

8

E-DISERTACIJA

Diana Prodanović Stankić

VERBALNI HUMOR U ENGLESKOM I SRPSKOM JEZIKU

Novi Sad, 2016.

Diana Prodanović Stankić

VERBALNI HUMOR U ENGLESKOM I SRPSKOM JEZIKU



NAPOMENA O AUTORSKOM PRAVU:

Nijedan deo ove publikacije ne može se preštampati, reproducovati ili upotrebiti u bilo kom obliku bez pisanog odobrenja autora, kao nosioca autorskog prava.

COPYRIGHT NOTICE:

No part of this publication may be reprinted, reproduced or utilized in any form without permission in writing from the author, as the holder of the copyright.

Ova monografija proistekla je iz teksta doktorske disertacije, pod naslovom *Jezički i vanjezički aspekti verbalnog humora u engleskom i srpskom jeziku na primeru filmskih i televizijskih dijaloga: kognitivnolingvistički pristup*, koja je odbranjena na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, dana 20. decembra 2013. godine, pred komisijom u sastavu:

- (1) Prof. dr Tvrtko Prćić, mentor, Filozofski fakultet, Novi Sad,
- (2) Doc. dr Katarina Rasulić, Filološki fakultet, Beograd,
- (3) Prof. dr Duška Klikovac, Filološki fakultet, Beograd.

Saglasnost za objavlјivanje monografije dalo je Nastavno-naučno veće Filozofskog fakulteta, na sednici održanoj dana 12. februara 2016. godine.

VERBALNI HUMOR U ENGLESKOM I SRPSKOM JEZIKU

Apstrakt

Ova monografija se bavi analizom jezičkih i vanjezičkih aspekata verbalnog humora u konverzaciji iz kognitivnolingvističke perspektive. Osnovni cilj je bio utvrditi šta se nalazi u pozadini različitih oblika verbalnog humora, na kakvim mehanizmima je on zasnovan i na koji način se izražava na jezičkom planu. Takođe, ovde su u središtu pažnje i međusobni uticaji jezičkih i vanjezičkih aspekata na verbalni humor izražen u bilo kom obliku u okviru konverzacije. Pošto je analiza između ostalog bila i kontrastivna, jer je obuhvatila dva jezika, engleski i srpski, cilj je bio istražiti da li se i na koji način razlikuje izražavanje verbalnog humora u engleskom i srpskom jeziku.

Prvi deo knjige je posvećen teorijskom okviru. Polaznu tačku postavke teorijskog okvira čine najvažnije semantičke i pragmatičke teorije verbalnog humora u okviru lingvisitike, uključujući i pojmove vezane za osnovni model komunikacije. U okviru analize je bilo važno utvrditi i kada je uloga televizijskog gledaoca u komunikacionom događaju i definisati razliku između jezičkih i vanjezičkih aspekata verbalnog humora, a potom i opisati sadržinske i formalno-funkcijske aspekte verbalnog humora. Ova analiza je suštinski utemljena na kognitivnolingvističkom pristupu, te se u prvom delu govori i o najvažnijim kognitivnolingvističkim pojmovima i konstruktima koji su neizostavni za opisivanje stvaranja i razumevanja verbalnog humora.

Drugi deo monografije posvećen je kvalitativnoj analizi korpusa koji čine dijalozi iz filmova i televizijskih serija na engleskom i srpskom jeziku. U radu su opisani reprezentativni primeri za svaku uočenu pojavu. Da bi u analizi bili obuhvaćeni svi relevantni aspekti verbalnog humora ponuđen je novi pristup analizi iz kognitivnolingvističke perspektive, ali koji obuhvata i pojedine postulate Opšte teorije verbalnog humora (Attardo 1994, 2001),

koja je semantičko-pragmatičke prirode. Takav model analize omogućio je bolji i sveobuhvatniji uvid u različite forme u kojima se verbalni humor javlja u okviru dijaloga, funkciju humorističkih iskaza, njihove sadržinske aspekte, ali i vanjezičke elemente koji su, kako rezultati analize pokazuju često neizostavni i za stvaranje, ali i za razumevanje verbalnog humora. Upravo su vanjezički aspekti ti po kojima se engleski i srpski jezik suštinski razlikuju u pogledu izražavanja verbalnog humora.

Ključne reči: verbalni humor, dvosmislenost, hiperdeterminisanost, pogrešno razumevanje, preterano razumevanje, pomeranje okvira, pojmovno stapanje, metakomunikativni signali, kulturni modeli

VERBAL HUMOUR IN ENGLISH AND SERBIAN

Abstract

This book deals with the analysis of linguistic and extralinguistic aspects related to conversational humour in English and Serbian within the theoretical framework of cognitive linguistics. The primary aim of this analysis was to determine the mechanisms and patterns underlying different forms of verbal humour and to describe how it was conveyed in English and Serbian. Since the analysis was also contrastive, one of the aims was to explore the similarities and differences between the realization of humour in these two languages.

The theoretical framework of this analysis is described in the first part of the book, starting from the central tenets of pragmatics related to the basic model of communication, the role of the film and TV viewer in the telecinematic discourse and moving to the most important semantic and pragmatic theories of verbal humour. The first chapter deals also with a formal and functional analysis of linguistic aspects of humour. Still, since this analysis is done within the cognitive approach, the most relevant cognitive constructs related to constructing humorus discourse are described in the first part.

The second part of the book is based on the qualitative analysis of the selected corpus, which is based on scripted dialogues taken from eight recent comedies and television series in English and Serbian. The representative examples that illustrate specific patterns are described. In order to capture all relevant aspects of verbal humour, a new method of analysis is suggested, which is based on a combination of cognitive and pragmatic concepts. This method provides better insight into various humorous forms and their function in telecinematic discourse, as well as into all linguistic and extralinguistic aspects related to the given humorous forms. As the results of the analysis indicate, the interaction

of linguistic and extralinguistic aspects is crucial for creating and understanding humorous utterances.

Key words: verbal humour, ambiguity, hyperdetermination, hyperunderstanding, misunderstanding, frame shifting, conceptual blending, metacommunicative signals, cultural models

TIPOGRAFSKE KONVENCIJE

polucrno	uvodenje stručnog termina
<i>kurzivno</i>	termin na engleskom jeziku;
MALIM VERZALOM ‘u jednostrukim navodnicima’	naslov filma, televizijske serije, knjige ili časopisa pojmovna metafora i metonimija
(-)	naziv pojma
(--)	kraća pauza
↑	duža pauza
↑viši ton unutar zagrada	viši ton iskaza koji je unutar zagrada
&glasno&	glasno
DOĐI	naglašno i glasno
?	uzlazna intonacija
.	silazna intonacija
::	produžen samoglasnik
> ((način izgovora)) <	na primer ironično, uvredeno
~ pevajući ~	pevajući
HAHAHA	smeđ

SADRŽAJ

PREDGOVOR	15
1. UVODNA RAZMATRANJA	17
1.1. Cilj i obim istraživanja	19
1.2. Struktura korpusa.....	24
1.3. Kratak pregled relevantne literature	27
1.4. Organizacija daljeg izlaganja.....	38
2. TEORIJSKE OSNOVE	39
2.1. Fenomen humora	39
2.2. Verbalni humor u komunikaciji	41
2.2.1. Osnovni model komunikacije	42
2.2.2. Poštovanje i svesno narušavanje Griceovog principa kooperativnosti	50
2.2.3. Uloga televizijskog gledaoca u komunikacionom događaju...	57
2.2.4. Jezički i vanjezički aspekti verbalnog humora	63
2.2.5. Formalno-funkcijski i sadržinski aspekti verbalnog humora.....	74
2.2.5.1. Pojam i vrste dvosmislenosti	74
2.3. Teorije verbalnog humora.....	84
2.3.1. Nejezičke teorije humora.....	84
2.3.1.1. Teorije oslobođanja	84
2.3.1.2. Kognitivne teorije	86
2.3.1.3. Teorije superiornosti.....	89
2.3.2. Jezički zasnovane teorije humora	90
2.3.2.1. Semantička teorija humora.....	90
2.3.2.2. Opšta teorija verbalnog humora	95
2.4. Kognitivnolingvistički pristup verbalnom humoru	102

2.4.1. Pomeranja okvira	104
2.4.2. Proces pojmovnog stapanja	112
2.4.3. Metafora u humoru	124
2.4.4. Metonimija u humoru	128
2.4.5. Hipoteza stepenaste istaknutosti.....	131
3. ANALIZA KORPUSA.....	137
3.1. Predlog novog pristupa analizi	143
3.2. Parametar logički mehanizam	150
3.2.1. Paralelizam	151
3.2.2. Zamena mesta figure i osnove	157
3.2.3. Pojmovno stapanje	161
3.2.4. Pojmovne metafore.....	164
3.2.5. Pojmovne metonimije.....	165
3.3. Jezički i vanjezički elementi verbalnog humora u engleskom jeziku	167
3.3.1. Pregled centralnih elemenata u korpusu na engleskom jeziku	167
3.3.1.1. Homonimija	168
3.3.1.2. Polisemija.....	170
3.3.1.3. Idiomi	171
3.3.1.4. Implikatura	174
3.3.1.5. Inferencija	176
3.3.1.6. Referencija	177
3.3.1.7. Nedorečenost.....	178
3.3.2. Parametar narativna strategija	180
3.3.3. Parametar jezik u korpusu na engleskom jeziku	188
3.3.3.1. Upotreba istog koda	189
3.3.3.2. Upotreba drugog koda.....	214
3.3.4. Vanjezički elementi u verbalnom humoru na engleskom jeziku	217

3.3.4.1. Metakomunikativni signali u dijalozima na engleskom jeziku	217
3.3.4.2. Elementi kulture u korpusu na engleskom jeziku ..	223
3.4. Jezički i vanjezički elementi verbalnog humora u srpskom jeziku	241
3.4.1. Pregled centralnih elemenata u korpusu na srpskom jeziku	242
3.4.1.1. Homonimija	242
3.4.1.2. Polisemija	245
3.4.1.3. Idiom	248
3.4.1.4. Implikatura	249
3.4.1.5. Inferencija	250
3.4.1.6. Referencija	251
3.4.1.7. Nedorečenost.....	253
3.4.2. Parametar narativna strategija	254
3.4.3. Parametar jezik u korpusu na srpskom jeziku	264
3.4.3.1. Upotreba istog koda	265
3.4.3.2. Upotreba drugog koda	275
3.4.4. Vanjezički elementi u verbalnom humoru na srpskom jeziku	279
3.4.4.1. Metakomunikativni signali u dijalozima na srpskom jeziku	280
3.4.4.2. Elementi kulture u korpusu na srpskom jeziku	284
3.5. Rezultati analize	294
3.5.1. Sličnosti između engleskog i srpskog jezika u vezi sa verbalnim humorom	294
3.5.2. Razlike između engleskog i srpskog jezika u vezi sa humorom	301
4. ZAVRŠNA RAZMATRANJA	307
4.1. Rekapitulacija	307
4.2. Perspektive.....	313
LITERATURA	315

PREDGOVOR

Na samom početku potrebno je osvrnuti se na temu ove monografije koja možda na prvi pogled deluje neprimereno i u najmanju ruku neozbiljno za iscrpno istraživanje u okviru lingvistike. Međutim, humor i jezik su itekako povezani – ono što im je zajedničko jeste kreativnost i igra sa formom, i u tom smislu verbalno izražen humor često predstavlja najviši domet kreativnosti na jezičkom planu. Osim toga, humor je neizostavni deo svakodnevne upotrebe jezika i ta činjenica u velikoj meri opravdava teme ove vrste jer, čini se da lingvistika dobija svoj puni smisao tek onda kada se bavi stvarnom upotrebotom jezika u realnom kontekstu.

U toku istraživanja i pisanja ovog rada, imala sam neiscrpnu stručnu pomoć i bezrezervnu podršku mog mentora, prof. dr Tvrta Prćića, koji me je uostalom usmerio i podstakao da se bavim ovom temom, i na tome sam mu beskrajno zahvalna. Takođe, zahvalnost dugujem članicama komisije za odbranu disertacije, prof. dr Duški Klikovac i doc. dr Katarini Rasulić, kao i recenzentkinjama ovog rada, prof. dr Veri Vasić, prof. dr Biljani Mišić Ilić, i prof. dr Tatjani Đurović, na vrlo konstruktivnim i korisnim primedbama koje su mi pomogle da bolje sagledam pojedine segmente ove monografije.

Zahvalnost pripada i mojim kolegama i prijateljima sa Odseka za anglistiku, posebno prof. dr Aleksandri Izgarjan i doc. dr Olgi Panić Kavgić. Naposletku, najdublju zahvalnost dugujem članovima svoje porodice, koji me svakodnevno podsećaju na to koliko je humor važan i u praksi, ne samo u teoriji.

U Novom Sadu, januara 2016.

Diana Prodanović Stankić

1. UVODNA RAZMATRANJA

Humor, kao fenomen za istraživanje, oduvek je izazivao pažnju; njime su se bavili još antički filozofi, posebno Platon, Aristotel i Ciceron, a kasnije Hume, Kant, Shopenhauer i Bergson. Pitanja kao što su šta je smešno i zašto je nešto smešno, na koji način se kod ljudi izaziva smeh, jesu pitanja koja su dugo bila istraživana u okviru filozofije, a kasnije i psihologije. Humorom se posebno bavio Freud pokušavajući da objasni i bolje razume sve nivoe čovekove svesti. Međutim, uprkos činjenici da su filozofi, psihanalitičari i sociolozi razvili različite teorije humora, svako u svojoj oblasti, jasno je da se nijedna od njih nije bavila odnosom jzika i humora u dovoljnoj meri. U okviru lingvistike, humor počinje da se istražuje krajem prošlog veka, prvenstveno iz ugla psiholingvistike, a potom semantike i pragmatike. Pokušavajući da objasne proces razumevanja viceva, Suls (1972, 1977) i Shultz (1972) su postavili model verbalnog humora zasnovan na pojmu **nepodudarnosti** (engl. *incongruity*) i razrešenju te nepodudarnosti (engl. *resolution*). Kasnije su ovi pojmovi upotrebljeni kao osnova za stvaranje dve najznačajnije formalne teorije humora u okviru lingvistike. Semantičku teoriju humora (*Semantic script-based Theory of Humor*), postavio je Viktor Raskin (1985), analizirajući promenu semantičkog skripta u poenti vica. Ovu teoriju je dopunio i proširio Raskinov učenik i saradnik, Salvatore Attardo u vidu Opšte teorije verbalnog humora (*General Theory of Verbal Humor*) (Attardo 1994, 2001). Iako prilično iscrpna, te zamišljena tako da opiše i predvidi sve moguće oblike verbalnog humora, ova teorija je usmerena najviše na humor koji se javlja u pisanoj formi, recimo u obliku viceva, dok se humoru koji se spontano javlja u toku razgovora ne posvećuje dovoljno pažnje. Takođe, u okviru ove teorije se sasvim isključuju vanjezički aspekti verbalnog humora, koji u velikoj meri utiču i na proces stvaranja iskaza koji sadrži humor i na proces razumevanja.

Da bi se izbegla ograničenja primene isključivo semantičkog ili pragmatičkog pristupa istraživanju humora, u ovom radu je primenjen kognitivnolingvistički pristup, pošto se čini da takav pristup može pružiti bolji uvid u spregu određenog oblika humora i konteksta u kome se humor javlja.

Osim toga, njime bi se mogla potpunije objasniti interakcija različitih elemenata koji su neophodni za pravilno razumevanje humora. Nema potrebe isticati da se u svakodnevnim situacijama govornici nekog jezika neprestano šale, pričaju viceve, aludiraju na neke ranije smešne događaje i sl. i da se u većini slučajeva svi ti procesi nesmetano odvijaju u toku razgovora munjevitom brzinom. U tom smislu, za analizu verbalnog humora u svakodnevnom govoru potreban je pristup koji će obuhvatiti i dati jezički izraz i sve ono što je u njegovoj pozadini: kognitivne konstrukte, svest o trenutnom kontekstu i jezičkom i vanjezičkom, kao i o učesnicima u razgovoru, zatim enciklopedijsko znanje, posebno kada je reč o znanju o određenoj kulturi koje je zajedničko govornicima jednog jezika.

Kognitivnolingvistički pristup je u tom smislu pogodan za analize ove vrste, jer ima opšti i interdisciplinarni karakter. Jedan od osnovnih principa u okviru kognitivne lingvistike jeste tvrdnja da se sposobnost govora ne odvaja od ostalih kognitivnih sposobnosti, jer dok govorimo i koristimo jezik mi istovremeno pokrećemo i mnoštvo drugih mehanizama kao što je mišljenje po analogiji, metaforičko preslikavanje, kategorisanje, pojmovno stapanje itd., a u isto vreme aktiviramo i mnoštvo okvira u kojima čuvamo znanje koje imamo o različitim pojmovima. Iz tog razloga se sve te pojave i procesi u kognitivnoj lingvistici proučavaju s jednakom pažnjom, da bi se tako dobila potpunija slika o pojavi koja se istražuje. Naime, u okviru kognitivne lingvistike odbacuje se takozvani modularni pristup, dugo zastavljen u lingvistici, koji je zasnovan na ideji da je jezička sposobnost posebna i autonomna u odnosu na ostale kognitivne mehanizme. Ono što je takođe važno jeste da se jezički nivoi ne izučavaju odvojeno, kao što je to dugo bio slučaj u lingvistici, već se interdisciplinarnim pristupom brišu granice koje dele lingvistiku na strogo podeljne lingvističke discipline, kao što su semantika, pragmatika, sintaksa i sl.

Ovakva promena perspektive u lingvistici dovela je do toga da predmet lingvističkih istraživanja postanu različiti kognitivni mehanizmi pomoću kojih se može tumačiti značenje jezičkog izraza. Recimo, istraživanja preslikavanja, bilo u okviru pojmovne metafore i metonimije, zatim pojmovnog stapanja, i/ili pomeranja okvira, imaju za cilj opisivanje kognitivnih operacija koji predstavljaju osnovu za dinamičko konstruisanje značenja u jeziku. Iako su neki od ovih mehanizama, posebno pojmovna metafora, relativno detaljno obrađeni u okviru kognitivne lingvistike, postoji još mnogo pitanja koja su nedovoljno istražena i objašnjena, a među njima je svakako fenomen humora.

Mada se u okviru kognitivne lingvistike humoru do sada nije pridavala veća pažnja, mora se priznati da neke od ranijih lingvističkih teorija koje nisu eksplisitno kognitivne imaju mnogo dodirnih tačaka sa kognitivnolinguističkim pristupom, posebno kada je reč o nekim principima Attardove (1994) Opšte teorije verbalnog humora (OTVH) (engl. *General Theory of Verbal Humor (GTVH)*), ali o tome će biti više reči u narednim poglavljima. Polazna tačka u ovoj studiji jeste prepostavka da kognitivnolinguistički pristup omogućava sagledavanje različitih aspekata humora na jedan sveobuhvatan i interdisciplinarni način. Jasno je da ovako složen fenomen ne može biti opisan samo jednom teorijom, i iz tog razloga će u ovoj knjizi najpre biti reči o tome kako se do sada pristupalo fenomenu verbalnog humora, a potom će biti predstavljen nov model analize verbalnog humora u konverzaciji.

1.1. Cilj i obim istraživanja

Osnovni cilj ovog istraživanja jeste utvrditi na koje se načine humor izražava u govoru, kao i šta se nalazi u pozadini različitih oblika verbalno izraženog humora. Pošto je ova analiza prvenstveno lingvistička, u središtu pažnje biće humor izražen kroz medijum jezika, ili takozvani **verbalni humor**. Međutim, verbalni humor je često praćen i vanjezičkim elementima, koji u velikoj meri doprinose pojačavanju njegovog efekta. Iz tog razloga, u ovoj analizi će autorka pokušati da integriše i uticaj vanjezičkih elemenata u ovu analizu, kako bi se utvrdilo kolika i kakva je njihova uloga u procesu stvaranja verbalnog humora. Pošto postojeće teorije humora uglavnom zanemaruju te elemente, jedan od ciljeva ovog rada je predlaganje novog modela analize verbalnog humora koji bi trebalo da obuhvati sve relevantne aspekte vezane za fenomen humora. U tom smislu, ova studija bi trebalo da doprinese rasvetljavanju pojedinih teorijskih ali i praktičnih problema koji su do sada postojali u analizama verbalnog humora. Kada je reč o srpskom jeziku, treba napomenuti da iscrpnih studija o verbalnom humoru zasnovanih na određenom jezičkom materijalu gotovo da nema, tako da ne postoje ni kontrastivne studije kojima bi se uporedile specifične i/ili zajedničke odlike engleskog i srpskog jezika u pogledu izražavanja humora. Iz tog razloga, jedan od ciljeva ove studije jeste i kontrastivna analiza ova dva jezika, s ciljem da se utvrde sličnosti i razlike u pogledu jezičkih, ali i vanjezičkih aspekata verbalnog humora.

Da bi se sprovedla iscrpna analiza primera iz korpusa i izveli određeni opšti zaključci vezani za tipologiju različitih oblika humora, koji bi trebalo da pokažu kako humor funkcioniše na jezičkom planu, potrebno je najpre utvrditi jasne kriterijume za odabir jedinica koje će ući u korpus, kao i definisati poseban model formalne i sadržinske analize koji bi trebalo da bude dovoljno jasan i validan da obuhvati sve relevantne aspekte. Detaljna analiza tipova humora koji se javljaju u komedijama i humorističkim televizijskim serijama ne može sama po sebi da čini jednu opštu i univerzalnu teoriju humora, ali čini se da može da doprinese boljem uvidu u jedan deo te teorije time što će omogućiti utvrđivanje i definisanje parametara koji su vezani za humor koji obuhvataju i jezičke i vanjezičke elemente, i to posebno onih koji se tiču humora koji se javlja u govoru i zavisi od datog konteksta.

Naravno, jedan od ciljeva ovog rada je da se izbegne zamka *ad hoc* analize koja je zasnovana na ograničenom korpusu, iz tog razloga će pojmovi i termini biti razgraničeni i usklađeni sa teorijskim postulatima koji bi trebalo da važe u okviru formalne postavke problema, a ne samo da budu usklađeni sa datim primerima. U tom smislu u ovoj studiji autorka će ponuditi termine i definicije usaglašene sa kognitivnolingvističkim pristupom.

Humor je vrlo složen predmet istraživanja jer postoje različiti činioci koji ga izazivaju i utiču na njega, a jedan od najvažnijih zadataka ove analize biće utvrditi te činoce i njihov međusobni odnos. Iz tog razloga ova analiza nije zasnovana samo na verbalnom humoru i jezičkim aspektima koji su za njega vezani, već uključuje i vanjezičke aspekte, prvenstveno kulturu. Naime, društveni i kulturni kontekst su neizostavni kada je humor u pitanju, pošto mnogi vicevi i šale, odnosno humoristički efekat uopšte, u velikoj meri zavise od kulturnih modela i znanja koje dele govornici jednog jezika. Upravo je to elemenat koji otežava ili ponekad, onemogućava prevođenje određenih šala, dosetki i sl. Zbog toga je jedan od ciljeva ovog rada utvrđivanje onih činilaca koji su isključivo vezani za datu kulturu i zavise od kulturnog modela jedne jezičke zajednice da bismo opisali one elemente koji su univerzalni, odnosno izdvojili one koji su specifični za određenu kulturu.

Do sada je većina analiza koje se bave humorom bila sprovedena na gotovim primerima, i to ustaljenim vicevima i šalamama u pismenoj formi, bilo da je reč o studijama napisanim u okviru čisto lingvističkog (Raskin 1985; Attardo 1994, 2001) ili kognitivnolingvističkog pristupa (Coulson 2001), pri čemu odabrani korpus potkrepljuje dati teorijski model u okviru kog se radi analiza. Vrlo je mali broj studija, i one su uglavnom malog obi-

ma (Antonopoulou i Sifianou 2003; Davies 2003; Norrick 2003; Archakis i Tsakona 2005; Christman 2006; Günther 2006; Kotthoff 2006a, 2006c; Canestrari 2010), koje su zasnovane na autentičnom materijalu, odnosno humoru koji je spontano izražen u toku govora, onako kako se prirodno javlja u kontekstu razgovora. Polazna pretpostavka u ovom radu je da upravo analiza humora u okviru dijaloga može pružiti potpuniji i sveobuhvatniji uvid u samu prirodu humora, kao i u spregu različitih pragmatičkih, semantičkih i kognitivnolingvističkih aspekata koji su vezani za fenomen verbalnog humora, s jedne strane, kao i spregu jezičkih i vanjezičkih elemenata koji utiču na humor, s druge. Jasno je da razumevanje fenomena verbalnog humora mora da uključi ne samo analizu izolovanih segmenta koji sadrže humor, već i širi okvir u kome se ti segmenti mogu naći. Iz tog razloga ovde je bilo važno analizom obuhvatiti i kontekst, odnosno vanjezičko znanje koje učesnici u datom razgovoru imaju i koje aktiviraju prilikom konstruisanja odgovarajućeg značenja.

Vrlo je teško dati preciznu i sveobuhvatnu definiciju humora zbog toga što je većina definicija koje se mogu naći u relevantnoj literaturi zasnovana ili na onim aspektima humora koji su vezani za proces stvaranja humora, ili samo za uočavanje i razumevanje iskaza koji sadrži humor. Međutim, ono što je zajedničko gotovo svim teorijskim pristupima koji se bave humorom jeste isticanje pojmove **nepodudarnosti** (engl. *incongruity*) i iznenađenja kao osnovnih elemenata humora. Na osnovu toga, Raskin (1985: 1–8) u svojoj analizi verbalnog humora koji se javlja u vicevima navodi da je verbalni humor vezan za poentu vica koja izaziva aktiviranje dva suprotstavljenja skripta pomoću kojih se iniciraju dva različita tumačenja datog iskaza. Naravno, **suprotnost skripta** (engl. *script opposition*), o kojoj će biti više reči u narednim poglavljima, jeste neizostavan uslov, ali ne i jedini, koji dovodi do humora, posebno onom koji se javlja u toku razgovora. Suprotnost skripta, odnosno nepodudarnost ne mora uvek biti smešna, jer ako se učesnici u razgovoru ne osećaju dovoljno sigurno i opušteno, i ako nisu spremni da tu nepodudarnost tumače kao prijatnu reakciju, ona može, recimo, da dovede do neprijatnog i neočekivanog osećanja straha, a ne smeša.

Takođe, ne treba zaboraviti da kada je reč o ovoj studiji, cilj je utvrditi, između ostalog, i uticaj vanjezičkih elemenata humora, što treba da se izradi u okviru definicije humora u konverzaciji. Naglašavajući značaj uloge učesnika u razgovoru, Fine (1983 navedeno prema Robinson i Smith-Lovin

2001: 124) definiše humorističke iskaze u okviru razgovora kao iskaze koji su izgovoreni sa namerom da izazovu zabavu, ali ne nužno i smeh, pošto bi u definiciji ovih iskaza trebalo uključiti i one humorističke iskaze koji ne dovode nužno do smeja kod slušalaca.

Ono što je potrebno naglasiti jeste to da bez obzira na vrstu definicije, verbalni humor uključuje i semantičke i pragmatičke aspekte, kao i dva značenja ili dva smisla vezana za dati iskaz. Kako ističe Attardo (2003a: 1287), humor uvek podrazumeva „neku vrstu semantičko-pragmatičkog procesa koji je aktiviran (jednim delom nekog teksta ili čitavim tekstom), ali i svesnim narušavanjem Griceovih maksima obuhvaćenih principom ko-operativnosti“. Recimo, vic, kao tipična forma humora, može biti ispričan u vezi sa nekim segmentom konverzacije, pa u okviru tog datog konteksta može biti smešan, naravno, u većoj ili manjoj meri. Međutim, ako se pročita van konteksta, humoristički efekat nastaje kao rezultat poigravanja nekim jezičkim nivoom. U tom pogledu, humor se razlikuje od ironije koja je čisto pragmatički fenomen u smislu da zavisi isključivo od konteksta u kome se nalazi, jer, suštinski, ako uporedimo dva iskaza data van konteksta, od kojih je jedan ironičan, a drugi ne, njihovo značenje će biti istovetno. Naravno, i iskazi koji su ironični mogu biti smešni, te se u tom pogledu približavaju humoru. Ovde neće biti reči o ironiji, jer to prevazilazi predmet i obim ovog rada, iako se upojedinim slučajevima ironija i humor preklapaju.

S tim u vezi neophodno je objasniti da će se u ovom radu praviti razliku između termina i pojmove **smešno** i **humoristično**. U kojoj meri je neki iskaz smešan, ili nije, zavisi od ličnog smisla za humor, datog trenutka i psihofizičkog stanja dekodera koji prima datu poruku, tako da ovde neće biti reči o tim aspektima, jer oni iziskuju drugačiju vrstu analize¹. Ovde je u fokusu ono što je humoristično, a pod tim će se podrazumevati namera enkodera da svoj iskaz, najpre na jezičkom planu, koncipira tako da on izazove odgovarajući efekat kod dekodera, koji će u datom kontekstu reagovati na različite načine, ali ne nužno i smehom. To je posebno važno u vezi sa filmskim i televizijskim diskursom, koji je predmet ove analize, jer, iako scenaristi stvaraju dijaloge koristeći različita jezička i vanjezička sredstva da bi ostvarili odgovarajući humoristički efekat, ne mora nužno da znači da će svakom gledaocu ti dijalogi, ili pojedini oblici humora u okviru datih dijaloga, biti smešni.

¹ vrlo interesantna istraživanja vezana za lični smisao humora i individualne razlike u percepciji humora opisuju Ruch (1996, 1998) i Martin (2007)

Pošto jedan od doprinosa ovog rada jeste pokušaj da se bolje objasne i definišu osnovni pojmovi vezani za temu istraživanja, najpre je potrebno napraviti razliku između pojmovevra **smešno** (engl. *funny*), **komično** (engl. *comic*), **duhovito** (engl. *witty*), **humoristično** (engl. *humorous*) i **ironično** (engl. *ironic*). U stručnoj literaturi, ali i u okviru narodne etimologije, ovi pojmovi se često zamenuju, iako nemaju isto značenje. Čini se da bi ih trebalo posmatrati kao elemente jedne prototipski organizovane kategorije, pri čemu će za ovaj rad centralni pojam biti humoristično, jer označava ono što je namerno postavljeno tako da izazove smeh. U tom smislu humoristično je usko povezano sa komičnim, koje se takođe odnosi na namerno postavljanje iskaza, ali i situacije tako da izazove smeh, te se u tom smislu razlikuje od humorističnog, koje se po pravilu vezuje za verbalni humor. Takođe, pojam komično se tradicionalno povezuje s pojmom komedije i drame. Slično humorističnom, i duhovito uvek predstavlja odliku verbalno izraženog humora, tačnije odnosi se na iskaz koji je namerno osmišljen tako da bude originalan i neočekivan, a istovremeno i smešan. S druge strane, smešno označava ne samo verbalni iskaz, već i bilo kakvu situaciju koja je neočekivana, a izaziva smeh, ali koja nije nužno rezultat namere govornika, ili aktera date situacije, da izazove takvu reakciju. To je upravo i osnovna razlika između smešnog i komičnog.

Pošto je ovde najpre reč o verbalnom humoru, koji je tipično izražen kroz iskaz, može se reći da humoristički iskaz predstavlja rezultat svesne namere govornika da se poigra sa značenjem i/ili formom da bi ostvario odgovarajući humoristički efekat. Taj efekat je u psihološkom smislu najčešće prijatan, u smislu da slušaoci prihvataju nameru govornika da se poigra značenjem i/ili formom nekog iskaza, iako naravno, postoje i situacije u kojima sagovornici ne uživaju u ili ne prihvataju takvu vrstu igre. S druge strane, smešan iskaz nastaje spontano i slučajno, bez govornikove namere da izazove odgovarajući humoristički efekat, a sagovornici takav efekat sami pripisuju datom iskazu u toku konstruisanja odgovarajućeg značenja. Nапоследку, kada je reč o ironiji, odnosno ironičnom iskazu, treba naglasiti da ironija obavezno nastaje kao posledica enkoderove namere da stvori odgovarajući efekat, te u tom smislu ima velike sličnosti sa humorom. Naime, i humor i ironija stvaraju mogućnost za dva tumačenja, kao ističe Clift (1999: 539). Međutim, za razliku od humora, koji obično, ali ne i nužno, izaziva prijatna osećanja, ironija se gotovo uvek tumači kao neprijatna i preteća namera govornika kojim se obično ugrožava sagovornikovo lice, pomoću

iskaza koji sadrži neskald između onog što je rečeno i onog što je govornik imao nameru da kaže.

Nadalje, ako se u središte pažnje stave upravo humoristički iskazi, pojam skripta, nepodudarnosti i suporotnost skripta se u skladu s teorijskim postulatima kognitivne lingvistike mogu posmatrati kao mentalni prostori koji su suprotstavljeni u okviru mreže pojmovnog stapanja, unutar koje postoje i drugi prostori važni za konstruisanje odgovarajućeg značenja i dekodiranje humorističkog iskaza kao takvog, ali o definiciji humora iz ove perspektive će biti više reči kasnije u narednim poglavljima ove knjige.

1.2. Struktura korpusa

Pošto je jedan od ciljeva ovog rada kvalitativna analize verbalnog humora koji se javlja u svakodnevnom govoru, polazna pretpostavka je da će takav humor biti u velikoj meri sličan humoru koji sa javlja u filmskim i televizijskim dijalozima. Razgovorni jezik, prema terminu koji koriste Savić i Polovina (1989) i Savić (1993), je u velikoj meri sličan jeziku koji se može čuti u filmovima i televizijskim serijama. Dijalozi iz filmova i televizijskih serija su unapred napisani, uvežbani i izgovoreni od strane glumaca, te u to tom smislu nisu sasvim spontani i autentični, međutim kako tvrde mnogi autori (Polovina 1987; Wardhaugh 1992; Savić 1993; Stević 1997; Norrick 2001, 2003; Panić Kavgić 2014), sva bitna obeležja koja karakterišu svakodnevni govor su u njima zadržana, kao što su recimo osnovni elementi komunikativnog događaja, početak i kraj razgovora, promena redosleda govorenja i sl. Jasno je da ovakav materijal upotrebljen za lingvistička istraživanja predstavlja mogućnost da se dobije uvid u širi kontekst, zatim u vanjezičke elemente koji u velikoj meri doprinose i pojačavaju humoristički efekat verbalnog humora itd. S druge strane, nesumnjivo je da je humor u ovakvim dijalozima znatno češći nego što bi bio u autentičnom materijalu snimljenom za potrebe ove vrste analize. Korpusom je obuhvaćeno ukupno 1230 jedinica, tačnije, 652 na engleskom jeziku i 578 na srpskom. Izdvojene su jedinice koje sadrže nekakav oblik verbalnog humora, a kasnije će biti više reči o načinu odabira jedinica koje su ušle u korpus kao i klasifikaciji izdvojenih jedinica. Jedinicu analize čini dijalog u okviru situacije.

Kako je jedan od ciljeva ovog rada kontrastivno poređenje najčešćih mehanizama na kojima je humor zasnovan, kao i tipičnih oblika humora u

engleskom i srpskom, bilo da je reč o jezičkim ili vanjezičkim aspektima, poređenje je izvršeno najpre dva između jezika, a kada je reč o engleskom jeziku, ravnopravno su uključeni primeri koji su nastali u britanskoj i američkoj produkciji, pošto je jedna od polaznih prepostavki bila da će se javiti određene razlike u pogledu elemenata kulture koji su uključeni u **humoristički diskurs** u različitim jezičkim i kulturnim zajednicama. Termin humoristički diskurs će ovde biti upotrebljen tako da obuhvati sve različite oblike humora koji se mogu naći u okviru datog govornog ili pisanog diskursa, u vidu većih povezanih i strukturiranih celina koje se sastoje od jednog ili više iskaza i/ili rečenica. Treba naglasiti da na engleskom jeziku ima izuzetno malo studija koje se bave upravo humorom u konverzaciji, a u srpskom ih gotovo nema uopšte, iako se jezik u svakodnevnim situacijama ne može zamisliti bez verbalnog humora. U tom smislu ovaj rad predstavlja doprinos u pokušaju rasvetljavanju fenomena verbalnog humora u konverzaciji.

Kako objašnjava Wardhaugh (1992: 319), realistično predstavljena fiktivna konverzacija preuzeta iz filma može da pruži dobar uvid u spontan i prirodan razgovor, odnosno razgovorni jezik², pošto fiktivna konverzacija, ako je uspešna i realistična, mora biti, zasnovana na prepostavkama koje sa-govornici imaju u vezi sa onim o čemu se govori. Naravno, jasno je, kako to naglašavaju Piazza, Bednarek i Rossi (2011: 2), da se u filmskim dijalozima razgovor odvija između likova koje igraju određeni glumci, a koji govore unapred naučen tekst. U tom smislu filmski dijalozi predstavljaju model svakodnevne komunikacije, jer su zasnovani na istim principima i mehanizmima kao i humor u konverzaciji, iako u suštini predstavljaju rezultat rada jednog ili više scenarista. Pošto imaju manje prekida, preklapanja i perioda kad više go-vornika istovremeno govori, filmski dijalozi su u većoj meri zgusnuti i sadrže mnogo više humorističkog diskursa od dijaloga koji se odvijaju u stvarnom vremenu i prostoru, što svakako predstavlja prednost za analizu. Savić i Polovina (1989) napominju da su svi relevantni aspekti diskursa, koji su odlika stvarnih dijaloga, kao što su početak i kraj razgovora, promena redosleda sa-govornika u toku razgovora, itd. prisutni i u filmskim dijalozima.

Prilikom odabira korpusa ograničili smo se na **dijaloški red**³ (engl. *conversational turn*) koji se javlja u datoј situaciji kao osnovnu jedinicu

² prema terminu koji koristi Polovina (1987), a u vezi sa detaljnom analizom i razgraničavanjem ovog pojma u odnosu na srodrne videti Klikovac (2008: 118-122).

³ Ovaj termin je preuzet od Panić Kavgić (2014) kao precizniji i jasniji od onih koji se inače koriste u relevantnoj literaturi, npr. **red govorenja**, **turnus**, **replika** (Savić 1993,

istraživanja. Sledeći Dynel (2011: 1633), dijaloški red u konverzaciji ćemo definisati kao analitičku jedinicu koja sadrži tok govora jednog govornika, različite dužine, prekinut pauzom i praćen tokom govora drugog govornika. Iako se u većini slučajeva ova jednica poklapa sa iskazom, to nije uvek slučaj. Naime, ponekad dijaloški red nije verbalizovan, odnosno izražen je pomoću neverbalnog znaka, recimo gesta ili pokreta tela i nije nužno usmeren ka slušaocu, već nekom drugom učesniku u komunikativnom događaju.

Da bi se ograničio opseg ovog istraživanja, utvrđeni su određeni kriterijumi pomoću kojih je izvršen odabir jedinica koje će se naći u korpusu. Najpre, polaznu tačku su činili primeri verbalnog humora, odnosno jezički elementi verbalnog humora dok su vanjezički aspekti uključeni u analizu u onim slučajevima kada su u sprezi sa jezičkim aspektima. Pod vanjezičkim ili neverbalnim aspektima ovde će se podrazumevati najpre elementi koji su vezani za kulturu, a zatim parajezički i neverbalni elementi vezani za dati jezički izraz. U trećem poglavlju je detaljno opisan način na koji je izvršen odabir korpusa, tako da ćemo ovde samo pomenuti da je kao polazna tačka za određivanje humorističkih iskaza u analizi poslužila relativno opšta definicija humora koju nudi Hay (2000: 715, 2001: 56) „humor je sve ono što govornik namerava da predstavi kao smešno.“ Prilikom određivanja takve namere govornika, važnu ulogu imaju prozodija i parajezički elementi, kao što su jačina glasa, intonacija, naglašavanje određenih delova, gest, pogled i sl. U suštini, u osnovi svih primera humorističkog diskursa postoji određena vrsta nepodudarnosti, odnosno nesklad između dva skripta, te su u korpus uvršteni svi oni primeri koji su sadržavali nepodudarnost i uz to bili izgovoreni s ilokucionom namerom govornika da se našali i perlokucionim efektom izazvanim kod slušalaca.

Pošto je jedan od ciljeva rada bila i uporedna analiza dva jezika, ona je obuhvatila filmove i televizijske serije na engleskom i srpskom jeziku, ukupno pet filmova, odnosno odabrane epizode tri televizijske serije, jer se pokazalo da se posle izvesnog vremena obrasci ponavljaju, te da je odabrani korpus dovoljan da bi se izveli zaključci važni za opisivanje i objašnjenje tipičnih obrazaca. Analiza je obuhvatila sledeće filmove i televizijske serije:

- *Lock Stock and Two Smoking Barrels (Dve čađave dvocevke)* (1998), režiser i scenarista Guy Ritchie;

- *Only Fools and Horses (Mućke)*, 9. sezona, epizode: *If they could see us now (A da nas vide sad)* (2001), *Strangers on the shore (Stranci na obali)* (2002) i *Sleepless in Peckham (Besana noć u Pekamu)* (2003), režiser Tony Dow, scenarista John Sullivan;
- *Hangover (Mamurluk)* (2009), režiser Todd Phillips, scenaristi John Lucas i Scott Moore;
- *The Simpsons (Simpsonovi)*, 8. sezona, epizoda 14, *Itchy&Scratchy&Poochie Show (Ići&Skreći&Pući Šou)* (1997), režiser Steven Dean Moore, epizoda 23. *Homer's Enemy (Homerov neprijatelj)* (1997), režiser Jim Reardon i 9. sezona, 14. epizoda (1998), *Das Bus (Bus)*, režiser Pete Michels, scenaristi sve tri epizode su Matt Groening i James L. Brooks;
- *Mrtav 'ladan* (2002), režiser i scenarista Milorad Milinković;
- *Sedam i po* (2006), režiser i scenarista Miroslav Momčilović;
- *Bela lađa* (2006–2012), režiseri Mihailo Vukobratović i Ivan Stefanović, scenaristi Siniša i Ljiljana Pavić;
- *Crni Gruja i kamen mudrosti* (2007), režiser Marko Marinković, scenaristi Aleksandar Lazić, Rade Marković i Jovan Popović.

U tekstu ovog rada, posebno u trećem poglavljju, uočene pojave tokom analize ilustrovane su odgovarajućim primerima. Primeri su različite dužine, jer je u pojedinim slučajevima humor izražen samo kroz jedan dijaloški red, a pojedinim slučajevima je bilo nepohodno prikazati čitav niz redova koji dovode do datog oblika humora, pošto bi svaki od tih primera trebalo da obuhvati sve pokazatelje koji dovode do stvaranja humorističkog iskaza. Kao što će se videti u tekstu, dijaloški redovi, i uopšte, dijalozi, su vrlo slikoviti i često sadrže više elemenata koji se mogu iskoristiti kao ilustracija za različite analizirane pojave. Svi primeri su numerisani, a oni koji se navode više puta u tekstu, označeni su različitim brojem, jer služe kao ilustracija nekog drugog aspekta analize o kojoj je reč u datom kontekstu.

1.3. Kratak pregled relevantne literature

U ovom odeljku je najpre dat pregled referenci opštег tipa koje su korišćene u radu, a zatim pregled radova u časopisima i zbornicima koji se bave specifičnim aspektima vezanim za ovaj rad. Pošto se ovde humoru pristupa iz više perspektiva, reference će biti organizovane tematski i pre-

ma hronologiji, od opštih ka specifičnim. Iz tog razloga će prvo biti reči o opštim radovima vezanim za pragmatiku i semantiku, zatim onima koji su vezani isključivo za humor, a naposletku će biti dat prikaz radova koji su zasnovani na kognitivnoj lingvistici.

Pošto je tema ovog rada humor u konverzaciji, polazna tačka u ovom istraživanju je bio Hajmzov (1980) model komunikacije, ali za detaljnije i preciznije razgraničavanje pojmove i terminologije iz pragmatike korišćeni su Levinson (1983), Leach (1983), Yule (1996), ali i Grice (1989) i Grundy (2000), posebno u vezi sa pojmovima kao što su implikatura, referencija, princip kooperativnosti i pojam diskursa. Međutim, kada je reč o samom leksičkom značenju u okviru savremenog pristupa i svim aspektima vezanim za ovaj složen pojam, nezaobilazan je Prćić (1997), najpre zbog sistematičnog, jasnog i preciznog razgraničavanja pojmove i termina, i na srpskom i na engleskom jeziku, ali i zbog primera koji prate svaki termin i pojam, što u velikoj meri olakšava razumevanje istih. Clark (1996) se u pogledu načina obrade pojmove tematski delimično nadovezuje na Prćića (1997), očigledno ne hronološki, već time što se bavi konstruisanjem značenja na nivou konverzacije. Nadalje, za ovu analizu su posebno bili važni pojmovi **združene aktivnosti** (engl. *joint action*) i **slojevitosti** (engl. *layering*) koje uvodi Clark (1996). Pojmom združena aktivnost on povezuje učesnike u komunikacionom događaju, njihove namere, uži i širi kontekst u kome se komunikacioni događaj odvija, a pomoću pojma slojevitosti objašnjava različite nivoe na kojima se taj događaj odvija. Iako se Clark (1996) bavi i diskursom, odnosno pojmovima koji spadaju u oblast analize diskursa, u ovom radu su nam od koristi bili i Brown i Yule (1983) i Coulthard (1985), Savić (1993) opet zbog toga što valjno definišu i razgraničavaju termine i nude jasan pregled relevantnih pojmoveva. Uopšten i studentima prilagođen prikaz osnovnih pojmoveva iz pragmatike i analize diskursa nudi i Cutting (2002), međutim, ipak na nivou priručnika koji sadrže vežbe za utvrđivanje objašnjenih pojmoveva.

Kada je reč o literaturi koja se tiče humora, treba najpre pomenuti Aristotela (1997), jer je on pored Platona prvi koji se bavio ovim interdisciplinarnim fenomenom i to upravo u vezi s jezikom. To i ne čudi ako se setimo značaja i popularnosti komedije u antičkoj Grčkoj. Baveći se metaforama i ostalim stilskim figurama, Aristotel (1997) analizira igre rečima i naglašava da bi dobri govornici trebalo da koriste šale u toku argumentovanja svojih stavova, jer na taj način mogu lakše da pridobiju svoju publiku. S druge

strane, Kant (1984) se u okviru svoje filozofije predstavljene u *Kritici čistog uma* više bavio smehom kao posledicom humora, nego vezom jezika i humora. Međutim, ono zbog čega je ovde pomenut jeste činjenica da je on prvi uveo pojam nepodudarnosti na kome će kasnije biti zasnovane i sve lingvističke teorije humora. Pojmom nepodudarnosti i nesklada bavio se i Koestler (1964), a gledano iz današnje perspektive njegov pristup se delimično može smatrati kognitivnim. Naime, govoreći uopšte o humoru i umetničkom i kreativnom stvaralaštvu, Koestler (1964) koristi pojam **bisocijacije** (engl. *bisociation*) kojim označava stvaranje veza između elemenata koji su naizgled potpuno različiti i nepodudarni. Te elemente, on smešta u domene koji imaju sličnosti sa pojmom domena onako kako ga definišu kognitivisti.⁴ Prema Koestleru (1964) kreativnost obuhvata humor, otkrivanje nepoznatog i umetnosti. Kreativnost odlikuje povezivanje elemenata koji se najčešće ne dovode u vezu, što u velikoj meri podseća na metaforičko preslikavanje između dva različita domena. U okviru psihologije, Frojd (1984) humoru pristupa iz ugla pojedinca, povezujući upotrebu humora i nesvesni deo čovekove ličnosti. Frojd (1984) smatra da humor predstavlja društveno prihvatljiv oblik prikrivene agresije. Za ovaj rad je važan njegov pristup pojavnim oblicima humora, pošto on razgraničava termine i pojmove kao što su vic, šala i dosetka. Ipak, njegov doprinos je usko vezan za psihologiju i psihoanalizu, a ovde nam je bio od pomoći samo u onom domenu koji se tiče pronalaženja motiva za humor koji je usmeren ka degradiranju sagovornika. Humorom iz perspektive psihologije i delimično lingvistike bavi se i Martin (2007), a specifično, pitanjima vezanim za lični smisao za humor i reakcijama na humor bavi se Ruch (1996, 1998, 2008). Posebno je vredan pažnje tematski zbornik radova koji je uredio Ruch (1998), ali više kao odličan način da se dobije širi uvid u načine na koji se može baviti humorom, nego kao pomoć prilikom pisanja ovog rada.

Širi kontekst istraživanja humora kao interdisciplinarnog fenomena objedinio je i Morreall (1983) i sve pristupe podelio u tri grupe: najpre, u prvu grupu spadaju teorije koje se bave humorom kao vidom oslobođanja, zatim, u drugu, teorije superiornosti i naposletku teorije nepodudarnosti. Ovu podelu su prihvatili i ostali autori, recimo Attardo (1994, 2001). Pored toga Morreall (1983: 62) ističe da je potrebno napraviti razliku između nepodudarnosti koja predstavlja inherentno svojstvo nekog entiteta i nepo-

⁴ Recimo Lakoff (1987), Lakoff i Johnson (1980) itd.

dudarnosti koja je predstavljena na način koji bi trebalo da bude smešan. Pregled odabralih radova koji se bave humorom iz ugla filozofije i psihologije nudi Morreall (1987), približavajući čitaocu svaki od tih radova svojim uvodom.

Prvi koji se ozbiljnije bavi humorom u jeziku jeste Raskin (1985), što i sam ističe nazivajući svoj pristup lingvističkim. Njegov doprinos ovoj oblasti je mnogostruk. Najpre, treba pomenuti činjenicu da je on pokušao detaljno da objasni mehanizam humora iz ugla jezika, tačnije, semantike. Njegova knjiga (Raskin 1985) počinje pregledom radova koji se bave humorom, a potom predstavlja svoju teoriju koja je zasnovana na pojmu skripta u okviru semantike. Prema Raskinu (Raskin 1985) tekst koji sadrži humor može se tumačiti na dva načina. Ta tumačenja su nužno nepodudarna, ali je moguće između njih uspostaviti određenu vezu semantičke prirode. Naknadno, dolazi do razrešenja postavljene nepodudarnosti što dovodi do humora. Ono što je zanimljivo jeste to da je Raskin (1985) svestan pojedinih nedostataka svoje teorije i kako to ističe njegov saradnik Morreall (2004: 393), uvek spreman da sasluša, razmotri i prihvati kritiku usmerenu ka svojoj teoriji, što ga čini velikim naučnikom. Uistinu, njegova teorija je kasnije dopunjavana i menjana od strane samog autora i njegovog saradnika Attarda (1994), te su kasnije zajedno predstavili doradenu verziju iste teorije (Attardo i Raskin 1991; Attardo 1994, 2001). Raskina treba pomenuti i kao urednika tematskog zbornika (Raskin 2008) u kome je obuhvatio zaista značajne radove koji se bave humorom iz različitih perspektiva. Za ovu analizu svakako su najvažniji radovi iz tog zbornika bili Mintz (2008) koji istražuje vezu humora i popularne kulture i Davis (2008), koji se bavi komunikacijom i humorom.

U svojoj knjizi *Linguistic Theories of Humor* (1994), Attardo daje izuzetno iscrpan prikaz različitih pristupa fenomenu humora iz svih naučnih oblasti, te se između ostalog, njegov doprinos ogleda i u tome što nudi istorijski prikaz i neku vrstu proširene bibliografije svih značajnijih autora koji su se još od antičkog do savremenog doba bavili humorom. Povremeno je taj pregled i suviše detaljan, međutim, vezano za ovaj rad treba istaći deveno i deseto poglavlje Attarda (1994). U devetom poglavlju Attardo govori o svesnom narušavanju principa kooperativnosti i vicevima, i o onom što je implicitno u datom vici, dok se u desetom bavi humorom u širem kontekstu definišući razliku između unapred smišljenih viceva i šala koje se spontano čuju u razgovoru. Pre nego što navedemo radove u relevantnim lingvistič-

kim časopisima u kojima su Attardo, Raskin i njihovi saradnici razradili i pojasnili pojedine aspekte svoje Opšte teorije verbalnog humora (OTVH), pomenućemo Attarda (2001) gde se pored objašnjenja različitih aspekata OTVH pokazuje na koji način se ta teorija može primeniti na analizu dužih tekstova. Detalji vezani za definisanje pojedinih aspekata Raskinove i Attardove teorije predstavljeni su najčešće u njihovim radovima objavljenim u relevantnim lingvističkim časopisima, ali i u Attardu (2001) gde se pokazuje na koji način se teorija može primeniti na analizu različitih humorističkih tekstova, ali i na analizu jedne američke humorističke televizijske serije.

Nesumnjivo je da su Raskin (1985) i Attardo (1994) svojim radovima podstakli lingviste da se bave humorom, čak i onda kada nije reč o analizi mehanizama na kojima je humor zasnovan, već o različitim oblicima verbalno izraženog humora. Posebno je pregledan prikaz različitih oblika humora, potkrepljen mnoštvom primera, koji daje Chiaro (1992). Crystal (1998) ima sličan pristup, jer govori o različitim vidovima ‘poigravanja’ jezikom. Iako manje pregledan, Crystal (1998) je opširniji i detaljniji kada je reč o opisu pojedinačnih oblika humora. Ross (1998) po uzoru na Chiaro (1992) nudi kraći pregled različitih oblika verbalnog humora, zavisno od jezičkog nivoa na kome su zasnovani. Njen (Ross 1998) priručnik je napisan više kao udžbenik, tako da se može koristiti u radu sa studentima, jer posle svakog poglavlja nudi niz praktičnih vežbi kojima se utvrđuje prethodno opisano gradivo. Alexander (1997) se takođe bavi leksičko-gramatičkim aspektima verbalnog humora u engleskom jeziku, nudeći svoju tipologiju humora. On poklanja više pažnje kulturi, tačnije britanskoj kulturi i britanskom humoru, te nudi kontrastivnu analizu britanskog i nemačkog humora. Kritički pristup OTVH daje Ritchie (2004), kao i formalno lingvističku analizu igri rečima, pošto je njegovo primarno interesovanje vezano za kompjutacionu lingvistiku i osmišljavanje kompjuterskih programa koji bi trebalo da stvaraju humor. U tom smislu on ispituje dovoljne i potrebne uslove koje je potrebno da neka šala ili vic zadovoljavaju da bi se smatrali smešnim. Isti fokus imaju i Binsted i Ritchie (1997, 2001) i Ritchie (2005b).

Treba svakako pomenuti da je Salvatore Attardo zajedno sa Victorom Raskinom glavni urednik naučnog časopisa *Humor: International Journal of Humor Research* koji izdaje Mouton de Gruyter, tako da su najznačajniji radovi vezani za humor objavljeni upravo u tom časopisu. Već je rečeno da postoji čitav niz radova u kojima Attardo samostalno ili zajedno sa saradnicima podrobnije objašnjava detalje vezane za Opštu teoriju verbalnog

humora i Griceovog principa kooperativnosti (Attardo 1993), semantičku osnovu humora (Attardo 1997), razlike između humora i ironije (Attardo 2001), vrste suprotnosti skripta i logičkog mehanizma (Attardo 2002) ili vezu pragmatike i humora (Attardo 2003). Postoji i čitav niz radova koji objašnjavaju pojedine segmente ove teorije koji su ostali pomalo nejasni, posebno parametre kao što su logički mehanizam i suprotnost skripta (Perlmutter 2002; Brock 2004; Hempelmann 2004). Svi navedeni radovi su vrlo korisni posebno ako se podsetimo činjenice da je Opšta teorija verbalnog humora nepotpuna, te tako svako dodatno objašnjenje pojedinog aspekta pomenute teorije olakšava razumevanje iste. Međutim, ono što pomalo nedostaje svim tim radovima jeste nedostatak kritičkog pristupa, kakav recimo nudi Ritchie (2004) u uvodu. Osim toga, veliki deo ovih radova posvećen je ponavljanju Attardovih ideja koje su već detaljno obrađene (Attardo 1994, 2001), tako da se stiče utisak da su oni pojmovi u vezi sa datom teorijom koji su bili nejasni na samom početku ostali i dalje nedovoljno razjašnjeni.

Pored gorepomenutih članaka koji se bave isključivo različitim parametrima OTVH, treba pomenuti članke koji se udaljavaju od teorijskog razmatranja i na praktičan način primenjuju Opštu teoriju verbalnog humora na konkretan jezički korpus. Takvi članci su uistinu retki, ali svakako vredni pažnje: najpre, Archakis i Tsakona (2005) koji se bave primenom OTVH na analizu razgovornog jezika, zatim Brock (2006) koji analizira pojedine scene iz britanske humorističke serije *Monty Python's Flying Circus* (*Leteći cirkus Montija Pajtona*), ali više iz ugla Griceovog principa kooperativnosti nego OTVH, te Tsakona (2009) koja analizira korpus sastavljen od karikatura koje sadrže tekstualnu poruku ili su samo zasnovane na slici. U tom radu, ona (Tsakona 2009) proširuje parametre OTVH uvodeći i parametar koji se odnosi na vizuelni sadržaj. Sličan pristup ima i Canestrari (2010) koja OTVH primenjuje na analizu jedne italijanske komedije. Njen doprinos se ogleda u pokušaju da napravi razliku između metakomunikativnih signala koji su upućeni gledaocu i/ili ostalim likovima u filmu. U tom smislu su ova dva rada (Tsakona 2009; Canestrari 2010), iako relativno malog obima, pružaju odličan uvid i predlažu moguća rešenja za neka od mnoštva pitanja u vezi sa OTVH na vrlo konstruktivan i empirijski potvrđen način.

S druge strane, postoji čitav niz studija koje se bave različitim aspektima humora, ali ne nužno iz perspektive OTVH. Recimo, isključivo pragmatički pristup humoru nude Hay (2000, 2001), Norrick (2001, 2003, 2004), Kotthoff (2004, 2006a, 2006c, 2007), Bell (2009a, 2009b), Partin-

gton (2009) i Dynell (2010, 2011). Ovi autori analiziraju humor u odnosu na kršenje Griceovih maksima (Kotthoff 2004), humor u konverzaciji (Norrick 2003; Kotthoff 2006a, 2006c; Christmann 2006; Günthner 2006; Schütte 2006; Bell 2009a, 2009b) ili odnos učesnika u konverzaciji (Dynell 2009, 2010, 2011). U ovom kontekstu treba istaći Kotthoff (2004, 2006a, 2006c, 2007), najpre zbog toga što analizira spontane razgovore u kojima se javlja humor, te iz svoje analize izvlači važne zaključke, ali i zbog toga što u teorijskom smislu pokušava da premosti određenu vrstu jaza koji postoji između teorijskog pristupa za koji se zalažu Attardo i njegovi sledbenici i ostalih autora na jedan vrlo objektivan i teorijski utemeljen način. Igrama reči i verbalnom agresijom u odabranom korpusu dijaloga preuzetih iz humorističkih serija se bavila i Jojić (2013, 2014).

Interesantno je da se samo Norrick (2004) i Attardo i Pickering (2011) bave neverbalnim aspektima humora, pri čemu Norrick (2004) daje jedan relativno uopšten pregled različitih neverbalnih elemenata koji se vezuju za pričanje viceva, a Attardo i Pickering (2001) eksperimentalno istražuju tempiranje u vezi sa pričanjem poente vica. Pomenuli smo već Mintza (2008) koji analizira odnos humora i popularne kulture.

Zatim, treba pomenuti i brojne studije koje se bave humorom u okviru sociolingvističkog pristupa. Tu se pre svega misli na ulogu roda u stvaranju ili percepцији humora (Crawford 2003; Kotthoff 2004, 2006a) ili upotrebu humora u stvaranju identiteta u drugoj kulturi (Habib 2008). Međusobnim uticajem humora i roda u diskursu srpskih ženskih časopisa bave se Izgarjan i Prodanović Stankić (2011), a kontrastivno poređenje srpskih i američkih ženskih časopisa vezano za izražavanje roda i humora može se naći kod Izgarjan i Prodanović Stankić (2012). Svi gorepomenuti radovi se u suštini bave međusobnim odnosom humora i kulture, što je svakako bilo vrlo važno i za ovu analizu.

Interesantno je da su studije koje se bave humorom na srpskom jeziku retke, a te koje postoje uglavnom su usmerene na viceve, bilo da je reč o vicevima u srpskom folkloru (Kleut 1993), diskursnim osobinama viceva (Savić 1998), ili etničkom humoru u vicevima XX veka koji su objavljeni u humorističkim časopisima (Ljuboja 2001). Uporedne analize verbalnog humora u engleskom i srpskom jeziku do sada nisu rađene, niti su rađene analize načina izražavanja verbalnog humora u srpskom jeziku, te utoliko ovaj rad predstavlja doprinos pokušaju da se poređenjem jezičkih i vanjezičkih aspekata između dva jezika utvrde elementi koji su zajednički, i oni

koji su specifični za svaki jezik. U okviru primenjene lingvistike, pitanjem upotrebe viceva u nastavi srpskog jezika kao maternjeg bavi se Klikovac (2009), a u nastavi stranog jezika Prodanović Stankić (2011a, 2012b). Pomenute autorke iznose tezu da pažljivo odabran humor upotrebljen u nastavi može olakšati razumevanje nastavnog gradiva i olakšati proces učenja/ usvajanja jezika. Ovde treba istaći i udžbenik za osmi razred osnovne škole *Srpski jezik i jezička kultura* (Klikovac 2011), koji predstavlja pravu retkost među udžbenicima, jer se u njemu pored ostalog mogu naći i šaljivi primjeri, pitalice, vicevi i drugi oblici humora koji su upotrebljeni da bi dodatno ilustrovali pojmove i olakšali razumevanje istih.

Negde na granici između čisto pragmatičkog i kognitivnolingvističkog pristupa nalazi se teorija koju zastupa Giora u svojim radovima. Ona se prvenstveno bavi humorom iz ugla percepcije i razumevanja. U svojoj knjizi (Giora 2003), u kojoj predstavlja rezultate svog višedecenijskog rada u oblasti pragmatike i psiholingvistike, ona predlaže poseban model konstruisanja značenja koji je primenila ne samo na humor, već i na ironiju i metaforu, pa čak i na razumevanje vizuelnih sadržaja, na primer karikatura. Najpre, Giora (2003) objašnjava svoju hipotezu o istaknutosti, naglašavajući da su istaknuta značenja uvek ona koja nužno bivaju aktivirana kada slušalac čuje neku reč, bez obzira na kontekst. Istaknuto značenje neke lekseme ne mora obavezno da bude doslovno, već može da bude i figurativno. Kako tvrdi Giora (2003) humor izražen kroz viceve i šale samo je jedan od vidova figurativnog jezika, pored ironije, metafore i idioma. Ono što Giora (2003) povezuje sa kognitivnom lingvistikom jeste pridavanje pažnje prototipičnosti kao jednom od elemenata koji čine istaknutost. Iako njeni knjigi (Giora 2003) umnogome sažima njene prethodne radove (Giora 1991, 1999, 2000), ti radovi su vrlo interesantni jer pružaju uvid u način na koji se taj model razvijao. Osim toga, u pojedinim radovima, posebno Giora (1991), ona se eksplisitno bavi humorom i ističe da su suprotnost skripta i faktor iznenadenja nužni preduslovi svakog vica. U svojim kasnijim radovima (Giora 2004a, 2004b; Shuval i Giora 2005; Giora 2007, 2009) ona je uglavnom usmerena ka pokušaju da psiholingvističkim eksperimentima potvrdi svoj teorijski model.

Iako je gotovo nemoguće sasvim odvojiti kognitivnolingvistički pristup istraživanju humora od ostalih, ova podela data ovde napravljena je iz čisto praktičnih razloga da bi se mogao stечi bolji uvid u literaturu koja se direktno ili indirektno tiče predmeta istraživanja u ovom radu. U tom smislu

sluće u ovom pregledu literature u ovu kategoriju biti svrstani oni autori čiji su radovi zasnovani prvenstveno na postulatima kognitivne lingvistike. Polazna tačka u svakom radu kognitivnolingvističke orientacije jesu svakako Lakoff i Johnson (1980) koji prvi skreću pažnju na pojам kognitivnih domena i pojmovne metafore kao kognitivnog mehanizma, koji predstavlja način razmišljanja duboko ukorenjen u čovekovu svest. Zatim, studije koje takođe zaslužuju posebnu pažnju jesu Lakoff (1987) i Taylor (1989), prva zbog toga što na vrlo inspirativan način suštinski objašnjava način kategorizacije i pojам kognitivnih domena i modela, a druga zbog toga što sužava Lakoffov (1987) široki pristup i kategorizaciju u većoj meri povezuje sa konkretnim lingvističkim pojmovima. Lakoff i Turner (1989) u nekoj vrsti priručnika pokazuju kako je teorija koju predlažu primenjiva na analizu konkretnih primera iz poezije. Gibbs (1994) svojim psiholingvističkim istraživanjima potvrđuje da ljudi češće koriste taj metaforički, ili, uopšte, figurativni obrazac prilikom razmišljanja, a za ovaj rad su posebno važni delovi njegove studije (Gibbs 1994) koji se bave razumevanjem figurativnog jezika, metaforom i metonimijom, ali i ironijom.

Nešto drugačiji pravac u ovoj oblasti počinje predstavljanjem Fauconnierove teorije (Fauconnier 1997) o mentalnim prostorima, koja je posle dopunjavanja i proširivanja. Recimo, Coulson (2001) uvodi pojам pomerenja okvira koji provera između ostalog na vicevima i anegdotama. Njena studija sadrži i rezultate različitih istraživanja koje je sprovela sa svojim saradnicima iz oblasti neurolingvistike, kojima potvrđuje svoju teoriju. Njena teorija je u suštini zasnovana na specifičnim primerima, te u toj meri donekle ograničena. Čini se da ipak najzanimljivije štivo iz ove oblasti nude Fauconnier i Turner (2002), jer zaokružuju priču o pojmovnom stapanju i stavljaju je u širi kontekst, što je potkrepljeno i odličnim pregledom radova i istraživanja koja su do tada objavljena. Langacker (2002) je isto tako nezaobilazan (reč je o proširenoj i dopunjenoj ranijoj verziji njegove studije (Langacker 1997)), posebno kada je reč o kognitivnim modelima i diskursu. Njegovi modeli koji su zasnovani na upotrebi jezika i pojам trenutnog diskursnog prostora pokazuju na koji način je jezik zasnovan na diskursu i interakciji, a to je uostalom i sama suština kognitivne lingvistike. Langackerov (2002) pristup diskursu je u tom smislu bio od suštinskog značaja u pokušaju da se u ovom radu bolje objasni veza između datog konteksta, humorističkog diskursa i jezičkih i vanjezičkih aspekata koji su za njega vezani. Uopšten, ali vrlo detaljan i obiman pregled svih pojmoveva i teorija

vezanih za kognitivnu lingvistiku može se naći i kod Crofta i Crusea (2004). Vezu jezika i kulture ističe i Kövecses (2005, 2006), koji analizom metafora (Kövecses 2005) i ostalih kognitivnih mehanizama koji se izražavaju kroz jezik i sažimaju suštinsku povezanost konceptualizacije sa kulturom i užim i širim kontekstom.

U srpskom jeziku studije iz oblasti kognitivne lingvistike su relativno retke. Treba najpre istaći temeljno istraživanje semantike predloga Klikovac (2000) zasnovanu na kognitivnolinguističkom teorijskom okviru. Ona (Klikovac 2000) najpre skreće pažnju na kognitivnolinguistički pristup u istraživanju jezičkog korpusa koji se dotada najčešće proučavao u okviru nekih drugih tradicionalnih teorija, a između ostalog pokušava i da rasvetli odnos između metafore i metonimije. Međutim, pored toga što Klikovac (2000, 2004) i Rasulić (2004a, 2004b) doprinose teoriji kognitivne lingvistike rezultatima dobijenim empirijskom analizom odabranog korpusa, njihov doprinos se ogleda i u uvođenju stručne terminologije na srpskom jeziku iz ove oblasti, što je zaista bilo od velike pomoći prilikom pisanja ovog rada. Detaljnju i temeljnju analizu pojmovne metonimije i njene realizacije na jezičkom planu nudi Rasulić (2010). Primenom kognitivnog pristupa na analizu javnog diskursa Srbije, Silaški, Đurović i Radić Bojanović (2009) pokazuju da ovakav pristup može pružiti koherentan metodološki pristup kritičkoj analizi diskursa da bi se dobio sveobuhvatniji uvid u predmet istraživanja.

Kada je reč o tematskim zbornicima, za ovaj rad su najvažniji oni koji se bave vezom jezika i konceptualizacije. Najpre, treba pomenuti jedan interdisciplinarni zbornik, Holland i Quinn (1987) koji obuhvata studije zasnovane na ispitivanju odnosa kulturnih modela i svakodnevne upotrebe jezika. Nadalje, figurativnom upotrebom jezika i načinom razmišljanja bave se i Katz i dr. (1998), a samo pojmovnom metaforom Ortony (1993). Pitanje odnosa pojmovne metafore i metonimije razmotreno je u Dirven i Pörings (2003) i Barcelona (2003). Širi i znatno obimniji je tematski zbornik Geeraerts i Cuyckens (2007), koji je organizovan u vidu priručnika iz kognitivne lingvistike, pošto obuhvata odličan pregled najrelevantnijih i najboljih članaka iz ove oblasti. U njemu se pored teorije o pojmovnoj metafori i metonimiji govori i o ostalim teorijskim aspektima vezanim za ovu oblast, posebno teoriji o pojmovnom slivanju.

Mnogo je članaka iz oblasti kognitivne lingvistike koji su ovde bili od pomoći da se reše pojedine dileme vezane za teorijski pristup i analizu

korpusa u ovom radu. Najpre treba pomenuti članke koji se bave isključivo kognitivnom lingvistikom i teorijom o pojmovnom stapanju, recimo Brandt i Brandt (2002), ili mentalnim prostorima i kognitivnim pristupom, Brandt (2005). Rasulić (2004b) razmatra dinamičko konstruisanje značenja pomoću pojmovnih amalgama, a Evans (2005) odnos kognitivnih domena i leksičke pojmove.

Treba svakako istaći Coulson (1996) koja je započela priču o humoru i pojmovnom stapanju u okviru lingvistike analizirajući jednu aktuelnu šalu. Njeni dalji radovi (Coulson 2003; Coulson i Oakley 2005) takođe idu u tom pravcu, jer se bave praktičnom primenom ove teorije na viceve, šale i karikature. Barcelona (2003) analizom anegdota i viceva pokazuje da je u osnovi humora metonimija, slično kao i Brône i Feyarts (2003) koji analiziraju duhovite izreke i karikature. Skalarnim humorom u okviru kognitivne lingvistike bave se Bergen i Binsted (2004), a humorom i konstruisanjem značenja bavi se Brandt (2003). Ovde svakako treba istaći Wua (2003) koji pokazuje kako se odvija pomeranje okvira na nivou razumevanja analizom spontanog humora. Veal (2004) se bavi nepodudarnošću pojmovnih okvira kao osnovom humora, a Veal (2006) kognitivnim aspektima verbalnog nadigravanja. Za ovu analizu su bili posebno važni radovi Brônea i Feyartsa (2004) i Brônea (2008). Brône i Feyarts (2004) pokušavaju da sumiraju dotadašnja istraživanja u oblasti humora i da kritički razmotre Semantičku i Opštu teoriju verbalnog humora u svetlu kognitivne lingvistike. Njihov rad je važan zbog toga što su uspeli da nađu nit koja povezuje ove, na prvi pogled, različite pristupe. S druge strane, Brône (2008) se nadovezuje na pragmatički model koji zastupa Clark (1996), teoriju o pojmovnom slivanju i Vealovo (2004) tumačenje paralelizma u humorističkom nadigravanju i uvodi nove pojmove da bi bolje objasnio rezultate svoje analize humora u konverzaciji.

U ovom kratkom pregledu literature koja je korишćena u radu pomenući su samo oni radovi koji su bili najvažniji za izvođenje određenih zaključaka ili rešavanje pojedinih nedoumica, a o detaljnijem razmatranju uticaja navedenih autora na ovu studiju, biće više reči u narednim poglavljima.

1.4. Organizacija daljeg izlaganja

Već je pomenuto da postoje različiti pristupi definisanju pojma humora, tako da će 2. poglavlje, koje je posvećeno teorijskom okviru ove analize započeti upravo raspravom o samom fenomenu humora. Biće opisane definicije koje se navode u literaturi i objašnjeni pojmovi koji su direktno povezani sa pojmom humora. Nakon toga, pažnja će biti usmerena na humor koji se javlja u komunikaciji, zatim će biti reči o ulozi gledaoca, koji takođe ima svoju posebnu ulogu u komunikacionom događaju u okviru filmskog i televizijskog diskursa. Na kraju drugog poglavlja, biće reči o teorijskim aspektima pojma dvosmislenosti kroz sadržinsku i formalno-funkcijsku analizu verbalnog humora. U posebnim pododeljcima biće opisani različiti oblici dvosmislenosti izraženi kroz jezičke nivoe.

Drugi deo ovog rada, tačnije 3. poglavlje, posvećeno je analizi korpusa koji je izdvojen iz gorepomenutih filmova i televizijskih serija na engleskom i srpskom jeziku. Najpre je dato objašnjenje modela analize koji je primenjen, pošto je zbog specifičnosti materijala koji je analiziran bilo potrebno donekle prilagoditi i dopuniti postojeće teorijske modele da bi se dobio, s jedne strane precizan kriterijum za odabir korpusa, a s druge, odgovarajući model analize koji bi pružio uvid u sve ono što je bilo potrebno obuhvatiti analizom. Nakon toga, ponuđena je analiza odabranog korpusa najpre filmova i televizijskih serija na engleskom, a potom na srpskom jeziku. Obrasci koji su izdvojeni ponaosob za svaki jezik ilustrovani su odgovarajućim primerima, a potom su kontrastivno predstavljeni rezultati analize, pri čemu su polaznu tačku činile uočene sličnosti (3.5.1.), a potom razlike između ova dva jezika (3.5.2.). Naponosletku, u 4. poglavlju je ponuđen kratak pregled onog što je u ovom radu urađeno, a potom su ponuđeni predlozi u vezi sa daljim istraživanjima verbalnog humora.

2. TEORIJSKE OSNOVE

Da bi se napravio odgovarajući teorijski okvir, u drugom poglavlju će najpre biti ponuđen pregled definicija pojmove verbalnog i neverbalnog humora (2.1.), kao i ostalih relevantnih pojmove koji su važni za nastavak daljeg izlaganja. Nakon toga će pažnja biti usmerena ka humoru u komunikaciji (2.2), počevši prvenstveno od definisanja osnovnog modela komunikacije (2.2.1.), Griceovog principa kooperativnosti (2.2.2.) i uloge gledaoca kao krajnjeg primaoca poruke u filmskom i televizijskom diskursu (2.2.3.). Nadalje, jezički i vanjezički aspekti humora će biti definisani u pododeljku 2.2.4., a objašnjenje i izražavanje dvosmislenosti kroz različite jezičke nivoe biće predmet pododeljka 2.2.5. Naposletku, drugo poglavlje će biti zaokruženo pregledom najpre nejezičkih teorija humora, pošto one na određeni način predstavljaju osnovu za jezičke teorije, a potom će biti opisane dve najvažnije jezički zasnovane teorije verbalnog humora.

2.1. Fenomen humora

Iako je humor opštepoznat pojam jer je sastavni deo svakodnevnog života, vrlo ga je teško precizno definisati. Uopšteno, može se reći da je humor posebno svojstvo koje izaziva smeh ili osećanje zadovoljstva kod ljudi, ali ujedno, to je i sposobnost čoveka da se smeje stvarima, pojavama i situacijama koje smatra smešnim. Pošto ovaj složeni pojam obuhvata različite kognitivne, emocionalne, društvene i kulturne aspekte, različite definicije humora se, ili odnose na samu suštinu humora, ili na reakcije koje humor izaziva. U skladu sa tim aspektima, možemo razlikovati i teorijske pristupe proučavanju fenomena humora. Ipak, gotovo svi autori, počevši od antičkih filozofa do lingvista koji se u današnje vreme bave ovom temom, (Raskin 1985; Chiaro 1992; Attardo 1994; Alexander 1997; Kotthoff 1999; Ritchie 2004) se slažu u sledećem: u osnovi humora se nalazi određena vrsta **nepodudarnosti** (engl. *incongruity*), koja predstavlja nesklad između očekivanog i neočekivanog i koja se razrešava tako da izaziva iznenade-

nje i humor. „Ako je ta nepodudarnost izražena pomoću jezičkog sistema“ (Attardo 1994: 96) tada govorimo o **verbalnom humoru** ili humoru izraženom pomoću jezika, a ako je izazvana „neočekivanim pokretom, situacijom ili slikom“, tada govorimo o **neverbalnom humoru** (Norrick 2004: 402).

U najopštijem smislu, humor je sve ono što nekog može da nasmeje (Ross 1998: 1). Međutim, iako je smeh najčešća reakcija na humor bilo koje vrste, to ne mora da bude slučaj, jer možemo da se (na)smejemo i kad smo zbumjeni ili postiđeni, odnosno ta vrsta reakcije može sasvim izostati. Takođe, svaka nepodudarnost nije nužno smešna, jer ukoliko se čovek oseća na bilo koji način ugroženo ili nesigurno, nepodudarnost udružena s neočekivanom situacijom može dovesti do straha, a ne do smeha. Isto tako, nepodudarnost sama po sebi nije dovoljna da bi se proizveo humoristički efekat, jer da bi ona bila humoristična, potrebno je da bude razrešena na odgovarajući način. U tom smislu, teško da se možemo nasmejati vicu u kome nismo shvatili poentu.

Važno je naglasiti da se humor obično stvara s ciljem da se kod slušalaca / gledalaca izazove određena reakcija, najčešće smeh i dobro raspoloženje. Takođe, ovde treba pomenuti i jednu važnu razliku između pojmove **smešno** (engl. *funiness*) i **humoristično** (engl. *humorousness*). Prema Kotthoff (2006c: 9), razlika između ova dva pojma se svodi na nameru enkodera. Smešno nije postavljeno s namerom da izazove smeh, već može spontano nastati iz date situacije, za razliku od humorističnog, koje nužno proizilazi iz namere enkodera da nasmeje dekodera. Ono što se ne sme zaboraviti jeste i faktor iznenađenja koji je neophodan za potpuno ostvarivanje humorističkog efekta, bez obzira na nameru enkodera. U tom smislu, kada je reč o jeziku, humor se javlja tamo gde postoji nesklad između onog što dekoder očekuje da čuje od enkodera, i onog što enkoder stvarno izgovori.

Unutar **humorističkog okvira** (engl. *humorous frame*), koji prema Kotthoff (2006a: 288) predstavlja segment humorističkog diskursa, sagovornici prihvataju humoristično razumevanje datog iskaza, jer se u toku razgovora javlja mnoštvo **humorističkih signala** (engl. *humorous key*) koji doprinose prepoznavanju namere govornika da svoj iskaz predstavi kao humorističan, što se ostvaruje uz pomoć niza signala koji proizilaze iz konteksta, a koji nisu nužno i isključivo vezani za parajezičke signale. Više reči o ovim pojmovima biće u odeljku 2.2.4., u kome će detaljnije biti objašnjeni verbalni i neverbalni elementi humora.

Kako tvrdi Hay (2001: 56), postoje različite definicije humora zavisno od toga koji se aspekt humora želi istaći, odnosno zavisno od toga ko je u središtu pažnje, onaj koji humor stvara ili onaj koji ga prihvata i na njega reaguje. Attardo (1994: 7) definiše humor kao opšti pojam koji obuhvata različite oblike humora i koji uključuje igre rečima, podsmevanje, zadirkivanje, sarkazam i sl. Za Attarda (1994: 96) prototipični oblik verbalnog humora je vic, koji isključivo zavisi od jezika kao koda. Naspram verbalnog humora, on (Attardo 1994: 96) stavlja **referencijalne šale** (engl. *referential jokes*), u kojima se pomoć jezika upućuju na nešto što je smešno, ali što je izvan teksta samog vica, znači, reč je o nekom smešnom događaju, liku ili situaciji.

U korpusu izdvojenom za potrebe ovog rada, humor je u pojedinim slučajevima bio usko povezan sa ironijom i parodijom. Ironija predstavlja naizgled prijateljski način da se sagovornik povredi u verbalnom smislu, kako to slikovito opisuje Leech (1983: 144). Ovde neće biti više govora o ironiji, jer ona nije nužno smešna i/ili humoristična, iz prostog razloga što namera govornika nije da bude duhovit. Naravno, primeri ironije koji su unutar humorističkog okvira i koji su humoristični obuhvaćeni su korpusom, ali više o tome kako je vršen odabir jednica koje su ušle u korpus i načinu na koji je razgraničena ironija od humora biće reči na početku 3. poglavlja. S druge strane, parodija, kao veća celina, izražena u vidu (dela) teksta ili u ovom slučaju filmskog dela, ogleda se u nepodudarnosti između očekivanja čitalaca / gledalaca u vezi sa stilskim, žanrovskim ili tematskim svojstvima datog diskursa. Pošto parodija suštinski prevaziđa opseg dijaloškog reda, osnovne jedinice istraživanja, ovde će o njoj biti reči samo u onoj meri u kojoj se tiče vanjezičkih aspekata humora.

2.2. Verbalni humor u komunikaciji

Pre nego što pažnja bude usmerena ka verbalnom humoru u komunikaciji, mora se najpre objasniti osnovni model komunikacije, kao i elementi koji taj model čine. Osim toga, pojedini principi, kao što je Griceov princip kooperativnosti, kojim se rukovode učesnici u komunikacionom događaju, od posebnog su značaja za svaki komunikacioni čin, te zaslužuju posebnu pažnju. Pošto je u ovom radu reč o humoru u okviru filmskih dijaloga, ono što se nameće kao logično pitanje jeste kakva je uloga gledaoca kao

krajnjeg primaoca poruke koja sadrži nekakv oblik humora u datom komunikacionom događaju. U nastavku teksta složeni pojam verbalnog humora biće raslojen na jezičke i vanjezičke elemente. Jezički elementi će biti opisani kroz različite sadržinske i formalno-funkcijske aspekte humora, dok će vanjezički obuhvatiti parajezičke i neverbalne aspekte s jedne strane, i elemente koji se odnose na kulturu, s druge.

2.2.1. Osnovni model komunikacije

Jezik je osnovno sredstvo komunikacije među ljudima. Iako jezik ima mnogo različitih funkcija, ovde će biti reči o dve najvažnije: o upotrebi jezika da bi se prenela neka poruka, izrazila misao ili izvršila nekakva radnja i o upotrebi jezika radi uspostavljanja i održavanja različitih društvenih odnosa. Ova funkcionalna podela se u literaturi različito naziva: transakcionalna i interakcionalna upotreba jezika (Brown i Yule 1983) ili referencijalna i emotivna (Jacobson 1966). Izvorni govornik nekog jezika se, u najčešćem broju slučajeva, bez mnogo razmišljanja i muke služi svojim maternjim jezikom, bilo da nekome nešto saopštava, nešto opisuje, nekoga pozdravlja ili da se sa nekim šali. Upravo ta aktivnost ili proces izražavanja mišljenja, osećanja ili ideja među ljudima se naziva komunikacija. Pošto je uslovljena i jezikom kao sistemom komunikacije i različitim činiocima koji je smestaju u društveni okvir, komunikacija predstavlja složenu pojavu koja se proučava iz različitih uglova.

Najpre, kada je reč o društvenom okviru u kome se komunikacija odvija, treba pomenuti Hajmza (1980: 16) koji ističe da su baš etnografija i komunikacija, a ne lingvistika i jezik, ono što obezbeđuje pojmovni okvir kroz koji se procenjuje mesto jezika u društvu. Pod etnografijom, Hajmz (1980: 15) podrazumeva objedinjavanje saznanja do kojih dolaze lingvistika, psihologija, sociologija i etnologija, jer su lingvistički potrebna saznanja koja bi se dobila izučavanjem upotrebe jezika u kontekstima situacije. On na istom mestu napominje da su granice društvene zajednice u kojima je moguća komunikacija, granice situacija u kojima se komunikacija odigrava, sredstva, ciljevi i postupci selekcije, njihova struktura i hijerarhija elemenata koji čine komunikativnu ekonomiju grupe. Etnografija komunikacije je usresređena na proučavanje upotrebe svih komunikativnih kodova u njoj.

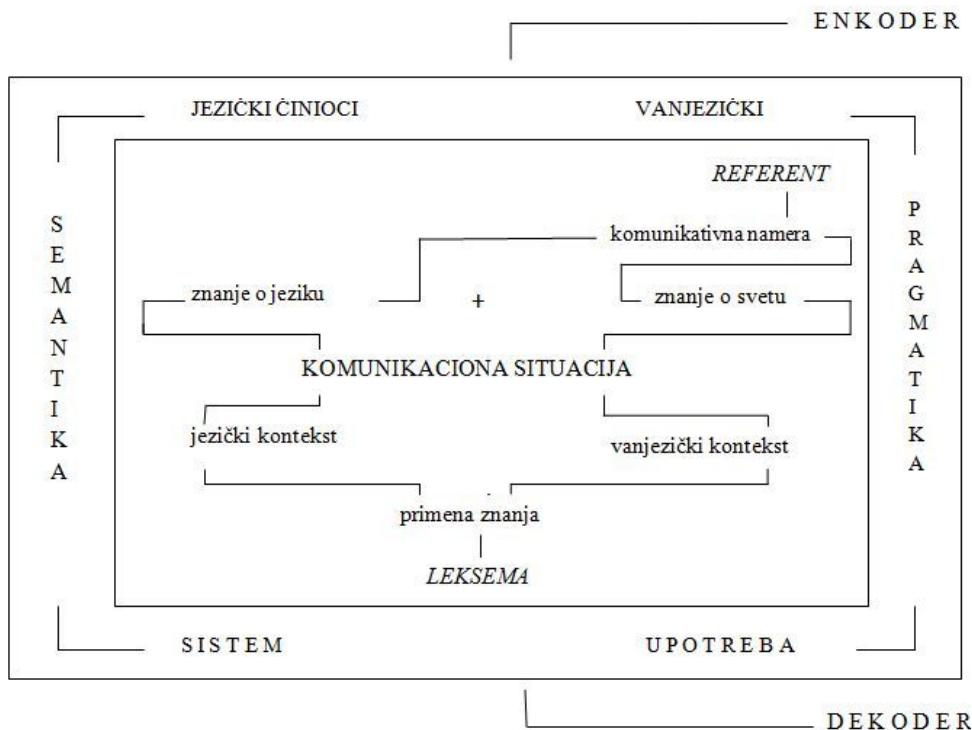
Analizirajući komunikaciju, tj. komunikativni događaj kao najvažniji deo komunikacije, Hajmz (1980: 27–28) se poziva na komunikološku te-

oriju koju je Roman Jakobson (Jakobson 1966) prilagodio lingvistici. Komunikativni događaj uključuje najpre (1) različite vrste **učesnika** (u engl. *participants*) u samoj komunikaciji, i to tipično samo dva učesnika, govornika i slušaoca, ali naravno, u različitim situacijama uključeno je i više govornika ili više slušalaca, koji mogu i ne moraju direktno da učestvuju u samoj komunikaciji. Postoji više termina koji se koriste da označe onog koji poruku šalje i onog koji tu poruku prima. U ovom radu ćemo koristi termine **enkoder** za pošiljaoca poruke, i **dekoder** za primaoca poruke, prema Prćiću (1997: 29), jer se ovim terminima naglašava aktivno učeće i onog koji tu poruku stvara s određenom namerom, i onog koji je prima i razume na odgovarajući način, što je ovde važno ako se ima u vidu konstruisanje značenja u okviru humorističkog okvira.

Zatim, komunikacioni događaj uključuje (2) raspoložive **kanale** (engl. *channel*) i vidove njihove upotrebe (govorenje, pisanje, kretanje tela, zviždanje i sl.), potom (3) **kodove** (engl. *code*), koji se odnose na odabir jezika, dijalekta, registra ili stila kojim učesnici raspolažu (jezički, parajezički, kinemički i sl.), (4) **okruženje** (engl. *setting*) u kome se sporazumevanje odvija, dopušta, nalaže, podstiče i sl., (5) **forme poruka** (engl. *message-form*) i njihove **žanrove** (engl. *genres*) (6) **stavove i sadržaje** (engl. *attitudes and content*) koje poruka može prenositi, odnosno na koje se može odnositi, i naposletku same (7) **događaje** (engl. *events*), njihove vrste i opšte osobine. Za ovu analizu je važna i podela jezika zavisno od različitih parametara o kojoj govori Radovanović (1986), jer se u okviru datog jezika javlja veliki broj varijeteta. Naime, jezik se može raslojavati na: 1) funkcionalnom, 2) socijalnom, 3) individualnom i 4) teritorijalnom planu. Rezultat funkcionalnog raslojavanja su funkcionalni stilovi, socijalnim raslojavanjem nastaju različiti sociolekti, od kojih su ovde najvažniji žargon ili sleng, individualnim raslojavanjem nastaju odgovarajući idiolekti, a teritorijalnim dijalekti. Interesantno je da kada se ukrsti ova komunikološka teorija sa humorom, jasno se vidi da humor može nastati kao rezultat poigravanja bilo kojim od gorenavedenih planova. U drugom delu rada to će biti ilustrovano različitim primerima u kojima govornici u datom komunikacionom događaju koriste recimo funkcionalni stil, žargon ili govore određenim dijalektom što predstavlja izvor nepodudarnosti u odnosu na dati kontekst i datu situaciju, te iz tog nesklada proizilazi humor.

Gledano iz drugog ugla, komunikaciona situacija i svi jezički i vanjezički činioci koji su vezani za nju mogu se predstaviti u vidu dijagrama.

Vrlo slikovit shematski prikaz i jasno objašnjuje leksikološkog modela mikrokomunikacije daje Prčić (1997: 86) (Dijagram 1). Prema Prčiću (1997: 85), mikrokomunikacija podrazumeva segment komunikacije koji je vezan za niže jezičke jedinice (tj. leksičko značenje), a makrokomunikacija segment koji je vezan za više jedinice (tj. rečeničko značenje), pri čemu bi se „jedna makrokomunikacija sastojala od više mikrokomunikacija, u stanju uzajmane povratne uslovljjenosti, ne samo u odnosu jedna na drugug, nego i u odnosu na makrokumunikaciju u celini.



Dijagram 1: Leksikološki model mikrokomunikacije (prema Prčiću 1997: 86)

Trenutno ćemo zanemariti pojmove ‘referent’ i ‘leksema’ koji predstavljaju polazne tačke u procesu mikrokomunikacije, zavisno od toga da li se na komunikacionu situaciju gleda iz tačke enkodera ili dekodera. Ovde treba naglasiti terminološku distinkciju na koju upozorava Prčić (1997: 31)

– pridev ‘komunikacioni’ se odnosi na događaj, situaciju i sl., tj. težište je na komunikaciji kao formi, dok se ‘komunikativni’ odnosi na efekat, potencijal i sl., tj. na komunikaciju kao sadržinu. Od posebnog značaja za komunikaciju je **komunikativna namera** (engl. *communicative intention*) tj. razlog zbog koga govornik želi da prenese određeni sadržaj. Da bi uopšte preneo nekakav sadržaj, enkoder, ali i dekoder mora imati znanje o svetu, koje obuhvata sve ono znanje koje pojedinac ima o fizičkim pojavama i zakonima u prirodi, društvenim zakonima, kulturi, itd., ali i znanje o jeziku, koje kako navodi Prćić (1997: 86–87), obuhvata i kodnu i komunikativnu kompetenciju, tj. poznavanje jezičkih jedinica i pravila za njihovo međusobno kombinovanje i sposobnost adekvatnog odabiranja leksičkih jedinica kao i sposobnost adekvatnog prilagođavanja različitim komunikacionim situacijama.

Jezički kontekst u kome se leksema javlja jeste njen neposredno okruženje, dok je vanjezički kontekst kako ističe Prćić (1997: 27) „splet opštih i posebnih prostornih, vremenskih, društvenih, individualnih, ali i opštakulturalnih činilaca, koji doprinose uspostavljanju, odvijanju i ostvarivanju neke komunikacije“. U vezi sa praktičnom primenom ovih termina postavlja se pitanje pojma granice samog konteksta. Da bi se lakše i preciznije odredio taj opseg, u okviru analize diskursa se postavlja **princip lokalnog tumačenja** (engl. *principle of local interpretation*). Ovaj princip navode Brown i Yule (1983: 59) u objašnjenju odgovarajućeg tumačenja određenog iskaza, jer pomenuti princip navodi dekodera da ne stvara kontekst veći od onog koji mu je potreban da bi dati iskaz valjano protumačio. Pored ovog principa, ovi autori (Brown i Yule 1983: 64) pominju još jedan važan princip, a to je **princip analogije** (engl. *principle of analogy*). Principom analogije se obezbeđuje logičan i dovoljno čvrst okvir pomoću kog dekoder može ispravno da protumači dati iskaz. Naime, u većini slučajeva ono o čemu se govori jeste u skladu sa našim očekivanjima. Međutim, vezano za temu ovog rada treba pomenuti da upravo kada je reč o humoru, enkoder se namerno poigrava sa očekivanjima dekodera, a takvo poigravanje je moguće zbog postojanja principa analogije. O uobičajenim očekivanjima vezanim za stvaranje i tumačenje iskaza biće više reči kasnije. Naposletku, pojам **performanse** ili **primene znanja** (Prćić 1997: 87) se odnosi na pojavn oblik znanja, odn. aktualizaciju svih onih segmenata znanja o jeziku i znanja o svetu koji su potrebni da bi se razumela poruka koju enkoder upućuje dekoderu. Primena znanja se odigrava u okviru komunikacione situacije.

Ono što je takođe potrebno istaći u vezi sa Dijagramom 1 jeste podela predmeta istraživanja između semantike i pragmatike. Ta podela se, naravno, nadovezuje na suštinsko pitanje vezano za komunikacionu situaciju, odnosno na način na koji dekoder dekodira ili tumači sadržaj koji mu prenosi enkoder. Da bi uopšte razumeo kod, ili drugim rečima, jezik koji koristi enkoder, dekoder mora imati znanje o jeziku, čime se, grubo govorеći bavi semantika. Međutim, sve ostalo što je obuhvaćeno datom porukom, uključujući najpre samu komunikativnu nameru, a potom referenciju, prepostavke koje komunikatori imaju i u vezi sa znanjem jezika i u vezi sa znanjem o svetu, govorne činove, implikature itd. spada u domen pragmatike. Ova podela se mora samo uslovno uzeti, jer se u suštini semantika i pragmatika nalaze u stalnoj sprezi. Kao što se može videti na Dijagramu 1, semantika se prvenstveno bavi samim sistemskim znanjem o jeziku ili kodnom kompetencijom, dok u domen pragmatike prvenstveno spada upotreba jezika u datom kontekstu.

Iako Dijagram 1 na jezgrovit način pruža uvid u samu suštinu komunikacione situacije, na njemu se lako može uočiti u kojoj meri je komunikacija složen fenomen koji zavisi od mnogo činilaca. Pošto će nešto kasnije biti reči o specifičnim problemima vezanim za dekodiranje date poruke, ovde treba navesti određene idealizacije koje su potrebne da bi se bolje razumeo pojam komunikacione situacije. Prva idealizacija podrazumeva da enkoder nije namerno dvosmislen u procesu enkodiranja poruke, da su reči ili iskazi koje koristi doslovni, da govori direktno i da mu je osnovna namera u datom trenutku da komunicira, odn. da jezik ne koristi u svrhu određenih perlukacionih činova.

U najboljem slučaju, ako dekoder uspe da na pravi način dekodira poruku enkodera, može se reći da je postignuta **pragmatička plauzibilnost** (engl. *pragmatic plausibility*) što je, kako navodi Prćić (1997: 89) „interpretacija s najvišim stepenom verovatnoće, proistekla iz spleta činilaca koji čine: komunikaciona situacija, uspostavljeni univerzum diskursa i odgovarajuće znanje o svetu.“ Međutim, ono što je takođe vrlo važno za pravo tumačenje govornikovog iskaza jeste **implikatura** (engl. *implicature*) koja predstavlja, uslovno govorеći, značenje koje nije doslovno izraženo upotrebljenim rečima u okviru rečenice, tj. iskaza, ali govornik od slušaoca očekuje da će, u skladu sa kontekstom i znanjem koje ima, razumeti to nameravano značenje u datom kontekstu.

Uobičajeno je da se u svakodnevnoj upotrebi jezika komunikacija ne sastoji od pojedinačnih rečenica, već se sagovornici često služe nizovima rečenica izgovorenim u jednom dahu, fragmentima rečenica, samo frazama, uzvicima ili pojedinim glasovima. Za te celine ili jedinice govora, koje se nazivaju **iskazi** (engl. *utterance*) je tipično da sadrže i nestandardne oblike, da govornici prave pauze, koriste i različite elemente prozodije, kao i parajezičke i neverbalne oblike komunikacije (naglašenu intonaciju, gestikulaciju, pokret i sl.). U suštini, iskaz može biti praćen tišinom, ili iskazom nekog drugog učesnika u razgovoru. Pravila **uzimanja reči** učesnika u komunikacionom događaju (engl. *turn-taking strategy*) se jednim delom podrazumevaju i zavise od date kulture, a drugim delom zavise od konkretnog komunikacionog događaja.

Rečenice ili fragmenti rečenica koje su povezane istom temom u nešto veću celinu čine diskurs. Postoje različiti oblici diskursa, najpre pisani i govorni, a oni se posle mogu deliti na mnoštvo različitih podvrsta (govor, predavanje, dosetka, pismo, novinski članak itd.). Kada se više sagovornika smenjuje u dатој komunikacionoj situaciji, reč je o razgovoru ili konverzaciji. Sam razgovor ili konverzacija predstavlja jedan vrlo širok pojam koji može da obuhvata različite elemente. Sledeći Klikovac (2008: 170), podrazumevaćemo „da je jezik u razgovoru veoma raznolik jezički varijitet, ili, bolje rečeno, skup varijeteta“, pri čemu je jezički varijitet rezultat bilo koje vrste diferencijacije (Klikovac 2008: 112). Predmet istraživanja u ovom radu biće prvenstveno razgovorni jezik, prema terminu koji koriste Savić i Polovina (1989) i Savić (1993) (O terminima i pojmovima govorni i razgovorni jezik videti Klikovac 2008: 157).

Pošto svaka jezička zajednica ima svoja (ne)pisana pravila, uslovljena društvenim i jezičkim principima, kojima se određuje kada, ko, koliko često i na koji način može da komunicira, ovde ćemo se usredediti na prototip konverzacije. U skladu sa tim prototipom, u konverzaciji učestvuje najmanje dva ili više sagovornika, koji koriste kod poznat svim učesnicima u razgovoru (to ne mora uvek da označava jedan jezik). Učesnici se najčešće pridržavaju gorepomenutih pravila vezanih za komunikacioni događaj. Pri tome oni ne koriste samo relevantne jezičke, već i vanjezičke elemente. Na primer, postoje određene fraze kojima se inicira razgovor, sagovornici se smenjuju i otprilike podjednako učestvuju u dатој konverzaciji, od govornika koji je započeo određenu temu se očekuje da je i završi, obično u datom trenutku govori samo jedna osoba, a ne više ljudi istovremeno, go-

vornik jezičkim ili nejezičkim signalima upućuje na to da polako završava sa svojim govorom (recimo koristeći odgovarajući intonaciju, pokrete tela, oblik rečenice i sl.) i da je red na drugog učesnika da nastavi, itd. (Savić i Polovina 1989).

Treba pomenuti da je u okviru analize diskursa središte pažnje usmeno na preformansu datog govornika i njegovu komunikativnu sposobnost da, kako napominje Hajmz (1980: 46), stvori odgovarajuće iskaze, a ne obavezno i gramatičke rečenice. Hajmz naglašava na istom mestu da je ova kvo viđenje sasvim u suprotnosti sa viđenjem Chomskog kome je polazna tačka u stvaranju adekvatne i valjane lingvističke teorije idealni govornik maternjeg jezika koji proizvodi isključivo gramatične rečenice. Međutim, treba imati u vidu činjenicu koju ističe Klikovac (2008: 170) – koliko će se govornik nekog jezika u svom govoru držati standardizovanih normi zavisi od više činilaca, prvenstveno njegovog dijalekta, obrazovanja, situacije u kojoj govoriti itd.

Zanimljivo je da je još davne 1935. čuveni britanski lingvista J. R. Firth (citat preuzet iz Coulthard 1985: 1) podsticao lingviste da se okrenu proučavanju konverzacije, „pošto se tu nalazi ključ pomoću koga ćemo bolje razumeti šta je to jezik i kako funkcioniše“ (“for there we shall find the key to a better understanding of what language is and how it works”). Lingvista je taj koji se mora pozabaviti verbalnim procesima u kontekstu date situacije, iako je neosporno da se moraju proučiti i opisati bar tri nivoa komunikacije – značenje, forma i sama materija, ili diskurs.

Logično je da se nameće pitanje na koji način dekoder razume iskaz, tj. poruku enkodera. Kako ističu Brown i Yule (1983: 223) jedna od najzastupljenijih zabluda vezanih za razumevanje iskaza koja se koristi u jezičkim analizama jeste prepostavka da je naše razumevanje zasnovano isključivo na značenju reči i struktura koje se upotrebljene u rečenici/ama kojom se poruka prenosi. Iako je neosporno da je, uslovno govoreći, polazna tačka u konstruisanju značenja upravo značenje reči i/ili strukture, u okviru kognitivne lingvistike se ističe da se prilikom tog procesa razumevanja aktiviraju različiti mentalni prostori koji sadrže ne samo pojmove na koje se odnose pomenute lekseme već i sve ono vanjezičko značenje koje imamo vezano za date pojmove, kao i znanje o neposrednom kontekstu (Fauconnier i Turner 2002).

Na primer, i rečenice koje su gramatički netačne ili koje su nepotpune mogu se pravilno razumeti, ako je slušaocu poznato u kakvom kontekstu

i u kakvoj situaciji se koriste. Ako recimo neko najde na sledeći tekst u novinama u rubrici koja je posvećena malim oglasima, **Koljem po kućama, br tel. XXX XXX** (Andrić 2006), verovatno će zaključiti da nije reč o serijskom ubici koji se nudi potencijalnim žrtvama, već da je reč o mesaru koji nudi svoje usluge i pomoć onima koji žele da sami pripreme proizvode od svinjskog ili junećeg mesa, što je relativno čest slučaj na području Vojvodine, i nešto što je poznato govornicima srpskog jezika. Pored takozvane koherentnosti, (koja pomaže dekoderu da poveže delove teksta u datim primerima), principa analogije, principa o lokalnom tumačenju i opštim karakteristikama konteksta, Brown i Yule (1983: 225) navode da postoji i određena pravilnost strukture diskursa kao i pravilnost u raspodeli odlika informacione strukture datog diskursa. Kao što se može videti u gorepo-menutom primeru, osim znanja o diskursu, dekoder u primerima ovog tipa aktivira i svoje znanje o pojmovima vezanim za dato društvo i kulturu, zna koja je svrha date poruke i koja je njena komunikaciona funkcija (da li je u pitanju naslov novina ili oglas, pretnja ili reklama i sl.). Ukratko, prema Brownu i Yulu (1983: 225) postoje tri važna aspekta procesa tumačenja govornikovog nameravanog značenja prilikom stvaranja diskursa: obradivanje komunikativne funkcije (kako *primiti* poruku (ital. *u orig.*), upotreba znanja o svetu i utvrđivanje inferencija. Kako kaže Yule (1996: 17) pošto ne postoji direktna veza između entiteta i reči koje te entitete označavaju, zadatak dekodera je da zaključi na šta enkoder tačno misli kada koristi odgovarajuću leksemu.

Minimalna jedinica nekakvog komunikacionog događaja sa stanovišta diskursa predstavlja **govorni čin** (engl. *speech act*). U okviru komunikacionog događaja može da postoji jedan ili više govornih činova. Govorni čin, kako kaže Hajmz (1980: 96), se nalazi na nivou koji se razlikuje od nivoa rečenice, pa se iz tog razloga ne može izjednačiti ni sa gramatikom, ni sa sintaksom. On može biti uslovljen ustanovljenim formulama („Ovim vam je naređeno da obustavite prepisku sa našim udruženjem“), intonacijom („Iđi!“ naspram „Ideš?“), pozicijom u razgovoru („Zdravo“ kao pozdrav na samom početku) ili društvenim odnosom među učesnicima. Iako se govorni činovi mogu proučavati i sa stanovišta semantike ili sintakse, oni su najbolje opisani u okviru pragmatike.

2.2.2. Poštovanje i svesno narušavanje Griceovog principa kooperativnosti

Baveći se enkodiranjem i dekodiranjem poruke u okviru komunikacionog događaja, Grice (1989) je ustanovio da se one informacije koje su relevantne za datu poruku, koju enkoder prenosi dekoderu, u najvećoj meri (implicitno) podrazumevaju. Osim toga, ustanovio je da postoji nešto što, uslovno govoreći, povezuje sagovornike u toku razgovora, a da im upravo ta veza omogućava bolje razumevanje izgovorenih iskaza. Tu specifičnu povezanost Grice je nazvao **principom kooperativnosti** (engl. *cooperative principle*), koga se, u tipičnom razgovoru, sagovornici pridržavaju da bi nesmetano razumeli jedan drugog. U suštini, princip kooperativnosti podrazumeva da nema odstupanja od racionalno najefikasnijeg načina komuniciranja bez posebnog razloga. Sam princip kooperativnosti obuhvata četiri konverzacione maksime (prevod naziva ovog principa i maksima dat prema Prćiću (1997, 2010)):

- **maksima informativnosti** (prema engl. *maxim of quantity*), koja podrazumeva da će govornik svom sagovorniku ponuditi dovoljno podataka, ali ne i više nego što je to potrebno za nesmetano odvijanje razgovora;
- **maksima istinitosti** (prema engl. *maxim of quality*), kojom se podrazumeva da govornik neće govoriti o nečemu za šta veruje da nije tačno/istinito i da neće govoriti o nečemu što nije provereno;
- **maksima relevantnosti** (prema engl. *maxim of relation*), kojom se podrazumeva da će govornik govoriti o onome što je relevantno za datu konverzaciju;
- **maksima jasnosti** upućene poruke (prema engl. *maxim of manner*), koja podrazumeva da će govornik biti dovoljno jasan i precizan, da će svesno izbegavati dvosmislenost, da će biti kratak i da će njegov iskaz biti logično usklađen.

U skladu sa ponuđenim maksimama, dekoder određuje odgovarajuće implikature, tj. donosi zaključke u vezi sa onim što je rečeno, te tako dolazi do odgovarajućeg značenja i namere enkodera da prenese datu poruku. Recimo, u sledećem primeru:

- (1) A: Ima li mleka u frižideru?
B: Upravo idem u prodavnicu.

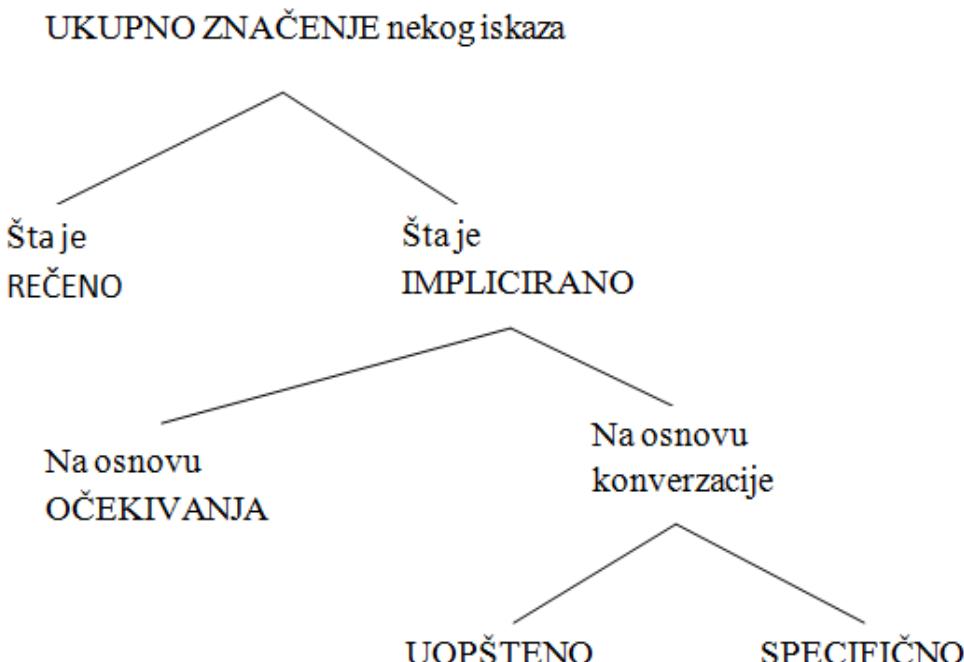
govornik koji je postavio pitanje bi trebalo pravilno da zaključi da mleka nema, ali da će ga uskoro biti, jer će ga govornik B kupiti.

Nadovezujući se na Griceov princip kooperativnosti i odgovarajuće maksime, Raskin (1985: 89, 100–101) tvrdi da se komunikacija koja se odvija u skladu sa tim principom odvija u **ozbilnjom modalitetu** (engl. *bona-fide mode*), koji predstavlja uobičajen modalitet u kome se izbegava dvosmislenost, jer ne ostavlja nikakav prostor za laganje, ironiju ili humor. Međutim, sagovornici isto tako mogu preći u **neozbiljan modalitet** (engl. *non-bona-fide mode*) (Raskin 1985: 101) u toku jednog te istog razgovora, u kome slobodno i ciljano koriste dvosmislenost da bi „stvorili poseban efekat uz pomoć teksta, tj. govora“ (Raskin 1985: 101). U neozbilnjom modalitetu sagovornici su i dalje svesni principa kooperativnosti, jer je humor, za razliku od laži, društveno prihvatljen, ali se Griceov princip kooperativnosti ne primjenjuje u takvoj situaciji, pošto i govornik i slušalac prepoznaju namenu govornika da želi da se našali. Taj prelazak iz jednog u drugi modalitet se obično najavljuje odgovarajućim signalom. Raskin (1985) se ne upušta u analizu prirode i vrste signala koji se koriste, ali možemo dodati da je reč o verbalnim ili neverbalnim signalima (recimo fraza „samo se šalim“, naminivanje, smeh i sl.).

U skladu sa pretpostavkom da su učesnici u konverzaciji svesni prelaska iz ozbiljnog u neozbiljni modalitet, Raskin (1985: 103) po uzoru na Gricea predlaže sledeće maksime za neozbiljni modalitet komunikacije:

1. Maksima informativnosti: pruži tačno onoliko podataka koliko je neophodno za dati vic;
2. Maksima istinitosti: ispričaj samo ono što je u skladu sa kontekstom vica;
3. Maksima relevantnosti: ispričaj samo ono što je u vezi sa datim vicerem;
4. Maksima jasnosti: govori jasno i efektno dok pričaš vic;

Činjenica jeste da humor predstavlja pravi izazov za pragmatiku i da ne postoji jedna jedinstvena teorija koja bi objasnila način na koji se humor stvara, ali i razume u konverzaciji. Kako navodi Kotthoff (2006a: 273), u okviru Griceovog modela, analiza humora uključuje specifične konverzacione implikature, pošto svaki iskaz koji sadrži humor mora da bude prilagođen datom kontekstu i kontekstu. Predstavljeno grafički, na Dijagramu 2, značenje iskaza koje slušalac treba da dekodira uslovljeno je sledećim činiocima:



Dijagram 2: Značenje iskaza (prema Griceu 1989)

Ono što je važno istaći jeste da je Griceov princip kooperativnosti, odnosno konverzacione maksime, relativno opšte prirode i u tom smislu se uobičajeno podrazumeva u komunikaciji. Međutim, zanimljivo je da se svesno narušavanje ovog principa i odgovarajućih maksima obično ne odnosi na probleme u samoj komunikaciji među sagovornicima, već upravo na namenu govornika da ostvari određeni efekat. Upravo iz tog razloga se ta vrsta odstupanja od principa kooperativnosti često koristi u humoru. Recimo, u šalama tipa

- (2) A: Da li vaš pas ujeda?
B: Ne.
(A se saginje da pomazi psa i pas ga ujede)
A: Rekli ste da ne ujeda!
B: I ne ujeda. Ali ovo nije moj pas.
(primer preuzet iz Yula 1996: 36)

Iz ovog primera se može videti da su oba sagovornika pošla od prepostavki koje su bile tačne za svakog od njih (na osnovu razgovora se zaključuje i da osoba B ima psa), ali govornik A prepostavlja da pas pripada govorniku B. Govornik B krši maksimu informativnosti jer ne daje sagovorniku A dovoljno podataka, i tako stvara komičan efekat.

Kao primer za svesno narušavanje principa kooperativnosti može poslužiti i sledeći primer preuzet iz Kotthoff (2006a: 274):

- (3) *He: Your nagging goes right in one ear and out the other.
She: That's because there is nothing in between to stop it.*

Prvi govornik je upotrebio metaforičan izraz koji je sagovornica namereno protumačila doslovno i na taj način se poigrala sa implikaturom koju govornik implicira svojim iskazom. Ovaj duhoviti odgovor predstavlja svesno narušavanje maksime koja se odnosi na jasnoću poruke, jer bi metaforičan izraz trebalo da razume kao celinu sa prenesenim značenjem. Isto tako, ako nema odgovarajući dokaz, može se reći da ona narušava i maksimu istinitosti, iako se može reći da poštuje sam princip kooperativnosti pošto sarađuje sa govornikom u smislu da prihvata značenje koje on implicira, ali je očigledno da sa njim ne sarađuje na nivou perlukcije, jer u tom razgovoru, ona ima drugačiji cilj i drugačiju nameru.

Upravo primeri ovog tipa predstavljaju problem za analizu samo uz pomoć Griceovog principa kooperativnosti, pošto sagovornici sarađuju i nadograđuju implikature jednu na drugu. U ovakvim slučajevima potrebno je osloniti se i na inferencije koje se mogu izvući iz konteksta u vezi sa odgovorom kojim se govornik nadovezuje na svog sagovornika. Kako naglašava Kotthoff (2006: 275) implikatura zavisi i od konteksta i ne mora da znači da je svaka inferencija zasnovana na nekoj implikaturi. Činioci koji su deo kulture ili društva imaju značajnu ulogu u humoru koji se ne može objasniti isključivo pomoću implikatura i principa kooperativnosti. Iz tog razloga, ovakva šala neće biti na isti način smešna muškarcima i ženama, odn. efekat koji bi mogla da izazove kod određene ciljne grupe zavisiće u velikoj meri i od same podele uloga.

Naravno, ovakvim primerima se ne umanjuje značaj principa kooperativnosti, već je potrebno naglasiti da on predstavlja jedan opšti princip koji može da se upotrebi i na višem nivou. Gledano iz ugla kognitivne lingvistike, Kleinke (2010: 3346) ističe da ovaj pristup može dopuniti Griceov pristup tako što će ponuditi kognitivno tumačenje govornikovog usmerenja

na nivou strukturalnog sklopa pojedinačnih jezičkih iskaza koji pokreću specifične konverzacione implikature. Prodanović Stankić (2014: 452-453) zaključuje da dijalozi koji sadrže svesno narušavanje principa kooperativnosti u kontekstu komičnog žanra bivaju protumačeni kao humoristični od strane gledalaca, i za njih je takvo svesno narušavanje Griceovog principa neobeležen služaj, za razliku od svakodnevne upotrebe jezika u okviru koje svesno narušavanje ovog principa predstavlja obeležen slučaj.

U svom pokušaju da proširi pragmatičku analizu upotrebe jezika tako da, s jedne strane uključi nezaobilazni Griceov princip kooperativnost, i da, s druge, obuhvati i one primere upotrebe jezika koji se ne mogu ovim principom objasniti, Clark (1996) polazi od pojma **združene aktivnosti** (engl. *joint action*). Kako tvrdi Clark (1996: 3), upotreba jezika u suštini predstavlja oblik združene aktivnosti, a združenu aktivnost on definiše kao usklađenu aktivnost koju izvodi grupa ljudi. U tom smislu združena aktivnost može da bude bilo koja aktivnost koju izvode akteri usklađeni jedni sa drugima, počevši od plesa, izvođenja klavirskog koncerta u duetu, razgovora koji se vodi u prodavnici prilikom kupovine ili pričanje vica grupi slušalaca. Ovde je prvenstveno važna konverzacijia kao vrsta združene aktivnosti. U toku konverzacije, oba sagovornika moraju da doprinesu uspešnom izvođenju komunikacionog čina. Pošto se u toku komunikacionog čina enkoder i dekoder usklađuju na različitim nivoima, važno je, kako navodi Clark (1996: 148) usmeriti pažnju i na nivoe tog procesa, a ne samo na krajnji rezultat.

U okviru takvog načina gledanja na sâm komunikacioni događaj, neverbalno signaliziranje predstavlja deo, odnosno, nivo združene aktivnosti, kojim se dopunjaje verbalno izražavanje određene poruke. U tom svetlu, ne sme se zanemariti ni uloga dekodera da prepozna i pravilno protumači dati signal. Svaka združena aktivnost predstavlja jednu složenu konstrukciju u kojoj su i enkoder i dekoder aktivno uključeni i u isto vreme usaglašeni. Recimo, enkoder namerava nešto da izrazi, signalizira i verbalno izražava svoju nameru, predstavlja je dekoderu, dok dekoder prepozna tu nameru, identificira signal i poruku i dalje reaguje u skladu s porukom. Kada se nameravano značenje prenese, enkoder očekuje odgovaraajuću završnicu, kojom bi se potvrdilo da je njegova namera i radnja koja je usledila kao rezultat te namere uspešno obavljena. Kada je reč o humoru i nameri govornika da zasmeje slušaoca, očekivana reakcija je u najboljem slučaju smeh, ili bar osmeh, kojim bi se potvrdilo ostvarivanje namere enkodera.

Za odgovarajući reakciju je važno da usledi u pravom trenutku i da bude jednostavna i lako razumljiva.

Međutim, iako u protopičnom komunikacionom događaju sagovornici sarađuju i jasno izražavaju svoje namere odgovarajućim sredstvima, često se dešava da govore jedno, a da na umu imaju nešto sasvim drugo. To je recimo slučaj kod zadirkivanja. Zadirkivanje je prema Drewu (1987: 233) obično predstavljeno u obliku odgovora na nečiji iskaz, znači, drugi govornik se nadovezuje na određeni element u iskazu prethodnog govornika i na tom elementu zasniva zadirkivanje. Recimo, u sledećem primeru supružnici razgovaraju o privatnim časovima koje drži muž. Nadovezujući se na njegov komentar, ona koristi polisemiju prideva *cheap* i zadirkuje ga koristeći drugo značenje reči koju je upotrebio:

(4) *Ken: and I'm cheap, - - -*

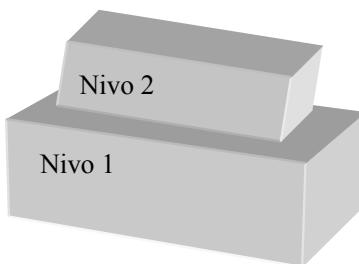
Margaret: I've always felt that about you, -

Ken: oh shut up,

(- - laughs) fifteen bob a lesson at home, -

(primer preuzet iz Clark 1996: 353).

Na osnovu reakcije Kena možemo potvrditi prepostavku da je ovde reč o zadirkivanju i da Margaret ne misli ozbiljno to što kaže. Njen iskaz ne spada u domen onog što Austin (1994: 22) naziva ozbilnjom upotrebom jezika i iz tog razloga ne spada u okvir tradicionalne pragmatike. Clark (1996: 353), ovakvu upotrebu jezika objašnjava pojmom **slojevitosti** (engl. *layering*). Naime, sagovornici zajedno stvaraju nivo diskursa koji nije stvaran, ali koji je zasnovan na i koji zavisi od stvarnih iskaza. Drugim rečima, između dva sloja, ili dva nivoa, postoji određena vrsta napetosti: prvim nivoom bismo mogli predstaviti stvarnu komunikacionu situaciju i razgovor između njih dvoje pri čemu se sagovornici zajedno pretvaraju da navodno ozbiljna tvrdnja koju izgovara Margaret zaista opisuje Kena. Grafički predstavljena slojevitost bi izgledala ovako:



Dijagram 3: Metaforička predstava slojevitosti (preuzeto iz Clarka (1996: 354))

Ova dinamička stratifikacija diskursa u vidu slojeva podrazumeva da svaki viši nivo mora zavisiti od nižeg nivoa na kome je utemeljen, jer je svaka upotreba jezika da se ostvari humoristički efekat zasnovana na ozbiljnog modalitetu. Ovakvim pristupom Clark (1996: 353–357) tumači sve oblike odstupanja od ozbiljnog modaliteta (na primer u pričama, vicevima, romanima, pozorišnim komadima, filmovima, u ironiji, humoru, retoričkim pitanjima itd.).

U gorenavedenom primeru drugi nivo je u suprotnosti sa prvim, koji predstavlja stvarnu situaciju. Međutim, sagovornici zajedno učestvuju i u zamišljenoj hipotetičkoj situaciji i takve gorovne činove Clark (1996: 368) naziva **insceniranim komunikativnim činovima** (engl. *staged communicative acts*). Oni su inscenirani upravo zbog toga što su sagovornici svesni da nisu stvarni, a ponašaju se tako kao da jesu. Inscenirani komunikativni činovi obuhvataju različite oblike ironije, sarkazma, nepotpunih iskaza i sl. Analizirajući specifičnosti humora, Brône (2008: 2030) Clarkovim insceniranim govornim činovima dodaje još dva, **preterano razumevanje** (engl. *hyper-understanding*) i **pogrešno razumevanje** (engl. *misunderstanding*), ali o ovim pojmovima će biti više reči u 3. poglavlju. Kada je reč o preteranom razumevanju, Brône (2008: 2031) navodi da dekoder namerno okreće situaciju u svoju korist nadovezujući se na bilo koji element iskaza enkodera koji može upotrebiti u svoju korist, odnosno s ciljem da se našali na račun svog sagovornika. Takav je recimo gorenavedeni primer (4), na osnovu kog se može zaključiti da Margaret namerno zanemaruje značenje reči koju je Ken implicirao i nadovezuje se na sasvim suprotno značenje polismemičnog prideva koji je Ken upotrebio. Broj nivoa ne mora da bude ograničen samo na dva. Ako se kao primer uzme vic koji jedna osoba prepričava drugoj, može se videti da se takav komunikacioni čin može podeliti na tri nivoa. U

korpusu ovog rada, takvi primeri bi recimo bili oni u kojima jedan lik prepričava neku šaljivu priču ili anegdotu, i u toku priče se povremeno obraća svom sagovorniku, slično kao u primeru koji navodi Clark (1996: 361)

(5) *Sam: let me tell you a story, - - -*

[a girl went into a chemist's shop, and asked for, .

contraceptive tablets, - -

*so he said ₃[well I've got . all kinds, and . all prices,
what do you want,]*

...

₃[you may well have a baby,] ₃- - ₂]

Reynard: Sam, you're a wicked fellow, - that's very nice

Ono što se jasno vidi iz ovog primera jeste na koji način govornik uvodi svog sagovornika u drugi nivo njihovog razgovora, pričajući vic tako da zvuči kao da je u pitanju stvaran događaj. Prema terminologiji koju koristi Kotthoff (2006a), to bi bio humoristički signal u datom humorističkom okviru, koji je ovde predstavljen drugim slojem. Znači, prvi sloj predstavlja nivo razgovora na kome govornici u okviru svoje združene aktivnosti prelaze na izmišljeni nivo na kome se odvija priča/vic. U okviru trećeg nivoa nalazi se lik unutar vica koji se obraća devojci iz vica. Na kraju, Reynard svojim komentarom pokazuje da je shvatio da je Sam pričao vic i da je sa tim nivoima gotovo, jer se vraćaju na prvi nivo na kome se odvija njihova stvarni razgovor.

Na sličan način, u konverzaciji koja se odvija u okviru filmskog i televizijskog diskursa, postoje likovi koji međusobno razgovaraju, šale se, pričaju viceve, šaljive priče i sl. U pojedinim slučajevima taj razgovor se odvija tako kao da ne postoji nivo komunikacije mimo nivoa na kome oni komuniciraju, a ponekad se gledaocu, koji takav diskurs prati na televiziji ili filmskom platnu, čini kao da su ti likovi svesni činjenice da postoji gledalac radi koga se čitav razgovor i odvija. U narednom pododeljku ćemo se najpre baviti upravo ulogom televizijskog gledaoca u komunikacionom događaju, a potom i signallima koji se koriste da bi se u toku razgovora označili različiti nivoi komunikacije i učesnici komunikacije koji su vezani za svaki od tih nivoa.

2.2.3. Uloga televizijskog gledaoca u komunikacionom događaju

U prethodnom odeljku je bilo reči o osnovnom modelu komunikacije i učesnicima u komunikacionom događaju. Već je pomenuto da je osnovni model komunikacije u suštini zasnovan na dijadičkom modelu, odnosno

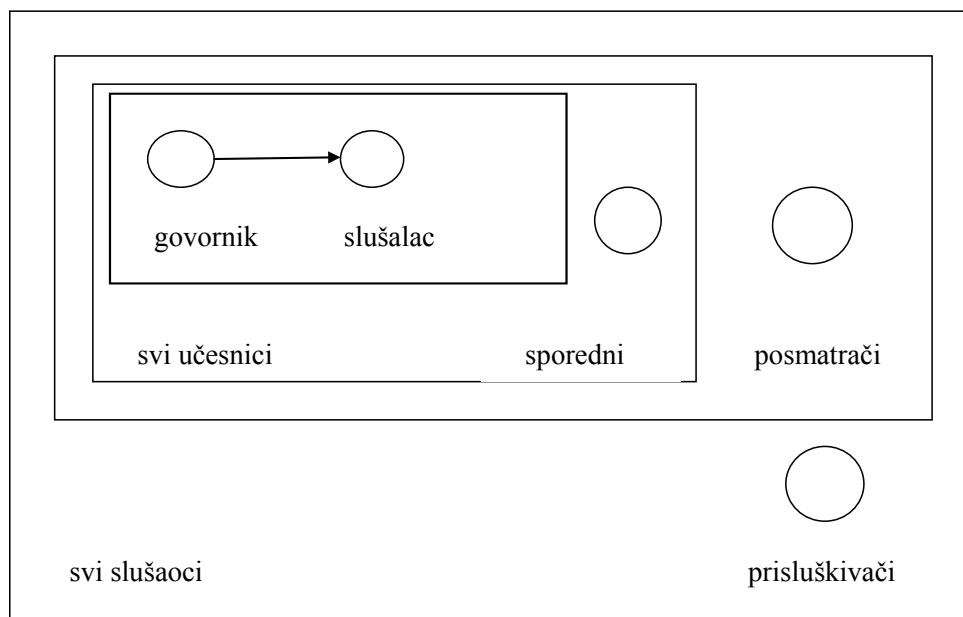
prototipu komunikacionog događaja koji podrazumeva dva učesnika, enkodera i dekodera. U literaturi se ti učesnici različito nazivaju, zavisno od uloge koju imaju, te se govori o paru govornik/slušalac, pošiljalac/primalac, adresant/adresat, pisac/čitalac, enkoder/dekoder (Jakobson 1966; Hajmz 1980; Clark 1996; Prćić 1997, 2010), zavisno od kanala, odnosno medijuma za prenos govora. Najčešće se podrazumeva da je reč o jednoj osobi koja šalje i jednoj koja tu poruku prima u interakciji licem u lice. Međutim, to često nije slučaj pošto u komunikacionom događaju može učestvovati i više ljudi (postoje različite kombinacije: jedan govornik naspram više slušalaca, više govornika naspram jednog slušaoca, itd.).

Ako se osvrnemo na filmski i televizijski diskurs kao medijume koji-ma se prenosi poruka, nameće se pitanje uloge filmskog i televizijskog gledaoca u takvoj vrsti diskursa. U ovom radu će taj gledalac biti kraće označen terminom televizijski gledalac, najpre zbog toga što je televizija vrsta medija na kojoj se najčešće gledaju i filmovi i televizijske serije, a potom i zbog prototipične mentalne slike koju izaziva pojam ‘gledalac’. Imajući u vidu gorepomenetu podelu, televizijski gledalac je zapravo u isto vreme i slušalac, jer istovremeno i gleda i sluša program, odnosno, pored „pokretnih slika“ prati i verbalnu i neverbalnu komunikaciju govornika, ali nije u prilici da svojim verbalnim / neverbalnim doprinosom utiče na tok razgovora.

U suštini, uloga televizijskog gledaoca nije ista u svim vrstama programa. Postoje televizijske emisije u kojima se voditelj direktno obraća gledaocima i tako daje do znanja da je svestan da ima publiku koja ga sluša, ali koja nije u prilici da aktivno učestvuje u razgovoru. Izuzetak predstavljaju emisije u kojima gledaoci mogu učestvovati tako što će pomoći telefona ili interneta biti uključeni u razgovor koji se odvija u studiju. U televizijskim serijama i filmovima, razgovor između likova se odvija u određenoj vrsti fiktivne konverzacije, koja verno odražava komunikacione događaje iz stvarnog života. Razlika između realnih i snimljenih komunikacionih događaja je upravo u tome što su ove druge i snimljene s namerom da ih neko drugi gleda / sluša. Taj neko, odnosno televizijski gledalac je svestan te činjenice, ali obično na to zaboravlja u toku gledanja filma ili epizode svoje (omiljene) televizijske serije. Retki su primeri filmova ili serija u kojima režiseri kao posebnu tehniku koriste obraćanje glumaca direktno u kameru, što stvara utisak da se glumac direktno obraća gledaocu, i time podseća gledaoca koji je „iza malog ekrana“ da je svestan njegovog prisustva. Iako ne učestvuje aktivno u toj vrsti diskursa kao učesnik, jasno je da je uloga

televizijskog gledaoca od suštinskog značaja, jer su svi sadržaji na televiziji ili u filmu usmereni ka njemu. Međutim, da bi se ta uloga bolje objasnila, treba poći najpre od različitih uloga koje imaju slušaoci u komunikacionom događaju, posebno kada je reč o događaju sa više učesnika.

Clark (1996: 14) učesnike u prototipskom komunikacionom događaju deli najpre na učesnike i na one koji ne učestvuju, nadovezujući se na Goffmanovu (1981) podelu na **konstatovane** (engl. *ratified*) i **nekonstatovane** (engl. *non-ratified*) učesnike (prevod ovih i termina koji slede prema Prćić 2010). Na Dijagramu 4 može se videti grafički prikaz učesnika u komunikacionom događaju. Konstatovana grupa obuhvata govornika i slušaoca / slušaoce kojima se govornik obraća i koje uključuje u razgovor. Govornik je onaj koji stvara iskaz. Kako ističe Dynel (2010: 7) tu se može naći i tako-zvana **treća strana** (engl. *third party*), odnosno slušalac čije prisustvo govornik odobrava, ali kome se ne obraća direktno. U nekonstatovanu grupu slušalaca bi spadali slučajni svedoci razgovora koji su se našli u prilici da čuju razgovor ali im se govornik ne obraća, bilo da su se tu našli slučajno ili da namerno krišom prisluškuju razgovor.



Dijagram 4: Učesnici u komunikacionom događaju (prema Clarku 1996: 14)

Znači, učesnici su oni koji učestvuju u datom razgovoru, bilo da zvanično doprinose razgovoru, što govornik prihvata, bilo da ne učestvuju aktivno, već su samo **posmatrači** (engl. *bystander*). Onaj koji nije učesnik je ili osoba koja je odsutna u fizičkom smislu ili je fizički prisutna u komunikacionom događaju, ali je iz nekog razloga sprečena da čuje govornika. Kako ističe Clark (1996: 15), **sporedni učesnici** (engl. *side participants*) i **slučajni slušaoci** (engl. *overhearers*) indirektno utiču na to na koji način će govornik oblikovati svoj iskaz, jer, između ostalog, predstavljaju različite načine slušanja i razumevanja iskaza. Za razliku od Clarka (1996), Dynel (Dynel 2010: 14) definiše slučajnog slušaoca kao nekonstatovanog učesnika (pre nego neučesnika) koji sluša (ali i posmatra) iskaz (ili govor) koji se izvodi u dатој interakciji bez dozvole govornika (često i bez dozovole konstatovanog slušaoca/ slušalaca) zavisno od toga da li su ostali učesnici svesni ili nesvesni njihovog prisustva, slučajni slušaoci se dele na posmatrače i prisluskivače. Clark i Carlson (1982: 348) ističu da je zadatak govornika da jasno prenese poruku ostalim učesnicima, ali da njegov cilj nije da tu poruku prenese i sporednom prisluskivaču. U tom smislu su slučajni slušaoci na neki način u neprivilegovanom položaju.

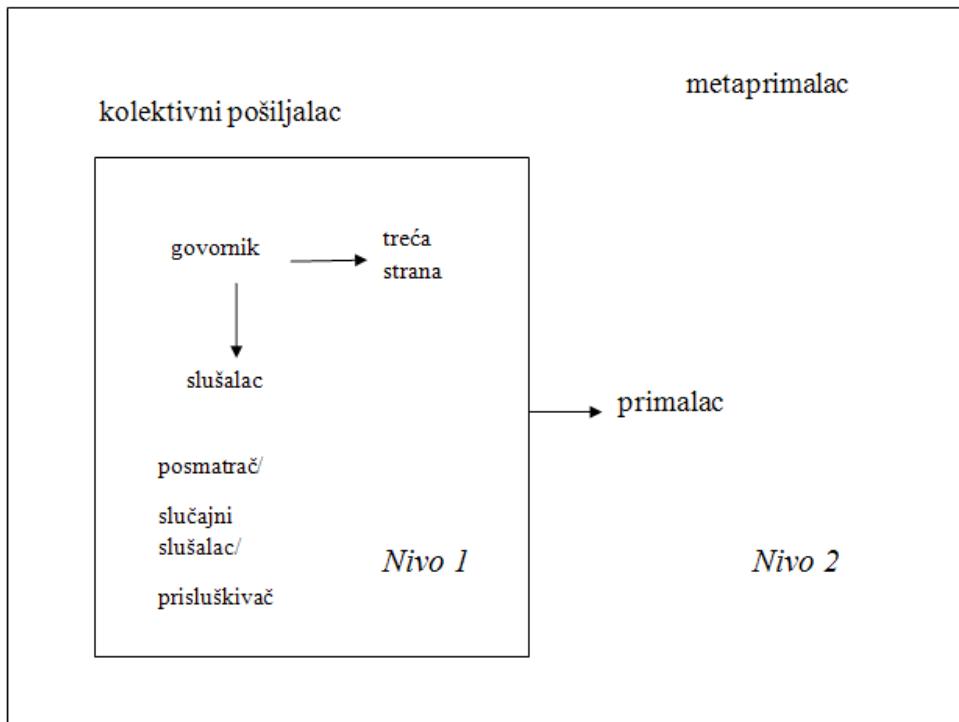
Panić Kavgić (2014) predlaže novi model u okviru koga bi se objasnio položaj gledaoca koji gleda film u kome se razgovor odvija na stranom jeziku uz titlovan prevod. Takav model dvostrukе izloženosti gledaoca jezičkom sadržaju filma karakterišu sledeća svojstva (Panić Kavgić 2014: 168-169):

- postojanje dva pošiljaoca (jedan kolektivni i jedan pojedinačni, koji ima ulogu posrednika između kolektivnog pošiljaoca i gledaoca);
- dvostruka količina teksta kojoj je gledalac istovremeno izložen, i to u dva medijuma (jednoj izgovorenoj koju, po pretpostavci, ne razume i jednoj napisanoj na koju se, po pretpostavci, oslanja, uz znatnu pomoć vizuelne komponente filma);
- dvostruka količina jezičkog materijala koju potencijalni metaprimalac treba da analizira, na unutarjezičkom i/ili međujezičkom nivou.

Kada govorimo o televizijskom i filmskom diskursu, pod kojim ćemo ovde, prema Piazza, Bednarek i Rossi (2011: 2), podrazumevati govor koji se prenosi putem medija i fiktivni govor (koji se ne odvija u stvarnom vremenu i prostoru), uglavnom se u literaturi smatra da su gledaoci slučajni slušaoci (Clark i Carlson 1982; Clark 1996). Međutim, u tom slučaju je

njihova uloga pomalo kontradiktorna. Naime, iako ne doprinose samom diskursu koji pasivno slušaju (i gledaju, jer se ne smeju zanemariti elementi neverbalne komunikacije kao i propratna slika) sasvim je jasno da se taj diskurs stvara i izvodi s namerom da televizijski gledaoci i filmska publika razumeju poruku i, uglavnom, uživaju u programu koji im se nudi. Upravo to je argument koji se može izneti protiv zamisli da se gledaoci posmatraju kao slučajni slušaoci, jer oni u suštini ne slušaju taj diskurs slučajno. Jasno je da televizijski gledaoci primaju poruku koju, takozvani kolektivni pošiljalac stvara s namerom da ona stigne do primalaca, tj. televizijskih gledalaca i da kod njih izazove odgovarajuću reakciju. Taj kolektivni pošiljalac obuhvata čitav tim ljudi, od scenarista, producenata, režisera, do glumaca i svih ostalih čiji je zadatak nesmetano prenošenje poruke. Osim toga, jedan od vrlo važnih zadataka koji imaju jeste upravo taj da se komunikacija između likova odvija što prirodnije, kao da se sve to dešava u stvarnom, a ne izmišljenom svetu. U svetu toga, čini se osnovanim predlog Dynel (2011: 1629) da se televizijski i filmski gledalac posmatra kao konstatovani slušač televizijskog i filmskog diskursa.

Ako se vratimo na pojam slojevitosti o kome govori Clark (1996), treba pomenuti da će se komunikacija koja se odvija u okviru filma / televizijske serije prema prototipu odvijati na dva nivoa, nivou gledaoca kao krajnjeg primaoca poruke (koji će na Dijagramu 5 biti obležen brojem 1), i nivou koji pripada likovima u okviru filmskog i televizijskog diskursa (nivo 2). Razgovor između likova na drugom nivou se odvija kao da nema gledalaca, prema pravilima po kojima se određeni komunikacioni događaj inače odvija u stvarnom životu. Retki su filmovi ili televizijske serije u kojima lik gleda u kameru i na taj način se direktno obraća gledaocu koji je s druge strane filmskog platna / televizijskog ekrana. To ne znači da u takvim situacijama ne postoje ova dva nivoa, već se oni jednostavno u datom trenutku sažimaju u jedan. Takođe, kolektivni pošiljalac može u okviru svog nivoa uvrstiti dodatne nivoe po potrebi. Kada je reč o konstruisanju značenja, ono što će gledalac zaključiti na osnovu primljene poruke gotovo u najvećoj meri zavisi od nivoa kolektivnog pošiljaoca i načina na koji se ta poruka servira gledaocu. Na Dijagramu 5 je dat uprošćen grafički prikaz ovih nivoa i svih učesnika u komunikacionom događaju u okviru filmskog i televizijskog diskursa.



Dijagram 5: Dva nivoa komunikacionog događaja (preuzeto iz Dynel 2011: 1634)

U okviru kognitivne lingvistike, ovo pitanje se sasvim drugačije решава. Pošto je u okviru kognitivnolingvističkog pristupa u središtu pažnje način na koji se konstruiše značenje, polazna tačka za taj proces je dat i iskaz koji je sam po sebi odraz različitih kognitivnih mehanizama. U toku komunikacionog događaja, govornik i slušalac, bez obzira na to gde se nalaze i da li su direktno uključeni u komunikacioni događaj ili ne, svaki za sebe konstruišu određeni mentalni prostor, koji Langacker (2001: 144) naziva **trenutni prostor diskursa** (engl. *current discourse space*). Taj prostor im je u suštini zajednički u onoj meri u kojoj sadrži zajedničke elemente koji su svojstveni datom trenutku i datom kontekstu, ali naravno, trenutni mentalni prostor se nadovezuje na prethodne prostore, i predstavlja osnovu za sledeće prostore. O ovim pojmovima će detaljnije biti reči u pododeljku 2.4., kada bude više reči o kognitivnolingvističkom pristupu humoru, pošto on iziskuje objašnjenje dodatnih pojmove koji su za njega vezani.

2.2.4. Jezički i vanjezički aspekti verbalnog humora

Da bi se uopšte govorilo o jezičkim i vanjezičkim aspektima humora, potrebno je najpre definisati fenomen humora uopšte, a posebno verbalni humor, što predstavlja poseban izazov. Ono što se vrlo brzo može uočiti prilikom iščitavanja relevantne literature o humoru jeste to da je teško pronaći preciznu definiciju ovog pojma. U najopštijem smislu, humor je sve ono što nekog može da nasmeje (Ross 1998: 1). Međutim, iako je smeh najčešća reakcija na humor bilo koje vrste, to ne mora da bude slučaj, jer možemo da se (na)smejemo i kad smo zbumeni ili postiženi, ili, ta vrsta reakcije može sasvim izostati. Važno je naglasiti da se humor obično stvara s ciljem da se kod slušalaca / gledalaca izazove određena reakcija, najčešće smeh i dobro raspoloženje. Kako tvrdi Hay (2001: 56), postoje različite definicije humora zavisno od toga koji se aspekt humora želi istaći ili od toga ko je u središtu pažnje, onaj koji humor stvara ili onaj koji ga prihvata i na njega reaguje. Attardo (1994: 7) definiše humor kao opšti termin koji obuhvata različite oblike humora i koji uključuje igre rečima, podsmevanje, zadirkivanje, sarkazam i sl.

Ipak, gotovo svi autori, počevši od antičkih filozofa do lingvista koji se u današnje vreme bave ovom temom, (Raskin 1985; Chiaro 1992; Attardo 1994; Alexander 1997; Kotthoff 1999; Ritchie 2004) se slažu u sledećem: u osnovi humora se nalazi određena vrsta nepodudarnosti koja se razrešava na neočekivan način. Ako je ta nepodudarnost izražena „pomoću jezičkog sistema“ (Attardo 1994: 96) tada je reč o verbalnom humoru ili humoru izraženom pomoću jezika, a ako je izazvana „neočekivanim pokretom, situacijom ili slikom“, tada se govorи o neverbalnom humoru (Norrick 2004: 402).

Iako se u okviru kognitivne lingvistike humor ne definiše eksplisitno kao poseban fenomen upotrebe jezika, ovde će se ponuditi definicija koja bi trebalo da obuhvati sve relevantne aspekte verbalnog humora. Najpre, da bi se povezao humor izražen na jezičkom planu, jasno je da u pozadini takvog izraza mora postojati odgovarajuće značenje koje biva konstruisano u datom trenutku. U osnovi tog značenja jeste nesklad, odnosno nepodudarnost između dva ili više mentalnih prostora. Mentalni prostori koji bivaju aktivirani u procesu dinamičkog konstruisanja značenja jesu oni koji su vezani za značenje odgovarajuće lekseme, ali i oni koji predstavljaju odgovarajući kulturni model. Gledano iz ugla govornika, odnosno enkodera, može se reći

da on povezuje ona značenja koja su uključena u mentalni prostor vezan za odgovrajuću leksemu, tako što ih profilše i u prvi plan stavlja njihovo određeno formalno-funkcijsko ili sadržinsko svojstvo, koje biva aktivirano odgovarajućim okidačem na jezičkom planu. S druge strane, nepodudarnost može biti ostvarena i profilisanjem odgovarajućeg vanjezičkog znanja koje dele govornici datog jezika. Gledano iz ugla dekodera, jasno je da verbalno izražen oblik humora u datom kontekstu, tj. humorističkom okviru koji sadrži odgovarajuće signale služi kao polazna tačka za konstruisanje odgovarajućeg značenja i prepoznavanje namere enkodera da stvori odgovarajući humoristički efekat. Međutim, pre nego što bude više reči o svim pojedinačnim elementima koji ulaze u sastav definicije humora iz kognitivnolingvističke perspektive, vratićemo se definicijama i pojmovima koji su već objašnjeni u relavantnoj literaturi.

U okviru svoje Opšte teorije o verbalnom humoru (engl. *General Theory of Verbal Humor*), Attardo (1994: 96) uvodi podelu na **verbalni humor i referencijalne šale** (engl. *referential jokes*), o kojima je već ukratko bilo reči u 2.1. Prema toj podeli, Attardo pod verbalnim humorom podrazumeva šale koje zavise od jezika, za razliku od referencijalnih, koje uz pomoć jezika upućuju na nešto što je smešno, ali što je izvan teksta same šale, znači, reč je o nekom smešnom događaju, liku ili situaciji. Takođe, pored ove podele, on (Attardo 1994: 230) pominje i humor zasnovan na registru, koji nastaje nepodudarnošću koja je rezultat suprotnosti između dva regista. Attardo (1994: 231) uopšteno definiše registar kao varijetet koji je vezan za dati jezik, a koji zavisi od situacije, uloge ili društvenih aspekata govornikovih iskustava. I u ovom radu će se podrazumevati da registar predstavlja vrstu funkcionalne diferencijacije jezika (videti Radovanović 1986; Kličković 2008).

U suštini, poigravanje jezikom može biti izvedeno na različite načine da bi se ostvario humorističan efekat, pošto bilo koji segment jezika ili element komunikacionog događaja može predstavljati izvor humora. Najpre, ako se kreće od elemenata komunikacionog događaja, može se zaključiti da sami učesnici u razgovoru mogu da budu izvor humorističkog efekta, zatim humor se može javiti u bilo kakvom kanalu, pisanim obliku ili izgovorenom, ali i izražen mimikom ili pokretom tela, ili kodu koji učesnici koriste (jezik, govor tela, i sl.). Recimo, kada je reč o diferencijaciji samog jezika, poigravanje može nastati na bilo kom nivou raslojavanja jezika, smešna može da bude jedna reč (npr. kafućino) ali i čitav žanr (rugalica, skeč) ili

dijalekt. Humor može biti sadržan i na nivou sadržaja poruke, kao i na nivou događaja i situacija.

Ovdje treba dodati ono što se ponegde u literaturi naziva **stil** (Hajmz 1980: 106), **ključ** (u engl. *key*) (Kotthoff 2006: 146) ili, možda najpreciznije humoristički okvir, o kome je već bilo reč u odeljku 2.1. Pod humorističkim okvirom se podrazumeva skup signala koje prepoznaju govornik i slušalac, a koji ukazuje na to da li je reč o ozbilnjom ili neozbilnjom modalitetu. Znači, u toku razgovora, učesnici u komunikacionom događaju treba da prepoznaju humoristički okvir da bi uopšte neku šalu, anegdotu, ili sl. shvatili kao namerno odstupanje od ozbiljnog tona radi zabave. Raskin (1985: 101) humoristički okvir naziva neozbiljan modalitet koga su dekoderi poruke svesni i što prepoznaju kao nameru enkodera da se našali. Postoje različiti signali u jeziku koji ukazuju na humoristički okvir, recimo, ustaljene fraze („da se našalimo“, „šale radi“, „*just kidding*“), ali i prozodijski i parajezički signali (smeh, intonacija, dužina vokala) ili pokret (gestikulacija, namigivanje i sl.).

Jezik kao kod, predstavlja neiscrpan teren za isprobavanje različitih vrsta šaljivih vratolomija, jer se upravo na primeru humora vidi dokle se može ići sa poigravanjem jezikom, naravno, do granice razumljivosti. Kako ističe Crystal (1998: 9) svaki aspekt jezičke strukture može biti predmet te igre, bilo da je reč o izgovoru, ortografiji, gramatici ili vokabularu. Duhovitih primera u kojima se može uočiti namerno ili slučajno poigravanje nekim od jezičkih nivoa ima bezbroj, a odličan primer su svakako „šašavi štihovi“ Ogdena Neša (Nash 1994; 1995; Neš (prev. D. Andrića) 2004), različiti način izgovora engleskog jezika, zavisno od toga da li taj jezik navodno govorci Francuz ili Nemac (što je dovedeno gotovo do savršenstva u čuvenoj seriji *Alo, alo* u produkciji Bi-Bi-Sija ili maštovitih slivenica koje koriste vlasnici različitih firmi da primame potencijalne kupce, kao što je recimo „Jadaç-shop“ (Rasulić 2008). Čitav niz kreativnih primera slivenica, od kojih su mnoge i vrlo smešne daje i Bugarski (2013).

Da bi se to mnoštvo primera sistematizovalo na lingvistički opravdan način, neophodno je, kako naglašava Ritchie (2004: 42), napraviti podelu na sredstva i ciljeve tog poigravanja. Ako konkretan primer posluži kao polazna tačka za analizu, potrebno je utvrditi kakav je krajnji cilj datog primera, tj. s kakvom namerom je stvoren, i naravno, kakva se jezička sredstva koriste da bi se taj efekat ostvario. U narednom odeljku, biće više reči o ra-

zličitim vrstama dvosmislenosti ili poigravanju pojedinačnim jezičkim nivoima, ali pre toga će pažnja biti usmerena na neverbalne elemente humora.

Već je bilo reči o tome da se i Raskinova (1985) Semantička teorija humora i njena nadgradnja u vidu Attardove Opšte teorije verbalnog humora bave isključivo pisanom formom viceva, iako se humor može izražavati i u pisanim i u govornom obliku. Raskin (1985: 45–46) eksplisitno ograničava okvir svoje teorije, naglašavajući da se ona odnosi samo na viceve u pisanim oblicima, odnosno na humor koji je vezan za tekst. Ovde se nećemo baviti pitanjem koji od ova dva oblika diskursa, govorni ili pisani, u većoj meri utiče na izražavanje humorističkog efekta, međutim, govorni medijum uključuje i posebne elemente koji utiču na stvaranje tog humorističkog efekta. Ti elementi, koje ćemo zajedničkim imenom nazvati vanjezički elementi, imaju vrlo važnu ulogu u pojačavanju humorističkog efekta verbalnog humora, jer, između ostalog, služe da naglase nepodudarnost na kojoj je humor zasnovan. To je od posebne važnosti za multimodalni humor koji se najbolje izražava u filmskom i televizijskom diskursu, ali i svakodnevnom razgovornom jeziku, a koji je uostalom i predmet istraživanja u ovom radu. U tom smislu bi trebalo pokazati na koji način sprega svih ovih činilaca doprinosi stvaranju i razumevanju humora, što do sada nije bilo dovoljno istraženo.

U onoj meri u kojoj pomenute lingvističke teorije izuzimaju sve one oblike humora koji zavise isključivo od slike (npr. karikature) ili pokreta (npr. slepstik humor), takvo ograničenje je opravdano, međutim, kako ističe Norrick (2004: 402) vic, kao prototipična vrsta humora tradicionalno pripada govornom medijumu, a njegov efekat zavisi od samog izvođenja, bilo da je reč o mimici, izrazu lica ili gestikulaciji koja bi trebalo da prati govor, bilo da je reč o posebnoj intonaciji ili naglašavanju pojedinih reči.

U užem smislu, vanjezički elementi obuhvataju one elemente koji nisu strogo jezičke prirode ali su vezani za govor, a to su parajezički elementi, **tempiranje** (engl. *timing*) i pokreti tela, koji se percipiraju vizuelno, a odnose se na izraz lica, mimiku, gest, pokret tela i sl. Svi ti elementi mogu da prate verbalni iskaz, te se njihova uloga ogleda u pojačavanju značenja ili efekta datog verbalnog izraza, međutim, posmatrani izolovano oni nemaju tačno određeno značenje koje im se može pripisati. U širem smislu u vanjezičke elemente bi spadali svi oni elementi kulture ili kulturnih modela vezanih za dati jezik, koji utiču na stvaranje i razumevanje datog oblika humora, što će nas prvenstveno zanimati u ovom radu.

Coulthard (1985: 96) navodi da parajezički elementi uključuju prozodijska obeležja govora (visinu glasa, dužinu izgovora vokala, intonaciju, ritam govora, akcenat) kao i način govora. Način govora obično upućuje na poseban, odn. obeležen način izgovora kao što je, recimo „šapućući“, „promuklim glasom“, „kroz smeh“ i sl. Svi elementi posebno dolaze do izražaja kada su u pitanju različiti oblici humora u govornom diskursu. Definišući obeležja koja signaliziraju ironiju i sarkazam u govoru, Attardo i dr. (2003: 251) takođe navode sledeća prozodijska obeležja, kao što su glasnije ili tiše izgovaranje pojedinih reči, produženi vokali ili slogovi, moduliranje glasa na različite načine, kao i pojavu smeha koja upućuje slušaoca na to da je reč o humorističkom diskursu. Svi ovi vanjezički elementi vezani za govor u ovom radu će biti važni u onoj meri u kojoj signaliziraju humoristički okvir, a detaljnije će prvenstveno biti reč o elementima kulture koji direktno utiču na dinamičko konstruisanje značenja.

Kada je reč o smehu, Norrick (2003:1344) s pravom ističe da se smehom potvrđuje i ocenjuje govornikova ilokucionna namera da bude duhovit. Iako sâm smeh može da izradi različite nijanse značenja, on se smatra očekivanom i poželjnom reakcijom na humor. Hay (2001: 56) naglašava da je smeh pravi kriterijum da bi se odredilo da li je dati izraz komičan ili ne. Smeh obično predstavlja reakciju slušalaca, odnosno publike, ali ponekad se i sam govornik može smejati svom iskazu. Kotthoff (2000: 64) navodi da je smeh odličan pokazatelj konteksta u kome se humor javlja i u svakom slučaju njime se postiže uspostavljanje humorističkog okvira koji služi za tumačenje datog iskaza.

Treba istaći da, iako se često javljaju zajedno, smeh i humor nisu nužno direktno povezani (Attardo 1994: 10–13, 2003: 1288). Ta reakcija u velikoj meri zavisi od toga kako je ispričana neka šala ili vic i od toga da li je slušaoci prihvataju i odobravaju ili ne. Međutim, analizirajući funkcije humora u konverzaciji, Hay (2001: 65) zaključuje da izostanak bilo kakve reakcije slušaoca na govornikov pokušaj da bude duhovit može da implicira podržavanje takvog pokušaja ili razumevanje praćeno neodobravanjem date šale ili nekog drugog oblika humora. Slične tvrdnje iznosi i Drew (1987: 221) koji se bavi reakcijama na zadirkivanje koje uvažavaju sagovornikovo lice. Naravno, smeh može izostati i zbog nerazumevanja, neodobravanja itd. Od čega sve zavisi prihvatanje neke šale i da li su razumevanje humora i smeh nužno povezani su vrlo zanimljiva pitanja, ali trenutno, prevazilaze obim ovog rada (recimo, u vezi sa razumevanjem humora videti vrlo intere-

santne psiholingvističke studije kao što su Coulson i Kutas 2001, Vaid i dr. 2003 i Giora 2003).

Nadalje, kada se već pominje način na koji se vic ili šala mogu ispričati, Norrick (2004: 403) navodi primere šala i viceva čiji efekat isključivo zavisi od načina na koji se izgovara poenta ili od posebnog pokreta koji mora da prati dati vic. On se nadovezuje i na Raskinov primer vica o pacijentu i doktorovoj ženi (primer 34), koji je mnogo efektniji ako se izgovori na pravi način (imitirajući glas prehladenog pacijenta, šaputanje doktorove žene, itd.) nego kad se pročita. U takve primere svakako spadaju i oni vicevi koji se izgovaraju sa određenim akcentom, a koji su izuzetno česti i najčešće vrlo zabavni i popularni. Recimo, Crystal (1998: 20-21) navodi primer vica kojim se ismeva način na koji govore stanovnici Njujorka:

(6) *A New Yorker was being shown Trafalgar Square by an upper-class Englishman, and was impressed by all the pigeons. ‘Gee!', he exclaimed, ‘Look at all dem boids!’ ‘Not boids’, said the Englishman snootily, ‘you should call them birds’. ‘Well’, replied the American, ‘they sure choips like boids.’*

Analizirajući nekoliko epizoda britanskog sitkoma *Only Fools and Horses* (Mućke), Prodanović Stankić (2012a: 444) zaključuje da su najčešći vanjezički elementi koji prate humor, tempiranje i ostali parajezički elementi i neverbalna komunikacija. Pored toga što neverbalni elementi pojačavaju humoristički efekat humora, oni su vrlo važni za nagoveštavanje humorističkog okvira u toku konverzacije, jer signaliziraju prelaz iz ozbiljnog u neozbiljni modalitet. Recimo, namigivanje govornika je signal koji se često koristi umesto verbalizovane poruke „samo se šalim“ u situacijama kad sagovornici treba da shvate da je reč o šali. Pored namigivanja, uobičajena mimika lica uključuje naglašeno podizanje ili spuštanje obrva, pa čak i bezizrazan izraz lica koji je bez ikakvog gesta i mimike. Gestovi i pokreti tela u mnogome zavise od kulture, tako da je negde uobičajeno da se prihvatanje ili odobravanje neverbalno izrazi stisnutom šakom i palcem podignutim ka gore, recimo na engleskom govornom području, dok, na primer, u Aziji, taj gest nema takvo značenje.

Pojedini kognitivni psiholozi, kao što je MacNeill (1985: 350) tvrde da su gestikulacija i govor deo iste kognitivne strukture, suprotno pretpostavci da govor tela predstavlja poseban sistem sa sebi svojstvenim pravim

lima. Podela na verbalno i neverbalno, ili jezičko i nejezičko, kako tvrdi MacNeill (1985: 351) arbitrarne je prirode i deo naše kulture, jer u suštini i govor i gestikulacija zajedno doprinose prenošenju određene mentalne predstave. Osim toga, gestikulacija se pojavljuje samo u toku govora i to sinhronizovano sa govorom, ona ima istu semantičku i pragmatičku funkciju kao i jezički izraz koji prati, a kod dece se razvija zajedno sa govorom.

Kako ističe Attardo (1997: 415–416) tempiranje je najmanje istraženi element koji se vezuje za humor, a smatra se da je vrlo važan, posebno kada se imaju u vidu tvrdnje da upućivanje na nepodudarnost koja je u osnovi humora mora biti brzo i iznenadno. Giora (1991: 471) govori o postepenom uvođenju iskaza koji sadrži više podataka potrebnih za pravilno razumevanje, ali naglašava i iznenadan i brz prelaz s jednog na drugo tumačenje. Ona (Giora 1991: 475) ističe da „popunjavanje“ praznog prostora između prvog i drugog značenja ili tumačenja podacima koji postepeno navode na drugo tumačenje i ističu ga dovode do suprotnog efekta – dati vic neće biti smešan.

Norrick (2001: 256) tvrdi da je tempiranje od suštinskog značaja za usmeno izvođenje viceva, naglašavajući da se ono ne može svesti samo na jednu varijabilu u procesu izvođenja vica ili samo na talenat profesionalnog komičara da odabere najpogodniji trenutak da ispriča poentu vica. Tempiranje se ne može posmatrati celovito, već je pre reč o celini koja se sastoji od različitih elemenata. U te elemente bi, prema Norricku (2001: 260–261) spadale sledeće stavke: a) odlike osnovnog teksta vica, b) strategija pripovedača, kao što je, na primer, oklevanje, ponavljanje, korišćenje formula, c) standardni uvodi, d) formule i modeli, e) stil pričanja pripovedača i f) reakcija publike.

Uobičajeno je da vicevi namenjeni za usmeno prepričavanje imaju određenu strukturu koja olakšava pamćenje i izvođenje onima koji vic pričaju, a istovremeno služe da na određeni način pripreme publiku za poentu vica koja dolazi na kraju. U svetu toga, oklevanje u toku govora, ili ponavljanje pojedinih segmenata doprinose odgovarajućem ritmu pripovedanja, čime pripovedač dobija na vremenu te može lakše da manipuliše sa iščekivanjem publike. Do poente vica se dolazi različitim leksičkim i sintaksičkim sredstvima, a sama poenta se obično poklapa sa preokretom na semantičkom nivou.

Attardo i Pickering (2011: 235) smatraju da se tempiranje može odnositi na tri nivoa, tempiranje kao raspodela prekida govora između segmenata

iskaza, zatim tempiranje kao raspodela elemenata teksta i napisetku tempiranje kao interakcija sa sagovornicima. Analizirajući snimke usmenog pričanja viceva i šala, i onih koji su unapred pripremljeni i onih spontanih, Attardo i Pickering (2011: 246) su došli do zaključka da govornici ne prave značajnu pauzu pre izgovaranja poente. Isto tako, nisu uočili razliku između primera koji su unapred pripremljeni i primera viceva koji su spontano ispričani (bez prethodnog uvežbavanja). Znači, nema značajnijeg ubrzavanja ili usporavanja govora ispred poente. U svakom slučaju, potrebno je još istraživanja u ovoj oblasti da bi se preciznije odredio uticaj tempiranja na humor.

Kada je već reč o odnosu vremena i humora, treba pomenuti da humor može nastati iz nepodudarnosti koja je izazvana **anahronizmom**, ili, drugim rečima, „greškom“ u hronologiji pri čemu se neka osoba, predmet, pojava, ideja, ili običaj smešta u vreme kome ne može objektivno da pripada. Recimo, anahronizam se u korpusu ovog rada javlja relativno često u filmu *Crni gruja i kamen mudrosti*. Na primer, kada junak iz filma stavi sunčane naočare, koje, naravno, nisu postojale u XIX veku, u koji je smeštena radnja filma, ili kad koristi tehničke uređaje za stvaranje disko efekta. Na sličan način, likovi u filmu koriste pojedine termine koji označavaju pojave vezane za dvadeseti vek zajedno sa obiljem arhaizama i turcizama koje povezujemo sa devetnaestim vekom, što se u ovom filmu u velikoj meri koristi da bi se ostvario odgovarajući humoristički efekat.

Pojave poput anahronizma ne moraju nužno biti povezane s pojmom vremena, odnosno hronologije, već i sa pojmom kulture. Već je pominjano da će se u ovom radu pod vanjezičkim elementima podrazumevati prvenstveno kultura, a da će parajezički signali, pa i prozodija biti važni u onoj meri u kojoj signaliziraju humoristički okvir ili neki od segmenata komunikacionog događaja. Jasno je da kultura, koja obuhvata sve ono znanje o svetu koje deli data jezička zajednica, igra vrlo značajnu ulogu u jeziku, te time i u humoru. Osim toga znanje o kulturi je ključno za dinamičko konstruisanje značenja i razumevanja humorističkih iskaza.

U pokušaju da se definiše kultura, ovde će biti upotrebljena tvrdnja Holland i Quinn (1987: vii) da je znanje o kulturi organizovano u nizove prototipičnih događaja, odnosno shema koje se nazivaju kulturni modeli, a koji su po određenoj hijerarhiji povezani s ostalim znanjem o kulturi. Kövecses (2006: 135) kulturu definiše kao razumevanje sveta koje je zajedničko određenoj zajednici. To razumevanje je u vidu mentalnih predstava strukturirano kulturnim modelima, ili drugim rečima, okvirima. Naše razumevanje

sveta kroz prizmu kulture zasnovano je na mnogim prepostavkama koje nisu eksplisitno potvrđene. Znanje o kulturi, kako kaže Hutchins (1980: 12, citirano prema Holland i Quinn 1987: 14) je „očigledno onima koji ga koriste, jer jednom kad se usvoji, ono postaje naš prozor kroz koji gledamo, ali retko kad smo u stanju da to znanje ‘uočimo’“.

Prema Lakoffu (1987: 68) kulturni modeli su sastavni deo idealizovanih kognitivnih modela, složenih geštalt celina, koje sažimaju sve naše znanje uz pomoć principa kao što je propoziciona struktura (koja se ogleda u okvirim), slikovno shematska struktura, i naravno, metaforičko i metonimijsko preslikavanje, pošto je veliki deo našeg znanja o svetu i kulturi zasnovan upravo na metafore i metonimiji. Sve to znanje je organizованo prototipski u okviru jedne geštalt kategorije, ali se u okviru date kulture ne mora obavezno koristiti jedan koherentni okvir za razumevanje sveta, kako navodi Kövecses (2006: 135), pošto okviri koji se koriste za određenu oblast iskustva mogu biti različiti, pa i kontradiktorni.

U znanju koje imamo o određenoj kulturi postoji sistematičnost koja se izražava kod svih pripadnika date kulture. To znanje nije statično već se proširuje po potrebi, to jest u situacijama kada nailazimo na nova iskustva koja uklapamo u postojeći model. Kulturni modeli se ne moraju direktno preslikati na ponašanje pojedinca ili grupe i oni svakako nisu jedini činioci koji utiču na to ponašanje, ali stvaraju jedan poseban okvir za razumevanje iskustva i usmeravanje našeg delanja u svetu. Na određeni način, upravo kulturni modeli imaju ulogu spone između jezičkog izraza i neverbalnih aktivnosti koje taj izraz prate, posebno kada to određeno znanje o datoј kulturi prati jezički izraz.

Sweester (1997: 44) ističe da se veza između kulturnih modela i jezika ogleda i u primeni Griceovog principa kooperativnosti, pošto se u neobeleženoj situaciji od govornika očekuje da poštuje ovaj princip, koji ukazuje na prototipičan vid interakcije između sagovornika, odnosno na komunikacioni događaj uslovljen datom kulturom. Uostalom, tu vezu empirijski dokazuju i različita istraživanja u okviru kognitivne lingvistike, kao što su recimo, istraživanja vezana za izražavanje emocija pomoću metafora (Lakoff i Kövecses 1987) i sl., kojima se potvrđuje činjenica da se kognitivni mehanizmi oslikavaju na jezik kao sistem kao i na upotrebu tog sistema.

Kada se govori o odnosu humora i kulture, potrebno je istaći da kulturni modeli ne utiču samo na formiranje datog izraza na jezičkom planu, već upućuju i na društvenu funkciju upotrebe humora u jeziku. Stoga će se

oni s jedne strane odraziti na sam diskurs neke šale, vica i sl., a s druge će, na širem društvenom planu uticati na društvene odnose među ljudima. O uticaju kulturnih modela na jezički nivo različitih oblika humora biće reći nešto kasnije, a zasad će pažnja biti usmerena na uticaj koji kulturni modeli imaju na društvene odnose.

Najpre, kada je reč o aspektu pola, pojedine studije (Kotthoff 2000, 2006; Fouts i Burggraf 2000; Crawford 2003; Chiaro 2005a; Davies 2006; Holmes 2006; Izgarjan i Prodanović Stankić 2011, 2012) pokazuju da se humor koristi kao sredstvo za stvaranje i isticanje rodnog identiteta, pri čemu su u takvom diskursu obično žene te koje su marginalizovane na različite načine, bilo svojim odsustvom iz takve vrste diskursa, bilo zbog toga što su gotovo uvek meta humora. Kako navodi Kotthoff (2006: 4), iako u savremenom društvu više ne važi teza da su samo muškarci ti koji se aktivno šale, a žene te koje se pasivno smeju, žene su vrlo retko u ulozi komičarki u medijima i kulturi, ili u ulozi autorki antologija humora, izložbi karikatura i sl. S druge strane, one su često (Crawford 2003; Kotthoff 2000) predmet podsmeha u različitim vicevima. Interesantno je da se takav obrazac ponavlja i u diskursu popularnih ženskih časopisa, bilo da je reč o srpskoj kulturi (Izgarjan i Prodanović Stankić 2011) ili o američkoj (Izgarjan i Prodanović Stankić 2012). Hay (2000) i Holmes (2006) analiziraju različite funkcije humora u konverzaciji muškaraca i žena i na osnovu svojih analiza pokazuju da muškarci i žene koriste različite oblike humora i da ih koriste sa različitim ciljem.

Pored žena, u humorističkom diskursu su često marginalizovane manjinske etničke grupe. Raskin (1985: 191) definiše etnički humor kao posebnu kategoriju humora koja je zasnovana na specifičnom skrptu. U nekim slučajevima ti skripti su univerzalni, jer se tiču, na primer, gluposti ili seksualnosti, (Raskin 1985: 194), ali u pojedinim slučajevima su usko povezani sa specifičnim elementima date kulturue i vezuju se za određenu etničku grupu. Poznato je da u svakoj zemlji postoje određene etničke zajednice koje su uvek predmet podsmeha većinskog naroda. Ta vrsta komičnog podsmeha uglavnom je izražena u obliku vica, koji je nalik određenoj formuli u kojoj se obično ponavljaju isti akteri, važe isti stereotipi, ali se menja poenta vica. Pitanje etničkog identita u vicevima predstavlja posebnu temu koja ovde neće biti detaljnije obrađena, ali je interesantna činjenica da i sâm Attardo, vodeći autor lingvističkih studija o humoru, podleže takvoj vrsti politički nekorektnog govora, te u svojim radovima obično navodi viceve o Poljacima, u kojima su oni predstavljeni kao glupi i lenji. U srpskom jeziku,

interesantna je studija Ljuboje (2001) koja analizira humorističku štampu Srbije iz antropološko-etnografske perspektive. Rezultati njene analize pokazuju da se u vicevima obično koriste generički likovi koji pripadaju tačno određenim kategorijama, recimo, Sosa i Lala, Mujo i Haso, Ciga, Jevrej i sl. U suštini, obično su likovi viceva stanovnici određenih perifernih regija, predstavnici manjinskih nacionalnosti ili konfesija, znači, uvek grupe koje su dovoljno udaljene od centra ili prototipa, što uostalo potvrđuju i Davies (1990, 2011) i Laineste (2005), naravno, na nešto drugačijem korpusu.

Sve specifičnosti vezane za različite kulturne modele i načine na koje se humor izražava u okviru jezika postaju vrlo uočljive kad je reč o prevodenju. Jasno je da postoje aspekti humora koji su univerzalni i koji će u većini slučajeva izazvati smeh kod pripadnika različitih kultura. Univerzalni aspekti se najpre odnose na ono što je komično, a to su smešne situacije, nešto što je tipično ljudsko, recimo nespretno ponašanje, smešna grimasa ili smešno odevanje, što, je u ostalom i odlika tzv. slepstik humora. Iz tog razloga, komičari kao što su Charlie Chaplin, Stan Laurel i Oliver Hardy ili Rowan Atkinson ne ostavljaju ravnodušnim nikoga, bez obzira na uzrast, pol ili nacionalnu pripadnost.

Međutim, ako humor sadrži specifične elemente kulture ili je zasnovan na stereotipima koji nisu smešni ili poznati predstavnicima drugih kultura, neće biti prepoznat i prihvaćen. To se posebno odnosi na isključivo verbalni humor koji je pri tom zasnovan na specifičnim obeležjima date kulture. Kako ističe Chiaro (1992: 11) poznavanje koda koji se koristi je najmanji uslov koji mora biti zadovoljen da bi se određena šala razumela, jer pravilno razumevanje podrazumeva i dovoljno poznavanje društva i kulture vezanih za dati jezik. Kako ističe Prodanović Stankić (2013b), prilikom prevodenja iskaza koji sadrži humor pored specifičnih elemenata vezanih za datu kulturu prevodilac treba da ima na umu i uobičajene tipove verbalnog humora i mehanizme na kojima su oni zasnovani, odnosno, potrebno je znati šta je smešno u nekoj kulturi. Sigurno je da taj proces olakšava metodologija određivanja i analiza takvih elemenata (Prodanović Stankić 2013a), mada treba napomenuti da veza prevodenja i humora predstavlja jednu izazovnu i gotovo neiscrpnu temu za dalja istraživanja. Iako postoji nekoliko vrlo dobrih studija koje se bave ovom temom (Zabalbeascoa 1996, 2003, 2005; Schmitz 2002; Antonopoulou 2004; Chiaro 2005b), čini se da je potrebno još teorijskih i empirijskih istraživanja humora u okviru pojedinačnih jezika, pošto bi takvi radovi mogli doprineti rešavanju nekih od pro-

blema koji se čine nepremostivim u ovoj oblasti, posebno kada je u pitanju audiovizuelno prevodenje. Pošto je jedan od ciljeva ovog rada kontrastivno poređenje dva jezika ovaj rad predstavlja doprinos ovoj oblasti.

2.2.5. Formalno-funkcijski i sadržinski aspekti verbalnog humor-a

U ovom odeljku će biti više reči o različitim vrstama dvosmislenosti. Najpre će biti definisan pojam dvosmislenosti, a onda će biti opisane različite vrste dvosmislenosti koje se mogu vezati za poigravanje različitim jezičkim nivoima. U suštini, ovakav humor predstavlja prototip verbalnog humor-a, a kao što će se videti kroz odabrane primere, granica za poigravanje jezikom kao sistemom i upotrebo tog sistema gotovo da ne postoji, tačnije, granicu predstavljaju ograničenja koja se postavljaju pred dekodera u vezi sa konstruisanjem značenja.

2.2.5.1. Pojam i vrste dvosmislenosti

Poigravanje različitim jezičkim nivoima radi zabave je nešto čime se bave svi, kako to lepo primećuje Crystal (1998: 9), od amatera do profesionalaca. Svaki nivo jezičke strukture može biti predmet te igre, bilo da je reč o gramatici, vokabularu, izgovoru ili pravopisu. Cook (2000: 298) ističe da su uobičajeni tipovi poigravanja sledeći:

- 1) formalnim nivoom (fonološko/grafološki nivo slova, rima), gramatički nivo;
- 2) semantičkim nivoom jezika (značenje);
- 3) pragmatikom.

Humoristički efekat koji se dobija takvim poigravanjem, najčešće je zasnovan na **dvosmislenosti** (engl. *ambiguity*). Ako govornik namerno upotrebi određenu leksemu, frazu ili rečenicu koja ima više od jednog značenja, može da se stvori humoristički efekat, čime se slušalac namerno navodi na pogrešan trag u procesu konstruisanja značenja. Prćić (1997: 88) naglašava da pojam dvosmislenosti treba razdvojiti od pojma dvoznačnosti jer se ovaj prvi odnosi na eksploraciju komunikativnog potencijala, odnosno konkretnu upotrebu jezičkog sistema, a ovaj potonji na apstraktni jezički sistem.

Postoji nekoliko uobičajenih tipova poigravanja jezikom, a **igre rečima** (engl. *wordplay*) su najčešći tip. Tipična igra rečima obavezno je zasnovana na **igranju smisлом** (engl. *pun*) (Attardo 1994: 127–128) i obično

uključuju igranje zvučnom realizacijom. Iako se uglavno poigravamo različitim značenjima jedne lekseme, sama dvosmislenost nije dovoljna da bi igra rečima bila duhovita i smešna (Attardo 1994: 133–134, Ritchie 2004: 112–116). U formalnom smislu, Partington (2009: 1795) pravi razliku između pravih igri rečima i približnih igri rečima. U pravoj igri rečima, primer (7), kako naglašava ovaj autor (Partington 2009: 1795), povezana su dva identična zvučna niza, dok se u približnoj igri rečima, recimo u primeru (8), dva slična niza dovode u vezu, slična u fonološkom, ali i u vizuelnom smislu, ako je data igra rečima ostvarena i u pisanoj formi.

(7) *Do you believe in clubs for young people?*

Only when kindness fails.

(preuzeto iz Giora 2003: 168)

(8) *It is better to be looked over than overlooked.*

(izreka koju je promovisala američka glumica Mae West)

(preuzeto iz Partington 2009: 1796)

Upravo zbog te veze između dva smisla, koja se prototipično stvara pomoću zvučnog niza, igre rečima su pravi primer za bisocijaciju o kojoj govori Koestler (1964: 65). Attardo (1994: 133) naglašava da sve reči mogu da budu dvosmislene ili nejasne ako nisu izgovorene ili napisane u odgovarajućem kontekstu, a da bi one postale izvor za igru rečima potrebno je ispuniti dva preduslova.

Najpre, značenja neke lekseme moraju biti suprotstavljena, a zatim je potrebno da enkoder namerno izmeni aspekte datog konteksta tako da istakne to drugo značenje. Recimo, Ritchie (2004: 114) navodi da dvoznačnost lekseme *shell* u engleskom jeziku (1. *discarded marine carapace* / 2. *artillery round*) ne izaziva igru rečima u rečenici *John found a shell on the beach*. Međutim, ako ciljano hoćemo da se poigramo značenjima ove lekseme, možemo stvoriti manje ili više uspešnu igru rečima ističući drugo značenje lekseme *shell*, koje je neuobičajeno i neočekivano u kontekstu plaže:

(9) A: *John found a shell on the beach.*

B: *That's a coincidence. Yesterday, I found a hand grenade.*

Drugim rečima, humor je u najvećem broju slučajeva zasnovan na nepodudarnosti, odnosno sukobu između govornikovog iskaza i očekivanja slušaoca, a upravo je dvosmislenost ta koja često služi kao okidač za nepodudarnost. U svakodnevnom govoru se često dešava da se govorniku

slučajno omakne greška koja kod slušalaca izaziva smeh. Naravno, takve „greške“ mogu nastati i namerno da bi se stvorio odgovarajući efekat.

Terminom **metateza** (engl. *metathesis*) se označavaju greške koje nastaju pogrešnim redosledom fonema, a ako se kombinuju početni glasovi leksema u rečenici, onda je reč o **spunerizmu** (engl. *spoonerism*). Ova pojava je nazvana po profesoru s Oksforda, veleč. Williamu Archibaldu Spooneru, koji je bio poznat po tom maniru, recimo, Ross (1998: 11) navodi primere rečenica *I feel so feelish* ili *You have tasted two worms and must leave by the town drain*. Ako se u datoj rečenici upotrebi reč koja znači nešto sasvim drugo, ali zvuči slično kao reč koju je trebalo upotrebiti, govorimo o **malapropizmu** (engl. *malapropism*). I ovaj pojam je nazvan po osobi, odnosno liku gđe. Malaprop iz komedije R. B. Sheridana, *The Rivals*, koja je, recimo, poznata po tome što izgovara *arrangement of epitaphs* umesto *arrangement of epithets* (primer preuzet iz Chiaro 1992: 20). Pošto govornik može i ciljano da stvara ovakve primere da bi nasmejao slušaoce, o njima će još biti reči.

Kada je reč o namernom ostvarivanju humorističkog efekta zasnovanog na dvosmislenosti, ovde će se koristiti podela koju predlaže Ross (1998: 8). Naime, ona dvosmislenost deli na strukturalnu i pragmatičku. Strukturalna dvosmislenost se može javiti na različitim nivoima jezika, fonologiji, grafologiji, morfologiji, leksici ili sintaksi, dok se pragmatička odnosi na dvosmislenost u upotrebi deikse (referencije) i svesnom narušavanju principa kooperativnosti.

2.2.5.1.1. Leksička dvosmislenost

U kategoriju leksičke dvosmislenosti biće uvrštena fonološka, morfološka i semantička dvosmislenost. Fonološka dvosmislenost će ovde biti uključena zbog toga što se ona u velikoj meri prepiće sa morfološkom dvosmislenošću. Sve ove vrste dvosmislenosti predstavljaju sadržinske aspekte verbalnog humora. U suštini, **paronimi**, odnosno, reči koje se slično izgovaraju, pišu ili slično zvuče, a imaju sasvim različito značenje, predstavljaju odličan izvor za igranje leksičkim nivoom jezika.

Najpre u vezi sa dvosmislenosti na fonološkom nivou treba reći da je u njenoj osnovi uvek poigravanje glasovima, sloganima ili rečima, kao na primer *Macho does not prove mucho* (Zsa Zsa Gabor). Ako se dve reči izgovaraju na isti način, a pišu drugačije, govorimo o homofonima. Naravno, homofoni mogu da izazovu humoristički efekat samo ako su izgovoreni, kada su izraženi u pismenoj formi, nestaje dvosmislenost:

- (10) Q: *What's black and white and red all over?*
A: *A newspaper.*

Pridev *red* i particip nepravilnog glagola *read* se izgovaraju na isti način /red/, ali oni nisu homografi, te ova šala gubi svoj pravi efekat u pisanoj formi. U srpskom jeziku ovakvih primera gotovo da i nema zbog fonetske azbuke.

S druge strane, reči koje se na isti način pišu i izgovaraju, a imaju različito značenje nazivaju se homonimi. U engleskom jeziku homonimi obuhvataju reči koje se izgovaraju na isti način, ali se različito pišu. Ova pojava je nešto ređa u srpskom jeziku, u smislu da date reči imaju isti glasovni sklop i pišu se na isti način, kao recimo *sto* (1. deo nameštaja, 2. broj) Međutim, u tu grupu možemo da uključimo i one koje se razlikuju po akcentu, recimo *grâd* i *grad*. Ipak, u svom neprevaziđenom udžbeniku nonsensa, Andrić (2006: 244) pod naslovom ‘*Homo homini homonim*’ daje zaista sjajne primere za homonimiju:

- (11) Kuc-kuc!
Ko kuca?
Luka.
Koji Luka?
Luka jeo, luka mirisao.

Poigravanje sa akcentom i intonacijom se nalazi u osnovi šala poput sledećeg primera:

- (12) Q: *How do you make a cat drink?*
A: *Easy, put it in a liquidizer.*

Na prvi mah, dekoder će biti naveden na pogrešno tumačenje (u engl. jeziku se ovakve rečenice nazivaju *garden-path sentences* jer navode na pogrešan trag), pošto će verovatno tumačiti *cat* kao imenicu a *drink* kao glagol, dok se u odgovoru nameće tumačenje *catdrink* kao složenice, poput *milkshake*.

U ovu grupu će spadati i gorepomenute metateze, spunerizmi i mala-propizmi. Postoji mnogo primera paronima i u engleskom i u srpskom jeziku koji su ove vrste, recimo *amonimno* prema *anonimno*, *internat* prema *internet*, *In medias – tres!* (primer preuzet od Andrić 2006: 62)

Princip permutovanja glasova je primjenjen i u mnogim vrstama žargona i slenga Recimo u šatrovačkom, urbanom žargonu srpskog jezika, možemo čuti primere kao što su: *šab me gabri* (šta me briga), *zipa tebra*

(pazi brate) i sl. Ono što je važno istaći jeste to da se govornik mora držati principa po kome vrši izmene u redosledu glasova, da bi ga slušaoci mogli razumeti. Sam po sebi, dati žargon ne mora obavezno da bude smešan, međutim, ako se upotrebi u situaciji u kojoj to slušaoci ne očekuju, dovodi do vrlo humorističkog efekta.

U engleskom jeziku je vrlo često i popularno i poigravanje slovima u pisanoj formi, koje se odvija na vizuelnom planu i često gubi taj komični efekat izgovaranjem:

(13) *Dyslexia rules KO*

(14) *TO LET – TOILET*

(15) *Bad spellers of the world untie.*

Pošto je u srpskom jeziku teško igrati se sa načinom pisanja, a da to istovremeno bude i zabavno, to ne sprečava govornike srpskog da preuzimaju pravopis i/ili način pisanja iz engleskog jezika da bi zabeležili iskaz na srpskom jeziku.

(16) *Oly coop it?* (primer preuzet iz Rasulić 2008: 3).

Anagrami (engl. *anagram*) predstavljaju posebnu vrstu igre koja je svojevremeno bila vrlo popularna, a koja se svodi na premeštanje slova ili glasova u datoј reči / frazi da bi se dobila nova, recimo, *A decimal point = I'm a dot in place*. Ako se premeštanjem slova u postojećoj reči dobija nova, čije značenje ima veze s prvočitnom, onda možemo dobiti primere poput: *endearment – tender name, desperation – a rope ends it*, itd. Danas nešto manje popularan manir predstavlja pisanje **palindroma** (engl. *palindrome*), reči ili rečenice koje se mogu čitati i s leva na desno i s desna na levo, kao u čuvenim primerima *Madam, I'm Adam* ili *Di, did I as I said I did?* itd. U vezi s tim treba pomenuti i da sve ove igre ulaze ili izlaze iz mode, tako da na sinhronijskom nivou nisu uvek u istoj meri zastupljene.

Poigravanjem najmanjim jedinicama jezika koje nose značenje, morfemama, može se dobiti bezbroj različitih i izuzetno smešnih kombinacija. To ne čudi, jer se kombinacije mogu praviti pomoću dodavanja različitih prefiksa i/ili sufiksa, zatim slivanjem, konverzijom i ostalim tvorbenim procesima. U ovakvim primerima dvosmilenost izaziva humoristički efekat jer se, na primer, kombinuju tvorbene osnove i sufiksi koji nose sasvim suprotno značenje, kao u sledećem primeru (preuzetom iz Ross 1998: 15):

- (17) *What's a baby pig called?*
‘A piglet.’
So what's a baby toy called?
‘A toilet.’

Ovde slušalac biva naveden na pogrešan trag u uvodu, jer je poenta šale upravo u tome da *-let* može da bude sufiks koji označava nešto malo, ali da to nije slučaj u leksemi *toilet*, jer je ova reč francuskog porekla i nije deminutiv od lekseme *toy*. Vrlo duhovite primere iz srpskog jezika navodi i Andrić (Andrić 2006: 68), recimo:

- (18) P: Kako se zove stanovnica Štipa?
O: Štipaljka.

Analizirajući srpsko-engleske tvorenice kao pojmovne amalgame, u kognitivnolinguističkom smislu, Rasulić (2008) pokazuje kako se tvorbom reči, pri čemu se koriste reči iz dva različita jezika, mogu dobiti vrlo duhoviti primeri koji su u upotrebi kao nazivi različitih privrednih objekata, recimo, naziv za prodavnicu piletine **Јадац-shop** (Rasulić 2008: 10), u kome su spojena i dva jezika, i dva različita pisma, da ne pominjemo značenje koje biva stvoreno ovim neobičnim amalgamom. Takođe, Bugarski (2013) u svojoj knjizi *Sarmagedon u Mesopotamiji*, počevši od samog naslova, daje niz duhovitih primera kreativnih i ponekad neočekivanih slivenica, bilo da su one nastale iz elemenata istog, ili dva različita jezika. Ovakvi primeri jesu duhoviti upravo zbog toga što se na neočekivan način povezuju elementi našeg znanja koje pripada različitim mentalnim prostorima, a koji su sami po sebi nepodudarni, te tako dolazi do željenog efekta, međutim, o dinamičkom konstruisanju značenja će biti reči nešto kasnije.

Semantička dvosmislenost, je, čini se, najzastupljenija i najčešća, kada je reč o humoru, upravo zbog toga što najveći broj leksema i u engleskom i u srpskom jeziku ima više od jednog značenja. Ponekad je teško napraviti razliku između polisemije i homonimije, no, kada je reč o humoru, suština je u mogućim tumačenjima koja su u datom kontekstu smešna, a koja se mogu povezati sa pomenutom leksemom, bilo da je reč o doslovnom ili metaforičkom značenju date lekseme.

- (19) *There was a record number of births in Kilburn this week. Apparently, it was due to the Irish sweep. He has now moved to Camden town.*
(primer preuzet iz Chiaro 1992: 39)

Recimo, u gorenavedenom primeru, humor je zasnovan na homonimiji lekseme *sweep*, koja bi na prvi pogled mogla da označava vrstu lutrije, ali na kraju postaje jasno da se *sweep* odnosi na ‘odžaćara’ (*chimney sweep*).

Ako se dve lekseme isto izgovaraju i pišu, ali im značenje nije srođno, onda govorimo o polisemiji. Sledeći primer je preuzet iz čuvenog humorističkog radio programa Bi-Bi-Sija, koji je bio popularan pedesetih godina prošlog veka, *The Goon Show*:

- (20) *Bloodnok: You can't come in, I'm in the bath.*
Seagoon: (off) What are you doing in the bath?
Bloodnok: I'm watching televison.
Seagoon: (off) What's showing?
Bloodnok: My dear fellow – nothing. I've got a towel around me.

U ovom dijalogu, igra rečima je zasnovana na polisemiji glagola *show*, jer jedno značenje upućuje na emitovanje programa na televiziji, a drugo na pokazivanje nečega.

Naravno, bilo koja vrsta reči može biti polisemična, od imenica i glagola do priloga i predloga. U sledećem primeru, dvosmislenost je zasnovana na polisemičnom značenju prideva *gross*:

- (21) *My problem lies in reconciling my gross habits with my net income.* (Errol Flynn).

U ovom aforizmu *gross* je šaljivo upotrebljeno, ne kao kolokacija sa *income*, što je uobičajeno, posebno ako se ima u vidu nastavak rečenice u kome se pominje *net income*, već uz imenicu *habit*, sa značenjem ‘*unacceptable*’.

Osim toga, idiomatizovani leksički spojevi, poput idioma, fraznih leksema ili izreka, predstavljaju takođe plodno tle za poigravanje, posebno ako se pozovemo na doslovno značenje datog leksičkog spoja, što je naravno, neočekivano (pod uslovom da je reč o izvornim govornicima nekog jezika ili onima koji su upoznati sa idiomatizovanim značenjem datog idioma), i dovodi do smeha. Recimo, Tomasu Edisonu se pripisuje aforizam: *When down in the mouth, remeber Jonah. He came out all right.* Da bi se ovaj aforizam razumeo, potrebno je znati da idiom *down in the mouth* u engleskom jeziku znači da se neko oseća loše,jadno i tužno, ali je pored znanja jezika, nužno i šire, vanjezičko znanje, u ovom slučaju slušaocu treba da bude poznata priča da je prorok Jona iz *Starog zaveta* proveo tri dana u utrobi kita i izašao živ odatile.

2.2.5.1.2. Sintaksička dvosmislenost

Dvosmislenost na nivou rečenice nastaje kada se pogrešno protumače sintaksičke funkcije. Naravno, mogućnost za dvojako tumačenje pružaju najčešće rečenice uzete van konteksta. Recimo, u sledećem vici preuzetom iz Ross (1998: 23), namerno se zanemaruje činjenica da u engleskom jeziku glagol **serve** zahteva i direktni i indirektni objekat:

(22) A: *We don't serve coloured people.*

B: *That's fine by me. I just want some roast chicken.*

Kao što se može videti, u prvom delu upotrebljen je indirektni objekat, a u odgovoru se namerno taj glagol koristi sa direktnim objektom, da bi se doskočilo prvom govorniku i na šaljiv način rešio ovaj ozbiljan nesporazum. Ovaj vic, koji je očigledno nastao kao rezultat verbalnog nadigravanja (o kome će biti više reči u pododeljku 3.2.1.) ilustruje situaciju u kojoj govornik B zanemaruje činjenicu da je govornik A upotrebio glagol **serve** tako da je nametnuo govorni čin koji je neprihvatljiv njegovom slušaocu.

Sledeći vic zasnovan je na etničkom humoru:

(23) *A Scotsman takes all his money out of the bank once a year for a holiday.*

Predloška fraza **for a holiday** može se odnositi i na Škota i na njegov novac, te tu leži sintaksička dvosmislenost ovog vica. Naravno, poenta vica je u tome da se data fraza odnosi na novac, što je manje očekivano u datom kontekstu. Za razliku od primera (22) u kome je za konstruisanje odgovarajućeg značenja i postizanje humorističkog efekta bilo nužno znanje jezika, u primeru (23) pravilno razumevanje datog oblika humora je moguće samo ako slušalac ima i odgovarajuće vanjezičko znanje. U ovom slučaju, reč je o etničkom humoru i stereotipu koji važi u britanskoj kulturi, a koji se odnosi na to da su Škoti škrti.

U engleskom jeziku se u naslovima novinskih vesti i članaka često može naći ovakva vrsta dvosmislenosti, jer su oni dati u skraćenom obliku i izvađeni iz konteksta čitavog članka, tako da ih ponekad treba dobro raščlaniti. S druge strane, kada je reč o srpskom jeziku, humoristički efekat u novinskim člancima se češće ostvaruje pomoću leksičke dvosmislenosti (u vezi sa vrlo duhovitim primerima videti Andrić 2006). Dvosmislenost u naslovima je najčešće rezultat nepažnje, mada nije isključena ni mogućnost namernog poigravanja:

(24) *Police found drunk in shop window.*

Iz ovog naslova se na prvi pogled ne može zaključiti da li je *drunk* objekat u smislu *a drunk person* ili je dopuna predikata u smislu *police were found drunk*. U srpskom jeziku su ovakvi primeri mnogo ređi. Interesantni su rezultati analize koju je sprovedla Bucaria (2004: 280) na korpusu koji su činili dvosmisleni novinski naslovi na engleskom jeziku. Njeni rezultati se u velikoj meri razlikuju od Attardovih (1994: 99), koji je analizirao viceve u pisanoj formi. Uglavnom, u njenom korpusu (Bucaria 2004: 280) leksička dvosmislenost (52,6%) je nešto malo više prisutna od sintaksičke (46,7%), a obe su mnogo češće od fonološke dvosmislenosti (0,74%). Kod Attarda (1994: 99) su rezultati sasvim drugačiji, najviše je leksičke, zatim fonološke i naposletku sintaksičke dvosmislenosti, što, kako zaključuje Bucaria (2004: 301), očigledno zavisi od vrste teksta koji se analizira, tako da u tom smislu podaci o učestalosti neke vrste dvosmislenosti u velikoj meri zavise od vrste diskursa.

2.2.5.1.3. Pragmatička dvosmislenost

Pragmatička dvoznačnost se može odnositi na različite vidove pojedavanja značenjem koje neka leksema ili izraz imaju u datom kontekstu. Najčešće je reč o svesnom narušavanju Griceovog principa kooperativnosti, odnosno pojedinačnih maksima koje taj princip obuhvata. U pojedinim slučajevima se ciljano pogrešno povezuju forma i funkcija nekog iskaza, kao što je recimo slučaj u pitanjima tipa:

- (25) P: Da li imate sat?
O: Da.

- (26) ‘*Does your dog bite?*’
‘*No.*’ (*Bends down to stroke the dog and gets bitten*)
‘*I thought you said your dog didn’t bite?*’
‘*It’s not my dog.*’

U ovim primerima se namerno zanemaruje funkcija postavljenog pitanja, iako su sagovornici svesni prepostavki i funkcije koje su vezane za datu formu. Slična situacija je ilustrovana primerom (22) u kome vrlo uvredljiv govorni čin biva vešto odbačen na vrlo duhovit način. Kada je reč o očekivanjima i prepostavkama vezanim za dati iskaz, odstupanjem od očekivanog se obično stvara komičan efekat, kao recimo u primeru koji se pripisuje američkoj pesnikinji Dorothy Parker:

- (27) *I require only three things of a man – he should be handsome, ruthless and stupid.*

Recimo, u primeru (28) koji navodi Leech (1978: 122), govornik na-rušava maksimu informativnosti ne navodeći dovoljno podataka uz imenicu *a woman*, te tako namerno ostavlja dovoljno prostora za dvomisleno tu-mačenje, jer neodređeni član ispred ove zbirne imenice upućuje na to da *a woman* može da bude bilo koja žena. U suštini, na taj način govornik krši i maksimu vezanu za jasnost upućene poruke jer biva dvomislen:

- (28) A: *I saw mr X having dinner with a woman yesterday.*
B: *Really? Does his wife know about it?*
A: *Of course she does. She was the woman he was having dinner with.*

Slušalac B polazi od prepostavke da govornik A poštuje princip koope-rativnosti, te s razlogom prepostavlja da je žena s kojom je večeras g-din X nije ujedno i njegova supruga, ali kasnije postaje jasno da se govornik poigra-va sa implikaturom svog iskaza, da bi svog slušaoca naveo na pogrešan trag. Ponekad sagovornik može da preuzme ulogu onog koji će se poigrati impli-katurom, kao što je to čest slučaj u tipičnim vicevima o učiteljima i đacima:

- (29) Teacher: *Where are you from, Julie?*
Julie: *Wales, Miss.*
Teacher: *What part?*
Julie: *All of me, Miss.*
(preuzeto iz Crystal 1998: 14)

U ovu grupu dvomislenosti ovde će biti svrstano i namerno poigra-vanje registrom koje je vezano za sâm diskurs. Jasno je da govornici jednog jezika svakodnevno koriste različite registre (od formalnog do neformal-nog) i funkcionalne stilove, zavisno od situacije u kojoj se nalaze. Već je bilo reči o malapropizmima koji nastaju upravo zbog pokušaja govornika da koristi formalniji registar i stil koji je tipičan za višu ili obrazovanu društve-nu klasu u situacijama kada želi da zvuči učeno. Taj prelaz iz jednog u drugi stil, koji je naravno, neočekivan i izaziva nepodudarnost dovodi do humora, kao recimo u sledećem primeru:

- (30) (*Lawyer proposing to a woman.*) *I love you, Sharon, and these documents will advise you of certain rights you have under federal and state law.*
(preuzeto iz Ross 1998: 46)

2.3. Teorije verbalnog humora

Već je bilo reči o tome da humor predstavlja neiscrpan predmet istraživanja još od vremena antičke Grčke. Upravo zbog duge tradicije bavljenja ovom temom, kao i zbog toga što se ovoj temi prilazilo iz različitih uglova, postoji veliki broj teorija koje osvetljavaju različite aspekte humora. Da bi se napravio uvod u lingvističke teorije verbalnog humora, koje, mora se priznati, duguju mnogo filozofiji, psihologiji i sociologiji, najpre će biti predstavljen kratak prikaz onih teorija koje su u najvećoj meri uticale na lingviste. Iako različite, ove teorije se u suštini nadopunjaju, a Attardo (1994: 50) ih deli na tri tipa, zavisno od toga kojim se aspektom humora bave, odnosno, na teorije oslobađanja, teorije superiornosti i kognitivne teorije, koje nisu isto što i kognitivnolingvističke teorije. U ovom slučaju kognitivne teorije se tiču filozofskog pristupa fenomenu humora, tačnije pojmu nepodudarnosti i suprotstavljenosti skripta, te otuda ovaj naziv.

2.3.1. Nejezičke teorije humora

Kada su u pitanju teorije koje po svojoj prirodi pripadaju drugim naучnim disciplinama, u literaturi o humoru (Attardo 1994; Morreal 1987) ustaljena je kategorizacija tih teorija na tri veće grupe: teorije oslobađanja (engl. *relief theories*), kognitivne teorije (engl. *cognitive theories*) i teorije superiornosti (engl. *superiority theories*), pa će u ovom radu biti zadržana ista podela. Unutar svake grupe ima više teorijskih pravaca koji su relativno slični, a ovde će pažnja biti usmerena na najvažnije aspekte ovih pravaca i biće objašnjeni oni segmenti koji su relevantni za ovaj rad.

2.3.1.1. Teorije oslobađanja

Suštinsko pitanje koje se nalazi u osnovi teorija oslobađanja (engl. *relief theories*) jeste šta je to što izaziva smeh kod ljudi. Najznačajniji zagovornik teorije oslobađanja napetosti jeste Frojd (1984), koji se u svom delu *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom* bavi odnosom između humora i nesvesnog. Frojd tumači humor kao deo psiholoških mehanizama ličnosti, pošto smatra (Frojd 1984: 199) da humor služi kao okidač za oslobađanje od sve potisnute napetosti i kočnica koje određena ličnost ima, a kojih ne može da se osloboodi kroz ostale oblike društveno prihvatljive komunikacije. Humor pomaže da se potisnute želje iznesu na nivo svesnog i predstavlja

odušak za mentalnu i psihičku energiju, nervozu, tenziju i stres. Osim toga, Frojd (1984: 211) pravi razliku između termina i pojma humor, vic, šala, dosetka i komično, mada, što je očekivano, više iz ugla psihologije, nego lingvistike. On (Frojd 1984) tvrdi da humor oslobađa, jednako kao i dosetka i komično, ali humor stavlja iznad komičnog, koje je ponekad i banalne prirode. Veličina humora se ogleda u trijumfu narcizma jer super-ego pokazuje svoju težnju i kasnije nadmoć nad egom.

Prema Frojdu (1984: 217) humor se može podeliti na onaj koji je usmeren prema drugim ljudima i humor koji je usmeren prema samom sebi, što predstavlja značajniji i, po njemu, korisniji vid humora. Ako super-ego zauzme nadređeni položaj nad egom i tako usmeri humor prema egu, sledi prijatan doživljaj oslobađanja. Frojd je za lingvistička istraživanja humora značajan najpre zbog toga što je pokušao da objasni tehniku humora, prouči i kategorizuje šale, viceve i dosetke, a zatim zbog podele humora na verbalni i referencijalni, što je posle zadržano i kod mnogih lingvista (Attrado 1994).

Osim toga, ne treba zaboraviti činjenicu da su šale koje su zasnovane na telesnim funkcijama, seksualnosti, fizičkom izgledu i sl. o kojima piše Frojd, obično one koje su često najsmešnije i najčešće u svakom jeziku i društvenoj zajednici. Upravo zbog svog predmeta, one se univerzalne, odnosno, ne zavise preterano od specifičnih elemenata kulture, te se takve dosetke javljaju širom sveta, i u verbalnom i u neverbalnom obliku i vrlo lako se prevode s jednog na drugi jezik. Ovom teorijom se u suštini može objasniti potreba ljudi da se oslobole potisnute agresije, inhibicija i tabua, kroz upotrebu opscenih reči ili vulgarnog humora. Pri tome se zanemaruju konvencionalna pravila koja važe u datom jeziku, što Raskin (1985: 131-132) objašnjava na sledeći način: „Teorije zasnovane na oslobađanju od napetosti usresređene su na prelazak iz ozbiljnog modaliteta komunikacije u neozbiljni [...] Potisnuti element koji se često vezuje za ovu teoriju se jednostavno tumači pomoću skripta kao bolji izbor u onim odnosima suprotnosti u kojima se jedan skript odnosi na određeni tabu, npr. seks, nasilje, telesne potrebe, itd.“ Pored uvođenja pojedinih termina, ove teorije se u izvesnoj meri dopunjaju sa društvenim teorijama superiornosti, i u tom smislu su interesantne za stvaranje psihološkog i šireg društvenog okvira koji može pomoći prilikom tumačenja motivisanosti određenih oblika humora u analiziranom korpusu.

2.3.1.2. Kognitivne teorije

U grupu kognitivnih teorija (engl. *cognitive theories*) spadaju sve one teorije koje se u filozofskom smislu bave suštinom humora. Kant je u osamnaestom veku prvi definisao pojam nepodudarnosti, koji su kasnije razvili i drugi filozofi, a najviše Schopenhauer. Uglavnom, polazna tačka ovih teorija je ta da je u osnovi humora uvek određena nepodudarnost čijim se razrešavanjem izaziva humor. Ta nepodudarnost se ogleda u dva ili više nepodudarnih elemenata koji mogu biti različite vrste, i koji dovode do smeha. Koestler (1964) nepodudarnost označava terminom bisocijacija. Ono što je važno jeste da slušalac ima izvesna očekivanja vezana za misli i ideje koje govornik iznosi. Ako uoči neslaganje između onih elemenata koje iznosi govornik i koje on očekuje da čuje, može doći do humora, odnosno, slušalac može reagovati smehom. Na koji način slušalac rešava nepodudarnost jeste predmet opsežnih studija, o kojima će kasnije biti više reči. Suština je u tome da pored znanja jezika, slušalac mora da ima i vanjezičko znanje vezano za šalu da bi je na pravi način razumeo. Razumevanje šale ili bilo kog drugog oblika humora može, ali i ne mora biti propraćeno smehom. Kada je reč o filozofiji, najveću pažnju ovom pitanju posvetio je Bergson (1958), međutim, u svom pristupu on se više bavi društvom u celini i vezom društva i humora, te čemo o njemu više kada budemo govorili o teorijama superiornosti.

Kognitivne teorije humora su u suštini formalne prirode i u tom smislu su bile uzor i na neki način model za lingvističke teorije koje su težile velikom stepenu opštosti i formalnom pristupu. Kasnije je pojmu nepodudarnosti dodat i vremenski aspekt, jer je on od suštinskog značaja za humor, naime, nepodudarnost mora da se pojavi i razreši brzo i neočekivano, inače pravi efekat izostaje. Kao što je već pomenuto, lingvističke teorije su u velikoj meri zasnovane na pojmu nepodudarnosti koji se definiše i objašnjava na različite načine. Međutim, kako navodi Ritchie (2004: 47), najveći problem predstavlja nepreciznost pojma nepodudarnosti kod gotovo svih autora koji ga koriste, tako da u suštini rečnička odrednica ovog pojma pruža precizniju definiciju od definicija koju nude autori koji izučavaju sam pojam. Gruner ((1978) navedeno prema Ritchie 2004: 48) primećuje da je nepodudarnost, koja povezuje dva pojma za koja se uopšteno smatra da su neusklađena, u stvari nedostatak racionalne veze među predmetima, ljudima ili idejama sa njihovim odgovarajućim okruženjem kao i nedostatak odnosa koji stvaraju između sebe. Nerhardt ((1970) navedeno prema Ritchie

2004: 48) je tu ideju empirijski dokazao. Naime u jednom eksperimentu je od svojih ispitanika tražio da zatvorenih očiju podižu različite predmete jedan za drugim. Što je stvarna težina predmeta u većoj meri odstupala od one koju je ispitanik očekivao, ispitanik se više smejavao i uživao u igri. Na osnovu toga, Nerhardt ((1976: 59) navedeno prema Ritchie 2004: 48) postavlja svoju hipotezu: Što je veće odstupanje stimulusa od očekivanja u jednoj ili više dimenzija, stimulus je smešniji. Drugi važan element koji se pominje u literaturi, npr. Morreall (1983: 60), jeste to da se nepodudarnost mora javiti u okruženju koje je dovoljno bezbedno, u smislu da ta nepodudarnost ni na koji način ne ukazuje slušaocu na opasnost, jer u tom slučaju slušaocu nije do smeha i zabave.

Ritchie (2004: 49) nastoji da bolje objasni pojam nepodudarnosti tako što u okviru samog pojma izdvaja dva aspekta koja se suštinski razlikuju. Naime, on razlikuje *staticku* i *dinamičku nepodudarnost*, pri čemu se staticka odnosi na svojstvo određene situacije ili konfiguraciju elemenata, ili čak samo na situaciju, ako je ona predstavljena kao trenutna, dok se dinamička nepodudarnost odnosi na redosled ideja / slika koje su predstavljene, tj. na redosled predstavljanja koji stvara određeni efekat kod slušaoca. Taj efekat se dobija odgovarajućim vremenskim sledom i načinom na koji je neka scena opisana, pošto sam početak opisa date situacije nameće određena iščekivanja kod slušaoca / čitaoca, koja kasnije bivaju izneverena, a to, naravno, dovodi do željenog efekta.

S druge strane, Morreall (1983: 62) pravi razliku između nepodudarnosti vezane za predmete i nepodudarnosti vezane za prezentaciju, tj. između inherentne i predstavljene nepodudarnosti. Naime, neke stvari ili neki pojmovi su smešni sami po sebi zbog nepodudarnosti koja je sastavni deo njih, dok su druge smešne zbog načina na koji su predstavljene ili opisane. Ova podela, mora se priznati, u mnogim slučajevima ima nejasne granice, jer je ponekad teško utvrditi da li je nešto smešno samo po sebi ili je smešno zato što je predstavljeno kao takvo. Međutim, ona ipak može pomoći prilikom klasifikacije različitih oblika humora.

Ritchie (2004: 50) ukršta svoju i Morreallovu podelu nepodudarnosti čime dobija četiri podvrste humora zasnovanog na nepodudarnosti: staticko-inherentna, staticko-predstavljena, dinamičko-inherentna i dinamičko-predstavljena. Navećemo primere koje nudi Ritchie (2004: 50) da bi ilustroval svoju kategorizaciju. Staticko-inherentna nepodudarnost se može uočiti u sledećem sloganu

(31) *Gobi Desert Canoe Club*

dok staticko-predstavljena nepodudarnost, koja je u osnovi humora, predstavlja posebno konstruisanu prezentaciju neke situacije tako da to zvuči smešno, bez obzira na ostale okolnosti, recimo vreme ili mesto. Takav bi bio čuveni aforizam Oscara Willea u vezi sa lovom na lisice

(32) *Fox-hunting is the unspeakable in full pursuit of the uneatable.*

S druge strane, dinamičko-inherentni humor je u osnovi situacija koje doživljavamo kao niz događaja, a redosled tih događaja kumulativno doprinosi humorističkom efektu. Takvi bi recimo bili primeri koji se često mogu videti u slepstik komedijama, u kojima se samo dodaju različiti gegovi jedan na drugi, što dovodi do određenog vrhunca. Naponsetku, dinamičko-prezentacioni humor jeste onaj oblik nepodudarnosti koji se postavlja i razrešava u okviru datog oblika humora, recimo u vicevima koji su u obliku pitalica:

(33) *Kako staviti slona u fiću u tri poteza?*

Otvoriš vrata od fiće, ubaciš slona i zatvoriš vrata.

Među svim teorijama koje su zasnovane na pojmu nepodudarnosti, ova je imala najveći uticaj na Raskinovu (1985) Semantičku teoriju humora (engl. *Semantic Script Theory of Humor*), iako sam Raskin eksplisitno ne pominje pojam nepodudarnosti. Ukratko, suština Raskinove teorije (1985) je u tome da vic sadrži dva skripta koja su delimično ili potpuno u skladu sa tekstrom vica, ali u suprotnosti jedan sa drugim, i upravo razrešenje te suprotnosti predstavlja osnovni element datog vica. Pored toga, Raskin ističe i da su dva modaliteta komunikacije, ozbiljni i neozbiljni, sami po sebi nepodudarni.

Drugim rečima, onog trenutka kada govornik počne da (pre)priča(va) nekakvu šalu ili vic, slušaocima je jasno da on zbog efekta zabave zanemaruje principe ozbiljnog modaliteta komunikacije. Sam vic koji prepričava ima određeni uvod koji navodi slušaoca na jednu vrstu tumačenja, zatim dolazi do naglog preokreta uvođenjem nekog nepodudarnog elementa koji izaziva iznenadenje, neočekivanost i prosto navodi slušaoca na pogrešan trag. U završnom delu vica, nepodudarnost se neočekivano rešava.

O lingvističkim teorijama koje su bile inspirisane pojmom nepodudarnosti biće više reči u nastavku teksta, a ovde bi trebalo naglasti značaj ovih teorija u domenu formalne analize same strukture vica i/ili dosetke, mada, čini se, pojedina pitanja, posebno ona koja su usko vezana za lingvi-

stiku, ostaju nerešena ovakvim formalnim pristupom – najpre, nameće se pitanje da li je smešna sama nepodudarnost u datom vici i/ili dosetki ili pre način na koji se ona rešava, da li se može uspostaviti uzročno-posledična veza između nepodudarnosti i efekta koji ona izaziva, ili bi bilo preciznije reći da se ove dve pojave samo paralelno javljaju, zatim, da li slušalac smerhom reaguje na nepodudarnost ili na razrešenje te nepodudarnosti koju vici ili dosetka nudi, kakva je uloga konteksta u stvaranju humora, i sl.

2.3.1.3. Teorije superiornosti

Za razliku od gorepomenutih teorija, teorije superiornosti (engl. *superiority theories*) koje se bave humorom prvenstveno iz perspektive sociologije naglasak stavlja na društveni i kulturni kontekst u kome se humor javlja. Znači, one se bave tumačenjem humora u datom društvenom kontekstu kroz uticaj međuljudskih odnosa, odnosno ulogom koju humor ima u tim odnosima. Osnovna nit koja se provlači kroz ove teorije jeste ideja da se kroz humor ljudi nadmeću, te tako sposobnost da se bude duhovit i šaljiv, uglavnom na račun drugog, predstavlja izvesnu vrstu intelektualne i društvene superiornosti. Začetnik te ideje jeste Hobs (Hobbs 1651 prema Attardo 1994: 50), koji je tvrdio da je humor u izvesnoj meri pokazatelj agresije usmerene ka drugom, a zatim Bergson (1958) koji tvrdi da humor može društvo učiniti boljim. Poput Frojda, i on pravi razliku između verbalnog i referencijalnog humora.

Bergson (1958: 11) je u kontekstu ovog rada važan i zbog toga što ističe društveni aspekt humora, tvrdeći da je „smeh gledalaca u pozorištu utoliko glasniji ukoliko je dvorana punija“. Pored toga, Bergson (1958) smatra da se treba udaljiti od čisto logičkih i formalnih analiza mehanizma humora, jer takve analize neće odgovoriti na pitanje šta je to što ljude tera na smeđ. Kako navodi Bergson (1958: 12), „da bismo razumeli smeđ, treba ga vratiti u njegovu prirodnu sredinu, a to je društvo; treba, pre svega, odrediti njegovu korisnu funkciju, a ta funkcija je društvena. Takva će biti, recimo to već sada, misao vodilja svih naših istraživanja. Smeđ mora da odgovara izvesnim zahtevima zajedničkog života. Smeđ mora imati društveno značenje“.

Naravno, u tom društvenom kontekstu humora, nameće se i pitanje raspodele snaga. U tom smislu, Gruner (1997) tumači humor kao igru u kojoj učesnici mogu da budu pobednici (oni koji se smeju) ili gubitnici (oni kojima se drugi smeju), u skladu sa idejom da je „smejanje pobedivanje“.

Neosporno je, čak i na prvi pogled, da humor gotovo uvek sadrži i metu humora, odn. predmet podsmeha. Najčešće je usmeren ka marginalizovanim društvenim, zatim etničkim grupama, tačnije, uvek onima koje su ranjive ili marginalizovane u bilo kom pogledu, pošto se ljudi često smeju onom ili onima prema kojima imaju određene negativne stavove. U ovom segmentu se sociolingvistička istraživanja u velikoj meri zasnivaju na teorijama superiornosti. I u ovom radu će taj aspekt biti posebno važan u onom delu kada bude reč o vanjezičkom, tačnije, društveno-kulturnom kontekstu humora, kao i ubičajenim metama humora u datom jeziku i kulturi, no, o tome više u 3. poglavljiju ovog rada.

Treba takođe naglasiti da, kada je reč o istraživanju humora iz ugla lingvistike, najviše radova se bavi upravo ovim temama, bilo da je reč o rodnoj perspektivi (Kotthoff 2000, 2004, 2006c; Hay 2000; Holmes i Marra 2002; Crawford 2003; Davies 2006; Holmes 2006; Vine i dr. 2009), etničkom humoru (Raskin 1985; Davies 1990, 2010, 2011; Laineste 2011) ili političkom humoru (Tsakona i Popa 2011).

2.3.2. Jezički zasnovane teorije humora

Već je bilo reč o tome da se sa ozbilnjijim istraživanjima humora u okviru lingvistike počelo krajem prošlog veka. Prvu formalnu i sistematičnu analizu verbalnog humora ponudio je Viktor Raskin (1985) u okviru svoje Semantičke teorije humora (*Semantic Script-based Theory of Humor*), koja je zasnovana na ideji da se značenje nekog vica može predstaviti kao semantički skript. Semantičku teoriju humora su potom Attardo i Raskin (Attardo i Raskin 1991) dopunili i proširili, te je tako prerasla u Opštu teoriju verbalnog humora. Ova teorija, kako navode i sami autori (Attardo 2001; Attardo i dr. 2002; Raskin i dr. 2010) još uvek zahteva dorađivanje i dopunjavanje, međutim, i pored toga predstavlja izuzetno važan doprinos u pokušaju da se humor objasni iz perspektive lingvistike.

2.3.2.1. Semantička teorija humora

U pokušaju da stvori dovoljno opštu i formalnu lingvističku teoriju koja bi mogla objasniti kako nastaje humoristički efekat kombinovanjem različitih elemenata unutar nekog teksta praćenjem tačno određenih pravila, Raskin je formulisao Semantičku teoriju humora (STH) (engl. *Semantic Script-based Theory of Humor*). U suštini, u okviru ove teorije se pošlo od

prepostavke da izvorni govornik nekog jezika ume da prepozna vic kada ga čuje / pročita, odnosno da može da proceni da li neki tekst jeste ili nije smešan. Pozivanje na sposobnost izvornog govornika u vezi sa ilokucionim i perlokucionim aspektima nekog iskaza se može lako dovesti u vezu sa transformaciono-generativnom sintaksom. Poznato je da je u generativnoj sintaksi jedan od osnovnih pojmoveva idealni govornik nekog jezika i da je osnovni cilj generativne sintakse stvaranje formalne teorije gramatike i teorije jezika uopšte, koja bi pomoću precizno određenih sintaktičkih pravila objasnila stvaranje novih rečenica u nekom jeziku, odnosno definisala pravila univerzalne gramatike. Na sličan način, Raskin je pokušao da stvari jednu formalnu teoriju koja bi opisala već postojeće viceve i šale u pisanim obliku i predviđala stvaranje novih.

Osim zamisli da bi trebalo stvoriti univerzalnu metateoriju koja bi, u najboljem slučaju, objasnila najveći broj primera verbalnog humora, mada je i sam Raskin (1985: 40) svestan da „ne postoji nekakav *a priori* razlog zbog koga bi se svi aspekti svakog primera vezanog za humor mogli objasniti pomoću jednog jedinog principa“, sličnost sa transformacionom generativnom sintaksom se tu ne završava. Semantička teorija humora bi trebalo da bude dovoljno opšta da objasni što veći broj primera, ali i da predviđi nove primere koji bi se mogli „generisati“. Cilj teorije jeste utvrđivanje dovoljnog broja eksplicitnih i primitivnih pravila u semantičkom smislu, pri čemu bi ta pravila trebalo da budu deo apstraktnog teorijskog konstrukta pomoću kog bi se mogao prepoznati i odrediti humor u tekstu (Raskin 1985: 99). Upravo je ideja o „generisanju“ humora našla primenu u oblasti kompjutacione lingvistike, u pokušajima da se imitiraju različiti oblici ljudskog ponašanja i razmišljanja, između ostalog i humor, koji bi se zatim mogao stvarati uz pomoć računara.

Vezano za gorepomenetu sposobnost izvornog govornika da prepozna humor kada ga čuje / pročita, treba reći da se i ovde, kao i u generativnoj sintaksi, polazi od određene vrste idealizacije. Kako ističe Attardo (1994: 197), reč je o idealizovanom govorniku/slušaocu na koga ne utiču rasne i rodne predrasude, koji na normalan način reaguje na sadržaj vica ili šale koji je skaredan, vulgaran ili vezan za osnovne telesne funkcije, kome u datom trenutku nije dosadno i, što je najvažnije, koji nikada pre toga nije čuo vic koji mu je ispričan, odnosno koji je pročitao.

Za predmet svoje analize Raskin uzima **viceve** (engl. *canned jokes*) u pisanoj formi. Takvi vicevi ne zavise direktno od konteksta, za razliku od

spontanih šala koje proizilaze direktno iz neposrednog konteksta i koje su smešne samo u tom okviru. Analiza viceva je pomogla Raskinu da doneše neke vrlo važne zaključke koje je pretočio u svoju teoriju, ali su upravo ograničenja koja sa sobom nosi takva vrsta analize ono što pojedini autori zameraju Raskinu u vezi sa semantičkom teorijom humora (Norrick 2003: 1334; Morreall 2004: 394; Ritchie 2004: 69).

Osnovni cilj Raskinove teorije predstavlja određivanje nepodudarnosti u datom tekstu, tj. utvrđivanje u kojoj meri i na koji način je nepodudarnost inherentna odlika datog teksta, koji kod (većine) govornika nekog jezika izaziva smeh. Osnovni pojam u ovoj teoriji je pojam **skripta** (u engl. *script*), koji je preuzet iz psihologije. Skript predstavlja organizovan skup enciklopedijskog znanja o tipičnim pojavama i očekivanjima koja vezujemo za nekakav događaj pomoću kog možemo predvideti ishod tog događaja ili elemente koji u razgovoru nisu pomenuti. Kövecses (2006) napominje da se u okviru kognitivne lingvistike ovaj pojam naziva i domen, shema, idealizovani kognitivni model, ili scenario. Skript je kognitivna struktura koja uključuje semantičke podatke koji okružuju leksičku jedinicu i predstavljaju govornikovo znanje o svetu. Stoga skript obezbeđuje podatke koji su govorniku potrebni vezano za strukturu, komponente i funkcije datog pojma ili aktivnosti (Raskin, 1985: 80-85; Attardo 2001: 2-8). Skript može da sadrži različite vrste podataka koji su vezani za datu situaciju ili nekakvu aktivnost i koristi se da predstavi znanje koje imamo o nekom poznatom pojmu, ali nam pomaže i da razumemo nova iskustva aktiviranjem relevantnih skripta. Pomoću skripta možemo brzo da protumačimo nova iskustva ili da na jednostavan način predvidimo ishod nekog događaja i bez eksplicitnih dokaza. Recimo, ako neko kaže: „**Bio sam juče u kupovini**“ prepostavlja se da je ta osoba išla u kupovinu s ciljem da nešto kupi, da je verovatno obišla nekoliko prodavnica pre nego što je našla željeni predmet, da se raspitala za cenu datog proizvoda, i ako joj je cena bila prihvatljiva, obavila i sâm čin kupovine, što podrazumeva plaćanje, preuzimanje kupljennog predmeta, pakovanje, dobijanje računa i sl.

Naravno, najveći broj shema, tj. skripta zavisi od obrazaca ponašanja, pravila i kulturnih modela koji su deo znanja učesnika u komunikaciji, ali one zavise i od ličnog iskustva. Ako govornik u gorepomenutom primeru svom iskazu doda činjenicu da je kupovao na buvljoj pijaci, taj skript će biti delimično modifikovan i uskladen sa novim podatkom, mada će najveći broj prepostavki koje slušalac ima u vezi sa tim skriptom, a koje su zasno-

vane na njegovom znanju i iskustvu, biti ispravan, pošto govornici jednog jezika i pripadnici jedne jezičke zajednice dele znanje o određenim pojmovima. Upravo to zajedničko znanje u vezi sa određenim skriptom predstavlja suštinski element na kome je zasnovan humor.

Naime, prema Raskinu (1985: 117) pojedine reči u tekstu služe kao okidači za aktiviranje određenog skripta u procesu razumevanja teksta. Na osnovu toga sledi da bi skript trebalo smatrati delom leksičkog značenja, i pored toga što, kako kaže Raskin (1985: 81), detalji vezani za dati skript mogu da se razlikuju od pojedinca do pojedinca. U uobičajenoj komunikaciji se izbegava nesklad koji nastaje aktiviranjem nepodudarnih skripta, a ako do njega dođe teži se što bržem razjašnjenju nesporazuma, dok se u komunikaciji koja je duhovita upravo ceni i podržava takva vrsta leksičke dvosmislenosti, jer u najboljem slučaju izaziva smeh.

U okviru semantičke teorije verbalnog humora, detaljno opisivanje dosetki, šala i viceva, kao i klasifikovanje istih u skladu sa opisanim odlikama, trebalo bi da dovede do određenih pravila koja bi sačinjavala odgovarajuću teoriju humora. Kao najvažniji postulat Semantičke teorije humora, Raskin (1985: 99) navodi sledeće: „Neki tekst može biti određen kao tekst koji sadrži jedan vic ako su oba, dolenavedena uslova zadovoljena: i) dati tekst je potpuno ili delimično kompatibilan sa dva različita skripta; ii) dva skripta sa kojima je dati tekst kompatibilan su suprotstavljeni (...). Ti skripti su delimično ili potpuno usklađeni sa datim tekstrom“ („A text can be characterized as a single-joke-carrying-text if both of the [following] conditions are satisfied: i) The text is compatible, fully or in part, with two different scripts, ii) The two scripts with which the text is compatible are opposite (...). The two scripts with which some text is compatible are said to fully or in part in this text (Raskin 1985: 99)

Drugim rečima, značenje teksta nekog vica može se predstaviti u vidu najmanje dva skripta ili više njih. U uvodu vica implicirana su najmanje dva moguća skripta koja su vezana za sam tekst. Ta dva skripta moraju biti suprotstavljena u odnosu **lokalne antonimije** (Raskin 1985: 99), ili na neki drugi način. Nažalost, Raskin (1985: 99) ne definiše precizno ovaj pojam, tako da nije sasvim jasno šta pod njim podrazumeva. Međutim, ono što je važno jeste to da se u okviru Semantičke teorije humora pored uobičajene semantičke analize uvodi i definisanje i određivanje različitih vrsta nepodudarnosti. Unutar jednog vica može postojati više nepodudarnosti. Odre-

đivanje glavne nepodudanosti jeste proces koji liči na algoritam, jasno i precizno opisan.

U svakom slučaju, kako kažu Attardo i dr. (2002: 12), unutar strukture samog skripta neki delovi će biti više u fokusu, a neki manje, pa će na tom nivou biti suprotstavljeni. Raskin (1985: 111) definiše tri osnovna tipa suprotnosti između skripta, tj. između situacija koje su izazvane preklapanjem skripta u datom tekstu: stvarno/nestvarno, normalno/nenormalno, moguće/nemoguće. Slušalac biva najpre vođen tim naglašenim ili istaknutim skriptom u pokušaju da razume vic, da bi na samom kraju vica shvatio da je naveden na pogrešan trag, jer je upravo drugi skript, koji mu jeste poznat, ali na koji nije obraćao pažnju, taj na kome je zasnovana poenta vica i pomoću koga se nepodudarnost vica rešava. Da bi se ilustrovala nepodudarnost skripta, poslužiće vic koji navodi Raskin (1985: 117):

- (34) *"Is the doctor at home?" the patient asked in his bronchial whisper. "No." The doctor's young and pretty wife whispered in reply. "Come right in."*

Početak vica navodi slušaoce da prvu rečenicu protumače u skladu sa skriptom vezanim za bolesnika koji od lekara traži pomoć, što se posebno podstiče frazom *in his bronchial whisper*. Drugi skript, koji može biti aktiviran značenjem reči *whisper*, jeste onaj koji je vezan za nešto što se obavlja u tajnosti, ali na samom početku, to značenje nije naglašeno. Tek u raspletu vica, kada dođemo do prideva *young and pretty*, koji su upotrebljeni da opišu doktorovu ženu, aktiviramo to drugo značenje, odnosno drugi skript koji je vezan za neverstvo, a ne za bolest, kao što je to bio slučaj na početku vica. U suštini, Raskin tvrdi da humor nastaje aktiviranjem dva suprotstavljenja skripta, pri čemu skript biva aktiviran značenjem upotrebljene lekseme. Različiti skripti mogu biti predstavljeni grafički u vidu razgranate strukture koja se na krajevima završava datom leksemom, a lekseme su međusobno povezane semantičkim vezama. Pravilima kombinatorike odbacuju se ona tumačenja koja su neodgovarajuća, a ostavljaju ona koja se mogu povezati sa datim vicem.

Naravno nameće se pitanje, u kojoj meri humoristički efekat zaista zavisi isključivo od semantike, jer, ako bismo, na primer, zamenili prideve *young and pretty* sa, recimo, *the wife said in a lower voice* i dalje bismo sačuvali poentu vica. Dvosmislenost koja je vezana za skript se u svakom slučaju razlikuje od leksičke dvosmislenosti, jer ova prva ne zavisi

isključivo od pomenute lekseme. Ono što Raskin ne pominje, a što se čini važnim, jeste to da je humor u velikoj meri vezan za one elemente znanja koji se tiču kulture, odnosno, kada je reč o gorepomenutom primeru, pravila i normi u okviru date kulture. Međutim, upravo poznavanje takvih obrazaca pomaže slušaocu da pravilno razume neki vic. Konkretno, kada je reč o primeru (34), u mnogim kulturama su uobičajeni vicevi koji govore o prevari, neverstvu, seksualnosti uopšte, što je opet u skladu sa Frojdovim (1984) tumačenjem humora, o čemu je bilo više reči u 2.3.1.1.

Pojedini autori, posebno Ritchie (2004: 72) ističu da je jedan od najvažnijih problema veznih za ovu teoriju upotreba nedovoljno definisanih pojmoveva, naročito kada je reč o apstraktnom pojmu skripta. Pojam skripta bi se u Raskinovoj analizi mogao zameniti nekakvim opštijim terminima kao što je na primer „tumačenje“ ili „podatak“ i opet bi analiza dala isti rezultat. Sam autor (Raskin 1985:117–128) ne navodi da li se svaki skript mora posmatrati kao prazno mesto ispunjeno leksemom, što podrazumeva mogućnost da se ta praznina popuni nekom drugom leksemom, ili, recimo, da li se skript obavezno vezuje samo za jednu leksemu. Raskin naglašava da se **suprotnost skripta** (engl. *script opposition*), u daljem tekstu (SS), svodi na ono šta dati skripti opisuju, tj. na denotaciju koju ima dati tekst, a upravo je taj element suprotstavljanja ili kontrasta najzaslužniji za stvaranje humora.

Nedorečenost, nedovoljno i neprecizno definisanje pojmoveva samo su neki od problema vezanih za ovu teoriju. Pored toga, veliki nedostatak teorije čini i isključiva zasnovanost na semantici, odnosno potpuno zanemarivanje pragmatičkih, ali i kulturoloških aspekata humora. Neke od ovih problema uočio je i sam autor, koji je zajedno sa Attardom (Attardo i Raskin 1991) pokušao preciznije da definiše pojam suprotstavljanja skripta, ali i da svoje ideje doradi i objasni u okviru Opšte teorije verbalnog humora (engl. *General Theory of Verbal Humour*). Međutim, Raskinu svakako treba odati priznanje za to što je među prvima u okviru lingvistike skrenuo pažnju na humor i pokušao da sistematski pristupi proučavanju verbalnog humora.

2.3.2.2. Opšta teorija verbalnog humora

Kao osnova za Opštu teoriju verbalnog humora (OTVH) (engl. *General Theory of Verbal Humour*) (Attardo i Raskin 1991; Attardo 1997) poslužila je STH, koja je delimično izmenjena i znatno dopunjena, kako bi na sistematičan i formalan način mogla objasniti verbalni humor. Najpre, po-

lazna tačka istraživanja se u okviru OTVH delimično razlikuje od polazne tačke u okviru STH: ovde osnovnu jedinicu istraživanja predstavlja **poenta vica** (engl. *punch line*), a ne vic kao celina. Ipak, ono što se čini važnijim jeste to da se u okviru OTVH otvara mogućnost da se nepodudarnost skripta tumači ne samo iz perspektive semantike, već se tvrdi da ta nepodudarnost može nastati i kao rezultat niza konceptualnih, ali i pragmatičkih činilaca.

Ostali elementi OTVH su najvećim delom direktno preuzeti iz STH, naime i u OTVH se tvrdi da humor proizilazi iz punog ili delimičnog preklapanja dva različita i neusklađena skripta aktivirana u datom tekstu. Međutim, dok je u okviru STH analiza humora bila zasnovana isključivo na pojmu suprotnosti skripta (SS), u OTVH ovo je samo jedan od ukupno šest različitih parametara zvanih **izvori znanja** (IZ) (engl. *knowledge resources* (KR)) od kojih zavisi humoristički efekat datog vica. Pema Attardu i Raskinu (1991: 297–303; Attardo 2001: 29) ostali IZ su logički mehanizam, situacija, meta, narativna strategija i jezik:

1. **Suprotnost skripta** (SS) (engl. *script opposition* (SO)): najvažniji uslov za stvaranje humora koji predstavlja suprotnost među različitim skriptima koji su delimično ili potpuno u skladu sa datim tekstrom;
2. **Logički mehanizam** (LM) (engl. *logical mechanism* (LM)): ovaj parametar ukazuje na razrešavanje SS i predstavlja pomalo uvrnutu logiku koja je u osnovi vica koja izaziva SS;
3. **Situacija** (SI) (engl. *situation* (SI)): podrazumeva likove, predmete, mesta, i sl. koji su predstavljeni u tekstu vica;
4. **Meta** (M) (engl. *target* (TA)): jedna osoba i/ili grupa ljudi, ili institucije koje predstavljaju predmet podsmeha, tačnije metu humora;
5. **Narativna struktura** (NS) (engl. *narrative structure* (NS)): odnosi se na organizaciju teksta (naracija, dijalog, zagonetka, vic, i sl. ili na govorni čin koji sadrži humor);
6. **Jezik** (J) (engl. *language* (LA)): verbalni nivo datog teksta koji se odnosi na izbor leksema, postavku funkcionalnih elemenata, kao i postavku poente i međupoente u vicu.

Gorenavedeni IZ predstavljaju određenu vrstu algoritma koji se primenjuju u analizi poente vica upravo redom kojim su navedeni, tako da svaki IZ koji je u ovoj hijerarhiji iznad utiče na onaj IZ koji je ispod. Kako ističe Attardo (2001: 26), poenta ili međupoenta vica predstavlja kombinacija

ciju različitih obeleženih vrednosti datih parametara, tako što utiče na njega ili ga ograničava. U suštini, ako kritički razmotrimo navedene IZ, može se primetiti da su u izvesnom smislu ključni SS i LM, kako tvrdi Hempelmann (2004: 382). Znači, humor nastaje kao posledica jednog složenog procesa koji uključuje aktiviranje komplementarnih izvora znanja, od kojih svaki određuje poseban segment vica. U nastavku ćemo pokušati detaljnije da definišemo ove parametere onako kako su ih objasnili i sami autori.

Suprotnost skripta (SS) je prvi i svakako neizostavan uslov koji dati tekst mora da ispunjava da bi bio smešan. Znači, dati tekst se može tumačiti tako da uključuje dva ‘suprotstavljenia skripta’ što dovodi do nepodudarnosti, a to, kako smo pomenuli, predstavlja osnovu za stvaranje humorističkog efekta. Raskin (1985: 111) definije tri osnovna tipa suprotnosti između ‘stvarne’ i ‘nestvarne’ situacije: a) stvarno – nestvarno; b) normalno –nenormalno; c) moguće – nemoguće. Od vrste suprotnosti skripta koju sadrži dati tekst zavise i ostali IZ. U skladu sa ranijim Raskinovim (1985: 128) tumačenjem, suprotnost skripta je bila isključivo semantičke prirode, zasnovana na odnosu lokalne antonimije, dok kasnije Attardo (2001: 18–19) predlaže uvođenje semantičke ose u odnosu na koju mogu postojati varijacije, te u tom smislu on definije antonime kao reči koje mogu imati različite vrednosti u odnosu na zadatu osu. Nažalost, opet se nigde ne navodi kako se tačno definišu relativno apstraktana tumačenja kao što su „stvarno / nestvarno“, „normalno / nenormalno“, „moguće / nemoguće“, koja, s druge strane, mogu biti i konkretnije predstavljena, recimo „dobro / loše“, „pametno / glupo“ i sl. Kako ističe Attardo (Attardo i dr. 2002: 5) skript je struktura u kojoj su pojedini delovi istaknuti, dok drugi ostaju u pozadini. Takođe, za razliku od STH, u OTVH se navodi da svaki skript ne mora nužno da bude povezan sa datom leksemom. Kriterijum koji se koristi za definisanje same suprotnosti takođe nije jasno definisan. Dok se u okviru STH i ranijih verzija OTVH smatralo da se dva skripta preklapaju zbog lokalne antonimije, u daljim razradama teorije (Attardo i dr. 2002) se govori o tome da su dva skripta naprosto različita.

Drugi izvor znanja, ujedno i najvažniji, kao tvrdi Attardo (1991: 307) jeste logički mehanizam (engl. *logical mechanism* (LM)), koji predstavlja razrešenje nepodudarnosti koja postoji u datom vici. Njime se objašnjava način na koji su dva značenja (skripta) dovedena u vezu, ili, drugim rečima, on predstavlja uvrnutu i šaljivu logiku koja je u osnovi suprotnosti skripta. Kako naglašava Hempelmann (2004: 382) logički mehanizam bi trebalo konceptualizovati kao funkciju suprotnosti skripta. Vicevi uglavnom imaju

određenu vrstu posebne logike i u tom smislu se LM može posmatrati kao neka vrsta apstraktne konstrukcije samog vica, koja potom može biti popunjena različitim specifičnim podacima. Međutim, vic ne mora da ima samo jedan, već može da ima i više povezanih logičkih mehanizama.

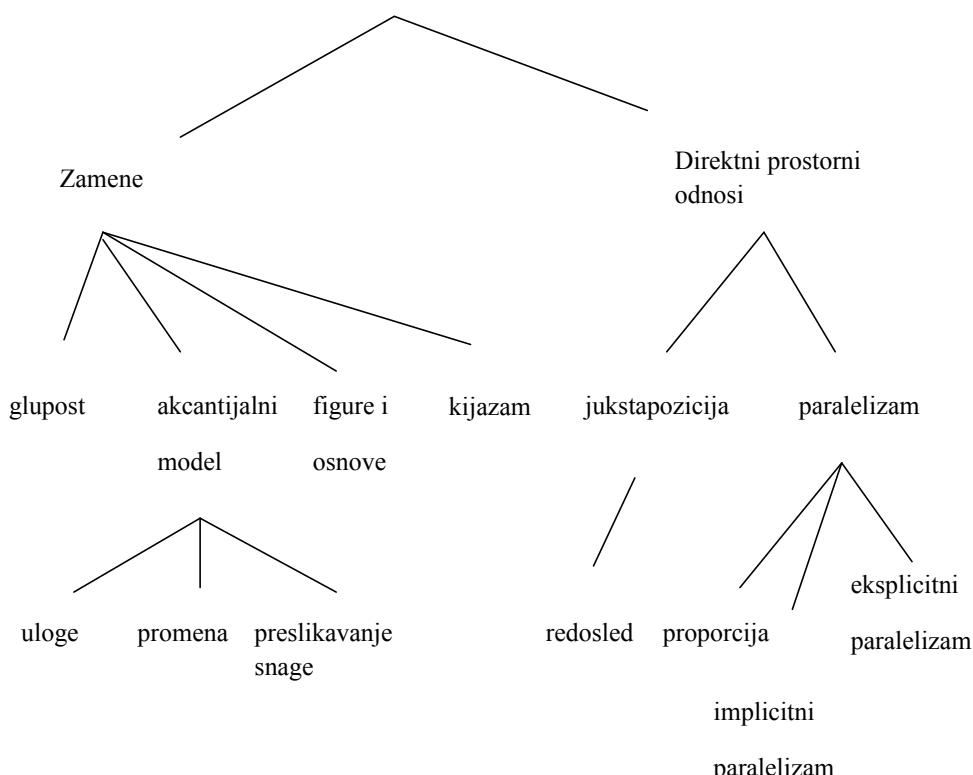
Postoje različite vrste logičkih mehanizama (Attardo 1991: 307; Attardo i dr. 2002: 4), recimo jukstapozicija, analogija, navođenje na pogrešan trag, zamena mesta figure i pozadine, pogrešno zaključivanje, paralelizam i sl., i kako tvrdi Attardo (1991: 307) lista je gotovo neiscrpna. U Tabeli 1 data je lista do sada definisanih logičkih mehanizama, a u Dijagramu 6 ćemo grafički predstaviti taksonomiju najčešćih LM:

Logički mehanizam		
zamena uloga	promena uloga	preslikavanje snage
preokret u glupost	jukstapozicija	kijazam
navođenje na krivi trag	zamena mesta i osnove	pogrešno zaključivanje
situacije u kojima neki element nedostaje	analogija	omalovažavanje usmereno ka samom sebi
zaključivanje posledica	zaključivanje iz pogrešnih premissa	veza koja nedostaje
slučajnost	paralelizam	implicitni paralelizam
proporcija	ignorisanje očiglednog	pogrešna analogija
preterivanje	ograničenja	kratilizam
metahumor	začarani krug	dvosmislenost vezana za referenciju

Tabela 1: Lista svih do sada definisanih LM (preuzeto iz Attardo i dr. 2002: 18)

Mada gore navedena lista logičkih mehanizama deluje na prvi pogled vrlo iscrpno, ipak se može uočiti da nije sasvim jasna. Ono što Attardo i njegovi saradnici ne navode (Attardo i dr. 2002), ni u pomenutom članku koji upravo ima za cilj dodatno objašnjenje SS i LM, ni u ostalim radovima (Attardo 2001), jesu precizno definisani kriterijumi za odabir logičkih mehanizama, kao i jasno i valjano definisanje istih, i čini se, to predstavlja jedan od većih nedostataka čitave OTVH. Očigledno je da LM mogu biti i retoričke i logičke prirode, ali je problem to što se mnogi pojmovi u stvari preklapaju. U istom radu (Attardo i dr. 2002: 18) navode i listu najčešćih LM do kojih su došli empirijskim istraživanjima.

Sintagmatski odnosi



Dijagram 6: Najčešći tipovi LM (preuzeto iz Attardo i dr. 2002: 18)

Kao ilustracija za pojedine tipove logičkog mehanizma poslužiće nam sledeći primeri. Recimo, u primeru (35), LM je tipa jukstapozicije:

(35) *Who supports Gorbachev?*

Oh, nobody. He is still able to walk on his own.

Dalje, u sledećem primeru logički mehanizam na kome je zasnovan vic je zamena mesta figure i pozadine:

(36) *How many Poles does it take to screw a light bulb?*

Five.

*One to hold the light bulb and four to turn the table
he's standing on.*

Međutim, ako promenimo logički mehanizam iz prethodnog primera tako da sada bude zasnovan na pogrešnoj analogiji, možemo dobiti nešto drugačiji vic:

(37) *How many Poles does it take to screw a light bulb?*

Five.

One to hold the light bulb and four to look for the right screwdriver.

Attardo i njegovi saradnici (Attardo i dr. 2002: 3) su pokušali da opišu i klasifikuju sve moguće logičke mehanizme koristeći se matematičkim metodama (teorijom nizova i grafa), pošto su pošli od pretpostavke da bi se upotrebom formalnih metoda dobio validan formalni model. Međutim, empirijska primena izvora znanja (Ruch i dr. 1993, navedeno prema Attardo i dr. 2002: 4) je pokazala da su upravo logički mehanizmi ti koji predstavljaju najveći nedostatak OTVH. Osim toga, ovi autori (Attardo i dr. 2002: 39) zaključuju da se ni svi logički mehanizmi ne mogu predstaviti matematičkim metodama.

Paolillo (Paolillo 1998, navedeno prema Attardo i dr. 2002: 7) je pokušao da primeni OTVH na analizu stripova Garyja Larsona, s posebnim osvrtom na različite logičke mehanizme. Kao rezultat analize dobio je trinaest najčešćih oblika logičkih mehanizama koji se javljaju u njegovom korpusu. Najčešći oblik koji se javlja je zamena uloga, kao recimo u sledećem primeru:

(38) *A surfer on the beach runs directly toward the surf,
bearing his surfboard over his head; a sea monster
runs directly out of the surf bearing a wagon over his
head. A look of surprise crosses the surfer's face.*

(Paolillo 1998: 287; navedeno prema Attardo i dr. 2002: 7)

Međutim, ono što je ostalo nedorečeno u čitavoj teoriji, kako s pravom primećuje Ritchie (2004: 76) jeste pitanje na koji način logički mehanizam doprinosi humorističkom efektu. Nadalje, u ovoj formalnoj teoriji se ne pominje da li tekst može da bude humorističan bez logičkog mehanizma i obrnuto, da li tekstovi koji nisu nužno humoristični imaju logički mehanizam, jer kao što se može videti iz liste parametara, sem suprotnosti skripta, logičkog mehanizam i u određenoj meri mete, svi ostali izvori znanja mogu predstavljati parametre koji se odnose na diskursna svojstva bilo kog teksta.

Pored izvora znanja, ono što je takođe važno za ovu analizu jeste pojam **hiperdeterminacije humora** (engl. *hyperdetermination*), koji opisuje Attardo u okviru OTVH (Attardo 2001: 100–101). Tim pojmom se označava povezanost izvora humora i odgovarajućeg efekta koji proizilazi iz tog izvora. Ako postoji više različitih izvora SS koji su aktivirani u istom trenutku, onda je reč o textualnoj hiperdeterminaciji. S druge strane, ako je jedan izvor SS simultano aktiviran u različitim kontekstima i na različitim nivoima, onda je u pitanju pojedinačna hiperdeterminacija humora.

U pokušaju da sam primeni svoju teoriju na različite vrste tekstova, odnosno na celine koje su veće od vica, Attardo (2001: 128–134) proširuje OTVH nizom komponenata koji se odnose na narativnu prirodu datog teksta. Najpre, kada je reč o dužim tekstovima, on ih deli na manje celine pa se tako govori o **mikronaraciji** (engl. *micronarrative*), koja obuhvata jedan događaj ili jednu radnju, i, s druge strane, **makronaraciji** (engl. *macro-narrative*) koja predstavlja strukturu dobijenu kombinovanjem više mikronaracija. Pored ovih različitih nivoa naracije, novinu predstavlja i razlika između **medupoente vica** (engl. *jab line*) i **poente vica** (engl. *punch line*) (Attardo 1998: 236). Suštinski, one se razlikuju samo po mestu na kome se mogu javiti: medupoenta se može naći u bilo kom delu teksta osim na samom kraju, dok je upravo za poentu rezervisan kraj vica ili nekog teksta. Zatim, poente se mogu nizati jedna za drugom, ali tako da su tematski ili formalno povezane, i onda se govori o **nizovima poenti** (engl. *strands of lines*), a ako su ti nizovi poenti povezani u veće celine, onda se dobijaju **grupe nizova** (engl. *stacks of strands*).

Međutim, i pored gorenavedenih komponenti koje Attardo uvodi i koje su možda opravdane, ako se analiziraju isključivo tekstovi, prima na OTVH na analizu dijaloga iz humorističkih televizijskih serija (Attardo 2001: 128–134) dokazuje da OTVH još uvek treba doradivati. Naime, Attardo (2001: 27) ističe da je najčešći LM koji se može naći u televizijskim

dijalozima ignorisanje očiglednog i da su kontekst i parajezički elementi najvažniji činioci u procesu konstruisanja relevantnog skripta. On priznaje da u dijalozima granice nisu strogo definisane kao u okviru teksta, te je utoliko teže odrediti jedinicu analize. Obično se dešava da jedan iskaz posluži kao okidač za drugi iskaz koji je smešan, pa se na taj način humor nadovezuje. Nažalost, Attardova (2001: 27) primedba se tu i završava, tako da nemamo bolji uvid u to na koji način on vidi međusobnu povezanost pomenutih elemenata.

Analizirajući karikature koje su zasnovane na slici i tekstu i one koje su zasnovane samo na slici, Tsakona (2009) je pokušala da proširi OTVH tako da obuhvati i vizuelni aspekt humora. Kada je reč o karikaturama koje sadrže isključivo tekst, OTVH je lako primenjiva i može da posluži kao metod za izdvajanje konkretnih oblika humora koji su uključeni u poentu ili međupoentu. Međutim, kada humor u poenti zavisi od sprege vizuelnog aspekta karikature i datog teksta, OTVH nije dovoljna da pruži potpun teorijski okvir za analizu. Iz tog razloga, Tsakona (2009: 1178) predlaže da se parametar jezik proširi tako da pored teksta obuhvati i vizuelni aspekt karikature, tačnije, da taj parametar predstavlja i tekst i sliku i bude jedan opšti označitelj semiotičkog aspeksa karikature (Tsakona 2009: 1175). Svoj predlog ona potkrepljuje analizom kojom pokazuje da vizuelni aspekt često služi pojačavanju humorističkog efekta koji se ostvaruje pomoću teksta.

Njen rad je posebno važan ako se u obzir uzmu svojstva koja se vezuju za multimodalni humor, tačnije humor koji podrazumeva i „pokretne slike“ praćene jezičkim i vanjezičkim aspektima, kao u slučaju ove analize. Pošto je OTVH u ovom radu poslužila delimično kao metod za izdvajanje jedinica korpusa, a potom u određenoj meri i kao metod klasifikacije dobijenih podataka, u 3. poglavlju će biti detaljno opisano na koji način su teorijski postulati OTVH prilagođeni zahtevima istraživanja predstavljenog u ovom radu.

2.4. Kognitivnolingvistički pristup verbalnom humoru

Upravo zbog nedostataka OTVH o kojima je bilo reči u prethodnom odeljku, činilo se da će primena kognitivnolingvističkog pristupa u ovom radu omogućiti bolji uvid u sam predmet istraživanja. Kognitivnolingvistički pristup predstavlja veliki pomak u istraživanju fenomena humora, jer

se udaljava od čisto algoritamskog načina rešavanja problema vezanih za verbalni humor, koji je prisutan i u Raskinovoj STH i Attardovoj OTVH, i omogućava obuhvatanje čitavog niza naizgled različitih aspekata koji utiču na stvaranje i razumevanje humorističnih iskaza.

Kognitivnolingvistički pristup verbalnom humoru se nadovezuje na najvažnije teorijske postulate kognitivne lingvistike. Jedan od tih postulata se odnosi na poreklo jezika, naime, jezik se ne izdvaja od ostalih kognitivnih fenomena; on istovremeno odražava interakciju kognitivnih, društvenih, kulturnih, psiholoških i ostalih aspekata, te se u tom smislu ni humor ne izdvaja kao neka posebna ili granična oblast istraživanja. Važno je istaći da je cilj kognitivnolingvističkog pristupa objašnjenje svih kognitivnih mehanizama ili konstrukata koji utiču na jezik, pa samim tim i na stvaranje, ali i razumevanje humora. Koristeći tipologiju jezičkih operacija vezanih za kognitivne konstrukte koju nude Croft i Cruse (2004: 40), čini se da su najvažniji konstrukti za stvaranje humora profilisanje (Giora (2003) primenjuje termin istaknutost), metonimija, metafora, pojmovno stapanje i odnos između figure i osnove.

Ovakvim pristupom proučavanju humora, a time i jezika, teži se celovitosti i sveobuhvatnosti. Konkretno, kada je verbalni humor u pitanju, trebalo bi utvrditi ima li ikakvog sistema u procesu stvaranja i razumevanja humora, kakvi se konceptualno-semantički mehanizmi upotrebljavaju kada se poigravamo jezikom i kako se humor ispoljava u toku procesa komunikacije. Kognitivnolingvistički pristup pruža širi i sveobuhvatniji uvid jer se u okviru ovog pristupa pridaje veći značaj vanjezičkom značenju i ulozi konteksta u procesu tumačenja različitih oblika verbalnog i/ili neverbalnog humora. Osim toga, za razliku od tradicionalnih lingvističkih pristupa fenomenu humora, kognitivnolingvističkim pristupom se naglašava interakcija konteksta i date lekseme, čime se objedinjuju semantički i pragmatički pristup.

Takođe, važno je naglasiti činjenicu da se humor uglavnom razume i tumači u deliću sekunde, u toku samog razgovora, što ide u prilog tvrdnji da se značenje konstruiše u trenutku, pod uticajem različitih faktora, a ne samo na osnovu značenja date lekseme. Naglašavajući međusobnu zavisnost jezika, diskursa i vanjezičkih elemenata kao što su društvo i kultura, Langacker (2001: 143) tvrdi da se neposredni kontekst i vanjezičko znanje koje je zajedničko sagovornicima ne mogu odvajati od sistemskog značenja vezanog za leksemu, odn. dati iskaz. Upravo ta povezanost konteksta i kognitivnih procesa predstavlja osnovu za proučavanje humora jer se ne

sme zaboraviti činjenica da je interakcija jedan od najvažnijih elemenata humora u komunikciji.

U narednim odeljcima biće opisani prvenstveno oni kognitivni mehanizmi koji su najrelevantniji za fenomen humora. Biće najpre reč o dva međusobno povezana procesa koja su najvažnija u konstruisanju značenja, a to su **pomeranje okvira** (engl. *frame-shifting*) i **pojmovno stapanje** (engl. *conceptual blending*), a zatim i o metaforičkom i metonimijskom preslikavanju koje se javlja u humoru. Nakon toga će biti reči o profilisanju, koje se u kognitivnolingvističkoj literaturi definiše kao jedan od kognitivnih konstrukata, a taj pojam se može povezati sa Giorinom (2003) hipotezom o obeleženoj istaknutosti. Iako njena hipoteza nije zvanično klasifikovana kao kognitivnolingvistička, čini se da se usitnu mogu povući paralele između profilisanja i ove hipoteze, pošto se ona oslanja na pojmove kao što je recimo prototipičnost, te će iz tog razloga Giorina istraživanja biti svrstana u ovaj odeljak.

2.4.1. Pomeranja okvira

Već je pomenuto da okvir ili skript predstavlja „strukturiranu mentalnu predstavu neke pojmovne kategorije” (Kövecses 2006:64). Kövecses (2006: 65) ističe da okvir označava koherentnu organizaciju ljudskog iskustva koje je idealizovano u nekoliko pogleda, te je kao takvo podložno manjim izmenama pod uticajem kulture. Važno je istaći da okviri nisu mentalne predstave koje tačno odgovaraju objektivnoj stvarnosti, već pre sačinjavaju idealizovane verzije stvarnosti u obliku prototipičnih varijacija različitih vrsta. Ukratko, kako to slikovito opisuje Kövecses (2006: 64) „okviri su konstrukti naše mašte”; oni predstavljaju najtipičnija svojstva neke kategorije iskustva, ali mogu sadržavati i **prazna mesta** (engl. *slots*) koja mogu biti popunjena novim primerima ili značenjima vezanim za datu kategoriju. Pomoću pojma okvira se može objasniti način skladištenja značenja i iskustva koje pojedinac ima o nekom pojmu ili kategoriji.

Ipak, treba pomenuti da pojam okvira nije nov, uveo ga je Fillmore (1976/2006) da bi pokazao kako se pojedini pojmovi ne mogu definisati bez dodatnih elemenata koji su povezani sa razumevanjem datog pojma. Recimo, leksema i pojam „vikend” se ne može razumeti ako u svesti ne postoji pojam o podeli vremena na manje jedinice, tačnije, na dane i nedelje, zatim na radne dane i dane kada se obično ne radi. U tom smislu, kako navodi Fi-

Ilmore (2006: 385), definicija lekseme „vikend“ zavisi od postojanja okvira, ili skupa propozicija u vezi sa načinom na koji su u zapadnoevropskoj kulturi dani grupisani u sedmicu. Baveći se proučavanjem veštačke inteligencije, Minsky (Minsky 1975 prema Lakoff 1987: 116) je koristio termin okvir za strukturu koja sadrži određene podatke i koja predstavlja tipične situacije na koje često nailazimo. Takva struktura sadrži određena prazna mesta koja mogu ili ne moraju biti popunjena određenim **ispunjivačima** (engl. *fillers*).

Kao što se može uočiti na primeru lekseme „vikend“, samo značenje neke lekseme može da prizove određeni okvir u svest. Recimo, lekseme „učiteljica“ i „učenik“ međusobno su povezane jer ističu određene elemente okvira vezanog za školu. Naime te dve lekseme impliciraju aktivnost učenja, pri čemu je učiteljica odrasla osoba čiji je posao da podučava učenike, odnosno decu u osnovnoj školi od prvog do četvrtog razreda, u okviru kulturnog modela koji je zajednički govornicima srpskog jezika. Isto tako, možemo istaći pojedine aspekte okvira, kao na primer u metonimijskom ili metaforičkom preslikavanju, odnosno preslikavanju koje se odvija unutar jednog ili između dva okvira. Recimo, u primeru *Molim te skloni mi Lakoffa sa stola*, nedostatak eksplicitnog konteksta upućuje na to da slušalač može na osnovu svog znanja, tj. okvira u vezi sa tim što se sve može nalaziti na radnom stolu, zaključti da je reč o referentnoj metonimiji kojom se pomoću imena pisca upućuje na knjigu. Pored toga, okvir može da usmeri pažnju na poseban način gledanja na stvari ili da implicira događaje vezane za poseban istorijat nekog pojma. Osim toga, pripadnici određene grupe ili zajednice imaju iste okvire, ili grubo rečeno, znaće u vezi sa određenim pojmovima, pojavama, događajima i sl. i u tom smislu su posebno značajni. Na primer, veliki hrišćanski praznik Uskrs i za vernike i za ateiste uključuje okvir u kome se nalazi sve naše znanje i iskustvo vezano za taj praznik, recimo, da se Uskrs uvek praznuje nedeljom, da se pre Usksra farbaju jaja, itd. Ovaj okvir uključuje elemente koji su uvek prisutni (Uskrs je uvek u nedelju), ali i elemente koji mogu da variraju (promenljiv datum samog praznika). U suštini, kako ističe Kövecses (2006: 78), okviri imaju nekoliko važnih uloga, posebno kada je u pitanju razumevanje govora, kategorizacija i konceptualizacija pojmova na koje nailazimo u svetu koji nas okružuje: „Ako kulturu jednog naroda čini njihovo zajedničko razumevanje sveta, onda se veliki deo kulture može izučavati analizom okvira koji se nalaze u pozadini obrazaca ponašanja tog naroda“ (Kövecses 2006: 93).

Znanje koje imamo o nekom pojmu i koje je organizovano u dati okvir kategorizovano je prema prototipu (Rosch 1977; Taylor 1989; Lakoff 1987;

Prćić 1997; Klikovac 2000). Okvir i uopšte, scenario u vezi sa nekom situacijom kao i poznavanje elemenata kulture stvaraju odgovarajući kontekst za pravilno razumevanje date rečenice. Coulson (2001: 10-15) navodi primer lekeseme '*ball*' koja u engleskom jeziku označava različite vrste lopti koje se koriste u različitim vrstama sporta. Poznavanje pravila, tipičnih situacija i svih elemenata koji su deo date igre utičaće na to da slušalač na različite načine razume istu leksemu, tj. u primeru (39) kao košarkašku loptu, u primeru (40) kao loptu za američki fudbal bejzbol, koja uzgred, nije okrugla, već je više jajastog oblika, i napisletku u (41) kao malu lopticu koja nije ispunjena vazduhom tako da ne odskače.

- (39) *Shaq dribbled past his defender and dunked the ball easily.*
- (40) *Joe kicked tha ball and smiled as it sailed through the uprights.*
- (41) *Sammy hit the ball right out of the park.*

Iako govorniku engleskog jezika može biti poznato apstraktno značenje lekseme '*ball*' to nije dovoljno da bi se ovi primeri pravilno razumeli. Naravno, govorniku engleskog jezika koji nije pripadnik američke kulture ili koji nije upoznat sa bejzbolom poslednji primer može biti pomalo problematičan za razumevanje, ili ako pripada kulturi u kojoj je kriket u većoj meri prototipična igra s loptom nego što je to bejzbol, taj primer može razumeti na drugačiji način. Međutim, ako se u toku malog odmora u školi neko doseti da zgužva parče hartije u obliku lopte i počne da ubacuje „loptu“ u koš, tj. korpu za otpatke, i ostali spontano prihvate igru, jasno je da su đaci u datom kontekstu znanje koje imaju u okviru vezanom za košarku metaforički preslikali na situaciju u kojoj zgužvani papir postaje košarkaška lopta, a kanta za otpatke koš. U tom smislu nikome od prisutnih neće biti neobičan sledeći primer

- (42) *Marko je bio najbolji – dao je četiri trojke!*

osim možda nastavniku koji bi tu rečenicu čuo kasnije u toku časa, kada su već svi tragovi igranja sklonjeni. Naime, Goffman (1974: 53) tvrdi da uvek koristimo okvire da bismo objasnili strukturu događaja i naše subjektivno učešće u njima. Pomoću okvira se lakše tumače društveno definisane aktivnosti i daje značenje pojivama, aktivnostima ili događajima koji inače ne bi imali nikakav smisao i značenje. U jeziku često postoji određena doza

dvosmislenosti i dvoznačnosti (kao ustalom i u vezi sa tumačenjem nekakvih događaja), tako da je u suštini vrlo bitno koji će se okvir pokrenuti i upotrebiti za odgovarajuće tumačenje, a dodatni kontekst svakako olakšava i usmerava to tumačenje. Ta dvosmislenost i dvoznačnost su posebno važne za humor, jer je humoristički efekat i pravilno razumevanje nekog vica ili dosetke zasnovan na njima.

Znači, uvek se u procesu konstruisanja značenja ili dekodiranja nekog jezičkog izraza (ali i slike) pozivamo na znanje koje je sadržano u okvirima. Na osnovu primera (43a i b) i (43c i d) preuzetih iz Coulson (2001: 32) može se uočiti razlika u tumačenju lekseme ‘*bouncing*’, zavisno od znanja koje je na neki način u pozadini, a pomoću kog povezujemo rečenice u primerima:

(43a) *Jaimie came bouncing down the stairs.*

(43b) *Paul ran over to kiss her.*

(43c) *Jaimie came bouncing down the stairs.*

(43d) *Paul rushed off to get the doctor.*

U prvom paru rečenica, ‘*bouncing*’ tumačimo kao silaženje niz stepenice lakin korakom poskakujući zbog uzbuđenja i radosti. U drugom, isti glagol implicira da se subjekat protiv svoje volje spušta niz stepenice ne kontrolišući svoj korak, što na kraju dovodi do povrede, a to zaključujemo na osnovu druge rečenice u paru. Kako ističe Coulson (2001: 37), lakoća kojom ljudi stvaraju ovakve vrste veza upućuje na to da su procesi konstruisanja značenja povezuju sa ostalim kognitivnim procesima kao što je stvaranje relacija, uzročno-posledične veze, analogija i sl. Ukratko, određena leksema može poslužiti kao okidač za aktiviranje određenog okvira u svesti slušaoca, međutim, i praznine koje datom jezičkom porukom nisu popunjene utiču na očekivanje i tumačenje slušaoca, jer slušalac povezuje elemente sa praznim mestima u okviru i prosto zaključuje da određeni elementi postoje iako nisu eksplisitno pomenuți.

Ovo ponavljanje procesa semantičke analize Coulson (2001: 37) naziva **pomeranje okvira** (prema engl. *frame-shifting*). Njime se postojeći podaci vezani za jedan okvir reorganizuju u drugi. Kada god tumačimo pojmove, radnje ili događaje pozivamo se na okvire u kojima se čuva znanje koje imamo u vezi sa datim pojmom da bismo stvorili odgovarajuća očekivanja u vezi sa datim pojmom i zaključili nešto u vezi s njim. Kada je reč o

razumevanju humora, tj. nekakve konkretnе šale ili vica, proces razumevanja je namerno otežan upravo da bi se postigao željeni efekat. Recimo, ako pročitamo sledeću rečenicu (primer preuzet iz Wu 2005: 17):

(44) *The replacement player hit a home run with my...*

ponuđeni kontekst nas upućuje na to da je reč o sportu (*the replacement player*), konkretnо о bejzbolu (upravo zbog glagola ‘*hit*’ koji označava udaranje loptice bejzbol palicom o lopticu i fraze ‘*home run*’ koja označava vrstu udarca koja omogućava igraču koji je udario lopticu da optriči oko svih baza). Upravo to znanje koje slušalac ima o bejzbolu čini strukturu okvira na osnovu kog izvlači zaključke u vezi sa značenjem date rečenice. Ako bismo ovu nedovršenu rečenicu upotpunili na sledeći način:

(45) *The replacement player hit a home run with my girl.*

dobili bismo šalu koja sasvim menja prethodno značenje rečenice, jer je slušalac / čitalac sada primoran da promeni okvir pomoću kog je tumačio početak rečenice i da pređe na okvir koji se tiče ljubavne veze. Suština šale i jeste u tome što je slušalac / čitalac naveden na pogrešan trag, pri čemu mora ponovo da analizira dati sadržaj. U toku ponovljene analize elementi iz oba okvira se povezuju na osnovu sličnosti. Naime, kao što u bejzbolu pomenuti udarac implicira osvajanje dodatnih poena, tako i susret dve osobe može da uputi na to da će i u budućnosti provoditi dosta vremena zajedno. Pored toga, elementi znanja koje imamo o igraču koji je zamena u toku utakmice, preslikavaju se na momka, koji u slučaju ljubavne veze biva „zamenjen“ drugim.

Mada se često naglašava da humoristički efekat zavisi od jukstapozicije dva okvira, koja su naizgled sasvim suprotna, te iz toga razloga i neočekivana, jer upravo element iznenadenja i nepodudarnosti stvara humoristički efekat, iz navedenog primera se može videti da razumevanje ove šale zavisi od tog prelaza sa okvira bejzbola na okvir ljubavne veze. Taj prelaz je u suštini moguć samo zbog sličnosti u samoj strukturi okvira, pošto i način na koji poimamo igru (bejzbol) i ljubavnu vezu imaju slične elemente: učesnike u igri, određenu proceduru, pravila igre, neizvestan ishod, rezultat, itd. Drugim rečima, u osnovi ovog poređenja nalazi se metaforičko preslikavanje.

Ako se uporedi Raskinova *Semantička teorija humora* i njegov pojam skripta (Raskin 1985: 80) može se uočiti da između okvira i skripta nema suštinske razlike. Isto kao i okvir, i skript je u suštini vezan za leksičke elemente, a gore navedeni primer bi se na gotovo identičan način mogao objasniti pomoću STH. Međutim, kada je reč o primerima u kojima humo-

ristički efekat zavisi od dvomislenosti koja je vezana za način konceptualizacije određenog pojma, a ne od samog značenja reči, STH ne uspeva da objasni takve slučajeve. Recimo, u primeru koji navodi Coulson (2001: 55)

(47) *Everyone had so much fun diving from the tree into the swimming pool we decided to put in a little water.*

Može se primetiti da okvir koji se aktivira u prvom delu rečenice nije moguće direktno povezati sa okvirom u kome je aktiviran scenario sa praznim bazenom. Kada se pročita poslednja fraza (*a little water*) aktivira se prototipičan okvir, naime, bazen je obično ispunjen vodom, pa tako mora doći do ponavljanja procesa konstruisanja značenja, jer u konkretnom slučaju u bazenu nema (dovoljno) vode, te se zato aktivira i okvir koji se tiče mogućih povreda koje mogu nastati usled skakanja u prazan bazen. Taj novi okvir utiče na proces pomeranja okvira i doprinosi željenom efektu.

Isto tako, Raskinov skript teško da može objasniti primere šala, viceva, i komentara koji se javljaju u govoru, posebno u toku spontanog razgovora. Ako se podje od pretpostavke da u najvećem broju svakodnevnih situacija u kojima se javlja humor slušaocima ne treba mnogo vremena da bi shvatili da se govornik našalio i da na šalu odreaguju na odgovarajući način, nameće se pitanje da li postoje određeni signali koje govornik koristi da bi, na neki način, pripremio slušaoce na to da će se našaliti.

Nadovezujući se na Coulson (2001), Wu (2005: 11) uvodi pojam **interaktivnih okvira** (engl. *interactive frames*) koji se od okvira o kojima je do sada bilo reči razlikuju po tome što imaju svojstvo relacije: drugim rečima, oni su aktivirani uvek kada se neki govornik nađe u društvu ili u bilo kakvom odnosu sa nekom drugom osobom ili grupom, jer takvi okviri pomažu sagovornicima da usmeravaju i prilagođavaju svoje ponašanje u toku razgovora, za razliku od okvira ili pojmovnih domena koji ne zavise od prisutva neke druge osobe, predmeta ili pojave. Ovi interaktivni okviri su posebno važni za spontani humor koji nastaje u toku razgovora, i kako ističe Wu (2005: 11), oni obuhvataju metajezičke signale koje govornici koriste da bi slušaocima signalizirali da se šale ili da nisu ozbiljni. U takve signale spadaju pauze, položaj tela, pokreti očiju, i sl.

Metajezički signali u velikoj meri utiču na proces razumevanja humora jer se pomoću njih lakše povezuju analogni elementi iz različitih okvira i lakše se pravi odabir podataka vezanih za kontekst, koji su važni za razumevanje poruke. Na osnovu analize snimljenog spontanog govora u kojima se

sagovornici povremeno šale, Wu (2005: 25) zaključuje da u toku razgovora licem u lice sagovornici stvaraju i poseban interaktivni okvir koji obuhvata elemente vezane za metajezičke signale, posebno kada je reč o vremenskom intervalu i položaju tela govornika.

Kao ilustracija može poslužiti primer (48) preuzet iz Wu (2005: 20), transkript video snimka spontanog i neformalnog razgovora o mamcima za pecanje između dvoje prijatelja, Johna i Lucy. Brojevi u zagradama označavaju pauze, a uglaste zgrade radnje koje se odvijaju u isto vreme kad i govor; delovi koji su zadebljani su glasnije izgovoreni:

(48)

1 J: wha d'you use fer bait?

[looking down]

L: *[facing camera]*

2 L: (1) [turkey legs]

[facing J]

J: *[briefly faces L]*

3 J: (1) [mm] (1) [they'll eat anything y'know. they're not particular.

[shrugs] [looking down]

[looks down at glass]

4 L: (3) [but I **have** turkey legs.

[turns head to face J]

J: *[faces L]*

[looking at Lucy's legs]

5 J: (2) [well I **know** you have turkey legs.

[nods] [gestures and looks towards L's legs]

6 L: (3) [*looks down*] [*turns to face J*] what d'**you** use fer- (1.5)

[sustained eye contact] [gaze shifts to legs]

J: *[faces L, quick*

grinning saccade to legs] [sustained eye contact]

7 L: [*looks at leg*] [are you talking about **my** legs? *[smiling*

8 J: *[faces L, grinning] [eye contact]* hehehehe *[hehehehehe*
[eye contact] [looks down and raises glass]

9 J: ffssshhwwwttt right over [the top of

[hand glides over head; faces L]

10 L: [is that a comment about my legs?
[leans forward, facing J] hehehehehe

11 J: hehe [hehehehe [smack smack
[looks down and raises glass [“slaps” cheek, facing forward

Ovaj primer nam pokazuje kako se odvija proces pomeranja okvira. Kada Lucy kaže kako koristi čureće noge kao mamac za rukove (2. red), slušalac aktivira okvir koji obuhvata znanje o mamcima koje ima u svesti, odn. o tome da se u datoru sredini često koriste iseckani delovi čurećih nogu kao mamac za rukove, koji se tako pripremljeni mogu kupiti i u mesarama. U tom smislu je njen iskaz u vezi s mamcem koji je pripremila relevantan i logičan. Isto tako, polisemičan glagol ‘**have**’ se u tom kontekstu tumači u smislu da označava ‘posedovati’ predmet, a ne ‘imati’ osobine koje karakterišu datu osobu. Međutim, kada John ponovi njen iskaz i uz to promeni izraz lica i usmeri pogled ka njenim nogama, dolazi do pomeranja okvira, jer je John na osnovu analogije povezao delove nogu životinje koji se koriste kao mamac i u noge osobe. Lucy u prvi mah ne shvata da se John šali (što se uočava u njenom ponovljenom pitanju red 6.), ali nakon što ga pogleda u oči i primeti promenu u njegovom izrazu lica, počinje da se smeje, reagujući na njegovu šalu.

Iz navedenog se vidi na koji način sagovornici u toku razgovora koriste pogled, izraz lica i položaj tela da bi označili prelazak sa neformalog i neutralnog govora na šaljiv ton. Pri tome oni sve vreme dekodiraju ne samo poruku koja je verbalno izražena, već i sve neverbalne ili metajezičke signale koji prate dati razgovor. U skladu sa tim, pravilno prepoznavanje signala koji upućuju na to da se neko šali ne dovodi samo do pomeranja okvira u smislu ponovljene semantičke analize onog što je rečeno u poruci (odnosno čureće noge se preslikavaju na noge od Lucy), već se istovremeno na drugom nivou obraduje podatak da se govornik šali, odnosno, tumači se njegova namera i, eventualno, njegov sledeći korak.

Ovakvi primeri ukazuju na nužnost uključivanja šireg konteksta koji obuhvata neverbalne signale u proces pravilnog razumevanja humora koji se javlja u toku razgovora. Znači, u toku samog razgovora stvaraju se ili pomeraju okviri koji su vezani za segmente poruke ili kontekst samog razgovora. Različiti metajezički signali služe isticanju pojedinih, u datom trenutku, važnih elemenata određenog okvira. Istraživanjima u oblasti kognitivne psihologije, psiholingvistike i neurolinguistike se dokazalo da je taj proces

dekodiranja i razumevanja nešto sporiji kada je u pitanju pomeranje okvira u humorističkim iskazima od procesa razumevanja iskaza koji uključuju pomeranje okvira bez šaljivog tona.

Već je bilo reči o sličnostima i razlikama između okvira u kognitivnom i skripta u semantičkom smislu. Primere poput gorenavedenog koji se odnose na humor koji se javlja u toku razgovora semantička teorija ne objašnjava. S druge strane, pragmatika se bavi isključivo namerom govornika da se našali i u tom smislu tumači vezu između izgovorenog i datog konteksta. Recimo, pojmom **kontekstualnosti** (engl. *contextuality*), koji uvodi Clark (1996: 78), može se objasniti sprega između govornika, slušaoca, neposrednog konteksta i vanjezičkog znanja u procesu tumačenja iskaza koji nisu uobičajeni, a koji isključivo zavise od te sprege, kao recimo u primeru koji on navodi (Clark 1996: 79):

(49) *She Houdini'd her way out of the closet.*

Međutim, ono što predstavlja neosporni doprinos kognitivne lingvistike na ovom polju jeste pokušaj da se objasne opšti principi upotrebe jezika u realnom kontekstu koji se odražavaju na sistem, odnosno jezik kao kod. Naravno, u realnom kontekstu su vrlo česti primeri koje zaobilaze i semantika i pragmatika, a koji se tiču interakcije verbalnih i neverbalnih elemenata, kao na primer u situacijama kada je pričanje vica praćeno odgovarajućom gestikulacijom, ili kada je humoristički efekat vezan i za tekst i za sliku, recimo u slučaju karikatura. Takva sprega više pojmovnih domena ili okvira se u okviru kognitivne lingvistike objašnjava teorijom o pojmovnom stapanju (ili pojmovnoj integraciji) o kojoj će biti više reči u nastavku.

2.4.2. Proces pojmovnog stapanja

Već je bilo reči o značaju koji kognitivna lingvistika pridaje vanjezičkom znanju i specifičnom kontekstu u kome se javlja određena reč. Polazna prepostavka je da slušalac aktivno učestvuje u konstruisanju značenja u danom trenutku, ili **onlajn** (engl. *on-line*), u kome se komunikacija odvija. U toku razgovora, učesnici u razgovoru mogu vrlo lako da prate govornika, jer na mentalnom nivou brzo i jednostavno obrađuju sve podatke koje dobijaju putem čula, kao i one koje su već prisutne u njihovoj svesti, a koji se aktiviraju u toku razgovora. Podaci koji bivaju aktivirani nalaze se u takozvanim **mentalnim prostorima** (engl. *mental spaces*). Pojam mentalnog prostora uveo je Fauconnier (1985, 1994, 1997), a Fauconnier i Turner (2002) su

kasnije iskoristili mentalne prostore kao osnovne jedinice koje su sastavni deo procesa **pojmovnog stapanja** (engl. *conceptual blending*) ili **pojmove integracije** (engl. *conceptual integration*). Fauconnier i Turner (2002: 102) slikovito opisuju mentalni prostor kao mali konceptualni paket koji se stvara dok razmišljamo ili razgovaramo. Suština je u tome, kao naglašavaju Fauconnier i Sweetser (1996: 11), da dok razmišljamo ili dok govorimo o nečemu, u svesti stvaramo nizove određenih predstava na koje utiču jezik, kultura i kontekst. Drugim rečima, značenje se dinamički konstruiše pomoću aktiviranja odgovarajućih mentalnih prostora u svesti govornika / slušaoca, a pri tome jezik služi kao okidač za taj proces aktiviranja.

Pojmovno stapanje je prisutno i kod vrlo jednostavnih konstrukcija u jeziku. Na primer, iako se na prvi pogled čini da pridevi pripisuju imenicama uz koje stoje odgovarajuća svojstva, Fauconnier i Turner (2002: 25) pokazuju da to nije uvek tačno, navodeći pridev **safe** koji može da stoji uz različite imenice, recimo u rečenicama koje bi opisale situaciju u kojoj se dete igra na plaži. U tom smislu, može se reći:

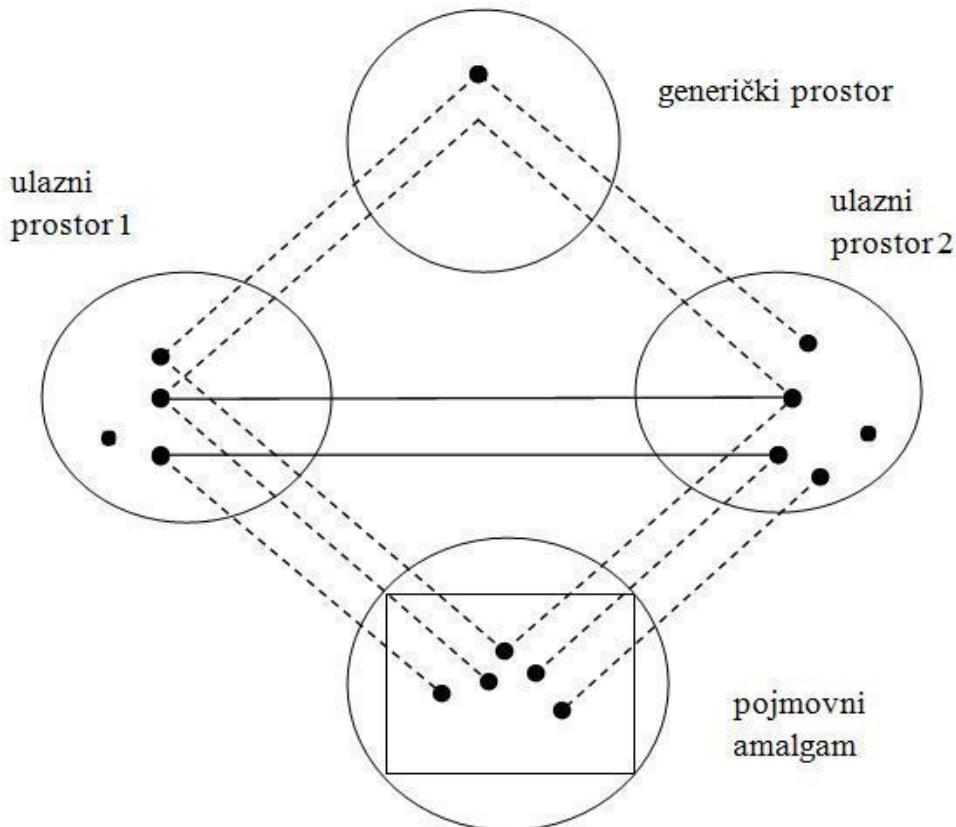
- (50) *The child is safe.*
- (51) *The beach is safe.*
- (52) *The shovel is safe.*

Međutim, iako u prvoj rečenici pridev **safe** upućuje na to da je dete bezbedno dok se igra na plaži, odn. niko mu neće nauditi, druge dve rečenice ne upućuju na takvo značenje na osnovu datog konteksta. Naime, upotreba prideva **safe** nas navodi pre da prizovemo u svest odgovarajući scenario nego da imenici uz koju stoji pripiše odgovarajuće svojstvo. Na osnovu primera (51) može se zaključiti da pored obale mora ili okeana ne postoji opasnost za kupače (recimo nema ajkula ili velikih talasa). Značenje ovog prideva nije direktno povezano sa pomenutom imenicom, već se ono zaključuje na osnovu konteksta u kome postoji povezanost pojma označenog imenicom i pridevom.

Poredeći mentalne prostore i okvire, Kövecses (2006: 251) naglašava da su oni vrlo slični, jer i jedni i drugi predstavljaju strukturu koja sadrži podatke vezane za određeni pojam, iskustvo ili nekakvu pojavu, ali su mentalni prostori manji od okvira i u većoj meri specifični. Recimo, u rečenici *Juče sam video Anu*, mentalni prostor za juče sadrži samo govornika i Anu, i element koji se odnosi na to da su se govornik i Ana videli. Zatim, mentalni prostori mogu u svojoj strukturi sadržavati više okvira, tako da u rečenici *Juče sam pitao Anu da mi dâ broj telefona imamo* mentalni prostor za vreme i molbu.

Prema Coulson i Oakley (2000: 178) pojmovno stapanje predstavlja opšti model konstruisanja značenja koji uključuje niz različitih operacija i međusobnih odnosa. Ove operacije i odnosi određuju dinamičko kombinovanje okvira ili pojmovnih modela u mrežu mentalnih prostora, recimo, analogija, preslikavanje, izjednačavanje, itd. Na primer, preslikavanje podrazumeva da se elementi jednog mentalnog prostora mogu preslikati, tj. odgovaraju elementima u drugom mentalnom prostoru.

Teorija pojmovnog stapanja bila je zamišljena najpre da bi se objasnili složeni primeri, recimo oni koji uključuju kontrafaktualnost (Da nemam bicikli došla bih peške) ili složenu referenciju (Na slici Liza ima plave oči), međutim, ubrzo se pokazalo da ona može da opiše (Fauconnier i Turner 2002: 17–34) različite vrste kreativnog načina razmišljanja i upotrebe jezika.



Dijagram 7: Osnovna mreža pojmovnog stapanja (Fauconnier i Turner 2002:46)

Mreža pojmovnog stapanja se obično grafički predstavlja pomoću dijagrama u kome postoji najmanje četiri mentalna prostora, od kojih su najmanje dva **ulazni prostori** (engl. *input spaces*), zatim **generički prostor** (eng. *generic space*) u koji se preslikavaju ulazni mentalni prostori, ali koji sadrži opštu strukturu ulaznih prostora, i napisletku se dobija amalgam koji nastaje integrisanjem ulaznih mentalnih prostora, te iz tog razloga ima naj-složeniju strukturu jer sadrži različite elemente ulaznih prostora. Grafički prikaz osnovne sheme pojmovnog slivanja može se videti na Dijagramu 7.

Na ovom dijagramu, preuzetom iz Fauconnier i Turner (2002: 46), mentalni prostori su predstavljeni pomoću krugova, elementi koje oni sadrže predstavljeni su tačkama u krugovima, a veze između elemenata u mentalnim prostorima linijama. Pune linije između dva ulazna prostora predstavljaju preslikavanje između ulaznih prostora (npr. preslikavanje između uloga unutar okvira), a isprekidane linije označavaju projektovanje elemenata u generički prostor i u prostor pojmovnog amalgama. To projektovanje je selektivno jer se ne preslikavaju svi elementi ili odnosi iz ulaznih prostora. Kvadrat unutar kruga koji predstavlja pojmovni amalgam označava takozvanu **međustrukturu** (engl. *emergent structure*). Prema Fauconnieru i Turneru (2002: 48) ta struktura koja nastaje u okviru amalgama nije direktna kopija elemenata iz ulaznih prostora, već se stvara na tri načina: slaganjem projekcija iz ulaznih prostora, zatim upotpunjavanjem i razradom novog obrasca.

Slaganje ili sažimanje podrazumeva kombinovanje elemenata iz ulaznih prostora da bi se stvorile pojmovne veze koje ne postoje u pojedinačnim ulaznim prostorima. Upotpunjavanje je proces kojim se opisuje povlačenje podataka iz vanjezičkog znanja koje se odvija nesvesno i po automatizmu. Napisletku, razrada novonastalog obrasca se odvija po određenim principima i u odabranom pravcu, jer su i proces slaganja i razrade otvoreni za beskonačno mnogo mogućnosti. U tom smislu je pojmovno stapanje izuzetno kreativan, ali i ekonomičan proces.

Ekonomičnost ovog procesa se ostvaruje **sažimanjem** podataka (engl. *compression*) do one mere koja je dovoljna za nesmetano odvijanje mentalnih operacija. Na primer, sažimanje može biti ostvareno pomoću uzročno-posledičnih veza između dva ulazna prostora. Uzrok-posledica nije jedini odnos kojim se mogu povezati elementi iz dva ulazna prostora. Fauconnier i Turner (2002: 93–101) navode više vrsta takozvanih **osnovnih odnosa** (engl. *vital relations*): promena, identičnost, vreme, prostor,

uzrok-posledica, deo-celina, predstava, uloga, analogija, disanalogija, svojstvo, sličnost, kategorija, intencionalnost i jedinstvenost.

Pored ekonomičnosti, pojmovno stapanje karakteriše i rekurzivnost, odnosno mogućnost da se pojmovni amalgami mogu nadovezivati jedan na drugi: pojmovni amalgam iz jedne mreže može predstavljati ulazni prostor u novom procesu pojmovnog stapanja, itd. što može da posluži opisivanju ljudskog mišljenja u celini, jer, kao što je već pomenuto, broj mogućnosti kombinovanja je u suštini neograničen, ali samo uz poštovanje datih principa. Tako recimo ulazni prostori ne moraju da sadrže elemente iz jednog jezika. Da amalgami mogu biti i međujezički pokazuje Rasulić (2008) svojom analizom primera srpsko-engleskih tvorenica. Osim toga, amalgami ne moraju sadržati isključivo jezičke elemente već kombinaciju teksta i slike, kao na primer u slučaju karikatura ili reklama (o vizuelnim amalgamima u reklamama videti Filipović-Kovačević 2010).

Humor je jedan od mnogo različitih fenomena koji se mogu analizirati pomoću teorije o pojmovnom stapanju. Prednost ove teorije u istraživanjima humora u odnosu na isključivo lingvističke teorije se ogleda upravo u sveobuhvatnosti. Naime, ova teorija objedinjuje i objašnjava i verbalne i neverbalne aspekte humora, kombinacije teksta i slike koje stvaraju humoristički efekat, kao što je to recimo slučaj kod karikatura, i sl. Coulson (1996: 79) tvrdi da je pojmovno stapanje inherentna odlika humora, jer iako svi pojmovni amalgami ne moraju obavezno da budu duhoviti, humor uvek podrazumeva neočekivanu kombinaciju povezanih struktura i na planu sadržaja i na planu forme. Ako je recimo reč o vicevima, i sadržaj vica i način na koji se priča u njemu razvija utiču na humoristički potencijal tog vica.

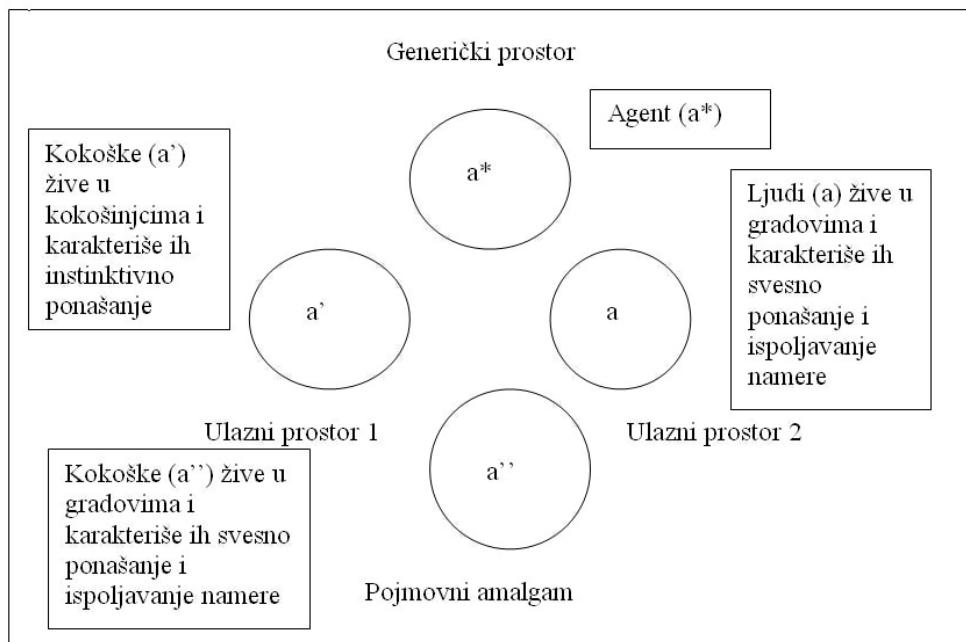
Da bi se ilustrovalo objašnjenje nekog vica pomoću teorije pojmovnog slivanja, može se kao primer uzeti jednostavan vic u formi pitanja i odgovora, koji je popularan među mlađom decom (primer preuzet iz Coulson 2003: 69):

(53) *Why did the chicken cross the road?
To get to the other side.*

Da bi se ovaj, ili bilo koji drugi vic pravilno razumeo, potrebno je najpre uočiti da u njemu postoji određena vrsta nepodudarnosti koja se naknadno razrešava aktiviranjem nekog drugog okvira. U ovom slučaju nepodudarnost se ogleda u činjenici da pilići obično ne šetaju ulicama gradova i da samim tim ne prelaze ulicu namerno i svesno kao ljudska bića. Upravo

se u toj nepodudarnosti ogleda humoristički efekat ovog vica, jer se pilići posmatraju u okviru koji je tipičan za ljude koje odlikuje intencionalnost.

Na Dijagramu 8 koji predstavlja shemu pojmovnog stapanja na primeru datog vica mogu se videti dva ulazna prostora. S jedne strane (a') postoji ulazni prostor koji sadrži okvir vezan za piliće. Taj okvir uključuje elemente tipičnog ponašanja pilića (nemaju sposobnost svesnog i intencionalnog vršenja neke radnje) kao i tipičnog okruženja u kome se nalaze (kokošnjac, seosko dvorište). S druge strane nalazi se ulazni prostor (a) koji uključuje okvir vezan za ljude koji tipično žive u urbanim sredinama (gde postoje ulice koje se prelaze po određenim pravilima saobraćaja) i koji imaju karakteristike intencionalnog ponašanja. Iz oba okvira projektuju se elementi u generički prostor. U generičkom prostoru je stvoren opšti okvir koji podrazumeva da postoji neko/nešto ko/šta živi u gradu i ponaša se u skladu sa pravilima koja tu postoje. Međuprostor bi uključivao određenu vrstu napetosti između dva okvira koja se ne može naći u pojedinačnim ulaznim prostorima, a koja je neophodna za stvaranje humorističkog efekta.



Dijagram 8: Shema pojmovnog stapanja u osnovi šale (prema Coulson 2003: 69)

Naposletku, pojmovni amalgam nastao stapanjem uključuje okvir u kome su nakon projektovanja složeni elementi preuzeti prvo bitno iz ulaznih prostora. On je ujedno i mesto gde nastaje humoristički efekat ovog vica, jer su njemu nalazi neobična tvorevina – pilići koji žive u gradu i koji misle svojom glavom. Istaknuti su oni elementi koji su bili važni za postizanje humorističkog efekta, a oni koji ne doprinose takvom efektu su u ovom konkretnom slučaju potpuno zanemareni.



Ilustracija 1: Karikatura Mikea Rittera u novinama Tribune Newspapers (preuzeto iz Coulson 2003: 73)

Ilustracija 1, koja predstavlja karikaturu praćenu tekstrom, može poslužiti kao ilustracija za vezu između verbalnog i neverbalnog humora. Da bi se razumeo nameravani humoristički efekat koji je predstavljen karikaturom, tačnije, da bi se razumela nepodudarnost na kojoj je zasnovan, treba pronaći vezu ili asocijaciju sa nekom drugom idejom, iskustvom elemen-tom znanja ili slikom. Naravno, čar humora velikim delom leži u činjenici da se pred dekoderom nalazi izazov u vidu određene vrste zagonetke koju treba rešiti. Kao i kod svake zagonetke, potrebno je aktivirati odgovaraju-

će znanje koje je povezano sa nečim u tekstu / slici i uklopići to znanje sa formom koja se nudi. U tom smislu, da bi se ostvario odgovarajući efekat, enkoder, tačnije, ako se vratimo na primer karikature, crtač treba da postigne savršenu ravnotežu između onog što nudi, bilo da je reč o slici ili tekstu, i onoga što dekoder može zaključiti na osnovu datog teksta / slike. U tom smislu svi primeri humora zavise od toga da li dekoder ima odgovarajuće znanje u vezi sa datim oblikom humora ili ne.

Pored toga, da bi na pravi način razumeli ovakve primere, dekoderi moraju primeniti i različite kognitivne mehanizme, kao što su metaforičko ili metonimijsko preslikavanje, pojmovno stapanje, i sl. Recimo, da bi ova karikatura na kojoj je predstavljen bivši američki predsednik Bill Clinton bila nekome smešna, nužno je da dekoder ima određeno znanje o aferi koju je on imao sa Monikom Levinsky, zatim, da zna da je Clinton najpre u javnosti negirao da se ista dogodilo između njega i Monike Levinsky, a da je zatim u javnosti izneo neke tvrdnje koje su potvrđile navode medija. Osim toga, oni koji su upoznati sa skandalom drugačije vrste u kome je učestvovao drugi bivši američki predsednik George Bush, znaju da se upravo ta čuvena rečenica „*Read my lips*“ koju je Bush izgovorio nakon što je slagao javnost u vezi sa tim da li će ili neće biti povećanja poreza, povezuje sa političarima koji ne govore istinu. U tom smislu je crtač metaforički povezao Clintonu i Bushu samo pomoću te rečenice, odnosno, sporna rečenica je počela metonimijski da označava političare koji lažu. U ovoj karikaturi je ta ideja učinjena smešnom upravo zbog toga što je javnost bila upoznata sa detaljima u vezi s odnosom Billa Clintonu i Monike Levinsky, što je postignuto elaboracijom u okviru mreže pojmovnog stapanja koje postoji u ovom primeru. Kako ističe Coulson (2003: 77), u većini slučajeva ovakve primere može razumeti većina govornika jednog jezika koji pripadaju određenoj kulturi bez većih problema i najčešće nesvesno, upravo zbog kognitivnih mehanizama koji im omogućavaju taj proces. Takve tvrdnje se donekle mogu povezati sa tvrdnjama koje iznosi Ross (1998:8), koja kaže da se u osnovi nerazumevanje neke šale ili vica često krije nesposobnost dekodera da prepozna dvosmislenost ili više značenja koja se mora na neki način otkriti.

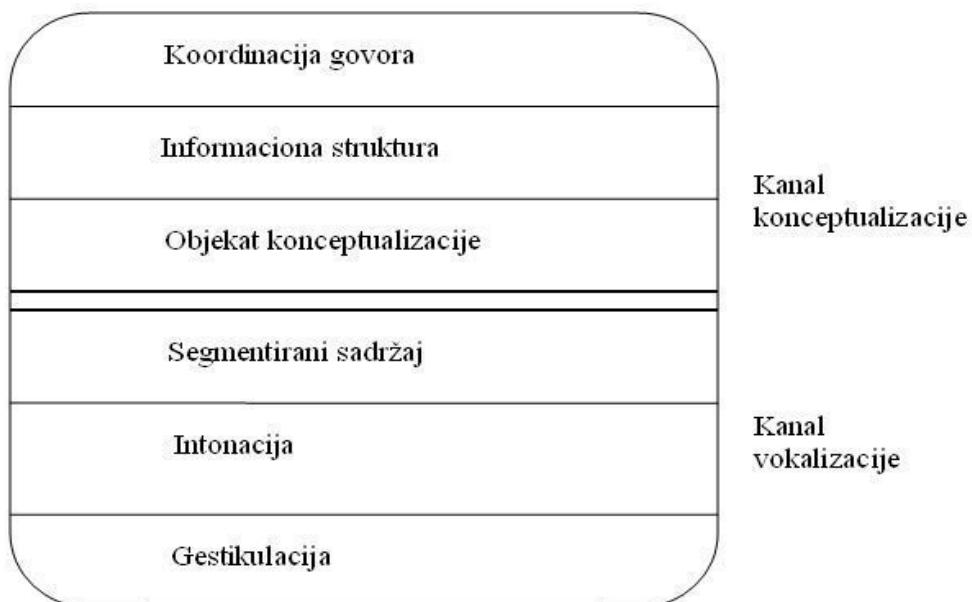
Pojedini autori (Brandt i Brandt 2002; Brandt 2003, 2005) nalaze slabе tačke u teoriji pojmovnog slivanja, navodeći da se na osnovu predloženog modela ne može izvesti nikakav zaključak u vezi sa izvođenjem međustrukture. Drugim rečima, smatraju da postojeći model ne može da objasni

sva značenja koja se mogu pojaviti u vezi sa tačno određenim kontekstom. Zbog toga predlažu model koji sadrži šest mentalnih prostora kojim bi se na precizniji način moglo objasniti svako nameravano značenje datog amalgama. Oni predlažu semiotički prostor, prostore prezentacije, referentnosti i relevantnosti, zatim virtuelni prostor i naposletku prostor značenja. Iako njihov model nije sasvim kompatibilan sa modelom koji predlažu Fauconnier i Turner (2002), oni pokazuju (Brandt i Brandt 2002: 52–53) da prostori prezentacije i referentnosti odgovaraju dvama mentalnim prostorima, ali su u većoj meri specifični jer se prostor prezentacije odnosi na mentalni scenario koji ima ulogu aktiviranja drugog prostora, odnosno prostora referencije. Ako bismo ova dva prostora uporedili sa pojmovima izvorni i ciljni domen iz okvira pojmovne teorije o pojmovnoj metafori, onda bi prostor prezentacije odgovarao izvornom domenu, a prostor referencije bi predstavljao određeni deo situacije koja je trenutno u središtu pažnje govornika i slušaoca.

Ovo pitanje Langacker (2001: 144; 2008: 466) rešava uvođenjem **trenutnog diskursnog prostora** (engl. *current discourse space*) ili skraćeno *TDP*. Kako kaže Langacker (2001: 144): „Trenutni diskursni prostor je mentalni prostor koji obuhvata sve one elemente i veze koje su konstruisane i koje su zajedničke enkoderu i dekoderu kao osnova za razgovor koja se između njih odvija u datom trenutku u toku diskursa“ (“Current Discourse Space is a mental space comprising those elements and relations construed as being shared by the speaker and hearer as a basis for communication at a given moment in the flow of discourse.“). Takođe, on naglašava (Langacker 2008: 466) da je deo *TDPa* diskurs koji se odvija u datom trenutku koji uključuje **upotrebljene događaje** (engl. *usage event*) koji prethode i koji slede dati trenutak. Upotrebljeni događaj je jedinica koja obuhvata bilo kakav vid upotrebe jezika i predstavlja osnovnu jedinicu diskursa. On može da bude bilo koja jedinica jezika koja ima određeno značenje, koje, inače dobija, stalnom upotrebljom. Drugim rečima, upotrebljeni događaj može biti morfema, reč, fraza, čitava rečenica, zavisno od toga šta u datom trenutku analiziramo. U svetu toga Langacker (2001: 146) tvrdi da se u okviru kognitivne lingvistike svaki aspekt upotrebnog događaja može posmatrati kao jedinica za istraživanje u okviru lingvistike.

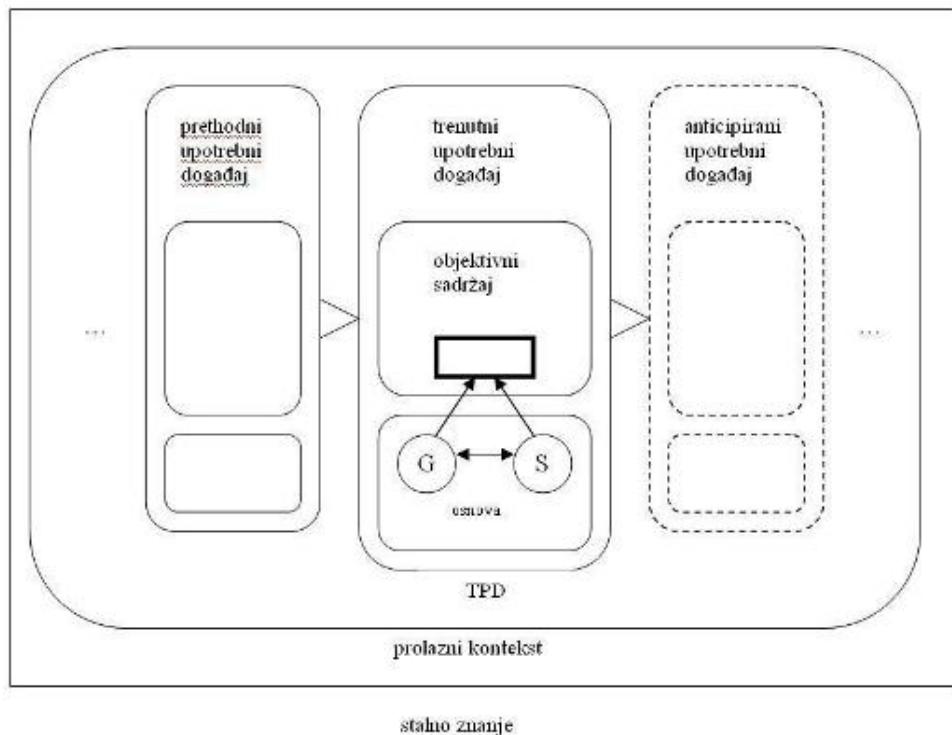
Croft (2001: 28) definiše upotrebljeni događaj kao „specifičnu i stvarnu pojavu koja je rezultat ljudskog ponašanja u komunikativnoj interakciji (tj. niz glasova), onako kako je izgovorena, gramatički strukturirana, i se-

mantički i pragmatički protumačena u datom kontekstu“ („particular, actual occurrence of the product of human behaviour in communicative interaction (i.e. a string of sounds), as it is pronounced, grammatically structured, and semantically and pragmatically interpreted in its context“). Za ovaj rad je ovakav pristup važan zbog toga što se njime obuhvataju najpre sve jezičke jedinice koje imaju odgovarajuće značenje nezavisno od njihove veličine i zbog toga što se ovakvim pristupom uključuju i neverbalni elementi koji nose ili utiču na značenje jezičkih elemenata. Naime, upotrebnii događaj je bipolaran (Langacker 2008: 457) pošto s jedne strane obuhvata konceptualizaciju, a s druge predstavlja sredstvo izražavanja. U okviru konceptualizacije uključuje potpuno razumevanje onoga što je rečeno, ne samo onoga što je izgovoreno, već i onog što je implicirano i što se može zaključiti iz datog konteksta. Kao sredstvo izražavanja upotrebnii događaj obuhvata ne samo fonetsku realizaciju datog izraza već uključuje i ostale vrste signala, kao što su gest ili pokret tela. To se može predstaviti sledećim dijagramom:



Dijagram 9: Informacioni kanali u TDP modelu (preuzeto iz Langackera 2008: 457)

Potrebno je istaći da upotrebnii događaj obuhvata razumevanje nekog izraza vezano za dati kontekst, pri čemu samo jedan aspekt čini jezičko značenje datog izraza. Prema Langackeru (2008: 466) osnovni aspekt značenja čini upravo interakcija govornika i slušaoca, pri čemu svaki od njih u datom trenutku procenjuje kakvo znanje ovaj drugi ima o i u vezi sa datim izrazom, šta namerava da kaže i prema čemu usmerava svoju pažnju. U idealnom slučaju i učesnici u razgovoru bi trebalo da dođu do približno sličnog poimanja objektivnog sadržaja datog izraza kao i da usmere svoju pažnju ka istom elementu u okviru tog izraza, a sve to u unutar zajedničke osnove, koju predstavlja TDP.



Dijagram 10: Upotrebnii događaj u okviru TDP (preuzeto iz Langacker 2008: 466)

Ta zajednička osnova, odnosno TDP, čini **osnovu** (engl. *ground*) u odnosu na koju se izdvaja figura koja predstavlja fokus njihove pažnje. Fo-

kus može predstavljati jedan ili više, najčešće povezanih elemenata nekog pojma, što čini objektivni sadržaj. Fokus i njegovo neposredno okruženje su obuhvaćeni **okvirom posmatranja** (engl. *viewing frame*), koji, ako bismo se poslužili metaforom, predstavlja prozor za učesnike u razgovoru kroz koji posmatraju i percipiraju svet oko sebe.

Pored toga, Langacker (2008: 466) ističe da osnova ima važnu ulogu u razumevanju značenja svakog izraza jer su govornik i slušalac bar u određenoj meri svesni svako svoje i uloge onog drugog u procesu konstruisanja značenja. U kojoj meri je pojam osnove važan za obuhvatanje različitih aspekata neposrednog konteksta za teoriju o pojmovnom slivanju pokazuju Coulson i Oakely (2005: 16–17) predstavljajući osnovu u okviru mreže mentalnih prostora, ali ne kao još jedan mentalni prostor, već pre kao deo mreže koji sadrži sve one mentalne modele učesnika u razgovoru koji se nadovezuju na razgovor, a koji mogu biti aktivirani deiksom bilo koje vrste (recimo, simbolom ili pokretom). Drugim rečima, osnova će obuhvatati sve one pretpostavke koje dele sagovornici, a koje su vezane za kontekst i za njihovo vanjezičko znanje. Ako su te pretpostavke eksplisitno izražene, onda će se naći u ulaznim prostorima, ali ako su implicitne onda će se naći i u osnovi, jer ne moraju da budu eksplisitne da bi uticale na konstruisanje odgovarajućeg značenja.

Ono što je takođe vrlo značajno za humor i proces konstruisanja značenja jeste pojam **gledišta** (engl. *viewpoint*). Ako se značenje konstruiše iz određene perspektive onda promena gledišta podrazumeva i drugu konceptualizaciju. Pitanjem gledišta bavi se Fauconnier (1997: 119), povezujući pojam gledišta sa mentalnim prostorom iz koga se pristupa ostalim prostorima. Ovde je ovo pitanje posebno važno u kontekstu uloge televizijskog gledaoca i različitih nivoa komunikacionog događaja o čemu je bilo reči u pododeljku 2.2. Kao što je tada napomenuto, u okviru kognitivnolingviističkog pristupa, ovo pitanje se vrlo jednostavno rešava. Svaki dekoder, što znači i gledalac, ima svoju perspektivu iz koje konstruiše značenje nekog iskaza onlajn i tako dolazi do svoje konceptualizacije. U određenoj meri će svi dekoderi na kraju doći do približno sličnih značenja u onoj meri u kojoj to zavisi isključivo od jezika ili nekih univerzalnih elemenata znanja koji su zajednički svim ljudima. Takođe, njihovo razumevanje će se donekle i razlikovati, posebno u onim segmentima koji se tiču elemenata znanja i iskustva koji su svojstveni datom pojedincu.

2.4.3. Metafora u humoru

Polazeći od pretpostavke da su čitaoci ovog rada upoznati s osnovnim pojmovima teorije o pojmovnoj metafori i metonimiji (Lakoff i Johnson 1980; Lakoff 1993; Ungerer i Schmidt 1996; Thornburg i Panther 1999; Barcelona 2003; Dirven i Pörings 2003; Klikovac 2004; Kövecses 2005; Panther 2005; Geeraerts 2006; Geeraerts i Cuyckens 2007; Rasulić 2010), ovde će pažnja biti usmerena samo na najvažnije aspekte ovih pojmoveva koji su u vezi sa temom ovog rada. Prema Lakoffu (1993: 210), pojmovna metafora se definiše kao preslikavanje, odnosno stvaranje učvršćenih ontoloških veza između dva pojmovna domena. S druge strane, pojmovna metonimija je kognitivni proces u kome jedan pojmovni element ili entitet, sredstvo, omogućuje mentalni pristup drugom pojmovnom entitetu, unutar istog domena (Kövecses i Radden 1998: 40; Radden i Kövecses 1999: 21), ili sledeći Lakoffovu (1987) terminologiju, unutar idealizovanog kognitivnog domena. Znači, kod pojmovne metafore preslikavanje se odvija s jednog na drugi domen, a kod pojmovne metonimije, preslikavanje se odvija unutar istog domena. Izdvajanje pojedinih elemenata unutar jednog domena koji će biti preslikani u okviru metafore ili koji će poslužiti kao referentna tačka u okviru metonimije vrši se prema principu istaknutosti. U tom smislu, metonimija najčešće ima ulogu referentne tačke u procesu konstruisanja značenja vezano za aspekte pragmatike.

Ako bi se napravilo poređenje između metafore i humora, moglo bi se zaključiti da postoje određene sličnosti između ova dva pojma. Najpre, oni se mogu povezati na planu strukture: kao što metaforičko preslikavanje podrazumeva preslikavanje između dva različita pojmovna domena, tako je i suština humora zasnovana na jukstapoziciji dva domena, ili, drugim rečima, skripta, odn. okvira. Govoreći o kreativnosti u humoru, Koestler (1964: 51) upravo pomoću metafore opisuje humor: „Iznenađujuća *bisocijacija* neke ideje ili događaja sa dve najčešće nepodudarne situacije stvara humoristički efekat, pod uslovom da kroz narativnu, semantičku cev teče i odgovarajuća emocionalna napetost. Ako cev pukne i naša očekivanja budu izneverena, ta, u ovom trenutku nepotrebna napetost izvire u vidu smeja, ili se izliva u vidu blažeg oblika – podsmeha.“ (“The sudden *bisociation* of an idea or event with two habitually incompatible matrices will produce a comic effect, provided that the narrative, the semantic pipeline, carries the right kind of emotional tension. When the pipe is punctured, and our expectations are

fooled, the now redundant tension gushes out in laughter, or is spilled in the gentler form of the sou-rire).

Isto tako, važno je naglasiti da su i metafora i humor multimodalne prirode, odnosno, realizuju se u različitim medijima: jeziku, slici, pokretu i sl. Forceville (2008: 463) napominje da, ako je tačno to što tvrde kognitivisti, naime, da je metafora kognitivni mehanizam koji je neizostavan deo konceptualizacije, onda je za očekivati i da će se metafora javljati ne samo u jeziku već i u muzici, slici, pokretu i sl. Multimodalnost podrazumeva upravo to da su domeni koji su uključeni u metaforičko preslikavanje različite prirode, a u slučaju humora da uključuju različite okvire ili skripte različite prirode (recimo verbalno naspram neverbalnog).

U suštini, svaka vrsta humora mora biti povezana sa dva različita i suprotstavljeni skripti, kao što je to uostalom slučaj i sa pojmovnom metaforem. S druge strane, teorija pojmovnog stapanja primenjiva je i na humor i na pojmovnu metaforu. O shemi pojmovnog stapanja je već bilo reči. Interesantno je da pojedini autori (Grady i dr. 1999) proširuju shemu metaforičkog preslikavanja između dva domena na preslikavanje između četiri prostora, navodeći, u literaturi sad već čuveni primer, *My surgeon is a butcher*. Kako pomenuti autori (Grady i dr. 1999), ali i Coulson (2001: 166) tvrde, pravo značenje ove nove i kreativne metafore ne može se objasniti povezivanjem i metaforičkim preslikavanjem između izvornog domena vezanog za pojam mesara i ciljnog domena vezanog za pojam hirurga, jer se takvom vrstom objašnjenja ne obuhvataju implikacije stvorene upotrebot same metafore. Taj primer se najpre odnosi na hirurga koji je nestručan, a pojam nestručnosti se ne nalazi ni u izvornom ni u ciljnog domenu, već se stvara samom metaforem. Iz tog razloga pomenuti autori primere poput *My surgeon is a butcher* tumače pomoću mreže od četiri prostora i procesa pojmovnog stapanja, pri čemu se specifično značenje stvara u pojmovnom amalgamu.

Ukratko, može se reći da se teorija o pojmovnom stapanju i teorija o pojmovnoj metafori i metonimiji međusobno nadopunjaju (Gardy i dr. 1999: 120-122), ako je reč o sasvim novim i kreativnim metaforama koje nastaju u datom trenutku, teorija o pojmovnom stapanju preciznije tumači novonastale metafore obuhvatajući u odgovarajućim mentalnim prostorima sve elemente koji su relevantni za stvaranje metafore. S druge strane, kada je reč o konvencionalnim metaforičkim izrazima koji su već ustaljeni u jeziku, teorija o pojmovnoj metafori koja podrazumeva preslikavanje između dva domena je sasvim dovoljna da objasni prirodu datog metaforičkog izraza.

S tim u vezi se mogu uporediti metafore i humor, jer se u oba slučaja može koristiti teorija pojmovnog stapanja za objašnjenje značenja. Naravno, iako postoje određene sličnosti između metafore i humora u pogledu strukture, ono što je različito između ova dva fenomena jeste sama priroda i motivisanost za stvaranje odgovarajućih metaforičkih tj. humorističkih izraza. Pored toga, Kyratzis (2003) s pravom postavlje pitanje kako metafore u diskursu mogu postati izvor humora.

Analizirajući korpus zasnovan na razgovoru između nekoliko prijatelja, Kyratzis (2003) pokazuje da se radi stvaranja humorističkog efekta metafora u toku razgovora rekonstruiše. U toku tog procesa učesnici u razgovoru mogu da, uslovno govoreći, „otpakuju“ upotrebljenu metaforu, vraćajući se na izvorni i ciljni domen. U duhovitim opaskama koje sadrže i metaforu, pažnja je, ili namerno ili slučajno, usmerena ka graničnim delovima dva domena. U procesu rekonstruisanja sličnosti između dva domena ponovo se uspostavlja granica među njima i tako nastaje tenzija, koja dovodi do humorističkog efekta. On taj proces naziva **deintegracija** (engl. *de-blending*), jer je suprotan od stapanja: učesnici u razgovoru namerno ili slučajno pominju lekseme koje se odnose na ulazne prostore, te na taj način naglašavaju postojanje ulaznih prostora. Time metafora biva deintegrisana, naime, tim procesom se naglašavaju razlike između domena metafora. Primjeri koje analizira Kyratzis (2003) pokazuju da metafora u sebi sadrži i dva domena / ulazna prostore i određenu vrstu tenzije među njima – procesom deintegracije se ta dvojnost ponovo uspostavlja, a time se i oslobođa tenzija između dva ulazna prostora, čime se stvara odlična podloga za humor. Uostalom, upravo je iznenadna spoznaja da postoji dvostruko tumačenje nekog izraza (dva okvira /skripta) ono što je osnovna odlika humora i to je ono što povezuje humor i metaforu.

Da bi se bolje objasnio taj proces deintegracije u kome se rekonstruiše upotrebljena metafora u toku duhovitog **verbalnog nadigravanja** (prema engl. *trumping*), poslužiće konkretan primer. Za verbalno nadigravanje je tipičan pokušaj da se u toku razgovora sagovornik nadigra dovitljivim i duhovitim odgovorom. Ako je u pitanju dosetka ili šala koja je zasnovana na metafori, govornik će je rekonstruisati na poseban način, ili proširivanjem (prema tehnicu koju navode Lakoff i Turner 1998: 67), ili doslovnim tumačenjem, što opet zavisi od konteksta.

- (54) Muž i žena se namrgođeni vraćaju kući nakon
žestoke svađe oko zajedničkih rođaka. Prolaze

pored zoološkog vrta, a kavezi s majmunima se vide s puta. Pokazujući mužu grupu nervoznih šimpanzi, žena komentariše „Ovo mora da su tvoji rođaci“. „Da“ odgovara muž samouvereno, „s ženine strane“.

U primedbi koju žena upućuje svom mužu uočljive su i metafora (UZNEMIRENI LJUDI SU ŽIVOTINJE/MAJMUNI) i metonimija (ROĐACI STOJE U MESTO POJEDINCA). Nadovezujući se na njen komentar, on ga prihvata, ali proširuje metaforu upotrebljenu u njenom komentaru tako da je usmerava protiv nje: ako on može da ima majmune za rođake, onda može i da oženi nekog ko ima iste takve rođake, što takođe ulazi u okvire domena vezanog za pojam porodice. Da bi se pravilno razumela dosetka mora se aktivirati okvir koji sadrži pojam prototipičnih rođaka (koji su krvno srođni) i pojam manje tipičnih rođaka (onih koji se stiču udajom / ženidbom, ali koji nisu genetski povezani). Naravno, upravo u činjenici koja je slušaocu poznata, a koja se ovde provlači (prototipični, krvni srodnici su bliži pojedincu, te je time i metonimijsko upućivanje na pojedinca kao predstavnika tih rođaka logičnije) leži humoristički efekat ove šale i uspeh govornika da nadmudri svog protivnika u ovoj igri.

Iako će u narednom odeljku detaljnije biti govora o Giorinoj (2003) hipotezi o stepenastoj istaknutosti i razlikama između istaknutog i neista-knutog značenja, jasno je da ovakva vrsta verbalnog nadigravanja zavisi upravo od te razlike, bilo da je reč o doslovnom i metaforičkom značenju, bilo da je reč o prototipičnom i manje tipičnom predstavniku date kategorije, na osnovu čega se dati domen može proširiti. Dovitljivost govornika se ogleda u brzini aktiviranja tih različitih značenja.

Kada je reč o većim celinama diskursa, Ponterotto (2003: 287) ističe da pojmovna metafora ima vrlo važnu kohezivnu ulogu, pošto pomaže povezivanju iskaza unutar razgovora i olakšava praćenje razgovora učesnicima kao i razumevanje onog što je rečeno. Takođe, ona (Ponterotto 2003) zastupa tezu da pojmovna metafora olakšava pamćenje novih podataka i aktiviranje već upamćenih u toku razgovora. Ova ideja je vrlo važna u vezi sa razumevanjem humora, jer ako je tačna, to bi značilo da se humoristički iskazi koji su zasnovani na metafori mogu lakše razumeti, a istovremeno se pomoću metafore može aktivirati više elemenata povezanih sa datim domenima uključenim u poređenja, čime se stvara širi vanjezički kontekst i otvara prostor za kreativno poigravanje sa različitim konotativnim i asocijativnim značenjima neke lekseme ili izraza.

2.4.4. Metonimija u humoru

Ovde neće biti reči o složenom i ozbilnjom teorijskom pitanju koje se tiče razgraničavanja metafore i metonimije, jer je vrlo teško utvrditi šta se nalazi u osnovi čega (u vezi sa ovom raspravom videti Goossens 1990; Croft 1993, 2003; Barcelona 1998, 2003; Feyaerts 2003; Radden 2003; Geeraerts 2003; Jakobson 2003; Dirven 2003; Rasulić 2010, a kada je reč o sprezi humora, metafore i metonimije na konkretnim primerima Prodanović Stankić 2013). Upravo i u gore navedenom primeru (54) uočljiva je metonimija u funkciji referencije, za koju je tipičan „stoji-umesto“ odnos. Vezano za taj primer, može se reći da grupa krvnih srodnika predstavlja domen ili okvir, iz koga može da se izdvoji deo, pojedinac, pa tako ili pojedinac može da stoji umesto rođaka, odnosno, da upućuje na njih, ili oni upućuju na njega. Metonimija se često nalazi u okviru metafore jer služi za ekonomično stvaranje odgovarajuće referencije upućujući, uslovno govoreći „prečicom“ na neki pojam, odnosno okvir, i dodajući tako, u okviru metafore, još elemenata koji su potrebni za pravilno razumevanje datog pojma.

U ovom primeru, metonimija je poslužila za konceptualizovanje jednog pojma koji se nalazi unutar šireg okvira, pomoću referentne tačke unutar tog istog okvira / domena, kao što je to slučaj sa klasičnim primerima koji se navode u teoriji (*The ham sandwich spilled beer all over himself*). S druge strane, metonimija može poslužiti za aktiviranje čitavog scenarija i tako postati prečica za ukupan scenario. Recimo, u sledećem primeru

(55) A: Kako si stigla do aerodroma?

B: Pozvala sam taksi.

druga rečenica stoji umesto čitavog scenarija koji je poznat sagovornicima, a koji uključuje više radnji obuhvaćenih jednim okvirom. Ovaj scenario se ne može izjednačiti sa idealizovanim kognitivnim modelom (IKM) u Lakoffovom smislu (Lakoff 1987) jer IKM pokazuje kako ljudi organizuju svoja znanja u odgovarajuće kulturne modele, a to što je taj model idealizovan upućuje na to da on ne odražava nužno i isključivo konkretnu situaciju, već se može odnositi na mnoštvo pojmove koji su međusobno povezani jednom konceptualnom strukturu (Lakoff 1987: 77–90; Gibbs 1994: 58). Međutim, upravo jedan od elementa strukture IKM može biti istaknut i u tom smislu može metonimijski uputiti na čitav domen. U okviru pragmatike ovakvi primeri su analizirani u skladu sa implikaturama vezanim za komunikacioni čin i pomoću Griceovog principa kooperativnosti.

Praveći razliku između primera koji podrazumevaju metonimijsko upućivanje na jedan element unutar domena i upućivanja na čitav scenario, Gibbs (1999: 69) razlikuje obradu metonimije u jeziku (kao u primeru *Treba nam mudra glava da reši ovaj problem*) i metonimijsku obradu jezika, koja u suštini obuhvata implikature i zaključivanje na osnovu datog konteksta. Na sličan način Barcelona (2003: 93) pokazuje kako metonimijske veze olakšavaju proces zaključivanja unutar jednog okvira i u stvari služe kao okidač za pomeranje okvira. Potkrepljujući ovu tvrdnju šalama i anegdotama, on navodi primer anegdote vezane za španski parlament tridesetih godina prošlog veka. U toku rasprave u parlamentu između opozicije i vladajuće stranke, jedan od ministara iz opozicije upućuje na premijera na sledeći način: "*But what can we expect, after all, from a man who wears silk underpants*", na što premijer mirno odgovara: "*Oh, I would never have thought the Right Honorable's wife could be so indiscreet!*".

Kako objašnjava Barcelona (2003: 93), u skladu sa rasprostranjениm kulturnim modelom koji je važio u Španiji u to vreme, samo su žene i homoseksualci nosili svileni veš, tako da se ministar indirektno poziva na taj model, stavljajući i premijera u tu grupu, naravno, sa željom da ga uvredi, načini smešnim i pokaže da on nije vredan poštovanja. Tako svileni veš postaje referentna tačka za kategorizovanje premijera. S druge strane, premijer ne ostaje dužan, ali on metonimijski upućuje na drugi mogući scenario u ovom slučaju, a reč je o situaciji u kojoj bi se moglo videti ko nosi kakav donji veš, što bi u ovom slučaju bila aluzija na vanbračnu vezu premijera i supruge pomenutog ministra. Upućujući na takav scenario, premijer je istovremeno stvorio prostor za pomeranje okvira, pošto moramo preispitati svoja očekivanja u vezi sa prvim iskazom, a to naravno dovodi do humorističkog efekata. Jasno je da dobro odabранa i u pravom trenutku upotrebljena metonimija doprinosi ekonomičnosti, jer je više sadržaja i značenja „upakovano“ u dатој poruci. Osim toga, pred slušaoca se postavlja određena vrsta izazova da odgonetne datu poruku, što uostalom predstavlja suštinu humora.

Analizirajući korpus koji se sastojao od verbalnih i neverbalnih elemenata (karikature i nekoliko stotina šaljivih izraza koji se odnose na karakteristike kao što su manjak inteligencije ili ružnoća), Brône i Feyaerts (2003: 50) su pokazali da se metonimija kao referentna tačka sistematski koristi da bi se ostvarila nepodudarnost, odnosno odgovarajući humoristički efekat. U analiziranim primerima humor nije bio očigledan i „na prvu loptu“, već su svi upotrebljeni oblici humora smisleni tako da na prvi mah

zbune dekodera i nateraju ga da reši nepodudarnost koja je u osnovi svakog od njih. Taj izazov vezan za pravilno razumevanje humora pominje Attardo (1994: 39) kada kaže da humor treba da predstavlja određenu vrstu poteškoće, ali naravno, ne toliku da sasvim oteža razumevanje.

Brône i Feyaerts (2003: 23) su na osnovu analize korpusa, koja je, kako sami priznaju sprovedena na korpusu relativno malog obima, izdvojili četiri tipa struktura u kojima metonimija direktno utiče na mehanizam humora. Na prvom mestu je profilisanje neistaknutih elemenata samog domena, zatim potiskivanje istaknutih elemenata, sažimanje dva pojmovna entiteta u jedan i izokretanje prototipskih kauzalnih odnosa. U njihovom korpusu, te strukture se recimo uočavaju u primerima koji sadrže **skalarni humor** (engl. *scalar humor*) (Bergen i Binestad 2004). Za skalarni humor je tipično to da je izražen kroz dve rečenice, u prvoj se opisuje negativna osobina koju ima neka pojava, osoba ili situacija, a druga predstavlja poentu dosetke, jer se u njoj razrešava postavljena nepodudarnost:

(56) *I was such an ugly kid that when I was born the doctor slapped my face.*

(57) *Your breath smells so bad, people on the phone hang up.*

Međutim, često ciljni domen biva prikriven tako da na prvi pogled nije odmah jasno kakva je veza između dve rečenice. Recimo, Brône i Feyaerts (2003: 25) navode primere koji pokazuju da se konceptualizacija svojstva biti glup ogleda u vidu fizičkog nedostatka ili se profilišu uzrok i posledica primarnog izvornog pojma **FIZIČKI NEDOSTATAK**:

(58) *He is so stupid that he gets bitten by sheep.*

(59) *He has a head like a sieve.*

Taj fizički nedostatak obično nije istaknut direktno kao takav, već se ističu aspekti tog svojstva koji su strukturirani u nizu događaja. Drugim rečima, sâm ciljni domen biva namerno sakriven.

Kada je reč o humoru i metonimiji, mora se naglasiti upravo to da se u diskursu koji ne sadrži humor, ili, koristeći Raskinov (1985) termin, u ozbiljnog modalitetu komunikacije, govornici koriste metonimiju da bi konceptualizovali neki ciljni pojam upravo pomoću istaknutih ili prototipičnih aspekata samog okvira ili scenarija. To važi i za primere tipa **ham sandwich**, jer je u okviru vezanom za restorane, hrana koju je neko poručio istaknuta referentna

tačka, koja metonimijski stoji umesto gosta, i za primere tipa pozvati taksi, jer jedan elemenat scenarija stoji umesto čitavog scenarija. Međutim, kada je reč o humoru, često se humoristički efekat zasniva upravo na upotrebi manje istaknutih ili manje tipičnih elemenata nekog domena. U našem korpusu metafora i metonimija se koriste na dva načina, najpre kao osnova za stvaranje humora u kognitivnom smislu, a zatim i na nivou jezika, kao jedan vid igranja sa jezikom, no o tome će biti više reči u 3. poglavlju, kada budu opisane specifičnosti oba analizirana jezika koji ponaosob.

2.4.5. Hipoteza stepenaste istaknutosti

Kada se govori o humoru, važno je pomenuti pitanje konstruisanja značenja i razumevanja iskaza koji sadrži neki oblik humora. Iako je to pitanje još uvek sporno i u okviru pragmatike i u okviru psiholingvistike, istraživanja koja opisuju Giora (1991; 1997; 2003; 2004b; 2009) u okviru pragmatike i psiholingvistike, a koja se tiču razumevanja i tumačenja kreativne upotrebe jezika, u velikoj meri su relevantna za ovo istraživanje. Za razliku od nekih savremenih pristupa tumačenju procesa razumevanja kakve zastupaju Gibbs (1994) i Sperber i Wilson (1995), Giora (2003: 8) predlaže model razumevanja zasnovan na **hipotezi stepenaste istaknutosti** (prema engl. *graded salience hypothesis*). Ovom hipotezom ona tvrdi da su značenja leksema i leksičkih spojeva kao što su frazne lekseme i idiomi grupisani u našem mentalnom leksikonu u skladu sa stepenom njihove istaknutosti, pri čemu se značenja koja su u većoj meri istaknuta mnogo brže aktiviraju od onih koja nisu istaknuta. Istaknuta značenja se odmah aktiviraju, bez obzira na kontekst. Takođe, ono što je važno pomenuti, istaknuta značenja ne moraju da budu nužno doslovna, već mogu da budu i metaforička. Istaknutost je skalarna kategorija, što znači da su na jednom kraju one lekseme ili iskazi koji imaju visok stepen istaknutosti jer su poznati, česti, prototipični ili ustaljeni, dok su na suprotnom kraju one lekseme ili iskazi koji nisu zabeleženi u mentalnom leksikonu. Ovde treba naglasiti da u skladu sa svojom hipotezom, Giora u istu kategoriju svrstava i lekseme, frazne lekseme, idiome, ali i metaforična značenja datih leksema, kao i rečenice ili iskaze, u smislu jedinica diskursa.

Ova hipoteza može da objasni pojedine viceve koji su zasnovani na polisemiji, tačnije, leksičkoj dvosmislenosti. Recimo u primeru (7) koji je već pomenut (“*Do you believe in clubs for young people?* “*Only when kindness fails*”), vidi se da se u datom vici humoristički efekat može ostva-

riti u potpunosti samo ako dekoder nakon što čuje pitanje, odn. prvi deo vica, aktivira istaknuto značenje vezano za leksemu ‘*club*’, što bi bilo ‘grupa ljudi, udruženje’. Međutim, nakon što se čuje poenta vica, aktivira se manje istaknuto značenje (‘štap’). Ovaj proces razumevanja, kao tvrdi Gora (2003: 169) odvija se u dve faze. Prva faza obuhvata aktivaciju, a druga integraciju.

Postoji više razloga zbog kojih će određeno značenje lekseme ili izraza biti istaknuto, ali svakako su najvažniji sledeći: u kojoj meri je data leksema poznata i bliska govorniku / slušaocu, koliko je česta, deo uobičajene upotrebe i prototipična (Gora 2003: 13-38). Iako istaknuto značenje neće biti isto za različite pojedince ili pripadnike određenih društvenih grupa, upravo zbog gorenavedenih razloga, u većini slučajeva će biti jednak u određenoj govornoj zajednici upravo zbog prototipičnosti. Kako tvrdi Gora (2003: 170), takva značenja su na neki način „privilegovana“ jer ne zavise od konteksta i uvek će se aktivirati prva i automatski, bez obzira na kontekst (Gora 2003: 170), što ona i njeni saradnici potvrđuju nizom psiholingvističkih eksperimenata (Gora i Fein 1999, Gora i dr. 2004b) u kojima su merili brzinu i način aktiviranja datih leksema. Pored gorepomenutih činilaca koji utiču na prioritet značenja neke lekseme, na njega utiču i pojedini činioци vezani za kulturu, npr. kada jedno od značenja date reči predstavlja tabu u dатoj jezičkoj zajednici ono obično postaje istaknuto. Ovo je donekle potvrđeno rezultatima analize korpusa u ovom radu, posebno kada je reč o različitim igramama reči uglavnom zasnovanim na leksičkoj dvosmislenosti. U tom smislu, značenje koje je vezano za seksualnost u bilo kom smislu je obično ono koje biva istaknuto. Stoga, na primer, kada je pitanju komedija, gledalac uglavnom računa na šale tog tipa, te su tako tabuizirana značenja leksema najčešće ona koja se prva aktiviraju.

Gora (2003: 175) u svojoj knjizi daje vrlo slikovit primer kojim pokazuje da i manje česta značenja određene reči mogu da imaju visok stepen istaknutosti.

- (60) *A bus stops and two Italian men get on. They sit down and engage in an animated conversation. The lady sitting behind them ignores them at first, but her attention is galvanized when she hears one of the men says the following:*
“Emma comes first. Den I come. Den two asses come together. I come once- a-more. Two asses, they come together again. I come again and pee twice. Then I come one lasta time.”

“You foul-mouthed swine,” retorted the lady indignantly. “In this country we don’t talk about our sex lives in public!”

“Hey, coola down lady,” said the man. “Who talkin’ abounta sexa? I’m a justa tellin’ my frienda how to spellla ‘Mississippi.’”

U gore navedenom primeru, humor je u suštini zasnovan na polisemiji glagola ‘*come*’. Ono što je zanimljivo u vezi sa ovom hipotezom jeste to da istaknuta značenja mogu biti i ona koja nisu doslovna, već metaforička. Ovu tvrdnju Giora potkrepljuje svojim istraživanjima razumevanja metaforičkih ili ironičnih iskaza (Giora i Fein 1999, Giora i dr. 2004b), ali i analizom spontanog govora (Giora 2003: 90), u kojima su ispitanici na sličan način razumeli metafore čija su i doslovna i metaforička značenja otprilike podjednako istaknuta. S druge strane, za pravilno razumevanje metafora koje su bile nove i nepoznate i čije metaforičko značenje nije bilo istaknuto, ispitanicima je trebalo mnogo više vremena i da ih pročitaju i da ih na pravilan način protumače. U svetu toga Giora (2004b: 95) predlaže kontinuum istaknutosti koji bi preciznije predstavio razumevanje takvih izraza, za razliku od tradicionalne podele na doslovno–metaforičko.

Kada je reč o samom procesu razumevanja, Giora (2003: 180) taj proces deli u dva stupnja: početnu fazu aktivacije i kasniju fazu integracije. Početna faza aktivacije obuhvata dva jasno podeljena mehanizma, modularni (odozdo-nagore) mehanizam (zasnovan na leksičkom pristupu) koji uključuje značenja iz mentalnog leksikona prema stepenu istaknutosti i nemodularni (odozgo-nadole) kontekstualni mehanizam koji predviđa ispravno značenje uzimajući u obzir vanjezičko znanje i znanje vezano za kontekst. Ova dva mehanizma se paralelno odvijaju jer su istaknuta značenja uvek aktivirana, čak i u slučajevima kada to značenje ne odgovara datom kontekstu (Giora 2007: 273).

U tom pogledu se Giorina hipoteza razlikuje od ostalih teorija koje su zasnovane na pretpostavci da pragmatički valjano tumačenje date lekseme predstavlja rezultat naknadnog usklađivanja sa datim kontekstom, koje se može desiti na različitim nivoima tumačenja ili na različite načine. U toku faze integracije ishod dva pomenuta mehanizma početne faze aktivacije se sažima, tako što se zadržava značenje koje je usklađeno sa ukupnim tumačenjem datog iskaza, a ostala značenja se potiskuju. Taj proces Giora (2009) naziva **hipoteza o zadržavanju / potiskivanju** (engl. *retention/suppression hypothesis*). Sa ovom i hipotezom o stepenastoj istaknutosti, Giora

objašnjava i razumevanje jezika u opšte, ali i razumevanje ironije, metafora, idioma i humora.

Kada je reč o humoru, treba naglasiti da postoje različiti činioci koji utiču na razumevanje datog iskaza kao humorističnog, a ne samo istaknuto ili neistaknuto značenje date lekseme, recimo u slučajevima kada je humoristički efekat zasnovan na polisemičnom značenju. Ponekad upravo prozodija ili ostali parajezički elementi više utiču na humoristički efekat, nego samo značenje date lekseme. Doduše, Giora (2003: 198) napominje da istaknutost može varirati zavisno od „različitih reprezentacija istog značenja/konteksta“. U svakom slučaju, istaknutost nije samo funkcija iskustva, kako to naglašava Giora (2004a: 97), već ima i kognitivne komponente. Tu ona (Giora 2004a) posebno misli na prototipičnost, ali bi se tu moglo dodati i profilisanje kao kognitivni konstrukt (Langacker 2008), jer ono što povezuje i istaknutost i profilisanje jeste upotreba jednog smisla vezanog za datu leksemu pomoću koga se aktivira čitav scenario.

Interesantno je takođe da istaknuto značenje nije statično, tačnije, istaknutost se nužno vezuje uz dinamičnost, jer se istaknuto značenje neke lekseme vremenom menja. Giora (2003; 2004b) smatra da je ta dinamičnost motivisana potragom za zadovoljstvom. Zadovoljstvo je usko povezano sa novinom i iznenadenjem, i ako postoji prilika, kao recimo u humoru, da se istaknuto i poznato značenje poveže sa novim, postoji težnja da se to i učini. Recimo, dobar primer kojim bi se mogle ilustrovati ove Giorine tvrdnje jeste karikatura data u Ilustraciji 1 na kojoj je Bill Clinton. Karikatura je praćena tekstom *Read my lips*. Ovaj izraz je nekada imao isključivo doslovno značenje, da bi nakon afere u kojoj se našao George Bush dobio ironično značenje, a potom, u datoru karikaturi i humoristično. Pored toga, Giora i njeni saradnici (Giora i dr. 2004b) su otkrili da su subverzivna asocijativna značenja ona koja se češće biraju, kao i ona koja su poznata. U tom smislu su pokazali da istaknutost igra veliku ulogu u tome šta se bira kao poželjnije, čak i kada je u pitanju stvaranje novih leksema u jeziku, ili preuzimanje iz nekog drugog jezika (Giora i dr. 2004).

Međutim ako se vratimo na humor, jasno je da se neki primeri humora mogu objasniti hipotezom stepenaste istaknutosti, mada ona ne važi za veliki broj primera koji nisu zasnovani na istaknutom značenju, već zavise od upotrebe jezika. Kreacije na nivou jezika koje su originalne, maštovite i često duhovite Giora povezuje sa poznatim značenjem pomoću **hipoteze o optimalnoj inovaciji** (prema engl. *optimal innovation*) (Giora 2003: 176–184; Giora i dr. 2004b: 115–116), kojom se uspešno i na zadovoljavajući način postiže

kreativnost na nivou jezika povezivanjem istaknutog i inovativnog značenja. Istraživanjima sa svojim saradnicima, Giora (Giora i dr. 2004b: 116) je eksperimentalno pokazala da je kod slušalaca / gledalaca osećaj zadovoljstva koji imaju kad čuju / vide nešto zanimljivo, originalno i novo rezultat povezanosti tog inovativnog sa poznatim i bliskim. Drugim rečima, razumevanje inovativnog mora da uključuje bar deo onog istaknutog značenja da bi to novo i kreativno bilo prihvaćeno kao zanimljivo i zabavno. Na primer, Giora (Giora i dr. 2004b: 116) opisuje duhoviti neologizam „*weapons of mass distraction*“ koji je bio vrlo popularan u Velikoj Britaniji nakon što ga je scenarista Justin Butcher „promovisao“ u pozorišnoj predstavi *The Madness of George Dubya* u Londonu u maju 2003. godine, opisujući tada aktuelnu britansku i američku medijsku i političku propagandu kojom se zagovarao rat u Iraku. Taj neologizam je publika, očekivano, povezivala sa frazom „*weapons of mass destruction*“, ali i sa javnom političkom i medijskom propagandom kojom se skretala pažnja sa aktuelnih unutrašnjih problema u državi. Upravo taj zaokret ka poznatom i bliskom jeste ono što neki izraz, koji čujemo prvi put, čini dopadljivim i duhovitim, pošto optimalna inovacija predstavlja sredinu između onoga što je poznato i onoga što je novo. Naravno, nameće se logično pitanje šta se sve može smatrati inovativnim. Najpre, kako ističe Giora (Giora i dr. 2004b: 117) nov iskaz je onaj koji uključuje konceptualno drugačiji sadržaj od onog koji bi bio aktiviran pomoću istaknutog iskaza. Time pojам optimalne inovativnosti prevazilazi klasičnu podelu na figurativni i doslovni jezik. Bez obzira na stepen metaforičnosti, ironičnosti ili duhovitosti, neki izraz je manje ili više inovativan zavisno od stepena povezanosti sa njegovim istaknutim značenjem. U tom smislu se i doslovni izrazi, koji su recimo ironični, mogu smatrati inovativnim. Recimo, Giora (Giora i dr. 2004b: 118) navodi primer vica koji je optimalno inovativan, a čija je inovativnost zasnovana na istaknutosti.

(61) *How do you get holy water?
Boil the hell out of it.*

Da li će se nekom dopasti ovaj vic ili ne, zavisi naravno od različitih činilaca, ali ono što Giora (Giora i dr. 2004b: 138) napominje jeste da je stepen dopadljivosti usko povezan sa poznatim i istaknutim značenjem. Od tog značenja optimalno inovativni izraz mora biti kvalitativno drugačiji, ali mora postojati mogućnost aktiviranja istaknutog značenja.

Pored hipoteze o optimalnoj inovativnosti za istraživanje humora je važan i uslov da iskaz ima **obeleženu informativnost** (engl. *marked infor-*

mativeness) Giora (1991: 468). Kako ona (Giora 1991: 469–470) ističe, „viceri i šaljive priče su obeležene u smislu informativnosti. Njihova konačna informativna poruka je obeležena u smislu da je isuviše udaljena, u pogledu broja sličnih obeležja, od poruka koje im prethode. Obeleženi činilac vica je najmanje relevantan, ali nije irelevantan, to jest, nije sasvim udaljen ili nepovezan.“ („jokes and point-stories are markedly informative. Their final informative messages are marked in that they are too distant, in terms of the number similar features, from the messages preceding them. The joke's marked constituent is least relevant but not irrelevant, that is, not entirely distant or unrelated“). Čini se da njena hipoteza posebno dolazi do izražaja upravo u slučajevima kada treba razumeti karikature, bilo da je u pitanju samo vizuelni aspekt, ili kombinacija vizuelnog i verbalnog. Kada se u osnovi primera nalazi nepodudarnost i razrešenje nepodudarnosti, obično na jezičkom nivou (ili na slici) razrešenje nepodudarnosti zavisi od izokretanja uobičajenog i neobeleženog načina zaključivanja i aktiviranja nekog značenja. Uostalom to se donekle može zaključiti i analizom Tabele 1 i Dijagrama 6, jer se lako može uočiti činjenica da gotovo svi tipovi logičkih mehanizama podrazumevaju nekakvu zamenu, izokretanje, pogrešno zaključivanje i sl.

Iako Vaid i dr. (2003: 1433) navode čitav niz razlika između Giorinog tumačenja humora, mada se ona u svojim radovima ne bavi isključivo i samo humorom, i STH i OTVH, čini nam se da između ova dva pristupa ima dosta sličnosti, naravno ne u detaljima i načinu na koji su ti pristupi / teorije razrađeni. Naime, ono što je slično jeste, s jedne strane naglašavanje obeležene informativnosti i optimalne inovativnosti (Giora), što podrazumeva postojanje više od jednog značenja i odbacivanje ostalih, a s druge, kada je reč o STH i OTHV, insistira se na nepodudarnosti i suprotnosti skripta koja se razrešava iznenadnim aktiviranjem potisnutog značenja. Nadalje, Giorine hipoteze bi se na neki način mogle povezati sa tvrdnjama Lakoffa i Johnsona (1980), Lakoff i Turnera (1989) i Gibbsa (1994) koji pokazuju da metaforično i kreativno prelaze granicu koja je tradicionalno delila poetsku i svakodnevnu upotrebu jezika, a upravo mehanizam stvaranja novog i kreativnog na osnovu poznatog jeste ono što, kako tvrde Lakoff i Turner (1989 : 215) izdvaja poetsku i kreativnu upotrebu jezika od ostalih upotreba. Takođe, kao što je već pominjano, profilisanje i istaknutost su pojmovi koji su suštinski vrlo slični, a isto tako vrlo značajni i za stvaranje i za razumevanje humora. U narednom poglavljiju biće dat odabran prikaz rezultata analize korpusa koji će biti opisani uz pomoć predstavljenog teorijskog okvira.

3. ANALIZA KORPUSA

Pošto je osnovni cilj ovog rada bio da se opiše humor u konverzaciji, jedna od većih poteškoća koja se nametnula na samom početku jeste pitanje načina odabira korpusa. Iz tog razloga će u ovom poglavlju najpre biti predstavljeni kriterijumi za odabir jedinica korpusa koji su primenjeni, zatim poseban model analize za obradu dobijenih podataka. Korpus čine dijalazi iz filmova i televizijskih serija na engleskom i srpskom jeziku, jer je jedan od ciljeva rada pokušaj da se utvrde sličnosti i razlike između ova dva jezika kada je u pitanju način izražavanja humora na jezičkom planu, kao i utvrđivanje vanjezičkih elemenata koji su vezani za dati jezik. Da bi se korpus ograničio, analizom su obuhvaćene komedije i humorističke televizijske serije koje su snimljene u poslednjih dvadeset godina. Korpus na engleskom jeziku uključuje filmove i televizijske serije i britanske i američke produkcije, jer je cilj bio da se analizom obuhvate i oni elementi humora koji zavise od kulture. Ovde je potrebno naglasiti da će film *Lock Stock and Two Smoking Barrels* (*Dve čađave dvocevke*) biti posmatran kao britanski, iako je američke produkcije, najpre zbog toga što se radnja odvija u Velikoj Britaniji, tačnije u Londonu, a zatim i zbog toga što likovi u filmu govore kokni, što predstavlja poseban oblik slenga tipičan za London. Detaljniji opis svakog filma i serije se može naći na internet strani filmske baze podataka IMDb.

Korpus na engleskom jeziku čine sledeći filmovi i televizijske serije:

- *Lock Stock and Two Smoking Barrels* (*Dve čađave dvocevke*) (1998) (SAD); režiser i scenarista Guy Ritchie; traje 107 minuta – Radnja ovog filma smeštena je u Londonu i prati situacije u koje upadaju četiri prijatelja iz podzemlja (Tom, Soap, Eddy i Bacon), koji nakon što su na pokeru izgubili pola miliona funti, pokušavaju da vrate dug ozloglašenom gangsteru, Harry Hatchetu. Da bi sakupili novac, odlučuju da opljačkaju svoje komšije, grupu narko dilera, i za taj posao od lokalnog preprodavca Nicka nabavljaju dve starinske dvocevke, koje inače Harry već dugo želi da nabavi za svoju kolekciju. U pokušaju da dođu do novca, upadaju u niz različitih zapetljanih situacija, koje su uz to i vrlo komične, jer njih četvorica predstavljaju prototip neiskusnih i nespretnih lopova.

- *Only Fools and Horses (Mućke)*, 9. sezona (VB); režiser Tony Dow, scenarista John Sullivan; epizoda u proseku traje 75 minuta – kuljni sitkom u produkciji BBC-ja, izuzetno popularan i u Vel. Britaniji i u Srbiji. Serija prati pokušaje dva brata, Dereka ili Del Boya i Rodneyija Trottera, da se obogate, odn. da postanu milioneri. Del i Rodney žive u Peckhamu i preprodavci su na pijaci. U radnju je uključen i krug njihovih prijatelja i komšija: nešto uspešniji Boycie, njegova supruga Marlene, Trigger, Denzil i ostali sporedni likovi. Svi se obično sastaju u pubu *Nags head*. U ovu analizu su uključene tri poslednje epizode serijala (zbog vremenskog okvira kao kriterijuma za odabir) koje govore o životima glavnih junaka nakon što su postali milioneri:
- *If They Could See Us Now (A da nas vide sad)* (2001): u ovoj epizodi Trotterovi gube sve bogatstvo jer su pogrešno investirali novac. Del je zvanično bankrotirao i mora da plati ogroman dug za porez ili će ići u zatvor. U međuvremenu u kvizu *Kako postati milioner?* igrom slučaja osvaja milion funti, pa opet, spletom okolnosti ostaje bez novca.
- *Strangers on the Shore (Stranci na obali)* (2002): Del je švorc pa se zapošljava kod Boycija kao njegov lični šofер. Pored toga, on i Rodney dobijaju pozivnicu upućenu njihovom nedavno preminulom ujaku Albertu da prisustvuje svečanoj komemoraciji u jednom selu u Normandiji, povodom događaja iz Drugog svetskog rata. Del i Rodney odlaze u Francusku, a u povratku dovoze turu pića kaminom. Slučajno se tu našao i momak za koga misle da je ilegalni imigrant, a reč je u stvari o sinu arapskog multimilionera.
- *Sleepless in Peckham (Besana noć u Pekamu)* (2003): čitava porodica je ponovo Peckhamu, u njihovom starom stanu, i opet pokušavaju da sastave kraj s krajem. Uz sve to, Rodney saznaće da će postati otac, a Del iznenada dobija nasledstvo kome se nije nadao, tako da se oslobođa duga taman kad je trebalo da ode u zatvor zbog neizmirenih obaveza.
- *Hangover (Mamurluk)* (2009) (SAD); režiser Todd Phillips i scenaristi John Lucas i Scott Moore; traje 100 minuta – grupa prijatelja organizuje momačko veče u Las Vegasu. Dok su тамо, u toku pijanke gube budućeg mladoženju i naravno upadaju u različite neočekivane, bizarre i smešne situacije. Sutradan, kad se otrezne pokušava-

ju da se prisete šta su sve radili da bi pronašli svog prijatelja i da bi stigli da ga vrate kući do venčanja.

- *The Simpsons* (*Simpsonovi*) (SAD); u proseku epizoda traje 30 minuta – animirana serija, jedna od najdužih u istoriji televizije i izuzetno popularna širom sveta. Serija prati svakodnevni život porodice Simpson, koja živi u Springfieldu (otac Homer radi u nuklearnoj elektrani, a majka Marge je domaćica. Oni imaju troje dece desetogodišnjeg sina Barta, osmogodišnju kćerku Lisu i bebu Maggie. Ovde su za analizu odabrane sledeće tri epizode:
- *Itchy&Scratchy&Poochie Show* (*Iči&Skreči&Puči šou*) (1997), 8. sezona, 14. epizoda; režiser Steven Dean Moore, scenaristi Matt Groening i James L. Brooks: epizoda govori o popularnoj kulturi, tačnije predstavlja parodiju na crtani film *Tom i Jerry*. Pošto crtani više nije dovoljno gledan, producenti uvode novi lik, psa Poochija kome glas pozajmljuje Homer. Lik Poochija doživljava fijasko, a čitava epizoda govori o manipulisanju ljudima pomoću medija i televizije.
- *Homer's Enemy* (*Homerov neprijatelj*), 8. sezona, 23. epizoda; režiser Jim Reardon, scenaristi Matt Groening i James L. Brooks: Homer dobija novog kolegu Grimesa, koji predstavlja tipičnog američkog junaka koji je uspeo u životu bez ičije pomoći samo svojim radom. Grimes prezire lenje i nesposobne ljude kakav je Homer. Međutim, Homer ne želi da ima neprijatelje, poziva Grimesa na večeru i želi da ga bolje upozna. Na kraju epizode, Grimes biva gubitnik, a Homer pobednik.
- *Das Bus* (*Bus*), 9. sezona, 14. epizoda; režiser Pete Michels, scenaristi Matt Groening i James L. Brooks: učenici Bartove i Lisine osnovne škole učestvuju u projektu u kome se igraju Ujedinjenih nacija, tačnije uče o demokratiji i zemljama članicama. Sva njihova obuka brzo pada u vodu, tačnije u trenutku kada školski autobus doslovno upadne u vodu i deca završe na pustom ostrvu, svađajući se međusobno, kao u čuvenom romanu W. Goldinga. Epizoda predstavlja parodiju na čitavu svetsku politiku, posebnu ulogu Sjedinjenih Američkih Država u toj politici.

Korpus na srpskom jeziku čine sledeći filmovi i televizijske serije:

- *Mrtav 'ladan* (2002) (Srbija); režiser i scenarista Milorad Milinković; traje 90 minuta: dvojica braće Kiza i Lemi pokušavaju da

prošvercuju svog mrtvog dedu, jer njihovi roditelji ne žele da plate poseban prevoz za pokojnika. Dedi stavljaju sunčane naočare i sve vreme se ophode sa njim kao da je živ. U kupeu voza u kome su se našli je i diler droge koji, plašeći se policije, ubacuje paketić droge dedi u džep. Kada u jednom trenutku, dok su Kiza i Lemi u vagon restoranu, voz naglo zakoči, dedi na glavu pada težak kofer. Ostali putnici u kupeu misle da je deda od toga nastradao, i pošto ne žele da se petljaju sa policijom izbacuju dedu iz voza. Nakon toga počinje potraga za dedom.

- *Sedam i po* (2006) (Srbija); režiser i scenarista Miroslav Momčilović; traje 106 minuta: film je sastavljen od sedam priča, koje su nazvane po sedam grehova (srebroljublje, gnev, razvrat, neumerenost u jelu i piću, gordost, očajanje u lenosti i zavist). Taj lajtmotiv greha prati junake, koji žive u istom kraju u urbanoj sredini i koji pokušavaju da se iskupe za svoja dela. Iako je u svakoj priči drugi junak u središtu pažnje, oni su međusobno povezani u svakom delu. Naravno, junacima filma je kao i obično malo potrebno da bi bili srećni, a njihovi usponi i padovi su izuzetno komični.
- *Crni Gruja i kamen mudrosti* (2007) (Srbija); režiser Marko Marinović, scenariste Aleksandar Lazić, Rade Marković i Jovan Popović; traje 97 minuta – ovaj film je napravljen po uzoru na čuvenu britansku humorističku seriju *Blackadder* (*Crna Guja*). Glavni junak filma je Gruja, Karadordev sestrić, preprodavac svinja i njegovi pomoćnici Bole, koji podseća na Baldricka iz britanske serije, i Čeda Velja. Radnja je smeštena u Srbiji u devetnaestom veku nakon srpskih ustanačkih borbi protiv Turaka. Karadorde saznaje od vraćare, baba Vidane, da negde postoji neki kamen mudrosti, od koga se postaje pametniji, a Srbinima je potrebno i mudrosti i snage da se oslobođe Turaka. Gruja i njegovi pomoćnici dobijaju zadatku da pronađu kamen, tako da film prati događaje koji prate tu potragu, ali i ishod događaja nakon što je kamen nađen.
- *Bela lada* (2006–2012) (Srbija); režiseri Mihailo Vukobratović i Ivan Stefanović, scenaristi Siniša i Ljiljana Pavić; epizoda u proseku traje 50 minuta – serija je imala šest sezona. Njen glavni junak je Srećko Šojić. Lik Šojića, se već pojavljivao u komediji *Tesna koža*, u oba slučaja ga je tumačio glumac Milan Gutović. Šojić je biznismen i predsednik *Stranke zdravog razuma*,

koja pokušava da pobedi na izborima. Iako živi u luksuznoj vili i ima svog batlera Ćirka, Šojić je poznat po svojoj škrtosti. Serija ima i mnoštvo drugih likova i sporedne zaplete, koji prate život Šojićevih protivnika.

Odabrani filmovi i televizijske serije su najpre odgledani, zatim su transkribovani dijalozi, zatim ponovo odgledani da bi bili izdvojeni oni dijaloški redovi u konverzacijama koji sadrže odgovarajuće jezičke i vanjezičke elemente verbalnog humora, bez obzira na oblik verbalnog humora. Upravo zbog posebnih odlika filmskog diskursa, humor u konverzaciji često je **multimodalan** (engl. *multimodal humour*), što znači da predstavlja spregu verbalnih i neverbalnih elemenata, koji združeni doprinose konačnom humorističkom efektu. Svi ti elementi mogu biti podeljeni na verbalne i neverbalne, vodeći se Raskinovom (1985: 45) tvrdnjom da verbalni humor uključuje situaciju koja je stvorena, opisana i izražena pomoću teksta, dok se efekti neverbalnog humora moraju tražiti u spoljašnjim svojstvima teksta. U tom smislu, u neverbalne elemente spadaju prvenstveno elementi koji su sastavni deo kulture, tačnije kulturnih modela koji su zajednički govornicima datog jezika.

Da bi bili upotrebljeni objektivni kriterijumi pri odabiru jedinica koje su ušle u korpus, lični smisao za humor nije mogao biti valjan kriterijum za objektivnu analizu. Takođe, koristiti definiciju humora kao osnovni kriterijum za odabir jedinica je teško, prvenstveno zbog nedostatka precizne definicije humora. Naime, iako po mnogo čemu različiti, autori koji se bave jezički izraženim humorom u jednom se slažu – ne postoji dovoljno precizna definicija humora. One su ili suviše uopštene („humor je sve ono što govornik predstavlja kao smešno“, Hay 2000: 715, 2001: 56) ili su usmernene ka definisanju specifičnog oblika humora, recimo šale, vica, igre rečima i sl. (Attardo 1994: 87,109; Partington 2009: 1795). U okviru OTVH, najprecizniju definiciju nudi Attardo (2003: 1287) kada kaže da “humor uvek uključuje nekakav semantičko-pragmatički proces koji biva pokrenut ili delom teksta, ili čitavim tekstrom, i svesnim narušavanjem Griceovog principa kooperativnosti” (“All humour involves a semantic-pragmatic process activated by a (fragment of a) text and a violation of Grice’s maxims of the principle of cooperation.” (Attardo 2003: 1287)). Jasno je da ova definicija može biti primenjena na humor u konverzaciji samo u izvesnom smislu – najpre, nužno je zanemariti činjenicu da Attardo prvenstveno misli na tekst, a zatim, očigledno je da misli isključivo na prototipične vidove verbalnog

humora, dok su svi ostali slučajevi, koji u većoj ili manjoj meri odstupaju od prototipa, izostavljeni.

Međutim, ono što je zajedničko svim autorima, bez obzira na to da li se bave isključivo jezičkim, kognitivnim, filozofskim ili sociološkim aspektima humora jeste tvrdnja da je svaka vrsta humora zasnovana na ne-podudarnosti ili neskladu između dva skripta, značenja, okvira itd. To se može ilustrovati citatom Attarda i Raskina (1991: 308) koji ističu da je tekst nekog vica uvek potpuno ili delimično uskladen sa dva različita skripta, koja su istovremeno suprotstavljena na poseban način.” (“The text of a joke is always fully or in part compatible with two distinct scripts and the two scripts are opposed to each other in a special way.” (Attardo and Raskin (1991: 308)). Pojam nepodudarnosti je u ovom radu upotrebljen u vidu pravog parametra Attardove (Attardo 1994, 2001) OTVH, u okviru koje se naziva suprotnost skripta (SS). Naime, kako ovaj autor (Attardo 2001: 2–8) navodi, OTVH bi trebalo da bude dovoljno uopštена, ali i precizna u određivanju humora, odnosno humorističkih iskaza u bilo kakvom diskursu, jer humor nastaje kao rezultat potpunog ili delimičnog suprotstavljanja dva različita i nepodudarna skripta koji bivaju aktivirani u okviru datog teksta. Već je bilo reči o tome da je skript, prema Raskinu (1985: 80–85) i Attardu (2001: 3) pojmovna struktura koja uključuje semantičke podatke koji okružuju određenu leksemu ili frazu i predstavljaju govornikovo znanje o svetu. U tom smislu skript sadrži sve one podatke koji su govorniku potrebni, a koji se odnose na strukturu, komponente, i/ili funkcije datog entiteta odn. aktivnosti. Primenom parametra SS, iz konverzacija u okviru filmova i televizijskih serija su izdvojeni oni dijaloški redovi koji sadrže neku vrstu humora. Pošto je u ovom radu prvenstveno bila važna kvalitativna analiza, u nastavku teksta biće opisane uočene pojave vezane za analizirani korpus. Kvantitativna obrada dobijenih podataka će poslužiti da se preciznije utvrdi i uporedi zastupljenost jezičkih i vanjezičkih elemenata u engleskom i srpskom, tačnije u britanskim, američkim i srpskim filmovima i televizijskim serijama. Nakon analize gorepomenutih filmova i televizijskih serija, izdvojeno je ukupno 1230 jedinica u oba jezika, odnosno 652 jedinice na engleskom i 578 na srpskom jeziku.

Iako je polazna pretpostavka bila da dijalozi u filmovima i televizijskim serijama u velikoj meri liče na autentične i spontane dijaloge koji se odvijaju u svakodnevnom životu, činjenica je da su filmski i televizijski dijalozi unapred napisani, a potom uvežbani i izgovoreni od strane glumaca.

U tom smislu, pored glumaca koji direktno utiču na način na koji će dati iskazi biti izgovoreni, zatim čitave filmske ekipe koja doprinosi stvaranju željenog efekta, najvažniju ulogu imaju scenaristi koji su osmisli sve dijaloge i stvorili odgovarajući humoristički efekat u datom filmu ili tel. seriji. Imajući u vidu cilj ovog rada, namera je bila da se izbegne lični stil datog scenariste, odnosno njegova sklonost ka stvaranju određene vrste humora, te su iz tog razloga svi dijaloški redovi iz različitih filmova na jednom jeziku uvršteni u zajedničku bazu podataka. Drugim rečima, nakon odabira korpusa primenom parametra SS dobijene su dve baze podataka, jedna na engleskom i druga na srpskom jeziku, koje sadrže humor u različitim oblicima. Jedinicu korpusa čini dijaloški red u konverzaciji, koji predstavlja segment razgovora između najčešće dva, a retko između više sagovornika. Jedan dijaloški red predstavlja povezanu celinu različite dužine (ne mora nužno da bude u obliku rečenice) koja sadrži određeni oblik humora, zasnovan na SS. Dijaloški redovi koji su ovom radu prikazani odabrani su jer najbolje ilustruju uočenu i analiziranu pojavu. Oni su numerisani, a ponegde se navode dva (i više puta) jer ilustruju više od jedne pojave.

3.1. Predlog novog pristupa analizi

Pošto osnovni cilj ovog rada predstavlja pokušaj da se na sistematičan način utvrde i opišu različiti mehanizmi na kojima je zasnovan humor u konverzaciji, kao i da se utvrdi sprega jezičkih i vanjezičkih elemenata koji utiču na humor, bilo je neophodno napraviti odgovarajući model analize korpusa kojim bi se dobili validni podaci. Zbog specifičnosti teme ovog rada i opsega istraživanja, nisu mogli biti primenjeni postojeći modeli analize. U suštini, najveći problem vezan za postojeće modele analize tiče se ograničenosti njihove primene. Teorije i pristupi verbalnom humoru o kojima je bilo reči u 2. poglavlju ne obuhvataju sve one aspekte koje bi trebalo uključiti. Recimo, kognitivni model koji predlažu Coulson (2003) i Coulson i Oakely (2005) odnosi se na analizu viceva i karikatura koji sadrže isključivo metaforu ili metonimiju, te se primeri koji su drugačije vrste ili koji ne sadrže metaforu i/ili metonimiju ne mogu opisati na ovaj način. S druge strane, Attardo (2001) primenjuje svoju OTVH na analizu komedije *Chuckle Bites the Dust*, ali nažalost, sem što konstatuje da humor u pomenutoj komediji ne zavisi samo od teksta već i od grimasa glumaca i njihovih

pokreta, ne nudi rešenje za uključivanje pomenutih neverbalnih elemenata u OTVH. Primenjujući Attardovu OTVH na karikature zasnovane na kombinaciji teksta i slike ili samo na slici, Tsakona (2009) analizira interakciju jezika i slike u karikaturama. Ona (Tsakona 2009: 1175) se drži Attardovog predloga i sliku uvrštava pod parametar jezik. Canestrari (2010: 328) predlaže da se lista parametara proširi tako da bude uključen i sedmi parametar, metakomunikativni signal (MKS). Pod metakomunikativnim signalima ona (Canestrari 2010: 329) podrazumeva signale koji se pojavljuju vezano za SS i LM i ukazuju na to da govornici imaju namenu da budu duhoviti. Prema Canestrari (2010: 329), prisustvo ovih signala, koji inače mogu biti jezički, parajezički i neverbalni, ukazuje na to da govornik svoj iskaz koji sadrži humor upućuje svom sagovorniku kome se neposredno obraća, u ovom slučaju, drugom liku u okviru filmskog dijaloga, a ako MKS nije zabeležen u datom dijalogu, taj iskaz je prvenstveno upućen gledaču koji pasivno prati dati dijalog.

Novi model analize koji predlaže autorka ovog rada, predstavlja pokušaj da se opiše verbalni, ali i multimodalni humor koji obuhvata i jezičke i vanjezičke elemente, što do sada nije rađeno, iako je takav humor čest u razgovornom jeziku i svakodnevnim situacijama. Prednost ovog modela ogleda se u tome što može istovremeno da pruži uvid i u sadržinska i formalno-funkcijska svojstva verbalnog humora i u vanjezička, što je takođe vrlo bitno. Naime, u ovom radu pored verbalnog humora u analizu moraju biti uključeni i neverbalni elementi, ali i gledište televizijskog gledaoca, kome je, uostalom humor i namenjen. Stoga, analiza treba da obuhvati nivo komunikacije koja se odvija između likova u filmu ili televizijskoj seriji, ali i nivo kome pripada televizijski gledalac kao primalac poruke. Pored tipologije različitih oblika humora koji su tipični za konverzaciju, cilj je bio utvrditi i šta sve na jezičkom i vanjezičkom planu može da posluži kao okidač za humor, odnosno, kakvim se sve sredstvima služe govornici da bi ostvarili odgovarajući perlokpcioni efekat, odnosno, nasmejali svoje sagovornike. Međutim, ono što se takođe u ovoj analizi ne sme zanemariti jesu elementi kulture, odnosno veza između datog kulturnog modela i elemenata verbalnog humora.

Novi pristup analizi primenjen u ovom radu delimično je zasnovan na parametrima koje predlaže Attardo (1994, 2001) u okviru svoje OTVH, s tim što su pojedini redefinisani, posebno logički mehanizam, a pored toga, i ostali su prošireni i modifikovani tako da obuhvate sve one elemente

koje je potrebno uključiti u ovu analizu. Iako u literaturi postoje ozbiljne i opravdane kritike upućene na račun Attardove OTVH (Norrick 2003: 1337; Morreal 2004: 394; Ritchie 2004: 79–80;), primena parametara OTVH može doprineti preciznosti i sistematičnosti ove analize. Uostalom, i sâm Attardo (2001: 128–134) priznaje da bi OTVH trebalo proširiti (Attardo 1997; 2001) tako da uključi i vizuelne, odnosno neverbalne aspekte, mada se ne bavi implikacijama koje bi takvo proširivanje imalo na samu teoriju. Uključivanje vizuelnog aspekta Attardo (2001: 132) svodi na parametar jezik tako da on bude obeležen kao uopšteno semiotički, bilo da pokriva jezički ili vizuelni kod.

Attardova (1994, 2001) polazna tačka jeste da pomoću OTVH humor definiše na osnovu semantičkog i pragmatičkog sadržaja datog humorističkog iskaza, bez uključivanja parajezičkih ili prozodijskih aspekata. U tom smislu, ova teorija bi trebalo da bude dovoljno pouzdana, a kako on dalje ističe (2001: 28) i dovoljno opšta jer ne bi trebalo da bude ograničena samo na jedan oblik humora već da pokriva sve, od viceva, pesmica, kratkih priča, romana do konverzacije. Da bi se OTVH primenila na duže tekstove, Attardo (2001: 31) predlaže da se tekst u celini (makronivo) podeli na manje jedinice (mikronivo).

Ova podela je u velikoj meri primenljiva na ovu analizu. S jedne strane, na mikronivou, odnosno na nivou dijaloga može se izdvojiti suprotnost skripta što je, kako tvrdi Attardo (1994, 2001), sadržano u poenti koja se može javiti ili na kraju vica, u ovom slučaju na kraju dijaloškog reda, ili u sredini, u vidu međupoente. Attardo (2001: 82–83) ističe da i jedna i druga vrsta poente mogu biti izražene pomoću reči, fraze ili čitave rečenice. Međutim, u ovom korpusu, poenta na kraju predstavlja završni rasplet i liniju razgraničenja između dva dijaloška reda, dok poenta koja se nalazi u sredini utiče na zaplet i sastavni je deo datog humorističkog iskaza. Naravno, dijalozi koji se na mikronivou posmatraju kao celine za sebe na makronivou zbirno doprinose stvaranju ukupnog humorističkog efekta datog filma ili epizode televizijske serije.

U modelu analize koji je ovde upotrebljen, polazni parametar ostaje suprotnost skripta, koji bi trebalo da ukaže na nepodudarnost koja postoji na kognitivnom planu. Međutim, da bi se ta suprotnost uopšte uočila, potrebno je odrediti i jezički izraz koji na nju ukazuje, tačnije, odrediti vezu između pojmovnih domena koji su jukstapozicionirani i način na koji je ona realizovana. Recimo, nakon što je izdvojen dijaloški red koji sadrži

suprotnost skripta, izvršena je dalja analiza tog reda, u odnosu na ostale parametre. Drugi parametar, logički mehanizam, jeste ključni jer ukazuje na kognitivne operacije koje su profilisane u toku dinamičkog konstruisanja značenja. U tom smislu, autorka ovog rada predlaže da se taj parametar posmatra prvenstveno kroz prizmu kognitivnolingvističkog pristupa. U svetu toga, a uostalom, to su pokazali i rezultati ove analize, najčešći kognitivni mehanizmi koji se koriste jesu paralelizam, u suštini zansovan na analogiji, zamena mesta figure i osnove i pojmovna metafora i metonimija.

Nadalje, šesti parametar, jezik, takođe treba modifikovati tako da uključi i obeležje registra, što kod Attarda (2001, 2002) nije slučaj. I pre detaljne i formalne analize dijaloga činilo se da je veliki deo humora u konverzaciji zasnovan na registru, te otuda potreba za obeležavanjem ovog elementa. Pored toga, lista je proširena i na sedmi parametar koji predlaže Canestrari (2010), metakomunikativni signal (MKS), jer je za određivanje i opisivanje humora važno pomenuti na koji način i u kom trenutku govornici signaliziraju svoju nameru da budu duhoviti. Pomoću tog sedmog parametra može se dobiti uvid u to kome je humor zaista upućen i kakvi ga signali prate. Takav podatak je značajan za analizu procesa konstruisanja značenja i razumevanja datog oblika humora. Primenom gorenavedenih parametara ostvaren je, s jedne strane, bolji uvid u sve aspekte koji su vezani za humor, a, s druge strane, dobijen je sistematičan način za obradu i opisivanje podataka. Prednost ovakvog pristupa analizi ogleda se u njegovoј ekonomičnosti i sveobuhvatnosti, jer se jedinice korpusa mogu lako izdvojiti iz korpusa i analizirati u odnosu na postavljene parametre, a potom koristiti za dalje analize ili unutar jednog jezika / kulture ili kontrastivno. Iz tog razloga će rezultati analize u nastavku teksta biti predstavljeni kroz date parametre.

Primena ovog modela biće ilustrovana jednom scenom iz filma *Crni Gruja i kamen mudrosti* (CGKM) koja se odvija na granici Turske i Srbije. Veliki vezir, Omer paša, prerušen u pravoslavnog popa, izlazi iz Turske i ide u Srbiju da bi špijunirao Karađorđa:

Graničar: O:::’ (–) đe s’ ba pope pošo? (–) čega lijepog imamo za ↑> prijavit’ <(govori kao Sarajlija)

Omer: ((zlurado se smeška) (H)imamo (–) za (–) prijavit (–) KOMADANTU smijene da &PHUŠIŠ& na DUŽNOSTI’

Graničar: ((kleknuo pred Omerom, moli ga)): Đenerale nisam vas (–) bolan pozno.

Omer: ((pravi grimase, mršti se, pokušava da mu da znak, gleda ga pravo u oči)): °šuti ° DIŽSE &šuti& ((menja glas)) nemamo ništa za prijaviti. krenuo sam u posjetu' (-) braći' s druge strane.

Graničar: prodi ba (-) prodi.

Ovaj dijalog je primenom novog modela analize predstavljen na sledeći način:

Suprotnost skripta (SS): očekivano / neočekivano

Logički mehanizam (LM): paralelizam

Situacija (SI): na graničnom prelazu

Meta (M): carinici i policajci, nacionalna zajednica (Bošnjaci / Bosanci)

Narativna strategija (NS): konverzacija

Jezik (J): paralelizam izražen kroz polisemiju glagola „prijaviti“; registar (urbani sarajevski govor, karikiran govor bošnjaka sa umetanjem glasa 'h'); naglašena

Metakomunikativni signal (MKS): naglašena prozodija (ton, intonacija), način govora, učestale pauze, grimase

Iz gore navedenog primera može se izvesti nekoliko zaključaka. Najpre, humor je u ovom primeru izražen kroz dijalog koji se odvija u okvirima očekivane nasuprot neočekivane situacije. Graničar ne očekuje da je pop koga vidi pred sobom preruseni Omer paša, iako su gledaoci već upoznati sa tim detaljem, što, kasnije ima uticaja na razumevanje humora u okviru dijaloga. Ta nepodudarnost u očekivanju se razrešava na verbalnom planu poentom pomoću koje Omer paša otkriva misteriju i pozivajući se na svoj autoritet pomaže Graničaru da zaključi s kim razgovara. Razrešenje, tačnije, logički mehanizam je zasnovan na paralelizmu koji je na verbalnom planu izražen kroz polisemiju glagola ‘prijaviti’. To znači da Omer paša koristi prethodni iskaz Graničara u svoju korist, tačnije, upravo glagol ‘prijaviti’ koji je upotrebi Graničar, da bi razrešio zabunu. U toku razgovora koristi se i poseban registar, koji zajedno sa metom humora, ukazuje na elemente kulture koji su vezani za dati dijalog. Međutim, pored igre rečima, izvor humora predstavlja i neočekivana upotreba posebnog registra, što je neprimereno datom kontekstu i time doprinosti suprotnosti skripta. Naime, ako se izdvoje upravo ta dva parametra, meta i jezik, može se uočiti da su meta ovog podsmeha carinici ili policajci, ali i Bosanci i Bošnjaci, jer Graničar govoriti istočnohercegovačkim dijalektom srpskog jezika, i to govorom

koji je tipičan za stanovnike Sarajeva. Ovakvim odabirom mete i registra gledalac biva usmeren da aktivira one stereotipe i ostale elemente kulturnog modela koji postoje u srpskoj kulturi, recimo, policajci su glupi i Bosanci su glupi. Ti stereotipi su česti u osnovi viceva i ostalih oblika humora, pošto predstavljaju određenu vrstu univerzalnog skripta, u ovom slučaju vezanog za glupost. Da bi gledalac prepoznao i razumeo humor na odgovarajući način, jedan od likova (Omer paša) koristi mnoštvo parajezičkih i neverbalnih signala: recimo, pravi česte i relativno dugacke pauze između pojedinih reči da bi ga slušalac (Graničar) bolje razumeo, naglašava pojedine reči, pravi posebne grimase da bi sagovorniku dao do znanja da je prerušen. Na taj način on pokazuje gledaocu da njegovom sagovorniku treba nešto više vremena da shvati situaciju, a istovremeno time pomaže gledaocu da se stavi u superioran položaj u odnosu na Graničara koji je u ovom slučaju predmet podsmeha. Time se gledaocu na neki način pomaže da aktivira znanje koje ima i da tako razume humoristički efekat koji je bio implicitan.

Predloženi model analize bi trebalo najpre da pomogne u određivanju različitih elemenata verbalnog humora, bilo da su oni jezičke ili vanjezičke prirode. U tom smislu ovde će biti važno odrediti kako međusobna povezanost tih elemenata (jer je polazna pretpostavka da će ih biti više) utiče na humor. Takođe, trebalo bi da se primenom ovog modela analize dobije uvid u one elemente koji na jezičkom planu predstavljaju osnovu na kojoj je zasnovana nepodudarnost. Isto tako, očekuje se da će takva analiza dovesti i do tipologije najčešćih oblika humora u analiziranim komedijama i televizijskim serijama. Ono što je svakako važno za kognitivnu lingvistiku jesu pitanja koja se tiču stvaranja i razumevanja verbalnog humora u diskursu, a resvetljavanje tih pitanja ovom analizom predstavlja pokušaj doprinosa u ovoj oblasti. Ono što svakako predstavlja novost u istraživanjima humora jeste pokušaj da se pridruže OTVH i kognitivnolingvistički pristup. S jedne strane, uvid u parametar logički mehanizam pruža uvid u proces stvaranja humorističkog iskaza na mentalnom planu. U tom smislu logički mehanizam ne zavisi od jezika, već od načina konceptualizacije. Autorka ovog rada smatra da u LM treba uvrstiti i pojmovnu metaforu i metonimiju i/ili proces pojmovnog slivanja, što Attardo i dr. (2002) ne navode kao mogući LM, jer se na osnovu analize korpusa moglo zaključiti da i metafora i metonimija predstavljaju relativno česte mehanizme u humoru na nivou razrešenja suprotnosti (LM) i jezički realizovane na nivou parametra jezik. Takav pristup je vrlo zahvalan za kontrastivnu analizu jer omogućava izdvajanje onih elemenata koji ne zavise od

jezika, već od načina konceptualizacije (što će biti objašnjeno u odeljku 3.2), a potom se uvidom u parametar jezik mogu objasniti specifičnosti karakteristične za svaki jezik, koje su posledica datog LM. Iz tog razloga će u nastavku teksta za svaki jezik pojedinačno biti opisan parametar jezik. Pored ovih parametara, za ovu analizu je značajan i parametar narativna strategija. Za razliku od Attarda (2001), autorka ovog rada će parameter NS upotrebiti za dobijanje tipologije humora u datom jeziku, da bi se utvrdili najčešći pojavnii oblici verbalnog humora, kao i sličnosti i razlike tih tipova u oba jezika. Kada je u pitanju parameter metakomunikativni signal, smatramo da je potrebno povezati te signale sa signaliziranjem odgovarajućeg humorističkog okvira i dodeljivanjem posebne uloge televizijskom gledaocu u procesu dinamičkog konstruisanja odgovarajućeg značenja. Mada Canestrari (2010) uvodi ovaj parametar, ona ga ne povezuje sa ulogom koju televizijski gledalac ima u ovoj vrsti diskursa. Takođe, dodavanje ovog parametra nizu izvora znanja koje predlaže Attardo (2001) omogućava da se utvrdi način na koji se signalizira humoristički okvir i prelaz iz ozbiljnog u neozbiljni modalitet. Čini se da MKS može da uputi i na združenu aktivnosti i nivoe konverzacije o kojima govori Clark (1996), ali i da ukaže na ulogu takvih signala u procesu dinamičkog konstruisanja značenja. Meta humora zajedno sa parametrima situacija i jezik ovde će biti upotrebljeni da bi se izdvojili vanjezički aspekti humora, tačnije oni vezani za kulturu. Fokusiranje na ove parametre takođe predstavlja novost u istraživanju humora jer se do sada nije poklanjala pažnja vanjezičkim aspektima verbalnog humora, koji, čini nam se moraju biti uključeni u analizu iz prostog razloga što pružaju širi kontekst u odnosu na koji se može razumeti verbalni humor, a često služe i da pojačaju efekat verbalnog humora.

U nastavku pažnja će najpre biti posvećena najčešćim tipovima logičkog mehanizma izdvojenim iz korpusa. Već je bilo reči o tome da logički mehanizam u suštini upućuje na mehanizam na kome je zasnovan određeni oblik humora, te kao takav predstavlja odliku načina konceptualizacije i ne zavisi od datog jezika. Iz tog razloga će najpre biti opisani logički mehanizmi zajednički za oba jezika, a potom će se za svaki jezik ponaosob predstaviti načini na koje su opisani logički mehanizmi realizovani na jezičkom planu.

3.2. Parametar logički mehanizam

Iako je prvi parametar kojim su obeležene jedinice u korpusu suprotnost skripta, njemu ovde neće biti posvećena posebna pažnja, prvenstveno zbog toga što je taj pojam opšteg tipa i više spada u domen filozofije nego lingvistike. Pod opštim ovde se podrazumeva to da svaka vrsta nepodudarnosti i nesklada može da predstavlja osnovu za suprotnost dva skripta, na primer, očekivano / neočekivano, normalno / nenormalno, moguće / nemoguće. Ono što je ovde važno jeste veza humora i jezika u smislu dinamičkog konstruisanja značenja i izražavanja humora na jezičkom planu. Pošto rezultati analize pokazuju da logički mehanizam ne zavisi direktno od jezika, već pre od kognitivnih operacija koje se koriste prilikom konstruisanja odgovarajućeg značenja, krenuće se od podataka dobijenih analizom ovog parametra nezavisno od engleskog, odnosno srpskog jezika, jer se pokazalo da su se u oba jezika pojavili isti tipovi logičkog mehanizma. Naime, najčešći tipovi logičkog mehanizma u oba jezika jesu paralelizam, zamena mesta figure i osnove, pojmovna metafora i metonimija. Iako Attardo (1994: 144) pominje zamenu mesta figure i osnove (engl. *figure/ground reversal*) kao jedan od logičkih mehanizama, i na drugom mestu ističe (Attardo i dr. 2002: 18) da lista različitih vrsta logičkog mehanizama koje on (Attardo i dr. 2002) predlaže nije konačna, Attardo nigde ne govori o tome da bi recimo pojmovna metafora i metonimija i paralelizam mogli biti uvršteni u ovu grupu. Uostalom, to je i razumljivo, s obzirom na prirodu materijala koji on analizira. S druge strane, analiza multimodalnog humora, koji se najčešće pojavljuje u filmskom diskursu, pokazuje da su pomenuti kognitivni konstrukti i mehanizmi najčešće vrste logičkog mehanizma, te će oni biti detaljnije opisani u narednom pododeljku. Ovde se predlaže da se ti kognitivni konstrukti uvrste u ovu grupu, pošto bi se tako mogli preciznije opisati specifični primeri koji su do sada bili izostavljani iz analiza jer prevazilaze opsege čisto semantičkih ili pragmatičkih pristupa verbalnom humoru. Osim toga, ovakvom kategorizacijom se dobija uvid u one mehanizme na kojima je humor zasnovan, nezavisno od datog jezika ili kulture, čime se omogućava izdvajanje univerzalnih i specifičnih aspekata verbalnog humora.

3.2.1. Paralelizam

Najčešći vid logičkog mehanizma jeste paralelizam koji na mentalnom planu predstavlja vid analogije, a koji je na jezičkom planu izražen kroz **verbalno nadigravanje** (prema engl. *trumping*), pojam koji predlaže Veale i dr. (2006). Ovaj tip humora će za početak biti opisati iz ugla konstruisanja značenja, a potom će pažnja biti usmerena na analizu ključnih elemenata na jezičkom planu za svaki jezik posebno.

Naime, analiza korpusa je pokazala da je verbalno nadigravanje najčešći oblik humora u filmskom diskursu u oba jezika, što donekle potvrđuje tvrdnje Vealea i dr. (2006) i Brônea (2008). Gledano iz ugla pragmatike, ovaj tip humora se koristi s ciljem da se implicira superiornost govornika u odnosu na sagovornika kroz zamišljeno „takmičenje“ u kome se sagovornici nadmeću tako što pokušavaju da pobede svog sagovornika / protivnika na verbalnom planu. Uostalom, ova vrsta humora je u skladu i sa sociološkom teorijom superiornosti prema kojoj se tvrdi da biti duhovit znači biti intelektualno superioran, ali i sa Freudovim tumačenjem humora prema kome se govornik oslobađa napetosti i potisnute agresije kroz humor usmeren ka slabijem.

Za objašnjenje prototipa formalne strukture nadigravanja, poslužiće shema koju predlažu Veale i dr. (2006: 312). Govornik G započinje konverzaciju iskazom I sa određenim komunikativnim ciljem C. Taj cilj može da bude izražen kroz različite govorne činove: pretnju, izražavanje neke želje, molbe, pohvale i sl. Sagovornik S odgovara koristeći iskaz I' koji je u velikoj meri paralelan iskazu I. Oni su paralelni ili po pitanju forme ili po pitanju sadržine. Međutim, nudeći taj paralelni iskaz, G uspeva da izokrene komunikativnu nameru govornika G u svoju korist. Pri tome on koristi bilo kakav element u iskazu G koji mu može poslužiti da bi izrazio svoj komunikativni cilj G” (recimo, da ismeje govornika G). Taj element može biti dvoznačno upotrebljena leksema, polisemija, uopštena referenca, nedorečenost, i sl., bilo šta što može poslužiti sagovorniku S da ostvari svoju nameru. Shematski Veale i dr. (2006: 312) predstavljaju verbalno nadigravanje na sledeći način:

G započinje iskazom I koji sadrži datu ideju X
pri čemu I služi određenom komunikativnom cilju C
(npr. C= hvalisanje, uvreda, ubedivanje, podsmevanje, itd.)

S odgovara iskazom I' koji sadrži ideju X' koja je paralelna sa X pri čemu I' ima suprotan komunikativni cilj $\neg C$. Iskazom I' govornik okreće I u svoju korist i time nadigrava G, ali tako da je X paralelno sa X'

Sledeći Brônea (2008: 2028), treba napraviti razliku između dva podtipa ovog fenomena. S jedne strane, postoji **preterano razumevanje** (prema engl. *hyper-understanding*) koje predstavlja sposobnost sagovornika da neku slabu tačku u govornikovom iskazu okrene u svoju korist, održavajući paralelizam, odnosno delimično ponavljajući prethodnikov iskaz. S druge strane, **pogrešno razumevanje** (prema engl. *misunderstanding*) predstavlja situaciju u kojoj sagovornik iz nekog razloga zaista ne razume prethodni iskaz, čime se obuhvata bilo koji oblik nerazumevanja u pragmatičkom smislu. Paralelizam se u ovakvim primerima ogleda u tome što se sagovornik i dalje po analogiji nadovezuje na prethodnog govornika, ali naravno, nije svestan da je nešto iz prethodnikovog iskaza pogrešno razumeo. To dovodi do humorističkog efekta, jer on time pokazuje da nije ispravno protumačio dati iskaz, da ga nije dobro povezao s kontekstom, te mu je inferencija pogrešna. U tom smislu on je u inferiornom položaju u odnosu na prvog govornika. U korpusu su ovakvi primeri tipični za likove koji su predstavljeni kao glupi ili manje vredni u bilo kom smislu.

Recimo, preterano razumevanje se može uočiti i u gorepomenutom primeru kojim je ilustrovan model analize:

- (62) G: Ōe s' ba pope poš'o? čega lijepog imamo za prijavit'?

O: Himamo za prijavit' komadantu smijene da pušiš na dužnosti!

Element koji služi kao okidač za ovu pojavu, ili preciznije, **centralni element** na jezičkom planu, jeste, u ovom slučaju, zasnovan na polisemiji glagola ‘prijaviti’ (1. prijaviti robu za carinjenje na graničnom prelazu; 2. prijaviti nekome da neko ne obavlja svoju dužnost ili posao na odgovarajući način). Pomoću tog centralnog elementa se održava paralelizam između iskaza prvog i drugog govornika, a istovremeno, drugi govornik okreće stvari u svoju korist.

Za ilustraciju pojma pogrešnog razumevanja, može se upotrebiti dijalog iz iste komedije, opisan i u Prodanović Stankić (2011b). Scena se odigrava u kolibi i u kadru su glavni lik, trgovac, Crni Gruja i njegov sluga Bole, koji Crnom Gruji pere noge u lavoru:

- (63) (1) Crni Gruja: Ubi me ova tranzicija iz feudalizma u kapitalizam.
- (2) Bole: Je
- (3) Crni Gruja: Nigde da nađeš svežeg kapitala da mož' da se obrne. Nego sve mali kapital – mali profit.
- (4) Bole: Ja
- (5) Crni Gruja: Šta ja?
- (6) Bole: Jes' gazda, ja znam za onog vepra kapitalca, ako ste na to mislili?
- (7) Gruja: Vepra kapitalca? Ne s... brate nego mi peri noge.

U ovom dijalogu Bole pogrešno zaključuje da Gruja, koji pokušava da zvuči pametno i učeno koristeći stručne reči, govori o divljači koja predstavlja vredan i velik odstrel. Suprotnost skripta je u ovom slučaju zasnovana na anahronizmu, koji se na jezičkom planu ogleda u upotrebi registra tipičnog za ekonomiju i društvene odnose savremenog doba u radnji filma koji prati događaje iz devetnaestog veka. Paralelizam, u ovom dijalogu izražen u vidu pogrešnog razumevanja, zasnovan je na približnoj homonimiji dve lekseme ‘kapital’ i ‘kapitalac’. Neverbalni elementi nisu u ovom slučaju posebno naglašeni, ali upotrebom leksema koji pripadaju govoru dvadeset prvog veka, aktivira se znanje koje savremeni gledalac sigurno posedeće tako da je on u stanju da pravilno razume nesklad između govora likova i vremena u kome se radnja dešava, što dovodi do humorističkog efekta.

U tom smislu, čini se da Ritchie (2006: 264) ima pravo kada kaže da je za humoristički efekat koji se postiže ovakvima primerima od suštinske važnosti tačka gledišta. U ovim primerima, tu posebnu tačku gledišta ima gledalac koji se nalazi van (fiktivne) situacije u kojoj se odvija dijalog, te samim tim on ima drugačije tumačenje od onog koji imaju likovi u fiktivnom komunikativnom događaju. Na primer, dok teče razgovor između graničara i Omera prerusenog u popa, gledaoci su svesni njegovog pravog identiteta te su tako u stanju da brže razumeju njegovu igru rečima. Jasno je da su oni u tom smislu u superiorijem položaju u odnosu na likove među kojima se odvija dijalog i, u ovom slučaju, verbalno nadigravanje, najpre zbog toga što shvataju da je čitava situacija smisljena da bi izazvala odgovarajući efekat, a zatim i zbog toga što u kontinuitetu mogu da prate likove i njihov način razumevanja i tako steknu širi uvid u čitavu situaciju. Upravo

to znanje omogućava gledaocima da preterano razumeju, što im, s druge strane, olakšava razumevanje humora.

Sličan proces se odvija i u drugom primeru kojim je ilustrovan pojam nesporazuma. Naime, samo je Bole, lik u komediji, bio naveden na pogrešan trag, te je pogrešno razumeo Grujin iskaz, dok gledalac sve vreme odlično razume šta je Gruja htio da kaže i istovremeno uočava i Boletovo pogrešno razumevanje. Ovo nije ista situacija kao u klasičnim vicevima koji su vrlo često zasnovani na logičkom mehanizmu koji se naziva **nавођење на pogrešan trag** (prema engl. *garden-path mechanism*). Na primer, u sledećem vici i slušalac i lik iz vica, trgovac, bivaju navedeni da pogrešno protumače dvosmisленo značenja iskaza (A), što postaje jasno tek kad se dodje do poente (D):

- (64) Ulazi gospodin u butik muške odeće i kaže trgovcu:
- (A) Da li biste mogli izvaditi iz izloga onu žutu kravatu sa ljubičastim tufnicama?
 - (B) Kako da ne. Nema toga šta ne bismo uradili za naše kupce – ljubazno će trgovac.
 - (C) Baš vam hvala – reče gospodin –
 - (D) Tako me živcira svaki put kad prođem pored izloga.

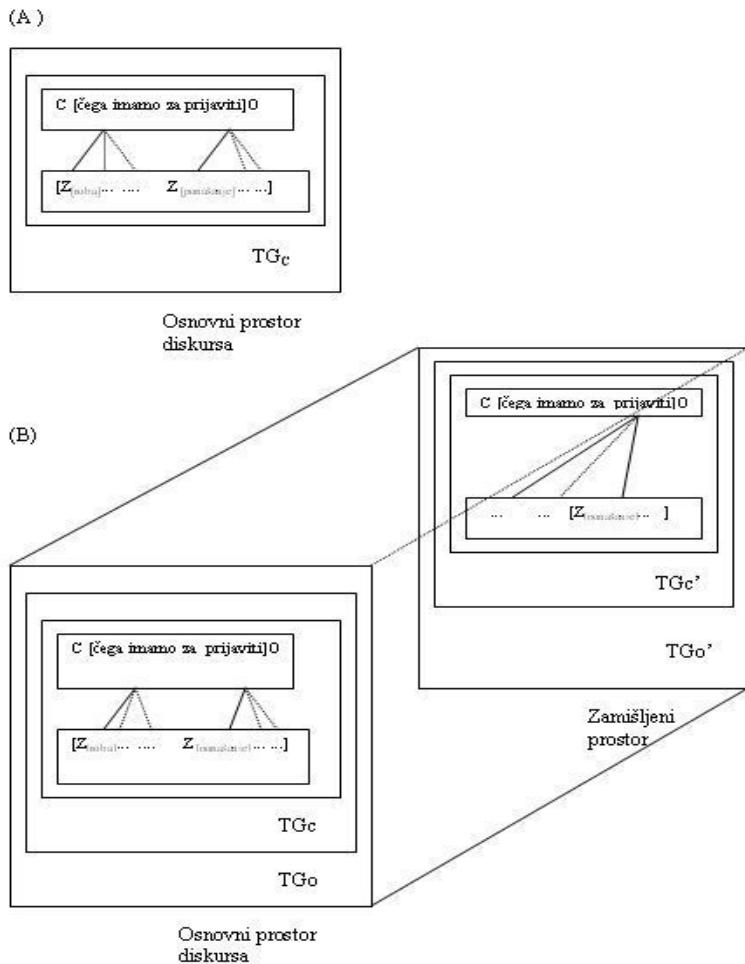
U okviru pragmatike Clark (1996: 368) ovu vrstu razumevanja tumači uvođenjem pojma komunikativnih činova koji su iscenirani i koje on shematski predstavlja kao trodimenzionalne slojeve (videti shematski prikaz u 2.2.2.). Drugim rečima, prvi, osnovni nivo predstavlja nivo stvarnog komunikativnog događaja. U okviru tog događaja postoje određeni signali koji upućuju na to da je u ovom slučaju reč o vici, kao jednom vidu „neozbiljne upotrebe jezika“. Clark (1996: 357) tu uključuje sve oblike fikcije, ironiju, sarkazam, retorička pitanja, kontrafaktualnost, itd. U okviru drugog nivoa se implicira ono što realno ne odgovara stvarnosti, a u šta govornici navodno veruju.

Međutim, kako s pravom ističe Brône (2008: 2031), slojevitost se u suštini može vrlo lako povezati s teorijom o pojmovnom stapanju. Naime, usitnjavanje diskursa na manje celine može se predstaviti međusobno odvojenim, ali povezanim mentalnim prostorima. Upravo prvi sloj stvarne komunikativne situacije odgovara Langackerovom (2001: 144; 2008: 466) trenutnom diskursnom prostoru. Prema Brandt i Brandt (2002: 70) u tom osnovnom prostoru diskursa predstavljeno je ono o čemu se govori, sam čin označavanja. Drugom Clarkovom (1996: 368) nivou odgovara fiktivni

mentalni prostor koji nastaje iz stvarnosti osnovnog diskursnog prostora, a sadrži ono što sagovornici navodno misle da je tačno.

Dinamičko konstruisanje značenja u ovakvim primerima može biti shematski predstavljeno, po uzoru na shemu koju predlaže Brône (2008: 2032). U ovom slučaju predstavljen je gorenavedeni dijalog iz filma *Crni Gruja i kamen mudrosti*, u kome učestvuju turski graničar (carinik), koji će na Dijagramu 11 biti obeležen kao prvi govornik (C), i veliki vezir Omer paša, obeležen kao drugi govornik (O). Kontekst za ovaj razgovor predstavlja razgovor koji se odvija na graničnom prelazu, pri čemu C postavlja pitanje koje je uobičajeno u takvim situacijama, ali O uspeva da se iz potencijalno problematične situacije izvuče na kreativan i duhovit način, manipulišući leksičkim i konceptualnim značenjem sagovornikovog iskaza.

U ovom shematskom prikazu mentalnih prostora koji nastaju u toku preteranog razumevanja u (A) delu dijagrama se može videti osnovni prostor diskursa iz tačke gledišta (TGc) carinika. Njegov iskaz povezan je sa istaknutim značenjem (Z), i procesom konstruisanja značenja u kome je istaknuto značenje vezano za glagol ‘prijaviti’ u datom kontekstu (granični prelaz) ‘prijaviti robu za carinjenje’. U (B) delu dijagrama, postoje dva mentalna prostora iz dve tačke gledišta, carinikove (TGc) i Omer paštine (TGo). U tom prostoru diskursa teorijski su moguća oba značenja vezana za glagol ‘prijaviti’, dok se u zamišljenom prostoru, koji nastaje Omerovim odgovorom ističe neobeleženo značenje glagola ‘prijaviti’, tačnije ‘prijaviti nekoga zbog ponašnja koje ne odgovara datoj situaciji’. Ovaj shematski prikaz pruža dobar uvid u vezu između znanja koje govornici dele vezano za kontekst, znanja vezanog za dati pojam i leksemu, ali i u ono što je u datom trenutku istaknuto, odnosno ostavljeno u pozadini. Međutim, ako bi se u shematski prikaz ubacio i pojam tačke gledišta, odnosno mentalnih prostora, trebalo bi na neki način predstaviti da su tačke gledišta suprotstavljene i da učesnici u razgovoru ponekad imaju različita viđenja iste situacije, iako bi prema principu koji predlaže Ritchie (2006: 260) trebalo da važi da čitaoci, u ovom slučaju gledaoci prepostavljaju da će učesnici u komunikativnom događaju imati slično tumačenje elemenata koji čine datu scenu (i verbalnih i neverbalnih), osim ako nema dokaza koji bi ukazali na to da imaju suprotstavljeno viđenje stvari.



Dijagram 11: Grafički prikaz mentalnih prostora u procesu preražumevanja

Čini se da se pomoću teorije o mentalnim prostorima i pojmovnom slivanju na najbolji način može objasniti suprotnost na nivou mentalnih prostora različitih učesnika u dijalogu i gledalaca koji konstruišu značenje prilikom tumačenja datog iskaza. Kada je u pitanju preterano razumevanje, ta suprotnost se ogleda u neskladu između onoga što je prvi govornik imao namjeru da kaže i tumačenja koje je drugi govornik nametnuo da bi situaciju okrenuo u svoju korist. Istovremeno gledalac je svedok koji uživa u verbalnom nadmetanju jer shvata da je drugi govornik vešto nametnuo svoju tačku

gledišta, a time i tumačenje u skladu sa okvirom, tj. mentalnim prostorom koji on bira. U slučaju nerazumevanja gledalac prati najpre prvog govornika i očekuje da će i ostali likovi na približno sličan način protumačiti njegov iskaz (Ritchie 2006: 260) prateći date elemente (i verbalne i neverbalne). Međutim, dešava se upravo suprotno, jer drugi lik, odnosno sagovornik u datom dijalogu, tumači iskaz prvog govornika na sasvim neočekivan način, što je u suprotnosti sa tumačenjem gledaoca, što dovodi do humorističkog efekta. Različiti centralni elementi na jezičkom planu mogu da posluže kao okidač i u slučaju preteranog i pogrešnog razumevanja. U gorenavedenim primerima, centralni elementi na jezičkom planu su rezultat polisemije, odnosno približne homonimije. Pošto oni naravno zavise od datog jezika o njima će biti posebno reči u nastavku teksta, vezano za svaki jezik pojedinačno. Međutim, pre toga potrebno je posvetiti pažnju još nekim vrstama logičkog mehanizma koji su se našli u ovom korpusu.

3.2.2. Zamena mesta figure i osnove

U svojoj opširnoj listi različitih vrsta logičkog mehanizma, Attardo i dr. (2002: 5) navode zamenu mesta figure i osnove kao jedan od mnogih logičkih mehanizama. Recimo, zamena mesta figure i osnove može se ilustrovati sledećim primerom:

(65) Koliko Poljaka je potrebno da bi se zamenila sijalica?
Pet.

Jedan da drži sijalicu, a ostala četiri da okreću sto
na kome on stoji.

Suprotnost skripta se u vicevima ovog tipa ogleda u tome što se povezuje skript vezan za menjanje sijalice, u odnosu na koji se aktivira znanje vezano za tu radnju, sa skriptom koji se konstruiše u datom trenutku nakon što se čuje ostatak vica. U suštini, ovaj mehanizam je izražen na nivou samog vica. Iako nigde ne definišu ove pojmove, prepostavlja se da Attardo i dr. (2002) polaze od tumačenja pojmovaa figura i osnova u okviru izučavanja percepcije i geštalt psihologije. U tom smislu figura je predmet ili entitet koji se ističe u odnosu na neku pozadinu ili osnovu, te se samim tim može brže i lakše percipirati. Ovo pitanje se posebno vezuje za tzv. optičke varke gde postoji određena vrsta nejasnoće u vezi sa tim šta predstavlja pozadinu, a šta figuru.

U okviru kognitivne lingvistike ovaj pojam je izuzetno važan. Talmy (1978, 1983, cit. prema Rasulić 2004: 44) tvrdi da je upravo opšti princip figure i osnove pomoću kog se organizuju percepirani elementi jedan od osnovnih pojmove u pojmovno-jezičkoj organizaciji, posebno onoj koja obuhvata shematizaciju prostornih konfiguracija, što se lepo može uočiti u kognitivnolingvističkim analizama predloga (videti Klikovac 2000, Rasulić 2004), ali i u teorijskom pristupu pojmu metonimije, jer se u okviru jednog domena ističe drugi (Lakoff 1987: 140). Pojmom figure i osnove u okviru kognitivne lingvistike, posebno gramatike, bavio se Langacker (1987 ponovo objavljen u 2007).

U ovom korpusu, pojam figure i osnove može se uočiti ne samo u odnosu na verbalni humor već i na neverbalne elemente humora. Kada je reč o verbalnom humoru, promena mesta figure i osnove jeste mehanizam višeg reda koji obuhvata različite oblike leksičko-semantičkih i pragmatičkih struktura. Drugim rečima, na različitim jezičkim nivoima, bilo da je reč o semantici ili pragmatici, može se uočiti ovaj mehanizam, kad god je jedno tumačenje koje je bilo istaknuto i predstavljeno kao figura potisnuto u pozadinu, a ovo iz pozadine istaknuto kao figura. U suštini, svi primeri koji su dati u pregledu centralnih elemenata u podeljcima 3.3.1. i 3.4.1., nezaivsno od jezika, predstavljaju ilustraciju za ovu pojavu, bilo da je reč o doslovnom tumačenju metaforičnog idioma, ili o pogrešnoj referenciji.

Kako Brône (2008: 2056) primećuje, Giorino (1991, 1997, 2003) viđenje obeležene informativnosti i istaknutosti (Giora 1997, 2003) može se povezati sa figurom i osnovom, jer i Giora definiše obeleženu informativnost kao prototip, a u vicevima, kao prototipičnom obliku humora, uvek se razrešava određena vrsta napetosti između obeleženog i neobeleženog, istaknutog i neistaknutog, onog što je istaknuto kao figura i onog što je potisnuto u pozadinu (Giora 1991: 469). S druge strane, ako se prisetimo Giorinog uslova obeležene informativnosti i pojma istaknutosti, pri čemu ona (Giora 1997: 185) istaknutost reči definije kao „funkciju njene konvencionalnosti, bliskosti govorniku i učestalosti, ili datosti u određenom jezičkom i/ili vanjezičkom kontekstu“, možemo na neki način povezati pojam figure i osnove sa istaknutim i manje istaknutim rečima u datom kontekstu. Tu vezu naglašava i Attardo (2001: 19) kada govorи o pojmu istaknutosti u vezi sa skriptom:

„Skripti sadrže uobičajen, neobeležen podskup elemenata istaknutih u odnosu na ostale elemente (videti Langacker 1991:

226). Čini se da je čovekov sistem percipiranja i obrađivanja podataka dobijenih percepcijom podešen tako da pojedine vrste stimulusa prihvata kao više istaknute u odnosu na druge. U okviru geštalat psihologije i od skora kognitivne lingvistike ističe se niz kriterijuma koji unapred određuju istaknutost / isticanje figure u odnosu na pozadinu. [...] Iz tog razloga neki element skripta predstavlja u većoj meri uobičajenu (neobeleženu) figuru ako je istaknut u kognitivnom smislu.“

(Scripts come with a default, unmarked foregrounded subset of elements (cf. Langacker 1991: 226ff). The human perceptual –processing system seems hardwired into considering certain types of stimuli more salient than others. Gestalt psychology and more recently cognitive linguistics has pointed out a number of criteria that predetermine saliency / foregrounding. [...] Hence an element of a script is a more normal (unmarked) figure if it is cognitively salient.)

U suštini, humor je u najvećem broju slučajeva zasnovan upravo na profilisanju istaknutog tumačenja sve dok se ne dođe do poente gde dolazi do naglog i iznenadnog preokreta, pri čemu istaknuto i neistaknuto tumačenje „menjaju mesta“, a vezu koju slušalac uspe naknadno da stvori između istaknutog tumačenja i onog koje je bilo u pozadini dovodi do humorističkog efekta. I to je u skladu sa Giorinim (2003: 176) principom optimalne inovativnosti: da bi dati iskaz bio optimalno inovativan, te time i zabavan i dopadljiv, on mora da uključuje nov i neočekivan odgovor, ali takav da se istaknuto značenje koje je u datom trenutku potisnuto može povezati sa tim novim tumačenjem.

Mnogo je primera izdvojeno iz korpusa, koji su zasnovani na ovom mehanizmu. Da bi se ilustrovalo logički mehanizam zamene figure i osnove, može poslužiti sledeći primer, koji je vrlo slikovit po tom pitanju, a koji će posle biti ponovo pomenut u jednom drugom kontekstu:

(66) *Somebody help me! I think I'm getting swimmer's ear!*

Širi kontekst u kome se čula ova rečenica u epizodi *Das Bus*, tel. serije *The Simpsons* je sledeći: autobus pun đaka je upao u vodu, deca pokušavaju da se spasu, jedno dete na sav glas doziva u pomoć, i posle određene pauze, izgovora i ostatak rečenice. Iako su gledaoci na osnovu datog konteksta i

očekivanja koja imaju u vezi sa logičnim razvojem situacije, glagol ‘help’ protumačili u skladu sa istaknutim značenjem, u nastavku imamo promenu uslova obeležene informativnosti (Giora 1991) jer dobijamo i objašnjenje zbog čega u stvari dete doziva u pomoć. U skladu sa Giorinom (2003) hipotezom o optimalnoj inovativnosti i naravno, mehanizmu zamene figure i osnove, čitav iskaz dobija drugačije tumačenje. Zamena figure i osnove podstiče process pomeranja okvira (2.4.1.) izazivajući tako odgovarajući humoristički efekat. Umesto istaknutog skripta koji povezujemo sa pomenutim glagolom u datom bližem kontekstu (u kadru je dete koje izgleda kao da se davi; pre toga je autobus skrenuo sa puta i upao u vodu, svi pokušavaju da se spasu, neki su se snašli i izvukli) i širem koji prototipično vezujemo za taj glagol (kada neko doziva u pomoć obično se misli da je toj osobi život ugrožen), profiliše se drugi skript, koji može da se veže za glagol ‘help’ u smislu tražiti bilo kakvu pomoć, u vezi sa bilo kakvom problemom, a u ovom slučaju zdravstvenim, koji nije opasan po život. U suštini, u ovom primeru je mehanizam zamene figure i osnove na vizuelnom planu poslužio kao okidač za pomeranje okvira u procesu konstruisanja značenja, što kod gledalaca izaziva odgovarajući humoristički efekat.

Isti princip je na primer uočljiv i u nešto kasnije navedenom primeru (73) u kome se Del i Rodney poigravaju sa idiomatskim značenjem izraza *‘to be / serve your time at sea’*, u kome je u datom kontekstu istaknuto značenje vezano za ratovanje, odnosno služenje u mornarici, ali isticanjem drugog skripta, onog vezanog za morsku bolest koju neko može dobiti na krstarenju luksuznim brodom. Del u svom iskazu menja mesto osnove, i na tome se onda konstruiše odgovarajuće značenje profilisanjem figure, što dovodi do humorističkog efekta. Sličan je i primer (111) koji se odnosi na kolokaciju *‘to be armed with’* u datom kontekstu gangstera, pucnjave i krađe od govornika se očekuje da pomene vrstu oružja, ali u tom primeru govornik izneveri očekivanja gledalaca time što u fokus stavlja neke druge elemente.

Ovakvih primera u analiziranom korpusu ima dosta, ali nažalost ne previše. Naime, iako u ovom radu nije bio cilj utvrđivanje jačine humorističkog efekta, čini se da upravo ovakvi primeri, posebno kada su na jezičkom planu udruženi sa uspešnim igram na reči zasnovanim na nekoj vrsti dvosmislenosti stvaraju vrlo jak humoristički efekat, verovatno zbog toga što gledaocu treba nešto malo više vremena da zaključi u čemu je štos. Da bi se ovakvi utisci potvrdili potrebno je izvršiti vrlo opsežna psiholingvistička

istraživanja, ali činjenica je da gledaoci, odnosno slušaoci uživaju kada pred sobom imaju izazov da na osnovu datih podataka zaključe kakva je bila namera govornika. Naravno, onaj koji stvara humoristički efekat zasnovan na zameni mesta figure i osnove mora da stvori savršenu ravnotežu između podatka koje daje, onih koje nudi u okviru konteksta i svojih očekivanja u vezi sa tim da li će i na koji način dekoderi uspeti da protumače dati iskaz na pravi način.

3.2.3. Pojmovno stapanje

Posebno zanimljiv logički mehanizam na kome je zasnovan humor jeste pojmovno stapanje jer za dekodera često predstavlja određenu vrstu izazova, pošto je u toku procesa dinamičkog konstruisanja značenja potrebno prepoznati sve elemente koji su povezani u mreži pojmovnog stapanja i aktivirati one koji su ključni za process razumevanja. Naravno, upravo u tome i jeste čar humora jer, kako navodi Attardo (1994: 289), „ako je mehanizam na kome je zasnovan humor u datom primeru isuviše eksplicitan i lako uočljiv, to loše utiče na efekat.“

Iako Attardo (1994; 2001) ne navodi pojmovno stapanje, pojmovnu metaforu i pojmovnu metonimiju kao moguće logičke mehanizme, on ističe (Attardo 2002: 9) da ta lista nije konačna. Polazeći od te tvrdnje u ovom radu se predlaže da se u listu mogućih logičkih mehanizama uvrste i pojmovno stapanje, metafora i metonimija, na osnovu rezultata dobijenih analizom. Primeri koji sadrže pojmovno stapanje, metaforu i/ili metonimiju kao logički mehanizam u ovom korpusu su vrlo upečatljivi i specifični. Oni se ne mogu svesti na postojeće oblike logičkog mehanizma, te se iz tog razloga predlaže proširenje Attardove liste mogućih oblika logičkog mehanizma. Kada se kaže da su pojmovno stapanje, pojmovna metafora i metonimija posebne vrste logičkog mehanizma, pod tim se podrazumeva da se oni nalaze u osnovi humora na nivou konstruisanja značenja, a da se na verbalnom i/ili neverbalnom planu mogu realizovati na različite načine.

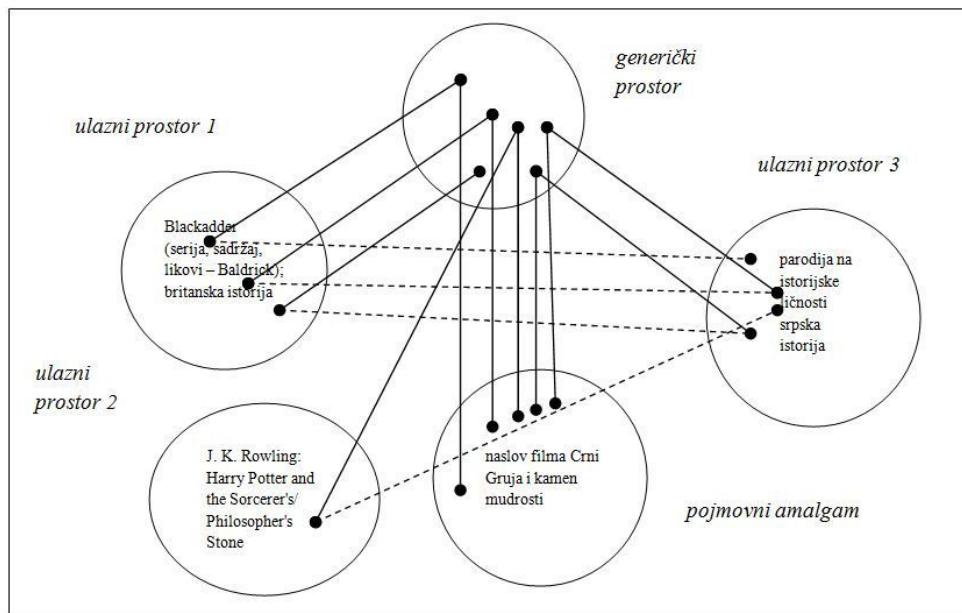
Jedan od vrlo upečatljivih primera pojmovnog stapanja, kako autorka ovog rada navodi na jednom drugom mestu (Prodanović Stankić 2011b: 574), jeste naslov, ali i osnovna ideja u pozadini jedne od analizarinh komedija, tačnije, filma *Crni Gruja i kamen mudrosti*. Ovaj film je snimljen na osnovu vrlo popularne televizijske serije *Crni Gruja*, koja, s druge strane, u određenoj meri zasnovana na čuvenoj britanskoj humorističkoj seriji *Blac-*

kadder (Crna guja). Sličnost u naslovu srpske i britanske serije na prvi pogled se može objasniti samo igrom rečima, tačnije paronimom *Gruja – guja*. Međutim, iza naslova se krije i niz drugih veza koje su nastale procesom pojmovnog slivanja. Radnja srpske komedije smeštena je u vreme posle Prvog srpskog ustanka protiv Turaka, u vreme kada su počeli sukobi između Karađorđa i ostalih vođa ustanka. U seriji se na komičan način predstavljaju velikani srpske istorije, i čitava priča je ispričana kao parodija. Četiri serijala britanske serije smeštana su u različite periode u istoriji Velike Britanije, a u seriji se ismevaju čuvene istorijske ličnosti i događaji, tradicija i kultura na izuzetno duhovit način. Po analogiji sa radnjom britanske serije, srpski scenaristi su pokušali su da zauzmu sličan pristup na makroplanu naracije. U srpskoj seriji glavni junak je Gruja (u britanskoj Edmund Blackadder), a njegov sluga zove se Bole (prema Baldrick). Međutim, sličnost nije izražena samo kroz jezičke već i vizuelne elemente. Naime, Bole podseća na Baldricka po izgledu, ponašanju i inteligenciji. Ovakva postavka predstavlja odličan način da se gledaocima, naravno, onima koji su upoznati sa odgovarajućim vanjezičkim znanjem i koji su možda gledali čuveni britansku seriju na samom početku aktivira odgovarajući humoristički okvir u odnosu na koji se dalje mogu ponuditi različite nepodudarnosti ostvarene bilo jezičkim bilo nejezičkim sredstvima koje će dovesti do humorističkog efekta.

Međutim u filmu *Crni Gruja i kamen mudrosti*, postoji još jedan nivo radnje – naime, Karađorđe pokušava da pronađe kamen mudrosti da bi postao mudriji i savladao sve svoje neprijatelje, po savetu враћare, babe Vidane. Kamen mudrosti, naravno, povezujemo sa različitim mitovima i legendama, a u savremeno doba je taj motiv popularizovan čuvenom bajkom J.K. Rowling u kojoj glavni junak, Harry Potter pokušava da ga osvoji. U tom smislu i srpski vojskovođa, kao junak neke bajke, pokušava da ostvari (ne) dostižan cilj. Kada se svi ovi elementi povežu u mrežu pojmovnog stapanja, kao rezultat se dobija naslov filma. Ta mreža bi grafički mogla da bude predstavljena na sledeći način:

Ono što je važno pomenuti u vezi s procesom pojmovnog stapanja, što uostalom važi i za gorenavedni primer, jeste to da se u pojmovnom amalgamu kombinuju elementi ili pojavljuju sasvim novi odnosi koji nisu postojali u ulaznim prostorima, a sam process otkrivanja tih veza se može desiti ili odjednom ili se odvija postepeno, pri čemu kontekst određuje uslove po kojima se to otkrivanje dešava. Posebno je važno za humor upravo to što dekoder može da prepozna sve one mentalne prostore koji su doprineli

stvaranju konačnog pojmovnog amalgama. Međutim, iako se ovde govori o pojedinačnim segmentima tog procesa, jasno je da u toku gledanja filma ili serija, gledalac ne osvešćuje taj proces konstruisanja značenja, već sve te elemente uočava kao geštalt celinu, a tek naknadno može da se vрати na rekonstruisanje i svesno otkrivanje pojedinačnih elemenata koji čine jednu celinu.



Dijagram 12: Mreža pojmovnog stapanja na primeru naslova filma

U okviru pojmovnog stapanja, između pojedinačnih ulaznih mentalnih prostora može doći do metaforičkog preslikavanja ili metonimiskog izdvajanja određenog segmenta koji „stoji umesto“ nekog drugog, ali to nisu jedini odnosi koji mogu da postoje među mentalnim prostorima. Međutim, pošto su vrlo uobičajeni i pošto mogu da se javе i samostalno, bez pojmovnog stapanja, u narednim pododeljcima će im biti posvećena posebna pažnja.

3.2.4. Pojmovne metafore

Nema potrebe posebno isticati činjenicu da je pojmovna metafora sa stavnim deo jezika i načina razmišljanja (Lakoff and Johnson 1980), te shodno tome i diskursa bilo koje vrste (Semino 2008). I kao što Goatly (1997: 163) ističe da se metafore mogu koristiti kao način organizacije teksta koji omogućava stvaranje većeg stepena kohezije, tako i u okviru humorističkog diskursa metafore imaju nekoliko funkcija.

Najpre, kada je reč o pojmovnim metaforama u ulozi logičkog mehanizma, treba pomenuti da se ona javljaju na tom mestu kao mehanizam za stvaranje mogućnosti na mentalnom planu za jezičko izražavanje nameravanih efekta. Čitav niz pojmovnih metafora koje se inače javljaju u bilo kom tipu diskursa, mogu se javiti i u ovom. Konkretno, rezultati analize ovog korpusa na engleskom i srpskom pokazuju da su najčešće pojmovne metafore koje su zabeležene tipično različite strukturne, orientacione, ontološke (prema tipologiji Lakoffa i Johnsona 1980 i Lakoffa i Turnera 1989) ali i slikovne, upravo zbog odlika analiziranog diskursa. Takođe, kada je reč o nivou, zabeležene su i metafore specifičnog i generičkog nivoa. Recimo, neke od uobičajenih jesu VIŠE JE GORE, VREME JE OBJEKAT KOJI SE KREĆE, LJUDI SU ŽIVOTINJE, ŽIVOT JE PUTOVANJE, ŽIVOT JE IGRA, i sl.

Metafora u ulozi logičkog mehanizma ima prvensveno ulogu profilisanja i isticanja određenog značenja koje se može aktivirati pomoću elemenata koji su sadržani u okviru metaforičkog preslikavanja. U tom smislu, metafora povezuje i način razmišljanja i jezik, ali što je posebno važno u ovom kontekstu, i kulturu, odnosno vanjezičke aspekte koji su povezani sa realizovanjem verbalnog humora na jezičkom planu. U suštini, takvo viđenje metafore je u skladu sa tvrdnjama koje iznose i mnogi drugi autori u vezi s međusobnim odnosom kulture i metafore (Quinn 1991, Kövecses 2006, Đurović 2008, Prodanović Stankić 2008). Shodno tome, metafora služi kao spona između pojmovnog i jezičkog nivoa i određenog kulturnog modela jer, kako ističe Đurović (2008: 338) metafore jeste integralni deo kulture.

Kao što je već pomenuto u vezi s pojmovnim stapanjem, u okviru ovog tipa diskursa često se događa da su pojmovna metafora i metonimija deo pojmovnog stapanja, jer do metaforičkog, odnosno metonimijskog preslikavanja dolazi između dva, tj. unutar jednog te istog domena. Takođe, i metafora i metonimija su često isprepletene. Kada dekoder prepozna vezu koja je stvorena između često sasvim nepodudarnih i nepovezanih domena

to kod njega izaziva smeh. Naravno, ne mora nužno da prepozna sve asocijacije koje je enkoder nameravao da stvori.

Da bismo bolje ilustrovali ovaj mehanizam, navećemo nekoliko primera. Recimo, u komediji *Crni Gruja i kamen mudrosti*, u jednoj sceni turski sultan prima ruskog, francuskog i austrijskog izaslanika na sastanku „divan-grupe“ (uzgred rečeno, naziv ovog savetodavnog tela predstavlja rezultat pojmovnog stapanja), koji se zovu Srebroljubov, d'Argent i Silberieber. Svi izaslanici nose metaforička imena, što opet na nivou diskursa stvara kohezivno sredstvo kojim se povezuje čitava scena i značenja koja se mogu konstruisati u vezi sa dijalozima unutar nje. Ako se uzme, na primer, lično ime austrijskog izaslanika, onima koji znaju nemacki, lako je uočiti igru rečima koja postoji u njegovom prezimenu (u srp. Srebroljubac), koje je po svojoj prirodi nepravilna složenica nastala slaganjem imenice 'Silber' i prideva 'lieb(er)'. Zanimljivo je da iako ova složenica nije po pravilima nemackog jezika, govornicima srpskog je prepoznatljiva namera da se ostvari humoristički efekat. Metaforička imena u ovom filmu nose i njegove kolege, francuski izaslanik, grof d'Argent, i ruski, Srebroljubov, koja takođe predstavljaju kreativan način da se povežu metafora, tvorba reči i vanjezičko znanje. Pored toga, pojedini likovi, recimo, Karađorđev sekretar i blagajnik Mlađa, metaforički su povezani sa stvarnim ličnostima iz savremenih doba, koje su poznate gledaocima. To povezivanje je ostvarenog, u slučaju Mlađe, time što on koristi idiolekt koji je sasvim drugačiji od jezika koji koriste ostali likovi, jer on recimo koristi politički diskurs u svom idiolektu, poput političara iz dvadesetog veka.

Ono što je ovim primerima zajedničko jeste to da oni predstavljaju spregu kognitivnih mehanizama na mentalnom planu kojima se aktiviraju različiti elementi vanjezičkog znanja i kulturnih modela koji su zajednički gledaocima/govornicima jednog jezika i jezičkih aspekata humora. To znanje predstavlja širi kontekst vezan za radnju datog filma i kontekst u odnosu na koji se kasnije razumeju konkretnе realizacije metafora i/ili metonimija na jezičkom planu.

3.2.5. Pojmovne metonimije

Kao kognitivni mehanizam u kome jedan element ili segment nekog pojma služi da označi drugi element nekog pojma ili čitav pojам u okviru istog domena (Lakoff 1987), metonimija je podjednako česta kao i metafora

u humorističkom, ili bilo kom drugom diskursu. Čini se da je metonimija čak i više prisutna, iako bi ovakvu tvrdnju trebalo potvrditi posebnim empirijskim istraživanjem, što je ipak tema za neki drugi rad. Međutim ono što jeste sigurno to je činjenica da je metonimija često u osnovi metafore, pa zajedno s njom doprinosi profilisanju odgovarajućeg značenja (Barcelona 2003, Radden 2003, Feyaerts 2003, Turner i Fauconnier 2003). Interesantno je da i u procesu isticanja figure u odnosu na osnovu metonimija može vrlo jednostavno da posluži u tom preokretu. U ovom diskursu se pokazalo da upravo vizuelni aspekt olakšava aktiviranje određenih značenja i obično služi kao osnova za stvaranje humorističkog efekta. To se može ilustrovati gorepomenutim primerom, tačnije, scenom kada na austrijskog izaslanika von Silberliebera dođe red da pozdravi sultana. Prilikom pozdravaljanja sultana, on podiže desnu ruku u stilu fašističkog pozdrava. U datom kontekstu taj pokret ruke metonimijski stoji umesto čitavog režima, odnosno, kulturnog modela koji se povezuje sa pojmom fašizma, bez obzira na to što se radnja filma dešava u devetnaestom veku. Iako je von Silberieber predstavnik Austro-Ugarske, u skladu sa narodnom klasifikacijom i zaključivanjem po analogiji, i Austrijanci i Nemci su Švabe, a sve Švabe su fašisti, te će gledalac u skladu sa tim znanjem prepoznati efekat koji su scenaristi hteli da postignu. Takvo razumevanje je u skladu sa Giorinom (2003: 176-184) hipotezom o optimalnoj inovaciji i potrebom da se aktivira značenje koje može izazvati poželjan efekat, u ovom slučaju humoristički.

Sprega verbalnih i neverbalnih elemenata dobijena pojmovnim stapanjem i metaforičkim/metonimijskim preslikavanjem uočljiva je i u drugim primerima. Recimo, u televizijskoj seriji *Bela lađa*, glavni lik Srećko Šojić, predsednik političke stranke *Stranka zdravog razuma*, ima brkove poput Adolfa Hitlera. Ti čuveni i lako prepoznatljivi brkovi metonimijski stoje umesto ozloglašenog diktatora, odnosno pojmovnog domena koji povezujemo sa njim. Ovo, naravno, nije jedini element na kome je zasnovana karakterizacija generičkog lika srpskog političara, ali združeno sa ostalim elementima metaforički se preslikava na ciljni domen, a zajedno sa elementima koji se tiču izgleda, ponašanja i načina govora stvara pojmovni amalgam. Ono što je zanimljivo jeste to da pored brkova koji predstavljaju stalnu aluziju na pomenuti pojam i kulturni model koji povezujemo sa tim pojmom, u različitim situacijama u kojima se u toku serije ovaj lik nađe, aktiviraju se različiti elementi ovog pojmovnog amalgama i stvaraju nove metaforičke veze sa pojmovima koji pripadaju, u ovom slučaju, srpskoj kulturi

odnosno znanju koje gledaoci imaju o savremenom društvu u Srbiji. Pošto serija predstavlja parodiju na aktuelne događaje vezane za političku scenu u Srbiji, jednom stvorenim pojmovnim amalgamom lako se na verbalnom ili neverbalnom planu aktiviraju elementi znanja koje gledaoci imaju o toj sceni. Na primer, čuvena je scena iz prvog serijala kada član poslaničkog kluba Pantić, polje vodom Srećka Šožića dok ovaj стоји за govornicom u skupštini, što kod gledalaca aktivira znanje o sličnom događaju koji se stvarno dogodio u srpskom parlamentu.

3.3. Jezički i vanjezički elementi verbalnog humora u engleskom jeziku

Nakon analize jezičkih elemenata humora uočenih u korpusu nametnula se podela svih elemenata na dve veće celine. Prvu grupu čine centralni elementi koji su rezultat paralelizma u okviru logičkog mehanizma. Znači, prva grupa u suštini obuhvata sve one elemente koji služe za izražavanje paralelizma, tačnije, jezičkog nadigravanja koje predstavlja poseban oblik humora. Pošto u nju spadaju različiti elementi, posebno će biti klasifikovani najčešći oblici elemenata koji se mogu svrstati u ovu grupu. Drugu grupu čine različiti vidovi poigravanja jezikom kao sistemom ili upotrebot tog sistema koji nisu nužno povezani sa samim mehanizmom humora. Ovom funkcionalnom podelom ističe se razlika između onih elemenata koji na jezičkom planu predstavljaju okidač za aktiviranje logičkog mehanizma i deo su složenije strukture na kojoj počiva određena vrsta humora i onih koji nisu nužno povezani sa nekim drugim strukturama, već predstavljaju humor koji je isključivo vezan za dati jezički izraz i dovoljan je sam sebi.

3.3.1. Pregled centralnih elemenata u korpusu na engleskom jeziku

Već je bilo reči o razlozima zbog kojih su svi jezički elementi humora podeljeni u dve grupe, zavisno od toga da li su deo složenije strukture, paralelizma, kao jedne vrste logičkog mehanizma, ili predstavljaju ilustraciju za humor samo na nivou datog jezičkog izraza. Ovde će pažnja biti najpre posvećena prvoj grupi, koja obuhvata centralne elemente, jer oni predstavljaju okidače za aktiviranje logičkog mehanizma koji je odgovoran za razrešenje

nepodudarnosti postavljene u datom obliku humora. Centralni elementi koji su izdvojeni iz korpusa na engleskom jeziku opisani su redosledom koji odražava njihovu učestalost u korpusu – od onih koji se najčešće koriste ka onima koji su nešto ređi.

U korpusu filmova na engleskom jeziku koji su analizirani, nešto je češća pojava pogrešnog razumevanja nego preteranog razumevanja, što je, u suštini usko povezano sa radnjom filmova i serija, odnosno karakterizacijom likova. Naime, u odabranim filmovima i serijama najčešće postoji stroga podela na pametne i manje pametne junake, te je otuda i humor često zasnovan na tome da ovi manje pametni junaci pokazuju tendenciju ka pogrešnom razumevanju svog sagovornika.

3.3.1.1. Homonimija

Jedan od najčešćih centralnih elemenata u ovom korpusu jeste homonimija, tačnije, uglavnom je reč o primerima koji sadrže približnu homoniju, ili paronime, kao recimo, u sledećem primeru preuzetom iz serije *The Simpsons*:

- (67) (1) Grimes: *Simpson, you've got a five-thirteen.*
(Homer pogleda na sat)
(2) Grimes: *No, a five-thirteen. In your procedures manual... a five-thirteen?*
(Homer ponovo pogleda na sat)
(3) Homer: *I'll handle it.* (Odlazi do svog mesta, uzima kantu vode i poliva vodu po konzoli. Dolazi do kratkog spoja i zvučni signal prestaje da se čuje.) *That got it.* (Grimes ne veruje svojim očima)

Ovaj primer je interesantan jer se njime može ilustrovati između ostalog i kombinacija verbalnog i neverbalnog humora, što je inače vrlo uobičajeno za američke komedije i humorističke serije, ali o tome će biti nešto više reči kasnije. Međutim, ono što je zasada važno jeste da Homer u datom kontekstu ne razume Grimesovo upozorenje da se na njegovoj konzoli čuje zvučni signal koji bi trebalo da bude znak upozorenja. Homer je zadužen da na svom radnom mestu brine o bezbednosti čitave nuklearne elektrane u kojoj radi, te shodno tome Grimes očekuje da Homer poznaje zvučne signale i njihove nazive pošto ih oni međusobom koriste na poslu. Najpre, Homer tumači Grimesov iskaz u drugom kontekstu, kao da je reč o vremenu, a ne

nazivu signala, što se donekle može opravdati time da su nazivi upozorenja polisemični jer su izraženi brojevima. Zatim, on tumači Grimesovu neverbalnu poruku kao znak da sa konzolom nešto nije u redu, tačnije, da se pojavio požar, što se može tumačiti približnom homofonijom između reči ‘*five*’ i ‘*fire*’, te reaguje tako što pokušava da ugasi požar kantom vode.

Ovde treba pomenuti da su vrlo retki primeri pravih homonima ili homofona. Recimo, sledeći primer predstavlja preterano razumevanje zasnovano na homofoniji, mada se u standardnom engleskom izgovoru vokali u leksemama ‘*peace*’ i ‘*piss*’ razlikuju po dužini:

- (68) (JD i Charles razgovaraju o mogućnosti da postanu slavni uzgajivači marijuane)
- (1) JD: *I've got a strong suspicion we should have been rocket scientists, or Nobel Peace Prize winners or something.*
- (2) Charles: *Peace Prize? Ooh. Be lucky to find your penis for a piss, the amount you keep smoking.*

Ono što takođe treba reći u vezi s ovim primerom jeste to da je obično drugo značenje, koje će naknadno biti aktivirano nakon poente, vezano za pojmove koji predstavljaju određenu vrstu tabua. Takvo značenje se uvek naglašava i obično predstavlja neki od univerzalnih skripta, u ovom slučaju reč je o **skatološkom humoru** (engl. *scatological humour*), koji se odnosi na obavljanje osnovnih telesnih funkcija.

Približna homonimija je svakako mnogo češći centralni element u engleskom jeziku. Recimo, u sledećem primeru, Rodney pokušava da napiše scenario za film i objašnjava Delboyu kako je J.K. Rowling zaradila mnogo novca svojom serijom romana o Harryiju Potteru. Del koristi ime ovog junaka da bi izneo svoj sjajan predlog zasnovan na zvučnoj igri reči između prezimena Potter i Trotter:

- (69) (1) Del: *Go on, write one.*
- (2) Rodeney: *I can't write another Harry Potter, it's protected by copyright.*
- (3) Del: *Come on, you can change it a little bit. Call him Harry Trotter!*

3.3.1.2. Polisemija

U okviru pogrešnog razumevanja, polisemija je jedan od uobičajenih centralnih elemenata za obe pojave. Recimo, kao ilustracija za pogrešno razumevanje zasnovano na polisemiji može nam poslužiti sledeći dijalog iz filma *Hangover*:

- (70) (1) Alan: *Can I ask you another question?*
(2) Lisa: *Sure.*
(3) Alan: *You probably get this a lot. This isn't the real Caesar's Palace, is it?*
(4) Lisa: *What do you mean?*
(5) Alan: *Did, umm... did Caesar live here?*
(6) Lisa: *No.*
(7) Alan: *I didn't think so.*

Dakle, u ovom primeru pogrešno razumevanje je zasnovano na polisemiji imeničke sintagme ‘*Caesar's palace*’, ali naravno, za konstruisanje odgovarajućeg značenja datog izraza potreban je i širi vanjezički kontekst. Naime, ‘*Caesar's palace*’ je jedna od čuvenih kockarnica po kojima je Las Vegas poznat. Pošto je kockarnica uređena vrlo luksuzno i uz mnoštvo vižuelnih simbola (ornamenti, stubovi, i sl.) koji podsećaju na kulturu starog Rima, Alan doslovno zaključuje na osnovu genitiva vlastite imenice ‘*Caesar*’ da je reč o palati rimskog imperatora Cezara. U suštini, u ovom primeru je reč i o pogrešnom zaključivanju pošto Alan očigledno ne povezuje Cezara sa antičkim periodom već sa savremenim dobom. Takođe, i u ovom primeru se može uočiti da su i neverbalni elementi u ovom slučaju ključni za konstruisanje odgovarajućeg značenja datog jezičkog izraza. Ipak, ovaj primer se donekle i razlikuje od ostalih jer Lisa ne koristi Alanovo pogrešno razumevanje u svoju korist.

S druge strane, kao primer za preterano razumevanje zasnovan na polisemiji mogao bi da nam posluži primer (71) iz filma *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*. Paralelizam je ovde zasnovan na polisemiji prideva ‘*clear*’ i ostvaren u prvom i četvrtom redu:

- (71) (1) JD: *So, you in the clear? More importantly, am I?*
(2) Eddie: *It appears so.*
(3) JD: *Appears? You'd have to do better than fucking appears, my friend.*

- (4) Eddie: *Well everybody's dead, Dad. I think that's about as clear as it can get.*

U ovom primeru je između paralelizma u 2. i 3. redu umetnuto ponavljanje glagola ‘*appear*’, koje liči na preterano razumevanje, jer se ponavlja ista leksema, mada sa istim značenjem i bez potrebe da se stvori poseban efekat. Idiom koji JD koristi ‘*to be in the clear*’, tipičan za sleng, sa značenjem ‘biti nevin, nemati nikakvu krivicu vezano za nekakav zločin’ da bi na kraju u 4. redu Eddie iskoristio samo pridev ‘*clear*’ i to u osnovnom značenju ove lekseme.

3.3.1.3. *Idiomi*

Ono što je u verbalnom humoru uobičajeno jeste da se idiomatizovani leksički spojevi, koji sadrže više leksema, koriste kao da im je značenje doslovno, tačnije, uglavnom se uzima doslovno značenje svake pojedinačne lekseme koja ulazi u sastav datog idioma, kao da su u pitanju kompozitivni i difuzni leksički spojevi. Recimo, u sledećem dijalogu, jedan od likova, koristi idiomatski izraz ‘*it's chicken soup*’, tipičan za sleng, koji označava legitiman i pošten posao. U datom kontekstu, sagovornik, Nick the Grick, ga ne razume, što je donekle i očekivano, ako imamo u vidu činjenicu koja je gledaocima poznata, a to je da je Nick imigrant, koji je uz to vrlo ograničene inteligencije.

- (72) (1) Tom: *Look, it's all completely chicken soup.*
(2) Nick the Greek: *It's what?*
(3) Tom: *It's kosher. As Christmas.*
(4) Nick the Greek: *The Jews don't celebrate Christmas, Tom.*

Nakon što je uvideo da ga Nick ne razume, Tom pokušava da nađe drugačije poređenje, te tvrdi (3) da je posao ‘košer’ u smislu da je čist i pošten. Ovde je reč o elementima kulture, a čini se da sada Tom nema odgovarajuće znanje, ovog puta vanjezičko, pošto povezuje košer sa hrišćanskim praznikom, a ne sa jevrejskim običajima i praznicima.

Na sličan način je idiom ‘*to serve your time*’ koji se koristi u značenju ‘biti u zatvoru, služiti zatvorsku kaznu’ upotrebljen da bi se izrazilo preterano razumevanje. Ovaj primer je već pomenut u drugom kontekstu, kao ilustracija za logički mehanizam zasnovan na zameni mesta figure i osnove, što je takođe, uobičajeno kod humorističkog tumačenja idioma.

- (73) (Nakon svečane komemoracije učesnika drugog svetskog rata u jednom selu u Normandiji, Del i Rodney za ručkom razgovaraju sa jednim od preživelih američkih mornara, koji je inače ratovao sa njihovim ujka Albertom)
- (1) Amerikanac: *Oh, dear, you've led lives of luxury.
You don't know how it is on high seas.*
- (2) Del: *As it happens, we do, we served our time at sea.*
- (3) Amerikanac: *Where? At Fauklands?*
- (4) Rodney: *No, on a cruise around the Havaian islands.*
- (5) Amerikanac: *A cruise liner, that's not a ship.*

Iako je savršeno dobro razumeo na šta je Amerikanac mislio u 1. redu, Del se namerno poigrava sa njim i pravi se da ne razume, aludirajući na jednu od ranijih epizoda u kojoj su Del i Rodney patili od morske bolesti na krstarenju oko Havaja. Taj širi kontekst je poznat većini gledalaca, ali naravno ne i Amerikancu. Treba pomenuti da Delov iskaz u 2. redu istovremeno predstavlja aluziju upućenu gledaocima koja se odnosi na njihovo znanje vezano za datu seriju. Naime, oni koji su gledali prethodne epizode znaju kako su izgledale ‘muke’ kroz koje su Del i Rodney prošli, te to znanje doprinosi pojačavanju humorističkog efekta. Pošto je u ovom primeru humor upućen direktno gledaocu (dijalog nije obeležen metakomunikativnim signalima, o čemu će biti više reči u 3.3.4.1.) Del, Rodney i gledaoci mogu zajedno da se smeju Amerikancu koji ne zna o čemu se radi. Međutim, s druge strane, kao što je već pomenuto, značenje upotrebljenog idioma jeste vezano za odsluženje zatvorske kazne, što u ovom kontekstu može biti prošireno na to da su Del i Rodney bili prinuđeni da borave na tom brodu određeno vreme u lošim uslovima, te tako Amerikanac s razlogom zaključuje da su Del i Rodney služili Velikoj Britaniji u ratu za Foklandska ostrva.

U sledećem primeru fokus je zasnovan na poigravanju idiomom koji predstavlja kompaktnu celinu, te se unutar njega lekseme ne mogu zamjeniti, čak ni ako su u istom semantičkom polju, kao što je to slučaj u 7. redu:

- (74) (1) Soap: *Guns? You never said anything about guns.
A minute ago this was the safest job in the world.
Now it's turning into a bad day in Bosnia!*
- (2) Eddie: *Soap, stop being such a mincer. I've thought about that, and ...*

- (3) Soap: *And what, exactly?*
- (4) Eddie: *And, all we have to do is find out who's carrying them.*
- (5) Soap: *Carrying them? Well, they could all be carrying them for what we know!*
- (6) Eddie: *No. Only one of them carries them going to the job, so I assume the same one will be carrying them when they come back from the job.*
- (7) Soap: *Oh, you assume, do you? And what did they say about assumptions being the brother of all fuck-ups?*
- (8) Tom: *It's the mother of all fuck-ups, stupid.*
- (9) Soap: *Well, brother, mother, or any other sucker! It don't make any difference. They're still fucking guns, and they still fire fucking bullets!*

Zanimljiv je i sledeći primer koji je zasnovan na semantičkom nerazumevanju, jer i u ovom dijalogu učesnici u razgovoru povezuju glagol 'to buy somebody out' sa različitim značenjima:

- (75) (Ubrzo nakon što je osnovao svoju internet kompaniju, Homera Simpsona posećuje Bill Gates sa svoja dva saradnika)
 - (1) Bill Gates: *Mr. Simpson?*
 - (2) Homer: *You don't look so rich.*
 - (3) Bill Gates: *Don't let the haircut fool you, I'm exceedingly wealthy.*
 - (4) Homer: (tiho se obraća Marge) *Get a load of the bowl-job, Marge!*
 - (5) Bill Gates: *Your Internet ad was brought to my attention, but I can't figure out what, if anything, CompuGlobalHyperMegaNet does, so rather than risk competing with you, I've decided simply to buy you out.*
- (Homer i Marge su se za trenutak izmakli da popričaju nasamo)
- (6) Homer: *This is it, Marge. I've poured my heart and soul into this business and now it's finally paying*

off. (pokriva usta dlanom) We're rich! Richer than astronauts.

- (7) Marge: *Homer quiet. Acquire the deal.*
- (8) Homer: (obraća se Gatesu) *I reluctantly accept your proposal!*
- (9) Bill Gates: *Well, everyone always does. Buy 'em out, boys!*
(Bill Gatesovi saradnici počinju da razbijaju sve redom po kancelariji, odnosno dnevnoj sobi)
- (10) Homer: *Hey, what the hell's going on!*
- (11) Bill Gates: *Oh, I didn't get rich by writing a lot of checks!*
(Bill Gates počinje da se smeje poput poremećene osobe, Homer i Marge su se uplašeno šćućurili u uglu sobe dok Gatesovi saradnici i dalje uništavaju sve oko sebe)

I u ovom primeru se jasno vidi da su vanjezički, u ovom slučaju i vizuelni elementi neizostavni u pojačavanju i upotpunjavanju humorističkog efekta ostvarenog jezičkim sredstvima.

3.3.1.4. Implikatura

Ono što svakako treba pomenuti jeste da se i u okviru pragmatike mogu naći centralni elementi i za pogrešno i za preterano razumevanje. Najčešće su obe vrste razumevanja vezane za implikaturu, dok je nešto manje primera vezanih za gorovne činove, ali će ovde svi biti objedinjeni u ovom pododeljku. Da bi se ilustrovalo pogrešno razumevanje vezano za pogrešnu implikaturu, poslužiće sledeći primer iz epizode *If they could see us now*:

- (76) (Trigger je u poseti kod Trottera, Rodney sluša klasičnu muziku. U tom trenutku Del ulazi u stan.)
 - (1) Trigger: *Ain't there any words to this?*
 - (2) Rodney: *Words? No... no words. Sorta instrumental.*
 - (3) Del: *What's this?!*
 - (4) Trigger: *It's Mozart's Concerto in D Major. It's the karaoke version.*

Triggeru i Delu nije jasno kakvu to muziku Rodney sluša. Iako je mu je Rodney već objasnio da je u pitanju Mocart, Triggeru to ništa ne znači, već pogrešno zaključuje da je u pitanju verzija za karaoke. I u ovom prime-

ru je očigledna sprega jezičkih i vanjezičkih elemenata i šireg vanjezičkog konteksta, jer da bi gledaoci pravilno razumeli ovu šalu, potrebno je da znaju da Mocartovi klavirske koncerte nisu praćeni rečima, ali i da znaju što su to karaoke.

S druge strane, u sledećem primeru, Alan se šali na račun svog druga koji je pijan na venčanju u Las Vegasu nepoznatoj devojci dao prsten koji je već generacijama u njegovoj porodici, a koji je njegova baka Jevrejka uspela da sačuva i u toku progona Jevreja u drugom svetskom ratu:

- (77) (1) Stu: *She's got my grandmother's Holocaust ring!*
(2) Alan: *I didn't know they gave out rings at the Holocaust.*

Da bi u dатој ситуацији што једноставније описао поменути прsten, Stu ствара нови лексички спој ‘*Holocaust ring*’,jer полази од предпоставке да ћеnjегови саговорници који су упознати са читавом прићом, првилно разумети njегов исказ. Међутим, njегов саговорник се намерно поиграва с njim, занемарујући зnanje које dele о поменутом прстену, te izvodi pogrešан zaključак.

Za pragmatiku је vezan и sledeći primer у коме централни елемент представља поигравање илокуционим ефектом говорног чина. Наиме, Hatchet Harry и Eddie воде наизглед неформалан и уčтив разговор у коме Eddie поминje Harryiju да nije познавао njеговог oca. Nadovezujući se на taj neobavezан коментар, Harry уčтивим тоном upućuje Eddiju ozbiljnju pretњу:

- (78) (1) Hatchet Harry: *You must be Eddie, J.D.'s son.*
(2) Eddie: *Yeah. You must be Harry. Sorry, didn't know your father.*
(3) Hatchet Harry: *Never mind son, you just might meet him if you carry on like that.*

Nesklad између тона којим Harry upućuje svoju pretњу, и onog што on том pretnjom implicira, združeno је са очекivanjem гледалаца који на osnovу свега што су видели у филму очекују да ће Harry бити суров, dovođi до спајања humorističког ефекта са održenom dozom horora. Zatim, još uvek у domenu pragmatike, zanimljiv је пример nerazumevanja zаснован на поигравању перлокуционим ефектом datog исказа, kao што је то slučaj u sledećem примеру:

(79) (Big Chris je upravo objasnio Eddijevom ocu, JDiju da Eddie duguje mnogo novca Hatchet Harryiju, koji prvenstveno želi da se domogne JDijevog kafića)

- (1) Big Chris: *I understand if this has come as a bit of a shock. But let me tell you how this can be resolved by you, a good father.*
- (2) JD: *Go on.*
- (3) Big Chris: *He likes your bar.*
- (4) JD: *Yes?*
- (5) Big Chris: *He wants your bar.*
- (6) JD: *And?*
- (7) Big Chris: *Do you want me to draw you a picture?*

Istovremeno, dok Big Chris menja ilokucioni efekat svog iskaza, JD podrazumeva da on krši Griceov princip kooperativnosti, tačnije maksimu informativnosti, jer ne daje dovoljno podataka koji su potrebni da bi nesmetano preneo svoju pretnju, posebno zbog toga što je svestan da je u pitanju pretnja protiv koje ne može ništa da uradi.

3.3.1.5. Inferencija

U okviru domena upotrebe jezika spadaju i primeri koji se tiču načina na koji dekoder zaključuje šta je enkoder htio da kaže, naravno, na osnovu iskaza, svojih očekivanja i vanjezičkog konteksta koji mu stoji na raspolaganju. Dvosmislenost u vezi sa inferencijom upravo i nastaje zbog toga što se na osnovu datog konteksta nekada mogu izvesti različiti zaključci, koji mogu biti validni, ali istovremeno i nepodudarni, čime se otvara prostor za dvosmislenost i stvaranja humora. Ova pojava se može ilustrovati primjerom (80) iz korpusa:

- (80) (Del i Rodney se žale Triggeru da su švorc i da nikako ne mogu da dođu do novca koji im je preko potreban)
- (1) Del: *We need to do something!*
- (2) Trigger: *You two need to invent something.*
- (3) Del: *Invent something?*
- (4) Trigger: *Well, yes. All inventors are rich. What's the name of the guy who invented Dyson's vacuum cleaner?*
- (5) Rodney: *Dyson.*

(6) Trigger: *That guy became a millionaire.*

U datom kontekstu Del i Rodney očekuju da čuju konkretni predlog, koji, u jednu ruku i dobijaju, mada Trigger više konstatuje nešto što je očigledno nego što pomaže Delu i Rodneyiju. Njegovapsurdni predlog je potpuno neočekivan i sasvim u neskladu s očekivanjima i učesnika u dijalogu i gledalaca, što otvara prostor za odgovarajući efekat.

3.3.1.6. Referencija

U vezi sa pragmatikom treba pomenuti i interesantne primere u kojima referencija služi kao centralni element za pogrešno i preterano razumevanje. Recimo, sledeći dijalog, se odvija baš u dramatičnom trenutku kada je školski autobus pun đaka upao u okean:

- (81) (1) Bart: *I guess this is the end, Wendell.*
(2) Lewis: *He's Wendell!* (pokazuje prstom na Wendella). *I'm Lewis!*
(3) Bart: *Well, whatever, just tell Wendell I said bye.*

Da bi se našlio sa svojim drugovima, iako je situacija vrlo ozbiljna, Bart se namerno pravi da ne zna ko je ko, te se dečaku koji стоји neposredno pored njega obraća imenom onog koji stoji mnogo dalje. Na sličan način se u sledećem razgovoru, u 6. redu, Nelson poigrava sa referencijom, namerno se nadovezujući na pokušaj Sherry da odbrani Lisu. Time što joj uzvraća gotovo istom rečenicom upućuje na to da je Sherry ta od kojoj Lisi preti opasnost.

- (82) (Svako od učenika je dobio ulogu da glumi predstavnika UN i da predstavi svoju zemlju, pošto predstavljanje prilično dugo traje, deca su se unervozila i počela da se zadirkuju. Delegat Japan je štapićima za jelo uštinuo Wendella za nos)
- (1) Wendel: *Oww, I can't breath! please stop him!*
(2) Skinner: *I'd like to, but I'm afraid he has diplomatic immunity.*
(3) Lisa: *Point of order, if we want to learn anything we must respec-*
(4) Bart: *Point of odor, Lisa stinks.*
 (sva deca počinju da se smeju)
(5) Sherry: (obraća se Bartu) *Hey, leave her alone!*

- (6) Nelson: (obraća se Sherry) *You leave her alone!*
(sva deca počinju da se tuku sem Ralphi, predstavnika Kanade. On stoji mirno)

Za trenutak treba zanemariti elemente kulture i aluzije vezane za politiku koji postoje u ovom primeru, jer će o njima biti više reči u posebnom odeljku 3.3.4.2., da bi se pažnja usmerila na interesantnu igru reči koju stvara Bart u 4. redu. Okidač za ovu igru reči je približna homofonija između leksema ‘*order*’ i ‘*odour*’. Naime, pokušavajući da se ubaci u diskusiju koja bi trebalo da u datom kontekstu odražava stvarne diskusije koje se vode u skupštini UN u pravnom registru, Lisa koristi izraz ‘*point of order*’ koji je vezan isključivo za pravnu terminologiju. Bart to okreće u svoju korist i pravi šalu na Lisin račun, što deca oduševljeno prihvataju.

3.3.1.7. Nedorečenost

Naposletku, u okviru pragmatike, treba pomenuti nedorečenost kao centralni element za pogrešno razumevanje. U sledećem primeru, nedorečenost je iskazana kroz značenje imenice ‘*invitations*’ u množini te je opseg mogućnosti na koje se ta imenica može odnositi u datom kontekstu relativno velik:

- (83) (Izbacivači na ulazu u kuću koja služi kao kockarnica za odabrane zaustavljaju Eddija. Ne znaju da ga gazda Harry Hatchet očekuje)
- (1) Izbacivač 1: (kada ugledaju Eddija i njegove prijatelje) *Invitations.*
 - (2) Eddie: *Invitations?*
 - (3) Izbacivač 2: *Yeah, invitations. You know, four pretty white pieces of paper with your names on.*
 - (4) Eddie: *Well, we've got a 100.000 bits of paper with the Queen's head on. Will that do?*
 - (5) Izbacivač 2: *All right, just you. The others, they can wait next door in Samoan Jo's.*
 - (6) Eddie: *Samoan Jo's, you mean the pub? Hold on ...*
 - (7) Izbacivač 2: (prekidajući Eddija) *Hold on to your fucking tongue, and I will hold on to my patience, okay, sonny? No one in here tonight but card players, and I do mean no one.*

Takođe, na kraju ovog razgovora, u redovima 5. i 6. može se uočiti i preterano razumevanje vezano za polisemiju i kolokacioni opseg fraznog glagola ‘*hold on*’, pošto u datom kontekstu Eddie i Izbacivač 2 aktiviraju različita značenja ovog glagola.

Naravno, nedorečenost može biti upotrebljena i kao centralni element za preterano razumevanje. Recimo, u sledećem razgovoru, u Eddijevom ironičnom pitanju, tačnije u 10. redu neodređena zamenica ‘*anything*’ može da se odnosi na bilo šta, na osnovu šireg konteksta Eddie očekuje vatreno oružje, ali ga Soap u 11. redu iznenađuje mačetom. Ovaj razgovor, i uopšte čitava scena tipični su za komedije, jer su likovi u njoj nespretni, glupi i dobronamarni lopovi, koji se slučajno nadu u nezgodnoj situaciji, te tako i preterano razumevanje koje se javlja u ovom razgovoru može da se tumačiti u skladu sa ovim okvirom, koji inače imaju gledaoci komedija. Jasno je, tome doprinose univerzalni skripti vezani za ljudsku glupost kao izvor humora:

- (84) (1) Soap: *Have a look at these.* (dodaje Tomu masku za skijanje)
- (2) Eddie: *And what are we supposed to do with these?*
- (3) Soap: (stavlja masku na glavu) *Put them on your head, stupid!*
- (4) Eddie: (skida je sa njegove glave) *Christ.*
- (5) Soap: *If you think I'm gonna turn up there clean-shaven and greet them with a grin on my face, you've got another thing coming! Now, these fellas, they are your neighbors. I thought it might be a good idea to disguise ourselves a little!*
- (6) Eddie: *Right. Er, yeah, good thinking, Soap, well done.*
- (7) Soap: *I brought weapons as well.*
- (8) Eddie: *What do you mean, weapons?*
- (9) Soap: (izvlači svežanj iz svog kaputa i razvezuje ga; u zavežljaju se vide veliki noževi) *These.*
- (10) Eddie: *Jesus!* (zgrabi zavežljaj i ponovo zamotava noževe) *Let's keep them covered up, eh? Couldn't you get anything bigger?*
- (11) Soap: (izvlači veliku mačetu iz pantalona) *What, like that? What do you think?*
- (12) Eddie: *I think you need help.*

U suštini, nedorečenost uvek može dobro da posluži za aktiviranje više različitih okvira, zavisno od očekivanja učesnika u razgovoru kao i kontekstualnih pokazatelja koji mogu uticati na usmeravanje procesa konstruisanja značenja u određenom pravcu.

3.3.2. Parametar narativna strategija

Nakon analize korpusa filmova i televizijskih serija na engleskom jeziku činilo se da je nužno napraviti neku vrstu podele između različitih oblika humora koji su upotrebljeni u datom korpusu, čime bi se dobila tipologija verbalnog humora na engleskom jeziku na osnovu datog korpusa. Tim pre što u ovom modelu analize postoji poseban parametar, narativna strategija, koji neposredno upućuje na organizaciju teksta, odnosno na oblik humora koji je upotrebljen u diskursu. Ovde je taj parametar upotrebljen za kategorizaciju različitih oblika verbalnog humora. Najpre, potrebno je naglasiti da u ovom korpusu, u najvećem broju slučajeva humor proizilazi iz uslovno rečeno spontanih dijaloga, ili tačnije imitacije razgovornog jezika upotrebljenog u datom filmu ili seriji, a najmanje je primera koji sadrže posebne oblike humora, kao što su recimo vic, šala, anegdota i sl. Zatim, zbog posebnih karakteristika filmskog diskursa pokazalo se da su i jezički elementi humora izraženi u datom dijalogu smešni u odnosu na kontekst, odnosno radnju čitavog filma, a da pri tom u okviru samog dijaloga ne postoji nekakva suprotnost skripta u odnosu na koju bi taj dijalog bio posebno smešan ili drugačiji od ostalih dijaloga. Iz tog razloga je napravljena podela na dva plana naracije: makro- i mikronaraciju u odnosu na suprotnost skripta. Takva podela bi trebalo da omogući precizniju analizu nepodudarnosti na kojima je zasnovan humor, ali i načina izražavanja humora na jezičkom planu. Pored toga, ovakav pristup nudi bolji uvid u analizu tipova najčešćih oblika verbalnog humora.

Ono što je važno istaći jeste da sam žanr upućuje na odgovarajući širi okvir u odnosu na koji gledalac konstruiše značenje manjih celina koje vidi i čuje u filmu ili seriji. Jednostavno, ako se gledalac pripremi na to da će gledati komediju, kao što je to recimo *Hangover*, i ako na samom početku sazna da se na makroplanu zaplet vrti oko priče da je nekoliko momaka odlučilo da proslavi momačko veče u Las Vegasu, ono što on očekuje da vidi jesu događaji i smešne situacije u kojima će se junaci filma naći, a koji posle mogu da predstavljaju osnovu za različite vidove verbalnog humora. Na

taj način žanr direktno utiče na ono što Raskin (1985: 89, 100-101) naziva prelazak iz ozbiljnog u neozbiljni modalitet, u kome se očekuje humor i u kome se poštuju posebna pravila i principi komunikacije. Ukupnom humorističkom efektu naravno doprinosi i karakterizacija likova, koja ove nije predmet analize, ali treba pomenuti da se suprotnost skripta može ostvariti i neskladom između očekivanog i neočekivanog ponašanja junaka, kao što je to recimo u gorepomenutom filmu. To isto važi i za televizijske serije, čini se još u većoj meri, iz prostog razloga što gledalac ima više vremena da se iz epizode u epizodu upozna sa likovima, načinom na koji oni govore ili se ponašaju, te otuda određena rečenica ili fraza, koja možda u nekom drugom kontekstu ne bi bila smešna sama po sebi, u odnosu na makrostrukturu čitave epizode ili serije, predstavlja duhovitu opasku. Na primer, kada gledaoci čuju kako Del u Francuskoj počinje da govori nemački, tačnije on izgovara samo dve tri reči na nemačkom jeziku, to izaziva vrlo jak humoristički efekat. Međutim, taj efekat ne bi bio potpun da gledaoci nisu upoznati sa čijnjenicom da je Del opsednut francuskim jezikom, da stalno u svom govoru koristi poneku francusku reč i u okviru čitave serije, ali i u okviru konkretnе epizode, jer neposredno pre pomenute scene pominje kako je frankofil i kako dobro govori francuski. Takođe, humoristički efekat koji proizilazi iz neskalta u upotrebi registra zasnovan je na neskalu koji postoji u odnosu na mikro- i makroplan filma ili epizode televizijske serije. Tako recimo likovi iz filma *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* sve vreme koriste sleng, što je sasvim očekivano i u skladu sa radnjom filma i likovima koji su predstavljeni kao huligani, dileri i zelenasi, ali, kada u nekom trenutku neki od tih likova počne da koristi formalni registar to je sasvim neočekivano, te stoga i smešno, kao recimo u sledećim rečenicama u kojima likovi koriste govor uobičajen za bankare i poslovne ljude:

- (85) Tom: *They're lacking in criminal credibility, aren't they?*
- (86) J.D.: *You're lucky you're still breathing, let alone able to walk. I suggest you take full advantage of that fact.*
- (87) Barry the Baptist: *No mortgages, no debts – lock, stock, the fucking lot.*

Naravno, u primerima (85) i (86), humor nije samo rezultat nesklada u upotrebi registra, već se može naći i u ironiji i apsurdnom spajanju dva smisla, koja se teško mogu povezati ‘*criminal*’ i ‘*credibility*’. Sličan je i

kontrast koji je impliciran u primeru (86), posebno kada se uzme u obzir kontekst krvavih obračuna u kojima učestvuju junaci filma.

Nadalje, vezano za podelu na makro- i mikrostrukturu filma ili serije, treba istaći da se makrostruktura ili preciznije, makronaracijom odnosi na osnovni nivo radnje, dok mikrostruktura obuhvata posebne dijaloge unutar te šire strukture koji su međusobno odvojeni međupoentama. Rezultati ove analize pokazuju da se humor najčešće javlja u toku razgovora. Unutar te kategorije, najpre se može izdvojiti humor koji proizilazi iz verbalnog nadigravanja zasnovanog na preteranom razumevanju ili pogrešnom razumevanju. Već je bilo govora o tome da se u osnovi verbalnog nadigravanja nalazi paralelizam na nivou logičkog mehanizma i da postoje različiti centralni elementi koji služe kao okidači za tu pojavu.

Ostali česti oblici u kojima se javlja humor u okviru razgovora jesu uglavnom različiti oblici **zadirkivanja** (engl. *teasing*), koji imaju više pragmatičkih funkcija. Obično zadirkivanje započinje govornik koji se u danom kontekstu postavlja kao superiorniji u bilo kom pogledu u odnosu na druge likove. Jedan od učesnika u razgovoru postaje „žrtva“, odnosno meta zadirkivanja prema kome je usmerena ova prikrivena agresija, a već je bilo govora o tome da teorije superiornosti pružaju odličan okvir za tumačenje ovakvih primera. Zadirkivanje nije nužno zlonamerno, kao što je to **spuštanje** (engl. *putdown*), a ponekad i sama meta počinje da se šali na svoj račun, čime pokazuje da prihvata takav oblik komunikacije. Naravno, to je usko povezano sa pojmovima učitivosti i lica. Iako je pitanje učitivosti povezano s fenomenom humora, ovde o njemu neće biti reči, jer bi to prevazilazilo obim rada, međutim, kada se govori o zadirkivanju i spuštanju, mora se pomenuti da se upravo tim oblicima humora direktno ugrožava lice sagovornika. Spuštanje nužno podrazumeva svesno ugrožavanje sagovornikovog lica, tako što pojedinac postaje meta različitih oblika humora. Spuštanje može, ali i ne mora, biti udruženo sa svesnim narušavanjem Griceovog principa kooperativnosti. Recimo u sledećem primeru, policajac Wiggum ispraća svog sina Ralphija na izlet sledećim rečima:

- (88) Wiggum: *Good luck, Ralphie. If your nose starts bleeding, it means you're picking it too much...or not enough.*

U ovoj rečenici može se uočiti da govornik s jedne strane krši Griceovu maksimu istinitosti, jer je poznato da čačkanje nosa obično nije po-

vezano sa krvarenjem iz nosa, a s druge, ugražava lice svog sina, pošto ga zadirkuje šaleći se na njegov račun pred ostalom decom time što skreće pažnju na njegovu nepristojnu i ružnu naviku. Nešto kasnije u istoj epizodi televizijske serije *The Simpsons*, deca koja se nađu na pustom ostrvu međusobno se zadirkuju tako što prilikom zadirkivanja menjaju ritam rečenice i intonaciju:

- (89) (1) Nelson: *There's no monster you big scaredy.* (pevači) *Scaredy got scared!*
(2) Milhouse: *Well, you'd be scared too, if you saw a monster.*
(3) Nelson: *Nu-uh!*

Obično se i zadirkivanje i spuštanje izvode u grupi, pri čemu jedan od učesnika u razgovoru postaje predmet podsmeha, dok se ostali postavljaju kao superiorniji u odnosu na njega, a samim tim što ih je više, osećaju se mnogo sigurnije u psihološkom smislu. U sledećem primeru, dva prijatelja se podsmevaju trećem pomoću spuštanja:

- (90) (1) Eddie: *Tom, you take those guns and you throw them off a bridge.*
(2) Bacon: *And throw yourself off while you're at it.*

Ono što se može uočiti na osnovu ovog dijaloga jeste da učesnik u razgovoru koga ostali zadirkuju može da prihvati to zadirkivanje na neki način, što se vidi u 2. redu primera (89). Međutim, za razliku od zadirkivanja, spuštanje kao poseban oblik humora, obično je uvek neprihvatljivo za onog ko je meta. Spuštanje će ovde biti ilustrovano sledećim dijalogom:

- (91) (1) Rory Breaker: *Your stupidity may be your one saving grace.*
(2) Nick the Greek: *Uuugh?*
(3) Rory Breaker: *Don't uuugh me, Greek boy!*

U ovom primeru Rory Breaker prosto više ne zna kako da izade na kraj sa Nickom koji ništa ne shvata, čak ni pokušaj Roryija (1) da opravda njegove ograničene intelektualne sposobnosti koristeći izraz ‘*saving grace*’ koji u engleskom označava da postoji nešto pozitivno i vredno u okviru nečeg lošeg. S druge strane, spuštanje obično ne podrazumeva pokušaje da se sagovornikovo lice sačuva. Pokušavajući da nađe opravdanje za Nickovu nesposobnost da nešto shvati on ipak indirektno štiti njegovo lice gorepo-menutim izrazom.

(92) Soap: *You're not funny, Tom. You're fat, and look as though you should be, but you're not!*

Kada je reč o terminima koji se koriste za opisivanje različitih formi humora, treba naglasiti da će ovde termin **šala** (engl. *joke*) biti upotrebljen kao hiperonim u odnosu na različite oblike humora koji imaju istu ili vrlo sličnu strukturu (postavku i poentu), a mogu biti različite dužine, kao što su na primer igra rečima, vic, dosetka, aforizam. Nešto duže forme od šale su šaljiva priča, anegdota, rima, šaljiva pesma. Treba istaći da šala ne mora nužno da bude jezičke prirode, već može biti zasnovana i na isključivo neverbalnim elementima, pokretu, i sl.

Retko se dešava da humor bude izražen samo kroz jednu leksemu, jer je teško ostvariti željeni humoristički efekat na nivou jedne lekseme bez jezičkog ili vanjezičkog konteksta. Međutim, takvi bi recimo bili pridevi koje koristi Del u seriji *Only Fools and Horses*, ‘*lovely-jubbly*’ i ‘*cushty*’, ili imenice ‘*plonker*’, ‘*dipstick*’, ‘*jacksie*’, koje same po sebi nisu smešne, ali kada gledaoci naiđu na ovakve lekseme, istovremeno im se aktivira i vanjezičko znanje u okviru šireg konteksta, te se tako može aktivirati i njihov humoristički potencijal. Interesantan je podatak da su gore navedene lekseme popularizovane upravo zbog pomenute serije koja je bila izuzetno gledana. Iako su postojale i ranije, znači nisu izmišljene u seriji, reči poput ‘*lovely-jubbly*’ sada su ušle i u *Oksfordov rečnik engleskog jezika*. Zanimljivo je da se kao etimološko poreklo ove lekseme navodi da se pojavila u reklamnom sloganu za neku vrstu gaziranog soka pedesetih godina prošlog veka, a da ju je popularisao John Sullivan u pomenutoj seriji. Takođe, u okviru američke varijante engleskog jezika, postoji čitav niz neologizama nastalih u seriji *The Simpsons* koji su postal deo svakodnevne upotrebe jezika. Takav je recimo neologizam ‘*d'oh*’, koji kod Homera Simpsona ima različito semantičko i pragmatičko značenje. Recimo, on ga koristi u različitim situacijama, ako se iznervira, udari, ili ako mu se iznenada desi nešto glupo. I ova reč je postala deo aktivnog vokabulara engleskog jezika i ušla u rečnike.

Na nivou rečenice, humor je najčešće izražen kroz dosetku i aforizam. Dosetka je šaljivi komentar, obično, ali ne i nužno u vidu rečenice, kojom se na duhovit i neočekivan način komentariše neka pojava, osoba ili situacija. Usko je povezan sa kontekstom u kome se javlja. Dosetku možemo ilustrovati sledećim primerom iz serije *The Simpsons*. Pošto je školski autobus sleteo s mosta, sva deca i vozač su se našli u okeanu, i svi imaju vrlo male

izglede da se spasu. Svi viču i dozivaju u pomoć, dok jedno dete neočekivano daje drugačije razloge za svoj poziv:

(93) *Somebody help me! I think I'm getting swimmer's ear!*

Nepodudarnost skripta je u ovom slučaju izražena kroz kontrast očekivanog i neočekivanog, što dovodi do komičnog efekta. Sličan je i sledeći primer iz epizode *Homer's enemy*:

(94) Lenny: *Eh, everybody makes mistakes. That's why they put erasers on pencils.*

Dosetke obično nastaju spontano u trenutku govora i u velikoj meri zavise od užeg i šireg konteksta, odnosno jezičkog i vanjezičkog znanja. To se može ilustrovati sledećim razgovorom:

- (95) (Porodica Simpson zajedno gleda film o Nojevoj barci; film već jako dugo traje i vreme je da svi idu na spavanje)
- (1) Marge: *Oh, it's so late! You kids have to go to bed!*
 - (2) Bart: *But the flood's only knee-high! At least let us watch 'till the midgets drown!*
 - (3) Lisa: *Yeah, mom, c'mon! You let us stay up to watch Troy McClure in such other Bible epics as David vs. Super-Goliath and Suddenly Last Supper!*
 - (4) Bart: *Go Lis! Way to cite precedent!* (Bart i Lisa se raduju jer znaju da su uspeli da ubede majku, u znak odobravanja pljeskaju dlanovima)
 - (5) Marge: *Oh, all right, you can stay up late tonight, but tomorrow everyone's going to bed at 5 o'clock!*
 - (6) Homer: *Woo hoo!*

U ovom razgovoru se može uočiti kako dosetka zavisi od toka razgovora i proizilazi iz datog konteksta, recimo u 2. redu, kada Bart dosetkom na neočekivan način komenatriše radnju filma, koja se odvija na drugom nivou u odnosu na nivo koji obuhvata razgovor Barta, Marge i Lise, ili u 3. redu kada Lisa nabraja ostale filmove koje su smeli da gledaju do kasno, što, opet otvara prostor Bartu da u 4. redu napravi aluziju na anglosaksonski pravni sistem u kome se koristi pravilo prethodnog slučaja. Time Bart pokazuje da su istog trenutka kada je u 1. redu majka najavila da bi trebalo da idu na spavanje, i Bart i Lisa njenu blago izrečenu naredbu shvatili kao poziv za raspravu koju vode na duhovit način. Inače je tipično za svakodnevnu komunikaciju među bliskim osobama da vrlo lako i brzo mogu da pređu iz

ozbiljnog u neozbiljni modalitet te da u skladu sa tim okvirom gotovo svaku situaciju ili prethodni iskaz okrenu na šalu. Naravno, u ovom dijalogu su vrlo duhovite aluzije na duge i razvučene filmove koji se snimaju po biblijskim motivima, čiji nazivi u ovom slučaju predstavljaju parodiju na stvarne priče i filmove.

Takođe, dosetke se mogu kombinovati sa aforizmima, kao u sledećem primeru, koji je preuzet iz filma *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*:

- (96) Dog: *Golf - the best way to spoil a good walk. Winston Churchill said that. I say it's a dog-eat-dog world. And I got bigger teeth than you two.*

Treba pomenuti da aforizam predstavlja misao koja je obično duhovita i izražena u vidu definicije ili rečenice koja opisuje neku pojavu i koja se vezuje za neku poznatu osobu koja ju je izgovorila. U ovom slučaju junak iz filma se svojom dosetkom nadovezuje na aforizam koji se pripisuje Winstonu Churchillu. O tome kako je ova dosetka zasnovana na metafori i metonimiji će biti više reči nešto kasnije.

U korpusu na engleskom jeziku u ovom radu, nije zabeleženi ni jedan vic kao posebna forma, ali postoji mnoštvo šaljivih priča različitih dužina, anegdota i šaljivih rima. Recimo, sledeći primer za kraću šaljivu priču, koja donekle liči na vic, jer se kao i vic završava poentom, preuzet je s početka epizode *Homer's enemy*. Ta priča predstavlja uvod za novi lik koji će se pojaviti u epizodi. O elementima kulture koji su istaknuti u ovom primeru, a koji predstavljaju parodiju na ideju o američkom snu, biće reči kasnije, u pododeljku 3.4.4.2., koji je posvećen upravo kulturi:

- (97) TV reporter: *During his long recuperation he taught himself to hear and feel pain again. As the years passed, he used his few leisure moments each day to study science by mail. And, last week, Frank Grimes, the man who had to struggle for everything he ever got, received his correspondence school diploma in nuclear physics – with a minor in determination.*

U toku ove priče jasno su naznačene različite nepodudarnosti koje služe za stvaranje odgovarajućg efekta u toku dinamičkog konstruisanja značenja od strane gledalaca. Recimo, s jedne strane se nalazi vanjezičko znanje koje gledaoci imaju o pojmovima kao što su “nauka”, “baviti se naukom”, “nuklearna fizika”, a s druge, “dopisni kurs” i uobičajene stvari

koje se uče na taj način. U tom smislu je vrlo efektna poslednja rečenica priče u kojoj se govornik podsemeva Grimesovom znanju, ali i specifičnoj karakternoj osobini.

Za razliku od šaljive priče, anegdota bi trebalo da bude istinita priča koja je smešna. Anegdota koju navodimo je humoristična zbog načina na koji je ispričana u filmu *Lock Stock and Two Smoking Barrels*, iako je u isto vreme i strašna pošto ju jedan od likova priča da bi zastrašio ostale:

- (98) *Let me tell you about Hatchet Harry. Once there was this geezer called Smithy Robinson, who worked for Harry. It was rumoured that he was on the take. Harry's invited Smithy 'round for explanation. Smithy didn't do a very good job. Within a minute, Harry's lost his rag. Reached out for the nearest thing at hand, which happened to be a 15-inch black rubber cock. He's then proceeded to batter poor Smithy to death with it. Now, that was seen as a pleasant way to go. Hence, Hatchet Harry is the man you pay if you owe.*

Kao ilustracija za rimu šaljivog sadržaja, može poslužiti deo teksta koji govori ulični prodavac u filmu *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*:

- (99) *Let's sort the buyers from the spyers,
the needy from the greedy,
and those who trust me from the ones who don't.
Because if you can't see value here today,
you're not up here shopping, you're up here shoplifting.
You see these goods?
Never seen daylight, moonlight, Israelite; Funny by
the gaslight.
Take a bag, come on, take a bag. I took a bag home
last night.
Cost me a lot more than ten pound, I can tell you.
Anyone like jewellery? Look at that one there.
Handmade in Italy, hand-stolen in Stepney.
It's as long as my arm; I wish it was as long as something else.
Don't think because these boxes are sealed up,*

they're empty.

*The only man who sells empty boxes is the undertaker, and by the look of some of you lot today,
I'd make more money with me measuring tape.
Here, one price. Ten pound.*

Najpre, da bi neobičnim stihovima i aliteracijom privukao potencijalne mušterije, ulični prodavac rimuje ‘*buyers*’ sa ‘*spyers*’. Reč ‘*spyers*’ u suštini ne postoji u engleskom jeziku, mada se iz datog konteksta može zaključiti da govornik radi rime umesto imenice ‘*spy*’ u množini stvara novu reč, pretpostavljamo sa istim značenjem kao ‘*spy*’, pošto on govori o kradenoj robi i ilegalnoj prodaji na crno, tom rečju označava sve one koji bi ga mogli uhvatiti na delu i prijaviti policiji. Takođe, interesantne su igre rečima kao u primerima ‘*shopping*’ naspram ‘*shoplifting*’ koje su izvedene iz istog korena, ili recimo parovi ‘*handmade*’ naspram takođe nepostojeće reči ‘*hand-stolen*’ koja je vrlo kreativna složenica napravljena po uzoru na ‘*handmade*’, i mada je donekle zasnovana na tautologiji, u ovom kontekstu se odlično uklapa sa ostatkom teksta i njegovom funkcijom. U isto vreme, on se šali i na svoj račun koristeći polisemiju reči ‘*bag*’ koja u slengu označava i manju dozu droge, obično heroina, koji se prodaje u kesici, ali pogrdno ‘*bag*’ označava i žensku osobu. Dok diluje drogu on istovremeno priča i o svojim iskustvima ili svojim željama, što implicira neodređenom zamenicom ‘*something*’. Međutim, on ne štedi ni svoje potencijalne mušterije, posebno zbog toga što ga ignorišu. Odsustvo njihove reakcije ulični prodavac koristi da metaforički uporedi prolaznike sa leševima, a istovremeno aktivira i ostale elemente domena koje imamo o pojmu umrle osobe, ulogu pogrebnika i čitav scenario koji je vezan za njegov posao. Tome takođe doprinosi i metaforičko poređenje izraza lica prolaznika sa sa izrazima lica mrtvih ljudi.

3.3.3. Parametar jezik u korpusu na engleskom jeziku

Analiza jezičkih elemenata humora u filmovima i televizijskim serijama na engleskom jeziku je pokazala da se scenaristi poigravaju svim jezičkim nivoima da bi ostvarili željeni humoristički efekat. To poigravanje je ostvarenlo na različite načine, koje će biti detaljnije opisano u narednom odeljku. Iz korpusa su takvi primeri izdvojeni pomoću parametra jezik. Naime, ovaj parametar je obeležen kod onih primera u kojima postoji humor zasnovan

isključivo na jezičkim elementima, odnosno na situaciji koja je stvorena, opisana ili izražena pomoću verbalnog humora. Pošto su rezultati analize pokazali da poigravanje na jezičkom planu može biti ostvareno ne samo pomoću elemenata jednog jezika, već se humoristički efekat može ostvariti i kombinovanjem različitih jezika, svi primere su podeljeni u dve grupe. U prvu spadaju oni u kojima se koristi isključivo jedan jezik, u ovom slučaju engleski, a u drugu, manju grupu, primeri gde se upotrebljavaju i drugi jezici. Naredni odeljak će biti posvećen analizi primera iz obe grupe, s tim što će pažnja biti usmerena na pojedinačne jezičke nivoe koji su poslužili za stvaranje odgovarajuće dvosmislenosti koja dovodi do verbalnog humora.

3.3.3.1. Upotreba istog koda

Kao što je već pomenuto, u ovu grupu će biti uključeni oni primeri koji su zasnovani na poigravanju različitim elementima u okviru engleskog jezika. Svi ovi primeri najčešće predstavljaju pravi prototip verbalnog humora na jednom jeziku, jer za razliku od centralnih elemenata koji služe kao okidači za druge mehanizme u okviru humora, ovi primeri su isključivo ilustracija za kreativno poigravanje datim jezikom. Jedan od najčešćih obrazaca u poigravanju jezikom predstavlja kreativna upotreba tvorbe reči. Recimo, primerom (100) može se ilustrovati izvođenje novog toponima:

- (100) (Del i Rodney su u Francuskoj u mestu St. Claire à la Chappelle, gde sreću mnoštvo starijih ljudi koji liče na njihovog ujka Alberta)
- (1) Rodney: *Here's another one of them, Del! It's like a geriatric Village Of The Damned!*
- (2) Del: *I don't know about St. Claire à la Chappelle, they should rename this place Trottersville!*

Aludirajući na komentar koji je nešto ranije upućen na račun ljubavnog života ujka Alberta dok je bio stacioniran u tom selu u Normandiji, Del vešto koristi sufiks *-ville*, koji se u engleskom koristi da označi mesto, a potiče iz francuskog jezika, da bi se našalio na isti račun, i tako pokazao da je ujka Albert u krvnom srodstvu sa većinom stanovnika tog mesta.

S druge strane, u primeru (101) razgovor se vodi oko psihoaktivne supstance poznate kao ‘rophenol’, ili skraćeno ‘ruff’, koju je Alan greškom poneo sa sobom u Las Vegas na proslavu momačke večeri umesto druge vrste droge koju je planirao da ponese. Govoreći o toj supstanci, glavni junaci filma upo-

trebljavaju različite nazive, zavisno od toga kakvo značenje žele da istaknu. Pri tome variraju oblik osnove, a zadržavaju tvorbeni nastavak za množinu:

- (101) (1) Black Doug: *It's funny, 'cause just the other day, me and my boy, we was wonderin' why they even call 'em roofies. Y'know what I'm talkin' 'bout?*
- (2) Stu Price: *No. Don't know what you're talkin' 'bout.*
- (3) Black Doug: *Why not floories, right? 'Cause when you take 'em, you're more likely to end up on the floor than the roof. What about groundies? That's a good new name fo' 'em.*
- (4) Alan Garner: *Or how 'bout rapies?*

Jedan od likova, Black Doug, u trećem redu, zbog svog neznanja o poreklu imena ove supstance, povezuje taj naziv sa leksemom '*roof*' na osnovu sličnosti i stvara nov naziv, koji je po njemu više opravдан značenjem. Sledeći njegov način razmišljanja, Alan na kraju razgovora rešava situaciju stvarajući novo ime koje po toj logici najviše odgovara, jer se ta supstanca zloupotrebljava kako bi se potencijalnim žrtvama silovanja pomutila svest.

Na sličan način izvode se i nove reči, čije se značenje u većoj ili manjoj meri može predvideti. Na toj zamišljenoj skali, na jednoj strani bi bile nove tvorenice poput gorepomenutih '*floories*', '*groundies*' ili '*pager friendly*', koja se pominje u sledećem primeru:

- (102) (1) Alan Garner: *Do you know if the hotel is pager friendly?*
- (2) Lisa: *What do you mean?*
- (3) Alan Garner: *I'm not getting a sig' on my beeper.*
- (4) Lisa: *I'm not sure.*
- (5) Alan Garner: *Is there a payphone bank? Buncha payphones?*
- (6) Lisa: *Umm, there's a phone in your room...*
- (7) Alan Garner: *That'll work.*

U redu (2) se može primetiti da sagovornici nije poznato značenje pomenute lekseme, koje kasnije govornik indirektno objašnjava u trećem redu. Sličan je sledeći primer, pridev '*cupid*', dobijen kombinovanim građenjem:

- (103) Soap: *Cupid! Stupid!*

Iz datog konteksta bi trebalo da je dovoljno jasno da nova slivenica ‘cupid’ predstavlja sinonim prideva ‘*stupid*’, nastao slaganjem prideva *cu(te)* + *(st)pid*, koji označava nekog ko je glup na način da je simpatičan. Inače, kada je reč o značenju slivenica, treba naglasiti da pored toga što se značenje može delimično izvesti iz leksema koje ulaze u sastav nove slivenice, ono ipak dobija svoje puno značenje tek u datom jezičkom, ali i vanjezičkom kontekstu. Sličan je i primer prideva ‘*fanschmabulous*’ nastao slivanjem prideva ‘*fantastic*’ i ‘*fabulous*’. Međutim, da bi se ostvario zvučni efekat, u početni glas ‘f’ u prodevu ‘*fabulous*’ zamenjen je prefiksom shm- koji je u engleski ušao iz jidiša, i posebno je u upotrebi u američkom varijetu engleskog jezika (slična pojava se može primetiti i u paru ‘*fancy/ shmancy*’):

fabulous → *schnabulous*

fan(tastic) + *schnabulous*

Slivanje je u korpusu na engleskom jeziku jedan od najčešći i najproduktivnijih tvorbenih procesa upotrebljenih za stvaranje kreativnih i neobičnih reči, koje imaju za cilj da proizvedu odgovarajući efekat. To se može uočiti u sledećem primeru, u kome jedan od likova iz filma po imenu Nicholas, ili kraće Nick, u jednom trenutku biva nazvan Nicholarse, što posred pogrdnog značenja, koje ovoj novoj slivenici daje leksema ‘*arse*’, koja pripada slengu, u datom kontekstu implicira i pretnju:

(104) Rory Breaker: *Don't uuhhg me, Greek boy! How is it that your fucking stupid soon-to-be-dead friends thought they might be able to steal my cannabis and then sell it back to me? Is this a declaration of war? Is this some white cunt's joke that black cunts don't get? 'Cause I'm not fucking laughing, Ni-ch-ohl-arse!*

Takođe, interesantno je kako Homer i Marge Simpson koriste tvorbeni postupak slivanja da bi smislili odgovarajuće ime za firmu koju je Homer osnovao:

(105) (1) Bart: *Oh, what am I gonna call my Internet company? All the good names are taken. Oh, wait, I've got it! Flancrest Enterprise!* (gleda u imenik) *D'oh!*
(2) Marge: *What exactly is it your company does again?*

- (3) Homer: *This industry moves so fast it's really hard to tell. That's why I need a name that's cutting-edge, like Cutco, EdgeCom, InterSlice... come on Marge, you're good at these! Help me out!*
- (4) Marge: *How about...CompuGlobalHyperMega-Net?*

U pokušaju da smisli originalno ime, Homer najpre pominje ime firme svog komšije gospodina Flancresta, i razmišlja o tome da i on isto tako nazove svoju firmu, a onda počinje da izvodi različite nazine iz prideva ‘*cutting-edge*’ kombinujući slogove iz tog prideva sa imenicom ‘*company*’ (*cut(tting-edge)* + *co(mpany)*) ili (*cutting*) *edge* + *com(pany)*), ili na posletku *Inter(net)* + *slice*, koje je sinonim sa *cut*. Marge na kraju nudi rešenje koje sažima sve ono što je Homer želeo da izrazi. U njenoj slivenici i prefiksi kao što su *hyper-* i *mega-* ulaze u sastav novonastalog neologizma, čiji su smisao i forma relativno transparentni. Međutim, pored ovakvih primera, postoji mnoštvo onih koji predstavljaju neologizme, čije značenje se donekle može objasniti ponuđenim kontekstom, ali koji su prilično nejasni kada je u pitanju forma. Takvi su recimo ‘*panner*’ ili ‘*hillbilly*’:

(106) Homer Simpson: *I didn't even know what a nuclear panner plant was.*

(107) Stu Price: *I look like a nerdy hillbilly from the country.*

U grupu primera koji predstavljaju poigravanje značenjem i formom leksema spadali bi i malapropizmi koji predstavljaju vrlo duhovit način da se povežu dve lekseme koje u većini slučajeva slično zvuče, a obično spadaju u reči koje su stranog porekla ili su neologizmi, kao recimo sledeći primer u kome Del umesto reči *telepatski* koristi *teleskopski*, jer imaju isti prefiks:

(108) (1) Rodney: *How do you know what I think?*
(2) Del: *You know, we've always been a bit telescopic!*

Mnogo verbalnog humora u okviru korpusa filmova i televizijskih serija na engleskom jeziku je zasnovano na dvosmislenosti koja proizilazi iz poigravanja načinom na koji se pojedine reči izgovaraju. Recimo, pogrešnim akcentovanjem imenice ‘*retard*’ u četvrtom redu, Alan zbujuje svog sagogornika, jer tu reč izgovara kao pridev ‘*retired*’, koji ima sasvim suprotno

značenje. Zanimljivo je što Alan pominje čuveni film *Rain Man* u kome jedan glavni lik, inače autističan, uspeva da pokaže neverovatne matematičke sposobnosti, jer time indirektno pravi paralelu između sebe i lika iz filma koji pominje, pošto pogrešnim izgovorom lekseme ‘*retard*’ pokazuje ili da je sasvim pogrešno razumeo radnju pomenutog filma, ili mu je potpuno nepoznat pojam o kome govori, ali, u oba slučaja, gledaoci su navedeni na zaključak da je i on ograničenih mentalnih sposobnosti, što doprinosi humorističkom efektu:

- (109) (1) Doug Billings: *Either way, you gotta be super smart to count cards, buddy, okay?*
(2) Alan Garner: *Oh, really?*
(3) Doug Billings: *It's not easy.*
(4) Alan Garner: *Okay, well, maybe we should tell that to Rain Man, because he practically bankrupt a casino, and he was a retard.*
(5) Stu Price: *What?*
(6) Alan Garner: *He was a retard.*
(7) Doug Billings: (pravilno izgovara reč) *RE*tard.

Zanimljivo je da se u većini primera u kojima je zabeleženo pojedavanje fonologijom pored aktiviranja dvosmislenosti koja je vezana za znanje o jeziku kao sistemu istovremeno kod gledalaca aktivira i neki drugi element znanja, obično vezan za poznavanje date kulture. Uostalom, to nije isključivo vezano za ovu vrstu jezičkih elemenata, već je vezano i za ostale elemente, pošto na taj način scenaristi doprinose pojačavanju nameravanog humorističkog efekta. Takav je recimo primer preuzet iz epizode crtane serije *The Simpsons*. Dijalog se odvija u studiju u kome Homer Simpson pozajmljuje svoj glas crtanom junaku, zajedno sa poznatom glumicom Bellamy. Gledaoci iznenada saznaju da je Bellamy pozajmila svoj glas i čuvenom liku iz crtanog filma, Ptici Trkačici, koja je inače prepoznatljiva po zvuku koji proizvodi. Naravno, faktor iznenađenja nije dovoljan da bi se ostvario odgovarajući humoristički efekat već i određena nepodudarnost, koja je u ovom slučaju ostvarena kroz neočekivani obrt:

- (110) (1) Homer: *How do you do this?*
(2) Bellamy: *Oh, just experience, I suppose. I started out as Roadrunner.* (proizvodi dobro poznati zvuk) *Meep!*

- (3) Homer: *You mean “meep–meep”?*
- (4) Bellamy: *No, they only paid me to say it once, then they doubled it up on the soundtrack. Cheap bastards.*

Ono što je potrebno ovde istaći jeste to da se ovakvi primeri, u kojima postoje udruženi jezički i vanjezički elementi, a koji su ujedno i najčešći, mogu najbolje objasniti teorijom o pojmovnom stapanju. Naime, u primjerima ovog tipa u igri je više ulaznih mentalnih prostora koji daju konačni rezultat i omogućavaju konstruisanje značenja. Konkretno, u ovom slučaju, imamo zvuk koji je sam po sebi smešan i neuobičajen, koji predstavlja jedan ulazni prostor, ali istovremeno, taj zvuk metonimijski povezujemo sa Pticom Trkačicom koja taj zvuk proizvodi. Isto tako, jedan od ulaznih prostora predstavlja i naše znanje o tom ertanom filmu, sa svim elementima, kao što su na primer, činjenica da Ptica taj zvuk proizvodi dva puta, jedan za drugim, zatim, mesto gde se odvija radnja, drugi lik, Kojot, koji bezuspešno pokušava da je uhvati, i tako dalje. Metaforički, Ptica Trkačica predstavlja nekog ko je uspešan, ko ume brzo da razmišlja, da se izvuče iz nevolje i prevari protivnika. S druge strane, jedan od ulaznih prostora je i okvir koji sadrži naše pretpostavke o tome da poznate ličnosti mnogo zarađuju i da je u filmskoj industriji sve sjajno i bajno. Naravno, mi takođe imamo i znanje o tome da se u toku snimanja filmova koriste trikovi i specijalni efekti, što je u ovom slučaju potisnuto do poente ovog dijaloga, jer tek na kraju to znanje biva istaknuto i stavljeno u prvi plan, te tako i nesklad između očekivanog i neočekivanog dovodi do željenog humorističkog efekta.

Kada se već govori o neskladu očekivanog i neočekivanog, treba pomenu i primere koji se nalaze u oblasti preseka domena fonologije i grafo-logije. Tačnije, reč je o upotrebi akronima, koji u suštini predstavljaju reči nastale od početnih slova fraznih leksema. Stvaranje i upotreba akronima, naročito u posebnim registrima engleskog jezika bilo je vrlo popularno sredinom prošlog veka, te u skladu sa tim trendom, glavni lik iz serije *Only Fools and Horses*, Del boy želi da zvuči kao pravi japi, te stoga često koristi akronime. Uzgred, i ta reč predstavlja akronim *y(oung) u(rban) p(rofessional)* + *ie* i ujedno relativno čest anglicizam koji se koristi u srpskom jeziku (videti Vasić, Prćić i Negebauer (2001: 127)) Ono što je smešno jeste to da on skraćuje reči po svojim ličnim pravilima, recimo, bez obzira na to kako se u engleskom jeziku pišu, pa tako koristi GLC što po njemu predstavlja akronim za „*General ‘Lectric Company*“, jer se u drugoj reči gotovo ne

čuje nenaglašen glas ‘e’, ili ih potpuno neopravdano koristi, kao recimo PMS umesto PMA (*positive mental attitude*). Kada su njegovi akronimi istovremeno u odnosu polisemije sa leksemama koje su, uglavnom vulgar-nog značenja, stvara se neskald između značenja frazne lekseme i drugog značenja akronima, što opet dovodi do humorističkog efekta. Recimo, kada Del pomoću akronima skraćuje naziv njihovog preduzeća „*Trotter’s Independent Trader’s*“ ili Rodneyijevog sertifikata „*Diploma in Computerization*“, ili u sledećem dijalogu iz epizode *Strangers on the shore*, u kome Del želi da se našali na račun Boycija:

- (111) Del: *Here, Boyce. You know this car’s a GTI. If you rearrange the number plates then you got yourself a personalised number plate!*

Međutim, vezano za pitanje o dinamičkom konstruisanju značenja, treba pomenuti da su primeri ove vrste rezultat interakcije između jezičkih i kognitivnih procesa. Profilisanjem ili isticanjem određenih elemenata koje vezujemo za određene pojmove možemo uticati na stvaranje odgovarajućeg efekta. Naime, samu fraznu leksemu i njeno značenje možemo posmatrati kao osnovu, a akronim izведен iz date lekseme kao figuru u odnosu na tu osnovu. Profilisanjem figure, osnovu, tačnije, značenje frazne lekseme potiskujemo, a figuru, tj. akronim posmatramo samostalno, bez konteksta, što omogućava i drugačije čitanje, odnosno razumevanje akronima. To drugačije „čitanje / razumevanje“ je moguće iz druge perspektive, koju imaju televizijski gledaoci, kao krajnji primaoci poruke.

Pored gore navedenih, jedan od najčešćih izvora verbalnog humora jeste poigravanje na nivou leksema. Već je pominjana polisemija, koja je u prethodno navedenim primerima bila vezana za akronime, međutim, postoji mnoštvo primera, u kojima je humor zasnovan na polisemiji. Recimo, u sledećem dijalogu, koji se odvija u trenutku kada likovima iz filma *Lock Stock and Two Smoking Barrels*, život doslovno visi o koncu jer su im za petama naoružani protivnici, oni gube vreme na nepotrebnu raspravu:

- (112) (1) Eddie: *They’re armed.*
(2) Soap: *What was that? Armed? What do you mean armed? Armed with what?*
(3) Eddie: *Err, bad breath, colorful language, feather duster... what do you think they’re gonna be armed with? Guns, you tit!*

Ovaj primer se može posmatrati i iz ugla pragmatike kao kršenje Gričevog principa kooperativnosti, tačnije maksime relevantnosti, jer je pitanje koje Soap upućuje (2. red) potpuno bespredmetno i suvišno, posebno ako se u obzir uzme kontekst i činjenica da i gledaoci i njih dvojica znaju da ih prate opasni i naoružani momci koji žele da ih ubiju. Da bi to naglasio, Eddie se poigrava značenjem predloga ‘*with*’ i njegovim kolokacionim opsegom, te se nadovezuje na svog sagovornika, takođe zanemarujući maksimu relevantnosti, i počinje da nabraja sve imenice koje bi teoretski mogle da kolociraju sa pridevom ‘*armed*’. U datom kontekstu, to je naravno absurdno i smešno. U ovu grupu mogu biti svrstani i primeri koji su zasnovani na znanju koje govornik jednog jezika ima o leksičkim poljima, tačnije, leksemama koje su međusobno povezane po smislu. Recimo, u sledećem primeru, preuzetom iz filma *Hangover*, jedan od učesnika momačke večeri, Doug, plaši se posledica koje bi nastale zbog nerazumnog ponašanja mlađenje i njegovih prijatelja, pa želi da se povuče iz svega. Da bi opravdao svoj strah, šali se na sopstveni račun, nadovezujući na glagol ‘*fold*’, koji u slengu označava povlačenje ili odustajanja od nečega, imenicom koja ne samo da se koristi u slengu, već je obeležena kao izrazito vulgarna. Naravno, to je potpuno u neskalu sa njegovom izjavom da je takve reči mogao da nauči u školi, jer se ne očekuje da se u školi uče ulični govor i psovke. Na taj način, Doug stvara novo leksičko polje koje bi bilo obuhvaćeno hiperonimom kukavica.

- (113) (1) Don: *I'll fold.*
(2) Phil: *Fold? Is that the only word they taught you at school, Donald?*
(3) Don: *No. They also taught me the word 'cunt'.*

U okviru dvosmilenosti koja je zasnovana na poigravanju sa leksikonom jednog jezika možemo uvrstiti i primere koji se odnose na idiome i frazne lekseme, koji su u većoj ili manjoj meri idiomatizovani na planu sadržine i forme. Na koji način je moguće kreativno nadograditi i delimično transformisati značenje nekog idioma, može se ilustrovati sledećim primjerom koji je već pominjan kao ilustracija za dosetku i aforizam:

- (114) Dog: *Golf - the best way to spoil a good walk.
Winston Churchill said that. I say it's a dog-eat-dog world. And I got bigger teeth than you two.*

Kriminalac koga zovu Dog, preti drugoj dvojici huligana, nadovezujući se na izreku, ili tačnije, aforizam koji se pripisuje čuvenom britanskom premijeru. Da bi zvučao dovoljno opasno i preteći, on nadograđuje idiom '*(a case of) dog eat dog world*', koji je relativno čest u engleskom jeziku, tako što daje dodatni komentar, usmeravajući slušaoce da shvate taj komentar kao odgovarajući govorni čin. U procesu dinamičkog konstruisanja značenja, slušaocima svakako može da pomogne taj dodatni komentar, koji s jedne strane predstavlja doslovno tumačenje idiomatizovne frazne lekseme, iako je jasno da je dati idiom metaforičan. S druge strane, Dog se takođe poziva i na metaforičko, ali i metonimijsko značenje. Naime, on sebe metaforički predstavlja kao psa (verovatno zbog svog nadimka ali i ostalih elemenata znanja koje imamo o pojmu 'pas' – u ovom kontekstu su naglašeni oni elementi koji se tiču borbe, snage, izdržljivosti), ali kao osnova za tu metaforu mu služi metonimija. Pomoću metonimije DEO UMESTO CELINE, ovde ZUBI UMESTO PSA, on stvara osnovu za dalje metaforičko poređenje. Pre nego što pređemo na ostale primere u kojim se koriste metafore i metonimije da bi se ostvario odgovarajući humoristički efekat, pomenućemo još nekoliko slikovitih primera u kojima se vrši kreativno transformisanje forme ili sadržaja idioma odnosno frazne lekseme. Recimo, u sledećim primerima preuzetim iz filma *Lock Stock and Two Smoking Barrels*, likovi se često služe poslovcama da bi zvučali mudro i ozbiljno, ali ih najčeće transformišu po svojoj meri (u vezi sa metaforama i metonimijama u poslovcama videti Prodanović Stankić 2008):

- (115) Rory Breaker: *If the milk turns out to be sour, I ain't the kinda pussy to drink it.*
- (116) Barry the Baptist: *When you dance with the devil, you wait for the song to stop.*
- (117) Soap: *Oi! Keep your fingers out of my soup!*

Već je bilo reči o tome da se pomoću metafore i metonimije vrlo često aktivira leksička dvoznačnost u ovom korpusu filmova i televizijskih serija na engleskom jeziku. Jasno je da se dvoznačnost u ovakvim primerima ostvaruje prvenstveno na pojmovnom planu, na osnovu neke sličnosti, ako je u pitanju metafora, ili na osnovu jednog dela pojma, koji se profiliše umesto čitavog pojma, ako je u pitanju metonimija. Na nivou jezika, ovi mehanizmi obično su izraženi kroz iregularnu polisemiju (o ovome više kod Prćić 1997: 26) kao u sledećem primeru:

- (118) (1) Marlene: *If you got a minute, run a Lever over my Mini.* (tišina, čuje se snimljeni smeh)
(2) Del: (duža pauza) *Marlene, I'm not a car cleaner. I agreed to do part time driving for Boycie, that's all.*

Ovaj primer se u suštini svodi na pragmatičku i leksičku dvoznačnost. S jedne strane, Marlene govori o svom automobilu marke *Mini Morris*, koji se u engleskom obično naziva samo mini, i o deterdžentu proizvođača *Lever*, koji se metonimijski naziva po proizvođaču. S druge strane, naglašena pauza posle njene molbe upućene Delu i smeh koji je pušten u tom trenutku upućuju gledaoca da ovaj iskaz protumače kao i Del, koji u prvom trenutku reaguje grimasom kojom pokazuje iznenađenje, a potom se snalazi i odgovara Marlene u skladu sa njenim pitanjem. Treba pomenuti i da širi kontekst radnje ove serije, u kome se stalno provlače šale i aluzije na račun Marlene koja je nekada bila u vezi, između ostalih, i sa Delom, omogućavaju drugačije konstruisanje značenja, u kome ‘mini’ stoji u odnosu polisemije sa mini sukњom, dok ‘lever’ u slengu može da označava muški polni organ.

Da bi se ilustrovala upotreba metafore, može se iskoristi jedan primer koji je u suštini zasnovan na slikovitoj metafori. Razgovor se odvija u kafiću nazvanom po južnopacifičkom ostrvu Samoa, između barmena i mušterije, koji je tražio piće. Umesto piva koje je očekivao, dobio je tropski koktel bogato ukrašen odgovarajućom dekoracijom:

- (119) (1) Bacon: *What's that?*
(2) Barman: *It's a cocktail. You asked for a cocktail.*
(3) Bacon: *No, I asked you to give me a refreshing drink! Wasn't expecting a fucking rainforest. You could fall in love with an orangutan in there!*
(4) Barman: *You want a pint, go to the pub.*
(5) Bacon: *I thought this was a pub!*
(6) Barman: *It's a Samoan pub.*

U ovom primeru, Bacon (u 3.redu) poredi piće koje mu je servirano sa tropskom šumom, zbog sličnosti dekoracije koktela sa izgledom i bojama koje očekujemo da vidimo u takvoj šumi. Njegovo nezadovoljstvo je donekle razumljivo, s obzirom na to da je očekivao da on i barmen dele iste pretpostavke o datoј situaciji. U tom smislu, Bacon je smatrao da je dovoljno jasno da će, ako u nekom pubu u svom kraju traži piće, dobiti kriglu točenog piva. Međutim, gledano iz drugog ugla, barmen se nije oglušio o

Griceovu maksimu relevantnosti, jer, kako podseća svog mušteriju (4. red), on nije ušao u pab, već u tropski bar (6.red), ili bar pab koji ima takav naziv.

Međutim, kada je reč o metafori, treba pomenuti da je u ovom slučaju ona poslužila kao osnova za metonimiju s referencijalnom funkcijom (više o ovoj temi videti kod Rasulić 2010 i Prodanović Stankić 2012e). Naime, piće koje je ispred Bacona liči na tropsku šumu. Da bi naglasio apsurdnost čitave situacije, Bacon nastavlja metaforičko poređenje, ili tačnije, gradi jedan novi pojmovni amalgam u okviru koga se može zamisliti i ostatak priče ponuđen u poslednjoj rečenici 3. reda. U tom smislu, Bacon, nadograđuje sliku i upućuje slušaoce da u procesu konstruisanja značenja odu korak dalje i na drugom, hipotetičkom nivou ovog dijaloga zamisle situaciju u kojoj se neko zaljubljuje u orangutana. Ovakvo konstruisanje značenja olakšano je upravo procesom pojmovnog stapanja, jer se kod slušalaca u svesti stvara složena mreža pojmovnog stapanja koja se sastoji od više mentalnih prostora. Pored pomenutih ulaznih prostora, najpre metaforičkog preslikavanja ostvarenog na osnovu vizuelne sličnosti serviranog koktela i tropske šume, zatim, metonimiskog izdvajanja dela šume predstavljenog u vidu tog koktela u odnosu na čitavu šumu, postoje i dodatni prostori koji ulaze u ovu mrežu. Naime, Bacon ipak zna u kakav je bar ušao s obzirom na to kakvu metaforu/ metonimiju koristi kao referenciju za piće koje je dobio. U čitavoj toj slici, on ide korak dalje, jer sugeriše da on nije nekakav slabić koji piće koktele, već (u skladu sa prototipom u dатој kulturi) pod osvežavajućim pićem podrazumeva pivo. Upravo ta ideja se može objasniti ulaznim prostorima koji bi, s jedne strane obuhvatili stereotip o tipičnim muškarcima i njihovim navikama, a s druge strane, stereotipe o ženama i/ili homoseksualcima, koji obično piju takva pića, privlače ih jarke boje i srceparajuće priče. Sličan je i sledeći primer iz istog filma:

(120) Rory Braeker: *We're gonna do a proper decoration job. I want the grey skies of London illuminated. I want that house painted red.*

Rory u ovom govornom činu svoju nameru izražava indirektno, pomoću uobičajenog mehanizma u humoru koji se naziva navođenje na krivi trag, jer u prvoj rečenici njegove naredbe, nije odmah jasno šta on to želi, pošto imenička sintagma ‘*a proper decoration job*’u engleskom jeziku, posebno ovako upotrebljena sa neodređenim članom može da se odnosi na bilo šta što je vezano za promenu izgleda nečega. I u drugoj rečenici, govor-

nik je i dalje nedovoljno određen, ali je njegov iskaz koherentan i u skladu sa znanjem koje slušalac aktivira vezano za dekorisanje. Istaknuto značenje koje povezujemo s rečju ‘dekorisanje’ je ulepšavanje, promena na bolje, a tom smislu svakako doprinosi i particip glagola ‘illuminate’ koji se povezuje sa svetlom, što, bilo metaforički, bilo doslovno, uvek upućuje na nešto dobro. Zajedno, ove prve dve rečenice govornikovog iskaza predstavljaju odličan kontekst za metaforu koja je data u trećoj rečenici, i koja bez tog konteksta ne bi imala odgovarajuću jačinu, niti bi postojao nesklad između aktiviranih okvira. Naime, u okviru tog preslikavanja, s jedne strane se nalazi okvir ili skript koji upućuje na ukrašavanje i ulepšavanje, svetlom ili nečim drugim, a s druge, nagli obrt u poslednjoj rečenici, pa se kroz metaforu izraženu pomoću slike, kojom se naglašava da to drugo što može da bude upotrebljeno za ukrašavanje jeste nešto što je crvene boje, što naravno, metaforički predstavlja krv, a metonimijski mnoštvo žrtava u pomenutoj kući. Kad se u obzir uzme i širi kontekst radnje filma, kao i činjenica da rečenicu izgovara nemilosrdni gangster, jasno je da ova, na prvi pogled, indirektna pretinja postaje itekako ozbiljna i da upotrebljena metafora samo još više doprinosi tom utisku.

Sličan princip upotrebljen je i u sledećim primerima. Poređenja su jednakо neočekivana i kreativna, te bi zbog date nepodudarnosti trebalo da budu i smešna, iako su, gledano iz ugla kognitivnog pristupa, nešto jednostavnija od prethodnog.

(121) (Del boy je na groblju gde sređuje grobnicu svoje majke i istovremeno sa njom vodi zamišljen razgovor)

(1) Del: *I came to give you a bit of a scrub, ha!*
(udalji se za trenutak od grobnice da je bolje pogleda.
Kadar se širi da obuhvati i ostale spomenike, u odnosu na koje se grobница izdvaja veličinom i mnoštvom nepotrebnih detalja)

This is a ferari of shrines! That's your new obelisk!

U primeru (122) Raquel objašnjava Cassandri svoje navike u trudnoći, što Del slikovito predstavlja složenom metaforičkom slikom. Zatim, u primeru (123) Marlene objašnjava zbog čega je njenoj porodici trebalo dugo vremena da prihvate njenog muža a, u primeru (124) Dog pokušava da objasni svojim drugarima u kakvoj su se situaciji našli, iako oni uporno odbijaju da to shvate:

- (122) (1) Raquel: *When I was carrying Damian I had a terrible craving for tuna. I used to have tuna for breakfast, lunch and dinner.*
(2) Del: *Yes, it was horrible saying goodnight to her – it was like kissing Japan.*
- (123) Marlene (razgovara telefonom sa svojim rođacima o svom mužu): *Yes, he's ugly but he's successful!* (obraća se Delu i Boyciju) *It took me five years to convince them you're not a vampire!*
- (124) Dog: *So we've got a bit of a problem, ain't we? In fact, this is a bit more than a bit of a problem. I'd say it's the Mount fucking Everest of problems! And the reason it's such a fucking monstrosity of a problem is, you haven't got the first idea who did this to us, have ya?*

Takođe, potrebno je istaći da su u korpusu na engleskom jeziku relativno česte metafore koje sadrže nazive životinja. Na nivou jezika, ove metafore predstavljaju izražavanje pojmovne metafore ČOVEK JE ŽIVOTINJA (više o ovim metaforama kod Prodanović Stankić 2008, a o antropocentričnosti metonimijske konceptualizacije kod Rasulić 2010). Analiza dijaloga koji sadrže metaforu pokazuje da se jedino pomenuta pojmovna metafora dosledno koristi, dok se za ostale to ne može reći. Pojmovna metafora ČOVEK JE ŽIVOTINJA može se ilustrovati sa sledeća dva primera, u kojima je ta metafora na nivou jezika realizovana kroz polisemiju, poređenja ili idiomatizovane izraze.

- (125) (1) Grimes: *Look at him! He wolfed down his lunch in a second* (govori o Homeru). (Grimes posmatra Homera s nevericom) *God, he eats like a pig!*
(2) Lenny: *I dunno. Pigs tend to chew. I'd say he eats more like a duck.*
(3) Grimes: *Well, some kind of farm animal anyway. And earlier today, I saw him asleep inside a radiation suit. Heh, can you imagine that, he...he was hanging from a coat hook!*

U ovom primeru, Homerove kolege posmatraju Homera za ručkom i traže odgovarajuću metaforu da bi što tačnije opisali scenu pred sobom.

Kao što je pomenuto, opšta metafora ČOVEK JE ŽIVOTINJA je u ovim primerima izražena ili kroz polisemiju, u ovom slučaju glagola ‘*wolf something down*’ izvedenog pretvaranjem iz imenice ‘*wolf*’. Imenica ‘*wolf*’ se koristi za metaforičko poređenje i u sledećem monologu iz filma *Hangover*, u kome govornik sam sebe i svoje prijatelje opisuje pomoću specifične metafore ČOVEK JE VUK:

(126) Alan Garner: *You guys might not know this, but I consider myself a bit of a loner. I tend to think of myself as a one-man wolf pack. But when my sister brought Doug home, I knew he was one of my own. And my wolf pack... it grew by one. So there... there were two of us in the wolf pack... I was alone first in the pack, and then Doug joined in later. And six months ago, when Doug introduced me to you guys, I thought, “Wait a second, could it be?” And now I know for sure, I just added two more guys to my wolf pack. Four of us wolves, running around the desert together, in Las Vegas, looking for strippers and cocaine. So tonight, I make a toast!*

Pored specifične metafore ČOVEK JE VUK, u korpusu je zabeležen i interesantan primer u kome se javlja personifikacija psa, za razliku od ČOVEK JE PAS, što se moglo videti u primeru (126). Naime, u primeru, preuzetom iz serije *The Simpsons*, producenti i scenaristi popularnog crtanih filmova *Itchy&Scratchy*, koji inače predstavlja parodiju na čuveni crtani film *Tom&Jerry*, raspravljaju o tome kakav treba da bude treći junak koga planiraju da pridruže mački i mišu. S jedne strane, na početku ovog razgovora o psu se govori doslovno, da bi se u 5. redu o psu metaforički govorilo kao o čoveku određenog karaktera:

- (127) (1) Meyers: *Non, no. The animal chain command goes mouse, cat, dog* (obraća se scenaristima) D–O–G.
(2) Wienstein: *Uh, a dog? Isn't that a tad predictable?*
(3) Executive: *In your dreams. We're talking the original dog from hell.*
(4) Oakley: *You mean Cerberus?*
(5) Executive: (pravi dužu pauzu pre nego što počne da govorii) *We at the network want a dog with attitu-*

de. He's edgy, he's 'in your face'. You've heard the expression 'let's get busy'? Well, this is a dog who gets 'biz-zay'! Consistently and thoroughly.

Negde na granici semantičke dvosmislenosti nalaze se malobrojni primjeri koji zadiru i u domen gramatike engleskog jezika. Recimo, u primeru (128) u 2. redu, postoji nesklad između značenja pasivne konstrukcije '*get shot*' koja sama po sebi implicira da neko trpi datu radnju i izraza '*stop doing something*' koji implicira da subjekat svesno i namerno vrši neku radnju s kojom bi trebalo da prestane. U tom smislu poslednja rečenica u 2. redu je kontradiktorna i absurdna:

- (128) (1) John: *Jesus, Plank, couldn't you have got smokeless cartridges? I can't see a bloody thi (-) Ah! Shit! I've been shot!*
(2) Dog: *I don't fucking believe this! Can everyone stop gettin' shot?*
(3) Plank: *Ah! They fucking shot me!*
(4) Dog: *Well, fucking shoot 'em back!*

Isto tako paradoksalno zvuči i 4. red, jer su se u datoj sceni gotovo svi likovi međusobno poubijali i izranjavali vaterenim oružjem, te je jasno da predlog '*back*' u naredbi koju Dog izriče nema nikakvog smisla, pošto je očigledno da u datoj situaciji Plank ne može to i da uradi. U suštini, primera u kojima se koristi dvosmislenost koja je vezana za gramatiku ili sintaksu engleskog jezika ima vrlo malo. Primeri koji sadrže sintaksički nepravilne rečenice, kao što je recimo sledeći primer u kome se posle glagola '*roll something up*' koriste dva objekata, iako on zahteva samo jedan, ovde neće biti posebno analizirani, pošto više predstavljaju specifičnu odliku slenga nego što ilustruju poseban vid strukturne dvosmislenosti u okviru verbalnog humora. O upotrebi slenga da bi se stvorio humoristički efekat biće više reči nešto kasnije.

- (129) Big Chris: *All right, son. Roll them guns up, count the money, and put your seat belt on!*

Ono što je svakako mnogo interesantnije za ovu analizu jesu oni aspekti verbalnog humora koji su vezani za pragmatiku. Upravo gore naveđeni primer na neki način otvara tu temu, jer je pragmatička dvosmislenost uvek vezana za neku vrstu dvoznačnosti koja proizilazi iz nesklada forme i funkcije datog iskaza u određenom kontekstu, a ova rečenica (129) je iz-

govorena u trenutku nakon što grupa pljačkaša pokušava da pobegne posle krađe veće količine novca. Oni beže kolima, dok su im drugi kriminalci za petama, i u takvoj situaciji, naredba jednog od njih, Big Chris, da vežu pojaseve kad su seli u automobil, iako su jedva stigli da sednu i da krenu odatle, zvući apsurdno.

Postoji više nivoa na kojima se može poigravati sa pragmatičkim značenjem datog iskaza. Na sličan način kao što se u prethodnom primeru govornik poigrava sa govornim činovima i njihovim efektima, tako se i sledećim dijalogom može ilustrovati kako govornik preokreće perllokucijski efekat pretnje koja mu je upućena indirektnim govornim činom, prosto zbog toga što je on datom trenutku u boljoj poziciji i što su mu dosadile pretnje nekog ko nije u situaciji da preti:

- (130) (1) Dog: *I'll find you... I'll find you.*
(2) Bacon: (veže mu ruke iza leđa) '*Course you will sweetheart!*'
(3) Dog: *I'll find you.*
(4) Bacon: *What d'you think this is? Fucking hide and seek?*

Takođe, jedan od uobičajenih mehanizama na kojima može biti zasnovan verbalni humor jeste poigravanje sa referencijom. Recimo, u sledećem razgovoru u kome učestvuju Del, Boycie i Marelne, širi kontekst obuhvata znanje o tome da je Del bio milioner, ali da je u međuvremenu bankrotirao. To je poznato i učesnicima u razgovoru i gledaocima.

- (131) (1) Boycie: *Marlene, have some sensitivity, don't talk about millions of pounds in front of Del, he must be allergic to it!*
(2) Del: *Rachel says losing all that money made her appreciate little things in life. Marlene knows a lot about this, doesn't she?*

U okviru tog konteksta može se razumeti i ironija koju Boycie koristi u svom indirektnom ilokucionom činu (1. red) kojim podseća Dela na činjenicu da je gubitnik. Kao i obično, Del mu ne ostaje dužan i okreće stvari u svoju korist praveći igru rečima u okviru imeničke sintagme '*little things*'. U datom kontekstu ova sintagma ima opštu referenciju i može da uputi na gotovo bilo šta što nema veliku materijalnu vrednost, već predstavlja nešto što je važno u emotivnom smislu. Međutim, u drugoj rečenici, Del se poziva

na Boycievu suprugu, Marlene, i tom rečenicom, koja na prvi pogled deluje kao rečenica koja predstavlja kršenje Griceove maksime relevantnosti, on aktivira šire vanjezičko znanje koje gledaoci imaju o radnji čitave serije, u koje spada i aluzija na to da su Del i Marlene nekada bili u ljubavnici, čime se aktivira implikacija da su njih dvoje delili i najintimnije tajne.

U vezi sa referencijom može se pomenuti i sledeći primer koji je opet, istovremeno usko povezan sa američkom kulturom, jer je za pravilno razumevanje date šale, nužno znati da je Arby's, na koji se upućuje u sledećem razgovoru, vrlo rasprostranjen lanac restorana brze hrane u SAD:

- (132) (1) Tom: *I'm so hungry, I could eat at Arby's!*
(2) Lisa: *Oh, my gosh!*
(3) Nelson: *That is hungry.*
(4) Lisa: *Really hungry!*

Naime, isticanjem određenog pojma, u ovom slučaju datog restorana, aktivira se čitav scenario kao deo znanja koji sagovornici dele, a to znanje je u suštini specifično za datu kulturu i govornu zajednicu.

Nešto manje interesantni su primeri u kojima postoji uobičajeno poigravanje implikaturom, tačnije, Griceovim principom kooperativnosti. Pošto se u datom trenutku Del nalazi u Boycijevom dvorištu, gde pere njegov automobil, pošto ga je Boycie honorarno zaposlio kao svog vozača, Del Boycijev pitanje tumači kao ponudu, posebno što se nalazi u njegovom dvorištu:

- (133) (1) Boycie: *Del, caffeine?*
(2) Del: *Oh, thanks very much!* (osmehuju se u znak prihvatanja i podiže ruku kao da aplaudira u znak odobravanja)
(3) Boycie: *Oh, no, go around in the kitchen and make me a cup!*

Jasno je da Boycie svesno narušava maksimu informativnosti, jer sa nedovoljno podataka u svom pitanju Dela navodi na pogrešan zaključak. Elementi znanja koje Del može da aktivira iz svog okvira posmatranja su sledeći: on je u Boycijevoj kući; oni su prijatelji; prijateljima se obično nudi kafa, i sl. Svi ti elementi čine osnovu u odnosu na koju Del tumači Boycijev pitanje. Međutim, iz svog okvira posmatranja, i s obzirom na svoju nameru, Boycie profiliše drugo značenje. Ovaj dijalog je praćen smehom koji bi trebalo gledaocu da usmeri na tumačenje čitavog razgovora u odnosu na humoristički okvir.

Poigravanje implikaturom može se ilustrovati sledećim primerom, u kome data implikatura nije direktno vezana za svesno narušavanje Griceovog principa kooperativnosti, već pre za implikaturu koja proizilazi iz šireg vanjezičkog konteksta:

- (134) (Del, Rodney i Denzil su u kamionu u kome su švercovali piće iz Francuske našli sina jednog od najbogatijih ljudi u Evropi, gospodina Mahmoona, ali oni to još uvek ne znaju, već misle da je momak kog su našli ilegalni imigrant. Raspravljaju o tome šta da rade sa njim.)
- (1) Del: *We're just gonna have to let him go then.*
- (2) Rodney: *We can't just let him go! A stranger on this estate? Imagine what the gangs will do to him?*
- (3) Denzil: *Yeah. For all we know, he could be part of Al-Qaeda!*
- (4) Rodney: *Don't be stupid, Denzil.*
- (5) Del: *Yeah. I mean, does he look like he works in a furniture store?*

Pošto je momak koga su našli tamnoput, Denzil na osnovu njegov izgleda zaključuje da je verovatno Arapin, tačnije musliman, te je zbog toga nužno i terorista. Naravno, iako se eksplicitno ne upućuje na konkretni izvor u medijima, poznato je da je posle terorističkog napada izvršenog u Njujorku u septembru 2001. godine, u javnosti i u medijima u Sjedinjenim Američkim Državama i Zapadnoj Evropi nastalo opšte optuživanje svih stanovnika islamskih zemalja da su teroristi. Upravo u tom kontekstu se mora tumačiti i Delov komentar u 5. redu, jer je u to vreme u medijima u Velikoj Britaniji bila aktuelna priča o jednom teroristi koji je bio zaposlen u prodavnicu nameštaja. S jedne strane, gledalac ove epizode u 2002. godini je upoznat sa svim ovim događajima i razume zbog čega Del pominje prodavnicu nameštaja (mada takav podatak verovatno nije poznat pripadnicima neke druge kulture, recimo gledaocima u Srbiji), ali isto tako zna da njegovo zaključivanje sledi iz prethodne premise. Takav je recimo i sledeći iskaz jednog lika iz filma *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*:

- (135) Soap: *You're not funny, Tom. You're fat, and look as though you should be, but you're not!*

Ipak, u ovom primeru implikatura nije vezana za intertekstualnost, tačnije, za šriri kontekstualni okvir koji se može naći u medijima, već se može tražiti u ustaljenim stereotipima koji važe u dатој kulturi, naime da su smešni, zabavni i dobronamerni ljudi obično debeli.

U okviru istog jezika, u ovom slučaju engleskog, humor je često zasnovan na neskladu koji postoji između različitih registara i dijalekata koji postoje u okviru datog jezika. U ovom korpusu na engleskom jeziku, u skladu sa radnjom datog filma ili televizijske serije, govor koji se koristi je najčešće neformalan ili se koristi sleng. Treba naglasiti da je sleng koji se koristi u filmovima obe produkcije (britanske i američke) relativno uobičajen i prepoznatljiv većini govornika engleskog jezika, jer je reč o urbanom savremenom slengu koji se od standardnog govora izdvaja upotrebljom specifičnih leksema i fraza, čije je značenje u većoj meri transparentno pošto se može zaključiti iz datog konteksta. To je i razumljivo s obzirom na to da se u današnje vreme filmovi i serije uglavnom snimaju za globalno tržište i gledaoce koji su pripadnici globalne kulture. Iz tog razloga je i specifičan sleng koji se koristi u Londonu, kokni (engl. *cockney*), delimično prilagođen radi gledalaca, tačnije, upotrebljen je u obliku koji nije teško razumeti. U ovom korpusu, u filmu *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* i seriji *Only Fools and Horses* gotovo svi likovi govore kokni, ili je možda tačnije reći mokni (*mockney* prema terminu za „lažni“ kokni o kome govori Bugarski 2013:18–19).

Kokni se prvobitno koristio u istočnom Londonu, kao poseban govor određene društvene grupe. Za kokni je tipično da se pojedine ustaljene lekseme zamenuju frazama koje su slične po načinu izgovora i koje se rimuju, a koje imaju sasvim drugačije značenje, kao na primer, ‘*tea leaf*’ umesto ‘*thief*’, ili ‘*Alan Whicker’s*⁵’ umesto ‘*knickers*’, kao u primeru (139), što, s druge strane, predstavlja osnovu za idiom ‘*keep your Alans on*’ u značenju ‘smiri se, ne paniči’. Pored toga, kokni ima posebne fonološke odlike, koje ga izdvajaju od standardnog govora. Nesklad na kome je zasnovan humor rezultat je, s jedne strane nesklada koji postoji između govora likova i govora gledalaca, a s druge, govora likova koji povremeno umesto koknija koriste standardni, i to najčešći formalni registar koji je sasvim u suprotnosti sa očekivanjima gledalaca i datim kontekstom.

⁵ Alan Whicker je britanski novinar koji je posebno poznat po svojim putopisima.

Specifičnosti koknija su uglavnom vezane za način izgovora i leksiku, a u manjoj meri je reč o gramatičkim i sintaksičkim strukturama koje odstupaju od onih koje se koriste u standardnom govoru. Kada je reč o načinu izgovora, najpre treba pomenuti da se pojedini glasovi drugačije izgovaraju, recimo, ‘th’ se izgovara kao /f/ ili /v/, recimo u rečima kao što su ‘*brother*’, što zvuči približno kao /bravə/, ili modifikovano /bruv/, što je kraća verzija od ‘*bruvva*’, ili ‘*bruv*’, zatim ‘*mother*’ kao /mavə/, diftong ‘ai’ se više izgovara kao /oi/, ‘*I lajk*’ kao /oj lojk/. Osim toga, glas ‘h’ se gubi na početku reči, kao recimo u prilogu “*ere*”, a glas /g/ na kraju reči, recimo u imenici ‘*darlin*’. Vokali su mnogo duži, recimo diftong ‘au’ u predlogu ‘*down*’ se izgovara kao /da:n/. Takođe, ono što je tipično, glotalni okluziv zamenjuje suglasnike u međuvokalskoj poziciji, /drin/ a wa’er/. Sve ove specifične odlike koknija, biće ilustrovane primerima iz korpusa:

(136) Barry the Baptist: *Eez a fucking feef!* (umesto *He's a fucking thief!*)

(137) Gary: *I've just spent 120 quid on me 'air. If you fink I'm puttin a stockin' over me head you're very much mistaken.*

Kada je reč o leksikonu, postoji mnogo primera leksema koje se uobičajeno koriste u kokniju da označe pojmove koji su u standardnom jeziku označeni savim drugačijim rečima. Recimo, ‘*nicker*’ je jedna funta, ‘*pony*’ je novčanica od 25 funti, ‘*ton*’ od 100, a ‘*monkey*’ od 500 funti. To se može ilustrovati dobro poznatom pesmom kojom počinje svaka epizoda serije *Only Fools and Horses* i dijalogom u kome se likovi Tom, Eddie i Nick the Greek cenziraju:

(138) *Stick a pony in me pocket,
I'll fetch the suitcase from the van.
'Cause if you want the best 'uns, and you don't ask
questions then,
Brother, I'm your man!*

(139) (1) Tom: *Seems? Well, this seems to be a waste of my time. That is a 900 nicker in any shop you're lucky enough to find one in. And you're complaining about 200? What school of finance did you study? It's a deal, it's a steal, it's the sale of the fucking century. In fact, fuck it, Nick, I think I'll keep it!*

- (2) Nick the Greek: *All right, all right, keep your Alans on!* (Nick izvlači ogroman svežanj novčanica iz svog džepa)
- (3) Nick the Greek: *Here's a ton.*
- (4) Tom i Eddie (istovremeno): *Jesus Christ!*
- (5) Eddie: *You could choke a dozen donkeys on that! And you're haggling over one hundred pound? What do you do when you're not buying stereos, Nick, finance revolutions?*
- (6) Nick the Greek: *100 pounds is still 100 pounds.*
- (7) Tom: *Not when the price is 200 pounds, it's not! And certainly not when you've got Liberia's deficit in your skyrocket. Tighter than a duck's butt, you are. Now, come on, lemme feel the fiber of your fabric.*

Interesantna je anegdota koju priča jedan od likova u filmu *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*. Kao što je već pomenuto, nesklad koji postoji između koknija i standardnog govora iz perspektive prosečnog gledaoca kome je kokni delimično razumljiv, predstavlja izvor humora, posebno kada uzmemo u obzir neočekivane lekseme koje se koriste u slengu, koje gledalac pokušava da dešifruje dok sluša govor i pronađe vezu između uporebljenih reči i značenja. Uostalom, ne sme se zaboraviti da je pored nesklada, faktor iznenađenja i neočekivanog razrešenja nesklada neizostavan za postizanje humorističkog efekta.

- (140) (1) *Barfly Jack: Rory? You don't know Rory. He's not to be underestimated.*
- (2) *He's a funny-looking fucker, I know, but you've got to look past the hair*
- (3) *and the cute, cuddly thing – it's all a deceptive facade. A few nights ago*
- (4) *Rory's Roger iron's busted, so he's gone down the battlecruiser to watch*
- (5) *the end of the football game. No one's watching the custard, so he*
- (6) *switches the channel over. A fat geezer's north opens, and he wanders up*

- (7) *and turns the Liza over. “Now fuck off and watch it somewhere else!”*
- (8) *Rory knows claret is imminent, but he doesn’t want to miss the end of the*
- (9) *game. So, calm as a coma, he picks up a fire extinguisher, walks straight*
- (10) *past the jam rolls who are ready for action, and plonks it outside the*
- (11) *nuclear entrance. He then orders an Aristotle of the most ping-pong*
- (12) *tiddly in the sub and switches back to his fo-oter. “That’s fucking it,” says (13) the geezer. “That’s fucking what?” says Rory. And he gobs out a mouthful (14) of booze covering fatty. He flicks a flaming match into his bird’s nest and (15) the geezer’s lit up like a leaking gas pipe. Rory, unfazed, turns back to his (16) game. His team’s won, too: four-nil.*

Recimo, u ovom primeru je interesantno da isti govornik koristi dva različita izraza za televizor, recimo u 6. redu ‘*Liza*’, što, kako se čini, predstavlja već opšteprihvaćenu leksemu za televizor i nešto manje uobičajen izraz ‘*Roger’s iron*’, koji je u suštini slivenica nastala iz dve frazne lekseme ‘*Roger Mellie*’⁶ (umesto ‘*telly*’) + ‘*iron rusted*’ (umesto ‘*busted*’). U ovom slučaju, prva leksema iz obe frazne leksme upotrebljena je za stvaranje nove ‘*Roger’s iron*’. Kao što se može uočiti u ovom primeru, tvorbeni procesi u okviru koknija motivisani su s jedne strane potrebom da novonastala leksema bude teže razumljiva van grupe u kojoj se koristi, pri čemu je rima jedan od osnovnih principa koji se koriste u procesu stvaranja novih leksema, pored metonimije i metafore, što je uočljivo u primeru ‘*Rogger Mellie*’. S jedne strane, Rogger Mellie kao karikatura koja predstavlja nametljivog televizijskog voditelja metonimijski stoji umesto čitavog televizijskog programa i uredaja, dok s druge strane ova lična imenica predstavlja aluziju na komični okvir i već ustaljene viceve i aforizme koji

⁶ Roger Mellie, The Man on the Telly, je lik iz stripa u časopisu *Viz*, koji je ostao upamćen po tome što je gledaoce, pošto je bio voditelj, pozdravljao rečima ‘*Hello, good eveining and bollocks!*’ što u stvari predstavlja parodiju na pozdrav ‘*Hello, good evening and welcome!*’, koji je koristio čuveni britanski novinar i komičar ser David Frost

su poznati pripadnicima britanske urbane i medijske kulture. Upravo upotreba metonimije i metafore omogućava da se napravi onaj prelaz između ozbiljnog i neozbiljnog modaliteta o kojima govori Raskin (1985). Ostale lekseme koje se pominju u gorenavedenom primeru, a koje su možda manje prepoznatljive jesu ‘*geezer*’ umesto ‘*guy*’, ‘*claret*’ umesto ‘*blood*’ ili ‘*fight*’ ili ‘*ping-pong tiddly*’ umesto ‘*expensive alcoholic drink*’. Pominje se nekoliko leksema koje se rimuju sa standardnim oblicima leksema koje označavaju isti pojam, npr. ‘*Aristotle*’ umesto ‘*bottle*’, ‘*battlecruiser*’ umesto ‘*boozier*’ ili ‘*pub*’, zatim ‘*nuclear sub(marine)*’ umesto ‘*pub*’, ‘*bird’s nest*’ umesto ‘*chest*’ i ‘*jam rolls*’ umesto ‘*arseholes*’. ‘*Custard*’ predstavlja slivenicu nastalu od *cust(omer) + re(tard)*.

Kada je u pitanju gramatika, odstupanja od preskriptivne gramatike u kokniju su prepoznatljiva i uobičajena i za neke druge dijalekte, te takvi primeri u ovom korpusu najčešće nisu izvor humora stvoren s određenom namerom, već prosto predstavljaju jednu od odlika dijalekta ili idiolektu nekog od likova. Najčešće je reč o nepravilno upotrebljenom obliku glagola, kao recimo u sledećem primeru,

(141) Barry the Baptist: *Right, where was we?*

mada su relativno česti i oblici u kojima se slivaju glagol i objekat kao ‘*lemme*’ umesto ‘*let me*’ ili ‘*innit*’ umesto ‘*isn’t it*’. Iako je ovde reč o pitanju, koje bi trebalo da se izgovara sa uzlaznom intonacijom, ‘*innit*’ u slengu biva izgovoreno silaznom intonacijom, tipičnom za izjavne rečenice, što znači da je poprimilo funkciju rečce, kao u sledećem primeru:

(142) Mickey Pearce: *I already speaks it innit.*

Međutim, ono što svakako treba pomenuti jeste činjenica da i upotreba standardnog ili delimično formalnog govora od strane likova koji inače koriste isključivo sleng predstavlja izvor humora, jer je neočekivana i nepričerena dатој situaciji. Recimo, takvi su primeri u kojima preprodavci, dileri i sitni lopovi žele da zvuče ozbiljno i profesionalno, te koriste registar uobičajen za japije i bankare, kao recimo u primerima koje smo već pominjali:

(143) Tom: *They’re lacking in criminal credibility, ain’t they? I might get laughed at.*

(144) Barry the Baptist: *No mortgages, no debts – lock, stock, the fucking lot.*

(145) J.D.: *You're lucky you're still breathing, let alone able to walk. I suggest you take full advantage of that fact.*

(146) Del: *Well, this would enhance the prospects of your eminent eviction.*

Sličan je i primer u kome uterivač dugova zajedno sa svojim sinom, dečakom od devet godina, dolazi u solarijum za svojom žrtvom. Ono što je paradoksalno i absurdno jeste njegovo insistiranje na pristojnosti, iako preti da će žrtvi, Johnu, oduzeti život:

(147) (1) Big Chris: *I've got some bad news for you, John.*

(2) John: *What the fuck?*

(Chris spušta gornji poklopac kapsule za solarijum na Johna)

(3) Big Chris: *Mind your language in front of the boy!*

(4) John: *Jesus Christ!*

(Chris ponovo spušta poklopac)

(5) Big Chris: *That includes blasphemy as well!*

Ovakvi primeri su vrlo česti i u američkim filmovima i serijama u ovom korpusu. Recimo, kada Homer Simpson želi da pokaže novom kolegi Grimesu da je stručan i vredan, umesto da odgovori na pitanje koje mu je Grimes uputio, potura mu cedulju sa ispisanim tekstom. Ono što je interesantno u vezi sa ovim primerom jeste to da se pored neformalnog i formalnog registra ovde stvara i nesklad između pisanog i govornog jezika, što je naravno, neočekivano u ovakvoj situaciji. Osim što Homer svesno narušava Griceov princip kooperativnosti, tačnije maksime informativnosti i relevantnosti i očekivanja gledalaca koje imaju u vezi sa likom Homera Simponsa su izneverena u ovoj situaciji, što stvara humoristički efekat.

(148) (1) Grimes: *Homer, please, can you help me with these?*

(2) (Homer pruža list na papira na kome je isписан текст)
Good morning fellow employee. You'll notice that I am now a model worker. We should continue this conversation later during the designated break period. Sincerely, Homer Simpson.

Kada je već reč o američkim komedijama i televizijskim serijama, treba istaći da je sleng koji se u njima koristi u mnogo većoj meri prepoznatljiv većem broju gledalaca koji govore i razumeju engleski jezik. Naravno, to je sasvim skladu sa činjenicom da se američki filmovi prave najpre za američko tržište koje obuhvata mnogo veći prostor i broj potencijalnih gledalaca u odnosu na Veliku Britaniju ili bilo koju drugu evropsku državu. Osim toga, i unutar Sjedinjenih Američkih Država gledaoci pripadaju različitim kulturama, žive u različitim regionima, i sl. te je neformalni govor koji se koristi više urbani neformalni govor koji je u upotrebi u gradskim sredinama, kada je reč o ovom korpusu, nego specifičan dijalekt ili registar koji je usko vezan za jednu društvenu grupu i u tom smislu teže razumljiv većem broju gledalaca. Za taj govor su tipični skraćeni oblici pojedinih leksema, kao recimo u sledećem primeru:

- (149) Stu Price: *That's my grandma's ring. She made it all the way through the holocaust with that thing. It's legit.*

Pored toga, česta je upotreba idiomatizovanih fraznih leksema i izraza. Recimo, metaforički izraz ‘*to have a cow*’ što znači ‘biti zabrinut, uznemiren zbog nečega’ tipičan je za američku varijantu engleskog jezika:

- (150) (1) Homer: *I'm the worst Poochie ever.*
(2) Lisa: *Ah, it's not your fault, dad. You did fine.*
It's just that Poochie was a soulless by-product of committee thinking. You can't be cool just by spouting off a bunch of worn-out buzzwords.
(3) Bart: *Don't have a cow, Lis.*
(4) Marge: *Bart's right. Let's none of us have a cow.*
All that matters is that the fans of the show liked it.

Takođe, kada je u pitanju gramatika, i za američki sleng su između ostalog tipični skraćeni glagolski oblici, kao recimo ‘*gonna*’ umesto ‘*going to*’, kao u sledećem primeru:

- (151) Stu Price: (svira klavir i peva) *What do tigers dream of when they take their little tiger snooze? Do they dream of mauling zebras, or Halle Berry in her Catwoman suit? Don't you worry your pretty striped head, we're gonna get you back to Tyson and your cozy tiger bed. And then we're gonna find our best*

friend Doug, and then we're gonna give him a best friend hug. Doug, Doug, oh, Doug, Dougie, Dougie, Doug, Doug! But if he's been murdered by crystal meth tweakers, (iznenada zastaje) well then we're shit out of luck.

Kao što je već pomenuto, ovi oblici sami po sebi ne predstavljaju izvor humora, posebno gledano iz perspective govornika engleskog jezika koji upravo koristi takav sleng. Ipak, oni mogu odražavati namenu govornika da stvori određeni efekat u situacijama kada se određeni funkcionalni stil koristi neprimereno datoj komunikativnoj situaciji.

3.3.3.2. Upotreba drugog koda

Kao što je već istaknuto na samom početku, ponekad se u komedijama i televizijskim serijama na engleskom jeziku koristi i neki drugi jezik da bi se ostvario odgovarajući humoristički efekat. Upotreba drugog jezika se obično svodi na reč, frazu ili rečenicu, ređe se koriste veće celine. U ovom korpusu, to je relativno retka pojava, tačnije, ograničena je samo na upotrebu francuskog jezika od strane glavnog junaka britanske serije *Only Fools and Horses*, Dereka Trottera. Ako se ta pojava posmatra u širem društveno-političkom i kulturnom okviru, prilično je očekivano da će u korpusu na engleskom jeziku, posebno u filmovima i serijama američke produkcije, u upotrebi biti isključivo engleski jezik. Međutim, iako je, kako je već pomenuto, ova pojava gotovo zanemarljiva, scene u kojima gorepomenuti junak govori francuski su zaista nezaboravne, jer predstavljaju prave bravure u kreativnom poigravanju semantikom i pragmatikom oba jezika. Kao ilustracija može poslužiti sledeći razgovor koji se odvija između Dela i Rodneya u njihovom automobilu na putu za Francusku:

- (152) (1) Del: *One of my most favourite meals is Duck à l'Orange, but I don't know how to say that in French.*
- (2) Rodney: *It's canard.*
- (3) Del: *You can say that again, bruv!*
- (4) Rodney: *No, the French word for duck is canard.*
- (5) Del: *Is it? I thought that was something to do with the QE2?*

- (6) Rodney: *No that's Cunard. They're the ones with the boats and what have you. The French for duck is canard.*
- (7) Del: *Right, lovely bubbly! Right, so how do the French say à l'Orange then?*
- (8) Rodney: *À l'Orange!*
- (9) Del: *What, the same as we do?*
- (10) Rodney: *Yes.*
- (11) Del: *Oh dear, it's a pity they don't use more of our words innit, eh?*

Ono što je posebno zanimljivo u vezi sa ovom primerom jeste to da on istovremeno objedinjuje i jezičke i vanjezičke aspekte humora, što istovremeno može da bude ilustracija za Attardov (2001: 100) pojam hiperdeterminisanosti humora, tačnije humora koji proizilazi iz više od jednog izvora. Naime, polazna tačka za stvaranje humorističkog efekta u ovom dijalogu je ustaljen naziv francuskog jela koji predstavlja pomalo neobičnu kombinaciju engleskog i francuskog, prilagođenu engleskom jeziku. Taj naziv je toliko uobičajen da Del u svom neznanju ne prepozna predlošku sintagmu ‘à l’Orange’ kao deo francuskog jezika. Kada Rodney (4) nekako uspe da mu objasni kako se na francuskom kaže patka, Del koristi tu reč za novu igu rečima, zasnovanu na homofoniji između francuske reči ‘canard’ i naziva britanske kompanije ‘Cunard’ koja poseduje velike prekoatlantske brodove, između ostalih i čuveni brod *Queen Elizabeth 2 (QE2)* koji pominje Del. Iako mu Rodney daje sasvim jasno objašnjenje u 4. redu, Del se poigrava principom kooperativnosti, to jest maksimom jasnosti, te Rodneijev iskaz namerno tumači kao da je dvosmislen i nejasan. U tom smislu on i nastavlja (9), stvarajući zabunu svojim neznanjem, kao da Rodney nije bio dovoljno jasan i kao da mu nije dao dovoljno tačnih podataka u vezi sa njegovim pitanjem. Na kraju dijaloga, Del završava poentom (11) koja bi se donekle mogla svrstati u neku vrstu etničkog humora, jer je njegov iskaz usko povezan sa stavovima i verovanjima govornika engleskog jezika o Francuzima i njihovom jeziku, koji su dobro poznati i široko rasprostranjeni u britanskoj kulturi. Iz ovog ne treba zaključiti da je Del protivnik Francuza ili da mrzi francusku kulturu, jer kao što je poznato on se često služi nekim frazama koje zna iz tog jezika, a i sam za sebe kaže sledeće:

- (153) (1) Del: *Well, I'm gonna blend in with the locals, Rodney. I've always been a bit of a Francophile.*

- (2) Rodney: *More like a Franco Spencer! Just keep driving, will ya?*
- (3) Del: *Anyway, where is my book? Ah! Bone up on the old French.*

Zanimljivo je da je Del iz svoje ljubavi prema francuskom jeziku, uspeo da zapamti neke reči, koje često koristi u svom svakodnevnom govoru, iako uglavnom ne zna tačno šta te reči znače ili otprilike zna, tako da pravi greške u vezi sa upotrebom tih reči. U takve reči i fraze po kojima je Del postao poznat su recimo ‘voilà’ i ‘au contraire’, koje on koristi bez obzira na značenje ili funkciju, zatim tu su njegove izreke kao što su ‘je suis je reste’ koju koristi u značenju ‘sjajno, izvrsno’, kao ‘nemoj da se nerviraš’, ‘oh, mais oui, mon plaisir’ što predstavlja interesantnu kombinaciju francuskog i engleskog. Del ne govori francuski nužno kada je u nečijem prisustvu, već i kada je sam. Takav je recimo primer kada se na groblju obraća spomeniku svoje majke, u zamišljenom razgovoru sa njom.

Na kraju tog razgovora, on se s njom pozdravlja sa ‘bonjour’:

- (154) Del: *If there's anything you can do while you're up there... A word in the right ear, I'd be grateful.
Bonjour!*

Ipak, kada se nađe u Francuskoj i u situaciji kada bi trebalo da govori francuski, posebno što to gledaoci očekuju s obzirom na to da se inače razmeće francuskim frazama, on počinje da govori nemački, kao kada je trebalo da se obrati francuskom gradonačelniku prilikom svečane komemoracije u selu St. Claire à la Chappelle.

U istom filmu, kada Denzil, Del, Rodney i Trigger nađu nepoznatog momka koji liči na ilegalnog imigranta u kamionu u kome su dovezli kartone pune jeftinijeg alkohola iz Francuske Del mu se obraća pitanjem:

- (155) *Sprechen sie inglo, sprechen sie di onglezi?*

Međutim, treba naglasiti da se nemački uistinu vrlo retko koristi u našem korpusu filmova na engleskom jeziku, i ta upotreba se svodi samo na frazu ili reč. Takav primer postoji u naslovu epizode televizijske serije *The Simpsons*: ‘Das Bus’. Scenaristi i producenti su se u ovom slučaju verovatno vodili idejom da im je potreban zvučan naslov, te su uz imenicu muškog roda ‘Bus’ upotrebili član za srednji rod imenica ‘das’, umesto ‘der’. Pored toga, sam naslov je aluzija na čuveni nemački film, *Das Boot* iz 1981. godine, koji govori o posadi ratnog broda i njihovim međusobnim odnosima,

tako da se mogu pronaći pojedine dodirne tačke između ove dve, naizgled nepovezane priče.

U svakom slučaju, upotreba drugog koda u engleskom jeziku nije uobičajen mehanizam za stvaranje verbalnog humora, što se svakako može objasniti činjenicom da se filmovi britanske i američke produkcije, posebno ove potonje, prave za ogromno globalno tržište u kome engleski bez preanca ima primat nad svim ostalim jezicima, te svako poigravanje sa nekim drugim jezikom predstavlja određnu vrstu rizika, jer fraze iz tog drugog jezika moraju biti dovoljno poznate i prepoznatljive gledaocima da bi se ostvarion željeni humoristički efekat.

3.3.4. Vanjezički elementi u verbalnom humoru na engleskom jeziku

U skladu sa predloženim modelom analize, vanjezički aspekti verbalnog humora podeljeni su u dve grupe. U prvu grupu spadaju oni aspekti koji se tiču metakomunikativnih signala koji se vezuju za humoristički okvir. Ovi signali pokazuju u kojoj meri je gledalac uključen u nivo komunikacionog događaja koji se odvija na filmskom platnu ili televizijskom ekranu. U drugu grupu su svrstani vanjezički aspekti koji su usko povezani sa kulturom. U suštini, ovom grupom su obuhvaćeni primeri koji su izdvojeni analizom parametara meta, jezik i situacija, jer su upravo ovi parametri odlični pokazatelji vanjezičkih elemenata.

3.3.4.1. Metakomunikativni signali u dijalozima na engleskom jeziku

Već je bilo govora o tome da metakomunikativni signali (MKS) imaju važnu ulogu u komunikaciji, u ovom radu u okviru filmskih dijalogova, pošto učesnicima u dijalogu, odnosno gledaocu filma olakšavaju uspostavljanje humorističnog okvira u odnosu na koji će dekoder tumačiti poruku i odrediti prelazak iz ozbiljnog u neozbiljni modalitet komunikacije, o kome govori Raskin (1985: 100–104). Kada ih glumci koriste, lakše je uočiti namjeru govornika da bude duhovit. U tom smislu ovi signali pomažu gledaocu da aktivira odgovarajući okvir u odnosu na koji će moći da protumači dati iskaz kao smešan. Već je bilo reči o tome da oni mogu biti jezički, parajezički i neverbalni i da su uvek u neposrednoj blizini SS i LM. Ako ih enkoder, tj. glumac koji igra određeni lik u datom filmu koristi, ti signali su upućeni njegovom sagovorniku koji sa enkoderom deli isti nivo komunikacije. Ako

enkoder ne koristi takve signale, njegov humor je upućen gledaocu, kao krajnjem dekoderu, koji naravno, pripada drugom nivou komunikacije. Ono što treba pomenuti jeste to da je humor koji se signalizira upotrebatom MKS u većoj meri eksplicitan i lakše ga je razumeti, pošto se na taj način gledalac usmerava ka tumačenju datog iskaza u odnosu na humoristički okvir. To umnogome olakšava proces razumevanja, jer je na neki način gledalac oslobođen zadatka prepoznavanja humorističkog iskaza, što u suštini predstavlja početni korak u procesu razumevanja takovog iskaza. Ako to nije slučaj, onda gledalac mora najpre da prepozna određeni iskaz kao humorističan, odnosno, mora da prepozna nameru govornika da stvori odgovarajući efekat, ili, drugim rečima, njegovu nameru da pređe iz ozbiljnog u neozbiljni modalitet komunikacije, što opet, značajno utiče na to kako će se dati iskaz razumeti.

Iako detaljna kvantitativna analiza nije bila osnovni cilj ovog rada, činilo se nužnim uporediti vrstu i učestalost MKS u ovom korpusu. Pokazalo se najpre da žanr ima veliki uticaj na vrstu i učestalost pojavljivanja MKS, kao i stil glume i način govora nekog glumca. U tom smislu, MKS se češće mogu uočiti u sitkomu nego u dugometražnom filmu, što je donekle i očekivano, ako se prisetimo činjenice da su se sitkomi najčešće snimali u prisustvu gledalaca, koji su u toku snimanja reagovali, najčešće smehom, na šale koje su čuli, ili videli na sceni. U analiziranim filmovima i serijama, većina primera sadrži referencijalne šale i kombinaciju verbalnog i neverbalnog humora. Takav humor je upućen direktno gledaocu, kao krajnjem primaocu poruke, a ne sagovorniku u filmu. Osim toga, taj humor predstavlja određnu vrstu izazova i zadatka koji se stavlja pred gledaoca, jer on mora da ga dekodira, odnosno, prvenstveno da prepozna i razume humor koji je vezan isključivo i samo za jezik, a potom i poveže i pravilno protumači vanjezičke aspekte koji se tiču kulture. U tom smislu su duhovite aluzije i reference, koje su vrlo česte u filmovima u suštini direktno upućene gledaocu, dok je sagovornik, koji je na istom nivou komunikacije kao i govornik, sporedni primalac poruke.

U primerima u kojima se u filmovima i serijama na engleskom jeziku pojavljuje MKS, obično su u pitanju parajezički i neverbalni signali, gotovo nikad jezički. Jezički MKS zabeleženi u korpusu, u neku ruku predstavlja antitezu jezičkom MKS. Recimo u filmu *Hangover*, glavni junaci upadaju u različite situacije, od kojih su neke zaista neočekivane i absurdne. U jednoj od takvih scena, grupa prijatelja nailazi na tigra u kupatilu hotelske sobe.

Gledalac je upoznat sa tom situacijom, ali junaci nisu, jer su pre toga bili pod dejstvom alkohola i ne sećaju se događaja koji su se tad desili:

- (156) (1) Alan: *There's a jungle cat in the bathroom!*

(Phil ulazi u kupatilo s izrazom neverice na licu i brzo izlazi iz kupatila)

- (2) Phil: *Holy fuck, he's not kidding! There's a tiger in there!*

Iako su Alanovi prijatelji, a i gledaoci, navikli da se on uvek šali, u ovoj sceni gledaoci, od samog početka, a i Phil, nakon što zaviri u kupatilo, znaju da Alan govori istinu te je njegov iskaz istinit i relevantan, ali je čitava situacija apsurdna, kao i način na koji Alan imenuje tigra, te iz tog nesklada proizilazi humor, a Phil ostalima upućuje signal koji isto tako predstavlja suprotnost očekivanom jezičkom metakomunikativnom signalu.

Primeri koji sadrže parajezičke i neverbalne signale su svakako češći. Recimo, u primeru iz gorepomenutog filma, Mike naglašeno izgovara predgovor ‘nice’ tako što diftong /aj/ izgovara mnogo duže nego što bi trebalo, a i glasnije nego što se očekuje, čime pokazuje ironiju i neodobravanje. Pored ovog parajezičkog signala, u istom redu (3) javlja se i nejezički signal, njegov smeh, i ponovo u 4. redu ponavljanje istog parajezičkog signala.

- (157) (1) Mike Tyson: By the way man (-) where you get that cop car from?

- (2) Stu Price: We uh (--) stole it from these dumbass cops.

- (3) Mike Tyson: ↑NICE↑ >((ironično))< (smeje se)

- (4) Mike Tyson: ↑NICE↑ High five there↑ That's nice

Međutim, za razliku od filmova koju su obuhvaćeni ovim korpusom, analizirane serije imaju svaka svoje specifičnosti u vezi sa metakomunikativnim signalima. Najpre, kada je reč o seriji *Only Fools and Horses*, poznato je da je ona sitcom, odnosno relativno kratka forma, u kojoj se isti junaci pojavljuju iz epizode u epizodu, a svaka epizoda predstavlja priču za sebe. U sitcomu se različiti oblici humora brzo smenjuju, te filmska ekipa (koja obuhvata režisera, glumce, scenariste, snimatelje i producente) obično ne želi da rizkuje, te svim sredstvima navodi gledaoca da prepozna humor i da na njega reaguje na odgovarajući način. Iz te potrebe proizašao je i unapred snimljeni smeh koji se u sitcomima montira i umeće tako da se čuje posle izgovorene šale. U ovom korpusu, to se može čuti u seriji *Only Fools*

and Horses, što predstavlja jedan od parajezičkih signala upućenih i ostalim glumcima, koji učestvuju u datom dijalogu, i publici prisutnoj na snimanju, a naravno i televizijskim gledaocim, da dati iskaz protumače kao humorističan. U tom smislu se ovom metodom direktno utiče na način na koji gledalac tumači poruku, jer se i oblici humora koji nisu sasvim čvrsto ute-meljeni na nakon od mehanizama humora o kojima smo govorili, stavljaju u humoristički okvir. Ono što je dobro poznato jeste da se ponekad unapred snimljen smeh naknadno doda kadrovima u kojima se odvijaju dijalazi u određenim intervalima, koji možda ne prate trenutke u kojima bi se gle-daoci zaista smejali. Recimo, scena iz gorepomenute serije, propraćena je smehom, iako, za to nema osnova, bar kad je reč o kriterijumima, odnosno parametrima koji su ovde korišćeni za određivanje humorističkih iskaza:

(158) (1) Rodney: *Damien, get ready for school!*

(2) Damien: *I am ready for school.* (Čuje se smeh)

U ovom primeru bi suprotnost skripta trebalo da bude zasnovana na neskladu između Rodneyijevog očekivanja i njegove implikature i onog što vidimo u kadru, a što nije u skladu sa onim kako gledaoci (i Rodney) oče-kuju da bi trebalo da izgleda dečak koji je spreman za školu, pošto na vizuelnom planu u kadru vidimo dečaka koji je obučen kao reper, sa kačketom okrenutim naopako, širokom odećom, spuštenim pantalonama, i debelim lancem oko vrata. Međutim, s druge strane, gledaoci su isto tako upoznati sa tim kako i gde Trotterovi žive, tako da nesklad između ta dva skripta i nije dovolno velik, a osim toga ne vodi nekom logičnom razrešenju, te se čini da pravi efekat izostaje u ovom kratkom dijalogu. Međutim, kao što je već pomenuto, stvaranje humorističkog okvira u celini ima povoljan uticaj i na razumevanje ostalih oblika humora. Naime, psiholozi (Young i Frye 1966; Smyth i Fuller 1972; Brown i dr. 1980; Platow i dr. 2005) su potvrdili da je smeh zarazan, tačnije, kada neka osoba čuje da se drugi nečemu smeju najverovatnije će i sama početi da se smeje, čak i onome čemu se inače ne bi smejala bez prisustva drugih osoba.

Ono što je takođe interesantno jeste to da uproks činjenici da je metod korišćenja unapred snimljenog smeha osmišljen i najviše korišćen u holivudskoj produkciji, u američkoj seriji *The Simpsons*, ovaj metod se ne koristi verovatno zbog toga što su producenti i stvaraoci serije želeli da gledaocima ostave dovoljno prostora da sami prepoznaaju i odreaguju na humor sadržan u seriji, a ne da horskim smehom usmeravaju ili navode

gledaoce da se smeju onim iskazima koji su izdvojeni kao smešni. Naravno, ova serija je specifična i po tome što je crtana, likovi su dvodimenzionalni, što predstavlja poseban izazov za analizu pomoću parametra kakav je MKS, jer zbog vizuelno pojednostavljenih likova, teško da se mogu uočiti neverbalni MKS, posebno oni koji se odnose na izraz lica govornika. Znači, ovde nema neverbalnih signala, onoga što je relativno često u drugim sitkomima, recimo u seriji *Only Fools and Horses*. Kada je reč o toj seriji i neverbalnim signalima, treba pomenuti da je pojedinim likovima u seriji manir da koriste takve signale. Recimo Rodney i Trigger, obično koriste bezizrazno lice, koje naravno biva zumirano nakon što oni izgovore neku rečenicu, a što predstavlja signal ostalim likovima da počnu da smeju. S druge strane, pojedini likovi koriste smeh iz istog razloga, kao što je recimo Boycie, koji je ostao upamćen upravo po svom specifičnom smehu⁷. Sve ovo se može ilustrovati primerom scene iz epizode *If they could see us now*, u kojoj Boycie, Marlene, Denzil, Trigger i Sid čekaju ispred sudnice, jer treba da budu prozvani da svedoče u slučaju koji se vodi u vezi sa bankrotom Trotterovih. Dok čekaju da budu prozvani, razgovaraju o tome šta bi trebalo da kažu sudiji.

- (159) (1) Sid: *What are you gonna do Denzil?*
(2) Denzil: *I'm gonna tell them I hear voices.*
 (u krupnom kadru je Denzilovo bezizrazno lice)
(3) Trigger: *But you are a character witness.*
 (Opet u krupnom kadru Denzilovo bezizrazno lice)
(4) Denzil: *Yes, but I hear voices.*

Pored toga, u ovom primeru se može uočiti i svesno narušavanje Griceovog principa kooperativnosti, tačnije, maksime relevantnosti i informativnosti, jer je očigledno da Denzilov iskaz nepovezan sa prethodnim pitanjem, s jedne strane, a s druge, njegovo ponavljanje istog iskaza predstavlja uobičajenu retoričku strategiju u humoru koja utiče na pojačanje humorističkog efekta. Činjenica da ostali likovi koji učestvuju u dатој konverzaciji ne reaguju smehom može da ukaže na to da nisu prepoznali humoristički potencijal iskaza. Nakon ovog dijaloga se čuje smeh, što bi trebalo da predstavlja znak gledaocima da dati iskaz tumače kao smešan. Međutim, čini se da je od tog eksplisitnog pokazatelja humorističkog okvira za sam process

⁷ U svojoj izuzetno zanimljivoj biografiji, glumac John Callis (2011), koji je tumačio lik Boycija u seriji, opisuje na koji način je stvorio svoj prepoznatljivi smeh.

razumevanja mnogo važnije upravo znanje koje gledalac ima o mikro- i makrokontekstu, kao i znanje koje ima o likovima u seriji i zapletu. Kako autorka ovog rada ističe u jednom drugom radu (Prodanović Stankić 2014: 453), svesno narušavanje Griceovog princip kooerativnosti u okviru humorističkog diskursa predstavlja neobeležen slučaj, a to narušavanje je obično udruženo sa ostalim mehanizmima koji doprinose pojačanju humorističkog efekta i, kao u ovom primeru, usmeravaju gledaoca da konstruiše odgovarajuće značenje u skladu sa humorističkim okvirom.

Naposletku, u vezi sa MKS, treba pomenuti i jednu pomalo neobičnu pojavu zabeleženu u korpusu na engleskom jeziku. Naime reč je o direktnom obraćanju lika iz filma gledaocu, tačnije, u ovom slučaju u pitanju je serija *The Simpsons*. U epizodi *Itchy&Scratchy&Poochie*, u kojoj se radnja odvija oko dileme da li bi trebalo završiti sa snimanjem i emitovanjem nekad vrlo popularnog crtanog filma *Itchy&Scratchy*, Homer, koji u toj epizodi pozajmljuje svoj glas psu Poochiju, novom liku u crtanoj seriji, obraća se direktno gledaocima, doduše, ne onim iz stvarnog života, već onima koji u Simpsonovima gledaju crtani *Itchy, Scratchy&Poochie*:

(160) (1) Bellamy (govori kao Itchy): *Hi, Poochie. You look like you've got something to say. Do you?*

(2) Homer (kao Poochie): *Yes, I certainly do!*

(počinje da govori kao Homer, bez glume)

Hello there, Itchy. I know there's a lot of people who don't like me and wish I would go away. I think we got off on the wrong foot. I know I can come off a little proactive, and for that I'm sorry. But if everyone could find a place in their hearts for the little dog that nobody wanted, I know we can make them laugh and cry until we grow old together.

Ovaj primer je vrlo interesantan iz više razloga. Najpre, on predstavlja parodiju na manir koji se povremeno koristi u komedijama i sitkomima, a koji se ogleda u tome da se lik iz filma ili serije obraća direktno gledaocima koji su u drugoj stvarnosti i pripadaju drugom nivou komunikacionog događaja. Recimo, taj manir je povremeno koristio Woody Allen, na primer u mjuziklu *Annie Hall* i kasnije, Linwood Boomer u sitkomu *Malcom in the Middle*. Međutim u ovom slučaju, pošto postoji više nivoa na kojima

se odvija komunikacija, situacija je nešto složenija. Najpre, postoji nivo stvarnih gledalaca koji gledaju datu epizodu iz serije *The Simpsons*. Razgovori likova u toj seriji se odvijaju na drugom nivou, a u priču je uključen i treći koji obuhvata razgovore crtanih likova Itchy i Poochie iz crtača koji gledaju Simpsonovi. U tom smislu, Homer se u jednom trenutku neočekivano isključuje iz trećeg nivoa u kome je pozajmljivao svoj glas drugom junaku, tako što nastavlja da govori na uobičajen način. Svojim obraćanjem gledaocima, u kome se takođe može primetiti parodija na lični ton govora javnih ličnosti koji se često čuje u medijima, posebno američkim, on na određeni način namerno razotkriva misteriju oko toga šta je stvarno, a šta ne. Taj prelazak iz jednog u drugi nivo je u ovom slučaju izvršen isključivo prozodijom i parajezičkim sredstvima, jer Homer menja tonalitet i boju svog glasa, kao i način govora. Naravno, kada se obraća gledaocima koji pripadaju drugom nivou, on se istovremeno obraća i stvarnim gledaocima. Taj neočekivani obrt i situacija koja je pomalo paradoksalna svakako doprinose pojačavanju efekta parodije i aluzije na slične govore koje čujemo u medijima u stvarnom životu.

Kao što je već pomenuto, ovakva vrsta analize je u velikoj meri uslovljena žanrom i potrebama produkcije, što opet direktno utiče na broj iskaza koji sadrže ili ne sadrže MKS, zavisno od toga kakav efekat žele da postignu stvaraoci datog filma ili serije. Konkretno, u ovom korpusu, dijalozi u filmovima su u najvećem broju slučajeva bili bez metakomunikativnih signala, dok je najveći broj ovih signala zabeležen u sitkomu, kao prototipičnoj formi humorističke televizijske serije. Međutim ono što bi svakako bilo zanimljivo uraditi jeste uporediti učestalost, vrstu i broj pojavljivanja MKS u različitim žanrovima filmskog i televizijskog diskursa, da bi se utvrdilo u kojoj meri i na koji način stvaraoci određenog diskursa utiču na proces prepoznavanja, ali i razumevanja nekog iskaza koji sadrži verbalni humor.

3.3.4.2. Elementi kulture u korpusu na engleskom jeziku

Do sada je već bilo reči o tome da će se pojam kulture u ovom radu posmatrati kao deo šireg, vanjezičkog konteksta koji okružuje komunikativni događaj. U tom smislu kultura je važna kao okvir koji obuhvata sve ono znanje, iskustvo, običaje, verovanja i predstave o svetu koje data jezička zajednica ima u određenom trenutku. Takođe, sledeći Kövecsesa (2006: 64), pod okvirom će se ovde podrazumevati strukturirana mentalna predstava neke konceptualne kategorije, a kada je reč o kulturi, taj okvir se naziva

kulturnim modelom. U suštini, kulturni model je koherentno organizovano iskustvo i znanje ljudi koje se podrazumeva i koje je zajedničko, s jedne strane, ljudima uopšte, a s druge, određenoj zajednici koja koristi dati jezik. Treba pomenuti da kulturni modeli ne moraju nužno da odgovaraju stvarnosti, ali su neizostavni kada je potrebno tumačiti i verbalne i neverbalne poruke u nekom komunikacionom događaju. U tom smislu, govornici datog jezika su u određenoj meri ograničeni okvirom koji im je na neki način nametnut datim kulturnim modelom. Tako kulturni model postaje referentna tačka u odnosu na koju se tumači verbalni humor upotrebljen u dатој situaciji. Iako Raskin (1985: 64–65) takođe naglašava da je nužno napraviti podelu između leksičkih podataka, ili jezičkog znanja vezanog za dati humoristički tekst i vanjezičkog znanja koje se implicira datim humorističkim tekstrom (Raskin 1985: 64–68), gotovo nigde se u relevantnoj literaturi o verbalnom humoru (Attardo 1994, 2001, Alexander 1997, Hay 2001, Kotthoff 2006a, 2006c) ne govorи о ulozi i značaju vanjezičkih elemenata za stvaranje i razumevanje verbalnog humora. Autorka ovog rada će pokušati da da svoj doprinos osvetljavanju sprege jezičkih i vanjezičkih aspekata verbalnog humora i njihovoj ulozi u stvaranju i razumevanju verbalnog humora.

Na temelju urađene analize korpusa, u vezi sa vanjezičkim znanjem, izdvojeni su elementi kulturnog modela koji su univerzalni i specifični za ljude kao biološku vrstu, i oni koji su, s druge strane, vezani za datu jezičku zajednicu. Uvid u kulturne modele pruža prvenstveno jezik, ali ne samo jezik, pošto se na osnovу onog o čemu se govorи mogu izvesti zaključci o različitim aspektima ili elementima kulturnih modela. Kako primećuje Hutchins (1980: 12 navedено prema Quinn i Holland 1987: 14) kulturni model je „često proziran za one koji ga koriste. Jednom kada ga usvoje, on postaje sredstvo pomoću kog se posmatra, a ne predmet posmatranja“. Takav pristup nameće jedно ozbiljno pitanje vezano za metodologiju istraživanja: kako odabrati precizne kriterijume kojima bi se odredili elementi znanja i iskustva koje sadrži dati kulturni model?

Pošто je ovo prvenstveno lingvistička studija u kojoj se kontrastivno porede dva jezika i time dva kulturna modela, u ovom radu su upotrebljeni sledeći kriterijumi. Najpre, u skladu sa predloženim modelom analize, elementi kulture će biti povezani sa metom humora, ali i jezikom i situacijom i kontekstom u kome se dati humoristički izraz javlja. Već je rečeno da meta predstavlja pojedinca ili određenu grupu ljudi, instituciju ili čitav sistem koji je predmet podsmeha u datom obliku humora. Pored mete, kao posebnog

parametra koji pruža direktni uvid u društveno-kulturne aspekte vezane za dati oblik humora, s elementima kulture će biti povezane i aluzije, parafraze i komentari kojima se upućuje na neki vanjezički deo stvarnosti, a koji je poznat govornicima datog jezika, tačnije, pripadnicima date kultture. Da bi se iz korpusa izdvojile te aluzije, autorka se postavila u ulogu prevodioca i odabrala one za koje je smatrala da su nepoznati govornicima drugog jezika. Tu prvenstveno spada upućivanje na konkretnе osobe iz javnog života, pojmove vezane za savremenu kulturu i sl. Iako ovaj kriterijum nije sasvim validan i objektivan, pošto je ponekad vrlo teško odrediti granicu između poznatog i nepoznatog pojma, činilo se da će u ovom radu takav pristup biti od pomoći pošto je fokus prvenstveno na jezičkim elementima humora, a osim toga, i unutar date kulture govornici istog jezika mogu, ali ne moraju obavezno prepoznati sve aluzije koje je scenarista imao u vidu. Osim toga, pojedini autori ističu (Mintz 2008: 289) da se između ostalog, evropska i američka kultura razlikuju i po tome kako definišu popularnu kulturu. S jedne strane, kako navodi Mintz (2008: 289), Evropljani zastupaju širu definiciju i popularnu kulturu posmatraju kao pojam koji obuhvata sve aspekte svakodnevnog iskustva, između ostalog, navike vezane za ishranu, kulturu stanovanja, industrijski dizajn, modu, itd. S druge strane, Amerikanci koriste užu definiciju i popularnu kulturu ograničavaju na popularne vrste umetnosti i zabavu, kao što su popularna književnost, novinarstvo, grafičke umetnosti, i masovni mediji. U ovom radu će se, takođe, pod popularnom kulturom podrazumevati uža definicija, s posebnim osvrtom na relevantne aspekte popularne kulture koji se tiču zabave i masovnih medija, pošto su u analiziranom filmskom i televizijskom diskursu ti aspekti popularne kulture najvažniji i najzastupljeniji.

Najpre, potrebno je pomoći primera predstaviti kriterijume koje su upotrebljeni za selekciju primera koji sadrže elemente kulture. Recimo, već je pomenuto u vezi sa epizodom *Das Bus*, američke crtane serije *The Simpsons*, da naslov epizode predstavlja aluziju na čuveni nemački film iz *Das Boot* iz 1981. godine, vrlo popularan u SAD, ali ne toliko i u Srbiji, koji govori o tome s kakvim se izazovima suočava posada nemačke podmornice dok pokušava da uništi nekoliko savezničkih brodova na Atlantiku u toku 1942. godine. S druge strane, radnja epizode *Das Bus*, u kojoj grupa učenika jedne springfieldske škole završava na pustom ostrvu predstavlja aluziju na roman *Lord of the Flies* (*Gospodar muva*) Williama Goldinga, koji je, čini se, nešto više poznat u srpskoj kulturi. Nadalje, u toku epizode

se govori o programu koji izvode učenici škole, a koji se tiče predstavljanja članica Ujedinjenih nacija. Svako dete u toku svoje prezentacije date države članice UN obično pominje stereotipe koji važe za tu državu, a koji su deo globalne kulture, te su kao takvi opštepoznati. S druge strane, kada direktor škole, Skinner, pokušava da uspostavi red među decom koja su se potukla u toku prezentacija, on udari o sto cipelom, što je aluzija na stvarni incident koji se dogodio u skupštini Ujedinjenih nacija 1960. godine, kada je Nikita Hruščov učinio isto, iako je to mnogo manje poznat podatak i govornicima srpskog i engleskog jezika, jer je vezan za specifičan period u istoriji, a ne popularnu kulturu. Kada se već pominje popularna kultura, većina gledalaca, bez obzira na to gde žive i kojim jezikom govore, prepoznaće aluziju na lik Indijana Džonsa i početak filma *Indijana Džons i otimači izgubljenog kovčega* (1981.). Naime, kada u epizodi *Das Bus*, jedan od učenika, Millhouse, prvi pređe klanac na koji su naišli bežeći pred poterom pomoću lijane, ali nakon toga odbije da Bartu i Lisi dobaci tu istu lijanu, gledaoci će u najvećem broju slučajeva povezati Millhousa i Indiana Jonesa. Takođe, većina gledalaca može lako da prepozna vizuelni identitet pevača grupe Kiss, Petera Crissa u načinu na koji je obojeno Ralphijevo lice na ostrvu. U svim ovim slučajevima postoje neverbalne, tačnije vizuelne aluzije na pojedine elemente datih kulturnih modela. Svi ti elementi mogu se predstaviti posebnim ulaznim prostorima u okviru jedne složene mreže pojmovnog stapanja koju gledalac može da aktivira, tačnije, da u toku dinamičkog konstruisanja značenja profiliše one elemente koje prepozna i poveže sa pokazateljima iz mikro- i makrokonteksta koji mu stoje na raspolagnju. Upravo u tome se ogleda prednost kognitivnolingvističkog pristupa analizi humora, jer pojedini jezički elementi mogu da predstavljaju rezultat složene mreže koja može da obuhvati ne samo ono znanje koje je vezano za značenje pojedinih leksema već i vizuelne elemente koji se mogu po potrebi aktivirati. U nastavku, pažnju će biti usmerena na najčešće elemente kulture aktivirane pomoću nekog oblika humora na temelju analize korpusa na engleskom jeziku, prvo u britanskim, a potom u američkim filmovima, pošto postoje određene razlike između ova dva kulturna modela u odnosu na humor.

Kada se govori o britanskim filmovima i humorističkim televizijskim serijama, treba pomenuti da su humor i komedija duboko ukorenjeni u britansku kulturu. Alexander (1997: 140) ističe da su različiti oblici humora koji se javlja u medijima odraz onih oblika humora koji su u velikoj meri prisutni u svakodnevnim društvenim odnosima u Velikoj Britaniji. Takođe,

on primećuje (Alexander 1980: 32) da je zajednički smisao za humor koji imaju Britanci nešto što oni stiču vaspitanjem. Ono što je u najvećoj meri prisutno u britanskom humoru prema Alexanderu (1997: 143) jeste parodija na predrasude vezane za društvene klase, što se donekle potvrđuje i rezultatima ove analize. Naime, rezultati ukazuju na to da su najčešća meta gotovo svih oblika humora različite društvene grupe, konkretno niži društveni slojevi, kao što su sitni lopovi, trgovci i preprodavci i određeni tipovi ličnosti koji se vezuju za te društvene grupe, recimo priglupi i nespretni lopovi, pretenciozni i i neobrazovani poslovni ljudi i sl. Uostalom to jeste i određena vrsta formule koja je tipična za žanr komedije i sitkoma. Recimo, u sledećim primerima se mogu uočiti neki od načina na koje se ismeva glupost, kao večita tema komedije:

- (161) (1) Trigger: *When I go in there, I'll just say I hear voices.*
(2) Denzil: *Trigger, you're not a character witness.*
(3) Trigger: *I know. But I still hear voices!*

- (162) (1) Rory Breaker: *Your stupidity may be your one saving grace.*
(2) Nick the Greek: *Uuugh?*
(3) Rory Breaker: *Don't uuugh me, Greek boy!*

Jasno je da je postavka komedije ili humorističke serije na stereotipima i univerzalnim skriptima izuzetno zahvalna, gledano iz ugla nekog ko analizira i jezičke i vanjezičke elemente humora, zato što to otvara prostor za upotrebu vrlo širokog opsega najraznovrsnijih igri rečima ili drugih mehanizama, recimo preteranog razumevanja i sl. U prilog tome govore i primjeri koje su upotrebljeni kao ilustracija za različite oblike humora. Pored toga, treba pomenuti i činjenicu da kada gledaoci dobiju priliku da se na neki način poistovete sa metom ili da se postavke kao superiorniji, humoristički efekat se povećava. Recimo, u korpusu na engleskom jeziku najčešća meta humora su niži društveni slojevi, koji u datom filmu ili seriji koriste određeni jezik (kokni). U onoj meri u kojoj je taj sleng dovoljno specifičan, a, s druge strane dovoljno razumljiv gledaocu, takav jezik pruža gledaocu mogućnost da se meti u isto vreme i smeje, ali i da ima uvid u njihov način života, ophođenja i sl. Ova tvrdnja se može povezati sa tvrdnjom koju dokazuje Antonopoulou (2004: 224), „da percepcija humora direktno zavisi i od specifičnosti vezanih za datu kulturu (u smislu šta je smešno unutar date

kulture) i od toga kako krajnji primalac poruke razume konotacije vezane za dati jezički element“.

Druga najčešća meta i u britanskim i u američkim analiziranim filmovima i televizijskim serijama jesu homoseksualci. Homoseksualci su meta podsmeha i eksplisitno i implicitno. Recimo, u sledećim primerima imao eksplisitno upućivanje na ovu populaciju:

(163) Eddie: *Soap, don't be such a mincer.*

(164) Phil Wenneck: (poruka na telefonskoj sekretarici) *Hey, this is Phil. Leave me a message, or don't, but do me a favor: don't text me, it's gay.*

(165) (1) Melissa: *I just wish your friends were as mature as you.*

(2) Stu Price: *They are mature, actually. You just have to get to know them better.*

(3) Phil Wenneck: (doziva Stua iz dvorišta) *Paging Dr. Faggot. Dr. Faggot!*

(4) Stu Price: *I should go.*

(5) Melissa: *That's a good idea, Dr. Faggot.*

Pored eksplisitnog podsmeha, u ovu grupu bi spadalo i implicitno upućivanje, što podrazumeva da nema direktnog i neučтивог obraćanja likovima iz datog filma ili serije iskazom kojim se ugrožava lice sagovornika, već homoseksualci predstavljaju metu podsmeha u različitim oblicima humora. Recimo, u sledećem primeru, jedan od likova iz filma *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* pokušava da smisli pametan način da na brzinu zaradi novac uvlačeći svog sagovornika u priču koja predstavlja navođenje na krivi trag jer se na kraju iz poente zaključuje da se poslovna shema koju predlaže iz jednog prostog razloga teško može primeniti u njihovom slučaju:

(166) (1) Tom: *Listen to this one then; you open a company called the Arse Tickler's Faggot Fan Club. You take an advert in the back page of some gay mag, advertising the latest in arse-intruding dildos, sell it a bit with, er... I dunno, "does what no other dildo can do until now", latest and greatest in sexual technology. Guaranteed results or money back, all that bollocks. These dills cost twen-*

ty-five each; a snip for all the pleasure they are going to give the recipients. They send a cheque to the company name, nothing offensive, er, Bobbie's Bits or something, for twenty-five. You put these in the bank for two weeks and let them clear. Now this is the clever bit. Then you send back the cheques for twenty-five pounds from the real company name, Arse Tickler's Faggot Fan Club, saying sorry, we couldn't get the supply from America, they have sold out. Now you see how many of the people cash those cheques; not a single soul, because who wants his bank manager to know he tickles arses when he is not paying in cheques!

- (2) Bacon: *So how long do you have to wait for a return?*
- (3) Tom: *Probably no more than four weeks.*
- (4) Bacon: *Well what good is that if we need it in six... no, five days?*
- (5) Tom: *Well it was still a good idea.*

U sledećem primeru može se videti kako Phil zadirkuje Alana jer nosi torbu koju inače ne bi nosio tipičan muškarac, te na taj način implicira da Alan ima pomalo čudan modni stil:

- (167) (1) Phil: *You're not really wearing that are you?*
- (2) Alan: *Wearing what?*
- (3) Phil: *The man purse. You actually gonna wear that or are you guys just fuckin' with me?*
- (4) Alan: *It's where I keep all my things. Get a lot of compliments on this. Plus it's not a purse, it's called a satchel. Indiana Jones wears one.*
- (5) Phil: *So does Joy Behar.*

Ono što je takođe vrlo uobičajeno u britanskim i američkim filmovima jeste upućivanje na poznate ličnosti koji su deo popularne kulture, jer se podrazumeva da će gledaoci koji su upoznati sa urbanom globalnom kulturom znati o kome je reč. Referencijom ove vrste aktivira se znanje gledalaca koje imaju o datoј osobi i okviru koji povezuju sa tom osobom. U primeru

(165), to je uočljivo u 4. i 5. redu. Odgovarajući na zadirkivanje svog prijatelja, Alan se sam metaforički poredi sa Indiana Jonesom, kao popularnim i omiljenim junakom, koji u savremenoj kulturi predstavlja prototip pravog muškarca. U poenti na kraju, Phil završava svoje zadirkivanje Alana tako što ga poredi sa čuvenom američkom televizijskom voditeljkom i komičarkom koja nije omiljena u javnosti zbog kontroverznih izjava, konzervativnih stavova, oštih komentara i irritantnog načina govora.

Na temelju ove analize, rezultati pokazuju da je nešto manje čest etnički humor, ne samo u odnosu na korpus na srpskom jeziku, o čemu će kasnije biti reči, već i u odnosu na ostale mete humora. U slučaju britanskih i američkih filmova i televizijskih serija, etnički humor je usmeren i na pripadnike druge rase i pripadnike drugih etničkih zajednica. Pod drugima ovde smatramo one koji ne pripadaju dатoj većinskoj kulturi. Raskin (1985: 191) definiše etnički humor kao posebnu kategoriju humora koja je zasnovana na specifičnom skriptu. Kako on (Raskin 1985: 194) navodi, ti skripti su ponekad univerzalni, jer su zasnovani na stereotipu, recimo, da je određena etnička grupa glupa, a ponekad su i specifični, jer su usko povezani sa posebnim elementima koji se povezuju sa datom etničkom grupom. Na primer, svi Škotlandžani / Piroćanci su škrti i sl. Međutim, treba pomenuti da u američkoj i britanskoj kulturi etnički humor ujedno odražava i razlike među društvenim grupama, kako to ističu i Boskin i Dorinson (1987: 97), pošto su predstavnici viših društvenih klasa obično bele rase, protestanti, nasuprot nižih društvenih klasa koje obično predstavljaju pripadnici crne ili neke druge rase. U korpusu na engleskom jeziku, etnički humor se može naći na različitim nivoima. S jedne strane, on je usmeren protiv stanovnika druge regije, recimo, u sledećem primeru, preuzetom iz filma *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, meta su severnjaci, koji opet južnjacima vraćaju istom merom:

- (168) (1) Barry the Baptist: *Fucking northern monkeys!*
(2) Lenny: *I hate these fucking southern fairies!*

Ono što se može primetiti kod ovakvih primera, za razliku od sličnih u srpskom jeziku, o kojima će biti nešto kasnije reči, jeste to da scenaristi donekle pokušavaju da stanovnike i jedne i druge regije načine metama humora, mada treba naglasiti da su u suštini takvi primeri zaista retki. U najvećem broju slučajeva, kao i primerima koji slede, potvrđuju se tvrdnje pojedinih autora (Davies 1990: 40; Lainesete 2005: 11–12) koji u svojim

radovima pokazuju da je uvredljiv etnički humor uvek asimetričan u smislu da oni koji žive u centru neke teritorije, ili u prestonici, uvek pričaju viceve ili se šale na račun onih koji žive prema periferiji, ili u susednim zemljama. U slučaju britanskih filmova, to se može ilustrovati primerima u kojima su meta imigranti:

- (169) Rory Breaker: *Get Nick, that greasy wop, shistos, pesevengi, gamouri Greek bastard, if he's stupid enough to still be on this planet.*

U gorepomenutim primerima, eksplisitno se upućuje na metu humora i takvi su primeri uobičajeni u ovom korpusu. Retko se dešava da se na metu implicitno upućuje, recimo upotrebljom određenog dijalekta i sl. Implicitno upućivanje na metu može se ilustrovati već pomenutim primerom, kada Del pokušava da govori francuski, jer se kroz njegovu izvrnuto upotrebu tog jezika, Britanci diskretno podsmevaju Francuzima:

- (170) (1) Del: *One of my most favourite meals is Duck à l'Orange, but I don't know how to say that in French.*
(2) Rodney: *It's canard.*
(3) Del: *You can say that again, bruv!*
(4) Rodney: *No, the French word for duck is canard.*
(5) Del: *Is it? I thought that was something to do with the QE2?*
(6) Rodney: *No that's Cunard. They're the ones with the boats and what have you. The French for duck is canard.*
(7) Del: *Right, lovely jubbly! Right, so how do the French say à l'Orange then?*
(8) Rodney: *À l'Orange!*
(9) Del: *What, the same as we do?*
(10) Rodney: *Yes.*
(11) Del: *Oh dear, it's a pity they don't use more of our words innit, eh?*

Međutim, treba ponovo istaći jednu vrlo važnu činjenicu, naime, u korpusu britanskih filmova etnički humor usmeren ka odrđenoj meti uvek se ublažava šalom na sopstveni račun, kao što se može videti između 7. i 11. reda. Tome u prilog govori i sledeća šala:

- (171) (1) Eddie: *The entire British empire was built on cups of tea...*
(2) Bacon: *Yeah, and look what happened to that.*
(3) Eddie: *And if you think I'm going to war without one, mate, you're mistaken.*

S druge strane, kada su meta etničkog humora pripadnici druge rase, obično nema ublažavanja, ni u britanskim ni u američkim filmovima ili televizijskim serijama, jer je upućivanje na takvu metu uvek direktno i bez ublažavanja:

- (172) (1) Rory Breaker: *Is this some white cunts joke that black cunts don't get? 'Cause I'm not fucking laughing Nicholas.*
(2) Soap: *Rory Breaker? That psychotic black dwarf with an afro?*
(3) Tom: *That would be the same man, yea.*

Slično je i u korpusu američkih filmova i serija. Recimo, kada producenti, scenaristi i crtači u epizodi *Itchy&Scratchy&Poochy Show* raspravljaju o tome kako treba da izgleda novi junak, pas Poochy, koga tek treba da ubace u seriju. Jedna od mogućnosti je da on bude crne rase da bi se uklopili u zahteve koje pred njih stavlja tržište:

- (173) (1) Executive: *Um... wh-what do you mean, exactly?*
(2) Meyers: *Oh, you know, attitude, attitude! Uh... sunglasses!*
(3) Executive: *Can we put him in more of a "hip-hop" context?*
I feel we should rastafy him by ... ten percent or so.
(Crtač crta novu verziju. Još uvek nisu sasvim zadovoljni.)
(4) Meyers: *Hmm... I think he needs a little more attitude.*
(Crtač potamni Poochijeve sunčane naočare)
(5) Executive: *Oh yeah, bingo. There it is, right there!*

Lik ovog crtanog junaka je odličan primer za vizuelni pojmovni amalgam koji objedinjuje različite elemente američke kulture. S jedne strane

nalazi se ulazni mentalni prostor koji objedinjuje sve one elemente znanja i stereotipe koji se vezuju za Afro-amerikance – on živi u getu, repuje, nosi kačket i široke spuštene farmerice. S druge strane, postoje i elementi koji se vezuju za surfovanje, kao tipično američki sport i generički lik surfera kao tipičnog mladog Amerikanca koji se bavi sportom i veći deo vremena provodi na obali okeana. Pored toga, dok repuje, Poochie pominje i kontroverzni crtani lik, Joea Camela, koji je devedesetih godina prošlog veka bio deo marketinške kampanje proizvođača cigareta. Zbog izuzetno velike popularnosti izazvane stručno osmišljenom kampanjom, naročito među decom, postao je prepoznatljiv širom Sjedinjenih Američkih Država, što je nažalost, vrlo brzo dovelo do porasta broja maloletnih pušača u toj zemlji i sudske parnice protiv kompanije koja je sprovela kampanju. Naposletku, u svojim stihovima Poochie pominje i Arthura Fonzarellija koji je takođe izmišljeni lik iz popularne televizijske serije *Happy Years* (1974–1984). Ono po čemu je Fonzarelli prepoznatljiv jeste to što glumi opasnog tipa, a u stvari je smešan, poreklom je imigrant iz Italije, republikanac koji se bori za prava Afro-amerikanaca u američkoj državi Milvoki. Stvaranje crtanog lika Poochija predstavlja odličan primer kako se različiti elementi znanja koje određena jezička zajednica ima koriste da bi se stvorio željeni efekat, bilo da je u pitanju humoristički efekat ili prosto podilaženje različitim tipovima gledalaca. Ako se uzme u obzir činjenica da ostala dva lika iz pomenute epizode, Itchy i Scratchy, predstavljaju aluziju na Toma i Jerryja, jasno je kako se stvaraju urbani mitovi koji su deo globalne kulture:

- (174) (1) Scratchy: *What's that name again? I forgot.*
(2) Poochie: (pevajući poput repera)
 *The name's Poochie D, and I rock
 the telly I'm half Joe Camel,
 and a third Fonzarelli.
 I'm the kung fu hippie, from gangsta city.
 I'm a rappin' surfer, you the fool I pity.*

Kao što se već moglo primetiti iz prethodnih primera, ono što je tipično za komedije i humorističke serije na engleskom jeziku jeste to da se kao meta humora često koriste osobe iz javnog života. Naime, kao meta u datom obliku humora se obično pomene lično ime koje bi kod slušalaca, ali i gledalaca trebalo da izazove odrđene reakcije. Treba najpre pomenuti da su lična imena koja se koriste u takvim primerima opštepoznata u javnosti

u određenoj kulturi, uglavnom vezano za period u kome je data epizoda ili film nastao. Pored toga, nije uvek reč o osobama iz stvarnog života, već i o likovima iz popularnih serija (gorepomenuti primer Arthur Fonzarellija) ili čak crtanim likovima sa bilborda i reklama (Joe Camel, Tom i Jerry, Roadrunner itd.). Ono što je zajedničko ovim primerima jeste to da se lično ime date osobe koristi da bi se ostvarilo metaforičko poređenje i da bi se bolje opisao neki ciljni domen. Ponekad je ime upotrebljeno metonimijski da bi uputilo na određeno kategoriju, tačnije na čitav okvir koji okružuje pomenutu osobu. Na taj način se pomoću metafore i metonimije aktivira znanje o datom vanjezičkom pojmu koje gledalac ima, te se na taj način stvara suprotnost skripta, a potom prostor za ostvarivanje humorističkog efekta. To se recimo može ilustrovati gorepomenutim primerom (165) u kome Alan sebe poredi sa Indiana Jonesom, jer obojica nose isti oblik tašne. To metaforičko poređenje mu je potrebno da bi se kod svog prijatelja na neki način opravdao i indirektno odbacio Philovu insinuaciju da samo homoseksualci nose takve torbe. Iako je Alanovo poređenje metaforičko, Indiana Jones, kao lik iz istoimenog filma koga igra Harrison Ford metonimijski predstavlja kulturni model koji se vezuje za prototip pravog muškarca: zgodan, snažan, hrabar, avanturista itd. Međutim, kao odgovor na njegovo poređenje, Phil nudi drugo: naime, on podseća Alana da i Joy Behar, jedna od voditeljki poznatog šou programa *The View* na američkoj televiziji CNN, nosi istu takvu tašnu. Poređenje je neočekivano i iznenađujuće, ali ono što američki gledalac zna jeste da je emisija *The View* svakog dana na programu još od 1997. godine, da emisiju pored Joy Behar vode još četiri voditeljke, emisija je izuzetno gledana, ali je uglavnom gledaju žene srednjih godina. U tom smislu, Joy Behar je u ovom zadirkivanju postavljena kao antiteza naspram Indiana Jonesa, jer ima sve one atribute koji se u skladu sa važaćim stereotipima u društvu pripisuju starijoj ženi: drska je i otvorena, uvek kaže šta misli, ponekad guši svoje sagovornike svojom pričom, itd. Ono što se Joy Behar posebno zamera u javnosti jeste iznošenje svog ličnog stava o politici i političkim partijama u Sjedinjenim Američkim Državama.

Takođe, treba pomenuti da u korpusu na engleskom jeziku nema mnogo aluzija na aktuelne političke događaje, kao što je to slučaj sa korpusom na srpskom jeziku, iako postoje i takvi primeri. U primerima koji sadrže takve aluzije koristi se upućivanje na konkretnu osobu, ili konkretan događaj vezan za određenu sredinu, ili se o politici govori uopšteno, u smislu globalnih političkih događaja. Kao ilustracija za aluziju na stvaran politič-

ki događaj, može poslužiti primer iz epizode *If They Could See Us Now*. Denzil brine o sudskom procesu koji se vodi oko Delovog i Rodneyijevog bankrota i plaši se da kaže istinu:

(175) (1) Trigger: *There's nothing to be nervous about, Denzil. All you gotta do is go in there and tell the truth.*

(2) Denzil: *Trigger, if I go in there and tell the truth, Del and Rodney'll spend the next five years sharpening Jeffrey Archer's pencils!*

Aluzija na Jeffreyja Archera nije slučajno napravljena. Naime, ovaj britanski političar bio je član parlamenta, ali je nakon što se otkrio skandal u koji je bio umešan, morao da bankrotira. Međutim, nakon toga, postao je pisac bestselera, čime je donekle povratio novac, ali i političku karijeru, jer je u konzervativnoj partiji bio na mestu zamenika predsednika, da bi ponovo bi suspendovan, optužen i osuđen na zatvorsku kaznu zbog lažnog svedočenja. Sem što je u ovom slučaju napravljena interesantna analogija između Delovog slučaja i slučaja Jeffreyja Archera, istovremeno je stvorena zamišljena situacija koja predstavlja upravo ono o čemu govore Fauconnier i Turner (2002: 217–231). Naime, u toj situaciji, u kojoj bi se Del i Rodney našli, ako bi se Denzil zaista držao Triggerovog saveta i (u skladu sa Griceovim principom kooperativnosti) ispričao sve što zna i što je relevantno i istinito, oni bi sigurno završili u zatvoru. Međutim, aludirajući na aktuelan događaj i činjenicu da je Archer dobio ne samo drugu šansu, već i da se snašao u ulozi pisca, Denzil pravi analogiju između Dela i Rodneyija i Archera. Da bi pravilno razumeli složenu mrežu pojmovnog slivanja, gledaocima moraju biti poznati elementi koji su deo ulaznih prostora, a to su najpre događaji u koje u prethodnim epizodama bili upleteni Del i Rodney, ali i Archer, što predstavlja širi vanjezički kontekst. Isto tako, jedan od ulaznih prostora predstavlja mentalna slika koja je deo ustaljenog popularnog verovanja da pisci pišu koristeći pisaču mašinu ili grafitnu olovku, zatim znanje koje prosečan gledalac ima o tome kako se provodi vreme u zatvoru i kakvi odnosi vladaju među zatvorenicima. Iako su Del i Rodney vrlo snalažljivi, Denzil je svestan da sigurno ne bi imali toliko sreće, ili takvu protekciju kao Archer.

Kada se govori o ovakvim aluzijama i referenciji treba naglasiti jednu važnu činjenicu, a to je da se u filmovima i serijama američke produkcije u mnogo manjoj meri koristi upućivanje na specifične elemente, a češće

na elemente masovne i globalne kulture koja je dobro poznata gledaocima širom sveta iz prostog razloga što je tako mnogo lakše dopreti do većeg broja gledalaca širom sveta. Pored toga, u filmovima i serijama američke produkcije, mnogo je veći ideo neverbalnog humora koji je zasnovan na pokretu, a ne na jeziku ili kulturi, što sigurno doprinosi lakšem razumevanju i prevodenju takvih filmova. To je uostalom u skladu s tvrdnjama od kojih polaze pojedini autori (Chiaro 1992: 2), naime da je gotovo nemoguće prevesti humor koji je zasnovan na kulturi, dok se drugi (Zabalbeascoa 1996, 2003, 2005; El-Rushidi 2005; Ferrari 2009), bave različitim prevodilačkim tehnikama koje je moguće primeniti prilikom prevodenja s ciljem da se za-drži humoristički efekat.

U svakom slučaju, ono što je mnogo češće u korpusu na engleskom jeziku u ovom radu jesu aluzije na globalnu političku scenu i situaciju u svetu, što je posebno naglašeno u američkoj crtanoj seriji *The Simpsons*, u kojoj je globalna politika jedan od predmeta podsmeha, što je naročito uočljivo u epizodi *Das Bus*, u kojoj su između ostalog meta zemlje članice Ujedinjenih nacija, ali i sama organizacija, što ćemo ilustrovati sledećim primerima:

(176) (Deca počinju da prave nerđ na probi prezentacija različitih zemalja)

Ralph (peva himnu Kanade): *Oh, Canada!*

Direktor Skinner: (udara cipelom po stolu) *Order, order! Do you kids wanna be like the real U.N., or do you just wanna squabble and waste time?*

(177) (Deca kreću na ekskurziju, roditelji ih prate)

Marge: *Have a great weekend, kids. Be nice to the underprivileged countries.*

Iz ovih primera se može videti kako je često humor neodvojiv od poznavanja vanjezičkih elemenata. Najpre, u prvom primeru se jasno vidi kako direktor prekida Ralphi dok peva himnu Kanade, što je rezultat većog, mada često prečutnog rivalstva između ove dve zemlje. Takođe, već je bilo reči o aluziji na ruskog predsednika koji je svojevremeno učinio isti neverbalni pokret na skupštini UN, čin koji neminovno mora da postane predmet podsmeha, čak i ako se zanemare politički odnosi Sjedinjenih Američkih Država i Rusije. Ipak, ako nekom gledaocu promaknu ovi de-talji, sigurno mu neće promaći ironija u direktorovom verbalnom iskazu

koja je u okviru datog komunikacionog događaja upućena deci, njegovim slušaocima u tom trenutku, ali ako u analizu uključimo i nivo gledalaca, njima je sasvim jasno da je taj ironičan iskaz izrečen upravo na račun UN. Ovde treba istaći da je ovo jedan od primera za pojam hiperdeterminisanog humora, o kome govori Attardo (2001: 100) jer se unutar jednog segmenta koristi više mehanizama humora koji služe istoj svrsi. Ovo je u neku ruku i potvrda za argument koji iznosi Manteli (2011: 257), a koji se odnosi na to da je jedan od najvažnijih elemenata parodije upravo suprotnost i međusobna isprepletenost jezičkih i parajezičkih elemenata iz čega potom prizilazi efektna parodija, izražena i kroz jezik i kroz neverblane aspekte poruke.

Na sličan način se u primeru (175) može razumeti molba mame Marge upućena njenoj deci, Bartu i Lisi, da se lepo ophode sa decom koja u toj školskoj igri glume predstavnike zemalja trećeg sveta. Na nivou komunikacionog događaja koji se odvija između Marge i dece ta molba predstavlja jasno upotrebljenu metonimiju kojom se upućuje na tačno određenu decu. Kada se uzme u obzir gledalac koji, ako je pratio više epizoda ove serije zna, s jedne strane, da su manje omiljena deca dobila uloge zemalja koje su siromašne i bez uticaja na svetsku političku scenu, i da, s druge strane, Marge, koja predstavlja tipičnu Amerikanku istovremeno metonimijski predstavlja i Sjedinjene Američke Države koje se uvek javno zalažu za ravnopravnost i demokratske vrednosti, ali sa fatalnim posledicama po nerazvijene ili manje razvijene zemlje, onda će ovaj iskaz gledaoci razumeti kao ironiju upućenu na račun SAD. Donekle sličan je i sledeći primer u kome se kritikuje stav SAD prema problemu eksploatacije radnika, posebno onih iz nerazvijenih zemalja, i uopšte njihovog stava prema neokolonijalnom ropsству. Pored toga, ističe se i činjenica da se u spoljnoj politici Sjedinjenih Američkih Država obično mnogo govori o njihovim dobrim namerama prema ostalim državama dok se prečutno prelazi preko nekih ozbiljnih pitanja koja narušavaju osnovna ljudska prava:

(178) (Nakon što je školski autobus upao u ocean, Otto, jedan od dečaka, plivajući dalje od ostalih je naišao na ribarski čamac i upao u mrežu kojom su hvatali ribu)

(1) Otto: *Whoa!*

(Jedan od ribara izvadi mrežu iz vode i isprazni je u čamcu)

- (2) Otto: *Ho! Thank the good dude I'm saved. And we can go back for the kids too.*
(Ribari razgovaraju nekim azijskim jezikom)
- (3) Ribar 1: (titlovano) *Do we need another slave laborer in the cannery?*
- (4) Ribar 2: (titlovano) *You can never have too many slave laborers.*
- (5) Otto: *I think I'm going to like it on this boat.*

Interesantno je da u korpusu postoji još jedan sličan primer u kome se jezička barijera između sagovornika, ali i različita nacionalna i rasna pripadnost koristi kao osnova za etnički humor. Naime, reč je o situaciji iz serije *Only Fools and Horses*, tačnije epizodi *Strangers on the Shore*, u kojoj Del, Rodney, Trigger i Denzil slučajno u kamionu sa švercovanim alkoholom dovedu i momka koji liči na Arapina, a za koga oni misle da je imigrant koji je pokušao ilegalno da uđe u Veliku Britaniju. Na kraju epizode gledaoci saznaju da je to sin francuskog multimilionera, arapskog porekla, za kojim se traga, jer je navodno kidnapovan. Kada ga Del i Rodney odvedu svojoj kući, jer brinu da ga ne napadne neka ulična banda, kroz mnoštvo primera se može uočiti praodija na to kako se većinska kultura, čak i kada su u pitanju predstavnici niže klase, kao Trotterovi, odnose prema onima koji se razlikuju po statusu i boji kože. Nakon što su ga nazvali Gery, oblače u ga u smešan drečavo zeleni i crveni Delov kućni mantil, spremaju mu vrlo začinjen kari, jer, kako kaže Del, mora da to voli, govore glasno kad pokušavaju da mu nešto objasne, iako on ne govori engleski i sl. Sve te situacije su vrlo komične, jer su zasnovane na pogrešnom razumevanju, poenobno kada se u raspletu u poenti pokaže da je Gery njihovu dobru namenu tumačio kao različite oblike pretnje, jer je u stvari bio kidnapovan nakon što su ga zatrptali kutijama punim vina dok su u Francuskoj utovarali kamion.

Ono što predstavlja posebnu karakteristiku ovih primera jeste to da su meta humora upravo oni koji stvaraju taj humor. Znači, bez obzira na to što se kroz date šale, viceve i ostale oblike humora na različite načine ismevaju sterotipi vezani za pripadnike drugih nacija, i Britanci i Amerikanci istovremeno postavljaju i sami sebe kao metu humora, čime pokazuju da je takav model ponašanja očigledno prihvatljiv i uobičajen u okviru njihovg kulturnog modela. S druge strane, ne treba zaboraviti ni činjenicu da je humor uvek efektniji ako je enkoderu poruke dopadljiva meta humora (Zillman 1983), što opet, govori u prilog tome da će date komedije i serije imati veći

uspeh i u drugim zemljama. To ističe i Watters (2011: 170) kada kaže da je ključni faktor odgovoran za popularnost i stvaranje prave kritike kroz datu komediju upravo mogućnost gledalaca da se identifikuju sa likom.

Svakako da parodija i kritika elemenata koji se tiču popularne kulture, kao i potrošačke kulture srednje klase predstavljaju nešto što je većini gledalaca lako prepoznatljivo. Ti elementi su posebno uočljivi u serijama, i britanske i američke produkcije. Na primer, u epizodi *Homer's enemy*, kada Homer pozove svog novog kolegu Grimesa na večeru, humor koji proizilazi iz dijaloga predstavlja nesklad između onog što gledalac zna o Homeru i onog kako ga vidi novi kolega, međutim, da bi se taj humor razumeo na pravi način, gledalac mora da ima određeno predznanje o idealima srednje klase i o savremenom mitu o američkom snu:

- (179) (1) Homer: *Would you like to see my Grammy award?* (podiže statuu)
- (2) Grimes: *No! I wouldn't! God, I've had to work hard every day of my life, and what do I have to show for it? This briefcase, and this haircut! And what do you have to show for your lifetime of sloth and ignorance?*
- (3) Homer: *What?*
- (4) Grimes: *Everything! A dream house! Two cars! A beautiful wife! A son who owns a factory! Fancy clothes and (njuši miris koji se oseća u kući) lobsters for dinner! And do you deserve any of it? No!*
- (5) Homer: (u šoku) *What are you saying?*
- (6) Grimes: *I'm saying you're what's wrong with America, Simpson. You coast through life, you do as little as possible, and you leech off of decent, hardworking people like me. Heh, if you lived in any other country in the world, you'd have starved to death long ago.*
- (7) Bart: *He's got you there, dad.*

Na kraju treba pomenuti jednu vrlo interesantnu pojavu zabeleženu u korpusu na engleskom jeziku, a to je parodija na komičare i komediju kao žanr. Reč je o epizodi *Itchy&Scratchy&Poochie*, crtane serije *The Simpsons*,

u kojoj jednu od glavnih uloga ima Krusty, čuveni klovn. Kroz njegov lik se i inače u seriji, a posebno u ovoj epizodi, kritikuje uloga i uticaj televizije i popularne kulture na život i na sistem vrednosti dece i radničke klase (Arnold 2004: 12) kao i manipulisanje ljudima pomoću popularne kulture (Arnold 2004: 23).

- (180) Krusty: *Once in a great while, we are privileged to experience a television event so extraordinary, it becomes part of our shared heritage.* (slajd na kome se vidi astronaut kako hoda po površini meseca) *1969 - Man walks on the moon.* (slajd na kome se vidi kako astronaut igra golf na mesecu) *1971 - Man walks on the moon... again.* (nema slajdova) *Then, for a long time, nothing happened. Until tonight. Behold the future of Comedy: Poochie!!*
(Publika gromko aplaudira i crtani počinje, sa nešto izmenjenom uvodnom melodijom.)

Sličnu ilustraciju predstavlja i primer u kome klovn Krusty u svom televizijskom programu najavljuje crtani film i aludira na činjenicu da se za američke komičare i komedije obično vezuje slepstički humor zasnovan na neverbalnim elementima, u kome posebno mesto zauzima gađanje tortama:

- (181) Kursty: *I hope you enjoyed my one-man pie fight, kids! Now it's time for another fanschmabulous episode of... Itchy and Scratchy!*

Iako je osnovni cilj ovog rada bila kvalitativna, a ne kvantitativna analiza jezičkih i vanjezičkih elemenata verbalnog humora, činilo se da jezički i vanjezički elementi nisu podjednako raspoređeni u ovom korpusu. Taj utisak je potvrđen kvantitativnom analizom, a o dobijenim rezultatima će biti više reči u odeljku 3.5., međutim ovde je važno pomenuti nekoliko činjenica koje se tiču engleskog jezika.

Naime, utvrđeno je da je u korpusu otprilike podjednaka zastupljenost samo jezičkih (31%) naspram vanjezičkih elemenata (28%), dok je procentualno nešto veći broj primera koji predstavljaju spregu jezičkih i vanjezičkih elemenata. To su podaci dobijeni za engleski jezik ukupno, ali ako se uporede rezultati unutar samog jezika, tačnije razlike između filmova i televizijskih serija britanske i američke produkcije, situacija je nešto drugačija. U britanskim filmovima i serijama više verbalnog humora je za-

snovano isključivo na jezičkim elementima nego u američkim, odnosno u američkim je znatno veći ideo vanjezičkih elemenata u verbalnom humoru nego u britanskim. Upravo to je ono što se može ilustrovati primerima navedenim u ovom pododeljku. Pored toga, ono što je takođe vrlo interesantno jeste da je u američkim filmovima i serijama više izražen kritički stav prema sopstvenoj kulturi, naravno kroz verbalni humor, nego što je to slučaj u britanskim. Naravno, ovakve tvrdnje bi trebalo proveriti na više filmova i serija, jer ta pojava može biti uslovljena specifičnim materijalom, kakav je recimo serija *The Simpsons*, koja poznata upravo po kritici savremenog američkog društva.

3.4. Jezički i vanjezički elementi verbalnog humora u srpskom jeziku

Kao i u analizi korpusa na engleskom jeziku, i u srpskom će jezički elementi vezani za humor, koji su izdvojeni iz korpusa, biti podeljeni u dve kategorije. Prvu grupu čine oni elementi koji su kategorizovani kao centralni elementi, jer oni predstavljaju posebnu grupu elemenata koji se javljaju kao rezultat paralelizma u okviru logičkog mehanizma. Drugu grupu čine svi mnogobrojni vidovi poigravanja jezikom kao sistemom ili upotreborom tog sistema, koji nisu nužno povezani sa samim mehanizmom humora. Ova funkcionalna podela je potrebna isključivo da bi se napravila razlika između onih elemenata koji na jezičkom planu predstavljaju okidač za aktiviranje logičkog mehanizma i deo su složenije strukture na kojoj počiva određena vrsta humora i onih koji nisu nužno povezani sa nekim drugim strukturama, već pre predstavljaju određenu vrstu komičnog ukrasa, koji je sam po sebi dovoljan.

Najpre, pažnja će biti usmerena na pregled centralnih elemenata, a nakon toga će biti predstavljena formalna analiza različitih oblika humora koji su se našli u korpusu, a koji su, kako je već objašnjeno, povezani sa parametrom zvanim narativna strategija. Potom će biti reči o tipičnim primerima koji ilustruju poigravanjem jezikom, a naposletku o vanjezičkim aspektima verbalnog humora u srpskom jeziku.

3.4.1. Pregled centralnih elemenata u korpusu na srpskom jeziku

Analiza primera iz korpusa je pokazala da se određeni centralni elementi uvek javljaju kao neka vrsta okidača za verbalno nadigravanje, o kome je već bilo reči. Znači, primeri kod kojih je postojao paralelizam kao vrsta logičkog mehanizma, obavezno su na jezičkom planu imali određeni centralni elemenat koji je služio kao okidač za procese preteranog razumevanja i pogrešnog razumevanja. Svi centralni elementi zasnovani su na dvoznačnosti, bilo da je reč o semantičkom ili pragmatičkom nivou. U nastavku će biti opisani ti elementi, a navedeni su po redosledu učestalosti.

3.4.1.1. Homonimija

Kao što je već dobro poznato, homonimi su reči koje imaju isti oblik, ali sasvim različito značenje. Pod potpunom homonimijom podrazumevamo istovetnost i po pitanju fonetike, ortografije i prozodije, što je relativno retko u srpskom jeziku. Međutim, u srpskom je nešto češća paronimija, ili drugim rečima, delimična homonimija koja podrazumeva istovenost samo po jednom osnovu, u ovom korpusu primera na srpskom jeziku, to je najčešće fonološka istovetnost, ili tačnije homofonija.

U korpusu je izdvojen samo jedan primer⁸ potpune homonimije. U primeru (184), u 7. redu, devojke koje utrčavaju kod Karađorđa u kolibu prave aluziju na seksualni čin pomoću reči „đoka“, što u datom kontekstu može da označava Karađorđev nadimak, ili, u žargonu, muški polni organ. U skladu sa Giorinom (2003) hipotezom o stepenastoj istaknutosti, u ovom primeru istaknuto je drugo, tabuizirano značenje, upravo zbog činjenice da je reč o komediji i da gledaoci u određenoj meri očekuju šale i aluzije tog tipa, te prilikom konstruisanja značenja aktiviraju upravo ono značenje lekseme koje može da ima asocijaciju vezanu za nekakav tabu, o čemu je već bilo reči. Uostalom, to je i u skladu sa psiholingvističkim istraživanjima Giore i njenih saradnika (Giora i dr. 2004b), u kojima su potvrđili da se subverzivna značenja daleko češće biraju kao poželjnija od onih koji su u tom smislu neutralna, posebno u situacijama kada dekoderi shvate da enkoder ima namenu da se našali. Iz tog razloga, postoji težnja da se aktivira ono

⁸ S obzirom na to da je osnovni cilj ovog rada jezička analiza, nažalost, ne možemo izbeći vulgarnosti i nepristojne reči i fraze koje su relativno česte u komedijama i televizijskim serijama.

značenje koje može da izazove humoristički efekat u datom kontekstu. U ovom slučaju, gledaoci su spremni da aktiviraju takva značenja delimično i zbog činjenice da su svesni šireg konteksta u kome čuju dati iskaz, odnosno, u komediji kao žanru i filmskom diskursu očekuju da postoji namera enkodera da izazove odgovarajući efekat.

Činjenica je da u korpusu na srpskom mnogo veći broj primera spada u grupu delimične homonimije ili paronimije. U grupi delimičnih homonima našli su se primeri koji obuhvataju približno slične morfološke ili fonetske oblike leksema koje imaju različito značenje. Naime, prilikom klasifikovanja primera iz korpusa, kategorija homonimije je posmatrana kao prototipska kategorija, pri čemu je istovetnost ili sličnost na fonetskom planu bila osnovno obeležje pomoću kog je određena pripadnost datoj kategoriji. Najpre, u morfološkom smislu, paronimi mogu biti reči različitih gramatičkih oblika, izvedenice, (nove) slivenice ili neologizmi. Kao što je već pomenuto, osnovna funkcija ovih pravih ili delimičnih homonima jeste da služe kao određena vrsta okidača u sklopu verbalnog nadigravanja, bilo da je u pitanju preterano razumevanje ili pogrešno razumevanje.

Ova pojava bi se mogla možda najbolje ilustrovati sada već čuvenim malapropizmima Srećka Šojića, glavnog lika televizijske serije *Bela lađa*. Iako ostali likovi u više navrata naglašavaju činjenicu da je on nepismen, neobrazovan i glup, što se u ostalom može zaključiti na osnovu njegovog govora, on obično nadigra svoje sagovornike i ostvari svoje ciljeve. Uostalom, to se potvrđuje i sledećim dijalogom preuzetim iz korpusa:

- (182) (1) SŠ: Drži ovo. Prevedi mi to na engleski (daje mu papir s tekstom)
(2) Ćirko. Šta je to?
(3) SŠ: To je koncepat moga obraćanja njegovoј eksenciji.
(4) Ćirko: Pa ja nisam Šampolion.
(5) SŠ: Ako nisi šampinjon, umeš valjda da čitaš?
(6) Ćirko: Nije šampinjon nego Šam-po-li-o-n. To je čovek koji je prvi protumačio egipatske hijeroglifе.
(7) SŠ: Ja ne pišem s ti glifi, nisam Egipćanin. Ja pišem s cirilicu.
(8) Ćirko: Ja ovakvu cirilicu ne prepoznajem.

- (9) SŠ: A, znači ti si protiv čirilicu. Je li? Mnogo si se ti pokondirio! Jesi ti za latinicu? Jesi li ti Latinoamerikanac?

Za početak se mogu zanemariti pogrešno izgovorene lekseme ‘koncept’ i ‘eksencija’, da bi se pažnja usmerila na one lekseme koje služe kao centralni elementi prilikom pogrešnog razumevanja i preteranog razumevanja. Najpre u redovima (4–6) se može uočiti Šojićevo pogrešno razumevanje. Kao što je gledaocu poznato na osnovu šireg konteksta radnje serije i karakterizacije lika, Šojić nema nikakvo opšte obrazovanje i nije upoznat sa imenom koje Ćirko pominje. U suštini on ne prepoznaće Ćirkovu aluziju, jer ne zna o kome on govori. Takođe, Šojić ne razume ni metaforičko poređenje koje je upotrebljeno. Okidač za to pogrešno razumevanje je upravo delimična homonimija ličnog imena Šampolian i lekseme šampinjon. Čak i kada mu Ćirko objasni koje bio Šampolian i njegovo ime izgovori slog po slog da bi naglasio razliku između tog imena i lekseme šampinjon, Šojić i dalje ne razume o čemu Ćirko govori. Osim toga, Šojićev poslednji komentar (9) u gorenavedenom primeru može se iz ugla pragmatike objasniti i kao svesno narušavanje Griceovog principa kooperativnosti, tačnije maksime relevantnosti, jer taj iskaz u suštini nema nikakve veze sa prethodnim.

Ono što se takođe može uočiti u ovom primeru jeste takozvana hiperdeterminisanost humora o kojoj govori Attardo (2001: 100). Hiperdeterminisanost se odnosi na stvaranje humora pomoću različitih mehanizama ili više od jednog izvora, a u okviru jedne celine. Tako u ovom dijalogu pored čitavog niza fonoloških dvosmislenosti, postoji i primer za morfološko/semantičku dvosmislenost, jer se oblik *glifi* dobijen elipsom može u datom kontekstu razumeti i kao sredstvo s kojim se piše, posebno zbog Šojićeve pogrešne upotrebe predloga, ili kao neologizam za neku vrstu pisma. Jasno je da govornik u ovom dijalogu namerno koristi mehanizme pogrešnog zaključivanja u pragmatičkom smislu koje kombinuje sa odgovarajućim izvedenicama (oni koji koriste latinicu su Latinoamerikanci) u morfološkom smislu, ali ono što je ovde interesantnije jeste da se hiperdeterminisanost ostvaruje i aktiviranjem vanjezičkih aspekata. Naime, puni humoristički efekat nastaje pod uslovom da gledalac aktivira svoje vanjezičko znanje, u ovom slučaju vezano za stalne rasprave u srpskoj javnosti o tome u kojoj meri je upotreba latiničnog odnosno čiriličnog pisma odraz nečijeg nacionalnog identiteta.

Takođe, u vezi s ovim primerom treba pomenuti i to da je humor u ovakovom tipu diskursa usmeren prvenstveno ka gledaocu, koji je u ovom komunikativnom događaju u privilegovanoj poziciji (Dynel 2010: 14), jer ima uvid u čitavu situaciju koja se odvija između likova u izmišljenom svetu filmskog i televizijskog diskursa, ne samo u datom trenutku u kome se odvija razgovor, već i u sve ono što se dogodilo pre toga, ali i u ono što se dešava u stvarnom svetu i što predstavlja deo vanjezičkog znanja. Jasno je da će gledalac na osnovu primljene poruke iskonstruisati ono značenje koje zavisi od načina na koji je poruka predstavljena od strane učesnika u fiktivnom komunikativnom događaju.

Interesantan primer za pogrešno razumevanje zasnovan na delimičnoj homonimiji leksema ‘nesreća’ i ‘Nesrećko’ može se uočiti u sledećoj igri rečima. Naime, primer (183) je takođe dijalog preuzet iz serije *Bela lađa*, a odvija se između popa Živorada i Srećka Šojića. Srećko Šojić je pozvao sveštenika da mu osvešta koljivo i kolač za slavu, koja inače uopšte nije slava njegove porodice, ali, pošto je odlučio da pozove strane diplomatе na svečani ručak i pokaže im tradicionalne srpske običaje, organizuje ručak na dan nekog drugog sveca. Kada mu na vrata dolazi pop Živorad, on ga nije prepoznao i nije se setio da su odrasli zajedno. Otac Živorad pokušava da ga podseti na neke neprijatne događaje iz Srećkove mladosti, ali Šojić ne razume šta to otac Živorad implicira:

- (183) (1) Otac Živorad: Šojiću, nesrećo!
(2) Srećko Šojić: Ne. Ja sam Srećko Šojić, nisam Nesrećko.

U ovom primeru delimična homonimija se može prepoznati u paru ‘nesreća’ i ličnom imenu ‘Nesrećko’, koje naravno ne postoji, već je u datom trenutku izvedeno iz imenice ‘nesreća’ po uzoru na tvorbeni obrazac sufiksacije prisutan u paru *sreća* → *Srećko*. Ovde ponovo treba naglasiti da oba lika u ovom dijalogu govore kosovsko-resavskim dijalektom, te reči ‘nesreća’ i ‘Nesrećko’ akcentuju na drugom slogu kratkouzlaznim akcentom, a bez takvog akcentovanja ne bi bilo ove delimične homonimije.

3.4.1.2. Polisemija

Polisemija predstavlja odnos između više značenja jedne lekseme. Ta značenja mogu biti izvedena iz osnovnog značenja različitim postupcima, recimo metaforom, metonimijom, ili prosto etimološki. Upravo zbog dvo-

značnosti sadržine vezane za isti oblik, polisemija često predstavlja izvor humora, posebno u slučajevima kada drugo značenje ima naglašeno asocijativno obeležje. Pošto na sinhronom nivou nije lako razgraničiti homonimiju i polisemiju, ovde je upotrebljen pojednostavljen kriterijum: sve one lekseme koje su u rečniku predstavljene u okviru posebne rečničke odrednice klasifikovane su kao homonimi, a one koje su navedene u okviru iste odrednice kao lekseme povezane polisemijom.

U korpusu, u svim primerima koji su zasnovani na polisemiji aktivirano je značenje date lekseme kojom se ili označava, ili asocijativno upućuje na kulturološki tabuizirane teme, kao što su nazivi polnih organa, seksualni čin, i sl. te se iz tog razloga ovde ne mogu izbeći. U tom smislu, interesantan je sledeći primer, jer predstavlja pravu ilustraciju za hiperdeterminisanost humora. Naime, u ovom primeru je težište humorističkog efekta zasnovano na polisemiji glagola ‘*nataći*’, ali se tu mogu uočiti i drugi elementi, kao što je recimo homonim ‘*Đoka / đoka*’. Pored toga, u ovom primeru postoji i nesklad na nivou registra, hronolekta i idiolekta. Najpre, formalni registar ili funkcionalni stil koji Mlađa koristi, a kojim se aludira na jezik koji koriste političari savremenog doba, sasvim je u neskladu sa vremenom i prostorom u kome se radnja odvija. S druge strane, ovaj dijalog se vodi nakon što je Karadorđe glavom udario u kamen mudrosti, te je time navodno postao mudriji, produhovljeniji i tolerantniji. U skladu sa drugačijim pogledom na svet, menja se i način na koji Karadorđe govori, tačnije, on počinje da govori kao savremen obrazovan čovek, što je u neskladu sa njegovim govorom u prvom delu filma. Njegov novi pogled na svet ogleda se između ostalog i u tome što greši u vezi sa inferencijom, jer ne razume šta Mlađa implicira kada koristi izraz ‘*nataći na kolac*’. Mlađino svesno narušavanje maksime relevantnosti takođe doprinosi humoru u ovom dijalogu, jer se njegovim apsurdnim komentarom koji nema nikakve veze sa onim što je prethodno rečeno aludira na raspravu o pravilnom akcentovanju koja je aktuelna u savremenom srpskom društву.

(184) (1) Mlađa: Namerili ste da sutrašnje opštenarodno veselje započnete tako što ćete Jakova, Petra i Milenka javno na kolac nataći. I to je ljudski, to je lepo. To je domaćinski i ne košta mnogo. Ali zanima me za koga je onaj četvrti direk što ga delju u dvorištu?

- (2) Karađorđe: Kakav direk? Kolac? Nikoga mi neće-mo nátači.
- (3) Mlada: Nátači ili natači?
- (4) Karađorđe. Jebem li ga, mislim da je to dublet.
Natači ili natači. (izgovara to glasno)
(ulaze dve devojke, Stamena i Eržebet): Natači! (iz-govaraju to istovremeno)
- (5) Eržebet: Bravo sestro! (hihihihih) Najzad nas je zvalo naše Karađorđe!
- (6) Stamena: Vreme za spavanje, ako još glava boli kao obično,
- (7) Eržebet: Mi ćemo izmasiramo i osvežimo naša mala đoka.

Najpre, u ovom primeru se može uočiti igra rečima zasnovana na polisemiji glagola **natači**. Prvo značenje se odnosi na oblik fizičkog kažnjavanja ili tačnije, egzekuciju, često praktikovan u to vreme, dok je drugo, u slengu vezano za seksualni čin. Interesantno je da se i sami likovi šale na račun akcentovanja reči u srpskom jeziku, što se nadovezuje na večitu temu o kojoj diskutuju manje ili više obrazovani govornici srpskog jezika. Naime, iako spikeri i novinari javnog medijskog servisa akcentuju reči na osnovu pravila koja važe za standardni srpski jezik, to izaziva podsmeh kod većine javnosti, jer se akcentovanje pojedinih reči drastično razlikuje od onoga kako većina govornika srpskog jezika izgovara te iste reči. U ovom primeru se ta rasprava lepo nadovezuje na razgovor koji vode likovi u sceni, koji takođe sasvim odudara od vremena i prostora u kome se dešava radnja. Stvari postoju smešnije kada Karađorđe glasno izgovori glagol **natači** (red 4) implicirajući prvo značenje ovog glagola, dok njegove ljubavnice ovu implikaturu razumeju u skladu sa svojim prepostavkama i nameću drugo značenje glagola kao primereno datom kontekstu i njegov iskaz tumače kao poziv ili naređenje.

Druga igra rečima, vezana je za homonimiju lekseme ‘**đoka**’, koja je već pominjana. Zanimljivo je da je u datom kontekstu istaknuto žargonsko značenje ove reči, posebno zbog toga što Eržebet govori srpski posebnim akcentom i intonacijom, nepoštujući pravila vezana za rod imenica i padaže, što je, inače, uobičajeno za one kojima je maternji jezik mađarski. Naravno, i to je večiti predmet podsmeha među govornicima srpskog. Istovremeno, takav način govora se često imitira u etničkim vicevima tako da

to predstavlja dodatni vanjezički element koji je poznat dekoderu, a koji on koristi prilikom konstruisanja značenja datog iskaza.

3.4.1.3. *Idiom*

U ovu grupu spadaju svi oni centralni elementi koji su zasnovani na idiomima, odnosno spojevima leksema koji su sadržinski i formalno idiomatizovani. Upravo zbog sadržinske idiomatizovanosti, idiomi često imaju metaforičko značenje, ali radi humorističkog efekta metafore se tumače doslovno. Tačnije, njihovo značenje se ne tumači kao idiomatizovano, već pre kao kompozitivno. U takvim primerima je obično reč o zameni meste figure i osnove u kognitivnolingvističkom smislu jer se prvobitno metaforičko i idiomatizovano tumačenje za trenutak zanemaruje, odnosno postaje deo osnove u odnosu na koju se sada ističu doslovna značenja pojedinačnih leksema koje ulaze u sastav datog idioma, a koja do tada nisu bila istaknuta.

Na primer, u sceni u kojoj Srećko Šojić ubediće oca Živorada da mu pred uglednim zvanicama osvešta kolač za slavu može se uočiti kako Šojić pokazuje dobro poznavanje metaforičkog izraza, „brinuti o stadu“, da bi na kraju stigao do preteranog razumevanja istog izraza.

- (185) (1) Otac Živorad: Šojiću, pet slava da slaviš ja ti
neću seći kolač!
- (2) Srećko Šojić: Šta! Nećeš!
- (3) Otac Živorad: Ne, moraš da nađeš nekog drugog.
- (4) Srećko Šojić: E pa neće da može!
- (5) Otac Živorad: Šta neće da može?
- (6) Srećko Šojić: Ima da vodiš računa o svaku zalutalu ovcu, a ne da ovde bistriš politiku.
- (7) Otac Živorad: A ti si zalutao?
- (8) Srećko Šojić: Pa mlad čovek ima pravo da zaluta.
Ja sam bio zalutao, a sad sam osvešten. Oču
da budem tretiran kao svaka druga ovca. Ti si
profesionalac.

Kada Šojić u redu (6) pominje frazu ‘**zalutala ovca**’, ta fraza se razume pomoću niza pojmovnih metafora (LJUDI SU ŽIVOTINJE, VERNIK JE OVCA, SVI HRIŠĆANI SU STADO, SVEŠTENO LICE JE PASTIR, ŽIVETI U SKLADU SA HRIŠĆANSKIM PRINCIPIMA JE ŽIVETI ISPRAVNO, ŽIVOT JE PUTOVANJE). U skladu s postulatima kognitivne lingvistike, te pojmovne metafore, posebno LJUDI SU ŽIVOTINJE i

ŽIVOT JE PUTOVANJE predstavljaju osnovne pojmovne metafore dobro poznate sagovornicima u navedenom dijalogu, ali i gledaocima. One su im poznate u toliko što ne iziskuju poseban mentalni napor da bi se razumele kada su izražene na jezičkom nivou, jer su deo kulturnog modela koji je zajednički govornicima datog jezika. Međutim, kada Šojić u redu (8) uz imenicu ‘ovca’ upotrebi glagol ‘tretirati’ i sve to da bi uputio na sebe, kao tačno određen subjekat, on u suštini profiliše doslovno, a ne metaforičko značenje, tačnije, on ističe doslovno značenje u odnosu na navedeni razgovor kao osnovu, u kome se sve vreme spontano aktiviraju i različite metafore, i u skladu s tim konstruiše odgovarajuće značenje. Upravo taj nagli i neočekivani preokret, odnosno poigravanje s očekivanjima sagovornika predstavlja suštinu verbalnog humora.

3.4.1.4. Implikatura

Kada je reč o implikaturi kao centralnom elementu za pogrešno ili preterano razumevanje, treba pomenuti da je ona u suštini usko povezana sa inferencijom, pošto govornik implicira, a slušalac inferencijom dolazi do odgovarajućeg značenja, koje je naravno uslovljeno i iskazom, ali i kontekstom u kome se javlja. Recimo, u sledećem dijalogu, Šojić dolazi na kratak sastanak u kancelariju kod budućeg premijera Majstorovića. Majstorović sedi za svojim radnim stolom i pred njim je sendvič:

- (186) (1) Majstorović: Za šta se?
(2) Šojić: Za nešto s kašiku, ubi me suva hrana.
(Majstorović i njegova sekretarica ga iznenadeno gledaju)
(3) Majstorović: Ali mi ovde nemamo kuhinju.
(4) Šojić: Nema veze, onda roštilj.

I u ovom primeru gledaoci su u privilegovanim položaju pošto unutar svog okvira posmatranja imaju uvid i u prethodne upotrebljene događaje kao i u objektivni sadržaj koji čini osnovu trenutnog diskursnog prostora. Pored toga, u okviru makrokonteksta čitave epizode, ali i serije, gledaocima je poznat Šojićev lik i način ponašanja, tačnije, oni mnogo više znaju o Šojiću od drugog lika, Majstorovića, Šojićevog sagovornika u dатој situaciji. Bez aktiviranja tih elemenata znanja, ovaj dijalog se ne može tumačiti kao duhovit. Zanimljiv je način na koji Šojić vešto koristi kontekst (sendvič koji vidi ispred Majstorovića) da bi implikaciju koju izriče njegov domaćin okrenuo u svoju korist. Pitanje koje mu upućuje u 1. redu, jeste relativno

neodređeno ako zamenicu „šta“ doslovno tumači, ali je isto tako jasno da se u ovakovom kontekstu, ova zamenica tipično odnosi na piće, kao posluženje, a ne na hranu. U suštini, Šojić profiliše ono značenje koje mu odgovara i u datom kontekstu to značenje ističe kao figuru u odnosu na datu osnovu. Pored toga, Šojić u odgovoru doslovno poštije Griceovu maksimu jasnosti. Isti mehanizam primenjuje i u nastavku dijaloga. Ono što je takođe važno naglasiti u ovom primeru jeste uloga vanjezičkih elemenata u stvaranju verbalnog humora, koji u ovom slučaju ne bi mogao biti izražen kroz poigravanje pragmatikom da nije bilo i vanjezičkog konteksta.

3.4.1.5. Inferencija

U korpusu na srpskom jeziku su relativno česte greške nastale pogrešnim zaključivanjem na osnovu datog iskaza iz prostog razloga što se pomoću njih određeni lik može okarakterisati kao manje inteligentan, a to je, opet, u skladu sa teorijom superiornosti, već samo po sebi izvor humora, pošto se u takvim situacijama ostali likovi, a ovde i gledaoci, mogu postaviti kao superiorniji.

Zanimljiv je primer dijaloga iz filma *Sedam i po*, u priči o gnevnu, u kojoj glavni lik, priče, bilder Tadija Tadić, najjači momak u komšiluku maltretira ostale i silom nameće svoju društvenu podelu, koja je zasnovana na njegovom pogrešnom zaključivanju. Neobrazovan i intelektualno ograničen, Tadija Tadić komšije iz svog kraja deli na Indijance i braću Ruse, zavisno od toga u kojoj ulici žive, odnosno nacionalnosti istorijske ličnosti po kojoj je data ulica dobila ime. Na osnovu obrasca u kome se na naziv grada ili dela grada dodaje nastavak **-ac**, kao recimo u primeru **Zemun → Zemunac**, ljudi koji žive u ulicama nazvanim po znamenitim Indusima naziva Indijancima. U skladu sa tim, aktivira i profiliše elemente iz okvira koji vezuje za pojam Indije. Kada njegov sagovornik pokuša da mu ukaže na greške u zaključivanju, reaguje silom.

- (187) (1) Tadija: Dođi Hari Krišna.
(2) Samir: Nisam ja Hari Krišna.
(3) Tadija. Vi svi iz Gandijeve ulice ste Indijanci.
Ko je bio Gandhi? Ko je bio Gandhi? Indijanac.
(počinje da peva) Hare hare, krišna krišna, Gandhi
Gandi, hare hare, krišna krišna, Gandhi Gandhi.
(4) Samir: A vi iz Jurija Gagarina ste šmekeri, šta?

- (5) Tadija: Gagarin, prvi čovek u kosmosu, Rus pravoslavac, kenjao je iz kosmosa i na Gandija i na sve te indijanske sekte. Zdrastvujte patuljci, prihajt vam jedno govno iz kosmosa.
- (6) Samir: Pa ni Jurij Gagarin nije bio pravoslovac.
- (7) Tadija: Šta je bio, Hari krišna?
- (8) Samir: Komunista.
- (9) Tadija: Pa seljaku, i moj čale je bio komunista pa je sad pravoslavac. Je li tako čika Miki? I ti si bio komunjara, a sad si pravoslavac.
- (10) Čika Miki: Ne znam, sine, ja sam iz Nehruove.
- (11) Tadija: Jao brate još jedan Indijanac, s kim ja živim.
- (12) Samir: Ej Gandhi nije bio Indijanac, on je bio Indus.
- (13) Tadija: Ajd dođi 'vamo da ti lupim jednu macolu!

Međutim, pored pogrešnog tvorbenog postupka i pogrešnog zaključivanja koji se mogu uočiti u Tadijinom govoru, zanimljivo je kako on pomoću metonimije profiliše određene elemente svog ograničenog znanja koje ima o indijskoj ili ruskoj kulturi (npr. Hare Krišna, Gandhi, Jurij Gagarin i sl.), a zatim ih koristi ili kao pogrdne nadimke ili kao rimu za rugalicu kojom želi da povredi i omalovaži svoje sagovornike.

3.4.1.6. Referencija

Kada je u pitanju referencija, dvosmislenost se odražava prvenstveno na nivou pragmatike, tj. upotrebe jezika u datom kontekstu. Naime, iako se na osnovu datog konteksta može zaključiti na šta se upotrebljena leksema odnosi, govornici namerno znemaruju princip pragmatičke plauzibilnosti i datu leksemu tumače na način koji njima odgovara, u ovom slučaju tako da bi se ostvario humoristički efekat. Konkretno, u sledećem primeru, govornik, Srećko Šojić, nameće dvosmisleno tumačenje koristeći neodređenu upitnu zamenicu u muškom rodu, nadovezujući se na sagovornikova prethodna pitanja i komentare ('koliko su vam odneli?' 'mislio sam na kapital'). Na taj način, on uspeva da pomoći preteranog razumevanja okrene situaciju u svoju korist, jer ne želi da otkrije ni svom advokatu Šljiviću koliko novca mu je ukradeno. On sve vreme izbegava da odgovori na konkretno pitanje i okoliša (red (4)), da bi u jednom trenutku (red (6))

nametnuo pitanje kojim upućuje na sasvim drugačiji referent. Da bi njegov sagovornik, Šljivić, ali i gledaoci shvatili njegovu aluziju, on to pitanje izgovara sa odgovarajućom grimasom, pokazujući da mu je neprijatno zbog takvog pitanja i da to nije očekivao od svog advokata. Nejezičkim signalom on nameće odgovarajuće tumačenje i time direktno stvara humoristički efekat.

- (188) (1) Šljivić: A koliko su vam odneli?
(2) Šojić: Ah, to te zanima?
(3) Šljivić: Ma ne, samo pitam je li neka veća svota u pitanju?
(4) Šojić: Mnogo si mi nešto radoznao. Ti ko da si u osnovnu školu pa te zanima sve šta će ti ovo za ovo i šta će ti ovo za ono.
(5) Šljivić: Ne mislio sam ... kapital.
(6) Šojić: A je l' te zanima možda kol'ki mi je?
(7) Šljivić: Nemojte molim vas gospodine Šojiću!
(9) Šojić: Da, koliko je veliki heheheheheh koliko je velik? Je li Šljiviću je l' te ja pitam koliki ti je, je l' te pitam koliko imaš para, ne pitam te!

U okviru referencije, često se javlja dvosmislenost u vezi sa deiksom, jer nije jasno na koga ili na šta se upućuje upotreboru odgovarajućih izraza. Za razliku od prethodnog primera koji je bio zasnovan na preteranom razumevanju, primerom iz filma *Sedam i po* može se ilustrovati pogrešno razumevanje koje je izazvano pogrešno protumačenom deiksom. Dijalog vode dve dangube, Simka i Konda. Prema tipičnom obrascu, oni žele da se obogate, a da ne rade ništa. Dok razgovaraju, sede na stepeništu jednog novobeogradskog solitera, jer su i suviše lenji da se popnu na vrh zgrade da bi opljačkali jedan stan kao što su planirali:

- (189) (1) Simka: Da ti ispričam jednu priču. Znaš ko je bio Rokfeler? Najbogatiji čovek na svetu. A gle sad ovo: on je kad je bio klinac, bio je kloštar brate, k'o ti i ja, jebi ga. Pazi, njemu keva da jabuku, keva sine, a on je proda.
(2) Konda: Proda kevu?
(3) Simka: Ne bre, brate, proda jabuku, jebi ga, i kupi dve jabuke, i njih isto ne pojede već ih izglanca i

opet proda, znaš sine ortacima iz razreda i kupi
džak jabuka.

- (4) Konda: I šta je posle bilo?
- (5) Simka: Neki rođak brate mu umre i ostavi mu billion dolara, je l' razumeš poentu cele priče?
- (6) Konda: Znači džaba se trudiš ako te ne usere.
- (7) Simka: U stvari da.

U ovom primeru Konda pogrešno tumači ličnu zamenicu ženskog roda u akuzativu jednine, koja se u datom kontekstu može odnositi i na obe prethodno pomenute imenice ženskog roda („keva“ i „jabuka“). U skladu s mikro- i makrokontekstom, kao i očekivanjima koje gledalac ima u vezi s likovima iz filma, njihovim ponašanjem i daljim zapletom radnje, ne bi bilo preterano neobično ni da se ta zamenica odnosi na osobu, a ne jabuku, međutim, takvo tumačenje biva odbačeno u sledećem dijaloškom redu. U tom smislu referencija je vrlo slična nedorečenosti, sledećoj izdvojenoj grupi, jer je i kod referencije i kod nedorečenosti nužno postojanje dodatnih pokazatelja unutar konteksta, posebno unutar referencijskog segmenta, koji bi mogli da ukažu na tačno određeni referent koji je i govornik imao na umu.

3.4.1.7. Nedorečenost

Nedorečenost je kategorija u koju su svrstane sve one reči koje su same po sebi neodređene, te tako mogu da se odnose na bilo šta ili na bilo koga, kao što su na primer neodređene nelične zamenice, nelični zamenički prilozi, itd. Suština je u tome da govornik namerno ili slučajno koristi tu inherenntnu neodređenost date reči, zanemaruje elemente konteksta koji upućuju na očekivano i istaknuto tumačenje i nameće neko drugo tumačenje, koje je teoretski moguće, ali neočekivano, da bi izazvao humoristički efekat ili okrenuo razgovor u svoju korist.

Recimo, u sledećem primeru, Šojić se, na sebi svojstven način, udvara gospodjici Konstanci, koja je zadužena da mu popravi imidž uspešnog političara i napravi odgovarajuću kampanju, ali ujedno on pokušava da izbegne da plati usluge agencije u kojoj je Konstanca zaposlena:

- (190) (1) Šojić: Tu ste.
- (2) Konstanca: Ja jesam, a vi opet kasnite.
- (3) Šojić: Za početak, može po jedno pićance?

- (4) Konstanca: Od početka je prošlo već dvadeset minuta, bilo je zakazano u dva. Ja svoj honorar hoću da zaradim gospodine Šojiću, a usluge moje agencije su skupe.
- (5) Šojić: Kad mi se nešto sviđa gospođice, ja ne žalim pare i odrešim kesu.
- (6) Konstanca: Šta vam se sviđa?
- (7) Šojić: Sve (smešak) (pogleda je značajno od glave do pete), sve, gospođice.

Šojić koristi neodređenu zamenicu „nešto“ u 5. dijaloškom redu kao deo ustaljene fraze kojom želi da se pokaže kao galantan gospodin. Šojićevo sagovornica, kojoj je očigledno dosadilo da sluša njegove neodređene tvrdnje, pokušava da konkretizuje njegovu izjavu, upotrebom upitne zamenice, ali na takav način ona samo Šojiću otvara prostor da nastavi svoju igru, te on koristi širok opseg neodređene zamenice „sve“ da uz neverbalne i parajezičke signale istakne referent koji je hteo.

U pododeljcima koji slede pažnja će biti posvećena parametrima narativna strategija, jezik i metakomunikativni signali, da bi se utvrdila njihova međusobnu povezanost sa izražavanjem verbalnog humora u srpskom jeziku.

3.4.2. Parametar narativna strategija

Rezultati analize korpusa na srpskom jeziku takođe pokazuju da je nužno napraviti podelu na dva plana naracije: makro- i mikronaraciju da bi se lakše i bolje opisale nepodudarnosti na kojima je zasnovan verbalni humor. U okviru analize humora u filmskom diskursu vrlo je bitna veza makro i mikro plana, tačnije, makro- i mikronaracije sa suprotnosti skripta, kao osnovnim preduslovom za postojanje humora.

Najpre, kada je reč o dugometražnim filmovima, suprotnost skripta često je predstavljena na samom početku, kao osnovni motiv filma. Ta suprotnost skripta na makroplanu kasnije utiče na to da se na mikroplanu različiti iskazi tumače u odnosu na makronaraciju, što dovodi do humorističkog efekta. Ako te iste iskaze gledalac tumači izolovano, bez šireg konteksta koji je dat, ili preciznije govoreći, bez znanja o suprotnosti skripta koja postoji na nivou makronaracije, izostaje željeni efekat.

Ta podela na dva plana je lako uočljiva u komediji *Mrtav 'ladan*, u kojoj se na samom početku gledaocima predstavlja osnovna nepodudarnost

na kojoj je čitav film zasnovan: glavni likovi u filmu, Kiza i Lemi švercuju u vozu svog mrtvog dedu i ophode se prema njemu kao da je živ. Suprotnost skripta se ovde ogleda na liniji moguće / nemoguće. Gledaocu je ta suprotnost poznata, a ostalim likovima u filmu nije, te je u tom smislu gledalac u superiorijem položaju od ostalih likova koji se pojavljuju u različitim situacijama tokom radnje filma. Sve ostale događaje u filmu i sve dijaloge, gledalac tumači u odnosu na to znanje koje ima, a koje predstavlja širi kontekst za dinamičko konstruisanje značenja. Treba pomenuti da ostali pojedinačni događaji i dijalozi na nivou mikronaracije imaju svoje međupoente i ponete, ali isključivo u odnosu na makronaraciju.

Na primer, nakon što su smestili dedu u kupe voza, tj. namestili ga u sedeći položaj, Kiza i Lemi odlaze u vagon restoran. Kiza u jednom trenutku ode da proveri šta je sa dedom:

- (191) (1) Lemi: Je li kako je deda?
(2) Kiza: Dobro je, eno ga spava.
(3) Lemi: Spava?
(4) Kiza: Nije se budio.

Kao što se može uočiti u ovom kratkom dijalogu, na mikroplanu ovaj dijalog ne sadrži nikakve elemente humora, nema nekakve posebne nepodudarnosti u okviru samog dijaloga, niti na nivou značenja, niti na nivou jezika. Nepodudarnost postoji samo u odnosu na makronaraciju, i u okviru tog šireg konteksta gledalac tumači naizgled bezazlen iskaz (4) kao sasvim nepodudaran. Pošto mu je sve vreme u svesti aktivirano znanje vezano za skript ‘biti mrtav’, on taj skript u datom dijalogu povezuje sa elementima skripta ‘biti živ’, što dovodi do suprotnosti ova dva skripta.

Sličan efekat stvaraju i ostali dijalozi. Recimo, dok su Kiza i Lemi u vagon restoranu, na dedu ‘koji mirno spava’ u kupeu padne kofer na glavu i ubije ga, bar tako misle ostali putnici. Da bi izbegli objašnjavanje s policijom, putnici dedu izbace kroz prozor voza. Naravno, kada se Kiza i Lemi vrati u kupe i vide da dede nema, oni, kao i gledalac znaju da putnici lažu i da je komentar (2) potpuno nepodudaran sa stvarnošću, a u datom trenutku vrlo smešan:

- (192) (1) Lemi: Kako nema dede? Nije mogao nigde da ode!
(2) Mladić iz kupea: Lepo. Odšetao nogama, nije izleteo, nema krila.

Ono što se takođe može uočiti na osnovu gorepomenutog primera jeste to da kada postoji suprotnost skripta na nivou makronaracije, što gledaocu daje bolji uvid u širi kontekst, na nivou mikronaracije se češće javlja humor zasnovan na poigravanju pragmatičkim nivoom jezika, konkretno u ovom primeru reč je o svesnom narušavanju maksime istinitosti Griceovog principa kooperativnosti. U slučajevima kada je suprotnost skripta i, uopšte, bilo kakva vrsta nepodudarnosti izražena na nivou mikronaracije, teže je stvoriti humoristički efekat svesnim narušavanjem principa kooperativnosti, upravo zbog nedovoljno širokog konteksta.

Takođe, kada je suprotnost skripta postavljena na nivou makronaracije, mnogo je manje primera koji su zasnovani na igramu reči i uopšte humoru zasnovanom na leksičko-semantičkoj dvosmislenosti. Recimo, u filmu *Mrtav ladan*, takvog humora gotovo i da nema, ako se izuzme neu-skladenost registra. Ovim pitanjima više pažnje će biti posvećeno u narednom pododeljku.

Opseg makro- i mikronaracije je relativan pojam koji zavisi od datog diskursa. Recimo, film *Sedam i po* ima specifičnu strukturu, jer se sastoji od sedam odvojenih priča koje povezuje osnovna tema, pojam greha u hrišćanstvu, tako da svaka priča obrađuje pojedinačne grehe: zavist, lenjost, gnev itd. Makronivo ovog filma zasnovan je na motivu greha, dok pojedinačne priče, ukupno njih sedam, predstavljaju mikronaracije, pri čemu svaka pojedinačna priča, koja se bavi određenim grehom, predstavlja makronaraciju u odnosu na manje delove unutar same priče. Na primer, u priči o razvratu, političar Obrad je pedofil koji pokušava da namami žrtvu u svoj stan. Njegove poruke upućene žrtvi prati policijski inspektor Radoje, koji u jednom trenutku dolazi u njegov stan umesto devojčice. Međutim, ni gledaoci ni glavni lik ne znaju da je Radoje inspektor, te se suprotnost skripta rešava tek pred kraj priče kada i Obrad i gledalac saznaju ko je Radoje. Pomeranje okvira koje nastaje kada se taj podatak sazna inicira konstruisanje novog okvira, koje je vezano za očekivanje gledalaca, ali i glavnog lika da će snositi posledice za svoje ponašanje i biti uhapšen, jer lekseme poput „policija“ ili „inspektor“ tipično u svesti slušalaca aktiviraju scenario vezan za hvatanje kriminalaca, privođenje istih pred sud i sl. Međutim, očekivanja gledalaca bivaju ponovo izneverena jer se u suprotnosti sa njihovim očekivanjima ispostavlja da je i Radoje pedofil. Razgovor koji se odvija između njih dvojice nije smešan sam po sebi već je absurdan u odnosu na širi kontekst

koji nam je poznat, a koji nam omogućava konstruisanje odgovarajućeg značenja, te otuda nastaje i humoristički efekat:

- (193) (1) Radoje: Znači nema nikakve Marine.
(2) Obrad: Nema. Nema Marine i nema nikakve žene.
Nema ničega. Ja sam pedofil, odvratni pedofilni pedofil.
(3) Radoje: I šta čemo sad?
(4) Obrad: Znate šta, dajte da skratimo ovo mučenje, recite šta treba da radim, šta da ponesem i gde treba da se javim
(5) Radoje: Otkud ja znam šta vi treba da radite.
(6) Obrad: Vi ste inspektor.
(7) Radoje: Jesam. Ali sam i pedofil. Odvratni matori pedofil.

Ono što je važno pomenuti jeste da sve međupoente unutar svake pojedinačne priče formiraju odgovarajuće nizove poenti, a sve mikronaracije zajedno sa grupama nizova zbirno doprinose opštem humorističkom efektu čitavog filma i to je upravo ono što Attardo (2001: 134) zove nizovima i grupama nizova. Na taj način se pojačava ukupni humoristički efekat filma i duže drži pažnju gledaoca, jer se pred njega stalno stavljaju novi zadaci u vidu konstruisanja odgovarajućeg značenja.

Na sličan način može se posmatrati i struktura televizijske serije. Recimo, kada je reč o seriji koja je ovde analizirana, može se reći da makronaracija predstavlja osnovni nivo radnje kojim su obuhvaćeni događaji i likovi, a da nivo mikronaracije predstavljaju pojedinačne epizode. Takođe, unutar svake epizode, postoje manji segmenti koji u odnosu na samu epizodu pripadaju planu mikronaracije. U okviru mikronaracija javljaju se različiti oblici humora koji se mogu izdvojiti iz korpusa analizom parametra nartivna strategija. Već je bilo govora o tome da taj parametar služi da bi se obeležila oblik u kome se humor javlja. Iz tog razloga će u nastavku biti dat prikaz ovih različitih oblika zabeleženih u korpusu na srpskom jeziku.

Najčešći oblik u kom se humor javlja u filmskom i televizijskom diskursu jeste upravo humor u konverzaciji. U okviru te šire kategorije, postoje različiti pojedinačni pojavnici oblici humora. Već je bilo reči o verbalnom nadigravanju, posebnom obliku verbalnog humora koji je izražen kroz paralelizam na nivou logičkog mehanizma, tačnije, kroz pogrešno razumevanje

i preterano razumevanje prethodnog iskaza. Pored verbalnog nadigravanja, čest oblik je i zadirkivanje. U suštini, zadirkivanje predstavlja usmeravanje određenog oblika humora ka određenoj meti u toku razgovora da bi se ostvario određeni cilj. Zadirkivanje može da ima različite pragmatičke funkcije, a često se odvija kao združena aktivnost u grupi. U toku zadirkivanja učesnici u razgovoru svesno narušavaju maksimu istinitosti da bi ostvarili željeni efekat. Zavisno od toga da li je iskaz izgovoren kao šaljiva pretnja, uvreda, izazov ili bezazleni komentar, zadirkivanje se može shvatiti kao više ili manje agresivan čin. Međutim, tipično zadirkivanje bi trebalo da bude duhovito, tako da svi učesnici u razgovoru prepoznaju humoristički okvir, i takvo da ne vreda onog kome je iskaz upućen. Iako to nije tipično, govornik može uputiti šaljiv iskaz i na svoj račun, kao u sledećem primeru, u kome govornik koristi i metonimiju (IME FABRIKE UMESTO PROIZVODA KOJI SE U NJOJ PROIZVODE) da bi naglasio količinu hemijskih supstanci koje je popio da bi povećao svoju mišićnu masu:

- (194) (1) Samir: *Tadija je l' koristiš ti neku hemiju?*
(2) Tadija: *E moj Krišna, pa ja sam bre popio Zorku Šabac!*

Kada govornik upućuje svom sagovorniku iskaz sa namerom da ga uvredi, a da u isto vreme nasmeje ostale učesnike u razgovoru to se naziva **spuštanje** (u engl. *put-down*). Recimo, u filmu *Sedam i po* kada se Tadija obrati momku iz teretane koji teško diše jer nema dovoljno snage da udara u bokserški džak, ostali prisutni se smeju komentaru koji Tadija upućuje mladiću:

- (195) Tadija: *Iди попи бендžос! шта ми ту шишиш ко' текинезер неки!*

Poredeći metaforički mladića sa tekinezerom, Tadija kod slušalaca izaziva aktiviranje okvira koji oni imaju u vezi sa pojmom tekinezer. U datom kontekstu, koji je određen situacijom i mestom, tačnije teretanom u kojoj se razgovor odvija, i u skladu sa prethodnim razgovorom u kome se isticala važnost snage i istaknutih mišića, elementi pojmovnog domena koji mogu biti aktivirani u vezi sa ovom vrstom psa upućuju na nepoudarnost. Tekinezer je mali i sitan, ima smešno lice, i upravo su to elementi koji bivaju preslikani na mladića kao ciljni domen. Naravno, slušaoci mogu otici i korak dalje kada je reč o konstruisanju značenja, i pomoću pojmovnog slivanja stvoriti jedan novi mentalni prostor u kome će zamisliti mladića sa licem i tipičnim ponašanjem tekinezera.

Na početku ovog rada je bilo govora o tome da će se termin šala upotrebljavati kao hiperonim u odnosu na različite oblike humora koji imaju istu ili vrlo sličnu strukturu (postavku i poentu), a mogu biti različite dužine, kao što su na primer vic, igra rečima, dosetka, i sl. Treba istaći da je šala tipična upravo za humor u konverzaciji i ne mora nužno da bude jezičke prirode, već može biti zasnovana i na isključivo neverbalnim elementima, pokretu, i sl. Vic kao prototipični oblik humora, relativno je redak u ovom tipu diskursa. Pošto predstavlja celinu za sebe, vic u suštini ne mora da zavisi od konteksta u kome se nalazi. Bez obzira da li ima oblik vrlo kratke priče ili zakonetke, on se uvek sastoji od postavke, u kojoj se uvode likovi i radnja ali i postavlja nepodudarnost koja će biti rešena u poenti vica. Primer koji je zabeležen u ovom korpusu predstavlja vic dat u obliku zagonetke, tačnije pitanja i odgovora. Međutim, ono što je zanimljivije od samog vica jeste kontekst u kome je ispričan. Treba reći da je funkcija viceva u konverzaciji, naravno ako se upotrebi u skladu sa određenim društveno uslovijenim pravilima, da pomogne govorniku da atmosferu ili razgovor učini manje formalnim, i da u isto vreme zabavi i poveže ostale učesnike u razgovoru. Ipak u ovom slučaju se dešava upravo suprotno. Zanemarivši kontekstualne pokazatelje koji ga usmeravaju da proceni čitavu situaciju, govornik u ovom dijalogu, Adam, koristi pogrešan predmetni i interpersonalni registar. U tom smislu ovaj primer pokazuje kao to izgleda kada se u razgovoru zanemari pragmatika. Međutim, istovremeno, na drugom nivou, očekivanja gledalaca bivaju izneverena, pa se time stvara dodatni efekat. Naime, scena se odigrava na koktelu prilikom otvaranja izložbe. Na otvaranje dolaze i Adam i njegova devojka, iako nisu zvanično pozvani, da bi besplatno večerali i bili u otmenom društvu. Natrpavajući svoj tanjur svim i svačim, Adam pokušava da omekša ozbiljnog konobara koji poslužuje hranu na koktelu i priča neprimeren vic:

- (196) (1) Adam: Je li brate, kaži mi, jesu ovo lignje?
(2) Konobar: Da, gospodine.
(3) Adam: To mi reci, mmm, je li brate, mogu nešto da te pitam, vidim, pametan si momak, jel l' znaš ti gde su najbolje lignje?
(4) Konobar: Ne znam gospodine.
(5) Adam: Najbolje hehehe naj hahahah najbolje hehehe najbolje lignje su ti hahaha brate, nedeljom iza džamije hahahahah kapiraš brate foru?

- (U tom trenutku, konobara poziva kolega)
- (6) Drugi konobar: Ahmete dođi čas!
- (7) Adam: E izvini brate, sad mi je baš žao, znaš ti
kako je meni sad, je l' znaš kako je meni...

Za trenutak će biti zanemareni elementi ovog vica koji su vezani za kulturu i etnički humor, a pažnja će biti usmerena na strukturu vica kao posebnog oblika humora. Bez obzira da li vic počinje upitnom ili izjavnom rečenicom, taj uvod predstavlja osnovnu postavku vica. Poslednja rečenica predstavlja poentu vica koja mora sa sobom da nosi neočekivani obrt i nepodudarnost sa skriptom koji je aktiviran u postavci. U ovom slučaju, kontekst u kome Adam priča vic i činjenica da se ispred sagovornika nalaze lignje na tanjiru upućuje slušaoca da leksemu lignje tumači u skladu s ustaljenim značenjem, kao posebnu vrstu morskih plodova koji se koriste za ishranu ljudi, te je u tom smislu ovo značenje istaknuto. Međutim, u poenti vica, Adam nameće drugo tumačenje, odnosno preneseno značenje ove lekseme koje se u suštini stvara s namerom da se ostvari odgovarajući efekat. Pre nego što će ispričati vic, Adam daje neku vrstu uvoda (red (3)) signalizirajući pitanje koje sledi. Pored toga, pravi nešto dužu pauzu između postavke i poente vica, koju ispunjava smehom, najavljujući tako neočekivan obrt. Pauza i pažljivo tempiranje pre nego što izgovori poentu pomažu govorniku da postigne upečatljiviji efekat i doprinese određenoj dozi iščekivanja kod slušaoca. Međutim, ono što se u ovom dijalogu jasno uočava jeste to da scenarista priprema svoju poentu za gledaoca, koji je svedok jednog drugog obrta, a koji se dešava onog trenutka kada Adam shvati da se njegov sagovornik zove Ahmet, a da on priča vic u kome ismeva muslimane. Istog trenutka, Adam postaje meta podsmeha, naravno, u odnosu na gledaoce.

Vic može da bude ispričan u dužem obliku u vidu **šaljive priče**. Šaljiva priča bi trebalo da ima istu strukturu kao i vic, znači, postavku i poentu. Ako je ta priča istinita, a ujedno i smešna, naziva se **anegdota**, a ako nema poentu onda je reč o **šašavoj prići** (prema engl. terminu *shaggy-dog stories* Chiaro 1992). Međutim, ono što treba istaći jeste to da se u osnovi šaljivih i šašavih priča nalazi princip navođenja na krivi trag, pomoću koga se slušalac namerno navodi na tumačenje koje je suprotno od onog koje će biti nametnuto poentom priče. Ovaj princip ne mora nužno da bude vezan za duže narativne forme, kakve su recimo priče ili vicevi, već može postojati i na nivou jedne rečenice. Takva je recimo priča o tome kako se obogatio Rokfeler, koja je već pomenuta u vezi sa deiksom, primer (189). U priči se

jasno može pratiti uvod (redovi (1–4)) i absurdna i neočekivana poenta (5). Da priča ne bi bila dosadna i spora na filmu, ona biva prekinuta pogrešnim razumevanjem od strane slušaoca (red (2)), jer govornik namerno narušava Griceov princip kooperativnosti, tačnije, maksimu jasnosti. Takođe, kao što je već pomenuto u vezi s ovim primerom, govornik namerno nameće dvo-smislenost zasnovanu na referenciji, tačnije, deaksi, jer nije jasno na koga ili na šta se upućuje upotrebatom lične zamanice za ženski rod u akuzativu.

U korpusu na srpskom jeziku postoji i nekoliko šaljivih pesama u kojima se o određenoj temi govorи u stihovima. Na neki način, ove pesme podsećaju na čuveni britanski **limerik** (engl. *limerick*), zbog toga što imaju strogu strukturu kad su u pitanju tema, rima i broj slogova. Za razliku od limerika, koji obavezno počinje sa *There was a(n) old / young woman / man / boy...* zatim se dalje nastavlja sa postavljanjem određenog problema ili situacije i završava poentom, primjeri šaljivih pesama u srpskom jeziku uglavnom odražavaju srpsku epsku tradiciju deseterca. Na samom početku filma *Crni Gruja i kamen mudrosti* jedan od sporednih likova, Dragić recituje ovu pesmu govorom leskovačkog kraja, dok se sa svojim pomoćnikom, ludim Radonjom vozi u taljigama:

(198) Mili bože, čuda velikoga,
belaja će biti golemoga.
Kad se kazan u Srbiji vrnu,
Od rakije zubi će da trnu.
O moj brate ti Radonja ludi,
rakiji su skloni naši ljudi,
pa kad vide gde se prepek hvata,
neće žalit' ni srebra ni zlata.
Mučenicu mi ćemo im peći
nikome je nećemo odreći.
Mnogim belaj, a nama je vajde,
Ajde Rade zasviraj u gajde.

Ova šaljiva pesma predstavlja parodiju na tradicionalne srpske epske pesme koje govore o junacima i njihovoј borbi protiv Turaka. U uvodu je data standardna formula kojom se najavljuje veliki istorijski događaj ali, kasnije, iščekivanje koje je slušaocima nametnuto takvim uvodom, biva izne-vereno naglim preokretom, jer se u pesmi ne slave junaštva srpskog naroda već rakija, alkoholno piće kojim se Srbi jako ponose. U okviru samog filma,

ova pesma ima važnu ulogu jer daje širi kontekst i signalizira da će istorijske teme i junaci biti predstavljeni u jednom sasvim drugačijem svetu.

Nešto ređi oblik šale jeste kratka rima. Sledеći primer je takođe preuzet iz filma *Crni Gruja i kamen mudrosti*. Humor u ovoj rimi je u suštini zasnovan na aluziji i ne baš uspešnoj igri rečima koje su uklopljene u poznatu dečju pesmicu koja se peva uz preskakanje lastiša. Osim toga, ovaj primer ujedno može da posluži i za nepodudarnost vezanu za anahornizam, jer je ova tipično dečja rima koju Gruja peva dok igra lastiš sa Čedom Veljom i Boletom vezana za dvadeseti i dvadeset prvi vek:

(199) Ema esesa, esesa, pipija,
Pipi duga čarapa,
Srbija do Tokija,
Šnicla Karađorđeva,
Baš je super ukusna.

„Srbija do Tokija” je jedno vreme bio vrlo popularan i čest slogan u svakodnevnom govoru i jeziku medija.⁹ Nastao je nakon pobeđe srpskog fudbalskog tima na međunarodnom takmičenju 1991. godine. Međutim, ubrzo nakon toga počeo je sve više da se koristi u političkom kontekstu i u ovoj rimi predstavlja aluziju na aktuelnu politiku i nacionalističke težnje pojedinih političkih stranaka u savremenom dobu. **Aluzija** će ovde biti definisana kao izraz kojim se u okviru humorističkog okvira upućuje na opštepoznati entitet, pojavu ili situaciju iz kulturnog modela govornika jednog jezika. Aluzije su vrlo česte u analiziranom korpusu i mogu se naći u različitim oblicima, od rečenica, stihova do fraza i leksema. O vezi aluzija i kulturnih modela biće reči nešto kasnije u odeljku 3.4.4.2.

U gorenavedenom primeru ističe se i pokušaj igre rečima ličnom imenicom Karađorđe i pridevom izvedenim iz te imenice. Nevezano za etimološko poreklo naziva popularnog jela od mesa „Karađorđeva šnicla”, ovde je interesantniji način na koji je scenarista povezao lično ime i naziv jela. Na osnovu šireg konteksta koji je dat u filmu, jasno je da su Gruja i njegov tetak Karađorđe na neki način rivali, tačnije Gruja je potčinjen Karađorđu i njegovim interesima. U datoј sceni, pevajući ovu pesmicu Gruja ispoljava prikrivenu agresiju prema Karađorđu i zamišlja da ga je savladao tako što ga je pojeo kao šniclu. Iako svi znaju da se „Karađorđeva šnicla” pravi

⁹ Zanimljivo je da se ovaj slogan našao napisan kao grafit u jednom drugom popularnom srpskom filmu, *Lepa sela lepo gore*, u nešto drugačijem kontekstu.

od svinjskog mesa, ova druga varijanta, da je šnicla doslovno napravljena od mesa njegovog tetka, moguća je upravo zbog dinamičkog konstruisanja značenja, tačnije pojmovnog stapanja. U mreži pojmovnog stapanja bi u ovom slučaju bili obuhvaćeni svi oni domeni koji su aktivirani u datom kontekstu (odnos Gruje i Karadorda, kanibalizam, Karadordeva šnicla), a krajnji rezultat tog slivanja je upravo šnicla napravljena od Karadordževog mesa. Na jezičkom planu, kao što je već pomenuto, veza je ostvarena pomoću lične imenice i prisvojnog prideva izvedenog iz nje. Naravno, ovde je reč samo o humorističkom potencijalu nekog iskaza, a u kojoj meri je ova igra rečima zaista smešna gledaocima, spada u pitanje ukusa.

Čini se da mnogo uspešniju igru rečima predstavlja komentar Omer paše iz gorepomenutog filma, kada prerusen u popa pokušava da sakrije svoj pravi identitet. Boje ga slučajno sreće i moli da mu dođe u posetu i osvešta vodicu za slavu. Omer paši teško pada gluma i improvizacija na nepoznatom terenu. U jednom trenutku, on više ne može da izdrži, te u toku molitve kaže:

(200) Omer paša: **Alah se uvalih!**

Igra reči u ovom primeru počiva na uzviku „ala“ koji je ovde upotrebljen kao uvod u neformalni izraz „uvaliti se u problematičnu situaciju“. Ovaj uzvik je delimičan homonim sa leksemom „Alah“, skoro da bi se moglo reći da su ove dve reči potpuni homonimi, s obzirom na to da je bezvučni zadnjonepčani glas /h/ gotovo nečujan u nenaglašenoj poziciji u ovoj reči. Umetanje glasa /h/, kao aluzija na govor bošnjaka, predstavlja idiolekt Omer paše, što daje jednu posebnu notu njegovom govoru.

Zatim, kada je reč o formi, treba pomenuti **dosetku** koja može da bude izražena u vidu jedne ili dve, ređe više rečenica. U suštini, dosetke, poput viceva, ne moraju nužno da zavise od konteksta, mada u toku razgovora govornik može da bude podstaknut nečim što je rečeno, pa da u svetu toga izgovori određenu dosetku. Isto tako, one obično ne utiču na dalji tok razgovora. U razgovoru mogu da imaju različite funkcije, recimo, koriste se da smanje formalni ton razgovora, zbliže učesnike u razgovoru, ali i da omalovaže i uvrede sagovornika na duhovit način, što predstavlja gorepomenuto spuštanje. Recimo, u filmu *Mrtav 'ladan*, dosetka je upotrebljena kao komentar na fizički izgled jednog od likova:

(201) Lemi: Pa dobro, jako si ružan, al' sam se godinama navikao.

Kao ilustracija za dosetku izraženu pomoću dve rečenice može nam poslužiti definicija diplomatiјe koju sultanu nudi Omer paša u filmu *Crni Gruja i kamen mudrosti*:

(202) Omer paša: Diplomatija ti je kao boza prosta. Oni će samo nešto pričat', ti samo čuti. Ako te budu nešto pitali, a ti reci može al' ne mora bit'.

Slično, u filmu *Sedam i po*, dve dokone dangube u kafani, Musa i Banjac, komentarišu novi automobil njihovog komšije Bureta, koji je za vreme rata u toku devedesetih u Beograd došao iz Bosne:

(203) Musa: Dajmler benc se okreće u grobu! Mečko šta si dočekala, bosanski te zeljo vozi!

Naposletku, kada je reč o formi, humor može biti izražen i u obliku lekseme ili fraze. Obično je reč o leksemama koje su pogrešno izgovrene, slučajno ili namerno, najčešće zbog toga što govornik nema dovoljno znanja ili o značenju ili obliku date reči. Takvih primera ima mnogo u seriji *Bela lađa: đungla* (umesto džungle), *Indija* (umesto Indija), *kafućino* (umesto kapućino) i sl. O ovim primerima će više biti reči u sledećem pododeljku, jer se oni tiču poigravanja različitim jezičkim nivoima.

3.4.3. Parametar jezik u korpusu na srpskom jeziku

U prvom delu ovog rada, u diskusiji o parametrima OTVH, pomenuto je da je u okviru Attardove OTVH parametar *Jezik* odgovoran za način na koji su postavljene reči u datom vici, odn. tekstu koji sadrži humor. Međutim, zbog uporednog aspekta ove analize, bilo je nužno proširiti opseg ovog parametra tako da obuhvati sve one varijacije koje se tiču jezika, bilo da je reč o upotrebi različitih jezika / dijalekata / registara u okviru jednog jezika, u ovom slučaju srpskog, bilo da je reč o različitim vrstama varijacija na različitim nivoima datog jezika. Iz tog razloga će najpre izdvojeni primeri biti podeljeni u dve grupe, a te grupe će obuhvatiti prvo one elemente koji se tiču upotrebe istog koda, te potom one koji se tiču drugog koda, pri čemu se konkretno misli na upotrebu drugih jezika u okviru diskursa koji se odvija na srpskom jeziku.

3.4.3.1. Upotreba istog koda

U ovu grupu će biti svrstani svi oni primeri koji su zasnovani na poigravanju bilo kojim jezičkim nivoom u okviru srpskog jezika. Kao što je već napomenuto, reč je o primerima koji nemaju drugu funkciju u okviru konteksta u kome se javljaju, osim da budu smešni sami po sebi, jer za razliku od gorepomenutih centralnih elemenata, ne služe kao okidači za neke druge mehanizme. Izolovani iz konteksta i van odgovarajućeg diskursa i žanra, ovi primeri gube svoj humoristički efekat, međutim, ne treba smetnuti s uma činjenicu da u okviru humorističkog okvira ili u skladu s karakterizacijom određenog lika ovakvi primeri imaju veliki humoristički potencijal, posebno kada se udruže sa retoričkom strategijom ponavljanja, koja u velikoj meri utiče na pojačavanje humorističkog efekta.

Za početak, može se krenuti od fonologije, tačnije od fonema, jer se nakon analize vrlo jasno izdvaja činjenica da se scenaristi koji su pisali dijaloge često poigravaju uobičajenim grešakama koje prave govornici srpskog jezika, kao što su zamena glasova č i Ć, đ i ď (džungla – đungla) h i f (hvata – fata) ili gubitak odnosno umetanje glasa h (recimo kao u „nije što piye već što ga brzo vaća“), ili izostavljanje pojedinih glasova, posebno u rečima koje su stranog porekla (konteplirati, eksencija, i sl.). Iako se najveći broj primera ove vrste može naći u seriji *Bela lađa*, posebno u govoru glavnog lika Srećka Šojića, i u ostalim serijama se koristi ovaj mehanizam, mada znatno ređe, uglavnom da bi se obojio idiolekt nekog od likova. Recimo, u seriji *Crni gruja i kamen mudrosti*, veliki vezir Omer ili preterano naglašava glas h u rečima koje ga sadrže (**saHrana**) ili ga umeće u reči koje inače ne sadrže taj glas (ja **neHpijem nikad**) kada prerusen dođe u Srbiju. U istom filmu, Slovenac Zmago Karadorda oslovjava sa Karamđordićem što od strane ostalih likova prolazi neopaženo, iako se umetanjem glasa m prefiks **kara-** preuzet iz turorskog jezika pretvara u složenicu čiji prvi deo asocira na glagol u prvom licu jednine koji se u slengu koristi da označi seksualni čin, što se može tumačiti kao pokušaj ovog lika da pokaže svoju nadmoć.

Igranje glasovima je svakako najčešće u seriji *Bela lađa*, posebno kada je u pitanju glavni lik, Srećko Šojić. Sledećim dijalogom može se ilustrovati zamena glasova ď i đ, odnosno, glasova i slova, pošto se u slučaju srpskog jezika fonema i grafema preklapaju. Da bi šala bila uspešnija, scenarista u niz reči koje počinju slovom đ, ili, tačnije, onih koje bi trebalo da počnu slovom đ, ubacuje i toponim **Indija**, koristeći asocijaciju sa Indijom da bi napravio duhovitu igru rečima:

- (204) (1) Srećko Šojić (prelistava *Sanovnik*, traži slovo Đ):
Sanjao sam đunglu, ali ovde nema, Đ,Đ,Đ. Đ
ima đakon, đubre, đubrovnik nema đungla.
(2) Ćirko: Je l' vi tražite đunglu ili džunglu?
(3) Srećko Šojić: Đ, bre, kao đambođet! Je li, bre,
Ćirko, znaš valjda šta je đungla?
(4) Ćirko: Šta vam je to?
(5) Srećko Šojić: Đungla, bre, Ćirko, đungla, đungla
u Indiji, inđijska đunlga. Jesi ti išao u školu?

U pojedinim slučajevima zamena glasova nije tipična kao recimo u primeru ‘ograđavanje placa’, umesto ‘ograđivanje’, ‘moramo da povraćimo poverenje glasača’, ‘sarađavanje’ umesto ‘sarađivanje’ i sl. Pošto Šojićev idiolekt predstavlja specifičnu mešavinu kosovsko-resavskog i prizrensko-timočkog dijalekta, uz poseban način izgovora glasa Ć, to često služi kao osnova za pokušaj da se napravi igra rečima:

- (205) Srećko Šojić: Mi moramo da povraćimo poverenje
glasaca!

Posebno interesantni primeri su njegovi malapropizmi koji predstavljaju ili sasvim pogrešno upotrebljne reči (na primer, oftalommolog, remizirati, neokresan), ili reči u kojima je permutovano mesto pojedinih glasova, kao u sledećem primeru, u kome se, uzgred, otkriva i princip po kome su ovakvi primeri smisljeni:

- (206) (1) Srećko Šojić: To je homogenija!
(2) Ćirko: Mislili ste hegemonija.
(3) Srećko Šojić: A kako ti uvek znaš šta ja hoću da
kažem?
(4) Ćirko: Samo promenim slogove.

U suštini, takvi primeri upotrebe određenih leksema se mogu svrstati u poigravanje semantikom, jer on koristi reči koje postoje u rečniku srpskog jezika, ali koje imaju sasvim drugačije značenje od onog koje je potrebno i očekivano u datom slučaju. Takvi su recimo primeri tajfun (umesto tajkun), orgije (umesto orgulje), audicija (umesto audijencija), esencija ili eksencija umesto (Ekselencija), zumbirajte (umesto zumirajte), ministar za spoljnu upotrebu (umesto ministar spoljnih poslova) i sl. Naravno, u pojedinim slučajevima, može se samo prepostaviti sličnost koja postoji između Šojićevih malapropizama i reči koje postoje u vokabularu srpskog je-

zika, recimo, kada Šojić kaže oftalommolog, da remiziramo, iskorenjavati korpučiju, izmotacija, dosećati se, itd. Jasno je da je humoristički efekat ovih primera isključivo vezan za neposredni kontekst i nesklad izazvan značenjem pomenutih leksema upotrebljenih u datom kontekstu.

U domenu leksike, treba svakako pomenuti i lekseme nastale različitim tvorbenim procesima. Recimo, posebna odlika Šojićeovog idiolekta je da koristi deminutive, posebno kada govori o svojim odevnim predmetima, hrani ili novcu. Pored toga što je njegova preterana upotreba deminutiva smešna u pragmatičkom smislu, jer ih on u govoru koristi preterano i bez obzira na kontekst, smešan je i način na koji on izvodi te deminutive. Naime, u procesu izvođenja on na tvorbenu osnovu dodaje sufikse koji se prototipično ne dodaju na date tvorbene osnove, kao što je to recimo slučaj u sledećim primerima: **cipelke**, crna leptirka, košuljka, mezence, pićance, viskić, sendvičić, lepinjče, viljušćence, magarići i sl. Ponekad nije reč o tome da je u pitanju netipičan sufiks dodat na datu osnovu, već različito značenje koje se asocijativno povezuje sa određenom leksemom. Na primer, leksema **odelce**, koja predstavlja deminutiv od imenice **odelo**, ima poseban opseg upotrebe jer se koristi da označi poseban komad odeće koji se oblači bebama, te u takvim primerima nesklad postoji u upotrebi određene lekseme i njenom asocijativnom značenju. Zanimljiv je primer, koji čini se, upravo zbog popularnosti serije *Bela lađa*, polako ulazi u upotrebu, naravno u situacijama kada se govornici šale. Naime, leksema **evro**, koja je u srpski jezik došla iz nemačkog, ne bi trebalo da ima množinu, međutim, Srećko Šojić povremeno metaforički konceptualizuje pojам ove valute kao mладунче neke sitnije domaće životinje, što se u jeziku realizuje kroz oblik **evrići**, ili taj evro ima metaforički veću vrednost, pa u tom slučaju njegov oblik za množinu glasi **evrad** ili **evradi** recimo kao telad (u suštini, takva pojmovna metafora jeste u skladu sa obrascem koji je zabeležen i u metaforičkim poslovicama u srpskom jeziku, o tome više kod Prodanović Stankić 2008). U pojedinim primerima, tačnije ustaljenim kolokacijama, kao što su kuvano jajce, radni doručkić, lančani paketić, svinjeći grip, izvanredna sednica (od poslanički klub) i sl., on menja uobičajenu formu lekseme (bilo da je u pitanju imenica ili pridjev) te na taj način nameće drugačije asocijativno ili ekspresivno obeležje i tako stvara odgovarajući efekat. Naravno, tu su i novi idiomatizovani izrazi, neočekivani leksički spojevi u vidu poređenja koja imaju posebno asocijativno i stilsko značenje. Recimo,

na pitanje „kako ste“, Srećko Šojić odgovara „kao prase na podvarak“ ili „prosuo sam se kao čevap na roštiljiju“.

Relativno čest tvorbeni proces koji se može uočiti u „smešnim“ leksemama koje koristi ovaj lik u seriji jesu i složenice nastale slaganjem i prefiksacijom. Takvi su recimo sada već čuveni primer tipa *kafućino*, nastao slivanjem reči *kaf(a)* + *(kap)ućino*. Ovim primerom bave se i Halupka Rešetar i Lalić Krstin (2009) i Bugarski (2013) u okviru analize slivenica. U kojoj meri se ova leksema konsolidovala (prema terminu Prćić 1997:71), može se videti na osnovu toga da je u srpskom jeziku već postala deo viceva i duhovitih definicija na Internetu (videti www.vukajlja.com/kafucino). Što se tiče primera kao što su *nimfomajka* (umesto *nimfomanka*) ili *rotfrajer* umesto (*rotvajler*), teško je odlučiti da li je u pitanju pogrešno izgovoren glas ili je reč o slaganju, tj. prefiksaciji pri čemu *rot-*, naravno, ne predstavlja reč ili prefiks koji se inače koristi u srpskom jeziku. S druge strane, u izvedenom pridevu *neokresan* može se prepoznati prefiks *neo-* i trpni glagolski pridev (*o)kresan*.

Analizirajući varijacije na nivou gramatičkih oblika, izvor humora mogu predstavljati nepravilni glagolski oblici tipa: *nemojte da se gubu živci, faća ga skleroza*, ili nepravilnosti koje se odnose na samu strukturu rečenice, kao sada već opštepoznato: *neće da može*, ili kada je u pitanju sintaksa, pogrešan red reči u rečenici: *isteraćeš iz garažu džipa*. Ponekad je u pitanju splet grešaka na nivou sintakse i gramatike, kao recimo u konstrukcijama tipa *to mogu samo da se dosećam ili moja baba neću da me se dira*. Ipak, na nivou gramatike, najčešće primere predstavljaju pogrešno upotrebljeni padežni oblici koje koristi Srećko Šojić (*smeje se na nervnu bazu, s ovakvi vandalizmi ne može u Evropa, s koga razgovaram, o moju babu neću da se govori*). Naravno, ako se uzme u obzir širi i uži kontekst u kome se odvija serija i činjenica da se ostali likovi u seriji uglavnom služe književnim srpskim jezikom kao standardom, posebno kada je reč o onim likovima koji su u okviru radnje serije uključeni u politiku i javni život, Šojićeva pogrešna upotreba padeških oblika imenica je vrlo smešna gledaocima koji govore šumadijsko-vojvodanskim dijalektom srpskog jezika, pošto predstavlja nepodudarnost sa onim što su govornici tog dijalekta srpskog jezika navikli da čuju. Ovde se nameće jedno zanimljivo pitanje koje bi trebalo posebno istražiti, a to je u kojoj meri su ovakvi oblici smešni gledaocima koji žive južno od Beograda. Iako će o etničkom humoru biti više reči u pododeljku 3.4.5., treba pomenuti da u analiziranom

korpusu filmova i televizijskih serija na srpskom jeziku, veliki nedostatak predstavlja preterana upotreba verbalnog humora zasnovana isključivo na principu nepodudarnosti registra / dijalekta i nepravilnim gramatičkim oblicima tipičnim za određeni dijalekat, jer se na taj način direktno utiče na aktiviranje stereotipa koji važe za govornike tih dijalekata.

Poigravanje pragmatikom predstavlja isto toliko čest i čini se uvek uspešan recept za stvaranje humorističkog efekta. Primer (207) je vrlo slikovit jer se u toku ovog dijaloga može videti kako govornik konstruiše svoju implikaturu koju slušalac zanemaruje obično tako što svesno narušava Griceov princip kooperativnosti. Dijalog se vodi nakon izbora, Majstorović je budući premijer koji koalicionom partneru Srećku Šojiću, mora da ponudi neko ministarstvo, a Šojić taktizira i pokušava da izvuče najveću korist:

- (207) (1) Majstorović: Nažalost, gospodine Šojiću, naša koalicija je velika tako da je potražnja mnogo veća od ponude. Sva ministarstva su skoro razgrabljena.
(2) Šojić: Već?
(3) Majstorović: Da ostala je još samo kultura...
(4) Šojić: A to niko neće?
(5) Majstorović: Neće. Traže finansije, diplomaciju, vojsku...
(6) Šojić: A za kulturu se ne faćaju.
(7) Majstorović: A ne, prave se kao da su gluvi, kao da ih ništa nisam pitao.
(8) Šojić: Ma da li je to moguće?
(9) Majstorović: Kao da sam im ponudio živu lignju. I odmah počnu da pričaju o nečem drugom.
(10) Šojić: Da li je to moguće?
(11) Majstorović: Da, pa vas pitam Šojiću, šta vi mislite?
(12) Šojić: Gospodine Majstoroviću, mislim da je to njihovo ponašanje beganje od stvarnosti i obaveza.
(13) Majstorović: Pitam vas hoćete li vi da se prihvivate ovog resora?

- (14) Šojić: Vrlo sam negativno iznenađen s to njihovo ponašanje.
- (15) Majstorović. Gospodine Šojiću, to je jedino što mogu da vam ponudim pa vas pitam šta vi mislite?
- (16) Šojić: S takvu elitu Majstoroviću nećemo daleko da doguramo.
- (17) Majstorović: (za sebe) Neće ni ovaj.
- (18) Šojić: Samo se za pendrek i za pare faćaju.
- (19) Majstorović: (za sebe) Možda je tako i bolje.
- (20) Šojić: I takvi ljudi treba da vode zemlju.
- (21) Majstorović: (za sebe) Javnost bi to dočekala na nož.
- (22) Šojić: Ja bi to Majstoroviću na bajonet, na kolac naticao! S takvi potezi gospodine Majstoroviću neće da se pomicamo napred.
-
- (23) Majstorović: Da li biste onda prihvatili ministarstvo bez portfelja?
- (24) Šojić: Di ima takvo ministarstvo bez fotelja?

U ovom primeru se pokazuje kako Šojić sve vreme svesno narušava maksimu informativnosti i relevantnosti, iako je u datom kontekstu (razgovor se odvija neposredno nakon izbora) očigledno šta Majstorović želi da kaže, još od 1. reda. U 7. redu Majstorović indirektno upućuje na Šojićeve svesno narušavanje principa kooperativnosti time što mu se ne obraća lično, već koristi opštu zamenicu ili govori o nekim trećim licima. Iako mu se u 15. redu obraća direktno, Šojić i dalje izbegava direktan odgovor, te se tako od 15. reda čini da sagovornici ne učestvuju u dijalogu, već da svako govori nešto za sebe, čime se pokazuje da učesnici u razgovoru nisu ispoštovali osnovne principe saradnje i kooperativnosti u razgovoru. Na kraju razgovora, kada Majstoroviću dosadi da se tako igra sa Šojićem, postavlja mu direktno pitanje (23), na koje Šojić sada mora da odgovori, međutim, ponovo odgovara dvosmisleno, igrajući se sa fonološko-morfološkom sličnosti između imenica *fotelja* – *portfelja*. Ova igra reči je prvenstveno jezičke prirode, zasnovana na sličnosti u obliku / zvučnosti ovih leksema, međutim, tu se takođe provlači i upućivanje na određeni pojам pomoću metonimije. Naime, u kulturnom modelu govornika srpskog jezika, politička pozicija se

nužno povezuje sa mestom na kome se sedi, tačnije, sa foteljom, i često se u govoru pominje ta metonimija sa značenjem, MESTO NA KOME SE SEDI UMETNO FUNKCIJE MOĆNE OSOBE KOJA SEDI. Pošto Šojić sve vreme ne razume reči stranog porekla, kao ni nejasne pojmove, on ovde uspešno stvara pomenutu igru. Naravno, na nekom drugom planu, ovo predstavlja parodiju na stvarne situacije u kojima se odgovorne političke pozicije dele bez ikakvog reda i pravila.

S druge strane, rezultati analize pokazuju da je nesklad u upotrebi registra najčešći mehanizam na kome je zasnovan humor u srpskim filmovima i televizijskim serijama. Jasno je da se pitanje upotrebe datog registra svodi na pitanje izbora odgovarajućeg asocijativnog obeležja date lekseme od strane govornika. Halliday (1989: 162) definiše registar kao zbir asocijativnih obeležja koja se uglavnom javljaju zajedno. Nesklad je izražen i u predmetnom, interpersonalnom i medijumskom registru, u oba smera. Pod tim se podrazumeva upotreba reči iz vrlo formalnog registra u neformalnom diskursu i obrnuto, upotreba neformalnih reči u formalnom diskursu.

Recimo, kada je reč o predmetnom registru nesklad se ogleda u upotrebi leksema koje se tipično koriste u ekonomiji u kontekstu koji je u tom smislu neobeležen. Zanimljivi su primeri, od kojih su neki već navedeni, u kojima postoji nesklad ne samo u registru već i hronologiji. Na primer, iako se radnja filma *Crni Gruja i kamen mudrosti* odvija u devetnaestom veku, u vreme kada nije postojala terminologija vezana za ekonomiju i savremeno poslovanje, pojedini likovi, posebno Gruja koji predstavlja lik preduzetnog srpskog trgovca, koriste reči i sintagme kao što su tranzicija, obrt kapitala, turizam, seoski turizam, jaka ekonomija, strateški partner, investiranje, evropsko tržište i sl. U sledećem primeru, враћара baba Vidana predviđa Karađorđu budućnost i objašnjava zašto joj je potreban novac:

- (208) (1) Karađorđe: Treba malo da mi ždrakneš u budućnost, ali ovu bližu. Tiće se našeg naroda. Kako da ti kažem ima mnogo problema a premalo rešenja pa eto...
- (2) Vidana: Gledanje u budućnost, to je visoko skupa tehnologija. Razumeš?
- (3) Karađorđe: E, mamu ti ... (daje novac)
- (4) Vidana: Treba mi, znaš. Moram da skinem grbu i malo kamenac!

- (5) Karađorđe (za sebe) Nabiću te ja na kolac kad tад.
(6) Vidana: Treba mi, bre, za implatante, silikone i tetovaže.

Naravno, reči kao što su implatanti i silikoni, skidanje kamenca i sl. vezane su za savremenu medicinu i trendove koji su tipični za savremeno doba, te tako potpuno odudaraju od konteksta koji je nametnut situacijom i tematikom.

Promena registra može da posluži i kao posebna tehnika u karakterizaciji likova, a predstavlja i jednu od narativnih tehnika kojom se pokazuje kako se likovi menjaju nakon udarca glavom o kamen mudrosti. Na primer, likovi koji su predstavljeni kao intelektualno ograničeni i nepismeni i koji su do tog trenutka koristili vrlo uprošćen jezik, dijalekatski obeležen, nakon udarca koriste savremen standardni urbani govor. Recimo, kada Gruja dovede Radonju pred Karadordža, koji je do tog trenutka još uvek bio u nesvesti, Radonja se budi i počinje drugačije da govori.

(209) Radonja: Jao, boli, molim vas pustite me, ma vi ste patološki zavisni... (Straža ga udara i učutkuje) Molim vas, moja ljudska prava su ugrožena!

U isto vreme, gorenavedeni primer može poslužiti i kao primer za nesklad na nivou interpersonalnog registra. Ako se izuzmu fraze kao što su „ugroziti nekome ljudska prava” i „biti patološki zavisan”, koje pripadaju i posebnom (pravnom) predmetnom registru, to što se Radonja vrlo formalno obraća Karadordžu odudara od situacije i obrasca ponašanja u okviru kog se нико od likova ne obraća Karađordu formalno, iako bi se to očekivalo s obzirom na činjenicu da im je Karađorđe nadređen.

Uopšte uzevši, nesklad na nivou interpersonalnog registra je nešto ređi od nesklada na nivou predmetnog registra. U takve primere spadaju česte greške Srećka Šojića, recimo kada on u situacijama koje iziskuju upotrebu formalnog registra, tokom razgovora s novinarima ili prilikom obraćanja javnosti u medijima koristi neformalni registar i mnoštvo zastarelih i/ili dijalekatski obeleženih reči, kao što su *plajvaz*, ‘aps, *faća*, *begati*, i sl. Recimo, vrlo je slikovit njegov razgovor s gospodicom Konstancom, koja u jednoj sceni, sumira njegovo obraćanje na nekom skupu i kritikuje ga jer ne zna da govori srpski:

(210) (1) Konstanca: Danas moramo da radimo pravila ponašanja u javnosti, a vi uopšte ne znate ni da

govorite. Rekli smo da učite jezik. Mesec dana se trudim, a vi ništa.

- (2) Šojić: Koji jezik? Ne treba mi strani jezik, ja ću da budem ministar bez portfelja.
- (3) Konstanca: Ne strani jezik, srpski, maternji!
- (4) Šojić: Pa koji moj ja sad jezik govorim?
- (5) Konstanca: Ne znam, kažete „ću se nosim”, a treba boriću se, molim vas, evo citiram (uzima transkript njegovog govora) „s ovakvi vandalizmi u Evropu neće da može”.

Nasuprot ovakvim primerima, postoje i primeri gde se u okviru neformalnog registra koriste reči koje su vrlo formalne, iako je njih nešto manje. Recimo, u filmu *Crni Gruja i kamen mudrosti*, Gruja, Bole i Čeda Velja, otputuju u Donju Pecku da ispitaju kako stvari stoje sa kamenom mudrosti. U Donjoj Peckoj im Radonja nudi smeštaj:

- (211) (1) Dragić: Ljudi, dođite kod mene! Ima i pansion s doručkom, seoski turizam!
- (2) Gruja: Reče li ti to kamen mudrosti?
- (3) Dragić: Može, prijatelju, može, za tebe i pečeno prase, ali to se plaća à la carte. Ili još bolje on inkluziv.

Nakon što su uzeli sobu, gosti su, kako kaže Radonja, otišli da kontempliraju. Naravno, reči kao što su *pansion*, *kontemplirati* i sl. potpuno su u suprotnosti sa čitavim kontekstom, užim i širim.

Na kraju, u korpusu su zabeleženi i pojedini primeri koji nisu zasnovani na neskladu registra u pravom smislu te reči, ali su vrlo smešni, jer je predmetni registar koji je upotrebljen u datom kontekstu doveden do granica nerazumevanja. Recimo, prilikom otvaranja savremene umetničke izložbe, tačnije instalacije, umetnik Dojčin Tutinac daje intervju u kome suštinski ne kaže ništa, ali njegov govor zvuči vrlo stručno i formalno. Da bi se pojačao efekat parodije, u toku intervjua on počne da ispušta gasove, što predstavlja neverbalni signal koji predstavlja skatološki humor:

- (212) (1) Novinarka: Dovoljno je reći – Dojčin Tutinac! Dojčine, recite nam, zašto virtuelno? Zašto onostrano?
- (2) Dojčin: Ljudi jedu, naprsto moraju da jedu. Ja se izvinjavam, je li neki problem da prdnem? Pro-

sto došlo mi. To je prosto jedan digestivni sumato pulsirajućih kontura, estetički eskapizam kao posledica mondijalnog konzumerizma. Prosto jedan ekspandirani monetarni, zašto ne reći, montirani proces, koji dovodi do digitalne i digestivne koncesije na onostrano.

(3) Novinarka: Mislite na sintetizovanu proizvodnju trenda kao brenda?

(4) Dojčin: Ne, naprotiv, brend kao trend.

S druge strane, ovaj gorenavedeni primer bi se mogao posmatrati i kao određena vrsta žargona koji koriste umetnici i književni kritičari. Kada je u pitanju upotreba žargona ili slenga, prilikom odabira korpusa kao kriterijum odabira je poslužila tvrdnja Bugarskog (2006: 17) da je žargon u isto vreme i vrsta jezika i način govora i da je žargon „svaki neformalni, pretežno govorni varijitet nekog jezika koji služi za identifikaciju i komunikaciju unutar neke društveno određene grupe, po profesiji, socijalnom statusu, uzrastu i čije članove povezuje neki zajednički interes, način života i sl.“ (Bugarski 2006: 12). Kada je reč o filmovima čija se radnja odvija u savremenom dobu i koja prati događaje likova koji pripadaju određenoj društvenoj grupi koja u svom govoru koristi (gotovo isključivo) sleng, ne može se tvrditi da je reč o nekoj posebnoj vrsti nesklada, jer se, u datom kontekstu, od likova kao što su Lemi, Kiza, Tadija i sl. očekuje da tako govore. Međutim, u ovakvim primerima humor proizilazi iz nesklada koji postoji između određene vrste očekivanja koju ima gledalac (kao „idealni govornik“ (prema terminologiji Attarda 2001: 32–34), ili drugim rečima, kao prototipični govornik) u vezi sa slengom koji koriste likovi, a koji odstupa od prototipičnog oblika datog jezika koji je u upotrebi. To bi se moglo povezati sa društvenim teorijama humora, jer time što neko prepoznaje i razume sleng koji se koristi, on postaje na neki način deo grupe koja se podsmeva nekom drugom, što pruža osećaj nadmoći i pripadnosti. Takođe, time se može objasniti i činjenica da su neke od replika iz ovih filmova vrlo omiljene među mladima.

Ono što je zajedničko primerima kao što su Kinta, čuka, mečka, zeljo, bendžos, Zmago, Lemi, jeste naravno poigravanje zvukom, ali i značenjem koje se krije u rečima koje su dobijene najčešće izvođenjem, ali i posebnim principom po kome se permutuju slogovi, tako da slušalac koji ne pripada određenoj društvenoj grupi treba najpre da dešifruje značenje date reči da bi je pravilno razumeo. Naravno, pored ovakvih primera uobi-

čajena je upotreba leksema koje pripadaju žargonu, ali koje su donekle postale ustaljene u neformalnom govoru, posebno mlađe populacije, tako da se gotovo i ne registruju kao obeležene, recimo, lekseme kao što su keva, čale, matori, klošar, montirati se, nafuran, smoren, sve je za dž., sve u fulu, i sl. Tu spada i ponavljanje pojedinih leksema, što je uobičajno za žargon, ali isto tako i za humor, kao što je to recimo slučaj sa prenaglašenom upotrebom imenice **brat** za obraćanje osobi u muškom rodu bez obzira na međusobni odnos govornika i slušaoca, i bez obzira na to da li se ta reč koristi kao način da se obrati sagovorniku ili kao neka vrsta poštupalice. Kada je reč o poštupalicama, svakako posebno mesto zauzima glagol **znači** upotrebljen kao diskursni marker, koji se u žargonu koristi na bilo kom mestu u rečenici, ali kao što je već pomenuto, humoristički potencijal ove reči leži upravo u njenom ponavljanju bez ikakvog pravila. Recimo, kada Tadija, nasilnik i bilder iz kvarta objašnjava ostalim likovima u teretani kako se povećava mišićna masa, on samo ponavlja sledeće nizove reči:

- (213) Tadija: Znači plazma, znači mleko, znači banane,
znači hiljade i hiljade sklekova!

Ova formula ponavljanja besmislenog niza reči se pokazala kao vrlo uspešna kada je u pitanju ostvarivanje humorističkog efekta, što je dokazano još sedamdesetih godina prošlog veka u čuvenom skeću pajtonovaca u kome se ponavlja (u to vreme) besmislena reč **spam**, koja je naknadno dobila značenje.

3.4.3.2. Upotreba drugog koda

U korpusu filmova na srpskom jeziku zabeleženi su i primeri u kojima likovi koriste i neke druge strane jezike, najčešće engleski. U korpusu na srpskom jeziku, engleski jezik se koristi unutar, a često i iznad srpskog (prema klasifikaciji koju nudi Prćić 2005: 16), što samo potvrđuje status engleskog kao **odomaćenog stranog jezika**. Ovim pojmom, koji je uveo i jasno opisao Prćić (2005: 14–16), a o kome govori i Crystal (2012), može se objasniti činjenica da scenaristi bez rezerve koriste engleski jezik, verovatno zbog toga što pretpostavljaju da će najveći deo gledalaca razumeti poruku. Jasno je da oni time svakako doprinose jezičkoj angloglobalizaciji, o kojoj takođe govori Prćić (2005: 15), mada je teško proceniti da li je ta pojava jedan od uzroka ili posledica **jezičke anglomanije** (Prćić 2005: 77). U stručnoj literaturi postoji mnoštvo vrlo ozbiljnih studija koje se bave an-

glosrpskim ili serglishom iz perspektive kontaktne lingvistike, počevši od rečnika novijih anglicizama (Vasić 2001) do radova koji su zasnovani na teorijskom pristupu ovoj temi, odnosno analizi određenog korpusa (Prćić 2005, Filipović 2005, Panić Kavgić 2006, Filipović Kovačević 2011, Gajšin i dr. 2011, Milić 2013, Mišić Ilić 2011, Mišić Ilić i Lopičić 2011, Silaški 2012, Prćić 2014a, Prćić 2014b, Mišić Ilić 2014).

Ovde svakako treba naglasiti da anglicizmi, najuočljiviji rezultat jezičkog pozajmljivanja iz engleskog, ne predstavljaju samo pozajmljivanje leksičkih jedinica ili morfema iz engleskog, sa različitim stepenom integrisanosti, već i sintagmi, rečenica, čija upotreba odražava ili sledi normu engleskog jezika – ortografsku, gramatičku, semantičku ili pragmatičku (Prćić 2005: 59). Dopunsku funkciju engleskog Prćić (2014b: 144) klasificuje na sledeći način:

1. engleski unutar srpskog (recimo u vidu anglicizama bilo koje vrste),
2. engleski pored srpskog (na primer, u tilovima filmova kada po red engleskog i postoji i prevod na srpski jezik),
3. engleski iznad srpskog (kada se u pojedinim situacijama koristi isključivo engleski, recimo u oglasima poslodavaca u domaćim novinama).

Osim engleskog, u korpusu su zabeleženi retki primeri dijaloga u kojima likovi kojima srpski jezik nije maternji govore srpski, ali tako da to po akcentovanju, intonaciji ili nekim rečima podseća na njihov jezik, a tu se pre svega misli na ruski, nemački, francuski, slovenački i mađarski. U suštini, svi ovi različiti jezici se koriste ili da bi se pomoću iznenadne nepodudarnosti između dva jezika stvorio odgovarajući efekat ili da bi se stvorio odgovarajući kontekst koji omogućava upotrebu drugih mehanizama humora (na primer, igre rečima, stvaranje određenih aluzija ili asocijacija na etnički humor i sl.)

Najpre, ako se podje od upotrebe engleskog jezika, zanimljivo je da i u filmovima kao što je *Crni Gruja i kamen mudrosti*, čija je radnja smeštena u devetnaesti vek, likovi povremeno koriste fraze na engleskom ili se aludira na reklamne slogane brendova iz dvadeset prvog veka, odnosno oni koriste engleski iznad srpskog. U pomenutom filmu, kada Karadorđe udari glavom u kamen mudrosti, on iznenada progovara na engleskom:

(214) Karađorđe: *Well, well, that's not bad!*

U istom filmu, jedan od likova koji se bavi pečenjem i prodajom rakije, Dragić, nazdravlja sa svojim gostima govoreći: „*Rakija connecting people*“. Ova dosetka predstavlja rezultat kombinovanja dva jezika i na planu sadržaja i na planu forme, tačnije reč je o međujezičkom amalgamu. Polazeći od sličnosti po načinu izgovora leksema „rakija“ i imena kompanije „Nokia“, autor ove dosetke zadržava njenu formu i samo zamenjuje pomenute lekseme. Razlog za takav postupak naravno leži u asocijativnom zančenju i onim elementima vanjezičkog znanja koje želi da profiliše: Nokia je globalna kompanija i pomenuti slogan je poznat širom sveta, a s druge strane, rakija predstavlja vrstu proizvoda koji je tipičan za određenu kulturu. U tom smislu, pojmovnim slivanjem se ovde rakiji pripisuju globalna obležja. U pragmatičkom smislu ovaj anahronizam predstavlja nesklad sa širim kontekstom vremena radnje filma, te tako osnov za suprotnost skripta.

Za razliku od parodije kojom se ismeva savremeni trend preterane upotrebe engleskog jezika u savremenom srpskom društvu, a koja je zasnovana na anahronološkoj nepodudarnosti, u seriji *Bela lađa* postoji nešto drugaćija parodija koja je više usmerena ka ličnosti, a ne društvenoj pojavi, tačnije, ona je usmerena ka prototipu ambicioznog političara u Srbiji koji ne govori ni jedan strani jezik, a koji bez obzira na to pokušava da održava dobre odnose sa diplomatama iz inostranstva. U tom smislu je neprevaziđen Srećko Šojić koji sve vreme pokušava da nauči engleski, ali se isto tako ne libi da koristi svoje oskudno znanje u razgovorima sa stranim ambasadorima, posebnom američkim, kad god mu se za to ukaže zgodna prilika. Time se, naravno, otvara prostor za različite igre rečima, koje se sada proširuju na dva jezička koda, pa recimo, englesku leksemu *God* (bog), Šojić koristi u srpskim frazama, kao na primer, *fala gadu*, ili *a jao, my god (gad)!* izgovarajući tu reč tako da zvuči kao homofon sa leksemom *gad* koja u srpskom jeziku označava lošeg čoveka, pokvarenjaka, pa na taj način stvara interesantnu igru rečima i odgovarajući humoristički efekat.

Naravno, onog trenutka kada gledaoci čuju da Šojić govori engleski, to već kod njih izaziva smeđ, te su tako smešne i pauze u njegovom govoru, onda kada ne može da se seti odgovarajuće reči, naravno, praćene odgovarajućom mimikom i izrazom lica. Na primer, takva situacija se dešava u sceni kada mu u posetu dolazi asistentkinja iz američke ambasade, Danijela, kojoj se Šojić odmah obraća na engleskom, pretpostavljajući da ona ne zna i ne razume srpski, jer je zaposlena u američkoj ambasadi, što, uostalom, ukazuje i na pogrešno zaključivanje s njegove strane:

- (215) Srećko Šojić: Well, well, well, good morning lady!
Eeh, how are you? Eee, aaa, eee, aaa, pićance,
eee, something to drinkić? How is his ekselencija?

U skladu sa svojim manirom da preterano upotrebljava deminutive, posebno kada govori o hrani i piću, Šojić i na imenicu ‘*drink*’ iz engleskog jezika dodaje srpski tvorbeni sufiks, što je, svakako, potpuno neočekivano i smešno. ‘Drinkić’ predstavlja pravi primer za međujezički amalgam, o kojima govori Rasulić (2008), pri čemu je ovaj amalgam zasnovan prvenstveno na kombinovanju forme. Jasno je da su ovo samo neki od primera koji su izdvojeni, a interesantno je da se engleski upotrebljava u svim analiziranim filmovima i serijama na srpskom jeziku, bez obzira na to kakvoj su ciljnoj grupi namenjeni, što samo još više potvrđuje činjenicu da je engleski u srpskom zaista odomaćen.

Već je pomenuto da se pored engleskog znatno ređe koriste i pojedini elementi iz drugih jezika, posebno u situacijama kada je reč o likovima koji su stranci. Recimo, u filmu *Crni Gruja i kamen mudrosti*, Francuz (De l’Argent), Nemac (Silberlieber), i Rus (Srebroljubov) (što naravno istovremeno podseća na nekad popularan oblik viceva sa tipskom strukturom i tipskim junacima) govore srpski, ali tako da u svom govoru pominju pojedine reči iz svog jezika i koriste akcenat, intonaciju, ritam, ili nekakvu tipičnu karakteristiku vezanu za izgovor datog jezika (izgovor vokala, pojedinih suglasnika i sl.). Tako na primer, u govoru stranih predstavnika kod sultana u Carigradu, pored akcenta i intonacije tipične za svaki od ovih jezika, mogu se uočiti i ostale odlike koje se prepoznaju kod govornika tih naroda, recimo poseban izgovor glasa /r/ što se povezuje sa govorom Francuza, ili izgovor slova ‘v’ tako da liči na glas ‘f’ u srpskom jeziku, što se povezuje sa govorom Nemaca:

- (216) (1) De l’Argent: *Vi date na Serb crkva i škola, novac ne nikako. Novac ide u Istanbul. Ako se bune, vi udarite, l’Emperuer je s vama.*
- (2) Silberlieber: Fase Fisocanstvo, ne slušajte ove ofucani slatkorecivi galski petao. Francezi grosse swindler!
- (3) De l’Argent: *Egalité, fraternité, liberté, sloboda, jednakost, bratstvo, a vi jedna čovek jedan Reich.*
- (4) Silberlieber: *Was?*

Zanimljivo je da Silberieber, iako navodno govori nemački, govoreći o Francuzima (3) koristi englesku reč ‘*swindler*’ uz nemački pridev, što se može objasniti činjenicom, da je engleski, kao odomaćeni strani jezik (Prćić 2005: 77), mnogo bliži gledaocima nego nemački.

Slično poigravaje sa intonacijom i načinom izgovora slovenačkog jezika tako da ga razumeju govornici srpskog, može se primetiti u govoru Zmaga, trgovca i preprodavca koji dolazi iz područja tadašnje Austrougarske:

- (217) Zmago: Ja sam zarez na putu za monarhiju, ali sam prihajao kod gospon Gruje da bih donesel malo domaćeg kajmaka tude ajvaro in pasulja in...

U suštini, ne postoji nekakav dosledan sistem koji je primenjen u stvaranju govora ovih „stranaca“, već se prosto preterano naglašavaju pojedine odlike datih jezika, posebno one koje se tiču izgovora, koje najčešće izdvajaju govornici srpskog jezika kao tipične. To se može uočiti i u sledećem razgovoru koji se odvija između Zmaga i Gruje pored kamena mudrosti:

- (218) (1) Gruja: Je li bre, šta je ovo? (pokazuje na kamen)
(2) Zmago: Gospon Karamđorđe me je postavio pokraj kameno, veli da je kamen po noći sav varen. Veli da ognjene okruglice iz njega iskriju.
(3) Gruja: Šta kaže?
(4) Zmago: Da se lahko spromeniš u patuljko de se ga buš doteknuo, ali podobro ninče ne sme pristupiti kamene po noći.

Ono što je zajedničko svim ovim primerima jeste činjenica da su zasnovani na etničkom humoru, o kome će biti više reči nešto kasnije, i na predstavama koje govornici srpskog imaju o gorepomenutim jezicima. Upravo ti elementi, koji su deo kulturnog modela zajedničkog govornicima srpskog jezika, olakšavaju razumevanje ovakvih iskaza i dopunjaju nedostatke izazvane nedoslednom upotrebom sistema.

3.4.4. Vanjezički elementi u verbalnom humoru na srpskom jeziku

Kao što je već pomenuto u vezi sa korpusom na engleskom jeziku, u ovom delu će težište biti na svim onim vanjezičkim aspektima koji prate verbalni humor. Ti vanjezički aspekti se u suštini mogu podeliti u dve

grupe. U prvu grupu spadaju metakomunikativni signali koji prate sâm komunikacioni događaj. Ako se pojavljuju u toku razgovora, signaliziraju da je humor naizgled upućen isključivo sagvorniku, odnosno drugom liku u filmu ili seriji, dok odsustvo ovih signala implicira da je humor usmeren van scene direktno ka gledaocu. U drugu grupu spadaju vanjezički aspekti verbalnog humora koji su vezani za kulturu. Njihova uloga je višestruka. U pojedinim slučajevima oni udruženi sa jezičkim elementima stvaraju osnovu za realizaciju humora na verbalnom planu ili pojačavaju njegov efekat. U nastavku će najpre biti opisani metakomunikativni signali zabeleženi u okviru analiziranih dijaloških redova.

3.4.4.1. Metakomunikativni signali u dijalozima na srpskom jeziku

Dosada je već bilo reči o metakomunikativnim signalima i njihovoj ulozi u dijalozima koji sadrže određeni oblik humora, tačnije o tome da njihovo prisustvo ili odsustvo ukazuje na to kome je upućen humor u okviru filmskih dijaloga. Ako su metakomunikativni signali prisutni, humor je upućen liku koji je sagovornik datom enkoderu u okviru fiktivnog nivoa komunikacije koja se odvija na filmu, onda kada metakomunikativni signal nije zabeležen, humor je upućen gledaocu, kao krajnjem dekoderu. Takođe, već je pomenuto da se ovde pravi razlika između tri vrste metakomunikativnih signala, jezičkih, parajezičkih i neverbalnih.

Najpre, treba istaći da su u korpusu filmova na srpskom jeziku više prisutni primeri u kojima je humor upućen direktno gledaocu, znači, u većini primera nema metakomunikativnih signala. Ako se taj podatak uporedi sa činjenicom da je u srpskim komedijama i televizijskim serijama više zastupljen takozvani referencijalni u odnosu na verbalni humor, i da generalno veliki broj primera direktno zavisi od poznavanja elemenata date kulture, jasno je da gledaoci moraju donekle da se pomuče prilikom konstruisanja značenja, ali i prepoznavanja namere govornika da bude smešan.

Uopšteno govoreći, oko 20% ukupnog broja primera koji sadrže nekakav oblik verbalnog humora sadrži i neki od metakomunikativnih signala. Najčešće su ti signali parajezički i neverbalni, a znatno ređe jezički. Recimo, u filmu *Sedam i po*, u razgovoru koji se odvija između dve dangube iz kraja, koje sede ispred lokalne čevabdžinice, i devojke, Koviljke, (koja ih inače poznaje, a u datoј sceni prolazi pored njih noseći mleko i keks za momka koji joj se sviđa) može se videti kako se koriste parajezički signali kao što je intonacija i ton (red 4 i 6) i neverbalni, smeh (red 7 i 15), najpre

da bi se signalizirao humor i pokazalo da se njih dvojica zabavljaju i aktivno učestvuju u stvaranju verbalnog humora:

- (219) (Musa i Banjac sede za stolom i piju piće. Koviljka prolazi pored njih noseći mleko i keks za momka koji joj se svida)
- (1) Musa i Banjac: **Koviljka** (-) ↑**Koviljka'**
 - (2) Musa: **Sedi malo** (osmehuje se) **Koviljka** (-)
 - (3) Koviljka: (zastaje, prilazi stolu za kojim sede) **A vi niste u zatvoru?**
 - (4) Musa: (obraća se Banjcu) **Koki nam se 'zaljubila, jel' znaš? > ((ironično)) <**
 - (5) Banjac: **A u KOGA je? > ((ironično)) <**
 - (6) Musa: **U onog 'bildericu > ((sa podsmehom)) < vidiš da mu kupuje mleko da poraste > ((ironično)) <**
 - (7) Musa i Banjac: (grohotom se smeju) **HAHAHA HA-HAHA**
 - (8) Banjac: ~**sve za ljubav~** ((počinje da peva)) ~**ljubav će pobijediti sve~**
 - (9) Koviljka: > ((uvređeno)) < **koji ste vi ↑džiberi!** (odlazi)
 - (10) Musa i Banjac: **Stani KOKI** (-) ajd popij piće s **nama?**
 - (11) Banjac: **Čujem da hoće da bije Spahiju?**
 - (12) Koviljka: **A ha brate** (vraća se do njihovog stola i seda) **ODVALIĆE ga!**
 - (13) Musa: **Je li šta piješ Koki?** (prilazi konobar)
 - (14) Koviljka: **Sok**
 - (15) Musa: **A GDE ti je &onda&?** (obojica prasnu smeh) **HAHAHA**

U ovom primeru, Musa i Banjac zbijaju šale na račun Koviljke, što se najpre signalizira u četvrtom redu, kada Musa blagom uzlaznom intonacijom na početku reči 'zaljubila' i naglašenom uzlaznom intonacijom daje znak da će početi da sa šalama na njen račun. Banjac je razumeo njegov iskaz (5. red) i signal na odgovarajući način i nastavlja šaljivu igru pitanja i odgovora. U 6. redu, Musa daje odgovor, iako Banjac već zna o kome se radi. Pošto i Musa zna da i Banjac i Koviljka (a i gledaoci) imaju dovoljno

znanja o Tadiji, Koviljkinoj simpatiji – on je najjači momak u kraju koji stalno diže tegove i pokušava da poveća mišićnu masu uzimajući proteine – Musa ga s podsmehom naziva bildericom. Iako leksema ‘bilderica’ predstavlja novu izvedenicu, koja Musi služi kao manje ili više uspela igra rečima, i likovi u datom dijalogu i gledaoci mogu pravilno da je razumeju. Naime, ono što govornici srpskog jeziku znaju jeste to da se sufiks -ca obično dodaje rečima ženskog roda kao nastavak za deminutiv (beba – bebica, bombona – bombonica). Zavisno od konteksta, deminutiv izведен pomoću sufiksa -ca može imati pozitivno značenje (kuća-kućica) ali i pomalo negativno, tj. podrugljivo značenje (tetka – tetkica). Stoga u reči ‘bilderica’ upotrebljenoj za osobu muškog roda, gledalac najpre aktivira svoje znanje o prototipičnoj upotrebi datog sufiksa, što zatim omogućava metaforičko preslikavanje elemenata kao što su (umanjen, ženskog roda) na pomenutu osobu. S druge strane, način na koji je Musa izgovorio datu reč, naglašavajući blago njen prvi, a delimično i drugi slog, (BILDE-rica) upućuje i na urbani sleng u kome je uobičajeno premeštanje slogova, a upravo jedna od čestih imenica koja se koristi u slengu jeste ‘bilde’ umesto ‘debil’.

U gorepomenutom primeru, u 15. redu, može se videti kako se i neverbalni signali, kao što je smeh mogu koristiti da bi se naglasila poenta šale koja je zasnovana na poigravanju Griceovim kooperativnim principom, tačnije maksimom istinitosti. Koviljka u datom kontekstu ispravno tumači Musinu implikaturu (13. red) kao ponudu, ali njih dvojica njen odgovor tumače kao svesno narušavanje maksime istinitosti, jer ona pred sobom nema sok i ne piće ga u datom trenutku, te u tom smislu ne govori istinu, i to zatim koriste da bi se nasmejali na njen račun.

Smeh, kao neverbalni metakomunikativni signal, najčešće se javlja u situacijama u kojima se likovi smeju nakon što enkoder izgovori iskaz koji sadrži bilo kakav oblik humora, a pri tome ostane ozbiljan, ili se i sam smeje onome što je rekao. Takav je recimo već pomenuti primer (196) kada Adam priča vic konobaru na koktelu povodom otvaranja izložbe. Iako ne koristi jezički MKS, što je u uobičajeno, i ne kaže da će ispričati vic, on počinje da ga priča i nakon postavke SS počinje da se smeje, ponavlja pitanje iz vica i ponovo se smeje i na kraju jedva izgovori poentu kroz smeh, iako dekoder, bez reči prati njegov ispad. Tim odsustvom reakcije dekoder pokazuje svoje neodobravanje, dok enkoder signalizira da prelazi iz ozbiljnog u neozbiljni modalitet, da će ispričati nešto što je smešno da bi svoje slušaoce pripremio na to jer ne želi da ugrozi svoje lice datim govornim činom. Međutim, zani-

mljiv je i primer u kome govornik naknadno obeležava svoj iskaz jezičkim MKS, „samo se šalim”, koristeći humoristički okvir kao pokušaj da izgladi situaciju u kojoj se našao:

- (220) (1) Adam: **Šta si se tako obukla?** (stoje malo dalje jedan od drugog)
(2) Verica: **Mislila sam da čemo u bioskop.**
(3) Adam: **A tamo možeš da ideš k'o drolja? Dođi ovamo.** (strogo)
(4) Verica: **Šta ti je?**
(5) Adam: **Stani ovde!**
(6) Verica: **Šta ti je?** (prilazi mu, on je odgurne)
(7) Adam: **Šalim se ja.** (počinje da se smeje)

Od neverbalnih MKS treba svakako pomenuti i mimiku, gestikulaciju ali i takozvano **bezizrazno lice** (prema engl. terminu *blank face* ili *deadpan*, koji daje Attardo i dr. 2003), koji se takođe često koriste uz verbalnu komunikaciju. Recimo, upravo je bezizrazno lice manir kojim se često služi Srećko Šojić iz serije *Bela lađa*, posebno u scenama kada se pravi da nešto ne razume. Isto tako, interesantan je primer scene iz filma *Mrtav ladan*, u kome svi likovi u datoj sceni iz različitih razloga imaju bezizrazno lice. Naime, nakon što su Kiza i Lemi smestili svog mrtvog dedu u kupe voza u kome je već bilo tri putnika, i objasnili da deda spava u sedećem položaju i da zato nosi tamne sunčane naočare, iako je deda u stvari mrtav, na vratima kupea se pojavljuje još jedan putnik, Limeni.

- (221) (1) Limeni: **Je li slobodno ovde?**
(svi putnici u kupeu čute, gledaju ispred sebe bez ikakvog izraza na licu)
(2) Limeni: **Alo ljudi, je li neko umro, šta je bilo?**
(opet tišina, niko ne reaguje: deda čuti jer je stvarno mrtav, Kiza i Lemi jer znaju da je deda mrtav, a ostali putnici ne žele da prime još jednog putnika u već prenatrpan kupe. Posle duže pauze Lemi počinje da se smeje za sebe, Kiza se okreće prema njemu, jer samo njih dvojica i gledaoci razumeju šalu)
(3) Kiza: **Jeste slobodno, ajde uđi!**

U ovom primeru, parajezički i neverbalni metakomunikativni signali (tempiranje razrešenja pomoću duže pauze, Lemijev smeh) su vezani pr-

venstveno za razrešenje implikature u 2. redu. Lemijev smeh jeste signal da on i njegov brat znaju nešto što drugi ne znaju, tačnije, da je deda stvarno mrtav, ali pošto su u kupeu prisutni i ostali likovi koji ne razumeju o čemu se radi, u tajnu je uključen i gledalac, te tako u ovom primeru ovi signali upućuju i na sam humor, ali i na humoristički okvir.

Ono što je potrebno istaći jeste da dekoder, kada čuje iskaz koji sadrži verbalni humor, često mora da ponovi semantičku, pragmatičku, ali i konceptualnu analizu značenja datog iskaza, uglavnom još u toku trajanja dijaloga, a prilikom te ponovljene analize metakomunikativni signali u suštini olakšavaju konstruisanje odgovarajućeg značenja. Oni upućuju na samu šalu, ili bilo koji drugi oblik humora koji je upotrebljen, ili na humoristički okvir. Upravo metakomunikativni signali pomažu u procesu stvaranja odgovarajućeg konteksta koji olakšava razumevanje humora, usmeravajući tok dinamičkog konstruisanja značenja prema razumevanju datog oblika humora. S druge strane, kada nema metakomunikativnih signala koji prate odgovarajući oblik humora, obično je u pitanju eksplisitno izražen humor koji je usmeren ka gledaocu koji će i bez dodatnih signala uočiti i prepozнатi nameru govornika da bude duhovit.

3.4.4.2. Elementi kulture u korpusu na srpskom jeziku

Dosada je već bilo reči o međuzavisnosti verbalnog humora i kulture i o tome da kultura i različiti društveni faktori u velikoj meri utiču na stvaranje i razumevanje humora. Da bi se izdvojili svi oni elementi koji su uslovljeni kulturom, a koji su istaknuti u okviru datog dijaloga koji sadrži određeni oblik humora, pažnja je bila usmerena na parametre koji se odnose na metu humora i jezik, a obuhvaćene su i aluzije kojima su govornici upućivali na pojedine aspekte vezane za enciklopedijsko znanje sagovornika i gledalaca, kao i znanje o kulturi obuhvaćeno datim kulturnim modelom koje je zajedničko govornicima srpskog jezika. Cilj je bio da se kroz razumevanje načina na koji je određeni oblik humora formulisan i izrečen u dijalogu stekne bolji uvid o datom kulturnom modelu.

Najpre, analiza parametra meta u okviru korpusa filmova i serija na srpskom jeziku pokazuje da predmet podsmeha najčešće predstavljaju različite etničke grupe koje žive na prostoru Srbije ili u najbližem okruženju. Pod etničkim grupama će se u ovom kontekstu podrazumevati grupe ljudi koje žive na određenoj teritoriji, koje govore istim jezikom ili dijalektom i koje ostale grupe prepoznaju kao zasebnu celinu. Analiza korpusa pokazu-

je da određena etnička grupa biva izložena podsmehu, tačnije, predstavlja metu u nekom dijalogu kroz najistaknutije odlike koje je karakterišu, a to je najpre jezik ili dijalekat koji koriste pripadnici te grupe. S jedne strane, metu predstavljaju stanovnici pojedinih regija u Srbiji, posebno jugoistočni deo Srbije, a s druge, metu čine stanovnici bivših republika Jugoslavije, u ovom korpusu, Slovenci i Bosanci. Ovaj rezultat se u velikoj meri poklapa sa tvrdnjom koju iznose pojedini autori na osnovu istraživanja različitih viceva (Davies 1990: 40, Lainesete 2005: 11–12), a koja se odnosi na to da se podsmevanje, i uopšte stvaranje i prepričavanje viceva obično odvija asimetrično, pošto oni koji žive u središtu neke teritorije, pričaju viceve o onima koji žive na periferiji, pograničnim područjima i/ili susednim zemljama. Pored toga, podsmeh je često usmeren ka imigranitma, ili etničkim grupama koje su nekada živele na istoj teritoriji. Raskin (1985: 191) definiše etnički humor kao posebnu kategoriju humora koji je zasnovan na specifičnom skriptu. U pojedinim slučajevima reč je o specifičnim skriptima koji su univerzalni (1985: 194), a koji se najčešće odnose na manjak inteligencije ili seksualnost. Nadalje, često su aktivirani stereotipi koji se uobičajeno vezuju za određenu etničku grupu. Takođe, ova tendencija se može povezati i sa sociološkim teorijama superiornosti (opisanim u 2.3.1.3) jer se kroz ovakvu vrstu humora, jedna grupa postavlja kao superiorna u odnosu na drugu, pri čemu je takva vrsta humora uvek usmerena ka kritici i ponižavanju podređene grupe.

S druge strane, Ljuboja (2001) tvrdi da je upotreba etničkih likova u vicevima u suštini funkcionalna, jer služi kao nezaobilazni orijentir u stvaranju asocijativnog značenja time što primaocu poruke olakšava razumevanje. Međutim, ono što treba istaći u vezi sa ovim korpusom jeste činjenica da u njemu gotovo da nema viceva kao forme koja je tipično zasnovana na etničkom humoru, uz napomenu da je primer (196) u obliku pitanja i odgovora koji je zabeležen upravo takav i on na pravi način ilustruje nalaze gorepomenutih autora: (*Gde su najbolje lignje? Nedeljom iza džamije*). Ovaj primer pokazuje da se i upotrebom samo jednog elementa, tačnije pojma koji pripada skriptu koji se odnosi na etničku grupu, u ovom slučaju reč je o džamiji, kao verskom objektu koji metonimijski stoji umesto vernika koji je posećuju, a koji su po definiciji Muslimani, ekonomično može uputiti na datu etničku grupu, pa se tako i vanjezičko znanje koje dekoder ima u vezi sa običajima te grupe koristi kao osnova za podsmeh. Podsmeh koji je ovim vicem upućen datoj etničkoj grupi, istovremeno je aktiviran i time što

se naglašavaju razlike u verskim običajima, što je opet, tipično za etničke viceve (Raskin 1985: 194).

Iako Ljuboja (2010) smatra da nema čvrste povezanosti između etničkih junaka viceva i motiva za viceve, jer se odomaćeni i uobičajeni likovi kakvi su Lala i Sosa, Mujo i Hasso i ostali, samo slučajno javljaju u određenom tipu viceva. Kada je reč o filmskom i televizijskom diskursu koji je ovde analiziran, čini se da to ipak nije slučaj. Činjenica da je podsmeh uvek usmeren ka marginalizovanim grupama ne može se osporiti, te samim tim ni uvredljiva nota vezana za takvu vrstu humora. Tome u prilog govorи i dijalog iz filma *Sedam i po*, nakon što lik iz filma, Adam, ispričа gorepo-menuti vic konobaru na koktelu povodom otvaranja izložbe. Pošto je non-šalatno pokušao da bude zabavan i smešan, i da u situaciji u kojoj se našao pokaže svoj lice u pozitivnom svetlu, istog trenutka nakon što je ispričao vic saznaće da se konobar zove Ahmet, što ga, naravno, stavlja u vrlo nezgodan položaj. Iako se nekoliko puta izvinio Ahmetu, govoreći da mu je žao, jasno je da to ne umanjuje okolnosti i da je lice sagovornika ugroženo, pošto on čutke reaguje i na vic i na Adamovo izvinjenje. Iako predmet ove analize nije sociološka ili antropološka analiza srpskog društva, ipak se stiče utisak da to što se etnički humor javlja u velikoj meri u ovom korpusu govorи o tome da je takav humor popularan, delimično zbog toga što je scenaristima to najjednostavniji obrazac za stvaranje humora, a delimično zbog toga što veruju da takva vrsta humora uglavnom uvek prolazi kod gledalaca. Nažlost, retki su primeri u kojima je takav humor upotrebljen kao neka vrsta konstruktivne kritike usmerene ka ustaljenim obrascima i podelama koje postoje u društvu, već se pre stiče utisak da se takvi modeli koriste za potvrđivanje postojećih obrazaca i načina razmišljanja.

U analiziranom korpusu etnički humor je uglavnom izražen kroz upotrebu određenih dijalekata. Na taj način, on nije eksplicitno izražen kroz određenu formu, recimo, vic, anegdotu i sl. već se implicitno provlači kroz način na koji određeni lik govorи. Ne samo što se tako utiče na karakterizaciju nekog lika, već, ono što je značajnije, time se aktiviraju različiti stereotipi koji postoje u datom kulturnom modelu, čime se sveukupno pojačava efekat humora. Treba pomenuti da takvi primeri mogu da izazovu humoristički efekat kod gledalaca samo ako se podе od prepostavke da je gledalac predstavnik većinske etničke grupe, da živi u urbanoj sredini i da je dovoljno upoznat sa elementima kulturnog modela koji važe u sredini u kojoj živi. Ako se prihvati takva prepostavka, onda se može govoriti o hiper-

determinisanosti humora, jer je on u tim slučajevima aktiviran korišćenjem više mehanizama. U suprotnom, gledalac će, verovatno, poput Ahmeta iz prethodnog primera, nemo posmatrati nespretni pokušaj scenariste da stvori dobru komediju.

Recimo, već je bilo reči o tome da glavni lik, kao i nekoliko sporednih likova u seriji *Bela lađa* govore mešavinom kosovsko-resavskog i prizren-sko-timočkog dijalekta. Ta specifična mešavina, koja je u osnovi idiolekta koji koristi Srećko Šojić, se može, u određenom smislu, smatrati rezultatom pojmovnog slivanja, pri čemu bi ulazne prostore predstavljali ovi dijalekti, čija specifična svojstva nisu u celosti zadržana u dobijenom amalgamu. Ono što jeste iskorišćeno jesu svi oni elementi koji su mogli da posluže za stvaranje različitih oblika verbalno izraženog humora, o čemu je već bilo reči, ali i oni elementi koji mogu da posluže kao okidači za aktiviranje elemenata kulture u okviru datog kulturnog domena. Tu se pre svega misli na aktiviranje stereotipa tipa svi Piroćanci, tj. ljudi iz jugosločnog dela Srbije, su škrti, novac je njihova osnovna motivacija, zatim, svi koji žive u maloj sredini ili na selu su prosti i neobrazovani, zbog toga i glupi i sl. Iako se za aktiviranje ovih elemenata u seriji koriste i druga sredstva, posebno referencijalni humor koji je vezan za određene situacije ili same likove, jasno je da upotreba određenog dijalekta takođe doprinosi svemu tome. Isti princip je uočljiv i u filmu *Crni Gruja i kamen mudrosti*, u kome govor glavnih junaka, koji su predstavljeni kao sposobni i intelligentni, kakvi su recimo Karađorđe, Gruja i ostali, više liči na književni srpski jezik sa povremenom upotrebot arhaičnih reči, dok likovi koji su predstavljeni kao glupi, recimo sluga Bole, govore naglašenim kosovsko-resavskim dijalektom, čime se ističe njihova neobrazovanost i ograničenost u intelektualnom smislu. Vračara baba Vidana govorci kao Romkinja, posebno dok gleda u kuglu da bi prorekla Karadordu budućnost, što je takođe u skladu sa stereotipom koji važi u datom kulturnom modelu. Pomenut je već i primer iz istog filma u kome carinik, što se u narodnoj taksonomiji obično kategorizuje kao policajac, govorci bošnjačkim jezikom, tačnije, njegov govor je tipičan za Sarajevo. Takvim načinom govora likova potpomaže se aktiviranje uvreženih stereotipa da su Bosanci, isto kao i policajci, glupi. U ostalim filmovima iz našeg korpusa preovlađuju ili standardni ili urbani beogradski govor, međutim u situacijama kada je potrebno napraviti razliku između društvenog položaja i etničke pripadnosti likova, pribegava se upotrebi različitog jezika i/ili dijalekta i/ili funkcionalnog stila. Tako recimo u filmu *Sedam i po*, u delu Zavist, izbeglica iz Bosne

i njegova supruga, govore bosanskim dijalektom, što je i logično, ali što je istovremeno i kontrastirano sa novobeogradskim slengom koji koriste posetioci u njegovoj čevabžinici. Na ovaj način se pored etničkog humora, tj. aktiviranja uvreženih stereotipa o određenim etničkim grupama postiže i ismevanje po društvenoj osnovi, jer se s jedne strane nalaze raseljana lica koja su uspela da se na neki način snađu u životu na novoj teritoriji, a s druge, ljudi koji su rođeni i odrasli u Beogradu, ali koji su nezaposleni i neuspšni u društveno-ekonomskom smislu.

Ta veza između etniciteti i društvenog položaja je obično povezana i naglašena u okviru datog skripta. Kao što je već naglašeno, oni koji važe za neobrazovane i glupe, ujedno su i na dnu društvene lestvice, dok su oni koji važe za sposobnije i vrednije (recimo Slovenci) ujedno i bogatiji ili imaju bolji društveni status. Međutim, u pojedinim primerima, nije reč o upotrebi drugog jezika ili dijalekta, već se koristi poseban registar i/ili sleng da bi se naglasila pripadnost nekog lika određenoj društvenoj grupi. Tako recimo dileri, kriminalci, stanovnici određnog dela grada koriste svoju posebnu varijantu urbanog govora, tj. poseban sleng, koji je dovoljno specifičan, ali i u celini uzevši dovoljno prepoznatljiv prosečnom gledaocu. Upravo ta mogućnost da razume i prepozna sva ona asocijativna značenja koja utiču na dinamičko konstruisanje značenja upotrebom takvog govora, pruža gledaocu određenu dozu zadovoljstva, jer se na taj način i on oseća kao deo grupe, koja je u tom trenutku u nadmoćnjem položaju i podsmeva se nekoj drugoj, inferiornijoj grupi.

Ono što ovde treba naglasiti jeste to da ovakvi primeri, koji upućuju na neke elemente iz stvarnosti, odnosno na elemente kulturnog modela koji dele govornici jednog jezika, ne sadrže nužno konkretni primer suprotnosti skripta realizovan kroz specifičan element na jezičkom planu, koji bi po definiciji nametao dvosmisленo tumačenje, tj. koji bi bio zasnovan na nepodudarnosti i razrešenju te nepodudarnosti. Znači, humoristički efekat koji ovakvi primeri izazivaju nije nužno povezan sa strukturnim svojstvima datog oblika humora, već bi se pre moglo reći da gledalac, koji sa likovima iz filma/serije deli dati kulturni model i datu društvenu stvarnost očekuje da čuje nešto smešno, te u skladu sa takvim očekivanjima konstruiše odgovarajuće značenje koristeći nedovoljno određene elemente iz diskursa da bi došao do željenog tumačenja i efekta.

Ta ista ideja se može primeniti i na analizu elemenata političkog humora, koji pored etničkog, zauzima značajno mesto u korpusu filmova na

srpskom jeziku. Politički humor će se ovde posmatrati kao opšti pojam i odrednica kojom će biti označeni svi oni primeri koji obuhvataju političare ili političke partije kao metu humora, ili aluzije na konkretnе događaje iz društveno-političkog života. U ovoj analizi su takvi elementi izdvojeni fokusiranjem na parametre koji se odnose na metu, situaciju i jezik da bi se izdvojili primeri koji se odnose na politički humor.

Iako se nameće pitanje u kojoj meri politički humor koji se vrlo često javlja u popularnim televizijskim serijama služi kao konstruktivna politička kritika, a u kojoj kao sredstvo kojim se još više učvršćuju postojeći sistemi vrednosti, ovde se o njemu neće diskutovati, jer prevazilazi obim ovog rada (više u vezi sa političkim humorom videti kod Prodanović Stankić 2012c). Dovoljno je pomenuti da u onoj meri u kojoj služi kao parodija, politički humor, uostalom kao i etnički, povezuje one gledaoce koji na neki način prihvataju i odobravaju ponuđeni sadržaj i metu humora, a istovremeno ih udaljava od onih koji misle suprotno.

I sam Raskin (1985: 223) ističe da je parodija na neku političku ličnost univerzalna formula u političkom humoru. Upravo to se može potvrditi likom Srećka Šojića iz ovog korpusa, jer on predstavlja opšti model ili protototip političara u Srbiji. Već je pomenuto da njegov lik u vizuelnom smislu predstavlja pojmovni amalgam nastao kao rezultat pojmovnog stapanja, što mu obezbeđuje određenu vrstu opštosti, tako da gledaoci mogu upisati u njegov generički lik različite specifične i konkretnе elemente koje prepoznaju u političarima iz stvarnog života. U tom pogledu se ovaj lik razlikuje od lika Mlađe iz filma *Crni Gruja i kamen mudrosti*. Naime, u Mlađinom liku su direktno preslikani elementi znanja koje gledaoci imaju o jednom konkretnom političaru iz stvarnog života, za razliku od Šojića u čijem se liku mogu prepoznati različiti elementi, ne nužno povezani sa jednom osobom.

Kada se kaže da je Šojić kao pojmovni amalgam generički lik, tu se pre svega misli na to da su različiti stereotipni elementi iz više ulaznih prostora poslužili za metaforičko i metonimijsko preslikavanje. Već je bilo reči o tome da na vizuelnom planu specifičan oblik njegovih brkova metonimijski stoji umesto brkova ozloglašenog velikog diktatora, čime se ističe njegova ambicija da bude totalitarni vođa koga svi u stranci bezrezervno poštuju. Međutim, ti brkovi istovremeno asociraju i na čuvenog komičara, čime se ističu klovnovske i komične crte Šojićevog lika. Metaforički, on predstavlja uspešnog biznismena, pa zatim političara i člana vlade / mi-

nistra koji se vrlo lako može naći u stvarnom životu. Iстicanjem različitih specifičnih elemenata, bilo da su oni vizuelne ili verbalne prirode stvara se parodija na stvarne ličnosti i događaje. I naziv njegove stranke, *Stranka zdravog razuma*, predstavlja parodiju na mnoštvo trodelenih naziva političkih stranaka u Srbiji koji se obično smišljaju po istoj formuli. Zanimljivo je da akronim za *Stranku zdravog razuma* стоји као homograf i za termin samostalna zanatska radnja, čime se otvara prostor за metaforičko poređenje ova dva pojma. Na taj način znanje koje gledalač ima o samostalnim zanatskim radnjama može da mu pomogne da shvati da je *Stranka zdravog razuma* relativno mala i da ima određeni provincijalni karakter, da u velikoj meri okuplja članove po rođačkoj i komšijskoj liniji kao i to da su njeni članovi, iako relativno neobrazovani, spremni da se dovijaju da kako znaju i umeju opstanu u surovoj političkoj borbi, prvenstveno udruživanjem u veće (esnafske) grupe. Uvidom koji gledalač ima u svakodnevni život političara iz serije, zatim, u njihove prljave igre i manipulisanje sa poverenjem javnosti stvara se parodija, odnosno paralela sa stvarnom političkom scenom. Da bi to poređenje izgledalo što verodostojnije, u toku radnje serije prave se aluzije na stvarne događaje, kao što su recimo polivanje vodom poslanika u parlamentu, međusobne tuče poslanika, saradnja sa stranim diplomatama, posebno američkim, itd.

Ideja o značaju rođačkih veza u savremenom srpskom društvu za postizanje uspeha, predstavljena je i u filmu *Crni gruja i kamen mudrosti*, jer se Gruja, glavni lik u seriji, sve vreme poziva na to da mu je Karadorđe tetak, što mu predstavlja olakšavajuću okolnost prilikom ostvarivanja lichenih interesa. I u ovom filmu su meta podsmeha između ostalog političari, ideološke vođe, uticaj strane diplomatičke na razvoj događaja u jednoj zemlji i aktuelna društveno-politička situacija. Međutim, aluzije su mnogo preciznije i konkretnije, te tako lako mogu promaći gledaocu koji nije upoznat sa savremenim političkim događajima u Srbiji. Naravno, i pomenute aluzije se razlikuju po stepenu naglašenosti i informativnosti koji treba da posluže gledaocu da dekodira poruku na odgovarajući način.

U tom smislu, lako se može prepoznati aluzija na stvarnog političara, tačnije, ministra finansija čiji mandat je bio aktuelan u vreme premijere ovog filma, posebno što Karadorđev poverenik za finansije nosi gotovo isto ime – Mlađa. Dok savetuje Karadordža i dok mu predstavlja svoje stave o budžetu, Mlađa koristi puno prazne retorike, niko ga ne sluša i ne shvata ozbiljno. Pošto u svom govoru Mlađa ustvari koristi jezik tipičan za

medije i politički diskurs iz savremenog doba, time se pravi i parodija na diskurs koji običan čovek ne razume. S druge strane, aluzije na konkretnе rečenice koje su ostale upamćene u skorijoj srpskoj istoriji, mogu promaći gledaocima koji nisu upoznati sa stvarnim događajima, te tako nameravani humoristički efekat može izostati. Takve su, recimo, aluzije na pretenzije pojedinih političara iz devedesetih godina prošlog veka da bi Srbija trebalo da zauzima mnogo veću teritoriju (Srbija do Tokija) ili aluzija na rečenicu jednog političara koji tražio da se spreme sendviči za put onima koji nisu Srbi, i koji bi zbog toga trebalo da se isele iz Srbije, uz ironičan komentar da se onima koji treba dalje da putuju spreme dva. Podsećanje na te izjave vidimo u dijalogu koji se odvija između Gruje i Boleta, u trenutku kada se pozdravljuju sa Zmagom koji se vraća kući u monarhiju:

(222) (1) Gruja: **Bole daj de čoveku neki sendvičić da ima usput, da ne ogladni...**

(2) Bole: (počinje da reži na Zmaga) **grrrrrrr**

Kada su aluzije usmerene ka vrlo specifičnim elementima vanjezičkog znanja, kao u gorepomenutom primeru, to može da predstavlja ozbiljnu poteškoću kada je u pitanju razumevanje takvog oblika humora od strane većeg broja gledalaca, da se i ne govori o tome da je takve elemente vrlo teško prevesti tako da poruka bude jasna i da se nameravani efekat zadrži u cilnjom jeziku.

Nadalje, kada je reč o različitim elementima koji su parodirani treba pomenuuti i javno mnjenje i stav Srbije, u smislu državne politike, prema susednim zemljama, i ostalim zemljama iz Evrope, što naravno, predstavlja deo kulturnog modela govornika srpskog jezika. Ono što je interesantno u ovom filmu jeste upravo to što se pomoću anahronizma i radnje koja je smeštena u prošlost govori o sadašnjim događajima, pri čemu povremeno registar i leksika, ali i aktuelni događaji, služe kao orientir gledaocu. Ujedno time se pruža obrazac na osnovu koga će protumačiti nameravano značenje. Pored aktuelnih političara, meta humora su i istorijske ličnosti i mitovi koji su vezani za njih, pošto se oni u filmu stavljuju u jedan sasvim drugačiji kontekst, te se tako u filmu preispituje uloga vođe, posebno time što se njihov značaj ili uticaj pripisuje više spletu okolnosti nego njihovim stvarnim kvalitetima. U tom pogledu može se govoriti o nepodudarnosti očekivanja gledalaca vezano za to kako bi trebalo da se ponaša / govoriti / izgleda pravi

vođa / političar i onoga što gledaoci vide / čuju u različitim situacijama u filmu ili seriji, što značajno doprinosi humorističkom efektu.

Tako na primer, niko ne bi očekivao da se Karađorđe pred svaki ustanak ili ozbiljniju situaciju konsultuje sa враčarom, kao što se naravno ne očekuje ni od savremenog političara da ima seanse sa starijim damama koje se bave okultizmom, kao što je to slučaj sa Šojićem. Isto tako, ono što nije u skladu sa našom predstavom o istorijskoj ličnosti jesu njegove avanture i aluzije na njegovu seksualnu aktivnost, što je ponovo obrazac koji se ponavlja i u liku Srećka Šojića. I upravo to upućuje na treći najznačajniji element vezan za kulturu koji se naglašava u humoru domaćih filmova i serija, a to je humor koji se odnosi na seksualnost.

Da su humor i seks usko povezani dokazao je još Frojd (1984 [1905]: 130) tvrdeći da opscene dosetke, vicevi i šale služe za izražavanje potisnutih osećanja i prevazilaženja inhibicija vezanih za izražavanje seksualnosti. Međutim, iako ovde nije tema povezanost humora i seksualnosti na nivou individue, rezultati analize korpusa na srpskom jeziku pokazuju da je ta veza istaknuta i da u okviru kulturnog modela koji je zajednički govornicima srpskog jezika zauzima značajno mesto. Uostalom, mnogobrojnim antropološkim istraživanjima (navедено prema Kotthoff 2000: 76) je dokazano da u velikom broju kultura preovlađuju vicevi sa tematikom vezanom za seks i da je većina njih usmerena prema ženama kao metama. Takođe, analiza tekstova u ženskim časopisima pokazuje da se i u takvom diskursu mogu naći seksistički vicevi u kojima su žene meta humora (više u vezi sa ovom temom kod Izgarjan i Prodanović Stankić 2011). Međutim, ono što se može primetiti u ovom korpusu jeste to da je takav humor vrlo eksplicitan i često vulgaran, za razliku od sličnih primera iz filmova i serija na engleskom jeziku.

U prilog toj tvrdnji mogu se navesti i primeri pomenuti u prethodnim odeljcima u kojima se igre rečima zasnivaju na polisemiji ili hominimiji pojedinih leksema koje se u određenim registrima ili u slengu odnose na nazive polnih organa, sam seksualni čin i sl. I pored te otvorenosti u smislu pominjanja seksa kao određene tabu teme u javnom diskursu i konkretno, leksema koje su u tom smislu obeležene, scenaristi se ponekad poigravaju upravo i sa činjenicom da ta tema predstavlja tabu. To je uočljivo u situacijama u kojima su neverbalnih elementi kombinovani sa verbalnim upravo da bi se istakli takvi elementi i gledaoci usmerili da prilikom konstruisanja značenja daju prednost tumačenju u odnosu na okvir vezan za seksualnost.

Recimo, da bi obradovao svog gazdu, Čeda Velja ga na vratima dočekuje sa retoričkim pitanjem koje se u žargonu koristi kao neka vrste igre u kojoj slušalac treba da odgonetne šta se to lepo govorniku dogodilo. Međutim, u ovom primeru, Gruja se poigrava sa iščekivanjima gledalaca tako što nameće vulgarno tumačenje ove igre:

- (223) (1) Čeda Velja: Hej gazda, kaži dragička?
(2) Gruja: Vidi ti se (--) (značajno pogleda ka Čedinom međunožju)

Jasno je da su ovakvi primeri, u kojima likovi koriste humor da bi pokazali svoju nadmoć, sasvim u skladu sa teorijama o superiornosti. U ovom slučaju Gruja koristi rimu da bi nasamario Čedu, ali i da bi istovremeno istako da su Čedina obeležja više ženska nego muška, te se time pravi aluzija na Čedinu seksualnost. Kada je u pitanju seksualnost, postoje i drugi uvreženi stereotipi koji bivaju aktivirani upravo vulgarnim humorom. Recimo, verovanja da su Srbi kao muškarci vrlo vešti ljubavnici koji imaju aktivan seksualni život, da su nužno heteroseksualni, da su homoseksualci ujedno i mentalno ograničeni i obeleženi i sl. Stereotip o Srbima kao mačo muškarcima se u kontekstu ovog filma, ali i drugih (recimo u tel. seriji *Bela lađa*) pokazuje kroz karakterizaciju glavnog lika. U oba slučaja to služi kao parodija: kada se govori ili aludira na Karadžorđev seksualni život, nacionalni heroj se pokazuje u sasvim drugom svetu, ali se istovremeno i mitski i ideološki karakter ove istorijske ličnosti koristi kao sredstvo za provlačenje gorepomenutog stereotipa i verovanja, čime se pojačava njegova rasprostranjenost. S druge strane, kada drugi likovi govore o tome kako se Srećko Šojić ophodi sa svojim služavkama, ili kako on sam konstruiše svoj identitet udvarača i neodoljivog Don Žuana, flertujući sa svakom mlađom ženskom osobom, pravi se parodija na stereotip političara u srpskom društvu, o kome je već bilo govora, jer se banalizuje njegova karijera i profesionalnost. S druge strane, nameće se pitanje u kojoj meri je zaista reč o parodiji, a u kojoj se na taj način odražava stvarno stanje u društvu, ali to je tema za neko drugo istraživanje.

Iako rodna perspektiva nije suštinski vezana za ovaj rad, treba bar ukratko pomenuti da je u datom korpusu jasno uočljiva subverzivna priroda humora, koja je usmerena ka ženama kao meti humora, što potvrđuju i neke druge studije (Hay 2000; Crawford 2003; Kotthoff 2000, 2006). Naime, kako pomenute studije pokazuju, obično muškarci pričaju seksističke vice-

ve i šale ili prave aluzije na seks, dok su žene obično pasivni slušaoci ovakve vrste humora, ali su po pravilu uvek predmet podsmeha. Kao što je već pomenuo, rod je samo jedan od činilaca u okviru datog kulturnog modela koji može biti uključen u humoristički diskurs, ali se isto tako taj činilac ukršta sa ostalima, u slučaju ovog korpusa sa političkim ili etničkim humorom. U većini slučajeva gledaoci uživaju u humoru ili parodiji koji se nude u datom filmu ili televizijskoj seriji, jer se, u sociološko-psihološkom smislu nalaze u okviru one grupe koja je u datom trenutku dominantna i koja je u superiornom položaju u odnosu na onu drugu. Pored toga, zanimljiv je uvid u drugačiji pogled na svet koji humor pruža, jer se u dobro postavljenom vici, šali ili bilo kom drugom obliku humora porede oni pojmovi koji se inače ne dovode u vezu. Međutim, ako se uzmu u obzir kulturno-društveni aspekti humora, ono što zabrinjava jeste upravo činjenica da iako često kritikuje, politički, etnički ili seksistički humor u najvećem broju slučajeva pomaže da se učvrste postojeći sistem vrednosti, stereotipi i/ili obrasci ponašanja koji su ustaljeni u datom društvu.

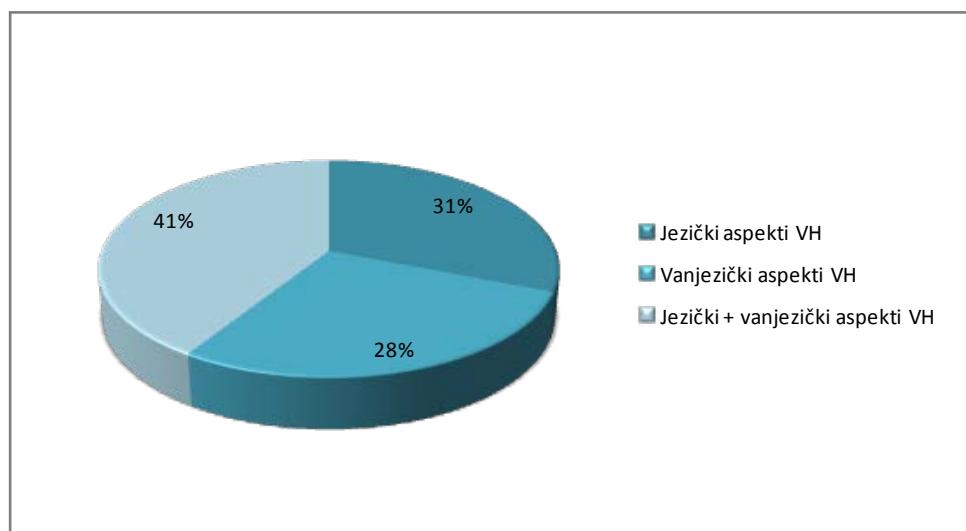
3.5. Rezultati analize

U ovom odeljku biće razmotreno kontrastivno poređenje dobijenih rezultata analize korpusa na engleskom i srpskom jeziku. Najpre, pažnja će biti usmerena na uočene sličnosti, jer se čini da u pogledu načina stvaranja i izražavanja verbalnog humora u ova dva jezika postoji dosta dodirnih tačaka, a potom će biti predstavljene razlike koje postoje između ova dva jezika, da bi se dobio bolji pregled rezultata urađene analize.

3.5.1. *Sličnosti između engleskog i srpskog jezika u vezi sa verbalnim humorom*

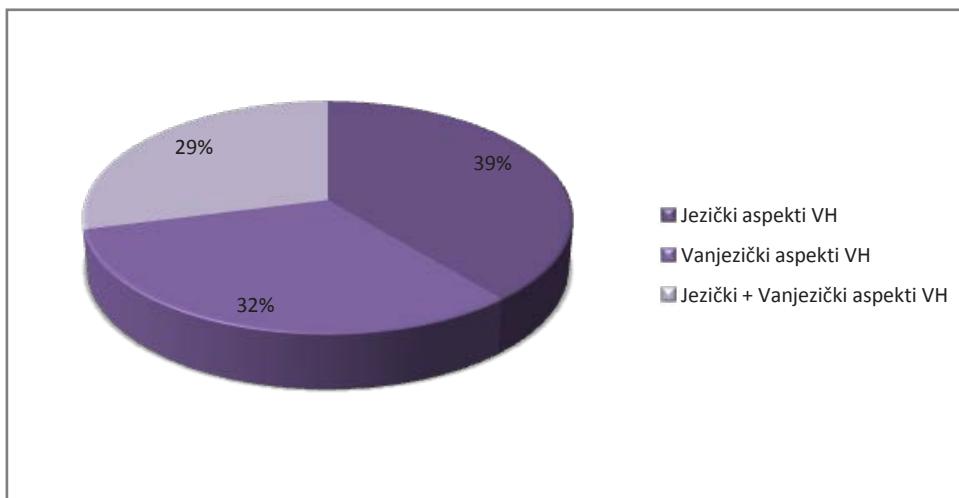
U skladu sa početnom hipotezom, pokazalo se da se engleski i srpski jezik suštinski ne razlikuju kada su u pitanju jezički i vanjezički aspekti verbalnog humora, barem sudeći po analizi koja je opisana u ovom radu. U oba jezika, scenaristi su pribegavali sličnim sredstvima da stvore humoristički efekat koji je namenjen gledaocu, kao krajnjem primaocu poruke. Iako je osnovni cilj rada bio sprovođenje kvalitativne analize, da bi se dodatno ispitali i uporedili dobijeni rezultati, urađena je i analiza udela

jezičkih i vanjezičkih aspekata osnovnim statističkim metodom. U korpusu dijaloških redova na engleskom i srpskom jeziku, procentualno je izražen ideo održenih elemenata unutar date kategorije. Takva kvantitativna analiza je pokazala da se i u engleskom i srpskom za ostvarivanje humorističkog efekta mnogo češće koristi sprega jezičkih i vanjezičkih aspekata u okviru verbalnog humora, nego što se koristi verbalni humor zasnovan isključivo na jednim, odnosno na drugim aspektima:



Ilustracija 2: Korpus na engleskom jeziku

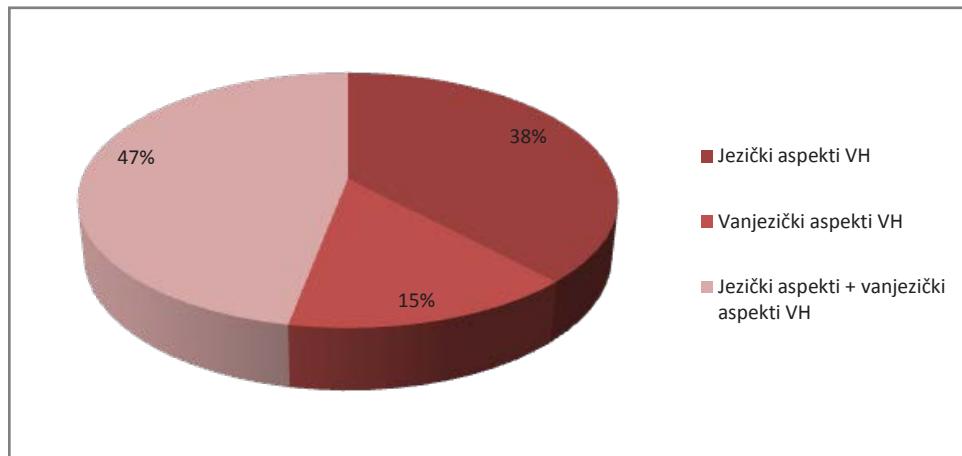
Na Ilustraciji 2 se može uočiti da su u korpusu filmova na engleskom jeziku otprikre podjednako zastupljeni isključivo jezički ili vanjezički elementi verbalnog humora, mada je najveći broj primera u korpusu sadrži spregu i jednih i drugih. Slično je i u srpskom, i može se reći da su te razlike zanemarljive, sem u slučaju kategorije koja označava spregu jezičkih i vanjezičkih aspekata, kao što se može videti na Ilustraciji 3.



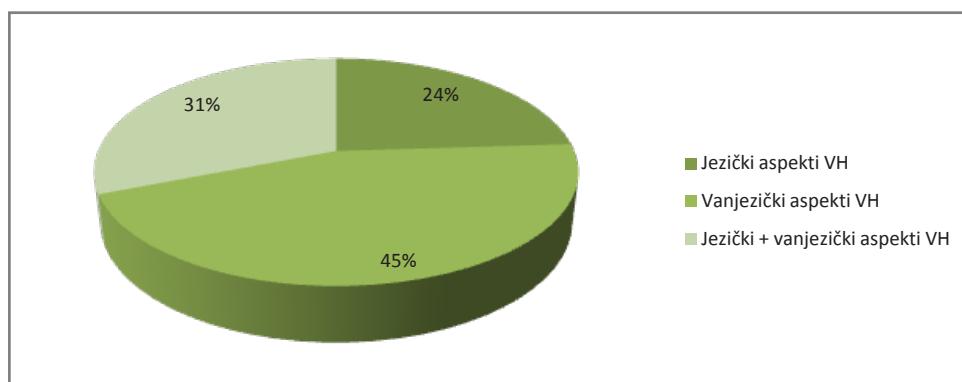
Ilustracija 3: Korpus na srpskom jeziku

Naime, u engleskom jeziku je nešto više primera koji sadrže spregu jezičkih i vanjezičkih elemenata, nego što je to slučaj sa srpskim, a i uopšteno, mnogo je više primera koji sadrže i jedne i druge elemente u odnosu na primere koji su zasnovani isključivo na jednim ili drugim elementima vezanim za verbalni humor. Prosto, sudeći po rezultatima, čini se da u engleskom jeziku postoji tendencija ka hiperdeterminaciji humora s ciljem pojačavanja humorističkog efekta. Time se u mnogim slučajevima dobijaju nešto složeniji primeri za proces razumevanja humora, jer se pred gledaocem stavlja nešto teži zadatak u kognitivnom smislu, što s druge strane, utiče na to da se pojača humoristički efekat, pošto dekodiranje poruke predstavlja određenu vrstu izazova.

Međutim, ako se pažnja usmeri isključivo na engleski jezik, može se videti da postoje značajne razlike u vezi sa odnosom jezičkih i vanjezičkih elemenata u verbalnom humoru između filmova i serija britanske i američke produkcije. U Ilustraciji 2 su predstavljeni objedinjeni rezultati posmatrani ukupno u okviru engleskog jezika, a u Ilustracijama 4 i 5 se može videti razlika između britanskih, odnosno američkih filmova i serija.



Ilustracija 4: Jezički i vanjezički elementi u britanskim filmovima i tel. serijama



Ilustracija 5: Jezički i vanjezički elementi u američkim filmovima i tel. serijama

Ono što se u određenoj meri izdvojilo kao specifična odlika filmova i televizijskih serija snimljenih u američkoj produkciji jeste znatno veći udeo vanjezičkih aspekata u verbalnom humoru. To s jedne strane i ne čudi s obzirom na to da je opštepoznato da se u Velikoj Britaniji tradicionalno velika pažnja poklanja humoru koji je izražen kroz jezik (Chiaro 1992; Alexander 1997; Brock 2006; Pegg 2007), za razliku od Sjedinjenih Američkih Država u kojima je vrlo popularan slepstik (Boskin 1997, Walker 1998). Među-

tim, ovde nije bio cilj da se detaljnije istražuju razlike u udelu verbalnog i neverbalnog humora, jer je odabirom filmova i serija koji su obuhvaćeni analizom na određeni način ograničeno ovo istraživanje, a za precizniji uvid u taj opseg trebalo bi svakako u analizu uključiti veći broj različitih filmova i serija. Osim toga, činjenica je da u savremenoj globalnoj kulturi vlada američka kinematografija koja plasira filmove i serije širom sveta i time promoviše trendove koji u neku ruku postaju uzor i obrazac i za filmove snimljene u Evropi.

Međutim, ono što se može uočiti analizom dobijenih rezultata jeste da činjenica da su teorijske mogućnosti koje pruža jezik kao sistem u suštini iste u oba jezika, kada je reč o stvaranju i izražavanju verbalnog humora, ali, naravno, postoje određeni obrasci koji se više koriste u jednom, odnosno drugom jeziku. Pokazalo se da su u oba jezika upotrebljeni gotovo svi mogući oblici poigravanja sa svim jezičkim nivoima. U engleskom jeziku je bilo više primera koji predstavljaju poigravanje pragmatičkim nivoom, pre svega se tu misli na svesno narušavanje principa kooperativnosti i inferenciju, dok je u srpskom nešto više prisutno poigravanje gramatikom, morfološkim oblicima i sintaksom. Takođe, u oba jezika, i jezički i vanjezički aspekti humora su najčešće usko povezani sa različitim kognitivnim mehanizmima, recimo, pojmovnim stapanjem, ili samo pojmovnom metaforom i metonimijom. Ovi mehanizmi imaju dvojaku ulogu. S jedne strane oni predstavljaju osnovu za dalju nadogradnju odgovarajućeg efekta, a s druge, pojačavaju dati oblik humora koji ne mora nužno da zavisi od njih, kao recimo u slučaju tipičnih oblika verbalnog humora kao što su malapropizmi i sl.

Najpre, kao što je već pomenuto u 3. poglavlju, u oba jezika je izuzetno čest paralelizam na nivou logičkog mehanizma, koji se na jezičkom planu realizuje kroz verbalno nadigravanje izraženo pomoću preteranog i pogrešnog razumevanja. Iako je ova pojava delimično povezana i sa samim žanrom filmova i serija koje su analizirane, ona predstavlja jedan od tipičnih obrazaca humora koji se javlja u konverzaciji. Dobro je poznato da su komedije uvek zasnovane na određenim univerzalnim skriptima, recimo, kao što su glupost, nespretnost, seksualnost i sl. (Raskin 1985: 194), što se opet može povezati sa preteranim i pogrešnim razumevanjem, jer uvek postoje likovi koji slučajno ili namerno ne razumeju svog sagovornika. Upravo aktiviranjem takvog skripta se onda otvaraju mogućnosti za tipično jezičke aspekte humora, jer kao okidač za pogrešno ili preterano razumevanje mogu poslužiti različiti jezički elementi, koji, naravno, mogu biti povezani sa ra-

zličitim jezičkim nivoima. U tom smislu se u oba jezika koriste isti centralni elementi, kao što su, recimo, homonimija ili polisemija, odnosno oni koji spadaju u domen pragmatike, a tiču su nedorečenosti, pogrešne referencije i inferencije, svesnog narušavanja Griceovog principa kooperativnosti i sl. Svi ti elementi nisu podjednako česti, što je naravno uslovljeno i osobenostima svakog od jezika, ali verovatno i ličnim stilom scenariste.

Isto važi i za humor koji proizilazi iz onoga što pruža jezik kao sistem i upotreba tog sistema. U tom pogledu, nema suštinskih razlika između engleskog i srpskog jezika, posebno kada se govori o poigravanju različitim jezičkim nivoima, bez obzira na vrstu logičkog mehanizma kojim se razrešava nepodudarnost postavljena na nivou skripta. U oba jezika su uočena poigravanja fonološkim, morfološkim, leksičkim, gramatičkim i sintaksičkim nivoom. Iako se u oba jezika u vrlo velikoj meri koriste pojmovna metafora i metonimija, ali i pojmovni amalgami nastali pojmovnim stapanjem kao kognitivnim mehanizmom za povezivanje mentalnih okvira i pojmovnih domena na različite načine, na jezičkom planu su i metafora i metonimija mnogo češće u engleskom nego u srpskom, ali o tome nešto više u sledećem pododeljku. Pored toga, kada se već govori o jeziku, i u engleskom i u srpskom je vrlo čest humor koji proizilazi iz nesklada vezanog za upotrebu registra i funkcionalnog stila, mada je u srpskom mnogo češća upotreba drugog jezika, tačnije engleskog uporedo sa srpskim, ali i o tome nešto više u narednom pododeljku.

Kada se uzme u obzir tipologija humora, dobijena uvidom u parametar narativna strategija, treba pomenuti da i ovde nisu uočene neke značajnije razlike koje nužno zavise od datog jezika, a ne od produkcije, tačnije od filmova i serija koji su obuhvaćeni ovim korpusom. Ono što se može utvrditi analizom jeste to da je najčeći oblik humora upravo onaj koji se javlja u toku razgovora između likova u filmu, obično u vidu aluzije, spuštanja, šale ili šaljive priče. U engleskom su nešto češće šale izražene kraćim formama, najčešće u vidu rečenice, posebno kada je reč o humoru u serijama.

Takođe, u vezi sa metakomunikativnim signalima u oba jezika treba pomenuti da su u pogledu ovog parametra engleski i srpski vrlo slični. U oba jezika je samo u oko 35% slučajeva zabeleženo prisustvo nekog MKS, što ukazuje na to da je izgovoren i iskaz koji sadrži određeni oblik humora upućen sagovorniku, a ne direktno gledaocu. Znači, u većini slučajeva u oba jezika ovaj parametar nije zabeležen, što može biti pokazatelj činjenice da je humor u većini slučajeva upućen upravo gledaocu koji je van scene. Iz

toga se može zaključiti da ma koliko spontano i stvarno delovala komunikacija između likova na filmu, jasno je da je televizijski gledalac taj koji je krajnji primalac poruke. Osim toga, u primerima u kojima je zabeležen ovaj parametar, u oba jezika su najčešće bili upotrebljeni neverbalni i parajezički signali, a izuzetno retko jezički.

Već je bilo govora o tome da se i u engleskom i u srpskom češće javljaju samo jezički elementi ili kombinacija jezičkih i vanjezičkih elemenata u okviru verbalnog humora, nego samo vanjezički elementi humora. Iako je to tipično za oba jezika, ono po čemu se razlikuju jesu pojedini aspekti kulture koji su istaknuti u datom obliku humora. Kako navodi Antonopoulou (2004: 224) jasno je da percepcija humora direktno zavisi od specifičnosti datog kulturnog modela, tačnije od onoga šta se smatra smešnim u dатој kulturi i onih konotacija i asocijacija koje dekoder uoči u vezi sa datim jezičkim elementom. Tako je, recimo, u oba jezika čest humor koji odražava razlike u društvu, bilo da je reč o etničkom humoru ili humoru u kome je meta određena društvena grupa. Pored etničkih grupa, u oba jezika su bez razlike meta homoseksualci, i vrlo retko žene, mada su homoseksualci mnogo češća meta u američkim filmovima nego u britanskim i srpskim. U oba jezika se u velikoj meri koriste aluzije na seksualnost, i implicitno i eksplisitno. U tom pogledu srpski filmovi i televizijske serije prednjače, jer je zabeleženo više eksplisitno vulgarnog humora. Ono po čemu se ova dva jezika razlikuju jeste politički humor koji je u znatno većoj meri prisutan u srpskom jeziku, i obično su u takvim primerima meta humora savremeni političari i političke partije, dok se u filmovima i serijama na engleskom jeziku znatno ređe javlja takva vrsta humora. Pored političara, u srpskim filmovima su meta i istorijske ličnosti, i u tom pogledu su donekle slični srpski i američki filmovi i serije. Naime, pokazalo se da su i u jednim i u drugim meta humora ličnosti koje su inače sastavni deo date kulture, recimo, u srpskim su to junaci iz istorije, a u američkim popularne ličnosti, ali i pojmovi koji su deo tipično američke popularne kulture. U tom smislu se Srbi i Amerikanci šale na sopstveni račun, što u britanskoj kulturi, bar na osnovu rezultata analize ovog korpusa nije bio slučaj. To je posebno uočljivo u crtanoj seriji *The Simpsons* gde se parodira gotovo sve, od tipično američkih brendova do mita o američkom snu, ali o specifičnim elementima nešto više u sledećem pododeljku.

3.5.2. Razlike između engleskog i srpskog jezika u vezi sa humorom

Najupečatljivije razlike uočene u vezi sa načinom na koji se humor stvara i izražava u engleskom i srpskom jeziku u vezi sa jezičkim elemenima odnose sa na upotrebu metafore i metonimije, humora koji je vezan za upotrebu različitog registra i upotrebu stranih jezika paralelno sa datim jezikom. Kada su u pitanju vanjezički elementi, odnosno kultura, tu postoji čitav niz razlika koje se tiču izbora mete humora kao i elemenata kulture koji su istaknuti u datom obliku humora.

Najpre, kada se uporedno analizira korpus na engleskom i srpskom jeziku, prvo što se može uočiti jeste razlika u broju različitih oblika humora koji su upotrebljeni u filmovima i televizijskim serijama. U pogledu broja, engleski prednjači, jer ima mnogo više humora nego u korpusu na srpskom jeziku. Pored toga, na osnovu dobijenih podataka, stiče se utisak da je humor u engleskom mnogo češći, tačnije čini se da su manje pauze između dva oblika humora koja se javljaju u okviru dijaloških redova. S jedne strane, to se može objasniti odlikama žanra, jer su u korpusu na engleskom jeziku analizirane dve humorističke serije koje spadaju u grupu sitkoma, za razliku od srpskog u kome analizirana serija ne pripada ovoj vrsti. Za sitcom, kao formu je tipično da zaista obiluje različitim oblicima humora koji su uglavnom razdvojeni smehom, bilo onim koji dolazi od publike prisutne na snimanju, bilo onim koji je unapred snimljen. Upravo zbog te pomalo kamerne atmosfere u kojoj se takve serije snimaju u prisutvu publike, važno je stalno držati pažnju gledalaca i dobiti željenu reakciju. S druge strane, relativno veliki razmaci između izraženog humora u filmovima i serijama na srpskom jeziku donekle ukazuju na određenu vrstu podilaženja gledaocima kojima se ostavlja, ponekad isuviše vremena da shvate i odreaguju na određeni oblik humora. To se posebno moglo uočiti u seriji *Bela lađa*, pošto u ovoj seriji, između segmenata u kojima je očigledna namera scenariste da zasmeje publiku, postoje i prilično dugi segmenti u kojima se odvija radnja serije koja se tiče njenog dramskog aspekta, a ne nužno komičnog. Humor je mnogo efektniji ako se brže smenjuje, i kao što se može zaključiti na osnovu rezultata ove analize, ako je postavljen na pravi način, gledaocima ne treba previše vremena da bi dekodirali poruku. U suštini, Attardo (1994: 289) s pravom ističe da objašnjavanje poente i datog oblika humora briše efekat koji je trebalo postići upotrebom tog iskaza. Naravno, da bi se ova-

kve tvrdnje potkrepile, trebalo bi kvantitativno proveriti učestalost humora u datom korpusu i njegovu vremensku preraspodelu.

Već je bilo reči o tome da se engleski i srpski suštinski ne razlikuju po tome na koji način i kojim sredstvima se pomoći jezika kao sistema izražava humor. U oba jezika se koriste sve one mogućnosti koje jezik pruža da bi se, najčešće, stvorila određena vrsta dvosmislenosti i dvoznačnosti, koja predstavlja osnovu za suprotnost skripta, a kasnije razrešenje te suprotnosti dovodi do odgovarajućeg efekta. Međutim, interesantno je da se na jezičkom planu, u engleskom jeziku mnogo češće koriste metafora i metonimija nego u srpskom. Primeri koji su zabeleženi ponekad odražavaju složenu mrežu pojmovnog stapanja, ponekad je reč samo o sprezi pojmovne metafore i metonimije, ili je u igri samo jedan od pomenutih mehanizama na mentalnom planu.

Jasno je da se ne sme zaboraviti da postoji mogućnost da su ova kvi rezultati posledica ličnog stila izražavanja datog scenariste, ali s druge strane, sintaksička i morfološka pravila engleskog jezika dopuštaju veću fleksibilnost, na primer, jedna leksema se u istom obliku može upotrebiti i kako glagol i kao imenica, bez obzira na rod i padež, te je tako u engleskom zabeleženo mnoštvo primera u kojima se koristi referencijalna metonimija, za razliku od srpskog u kome je to teže ostvarivo. I metafora i metonimija su uobičajena sredstva izražavanja u tzv. spuštanju, kojim govornik pokazuje svoju superiornost u odnosu na metu spuštanja, a istovremeno zabavlja publiku. Upravo zbog te potrebe govornika da pokaže svoju duhovitost, u ovim oblicima humora govornici su pokazivali svoju kreativnost i neobična poređenja, često zasnovana na metafori i metonimiji. Ono što metaforu i metonimiju čini pogodnim za izražavanje humora jeste činjenica da se pomoći metafore može vrlo ekonomično i jednostavno u svesti dekodera aktivirati znanje o pojmovima koja su po nekom svojstvu povezana, ili, kada je reč o metonimiji, profilisanjem i izdvajanjem određenog svojstva se može uputiti ili na čitav koncept ili na određeni deo tog koncepta, zavisno od namere enkodera. U ovom korpusu, metafora i metonimija su se posebno koristile u sitkomima na engleskom jeziku, što donekle predstavlja posebnu odliku takve televizijske forme. Naime, za razliku od humorističkih televizijskih serija na srpskom jeziku, gde postoje mnogo veće pauze između dijaloga u kojima se javlja neki oblik humora, u serijama na engleskom jeziku takve pauze su mnogo kraće, i u suštini, u mnoštву različitih oblika i vrsta humora koji se brzo smenjuju, humor koji proizilazi iz upotrebe metafore

ili metonimije uvek je donekle nepredvidiv i neočekivan, te u velikoj meri doprinosi pojačavanju humorističkog efekta, pošto su takve šale relativno neočekivane.

Mora se pomenuti i drugo važno svojstvo ovakvih primera, a to je da se pomoću njih istovremeno mogu aktivirati i profilisati i oni elementi nekog koncepta koji su vezani za određeni kulturni model, što istovremeno doprinosi hiperdeterminisanju humora, jer humor proizilazi iz više različitih izvora. Tako se recimo u primerima koji sadrže neki od konceptualnih mehanizama kao što su metafora i metonimija ili pojmovno stapanje, istovremeno može aktivirati i profilisati više različitih elemenata što svakako doprinosi snažnjem humorističkom efektu, jer, recimo različiti gledaoci mogu u datom primeru uočiti različite aspekte, samo jedan ili više njih, čime se ciljano utiče na gledanost i popularnost nekog filma ili serije.

Druga važna razlika između engleskog i srpskog jezika, a koja spada u domen jezičkih aspekata, tiče se upotrebe određenog dijalekta ili registra i upotrebe drugog jezika u filmskom diskursu. Recimo, bilo je reči o tome da se u britanskim filmovima i televizijskim serijama upotrebljava kokni, sleng koji je tipičan za London, i uopšte jugoistočni deo Velike Britanije. Međutim u tim filmovima i serijama gotovo svi likovi govore na isti način, što naravno zavisi od radnje, teme filma / serije i likova, jer pripadaju određenoj društvenoj grupi. U odnosu na tu društvenu grupu koju obuhvataju sitni lopovi, prevaranti, šverceri i sl. prosečan gledalac je u određenom smislu u superiornijem položaju, te se u toj klasnoj razlici može tražiti potvrda teorija superiornosti. S druge strane, u serijama na srpskom jeziku, obično nekoliko likova, ili samo jedan od njih govore nekim regionalnim dijalektom koji se povezuje sa zaostalim regionima Srbije, te se upotrebom datog dijalekta stvara osnova i za etnički humor. Poigravanje jezikom se u takvim slučajevima često svodi na odstupanja od standardnog govora u smislu upotrebe arhaizama, grešaka vezanih za fleksiju ili sintaksu, način izgovora i sl., a mnogo je manje primera koji uključuju složenije mehanizme, ili onih koji predstavljaju kreativno i neočekivano povezivanje dva ili više okvira. U tom smislu je obrazac koji se koristi za stvaranje humora relativno predvidiv, ali i jedoobrazan. Iako su srpske serije i filmovi najčešće pravljeni za gledaoce u Srbiji i susednim zemljama, za razliku od britanskih i američkih filmova koji se uvek snimaju za globalno tržište, nameće se pitanje u kojoj meri je smešan određeni dijalekat onim gledaocima koji inače ne govore standardni srpski jezik. Pošto veliki broj stanovnika Srbije govori

prizrensko-timočkim ili kosovsko-resavskim dijalektom, bilo bi interesantno proveriti da li gledaoci koji ne govore standardni književni srpski jezik prepoznaju i reaguju pozitivno na takav humor.

Pored toga, ono što se pokazalo kao vrlo zanimljivo u korpusu na srpskom jeziku, jeste činjenica da se pored srpskog jezika u velikoj meri koristi i engleski jezik da bi se stvorila određena vrsta dvosmislenosti ili igra rečima. Najčešće se dešava da se engleski koristi paralelno sa srpskim, a ponekad i unutar srpskog. Jasno je da su scenaristi morali računati na to da prosečan gledalac u Srbiji dovoljno zna ili prepozna engleski u određenoj meri da bi mogao da uoči njihovu nameru dastvore humoristički efekat. Time se svakako potvrđuje i teorija da je engleski odomaćeni strani jezik, koju iznosi Prćić (2003, 2005, 2014a), a o kojoj između ostalog piše i Crystal (2012). U korpusu na engleskom jeziku se vrlo retko koristi neki drugi jezik osim engleskog. Dok je korpusu na engleskom jeziku zabeležena sporadična upotreba pojedinih francuskih fraza, što predstavlja karakteristiku idiolekta jednog od likova u britanskoj seriji *Only Fools and Horses*, u svim filmovima i serijama na srpskom jeziku se upotrebljava engleski, pa čak i u filmu *Crni Gruja i kamen mudrosti*, čija je radnja smeštena u devetnaesti vek.

U domenu vanjezičkih aspekata humora uočeno je mnogo više razlika između engleskog i srpskog jezika, pa i unutar engleskog jezika, između britanskih i američkih filmova. Najpre, u korpusu filmova na engleskom jeziku se mnogo više koriste aluzije i parodija na elemente koji pripadaju popularnoj kulturi nego što je to slučaj u srpskim filmovima. Na to je naravno uticala činjenica koja je više puta pomenuta, naime britanski, a posebno američki filmovi se prave za globalno tržište, te otuda upotreba referenci i aluzija na elemente popularne kulture koji su opšte poznati. U ovu oblast bi spadali ne samo pojmovi koji se odnose na proizvode i robne marke, već i aluzije i upućivanje na poznate osobe iz raznih društvenih sfera. Iako su gledaoci u Srbiji upoznati sa mnogim od tih elemenata britanskog i američkog kulturnog modela, ipak, mnogo toga ne mogu da prepoznaju, što je u ostalom slučaj i sa gledaocima koji pripadaju nekim drugim kulturama (El-Rushidi 2005; Ferrari 2009). Mada se elementi popularne kulture koriste i u britanskim filmovima, u američkim je to zastupljeno u mnogo većoj meri, bilo da je reč o parodiji na te elemente, kao što je to recimo slučaj u seriji *The Simpsons*, bilo da da je reč o prostom pominjanju tih elemenata da bi se izazvao odgovarajući humoristički efekat isticanjem određenih ele-

nata ili poređenjem sa nekim drugim. Uostalom, kao što je već pomenuto u prethodnom odeljku, u američkim filmovima je mnogo veći udeo vanjezičkih aspekata humora, nego jezičkih ili kombinacije jezičkih i vanjezičkih aspekata u okviru verbalnog humora, kao što je već istaknuto.

Kada je reč o aluzijama na poznate osobe iz stvarnog života, treba naglasiti da se u korpsu na srpskom jeziku, za razliku od engleskog obično aludira na političare ili istorijske ličnosti. U humoru na srpskom jeziku koji je analiziran, političari i političke partije su najčešća meta humora, bilo da je reč o konkretnim osobama i političkim partijama, bilo da se koristi neka vrsta generičkog političara, ili prototipa političara sa ovih prostora. Takav političar sažima sve one osobine koje se naravno mogu naći kod stvarnih ličnosti, što omogućava lakše prepoznavanje aluzije od strane gledalaca i povezivanje sa aktuelnim ličnostima. U pojedinim situacijama aludira se na afere i događaje i jezičkim i vanjezičkim sredstvima. Kako tvrde pojedini autori (Davies 2010, 2011; Laineste 2011), politički humor je uvek imao posebnu ulogu u Sovjetskom Savezu i zemljama istočnog bloka u kojima je vladao totalitarni režim. Iako nema stručnih radova koji se bave političkim humorom u Srbiji, na osnovu ove analize se može zaključiti da je politika svakako jedna od omiljenih tema, a političari najčešća meta humora u srpskim filmovima i televizijskim serijama.

4. ZAVRŠNA RAZMATRANJA

Na kraju ove studije o jezičkim i vanjezičkim aspektima humora u filmovima i televizijskim serijama na engleskom i srpskom jeziku ukratko će biti dat prikaz ciljeva zbog kojih je urađeno istraživanje ove vrste, teorijski okvir na kome je ono zasnovano, kao i metoda koje su korišćene. Osim toga, biće ponuđene smernice za neka dalja istraživanja u ovoj oblasti.

4.1. Rekapitulacija

Jedan od ciljeva ovog rada je bio da se pokaže da humor, kao neizostavni deo svakodnevne komunikacije, nije nimalo neozbiljan predmet istraživanja. Iscrpno istraživanje humora može da pruži uvid u različite jezičke i vanjezičke aspekte vezane za ovaj fenomen. U svakodnevnom životu humor se koristi u gotovo svakoj situaciji; bez većih poteškoća govornici prelaze iz ozbiljnog u neozbiljni modalitet konverzacije, šale se i odstupaju od svih maksima koje se očekuju u skladu sa Griceovim principom kooperativnosti, a sve sa ciljem da bi ostvarili odgovarajući humoristički efekat i nasmejali svoje sagovornike, a istovremeno uspešno održali tok razgovora.

Iako su se fenomenom humora bavili još antički filozofi, sveobuhvatnija jezička istraživanja humora počela su tek krajem prošlog veka. U tom smislu je najznačajniji rad Viktora Raskina (1985) koji je ispitivao viceve u pisanoj formi iz ugla semantike, i na osnovu svojih istraživanja postavio *Semantičku teoriju humora*. Zajedno sa svojim saradnikom Salvatoreom Attardom, ovu teoriju je proširio i dopunio, te je ona preimenovana u *Opštu teoriju verbalnog humora*. Najznačajnija karakteristika ove teorije, koja je kasnije potvrđivana i dopunjavana kasnijim istraživanjima na različitim materijalima, jeste njena formalnost i sveobuhvatnost. Kao opšta teorija, ona je postavljena tako da obuhvati različite oblike humora, od najkraćih rečenica do tekstova različite dužine. Cilj joj je opisivanje mehanizama na kojima počiva dati oblik humora, a za tu svrhu se koristi niz parametara. Jedan od najvećih nedostataka ove teorije paradoksalno je vezan i za njenu

prednost: naime, upravo zbog svoje opštosti, ova teorija se ponekad teško može primeniti na specifičnim oblicima humora ili recimo multimodalnom humoru koji zavisi od više faktora. Činilo se da predmet ove analize treba da bude verbalni humor koji se javlja u govoru iz više razloga. Najpre, kao što je pomenuto, u literaturi postoji najviše radova u kojima se analizira verbalni humor, ali uglavnom u vicevima ili nekim drugim oblici humora isključivo u pisanoj formi. Ono što svakako do sada nije bilo dovoljno istraženo, a što bi trebalo da pruži bolji uvid u sam fenomen humora, jeste upravo humor koji se pojavljuje u toku razgovora.

Postoji više poteškoća vezanih za analizu verbalnog humora u razgovoru, a prva se tiče teorijskog okvira i modela analize, pošto za takvu vrstu analize više nisu dovoljni samo parametri Opšte teorije verbalnog humora, onako kako ih Attardo opisuje (2001). Takva analiza bi morala da obuhvati i aspekt dinamičkog konstruisanja značenja, što je, čini se, moguće jedino u okviru kognitivnolingvističkog pristupa. U ovom radu je između ostalog bio cilj da se na neki način nađu dodirne tačke između Opšte teorije verbalnog humora i pojedinih konstrukata koji su definisani u okviru kognitivne lingvistike, da bi se stvorio novi pristup analizi verbalnog humora i na taj način obuhvatili svi oni aspekti koji su vezani za taj fenomen. U tom smislu jedan od doprinosa ovog rada predstavlja pokušaj da se dopune i prošire postojeći modeli analize da bi se uključio i multimodalni humor.

Takođe, vrlo je malo kontrastivnih studija u ovom polju, istraživanja humora u srpskom jeziku gotovo i da nema, te je to predstavljalo dodatnu motivaciju u težnjama da se napravi sistematično poređenje između obrazaca i mehanizama humora onako kako se oni realizuju na nivou jezika. Inače je opšti utisak da, sa izuzetkom poslednjih nekoliko godina, postoji relativno malo ozbiljnih studija koje se bave humorom i na engleskom jeziku, i nažalost, te studije su gotovo isključivo zasnovane na OTVH, iako multimodalan humor, onako kako se javlja u konverzaciji iziskuje interdisciplinarni pristup.

Pošto je ovde cilj bio da se istraži humor u konverzaciji, odabran je korpus zasnovan na filmskom diskursu iz više razloga. Ovakav materijal je, s jedne strane, mnogo jednostavniji za analizu jer je unapred snimljen, relativno je lako pratiti govor i sliku, a i humor u komedijama i humorističkim serijama je mnogo češći, ako se uzme u obzir vremensko trajanje snimljenog materijala, nego što bi on bio u istom broju sati snimljenog spontanog govora. Činilo se da bi odabir različitih filmova i televizijskih serija, u ko-

jima se dijalozi odvijaju među različitim likovima i svaki put u drugačijem kontekstu omogućio da se ovaj predmet istraživanja sagleda iz više uglova. Takođe, jedna od polaznih pretpostavki je bila da snimljeni dijalozi na osnovu unapred napisanog scenarija u velikoj meri liče na spontane razgovore koji se odvijaju u svakodnevnom životu. Međutim, ono što je ovakav odabir korpusa nametnuo jeste nužnost da se u analizu uključi i ugao televizijskog gledaoca, kao krajnjeg primaoca poruke, koji se objektivno nalazi na drugom nivou komunikacije. Kao polazna tačka za stvaranje odgovarajućeg teorijskog okvira, OTVH jeste bila od izuzetno velike pomoći, ali je suštinski teorijski okvir morao biti zasnovan na kognitivnolinguističkom pristupu, da bi se jasnije sagledali svi aspekti materijala koji je analiziran.

Najpre, OTVH je bila od velike pomoći da se razvije nov metod i model koji je kasnije upotrebljen u analizi. Međutim, upravo u onim segmentima u kojima humor nije nužno vezan samo za semantičke ili samo za pragmatičke aspekte, pokazuju se slabosti OTVH. Jasno je da je to bio najveći izazov u analizi, pošto dijalozi u svakodnevnom životu, ili ovi na filmu ili u seriji, obiluju humorom koji često predstavlja spregu semantičkih i pragmatičkih aspekata, znači on nije zasnovan samo na jednim ili na drugim. Takođe, ono što nedostaje OTVH jeste pojam konteksta. Naime, ne treba posebno naglašavati da svaki oblik humora umnogome zavisi od konteksta u kome se javlja, te je tako i u proces tumačenja konstruisanja značenja nužno uključiti i kontekst. Ono što je još češće slučaj jeste da je humor, kao deo upotrebe jezika, rezultat kognitivnih mehanizama kakvi su analogija, pojmovna metafora i metonimija, pojmovno stapanje i sl., koje OTVH ne uzima u obzir. S tim u vezi, bilo je potrebno objasniti i vanjezičke aspekte, tačnije kulturu koja je u većini slučajeva u neraskidivoj vezi sa jezičkim aspektima. Taj stalni prelaz između humora koji zavisi samo od jezika, ili samo od kulture, ili od sprege ova dva, koji se brzo i stalno odvija u toku razgovora bilo je moguće objasniti samo pomoću kognitivnolinguističkog pristupa.

Iz tog razloga se u prvom delu ovog rada krenulo od definisanja fenomena humora, a potom su najpre opisani principi koji važe u osnovnom modelu komunikacije koja se odvija u ozbiljnom modalitetu, da bi se nakon toga prešlo na one postulate i principe koji karakterišu neozbiljni modalitet. Isto tako, bilo je nužno utvrditi gde je u svemu tome mesto televizijskog gledaoca i kako se u okviru pragmatike mogu objasniti različiti nivoi komunikacije u kojoj učestvuju glumci, tj. likovi u filmskom diskursu i gledalac

koji se nalazi u drugom prostoru i vremenu. Nakon toga su definisani i opisani jezički i vanjezički aspekti humora. Kada je reč o jezičkim aspektima, tu su u prvom planu bili različiti vidovi dvosmislenosti koji se mogu izraziti na svim jezičkim nivoima, jer se ne sme zaboraviti da je u osnovi humora gotovo uvek uključena neka vrsta nepodudarnosti koja se iznenada i neočekivano rešava.

Naravno, posebno poglavlje je posvećeno i različitim teorijama humora, samo ukratko sociološkim i psihološkim, koje doduše jesu bitne za vanjezičke aspekte humora, ali ne toliko važne kao jezičke zasnovane teorije, od kojih najpre treba istaći Raskinovu Semantičku teoriju humora i Attardovu Opštu teoriju verbalnog humora. Poseban deo je posvećen kognitivnolingvističkom pristupu fenomenu verbalnog humora, koji, iskreno govoreći, ne predstavlja poseban pristup, pošto se u okviru kognitivne lingvistike humor ne izdvaja od ostalih jezičkih pojava. Naime, vrlo je malo radova koji se bave humorom iz kognitivnolingvističke perspektive, i tu najpre treba pomenuti teoriju pomeranja okvira koju je na osnovu svojih psiholingvističkih istraživanja iznela Seanna Coulson (2001), i naravno, opšte postulate i konstrukte opisane u kognitivnoj lingvistici, kao što su pojmovna metafora i metonimija, pojmovno stapanje, profilisanje, zamena mesta figure i osnove i slično. Kako je suština kognitivne lingvistike upravo u sveobuhvatnom pristupu fenomenu jezika bez razdvajanja na posebne lingvističke discipline, utoliko je kognitivnolingvistički pristup odlično primenjiv u ovom slučaju, jer može istovremeno da obuhvati i one aspekte humora koji se tiču njegovog stvaranja, ali i one koji se tiču razumevanja, što je naravno podjednako važno. Takođe, pomoću kognitivnolingvističkog pristupa su objedinjeni i jezički i vanjezički aspekti humora, koji se, kako se pokazalo na osnovu analize, ne smeju i ne mogu razdvajati. Potrebno je istaći da se u okviru OTVH metafora i metonimija ne pominju, iako rezultati ove analize pokazuju da su i jedna i druga vrlo česte u humoru i na planu konceptualizacije i na planu jezika. Interesantno je da su metafora i metonimija češće u primerima u korpusu na engleskom, nego na srpskom. Da bi se metafora i metonimija uključile u analizu napravljen je nov model primjenjen u ovom radu.

Iz tog razloga su u okviru posebnog poglavlja opisani svi oni kognitivni mehanizmi koji su smatrani relevantnim i važnim za ovu analizu, kao što su pojam okvira i proces pomeranja okvira, pojam mentalnih prostora i proces pojmovnog stapanja, pojam metafore i metonimije i zamene mesta

figure i osnove. Osim toga, u ovom, delu se govori i o hipotezi o stepenastoj istaknutosti koju iznosi Rachel Giora (2003), koja nije nužno vezana za humor, već i za ostale vrste kreativne upotrebe jezika. Iako Giora svoju hipotezu ne naziva kognitivnom, pošto se njeni radovi obično svrstavaju u domen pragmatike i psiholingvistike, ovde je njena hipoteza uključena u kognitivnolingvistički pristup, jer se između njene hipoteze i pojedinih kognitivnih konstrukata kao što je profilisanje o kome govore Langacker i ostali kognitivisti mogu naći dodirne tačke.

Nakon postavljanja teorijskog okvira, na samom početku trećeg poglavlja detaljno je opisan model analize koji je upotrebljen, kao i metod koji je korišćen za odabir korpusa, pošto su relativno specifični. Naime, sam predmet istraživanja iziskivao je, kao što je već pomenuto, poseban pristup. Pošto postojeći teorijski okviri nisu mogli biti u potpunosti primenjeni na ovaj tip diskursa, ovde je ponuđen nov model, delimično zasnovan na modifikacijama nekih od postojećih modela, naravno, sa ciljem da se dobije što bolji uvid u predmet istraživanja. Upotrebljeni model se pokazao vrlo praktičnim najpre kada je reč o odabiru i sortiranju jedinica korpusa, a i kada je reč o njihovoј analizi. Pošto su se nakon analize izdvojili elementi koji nisu vezani za dati jezik, već spadaju u kognitivne mehanizme na kojima je zasnovan humor, oni su posebno kategorizovani i opisani nezavisno od datog jezika. Na jezičkom planu se ti mehanizmi ostvaruju kroz različite oblike humora, te je kao jedan od rezultata analize dobijena i tipologija humora na engleskom i srpskom jeziku. Pored toga, na jezičkom planu su se izdvojili različiti centralni elementi koji u datom kontekstu služe kao okidači kognitivnih mehanizama i sredstvo za pojačavanje humorističkog efekta. Oni mogu biti različitih vrsta, pa im je stoga posvećena posebna pažnja. Osim centralnih elemenata, u korpusu je u oba jezika zabeleženo i mnoštvo čisto jezičkih sredstava kojima se na verbalnom planu izražava humor, a iza kojih ne стоји nužno neki složen kognitivni mehanizam. Takvi primeri predstavljaju rezultat kreativnog poigravanja različitim jezičkim nivoima i odlično pokazuju dokle se može ići sa variranjem forme nekog iskaza.

Pored toga, ono što se moglo uočiti tokom analize jeste to da se govornici, tačnije likovi u okviru filmskog diskursa nekada ponašaju kao da nisu svesni činjenice da su rekli nešto smešno, a ponekad svesno reaguju na sopstvene šale. Ispostavilo se da te reakcije zavise od toga da li je humor koji koriste usmeren prvenstveno ka njihovim sagovornicima u okviru filmskog diskursa ili direktno gledaocima. Te reakcije su ovde obuhvaćene me-

takomunikativnim signalima, sledeći Canestrari (2010). Metakomunikativni signali mogu biti izraženi na različite načine, u vidu jezičkih, vanjezičkih i parajezičkih signala, a analiza tih signala je pokazala da je u suštini najveći deo humora usmeren van scene, direktno ka gledaocu, što samo potvrđuje prepostavku da je upravo gledalac taj koji je krajnji primalac poruke koja je izgovorena na posebnom nivou komunikacije.

Ono što treba istaći jeste činjenica da su u okviru verbalnog humora, u korpusu na oba jezika gotovo ravnopravno prisutni i jezički i vanjezički aspekti. Vanjezički aspekti humora ne bi mogli biti obuhvaćeni i opisani samo pomoću OTVH, i u tom smislu je kognitivnolingvistički pristup bio od velike pomoći, jer se na kraju pokazalo da veliki segment humora u ovom korpusu pripada upravo sprezi jezičkog i vanjezičkog, a ta sprega se obično ostvaruje pomoću pojmovnog stapanja ili samo pomoću pojmovne metafore i/ili metonimije.

Rezultati analiza pokazuju da engleski i srpski pokazuju više sličnosti u vezi sa jezičkim i vanjezičkim aspektima humora nego razlika. Kao što je već pomenuto, iako se razlikuju po količini upotrebljenog humora, ne postoje suštinske razlike u vezi sa načinom na koji se humor stvara na mentalnom nivou i zatim izražava na jezičkom. U oba jezika se koriste uglavnom svi oni obrasci koji su mogući, zavisno od specifičnih svojstava svakog od ovih jezika, iako naravno, postoje male razlike u vezi sa tim koji su obrasci više uobičajeni u datom jeziku. Dakle, stvaranje dvoznačnosti na različitim jezičkim nivoima, poigravanje sa pragmatičkim principima ili sa funkcionalnim stilovima i registrom predstavljaju najčešće obrasce za stvaranje humora i u engleskom i u srpskom jeziku. U oba jezika vanjezički elementi imaju vrlo značajnu ulogu u stvaranju humora, posebno kada su u sprezi sa jezičkim. U tom pogledu bi se mogli izdvojiti filmovi američke produkcije u kojima je nešto više takvog humora, za razliku od filmova i televizijskih serija srpske i britanske proizvodnje. Ono što je donekle očekivano jeste činjenica da se ovi jezici razlikuju po meti humora i profilisanim elementima kulture. U tom smislu u srpskom je najčešći etnički i politički humor za razliku od engleskog, u kome je humor više baziran na elementima popularne kulture, razlici između društvenih klasa, pa tek onda na razlici koja se vezuje za stanovništvo koje živi u različitim regionima iste države ili one koji su pripadnici različitih rasa ili nacionalnosti.

U suštini, iako je humor u međuvremenu postao vrlo privlačna i popularna tema za istraživanje, vrlo je malo studija koje se bave humorom koji

je izražen u konverzaciji, bilo da su oni spontani ili deo filmskog diskursa. Te studije su obično manjeg obima, a i uglavnom su zasnovane na analizi različitih oblika humora u pismenoj formi. U srpskom jeziku postoji samo jedna ozbiljnija antropolška studija koja se bavi etničkim humorom u humorističkoj štampi Srbije (Ljuboja 2001), i jedna lingvistička manjeg obima (Savić 1998). Utoliko je izazov koji je pružilo ovo istraživanje bio veći, ali i teži, jer izvedeni zaključci nisu mogli biti upoređeni sa sličnim analizama.

4.2. Perspektive

Ne treba posebno isticati da postoji još mnogo toga što bi trebalo uraditi na ovom polju, što, naravno, umnogome zavisi od aspekta fenomena humora koji se želi istražiti. Najpre, trebalo bi se više usresrediti na istraživanje multimodalnog humora, i uopše kreativnosti u jeziku koja je izražena kroz humor, jer bi takva istraživanja mogla pružiti bolji uvid u načine na koji stvaramo i razumemo različite vrste jezičkih dvosmislenosti. To podrazumeva i dopunu i proširivanje postojećih teorija i pristupa, ali i pronalaženje paralela između različitih pristupa koji se bave humorom, čime bi se sigurno dobio sveobuhvatniji uvid u ovaj fenomen. Svakako bi bilo interesantno napraviti drugačiji odabir filmova i serija koje bi se analizirale, ili uporediti jezičke i vanjezičke elemente humora u kulturama i jezicima koji su više udaljeni jedni od drugih, da bi se dobila potpuniju sliku o onim elementima koji su univerzalni i onima koji su specifični i vezani za datu kulturu. Takva istraživanja bi našla svoju praktičnu primenu u prevodenju komedija i humorističkih serija, jer je prevodenje elemenata kulture i humora svakako jedan od izazova koji prevodilačke tehnike svaki put iznova stavlja na probu. Pored toga, čini se da bi detaljnija kvantitativna istraživanja vezana za preraspodelu određenih oblika humora mogla pružiti bolji uvid u to na koji način se gledaoci mogu voditi kroz iskustvo koje se zove gledanje komedije, i na koje načine se željeni humoristički efekat može pojačavati ili odlagati, zavisno od potrebe i namere režisera. Zatim, bilo bi dobro uporediti i sličnosti i razlike u načinima izražavanja humora zavisno od različitih žanrova filmova i serija, pošto se čini da su sve popularnije serije i filmovi koji predstavljaju mešavinu klasične dramske radnje, trilera i komedije. Kada je reč o konstruisanju značenja, i uopšte kognitivnim aspektima humora, ali i o kvalitetu humorističkog efekta koji je proizведен

datim oblikom humora, jasno je da se samo empirijskim psiholingvističkim studijama mogu dobiti precizniji podaci u vezi sa tim kako i na koji način ljudi razumeju i reaguju na različite oblike humora, ali i na različite mehanizme koji su u tim oblicima upotrebljeni. Zanimljive podatke iz ove oblasti pored psiholingvistike pruža i kompjutaciona lingvistika, u okviru koje se istražuje stvaranje humora pomoću kompjuterskih programa, da bi se time dobio bolji uvid u jezičke i kognitivne aspekte humora.

Kada se već govori o indirektnom manipulisanju sa načinom na koji gledaoci reaguju na humoristički iskaz, treba pomenuti jednu vrlo zanimljivu temu koja se nametnula u toku ove analize, a koja iziskuje dodatno istraživanje. Naime, pomenuto je da su se u korpusu na srpskom jeziku izdvojili politički i etnički humor kao najčešći tip humora vezanog za kulturu. Ono što bi trebalo ispitati jeste to da li se taj politički humor koristi kao kritika društva i određena subverzivna sila koja tera gledaoce na razmišljanje ili je to samo jedno od mnoštva sredstava koja se koriste u medijskoj kulturi da bi se gledaoci, odnosno javnost uopšte, naveli da se usklade sa vladajućom ideologijom. Upravo u medijskoj kulturi u kojoj svaki javni nastup podrazumeva da govornik treba da bude zabavan i zanimljiv, upotreba humora u političkim govorima ili u kampanjama će u vremenu koje dolazi postati sve značajnija. Uostalom, to je ono što se moglo pratiti u izbornim kampanjama u Sjedinjenim Američkim Državama, u kojima su se predsednički kandidati nadmetali u tome ko će, između ostalog, biti zanimljiviji i šarmantniji svojim biračima upravo uz pomoć duhovitih opaski i šala koje su nemilice koristili u svojim govorima. Čini se da su mogućnosti koje pruža istraživanje humora beskonačne, a jedna od dobrih strana ovih istraživanja jeste to što iziskuju interdisciplinarni pristup u kome lingvistika predstavlja polaznu tačku.

Takođe, kada je reč o pristupima istraživanju fenomena verbalnog humora, i u okviru lingvistike bi bilo korisno na neki način udružiti snage i pronaći one tačke gde se klasične lingvističke teorije koje su zasnovane isključivo na semantici ili pragmatici podudaraju sa novijim pristupima, kakav je kognitivnolingvistički. Ponekad lingvisti koji pripadaju isključivo jednom ili drugom pravcu dolaze do vrlo sličnih ili gotovo istih rešenja, iako nekad svoja rešenja nazivaju drugačijim imenima, što naravno, često otežava dalja istraživanja. Iz tog razloga bi jezički zasnovane teorije humora imale velike koristi od jednog zajedničkog pristupa i u okviru same lingvistike, pošto bi se na taj način dobio potpuniji i sveobuhvatniji uvid u ovaj poseban fenomen.

LITERATURA

- Alexander, R. J. (1997). *Aspects of Verbal Humour in English*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Andrić, D. (2006). *Svaštara: udžbenik nonsensa*. Novi Sad: Prometej.
- Antonopoulou, E., Sifianou, M. (2003). "Conversational dynamics of humour: The telephone game in Greek". *Journal of Pragmatics* 35/5: 741-769.
- Antonopoulou, E. (2004). "Humour theory and translation research: Proper names in humorous discourse". *Humor: International Journal of Humor Research*. 17/3: 219-255.
- Archakis, A., Tsakona, V. (2005). "Analyzing conversational data in GTVH terms: A new approach to the issue of identity construction via humor". *Humor: International Journal of Humor Research*. 18/1: 41-68.
- Aristotel i dr. (1997). *Retorika* 1/2/3. Novi Sad: Svetovi.
- Arnold, D. (2004). "Use a pen sideshadow Bob: The Simpsons and the threat of high culture". In: J. Alberti (ed.). *Leaving Springfield: The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture*. Detroit: Wayne State University Press, 1-29.
- Attardo, S., Raskin, V. (1991). "Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model". *Humor: International Journal of Humor Research*. 4/3-4: 293-347.
- Attardo, S. (1993). "Violation in conversational maxims and cooperation: the case of jokes". *Journal of Pragmatics*. 19: 532-558.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (1997). "The semantic foundations of cognitive theories of humor". *Humor: International Journal of Humor Research*. 10: 395-420.
- Attardo, S. (2001). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2001). "Humor and irony in interaction: from mode adoption to failure of detection". In: L. Anolli, R. Ciceri and G. Riva (eds.).

- Say not to Say: New Perspectives on Miscommunication.* Amsterdam, Burke: IOS Press, 166-185.
- Attardo, S. et al. (2002). "Script oppositions and logical mechanisms: Modeling incongruities and their resolutions". *Humor: International Journal of Humor Research.* 15: 3-46.
- Attardo, S. (2003a). "The pragmatics of humor". *Special issue of Journal of Pragmatics.* 35: 1287-1294.
- Attardo, S. et al. (2003b). "Multimodal markers of irony and sarcasm". *Humor: International Journal of Humor Research.* 16/1: 243-260.
- Attardo, S., Pickering, L. (2011). "Timing in the performance of jokes". *Humor: International Journal of Humor Research.* 24/2: 233-250.
- Austin, J. (1962/1994). *Kako delovati rečima.* Novi Sad: Matica srpska.
- Barcelona, A. (1997). "Clarifying and applying the notions of metaphor and metonymy within cognitive linguistics ". *Atlantis.* 19/1: 21-48.
- Barcelona, A. (2003). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective.* Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Barcelona, A. (2003). "The case of a metonymic basis of pragmatic inferencing: evidence from jokes and funny anecdotes". In: K-U. Panther and L. Thornburg, (eds.). *Metonymy and Pragmatic Inferencing.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 81-102.
- Barcelona, A. (2003). "On the plausibility of claiming a metonymic motivation for conceptual metaphor". In: A. Barcelona (ed.). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective.* Berlin: Mouton de Gruyter, 31-59.
- Bell, N. D. (2009a). "Responses to failed humor". *Journal of Pragmatics.* 41: 1825-1836.
- Bell, N. D. (2009b). "Impolite responses to failed humor". In: N. R. Norrick and D. Chiaro, (eds.). *Humor in Interaction.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 143-165.
- Bergen, B., Binsted, K. (2004). "The cognitive linguistics of scalar humor". In: M. Achard and S. Kemmer, (eds.). *Language, Culture, and Mind.* Stanford: CSLI Publications, 79-92.
- Bergson, A. (1958). *O smijehu: esej o značenju smiješnog.* Sarajevo: Veselin Masleša.
- Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour.* London: Sage Publications, New Delhi: Thousand Oaks.

- Binsted, K., Ritchie, G. (2001). "Towards a model of story puns". *Humor: International Journal of Humor Research.* 14/3: 275-292.
- Boskin, J., Dorinson, J. (1987). "Ethnic humor: subversion and survival". In: A. P. Dudden (ed.). *American Humor.* New York: Oxford University Press, 97-117.
- Boskin, J. (1997). *Rebellious Laughter: People's Humor in American Culture.* New York, Syracuse: Syracuse University Press.
- Brandt L, Brandt P. A. (2002). "Making sense of a blend". *Apparatur.* 4: 62-71.
- Brandt, L. (2003). "Humor and meaning construction in everyday speech: A mental space analysis". Paper presented at the humor theme session at the *International Cognitive Linguistics Conference*, University of La Roja, Spain, July 20-25, 2003.
- Brandt, P. A. (2005). "Mental spaces and cognitive semantics: A critical comment". *Journal of Pragmatics* 37: 1578-1594.
- Brock, A. (2004). "Analyzing scripts in humorous communication". *Humor: International Journal of Humor Research.* 17: 353-360.
- Brock, A. (2006). "Wissensmuster im humoristischen diskurs. Ein Beitrag zur Inkongruenztheorie anhand von Monthy Python's Flying Circus". In: H. Kottfoff (Hrsg.). *Scherzkommunikation: Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung.* Verlag für Gesprächsforschung. Radolfzell. 7-21. <http://www.verlag-gespraechsforschung.de>. Abgerufen am 3.09. 2010.
- Brône, G., Feyaerts, K. (2003). "The cognitive linguistics of incongruity resolution: Marked reference-point structures in humor". University of Leuven, Department of Linguistics, preprint no. 205. Available at: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.111.4193&rep=rep1&type=pdf>. Retrieved on 14.02.2012.
- Brône, G., Feyaerts, K. (2004). "Assessing the SSTM and GTVH: A view from cognitive linguistics". *Humor: International Journal of Humor Research.* 17: 361-372.
- Brône, G. (2008). "Hyper- and misunderstanding in interactional humor". *Journal of Pragmatics.* 40: 2027-2061.
- Brown, G., Yule, G. (1983). *Discourse Analysis.* Cambridge: Cambridge University Press.

- Brown, G. E., Wheeler, K. J., Cash, M. (1980). "The effects of a laughing versus a non-laughing mood on humor response in preschool children". *Journal of Experimetal Child Psychology*. 29/2: 334-339.
- Bucaria, C. (2004). "Lexical and syntactic ambiguity as a source of humor: The case of newspaper headlines". *Humor: International Journal of Humor Research*. 17/3: 279-309.
- Bugarski, R. (1983). *Lingvistika o čoveku*. Beograd: Prosveta.
- Bugarski, R. (1984). *Jezik i lingvistika*. Beograd: Nolit.
- Bugarski, R. (2006). *Žargon – lingvistička studija*. Drugo, prerađeno i prošireno izdanje, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bugarski, R. (2011). "From verbal play to linguistics: A personal memoir". In: I. Đurić Paunović and M. Marković (eds.) *English Studies Today: Views and Voices. Selected papers from the First Conference on English Studies English Language and Anglophone Literatures Today (ELALT)*, Novi Sad, 19 March 2011. 9-17.
- Bugarski, R. (2013). *Sarmagedon u Mesopotamiji: leksičke skrivalice*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Canestrari, C. (2010). "Meta-communicative signals and humorous verbal interchanges: A case study". *Humor: International Journal of Humor Research*. 23/3: 327-350.
- Challis, J. (2011). *Being Boycie: an autobiography*. Wigmore Abbey: Wimmore Books.
- Chapman, A. (1995). *Humour and Laughter: Theory, Research, and Applications*. Piscataway: Transaction Publishers.
- Chiaro, D. (1992). *The Language of Jokes. Analyzing Verbal Play*. New York: Routledge.
- Chiaro, D. (2005a). "The wisecracking dame: An overview of the representation of verbally expressed humour produced by women on screen". *MediAzioni*. Available at: www.mediazonionline.it/articoli/chiaro_print.htm. Retrieved on 12. 01. 2012.
- Chiaro, D. (2005b). "Foreword. Verbally expressed humor and translation: an overview of a neglected field". *Humor: International Journal of Humor Research*. 18/2: 135-145.
- Christman, G. B. (2006). "Die Aktivität des 'Sich-Mockierens' als konversationelle Satire. Wie sich Umweltschützer/innen über den 'Otto-Normalverbraucher' mokieren". In: H. Kottfoff (Hrsg.). *Scherzkommunikation: Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Verlag für

- Gesprächsforschung. Radolfzell. 21-49. <http://www.verlag-gesprae-chsforschung.de>. Abgerufen am 3.09.2010.
- Clark, H., Carlson, T. (1982). "Hearers and speech acts". *Language*. 58: 332-372.
- Clark, H. H. (1996). *Using Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clark, H. H., Brennan, S. (1996). "Conceptual pacts and lexical choice in conversation". *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*. 22/6: 1482-1493.
- Clark, H. H., Krych, M. A. (2004). "Speaking while monitoring addresses for understanding". *Journal of Memory and Language*. 50: 62-81.
- Clift, R. (1999). "Irony in conversation". *Language in Society*. 28/4: 523-553.
- Cook, G. (2000). *Language Play, Language Leraning*. Oxford: Oxford University Press.
- Coulson, S. (1996). "The Menendez brothers' virus: Analogical mapping in blended spaces". In: A. Goldberg (ed.). *Conceptual Structure, Discourse, and Language*. (Center for the Study of Language and Information - Lecture Notes). Cambridge: Cambridge University Press.
- Coulson, S. (2001). *Semantic Leaps. Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Constructions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coulson, S., Kutas, M. (2001). "Getting it: Human event-related brain response to jokes in good and poor comprehenders". *Neuroscience Letters*. 316: 71-74.
- Coulson, S. (2003). "What's so funny?: Conceptual integration in humorous examples. Cognitive semantics and jokes". *Cognitive Psychopathology/Psicopatologija cognitive* 2/3: 67-78. Available at: <http://cogsci.ucsd.edu/~coulson/funstuff/funny.html>. Retrieved on 11. 04. 2009.
- Coulson, S., Oakley, T. (2000). In: E. Dabrowska (ed.). *Blending Basics in Cognitive Linguistics special issue* 11–3/4: 175-196.
- Coulson, S., Oakley, T. (2005). "Blending and coded meaning: Literal and figurative meaning in cognitive semantics". *Journal of Pragmatics*. 37: 1510-1536.
- Coulthard, M. (1985). *An Introduction to Discourse Analysis*. Harlow: Longman.

- Crawford, M. (2003). "Gender and humor in social context". *Journal of Pragmatics*. 35: 1413-1430.
- Croft, W. (1993). "The role of domains in the interpretation of metaphors and metonymies". *Cognitive Linguistics*. 4/4: 335-370.
- Croft, W. (2001). *Radical Construction Grammar. Syntactic Theory in Typological Perspective*. New York: Oxford University Press.
- Croft, W. (2003). "The role of domains in the interpretation of metaphors and metonymies". In: R. Dirven and R. Pörings (eds.). *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 161-207.
- Croft, W., Cruse A. D. (2004). *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crystal, D. (1998). *Language Play*. London: Routledge.
- Crystal, D. (2012). "Into the twenty-first century". In: L. Muggelestone (ed.). *The Oxford History of English*. Oxford: Oxford University Press, 488-514.
- Cutting, J. (2002). *Pragmatics and Discourse*. London, New York: Routledge.
- Davies, C. (1990). *Ethnic Humour Around the World: A Comparative Analysis*. Bloomington: Indiana University Press.
- Davies, C. (2008). "Undertaking the comparative study of humor". In: V. Raskin (ed.). *Primer of Humor Research*. Berlin: Mouton de Gruyter, 157-187.
- Davies, C. (2010). "Jokes as the truth about Soviet Socialism". *Folklore*. 46/9. Available at: <http://www.folklore.ee/folklore/vol46/davies.pdf>. Retrieved on 23. 10. 2009.
- Davies, C. (2011). *Jokes and targets*. Bloomington: Indiana University Press.
- Davies, C. E. (2003). "How English-learners joke with native speakers: An interactional sociolinguistic perspective on humor as collaborative discourse across cultures". *Journal of Pragmatics*. 35: 1361-1385.
- Davies, C. E. (2006). "Gendered sense of humor as expressed through aesthetic typifications". *Journal of Pragmatics*. 38: 96-113.
- Dirven, R., Pörings, R. (2003). *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Dirven, R. (2003). "Metonymy and metaphor: Different mental strategies of conceptualisation". In: R. Dirven and R. Pörings, R. (eds.). *Metaphor*

- and Metonymy in Comparison and Contrast.* Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 75-113.
- Drew, P. (1987). "Pro-faced receipts of teases". *Linguistics*. 25: 219-253.
- Dynel, M. (2009). *Humorous Garden-paths: A Pragmatic-cognitive Study*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Dynel, M. (2010). "Not hearing things – hearer/listener categories in polylogues". *MediAzioni* 1974–43829. Available at: <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>. Retrieved on 20. 03. 2011.
- Dynel, M. (2011). "You talking to me?" The viewer as a ratified listener to film discourse". *Journal of Pragmatics*. 43:1628-1644.
- Đurović, T. (2008). "The role of culture in conceptual metaphors". In: K. Rasulić et al. (eds.). *ELLSSAC Proceedings*. Belgrade: Faculty of Philology, University of Belgrade, vol. 1, 337-350.
- El-Rushidi, Y. (2005). "D'oh! Arabized Simpsons Aren't Getting Many Laughs". *The Wall Street Journal*, October 14, 2005. Available at: <http://online.wsj.com/article/SB112925107943268353.html>. Retrieved on 12. 04. 2011.
- Evans, V. (2006). "Lexical concepts, cognitive models and meaning-construction". *Cognitive Linguistics*. 17/4: 491-534.
- Fauconnier, F., Sweetser, E. (1996). *Spaces, Worlds and Grammar: Cognitive Theory of Language and Culture Series*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fauconnier, G., Turner, M. (2002). *The Way We Think*. New York: Basic Books.
- Fauconnier, G. (1997). *Mappings in Language and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feayerts, K. (2003). "Refining the inheritance hypothesis: Interaction between metaphoric and metonymic hierarchies". In: A. Barcelona (ed.). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 59-79.
- Ferrari, C. (2009). "Dubbing the Simpsons: or How Groundskeeper Willie Lost His Kilt in Sardinia". *Journal of Film and Video*. 61/2: 19-37.
- Fillmore, C. (2006). "Frame semantics". In: D. Geeraerts (ed.). *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 373-401.
- Filipović, S. (2005). *Izgovor i pisanje računarskih anglicizama u srpskom jeziku*. Beograd: Zadužbina Andrejević.

- Filipović Kovačević, S. (2010). „Vizuelni amalgami u kulturi modernog reklamiranja”. U: Subotić, Lj. i I. Živančević-Sekeruš (ur.). *Susret kultura. Zbornik radova*. Novi Sad: Filozofski fakultet: 135-145.
- Filipović Kovačević, S. (2011). „Anglicizmi kao međujezički pojmovni amalgami”. *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku*. 54/2: 247-263.
- Forceville, C. (2006). “Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research”. In: G. Kristiansen et al. (eds.). *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 379-402.
- Forceville, C. (2009). “Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research”. In: C. Forceville and E. Urios-Aparisi (ed.). *Multimodal Metaphor*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 19-42.
- Fouts, G., Burggraf, K. (2000). “Television, situation comedies: Female weight, male negative comments, and audience reactions”. *Sex Roles*. 42, 9/10: 925-93.
- Frojd, S. (1984). *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*. Novi Sad: Matica srpska.
- Gajišin, V., Panić-Kavgić, O., Kavgić, A. (2011). „Engleski u Novom Sadu”. U: V. Vasić i G. Šrbac (ur.), *Govor Novog Sada: Morfosintaktičke, leksičke i pragmatičke osobine*, sveska 2; Novi Sad: Filozofski fakultet, 594-612.
- Geeraerts, D. (2003). “The interaction of metaphor and metonymy”. In: R. Dirven and R. Pörings, R. (ed.). *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 435-469.
- Geeraerts, D., Cuyckens, H. (2007). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Gibbs, R. (1994). *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, R. (2002). “A new look at literal meaning in understanding what is said and implicated”. *Journal of Pragmatics*. 34: 457-486.
- Giora, R. (1991). “On the cognitive aspects of the joke”. *Journal of Pragmatics*. 16: 465-485.
- Giora, R. (1997). “Understanding figurative and literal language: The graded salience hypothesis”. *Cognitive Linguistics*. 8/3: 183-206.

- Giora, R. (1999). "On the priority of salient meanings: Studies of literal and figurative language". *Journal of Pragmatics*. 31: 919-929.
- Giora, R., Fein, O. (1999). "On understanding familiar and less-familiar figurative language". *Journal of Pragmatics*. 31: 1601-1618.
- Giora, R. (2002). "Literal vs. figurative language: Different or equal?". *Journal of Pragmatics*. 34: 487-506.
- Giora, R. (2003). *On Our Mind: Salience, Context and Figurative Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Giora, R. (2004a). "On the graded salience hypothesis". *Intercultural Pragmatics*. 1/1: 93-103.
- Giora, R., et al. (2004b). "Weapons of mass distraction: Optimal innovation and pleasure ratings". *Metaphor and Symbol*. 19/2: 115-141.
- Giora, R. (2007). "And Olmert is a responsible man: On the priority of salience-based yet incompatible interpretations in nonliteral language". *Cognitive Studies*. 14/3: 269-281.
- Giora, R. (2009) "Happy New War: The role of salient meanings and salience-based interpretations in processing utterances". Available at: <http://www.tau.ac.il/~giorar>. Retrieved on 11.07.2009.
- Goatly, A. (1997). *The Language of Metaphors*. London: Routledge.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Goffman, E. (1981). *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Goossens, L. (2003). "Metaphonymy: The interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic actions ". In: R. Dirven and R. Pörings, R. (ed.). *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 349-379.
- Graesser, A. C., et al. (1989). "What are the cognitive and conceptual components of humorous text?". *Poetics*. 18: 143-163.
- Grady, J. E., i dr. (1999). "Blending and metaphor". In: G. Steen and R. Gibbs (eds.). *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Grice, P. (1989). *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Grundy, P. (2000). *Doing Pragmatics*. Second edition. London: Arnold.
- Gruner, C. (1978). *Understanding Laughter: The Workings of Wit and Humor*. Chicago: Nelson Hall.

- Gruner, C. (1997). *The Game of Humor*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Günthner, S. (2006). "Zwischen Scherz und Schmerz – Frotzelaktivitäten in Alltagsinteraktionen." In: H. Kottfoff (Hrsg.). *Scherzkommunikation: Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Verlag für Gesprächsforschung. Radolfzell. 81-109. <http://www.verlag-gespraechsforschung.de>. Abgerufen am 3. 09. 2010.
- Habib, R. (2008). "Humour and disagreement: Identity construction and cross-cultural enrichment". *Journal of Pragmatics*. 40: 1117-1145.
- Hajmz, D. (1980). *Etnografija komunikacije*. (prev. Milorad Radovanović). Beograd: BIGZ, Biblioteka XX vek.
- Halliday, M.A.K. (1989). Spoken and Written Language. Oxford: Oxford University Press.
- Halupka Rešetar, S., Lalić Krstin, G. (2009). "New blends in Serbian: Typological and headedness-related issues". *Godišnjak Filozofskog fakulteta*. XXXIV:115-124.
- Hay, J. (2000). "Functions of humor in the conversations of men and women". *Journal of Pragmatics*. 32: 709-742.
- Hay, J. (2001). "The Pragmatics of Humor Support". *Humor: International Journal of Humor Research*. 14: 55-82.
- Hempelmann, C. F. (2004). "Script opposition and logical mechanisms in punning". *Humor: International Journal of Humor Research*. 17/4: 381-392.
- Holland, D., Quinn, N. (1987). *Cultural Models in Language and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holmes, J., Marra, M. (2002). "Over the edge: Subversive humor between colleagues and friends". *Humor: International Journal of Humor Research*. 15/1: 65-87.
- Holmes, J. (2006). "Sharing a laugh: Pragmatic aspects of humor and gender in the workplace". *Journal of Pragmatics*. 38: 26-50.
- Ibáñez Ruiz de, F. (1998). "On the nature of blending as a cognitive phenomenon". *Journal of Pragmatics*. 30: 259-274.
- Izgarjan, A., Prodanović Stankić, D. (2011). „Rodni identitet i elementi humora u diskursu časopisa namenjenih ženama i muškarcima”. *Interkulturnalost*. 2: 254-265.
- Izgarjan, A., Prodanović Stankić, D. (2012). "Gender aspect in humorous discourse in popular women magazines in Serbia and the USA". Pa-

- per presented at the International Conference *Women in Magazines: Research, Representation, Production and Consumption*. Kingston University, London 22-23 June 2012.
- Jakobson, R. (1966). *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.
- Jakobson, R. (2003). "The metaphoric and metonymic poles". In: R. Dirven and R. Pörings, R. (eds.). *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 41-49.
- Jojić, O. (2013). "Lexical Pun in Sitcoms". *Facta Universitatis: Linguistics and Literature*. 11/1:23-34.
- Jojić, O. (2014). "Dysphemisms in scripted conversational humor". U: T. Prčić i dr. (ur.). *Zbornik u čast Draginji Pervaz: Engleski jezik i anglofone književnosti u teoriji i praksi*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 207-219.
- Kant, I. (1984). *Kritika čistog uma*. Zagreb: Nakladni Zavod Matice hrvatske.
- Katz, A., et al. (1998). *Figurative Language and Thought*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Kecskes, I. (2004). "Editorial: Lexical merging, conceptual blending, and cultural crossing". *Intercultural Pragmatics*. 1/1: 1-26.
- Kleinke, S. (2010). "Speaker activity and Grice's maxims of conversation at the interface of pragmatics and cognitive linguistics." *Journal of Pragmatics*. 42: 3345-3366.
- Kleut, M. (1993). „Beleženje i pričanje viceva”. *Folklor u Vojvodini*. Sveška 7, Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Klikovac, D. (2000). *Semantika predloga: Studija iz kognitivne lingvistike*. Beograd: Filološki fakultet.
- Klikovac, D. (2004). *Metafore u mišljenju i jeziku*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Klikovac, D. (2008). *Jezik i moć: Ogledi iz stilistike*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Kikovac, D. (2009). „O upotrebi viceva u nastavi srpskog jezika kao mater-njeg.” *Književnost i jezik*. 3/4-5.
- Klikovac, D. (2011). *Srpski jezik i jezička kultura za 8. razred osnovne škole*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*. London: Hutchinson.
- Kok de, B. C. (2008). "The role of context in conversation analysis: Revising an interest in ethno-methods". *Journal of Pragmatics*. 40: 886-903.

- Kotthoff, H. (2000). "Gender and joking: On the complexities of women's image politics in humorous narratives". *Journal of Pragmatics*. 32: 55-80.
- Kotthoff, H. (2004). "Geschlechtverhältnisse in der Scherzkommunikation: Althergebrachtes und neue Trends in Alltags- und Fernsehkomik". *Gender studies – Interdisziplinäre Ansichten*. 1: 15-53.
- Kotthoff, H. (2006a). "Pragmatics of performance and the analysis of conversational humor". *Humor: International Journal of Humor Research*. 19/3: 271-304.
- Kotthoff, H. (2006b). "Gender and humor: The state of the art". *Journal of Pragmatics*. 38: 4-25.
- Kotthoff, H. (2006c). "Witzige Darbietungen als Talk-Shows. Zur konversationellen Konstruktion eines sozialen Milieus". In: H. Kotthoff (Hrsg.) *Scherzkommunikation – Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Verlag für Gesprächsforschung, Radolfzell. 146-191. <http://www.verlag-gespraechsforschung.de>. Abgerufen am 3. 09. 2010.
- Kotthoff, H. (2007). "Oral genres of humor: On the dialectic of genre knowledge and creative authoring". *Pragmatics*. 17/2: 263-296.
- Kövecses, Z. (2003). "Language, figurative thought, and cross-cultural comparison". *Metaphor and Symbol*. 18: 311-320.
- Kövecses, Z. (2005). *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Oxford: Oxford University Press.
- Kövecses, Z. (2006). *Language, Mind, and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Kövecses, Z., Radden, G. (1998). "Metonymy: Developing a cognitive linguistic view." *Cognitive Linguistics*. 9: 37-77.
- Kyratzis, S. (2003). "Laughing Metaphorically: Metaphor and humour in discourse". Paper presented at the 8th *International Cognitive Linguistics Conference*. Logroño: 20-25 July 2003. Available at: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.132.9689&rep=rep1&type=pdf>. Retrieved on: 15. 3. 2012.
- Laineste, L. (2005). "Targets of Estonian Ethnic Jokes Within the Theory of Ethnic Humour (Ch. Davies)". *Folklore*. 29. Available at: <http://www.folklore.ee/folklore/vol29/davies.pdf>. Retrieved on 11.03. 2010.
- Laineste, L. (2011). "Politics of taste in a post-socialist state: a case study". In: V. Tsakona and D. E. Popa (eds.). *Studies in Political Humour*:

- in between political critique and public entertainment.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 217-242.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By.* Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind.* Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G., Kövecses, Z. (1987). "The cognitive model of anger inherent in American English". In: D. Holland and N. Quinn (eds.). *Cultural Models in Language and Thought.* Cambridge: Cambridge University Press, 195-222.
- Lakoff, G., Turner M. (1989). *More than Cool Reason.* Chicago: The University of Chicago Press.
- Langacker, R. W. (1997). *Foundations of Cognitive Grammar, vol 1.: Theoretical Prerequisites* Stanford: Stanford University Press.
- Langacker, R. W. (2007). "Cognitive Grammar". In: D. Geeraerts and H. Cuyckens (eds.). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics,* 421-463.
- Langacker, R. W. (2001). "Discourse in cognitive grammar". *Cognitive Linguistics.* 12/2: 143-188.
- Langacker, R. W. (2002). *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar.* Berlin: Mouton de Gruyter.
- Langacker, R. W. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction.* New York, Oxford: Oxford University Press.
- Leech, G. (1978). *Semantics.* Harmondsworth: Penguin Books.
- Leech, G. (1983). *Principles of Pragmatics.* Longman: Harlow.
- Levinson, S. C. (1983). *Pragmatics.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinson, S. C. (2000). *Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature.* Cambridge, MA: MIT Press.
- Ljuboja, G. (2001). *Etnički humor XX veka u humorističkoj stampi Srbije.* Beograd: Etnografski muzej.
- MacNeill, D. (1985). "So you think gestures are nonverbal?". *Psychological Review.* 92/3: 350-371.
- Manteli, V. (2011). "Humour and.... Stalin in a national theatre of Greece postmodern production: Stalin. A discussion about Greek theatre". In: V. Tsakona and D. E. Popa (eds.). *Studies in Political Humour: In*

- Between Political Critique and Public Entertainment.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 243-271.
- Martin, R. A. (2007). *The Psychology of Humour: An integrative approach.* Oxford: Elsevier Academic Press.
- Milić, M. (2013). *Anglicizmi kao sinonimi u srpskom jeziku.* Novi Sad: Filozofski fakultet. Dostupno na: <http://www.digitalnabiblioteka.tk/digitalna-biblioteka?task=view&id=98&catid=13>. Preuzeto 30. 09. 2014.
- Mintz, L. E. (2008). "Humor and popular culture". In: V. Raskin (ed.) *Primer of Humor Research.* Berlin: Mouton de Gruyter, 281-303.
- Mišić Ilić, B. (2011). „Anglosrpski i Serglish: dva varijeteta srpskog jezika nastala pod uticajem engleskog”. U: V. Vasić (ur.), *Jezik u upotrebi: Primjenjena lingvistika u čast Ranku Bugarskom / Language in Use: Applied Linguistics in Honour of Ranko Bugarski.* Novi Sad: Društvo za primenjenu lingvistiku Srbije, Filozofski fakultet; Beograd: Filološki fakultet, 71-93.
- Mišić Ilić, B. (2014). "Is there life in Serbia without anglicisms? A pragmatic view". In: T. Prćić (ed.), *English Language and Anglophone Literatures in Theory and Practice, Festschrift in Honour of Draginja Pervaz.* Novi Sad: Filozofski fakultet, 337-351.
- Mišić Ilić, B., Lopičić, V. (2011). „Pragmatički anglicizmi u srpskom jeziku”. *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku.* 54/1: 261-273.
- Morreall, J. (1983). *Taking Laughter Seriously.* Albany, NY: SUNY Press.
- Morreall, J. (1987). *The Philosophy of Laughter and Humor.* Albany, NY: SUNY Press.
- Morreall, J. (2004). "Verbal Humor without switching scripts and without non-bona fide communication". *Humor: International Journal of Humor Research.* 17/4: 393-400.
- Nash, O. (1994). *Candy is Dandy by Ogden Nash:* selected by Anthony Burgess, Linell Smith, and Isabel Eberstadt. London: Carlton Books Ltd.
- Nash, O. (1995). *Selected Poetry of Ogden Nash by Ogden Nash.* New York: Black Dog Levanthal Publishing.
- Nerhardt, G. (1976). "Incongruity and funniness: Towards a new descriptive model". In: A. J. Chapman and H. C. Foot (eds.). *Humour and Laughter: Theory, research and Applications.* London: Transaction Publishers, 55-62.
- Neš, O. (2004). *Štihovi i smešna smeša.* (prev.) D. Andrić. Novi Sad: Prometej.

- Norrick, N. R. (2001). "On the conversational performance of narrative jokes". *Humor: International Journal of Humor Research.* 14/3: 255-274.
- Norrick, N. R. (2003). "Issues in conversational joking". *Journal of Pragmatics* 35: 1333-1359.
- Norrick, N. R. (2004). "Non-verbal humor and joke performance". *Humor: International Journal of Humor Research.* 17/4: 401-409.
- Norrick, N. R., Chiaro, D. (2009). *Humor in Interaction.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Ortony, A. (1993). *Metaphor and Thought.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Palmer, J. (1993). *Taking Humor Seriously.* Florence, KY: Routledge.
- Panić Kavgić, O. *Koliko razumemo nove anglicizme.* Zmaj: Novi Sad.
- Panić Kavgić, O. (2014). "Jezički ispoljena učitivost pri slaganju i neslaganju sa sagovornikom: uporedna analiza engleskih, srpskih i prevedenih filmskih dijaloga". Neobjavljena doktorska disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Novom Sadu 2014.
- Panther, K-U., Thornburg, L. (1998). "A cognitive approach to inferencing in conversation". *Journal of Pragmatics.* 30: 755-769.
- Panther, K-U. (2005). "The role of conceptual metonymy in meaning construction". In: M. Sandra Peña Cervel and F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez (eds.). *Cognitive Linguistics: Internal Dynamics and Interdisciplinary Interaction.* Berlin: Mouton de Gruyter, 353-387.
- Partington, A. S. (2009). "A linguistic account of wordplay: The lexical grammar of punning". *Journal of Pragmatics.* 41: 1794-1809.
- Pegg, S. (2007). "What are you laughing at?". *The Guardian.* Available at: <http://www.guardian.co.uk/film/2007/feb/10/comedy.television/print>. Retrieved on 5.05. 2011.
- Piazza, R., Bednarek, M., Rossi, F. (2011). *Telecinematic Discourse: Approaches to the language of films and television series.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Perlmutter, D. (2002). "On incongruities and logical inconsistencies in humor: The delicate balance". *Humor: International Journal of Humor Research.* 15: 155-168.
- Platow, M. J., et al. (2005). "It's not funny if they're laughing: self-categorization, social influence, and responses to canned laughter". *Journal of Experimental Social Psychology.* 41/5: 542-550.

- Polovina, V. (1987). *Leksičko-semantička kohezija u razgovornom jeziku*. Beograd: Filološki fakultet.
- Ponterotto, D. (2003). “The cohesive role of cognitive metaphor in discourse and conversation”. In: A. Barcelona (ed.). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 283-299.
- Prćić, T. (1997). *Semantika i pragmatika reči*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Prćić, T. (2003). “Is English still a foreign language?”. *The European English Messenger*. 12:35-37.
- Prćić, T. (2005). *Engleski u srpskom*. ITP Zmaj, Novi Sad
- Prćić, T. (2010). „Mali englesko-srpski rečnik pragmatičkih termina“. U: V. Vasić (ur.). *Diskurs i diskursi: Zbornik u čast Svenki Savić*. Filozofski fakultet, Novi Sad. 399-415.
- Prćić, T. (2014a). “English as the nativized foreign language and its impact on Serbian”. *English Today*. 30/1: 13-20.
- Prćić, T. (2014b). “Building contact linguistic competence related to English as the nativized foreign language”. *System*. 42: 143-154.
- Priego-Valverde, B. (2009). “Failed humor in conversation: A double voicing analysis”. In: N. Norrick and D. Chiaro (ed.). *Humor in Interaction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 165-187.
- Prodanović Stankić, D. (2008). *Životinje u poslovicama na engleskom i srpskom jeziku*. Zadužbina Andrejević, Beograd.
- Prodanović Stankić, D. (2011a). “Using humour in teaching English as a foreign language at more advanced levels”. *Zbornik Instituta za pedagoška istraživanja*. 43/2: 254-265.
- Prodanović Stankić, D. (2011b). “Analiza verbalnog humora na primeru filmskih dijaloga u komediji *Crni Gruja i kamen mudrosti* režisera Marka Marinkovića”. U: S. Gudurić i D. Točanac (ur.). *Primjenjena lingvistika danas – između teorije i prakse*. Zbornik radova sa 3. konгреса Primjenjena lingvistika danas – između teorije i prakse, održanog u Novom Sadu 29. 11-1. 12. 2009. 571-581.
- Prodanović Stankić, D. (2012a). “Elements of non-verbal communication in humorous discourse: A case study”. In: C. Popescu (ed.). *Comparativism, Identity, Communication*. Proceedings of the Conference Craiova, 21–22. October 2011. 441-448.

- Prodanović Stankić, D. (2012b). "Applying humorous content in EFL classroom". Rad predstavljen na konferenciji *IV International congress Applied Linguistics –Challenges of Modern Times*. Beograd: Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, 12–14. Oktobra 2012.
- Prodanović Stankić, D. (2012c). "Political humour in Serbian TV series: A case study". Rad predstavljen na konferenciji *2nd International Conference on Humour in Conventional and Unconventional Politics (ICH'CUP). International Society of Humour Studies Endorsed*. 5–9 November 2012, Dunarea de Jos University of Galati, Romania.
- Prodanović Stankić, D. (2013). "An Analysis of Metaphor and Metonymy Interaction in Humorous Discourse". U: S. Gudurić i M. Stefanović (ur.). *Jezici i kulture u vremenu i prostoru II*. Tematski zbornik. Knjiga 1. Novi Sad: Filozofski fakultet, 117-125.
- Prodanović Stankić, D. (2013a). "The elements of culture in verbally expressed humour: a case study". Rad predstavljen na međunarodnom skupu *2nd International Conference on English Studies Language and Anglophone Literatures Today (ELALT)*, Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Novi Sad, 16. mart 2013.
- Prodanović Stankić, D. (2013b). "Translating verbal humour and cultural elements in sitcoms: a corpus-based analysis". In: I. Živančević-Sekeruš (ed.). *Proceedings from the 6th International Symposium Encounter of Cultures, Vol.2*. Novi Sad: Faculty of Philosophy, 781-789.
- Prodanović Stankić, D. (2014). "Humorous effects created by the non-observance of Grice's cooperative principle in English and Serbian: a case study". U: T. Prćić i dr. (ur.). *Zbornik u čast Draginji Pervaz Engleski jezik i anglofone književnosti u teoriji i praksi*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 443-457.
- Quinn, N. (1991). "The cultural basis of metaphor". In: J. W. Fernandez (ed.). *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford: Stanford University Press, 56-94.
- Radden, G., Kövecses, Z. (1999). "Towards a theory of metonymy". In: K. Panther and G. Radden (eds.). *Metonymy in Language and Thought*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 17-59.
- Radden, G. (2003). "How metonymy are metaphors". In: A. Barcelona (ed.). *Metaphor and Metonymy at Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 93-109.

- Radovanović, M. (1986). *Sociolingvistika*. Drugo izdanje. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada; Dnevnik.
- Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: Reidel.
- Raskin, V. (2008). *Primer of Humor Research*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Raskin, V., et al. (2010). "How to understand and assess theory: The evolution of the STH into the GTVH and now into the OSTM". *Journal of Literary Theory*. 3/2: 285-312.
- Rasulić, K. (2004a). *Jezik i prostorno iskustvo: konceptualizacija vertikalne dimenzije u engleskom i srpskohrvatskom jeziku*. Beograd: Filološki fakultet.
- Rasulić, K. (2004b). „Dinamičko konstruisanje značenja: pojmovni amalgami i pojmovne metafore”. *Lingvističke analize. Zbornik u čast 25 godina Instituta za strane jezike*. Podgorica: Institut za strane jezike.
- Rasulić, K. (2008). „Srpsko-engleske tvorenice u svetlu pojmovne integracije”. U: M. Radovanović i P. Piper (ur.). *Semantička proučavanja srpskog jezika, Srpski jezik u svetlu savremenih lingvističkih teorija*, knj. 2 Beograd: SANU. Odeljenje jezika i književnosti.
- Rasulić, K. (2010). „Aspekti metonimije u jeziku i mišljenju”. *Theoria*. 53/3: 49-70.
- Ritchie, G. (2004). *The Linguistic Analysis of Jokes*. London, New York: Routledge.
- Ritchie, D. (2005). “Frame-Shifting in Humor and Irony”. *Metaphor and Symbol*. 20/4: 275-294.
- Ritchie, G. (2006). “Incongruity-resolution and forced reinterpretation”. *Humor: International Journal of Humor Research*. 19/3: 251-270.
- Robinson, D. T., Smith-Lovin, L. (2001). “Getting a Laugh: Gender, Status, and Humor in Task Discussions”. *Social Forces*. 80/1: 123-158.
- Ross, A. (1998). *The Language of Humour*. London, New York: Routledge.
- Ruch, W. (1996). “Measurement Approaches to the Sense of Humor”. *Humor: International Journal of Humor Research*. 9/3-4: 239-250.
- Ruch, W., Carrell, A. (1998). “Trait cheerfulness and the sense of humor”. *Personality and Individual Differences*. 24: 551-558.
- Ruch, W. (1998). *The Sense of Humor: Explorations of a Personality Characteristics: Humor research 3*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Ruch, W. (2008). “The psychology of humour research”. In: V. Raskin, (ed.). *The Primer of Humor Research*. Berlin: Mouton de Gruyter, 17-100.

- Savić, S., Polovina, V. (1989). *Razgovorni srpskohrvatski jezik*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Savić, S. (1993). *Diskurs analiza*. Novi Sad: Svenka Savić.
- Savić, S. (1998). *Diskurs viceva*. Novi Sad: Futura publikacije.
- Schmitz, J. R. (2002). "Humor as a pedagogical tool in foreign language and translation courses". *Humor: International Journal of Humor Research*. 15/1: 89-113.
- Schütte, W. (2006). "Die schäbige Geeje auf dem edlen Bratschenkasten: Scherzbeziehungen und soziale Welten – ein Konzept zwischen Anthropologie und Konversationsanalyse". In: H. Kottfoff (Hrsg.). *Scherzkommunikation: Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Verlag für Gesprächsforschung. Radolfzell. 145-193. <http://www.verlag-gespraechsforschung.de>. Abgerufen am 3.09.2010.
- Semino, E. (2008). *Metaphor in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shultz, J. (1976). "A cognitive-developmental analysis of humour". In: A. Chapman and H. Foot (ed.). *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*. London: Transaction Publishers, 11-36.
- Shultz, T. R. (1972). "The role of incongruity and resolution in children's appreciation of jokes and cartoons: an information-processing analysis". *Journal of Experimental Child Psychology*. 13: 456-477.
- Suls, J. M. (1972). "A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: an information-processing analysis". In: J. Goldstein and P. McGhee (eds.). *The Psychology of Humour*. New York: Academic Press, 81-99.
- Suls, J. M. (1977). "Cognitive and disparagement theories of humor: a theoretical and empirical synthesis". In A. J. Chapman and H. C. Foot (eds.). *It's a funny thing, humor*. Oxford: Pergamon Press, 41-45.
- Schnurm, S., Holmes, J. (2009). "Using humor to do masculinity at work". In: N. Norrick, D. Chiaro, (ed.). *Humor in Interaction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 101-125.
- Shuval, N., Giora, R. (2005). "Beyond figuartiveness: optimal innovation and pleasure". In: S. Coulson and B. Lewandowska-Tomaszczyk (eds). *The Literal and Nonliteral in Language and Thought: Series Lodz Studies in Language* 11. Frankfurt am Mein, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 239-253.

- Silaški, N., Đurović, T., Radić Bojanić, B. (2009). *Javni diskurs Srbije – kognitivističko-kritička studija*. Beograd: Centar za izdavačku delatnost Ekonomskog fakulteta.
- Silaški, N. (2012). *Srpski jezik u tranziciji. O anglicizmima u ekonomskom registru*. Beograd: Centar za izdavačku delatnost Ekonomskog fakulteta.
- Smyth, M. M., Fuller, R. G. C. (1972). "Effect of group laughter on responses to humorous material". *Psychological Reports*. 17/2: 132-134.
- Steen, G. (2004). "Can discourse properties of metaphor affect metaphor recognition?". *Journal of Pragmatics*. 36: 1295-1313.
- Sweester, E. (1987). "The definition of lie: an examination of the folk models underlying a semantic prototype". In: D. Holland and N. Quinn (eds.) *Cultural Models in Language and Thought*. New York: Cambridge University Press, 43-67.
- Taylor, J. R. (1989). *Linguistic Categorization*. Oxford: Clarendon Press.
- Tendahl, M., Gibbs, R. (2008). "Complementary perspectives on metaphor: Cognitive linguistics and relevance theory". *Journal of Pragmatics*. 40: 1823-1864.
- Tsakona, V. (2009). "Language and image interaction in cartoons: Towards a multimodal theory of humor". *Journal of Pragmatics*. 41: 1171-1188.
- Tsakona, V., Popa, D. (eds.) (2011). *Studies in Political Humour: in between political critique and public entertainment*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Turner, M., Fauconnier, G. (2003). "Metaphor, Metonymy, and Binding". In: A. Barcelona (ed.). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin: Mouton de Gruyter, 133-149.
- Vaid, J. (2003). "Getting a joke: The time course of meaning activation in verbal humor". *Journal of Pragmatics* 35: 1431-1449.
- Vasić, V., Prćić, T., Nejgebauer, G. (2001). *Du yu speak anglosrpski? Recnik novijih anglicizama*. Novi Sad: ITP Zmaj.
- Veal, T. (2004). "Incongruity in humor: Root cause or epiphenomenon". *Humor: International Journal of Humor Research*. 17/4: 419-428.
- Veale, T. et al. (2006). "The cognitive mechanisms of adversarial humor". *Humor: International Journal of Humor Research*. 19/3: 305-338.
- Vine, B., Kell, S., Meredith, M., Holmes, J. (2009). "Boundary marking humour: institutional gender and ethnic demarcation". In: N. R. Norrick

- and D. Chiaro, (eds.). *Humor in Interaction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 125-141.
- Walker, N. A. (1998). *What's so funny: Humor in American culture*. Wilmington: Scholarly Resources Inc.
- Wardhaugh, R. (1992). *An Introduction to Sociolinguistics*, 2nd ed. Oxford: Blackwell.
- Watters, C. (2011). "Being Berlusconi: Sabina Guzzanti's impersonations of the Italian Prime Minister between stage and screen". In: V. Tsakona and D. E. Popa (eds.). *Studies in Political Humour: in between political critique and public entertainment*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 167-191.
- Wu, Y. Ch. (2005). "Frame-shifts in Action: What Spontaneous Humor Reveals about Language Comprehension". *Cognitive Science*. 17/2:1-27.
- Young, R. D., Frye, M. (1966). "Some are laughing; some are not—why?". *Psychological Reports*. 18: 747-754.
- Yule, G. (1996). *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.
- Zabalbeascoa, P. (1996). "Translating Jokes For Dubbed Television Situation Comedies". *The Translator*. 2/2: 235- 257.
- Zabalbeascoa, P. (2003). "Translating Audiovisual Screen Irony". In: L. PérezGonzález (ed.) *Speaking Tongues: Languages Across Contexts and Users, English in the World Series, Edicions*. València: Universitat de València, 305-322.
- Zabalbeascoa, P. (2005). "Humor and translation –An interdiscipline". *Humor: International Journal of Humor Research*. 18/2: 185-207.
- Zillmann, D. (1983). "Disparagement humor". In: R.E. McGhee and J. H. Goldstein (eds.). *Handbook of Humor Research*, 1. New York: Springer-Verlag, 85-107.

Doc. dr Diana Prodanović Stankić

**VERBALNI HUMOR
U ENGLESKOM I SRPSKOM JEZIKU**

Edicija E-disertacija, knjiga 8

Filozofski fakultet, Novi Sad

Za izdavača:
Prof. dr Ivana Živančević Sekeruš, dekan

Urednici:
Prof. dr Tvrtko Prćić
Prof. dr Biljana Šimunović Bešlin

Recenzenti:
Prof. dr Biljana Mišić Ilić
Filozofski fakultet, Niš
Prof. dr Tatjana Đurović
Ekonomski fakultet, Beograd
Prof. dr Vera Vasić
Filozofski fakultet, Novi Sad

Korektura:
Autorka

Kompjuterski slog, korice i konverzija:
Ferenc Finčur
KriMel, Budisava

2016.

ISBN 978-86-6065-353-8

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

81'1:165]:811.163.41

81'1:165]:811.111

ПРОДАНОВИЋ Станкић, Диана

Verbalni humor u engleskom i srpskom jeziku
[Elektronski izvor] / Diana Prodanović Stankić. - Novi Sad :
Filozofski fakultet, 2016 (Budisava : KriMel). -
1 elektronski optički disk (CD-ROM) : tekst ; 12 cm. -
(Edicija E-disertacija ; knj. 8)

Abstract. - Bibliografija.

ISBN 978-86-6065-353-8

а) Когнитивна лингвистика - Енглески језик - Српски језик
COBISS.SR-ID 303949575

E - D I S E R T A C I J A

