



UNIVERZITET U NOVOM SADU

FILOZOFSKI FAKULTET

Studijski program masterskih akademskih studija

Engleski jezik i književnost

ZAVRŠNI RAD

**EKSPLOATACIJA SLIVENICA RADI POSTIZANJA HUMORISTIČKIH EFEKATA
U FILMOVIMA I SERIJAMA NA ENGLESKOM JEZIKU**

***EXPLOITING LEXICAL BLENDS TO ACHIEVE HUMOROUS EFFECTS IN
ENGLISH-LANGUAGE FILMS AND SITCOMS***

Studentkinja

Maja Vukojević

Mentor

Prof. dr Tvrtko Prčić

Novi Sad, 2018.

UNIVERZITET U NOVOM SADU

FILOZOFSKI FAKULTET

Studijski program masterskih akademskih studija

Engleski jezik i književnost

Maja Vukojević

ZAVRŠNI RAD

Eksploatacija slivenica radi postizanja humorističkih efekata u filmovima i serijama na engleskom jeziku

Exploiting lexical blends to achieve humorous effects in English-language films and sitcoms

*Ovaj rad ne sadrži oblike prisvajanja ili zloupotrebe radova drugih autora.
Ovaj rad ne sme da bude predmet nezakonitog prisvajanja ili zloupotrebe od strane drugih autora.*

*This thesis does not contain any form of illegal appropriation or abuse of other authors' works.
This thesis must not be an object of illegal appropriation or abuse by other authors.*

Novi Sad, maj, 2018

Potpis studentkinje

Tipografske konvencije

podebljano

italik

MALIM VERZALOM

'u jednostrukim

navodnicima'

uvođenje termina

primer na engleskom, naziv televizijske serije, naziv knjige, časopisa

primer na srpskom

definicija

Eksploatacija slivenica radi postizanja humorističkih efekata u filmovima i serijama na engleskom jeziku

Apstrakt

Ovaj rad se bavi slivenicama na engleskom jeziku koje imaju funkciju da izazovu smeh. Osnovni cilj istraživanja bio je da analizira slivenice sa humorističkim efektima, razvrsta ih prema razlikama i da na osnovu postojećih tipologija humorističkih efekata predloži njihovu poboljšanu verziju prilagođenu kontekstu slivenica. Pošto su u središtu pažnje različite vrste namera govornika koji stvaraju slivenice, odnosno ono što oni žele da postignu, pragmatički aspekt značenja je posebno važan. Korpus sadrži 178 slivenica i nastao je prikupljanjem primera iz serija na engleskom jeziku. Pored toga, ovakve slivenice se javljaju i u filmovima i posterima sa sajtova zabavnog karaktera, ali u korpus ovog rada uvrštene su samo one koje su zabeležene iz serija koje su bile posebno bogate ovakvim primerima, tj. onih koje su dale ne manje od 15 primera, a neke i 50. Prema tome korpus čini 5 američkih humorističkih serija, od kojih su 4 igrane i jedna animirana. Zatim je opisan i analiziran na semantičko-pragmatičkom nivou. Morfološki nivo opisan je sekundarno, a slivenice su razvrstane prema vrstama komunikativnih efekata koji se njima postižu. Analizom efekata došlo se do više vrsta čije primetno ponavljanje ukazuje na to da postoji ustaljenost i da njihov broj nije nasumičan niti neograničen. Uprkos tome što se smeh čini kao nešto potpuno neplanirano i prirodno ovaj korpus pokazuje da postoje jasni obrasci po kojima se humor želi izazvati. Iako se na osnovu ovog korpusa ne može govoriti o kvantitativnim razlikama, najzastupljenija je ovde upotreba slivenica sa efektom humorističke elevacije kao što je *jeanius* [jean(s) + (ge)nius] – *a person who knows a lot about jeans*, u kojem je cilj da se smeh izazove kod sagovornika, ali i televizijske publike, predstavljanjem nekog ili nečeg boljim nego što jeste. Pragmatički prikaz slivenica sa kontekstom i efektima i njihova analiza pružili su uvid u kvalitativne razlike postignutih humorističkih efekata u ovom korpusu.

Ključne reči: slivenice, pojmovne slivenice, tvorba reči, komunikativni efekti, verbalni humor, televizijske serije, engleski jezik

Exploiting lexical blends to achieve humorous effects in English-language films and sitcoms

Abstract

The paper deals with blends in English which have the function to provoke laughter. The main goal was to analyse blends with humorous effects, classify them according to their differences and to offer, based on existing typologies of humorous effects its advanced version adjusted to the context of blends. Since the focus of attention is on different intentions of the speakers who create the blends, i.e. what they want to achieve, the pragmatic aspect of the meaning is specifically important. The corpus contains 178 blends and it is created by collecting examples from English-language television series. Apart from that, such blends are also found in English-language movies as well as posters from entertaining websites, but the corpus of this paper includes only those which are collected from television series which were especially rich with such examples, i.e. those which gave not less than 15, and some even 50 examples. Thus, the corpus is made up of 5 American humorous television series, out of which 4 are sitcoms and 1 is animated. It was then described and analysed at a semantico-pragmatic level. Morphological level was only described as being secondary, and the blends were classified according to the types of humorous effects which they can achieve. With the analysis of the effects which can be produced, more types were observed, yet their repetition is noticeable which indicates the existence of stability and that their number is not random or unlimited. Although laughter seems like something completely unplanned and natural, this corpus shows that there are clear patterns by which humour is provoked. Even though this corpus cannot be used for quantitative analysis, the most common usage of the blends is that with the effect of humorous elevation such as *jeanius* [jean(s) + (ge)niuous] – *a person who knows a lot about jeans*, in which the goal is to provoke laughter on the side of interlocutor, and the television audience as well, by representing someone or something as being better than it is. The pragmatic review of the blends with the context and the effects and their analysis, gave the insight into qualitative differences of achieved humorous effects in this corpus.

Key words: lexical blends, conceptual blends, word formation, communicative effects, verbal humour, television series, English language

Sadržaj

Predgovor.....	1
1. Uvodne napomene.....	3
1.1. Prikaz teme.....	3
1.2. Struktura korpusa.....	5
1.3. Kratak pregled relevantne literature.....	8
1.4. Organizacija daljeg izlaganja.....	12
2. Teorijsko-metodološke postavke istraživanja.....	13
2.1. Slivanje kao postupak tvorbe reči.....	13
2.1.1. Struktura slivenica.....	28
2.1.1.1. Prototip postupka slivanja.....	32
2.1.2. Značenje slivenica.....	40
2.1.2.1. Teorija pojmovne integracije.....	43
2.2. Komunikacija i kontekst.....	47
2.2.1. Osnovni model komunikacije.....	47
2.2.2. Namerno narušavanje Griceovog principa kooperativnosti.....	50
2.2.3. Pragmatičko značenje.....	54
2.2.4. Stilsko značenje.....	57
2.3. Verbalni humor u komunikaciji.....	58
2.3.1. Teorije verbalnog humora.....	66
2.3.2. Teorija nepodudarnosti.....	67
2.3.3. Teorija superiornosti.....	68
2.3.4. Teorija oslobađanja.....	71
2.3.5. Morreallova nova teorija.....	73
2.3.6. Semantička teorija humora.....	75
2.3.7. Opšta teorija verbalnog humora.....	79
2.3.8. Igra rečima.....	89
2.3.9. Govorni činovi.....	94
2.3.10. Pregled humorističkih efekata.....	95

2.3.11. Pregled sredstava za postizanje humorističkih efekata.....	99
3. Analiza korpusa.....	104
3.1. Kriterijumi za odabir jedinica korpusa.....	104
3.2. Opis korpusa.....	104
3.3. Metodologija analize korpusa.....	108
3.4. Prikaz rezultata.....	109
3.4.1. Efekat apsurda.....	109
3.4.2. Efekat aluzije.....	115
3.4.3. Inventivnost.....	120
3.4.4. Personalizacija.....	128
3.4.5. Elevacija.....	134
3.4.6. Zbližavanje.....	143
3.4.7. Zbunjenost.....	145
3.4.8. Ublažavanje.....	146
3.4.9. Preterana očiglednost.....	148
3.4.10. Zadirkivanje.....	150
3.4.11. Samo-omalovažavanje.....	155
3.4.12. Ruganje.....	157
3.5. Diskusija.....	164
4. Završna razmatranja.....	167
4.1. Rekapitulacija.....	167
4.2. Perspektive za buduća istraživanja.....	169
Bibliografija.....	170
Izvori.....	174

Predgovor

Ovaj završni rad nastao je kao rezultat mog interesovanja za dve oblasti istraživanja, slivanje, kao postupak tvorbe reči, i humor. Od prvog susreta sa slivenicama na predavanju iz leksičke morfologije, počela sam da ih zapisujem kad god da bi se pojavile na televiziji, nazivima proizvoda i sl. ne znajući da ću baš o ovom jezičkom fenomenu pisati masterski rad.

Tema za ovaj rad se nekako sama nametnula usled okruženosti raznim humorističkim televizijskim serijama koje uspešno eksploatišu slivenice za ove svrhe. Kada sam počela da primećujem slivenice u omiljenim televizijskim serijama, činilo se da ih je sve više i više, što je uticalo na mene da se ozbiljnije zainteresujem za tu njihovu upotrebu. Pored toga, posebnu zahvalnost za odabir ove teme, kao i za pomoć tokom pisanja ovog rada dugujem svom mentoru, prof. dr Tvrtku Prčiću. Njegova strpljivost za sva moja pitanja pomogla mi je oko svih nejasnoća i održanja entuzijazma tokom pisanja rada.

Zahvaljujem se i svojoj porodici koja mi je pružila podršku kad god mi je to bilo potrebno.

U Novom Sadu, maja 2018.

Maja Vukojević

1. Uvodne napomene

U ovom poglavlju biće dat uvod u temu ovog završnog rada, uz kratak prikaz predmeta i cilja istraživanja i osvrt na strukturu rada. Potom sledi opis korpusa koji je korišten u istraživanju i prikaz relevantne literature.

1.1. Prikaz teme

Tema ovog završnog rada jeste upotreba slivenica za stvaranje humorističkih efekata u komunikaciji na engleskom jeziku. Najpre će biti reči o slivenicama kao jednom od tvorbenih postupaka, a zatim sledi objašnjenje verbalnog humora na osnovu postojećih teorija. Nakon toga biće pokušano da se objasni veza između upotrebe slivenica i verbalnog humora.

Kako navodi Bugarski (2013: 17) postoji više termina kojima se mogu označiti ovakve reči i proces njihovog stvaranje. Za proces to mogu biti stapanje, sažimanje ili kontaminacija, a za proizvod nabraja internacionalni termin blende. Bugarski uvodi termin slivanje i slivenica, prema ostalim tvorbenim postupcima, npr. slaganje i složenice i sl. Ovde se prihvataju termini koje predlaže.

Slivenice nastaju takvim tvorbenim postupkom kojim se delovi dveju ili više osnova spajaju u novu reč: *beaulicious* [beau(tiful) + (de)licious], *gues(s)timate* [guess + estimate]. Iako neki autori (Mattiello, 2013: 112) smatraju da slivanje pripada grupi tvorbenih postupaka koji su vangramatički u smislu njihove nepredvidivosti po pitanju jedinica koje se njima stvaraju, ipak postoje određene tendencije, ako ne pravila, koje slivenice pokazuju. Prema tome, može se govoriti o njihovoj strukturi ili odnosu ulaznih i izlaznih jedinica u procesu slivanja. Tačnije, u kojoj meri i na kojoj poziciji se osnove javljaju u novonastaloj slivenici čiji su deo, i da li dolazi do preklapanja tih osnova. Na primer, (Mattiello, 2013: 121) *cattitude* nastaje spajanjem *cat* i *attitude*, pri čemu obe osnove u celosti učestvuju u stvaranju nove reči, ali se preklapaju na mestu njihovog spoja. Ovo je samo jedan od mogućih modela stvaranja slivenica.

Za ovaj rad strukturni modeli slivenica su samo sekundarni, a u fokusu je značenje slivenica. One se mogu javiti u raznim oblastima i prema tome imati različite funkcije. Cilj ovog rada jeste da napravi razlike između tih funkcija koje slivenice imaju i pokaže da li postoje i značenjski modeli koje slivenice prate. Čini se da je danas upotreba slivenica mnogo više prisutna i da je u porastu. Adams (1973: 148) navodi primer *blatterature* koji je nastao u 16. veku koji jasno govori o tome da iako je slivanje danas popularizovano i rasprostranjeno zapravo je već dugo u upotrebi. U dvadesetom veku slivanje je dalo značajniji broj primera i počelo biti ozbiljnije izučavano kao deo tvorbe reči (Adams, 1973: 149).

Lako je primetiti da ovaj tvorbeni postupak vremenom dobija na popularnosti. A posebno je upotreba slivenica pogodna za stvaranje humora. Često se na njih nailazi u humorističkim televizijskim serijama što se može ilustrovati i primerima kao što su *frake-up* [fake + (b)rake up], '*a fake break-up*', *Mladi i gladni*, *Bangtoberfest* [bang + (Ok)toberfest] – '*a festival for meeting women and sleeping with them*', *Kako sam upoznao vašu majku* i sličnim drugim primerima. Neretko se viđaju i u filmovima i serijama ozbiljnog karaktera koji u svrhe komičnog predaha koriste upravo slivenice kao sredstvo stvaranja humora. Tako na primer *prisneyland* [pris(on) + (D)isneyland], upotrebljava se u seriji ozbiljnog karaktera *Bekstvo iz zatvora*. Pored toga, postoji veliki broj sajtova koji sadrže postere zabavnog karaktera koji na ovaj način eksploatišu potencijal koji slivenice imaju.

Sve slivenice su na neki način primeri igre rečima zbog samog načina njihovog stvaranja, i to je verovatno jedan od razloga zašto su ljudima zanimljive i zbog čega su radi da ih stvaraju i/ili upotrebljavaju. Međutim, još jedan od razloga njihove popularnosti može da bude i to što su one pokazatelj inteligencije. Tvorci slivenica se ponose time što su smislili nešto novo i svoje. Na taj način lik Barneya u seriji *Kako sam upoznao vašu majku* stvara reč *possimpible* [poss(ible) + imp(oss)ible] kako bi obrazložio da je to ono što pokazuje kreativnost, pa to čak i eksplicitno govori. Na psihi publike i podsticaj da i sami koriste, ako ne stvaraju, humoristične slivenice utiče i način predstavljanja Barneya kao lika, kao najzanimljivijeg i najuspešnijeg. U želji za identifikacijom s takvom osobom širi se takav humor kod gledalaca, a samim tim, da bi se pridobila ta ista publika, tvorci drugih serija biće motivisani da stvaraju sličan humor. Proširenje takvih slivenica potpomažu uveliko i brojne stranice na internetu preko kojih obožavaoci prate sve informacije o svojim omiljenim serijama i na taj način se konstantno podsećaju na njihove upotrebe zbog čega će kasnije biti u mogućnosti da ih i sami koriste. To su ipak samo špekulacije, jer nije moguće govoriti o sudbini nekih slivenica pre dovoljnog protoka vremena koje će pokazati da li su se one imalo zadržale ili upotrebile samo jednom. Strogo govoreći, to za ovakvu njihovu analizu i nije od

značaja jer se ovde govori pre svega o efektima koji se mogu postići, a tek periferno i o trajnosti tih slivenica.

Iako je većina slivenica zabavna, postoje razlike i među njima. Kao i kod humora uopšte, logično je očekivati da neće sve u istoj meri biti smešno. Ali pored te gradacije, većom razlikom se čine drugačiji efekti koji se izazivaju humorističnim slivenicama.

Osim sa ciljem da se na inteligentan način pokaže smisao za humor, slivenice se mogu upotrebiti i kao verbalno oružje, pri čemu njihov rezultat neće biti samo smeh publike već i uvreda na strani nekog od slušalaca. Iako je ovaj jedan od negativnih načina da se pokaže humorističnost, takođe je značajan faktor koji utiče na popularnost slivenica. Kada se prikazuje prepirka u televizijskim komedijama, ovo je jedno od sredstava koje učesnici koriste. Upravo zato što u takvim serijama retko vidamo potpuno ozbiljne scene potreban je način da se i one koje prikazuju neprijatne situacije učine na neki način zanimljivim i smešnim gledaocima. Dakle, i u svađama ima humora. Iako se uvrede mogu uputiti na razne načine malo je onih koji ostavljaju prostora da svađa bude predstavljena kao smešna, a ne kao ozbiljna. Tako da se slivenice čine adekvatnim sredstvom da se to postigne. One prema tome ne slivaju u sebi samo značenja dveju ulaznih jedinica, već i dve, ponekad suprotstavljene komunikativne funkcije.

Na osnovu ovakvih, ali i drugih ciljeva da se humoristične slivenice upotrebe, što se može videti iz našeg korpusa, pretpostavljeno je da će se nakon analize i klasifikacije svih primera zaključiti da postoji više vrsta efekata koji se postižu upotrebom slivenica, ali i da njihov broj nije neograničen, već se vrste nakon nekoliko primera ponavljaju, odnosno pokazuju određene tendencije.

1.2. Struktura korpusa

Za ovo istraživanje korpus je nastao najvećim delom prikupljanjem primera iz američkih televizijskih humorističkih serija. Iako ne odlikavaju potpuno spontanu jezičku kreativnost, s obzirom da su scenarija napisana unapred, adekvatan su izvor za ovakvu analizu jer uvek postoji namera za postizanje određenih komunikativnih efekata. Neke su namenjene da nasmeju sagovornika u samom televizijskom programu, a druge da nasmeju televizijskog gledaoca, ili oboje. Kada jedan od likova u seriji *Prijatelji* govori svojoj devojci da njen šef želi da ona bude njegova *sexretary* [sex + (sec)retary], lik u seriji ima nameru da svojoj devojci podrugljivo otkrije namere njenog šefa. S druge strane, televizijskom gledaocu se na smešan način otkriva njegova neopravdana ljubomora.

Imajući u vidu da za prikupljanje ovako specifičnih primera nije bilo moguće osloniti se samo na jednu seriju, primeri su uzeti iz pet različitih izvora od kojih treba posebno istaći dve igrane serije, a to su *Kako sam upoznao vašu majku* i *Moderna porodica*. Iako su i primeri prikupljeni sa drugih mesta podjednako značajni za ovu analizu, kvantitavno najveći značaj imaju ove dve serije. Osim toga, korištene su i serije *Mladi i gladni*, *Otac deteta* i *Simpsonovi*.

S obzirom na to da su primeri preuzeti direktno onako kako su upotrebljeni, oni će u radu biti navedeni sa kontekstom i definicijom od autora rada. Priroda ovih slivenica je takva da nemaju prethodne rečničke definicije jer su ili zabeležene po prvi put, ili su upotrebljene na neki specifičan način. Svi primeri su autentični tj. upotrebljeni barem jednom u datom izvoru. Prema tome, svaka slivenica sadrži i primer jer je ušla u korpus upravo na taj način, odnosno pravac analize je u ovom radu od primera prema obliku, a ne obrnuto. Osim toga, izvori za sve slivenice su dati, što znači da je moguće, u slučaju da je to potrebno, pristupiti i kontekstu većem od datog kako bi se što dublje razumelo značenje slivenica, odnosno namera za njihovu upotrebu. Dakle, za svaku slivenicu će biti dat naziv izvora. Biće navedena tačna sezona i epizoda serije. Ovakvi podaci će pored mogućnosti da se pogleda i širi kontekst od onog koji je naveden u radu pružiti i uvid o tome kakve slivenice, tj. sa kakvim efektima su se javljale ranije u odnosu na skorije datume. Drugim rečima, kakve su slivenice upotrebljene u prvoj sezoni ili čak epizodi neke serije prema onim kasnijim.

Kreativnost slivenica u ovom radu ne ogleda se u tome da li su one prvi put zabeležene ili ne, već u efektima koji se njima postižu. Nedostatak ovakvog pristupa je u tome što se efekti tumače od strane autora. To znači da analiza ne može biti u potpunosti objektivna zbog toga što se neretko jedna slivenica, odnosno jedan efekat mogu tumačiti na više načina jer se ne može sa sigurnošću tvrditi šta je tačno pojedini tvorac neke serije imao na umu. Ovakva odstupanja ne bi trebalo da imaju velik uticaj na analizu jer je u većini slučajeva dovoljno konkretizovano značenje kontekstom kao u *Lamborcuzzi* [Lambor(ghini) + (Ja)cuzzi] gde je u razgovoru pomenuto *"I've always wanted a Lamborghini where there's a hot tub inside"* stoga je mala verovatnoća da dođe do pogrešnog tumačenja. Ne treba ipak ni da se u potpunosti zanemare jer u nekim primerima kao što je *vagitarian*, natpis na majici jedne devojke u seriji *Kako sam upoznao vašu majku*, značenje *'lesbian'* bi trebalo da je očigledno većini publike, ali ipak nikakvo objašnjenje pa ni komentar nisu dati.

Prema svemu dosad navedenom važno je tačno utvrditi kriterijume korištene za izbor slivenica za korpus ovog rada, 1) slivenice mogu da budu bilo kojeg tipa strukture, 2) sve slivenice bilo kojeg datuma ulaze u korpus, 3) slivenice su upotrebljene sa namerom da nasmeju nekoga, 4) trajnost odnosno jednokratnost slivenica ne utiče na odabir. Kako bi se

detaljnije objasnili svi kriterijumi za odabir slivenica potrebno je naglasiti da je najključniji kriterijum potencijal slivenice da izazove smeh, dok svi ostali kriterijumi samo naglašavaju da se na druge aspekte slivenice u manjoj meri obraća pažnja. Praktično to znači da se razlika između *mockeriage* [mocke(y) + (ma)rriage] i *stoveinkerator* [stove + ove(n) + (s)ink + (refrig)erator] komentariše samo na nivou uticaja koji ima na stvaranje različitih efekata, tj. ironično komentarisanje nasuprot apsurdna. Ono što je važno jeste u suštini samo da se utvrdi da li oblički različite slivenice izazivaju konzistentno jednake efekte ili se namera govornika može svaki put izraziti na drugačiji način. Isto tako upoređuju se slivenice različitih datuma kako bi se videlo da li je to faktor koji utiče na vrstu efekta koji govornici žele da postiču, tj. da li određeni vremenski period donosi i različitu vrstu igre rečima. Upravo zbog toga ne posmatra se samo jedan strukturni oblik slivenice, ili samo jedan vremenski period. Isto važi i za trajnost slivenica koja pokazuje da li određeni postignuti efekti imaju veću tendenciju zadržavanja i ponovne upotrebe od drugih. Na kraju, važno je istaći i činjenicu da su slivenice koje sadrže vlastita imena takođe uvrštene u ovaj korpus. Njihova kreativna i humoristična upotreba nije dala nikakvog osnova da se tretiraju drugačije samo zbog toga što sadrže imena.

Prilikom prikupljanja slivenica za korpus, problem je donekle predstavljalo i njihovo prikupljanje u kontekstu. One nisu prikupljane samo tako što su s ciljem tražene, već postoji veliki broj primera koje su zapisane odmah nakon što su registrovane u nekoj seriji preko televizije. Zbog ovoga nije uvek bilo lako naći tačne epizode, a samim tim i ceo kontekst za neke primere. To je predstavljalo problem, jer su ovakvi primeri uglavnom jedni od najboljih predstavnika humorističnih slivenica što je jasno i zbog činjenice kako su slučajno i jasno uočene. Za stvaranje korpusa i dovoljno preciznu analizu korišteni su sajtovi na kojima se nalaze transkripti koji sadrže svaku izgovorenu reč. Iako takav način oduzima dosta vremena, svaki kadar u kojem se određena slivenica izgovara mora biti pregledan. To je neophodno iz više razloga. Prvo, sajtovi koji nude transkripte nisu dovoljno pouzdani, što se može videti iz toga što više različitih sajtova daje sitne ili ređe, veće razlike. Kao rezultat nailazi se na više mogućih načina pisanja neke nove slivenice. Drugi problem nastaje jer, iako je svaka izgovorena, a ponekad i neizgovorena reč napisana, imena likova koji izgovaraju određene delove teksta samo su povremeno istaknuta. Zbog toga, nije jasno ni šta je neko hteo da kaže, a ni ko je hteo da kaže i kome.

Strogo govoreći, korpus ovog rada sadrži isključivo primere slivenica na engleskom jeziku. Postoje neki primeri koji sadrže i neko ime koje nije sa engleskog govornog područja ili jedna od ulaznih jedinica nije engleska reč, a zbog rasprostranjenosti i govornici engleskog govornog područja nemaju problema da je razumeju. To je slučaj sa primerom *Roberto*

Dinero, jer kombinuje ime poznatog glumca Roberta De Nira sa rečju na španskom, *dinero*, što znači novac. Ali tvorci ove slivenice su verovatno vodili računa o tome da je ta reč dovoljno prepoznatljiva.

Kao što pominje Lalić-Krstin (2010), veoma je čest slučaj da se pojmovima koji su po prirodi hibridi, dakle nastali mešanjem dva elementa i daje ime koje je i samo hibrid, odnosno slivenica. Takvih primera ima i u korpusu ovog rada. Na primer *Lamborcuzzi* [Lambor(ghini) + (Ja)cuzzi], *Coffeebot* [coffee (pot) + (ro)bot]. Za razliku od primera koje navodi Lalić-Krstin, u ovom korpusu primeri nisu stručni termini već su to uvek neke smešne ideje o mogućim hibridima. Na taj način, kako autorka objašnjava po popularnoj praksi nastaju i imena za parove koja tipično sadrže deo imena jednog i deo imena drugog člana nekog para. U ovom korpusu nekad nailazimo i na primere koji nastaju na ovaj način, ali ne predstavljaju ime nekog ljubavnog para već su to kombinacije imena dve osobe u slučaju kad su poslovni saradnici *Clameron* [Cla(ire) and (C)ameron], a takođe ima i primera gde se pokazuje nečija zbunjenost pa umesto da potpuno pogrešno izgovori nečije ime, pogrešno se izgovori samo jedan deo kao *Malanda* [Ma(rco) + (Yo)landa], gde se Malanda izgovara kao odraz zbunjenosti govornika koji je krenuo da kaže prvo Marco, zatim Yolanda, pa se na kraju odlučuje za Malanda u trenutku blago panične situacije.

Kada je reč o kvantitetu korpusa, sastoji se od 178 slivenica. U tekstu će za svaku slivenicu biti date osnove, značenje slivenice i primeri, odnosno kontekst iz kojeg je slivenica i preuzeta. Osim toga, za svaku slivenicu će biti data ilokucionna namera i vrsta humorističkog efekta koja se njome postiže, što treba da odslikava nameru govornika da na specifičan način nasmeje sagovornika i/ili publiku.

1.3. Kratak pregled relevantne literature

U ovom poglavlju biće dat pregled literature koja je relevantna za ovu temu. Za analizu rada važno je prvo prikazati ranije radove koji su se time bavili. Prvo će biti dat pregled referenci opšteg tipa, a zatim radovi koji su specifično vezani za ovaj rad. U tom smislu prvo će se poći od radova koji se bave slivanjem u okviru tvorbenih postupaka s jedne strane i radova koji se bave verbalnim humorom s druge strane. A zatim će biti prikazani radovi koji se bave povezanošću između te dve oblasti ali i radovi iz oblasti semantike, pragmatike i stilistike koji se bave različitim vrstama značenja čime će se stvoriti most između ove dve široke oblasti. U radove iz šire oblasti koji se bave slivanjem kao tvorbenim postupkom ubrajaju se Plag 2003, Lalić-Krstin 2010 koja je posebno važna zbog tipologije

slivenica prema strukturi koju nudi, Mattiello 2013 i rad Cook i Stevenson 2010, a za verbalni humor treba ovde treba navesti Attarda 2008, Raskina 1985, Prodanović Stankić 2016 i rad Dynel 2009. Relevantnu literaturu vezanu za semantiku i pragmatiku čine Leech 1983, Griffiths 2006.

Pored navedene literature koja čini teorijski okvir rada, postoji mnogo drugih monografija i pojedinačnih članaka koji su korišćeni kao polazna osnova. Ovde je uzet u obzir i datum kada su korišćeni radovi napisani. U tom smislu, više pažnje je posvećeno novijim radovima, ali i neki raniji radovi su konsultovani kada je reč o onima koji su od značaja za ovu temu. U ovom delu biće prikazani oni radovi koji su bili najznačajniji pri izradi ovog završnog rada.

Gries (2012: 145) u svom članku razmatra u kojoj meri se ulazne jedinice nalaze u slivenicama, odnosno koji je njihov redosled i kako se ulazne jedinice dele i spajaju u slivenice. Zaključuje, a i na osnovu ranijih definicija (Bauer 1983, Cannon 1986) da je slivanje najmanje ograničena tvorba reči kada se radi o bilo kakvim pravilima i da su njihovi tvorci slobodni da odluče o finalnom rezultatu u svakoj pojedinoj situaciji. Nasuprot tome, njegova definicija unekoliko ograničava slivanje, a samo istraživanje sprovedeno je na korpusu od 2329 primera (Gries, 2012: 145-146). U kontekstu ovog rada takva analiza će biti samo usputno razmotrena jer nije od primarnog značaja za istraživanje. Ono što može biti zanimljivo, jeste da Griesovo istraživanje pokazuje da je tipično da ulazna jedinica koja je na prvom mestu, bude kraća od druge ulazne jedinice kada je reč o namernim slivenicama kojima se bavi i ovaj završni rad.

Hamans (2010) u svom članku daje analizu produktivnosti slivenica. Produktivnost se ustvari odnosi na njihove delove koji imaju tendenciju da se više puta upotrebe na isti način kao nosioci značenja celokupne reči koja je skraćena. Hamans (2010: 457-458) primećuje da postoji tendencija određenih delova slivenice da se upotrebe više puta, odnosno da se ustale kao takve. To dalje stvara cele paradigme novih slivenica. Hamans (2010: 459) takođe smatra da je moguće da pojedine grupe slivenica sa ponovljenom jednom od osnova nastaju zbog toga što se prvi deo svake nove slivenice rimuje sa prvobitnim prvim delom druge osnove što izaziva smešan efekat. U istom članku, Hamans upozorava na moguću neprozirnost slivenica pri čemu se značenje može naslutiti, ali ponekad i pogrešno protumačiti na osnovu pretpostavljenog.

Takođe je važno objasniti fenomene semantike i pragmatike u okviru ovog rada. Grice (1975: 43-44) uvodi termin implikatura i govori o razlici između onoga što je rečeno i onoga što je stvarna poruka govornika. Grice (1975: 45) prvo želi da objasni da razgovor nije samo

skup isprekidanih poruka već je on barem donekle rezultat saradnje među sagovornicima. Formuliše princip kooperativnosti po kojem bi trebalo da sagovornici na određenom stadijumu u konverzaciji učestvuju tačno koliko je potrebno i to u onom smeru u kojem ta konverzacija ide. Taj princip zahteva da sve četiri maksime budu ispunjene, tj. informativnosti, istinitosti, relevantnosti i jasnosti. U kontekstu ovog rada, princip kooperativnosti takođe je od značaja imajući u vidu da kada govornik želi stvoriti neki efekat mora učiniti takvu komunikaciju jasnom i razumljivom sagovorniku. A s obzirom da se radi o stvaranju humorističkih efekata, ovde će biti važno i namerno kršenje principa kooperativnosti.

Leech (1983: 5-6) dve vrste značenja razdvaja prema tome da li su vezana za sami jezik (semantika) ili u odnosu na govorne situacije (pragmatika) ali ih smatra komplementarnim. Leech (1983: 13-14) objašnjava koji su aspekti pragmatičkog značenja kako bi se ono moglo razlikovati od semantičkog. Za učesnike u komunikaciji koristi termine adresant i adresat, kako bi mogao da obuhvati i govornu i pisanu komunikaciju, a takođe i da bi adresat, za razliku od primaoca, mogao da bude shvaćen kao učesnik komunikacije kojem je poruka namenjena, a ne samo neko ko može da tu poruku čuje i slučajno. Drugi aspekt je kontekst pod kojim podrazumeva svako znanje koje dele sagovornici, a važno je za razumevanje iskaza. Pod trećim aspektom navodi cilj komunikacije smatrajući taj termin adekvatnijim od namere govornika. Umesto ovog predlaže i termin funkcija kao pogodnu zamenu. Četvrti aspekt su govorni činovi zbog čega pragmatiku naziva konkretnijim delom jezika nego što je to gramatika. I poslednji, peti aspekt je iskaz, ali kao proizvod govornog čina, a ne sam govorni čin.

U svom članku Prčić (2011) razmatra razlike između onoga što se misli i govori, odnosno navodi kako je ono što se govori izražavanje semantičkog značenja, a to znači da je ono što se kaže shvaćeno prema opšte prihvaćenom značenju. S druge strane impliciranje, odnosno izgovaranje jednog, dok se drugo ustvari želi preneti po njemu je izraz pragmatičkog značenja (Prčić, 2011: 46-47). U tom smislu, kada se nešto kaže poruka koja se prenosi je veća, odnosno šira po značenju od onoga što je rečeno. U istom članku, ove razlike Prčić objašnjava na morfološki složenim rečima među koje spadaju i slivenice. Naglašava da se ova dva značenja razlikuju po tome što je semantičko ono koje reč ima posmatrana pojedinačno, a pragmatičko je ono kada je zaista upotrebljena. Semantičko značenje zahvaljujući svojoj prirodi može da dovede do dvosmislenosti, jer je to značenje koje može da bude, a ne ono koje diktira kontekst kao što je pragmatičko (Prčić, 2011: 47). Dalje, eksplicitno značenje složenih reči definiše kao značenje morfološki složenih reči kod kojih se poklapa ono što se

izgovori i ono što se misli. Takve reči imaju predvidivo značenje jer njihovi pojedinačni elementi zadržavaju značenje koje i inače nose u izolaciji. Prčić daje primer za slivenice, *netiquette*, „etiquette used on the net“. Nasuprot ovome, reči koje imaju neeksplicitno značenje su neprozirne (Prčić, 2011: 47-48).

Curcó (1996: 1-2) u svom članku preispituje jednu od važnih teorija vezanih za verbalni humor, teoriju nepodudarnosti. Pokušava da objasni humor kao komentar koji govornik upućuje slušaocu, a odnosi se na udaljavanje sebe od određenog stava prema svetu. Takođe navodi (Curcó, 1996: 5-6) kako eho može da se upotrebi za stvaranje humorističnog efekta. Eho objašnjava kao enkoderovo obaveštavanje dekodera o nekoj ideji, a i o svom mišljenju o njoj.

Nasuprot Raskinovoj teoriji verbalnog humora, Morreall (2004) nudi kritiku. Naime, Morreall (2004: 394) smatra da iako su pripremljeni vicevi bogat izvor materijala za proučavanje verbalnog humora, oni nisu dovoljni da bi se zaključci vezani za njih generalizovali na sve vrste verbalnog humora. Konkretno, dok Raskin analizira pripremljene viceve, za sve njih može da se dokaže istinitost hipoteze da postoje dva skripta kod kojih kod kulminacije vica dolazi do smene i da uvek komunikacija počinje jasno, a završava sa namernom dvosmislenošću. Morreall opovrgava ovu teoriju ne kao netačnu, već kao nedovoljnu za objašnjenje verbalnog humora. Za to daje primer u kojem postoji promena skripta, ali nije humorističan. S druge strane, kako Morreall (2004: 396) primećuje smešne anegdote su drugačijeg tipa, zahtevaju manje truda, i za razliku od viceva mogu se prepričavati i više puta istim ljudima, a da i dalje ostanu smešne. U nastavku, Morreall (2004: 397-398) objašnjava da verbalni humor može da postoji i nezavisno od semantičkog značenja zasnovan ponekad na samo ponavljanju zvukova koji tako izazivaju smeh. Još jedan način da se stvori humor jeste kršenje pragmatičkih pravila. Njegov rad je značajan ne samo da bi se napravila razlika između humora u vicevima i anegdotama, već upravo i zbog istraživanja potencijala stvaranja humora na osnovu ponovljenih zvukova što je čest slučaj sa slivenicama.

Arnaud et al. (2015) analiziraju igre rečima na korpusu modifikovanih izreka. Kao što navode Arnaud et al. (2015: 135-136) ne postoji jedna konačna definicija za igru rečima, ali gotovo uvek uključuje humor. Odlučuju da u svom članku zadrže taj element kao i element dovrtljivosti po ugledu na Attarda (1994).

Rad koji se najspecifičnije bavi temom sličnoj našem radu i stoga ga je važno navesti jeste pojedinačni članak Renner 2015. U ovom članku komentariše mogućnost igre rečima u samom procesu tvorbe reči s fokusom na slivenice. Renner (2015: 124) čak navodi da svaki primer slivanja može biti smatran humorističnim zbog prirode ovog tvorbenog postupka. U

svom članku Renner sprovodi istraživanje kroz primere iz nekoliko jezika (za slivenice to su engleski, savremeni hebrejski, mađarski, italijanski, baskijski, letonski, poljski, nemački, francuski, savremeni grčki, srpski, španski). Nudi tipologiju karakteristika koje povećavaju jačinu igre rečima na 5 klasa. Takva tipologija može se primeniti i na primere u ovom radu kako bi se proverilo da li navedene karakteristike odgovaraju povećanju humorističnosti. Ipak, ovaj rad zahteva drugu vrstu tipologije tj. podelu efekata koji se stvaraju slivenicama.

1.4. Organizacija daljeg izlaganja

Nakon uvodnog dela, u nastavku će biti detaljnije obrađene dosadašnje teorije koje su se bavile slivanjem, ali i verbalnim humorom. U drugom poglavlju, oboje će biti definisano, a zatim i predstavljeno jedno u odnosu na drugo. Posle toga, u trećem poglavlju biće prikazani rezultati dobijeni analizom prikupljenog korpusa, i na osnovu njih je predložena tipologija slivenica prema humorističkim efektima. Četvrto poglavlje prikazaće zaključke donete na osnovu ovog rada.

2. Teorijsko-metodološke postavke istraživanja

2.1. Slivanje kao postupak tvorbe reči

U ovom poglavlju će slivanje biti objašnjeno kao jedan od postupaka tvorbe reči. Ono će biti definisano i biće naveden prototip postupka slivanja. Zatim će biti objašnjena struktura i značenje slivenica. Na kraju poglavlja biće objašnjena i pojmovna integracija.

Kako bi slivanje bilo preciznije objašnjeno u okviru tvorbe reči, važno je prvo objasniti šta je **tvorba reči**. Kada se radi o tvorbi reči, veliki doprinos njegovom definisanju dao je Laurie Bauer. Bauer (1983: 7) za početak daje dve pretpostavke kao preduslov za tvorbu reči. Prva je da postoje reči, a druga da su barem neke od njih formirane. Pojam **reč**, Bauer (1983: 8) koristi jer govornici jezika uglavnom sa lakoćom mogu da odvoje reči u tekstu, što nije slučaj sa jedinicama manjim od reči. Kako Matthews primećuje (prema Baueru, 1983: 8) morfološko uslovljavanje kao što je nepravilna množina kod npr. *oxen* od *ox*, vidljivo je samo na nivou reči, a ne utiče na celu rečenicu. Pored ovih postoje i drugi faktori u korist ove Bauerove tvrdnje o rečima kao osnovnim elementima tvorbenih postupaka. Ipak, autor kaže i da to nije tako jednostavno i da se pojam reč razlikuje od jezika do jezika. Primer koji daje Lyons (prema Baueru, 1983: 9) je turska reč *ev-ler-in-de* koja znači 'u njihovoj kući'. Na osnovu takvih primera moguće je naslutiti kolika se međujezička odstupanja mogu javiti za jedan termin. Ipak, za svrhe ovog rada, termin reč neće biti shvaćen toliko široko, već u okviru engleskog jezika. Kasnije će biti još govora o tome šta se tačno podrazumeva pod tim terminom.

Prema Stanojčiću i Popoviću (2008: 67) tvorba reči „označava i sistem modela po kojima se stvaraju nove reči u tome jeziku, pa i same procese stvaranja reči“. I u ovom radu, prihvaćemo takvu tvrdnju, jer će pri analizi reči ovog korpusa, tj. slivenica biti važno da se prokomentarišu oba ova aspekta. Oni su nerazdvojivi i bilo bi teško reći koji je važniji, ili koji je stariji.

Tvorbom reči, ili preciznije leksičkom tvorbom reči, bave se i Huddleston, Pullum i Bauer. Primećuju da ljudi poseduju znanje o rečima koje su ustaljene, ali takođe mogu da

stvore nove reči. Autori (Huddleston, Pullum i Bauer, 2002: 1623-1624) objašnjavaju da će govornici jezika znati da je oblast kojom vlada kralj *kingdom*, a ne **kingric* recimo, jer je ta reč ustaljena. Što se tiče reči koje mogu da budu stvorene, a uglavnom prema pravilima, one su potencijalne reči. *Policeability* navode kao primer moguće potencijalne reči za razliku od *priestric* jer je potonja rezultat tvorbe pomoću sufiksa *-ric* koji nije više dostupan kao tvorbeni element u engleskom jeziku. Dakle, tvorbeni postupci su ograničeni pravilima. Ova pravila iako se teoretski mogu učiti, zapravo su dovoljno usađena u svest maternjih govornika nekog jezika, te će bez teškoća znati kojim leksičkim materijalom njihov jezik raspolaže. Autori zovu reči koje poštuju pravila tvorbenih postupaka gramatičnim, odnosno negramatičnim ukoliko ih ne poštuju. Ovde se može napraviti paralela i sa rečenicama, koje kada su negramatične, to uglavnom tako i zvuči maternjim govornicima. Trebalo bi da slično bude i sa rečima. Kao podvrstu potencijalnih reči ubrajaju i jednokratne tvorevine¹ (eng. nonce words) koje iako su upotrebljene nisu postale ustaljene. U korpusu ima mnogo ovakvih primera, najviše zbog toga što nije od značaja da se oni zadrže već da jednokratno ostvare svoju funkciju. Npr. *shweezed*, *Bangtoberfest* i sl. U ovom radu ćemo zbog toga jednokratne tvorevine tretirati kao ravnopravne sa svim ostalim rečima. Štaviše, u korpusu ovakvi primeri i preovlađuju. Kao što će se videti pri analizi primera u 3. poglavlju ovakve reči funkcionišu u tekstu kao i ustaljene. Međutim, ukoliko bi stajale u izolaciji situacija bi mogla da bude drugačija.

Pored ove podele, reči dele još i na morfološki proste, koje se ne mogu dalje deliti na manje jedinice kao *trap*, i na kompleksne, one koje mogu da se raščlane kao *mouse-trap*. U tvorbi reči, kako kažu autori (Huddleston, Pullum i Bauer, 2002: 1631) veza između procesa i rezultata nije uvek takva da svaki proces vodi stvaranju reči sa jasnom i raščlanjivom morfološkom strukturom. Primer je deafiksacija² gde je rezultat *edit*, a polazi se od *editor*. Prema tome *edit* iako je rezultat ne može se raščlaniti. U nekim tvorbenim postupcima se reči skraćuju, a u nekim grade. Slivanje, kao poseban tvorbeni postupak stvaraju uvek morfološki kompleksne reči, čak i u retkim slučajevima kad je slivenica kraća od svojih osnova.

Kada govore o tvorbi reči Quirk et al. (1985: 1517) porede je sa gramatikom jer kažu da kod obe vladaju slične pravilnosti, ali i da su te pravilnosti povezane. Dati su sledeći primeri:

1a) She *delegated* the work speedily.

1b) He *communicated* the message efficiently.

¹ Termin prema Prčiću 2008.

² Termin prema Prčiću 1998, eng. back-formation.

2a) Her *delegation* of the work was speedy.

2b) His *communication* of the message was efficient.

Iz toga se vidi da su gramatičke strukture dosledne. Poštuje se struktura rečenice, SVOA u primerima pod 1 odnosno SVC pod 2 gde S ima determinator u genitivu i *of* konstrukciju. Tvorba reči je vidljiva kada se uporede rečenice pod *a* odnosno pod *b* jer od glagola koji završava sa *-ate* nastaje imenice sa *-ation*. Kod tvorbe reči, pravilnosti svakako nisu toliko stroge kao kod gramatike. I iako je pomenuto da Huddleston, Pullum i Bauer 2002 govore o gramatičnim i negramatičnim rečima, to nije stvarna gramatičnost. Postoji određena svest o tome kakva reč može da se stvori, ali je isto tako moguće izmisliti neku reč, koja nije ni tačna kao što je slučaj sa rečju *google* koja je nastala jer su njeni tvorci želeli da povežu naziv sa značenjem veliki brojevi odnosno *googol*, ali su reč pogrešno otkucali. Na osnovu toga vidimo da se ustale čak i reči koje su nastale kao pogrešne, što znači da je moguće i prekršiti tvorbeno pravila.

Quirk et al. (1985: 1518-1519) objašnjavaju da maternji govornici nekog jezika mogu lako da razumeju sastavne delove nekih kompleksnih reči ukoliko su to reči i **afiksi** kao u *blackbird* gde su u pitanju dve reči. Međutim, pošto ti sastavni delovi ponekad nisu samo reči i afiksi, koriste i termin **koren** (eng. stem). Pod korenom podrazumevaju oblik kojem su skinuti svi afiksi kao što je *jeal* od *jealous*, a **osnova** (eng. base) je određeni oblik, koji nije ni koren ni reč, i na nju se mogu dodati određeni afiksi. U reči *depolarize*, *de-* je afiks, *polarize* je osnova, a koren je *pole*. Što se tiče vrsta tvorbenih postupaka Quirk et al. (1985: 1520) navode četiri osnovna, prefiksaciju koja uključuje spajanje prefiksa i osnove (*pre-* + *determine*), sufiksaciju, odnosno dodavanje sufiksa na osnovu (*friend* + *-less*), konverziju gde se formano ne menja ništa, menja se samo vrsta reči, na primer imenica postaje glagol ((*we shall*) *carpet* (*the room*)) i kompoziciju ili slaganje dveju osnova (*blackbird*). Kao granični tvorbeni postupak između poslednja dva nabrajaju i onaj koji koristi **afiksoide**. Iako ovaj tvorbeni postupak podseća na neoklasičnu kompoziciju, ustvari je bliži slivanju, ako prihvatamo definiciju Lalić-Krstin (2010), jer prvi deo jeste prefiksoid, ali drugi je cela osnova a ne sufiksoid kao u *psycho-therapy*. Ipak, autori su više koncentrisani na aspekt takvih reči kao kompleksnih, nasuprot složenim, jer je jedan od njihovih elemenata približniji elementima složenice, a jedan je više sličan afiksu (Quirk et al. 1985: 1520). Navode i primere *input*, *output* jer iako su im elementi slobodni, slično onima u složenicama, njihovo značenje je neleksičko što je približnije afiksima. Kod svih osnovnih postupaka tvorbe reči, pravila se strože poštuju nego kod ostalih.

Quirk et al. (1985: 1521) zapažaju da tvorbeni postupci uključuju analogiju i to i formalnu, i semantičku. Ilustruju to primerom paradigmi koje nastaju kao što je *psychotherapy, physiotherapy* i sl. koje stvaraju obrazac za moguću reč *x-otherapy* koja bi imala značenje '*treatment by means of x*'. Jezik uopšte, a kao odraz vanjezičkog ponašanja velikim delom je zasnovan na analogiji. Ljudima je često najlakše učenje po modelu, čemu je slična i analogija u jeziku.

Za tvorbeno pravilo kažu da ne garantuje nastanak reči, tj. da iako se primeni, ne mora rezultirati prihvatljivom rečju (Quirk et al. 1985: 1522). Mehanizam jezika ne proizvodi reči spremne za upotrebu. To je spoj znanja i praktične spontanosti, a i mnogih drugih faktora koji nekad utiču na sudbinu opstanka novostvorenih reči. Slično kao i Huddleston, Pullum i Bauer takođe govore o razlici između stvarnih (*unwise*) i potencijalnih (*unexcellent*) reči u engleskom jeziku, ali se i one razlikuju od reči kao *selfishless* koja je neprihvatljiva jer se sufiks *-less* dodaje pridevu, a ne imenici i ni ne poštuje tvorbeno pravilo. Tvorbeno pravilo pored toga što služi kao model za stvaranje novih reči, prilagodljivo je promenama. Sufiks *-th* se na primer više ne koristi za nove reči. Ta prilagođavanja možemo da primetimo kada je reč o slivenicama, jer kod njih svaka nova reč može da se stvori sa novim pravilima, koje tom prilikom uvodi. One nisu zasnovane na strogim pravilima, pa su prema tome fleksibilnije i kad je u pitanju njihovo kršenje, za razliku od nekih drugih tvorbenih postupaka. Tvorbeno pravilo je u sprezi sa jezičkom stvarnošću. Iako diktira kako reči nastaju, savija se pod uticajem novostvorenih reči koja ga krše. Ipak, to se ne dešava nasumično i bez razloga, već uglavnom postoje faktori koji zahtevaju stvaranje nekih reči sa kršenjem tvorbenog pravila.

Pod tvorbom reči H. Marchand podrazumeva (prema Prčiću, 1998: 67) leksikološku poddisciplinu koja se bavi obrascima po kojima nastaju nove lekseme u nekom jeziku i pritom naziv tvorba reči može obuhvatiti sve postupke kojima se te lekseme stvaraju ali i rezultate koji njima nastaju. U ovom radu biće usvojena ova definicija. Dosad, definicija tvorbenih postupaka na osnovu raznih autora, obuhvata obrasce po kojima nastaju nove reči, procese tokom kojih one nastaju, ali i rezultate tih postupaka. Potonji su važni ne samo kao pojavni oblici, već i kao gotov materijal koji se može analizirati kako bi se došlo ponovo do obrazaca stvaranja reči, samo idući od nazad.

Osim različitih načina za stvaranje novih reči, važnija je i motivacija za njima, tj. potreba za novim rečima. To znači da će se reči stvarati kako bi se popunila određena leksička praznina (Prčić, 1998: 68). Međutim, za postupak slivanja je karakteristično i to da motivacija za novim rečima i sami dostupni jezički materijal za njihovo stvaranje deluju u interakciji. Tako će nekad smer stvaranja slivenica biti suprotan, odnosno polazi se od osnova, koje zbog

svoje međusobne sličnosti mogu uticati na dekodera da je stvore, a ne neka leksička praznina. Ipak, nije lako utvrditi redosled u ovom procesu s obzirom da bi bilo teško opisati proces stvaranja reči. Potrebno je naglasiti i da će retko biti dovoljna formalna sličnost među osnovama, ako one pored toga ne dele bar neku sličnost vezanu za njihovo značenje.

Iako je rasprostranjena upotreba naziva 'tvorba reči', ustvari naziv treba da bude shvaćen kao tvorba reči-leksema, jer se odnosi na stvaranje novih leksema, a ne oblika reči što znači da se pod jednom rečju-leksemom podrazumevaju svi njeni gramatički oblici (*reader, reader's, readers, readers'*) (Prčić, 1998: 67). Već je pominjano da je reč teško definisati i ograničiti ono što govornici shvataju kao reč, ali za svrhe ovog rada, gramatički oblici neke reči neće se smatrati kao nova reč, već će biti prihvaćeno značenje koje opisuje Prčić. Kao jedan od tvorbenih postupaka, slivanje može biti svrstano u različite podgrupe u zavisnosti od toga na koji način se posmatra. Različiti autori su ga zbog toga stavljali u različite kategorije, iz čega se može videti i na šta su obraćali pažnju.

Quirk et al. (1985) slivanje navode pod razno (eng. miscellaneous modes). Ovaj proces smatraju vrlo bliskim kompoziciji. Definišu ga (Quirk et al. 1985: 1583) kao slaganje kod kojeg se jedna reč stapa s drugom. Dodaju i da se svake reči čuva onoliko koliko je dovoljno da bi bilo moguće da se analizira, da je kao i u složenicama tema u drugom delu i prozodijski oblik jednak je drugom, neskrćenom obliku. Tako *motel* zadržava dovoljno elemenata da je jasno o kakvom se hotelu radi, ali zadržava obrazac naglasaka od reči *hotel*. Ovakvo definisanje nije dovoljno precizno, pre svega zato što iako je slivanje slično slaganju, postoje oblici koji, kao što se može lako zaključiti više se približavaju nekim drugim tvorbenim postupcima. Tako, *modem* više liči na akronimiju, ali o tome će više reči biti kasnije. Osim toga, kod slivenica ne postoji ni određena mera očuvanja osnova, jer neke osnove zadrže samo jednu grafemu, kao što je *s (secret)* u *smoron*. Tema slivenice zaista često jeste u drugom delu, mada i tu može doći do odstupanja, kao kod *Lamborcuzzi*, jer je tu tema s leve strane. Ono što je verovatno najtačnije jeste vezano za prozodiju, i da će uglavnom ona osnova koja je neskrćena ili manje skrćena zadržati i svoj naglasak. Sve što Quirk et al. (1985) navode nije netačno, ali je dosta ograničavajuće za jedan tako raznolik i širokoobuhvatan proces kao što je slivanje.

Slivanje Plag (2003) svrstava među tvorbenne postupke derivacije koji ne uključuju afiksaciju što i u prvi mah govori da nije moguće ovako kategorično odvojiti slivanje. Pre svega neki primeri sadrže afikse, a osim toga, strogo govoreći onda bismo mogli u takvu grupu svrstati i slaganje samo na osnovu toga što nije afiksacija. U istoj grupi se prema tome, pored slivanja nalaze i konverzija, skrćenice i akronimija, na osnovu čega je jasno da Ingo

Plag slivenice posmatra ipak više kao proces oduzimanja, a ne dodavanja. Slivenice su prema Plagu, podvrsta prozodijske morfologije pored skraćivanja (eng. truncations), (skraćena imena – *Ron* od *Aaron* (Plag, 2003: 116), deminutivi koji završavaju na *-y* ili *-ie* – *beastie* od *beast* i abrevijacija – *ad* od *advertisement* (Plag, 2003: 120-121). Plag (2003: 116) objašnjava prozodijsku morfologiju kao međuzavisno delovanje morfoloških i prozodijskih informacija. Kod slivenica je svakako vidna takva interakcija i to kada osnove imaju iste delove. Adams (1973: 150) pominje haplologiju kao jednu njihovu karakteristiku, odnosno preklapanje samoglasnika, suglasnika ili slogova kao u *selectorate* [select + electorate]. Efekte haplologije i Inkelas (2014) objašnjava kao rezultat mešanja fonologije i morfologije. Menn i MacWhinney govore (prema Inkelasu, 2014: 300) o Ograničenju ponovljenog morfa (RMC). To znači da se dva identična morfa neće naći jedan pored drugog, a primeri koje navodi su sufiks */-z/* koji se koristi za množinu, prisvojni oblik jednine i prisvojni oblik množine na engleskom jeziku. Inkelas (2014: 301) takođe nudi i primere priloga koji ne mogu da nastanu građenjem sa uobičajenim nastavkom *—ly* jer je pridev već građen pomoću tog nastavka kao u *manly*. Ova ograničenja kod afiksacije mogu se primetiti i kod slivenica iako nije uvek reč o istim morfovima, već o istom grafološko-fonološkom nizu koji se izbegava ponavljati. U slučaju slivenica takvi nizovi se prožimaju i na taj način skraćuju npr. *bro* i *stroller*, a ne recimo da se dobije *broroller* sa ponavljanjem sekvence *ro*, ali ne postoje morfološke ili druge granice po kojima se ovo vrši. Samo fonološka odnosno ortografska sličnost utiču na to koji će delovi biti izbrisani. Za slivenice izgleda da njihovi tvorci vode računa oko jezičke ekonomije, ali da su prethodno uneli dosta truda kako bi osnove za to bile pogodne.

Ono što ipak Menn i MacWhinney ipak zaključuju (prema Inkelasu, 2014: 302-303) jeste da RMC nije strogo pravilo već samo tendencija od koje postoji mnoštvo odstupanja. Kod slivenica se ta pojava može često primetiti, ali samo kod onih kod kojih postoje jednaki delovi koji se mogu preklapati jer kod nekih to nije slučaj. Drugim rečima, u ovom radu se prihvata postojanje interakcije između fonologije i morfologije, ali je potrebno naglasiti da je haplologija u slivenicama skoro obavezna ako postoje delovi koji se ponavljaju.

Slivenice su slične skraćivanju jer i kod njih dolazi do gubljenja fonološkog i ortografskog materijala. Ono po čemu se izdvajaju u grupi prozodijske morfologije jeste da uključuju više od jedne osnove (Plag, 2003: 121-122) kao *Beercules* od *beer* i *Hercules*. Osnova je prema Prčiću (1998: 69; 2007: 48) definisana kao slobodan element koji ima puno leksičko značenje i može da služi u nekom postupku tvorbe reči. U ovom radu će biti prihvaćena ova definicija osnove, ali će ovde to biti samo one ulazne jedinice koje učestvuju u slivanju kao tvorbenom postupku.

I drugi autori (Bat-El i Cohen, 2012; Cook i Stevenson, 2010; Gries, 2006), opisuju slivenice kao tvorbeni postupak u kojem se elementi oduzimaju. Ovo viđenje je samo jedan aspekt slivenica jer se u njihovom tvorbenom postupku elementi i dodaju. Tada se govori o morfološkim promenama koje nastaju prilikom stvaranja nove reči. Prema vrsti promene koje mogu nastati Prčić (1998: 70-73) ih deli na aditivne, kod kojih se nešto dodaje (primer kompozicije: *mouse + trap > mousetrap*), suptraktivne kod kojih se nešto oduzima (primer abrevijacije: *chain-smoke < chain-smoker*), mešovite, kod kojih se istovremeno nešto dodaje, a nešto oduzima (primer akronimije: *d(isc) + j(oockey) > DJ*) i nulta, gde nema promena (primer konverzije: *cook_{gl} > cook_{im}*). Prema tome, slivenice su svrstane u mešovite (*br(eakfast) + (l)unch > brunch*) postupke tvorbe reči. U mešovitim modifikacijama, kako Prčić objašnjava kombinuju se kompozicija i abrevijacija. Iako je dosad navedeno nekoliko autora koji više pažnje posvećuju oduzimanju, a ne dodavanju elemenata kod slivenica, u ovom radu se predlaže viđenje da je slivanje ipak bliže aditivnoj modifikaciji. Ovo mišljenje zasnovano je na činjenici da se kod slivenica uvek dodaje značenje, i to značenje obeju osnova. To znači da je nakon slivanja, nova reč punija značenjem nego njene osnove. Dakle, čak i u slučajevima kada se veliki deo osnova skрати, značenja se svakako akumuliraju. Na primeru *smoron*, ako pretpostavimo da je zadržano i manje materijala nego što zaista jeste, pa da smo imali recimo *smor*, i dalje bi značenja bila zadržana u potpunosti.

Huddleston, Pullum i Bauer (2002: 1632-1640) najpre se bave tvorbenim postupcima koji su na neki način marginalni. Ovde ubrajaju slivanje koje dele prema formi na četiri vrste 1) prvi deo prve osnove i cela druga osnova – *paratroops* od *parachute* i *troops*, 2) cela prva osnova i poslednji deo druge osnove – *breathalyser* od *breath* i *analyser*, 3) prvi deo prve osnove i poslednji deo druge osnove – *heliport* od *helicopter* i *airport*, 4) dve cele osnove dele isti centralni deo – *motel* od *motor* i *hotel*. U takve postupke svrstavaju i manufakturu reči (eng. word manufacture) koje su morfološki proste i služe najčešće za nazive firmi kao *Kodak*; skraćenice (eng. initialisms) koje nastaju uzimanjem početnih slova niza reči (a tu ubrajaju obične skraćenice (eng. abbreviations) kao *CIA* i akronime kao *NATO* i odstupanja od strogih skraćenica (eng. departures from strict initialisms) kod kojih se uzimaju i slova koja nisu početna u reči kao *TB* od *tuberculosis*; abrevijacije, odnosno reči kojima se određeni segment oduzima u tvorbenom postupku (eng. clipping) i njih dele na proste čiji je rezultat samo ono što je ostalo nakon oduzimanja nekog segmenta npr. *doc* od *doctor* (eng. plain) i to s, finalnim - *coke* od *cocaine* (eng. back-clippings), početnim – *bus* od *omnibus* (eng. foreclippings) i obe vrste oduzimanja segmenata – *fridge* od *refrigerator* (eng. ambiclippings); dopunjene, ili abrevijacije kojima se nakon oduzimanja segmenta doda sufiks

kao u *soccer* od *association football* pa dodavanjem sufiksa *-er* (eng. embellished), a i one sadrže podvrstu, a to su one koje su tipične za australski varijetet engleskog jezika koje najčešće sadrže sufiks *-ie/y* ili *-o* kao *barbie* od *barbique* i dodavanjem sufiksa *-ie*; deafiksacija koja najčešće znači oduzimanje afiksa kao *baby-sit* od *baby-sitt-er* (eng. back-formation); fonološka modifikacija odnosi se na menjanje naglaska kao prateću pojavu sintaktičke promene reči (eng. phonological modification) i to može biti pomeranje naglaska kao u glagolu *digest* kojem je naglašen drugi slog, a kada je imenica onda naglasak prelazi na prvi slog (eng. stress shift), promenu vokala što znači da se reč, odnosno određeni vokal u njoj drugačije izgovara u zavisnosti od sintaktičke kategorije. U glagolu *compliment*, ment se izgovara kao /ment/, ali u imenici kao /mənt/ (eng. vowel change), promenu poslednjeg suglasnika osnove u njegov ekvivalent suprotan po zvučnosti, do ovoga dolazi kod malog broja parova imenica i glagola gde bezvučni frikativ postaje zvučni kao u *belief* i *believe* (eng. base-final voicing contrasts). Iako se ovaj rad bavi slivenicama, ovaj postupak je donekle opravdano u grupi marginalnih postupaka. Najviše iz razloga što ne poštuje tvorbeno pravilo, i vrlo je neuhvatljiv za formalni opis. Potrebno je reći i da poredeći ga sa svim drugim postupcima približava se i primarnim i sekundarnim postupcima.

Sličnu podelu predstavila je i Lalić-Krstin (2010), sa fokusom na slivenice, pri čemu se svi ostali tvorbeni postupci posmatraju u odnosu na slivanje. Autorka (Lalić-Krstin 2010: 27) govori o podeli tvorbenih postupaka na osnovu toga da li su zasnovane na tvorbenom pravilu (primarni) ili nisu (sekundarni). Po tome, u engleskom jeziku, primarni tvorbeni postupci su prefiksacija i sufiksacija, kompozicija, neoklasična kompozicija i konverzija, dok su drugi postupci smatrani sekundarnim. Upravo to su oni postupci koje i Huddleston, Pullum i Bauer nazivaju marginalnim, a koji su gore navedeni. Na osnovu ranijih definicija koje se često ne poklapaju od autora do autora, Lalić-Krstin (2010: 40) navodi definiciju koja će precizno odrediti obuhvatnost slivenica i isključiti one koje to nisu. Na osnovu te definicije, poređi slivanje sa ostalim tvorbenim postupcima sa kojima ono graniči. Na ovom mestu ukratko će biti predstavljena autorkina zapažanja, kao i primedbe na osnovu našeg korpusa koje uključuju sličnosti i razlike između slivanja i drugog tvorbenog postupka u pitanju. To su:

- Kompozicija, kod koje kako opisuje Lalić-Krstin (2010: 40) sličnosti su to što su obe osnove slobodne npr. složenica *snowflake* dobija se od *snow* i *flake* kao i *Thankstini* [Thanks(giving) + (mar)tini]. Lalić-Krstin (2010: 43) smatra da su najviše granični slučajevi oni kod kojih slivenica nastaje tako što se novim elementom zamenjuje jedan od elemenata složenice kao u *jeerleader* [jeer +

(ch)eerleader]. Motivisanost za odabir novih osnova kako Lalić-Krstin (2010: 45) navodi može biti pravi ili pretpostavljeni odnos antonimije kao u *girlcott*, *shero*, hiponimije kao u *greenmail*, *dogalogue* ali i fonološka sličnost, *rack star*, *Scary Poppins*, *shelf esteem*, *Frying Dutchman*, *Bro-Mitzvah* pri čemu odnos hiponimije nije zabeležen i u našem korpusu. Najveća razlika je u gubljenju fonološkog i/ili grafološkog materijala. I Huddleston, Pullum i Bauer (2002: 1637) zapažaju sličnost između ova dva postupka i kažu da slivanje može biti smatrano kompozicijom, ali čije osnove nije uvek lako odrediti.

- Neoklasična kompozicija. Ovaj tvorbeni postupak je sličan slivanju jer postoje primeri slivanja koji uključuju afiksoid i jednu okrnjenu osnovu zbog čega liče na neoklasične složenice (Lalić-Krstin, 2010: 46). Bauer govori (prema Lalić-Krstin, 2010: 46) da su afiksoidi definisani kao elementi koji su između afiksa koji ne mogu da stoje samostalno, i osnova koje mogu da se kombinuju jedna sa drugom, te se ta definicija i ovde predlaže. Osim toga, objašnjava da nije uvek jasno da li je osnova slivenice zaista afiksoid *bio-*, *eco-* kao u *bioneer*, *ecotage* ili je to samo okrnjena slobodna osnova *biological*, *ecological* (Lalić-Krstin, 2010: 46-47). Ova dva postupka su, kako primećuje Lalić-Krstin (2010: 126) povezana na još jedan način, a to je da moderni afiksoidi mogu nastati nakon toga što se više puta upotrebe u slivanju. U našem korpusu postoje primeri *douchepocalypse* i *maidzilla*, pri čemu *-pocalypse* i *-zilla* mogu više puta da se upotrebe za stvaranje novih reči. Jedan je primer sa prefiksoidom *Insta grandma* mada je ovo upitno jer se čini da je *insta* skraćeni oblik koji može da se javi i samostalno što nije odlika prefiksoida.
- Abrevijacija. Autorka objašnjava da je slična slivanju jer takođe uključuje uklanjanje elemenata, a razlikuje se po tome što je ulazna jedinica jedna osnova kao *info* od *information*, dok su kod slivanja minimalno dve (Lalić-Krstin, 2010: 48) kao u *romantagical* [romant(ic) + (m)agical]. Prema Prčiću (1998: 71-72) abrevijacija se deli na četiri tipa u zavisnosti od toga na kojem se mestu u osnovi nalazi segment koji se oduzima. Tako, može da bude dekstralna, *fax* od *fac(simile)*, sinistralna, *phone* od *(tele)phone*, sinistro-dekstralna, *flu* od *(in)flu(enza)*, i centralna, *pants* od *pant(aloon)s*. Svi ovi obrasci uklanjanja elemenata iz osnova su primetni i kod slivenica. Međutim, kod slivenica postoji i dodatni, a to je uklanjanje elemenata u diskontinuitetu. Kao najproblematičnije za razlikovanje među ova dva postupka Lalić-Krstin (2010: 48-49) navodi činjenicu da kod

slivenica čije su obe osnove dekstralno skraćene kao što je *sitcom* [sit(uation) + com(edy)] nije jasno jesu li slivenice, ili ipak prethodno abrevirane osnove koje sada učestvuju u kompoziciji. Autorka opisuje i druge tipove graničnih slučajeva, kao što su slivenice sa uklonjenim perifernim segmentom poput *blog* [(we)b + log]. U našem korpusu ne nailazimo na ovakve granične primere, pa ovu vrstu graničnih slučajeva nećemo dublje komentarisati.

- Afiksacija. Lalić-Krstin (2010: 52-54) navodi da se razlikuje od slivanja po tome što su ulazni elementi osnova i afiks, dok su kod slivanja većinom dve osnove. Međutim, postoje primeri slivanja kod kojih su ulazne jedinice skraćena osnova i afiks (sufiks) kao što je *fascinoma* [fascin(ate) + -oma], i primeri gde se nakon morfosemantičke reinterpetacije osnove neki od elemenata zameni afiksom (većinom prefiksom) kao u *decrutment* [de- + (re)cruitment]. Što se tiče prvog tipa, on je sličan i onome što Huddleston, Pullum i Bauer (prema Lalić-Krstin, 2010: 53) zovu dopunjenom abrevijacijom (eng. *embellished clipping*) gde se na abreviranu osnovu dodaje sufiks. Primer za to je *journno* od *journalist*, gde se nakon oduzimanja segmenta *alist* doda sufiks *-o*. Ovaj tvorbeni postupak jedini je koji se udaljava od strogo leksičkih tvorbenih postupaka, nego uključuje stvaranje novih reči pomoću ograničenog broja osnova, tj. afiksa.
- Akronimija. Prčić (1998: 71) definiše akronimiju kao tvorbeni postupak koji stvara lekseme uzimanjem inicijalnih grafema, najčešće jedne, imeničkih grupa ili složenica, a sa funkcijom naziva, imena ili naslova. One se približavaju slivanju tek ako se udalje od prototipa, tj. ako se ne izdvoji svaka početna grafema, odnosno ako se izdvoji više njih i ako se akronimija kombinuje sa slivanjem kao u *Rafia* od *Republican*, *Army* i *Mafia*. Lalić-Krstin (2010: 55) navodi i pitanje leksikalizovanih akronima (termin preuzet od Prčića 2011) koji se izgovaraju kao reči. Takve primere neki autori smatraju vrstom slivenica. Do problema dolazi i zato što različiti autori jednu reč smatraju akronimom, a drugi slivenicom kao *modem* od *modulator* i *demodulator*.
- Reduplikacija je poslednji tvorbeni postupak koji Lalić-Krstin (2010: 56) poredi sa slivanjem. Prčić (1998: 71) definiše ovaj tvorbeni postupak kao kompoziciju kod koje su osnove iste ili neznatno različite. Postoje i slivenice koje su slične ovom postupku kada su im osnove fonološki slične kao *fro-yo* [fro(zen) + yo(ghurt)]. U našem korpusu najbliži tome je primer *S-T-Dee-Dee* [STD + Dee Dee].

Osim navedenih, valjalo bi sa slivanjem uporediti još jedan tvorbeni postupak, konverziju. Prema Huddlestonu, Pullumu i Baueru (2002: 1640-1644) konverzija spada među leksičke tvorbene postupke jer se njome stvaraju nove reči. Obično se menja sintaktička kategorija reči, dok forma ostaje nepromenjena kao što je *humble*_{pridev} > *humble*_{gl.}. Autori pod konverziju svrstavaju i nastanak reči od postojećih sufiksa, npr. od *-ism* nastaje imenica, ili od postojećih prefiksa, npr. od *anti-* nastaje predlog. Takođe, nova reč ima drugačije flektivne karakteristike. Svaku promenu u sintaktičkoj kategoriji smatraju konverzijom, predlog *contrary* (Contrary to your predictions, the meeting was a great success) od homonimnog prideva (Such a decision would be contrary to common sense). Konverzijom ne smatraju *frighten*_{tr} > *frighten*_{intr}, kao ni primere promene vlastitih imenica u zajedničke kao *newton*, *pascal* i sl. Konverzija je slična afiksaciji po funkciji, ali afiksacija je formalno vidljiva, dok se usled konverzije formalno ništa ne menja. Zbog te sličnosti konverzija se zove još i nulta afiksacija (eng. zero-affixation ili zero-derivation). Većina primera obuhvata imenice, glagole i prideve. Kod svih oba smera su moguća. Promena glagola u imenicu (*arrest*, *attempt*), imenice u glagol (*butcher*, *eye*), prideva u imenicu (*comic*, *human*), imenice u pridev (*rose*, *orange*), prideva u glagol (*bare*, *narrow*), glagola u pridev (*amusing*, *amused*; *boring*, *bored*).

Na prvi pogled, a posebno imajući u vidu prototipske slivenice nema sličnosti sa konverzijom. U slivenicama ima više osnova, deo se dodaje, deo se oduzima. Konverzija s druge strane uključuje jednu osnovu bez bilo kakvih promena. Ali ono što je donekle problematično jeste upravo taj nulti afiks koji autori nisu sigurni kako bi trebalo shvatati, kao jedan afiks, nasuprot različitih afiksa kod afiksacije, ili kao više njih, pri čemu bi takođe bilo teško razlučiti koji su i koliko ih je u pitanju (Huddleston, Pullum i Bauer, 2002: 1641). Za razliku od konverzije, kod koje se vidi da taj teško odredivi afiks ipak jeste afiks, kod slivanja su to i dalje dve osnove, ali slivene tako da izgleda kao da je samo jedna. Postoji nekoliko primera iz korpusa koji se zbog svog odstupanja od prototipa slivanja približavaju konverziji u većoj ili manjoj meri. U prvoj grupi nalaze se oni koji su formalno identični sa postojećim rečima odnosno sa jednom od svojih osnova:

*Bro*_{glagol} (bro + row), 'to move swiftly towards the bar to meet attractive women.'

The '69 Chevy (69 + the '69 Chevy) – 'a vehicle, of brand Chevrolet with the purpose to take girls to have sex with, instead of to an apartment, because of its advantage of being close to the bar.'

Horny devil (horn + horny devil), 'a devil both in a metaphorical sense, and also in a literal sense, who has horns, at a Halloween party, and is sexually aroused.'

Monet (Monet + money), 'money in relation to arts and artists'

Mini Cooper (Mini Cooper + Cooper), ‘a euphemistic name for a penis for a person named Cooper.’

Pick-up Truck (pick-up + pick-up truck), ‘a vehicle, originally used for transportation used for different purpose, that of a place where to take girls to have sex with, instead of to an apartment, because of its advantage of being close to the bar.’

Navedeni primeri slični su konverziji jer se na prvi pogled ništa formalno ne menja. I među njima napravljena je gradacija rasporedom time što prvi najviše liči na konverziju, jer se menja i vrsta reči, imenica postaje glagol. Ostatak primera ne uključuje takve promene. Razlog da se ovi primeri smatraju slivenicama jeste u tome što iako je rezultat identičan jednoj od osnova formalno, semantički oba značenja su donekle zadržana što nije slučaj i kod konverzije.

U drugoj grupi nalaze se primeri koji više odstupaju od konverzije i slični su ovom postupku samo na fonološkom, ali ne i na ortografskom nivou:

Esca-Laid (Escalade + laid) – ‘a vehicle used as a place to have sex with girls because of its vicinity to the bar.’

Vincent van Go (Vincent Van Gogh + go) – ‘to go to the bathroom at an art.’

Jerryatric (Jerry + geriatric) – ‘a nickname for an old man whose name is Jerry.’

Jeanius (jeans + genius) – ‘a person who knows a lot about jeans.’

Motivacija za stvaranje ovakvih slivenica je, pored želje za izazivanjem određenog komunikativnog efekta, povezana i sa homonimijskim, odnosno homofonijskim odnosom koji postoji između jedne, i jednog dela druge osnove. Osim toga, može da postoji i uticaj humorističkog efekta odjeka kao kod primera *Monet*.

Nakon poređenja sa drugim tvorbenim postupcima, lakše je uvideti zašto se slivanje ne može jednostavno definisati.

Iako ima dosta sličnosti sa drugim tvorbenim postupcima, slivanje se po mnogo čemu i izdvaja. Karakteristike slivanja koje navodi Gries čine ovu vrstu tvorbe reči vrlo specifičnom. Gries (2012: 145) tu nabraja sledeće, za razliku od drugih derivacionih procesa slivanje nije vođeno pravilima i nije toliko produktivno, ali je kreativnije i zahteva više truda da bi se nove reči stvorile, a ponekad i kršenje nekih pravila morfologije. Čini se slično drugim postupcima tvorbe reči. Ono što Gries napominje kao poslednju stavku jeste da pored namernih slivenica postoje i one koje nastaju slučajno kao vrsta greške u govoru. Gries (2012: 146) nastavlja kako iako slivenice ne nastaju po strogim pravilima to ne znači da su nepredvidive već su, poput drugih lingvističkih pojava okrenute mogućem i pod uticajem više faktora. Gries

definiše slivenice i u užem smislu, odnosno da bi ih razlikovao od slučajnih slivenica i daje definiciju za namerne slivenice gde je naglašeno da je to

„namerno stapanje tipično dve (ali potencijalno više) reči gde je deo prve osnove – obično ovaj deo uključuje početak prve osnove – kombinovan sa delom druge osnove – obično ovaj deo uključuje kraj druge osnove – i gde je najmanje jedna osnova skraćena i/ili stapanje može da uključuje preklapanje izvorne reči 1 i izvorne reči 2³.“

U ovom radu ova definicija slivenice će biti prihvaćena. Za razliku od Griesa, ovde je naglašeno samo da su osnove većinom skraćene, a ne pod obavezno i može da dođe do njihovog preklapanja. Ukoliko nisu skraćene preklapanje je obavezno, *Brover* [bro + Rover]. Osim što je Gries postigao razlikovanje od slučajnih slivenica, ova definicija izdvaja slivenice i od složenih abrevijacija (eng. complex clippings), koje nastaju spajanjem početaka dveju osnova, ali će za svrhe ovog rada i one biti smatrane slivenicama. U korpusu primer koji odgovara definiciji bio bi *Marshgammon* [Marsh(al) + (back)gammon] dok primera koji se mogu smatrati složenim abrevijacijama nema. Ova definicija vrlo sažeto i precizno opisuje postupak slivanja. Značajan je detalj gde se preklapanje objašnjava kao i/ili uslov za slivenice. To je važno zbog toga što je ono iako efektno, dodatna osobina slivenica koju one ne moraju imati. Ipak kod nekih slivenica upravo to je njihovo obeležje zbog kojeg jesu slivenice, a to su one kod kojih se osnove ne skraćuju već se materijal gubi preklapanjem.

Na osnovu pomenutih karakteristika, odnosno činjenice da one nisu toliko verne pravilima, slivenice se mogu razvrstati po još jednom kriterijumu. To je modifikacija osnove koja je regulisana pravilima. Prema toj podeli, svi tvorbeni postupci razvrstani su u dve grupe. Primarnu grupu čine afiksacija, deafiksacija, kompozicija i konverzija, a sekundarnu reduplikacija, slivanje, akronimija i abrevijacija (Prčić, 1998: 75). Ovu podelu ćemo prihvatiti i u našem radu i po njoj se vidi da se u drugoj grupi nalaze tvorbeni postupci koji fleksibilnije poštuju pravila, što svakako ne znači da ih nema. Analizom slivenica videćemo da i one izražavaju neke pravilnosti.

Iako slivenice pokazuju česta odstupanja od pravila, tendencije koje pokazuju ne bi trebalo zanemariti. Uzimajući u obzir rezultate raznih studija moguće je primetiti neke pravilnosti. U njegovim ranijim studijama Gries (2004b, 2004-c, 2006) pokazuje da postoji sličnost između osnova u slivenicama *Frake-up* [fake + (b)rake up], *Coffeebot* [coffee (p)ot + (ro)bot], *Broller* [bro + (st)roller], *Beercules* [beer + (H)ercules], *Appsetizers* [apps +

³ An intentional fusion of typically two (but potentially more) words where a part of a first source word (sw₁) – usually this part includes the beginning of sw₁ – is combined with a part of a second source word (sw₂) – usually this part includes the end of sw₂ – where at least one source word is shortened and/or the fusion may involve overlap of sw₁ and sw₂.

appetizers], i da je ta sličnost veća nego kod složenih abrevijacija, primeri preuzeti od Lalić-Krstin (2010: 90) *aspro* [as(sociate) + pro(fessor)], *Botox* [bot(ulinum) + tox(in)], *copyvio* [copy(right) + vio(lation)], a u studiji (Gries, 2012: 150) nalazi da su sličnosti veće između osnova namernih nego slučajnih slivenica, ali da se po tom istom osnovu više poklapaju namerne slivenice sa indukovanim greškama, nego što je slučaj sa indukovanim i autentičnim greškama. To pre svega govori u prilog pomenutom delovanju fonologije pa i ortografije na oblikovanje novih reči. U slivanju će pored motivacije za stvaranje reči vrlo snažno uticati i težnja da dve osnove liče jedna na drugu. Drugo, ovakvi rezultati mogu ukazivati na to da televizijske serije korišćene kao izvor slivenica za analizu pružaju približno idealnu sliku njihove stvarne upotrebe, ali ipak ne potpuno, jer bi trebalo voditi računa o tome da se slučajne slivenice tretiraju takođe kao namerne. *Malanda* [Ma(rco) + (Yo)landa] je takav primer iz korpusa jer treba da liči na grešku enkodera, ali je ustvari deo napisanog scenarija. Ovde nema sličnosti među osnovama jer nije ni bilo moguće za svrhe jedne scene menjati imena likova.

Griesovo (2004) definisanje slivenica bilo je mnogo šire da bi obuhvatilo sve vrste slivenica. Tako se slivenicama smatraju spojevi minimalno dve reči koje su obe skraćene u procesu slivanja, a može doći i do preklapanja (Gries, 2004: 639). Ipak, primeri koje navodi kao tipične su *brunch*, *motel*, *fantabulous* i *foolosopher*, koji se uklapaju prototipu opisanom u ovom poglavlju. Na osnovu poslednjeg primera autor smatra skraćivanjem i deljenje segmenata između dve reči, jer je osnova *fool* neokrnjena. Ipak, i druga osnova sadrži *l* što znači da je obe osnove dele u novoj reči.

Još jedan aspekt slivenica jeste redosled elemenata u njima. Gries (2012: 157-158) se bavio i tim pitanjem i zaključio da kod namernih slivenica, druga osnova je po pravilu duža od prve ali manje frekventna. Druga studija koja se bavi redosledom elemenata u rečima (Renner 2014: 456) ipak nije pokazala statistički značajne podatke koji potvrđuju da je manje frekventna osnova na drugom mestu u slivenici. Na osnovu primera iz korpusa nije lako izvesti zaključke jer se javljaju razni primeri *Thankstini* [thanks(giving) + (mar)tini], *Shwezzed* [sh(owered) + (t)weezed], *Fraking it* [fake + (b)raking], *Bangtoberfest* [bang + (Ok)toberfest].

Poslednji aspekt studije (Gries, 2012: 159) usmeren je na prepoznatljivost elemenata unutar slivenice. To će zavisiti od količine sačuvanog materijala ulaznih jedinica. Ako uporedimo primere iz korpusa *Romantagical* [Romant(ic) + (m)agical] i *Shwezzed* [sh(owered) + (t)weezed] vrlo je verovatno da će dekodirer lakše razumeti od kojih se osnova sastoji prva nego druga slivenica čije *sh* ne govori mnogo. Retko slivenice zadrže velik deo

svojih elemenata. Potrebno je naglasiti da se pod skraćanjem podrazumeva i preklapanje, samo ono ne utiče toliko na prepoznatljivost koliko i prosto skraćenje osnove jer je taj deo i dalje vidljiv u slivenici. Sem toga, bez skraćivanja i bez preklapanja jednakih delova, kako Gries navodi, slivenice ne bi ni bile takav vid igre rečima. *SNASA* [s(ecret) + NASA] zvuči smešniji nego ako bismo rekli *SECRNASA* recimo. *S* nije lako prepoznatljivo, ali je efekat snažniji. Rezultati njegovog istraživanja pokazuju da je manja sličnost kod namernih nego kod slučajnih slivenica sa njihovim ulaznim elementima (Gries, 2012: 162). Prepoznatljivost reči zavisi od njihove prozirnosti, odnosno mogućnosti da se one morfosemantički analiziraju, kao i od kompozitivnosti, odnosno značenja koje čini zbir značenja ulaznih jedinica (Prčić, 2001: 474; Prčić, 2001: 471). Za slivenice je tipično da su kompozitivne (*Lamborcuzzi* jeste automobil marke Lamborghini i ima ugrađen Jacuzzi) i to obično znači i prozirne, jer su retki primeri u kojima je došlo do dekrementacije⁴ (oduzimanja značenja) i inkrementacije (dodavanja novog značenja) mada postoje. U korpusu to je recimo *Marshgammon* [Marsh(al) + (back)gammon] jer iako je druga osnova naziv igre *Backgammon*, značenje nema veze sa ovom igrom već sa drugim igrama *Candy Land*, *I Never*, *Pictionary*. Obe osnove po pravilu unose svoje značenje u slivenicu. Problem može predstavljati tumačenje toga koje osnove su ušle u slivenicu ukoliko su previše okrnjene. Za ovu vrstu tvorbe reči karakteristično je i to da se ne obraća pažnja na morfološke granice (Brdar Szabo i Brdar, 2008: 173). U korpusu nailazimo na *franager* od okrnjene jednosložne reči (*fr*)*iend* i druge osnove koja je takođe podeljena po sred sloga (*m*)*anager*. Bauer daje definiciju (prema Brdar Szabo i Brdar, 2008: 173) prema kojoj slivenice ne mogu da se analiziraju morfološki, pri čemu autori smatraju da nije dovoljno precizna jer ne samo da to nije uvek slučaj, već takva definicija može da obuhvati i abrevijaciju. Ovu bi Bauerovu tvrdnju trebalo uzeti s rezervom jer je u velikom broju slučajeva moguće slivenicu, ako ne analizirati morfološki, onda rekonstruisati kako bi se došlo do njenih potpunih ulaznih jedinica kao i njihovih punih značenja. Delovi koji nedostaju odnosno okrnjeni su mogu da se povrate većinom pomoću konteksta i oslanjanjem na prethodno jezičko i vanjezičko znanje. Tako bi trebalo da je jasno da *bro-workers* nisu prijatelji koji rade, već prijatelji koji su kolege i rade zajedno na osnovu sličnosti između *bro* i *co*, ali i na osnovu onoga što je očekivano.

Prepoznatljivost osnova je jedan od najvažnijih faktora za tumačenje značenja slivenica. U slučaju onih koje se upotrebe samo jednom, naročito sa svrhom da zasmeju kao što je to slučaj u našem korpusu, ključno je da se njihovo nameravano značenje prenese.

⁴ Termini 'dekrementacija' i 'inkrementacija' prema Prčić 1997, Prčić 2001, Prčić 2008.

Upravo zato je tanka linija između toga da li će slivenica biti dovoljno efektna, ili pak previše skraćena pa će predstavljati teškoću da je u potpunosti razumemo.

Slivanje je prema dosad rečenom jedan karakterističan tvorbeni postupak koji iako može podsećati na druge tvorbene postupke ipak ima sopstvene mehanizme kojima deluje. Na odabir ulaznih jedinica ovog postupka utiče motivacija, ali i povratno nekad same ulazne jedinice stvaraju motivaciju. Iako neretko odstupaju od pravila, pokazuju određene jače ili slabije tendencije koje prate. Prema tome, u sledećem odeljku biće objašnjene moguće varijacije njihove strukture i formulisaćemo njihov prototip.

2.1.1. Struktura slivenica

U ovom odeljku biće objašnjene razlike između više vrsta slivenica na osnovu njihove strukture. Kao što je jasno na osnovu različitih definicija, slivenice nemaju samo jedan pojavni oblik, već ih, pored onog modela predstavljenog kao prototip može biti više. U svim grupama vide se razlike u kvantitetu, tj. ne javlja se podjednak broj svih vrsta slivenica. Pod strukturom podrazumeva se broj osnova u slivenici i na koji način su zastupljene u slivenici tj. da li je zadržan njihov početak, kraj ili su oblikovane na neki drugi način. Još jedna bitna karakteristika jeste da li postoji preklapanje na fonološkom i/ili grafološkom nivou.

Na osnovu strukture slivenice se mogu podeliti na više načina. Dosad postoji više različitih tipologija slivenica prema njihovoj strukturi, ali će u ovom radu biti korištena tipologija koju predlaže Lalić-Krstin (2010). I neke druge će biti pomenute kako bi se mogle primetiti sličnosti, razlike, ali i osnove na kojima je i ova podela nastala.

Adams (1973: 139) navodi šta sve ubraja pod slivenice, ali spisak daje sa podelom u 3 grupe. Opisane su razlike među tim grupama slivenica. Podela nije samo strukturna već sadrži i semantičke i grafofonološke elemente, pa tako prema Adams (1973: 140) to mogu biti:

- 1) Slivenice čije osnove podsećaju na druge slične reči, odnosno na svoje osnove (*squirl; squirm, swirl*),
- 2) Slivenice koje liče na složenice (*smog = smoke + fog*),
- 3) Slivenice koje nastaju kao lekseme sa sufiksom, pri čemu sufiks asocira na celu određenu leksemu (*-nik* u *folknik*, podseća na *beatnik*)

Ova podela je zanimljiva, jer se njome još jednom naznačava da ono što podseća na afiksaciju u slivenicama često ipak nije to, jer afiks unosi značenje cele jedne osnove u kojoj je ranije upotrebljen, a ne samo značenje tog afiksa.

Kako bi objasnila strukturu, autorka kreće s definicijom **morfeme**. Adams (1973: 140) definiše morfemu kao jedinicu koja ima uvek isto značenje i funkciju, ali se može pojavljivati u drugačijim oblicima zavisno od konteksta i svaki taj oblik zove se morf. Pri tome svaka reč mora da sadrži minimalno jednu morfemu. Ali s obzirom na primere reči koji se ponašaju drugačije (slivenice koje sadrže dva elementa od kojih nijedan nije cela morfema) nego što je opisano, potrebno je objasniti o čemu je reč. Zato pokušava da opiše razliku između morfeme i oblika koji takođe imaju značenje, ali su manji od morfeme. Adams (1973: 142) te kraće oblike zove **okrnjene osnove** (eng. splinters) i objašnjava da su oni uglavnom nepravilni, a slivenice su reči koje ih sadrže. U ovom radu ćemo koristiti termin okrnjene osnove kao adekvatan da se opišu nepravilni delovi koji se mogu javiti samo u ovom tvorbenom postupku. Važno je razlikovati osnove kao ulazne jedinice, i okrnjene osnove, koje su ustvari osnove nakon njihove upotrebe u stvaranju slivenica. Za razliku od Adams, na ovom mestu ćemo samo navesti da okrnjene osnove ne moraju biti kraće od morfeme. One mogu da se poklapaju s morfemom, kao *birth* u *Valenbirtuhhhversary*, pri čemu je *birth* prvobitno bio deo osnove *birthday*, a mogu biti i duže od morfeme kao *mock*er u *mock*erriage, gde je *mock*er deo osnove *mock*ery, mada su takvi primeri retki.

Što se tiče okrnjenih osnova Adams (1973: 151) govori kako nije moguće dati pravila po kojima se takvi delovi reči parčaju, da li se granica nalazi na morfemskoj ili na granici sloga ili nevezano za bilo kakvu vrstu analize lekseme. Kao što je ranije objašnjeno na primeru, okrnjene osnove mogu se nekad svesti i na samo jednu grafemu. Na osnovu toga može se zaključiti da za tvorbeni postupak stvaranja slivenica nije moguće dati definitivna pravila kada se radi o strukturnim elementima koji u tom procesu učestvuju. Postoje pravilnosti, ali u teoriji svaki novi primer može biti strukturni obrazac za sebe. U slivenici je mnogo faktora koji utiču na odabir njenog konačnog izgleda. Zbog ovog razloga svaka tipologija, koliko god iscrpna bila, neće biti u mogućnosti da obuhvati sve oblike koji se mogu javiti, posebno zato što će biti i onih koji se jave samo jednom ili vrlo retko.

Osnove koje učestvuju u stvaranju slivenica, a koje su u tom procesu skraćene Adrienne Lehrer (1996: 361-362) takođe naziva okrnjenim osnovama i definiše ih kao delove koji učestvuju i mogu se prepoznati unutar slivenica, ali ne mogu i da stoje samostalno. Iako je ova tvrdnja tačna, u stvaranju slivenica opisanih u ovom radu učestvuju i neokrnjene osnove koje kao takve mogu da funkcionišu kao reči, kao što je *bang* u *Bangtoberfest*.

U ovom radu će se zato okrnjenim osnovama smatrati bilo koje skraćene osnove, bez obzira na morfemski status i moguću samostalnost, koje se koriste za građenje slivenica.

Takve okrnjene osnove mogu ponekad da izgledaju i kao neokrnjene osnove, ali se analizom njihovog značenja unutar slivenice može odrediti da to nisu.

Slivenice se po svojoj formi mogu razlikovati. Adams (1973: 149-150) primećuje da slivenice mogu da se grade od dve okrnjene osnove kao *ballute* [ball(oon) + (parach)ute], od okrnjene osnove i cele reči kao *escalift* [escal(ator) + lift] ili od cele reči i okrnjene osnove na drugom mestu kao u *needcessity* [need + (ne)cessity]. Iako ne pominje formalne oblike koji sadrže obe cele osnove, Adams i njih ubraja u slivenice što se vidi iz primera koji daje za haplologiju *selectorate* [select + electorate].

Kada je reč o preklapanju u slivenicama, to je vrlo česta pojava naročito kod namernih slivenica jer pri stvaranju slivenica njihovi tvorci žele da one budu i formalno kreativnije što se više postiže kad postoji i preklapanje istih delova osnova. Adams (1973:150) navodi da se kod slivenica javlja haplologija, odnosno pomenuto preklapanje vokala, konsonanta ili slogova kao u *latensification* [laten(t) + (in)tensification]. Fonološka forma je kod slivenica značajna i kako Adams ističe, upravo je taj sličan odjek kod slivenice zaslužan za postizanje igre rečima kao što je slučaj sa *foolosopher* prema *philosopher*. Ono što autorka podrazumeva pod odjekom odnosno ehom (eng. echo) je ono što drugi autori nazivaju preklapanjem elemenata slivenica koje nije na mestu spoja osnova. Sličan humoristički efekat se postiže i preklapanjem slogova kao u *shamateur* od *sham* i *amateur*.

López Rúa (2004) nudi vrlo iscrpnu tipologiju slivenica prema njihovoj strukturi. Autorka dosta pažnje daje preklapanju osnova. To se ogleda u samoj tipologiji (López Rúa, 2004: 68-69) koja je primarno podela slivenica prema stepenu integracije na tri grupe, skupine, združivanja i ukrštanja⁵ od kojih je prvi najslabiji, a poslednji najjači stepen integracije. Svaka grupa je dalje podeljena dodatno, prema čemu se razlikuju one u čijem stvaranju učestvuju okrnjene osnove od onih u kojima učestvuju cele reči ili afiksoidi. Zatim sledi detaljan pregled raznih struktura gde se opisuje koje tačno osnove i koliko njih učestvuje u kojem obrascu. Ovakva analiza je vrlo obuhvatna, ali za potrebe ovog rada i suviše razgranata imajući u vidu da ovde u fokusu nije strukturalna analiza.

Tipologija koju Lalić-Krstin (2010) predlaže je detaljna i obuhvata najrazličitije zabeležene oblike slivenica u engleskom jeziku i ovde će ta podela biti prihvaćena. Sastoji se od 8 tipova strukturalno različitih slivenica i tip 2 ima i podgrupu. Na ovom mestu ta podela će biti predstavljena kao i odstupanja od svih nabrojanih grupa na koja nailazimo u korpusu. Prema toj podeli slivenice su podeljene na sledeći način (Lalić-Krstin, 2010: 81-96):

⁵ Prema engleskim terminima clusterings, unions and intersections.

- 1) Prvi deo prve osnove i poslednji deo druge osnove, *Thankstini* [thanks(giving) + (mar)tini] 'a drink served for Thanksgiving, having taste like food typical of that holiday'
- 2) Cela prva osnova i poslednji deo druge osnove, *Broat* [bro + (b)oat] 'to move swiftly towards the bar to meet attractive women'
 - a. Prva osnova menja konstituent složenice, *Rack star* [(ra)ck + (ro)ck star] 'a person who knows a lot about denim'
- 3) Prvi deo prve osnove i cela druga osnova, *Cockamouse* [cock(roach) + mouse] 'a hybrid creature having the traits of a cockroach and mouse'
- 4) Cela prva osnova i cela druga osnova, *Broath* [bro + oath] 'the oath between two very close friends, bros'
- 5) Prvi deo prve osnove i prvi deo druge osnove, *Botox* [bot(ulinum) + toxin] 'botulinum toxin'
- 6) Jedna osnova superimponirana preko dela druge osnove, *BonGabetit* [bon (app)etit + Gabi] 'the name of the Web cite for a chef by name Gabi'
- 7) Prefiks i poslednji deo osnove, *un-vitations* [un- + (i)nvitations] 'notifications to someone that their invitation is withdrawn.'
- 8) Prefiksoid i poslednji deo osnove, *aerobatics* [aero- + (ac)robatics] 'flying maneuvers for training, recreation or entertainment.'

Za tipove 5 i 8 nije bilo primera iz korpusa pa su preuzeti primeri od Lalić-Krstin (2010). Zanimljivo je što u korpusu ovog rada ne nailazimo ni na jedan primer slivenica koje neki autori smatraju složenim abrevijacijama (eng. complex clippings). Nasuprot tome javljaju se primeri koji odstupaju od svih navedenih grupa, ne samo po broju osnova već i po njihovom diskontinuiranom rasporedu. Nije neophodno uvoditi još jedan tip jer u korpusu ima neznatan broj takvih primera (*Leden-Jerry, possimpible*). Ipak, važno ih je navesti kao mogući oblik stvaranja slivenica koji odstupa čak i od neobičnog obrasca superimponiranih slivenica jer se ovde osnove preklapaju višestruko, što je slučaj kod prve, odnosno ona koja je preslikana na drugu nije zadržana u celosti što je slučaj kod druge. Kao adekvatan naziv za ovaj tip ovde se predlaže slivenice sa diskontinuiranim osnovama.

Kod svih strukturnih tipova preklapanje delova je opcionalno, sem kod tipa 4 kod kojeg je to obavezan uslov da bi nastale slivenice umesto složenica. Osim nabrojanih obrazaca, postoje i slivenice koje se ne mogu svrstati ni u jedan od njih, tj. one koje su gore

nabrojane. Prvi tip strukturne podele smatraće se ovde prototipom, a detaljnije o tome biće rečeno u sledećem pododeljku.

2.1.1.1. Prototip postupka slivanja

Iako je jasno da postoji veliki broj varijacija slivenica, jedna od njih smatra se prototipom. Prototip može da se objasni na više načina. Taylor (1995: 22-24) počinje od Aristotelovog razlikovanja suštine (eng. essence) i dodatnih svojstava (eng. accidents). Suština je pri tome ono što je važno za pojmove i čini ih takvim. Dodatna svojstva su samo usputna i nisu od značaja pri određivanju tih pojmova. Aristotelov primer je čovek koji je obavezno *'životinja na dve noge'*, ali ne mora da bude *'beo'*, *'kulturan'* i slično. Ukoliko neka od suštinskih svojstava nedostaju onda taj pojam ne pripada određenoj kategoriji. Postoje četiri tvrdnje prema ovom klasičnom pristupu:

- 1) Kategorije se određuju prema dovoljnim i neophodnim karakteristikama
- 2) Karakteristike su binarne, nema sredine
- 3) Kategorije imaju jasne granice
- 4) Svi članovi su jednakog statusa

Iako je ovakav pristup vrlo važan kao polazna tačka, ne može da se primenjuje bez izmena s obzirom da svet ne funkcioniše po tako oštrim principima. Ako pogledamo četiri osnovne tvrdnje klasičnog pristupa vrlo brzo se može uvideti da je samo prva i *neophodna i dovoljna* kada se govori o prototipu. Ostale tri, jedna, pa i ostale lančano sadrže problem koji se ogleda u mnogim oblastima. Problem sa tim tvrdnjama je verovatno napredovao vremenom. U Aristotelovo vreme, oko 4 veka p.n.e. teško da je bilo moguće ući u trag svim postojećim spojenicama, u društvu i prirodi. Sem toga, zasigurno ih nije ni bilo u tolikom broju kao sad. Od tada, u raznim oblastima dolazi do mešanja. Zbog toga danas, kao rezultat imamo telefone, koji su osim toga i kompjuteri, budilnici, televizori i sve u jednom, komade odeće koji su ujedno i suknja i šorc, smutije (eng. smoothie) koji su između hrane i pića. Tako i u jeziku koji odslikava vanjezičku stvarnost postoje *coffee bot*, kao kombinacija aparata za kafu i robota, *broller* kao kolica za bebe namenjena muškarcima koji bi privukli žene i sl. Sve to govori u korist tome kako se vremenom stvorilo sve više stopljenih pojava. Iako je oduvek postojao spektar boja koji svojim prelaznim nijansama poput smaragdne, tirkizne i sličnih, služe dovoljno kao primer da granice nisu jasne, definitivno da pored toga, nije bilo toliko primera koji bi naveli na takvo razmišljanje i primena Aristotelove teorije prototipa bi mogla lakše da se uklopi u manje kompleksnom svetu. Osim toga, za tim svakako nije bilo ni toliko

potrebe. Ovakav porast u brisanju granica je očekivan jer gde god da postoje pojedinačni elementi bilo koje vrste, vremenom će sve više dolaziti do njihovog mešanja.

Nedostaci klasičnog pristupa postoje kako u ostalim, tako i u oblasti lingvistike. Još je Wittgenstein primetio (prema Taylor, 1995: 38-39) da granice među kategorijama mogu da budu zamučene. Članovi kategorije ne moraju svi da sadrže sve karakteristike, pa prema tome, članovi iste kategorije mogu da se značajno razlikuju jedni od drugih, što je on ilustrovao primerom reči igra, koji može da obuhvati raznovrsne članove. Ponekad je najlakše objasniti neki pojam, kao što je igra tako što se navode primeri, odnosno predstavnici kategorije. Ovo je lako proveriti uzimajući u obzir bilo koju kategoriju i njene predstavnike. Ako uzmemo na primer haljine, to mogu biti jednodelni odevni predmeti koji završavaju sa spojenim donjim delom, umesto nogavica. Ali tu ubrajamo sve krojeve, dužine, materijale, boje. Pa odnedavno pojavljuju se i haljine koje su naizgled suknja i majica, ali su spojeni jednim rajsferšlusom. Paralelno s tim postoje gotovo isti takvi kompleti iz dva dela. Takvi i slični slučajevi dovoljan su razlog da se zastane i razmisli koji naziv dodeliti, jednima i drugima, i da li će biti iste ili različite kategorije.

Taylor (1995: 40-42) objašnjava promene u teoriji prototipa kroz jednostavno istraživanje koje je vršio Labov. Postavljao je jednostavno pitanje ispitanicima da odgovore koji predmet je u pitanju, a odgovori su se gradijentno menjali u zavisnosti od promene nekih od osobina posude (dubina, širina, ručka i sl.). Na osnovu toga postaje jasno da ti odnosi nisu binarni, već koliko je nešto blizu centralnosti prototipa. Karakteristike (eng. attributes) nisu uvek fizičke, mogu biti i funkcionalne (za šta se posuda koristi) i sl, i nema jedne karakteristike koja je ključna da li nešto pripada kategoriji ili ne. Iako postoji mnogo graničnih primera, prototip, ili ono što bez sumnje pripada kategoriji, lako je zamislivo, i to je referentna tačka za poređenje. Taylor (1995: 43) navodi i istraživanje Eleanor Rosch značajno za proučavanje prototipa jer je tada postavljeno pitanje ispitanicima do koje mere nešto pripada kategoriji, mereno skalarno. Po tome se vidi odstupanje od klasične teorije koja je binarna. Takav pristup opisa prototipa je adekvatniji za primenu, jer bi klasični pristup rezultirao stvaranjem ogromnog broja kategorija, sa malim brojem članova. Iz tog razloga u ovom radu prototip će biti formulisan kombinacijom ova dva pristupa.

Kao što je rečeno, postoje odstupanja od shvatanja prototipa. Taylor (1995: 59-60) pri definisanju prototipa govori da može da se shvata kao jedan centralni član, ili kao skup centralnih članova kategorije. Autor je više okrenut šematskoj verziji prototipa. Sličnost prototipu približava taj pojam centru. Nakon svega, potrebno je vratiti se i još jednom na

Aristotelove tvrdnje i objasniti da je u njegovoj prvoj tvrdnji, dovoljan i neophodan uslov, sadržano sve što je potrebno da se objasni prototip koji ima praktičniju primenu.

U ovom radu prototip će se posmatrati kao centar mreže kategorije. U njenom centru nalaziće se predstavnici koji poseduju najviše karakteristika koje opisuju prototip. To znači da oni svakako sadrže one elemente koji su ključni da bi bili ubrojani u neku kategoriju. Ostali primeri smatraće se manje ili više udaljenim od prototipa. Tako, ovde neće biti odbačeni primeri koji ne ispunjavaju te uslove, već će samo biti prikazani kao dalji, od centra. Ovaj pristup je logičan uzevši u obzir da postoje primeri koji u sličnoj meri, ali na različiti način odstupaju od prototipa. Ovde je to opisano kao mreža zbog prirode odnosa među prototipom i ostalim primerima koji su nepravilno i jedinstveno povezani.

Prema Griesovoj definiciji datoj u prethodnom odeljku to će biti slivenica koja sadrži dve osnove, iako postoje i one koje mogu imati više osnova, ali takve se ne smatraju prototipom. Obe osnove su skraćene, tipično prva osnova zadržava prvi deo, druga osnova drugi deo. Prototip iz korpusa bio bi *Franager* [fr(iend) + (m)anager]. Ovo se poklapa i sa definicijama drugih autora (López Rúa, 2004: 65; Yule, 1985: 53). Takođe, to je slivenica koja nastaje s namerom tvorca, a ne kao omaška u govoru i sl. Moguće je i preklapanje osnova kao u *Jeanius* [jean(s) + (ge)nious]. U njenom magistarskom radu Lalić-Krstin (2010: 58-59) ubraja sve ove elemente kako bi precizno opisala protip slivenice dodajući da su obe osnove uvek slobodne osnove, da do preklapanja jezičkog materijala u pisanom i/ili izgovorenom obliku dolazi na mestu gde se osnove spajaju i skraćuju. To je važno istaći jer postoje i primeri kod kojih je preklapanje uočeno drugde, a ne na mestu spoja kao što je protoduct [product + proto(type)] (Beliaeva, 2014: 35). Primer iz korpusa je recimo *Grumpa* [grump(y) + gr(a)mpa] iako ovde postoji i centralno, i periferno preklapanje. Paula López Rúa (2004: 66) insistira na značaju integracije odnosno preklapanja za centralnost slivenica. U tom smislu, pravi razliku i među istim strukturnim oblicima slivenica ukoliko imaju različit stepen integracije. Dakle, autorka ne deli slivenice samo na one kod kojih postoji preklapanje, već i posvećuje pažnju različitim vrstama, odnosno meri tog preklapanja. U ovom radu neće se toliko detaljno zalaziti u vrste integracije, već je samo određeno centralno preklapanje kao prototipsko.

Ako se vratimo objašnjenju odstupanja od prototipa prema datoj definiciji primeri za udaljavanje od prototipa mogu biti s jedne strane slivenice u kojima je prva osnova cela – *Bangtoberfest*, ili u kojima je druga cela – *Luftwaffles*. Iako se one na različiti način udaljavaju od prototipa, ne može se reći da je mera odstupanja različita. Zbog ovakvih razloga ovde neće biti prihvaćena ideja o jednakosti svih članova kategorije.

Iste karakteristike slivenica navode i Cook i Stevenson (2010: 130), pri čemu oni koriste termine prefiks i sufiks, ali značenje je ustvari isto kao i ono koje pominje Gries. Prefiks se odnosi na prvi deo prve reči, koji ne mora, strogo govoreći da bude prefiks, dok je drugi deo druge reči označen kao sufiks. Autori ne govore o prototipu slivenice, već više o pojavama koje su češće od drugih pa tako govore i da može doći do preklapanja slivenica, kao i da ima i onih kod kojih su obe osnove zadržane u celosti, samo sa preklapanjem. Dakle, dele slivenice na česte koje ispunjavaju navedene osobine, i ređe poput onih koje imaju više od dve osnove, a u korpusu ovog rada nailazi se i na one sa četiri osnove *stoveinkerator* [stove + ove(n) + (s)ink + (refrig)erator], i kod kojih je jedna ubačena u sredinu druge osnove kao u *congaragulations* [congra(t)ulations + garag(e)]. Cook i Stevenson (2010) se i bave samo takvim slivenicama koje smatraju čestim, a to su slivenice koje se sastoje od dve reči, tj. osnove, i te osnove su uzastopne u slivenici. Tu karakteristiku bi trebalo razlikovati i od moguće intermitentnosti osnova na koje se retko nailazi, ali ipak postoje i takođe spadaju u slivenice mada se one dosta udaljavaju od prototipa. Primer takvih slivenica iz korpusa ovog rada, pored navedenog *congaragulations*, jeste *Leden-Jerry* [legendary + Led (Zeppelin) + and + Jerry]. Ovde ne samo da one nisu uzastopne, već je osim samog postupka slivanja naizgled u igri i delovanje glasovne promene metateze, što znači da su glasovi zamenili mesta unutar reči (Hume, 2001). U ovom primeru to bi bilo tačno samo na fonološkom nivou.

Ono što Milivojevićeva ističe (prema Gorčević, Dazdarević i Lukač Zoranić, 2016: 27) kao bitnu karakteristiku slivenica jeste da uvek dolazi do fonološke distorzije kod barem jedne od osnova kada se one upotrebe u slivenici. Jasno je da je neophodno da do toga dođe jer se radi o dve osnove koje se skraćuju tako da bi se postigao određeni komunikativni efekat kao primarno, a sekundarno se posmatraju drugi aspekti, a među njima i naglasak u novoj reči. Kao što je već pomenuto reč koja je semantički i gramatički centar trebalo bi da unese i obrazac naglaska u reč. Tako *Marshgammon* biće naglašen kao *backgammon*, a ne kao *Marshal*. Zahvaljujući tome, jedna od osnova, u ovom slučaju *Marshal*, ne gubi samo onaj deo koji joj je okrnjen već i način na koji je samostalno naglašena. Postoje primeri kod kojih ne dolazi do ovakve fonološke distorzije u slučaju kada obe osnove imaju jednak obrazac naglašenosti *fraking* od *faking* i *breaking*.

Lehrer (1996: 383) primećuje da kada je reč o namernim slivenicama one su po vrsti reči najčešće imenice, a navodi i slične rezultate do kojih je došao Cannon (1986). To potvrđuje i korpus ovog rada (*Nosebook*, *slap-petite*) kao i drugi (Beliaeva, 2014: 32), tako da prototipu slivenice može da se doda i to da je imenica.

Još jedna karakteristika namernih slivenica (Lehrer, 1996: 385) jeste da ne mogu formirati postojeće reči što je još Bauer (1983) tvrdio, dok slučajne slivenice to mogu.

Pound insistira (prema Griesu, 2004: 640) na semantičkom elementu slivenica. Slivenice nastaju tako što su njeni ulazni elementi povezanog značenja. Takođe, oba značenja koja su uneta u slivenicu se zadržavaju barem privremeno. Zbog toga isključuje primere koji ne obuhvataju semantičko stapanje nego samo formalno.

Prema Plagu (2003) moguće je izvući pravilo slivanja koje se svodi na $AB + CD = AD$. To je generalizovanje prema kojem u stvaranju slivenice učestvuju obično dve osnove, a njihov rezultat je prvi deo prve i drugi deo druge slivenice. Na primer *Dunphy + defeat = Dunfeat*. Ali dodaje i da B odnosno C mogu da budu vrednosti nula s obzirom da se kod nekih slivenica jedan od elemenata zadrži u svom punom obliku (Plag, 2003: 123). Na primer *bang + Oktoberfest = Bangtoberfest*, *Lufthansa + waffles = Luftwaffles*. Ova formula je proširena da obuhvati sve moguće strukturne oblike u kojima se slivenice javljaju (Beliaeva, 2014). Treba ipak imati u vidu da Plagova formula nema nedostatke ako se govori o samom prototipu i time je obuhvaćeno tačno ono od karakteristika što je ciljano, a ostalo su varijacije.

Na osnovu prethodnih definicija, i aspekata ovog rada, ovde će se prototipom smatrati, i primerom *franager* biće objašnjena slivenica koja ima sledeće karakteristike koje su prema značaju podeljene na dve grupe:

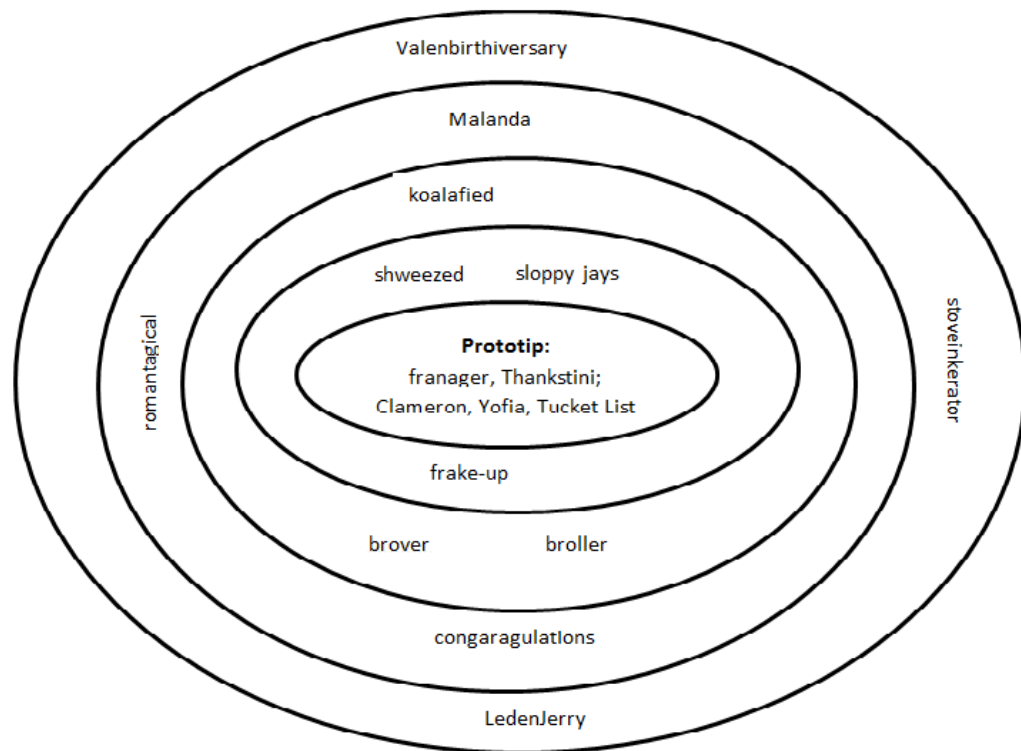
1)

- U tvorbi učestvuju dve slobodne osnove, *friend* i *manager*
- Obe osnove su skraćene, prva zadržava prvi deo, druga zadržava drugi deo, *fr-* i *-anager*
- Osnove u slivenici su uzastopne, što znači da se na neisprekidani deo prve osnove dodaje neisprekidani deo druge dakle *fr-* od *friend*, zatim *-anager* od *manager*
- Preklapanje osnova je opcionalno, ali ako postoji onda je centralno, kao kod *Clameron* od *Claire* i *Cameron*
- Slivenica je namerna i kao takva nova reč jer, ne može biti sinonimna s nekom postojećom reči, prema tome *franager* ne može drugačije da se izrazi jednom rečju

2)

- Centar slivenice prenosi svoj naglasak na celu slivenicu, zbog činjenice da je *franager* apozitivna koordinirana slivenica s podjednakim statusom obe osnove, bolji primer za ovo bio bi *Marshgammon*, kod kojeg je naglasak koji ima cela slivenica od osnove koja je gramatički i semantički centar, tj. *backgammon*.

- Slivenica, kao i obe osnove su imenice, kao što je i *franager*
- Osim formalno, osnove su povezane i semantički, osnove *friend* i *manager* u ovom slučaju obe imaju jedno od značenja, 'to communicate with others'



Ilustracija 1: Prototip i odstupanja od prototipa postupka slivanja

Na ovom dijagramu predstavljeni su neki od brojnih odnosa odstupanja od prototipa. Da bi bilo jasnije o čemu se radi svi primeri će biti objašnjeni. Prototip koji se nalazi u centru, odgovara svim karakteristikama iz prve i druge grupe. Prema tome *franager* i *Thankstini* su slivenice koje sadrže po dve slobodne osnove, *friend* i *manager* odnosno *Thanksgiving* i *martini*. Prva osnova učestvuje svojim prvim delom *fr-*, *thanks-*, dok druga drugim delom *-anager*, *-tini*. Ove dve osnove su uzastopne i slivenice su namerne, a po vrsti reči imenice. Osim toga postoji i semantička veza među njima, na primer za *friend* i *manager* može da se kaže da su 'osobe koje imaju komunikaciju sa drugima'. Kod oba primera dolazi i do fonološke distorzije. Pod prototipom se ubraja još jedna grupa primera *Clameron*, *Yofia*, *Tucket list*. Ovi primeri takođe poseduju sve nabrojane karakteristike, ali pošto kod njih dolazi i do preklapanja osnova, one pokazuju još jednu karakteristiku prototipa, a to je da će ukoliko dođe do preklapanja to biti na mestu spoja, na primer *Cl~~a~~ire* i *C~~a~~meron*, mada u ovom primeru postoji i propratno necentralno preklapanje, ali ćemo to sad zanemariti.

Ono što sledi jesu primeri koji odstupaju od prototipa samo po karakteristikama druge grupe. Oni su prikazani u narednim krugovima, prema meri u kojoj odstupaju od prototipa. Na

prvom mestu to je primer koji nije imenica već glagol, *shweezed*. Zatim to je primer u kojem ne postoji izražena semantička veza među osnovama, *sloppy jays*. Poslednji je primer gde ne dolazi do fonološke distorzije, frake up, čemu je razlog jednak fonološki obrazac dveju osnova. Kao što se može primetiti, ova svojstva svejedno ne udaljavaju ove primere previše od centra mreže prototipa.

U sledećim grupama nalaze se primeri koji jednom ili više karakteristika odstupaju od prototipa. Ovi primeri su prikazani tako da se u svakom sledećem krugu nalaze primeri koji u većoj meri odstupaju od prototipskih karakteristika. Oni su najzanimljiviji za komentarisanje jer se ovde najviše primećuju razne nepravilnosti koje se mogu javiti i koje otežavaju proces kategorisanja slivenica. Prvo, to mogu biti slivenice od kojih su neke osnove cele, prva u *koalafied*, ili druga u *Luftwaffles* (nije na dijagramu), ali se i ovde primećuju razlike jer kod nekih dolazi i do preklapanja *broller*, *Zsa Zsa Gaboa* (nije na dijagramu), i kod poslednjeg primera kod kojeg su obe osnove cele što je ujedno i jedini slučaj koji zahteva preklapanje osnova *brover*.

Sledeći je primer slivenice koja nije namerna, mada strogo govoreći ona to ipak jeste jer je deo scenarija, Malanda, izgovorena slučajno zajedno dva imena. U istom krugu prikazana su još dva primera. Prvo *romantagical* i tu je odstupanje od centralnog preklapanja jer se preklapa *-ma* iz *romantic* i *ma-* iz *magical*, a isto tako i *-ic* iz *romantic* sa *-ic-* iz *magical*. Ovde treba dodati i činjenicu da postoji i odstupanje od jedne od karakteristika iz druge grupe, a to je da je ovo pridev, a ne imenica. Primerom *congratulations* prikazano je odstupanje od uzastopnog nizanja osnova u slivenicama.

U poslednjem krugu svrstane su slivenice koje su najviše udaljene od prototipa. To mogu biti slivenice koje sadrže više od dve osnove, *stoveinkerator*. Ovde spada i *Valenbirtuhhversary*, jer sadrži više od dve osnove i prikazana je kao nenamerna, dok je *LedenJerry* pored većeg broja osnova od dve i slivenica u kojoj se osnove ne ređaju uzastopno.

Tek nakon pokušaja da se kategorizuju slivenice dolazi se do zaključka koliko nijansi među njima može postojati za šta je zaslužna činjenica da je ovaj tvorbeni postupak sklon odstupanju od pravila. To govori da bi bilo pogrešno odbaciti primere koji ne odgovaraju prototipu jer su često oni najzanimljiviji za analizu. Nije jednostavno tačno utvrditi koja karakteristika u manjoj odnosno većoj meri utiče na odstupanje, ali svakako je ovde prikazano da ista mera odstupanja može biti različitih karakteristika.

Autorski doprinos ovom radu u smislu kreiranja slivenica bio bi primer *ledžendary* [*le(g)endary* + *Džen(an)*] koji je upotrebljen u dopisivanju autora ovog rada s prijateljem.

Konkretno, ovo je odgovor na pitanje prijatelja kako je na nastupu Dženana Lončarevića. Slivenica je uspešno protumačena, jer je dekodir u ovom slučaju upoznat sa imenom pevača, ali i sa serijom *Kako sam upoznao vašu majku*, u kojoj se reč *legendary* često upotrebljava. Što se tiče stepena odstupanja od prototipa, ova slivenica bi se nalazila u četvrtom krugu na dijagramu.

Ovde se predlaže ovakav prikaz odstupanja od prototipa, ali kao što je već rečeno, pojedini autori različito mogu tretirati centralnost slivenica prototipu.

Podela na ove grupe karakteristika oslanja se na Aristotelovu podelu ključnih i dodatnih svojstava. Za svaku od navedenih osobina moguće je odstupanje. Ukoliko je to odstupanje vezano za osobine pod 1, slivenica je više udaljena od prototipa, odnosno pod 2 manje. Ovde će biti opisana moguća odstupanja.

Za prvu grupu:

- moguće je da slivenica sadrži više osnova, a na osnovu korpusa ovog rada najviše četiri *LedenJerry* [Led (Zeppelin) + legendary + and + Jerry], *Valenbirthiversary* [Valen(tine's Day) + birth(day) + (ann)iversary], *anni-birth-tine's* [anni(versary) + birth(day) + (Valen)tine's (Day)], *Stoveinkerator* [stove + ove(n) + (s)ink + (refrig)erator]. U retkim slučajevima, enkoder želi da veći broj značenja upakuje u samo jednu reč. Kao što se može videti iz navedenih primera, često je to zbunjeni enkoder, koji ni sam ne zna za koju reč da se odluči pa ih zbog toga kombinuje. Nekad je to da se imenuje hibrid koji uključuje čak više od dva polazna elementa.
- Odstupanje je moguće i u pogledu skraćivanja osnova, tj. postoje primeri kod kojih jedna od osnova nije skraćena, ili onih kod kojih nijedna nije skraćena. Ako je jedna osnova zadržana u celosti to može da bude prva, *hugsband* [hugs + (hu)gband], druga, *smoron* [s(ecret) + moron] ili obe, *broworkers* [bro + workers] pri čemu je za njihov status slivenice preklapanje neophodno.
- Pored ovih, važno je napomenuti i mogućnost isprepletenih osnova. To znači da se ne nadovezuju prosto jedna osnova na drugu, već su umetnute jedna u drugu. I tu postoje različiti pojavni oblici, od onih kod kojih je jedna osnova cela preslikana na drugu, većinom po sredini, ali u kontinuitetu, *BonGabetit* [bon (app)etit + Gab(i)], *baskiceball* [bask(et)ball + ice (hockey)], *alkoalahol* [al(co)hol + koala]. Međutim, moguće je i višestruko nizanje gde je vrlo teško linearno objasniti strukturu slivenica kao u navedenoj *LedenJerry* kod koje je kostur reč *legendary*, na koju su nakon toga preslikani deo naziva grupe *Led Zeppelin*, *and* ali i *Jerry*, koje su se usput i fonološki

poklopile tako da su omogućile prizvuk reči koja je samo nastala inverzijom jednog sloga.

- Preklapanje reči nije obavezno za sami prototip, ali je ipak vrlo važno obeležje kod slivenica, imajući u vidu da je kod nekih to jedino obeležje da bi bile član kategorije. Obično je preklapanje osnova na njihovom spoju, ali ono može da bude i periferno što se može ilustrovati i pomenutim primerom *alkoalahol*.
- Prototipske slivenice za ovaj rad su namerne slivenice. Ovaj rad neće se baviti slučajnim slivenicama, koje su nastale kao omaška u govoru.

Podela na dve grupe osobina koje opisuju prototip jeste podela na one osobine koje su od većeg značaja, i one koje su od pratećeg značaja. Iz tog razloga neće se opisivati i odstupanja od takvih karakteristika, jer bi takav pristup uveo previše nijansi među slivenicama. One su opisane samo iz razloga da se prikaže kakva je to slivenica koja bi bila savršeni prototip. Ovakav pristup kombinuje klasični i moderni način tretiranja prototipa. Iako postoje ključne i prateće osobine, ovde se ni ključne ne posmatraju binarno, tj. prototip svakako ne može da bude slivenica koja ima recimo više od dve osnove, ali ipak pripada kategoriji slivenica, tj. samo se udaljava od centra prototipa.

Struktura slivenica govori o njihovim formalnim karakteristikama, ali može da utiče i na njihovo značenje, a i obrnuto. U sledećem delu više će se govoriti o značenju slivenica, kakvo sve može da bude i kako se izražava.

2.1.2. Značenje slivenica

U ovom delu biće objašnjeno više vrsta značenja slivenica. Pored semantičkog značenja biće reči i o značenju koje se više tiče funkcije koju slivenice mogu imati u jeziku.

Ovaj rad se bavi humorističkim slivenicama, a na osnovu ranijih radova zaključuje se da je upravo to jedan od najčešćih razloga za upotrebu slivenice. Adams (1973: 148-149) daje primere slivenica koji su nastajali vremenom, u 16. i 17. veku, *blatterature*, *niniversity*, *foolosophy*, *foolosopher*, *knavigation* itd. Time dokazuje da je to tvorba reči koja postoji još od 16. veka i da je za njih najčešće bilo humorističko značenje, tj. najčešće su primeri bili igra reči ili način poruge, a tek od 20. veka se pojavljuju i pojedine ozbiljne upotrebe i postaju trajne. Ovakvo zapažanje govori da je i sama motivacija za slivenicama bio humor od njihovih najranijih upotreba.

Iako slivenice stvaraju zanimljive efekte, Adams (1973: 151) primećuje kako njihova upotreba nije opšta niti se nalaze kao odrednice rečnika. Ipak, trebalo bi ovakve tvrdnje uzeti sa rezervom jer se od pisanja njene knjige, 1973. mnogo toga promenilo. Ne samo da su slivenice popularizovane, već su i registri promenjeni. Manje je akcenat na formalnom izražavanju.

Kada opisuje značenje slivenica, Adams (1973: 158-159) govori kako se često koriste za nazive hibrida, ili za naglašavanje, a takođe njihova funkcija jeste i da privuku pažnju s obzirom da krše morfološka pravila. U slučaju književne upotrebe mogu imati funkciju da iznenade. I protokom vremena, ovo se nije promenilo. Slivenice zaista jesu praktičan način da se za hibride bilo kog tipa smisli i hibridno ime, *cockamouse*. Takođe, neizbežno je da privuku pažnju u upotrebi, samo to je ipak ograničeno više na one koje su trenutno novije, jer kada se ustale prestanu biti upadljive što se može primetiti iz neopažene upotrebe reči *Botox*, *UNPROFOR*, *WiFi* i sl.

Pod prethodno opisanim značenjima radilo se više o njihovoj upotrebi, tj. funkciji. U nastavku će biti objašnjeno i kako se značenje unosi u slivenice, odnosno da li osnove unose značenja jednakom jačinom ili jedno preovlađuje. Ovde će se to odnositi na semantičko i gramatičko značenje. Lalić-Krstin (2010: 107) primenjuje podelu slivenica prema centričnosti po uzoru na takvu podelu složenica smatrajući da su mehanizmi te dve vrste tvorbe reči dovoljno slični da je takva podela adekvatna. Ovde će takva podela biti prihvaćena jer odgovara i korpusu ovog rada. Prema tome slivenice mogu biti endocentrične, egzocentrične i koordinirane. Ovakva podela govori o tome gde se u slivenici nalazi njeno glavno značenje. Ovde se ne govori samo o njihovom semantičkom značenju već i o vrsti reči. U tom smislu gleda se **centar** reči koji nosi značenje, gramatičko i semantičko, a drugi deo zove se **modifikator** jer on modifikuje centar. Centar prenosi gramatičko značenje i na celu slivenicu što znači da ako je centar imenica i slivenica bi trebalo da bude imenica i sl. Na primeru iz našeg korpusa to znači da je u *shelf esteem*, *shelf* konstituent koji je modifikator, *esteem* je konstituent koji je centar jer *shelf* samo unosi modifikaciju u značenje *esteem* koje ipak unosi više semantičkog značenja u slivenicu dok se gramatičko značenje ne očituje jer su u ovom slučaju obe osnove imenice. Što se tiče gramatičkog značenja, u primerima na engleskom jeziku se ne može uvek prikazati i kategorija roda.

Kada se govori o endocentričnim slivenicama po uzoru na Bauerovu (1983: 30) podelu složenica one su zasnovane na hiponimijskom odnosu u kojem je slivenica hiponim jednog od osnova, odnosno gramatičkog centra kao što je slučaj sa primerom *shelf esteem*. Kod egzocentričnih ili bahuvrihi slivenica nema hiponimijskog odnosa sa osnovama nego je ona

hiponim nekog semantičkog centra koji je neizražen, a često postoji i metonimijski odnos kao *anonymouse* jer to nije vrsta miša nego osoba koja šalje anonimne imejlove ili iz korpusa *Insta grandma* jer to nije vrsta bake, već aplikacija koju bake koriste. Mada, pošto to nije kontekstom dovoljno precizirano, moglo bi se reći i da je to ‘instagram za bake’, pri čemu će ipak biti reč o endocentričnim slivenicama. Treća vrsta su apozitivne slivenice koje su hiponim obe svoje osnove (Bauer, 1983: 30) jer su one i vrsta jedne i vrsta druge osnove podjednako (Plag, 2003: 146). Primer iz korpusa može da bude *romantagical, chef-friend* gde je status obe osnove podjednak.

Kopulativne ili dvandva slivenice Bauer objašnjava (prema Lalić-Krstin, 2010: 109) kao one kod kojih slivenica nije hiponim nijednog svog konstituenta i u kojima se ne može jasno odrediti gramatički centar. Primeri su *Alsace-Lorraine* i *Rank-Hovis*. U korpusu nema primera koji ilustruju takvu vrstu slivenica. Plag (2003: 146) među kopulativne svrstava apozitivne složenice *singer-songwriter* i one koje su u nekom odnosu vezanom za određeni pojam the *doctor-patient gap*.

Podela slivenica prema centričnosti uključuje i značenje nekih reči koje možemo objasniti u odnosu na neke druge reči. To Yule (1985: 94) zove značenjskim odnosom. Kada nas neko pita da mu objasnimo neku reč, a kada nam je reč u pitanju poznata, u prvi mah se čini da ćemo je lako objasniti. Međutim, kako Yule (1985: 94-95) navodi, često je najjednostavnije objasniti koja druga reč znači vrlo slično (sinonim) što bi za *conceal* bio *hide*, ili reči koja reč znači suprotno (antonim), od *shallow* bi bio *deep*, ili objasniti značenje reči prema tome li je ta reč deo nekog skupa *daffodil* bi bio ‘a kind of *flower*’ (hiponim). Postoje i druge vrste odnosa značenja među rečima i one su od velikog značaja za analizu korpusa humorističkih slivenica. Na prvom mestu Yule (1985: 96-97) navodi homofoniju odnosno vezu između reči koje se različito pišu, a isto izgovaraju, npr. *bare – bear*, zatim homonimiju, u kojoj postoji slučajna veza među rečima koje imaju različito značenje, kao *bank* (of a river) – *bank* (financial institution). Homonimija je interesantna upravo zbog te slučajne veze među rečima koja služi kao plodno tlo za stvaranje humorističkih efekata jer se dve reči sa različitim značenjem dovode u namernu vezu zarad izazivanja smeha. Ovaj značenjski odnos, zajedno sa homofonijom, karakterističan je i po tome što nastaje zbog obličke sličnosti, a ne zbog semantičkog značenja. Na kraju ovog niza Yule (1985: 97) nabroja polisemiju, sa rečima koje imaju isti oblik i povezane su značenjem koje nije isto, ali sadrži vezu sa osnovnim značenjem reči npr. *head > top body part, on top of a company*.

Za slivenice značenjski odnosi mogu da služe pri objašnjenju veze između osnova, ali i da bi se objasnilo značenje same novonastale slivenice. Za ovaj rad važni su značenjski

odnosi kako za centričnost slivenica, tako i za konkretno objašnjenje i definisanje slivenica. Na kraju, ovi odnosi među rečima utiču i na motivaciju da se slivenice stvore.

Nakon motivacije za nastanak neke reči postoje određeni mehanizmi kojima se process slivanja ostvaruje. Teorija pojmovne integracije daje pojmove pomoću kojih je takve procese moguće objasniti. U sledećem pododeljku oni će biti nabrojani i opisani.

2.1.2.1. Teorija pojmovne integracije

Teorija pojmovne integracije (eng. conceptual blending) je važan element i u ovom radu jer pored objašnjenja slivenica (eng. lexical blends) i ova vrsta integracije važna je za stvaranje humorističkih efekata. Da bi objasnili pojmovnu integraciju Fauconnier i Turner (2002: 40) govore o modelu mreže i elementima koji ga čine. Njihovo objašnjenje biće ovde prihvaćeno da se objasni kako nastaju slivenice na mentalnoj razini. Autori polaze od pojma **mentalnih prostora** (eng. mental spaces) u svojoj teoriji. Oni se mogu aktivirati sa različitim svrhom. Tako se za "*You climbed Mountain Rainier in 2001*" aktivira mentalni prostor o prošlosti. Mentalni prostori se konstruišu tokom komunikacije sa svrhom lokalnog razumevanja, a povezani su i sa trajnim okvirima znanja. Fauconnier i Turner objašnjavaju kako se mentalni prostori mogu menjati i da su međusobno povezani. Za razumevanje humora, a posebno humorističkih slivenica, ova teorija je vrlo značajna. Na prvom mestu zato što objašnjava povezanost trenutne komunikacije sa nekim predznanjima, a s druge strane zato što kod slivenica uvek postoje barem dva pojma koja se na određeni način dovode u vezu.

Principi na kojima je ovaj proces zasnovan prema Fauconnieru i Turneru (2002: 40-43) su: **ulazni prostori** (eng. input spaces), **preslikavanje** (eng. cross-space mapping), **generički prostor** (eng. generic space) i **amalgam** (eng. blend), iz čega proističe i **novonastala struktura**⁶ (eng. emergent structure). Te principe objasnićemo u kontekstu slivenica. Ulazne prostore čine dva različita mentalna prostora koja učestvuju u pojmovnoj integraciji, npr. *Thanksgiving* i *martini*. Pravi se za Dan zahvalnosti i sastojci su krompirova votka, sok od brusnice i kocka za supu. Unakrsno preslikavanje služi kao veza između elemenata u ulaznim mentalnim prostorima, što znači da se povezuju elementi oba ulazna prostora, pri tome i sličnosti (proslava, ukus) i razlike (apstraktno/konkretno). Generički

⁶ Termini mentalni prostori, ulazni prostori, preslikavanje, generički prostor, amalgam, novonastala struktura i pojmovna integracija preuzeti od Filipović-Kovačević (2013); termini amalgam i pojmovna integracija su preuzeti od Rasulić (2008a), prema Filipović-Kovačević (2013).

prostor je ono što je zajedničko dvama ulaznim prostorima (proslava, ukus). Kod ovog procesa je bitno da postoje i sličnosti, odnosno ono što je zajedničko za oba ulazna prostora. To znači da veza među ulaznim prostorima mora da postoji iako se nekad naizgled može činiti da je nema. **Amalgamski prostor** nastaje spajanjem dva mentalna prostora u jedan, tj. ulazni prostori projektuju svoje elemente na budući rezultat, ono što može da bude stopljeno, stapa se. Kao što postoje tipična jela za Dan zahvalnosti, ćurka, sos od brusnice, tako se ovde piće koje se pije na taj dan pravi da bude takvog ukusa. Na kraju, nastaje novonastala struktura, a to je ono što postoji samo kada se dva mentalna prostora spoje, a ne postoji ni u jednom od ulaznih mentalnih prostora pojedinačno, ovde bi to bilo piće ukusa hrane koja se služi za Dan zahvalnosti, što ga odvaja od martinija jer ima dodatne ukuse, i od Dana zahvalnosti jer je to nešto konkretno za razliku od praznika i nije tipična hrana koja se tad služi, već piće. Pre nego što upotrebi, ili napravi slivenicu, enkoder obavezno ima predznanje o ulaznim elementima. Tako govornik mora da zna kakvo je martini piće, jer mu je ovde na primer osnova krompirova votka, što je moguća varijanta ovog pića. S druge strane važno je predznanje o tradicionalnoj hrani koja se služi za Dan zahvalnosti, kao i povezivanje slavlja uopšte sa hranom i pićem. Kao formalni oblik, slivenica, nastaje *Thankstini*. Dakle integracija nastaje i na nivou reči. U nekim drugim primerima, u kojima se elementi preklapaju bilo bi moguće videti i formalne istovetne elemente koji učestvuju u ovom procesu.

Fauconnier i Turner (2002: 46-49) pokušavaju da bolje objasne pojamovnu integraciju i time što objašnjavaju njene aspekte, a koji su adekvatni i u okviru slivenica:

- 1) Mreža integracije – minimalne mreže sadrže dva ulazna prostora, generički prostor i amalgam, mada mogu sadržati i više ulaznih prostora i amalgamskih prostora.
- 2) Uklapanje i stvaranje veza među činiocima – ulazni prostori se uklapaju na osnovu veza koje mogu biti razne poput veza identiteta, analogije, metaforičkih veza itd.
- 3) Generički prostor – u njemu se nalaze zajedničke osobine ulaznih prostora koje se natrag preslikavaju na sve ulazne prostore.
- 4) Integracija (eng. blending) – u tom procesu nastaju amalgami kao rezultat projektovanja strukture mentalnih prostora dvaju ulaznih prostora u novi prostor.
- 5) Selektivna projekcija – pri projektovanju elemenata dolazi do izbora, ne bivaju svi projektovani u amalgamski prostor.
- 6) Novonastala struktura – ne kopira se direktno iz ulaznih prostora nego nastaje na tri načina, slaganjem, upotpunjavanjem i razradom. Ovde bi bilo bolje navesti ova tri elementa kao podgrupu kako bi bilo jasno da su sva tri vezana za novonastalu strukturu.

- a. Slaganje projekcija⁷ iz ulaznih prostora (eng. composition) – u integraciji se mogu stvoriti elementi nastali od ulaznih prostora kojih u tim zasebnim ulaznim prostorima nema, bilo da se jedan postojeći uključuje kao dva zasebna ili da se dva projektuju u jedan.
- b. Upotpunjavanje (eng. completion) – zavisi od prethodnog znanja koje se koristi dovoljno automatizovano da taj proces prolazi podsvesno.
- c. Razrada novog obrasca (eng. elaboration)– neograničen proces koji zavisi od toga u kojem pravcu ide i koliko detaljna je razrada postala. Coulson (2001: 123) dodaje da je ovaj proces kreativniji od upotpunjavanja.

Ako se uporede definicije vezane za slivanje kao tvorbeni postupak i teorija pojmovne integracije primetne su razne sličnosti. Njihov odnos međutim ne treba da se posmatra paralelno ili zasebno, već slivanje predstavlja samo jedan od pojavnih oblika pojmovne integracije. Pojmovna integracija više je vezana za ono što možemo zamisliti kao dva stopljena elementa dok je slivanje sam proces izražen u jeziku.

Kako Coulson (2001: 115) kaže, pojmovna integracija nastaje spajanjem ulaznih prostora čijim se kombinovanjem stvara hibrid, ili amalgam, koji se sastoji od struktura ulaznih prostora, ali i sopstvene, jedinstvene strukture. Autorka to objašnjava na primeru košarke koja se igra ubacujući zgužvane papire u kantu za smeće. Ukoliko jedna osoba započne to da radi, a druga se pridruži nastaje nešto što uključuje hibrid bacanja smeća i košarke. Prema tome sadrži elemente i jednog i drugog, ali nijednog u potpunosti. Takođe, mora da uključuje znanje o oba pojma zasebno. Coulson (2001: 116) opaža da se u ovom procesu koriste različiti mentalni prostori kako bi bilo moguće analogijom razumeti zgužvane papire kao košarkaške lopte. Mentalni prostori kako kaže Coulson (2001: 117) su fleksibilni što omogućava širenje informacija iz jednog u druge. Trebalo bi imati u vidu da amalgam može da bude značajno drugačiji od ulaznih prostora (Coulson, 2001: 121).

Postoje određeni signali, odnosno kako navodi Filipović-Kovačević (2013: 67-68) aktivatori mentalnih prostora (prevod prema Filipović-Kovačević, 2013) (eng. space builders) i mogu biti raznih gramatičkih oblika. Tako, mogu da budu predloške fraze (npr. *in the picture*), prilozi (*perhaps*), veznici (*if, either*), subjekatsko-predikatske kombinacije (*Ann claims...*). Ako je mentalni prostor *picture*, signalizira ga *in the picture*. Aktivator prostora može da bude i implicitan. U primeru *James Bond is a top British spy*. aktivator je vanjezičko znanje koje posedujemo o Bondu kao špijunu. Mentalni prostori sastoje se od elemenata, kao

⁷ Prevod prema Filipović-Kovačević (2013).

što je *Bond*, a ti elementi nekad imaju svojstva (eng. properties) kao *top British spy*, uloge (eng. roles) i vrednosti (eng. values). Kada je reč o preslikavanju koje postoji među mentalnim prostorima, ono mora da uključuje neku vezu među njima. To mogu biti istovetnost, sličnost, analogija i dr.

Za ovaj proces vrlo je važno da se značenje tumači na licu mesta i kako autorka objašnjava informacije se razmenjuju u kontekstu (Filipović-Kovačević, 2013: 71-72). Dekoder će pokušati da dođe do najverovatnijeg rešenja i zbog toga su mu potrebne intelektualne mogućnosti i kreativnost. To znači, da je dekodeer vrlo aktivan učesnik komunikacije, čak i ako su u pitanju deca na malom uzrastu. Možemo zaključiti da se sličan proces odvija i sa slivenicama jer kada se upotrebe, često samo kao jednokratne tvorevine, važno je da se njihovo značenje razume momentalno. Slivenice se mogu upotrebiti i višekratno. Međutim, često je upravo njihova novina ključna da bi se neki efekat izazvao. Primer za to može biti *bro-grammer party*. Tu slivenicu smišlja jedan od likova iz serije *Mladi i gladni*, koji je programer. Međutim, kada njegova prijateljica upotrebi tu istu reč trenutak pre njega, on više ne može da je upotrebi sa takvim efektom koji je imao na umu.

Mentalni prostori nastaju s razlogom. Fauconnier i Turner (2002: 92) kažu da pomoću integracije može da se stekne globalni uvid i da se objasne pojmovi u malom što je bliže ljudskoj percepciji. Postoje određeni odnosi koji se često javljaju u okviru pojmovne integracije i njih autori nazivaju **osnovnim odnosima** (prevod termina prema Prodanović Stankić, 2016: 115) (eng. vital relations). Objasnjavanju ih kroz primer sa bajpasom, u kojem se govori o deci kao budućim lekarima. Na posteru je prikazano troje dece, a natpis na posteru je da će oni uskoro vršiti operacije ugradnje bajpasa (Fauconnier i Turner, 2002: 67). Fauconnier i Turner (2002: 92-93) su detaljno objasnili sve odnose iz primera. Prvo postoji *uzročno-posledična* (eng. cause-effect) veza između obrazovanja dece i njihove kompetencije kao budućih lekara. Zatim *vremenski* (eng. time) odnos zbog postojanja decenije između jednih i drugih. Razlika u *mestu* (eng. space) je vidljiva između školske učionice i operacione sale. Postoji i veza *identiteta* (eng. identity) između dece, i kasnije lekara koji ona postaju. Pošto dolazi do *promene* (eng. change) dece u lekare, tu se očituje i takva veza. Usled integracije, sve te veze se kompresuju u novonastaloj strukturi. Veze između identiteta i promene se kompresuju u *jedinstvenost* (eng. uniqueness), koja isto spada u ključne odnose mentalnih prostora. Pored njih, ovde Fauconnier i Turner (2002: 101) ubrajaju i odnose *deocelina* (eng. part-whole), *predstava* (eng. representation), *uloga* (eng. role), *analogija* (eng. analogy), *disanalogija* (eng. disanalogy), *karakteristika* (eng. property), *sličnost* (eng. similarity), *kategorija* (eng. category), i *intencionalnost* (eng. intentionality) među osnovne

odnose. Nabrojani odnosi javljaju se i u procesu slivanja, ali često oni prolaze neopaženo pri stvaranju u upotrebi novih reči. Dakle, govornici su često u stanju da baziraju komunikaciju na vrlo istančanim vezama, ali nisu toga uvek svesni. Proces koji se dešava je zapravo teže opisati nego primeniti praktično.

Postoje razni načini da se pojmovna integracija izrazi u jeziku. Filipović-Kovačević (2013: 83-84) kaže da iako se može pojaviti na bilo kojem jezičkom nivou, najizraženija je njihova predstava slivenicama. Slivenice formalno i pojmovno integrišu dva ulazna prostora, odnosno dve osnove. Iako je to slučaj, Turner i Fauconnier (prema Filipović-Kovačević, 2013: 84) kažu da se retko javljaju primeri pojmovne integracije izraženi pomoću slivenica. Pošto su one u središtu pažnje ovog rada, ova teorija se ovde komentariše u okviru procesa slivanja.

Već je u nekoliko navrata napomenuto koliko je humor važan za slivenice. Ne samo da su neki od prvih primera zabeleženih slivenica u engleskom jeziku korištene za stvaranje humora već su i danas vrlo rasprostranjene sa ovom svrhom. Zbog toga, u nastavku će se detaljnije govoriti o tome šta je humor, kako nastaje u kontekstu, i kakva je njegova veza sa slivenicama.

2.2. Komunikacija i kontekst

Pošto će se u nastavku govoriti o verbalnom humoru, posebno onom u komunikaciji prvo će biti objašnjeno šta čini komunikaciju i kako se stvara značenje koje tako nastaje.

2.2.1. Osnovni model komunikacije

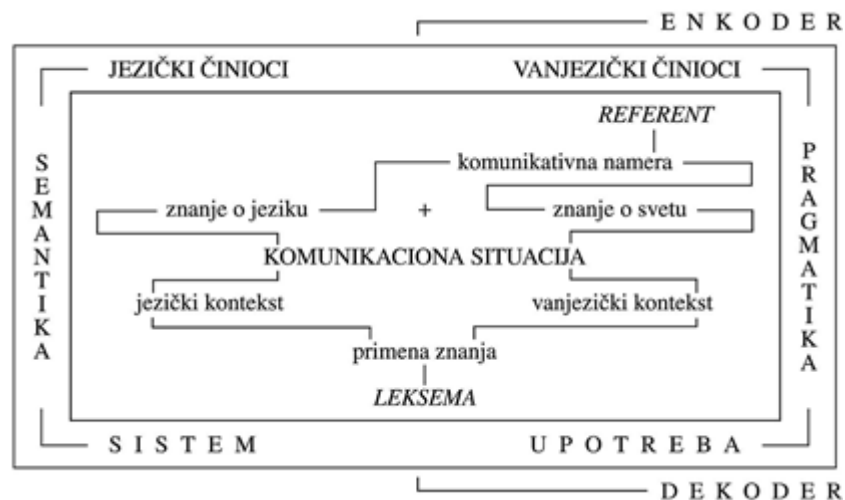
Verbalni humor nastaje u okviru komunikativne situacije. Da bi se objasnila funkcija verbalnog humora u jeziku ili bilo koja druga funkcija jezika, potrebno je prvo objasniti elemente koji čine komunikaciju. Govornu situaciju (eng. speech event) prema Jakobsonu (1960: 3) čine **adresant** i **adresat** kao učesnici komunikacije. Smer komunikacije je od adresanta prema adresatu. Sledeći element je **poruka** koja mora biti verbalizovan sadržaj, a šalje se u **kontekstu**. Učesnici komunikacije moraju da dele jedan isti **kod** komunikacije i na kraju **kontakt** je element komunikacije koji zahteva fizičku i psihičku vezu među učesnicima komunikacije. Ilustrovano primerom:

(1) *Lily: Well, I just ralphed.* (adresant, enkoder)

Robin: How much did you guys drink last night? (adresat, dekoder)

Poruka je “*Well, I just ralphed*“; kod je izgovoreni engleski jezik; kontakt je fizički i psihički jer se nalaze na istom mestu, vide se, čuju, i razumeju, jer su korisnici istog koda i dele vanjezičko znanje; kontekst obuhvata učesnike komunikacije, mesto i vreme komunikacije i prethodno razmenjenu komunikaciju koja ovde nije navedena. Ako se smer komunikacije posmatra od Robin ka Lily onda se i njihove uloge menjaju.

Model komunikacije moguće je posmatrati u manjim i većim jedinicama. Prema Prčiću (2008: 108-109) razgovor između **enkodera** (adresant) i **dekodera** (adresat) je makrokomunikacija koja se sastoji iz svojih manjih delova, mikrokomunikacija. U ovom radu će biti prihvaćeni termini enkoder i dekodejer jer je njima naglašena aktivna uloga oba učesnika komunikacije. Ovde je to posebno značajno jer je kod humora posebno izražena aktivna uloga dekodera, tj. da je neko razumeo šalu kako bi bila uspešna. Autor predlaže leksikološki model komunikacije kojim se objašnjava na koji način se prenosi značenje od lekseme ka referentu, odnosno vanjezičkom pojmu na koji se leksema i odnosi. Taj model ima za zadatak da objasni na koji način se postiže da se značenje koje enkoder namerava da pošalje tumači isto i od strane dekodera imajući u vidu razne ometajuće elemente. Model koji Prčić predlaže prikazan je na Dijagramu 1.



Dijagram 1: Leksikološki model mikrokomunikacije

Ovim dijagramom objašnjena je dvosmernost komunikacione situacije. Prčić (2008: 109-112) insistira se na tome da su oba učesnika aktivna. Ne samo da je enkoder vršilac time što poruku šalje već je i dekodejer taj koji sa druge strane ovog procesa aktivno pokušava da protumači tačno značenje te poruke. Za ovaj rad je najvažniji element **namera** enkodera jer je to ono što podstiče na komunikaciju. Ovde je to značajno jer je rezultat namere komunikativni efekat, a efekti slivenica su ono što se analizira, odnosno s kojim ciljem su upotrebljene. Važno je

samo istaći da ponekad nameravani efekat ne bude i ostvaren, tj. da u nekim situacijama dekodir ne odgonetne pravilno nameru enkodera. Autor govori o uspešnoj komunikaciji samo onda kada su poslata i primljena poruka identične, a kako bi to bilo moguće neophodno je da određeni uslovi budu ispunjeni. To su:

- 1) Oba učesnika komunikacije moraju biti psihofizički sposobna za taj proces
- 2) Učesnici imaju određene pretpostavke o jezičkom i vanjezičkom znanju sagovornika
- 3) Učesnici koriste ispravno jezički kod
- 4) Kanal komunikacije neometano funkcioniše.

U razgovoru između Gabi i Sofie oba učesnika su aktivna:

(2) *Gabi: My date with Josh is going to be romantic and magical. "Romantagical."*

Sofia: Well, I'm very excited for you even though I am bummed and depressed...

"bumpressed." So, ah, what are you going to wear on this "romantagical" evening?

Kao što se vidi iz prve rečenice Gabi ima želju da na šaljiv način opiše svoj sastanak sa momkom, i svoju poruku čini dovoljno jasnom time što je pre nego što stvori novu reč upotrebila obe koje u tome koristi. S druge strane, njena prijateljica je razumela poruku u potpunosti, što pokazuje time što na isti način i ona stvara novu reč. Gabi pominje svog dečka Josha, jer obe dele znanje o tome.

Međutim, ponekad se ipak razlikuju namera i efekat. Iako Prčić smatra da je uspešna komunikacija samo onda kada su jednake poruke koju šalje enkoder i razumeva dekodir, ovde će se posmatrati i oni slučajevi gde se ta dva razilaze jer će i tada biti izazvan neki efekat.

Jezik se kao sredstvo komunikacije može upotrebiti iz više razloga. Brown i Yule objašnjavaju (prema Prodanović Stankić, 2016: 42) funkcionalnu podelu upotrebe jezika. Može da bude transakcionalna, sa ciljem da se prenese poruka, misao ili izvrši neka radnja, ili interakcionalna koja se tiče društvenih odnosa. Autorka pominje i **televizijskog gledaoca** kao jedan poseban element u komunikaciji. Pošto se i ovaj rad bavi televizijskim serijama, važno je objasniti da i tu postoje razlike, jer iako publika kao dekodir ne može da utiče na tok komunikacije, aktivan je dekodir i u pojedinim slučajevima se enkodir obraćaju publici (Prodanović Stankić, 2016: 58). Iako je to netipično za serije, takav utisak se stiče sa serijom *Moderna porodica* jer u formi dokumentarne parodije (eng. mockumentary). Poredeći televizijskog gledaoca sa modelom govornika naspram s jedne strane slušaoca, sporednih slušalaca i posmatrača kao učesnika komunikacije i s druge strane prislušivača, autorka zaključuje da televizijski gledalac ne može biti smatran slučajnim učesnikom, jer je namera enkodera svakako bila da se tekst uputi tom gledaocu (Prodanović Stankić, 2016: 59-61).

Imajući u vidu da će u analizi ovog rada biti dvostruki dekodirer važno je pomenuti i slojevitost. To podrazumeva postojanje dva nivoa, prvi gledaočev i drugi koji se odnosi na likove unutar serije (Prodanović Stankić, 2016: 61).

Kao i drugi autori koje smo ranije pominjali u tekstu, Prčić napominje značaj Griceovog principa kooperativnosti. U nastavku će Griceov princip kooperativnosti zajedno sa maksimama koje ga čine biti detaljnije objašnjen. Fokus će biti na eksploataciji namernog kršenja tog principa da bi se postigli određeni efekti.

2.2.2. Namerno narušavanje Griceovog principa kooperativnosti

Kako bi bilo moguće razumeti kršenje nekih principa neophodno je i razumeti same principe jer ovde nije reč o nasumičnom, već o takvom ciljanom kršenju pravila koje zahteva podjednako, ako ne i više pažnje kao da se ta pravila poštuju. Prema tome, ovde će prvo biti objašnjeno šta je to **Griceov princip kooperativnosti**, i koji su to elementi na kojima je zasnovan.

Osnova ovog principa je u tome da sagovornici nastoje da vode uspešnu komunikaciju, ali da to ne moraju uvek da rade eksplicitnim izgovaranjem celokupnog teksta, već neke delove mogu izostaviti ako ih smatraju dovoljno poznatim sagovorniku. To znači da izgovoreno nije uvek jednako prenesenom značenju. Grice (1989: 24-25) započinje diskusiju uvođenjem termina implikatura. **Implikaturom** se označava da postoji razlika između onoga što je rečeno i onoga što treba da se prenese kao poruka. Primer koji Grice (1989) daje, u kojem jedna osoba pita drugu osobu o tome kako jednoj trećoj osobi, koja nije prisutna, ide na poslu, a odgovor je *"Oh quite well, I think; he likes his colleagues, and he hasn't been to prison yet."* približava konkretnije o kakvoj se razlici radi. Dakle, iako nije u potpunosti jasno šta je takav odgovor trebalo da znači, jasno je ipak da cilj nije bio samo da se saopšti da treća osoba nije bila u zatvoru. Kod slivenica korpusa ovog rada uglavnom je sve eksplicitno rečeno, mada ipak ima situacija u kojima je potrebno zaključiti da postoji neko dodatno značenje.

(3) *Gabi: Hey, do you think Josh would be into your pretty friend Dee Dee?*

Sofia: S-T-Dee-Dee? I don't think so.

U ovom primeru, slivenicom *S-T-Dee-Dee* uneseno je eksplicitno značenje 'polno prenosive bolesti'. Osim toga, implicirano značenje je 'promiskuitetna devojka', a to je ono što nije izgovoreno. Autor objašnjava da će tokom komunikacije među sagovornicima, pod uslovom da adekvatno barataju jezikom, uvek biti moguće da se razume barem određeni deo

nameravanog teksta. Za konačnu interpretaciju ipak potrebno je da i neki drugi uslovi budu ispunjeni, tj. da enkoder i dekodeer budu upoznati sa detaljnim informacijama vezanim za tekst, što se potvrđuje prethodnim primerom. Ovde to znači da govornici moraju imati vanjezičko znanje o osobama o kojima govore, kao i da znaju značenje ove skraćenice.

Grice (1989: 25-27) posebno govori o **konverzacijskim implikaturama** jer su tesno povezane sa diskursom i razlikuje ih od **konvencionalnih implikatura**. Konvencionalne implikature nastaju kao rezultat konvencionalnog značenja, kao u "*He is an Englishman; he is, therefore, brave.*" Konverzacijske su, kako Grice govori nekonvencionalne. A za definisanje principa kooperativnosti važne su upravo zbog svoje veze sa osobinama diskursa koje nalažu da oba učesnika nastoje da vode uspešnu komunikaciju. Iz primera razgovora Gabi i Sofie se očituje da govornici žele uspešnu komunikaciju, i tu je upravo reč o konverzacijskoj implikaturi jer se značenje može zaključiti na osnovu teksta, tj. razgovora. Prema tome, autor govori da bi konverzacijski tok trebalo da teče najčešće u istom smeru, odnosno kao plod kooperativnosti njegovih učesnika. Toj osobini komunikacije Grice je dao ime princip kooperativnosti. On počiva na 4 maksime, a prema uzoru na Kanta, Grice preuzima termine **maksima informativnosti, maksima istinitosti, maksima relevantnosti i maksima jasnosti**⁸. Maksima informativnosti podrazumeva da izjava bude u mogućnosti da pruži potrebne i dovoljne informacije, pri čemu ne sme da bude premalo informativna, ali ni više informativna nego što je to kontekstom očekivano.

(4) *Josh: Gabi, I'm serious. What are we gonna do? I'm not opposed to running.*

Gabi: We gotta do the only thing we can do. We gotta break up.

Josh: Wh... what?

Gabi: No, no, not a real breakup. A fake breakup. A frake-up.

Josh dobija odgovor na postavljeno pitanje sa dovoljnom količinom informacije. Ukoliko bi se dodavali još neki detalji to bi izašlo iz okvira odgovara na pitanje. Maksima istinitosti zahteva tačnost, odnosno istinu što znači da se ne govore laži, ali ni informacije za čiju tačnost nismo sigurni. Ova maksima je vezana više za prenošenje nekih informacija, tako da navedeni primer nije adekvatan da bi se objasnila. Zato se u sledećem krši ova maksima, jer sve nakon pitanja koje devojka postavlja je laž, koja kulminira sa slivenicom *womb-mates* kojoj se naglašava laž da su Josh i Gabi brat i sestra. Ovu maksimu je lakše objasniti s primerom u kojem se krši nego kod onih gde se poštuje:

(5) *Girl (to Josh): Perhaps we should continue this at your place?*

⁸ Prevod termina prema Prčiću (2008).

Josh: My place? Um, I'm not sure if that's allowed?

Gabi: No, it-it-it's not, because it's not your place, it's our place. Uh, yeah, ah, it's our little one-bedroom apartment in the Mission, where we both live, and can continue to watch each other.

Josh: Yeah, we share an apartment. Like we shared a womb.

Gabi: Yes, we're womb-mates.

Maksima relevantnosti tiče se značaja i ona se poštuje u oba prethodna primera jer se daje odgovor na postavljeno pitanje, bilo da je on tačan ili lažan, što je slučaj i sa poslednjom maksimom jasnosti koja podrazumeva da se tekst prenese na odgovarajući način tj. da nesporazum ne nastaje zbog dvosmislenosti ili nejasnosti u govoru. Maksima relevantnosti krši se u primeru:

(6) Twin brothers: Would you pretty ladies care to join us for some champagne?

Patty: Go suck a rat, Assanova.

Tu se ne daje odgovor na postavljeno pitanje. Maksima jasnosti krši se u primeru:

(7) Gabi: Wait. Wait, wait. There's more. In the spirit of second chances, how about you give me one? Josh, I really wanna be your... Chef.

Josh: Girlfriend. Chef. Yes, Chef. I would love to have you as my chef again.

Gabi: I think I heard "girlfriend."

Josh: Did you hear that? I was hoping you said chef loud enough so all you heard was "chef-friend."

Za ovaj rad važno je to istaći, ali će ovde biti naglašeno da se pri kršenju maksima, kao što se vidi iz primera, to obično ne očituje na leksičkom nivou već na nivou cele rečenice ili iskaza koji su u korpusu ovog rada sadržali slivenice. Moguće je ipak da se kršenje maksime svede i na jednu reč, kao što je u slučaju kršenja maksime jasnosti rečju *chef-friend*.

Bolji primer za namerno kršenje ove maksime možda bi bio:

(8) Claire: No! Don't follow me.

Phil: Happy valen-birth-iversary!

U ovom primeru slivenica je upotrebljena da bi se namerno zamaglilo značenje. Ako se sve uzme u obzir sve maksime imaju predispozicije za stvaranje humora ukoliko se prekrše na odgovarajući način. Štaviše, kako Grice (1989: 29) kaže, poštovanje maksima je stvar navika, ne moramo da učimo pravila da ih primenimo, već je to nešto što se usvaja još od detinjstva. S druge strane kršenje zahteva trud, i to je nešto o čemu enkoder mora misliti. Takav način komunikacije nije moguće usvojiti i primenjivati stalno. Čak i ako bi neki hipotetički govornik odlučio konstantno kršiti princip kooperativnosti, to bi uvek od njega zahtevalo

napor. Kada se radi o stvaranju humora, to će zahtevati od enkodera još više napora, tim više što on ne želi samo da uskrati dekodera za neko značenje, već da stvori novo značenje za koje je potrebno da postoji kooperativnost, samo na nekom drugom nivou. Tako u rečenici 5, gde se krši maksima istinitosti, cilj je da se dekodek nasmeje, ali je u tom slučaju dekodek publika, koju nasmejava lažni iskaz. Važno je i da neko otkrije da je u pitanju laž, inače ne može biti smešna. Ukoliko ne bi bilo tako, ne bi bilo moguće izazvati smeh kod publike.

Iako je za uspešno ostvarivanje komunikacije potrebno da se poštuje princip kooperativnosti kao i četiri maksime, nekad se upravo njihovo nepoštovanje može eksploatisati za postizanje komunikativnih efekata. Kada je reč o kršenju maksima autor polazi od stvaranja konverzacijskih implikatura. One se javljaju kada govornik krši maksimu ili maksime imajući u vidu da će slušalac, tj. dekodek biti u stanju da razume poslatu poruku. Time na primeru koji je Grice upotrebio ranije, onom u kojem dve osobe govore kako treća još nije otišla u zatvor, govornik verovatno ima u vidu da će dekodek znati da to nije prava poruka (Grice, 1989: 30-31). Na taj način nastaju implikature čije značenje može biti shvaćeno ne samo kao ispuna onog dela koji nije eksplicitno izrečen već se taj izostavljeni deo navodi s nekim drugim efektom. Npr. kada incident sa požarom Gabi opisuje kao *flamazing*, ona ne izgovara šta se tačno desilo, ali tom slivenicom i indirektnim objašnjenjem izaziva smeh kod publike, a to ne bi bilo moguće da je izjavnom rečenicom objasnila da je došlo do požara. Važno je razlikovati implikature, konvencionalnu od konverzacijske. Kriterijum za to jeste mogućnost razumevanja implikature na osnovu teksta, koju ima konverzacijska implikatura. Da bi dekodek shvatio da se radi o konverzacijskoj implikaturi on se oslanja na konvencionalno značenje reči zajedno sa mogućim referencama i na princip kooperativnosti. Znanje o tekstu i svetu je poznato i enkoderu i dekodeku.

Radi ilustracije konverzacijske implikature navešćemo ovde primere koje autor koristi. On ih deli u tri grupe, ali ćemo ovde navesti samo primere iz treće grupe jer oni sadrže kršenje maksima sa svrhom da se proizvedu konverzacijske implikature koje stvaraju stilske figure. Ovde je to od značaja jer se stilske figure često koriste kao sredstvo izražavanja humora. Primer u kojem se krši maksima informativnosti je kratko pismo preporuke od profesora za učenika koji želi da dobije posao vezan za filozofiju. U tom pismu profesor piše samo da je učenik dobar u engleskom i da redovno pohađa časove. Tako smanjena informativnost implicira da profesor namerno izostavlja neke činjenice, npr. da je učenik loš u filozofiji (Grice, 1989: 32-33). Ovde nećemo nabrajati sve podvrste već one koji su najznačajniji u okviru ovog rada. Prema tome to su još namerno kršenje (eng. *flouting*) maksime informativnosti za stvaranje ironije i hiperbole. Primer za prvu je ako osoba kaže za nekoga

da je dobar prijatelj, a implikatura je da nije jer je poznato da se ta osoba pokazala kao izdajnik, kao i slivenica *Marshgammon*, pri čemu je ironija što igra nema nikakve veze sa *backgammonom*, a za drugu "*Every nice girl loves a sailor*" i slivenica *ton in law*. Metafora pojedinačno nije značajna za ovaj rad, ali je zanimljivo da se može kombinovati sa ironijom, kao u primeru "*You are the cream in my coffee*", ukoliko se uputi nekoj osobi s kojom govornik nije u dobrom odnosu. Od značaja su i one implikature koje nastaju s namerom da budu dvosmislene s primerom Blakeovih stihova "*I sought to tell my love, love that never told can be*" gde se dvosmislenost može objasniti u prvom delu gde se *love* može odnositi na osobu ili emotivno stanje, ili slivenica *the '69 Chevy* koja se odnosi ili na vozilo iz navedene godine, ili ima seksualnu konotaciju, a takođe i one koje nastaju s namerom da budu nerazumljive na onoj granici koja je ipak dovoljno jasna za funkcionisanje komunikacije kao kad odrasle osobe razgovaraju pred detetom, dovoljno nejasno za dete, a jasno za njih (Grice, 1989: 34-36), ili primer slivenice čije je značenje poznato publici, ali ne i sagovorniku kao *manwich*.

Kada se govori o kooperativnosti među sagovornicima, ono što je osnovno jeste da oni žele da komunikacija bude uspešna i da će zbog toga nastojati da poštuju sve maksime. Međutim, nekad je neophodno da se neke od njih prekrše upravo zarad uspešnosti komunikacije i efekata koji se postižu baš u tim donekle netipičnim uslovima, ali ovde će biti smatrano da se pravila moraju ne toliko prekršiti koliko prilagoditi, tj. poštovati na nekom drugom nivou kako bi se reklo i više od onog što se izgovori poštujući sva pravila. Televizijska publika razlikuje kršenje principa kooperativnosti u humorističkom filmu ili seriji od namernog kršenja tog principa u svakodnevnom razgovoru (Prodanović Stankić, prema Prodanović Stankić, 2016: 54). Ovde je navedena ova primedba jer je potrebno istaći da iako su humorističke serije napravljene da imitiraju stvarni razgovor, razlikuju se i po spremnosti dekodera, odnosno publike koja očekuje humor.

Pošto se ovaj rad bavi značenjem koje nastaje u kontekstu, u narednom delu će ono biti detaljnije objašnjeno.

2.2.3. Pragmatičko značenje

Ovde je u nekoliko navrata bilo reči o značenju. Međutim, značenje može da se posmatra na različite načine. Kako se može naslutiti ono što je najvažnije za ovaj rad jeste značenje u kontekstu i to ono koje govornik želi da stvori. Takvo značenje se zove **pragmatičko**. Yule (1996: 3) je rekao da se pragmatika bavi upravo takvim značenjem, tj.

govornikovim značenjem odnosno onim što govornik želi da kaže kao poruku i slušalac tumači, kontekstualnim značenjem ili onim koje nastaje u određenom okruženju, mestu, vremenu, značenjem koje je veće od onog rečenog, koje je slušalac u stanju da razume iako govornik nije eksplicitno izgovorio i relativne bliskosti koja utiče na izbor onoga što govornik želi da kaže.

Važno je razlikovati semantičko i pragmatičko značenje jer je potrebno razumeti oba kako bi bilo moguće analizirati korpus slivenica. Autor daje definicije oba značenja i ovde će biti upotrebljene za svrhe kontrastiranja. Značenje koje povezuje reči i pojmove u vanjezičkoj stvarnosti je **semantičko** (Yule, 1996: 4) i to je značenje u izolaciji, odnosno bez konteksta (Prčić, 2005: 77). Leech (1983: 6) vrlo jasno objašnjava razliku između semantičkog i pragmatičkog značenja. Govori da je semantičko ono značenje koje odgovara na pitanje šta znači X, a pragmatičko ono koje odgovara na pitanje šta je enkoder hteo da kaže sa X. Tj. razlika je u tome što kod pragmatičkog značenja postoji element korisnik jezika. Kod slivenica semantičko značenje reči *Slowsby* bilo bi spora osoba koja se preziva na *-sby*. Yule (1996: 4) objašnjava da se ljudski faktor odnosno veza između jezičkih oblika i korisnika tiče pragmatičkog značenja, odnosno to je značenje koje nastaje u kontekstu, jezičkom i vanjezičkom (Prčić, 2005: 78). Pragmatičko značenje slivenice *Slowsby* će tada postati, podrugljiv izraz da se spori vozač koji se preziva Mosby, koji je pritom govorniku blizak, izazove na bržu vožnju. Leech (1983: 7) daje viđenje da je za tačno razumevanje neophodna komplementarnost, odnosno i semantičko, i pragmatičko značenje, a ne samo jedno od njih. Pored toga, još jedan način da se objasni razlika između ova dva značenja, je kako to čini Griffiths (2006: 6) da se krene od razlike između iskaza (eng. utterance) i rečenice (eng. sentence). Prema tome, glavna razlika je što su rečenice apstraktne i nezavisne od konteksta, dok je iskaz određen upravo kontekstom. To znači da se semantika bavi značenjem rečenica, a pragmatika iskaza. Autor to ilustruje rečenicom:

(9) *That was the last bus.*

Semantičko značenje je samo bukvalno, te će značenje biti da je nešto što je bilo u prošlosti, na osnovu glagola *to be* upotrebljenog u prošlom vremenu, izjednačeno sa poslednjim ili najskorijim autobusom. Nakon ovakve interpretacije prelazi se na sledeći stadijum interpretacije. Griffiths (2006: 6-7) govori o **eksplikaturama** koja predstavljaju značenje dobijeno iz konteksta, i o implikaturama. Eksplikature mogu biti razne, a odgovaraju na pitanja kao što je dvosmislenost reči *last*. Primer je, ako se dve prijateljice dopisuju i jedna kaže da je propustila autobus koji ide u deset uveče, a druga kaže propustila si poslednji autobus, tad će značenje biti 'poslednji'. Druga opcija je da neko pita vozača autobusa koji se

zaustavlja da li autobus prolazi kroz određeno mesto, pa ako vozač odgovori da je poslednji išao tuda, onda je značenje 'najskoriji prethodni'. Implikature govore o tome šta je nagovešteno i takvo značenje se zaključuje na osnovu odnosa između govornika, izraza lica i sl, a značenje može biti da je jednoj devojci žao druge pa će joj ponuditi da prespava kod nje. Griffiths objašnjava da je svaki stadijum građenja značenja temeljen na prethodnom pa se nijedan od njih ne sme zanemariti (Griffiths, 2006: 7). Jedno od značajnih svojstava pragmatičkog značenja eksplikatura, odnosno implikatura jeste to da mogu biti poništene. Na primer, ako jedna osoba pita drugu kakav je bio smeštaj i ta osoba odgovori 'u redu', može se izvesti značenje da nije bio dobar. Međutim, govornik to može ispraviti time što će reći da je bio dobar (Griffiths, 2006: 8-9). Griffiths (2006: 132) navodi da se značenje na osnovu konteksta koristi i zato što je enkoderu lakše da se osloni na kontekst nego da sve izgovara. Imajući ovo u vidu, može se zaključiti da je i dekoderu lakše da razume tekst ako ga je manje, jer bi ga prevelika količina informacija mogla takođe omesti. Što se tiče razumevanja humora, poznato je da prevelika količina informacija može da upropasti šale. Na primer, ako osoba preterano objašnjava detalje vica, to može dovesti do toga da publika odluta i gubi interes.

Kod razumevanja reči koje imaju više značenja kao što su reči koje su u odnosu homonimije ili polisemije, pragmatičko značenje je važno da bi se moglo izabrati adekvatno od tih značenja. To se zove **pragmatičko upotpunjenje** (eng. pragmatic enrichment) (Prčić, 2005: 78-79) što je nadogradnja na semantičko značenje. Na primer, *melancholy* i *melon-collie* zvuče slično kada se izgovore, ali se na osnovu prikaza govornikovih misli, gde Homer Simpson zamišlja psa napravljenog od dinja može doći do zaključka da je upotrebljena reč bila druga.

Pragmatičko značenje objašnjava namere, svrhe, pretpostavke, ali je problematično i teško je postići objektivnost (Yule, 1996: 4). Primer koji autor daje je kratak dijalog koji to opisuje:

(10) *Her: So, did you?*

Him: Hey, who wouldn't?

Ovim je pokazano kako razumevanje leksičkih jedinica nije uvek dovoljno za razumevanje namere govornika. Iako je autor govorio i o presupozicijama, implikaturama i principu kooperativnosti, na ovom mestu će nešto od toga biti preskočeno jer je već bilo opisano ranije u radu.

Presupozicije su vezane za govornike. To je ono što govornici pretpostavljaju pre nego što nešto izgovore (Yule, 1996: 25).

(11) *Mary's dog is cute.*

Ovde je presupozicija da Mary ima psa. Važi i pravilo konstantnosti usled negacije (eng. constancy under negation) prema kojem i ako je rečenica odrična presupozicija će važiti.

(12) *Mary's dog isn't cute.*

Ovde je presupozicija takođe da Mary ima psa.

U delu o značenju slivenica više je fokus bio na njihovo semantičko pa i gramatičko značenje i kako se ono gradi, nego na pragmatičko. Međutim, ovde je vrlo važno imati u vidu njihovo značenje u kontekstu, jer bi bez konteksta njihovo značenje bilo teže razumeti, a efekte koje stvaraju u nekim slučajevima ne bi bilo moguće shvatiti. Na primer, kod slivenice *one-night-standwich*, bez konteksta u kojem je devojka bila u vezi na jednu noć, sa momkom koji je inače maskota restorana u kostimu sendviča razne ideje bi mogle da se iskonstruišu šta to tačno znači, svakako bez sigurnosti u njihovu tačnost.

Pre nego što se pređe na objašnjenje verbalnog humora, u narednom delu biće rečeno nešto i o stilskom značenju.

2.2.4. Stilsko značenje

Na ovom mestu će biti rečeno nešto i o stilistici i stilskom značenju. Prčić (2008: 28) definiše **stilsko značenje** kao značenje koje nastaje usled varijacija na raznim jezičkim nivoima. Autor te varijacije deli, po uzoru na Hallidaya et al. u dve grupe. U prvoj su one vezane za enkodera i tiču se razlika, geografskih, društvenih i vremenskih, dok su u drugoj grupi vezane za tematiku komunikacije i tu spadaju različiti registri (predmetni, interpersonalni, medijumski). Na osnovu delovanja raznih faktora, idiolekta, obrazovanja i samih karakteristika ličnosti formira se individualni stil enkodera (Halliday prema Prčiću, 2008: 41). Ono što je zanimljivo jeste da je ova vrsta značenja dodata i subjektivna i da ona uvek unosi neka posebna obeležja.

Simpson (2004: 2) definiše stilistiku kao metod da se interpretira tekst tako da jezik ima primarnu ulogu. Razlog tome je što razni nivoi kao i forme utiču na tekst i njegovu funkciju. Oblast istraživanja je najčešće književnost. Prema autoru, razlog zbog kojeg je potrebno baviti se stilistikom jeste istraživanje kreativnosti u jeziku. Stilistika se bavi pravilima jezika, kao i njihovim kršenjem u nekim tekstovima (Simpson, 2004: 3). Kao što se vidi iz korpusa ovog rada pravila jezika predstavljaju njegov okvir koji se u određenoj meri poštuje, a kada se krše to se često rade da bi se postigli neki efekti. Takođe, to može biti izraženo na manjim i većim jezičkim nivoima. Stilistika se i bavi takvim različitim nivoima, i oni su kako Simpson (2004: 5) primećuje povezani. Ubraja nivoe fonologije i fonetike,

grafologije, morfologije, sintakse i gramatike, leksikologije, semantike i pragmatike. Autor objašnjava da je obuhvatni nivo jezika ipak diskurs jer se tu dolazi do stvarnog značenja koje nekad nije dostupno na drugim nivoima (Simpson, 2004: 7), što se može zaključiti i iz korpusa ovog rada.

Pošto se ovaj rad bavi verbalnim humorom važno je pomenuti i njegovu vezu sa stilistikom. Kako kaže Simpson (2004: 45) humor zahteva nepodudarnost. To mogu biti stilistički preokret u jeziku ili razlika između rečenog i nameravanog značenja. Takođe, kaže da nepodudarnost može biti na bilo kojem jezičkom nivou. Prema tome, stilistička analiza humora bavi se pronalaženjem mesta nepodudarnosti. Postoji više mogućih stilističkih sredstava za humor. Kako ističe Simpson, igra rečima (eng. pun) jedna je od najčešćih sredstava. Primeri koje navodi su *Shylocks*, *Curl up n Dye* i sl. kao nazivi frizerskih salona. Simpson (2004: 46) objašnjava da je prvi igra fonološke sličnosti između reči *locks*, što znači kosa, i morfologije imena Šekspirovog lika. Drugi je primer igre homofonijom između reči *dye* i *die*, a takođe je važan i fiksni izraz kao podloga značenja, *curl up and die*. Autor navodi i parodiju i satiru kao vrste stilističkih tehnika humora. Objasnjava da se obe tiču ironije koja predstavlja razliku između onog što se kaže i misli, a često se postiže i ehom, odnosno ponavljanjem istog teksta s drugim tonom što je ključno za parodiju, i pri tome se menja ilokucija. Iako se ne može jasno napraviti razlika između parodije i satire, objašnjava da je satira uvek agresivnija i zahteva dodatnu izmenu značenja. Primer za parodiju je eho lirske pesme Dorothy Parker 'One Perfect Rose', dok je za satiru to 'Modest Proposal', Jonathana Swifta u kojoj on zadržava konvencije žanra, ali uvodi preokret šokantnim predlogom da se siromaštvo suzbije time što će se hraniti decom (Simpson, 2004: 46-47).

Walter Nash (prema Simpsonu, 2004: 218) govori i o aluziji, koja je takođe značajna kao sredstvo humora. Objasnjava da su to citirani delovi teksta za koje je važno da budu prepoznatljivi. Dodaje i da aluzija često vodi ka parodiji.

U nastavku će biti opisan verbalni humor kako bi bilo moguće analizirati humor u slivenicama.

2.3. Verbalni humor u komunikaciji

U ovom odeljku će biti pokušano da se objasni šta je to **verbalni humor**. Verbalni humor Attardo definiše kao jezički izraženu nepodudarnost, a Norrick definiše neverbalni humor kao nepodudarnost situacije, pokreta i sl. (prema Prodanović Stankić, 2016: 40). I u ovom radu će biti prihvaćene ove definicije. Pri tome se to u ovom radu konkretno odnosi

isključivo na humor izražen slivenicama. Da bi se objasnio verbalni humor potrebno je razmotriti teorije koje objašnjavaju humor generalno, ali i neke specifičnije. Među njima i lingvističke teorije humora. Takve teorije objašnjavaju humor preko pojedinosti koje se nalaze u samom tekstu. Attardo (1994: 198) smatra da se formalne teorije humora bave generisanjem humora na osnovu elemenata teksta, ili prepoznavanjem humora u tekstu. Prema Raskinu (1985: 47-48) lingvistička teorija humora bavi se lingvističkim osobinama koje imaju tekstovi koji su smešni za razliku od tekstova koji to nisu. Autor navodi tri neophodna elementa koja lingvistička teorija mora da ima. To su:

- 1) Potpuni i nekontradiktorni opisi materijala.
- 2) Postupci koji omogućavaju poređenje i odabir između jednog od dva ponuđena opisa materijala.
- 3) Postupci kojima će se potvrditi opisi materijala od strane maternjih govornika.

S obzirom da poslednja dva elementa povezuju formalnu teoriju sa intuitivnim osećajem koji ima maternji govornik, omogućeno je da lični osećaj odnosno sud govornika bude važan faktor koji će voditi dalje zaključke koji se donose. Kako autor objašnjava, opis koji prevagne prema intuiciji maternjeg govornika trebalo bi da dodeli određene karakteristike jezičkim jedinicama (Raskin, 1985: 48-49; Attardo, 1994: 196). O ovoj teoriji će se dodatno govoriti u posebnom odeljku Semantička teorija humora. Mišljenje govornika jezika je od velikog značaja kada je procena humorističnosti u pitanju uzevši u obzir prirodu humora koja je dosta podložna subjektivnom osećaju. Pored toga što se formalnim posmatranjem postiže veća objektivnost, neophodno je da se tekst posmatra i sa ličnim prosuđivanjem. Raskin (1985: 50-51) smatra, po uzoru na istraživanje o gramatičnosti Noama Chomskog, da maternji govornici imaju osećaj za procenu smešnosti. To uzima kao jednu od lingvističkih kompetencija kao polaznu tačku za lingvističku teoriju. Ovakvo mišljenje će ovde biti podržano, jer se ovaj rad bavi humorom koji izaziva smeh preuzetom iz izvora s takvim ciljem. Nakon toga, analizira se materijal da bi se videlo šta je to što izaziva smeh i kako. Slivenice su često humoristične, a u ovom korpusu sve su takve, npr. *Bangtoberfest*, *broller*, *Beercules* itd. Za lingvističke teorije humora, to bi značilo, da će tekst verovatno biti smešan ako sadrži slivenice, odnosno one su jedne od mogućih sredstava za stvaranje humora. Rečju verovatno, ovde se ipak napominje da slivenice nisu smešne uvek, i da ih nije dovoljno analizirati samo kao jezičko sredstvo koje uvek izaziva smeh. Dakle, moraju se istražiti i njihovi drugi elementi koji su zaslužni za humor. Takođe, u opštem smislu potrebno je videti kakva je priroda humora i njegovih efekata.

U prvom poglavlju svoje knjige *Semantic mechanisms of humour*, Viktor Raskin (1985) daje pregled o tome šta je humor, da li je dobar ili loš, kakve vrste postoje itd. Neki autori veruju da je humor ono što poboljšava raspoloženje i poboljšava život u svakom segmentu (Hu, 2012: 1185). S druge strane, analizom primera korpusa ovog rada nailazi se na velik broj onih koji imaju naznaku nečeg negativnog kao *Dunfeat*, *Slowsby*, *Thorpedoed*, *Manimal*, nasuprot onima koji su pozitivnog karaktera kao *sloppy jays*, *Monet*, *franager*, *hugs-band*, mada se za ovu drugu grupu može tvrditi i da je neutralnog karaktera. Ovde ćemo ipak sav humor koji nije negativan smatrati pozitivnim. Zanimljivo je što je često u humoru zastupljeno to negativno. Victor Raskin (1985: 9-10) takođe daje pregled o tome kako nije retkost da se humor smatra negativnim izrazom. Ludovici je (prema Raskinu, 1985: 10) jedan od autora koji smatraju humor negativnim, a da je osnova toga u osećaju superiornosti, i to odgovara primerima koji su u ovom radu navedeni pod negativni humor, jer se negativno upravo izražava na taj način što se jedna osoba drugoj obraća želeći da se postavi kao bolja. To se posebno očituje u primerima *Dunfeat* i *Thorpedoed*, koji objedinjuju prezime osobe sa pobedom, tako da se jasno govori drugoj osobi da je inferiorna. Vrlo je teško tvrditi da li su humor i smeh dobri ili loši, ali su većini svakako prijatni. Čini se čudno da su neki autori toliko odlučno humor videli kao nešto loše. Ono što se ne može osporiti jeste da u humoru često ima povređenih strana, što je najčešće dekodeo. A to se u dosta slučajeva poklapa sa spuštanjem kao kod *Gaysian*, reči upotrebljene da se gej azijatu kaže da je on razlog zašto je osoba koja je bila homoseksualac postala heteroseksualac, odnosno enkoder pokušava pokazati nadmoć nad dekodeo. Ne bi trebalo s takvim mišljenjem ići u krajnost, jer postoji mnogo humora koji ne uključuje takve šale. Interesantno je da Raskin (1985: 11) govori da ismevanje i dalje pokazuje svoje „zube i kandže“, jer kako smatra Ludovici (prema Morreallu, 1983: 6) sam smeh je nastao kao želja da se uplaši protivnik i to u situacijama kad se već i on sam plaši pa ima potrebu da se brani, a to može biti slučaj sa *Dunfeat* i *Thorpedoed*.

Najjednostavnije i bliže njegovoj uobičajenoj predstavi, Raskin (1985: 1-2) objašnjava humor kao reakciju u vidu smeha na nešto što vidimo, čujemo ili mislimo. Iako nisu svima iste stvari smešne, svima je zajedničko da im nešto jeste smešno. To već govori da se humor može posmatrati iz dve perspektive, šta to sve može ljudima da bude smešno, i zašto svi imaju potrebu za humorom. Razlike između toga šta je sve ljudima smešno povezane su sa njihovim ranijim znanjima, i uopšte zanimanjima. Ali, isto tako, različito je ono što se od tog humora dobije. Na primer, nekome će biti zanimljivo da se drugima ruga, *Frankenberry*, neki se više vole šaliti na svoj račun, *bumpressed*. A nekad je predmet smeha situacija, *Thankstini*, ili neka

treća lica, a pravi cilj zbližavanje s prijateljima kroz zajedničke šale, *Let's get Philsical*. S druge strane, neko će više uživati u sarkazmu, *mockerriage*, dok postoje oni koje najviše zabavljaju vulgarne šale, *Bangtoberfest*, *the '69 Chevy*. Da bi objasnio koliko je raznovrsno sve što može da bude smešno, Raskin je naveo duži Hazlittov citat u kojem je spisak vrlo raznovrsnih situacija u kojima se ljudi smeju. Iako je verovatno cilj bio pokazati da gotovo sve može biti smešno, zanimljivo je primetiti, da u tom citatu preovlađuju situacije u kojima postoji neko odstupanje, neka suprotnost između dve osobe, stvari ili pojma, ili neka nepoznanica. To može da navede na mišljenje da se ljudi često smeju nečemu što ne razumeju, mada korpus ovog rada to ne potvrđuje sem u nekim primerima poput *Little Bo Cheap* kojim se ismeva odeća koja se smatra kičem od strane nekih osoba jer bi moglo da se kaže da te osobe nisu spremne da prihvate ljude s drugačijim ukusom. Ostatak se svodi na smeh izazvan da bi se narugali drugima, jer su doživljeni na neki način inferiornima, ili se ta inferiornost želi ruganjem izazvati. Na primer, *Slowsby*, da se naruga nekome zbog spore vožnje. Međutim, ovde su, kao i često, u igri i doživljena inferiornost, da je neko spor, i izazvana, tj. nadimkom ga se želi učiniti inferiornim.

Kada se radi o definisanju humora i smeha, bitno je naglasiti da su oni vrlo blisko povezani, ali mogu da postoje i jedan bez drugog. Osoba se može nasmejati od sreće, a da joj pri tome ništa nije smešno, na primer, ako dobije kućnog ljubimca na poklon. Nema ničeg humorističnog u takvoj situaciji, a opet će izazvati smeh. Humor ne mora da bude praćen smehom. Ukoliko govornik da sarkastičnu opasku, ona može biti smešna, ali ponekad reakcija stvarnog smeha može izostati, kao *smoron*. Zbog toga je potrebno definisati i smeh i humor posebno. Humor je već objašnjen kao nešto što za reakciju ima smeh, prema Raskinu. Na osnovu malopre rečenog, ova definicija je nedovoljna i zbog nepotpune tačnosti, i zbog kružnosti. Tačnije bi bilo reći da je humor nešto čime se želi izazvati smeh, ali on u nekim slučajevima može izostati, tako da se ovde predlaže takvo definisanje humora. Smeh je dakle poželjno, ali propratno svojstvo humora. Morreall u svojoj knjizi *Taking Laughter Seriously* govori o smehu i humoru u dva zasebna poglavlja. Što se smeha tiče smatra da ga je teško definisati zbog različitosti situacija u kojima se javlja. Za objašnjenje razlike između humorističnog i nehumorističnog smeha navodi primere. Nehumoristični smeh može biti i zbog mađioničarskog trika, a humoristični kad čujemo vic. Kao bitnu razliku između smešnog i humorističnog Kotthoff navodi (prema Prodanović Stankić, 2016: 40) nameru enkodera, koja ne mora postojati kod smešne situacije, ali za humor je neophodna. Takođe je važan i faktor iznenađenja, tj. humor u jeziku nastaje kada se razlikuje izgovoreno od očekivanog. Autor objašnjava da je smeh teško definisati zato što je malo slaganja oko toga gde on uopšte

pripada, među emocijama, ponašanju (Morreall, 1983: 1-3). Vrlo kratko rečeno, autor pokušava definisati smeh na osnovu poznatih teorija. Prema tome, Morreall (1983: 4) navodi da **teorija superiornosti** objašnjava smeh kao izraz superiornosti u odnosu na druge, *Dunfeat*. Druga teorija je **teorija nepodudarnosti**. Autor naglašava da je za razliku od prethodne koja je bila okrenuta emocionalnoj strani smeha, ova druga teorija okrenuta više kognitivnom. Teorija nepodudarnosti bazira se na neočekivanom, iznenadnom, ili čak neprikladnom, *Thankstini* (Morreall, 1983: 15). Treća teorija čiji pregled Morreall (1983: 20) daje jeste **teorija oslobađanja**. Ova teorija vezuje se za fiziološki aspekt i smeh se smatra oslobađanjem od nervoze, *Plan Bieber*, jer je ovo upotrebljeno u situaciji koja je izazivala paniku i nervozu, pa je ovako sitna šala mogla da deluje kao komični predah. U narednom delu, sve tri teorije biće detaljnije opisane. Pored njih biće objašnjena i nova teorija smeha koju Morreall formuliše. U toj sveobuhvatnoj teoriji autor formuliše tri glavne karakteristike, a to su promena psihološkog stanja osobe koja se smeje, zatim ta promena mora da bude nagla i treće, promena je prijatna (Morreall, 1983: 38-39). Smeh, kao i teorije smeha, u ovom radu su propratno svojstvo humora. Dakle, prednost se ovde daje humoru i on je za analizu neophodan, dok je smeh poželjna karakteristika u primerima. Teorije smeha su ovde značajne u onoj meri u kojoj posmatramo elemente humora kroz njih.

Morreall drugi deo svoje knjige posvećuje humoru. Najvažniji za ovaj rad biće deo u kojem se razmatraju različite vrste humora. Prema Morreallu (1983: 60) humor je zasnovan na konceptualnoj promeni (eng. conceptual shift). Tačnije, većina humora kod odraslih vezana je za nepodudarnost. Autor zapaža kako razni faktori utiču na humor, pa se tako pod uticajem vremena može promeniti i sam stil humora (Morreall, 1983: 62).

Morreall (1983: 64) razlikuje više vrsta humora. Najpre deli nepodudarnost na nepodudarnost kod stvari (eng. incongruity in things) i nepodudarnost u prezentaciji (eng. incongruity in presentation). Navodi i da nepodudarnost kod stvari može izazvati humor kao i ona kod ljudi. Ta nepodudarnost najčešće je rezultat nekog nedostatka, pa i njih deli na nekoliko vrsta, a to su fizički deformitet, što će ovde biti ilustrovano nekim primerima iz korpusa (npr. *Frankenberry* – mada u ovom primeru se samo želi osoba nazvati ružnom, a ne ističe se neki deformitet; *ton in law* – debeo zet), glupost (npr. *Smoron* – glupa osoba koja veruje u priču o alternativnoj NASI, Mesecu), manjkavost morala (npr. *S-T-Dee-Dee* – promiskuitetna devojka koja se zove Dee Dee, *Roberto Dinero* – advokat kojem novac rukovodi svim postupcima), i neuspele radnje (npr. *one-y-moon* – ostavljena osoba koja sama ide na medeni mesec). Primećuje da postoje i primeri kod kojih je smešno to što neke radnje budu uspešno izvršene uz neočekivano malo uloženog truda (Morreall, 1983: 66). Iako se

može smatrati da je primere ruganja autor mogao objasniti kroz superiornost, suština je u tome da je i za osećaj superiornosti potrebna nepodudarnost, stvarna ili doživljena. Tako, *Slowsby*, pored toga što izražava superiornost enkodera u odnosu na dekodera koji je spor vozač, tu mora postojati i nepodudarnost, odnosno razlika između enkoderove brze i dekoderoove spore vožnje.

Osim nedostatka, Morreall (1983: 67-69) objašnjava da nepodudarnost može biti i u slučaju kada postoji sličnost između dve stvari, na primer, gumene i prave zmije, ili *bro pair*, odnosno muška dadilja. Kao treću vrstu nepodudarnosti, autor nabroja koincidenciju, što najčešće uključuje neko ponavljanje, npr. sresti više osoba koje su imale operaciju slepog creva u isto vreme, ili *Roberto Dinero* gde je koincidencija što glumčevo ime zvuči slično kao i novac na španskom. Četvrta vrsta nepodudarnosti je jukstapozicija (eng. juxtaposition of opposites) obrnutih pojmova, za šta je primer kada se prikažu istovremeno dve vrste pasa kao što su Bernardinac i Meksička čivava, dok te rase pasa same po sebi nisu smešne. Kod slivenica primer je *Cockamouse, stoveinkerator*. Morreall navodi i da ova lista nikako nije konačna, ali i da njeno proširivanje ne bi moglo da obuhvati sve slučajeve nepodudarnosti.

Morreall (1983: 69-70) produbljuje i diskusiju o nepodudarnosti u prezentaciji. Tu se može govoriti o više nivoa. Ovde ćemo istaći najniži nivo, jer pod time autor podrazumeva nepodudarnost zvukova kada je reč o izgovorenim, *Monet*, odnosno, nepodudarnost oblika napisane reči. Tu se ubraja preterena aliteracija, kao i rima. Od primera iz korpusa tu je najpribližniji *S-T-Dee-Dee*, iako je tu smeh izazvan ipak više značenjem osnova nego zvukom, ili primer *dork-to-dork*. Ovakav način humora vezan je za oblik reči, a ne za njihovo značenje. Ovde je važno pomenuti i namerne ili slučajne greške u izgovoru, *sucsex*, pisanju, *Jerryatric* (mada je ovaj oblik samo izgovoren, ali se na osnovu imena zaključuje da se ovako piše), gramatici, *Ben there, done that*, kao i spunerizmi (eng. spoonerism) i ako ne stvore nove neplanirane reči (eng. unintended words). Autor takve primere naziva nesemantičkim aspektima jezika. Javljaju se i primeri zloupotrebe morfemskih šablona, kao u "*If it's feasible, let's fease it*". I u korpusu ovog rada nailazi se na slične primere, kao što je *unvitations* prema *un* i *invitations* i *vasectoyou* prema *vasectomy*. Sledeći nivo nepodudarnosti u prezentaciji uključuje značenje reči u nekoj meri, mada je i ovde osnova fonološki i tipografski deo jezika. Na ovom nivou, koriste se homonimi, *horny devil*, i greške u izgovoru (npr. *sucsex*) i pisanju koje stvaraju neplanirane reči. Isti primer, *sucsex*, svrstan je i u greške koje stvaraju, i u greške koje ne stvaraju neplanirane reči, jer je taj primer slivenica ali jednokratna koja nema predispozicije da se ponovo koristi, tako da je teško povući liniju između ove dve kategorije. Za svrhe ovog rada, biće tretirana kao reč jer postoji namera scenariste da je upotrebi. Ovde

spadaju i igre rečima. Primer za ovaj nivo bio bi, kada se u razgovoru o fudbalu naglasi reč koja ima drugo značenje vezano za taj sport, "Let's *pass* on to talk about something else". Morreall (1983: 71) objašnjava da su među nekim ljudima igre rečima vrsta takmičenja. Tako se dve osobe svađaju oko toga ko se prvi setio ideje da smisli reč *brogrammer party*. Pored takvih jednostavnih igara rečima, postoji i dvosmislena igra rečima (eng. double entendre). Kod takvih primera značenje cele rečenice je dvosmisleno, a ne samo jedne njene reči, kao kod primera u kojem se vikar obraća biskupu „*My lord, I regret to inform you of my wife's death. Can you possibly send me a substitute for the weekend?*“ Ovakvi primeri se ne javljaju u korpusu, zato što je upotrebom slivenica uneseno njihovo duplo značenje, tj. značenje obeju osnova, ali pošto su oba u tekstu, ne može ni jedno da bude ignorisano u korist drugog. Autor opaža da su ovakvi primeri reči koje su u nekom odnosu obrnutosti, i to često seksualno prema neseksualnom. Morreall (1983: 71-72) smatra da sličan efekat dvosmislenim igrama reči mogu imati i pogrešan izgovor, spunerizmi i mada se oni javljaju kod dve zasebne reči, slična pojava je i kod slivenica *Leden-Jerry* i *Roberto Dinero*, i štamparske greške. Greške se mogu činiti smešnijim ako se posmatraju kao frojdovske omaške (eng. Freudian slips) što bi značilo da ljudi tim omaškama iskazuju ono što zapravo i žele reći ali potiskuju, te ovde može biti ponovljen primer *sucsex*.

Autor opisuje i druge vrste humora kao što su dosetke (eng. witt) koje predstavljaju spajanje ideja, i to onih koje obično ne bi bile zajedno. Ovde će manje pažnje biti posvećeno takvom humoru. Odnosno, može da se kaže da je takav humor ponekad izražen upravo na višem jezičkom nivou (Morreall, 1983: 72). Da se primetiti da se jedan primer može naći kao odgovarajući za više vrsta humora, tj. više vrsta nepodudarnosti u prezentaciji, pa možemo zaključiti da ni granice među njima nisu uvek sasvim jasne.

Morreall (1983: 73) ubraja i promenu perspektive kao kod "What do you mean by emptying your pipe on my terrace?" gde je odgovor "What do you mean by putting your terrace under my pipe?". Na nivou slivenica teško je pronaći takav primer, ali može da se upotrebi *stay-cation*, koju u zavisnosti od perspektive, žena doživljava kao *steak-ation*, tj. odmor uz mesni odrezak, a muž, pravilno kao odmor kod kuće, tj. ostanak. I promena kategorije služi kao sredstvo za stvaranje humora. Primer je rečenica Woodyja Allena da se opiše pauk poredeći ga sa automobilom, "You've got a spider in there the size of a Buick". U korpusu to je primer *broller*, jer kolica za bebu dobijaju potpuno novu svrhu, u njima se ne vozi beba i koriste se kako bi se privukle i upoznale žene, ili primer *Mini Cooper* koji menja kategoriju iz vozilo u deo tela. Iako prema Morreallu (1983: 74) postoje i neverbalni, odnosno vizuelni načini da se postigne humor, oni će ovde biti samo pomenuti, jer se ovaj rad bavi

verbalnim, odnosno jezički izraženim humorom. Ono što je zanimljivije i čemu će više pažnje biti posvećeno kasnije jeste logika. Kako autor objašnjava, humor je često izgrađen na logičkoj nepodudarnosti, a kako bi takav humor bilo moguće razumeti neophodno je razumeti logiku iza te nelogičnosti. I kod ovakvog humora ima više podvrsta, ali neće ovde svi biti nabrajani.

Poslednji tip lingvističkog humora koji objašnjava Morreall (1983: 77) jeste kršenje pragmatičkih pravila. Tu je reč o konkretnim komunikativnim situacijama, kao što je na primer preterivanje o nečemu ili nekome, laganje i sl. Daje primer priče Carla Sandburga o čoveku koji je toliko visok da su mu potrebne merdevine kad se brije. Kod slivenica u korpusu ništa nije toliko preterano, ali postoje primeri sa naglašenim karakteristikama koje izazivaju smeh, poput *Broath* koja označava obećanje dato prijatelju, ali se toliko preteruje na značaju toga, što dovodi do komičnog ishoda. Slično ovoj nepodudarnosti je i nepodudarnost između semantičkog značenja i načina na koji se nešto govori, u okviru čega autor ubraja i sarkazam, npr *smoron*, jer je značenje osnova *secret* i *moron*, ali je nameravano značenje enkodera osoba koja će poverovati u očigledne i neverovatne laži i ovde je reč o sarkazmu s namerom da se ta osoba uvredi, a to se potiče najviše načinom izgovora same reči. Morreall (1983: 78) govori i o presupozicijama i na osnovu toga presupozicije će ovde biti definisane kao značenje koje se pretpostavlja, a koje mora biti tačno kako bi iskaz imao smisla. Prema tome, kada upotrebi *Beercules*, enkoder pretpostavlja da dekodek zna ko je Herkules da bi mogao da razume i značenje slivenice. Dalje, autor objašnjava da se presupozicije mogu eksploatisati za stvaranje nepodudarnosti, pa time i humora ukoliko se krše, tj. ukoliko se zna da nisu tačne. Primer koji daje za jedan od načina da se presupozicije eksploatišu radi humora je rečenica koju žena umorna nakon posla govori svom mužu kad dođe kući, "*I'm exhausted let's call the White House and tell them we can't make it.*" Od slivenica to su *SNASA*, *Smoon*, koje enkoder izgovara svesno kao laži.

Kao poslednje Morreall (1983: 79) navodi i Griceov princip kooperativnosti i maksime koje su tu uključene. To je još jedan značajan način da se posmatra kako se humor sve može stvoriti u komunikaciji, a i koji uslovi moraju za to biti ispunjeni. Imajući u vidu te maksime s jedne, i navedene načine da se stvori humor s druge strane, logično je da će maksime morati da se krše kako bi se upravo na taj način postigao humoristički efekat. Jedna od važnih tema koje Morreall (1983: 81) pominje su i nepisane konvencije koje se poštuju u konverzaciji i govorni činovi. Autor zapaža da humor može nastati i kao humor o humoru, tj. humor koji nastaje jer ono što je trebalo da nasmeje publiku nije bilo uspešno (Morreall, 1983: 82) pa se i kod neuspešnih slivenica javlja *boomawang*, jer se dekodek smeje nečemu

drugom, pa publiku može da nasmeje taj neuspeli pokušaj dekodera da bude šaljiv. Za ovaj rad važno je istaći da se to ni u ovom primeru ne vidi iz same slivenice nego je potreban kontekst kako bi se videlo da navedena slivenica nije uspešna kao humoristična što izaziva smeh.

Raskin objašnjava **čin humora**, i on uključuje enkodera i dekodera kao učesnike koji su ljudi (Raskin, 1985: 3-5). Važan je i podsticaj (eng. stimulus) jer nešto mora da pokrene humor, zatim iskustvo, psihologija, situacija, društvo. Svi navedeni elementi čine neki govorni čin smešnim ili ne. Na primer, reč *Bangtoberfest* je nastala pod uticajem tugovanja jednog od likova iz serije, a to što izaziva smeh ima veze i sa znanjem koje njegovo društvo, tj. dekoderi imaju o njemu. To obuhvata i iskustvo od ranije, jer je on sklon sličnim idejama. Psihologija enkodera je takva da on želi da stvara uvek neke nove događaje i izume, a situacija u kojoj se našao, odnosno raskid veze podstakla je jedno takvo delovanje kao što je stvaranje festivala. Društvo unutar serije, a i publika su takvi da su svi upoznati sa postojanjem festivala piva, Oktoberfestom, pa im je lako da razumeju šalu u seriji. Iako ti faktori igraju ulogu u određenju teksta kao humorističnog ili ne, humor može da se posmatra i generalnije. U tom smislu, humoristično je ono što je većini smešno. Iako ovo nije idealan način da se posmatra fenomen humora, u ovom radu biće adekvatno, jer su korišteni izvori humorističke serije namenjene širokoj publici. Među takvim gledaocima, za očekivati je da njihove lične datosti variraju. Pored toga, serije uspevaju da nasmeju široku publiku, jer su tvorci serije uglavnom upućeni u to šta bi bilo dovoljno poznato i dostupno svima kako bi humor bio uspešan. Takođe, kontekst je u većini slučajeva dovoljno obuhvatan da učini svim gledaocima šale dovoljno poznate. Tako, za razumevanje šale nije neophodno poznavanje svih faktora da bi bila uspešna. S druge strane humor koji nastaje unutar serija, tj. između enkodera i dekodera zahteva uzimanje u obzir elemenata koje Raskin pominje. Npr. kada jedan lik u seriji drugom čestita rođendan sa *appy birthday*, neophodno je da onaj koji je enkoder bude upućen u zanimanje dekodera, tj. da je on programer.

2.3.1. Teorije verbalnog humora

U sledećem odeljku biće objašnjene neke od najviše rasprostranjenih i prihvaćenih teorija verbalnog humora unutar humora uopšte. Autori koji su se bavili temama humora imali su često različite ideje o tome kako humor nastaje, odnosno koji je ključni element koji je potreban da bi nešto, ili u slučaju verbalnog humora razgovor, bio smešan. Kod Attarda (1994) dat je pregled teorija humora još od grčkih i renesansnih teoretičara, ali i onih

modernih. Važno je imati u vidu taj vremenski period tokom kojeg su se ljudi interesovali za fenomen humora i koliko ih je dugo intrigirao. Ipak, ovde neće posebno biti opisivane nekadašnje, već će biti predstavljena klasifikacija modernih teorija humora koja će ovde biti po uzoru na Morrealla (1983) i obuhvata tri teorije koje će biti detaljnije objašnjene u narednim odeljcima. To su teorija nepodudarnosti, teorija superiornosti i teorija oslobađanja. Sve su već pomenute ranije u radu, ali će biti detaljnije objašnjene. Slična podela se nalazi i kod Attarda, s razlikom što su teorije podeljene na četiri grupe među kojima nema naziva teorije superiornosti, mada može da se nasluti u grupi neprijateljskih teorija (eng. hostility theories). Attardo pominje još i književne pristupe i fiziološke teorije humora, ali to ovde nećemo biti detaljnije opisivano. Ovde se prihvata Morreallova podela jer je obuhvatnija, dok se kod Attarda više radi o izlistavanju postojećih teorija. Morreall je, na primer teorijama dao oblik, dok se kod Attarda i po naslovima koji su u množini vidi da ih on posmatra pojedinačno.

2.3.2. Teorija nepodudarnosti

Na prvom mestu ovde će biti opisana teorija nepodudarnosti. Ona je polazna osnova, jer iako se ne može sav humor njome objasniti, nepodudarnost je kod humora česta i prepliće se i sa drugim teorijama. Teorija nepodudarnosti je teorija humora koja je zasnovana na kognitivnom aspektu. Ona se kako Morreall (1983: 15-16) objašnjava, bazira na nečemu neočekivanom, *Thankstini*, nelogičnom, *melon-collie*, *baskiceball*, pa čak i neprikladnom, *Bangtoberfest*, što rezultira zabavnim efektom. Ova teorija humora je ustvari vrlo jednostavna. Svet je organizovan tako da postoje određeni obrasci, a kad to nije slučaj onda nastaje smeh. Treba imati u vidu činjenicu da ako se krene od pretpostavke da svaki pojedinac ima sliku o tome kako izgleda idealan svet, on će u najboljem slučaju moći da primeti sva ta odstupanja, ali ona neće nužno biti smešna. Neka odstupanja kao što su ona koja uoči recimo detektiv, mogu izazvati sumnju, a ne smeh.

Aristotel (prema Morreallu, 1983: 16) pod humorom koji nastaje kao rezultat nepodudarnosti ubrajaja i reči koje su pogrešno ili drugačije napisane ili one koje sadrže igre rečima (npr. *mockerriage* – brak za ruganje). Ovakva vrsta nepodudarnosti, odnosno jezički nivo reči ovde je vrlo značajan. Nepodudarnost se pominje i u vreme renesanse, ali značajnije pominjanje nepodudarnosti vezane za humor bilo je tek u 18. i 19. veku od strane Kanta i Šopenhauera (Morreall, 1983: 16; Attardo, 1994: 47-48). Kantov primer za nepodudarnost koja izaziva smeh je *"The heir of a rich relative wished to arrange for an imposing funeral,*

but he lamented that he could not properly succeed; "for" (said he) "the more money I gave my mourners to look sad, the more cheerful they look!" (Morreall, 1983: 16). Ovde smeh izaziva činjenica da početak stvara jedna očekivanja kod čitaoca, dok je pravi razlog zašto sahrana nije dostojanstvena nešto potpuno drugo. Ovaj prelaz između očekivanog i krajnjeg značenja se može videti i na nivou reči ako se radi o slivenicama. Na primer *Lamborcuzzi*, koji će za kratki trenutak navesti dekodera da pomisli da će izgovorena reč biti *Lamborghini*, ili će za *vasectoyou* očekivati *vasectomy*. Ovo je kod reči moguće ako je centar značenja slivenice na levoj strani, kao što je u ova dva primera ili ako se radi o apozitivnim slivenicama. Sa *Bangtoberfest* se ne može očekivati da reč bude *Oktoberfest*.

Nepodudarnost često izaziva smeh, a Beattie smatra (prema Morreallu, 1983: 18-19) da izaziva samo humoristični smeh, za razliku od drugih vrsta smeha, kao što je smeh koji nastaje kao reakcija na golicanje i slično. Drugi problem ove teorije jeste što ne izaziva svaka nepodudarnost smeh, tj. ako postoji neka druga emocija, smeh će izostati. Primer koji autor nudi je ukoliko neko nađe kobru u frižideru, verovatno se neće smejeti, jer je osećanje koje preovladava strah. Ipak, ovo se odnosi na smeh generalno, jer autor pokušava da formuliše teoriju smeha, a ovaj rad se bavi samo humorističnim smehom. U okviru ovog rada, prvi problem teorije nepodudarnosti može biti zanemaren zbog činjenice da je ovde ono što se istražuje upravo humoristični smeh, a smeh koji nastaje kao refleks na fizičke podsticaje ili čak koji izražava iskrenu sreću neće biti ovde dublje istraživani. Što se tiče nepodudarnosti, ona postoji kod svih primera u korpusu samom činjenicom što je humor baziran na dva različita pojma koja se spajaju u jednoj reči. Nije svuda podjednako izražena, jer su neki pojmovi slični, ali nikad nisu i ne mogu biti isti. Prodanović Stankić navodi Nerhardtovu hipotezu da je iskaz smešniji ako je nepodudarnost veća (Prodanović Stankić, 2016: 87).

Teorija nepodudarnosti je široko rasprostranjena i mnogo je autora (Raskin, Attardo, Giora) koji smatraju suprotna značenja najvažnijim činiocem humora (Ermida i Chovanec, 2012: 2). Prodanović Stankić smatra teorije nepodudarnosti polaznom osnovom za lingvističke teorije humora, jer su formalne (Prodanović Stankić, 2016: 86).

2.3.3. Teorija superiornosti

U ovom odeljku biće dat opis najstarije teorije smeha. Ova teorija je ujedno i jedna od najrasprostranjenijih. Morreall (1983: 4) dovodi u vezu sa ovom teorijom Platonovo viđenje o tome kome se može smejeti, i na čemu se taj smeh temelji. Predmet smeha biće oni ljudi koji nisu svesni sebe i doživljavaju se boljim nego što to jesu (bogatijim, zgodnijim itd.) na primer

Frankenberry upućeno onom ko je prethodno smatrao da izgleda kao Halle Berry, samo što to one koji im se smeju čini u određenoj meri zlobnima. Dakle zloba, makar minimalna, mora postojati kako bismo se nekome smejali. Platon je čak smatrao da smejanje čini ljude neljudskima, i da zbog toga oni koji su vredni ne treba ni da budu prikazani kako se smeju ni u literaturi. Ne čudi da je zbog toga teorije smeha zasnovane na superiornosti Attardo (1994: 49) svrstao među neprijateljske teorije. Ovo eksplicitno govori da humor zaista može, i često ima, negativan karakter.

Smeh neki autori kao Lorenz i Ludovici (prema Morreallu, 1983: 6-8) prema ovoj teoriji doživljavaju kao potomak agresije, bilo u vidu njenog potisnutog oblika ili u vidu evoluiranog oblika agresije i pretnje. Ono po čemu to zaključuje jeste da danas kada se smeje pokazuje zube, a nekad je to predstavljalo pretnju. Ljudi, pa čak i deca, počnu da pokazuju svoju najpre fizičku (smejući se onima sa fizičkim nedostacima), npr. *ton in law*, pa i druge vrste superiornosti (smejanje mentalno ili kulturno neprilagođenima), npr. *smoron*, *dork-to-dork*, prema drugima kroz smeh. Nekad se ovakva vrsta smejanja drugima može ublažiti i prikriti. Nisu uvek ni očigledni svi primeri podsmeha. Osim toga, moguće je da se teorijom superiornosti objasni i podsmevanje samom sebi. Na taj način, osoba se podsmeva samo delu sebe, odnosno sebi u određenim situacijama, pri čemu se ta osoba odvaja od tog svog dela kojem se podsmeva, tj. od sebe u prošlosti, ili sa *fla-mazing* svojoj prošloj neuspeloj radnji. To bi se moglo objasniti kao takmičenje sa samim sobom. Iako nije u prošlosti za primer može da se uzme slivenica *Mini Cooper* koju u jednoj seriji lik koji se zove Cooper upućuje u šali svom polnom organu, a ustvari je njegova namera da se naruga sebi jer je nervozan. Ovde se podsmeh dešava u sadašnjosti, a deo od kojeg se odvaja je deo tela, a ne osoba u drugom vremenu. Ipak, nije ni sav podsmeh sebi usmeren na prošlost, kao što je podsmevanje starih ljudi sebi u trenutnom vremenu, čak prisećajući se svojih prošlih boljih izdanja. Takav način podsmeha istražuju Ermida i Chovanec (2012) i on se uklapa više u teoriju nepodudarnosti. Dakle, ne može svako podsmevanje sebi da bude izraz superiornosti. To potvrđuju i slivenice *bumpressed*, *one night standwich*, kojima se želi narugati sebi, takođe u sadašnjem vremenu.

Ni ova teorija ne pokriva sve slučajeve smeha jer nije u svakoj situaciji neophodno postojanje osećanja superiornosti da bi nešto bilo smešno. Jedan od primera koje autor daje jeste kada se nasmejemo pri susretu s prijateljem, ili reakcija na golicanje (Morreall, 1983: 11). Ako govorimo o strogo humorističnom smehu, situacija je ipak malo drugačija. Smeh od radosti, kao i fizička reakcija smejanja nemaju veze sa intelektualnim razmišljanjem niti poređenjem sebe s drugima. S druge strane kada se radi o superiornosti, ona se vezuje za

smeh koji je pokazatelj samozadovoljstva nastalog zbog osećanja da smo bolji u nečemu od nekog drugog. I pored toga Morreall navodi da su mnogobrojne situacije gde i kod igre rečima i sličnim vrstama humorističnog humora nema potrebe da se upliće pitanje superiornosti kao kod preterane aliteracije, rime, igara rečima. Autor objašnjava da apsurd može da nasmeje, kao što je njemu jednom neko stavio kuglu za kuglanje u frižider što je izazvalo smeh pri pronalasku. Primeri za humor zbog apsurdna mogu biti i *Thankstini*, *Lamborcuzzi*, *SNASA*, *Smoon*.

Jedna bitna karakteristika smeha vezanog za ruganje i pokazivanje superiornosti koju autor pominje jeste da je ono uvek usmereno prema ljudima. Jedna ili više osoba se prikazuje superiornom prema osobama ne prema drugim životinjama ili predmetima. Čak i ako neki od njih učestvuju u ovoj vrsti podsmeha oni se koriste samo kao sredstvo da bi se nekome narugalo, na primer njihova odeća itd. U korpusu nema primera da se to precizno opiše, mada je slično sa *King Kong size bed*, gde je ruganje upućeno osobi zbog njene kilaže, ili kada se vređa figura Storm Troopera zbog izgleda, nazvavši je *Storm Pooper*, ruganje je upućeno njenom vlasniku. Kada je reč o smejanju nečemu direktno tada se to bolje uklapa u teoriju nepodudarnosti jer se ne smejeemo inferiornosti već apsurdnosti i neadekvatnosti, pa na kraju i neočekivanosti nekog predmeta na nekom mestu i sl. (Morreall, 1983: 13). Npr. smejanje zbog apsurdnosti kuhinjskog kombinovanog aparata slivenicom *stoveinkerator*.

Teorija superiornosti ne može da obuhvati sve oblike humora, a pogotovo sve oblike smeha i zato ne može da bude jedina koja se koristi za objašnjenje humora. Svakako koristan je izvor za davanje dodatnog objašnjenja barem nekog dela šala, a najviše onih koje obuhvataju jače ili slabije oblike ruganja. Ova teorija takođe potkrepljuje mišljenja nekih autora da humor ima i neke odlike negativnog u sebi, jer kod takvog hijerarhijskog odnosa na kojem je ova teorija zasnovana, neko mora da se oseti barem donekle loše.

Zanimljivo je i viđenje Grunera (prema Prodanović Stankić, 2016: 89) da kod humora uvek postoje dve strane, pobednici i gubitnici, odnosno oni koji se smeju naspram onih kojima se smeje. Bergson smatra (prema Prodanović Stankić, 2016: 89) da je smeh jači kad je publika brojnija, što dovodi do pitanja da li će i enkoder biti više motivisan da iskaže superiornost kad zna da ga posmatra više osoba, naspram situacije u kojoj je tu samo dekodeer.

Kako napominju neki autori (Attardo, 1994: 50, Prodanović Stankić, 2016: 89) stvaranje humora na ovaj način najviše je od interesa za interpersonalne odnose i predstavlja sociološki aspekt, zbog čega je i ovde vrlo značajna.

2.3.4. Teorija oslobađanja

Smeh se najčešće proučava u okviru teorija koje se njime bave više u vezi sa apstraktnim i neopipljivim. Teorija oslobađanja se za razliku od drugih bavi smehom u odnosu na fizičko.

Konkretno, prema teoriji oslobađanja, smeh je izduvni ventil energije koja je pre nego što dođe do eksplozije smeha bila prikupljena u organizmu. A ta energija o kojoj se govori ustvari je tenzija zbog nečeg što je pre toga bilo branjeno ili onemogućeno i što je delovalo frustrirajuće na osobu, kao što su društvena ograničenja vezana za seks i nasilje pa i priču o tome. Iz korpusa ovog rada teško je zaključiti koje bi slivenice bile tu svrstane, jer ne možemo znati koji je tačno razlog zbog kojeg se neko šali, mada ima primera koji deluju kao da su posledica oslobađanja kao što su *Monet*, *Vincent Van Go*, koji se upotrebljavaju radi razbijanja treme pri upoznavanju, pod pretpostavkom da je i ta trema izazvala nakupljanje neke energije. U tom slučaju bi se kada komičar pravi takve šale, sputavane misli publike oslobodile kroz smeh. S druge strane, oslobađanje može biti i od energije koja se i prikupila u smešnoj situaciji pa se tad i oslobađa kroz smeh. Autor daje primer, ako slušamo neku priču, i o likovima nema nikakvih seksualnih ili negativnih konotacija, publika razvije emocije prema, njima, ali se preokretom te emocije oslobode kroz smeh, kao u citatu Oscara Wildea, "*The youth of today are quite monstrous; they have absolutely no respect for dyed hair*" u kojem na početku čitalac očekuje nepoštovanje prema starijima koji to zaslužuju, ali se na kraju citata vidi, da ipak nisu dovoljno dostojanstveni, što čini prvobitni osećaj suvišnim te se oslobađa kroz smeh (Morreall, 1983: 20-23). Slično je i sa *Bangtoberfest*, kao oslobađanje od tužnih emocija kroz priču o seksu, nakon raskida, što prvo izaziva kod publike saosećanje zbog osobe koja je prošla kroz raskid, ali se ubrzo smeje jer taj lik ne pati već smišlja neke sasvim neočekivane planove.

Spencer smatra (prema Morreallu, 1983: 23-24), da se svaka emocija pretvara u nervnu energiju koja se fizički odražava. Bavio se fiziologijom smeha i poredio fizičke reakcije smeha, sa onim nastalim od straha ili besa. Smeh je jedini bez drugog cilja, odnosno fizički odraz koji se ne pretvara u nešto drugo. Ako se plašimo, spremaćemo se za beg, i po potrebi pobeći, ali ako se smejemo, to se neće pretvoriti u neku drugu, praktičnu aktivnost. Prema Spencerovoj teoriji oslobađanja, to se dešava kada se emocije koje su se nakupljale pokažu kao neodgovarajuće, na primer kad osoba misli da će pasti, uplaši se, ali kada uvidi da se to neće desiti, nakupljene emocije straha će se osloboditi kroz smeh.

Iako postoji viđenje, prema ovoj teoriji da smeh mora nastati kao oslobađanje prethodno nakupljenog viška energije nije teško dokazati, kao što Morreall (1983: 26-27) i čini, da smeh ne mora da uključuje oslobađanje od neke energije. Jedan od problema vezanih za ovu teoriju jeste i to, da nasuprot mišljenju da je smeh oslobađanje energije, stoji činjenica da smeh ne prasne uvek odjednom nego nekad počne i vrlo slabo pa se tek kasnije pojačava. Takav proces je obrnut od karakterističnog oslobađanja bilo koje vrste energije gde će se uglavnom ukoliko je nešto bilo ograničeno ili skućeno pri prvom momentu oslobađanja agresivno razbuktati, a zatim postepeno stišavati kako energija slabi. Ako se govori o humorističkom smehu, koji je ovde i značajniji, često ne uključuje nikakvu emocionalnu energiju, ni prethodno nakupljenu, niti nastalu u samoj situaciji (Morreall, 1983: 24).

Osim Spencera i Freud (prema Morreallu, 1983: 28-29) daje doprinos značajan za teoriju oslobađanja samo što on to oslobađanje vezuje za potisnute i zabranjene misli, bilo agresivne ili seksualne, u jednostavnijoj verziji. Mada se Freudova teorija komplikuje sa idejom da za potiskivanje takvih misli koristimo energiju. Kada se šalimo, ta energija za potiskivanje nije potrebna, te se čuva, tako da se ustvari ta sačuvana energija oslobađa kad se smeje. Interesantno je navesti da se Freud (prema Prodanović Stankić, 2016: 84) bavio vezom između humora i nesvesnog u delu *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*. Takođe, smatrao je da je korisniji humor prema sebi, nego humor usmeren ka drugima. Za svrhe ovog rada, bitno je pomenuti i činjenicu da su u velikom broju slučajeva šale kojima se Freud i bavi o fizičkom izgledu, seksualnosti itd. (Prodanović Stankić, 2016: 85), a takvih je dosta i među primerima iz korpusa ovog rada *The Ford Explore Her, You Scream Truck, Frankenberry*. Autorka navodi i da su takve šale pogodne za prevod, što ipak nije slučaj kada je reč o slivenicama, jer formalni deo unosi problem kada je reč o tome.

Neki deo smeha uključuje oslobađanje energije. Međutim, a kako je već rečeno, to nije neophodan uslov za smeh. Zabrane svakako igraju ulogu u tome. Ako se uzme u obzir učenik koji se smeje na času i ne može da prestane, teško je razgraničiti da li on oslobađa energiju. S jedne strane čini se da se ta energija ne može potrošiti, a opet ako ga nastavnik udalji sa časa, on će verovatno van učionice odmah prestati da se smeje. Ovakvi, ali i razni drugi primeri govore da smeh nije lako definisati ni uključiti u neki okvir odnosno samo jednu teoriju.

Teorije oslobađanja su, prema Attardu (1994: 50) zanimljive jer se tiču oslobađanja od pravila jezika, što je tipično za igre rečima, ali i kršenje Griceovog principa kooperativnosti. Ovakvo mišljenje daje i Raskin (prema Prodanović Stankić, 2016: 85) da se upotrebom humora prelazi u neozbiljni modalitet komunikacije, te se zato krše jezička pravila. Takva perspektiva ovde će biti uzeta u obzir. To bi značilo da su slivenice izraz oslobađanja, jer je

svaka slivenica, naročito novostvorena, odstupanje od pravila, odnosno oslobođenje. To znači da je možda razlog za upotrebu *Thankstini*, *Lamborcuzzi*, *romantagical*, *shwezzed*, *frake-up* da se krše pravila uz smeh.

2.3.5. Morreallova nova teorija

Morreall smatra da bilo koja verzija postojećih teorija ne bi bila dovoljno obuhvatna za sve slučajeve smeha. Na osnovu tri teorije humora, autor izvodi generalne karakteristike i postavlja Novu teoriju. Jedna od tih karakteristika je promena psihološkog stanja koja se ispoljava kao kognitivna (kod nepodudarnosti, iz ozbiljnog u neozbiljno stanje) ili emotivna (kod superiornosti i oslobađanja, pozitivna osećanja i oslobađanje od potiskivanih osećanja), a promena može biti i kombinovana (kod neprijateljskog smeha). Treba imati u vidu da takve promene ne prouzrokuju uvek smeh i da te promene moraju biti nagle, ali i prijatne. Na primer, smeh izaziva neko saznanje o nepodudarnosti, ali ne i o nečijoj smrti (Morreall, 1983: 38-39). Npr. *SNASA*, nova reč izaziva promenu ozbiljnog u neozbiljno stanje jer publika može da primeti da se radi o laganju, i to apsurdnom. Ta promena je na nivou jedne reči što je tipično za sve slivenice, a to pojačava i naglost promene, a promena je i prijatna.

Morreallova (1983: 40) teorija je široka kako bi se sav smeh mogao njome obuhvatiti. Autor razmatra i vrste nehumorističnog smeha čak i kod beba i male dece. Ta oblast proučavanja smeha nije od preteranog značaja za temu ovog rada s obzirom da ne uključuje zasmeljavanje kroz intelektualne šale već su to reakcije na dodir i sl. Ipak, ono što je zanimljivo jeste da zaključuje da je i kod smejanja usled golicanja važno da postoji i faktor iznenađenja čemu je dokaz to što niko ne može sebe da golica upravo zato što će znati šta mu se tačno sprema. Morreall (1983: 42-43) kaže da što se tiče humora, situacija je malo komplikovanija, a promene koje nastaju su konceptualne (eng. conceptual). Kod odraslih ljudi pojmovi će većinom biti očekivani odnosno neočekivani ako je nešto novo u pitanju. Zahvaljujući znanju o svetu izgrađenom na prethodnom iskustvu, njima ništa neće biti potpuno novo jer su uvek u stanju da na osnovu poređenja sa sličnim zaključe o čemu se radi. Na primer, ako odrasla osoba vidi nepoznatu životinju u zoološkom vrtu, svedjedno će imati dovoljno ranijeg znanja o njoj da to neće izazvati smeh. Kod njih će smeh izazvati ustvari ono što je neodgovarajuće i neočekivano, dakle nepodudarnost. U korist aspekta teorije nepodudarnosti može se navesti primer bilo čega upotrebljenog tamo gde je neočekivano. Recimo, izrazi i reči koji nisu bili dugo upotrebljavani naročito od strane neke osobe, zbog svoje retkosti postanu neobične i počnu da izazivaju smeh iako nisu upotrebljeni s

prevashodnom namerom da budu smešni (*ON TO UOPŠTE NE ZAREZUJE, DA MU DADNEŠ OLOVKU* i sl. ili na engleskom *she sleeps in her chambers*, sa značenjem sobe). Važno je dodati i da je humor baziran na nečemu o čemu ipak posedujemo neko znanje. Na primer, čovek koji se obuče u kostim sa glavom psa nije smešan detetu jer su mu psi i ljudi nepoznati, već zbog njihove neočekivane kombinacije (Morreall, 1983: 44). Zbog toga će u ovom radu biti pokazano da i reči koje nastaju takvom kombinacijom izazivaju smeh, kao što je slučaj sa primerom *Lamborcuzzi*, gde publika ima znanje o Lamborghiniju i Jacuzziju pa može da razume i ideju njihovog spoja. Iako autor dosta pažnje posvećuje opisu humora kod dece, neće se tome ovde posvećivati veća pažnja jer je korpus baziran samo na jeziku i humoru odraslih.

Morreall (1983: 47) na kraju zaključuje da je ipak od svega, za objašnjenje humora najvažnije i neizostavno da postoji uživanje u nepodudarnosti.

Morreall (1983: 49-50) detaljno objašnjava šta se podrazumeva pod naglošću. Prvo, to mora biti značajna razlika između dva stanja, prvobitnog i kasnijeg i u kratkom vremenskom periodu. Tome dodaje i da promena mora biti iznenadna. Objašnjava da je faktor iznenađenja odnosno naglosti još značajniji kod humorističnog smeha, a to se objašnjava kroz činjenicu da kad se nekome ko ne razume vic taj vic pokuša objasniti, retko kad će se nasmejati. I u ovom radu je ta naglost značajna, jer kao što brojni primeri pokazuju sve se dešava odmah i nema vremena za razmišljanje. Tako u nekoj sceni u serijama koje su analizirane mali je razmak između šale koja je izgovorena i njenog razumevanja od strane sagovornika i publike. Isto tako kada se neke od tih scena gledaju više puta, šale neće ubuduće obavezno izazvati smeh nego više podsećanje i obraćanje više pažnje na ono što je u tom trenutku očekivano. Na nivou reči slivenica naglost je maksimizirana, jer se u toku razumevanja jedne reči koja se odvija gotovo momentalno, odmah dobija i drugi input, odnosno druga iznenađujuća reč, na primer *Beercules*, u kojoj je pojava drugog značenja poluboga preslikana na prvo značenje, pa slušalac pri susretu s tom rečju odmah biva i iznenađen.

Jedna od funkcija smeha jeste da se koristi kako bismo se odbranili u sramotnim situacijama, a nekad se javi i kao reakcija u histeričnim situacijama gde se koristi automatski, a ne voljno (Morreal, 1983: 56). Često se može desiti da se neko počne smejeti na mestima tj. u situacijama gde je to neprikladno. Ljudi se nekad počnu smejeti i na sahranama, verovatno zbog šoka i nagle tuge koja ih je zadesila, a u momentu ne znaju kako da reaguju, ili zbog samog suzdržavanja od pokazivanja tužnih emocija plakanjem, počnu da se smeju koristeći neku drugu vrstu emotivnog oslobođenja. Morreall objašnjava histerično smejanje kao odbranu od stvarnosti kojom se tako što se radovanje poistovećuje s tim da je sve u redu,

odbija prihvatiti ružna stvarnost (Morreall, 1983: 57). Potrebno je razlikovati ove dve vrste smeha, jer se kod prve radi o svesnoj upotrebi humora kako bi se nešto postiglo, dok je druga nesvesna i neprikladna aktivnost, te za svrhe ovog rada nije od značaja.

Iako je prethodnim teorijama, uključujući Morreallovu, opisan veliki deo smeha, važno je pažljivo razlikovati teorije smeha od teorija humora, jer kako je već ranije napomenuto to su dva bliska, ali ne istovetna pojma. Teorije smeha će ovde biti prihvaćene jer se dobrim delom i one bave humorom, ali od nabrojanih, teorija nepodudarnosti ovde je polazna osnova, najviše jer nepodudarnost mora da postoji u svim primerima humora. Druge dve teorije, superiornosti i oslobađanja ovde će se smatrati više kao objašnjenje pojedinih efekata i namera enkodera. Morreall je pokušao sve teorije da objedini kao celinu, ali ovde će se na to gledati malo drugačije. Ipak od autora se ovde prihvataju vrlo bitne karakteristike iz njegove teorije, to su da u humoru mora postojati nagla i prijatna promena. Zbog primarnog značaja humora u ovom radu u narednom odeljku biće zato opisane Semantička teorija humora i Opšta teorija verbalnog humora.

2.3.6. Semantička teorija humora

Na početku ovog poglavlja rečeno je da postoje i lingvističke teorije humora, odnosno one koje se bave pojedinostima teksta kojima se objašnjava nastali humor. Na prvom mestu, ovde će biti opisana Semantička teorija humora (STH), kao polazna osnova iz koje će se posle razviti Opšta teorija verbalnog humora (OTVH).

Raskin predlaže lingvističku teoriju zasnovanu na primeni jednog polja istraživanja na drugo. Povezuje semantičku teoriju skripta (eng. script-based semantic theory) i verbalni humor. Kako bi odgovorio na pitanje šta je smešno, Raskin (1985: 53-55) koristi semantičke pojmove (presupozicija, implikatura, moguće reči, govorni činovi). Važno je ovde objasniti i šta ti pojmovi podrazumevaju. U zagradama iza svakog primera navedeni su originalni izvori koje je Raskin koristio za objašnjenje.

Presupozicija je znanje koje govornici dele i koje je neophodno za razumevanje šale. Raskin to objašnjava to na primeru, *“This girl reminds me of Dreyfus, the army does not believe in her innocence.”* (Freud, 1905, 75), a ta rečenica ne bi imala smisla, ako oba govornika nemaju znanje dato rečenicom, *“Dreyfus was a French officer accused of treason. The army considered him guilty while many others thought he was innocent. He was tried, convicted and imprisoned.”* Za upotrebu slivenice *Half-o-Wween* presupozicija je da dekođer zna za praznik Halloween, tj. Noć veštica. Dodaje i da za šale koje uključuju aluziju,

presupozicija je neophodna. Na primer, *Florist Gump* aludira na film *Forest Gump*, te zahteva prethodno znanje o tom filmu, inače će biti neuspešna. Isto važi i za *Roberto Dinero*, čija je aluzija vezana za mafijaše i novac, a za njeno razumevanje neophodno je povezivanje s imenom glumca poznatog po filmovima s tom tematikom.

Zatim govori o implikaturi, koja znači da se ne koristi bukvalno značenje rečenice. Na primer, "*My wife used to play the violin a lot but after we had kids she has not had much time for that.*" "*Children are a comfort, aren't they?*" (Pocheptzov, 1974, 90) ustvari znači nešto kao "*Your wife cannot possibly play the violin well so it is comfort to you that she does not any more, and you owe it to your children.*" Primer slivenice je *the '69 Chevy*, jer iako je bukvalno značenje vozilo marke Chevrolet, implicirano značenje je seksualna konotacija. Za slivenice implicirano značenje nije tipično jer one skoro uvek imaju vidljivu formalnu promenu, a samo one koje su slične konverziji zadržavaju naizgled nepromenjen oblik, pa je značenje implicirano. Nekad je moguće, kao što je već pomenuto izraziti implikaturu i slivenicom poput *S-T-Dee-Dee*, gde se implicira značenje 'promiskuitetna'.

Moguće reči (eng. possible words) još su jedan način za stvaranje šala ukoliko se shvataju kao devijacije od stvarnog sveta. Npr. *A man objects to the price a prostitute has charged him, and attempts to have intercourse with her violently in and around her navel, shouting, "At these prices, I am going to make my own goddam hole!"* (Legman, 1975, 295). Primer slivenice je *Lamborcuzzi*, odnosno zamišljanje vozila sa ugrađenom hidromasažnom kadom.

Na kraju, Raskin nabraja i govorne činove kao važan pojam za humor. Oni su definisani kao skupovi uslova koji su neophodni i dovoljni za tvrdnje, pitanja, obećanja i sl. Kasnije u tekstu biće detaljnije objašnjen govorni čin, kao i ostali pomenuti semantički pojmovi. Victor Raskin (1985: 55) smatra da bi bilo moguće uvesti i govorni čin humora, ali je problem u tome što šale, kao ni laganje ne spadaju u bona-fide način komunikacije, što ih odvaja od drugih govornih činova za koje Searle (prema Raskinu, 1985: 55) smatra da pripadaju bona-fide načinu komunikacije. Autor konstruiše govorni čin humora tako da je njegov sadržaj propozicije – propozicija (eng. proposition) *p*, ili set propozicija *P*. Pripremni uslovi (eng. preparatory condition) su 1) *S* smatra *p* ili *P* pogodnim za situaciju, na primer *Appy-birthday* je adekvatan način da se programeru čestita rođendan i 2) *S* ne govori bukvalnu istinu o *p* ili *P*, jer u navedenom primeru to nije tipično čestitanje rođendana, već šala. Uslov iskrenosti (eng. sincerity condition) je da *S* smatra da je *p* ili *P* smešan, dakle govornik smatra da je smešno na taj način izraziti čestitke. Ključni uslov (eng. essential condition) je pokušaj da se nasmeje *H*, u ovom primeru to znači da enkoder ne želi samo da

čestita rođendan, već i da to uradi na humorističan način koji će nasmejati dekodera. Raskin (1985: 56-57) zaključuje da ako postoje neki od, ili sva četiri navedena uslova, to je samo neophodni, ali ne i dovoljan uslov da tekst bude smešan, što znači da i ako su svi uslovi ispunjeni, tekst neće nužno biti smešan. U ovom primeru tekst jeste smešan, mada to zavisi i od dekodera, tj. u slučaju da postoji neki razlog, lične osobine dekodera, njegova nesposobnost da razume humor, ovaj tekst može biti neuspešan da nasmeje. Takođe, postoje primeri u kojima je enkoder neuspešan da nasmeje i zbog toga tekst nije smešan, jer će on imati pogrešne predstave o tome šta je adekvatno za stvaranje humora. Među primerima u korpusu nema odgovarajućih da se opiše ova pojava jer su i birane one koje jesu smešne, pri ekscerpciji. Primer kojim se to može opisati je scena iz serije *Seks i grad*, u kojoj se muž želi našaliti sa svojom ženom, na račun toga što ne mogu da imaju decu. On joj iz šale poklanja kartonsku bebu. Iako je enkoder procenio da je to adekvatno za šalu, namera mu je bila da nasmeje, nije dobro procenio ono što može nasmejati dekodera i šala je neuspešna, pa čak i sa negativnim efektom. Semantička teorija humora ima za cilj da utvrdi potrebne i dovoljne uslove da bi tekst bio smešan. Može se ipak prihvatiti postojanje predloga govornog čina šale za svrhe ovog istraživanja, jer je ono što je tu ključno namera govornika. Prema tome, govornim činom šale smatrao bi se ovde svaki pokušaj enkodera da zasmee dekodera, čak i ako je bez uspeha. Pri tome, to će biti oni primeri gde problem šale nije dovoljno drastičan, tj. može da bude smešan publici čak iako se ne smeje ili tekst nije smešan jer ga dekodeer ne razume i sl.

Cilj semantičke teorije je prevashodno, postaviti model semantičke kompetencije kod maternjeg govornika (Raskin, 1985: 59). To znači da se poklapaju određene semantičke jedinice sa intuicijom maternjeg govornika o tim jedinicama. Raskinova namera (prema Prodanović Stankić, 2016: 91) bila je postavljanje teorije koja objašnjava primere humora, ali je u stanju i da generiše takve primere. Autorka takođe govori da je važan cilj bilo utvrditi da li je nepodudarnost ono što tekst određuje kao humorističan (Prodanović Stankić, 2016: 92). Slivenice često izražavaju sposobnost da nasmeju, što znači da one jesu jedan od jezičkih jedinica kojima se može stvarati humor, ali to nije uvek slučaj. One imaju potencijal da nasmeju, ali nisu neophodan, niti dovoljan uslov za to. Slivenice su samo vrlo često takve, i da se primetiti da mogu služiti i pri pojačavanju humorističkog efekta. Na primer, ako se osoba šali i ironično govori da je odlično prošla na poslu (eng. amazing), taj ironični efekat se pojačava sa slivenicom *flamazing*.

Jedan od važnih termina koje Raskin (1985: 80-81) koristi jeste **skript** (eng. script). To je semantički materijal vezan za reč. On označava određeno znanje o malom delu sveta

koje poseduje govornik. To može da obuhvata zdravorazumsko znanje koje deli cela zajednica o običnim situacijama, na primer za *Thankstini* to je znanje o prazniku i piću, a govornik može da barata i drugim skriptima istovremeno, koji mogu biti ograničeni i na manje sredine, poput porodice, prijatelja, npr. *Half-o-Wween* uključuje znanje o prazniku u okviru cele zajednice, ali i znanje u krugu prijatelja o pomeranju tog praznika šest meseci unapred zbog povrede, i sl. Raskin objašnjava skript kao razgranati grafikon pojmova, koji se svi nadovezuju na onaj glavni, odnosno na centralnu reč. Takvo znanje omogućava korisnicima jezika da upotrebe jezik na odgovarajući način jer imaju sposobnost da uvide da li je sve u redu ili da primete ukoliko postoji nešto što odudara od očekivanog. Zbog takvog svog znanja govornici mogu da uvide i ako se neke greške prave namerno i da utvrde koji je razlog tome. Svakako ono što se ne uklapa u pretpostavljeni okvir će privući pažnju. Kod slivenica su takva odstupanja neophodna, jer obe osnove unose svoja značenja, to su u tom smislu dva skripta koji stvaraju jedan novi. *Tuckingham Palace*, unosi značenje Tucker, tj. ime jednog od likova u seriji, i njegova obeležja su mlad dečko, afroameričkog porekla, zaposlen na televiziji. Drugi skript je Bakingemska palata, čija su obeležja građevina, britansko itd. Značenje novonastalog skripta sadrži obeležja mlad dečko, afroameričkog porekla, britanac, itd. Ovaj treći skript je u ovom slučaju humorističan i upotrebljen je s takvom namerom. Određene reči mogu da služe kao smernica za odabir između dva skripta (Raskin, prema Prodanović Stankić, 2016: 93). Kod slivenica, situacija je drugačija jer iako postoje dva skripta kao i reči u lokalnom kontekstu koje navode na aktiviranje tih skripta, ona će zapravo oba biti aktivirana, a ne samo jedan od njih. Smeh nastaje zato što je aktiviran neočekivani skript, ali to nije nijedan od dva postojeća nego jedan novi. Razlikuju se uobičajena komunikacija, u kojoj se nastoji doći do jednog rešenja, tj. značenja, i humoristična komunikacija gde se nastoji eksploatisati dvosmislenost (Prodanović Stankić 2016: 93).

Da bi objasnio verbalni humor Raskin (1985: 99-100) primenjuje u toj analizi semantičku teoriju skripta. Po njemu, glavna hipoteza je da ako tekst poseduje dva skripta koja su na poseban način obrnuta, ali kompatibilna s tekstom, tekst će biti smešan i daje primer:

(13) *"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."*

Ovde će to biti prihvaćeno kao neophodni kriterijum za postojanje humora, sa naglaskom na to da ta obrnutost ne podrazumeva suprotnost, jer to nisu odnosi crno/belo, već više kategorije, vrste i sl. Dakle, dvosmislenost je neophodna da bi bilo moguće da tekst bude

smešan. A za dvosmislenost, tekst mora da sadrži dva paralelna skripta koja će do određenog mesta da idu u istom smeru i da se preklapaju, a na određenom mestu se dele, i taj deo otkriva šalu. Kod slivenica se to ogleda i na nivou forme ukoliko ima preklapanja među osnovama, u *Dunfeat* od prezimena Dunphy i reči defeat, na fonološkom nivou dva skripta tj. prezime i nova reč, su paralelna do poslednjeg glasa. Ovakvih primera je ipak malo, tako da nema strogog paralelizma kod slivenica, više se analizira naknadno nakon tumačenja. Npr. u *Blitztory*, nakon što dekodir tumači slivenicu kao istoriju o Blitzu, onda tek dolazi do razumevanja dva skripta. Za slivenice će ova hipoteza o dvosmislenosti skripta biti ovde prilagođena tako da bi to značilo da će biti smešne jedino pod uslovom neočekivanih spojeva. To znači da neće biti smešne slivenice kod kojih jedna osnova na neki način ne odudara od druge, ili ako su čak slične, naziv za neki hibrid kao što je hibrid sličnih životinja, npr. *liger*, mladunče lava i ženke tigra. Na osnovu korpusa ovo se potvrđuje kao tačno jer su neočekivani spojevi *Thankstini*, *Lamborcuzzi*, *Buffet the Hunger Slayer*. Ipak i oni koji su manje drastični spojevi mogu se eksploatisati za humor, samo što se čini da taj humor nije toliko snažan, npr. *romantagical*. Prema tome, neočekivanost spojeva nije neophodan uslov za humor ni kod slivenica, ali je poželjan faktor koji taj efekat pojačava.

Pošto je, kako je i sam autor uvideo, teorija zasnovana na samo semantičkom značenju bila nepotpuna, dopunjena je i nastaje Opšta teorija verbalnog humora.

2.3.7. Opšta teorija verbalnog humora

Mnogi autori su pokušavali da formulišu teoriju humora koja će biti deskriptivna za sve vrste humora. Salvatore Attardo i Victor Raskin su postavili Semantičku teoriju humora (STH), ali ta teorija je proširena kako bi bilo moguće da obuhvati sve oblike humora i nazvana Opšta teorija verbalnog humora (OTVH). Najjednostavnije rečeno, za razliku od STH koja obuhvata samo semantički deo značenja, OTVH obuhvata šire oblasti lingvistike, pa tako i ono što je ovde posebno važno, pragmatiku (Attardo, 1994: 222).

Autor objašnjava šta je novo kod ove teorije. Ova teorija sadrži šest **izvora znanja** (eng. Knowledge Resources). To su **jezik** (eng. the language, LA), **narativna strategija** (eng. the narrative strategy, NS), **meta** (eng. the target, TA), **situacija** (eng. the situation, SI), **logički mehanizam** (eng. the logical mechanism, LM), **suprotnost skripta** (eng. the script opposition, SO) na osnovu kojih se objašnjava vic (Attardo, 1994: 223). Radi jasnoće, svaki će biti sažeto objašnjen.

Jezik je značajan jer utiče na položaj poente vica (eng. punch line), koji bi trebalo da bude finalni, i utiče na tačan izbor reči koje se upotrebljavaju. Jezik pruža mogućnost da se vicevi parafraziraju, ako se zadrži semantičko značenje viceva. Ta tvrdnja važi i za međujezički prevod (Attardo, 1994: 223). Izvori navedeni u zagradama iza primera su originalni izvori tih primera koje Attardo koristi u objašnjenjima. Primeri koje autor koristi za to su rečenice:

(14) *How many Poles does it take to screw in a light bulb? Five, one to hold the light bulb and four to turn the table he's standing on.* (Freedman and Hoffman 1980) i

(15) *The number of Pollacks needed to screw in a light bulb? Five – one holds the bulb and four turn the table.* (Clements 1969: 22) (Attardo, 1994: 220).

Na nivou reči, tj. slivenice, reči mogu biti napisane na više načina, a da se značenje i efekat ne promene. Na primer, *frake-up* će značiti isto i ako se piše kao *frake up*, a isto važi i za *Half-o-Wween*. Ono što je problematično kod slivenica jeste prevod, odnosno retko ih je moguće prevesti, a da zadrže istu humorističnost i u prevodu, mada ima izuzetaka kao što je *sexretary* > *SEKSRETARICA*, ili iz korpusa *Lamborcuzzi* > *LAMBORKUZI*, *romantagical* > *ROMANTAGIČNO* i sl. Međutim efekta nema ako se prevede *Beercules* > *PIVKULES*, jer je za humorističnost u ovom primeru važno preklapanje osnova kojeg nema na srpskom. Narativna strategija se odnosi na to kakvu će formu vicevi imati. Kada se govori o naraciji, može da bude jednostavan okvir, kao što je definicioni opis, *The Thankstini. A fun and delicious new novelty drink I invented. Cranberry juice, potato vodka and a bouillon cube. Tastes just like a turkey dinner*; ali i dijalog, *Alex: Where's the coffeepot? Luke: You mean the soon-to-be coffee-bot; pseudo-zagonetka (eng. pseudo-riddle), Marshal: I've prepared some jokes. Why couldn't the art dealer pay his rent? Robin: I don't know. Why? Barney: This is gonna be rough. Marshal: Because he ran out of Monet.* itd. Autor to povezuje i sa žanrom viceva (Attardo, 1994: 224). Sledeća je meta (eng. target) koja postoji samo kada humor ima za cilj ruganje, jer se meta odnosi na onoga kome se pripisuju stereotipi, što je, na primer, jedno vreme u SAD-u bilo da su Poljaci u vicevima o glupima (Attardo, 1994: 224-225). Kod slivenica u ovom korpusu nisu eksploatisane predrasude prema nekim grupama, već je meta bila u skladu sa situacijom, npr. kod *Slowsby*, meta je taj konkretni spori vozač, ili *Brad pitt-stains*, *Frankenberry* odnose se na jednu osobu, mada bi se te dve slivenice za razliku od prethodne mogle upotrebiti za bilo koju osobu koja ima tragove od znojenja, odnosno koja je ružna, jer nije upotrebljeno ime mete. Situacijom vica označava se znanje o kontekstu vica koje uključuje sve što se nalazi u okruženju dešavanja vica, i ta situacija može biti jednostavnija ili komplikovana. To su razni

instrumenti, učesnici itd. (Attardo, 1994: 225). Primer za situaciju vica se dobro očituje u sledećem primeru:

(16) *At a sophisticated party two guests are talking outside. "Ah, says the first, in a satisfied tone, nice evening, isn't it? Magnificent meal, and beautiful toilettes (=lavatories/dresses), aren't they?" "I wouldn't know," answers the second. "What do you mean?" "I did not have to go." (primer 1 u dodatku, Attardo 1994)*

Situacije variraju i pri upotrebi slivenica. Na primer: (*flashback to Ted, Barney, Lily and Marshall at MacLaren's sitting at booth*) *Barney: The Thankstini. A fun and delicious new novelty drink I invented. Cranberry juice, potato vodka and a bouillon cube. Tastes just like a turkey dinner. (Barney puts bouillon cube in each of their drinks, Marshall drinks his Thankstini) Marshall: It's like Thanksgiving in my mouth.* To je jedna od opširnijih situacija, gde je opisano mesto, učesnici komunikacije, a u seriji je poznat i podatak da je Dan zahvalnosti. Logički mehanizam (LM) humora se odnosi na vezu između dva značenja i ovaj element takođe može da bude jednostavan i direktan, a može da zahteva više truda da se odgonetne. Primer koji autor daje jeste

(17) *Madonna does not have it, the Pope has it but doesn't use it, Bush has it short, and Gorbachev long. What is it?*
Answer: a last name.

Logika u vicevima se razlikuje od one koja se upotrebljava u svetu izvan viceva (Attardo, 1994: 225-226). Kod slivenica, logika je uglavnom direktna i vrlo jednostavna. Prema prikazu raznih logičkih mehanizama koji će biti navedeni u tabeli kasnije može se zaključiti da je navedeni primer sa prezimenom postignut mehanizmom navođenja na pogrešni trag. Često se definicija za upotrebijenu slivenicu daje pre ili posle same slivenice. Npr. *I've always wanted a Lamborghini where there's a hot tub inside*, a kasnije u tekstu ista osoba upotrebljava reč *Lambor-cuzzi*, dakle logika je hibridna reč označava hibrid. Ovaj primer bi najpre odgovarao jukstapoziciji. Kod nekih primera nije dato nikakvo objašnjenje, te je na dekeru da razume logiku u slivenicama kao što je *The Ford Explore Her*, što zahteva dekerovo znanje o imenu vozila, o konotacijama kakvima je enkoder sklon i načinu na koji on te konotacije želi da stvori, a u ovom slučaju to je kršenje morfoloških pravila namernim pogrešnim raščlanjavanjem i to može da bude dvosmislenost vezana za referenciju. Logika može nekad da uključuje i aluziju kao što je *Mrs. Stinsfire* gde deker mora misliti o filmu i njegovom sadržaju i da to nekako spoji sa likom koji uvek razmišlja o seksu te će kada se njegovo ime iskombinuje s filmom to dovesti i do krivljenja značenja pa će to ostati muškarac koji glumi stariju gospođu, ali sa drugim ciljem, nego što je bio u poznatom filmu. Prema LM to bi bila

promena uloga. Attardo govori (prema Prodanović Stankić, 2016: 98) da postoje različiti LM. Autorka daje tabelarni prikaz preuzet od Attarda et al. koji će na ovom mestu biti predstavljen jer su LM u vezi sa efektima koji se izazivaju, odnosno namerom enkodera koja je za ovaj rad važna. Kao što se da primetiti i na malom broju primera postoje i neki koji se ne daju potpuno uklopiti nijednom od navedenih mehanizama u potpunosti, te će ovde predloženi LM biti shvaćeni kao osnova.

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	omalovažanje usmereno ka samom sebi
zaključivanje posledica	zaključivanje iz pogrešnih premisa	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 od Attarda et al. prema Prodanović Stankić 2013: 98)

Na ovom mestu će biti objašnjeni logički mehanizmi navedeni u tabeli. Attardo smatra da se LM može objasniti kao razrešenje, tj. objašnjenje vica (Attardo et al., 2002: 5). Ovde će biti objašnjeni redosledom kojim su predstavljeni u tabeli gore s ponekim odstupanjima gde je bilo nužno da se zadrži grupisanje nekih LM kako bi se tačnije objasnili. Paolillo (prema Attardu et al., 2002: 6) objašnjava **zamenu uloga** kao zamenu normativnih uloga među učesnicima skripta. Paolillov primer za to je (prema Attardu et al., 2002: 7):

(18) 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 alarmed surprise crosses the surfer's face.

LM **promena uloga** nije konkretno objašnjen, već je samo nabrojan. Ovde će se pod mehanizmom promena uloga smatrati kako i samo ime kaže promena uloga učesnika skripta, ali koja ne mora nužno da znači da su međusobno razmenjene, već su samo drugačije od

očekivanih. **Preslikavanje snage** se objašnjava kao preslikavanje elemenata jednog skripta na elemente drugog, na primer ljudi i životinja (Attardo et al., 2002: 6). Attardo et al. (2002: 17-18) smatraju da je moguće posmatrati logičke mehanizme **preokret u glupost, kijazam i zamenu mesta i osnove** kao jedan, ali koji se primenjuju na različitim nivoima. Attardo i Raskin (1991: 303) daju primer za zamenu mesta i osnove, a to su vicevi o zavrtanju sijalica. Ovaj LM funkcioniše tako što se mesto koje je u takvim vicevima statično, merdevine, sto i slično, i osnova koja je sijalica i trebalo bi da se okreće rukom kako bi se pričvrstila za grlo lusteru zamenjuju. Taj primer je već naveden na početku ovog odeljka pa neće biti ovde ponovljen. Wulf (2010: 164) definiše preokret u glupost kao preokret koji ne donosi nikakvu promenu značenja kao u primeru:

(19) *Under capitalism, man exploits his fellow man. Under communism, it's just the opposite.*

Paolilo objašnjava **jukstapoziciju** (prema Attardu et al. 2002: 6) kao istovremeno predstavljanje dva skripta u istoj situaciji, dok Attardo i Raskin (1991: 306) kažu da je to određeno dvosmislenošću ili homonimijom u igrama rečima i daju primer:

(20) *The first thing which strikes a stranger in New York is a big car* (Esar 1952: 77).

Originalni izvori primera koje daju Attardo et al. (2002) i Attardo i Raskin (1991) navedeni su u zagradama iza primera.

Kijazam predstavlja dva skripta sa sličnim ulogama prikazana tako da su odraz u ogledalu jedno drugom (Attardo et al., 2002: 6). Primer daju Attardo i Raskin (1991: 305):

(21) *Being honest isn't a question of saying everything you mean. It's a question of meaning everything you say.* (Milner 1972, 20)

Navođenje na krivi trag objašnjavaju kao još jedan od pogrešnih zaključivanja. Attardo i Raskin (1991: 306) objasnili su to na primeru rečenice *ASTRONAUT JE OŽENIO ZVEZDU*, gde se rečju astronaut utiče na dekodera da pogrešno tumači reč zvezda. Hofstadter i Gabora (1989: 427-429) definišu ur-vic⁹ (eng. ur-joke) kao kostur viceva i tu ubrajaju **zamenu uloga, situacije u kojima neki element nedostaje i omalovažavanje usmereno ka samom sebi**. Zamena uloga je već objašnjena tako da će ovde biti navedeni samo primeri koji autori nude za preostala dva LM. Za situacije u kojima neki element nedostaje, anegdota:

(22) *Liane Gabora recounted how, on her way through a cemetery, she passed a gravestone with the name "Norma Joan Baker" engraved on it. "Wow," exclaimed*

⁹ Naziv ur-vic Hofstadter i Gabora (1989) daju po nemačkoj reči *Umlinie* koja se odnosi na najdublju melodijsku strukturu koja ostaje kad se uklone svi ukrasi.

Bob French, "Marilyn Monroe is almost buried there!" [One has to know that Marilyn Monroe's original name was "Norma Jean Baker".]

Omalovažavanje usmereno ka samom sebi Hofstadter i Gabora ilustruju primerima kao:

(23) I'll stop procrastinating tomorrow.

Prema tome, ovaj LM će ovde biti definisan kao konflikt između onoga što neko govori i radi. Trenutnom izjavom dekođer kontraargumentuje ono što želi da kaže. **Pogrešno zaključivanje** koje je u vicevima prihvatljivo Attardo i Raskin (1991: 304-305) ilustruju Freudovim primerom:

(24) In the temple at Cracow the Great Rabbi N. was sitting and praying with his disciples. Suddenly he uttered a cry, and, in reply, to his disciples' anxious enquiries, exclaimed: "At this very moment the Great Rabbi L. has died in Lemberg." The community put on mourning for the dead man. In the course of the next few days people arriving from Lemberg were asked how the Rabbi had died and what had been wrong with him; but they knew nothing about it and had left him in the best of health. At last it was established with certainty that the Rabbi L. in Lemberg had not died at the moment at which the Rabbi N. had observed his death by telepathy, since he was still alive. A stranger took the opportunity of jeering at one of the Cracow Rabbi's disciples about this occurrence. "Your Rabbi made a great fool of himself that time, when he saw the Rabbi L. die in Lemberg. The man's alive to this day." "That makes no difference," replied the disciple. "Whatever you may say, the [telepathic vision] from Cracow to Lemberg was a magnificent one."

Attardo et al., (2002: 8) pogrešno zaključivanje objašnjavaju kao širu kategoriju koja tada obuhvata i dva logička mehanizma koje Paolillo (prema Attardu et al., 2002: 6) definiše, prvo **ignorisanje očiglednog**¹⁰, što znači da učesnik situacije ne uviđa ono što je izrazito jasno, na primeru koji daju Attardo et al. (2002: 13):

(25) There are three blondes stranded on an island. Suddenly a fairy appears and offers to grant each one of them one wish. The first blonde asks to be intelligent. Instantly, she is turned into brown haired woman and she swims off the island. The next one asks to be even more intelligent than the previous one. So, instantly she is turned into a black haired woman. The black haired woman builds a boat and sails off the island. The third blonde asks to become even more intelligent than the previous two. The fairy turns her into a man, and he walks across the bridge.

¹⁰ Iako je ovo definicija za očitu grešku (eng. obvious error) i Attardo et al. (2002: 13) primećuju ovu sličnost tako da će ovde biti upotrebljeno ovo objašnjenje kao adekvatno.

ali i **preterivanje**, što znači da se elementi prikazuju preteranih karakteristika, veličine i sl. (Paolillo, prema Attardu et al., 2002: 6). Attardo et al. (2002: 14) za preterivanje daju primer:

(26) *Women have their faults. Men only have two: everything they say and everything they do.*

LM može biti i veza **analogije** među skriptima, a ta veza može biti i produžena, kao veza analogije između muških genitalija i vojske kao u primeru:

(27) *Mr. Smith got himself a new secretary. She was young, sweet, and very polite. One day while taking dictation, she noticed his fly was open. When leaving the room, she said, "Mr. Smith, your barracks door is open." He did not understand her remark. But, later on, he happened to look down and saw his zipper was open. He decided to have some fun with his secretary. Calling her in, he asked, "By the way, Miss Jones, when you saw my barracks door open this morning, did you also notice a soldier standing at attention?" The secretary, who was quite witty, replied, "Why, no sir. All I saw was a little disabled veteran sitting on two duffel bags" (Attardo et al., 2002: 10).*

Zaključivanje posledica Attardo et al. (2002: 7) objašnjavaju na Paolillovom primeru:

(28) *The living room of an apartment in a high-rise apartment building. [...] The window is shattered, with a large gaping hole. Pockmarks on the floor lead up to the window from a long, open, empty cardboard box labeled "Pogo Stick."*

što znači da se na osnovu trenutnog stanja pokušava dokučiti šta se desilo u nekom prošlom trenutku. **Zaključivanje iz pogrešnih premisa** prema Attardu et al. (2002: 10) predstavlja tačno zaključivanje o nečemu na osnovu pretpostavki koje nisu tačne, na primer:

(29) *A guy stood over his tee shot for what seemed an eternity, looking up, looking down, measuring the distance, figuring the wind direction and speed. Driving his partner nuts. Finally his exasperated partner says, "What the hell is taking so long? Hit the goddamn ball!" The guy answers, "My wife is up there watching me from the clubhouse. I want to make this a perfect shot." "Well, hell, man, you don't stand a snowball's chance in hell of hitting her from here!"*

Veza koja nedostaje se objašnjava kroz primer:

(30) *Q: Why do women pay more attention to their appearance than improving their minds?
A: Because most men are stupid, but few are blind.*

Ne samo da je tačnost premise da je većina muškaraca glupa netačna, već nedostaje veza zbog čega bi ženama jedini razlog intelektualnog napretka bili muškarci (Attardo et al. 2002: 11). Sledeća je **slučajnost** koju Attardo et al. (2002: 11-12) objašnjavaju kroz primer:

(31) *The teacher calls on Johnny: "Johnny, can you tell me two pronouns?"*

And Johnny: "Who, me?"

Ovde se to može objasniti kao poklapanje između upotrebe ovih dveju reči da se dobije na vremenu, a u isto vreme, to je i odgovor na pitanje. **Paralelizam** objašnjavaju tako da je semantički paralelizam rezultat sintaktičkog paralelizma (Attardo et al., 2002: 12). Sledećim primerom pokazuju kako do toga dolazi pomoću veznika:

(32) *Kommen Sie aus Deutschland oder aus Überzeugung? [Do you come from Germany or out of conviction?]*

Postoji i **implicitni paralelizam** gde se pojedini skripti ubacuju samo implicitno. Tako je sa skriptom 'uspeh' u sledećem primeru koji komentarišu Attardo et al. (2002: 12):

(33) *Itzig had been declared fit for the service in the artillery. He was clearly an intelligent lad, but intractable and without any interest in the service. One of his superior officers, who was friendlily disposed to him, took him on one side and said to him: "Itzig, you're no use to us. I'll give you a piece of advice: buy yourself a cannon and make yourself independent!"* (Freud 1905: 17f)

Implicitni skript uspeh povezuje vojsku sa poslom. **Proporciju** objašnjavaju kao dvostruki paralelizam, tj. *a* je prema *b* isto što je *c* prema *d*. Napominju da je osnova proporcija, ali se u poenti vica vidi da je pogrešna. Attardo et al. (2002: 12-13) ovaj LM objašnjavaju kroz primer:

(34) *A wife is like an umbrella. Sooner or later one takes a cab.* (Freud 1905: 93)

Proporciju ovog primera su objasnili kao dva odnosa, prvi seksualno/neseksualno i privatno/javno. Prema tome supruga i prostitutka (koja je jedini element koji nije eksplicitno iskazan) su vezane za seksualno, kišobran i taksi za neseksualno. S druge strane supruga i kišobran vezani su za privatno, a prostitutka i taksi za javno. Osim toga, postoji i **pogrešna analogija**, a od prave, razlikuje se samo po tome koji se elementi posmatraju. Tj. kod pogrešne analogije ne posmatraju se centralni već periferni elementi (Attardo et al. 2002: 11). Attardo et al. (2002: 14) daju primer:

(35) *Three proofs that Jesus was Jewish:*

1. *He went into his father's business.*
2. *He lived at home until the age of 33.*
3. *He was sure his mother was a virgin, and his mother was sure he was God.*

i objašnjavaju da je analogija pogrešna jer su uzete karakteristike u svakom slučaju u drugom smislu upotrebljene. Attardo et al. (2002: 15) objašnjavaju i **ograničenja** kroz primer u kojem se polje primene ograničava na ljude.

(36) *The teacher is lecturing about science. While she is explaining mammals she asks questions. "Jimmy, can you give me an example of a toothless mammal?" "Sure, my grandma."*

Kratilizam kao LM će ovde biti objašnjen prema Attardu (1994: 152) koji objašnjava da je ovaj naziv potekao od Cratylusovog imena koji je smatrao da zvukovi imaju vezu sa značenjem. Primer koji daje Wulf (2010: 164) je:

(37) *When is a boat like snow? When it's a-drift.*

Metahumor opisuju kao humor koji potiče od toga što dekodler očekuje da će nešto biti humoristično, a to ne bude slučaj (Attardo et al., 2002: 16). Ovde možemo dodati i da je za televizijskog gledaoca to često jako uspešan humor, ako on posmatra kako se u nekoj televizijskoj seriji neko pokušava našaliti, ali mu to ne uspeva. LM **začarani krug** autori objašnjavaju kao nerazumevanje šta se u nekoj situaciji desilo jer skripti navode na razna rešenja i nude primer (Attardo et al. 2002: 17):

(38) *A group of blind people are doing a protest rally against ACME industries, but they mistakenly are doing the rally under the building across the street which houses the Center for Illiteracy. The caption notes "For several hours, confusion reigned."*

te je u ovom primeru nejasno zbog čega je nastala zbrka, zbog toga što su u centru za nepismene nepismeni i ne mogu pročitati ili zato što su reagovali na grupu slepih ljudi pa su im oni uzvratili. **Dvosmislenost vezana za referenciju** postiže se tako što se raznim sredstvima upućuje na dva različita entiteta. Tako recimo Attardo et al. (2002: 15-16) objašnjavaju kako je upotrebom određenog člana *the* umesto prisvojne zamenice postignuto da pacijent ne razume da lekar govori o njemu, a ne o sebi:

(39) *This redneck felt sick and decided to go to the doctor. The doctor examining him says "Well, I can't seem to find the problem, but I think it has to do with alcohol." The redneck replies: "Well, then, I'll come back when you're sober."*

LM su većinom jasni na osnovu samog njihovog naziva, ali su ovde objašnjeni kako bi bila preciznija i njihova primena u analizi korpusa. Iako su ovde dati primeri i čini se da je jasno koji LM je kada upotrebljen, kada se analiziraju primeri to nije uvek jednostavno zaključiti. Nakon navedenih, sledi još jedan od izvora znanja.

Poslednja je suprotnost skripta koja je neophodna u svim humorističkim tekstovima. To je već potvrđeno prethodno navedenim primerima kod kojih svaki od njih ima dva

scenarija koja se u nekoj tački, odnosno kod poente vica razilaze. Slično je i sa primerima korpusa ovog rada, mada se ne radi o suprotnosti u bukvalnom smislu već o odgovarajućoj različitosti, npr. *horny devil* sa značenjem 'uzbuđeni đavo', nije suprotno značenju 'đavo sa rogovima', ali je drugačije na takav način da izazove smeh. Prema tome, OTVH je adekvatna i za opis i analizu ovog korpusa. Iako je analiza ove teorije bazirana na vicevima, logika humorističkih tekstova prikupljena iz humorističkih serija je vrlo srodna vicevima, pa ne bi trebalo da bude odstupanja.

Kada Attardo posmatra vic u okviru OTVH, on objašnjava kako se on sagledava upravo iz perspektive gore nabrojanih elemenata. Tako, moguće je, njihovim kombinovanjem generisati neograničen broj viceva (Attardo, 1994: 226). Ovi elementi koji su sastavni deo OTVH su organizovani hijerarhijski sledećim redom: SO > LM > SI > TA > NS > LA. Iz ovoga proizlazi da svaki element određuje naredni i na taj način se sužava mogućnost za odabir sledećeg elementa. Na primer, ako je opozicija skripta *dumb/smart*, onda će za metu biti sužene opcije, pa će u Severnoj Americi, meta biti Poljaci (Attardo, 1994: 227). Na primeru slivenice to izgleda ovako: kod *baskiceball*, opozicija je između skripta za košarku (timski sport koji se igra sa loptom koja se ubacuje u koš, na betonskom terenu ili na parketu) i skripta za hokej na ledu (timski sport koji se igra sa štapovima kojima se pak ubacuje u golove i igra se na ledu). Kada se sagledaju nepodudarnosti između ta dva sporta logički mehanizam je takav da se pokušavaju razrešiti te razlike što izaziva smeh i zbog činjenice koliko je apsurdno ime koje su tvorci nove igre smislili za igru pa je najbliže logičkom mehanizmu ignorisanje očiglednog. Sledeća je situacija, koja shodno prethodnim parametrima mora biti ograničena na teren, po mogućnosti hladan i zahteva veći broj igrača kako bi se oformili timovi, a s obzirom na prirodu sporta to će biti tipično krupniji ljudi što je i slučaj u seriji. Meta je izostavljena, jer nije cilj narugati se nekome, mada se može implicitno smatrati da su meta žene za koje nije tipično da igraju taj sport, u slučaju ove serije supruge tih muškaraca. Narativna strategija je dijalog među članovima porodice, a jezik koji se koristi je engleski. Konkretno jezičko sredstvo je kao što je pomenuto slivenica.

Ovom teorijom opisani su mehanizmi i parametri humora i oni će biti korišćeni i u analizi korpusa ovog rada. Attardovi izvori znanja primenjivaće se ovde, ali u kontekstu slivenica. Pošto ovde cilj nije utvrditi šta je smešno, već na koji način i šta se time izaziva i zbog toga najznačajniji od njih jeste logički mehanizam, jer on donekle otkriva sled kojim dolazi do nekog efekta. Takođe bitno je i postojanje mete što nije slučaj u svim primerima.

U ovom radu prihvata se Opšta teorija verbalnog humora kao polazna osnova za objašnjenje humora. Ova teorija najadekvatnija je u okviru ovog rada jer uključuje, osim

semantičkog i druga značenja, a kao najvažnije pragmatičko. Takođe, ova teorija ima za zadatak da opiše koja su to sredstva koja se koriste za stvaranje humorističkih efekata, a u ovom radu će se smatrati da su slivenice jedno od takvih sredstava, koje stvara ili pojačava humorističke efekte.

Mnogi autori koji su se bavili humorom, pominju u okviru humora igru rečima. To je jedan od načina da se humor kreira, a primeri način da se analizira i opiše. To je slučaj i ovde. Zbog toga će u sledećem odeljku biti objašnjena igra rečima.

2.3.8. Igra rečima

Neki autori (Dynel, 2009: 1285) smatraju da pri proučavanju verbalnog humora treba izdvojiti **konverzacijski humor** kao podvrstu verbalnog humora. Pod konverzacijskim humorom bi se onda smatrao interaktivni humor koji se razlikuje od viceva. Tu se mogu svrstati razni komadi teksta koji se koriste radi zabave sagovornika (Dynel, 2009: 1286).

Igre rečima, kako i samo ime otkriva tiču se šala koje se postižu rečima. Za razliku od humora generalno koji može da eksploatiše i situacije, one se tiču isključivo jezičkih sredstava i načina da se izazove smeh.

Dynel (2009: 1289) ističe značaj igre rečima u okviru humora. Definiše ih kao:

„humorističnu verbalizaciju koja (prototipično) ima dve interpretacije smeštene u svrsishodnoj dvosmislenosti reči ili niza reči (kolokacije ili idioma) nazvane *elementom igre rečima*, manifestujući se u jednom obliku (ili dva vrlo slična) ali prenoseći dva različita značenja.“¹¹

Autorka daje nekoliko primera da ilustruje igre rečima:

(40) *A woman was created from a man's rib. She has been ribbed ever since.*

(homonymy, i.e. two synchronically unrelated senses, of 'rib')

(41) *Better late than pregnant.* (said to a late-comer)

(polysemy, i.e. two different but related senses, of 'late') (Dynel, 2009: 1290).

Pošto su slivenice takav tvorbeni postupak da stvaraju igre rečima, ovde se prihvata definicija koju predlaže Dynel s tim što je u ovom radu okvir analize sužen na slivenice. Ovde su takvi primeri uvek, igre rečima nastale namernim spajanjem dveju ili više osnova sa ciljem stvaranja nove reči, tj. slivenice, koja svojim novim značenjem izaziva humoristički efekat.

¹¹ A humorous verbalisation that has (prototypically) two interpretations couched in purposeful ambiguity of a word or a string of words (collocations or idioms), dubbed the *punning element*, manifesting itself in one form (or two very similar ones) but conveying two different meanings.

Primeri slivenica takođe eksploatišu homonimiju, *melon-collie* prema *melancholy* gde postoji odnos homofonije, ili *horny devil* kod kojeg je odnos homonimije između *horny* kao 'uzbuđen', ili 'sa rogovima'. Za polisemiju, primer je *Pick-up Truck*, 'transportno vozilo' ili 'vozilo za sastanke s devojkama'.

Attardo (1994: 109) u najopštijem smislu definiše igre rečima kao šale koje su izgovorene ili namenjene da tako budu protumačene. Kod slivenica u korpusu najveći je broj takvih, najviše zato što su skoro sve i upotrebljene u govoru *mockeriage*, *slapsolutely*, *escalaid* itd. mada sve ove navedene mogu podjednako da funkcionišu i kao napisane. Pored toga, igre rečima mogu i treba da budu shvaćene u širem okviru van granica izgovorenog teksta jer one mogu da budu i napisane, kakva je *DiePod*, koja ponovo može funkcionisati i kao izgovorena, znakovne i vizuelne. Primere vizuelnih daje Yule (1985: 19) kao što je recimo reč *look* sa nacrtanim tačkama unutar slova *o* tako da izgledaju kao oči, ili reč *fall* napisana sa nakošenim slovima *l* da izgledaju kao da padaju.

Iako su igre rečima zabavne i zbog toga se čine neobaveznim, one ustvari nisu ni najmanje neobavezne već se svrstavaju među vrstu razgovora koji zahteva dodatno razmišljanje pri njegovom stvaranju. Kada se govori o razmišljanju u ovom slučaju misli se na dublje razmišljanje, dakle i o formi, a ne samo o sadržini. Kao što Attardo (1994: 110) objašnjava one su po svom nastanku slične poeziji i metajeziku jer zahtevaju od govornika (autor koristi ovaj termin da označi enkodera) da misli o pojedinim sastavnim delovima izraza i reči kao njihovih delova. Negde je to snažnije kao *broller*, *brogrammer party*, *boomawang*, a negde slabije, jer *Thankstini*, *Lamborcuzzi*, *romantagical* zahtevaju od enkodera da razmišlja o redosledu osnova i njihovom skraćivanju, ali u prvoj grupi postiže se i preklapanje jer upotrebljene osnove sadrže jednake delove.

Više faktora utiče na odluku enkodera da eksploatiše igre rečima. S jedne strane to je njegova želja da bude duhovit, dovtljiv i sl., a s druge strane to su forme reči koje zbog svoje sličnosti mogu uticati na svest enkodera da se poigra rečima. Bez ovog drugog, igre rečima imale bi često slabiji efekat, što je ovde pokazano primerima. Salvatore Attardo (1994: 110-111) navodi paronime i homonime kao formalne osnove za to. Paronimi su po formi slične reči kao *flying* i *frying*, dok su homonimi jednaki po fonološkoj ili ortografskoj formi, pa prema tome imaju dve podvrste, homofone kao novonastala slivenica *Melon-collie* i reč *melancholy* i homografe, za koje u korpusu imamo primere samo za one kod kojih je i izgovor jednak, kao što je *horny devil*. Lako je zaključiti da kada reči zvuče ili izgledaju slično ili isto, enkoder može dobiti ideju da ih na komičan način namerno pobrka. Kod slivenica kao jednim od oblika kombinovanja reči, ovakve forme reči se eksploatišu, ali ne na način da se namesto

jedne upotrebi druga već da se obe upotrebe istovremeno, pri čemu se njihovom kombinacijom neki delovi gube. U primeru *frake-up*, *fake* se zadržava u potpuosti ali menja formu jer se prepliće sa *brake up* koji opet gubi jednu grafemu *b*. O ovome je već bilo reči u odeljku 2.1.2. gde se detaljnije govorilo o značenju slivenica. Značajno je pomenuti ono što je rekao Duchàček (prema Attardu, 1994: 113-114) da su igre rečima motivisane lingvističkim fenomenima (eng. linguistic phenomena) poput homonimije, paronimije, polisemije, antonimije, asocijacije ideja itd., ali su igre rečima namerne za razliku od nabrojanih fenomena. Ipak, igre rečima u nekim slučajevima mogu nastati slučajno, baš zbog formalne bliskosti pojedinih reči. Na osnovu nabrojanih elemenata predlaže i taksonomiju koja sadrži, između ostalog, i slivenice, što se očituje po primeru *Français* od *Français* i *Anglais*, iako ih on zove kontaminacijama (Attardo, 1994: 114). Interesantno je što se pored drugih fenomena u ovoj taksonomiji nalaze jedino slivenice kao igra rečima, što samo ističe njihov potencijal za humor. Osim toga, to je još jedna od osobina koja ih takođe izdvaja od drugih tvorbenih postupaka.

Saussure i Hjelmslev (prema Attardu, 1994: 114-115) dele igre rečima i prema tome da li su sintagmatske ili paradigmatičke. Neke karakteristike koje ove dve vrste igre rečima poseduju su iste, a neke se razlikuju. Ono što je isto jeste postojanje dva značenja, a razlika je u tome što je kod paradigmatičkih samo jedno značenje prisutno dok drugo dekodir mora da protumači na osnovu svog znanja o homonimima, sinonimima i sl. Sledeći primeri su preuzeti od Attarda (1994), ali su originalni izvori iz kojih ih Attardo preuzima dati u zagradama iza primera. Primer fonološkog paradigmatičkog preokreta:

(42) *Diplomacy: The noble duty of lying for one's country.* (Milner, 1972: 17)

jer je tu prisutan samo oblik sa glasom *l* dok bi slušalac trebalo da zna da je u pitanju zamena sa *dying* (Attardo, 1994: 115). Slivenice su takve ako se posmatraju u izolaciji, *Half-o-Wween*, *Frying Dutchman*, i ostaju takve ako u samom tekstu nije dato *Hall* od *Halloween*, ili *flying* od *Flying Dutchman*.

Kod sintagmatskih igara rečima drugi element mora biti u jezičkom nizu, pa bi to na fonološkom nivou bilo:

(43) *You've had tee many martoonis.* (Milner, 1972: 18)

Sa slivenicama su u mnogim slučajevima unutar rečenice upotrebljene i osnove i to u punom obliku, *SNASA* > *secret NASA*, ili *Leden-Jerry* gde su sve osnove date u slivenici samo im je fonološki izmenjen redosled, pa zvuči kao inverzija unutar reči *legendary*.

Postoji još jedna vrsta, kijastičkih (eng. chiasmic) igara rečima, koje se tako zovu zbog *XYXX* šeme, što je na fonološkom nivou:

(44) *Yesterday the dear old queen gave an audience to the queer old dean.* Milner (1972: 20) (Attardo, 1994: 116).

Za razumevanje primera igre rečima tumačenje funkcioniše kao i u svakodnevnom jeziku. Dakle, sleva nadesno. I važno je da se aktiviraju oba skripta pri tumačenju značenja. Kod primera koje autor daje:

(45) *Why did the cookie cry?*

Its mother had been a way for so long. [a wafer] Pepicello and Green (1983: 59) (Attardo, 1994: 128).

Mehanizam po kojem funkcioniše razumevanje zahteva da dekodler očekuje da je enkoder kooperativan. Zatim, zbog postojanja nepodudarnosti mora se izvršiti asimilacija između dva skripta, a to se radi tako što se proširuju vidici i pretpostavlja mogućnost postojanja nečeg što u prvi mah deluje nemoguće ili neadekvatno. Kod ovog primera se tako slušalac prvo odluči verovati u to da je kolačić živ, a samim tim i da ima majku. Ali igra rečima nastaje zapravo na kraju druge rečenice ako se *away for* drugačije podeli, u navedenom primeru (Attardo, 1994: 129). Dakle kod igre rečima, i humora uopšte kooperativnost je potrebna. To znači da čak i onda kada je enkoderu jasno da se neka pravila krše on bi trebalo da pretpostavi da to ima svrhu, što mu olakšava da prepozna da se radi o šali. U primeru *vasectoyou*, dekodler mora pretpostaviti da enkoder namerno pogrešno morfološki analizira reč *vasectomy*, jer mu fonološka forma dozvoljava da *-my* tretira kao *me*, te dekodler shvata da se radi o šali, ali mora pokrenuti oba skripta za to razumevanje.

Postoji razlika između vrsta igre rečima prema kojoj one mogu biti najavljene ili ne. Najavljene mogu biti neodređeno najavljene (eng. non-specific announcement) ili određeno najavljene (eng. specific announcement). U svakom od ovih slučajeva biće neophodno da se dekodler aktivno uključi u proces ostvarivanja igre rečima kako bi realizacija bila uspešna (Attardo, 1994: 130). Nije teško zaključiti da različito obraćamo pažnju na nešto što znamo da sledi i na nešto što je potpuno neočekivano. S obzirom na već pomenuti faktor iznenađenja u humoru, bilo bi logično da sledi da jači efekat nastaje onda kada su šale neočekivane. Ipak, u nekim situacijama je neophodno najaviti predstojeću šalu ako je potrebno da se više pažnje obrati na njeno razumevanje. Ponekad je potrebno naznačiti da je nešto šala kako bi uopšte bilo moguće tekst razumeti humoristično, naročito ako nema drugih naznaka. Slično tome je i kada nakon što se našalimo kažemo da je to bila šala, npr. ako smo nešto rekli potpuno ozbiljno i svesni smo da nema mogućnosti da to bude shvaćeno kao šala sem ako se eksplicitno naglasi. U korpusu je većina šala izražena slivenicama nenajavljena jer enkoder ne kaže eksplicitno da će se našaliti, sem kod:

(46) *Lily: And he won't go one mile an hour over the speed limit.*

Mother: That would drive me crazy. I would give him a humiliating nickname until he stopped driving like a little girl.

NARRATOR: It was "Lady Tedwina Slowsby." And it worked

gde je objašnjeno unapred šta je cilj, ili:

(47) *Marshal: And I'll be helping Lily seal the deal by impressing the intelligentsia with some art-related hilarity. I've prepared some jokes. Why couldn't the art dealer pay his rent?*

Robin: I don't know. Why?

Barney: This is gonna be rough.

Marshal: Because he ran out of Monet.

Za neke je naknadno rečeno šta je bio cilj, kao u:

(48) *Elliot: We each got you something to kick off the launch of your new app. Appy-birthday!*

Yolanda: Get it? App-y instead of happy? I thought of it.

S druge strane iz perspektive televizijske publike sve su neodređeno najavljene, jer se u humorističkim serijama očekuju šale.

Igre rečima se najčešće stvaraju na leksičkom nivou, ali mogu i na manjim i većim jedinicama od reči. Pod manjim se ubrajaju fonološki i morfološki, a pod većim sintagmatski, fiksni izrazi (frozen expressions) i slično (Attardo, 1994: 132). Marta Dynel (2009: 1286) smatra da su najmanji komadi teksta korišteni za stvaranje humorističkog efekta lekseme i frazeme (eng. lexemes and phrasemes). Često su takve lekseme neologizmi i oni mogu biti rezultat brojnih tvorbenih postupaka, a među njima je i slivanje sa primerom *alcoholiday* – holiday with alcohol (Dynel, 2009: 1286-1287).

Kako Attardo (1994) objašnjava, sve reči su dvosmislene (eng. ambiguous) dok se ne preciziraju kontekstom. To znači da dvosmislenost nije ono što određuje da nešto bude primer igre rečima. Ipak, igre rečima se razlikuju po tome što one zadržavaju dvosmislenost i nakon dopune kontekstom. I sama vrsta dvosmislenosti je kod primera igre rečima drugačija. Ona mora da izražava suprotnost, tj. nekompatibilnost. Mora da bude namerno izražena (Attardo, 1994: 133; Kittay prema Vaid et al. 2003: 1432). U slučaju slivenica najčešće se dvosmislenost ne zadrži već se stvori novo značenje, dok se značenja unesenih osnova takođe delom unose u novo značenje, npr. *Thankstini*, a dvosmislenost ostaje nerazrešena samo kod primera koji liče na konverziju, *esca-laid*, *the '69 Chevy* ili su homofoni, kao *horny devil*. Ova tvrdnja se slaže i sa dosadašnjim tvrdnjama o humoru koje naglašavaju da to nije

uobičajeni govor već zahteva pažnju za stvaranje. Tako i pojedini elementi koji čine humor, u ovom slučaju šaljive igre rečima moraju da sadrže pažljivo odabrane delove.

Pre nego što se pređe na analizu korpusa, u sledećem odeljku će biti rečeno nešto o govornim činovima i humorističkim efektima. U analizi ovog rada se nailazi na više vrsta takvih efekata i prema tome će biti pokušano da se napravi tipologija. Pre toga, biće dat pregled kako su neki drugi autori posmatrali slične efekte.

2.3.9. Govorni činovi

U objašnjenju humora bilo je poređenja humora sa fizičkim napadom. Prema tome, humor se u nekim slučajevima može posmatrati i kao oružje ili oruđe kako bi se nešto ostvarilo. O tome je i reč sa **govornim činovima** koje Yule (1996: 48) opisuje kao radnje koje se ostvaruju izgovaranjem iskaza. Autor navodi nekoliko podvrsta govornih činova koji se mogu ostvariti, ali ovde se kao najvažniji nalazi **ilokucija**, odnosno namera govornika, ono što je mislio svojim iskazom da postigne.

Autor to objašnjava rečenicom:

(49) *I'll see you later.*

Ta rečenica može da bude predviđanje, obećanje, upozorenje. To nekad može biti eksplicitno naglašeno glagolom (Yule, 1996: 49) mada za svrhe ovog rada važno je moći razumeti ilokuciju i bez toga, jer u većini slučajeva ni nije naglašeno. Radi boljeg razumevanja ovde se navodi i Yulova (1996: 53-54) podela govornih činova sa primerima. Na prvom mestu to je podela na:

- Proglašenja (eng. declarations), utiču na promenu sveta, pri čemu onaj ko ih izgovara mora imati neku nadležnost.

(50) *Priest: I pronounce you husband and wife.*

- Predstavljanja (eng. representatives), odnosno ono u šta govornik veruje da je tako. To su tvrdnje, zaključci, opisi.

(51) *The earth is flat.*

(52) *Slivenica: Thankstini*

- Ekspresije (eng. expressives) opisuju kako se govornik oseća. Tu može biti zadovoljstvo, bol, dopadanje, nedopadanje, radost, tuga.

(53) *I'm really sorry.*

(54) *Slivenica: romantagical, bumpressed*

- Direktive (eng. directives) kojima govornik traži da nešto bude urađeno. Mogu biti pozitivne i negativne, a to su zapovedi, naredbe, zahtevi, predlozi.

(55) *Gimme a cup of coffee. Make it black.*

(56) Slivenica: *Quiche my ass*

- Obavezivanja (eng. commissives) kojima govornik sebe obavezuje na neki postupak u budućnosti. To su obećanja, pretnje, odbijanja, zakletve.

(57) *I'll be back.* (obećanje)

(58) Slivenica: *Dunfeat*

Još jedna važna podela je na **direktne** i **indirektne** govorne činove. Prema toj podeli direktni govorni činovi su oni kod kojih je direktna veza njihove strukturne forme (izjavna rečenica, upitna rečenica ili naredbena rečenica) i komunikativne funkcije (izjava, pitanje, naređenje). To znači da se za, izjavu na primer, koristi izjavna rečenica:

(59) *You wear a seat belt.*

(60) Slivenice: *Quiche my ass* (naredba, naredbena rečenica)

Ukoliko je veza indirektna, govorni čin je indirektan, pa se tako na primer upitna rečenica može koristiti za naredbu.

(61) *Do you have to stand in front of the TV?* (Yule, 1996: 53-54).

(62) Slivenica: *Vow dare you* (naredba, upitna rečenica)

Indirektni govorni činovi su često pogodni da bi se određena komunikativna funkcija izrazila ukoliko se to čini prikladnije nego što bi bilo direktno. Tada se može govoriti o pristojnosti (eng. politeness), ali nećemo ovde uvoditi i tu temu.

Ortega (2013: 595) objašnjava ironiju kao indirektni govorni čin koji nastaje kršenjem maksime istinitosti (eng. manner). Rodríguez Rosique nabroja (prema Ortegi, 2013: 596) više vrsta ironije prema tome koji Levinsonov princip konverzacije se krši:

- 1) Princip istinitosti – prototipska ironija, kada se govori suprotno
- 2) Princip informativnosti, kojim se krši količina neophodnog teksta,
- 3) Princip jasnosti, kada se namerno daju dvosmisleni iskazi.

Pomenuto je da je pokušano da se formuliše i govorni čin humora. Ali taj opseg bi bio generalan uzevši u obzir koliko postoji različitih vrsta humora i načina za šalu.

2.3.10. Pregled humorističkih efekata

Humor je u svakom smislu raznovrstan. Postoje različiti načini kako humor nastaje, koji su prethodno nabrojani, ali ovde je u važnije zašto nastaje. Reč je o namernom verbalnom

humoru. Ono što je zajedničko svemu jeste da enkoder želi da nasmeje dekodera. Međutim, osim toga, gotovo uvek postoje nijanse među tim namerama, odnosno ciljevima. Pored samog smeha, želi se izazvati još jedan, dodatni efekat. U nastavku će biti nabrojani različiti **humoristički efekti**:

I. Ironija

(63) *It's great that you've started growing hair on your legs.*

(64) Slivenica: *Fla-mazing*

U prethodnom odeljku navedeno je da će ironija biti preskočena, a razlog tome je što se čini da ironija više odgovara efektu nego sredstvu za stvaranje humora, ili je barem nešto između. I Dynel ironiju ipak razdvaja i podrobnije objašnjava i na tom mestu objašnjava da ironija ne mora nužno da podrazumeva humor. Kod ironije bukvalno i implicirano značenje su suprotni. Često se ironija brka sa sarkazmom, a bitna razlika je u tome što ironija ne mora biti negativna niti sarkazam mora da podrazumeva ironiju.

II. Sarkazam

Što se sarkazma tiče on može biti povezivan i sa spuštanjem (eng. putdown), npr. *Slowsby, Manimal, S-T-Dee-Dee, Mockerrriage*. Zbog toga iz perspektive onoga kome je upućena, sarkastična izjava neće biti smešna (Dynel, 2009: 1289). I ovde su ironija i sarkazam od značaja, jer je dosta humorističnih slivenica upotrebljeno s takvim stilskim figurama. Osim toga, za razliku od drugih navedenih stilskih figura koje su većinom sredstva za izazivanje humorističkog efekta ironija je i sredstvo, ali i efekat što se može reći i za sarkazam.

Ironijom se značajno bavi i Belén Ortega. Iako se autorka bavi humorom koji je vezan za tekstove koji nisu po određenju humoristični, odnosno nisu žanrovski humoristični, slični mehanizmi su na delu i kod tekstova koji su korišteni za korpus ovog rada (Ortega, 2013: 594). Autorka smatra da su efekti humora pozitivni. Oni koje navodi kao već poznate su ironija i pristojnost, ali pretpostavlja da su pored njih efekti i jačanje veze među govornicima. Navodi i da humor može biti izraz agresije i da se upravo na taj način često objašnjava ironija, kao pokazivanje superiornosti, ali ističe da to ne mora uvek biti slučaj i nekad može da predstavlja strategiju komunikacije (Ortega, 2013: 595).

Attardo (prema Ortega, 2013: 598) smatra da su ironija i humor povezani, te objašnjava da postoje određeni efekti koji se njima mogu postići i svi su vezani za društvene veštine. Ti efekti u ovom radu će biti navedeni kao ravnopravni sa već nabrojanim, imajući u vidu da se nekad može upotrebiti ironija ironije radi, dok će sledeći efekti biti tretirani ne samo kao mogući rezultati ironije već i drugih humorističkih sredstava. To su:

III. Pripadnost nekoj grupi

IV. *Sofistikacija, vezana za mentalne sposobnosti govornika*

V. *Evaluacija*

VI. *Pristojnost, koja se tiče slike govornika u društvu (Ortega, 2013: 598).*

U ovom radu će neki od načina za stvaranje humorističkih efekata biti preskočeni jer nisu od velikog značaja za temu slivenica, ali kod autorke ni nije reč strogo o efektima već više o tipovima humora. Ono što jeste zanimljivo, a nabrojano je kod Dynel (2009: 1293) jeste zadirkivanje.

VII. *Zadirkivanje*

To je jedan od najčešće korišćenih načina stvaranja humora. Lako je primetiti zadirkivanje u raznim kontekstima, počev od dece na malom uzrastu pa sve do ljudi starijih generacija. Zadirkivanje, prema autorki, može da se ispoljava kao podrugljivo izazivanje, *ton in law*, pretnje, *Dunfeat*, ili imitacije, *Slowsby*. Zadirkivanje ne mora da bude agresivno, ili je samo neznatno agresivno kao navedeni primeri.

VIII. *Spuštanje*

Spuštanje (eng. *putdown*) se koristi sa svrhom da se sagovornik povredi, *Frankenberry*, *King Kong size bed*. Uvrede nastale zadirkivanjem su više zabavnog nego ozbiljnog karaktera. Na primer:

(65) *Female: You're a thief and a liar.*

Male: I only lied about being a thief, I don't do that anymore. (teasing)

Female: Steal?

Male: Lie. (zadirkivanje) (Dynel, 2009: 1293).

(66) *Slivenice: dork-to-dork, grumpa*

IX. *Produženo zadirkivanje*

Na ovom mestu bi trebalo pomenuti i produženo zadirkivanje (eng. *bantering*), koje se odvija brzo i naizmenično među sagovornicima, mada postoji definicija prema kojoj je produženo zadirkivanje pristojnost koja se izražava kroz nepristojnost. Drugim rečima, izgovara se ono što je očigledno netačno. Ipak potrebno je naglasiti da produženo zadirkivanje može biti kolaborativno (Dynel, 2009: 1293-1294). Primer koji autorka daje:

(67) *Female (age 25): Drink up your beer!*

Male (age 45): Yes, mummy!

Female: And make sure you change your nappy when it's wet!

Male: I will! And when I do, I will go straight to bed to meet my teddy bear!

Female: But only after you both brush your teeth.

(*podržano, maksimalno kolaborativno, zajedničko fantaziranje*)

(68) Slivenice:

Gil(on the phone): And then you're gonna go home and tell everybody you went to the movies, but you and I both know that you got Thorpedoed.

Phil Dunphy: Guess what, Gil. This was a courtesy call to tell you that I have another buyer. So you can tell your buyer that you cost them a great house... because you got cocky and overplayed your hand. Prepare to Phil the agony of Dunfeat. [Beeps] Both names!

Za produženo zadirkivanje važi isto što i za poređenje kod sredstava humora, može da se komentariše samo u kontekstu, jer je svaki pojedinačni primer slivenice ujedno i primer zadirkivanja.

Ako je cilj humoristične komunikacije ruganje, ismevanje ili sarkastična dosetka, onda je reč o spuštanju (Dynel, 2009: 1294).

(69) *Your talent is like the Loch Ness monster. Nobody has seen it yet.*

I prema samoj reči spuštanje, prema engleskom putdown, nagoveštava se da je cilj postaviti sagovornika na mesto ispod sebe, što se odnosi na mentalno mesto. Ovo se može povezati i sa teorijom superiornosti o humoru koju ovakvi primeri podupiru. Dosad je pomenuto da kod takvog humora, onaj ko je adresat, tj. osoba kojoj se direktno upućuje ovakva podrugljiva primedba se neće smežati. Iz njegove perspektive tako nešto neće biti smešno. Smeh će biti izazvan kod nekog trećeg, odnosno slušalaca ili publike (Dynel, 2009: 1294). U objašnjenju ove vrste humora adekvatnije je osobu koja je predmet smeha nazvati adresatom nego dekomerom, jer se prvim terminom više govori o njegovoj prirodi kao objektu neke radnje nego aktivnom učesniku, a takođe često u takvim situacijama ima i više učesnika, pomenute publike i svi oni zajedno su pritom dekoderi. Dynel navodi da je takav način stvaranja humora tipičan za televizijske programe i filmove u kojima su predmet ruganja likovi, a cilj je da se na taj način zabavi publika. Korpus ovog rada svedoči u korist ove primedbe jer je velik broj primera koji su smešni samo gledaocu, a ne i sagovorniku u seriji. U praksi i kod zadirkivanja se sagovornik često neće nasmejati tako da se u tom smislu i spuštanje i zadirkivanje mogu svrstati ovde *Frankenberry, grumpa* itd.

Dynel (2009: 1294-1295) izvodi zaključak da su zadirkivanje i spuštanje vrlo srodni i da razlika između njih najviše leži u nameri enkodera. Da li enkoder ima iskreno dobre namere, pa se radi o zadirkivanju ili on ipak želi da uvredi dekodera i tad je to spuštanje. Takva razlika ostavlja slobodu enkodera da igra na dve lopte, tj. da za zaista loše namere opravdava svoje uvrede time što će tvrditi kako je želeo biti šaljiv. I iako dekoder može biti gotovo potpuno ubeđen o kojem se od ova dva tipa humora u nekoj situaciji radi, on teško

može da to i dokaže. Još jedan od faktora za zaključivanje o čemu se radi jeste sagovornik, tj. objektivno je veća šansa da spuštanje bude upućeno od strane kolega, poznanika i sl, a zadirkivanje od porodice i bliskih prijatelja.

Sledeći tip humora će ovde biti samo pomenut jer je često rasprostranjen, ali zbog njegove slabe eksploatacije u korpusu ovog rada neće biti previše razrađivan. Dynel (2009: 1295) ga zove samo-omalovažavajući humor (eng. self-denigrating humour) iako nabroja i druge termine koji ga mogu označiti. Kada se stavi u odnos sa navedenim zadirkivanjem i spuštanjem, sličnije je prvom jer niko zaista ne želi da sebe uvredi.

X. *Samo-omalovažavajući humor*

Na primer:

(70) *My brain must be on the standby mode.*

(71) *Slivenica: bumpressed, one night standwich, Spew Year's Eve, Gancient*

Odnosi se na ismevanje nekog svog pogrešno urađenog dela, *one night standwich*, zadatka i sl. i ima ublažavajući efekat, a takođe je pokazatelj i enkoderovog intelekta. Takve osobe imaju sposobnost da se i sebi smeju. Najčešće jeste slučaj da ljudi koji se smeju i sebi, a ne samo drugima pokazuju i samopouzdanje jer se ne osećaju loše čak i ako u nečemu greše. Moglo bi se ovde govoriti i o takvoj vrsti humora i onda kada se tako osoba opravdava ili želi da pretekne druge da ih ismevaju.

Iako je Dynel (2009) pod vidove ispoljavanja dosetki svrstala ironiju, sarkazam, igre rečima i aluziju ovde su malo drugačije organizovani za svrhe jasnijeg objašnjenja humora u kontekstu koji je vezan za ovaj rad. Sve tri vste su ubrojane jer su značajne za analizu korpusa. Pored toga što se autorka u svom radu nije fokusirala na ispoljavanje humora samo jednim konkretnim jezičkim sredstvom, njen rad je od značaja i služi kao osnova za posmatranje humorističkih efekata u korpusu ovog rada.

2.3.11. Pregled sredstava za postizanje humorističkih efekata

Postoji više kriterijuma za klasifikovanje humora. Prvo će na ovom mestu biti navedeni načini, odnosno sredstva humora.

Prema Dynel (2009: 1288) tipovi humora su povezani i sa stilskim figurama koji se njihovom upotrebom ostvaruju. Prema tome ovde će prvo biti rečeno nešto o stilskim figurama:

I. *Poređenje*

(72) *She is like a killer who arrives at your doorstep in pigtails holding a bunch of roses.*

- (73) Slivenice: *Thankstini* - Tastes just like a turkey dinner
Slowsby - driving like a little girl
Frankenberry - Halle Berry? More like Frankenberry

Samo što kod primera slivenica, poređenje sa nečim i upotreba *like* nije u samoj slivenici nego u kontekstu. To znači da ne mogu biti navedene samo slivenice kao za neke druge stilske figure.

II. *Metafora*

- (74) *You make a plate of cooked spaghetti tense.*
(75) Slivenice: *mecoy, Tuckingham Palace, Manimal*

III. *Hiperbola*

- (76) *Your cardigan is a blemish on the whole male population.*
(77) Slivenice: *Beercules, Thorpedoed, King Kong size bed*

IV. *Paradoks*

- (78) *I don't believe in astrology. I'm a sagitarius and I'm sceptical.*
(79) Slivenica: *possimpible*

Iako autorka u istoj listi navodi i ironiju, u ovom radu će ironiju ipak biti svrstana među humorističke efekte.

Jedan od načina da se proizvede humoristički efekat jeste i upotreba aluzija. Prema Dynel, one se mogu podeliti na distorzije i citate. Distorzije podrazumevaju određene izmene aditivne, suptraktivne, ili supstitutivne.

V. *Aluzija*

- (80) *To have loafed and lost is better than never to have loafed at all.*
(To have loved and lost is better than never to have loved at all. – supstitucija fonema)
(81) Slivenice: *Buffet the Hunger Slayer, Florist Gump, Friends with Benedicts, Mrs. Stinsfire*

Kada se koriste citati ništa se ne menja, a ono što ih čini zanimljivim jeste njihova razumljivost svima jer su opšte poznati (Dynel, 2009: 1290).

- (82) *Shaken but not stirred.*
(from the James Bond series) (Dynel, 2009: 1291).

- (83) Slivenice: *Van Gogh, Monet*

Takođe, kako Dynel (2009: 1291) primećuje, oni su smešni ako se upotrebe u nekom neočekivanom kontekstu.

- (84) *How do you plead?* (a mother to a teenager)

(from court proceedings)

Cook objašnjava (prema Prodanović Stankić, 2016: 74) da se na svakom jezičkom nivou, fonološkom, semantičkom ili pragmatičkom može poigravati. Najčešće je dvosmislenost osnova za stvaranje humorističkog efekta. Već su pominjani u ovom radu načini na koji se humor može kreirati pomoću igranja na različitim jezičkim nivoima. Na ovom mestu će ukratko biti definisana i ilustrovana humoristička sredstva.

Humoristička sredstva na različitim jezičkim nivoima

I. Nivo pisanja

Na ovom jezičkom nivou humor se postiže u pisanom obliku odnosno tekstu. Često se može čitati sa istim efektom kao u primeru *The Frying Dutchman* koji je napisani naziv restorana, ali isti efekat ima pri izgovoru, ali je ponekad za poentu neophodno da se vidi tačan pisani oblik, kao u *Luca\$* jer se nikako ne može postići isti efekat u govoru. Kao sredstva u okviru ovog jezičkog nivoa najpogodnije mogu da se koriste rima, aliteracija, greške u pisanju, homonimi, paronimi. Od navedenih jedino greške u pisanju rezervisane su isključivo za ovaj jezički nivo humora. Pri komentarisanju slivenica važno je pomenuti i da preklapanje koje može postojati među osnovama ponekad je vidljivo samo u pisanoj formi.

II. Nivo fonologije

Ovaj nivo humora tiče se zvuka, dakle i izgovora što znači da se obično koristi u govoru, ali kao što je slučaj sa prethodnim nivoom, tako je i ovde, primeri se često mogu napisati sa istim efektom kao *appy-birthday* gde se fonološka razlika jednog glasa može preneti i u pisanu formu, ali nekad to nije moguće kao u *melon-collie* jer se ovde humor temelji na odnosu homofonije, tako da se u pisanom obliku gubi taj efekat. Na ovom jezičkom nivou često se koriste sredstva: rima, aliteracija, greške u izgovoru, homonimi, paronimi, frojdovske omaške. U okviru ovog rada, nivo fonologije važan je kao često propratno svojstvo. Većina slivenica izaziva humoristički efekat zbog svog semantičkog značenja, ali taj efekat pojačava i postojanje fonološke igre rečima, koja se obično postiže fonološkim preklapanjem dveju osnova.

III. Nivo gramatike

Na ovom jezičkom nivou humor se postiže najčešće poigravanjem pravila gramatike, ali i nižih jezičkih nivoa (npr. morfologije). To ne znači da govornik ne ume da koristi jezik, nego na određeni način izvrće pravila jezika kako bi se izazvao humoristički efekat. Na primer *un-itations* u kojem se reč *invitations* analizira tako da se *in* pogrešno tretira kao zaseban element, odnosno sa istim značenjem koje ima i prefiks *in*. Slični primeri su i *mecoy*,

vasectoyou kao i *Ben there, done that*. Ovde su kao sredstvo najznačajniji namerno pogrešno morfološko raščlanjivanje reči i namerne gramatičke greške.

IV. Nivo semantike sa stilistikom

Nivo polisemije od najvećeg je značaja za ovaj rad. Ovaj nivo bavi se značenjem za razliku od drugih koji su više značaja davali formi. Na ovom nivou eksploatišu se sličnosti i razlike među značenjima reči. To ne znači da su drugi nivoi ovde isključeni, već da je samo prednost data semantičkom značenju reči. Primeri slivenica su *pick-up truck*, *horny devil* itd. Sredstva na ovom jezičkom nivou su polisemne reči, ali i same slivenice kao odraz igranja sa značenjem reči i dosetke.

Ljudi su skloni i tome da se služe dosetkama (witticisms), a razlog za to leži u činjenici da tako mogu pokazati svoju dovitljivost (Dyner, 2009: 1288). Iako se ova primedba ne odnosi na sve izraze humora, generalizacija se može primeniti i na humoristične slivenice jer ono što je zajedničko osim humora jeste da onaj ko ih stvara želi se pokazati i pametnim, a ne samo duhovitim, *visitivity*, *connectitude* itd.

Kao što se vidi, slivenice su nabrojane kao jedan od humorističkih sredstava. Međutim, to ne znači da su sve slivenice humoristične, kao što ni druga sredstva ne moraju uvek biti nužno humoristična. Takođe, i same slivenice ostvaruju svoj humoristički potencijal kroz neke od nabrojanih sredstava, npr. homonima, morfološkog raščlanjenja itd. Renner (2015: 124) smatra da sve slivenice ipak uključuju bar malo igranja rečima. U svom radu govori o tome na koji način se taj efekat može pojačati. Pošto su u fokusu ovog rada slivenice biće im posvećeno više pažnje nego ostalim sredstvima humora. Prema tome, ovde će biti navedeni određeni načini na koji se doprinosi igri rečima. Formalno, ukoliko je jedna osnova jednaka delu druge ili postoji preklapanje među njima, pojačana je igra rečima (Renner, 2015: 125-9). Druga po redu je strukturna transgresija (eng. structural transgression) koja predstavlja kršenje pravila formiranja reči, i jedan od primera jeste imenovanje grupe ljudi slivenicom, što gramatički nije moguće za složenicu, npr. *Jabi* od Josh i Gabi. Sledeća je grafička igra rečima i značajna je samo kod primera homofonije, npr. *pharming* od *pharmaceutical* i *farming*. Ponekad to može da uključuje i upotrebu nekih simbola koji nose određeno značenje, na primeru iz korpusa *Luca\$*, gde je simbol za dolar upotrebljen umesto slova *S* kako bi upućivao na novac. Ono što je za ovaj rad najznačajnije jeste semantička igra, kao što je zamena jednog elementa njegovim antonimom kao u *underwhelm* od *under* i *overwhelm*. Poslednja stavka koju autor navodi je funkcijska igra, tj. postoji razlika između funkcije imenovanja i igranja rečima. Zaključuje da se i kod prve funkcije može napraviti razlika te će u primerima gde se zadrži manje materijala ulaznih jedinica kao *bit* od *binary* i

digit biti manje igre rečima nego kod onih gde su reči kompletnije. Što se tiče funkcije igranja rečima autor smatra da je ključ motivacije mogućnost preklapanja osnova, npr. *babarbiturique* od *Babar* (ime izmišljenog slona) i *barbiturate* sa značenjem ‘sredstvo jako da uspava i slona’.

3. Analiza korpusa

3.1. Kriterijumi za odabir jedinica korpusa

Nakon što je predstavljeno ono što su drugi autori opisali značajno za okvir ovog rada, u ovom poglavlju biće predstavljena analiza prikupljenog korpusa, a na osnovu te analize biće dati i komentari i tipologija komunikativnih humorističkih efekata koji se mogu postići pomoću slivenica. Korpus se sastoji od 178 primera slivenica. Svaka slivenica je prikupljena iz humorističkih televizijskih serija i u ovom radu je prikazana sa kontekstom. Sve slivenice su humoristične, odnosno upotrebljene su sa namerom da nekoga nasmeju. Korišćeno je 5 različitih televizijskih serija je za ekscerpciju ovih primera, i sve su to humorističke američke serije, od kojih su 4 igrane i jedna animirana. Kriterijum za odabir primera bio je da sadržinski to uvek bude slivenica i to da se njome uvek postiže neki humoristički efekat. Pratično ovde su primeri koji se analiziraju *thankstini*, *lamborcuzzi*, *romantagical*. Ono što nije uključeno u analizu su slivenice koje nemaju humoristički efekat kao što je *cronut* 'kombinacija kroasana i krofne', mada ovaj primer ni nije iz ovog korpusa, već je ovde upotrebljen samo radi ilustracije primera koji ne bi ovde bili analizirani ili primere koji su upotrebljeni radi postizanja humorističkih efekata, ali ne sadrže slivenice već neke druge igre rečima kao *Geekus nerdipithicus in its natural habitat- alone as usual*, gde je upotrebljena sufiksacija ili *Phil: He's an adult with money? Luke: He drives a nicer car than you. Phil: Get me his number right now!* gde se humor postiže semantičkim značenjem, više nego oblikom, a kao sredstvo upotrebljena je implikatura. Bilo koji primer gde nema elementa slivanja ili humora nije ušao u analizu ovog rada.

3.2. Opis korpusa

Ovde će prvo biti dati kratki opisi svih izvora korištenih u analizi da bi se stekao uvid u tematiku i likove. Korpus čine:

- *How I Met Your Mother (Kako sam upoznao vašu majku)* (2005-2014) SAD; režiser Pamela Fryman, scenaristi Carter Bays, Craig Thomas, epizode traju u proseku 21 minut – Radnja serije bazirana je na retrospektivnoj priči koju otac u budućnosti priča svojoj deci. On njima prepričava o svojim i doživljajima svojih najboljih prijatelja, a sve to vodi do trenutka kad je upoznao njihovu majku. Njegovo ime je Ted Mosby, a prijatelji su mu Barney Stinson, Robin Scherbatsky, Marshall Eriksen i Lily Aldrin. Većina priča je smeštena u separeu njihovog omiljenog paba ili u nekom od njihovih stanova. Primeri su iz sezona 1 (epizode 3, 6, 7, 9, 15, 21), 2 (epizode 5, 18), 3 (epizode 1, 5, 9), 4 (epizoda 14), 5 (epizode 1, 7, 8, 9, 22), 6 (epizode 3, 4, 10, 19, 21), 7 (epizode 2, 3, 12, 19), 8 (epizode 3, 4, 5, 7, 15, 18, 19, 22, 24), 9 (1, 4, 6, 8, 22).
- *Modern Family (Moderna porodica)* (2009-) SAD; režiseri Gail Mancuso, Steven Levitan, Michael Spiller, scenaristi Steven Levitan, Christopher Lloyd, epizode traju u proseku 22 minuta – Serija je snimljena u formatu pseudo-dokumentarne komedije tako da pored uobičajenih životnih događanja, gledaocima se povremeno prikazuju i kratki intervjui koji se vode sa svakim pojedinim likom. Glavni likovi su svi članovi jedne šire porodice, a to su Jay Pritchett, njegova druga žena Gloria Delgado-Pritchett i njen sin iz prvog braka Manny Delgado, zatim Jayeva ćerka Claire Dunphy, njen suprug Phil Dunphy i njihovo troje dece Haley, Alex i Luke. Tu je još i Jayev sin Mitchell Pritchett, njegov suprug Cameron Tucker i njihova usvojena ćerka Lily Tucker-Pritchett. Primeri su iz sezona 1 (epizode 8, 9, 10, 13, 17), 2 (epizoda 16), 3 (epizoda 13), 4 (epizode 3, 9, 12, 13, 16, 17, 19, 20), 5 (epizode 3, 8, 19, 22), 6 (epizode 1, 7, 8, 10, 13, 17), 7 (epizoda 4).
- *Young & Hungry (Mladi i gladni)* (2014-) SAD; režiser Andy Cadiff, scenarista David Holden, epizode traju u proseku 22 minuta – Glavni lik serije je mlada kuvarica koja se zapošljava kao lični kuvar uspešnog mladog programera, ali njihov odnos postaje nešto više od poslovnog. Glavni likovi su kuvarica Gabi Diamond i programer Josh Kaminski, njegova spremačica Yolanda, njegov PR Elliot Park i Gabina prijateljica i cimerka Sofia Rodriguez. Serija se razvija tako da se svi oni počinju družiti sa povremenim dobronamernim smicalicama, ali se uvek zadržavaju hrana i kuvanje kao centralni za seriju. Primeri su iz sezona 1 (epizode 1, 5, 6, 9), 2 (epizode 5, 8, 10, 11, 12, 13, 17, 18), 3 (epizode 1, 2, 4, 6), 4 (epizode 1, 3, 8, 9, 10).
- *Baby daddy (Otac deteta)* (2012-2017) SAD; režiser Michael Lembeck, scenarista Dan Berendsen, epizode traju u proseku 22 minuta – Dvadesetogodišnji neženja koji

radi kao šanker neočekivano postaje roditelj kada mu bivša devojka ostavlja bebu na pragu. Njegova majka, brat i prijatelji mu pomažu da se snađe u toj situaciji i da odgaja ćerku. Glavni likovi su Ben Wheeler, njegova majka Bonnie, brat Danny, cimer Tucker Dobbs i prijateljica Riley Perrin. Beba se zove Emma. Primeri su iz sezona 1 (epizode 1, 4, 10), 2 (epizode 6, 8), 3 (epizode 3, 9, 13).

- *The Simpsons (Simpsonovi)* (1989-) SAD; režiser Mike B. Anderson, scenarista John Swartzwelder, epizode traju u proseku 22 minuta – Animirana serija koja satirično prikazuje život prosečne američke porodice. Glavni likovi su članovi porodice Simpson, otac Homer, majka Marge, Bart, Lisa i Maggie. Svim likovima posvećeno je približno podjednako pažnje tako da bi se priče mogle prikazati iz različitih perspektiva. Primeri su iz sezona 4 (epizoda 8), 16 (epizoda 13), 17 (epizode 16, 20), 18 (epizoda 4), 19 (epizoda 2), 24 (epizoda 4), 25 (epizode 4, 17).

Na prvom mestu serija *Kako sam upoznao vašu majku* bila je vrlo bitan izvor primera, ne samo po njihovom broju već i po načinu stvaranja slivenica koje zahvaljujući svojoj fokusiranosti na pojedine reči stvaraju leksička polja slivenica i na taj način im pruža potencijal za trajnost. U tom smislu *bro* se u ovoj seriji koristi vrlo često za formiranje smešnih i kreativnih slivenica i takvim ponavljanjem kod gledalaca se ustaljuje i lakše pamti (*browworkers, broat* itd.). A kod široke publike ove popularne serije nije retkost da obožavaoci serije koriste ovakve slivenice i u svakodnevnom govoru. Osim toga, ova serija je od posebnog značaja za ovaj rad i zbog toga što je bila pokretač i podsticaj za odabir upravo ove teme rada.

Drugi značajan izvor za stvaranje korpusa jeste serija *Moderna porodica*. Ona je takođe bogata slivenicama za postizanje humorističkih efekata. Ono što je karakteristično za obe ove serije jeste tendencija stvaranja verbalnog humora na temeljima slivenica i usmeravanje na jednog od likova koji se najviše trudi kreirati takve reči. Iako slivenice ne dolaze od samo jednog od likova tipično je da i u humorističkoj seriji ima likova koji su istaknuti kao oni koji zabavljaju ili oni koji žele da budu smatrani zabavljačima. Na primer u seriji *Kako sam upoznao vašu majku*, lik Barneyja predstavljen je kao neko ko želi da bude smatran zabavljačem u društvu i onim sa najboljim pričama. U tim svojim pričama koje su očigledno lažne Barney nastoji izmisliti i sopstvene reči poput *Lamborcuzzi* od *Lamborghini* i *Jacuzzi*, da označi svoj budući apsurdni izum. Barney kroz celu seriju, upotrebljava novoskovane slivenice i to je naglašeno kad jednom u seriji govori kako je to pokazatelj kreativnosti. U seriji *Moderna porodica*, uloga tvorca i uopšte korisnika slivenica za svrhe

humora, podeljena je među više likova, ali je ipak Phil Dunphy istaknut kao glavni. On je predstavljen kao neko ko želi uvek biti fin, ali se i prikazati kao zanimljiv i sa dobrim smislom za humor. Značaj prve serije u odnosu na drugu, u pogledu korisnog izvora slivenica očituje se u ranije pomenutoj konzistentnosti određenih slivenica. Drugim rečima, slivenice iz prve serije imaju višekratnu upotrebu i potencijal za trajnost.

Ostali izvori, odnosno druge serije, dale su značajan doprinos za ovaj korpus, ali nisu bile toliko produktivne. Važno je navesti i da, iako se slivenice stvaraju već duži vremenski period, serije novijeg datuma imaju veću tendenciju za njihovo korišćenje nego što je to bilo ranije. Na primer, serija *Kako sam upoznao vašu majku* snimana je od 2005. do 2014. godine, *Moderna porodica* od 2009. godine i snimanje je nastavljeno do 2017. godine. Nasuprot tome, serija *Prijatelji* snimana je od 1994. do 2004. godine i uprkos trajanju od 10 sezona, ima samo nekoliko primera humora postignutih slivanjem, zbog čega ova serija nije uzeta kao izvor za analizu. Ipak, činjenica da je i u deceniju starijoj seriji počela eksploatacija slivenica sa humorističnim efektima nagoveštava takvu njihovu karakteristiku koja se vremenom samo širila i usavršavala. Kada je reč o likovima koji vole ovakvu vrstu reči, i tada, u seriji *Prijatelji* to su bili lik Chandler, koji je i u samoj seriji smatran komičarem u društvu, i Ross koji je želeo da se prikaže kao pametniji od ostalih. Dakle, ponovo, radi se o takvim osobama koje žele da pored toga da zvuče smešno, budu smatrani i pametnim odnosno inteligentnim.

Od ostalih važnih izvora, ovde bi trebalo navesti i ostale serije koje su dale primere za stvaranje korpusa. To su igrane serije *Mladi i gladni*, *Otac deteta* i animirana serija *Simpsonovi*. U ovim serijama, jasna je tendencija da se stvaraju određene grupe slivenica. S obzirom da se serija *Mladi i gladni* bazira na kuvanju, velik je broj slivenica kojima se nastoji pokazati povezanost hrane sa svim aspektima života, druženja i ljubavnih veza. U serijama *Simpsonovi* i *Otac deteta* najčešće se izražava sarkastično podsmevanje. Ipak postoji razlika i među njima, jer se u prvoj podsmev i ponekad osuda upućuju današnjem društvu, najčešće američkom ili ponekad drugim nacijama ili svetu uopšte. Druga serija je više usmerena na pojedine likove koji predstavljaju običnog čoveka i cilj je identifikacija s publikom, a ne zaključci i osvrti koji publiku teraju na razmišljanje. Ovde je kreiranje slivenica relativno ravnomerno podeljeno svim likovima.

Najmanji broj slivenica u ovom korpusu je prikupljen sa postera, znakova i sl. prikazanih u navedenim serijama. One se razlikuju po tome što nisu izgovorene. Takav njihov pisani oblik ima za prednost to što je precizirano kako tačno treba da izgleda reč u pisanju što je za strukturnu analizu od koristi. S druge strane, mana je u tome što izgovoreni oblik nije uvek jasan, a takođe i kontekst ne može biti proširen dalje od samog postera na kojem je

upotrebljena. To znači da je značenje otvoreno za interpretaciju i da može da dođe do nesporazuma. Na primer, kadar u kojem je prikazana diploma advokata porodice Simpson pokazuje da je ime tog advokata Roberto Dinero. Pretpostavka je da je taj advokat prevarant i kriminalac na šta insinuira prevelika sličnost sa imenom glumca Roberta De Nira koji često glumi kriminalce. Takođe, reč *dinero* na španskom znači novac. Dakle, može se naslutiti željena namera, ali ne i sa sigurnošću tvrditi jer nikakav komentar o tome nije dat.

Ono što takođe povezuje korištene izvore jesu njihovi tvorci koji se u nekim serijama preklapaju. Tako na primer, Stephen Lloyd koji je bio izvršni producent, odnosno koproducent upravo serija koje su bile najiscrpniji izvori humorističnih slivenica, *Kako sam upoznao vašu majku* i *Moderna porodica*. Ovi podaci nalažu oprez pri stvaranju generalizacija za sve serije. Iako se određene tendencije mogu uočiti logično je očekivati da je za to zaslužna i činjenica da su isti ljudi radili na tim serijama.

Pored navedenih, postoji i velik broj slivenica koje se javljaju u naslovima epizoda serija. Tvorci serije su se potrudili da na inteligentan način daju naziv svakoj epizodi kako bi i sam taj naslov zasmejavao publiku pri čitanju. Među tim naslovima često se nailazi upravo na slivenice. Primera radi, u seriji *Simpsonovi* ima takvih epizoda, kao što je *The Great Phatsby* (sezona 28, epizoda 12). Slično kao i sa posterima, nije uvek moguće na prvi pogled razumeti komunikativne efekte tih slivenica, ali gledanje epizode s tim imenom može pomoći daljem razjašnjenju.

3.3. Metodologija analize korpusa

Metodologija rada se sastoji od analize svake prikupljene slivenice sa opisanim kontekstom. Prvo su sve epizode koje sadrže slivenice odgledane, zatim su korišteni transkripti tih epizoda, a nakon toga su još jednom odgledane epizode da ne bi dolazilo do nekih odstupanja. Analiza se sastoji od komentarisanja konkretnog efekta svake slivenice u kontekstu i njihove klasifikacije na osnovu tih efekata. One će biti razvrstane prema nameravanom efektu koji će biti prokomentarisan. Prvo će biti podeljene prema tome da li su sa pozitivnim ili negativnim efektom, a zatim na podgrupe. Pošto je tanka linija između te dve velike klasifikacije, pod pozitivne će biti svrstane sve one koje nisu izraženo zlobnog karaktera. Pošto su primeri iz televizijskih serija, dekođer će biti dvostruki, onaj u seriji i televizijska publika. Često će proizvedeni efekat zbog toga biti dvojak. Prema tome svaki primer sadrži redom rečenicu u kojoj je slivenica zaista upotrebljena i slivenica je podvučena

u toj rečenici. Nakon toga data je struktura te slivenice u uglastoj zagradi, tj. od kojih se osnova sastoji i prikazano je da li dolazi do preklapanja osnova, ukoliko postoji to je prikazano podvučenim slovima, a u zagradama se nalaze delovi koji su skraćeni u postupku slivanja. Sledeća je definicija slivenice na osnovu značenja sa kojim je i uopotrebljena, i te definicije su napisane u italiku. Nakon toga sažeto je opisan neophodni kontekst za razumevanje slivenice. Na kraju se daje komentar o efektu, tj. komentariše se da li je efekat uspešan ili na primer dolazi do razilaženja namere enkodera i efekta kod dekodera. Takođe, komentariše se efekat na dva nivoa, tj. kod dekodera unutar serija i kod publike kao dekodera s obzirom da je ovaj efekat često drugačiji. Govori se i o funkciji jezika koja prema može biti imenovanje, odnosno igra rečima, ili oboje. Kao još jedan element analize koristi se i meta, čijim postojanjem se određuje da li humor sadrži aspekt iskazivanja superiornosti. Na kraju, dat je i logički mehanizam po kojem se dolazi do otkrivanja šale u tekstu, kako bi se uporedili LM sa efektima koji se žele postići.

3.4. Prikaz rezultata

Slivenice koje izazivaju pozitivni humoristički efekat:

3.4.1. Efekat apsurda

Ovim efektom se želi smeh postići na taj način što će se nešto prikazati kao apсурdno, bilo da je to neki pokušaj izuma, ili nešto slično. Nekad se unutar serije koriste slivenice sa ovim efektom, ali tako da naizgled likovi ne primećuju da se radi o tome, već je to upućeno samo publici. Takođe, ovaj efekat se ponekad kombinuje i sa nekim drugim što će se videti iz narednih primera.

- (1) The Thankstini. A fun and delicious new novelty drink I invented. Cranberry juice, potato vodka and a bouillon cube.

[Thanks(giving) + (mar)tini] – a drink served for Thanksgiving, having taste like food typical of that holiday

Kontekst: Jedan od momaka u društvu u baru govori o piću koje je on smislio.

Efekat apсурdnosti se ovde postiže ako se posmatra ono značenje koje odslikava nameru scenariste za seriju i to je ono što će nasmejati publiku, mada će to i za dekodera u seriji imati sličan efekat. S druge strane, ako se posmatra namera lika koji to izgovara, to je namera da se izmisli nešto inovativno te će efekat biti nešto drugačiji, više naginje ka hvalisanju zbog svog

izuma. Efekat je uspešan da nasmeje sa prvim navedenim ciljem. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: jukstapozicija

(2) Or even the Lambor-cuzzi, patent pending.

[Lambor(ghini) + (ja)cuzzi] – *a car having a hot tub installed in it*

Kontekst: Muškarac govori svojoj majci u šali šta je oduvek želeo.

Efekat: Ovde se kao i u prethodnom primeru radi o apsurdnom ukoliko je namera scenariste u pitanju, a ukoliko je namera lika koji izgovara ovu slivenicu u pitanju, to je ponovo hvalisavost. Efekat je uspešan da nasmeje televizijsku publiku sa prvim navedenim ciljem.

Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: jukstapozicija

(3) Gabi: My date with Josh is going to be romantic and magical. "Romantagical."

[romant(ic) + (m)agical] – *both romantic and magical*

Kontekst: Devojka svojoj drugarici opisuje kako zamišlja svoj skori sastanak sa dečkom.

Efekat: Apsurd se ovde postiže preteranim naglašavanjem nečeg što nije od značaja. Logika je bitno>veoma bitno. Potvrđuje se ovim primerom da slivenice pojačavaju humorističnost. Efekat je uspešan kao takav i za drugaricu koja sluša i za televizijskog gledaoca kao dekodera.

Funkcija jezika je i imenovanje, i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

(4) I think we go a little bit deeper than caring about what we wear. Oh, that being said, I showered a tweezeed. "Shweezed."

[sh(owered) + (t)tweezed] – *to shower and tweeze at the same time*

Kontekst: Slično prethodnom primeru, devojka i dalje razgovara s drugaricom i objašnjava kako se priprema za sastanak za dečkom.

Efekat: Ovde se takođe radi o apsurdnosti koja se ovde gradi na odnosu nebitno>bitno, tj. koliko truda ta devojka ulaže da se spremi za sastanak koji joj je bitan, pokušava da to uradi što brže pa još smišlja i naziv za to. Efekat je u ovom primeru još uspešniji nego u prethodnom za sve dekodere, mada je to povezano i sa kontinuiranim šalama jer je ovo nastavak istog dijaloga. Funkcija jezika je i imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija (u odnosu na prethodni primer)

(5) Gabi: No, no, not a real breakup. A fake breakup. A frake-up.

[fake + (b)r(eak) up] – *a fake break up*

Kontekst: devojka govori svom dečku da je za njih najbolje da se prave da su raskinuli.

Efekat: Ovaj efekat će biti uspešan i kod dečka kao dekodera, ali i kod televizijske publike.

Apsurdan je ovde i postupak, ali i reč koju ta devojka smišlja da bi imenovala taj pojam.

Zanimljivo je o tome razmišljati i kao o svakom drugom imenovanju nove pojave u slučaju kada se stvori potreba za to. Enkoder kao scenarista stvara ovu reč sa funkcijom koja služi igranju rečima. Vidi se delom i želja scenariste za inventivnošću.

Meta: nema

LM: navođenje na krivi trag

(6) Gabi: Oh, that was fraking good. (Laughs)

[fr(e)aking good + fraking] – *very good in pretending to be broken up*

Kontekst: devojka upućuje dečku kompliment na tome što se dobro pretvara da su raskinuli

Efekat: Ovde je efekat apsurdna, koji je snažniji kod enkodera devojke nego scenariste, mada je jednak u slučaju dečka i televizijske publike kao dekodera. Apsurdno je samo to pretvaranje, a funkcija stvaranje slivenice jeste igra rečima, a ne jednostavno imenovanje nečeg novog. Ova slivenice je upečatljiva po još nečemu, a to je da ovde ima dva nivoa slivanja. To znači da ona nije sastavljena od dve osnove, već od jedne slivenice i jedne osnove.

Meta: nema

LM: analogija

(7) Luke: You mean the soon-to-be coffee-bot?

[coffee (p)ot + (ro)bot] – *a robot made of a coffee pot*

Kontekst: Brat govori sestri kako će uskoro napraviti robota od aparata za kuvanje kafe.

Efekat: Na strani sestre kao sagovornika i dekodera ovaj efekat je apsurdan, ali ne mora nužno izazvati smeh. Što se tiče televizijskog gledaoca, ova slivenica će verovatno izazvati smeh, upravo zbog apsurdna koji bi trebalo da bude takav izum. Ono što se može uočiti jeste i da namera enkodera, Lukea, da se pokaže kao pametan, izumitelj nije ostvarena efektom, jer je efekat apsurd. Dakle, efekat je uspešan ako je scenarista encoder i namera apsurd. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(8) Barney: Welcome to Bangtoberfest!

[bang + (Ok)toberfest] – *a festival for meeting women and sleeping with them*

Kontekst: Dečko ulazi u svoj omiljeni pab i najavljuje kako će organizovati festival.

Efekat: Efekat apsurdna je uspešan i kod dekodera u seriji i kod televizijskih gledalaca. Kao i u prethodnom primeru i ovde postoji deo kojim se nagoveštava da je Barney želeo da zvuči i pametno zbog toga što je smislio. Ako znamo kakav je on inače lik u seriji, onda je jasno da je njegova želja uvek da smišlja neke izume, a i nove reči. Funkcija jezika je i imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(9) The Broller. God, I come up with a lot of good stuff.

[bro + (st)roller] – *a stroller with a camera used to attract women by looking like a baby stroller and look at their breasts on the camera*

Kontekst: Barney predstavlja svojim prijateljima svoj novi izum u pabu.

Efekat: Efekat apsurdna je uspešan kod oba dekodera, sagovornika u seriji, ali i televizijskih gledalaca. Međutim, ovde je namera enkodera svakako bila da se pohvali novim izumom, tako da se namera i efekat ne poklapaju. Ipak to razilaženje ne umanjuje humoristički efekat. Ako kao enkodera uzmemo scenaristu, namera je podeljena, jer postoji i želja da se pokaže apsurd, ali i inventivnost Barneya kao lika. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(10) Marshal in the video: Oh, ho-ho! Did somebody say generous endowment? I'm Marshall Eriksen, but you can call me Beercules! (growling and laughing)

[(be)er + (H)ercules] – *a pseudo-semi god with his power being drinking a large amount of beer*

Kontekst: Marshall pronalazi na internetu svoj kompromitujući snimak na kojem je pijan.

Efekat: Kao i u mnogim prethodnim ovde je kombinacija efekta apsurdna sa hvalisanjem. Namera odgovara postignutom efektu, a isto je sa oba nivoa enkodera i dekodera. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preslikavanje snage/preterivanje

(11) Gabi: You don't need that app when you have all these apps-etizers! Ta-da! (point at food)

[apps + app(etizers)] – *appetizers prepared for a programmer*

Kontekst: Lični kuvar Gabi obraća se svom šefu programeru.

Efekat: Apsurd od strane scenariste koji se postiže kod televizijskog gledaoca kao dekodera, ali i sagovornika. Taj efekat se postiže tako što se nepotrebno izmišlja naziv za hranu tako da ima konotaciju vezanu za programiranje. Efekat je uspešan i zbog toga što Gabi ni ne zna ništa o tome pa se samo igra rečima. I u ovom slučaju ona želi da se pohvali što je smislila tu reč. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preokret u glupost/veza koja nedostaje

(12) Gabi: Yeah, he thinks you're highly koala-fied.

[Koala + (quali)fied] – qualified for a job with the reference to koalas only because of wearing a koala costume

Kontekst: Gabi obučena u kostim koale govori Cooperu da je kvalifikovan za posao programera, ali igra se rečima vezanim za koalu.

Efekat: Apsurd se postiže time što se igra rečima bazira samo na tome što je Gabi u kostimu koale, a značenje nema veze sa tim. Isti efekat je na oba nivoa enkodera i dekodera. Namera i efekat se ne poklapaju jer je namera više bila od strane Gabi kao enkodera da zvuči pametno što je smislila novu reč. Namera scenariste ipak je verovatno bio apsurd koji se uspešno i postiže. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preokret u glupost/veza koja nedostaje

(13) Homer: Mmm, melon collie. (pictures a dog made of melons, barking)

[melon + collie + mel(a)nc(h)ol(y)] – *a dog made of melons*

Kontekst: Homer i Marge razgovaraju o melahnoliji.

Efekat: Apsurd se postiže time što Homer, pošto je sklon razmišljanju o hrani stvara takve asocijacije čak i bez ikakve osnove pa prema tome zamišlja psa od dinja i to mu se čini ukusno. Ova namera i efekat su od strane scenariste kao enkodera, dok se to što Homer želi da kaže ne poklapa. Efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: veza koja nedostaje

(14) So six months later, Danny surprised me and took me trick-or-treating, just the two of us. And that's how Half-O-Ween was born.

[half + (Hall)oween] – *Halloween celebrated six months later*

Kontekst: Danny i Riley pričaju Amy o tome kako je nastao njihov praznik.

Efekat: Ovde je nastao apsurdni efekat zahvaljujući tome što se praznik slavi šest meseci kasnije pa mu se i gubi poenta. Namera i efekat su od strane scenariste, a sami govornici su ponosni na svoj lični praznik. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(15) It's going to be legendary. Phone-five! (High-fives the phone)

[phone + (high)-five] – *a high five to a phone*

Kontekst: Barney pokušava da nastavi svoju praksu bacanja petaka i preko telefona, dok razgovara s Tedom.

Efekat: Apsurd nastaje zato što je besmisleno bacanje petaka sa nekim ko nije fizički prisutan, a to se i dalje nastavlja kad Barney pokuša da objasni Tedu da zna kad on ne baci petaka preko telefona. Ovakva namera se poklapa i sa efektom, ali samo u slučaju kad je enkoder scenarista. Barney kao enkoder pokušava da ustali svoje lične običaje i to za njega nije apsurdno. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(16) Barney: (SHUSHING) I'm actually in a top-secret government space program called "Secret NASA" or "SNASA."

[S(ecret) + NASA] – *an imaginary space organization*

Kontekst: Barney pokušava da impresionira devojkicu koju upoznaje.

Efekat: U ovom primeru efekat apsurdna se postiže time što je smišljeno nešto tako besmisleno kao što je tajna NASA, a to se pojačava time što sagovornik u to poveruje. Iako je na tom nivou komunikacije efekat uspešan, apsurd se postiže i kao efekat kod televizijskog gledaoca. Enkoder sa namerom apsurdna ovde je samo scenarista. Efekat se pojačava na još jedan način, a to je taj fonološki apsurd, tj. činjenica apsurdnog prizvuka koji ta reč dobija dodavanjem samo zvučka S. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(17) Girl: Wow. The "smoon."

[s(ecret) + Moon]

Kontekst: Devojkica sluša i poveruje u priče koje joj Barney priča.

Efekat: Namera i efekat apsurdna se poklapaju kod scenariste kao enkodera i televizijskog gledaoca kao dekodera. Ovde to služi kao nastavak prethodnog primera SNASA i ovaj drugi

primer pojačava prethodni. Barney kao enkoder koji smišlja ovu reč želi da bude ubedljiv, a ne da stvori apsurdni efekat. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(18) Lily: Oh, that's not just a stove. That's a stoveinkerator: a combination of a stove, oven, sink and refrigerator. Stoveinkerator. Isn't that futuristic?

[stove + oven + (si)nk + (refrig)erator] – *a four-in-one kitchen appliance*

Kontekst: Lily pokazuje Robin i Tedu svoj novi stan.

Efekat: Scenarista kao enkoder ima nameru da efektom apsurdna prikaže lošu situaciju Lilynog stana i taj efekat je uspešan. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

(19) Unfortunately for me, it has brought out Cam's "bromosexual" side.

[bro + homosexual] – *an atypical masculine characteristic*

Kontekst: Mitchel se žali na muževne strane svog supruga.

Efekat: Ovde je namera više pokazati iziritiranost koju scenarista hoće da pokaže kod Mitchela. Efekat je uspešan. Postoji i važniji element apsurdna zbog činjenice da je Cameron muškarac, a zameraju mu se tipično muške osobine. Funkcija je igre rečima.

Meta: nema

LM: zamena uloga

3.4.2. Efekat aluzije

Ovaj efekat se uglavnom postiže time što se aludira na imena poznatih filmova, mitova i sl., najčešće za predstavljenje nekoga ili nečega boljim ili zanimljivijim.

(20) The Frying Dutchman

[frying + Flying Dutchman] – *a restaurant of seafood in the animated series 'The Simpsons'*

Kontekst: samo se vidi znak restorana kada porodica Simpson pokušava da odluči gde će da jede.

Efekat: aluzija je uspešna jer je moguće povezati ime sa obe osnove po asocijaciji, *frying* jer se radi o hrani, a *Flying Dutchman* takođe asocira na more. Igra reči je uspešna jer se na osnovu *frying* može prizvati to značenje *Flying Dutchman*. Funkcija jezika je i imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: dvosmislenost vezana za referenciju/preslikavanje snage

(21) Cameron: So, while you're out, I'm gonna review our flower options, and I have to say, so far, I'm partial to Floral and Hardy, but I'm gonna give one last look at Florist Gump.

[florist + Forest Gump] – *a clever name for a flower shop*

Kontekst: Gej par razgovara o tome gde će kupiti cveće za njihovo venčanje.

Efekat: I u ovom primeru kombinuje se efekat inventivnosti i aluzije. Aludira se na poznati film, ali ovde je ipak važan i element inventivnosti da se smisli ime za cvećaru. Ova namera i efekat se poklapaju i to u slučaju scenariste kao enkodera. Televizijski gledalac kao publika prihvataju ovaj efekat. Sami govornik samo izgovara to ime, te se ne smatra tvorcem te reči niti želi postići neki efekat. Ali njegov budući suprug i sagovornik primećuje da se radi o inteligentnom imenu i da on to voli. Funkcija jezika je i imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: veza koja nedostaje

(22) Marge: Well, where should we go for brunch? Griddler on the Roof? Thank God It's Fried Eggs? Luftwaffle's? Bodacious Frittatas? Buffet the Hunger Slayer?

[buffet + hunger + Buff(y) the (Vampire) Slayer] – *a clever name for a restaurant*

Kontekst: Porodica Simpson razgovara na koje će mesto otići da jedu.

Efekat: Efekat aluzije je ovde uspešan odnosno u skladu sa namerom. Scenarista je prema tome enkoder jer je on taj koji želi na zanimljiv način da smisli imena raznih restorana i da time i nasmeje i pokaže da je inteligentan. Funkcija jezika je i imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preslikavanje snage

(23) Mitchell: Yes. Zsa Zsa Gaboa?

[Zsa Zsa Gabo(r) + boa] – *a pet snake's name*

Kontekst: Mitchell podseća svog oca kako mu se zvala zmija koju je držao kao kućnog ljubimca.

Efekat: Ovde je efekat aluzije, na ime poznate glumice, kako bi dao na značaju svom ljubimcu. U tom smislu to je više želja za inventivnošću, ali na nivou scenariste kao enkodera postiže se jači humoristički efekat, tj. želi se nasmejati tom pokušaju da se bude duhovit.

Meta: nema

LM: promena uloga/metahumor

(24) Cameron: Or should I say plan Bieber?

[plan B + Bieber] – *an alternative plan to fix the problem with a wig*

Kontekst: Cameron objašnjava Mitchellu na koji način je pokušao rešiti problem koji imaju s perikom, tj. da je pokušao da skrati kosu sa perike koja je zalepljena bebi za glavu.

Efekat: Ovde Cameron koristi efekat aluzije da bi na šaljiv način objasnio šta pokušava da uradi, da bi se na ublažen način pričalo o trenutnom problemu. Koristi se ime poznatog pevača jer je svima poznato kako izgleda. Scenarista koristi efekat aluzije da bi karikirao Camerona kao lika u seriji, tj. da bi se izgradio njegov imidž šaljive osobe. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preslikavanje snage

(25) To this day, Mitchell looks at me, I see him thinking, "That's the guy who killed Fliza Minelli."

[fly + Lyza Minelli] – *the name of the pet bird*

Kontekst: Jay govori svojoj supruzi kako se njegov sin zauvek seća kako mu je ubio pticu koju je držao kao kućnog ljubimca.

Efekat: Ovde scenarista koristi efekat aluzije jer želi da pokaže kakva je Mitchell osoba i koliko je istaknuta njegova ženska strana, pa je još smešnije kako njegov otac nije primetio da je gej. Efekat je uspešan. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(26) I used it to make my van go.

[van + Van Gogh] – *to become successful in relation to arts*

Kontekst: Umetnik govori na koji način je uspeo.

Efekat: Ovde se koristi aluzija imenom umetnika da bi se kroz ličnost jednog od najpoznatijih umetnika napravila aluzija na umetnost generalno i da se na inventivan način govori o svom uspehu. To je efekat na strani umetnika u seriji. Scenarista je ovu slivenicu upotrebio isto sa efektom aluzije, ali da bi se pokazalo da se i umetnik u seriji šali na sličan način kao Marshall, tj. drugi lik. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(27) Roberto Dinero - a diploma of a lawyer hanged on a wall of his office which is obviously of questionable morals, and he speaks English with an Italian accent

[Robert d(e Niro) + dinero] – *a name of a lawyer of questionable morals*

Kontekst: Marge i Homer Simpson razgovaraju sa advokatom kojem etika nije jača strana; advokat govori engleski sa jakim naglaskom koji podseća na italijanski i u pozadini se vidi njegova diploma sa koje saznajemo njegovo ime.

Efekat: Namera i efekat se poklapaju. Enkoder je jedino scenarista, koji je želeo da implicira da je advokat povezan sa mafijom, a to se postiže korišćenjem aluzije na ime poznatog glumca jer se očekuje da publika vrlo dobro zna kakve su uloge tog glumca. Upotrebljeno je njegovo lično ime jer je on često glumio slične uloge. Osim toga, ime je izmenjeno i upotrebljena je reč na španskom jeziku koja znači "novac", zbog njene formalne sličnosti sa prezimenom, a i da bi se naglasila korumpiranost advokata. Ovo je jedna od retkih primera slivenica koja sadrži osnovu koja nije na engleskom jeziku, ali je dovoljno poznata svim govornicima. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preslikavanje snage/kijazam

(28) Why couldn't the art dealer pay his rent? Robin: I don't know. Why? Barney: This is gonna be rough. Marshal: Because he ran out of Monet.

[money + Monet] – *money in relation to arts and artists*

Kontekst: Marshall je pripremio viceve vezane za umetnost koje planira da priča u galeriji.

Efekat: Ovde se efekat aluzije koristi kako bi se reklo da se radi o umetnosti. U ovom i sličnim primerima se imena raznih umetnika koriste sa generičkim značenjem "umetnik" samo da bi se stvarale igre rečima. Namera Marshalla kao enkodera je aluzija sa komičnim efektom, ali je efekat je neuspešan tako da se u seriji smeju samo zato što su mu šale lose, a isto važi i za televizijskog gledaoca. Scenarista namerno piše loše šale da bi izazvao taj drugi efekat, tj. smejanje lošim šalama i taj efekat je uspešan.

Meta: Marshall (od strane scenariste).

LM: metahumor/kratilizam

(29) Marshall: You two keep chugging like that, you're gonna have to Vincent van go to the bathroom, am I right?

[Vincent van Go(gh) + go] – *to go to the bathroom at an art gallery*

Kontekst: Marshall pokušava da se našali sa starijim bračnim parom sa umetničkom referencom.

Efekat: Marshall koristi ime umetnika da bi postigao humoristički efekat aluzijom, mada u ovom primeru nije važno koji je umetnik u pitanju već samo to što ima fonološke sličnosti. Međutim, kasnije se ispostavlja da mu šala nije uspešna kao ni efekat, jer ga taj gospodin ispravlja i govori mu pravilan izgovor prezimena *Gogh* koji se razlikuje od reči *go*. Scenarista

kao enkoder imao je nameru da se publika nasmeje zbog Marshallove neuspešne šale, što je imalo uspešan efekat. Funkcija slivenice je ovde igra rečima.

Meta: nema.

LM: promena uloga/metahumor

(30) Barney: That, my friend, is the Dominator 8000, the best bullwhip on the market, according to my whip guy. Yeah, I have a whip guy.

[domina(nt) + (ter)minator] – *the best bullwhip according to Barney Stinson*

Kontekst: Barney objašnjava svom društvu kakav bič je najbolji.

Efekat: Ovde je namera da se nešto, tj. bič pokaže kao što bolje, a to se želi postići aluzijom na film *Terminator*. Efekat je uspešan, ali pred publikom. Tj. Scenarista je enkoder za humoristički efekat, Barney koji izgovara ovu reč ne želi zvučati smešno. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preslikavanje snage

(31) Josh: Okay. Here we go. Bill & Ted's Sexcellent Adventure.

[Bill and Ted's Excellent Adventure + sex] – *the name of an adult movie based on the famous movie name*

Kontekst: Josh pušta film da vidi o čemu je i ubrzo shvata da se radi o filmu za odrasle.

Efekat: Ovde je namera da se stvori aluzija na ime poznatog filma, ali će verzija sa slivenicom biti naziv filma za odrasle. Efekat je uspešan ako posmatramo scenaristu kao enkodera. Funkcija jezika je i imenovanja i igre rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(32) Barney: Female acrobats from Montreal. Super flexible. We're going to get "Cirque de So-Laid". What up?

[get laid + Cirque du Soleil] – *to have sex with*

Kontekst: Barney je entuzijastačan za upoznavanje sa akrobatkinjama i govori to svojim prijateljima.

Efekat: Namera je da se napravi aluzija na ime poznatog cirkusa. Efekat je uspešan na oba nivoa komunikacije. Zanimljivije je posmatrati Barneya kao enkodera, jer je prikazana i njegova želja da dobije potvrdu da mu je šala uspela, što se i ovde vidi s pitanjem na kraju. Funkcija je igre rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(33) Elliot: She's known for being kinky. She wines and dines women, then takes them home, and goes 50 Shades of Gay on 'em.

[Fifty shades of Grey + gay] – *to have gay kinky sexual relationships*

Kontekst: Elliot upozorava Sofiu kakva joj je šefica.

Efekat: Eliot kao enkoder želi da bude humorističan dok daje upozorenje, ali da time aludira na poznatu knjigu i film umesto da govori detalje i efekat je uspešan. Scenarista takođe želi postići isti efekat i uspešan je.

Meta: nema

LM: preslikavanje snage

3.4.3. Inventivnost

Ovaj efekat je jedan od najčešće korištenih jer je to ono što karakteriše dosta slivenica, čak i nekih koje nisu humoristične, tj. nisu u okviru ovog rada. Skoro svi primeri ovog rada mogli bi ovde da se svrstaju, ali u ovoj analizi ovde svrstavamo one koje izrazito imaju takav karakter. Humorističan efekat se ovako postiže time što se publika želi nasmejati tako što će se likovi pokazati hvalisavi.

(34) Appy-birthday! Yolanda: Get it? App-y instead of happy? I thought of it.

[app + (h)appy birthday] – *rođendanska čestitka upućena programeru*

Kontekst: zaposleni svom šefu programeru čestitaju rođendan.

Efekat: Ovde je efekat inventivnosti. Namera i efekat se poklapaju tako da je uspešan efekat. U ovom primeru to važi za oba nivoa enkodera i dekodera. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preokret u glupost

(35) And while she's gone I'm gonna have my programmer bros over to party. Guess what I'm gonna call it.

Sofia: A bro-grammer party.

[bro + (p)rogrammer] – *a programmer who is a bro*

Kontekst: Josh govori Gabi i Sofii da će napraviti žurku za svoje prijatelje programere.

Efekat: Josh želi da se pokaže kao neko ko ima dobre ideje. Zbog toga želi da pokaže kako je smislio novu reč. Efekat nije uspešan, jer ga Sofia pretiče u tome. Scenarista kao enkoder želi da zasmee publiku tim neuspešnim humorom, pa je taj efekat uspešan kod televizijskog gledaoca. Funkcija jezika je ovde i imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: metahumor

(36) So I've been trying to get traction with "bro-pair."

[bro + (au) pair] – *a male nanny*

Kontekst: dečko koji je bebisiter smišlja adekvatno ime za svoju profesiju s obzirom na to da je muško, a imena su češće vezana za žene.

Efekat: Efekat inventivnosti ovde želi da postigne Andy, tj. lik u seriji time što će smisliti ime za svoj posao. Namera i efekat se poklapaju. Isti je slučaj i ako je enkoder scenarista, a televizijski gledaoci su dekoderi. Čini se da se efekat i namera poklapaju, i to na oba nivoa učesnika u komunikaciji kad je reč o ovom komunikativnom efektu. Razlog tome je verovatno što će često scenarista koji opisuje likove koji su domišljati i sam želeći biti takav.

Meta: nema

LM: analogija

(37) Maybe we could send un-vitations. Is that a thing?

[un(in)vit(e) + (i)nvitations] – *notifications to someone that their invitation is withdrawn*

Kontekst: Kameron i Mičel razgovaraju o tome kako bi želeli da smanje broj zvanica.

Efekat: Ovde je efekat inventivnosti samo na jednom nivou tj. ako se radi o scenaristi i televizijskom gledaocu i tako je taj efekat uspešan i odgovara nameri. Kod samih likova u seriji više se čini da je reč o apsurdu koji žele da izazovu jer su svesni da to što predlažu nije realna opcija, pa više kroz smeh pokušavaju da reše problem. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(38) Marge: Well, where should we go for brunch? Griddler on the Roof? Thank God It's Fried Eggs? Luftwaffle's? Bodacious Frittatas? Buffet the Hunger Slayer?

[Lufthansa + waffles] – *a clever name for a restaurant*

Kontekst: Porodica Simpson razgovara o tome gde će ići da jedu.

Efekat: Na jednom nivou i to na kojem je scenarista enkoder izražava se inventivnost koja se postiže jednim delom i aluzijom. Namera i efekat su usaglašeni. S druge strane kod likove ne postoje takvi efekti, oni to samo izgovaraju. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preslikavanje snage

(39) Barney: Number ten, "The Winne-Bango." Number nine, "The Pick-Up Truck." Number eight, "The Ford Explore Her." Number seven, "The You Scream Truck." You Scream.

[The Ford Explor(er) + her]

Kontekst: Barney nabraja razna zanimljiva imena koja je smislio za vozilo.

Efekat: Ovde je izražen efekat inventivnosti na oba nivoa komunikacije. Jači je efekat kod Barneya koji to izražava unutar serije jer je on vrlo entuzijastičan da smisli razna imena. Pored inventivnosti, ovde je element i vulgarnosti. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: dvosmislenost vezana za referenciju

(40) I've named him Brover.

[bro + Rover] – *a dog who is a wingman*

Kontekst: Barney govori svom društvu da je nabavio psa i koristi ga za upoznavanje devojaka.

Efekat: Ovde je efekat inventivnosti jer Barney želi da se tako predstavi, što je pokazano činjenicom da je smislio takvo ime za psa. Na drugom nivou, scenarista isto želi da postigne efekat inventivnosti. Na oba nivoa efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(41) Number three, "The Esca-Laid." Number two, "The Slam-Boney." and... the number one thing I would've called my truck if Ted hadn't been a jerk and given it back... "The '69 Chevy."

[Escala(de) + laid] – *a vehicle used as a place to have sex with girls because of its vicinity to the bar.*

Kontekst: Barney nabraja svom društvu zanimljive nazive za vozilo koje je smislio.

Efekat: U ovom primeru je efekat inventivnosti koji prati istu takvu nameru. Efekat je isti na oba nivoa komunikacije. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: dvosmislenost vezana za referenciju

(42) Barney: Number ten, "The Winne-Bango." Number nine, "The Pick-Up Truck." Number eight, "The Ford Explore Her." Number seven, "The You Scream Truck." You Scream.

[you scream + (ice) cream truck] – *a clever name for a vehicle*

Kontekst: Barney nabraja svom društvu zanimljive nazive za vozilo koje je smislio.

Efekat: Ovde je efekat inventivnosti. Poklapaju se namera enkodera i efekat koji je uspešan. Efekat je isti na oba nivoa komunikacije jer scenarista kroz lika kojeg stvara iskazuje svoju inventivnost. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: dvosmislenost vezana za referenciju/navođenje na krivi trag

(43) Marshal's father: Well, it's a combination of the two. We call it baskiceball.

[bask(et)ball + ice (hockey)] – a sport which is a combination of basketball and ice hockey

Kontekst: Marshallov otac govori da koji naziv koriste za sport koji su smislili.

Efekat: Ovde preovlađuje efekat inventivnosti jer oni koji su smislili igru ponose se i igrom i time imenom. Donekle se ovde upliće i efekat apsurdnosti, a to je zasnovano na činjenici da je apsurdno smisliti ovakvo ime za igru kad je bilo i drugačijih i možda zgodnijih opcija, što je kasnije naglašeno i u daljem tekstu. Na oba nivoa učesnika u komunikaciji ovi efekti postoje, s razlikom što Marshallov otac kao enkoder nije ni najmanje imao nameru apsurdnosti.

Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: ignorisanje očiglednog

(44) Gabi: Who wants some al-koala-hol?

[al(co)hol + koala] – *alcohol in relation to koala*

Kontekst: Gabi nudi alkoholno piće obučena u kostim koale

Efekat: Ovde je namera i efekat da se pokaže inteligencija i inventivnost za igre rečima. Isto je na oba nivoa učesnika komunikacije. Ovde je slivenica upotrebljena sa funkcijom igre rečima, a ne imenovanja. Nije bilo potrebe da se upotrebi sem za zasmeljavanje.

Meta: nema

LM: preokret u glupost/veza koja nedostaje

(45) Barney: Number ten, "The Winne-Bango." Number nine, "The Pick-Up Truck."

[Pick up truck + pick up] – *a vehicle, originally used for transportation used for different purpose, that of a place where to take girls to have sex with, instead of to an apartment, because of its advantage of being close to the bar.*

Kontekst: Barney nabraja svom društvu zanimljive nazive za vozilo koje je smislio.

Efekat: U ovom primeru namera i efekat su inventivni. Efekat je uspešan i to na oba nivoa učesnika komunikacije. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: navođenje na krivi trag/dvosmislenost vezana za referenciju

(46) Number two, "The Slam-Boney." and... the number one thing I would've called my truck if Ted hadn't been a jerk and given it back... "The '69 Chevy."

[69 + the '69 Chevy] – *a vehicle, of brand Chevrolet with the purpose to take girls to have sex with, instead of to an apartment, because of its advantage of being close to the bar.*

Kontekst: Barney nabraja svom društvu zanimljive nazive za vozilo koje je smislio.

Efekat: Oba nivoa učesnika u komunikaciji imaju iste namere, a efekti su uspešni. Ta namera je da se pokaže inventivnost. Postoji i element vulgarnosti. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: navođenje na krivi trag/dvosmislenost vezana za referenciju

(47) Barney: Actually, past that. To the place where the possible and the impossible meet, to become... the possimpible.

[possible + impossible] – *the line between possible and impossible*

Kontekst: Barney na snimku koji je snimio kao neku verziju svoje radne biografije koristi reči koje je izmislio.

Efekat: Ovde su izražene namera i efekat inventivnosti. Efekat je uspešan. Jači je taj efekat u samoj seriji, tj. ako se posmatra Barney kao enkoder, jer on namerno smišlja reči kako bi bio inteligentan. Što se tiče humorističnosti, tu će efekat biti jači ako je scenarista enkoder jer je onda inventivnost samo za svrhe toga da zvuči smešno. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: začarani krug

(48) Marshal: I can't. It's invowluntary.

[involuntary + vow] – *involuntary talk about vows*

Kontekst: Marshall svom prijatelju pred venčanje govori o zavetima.

Efekat: Inventivnost je namera, a i postignuti efekat na oba nivoa učesnika komunikacije. Uvek je jasno da se radi o humoru, ali takođe se želi iskazati inventivnost jer se uvek smisli nova reč. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: navođenje na krivi trag

(49) Barney: I'm also a horny devil. (pointing to horns on top of head)

[horn + horny devil] – *a devil both in a metaphorical sense, and also in a literal sense, who has horns, at a Halloween party, and is sexually aroused.*

Kontekst: Barney se na maskenbalu udvara devojci.

Efekat: Ovde je Barneyeva namera kao enkodera da zvuči inventivno što se igra rečima, i da bude duhovit. Tu je takođe i element vulgarnosti. Što se tiče scenariste, on je i upotrebio primesu inventivnosti koja prati humorističnost. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: dvosmislenost vezana za referenciju

(50) Can we be friends with Benedicts?

[friends with bene(fit)s + (egg) Benedict] – *friends who are more than that in the sense that one of them is another's chef*

Kontekst: Josh pita svoju bivšu kuvaricu s kojom je bio i u vezi da li bi želela ponovo da budu prijatelji, ali i da opet bude njegova lična kuvarica.

Efekat: Namera i uspešno ostvareni efekat su inventivnost. To je kao i u mnogim primerima primesa samom humoru. Osim smeha, enkoderi žele da se prikažu kao inteligentni. Efekat je isti i ako je enkoder scenarista. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(51) Josh: Yeah, we share an apartment. Like we shared a womb.

Gabi: Yes, we're womb-mates.

[womb + (room)mates] – *people who shared a womb*

Kontekst: Gabi i Josh su na sastanku sa svojim dečkom, tj. devojkom i lažu da su brat i sestra.

Efekat: Gabi upotrebljava ovu slivenicu i to izaziva smešan efekat. Međutim, tek je na nivou scenariste kao enkodera i televizijskog gledaoca kao dekodera vidljivo i to da se radi o inventivnosti, i da je ta nespretna inventivnost smešna. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(52) Ben: Well, let me know when you're done using her as a decoy. I wanna use her as a me-coy.

[me + (d)ecoy] – *to be with someone*

Kontekst: Ben govori Bradu kako će rado biti s jednom devojkom.

Efekat: Ovde su namera i efekat inventivnost. Efekat je uspešan i to podjednako na oba nivoa učesnika komunikacije. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: pogrešna analogija

(53) Claire: Yeah. Con-garage-ulations.

[cong(rat)ulations + garage] – *congragulation in a garage*

Kontekst: Claire i njena ćerka Alex prave dogovor da budu više kao momci u porodici i dogovaraju se o tome u garaži.

Efekat: U ovom primeru je namera, i ostvareni efekat inventivnost. Uspešan je efekat na oba nivoa učesnika komunikacije. Funkcija jezika je igra rečima.

LM: veza koja nedostaje

(54) Phil: I'm sorry. Is it a vasecto-you or a vasectomy?

[vasecto(my) + you] – *a vasectomy of someone else*

Kontekst: Phil govori supruzi da bi trebalo da mu povlađuje jer on ide na vazektomiju, a ne ona.

Efekat: U ovom primeru je namera i efekat inventivnosti na oba nivoa učesnika komunikacije i na oba nivoa efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: pogrešna analogija

(55) Lily: It's a boom-a-wang.

[boome(r)ang + wang] – *a sent back photo of a penis*

Kontekst: Lily govori kako je muškarac kojem su iz šale poslali sliku Marhallovog polnog organa odvratio na isti način.

Efekat: Ovde je efekat inventivnosti da se izazove smeh i taj efekat se podudara sa namerom i ako je scenarista enkodera i ako je Lily. Ovde ima i dodatni pojačivač humorističnosti time što je šala u društvu neefektna tako da je smešno i to što nije uspela. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: metahumor

(56) Mr.Burns: Hello, boils and ghouls. I am the crypt-keeper, or should I say master of scare-i-monies?

[boys and girls + boils + ghouls] – *scary nicknames for boys and girls*

Kontekst: Gospodin Burns iskače iz mrtvačkog kovčega i pokušava da deluje strašno, ali i zanimljivo.

Efekat: Namera enkodera, gospodina Burnsa je da pokaže kako zna da smisli šaljive reči i efekat je uspešan. Ako je scenarista enkoder, efekat je isti, s tim što scenarista i sam želi da se može nasmejati gospodinu Burnsu kao liku. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preokret u glupost

(57) Marshal: Yeah. We can show you vow it's done. Say it again. Vow it's done...

[vow + how it's done] – *used to express one's competence in writing wedding vows*

Kontekst: Marshall govori Barneyu kako on i Lily mogu da mu pomognu u pisanju zaveta.

Efekat: Marshall kao enkoder želi da pojača efekat njihove sposobnosti time što će smisliti i reč o tome. Efekat nije uspešan. Scenarista kao enkoder želi izazvati smeh kroz Marshallove neuspešne šale i taj efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema (implicitno)

LM: preokret u glupost/metahumor

(58) Barney: Inventing your own word shows creativity and visionary. Visitivity

[visi(onary) + (crea) tivity] – *a characteristic which includes both creativity and visionary*

Kontekst: Barney objašnjava svom društvu kako bi trebalo da se predstavlja osoba i koje osobine da ima ukoliko želi da dobije što bolji posao.

Efekat: Namera Barneya kao enkodera jeste da sebe predstavi pametnim, a on smatra da to znači smišljati svoje reči. Važna je i namera scenariste kao enkodera jer on želi da izazove humoristični efekat zbog Barneyevog predstavljanja sebe boljim nego što jeste, sa elementom i apsurdna zbog načina na koji to radi. Efekat je uspešan i kod dekodera u seriji i kod televizijskog gledaoca. Funkcija jezika je i imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

(59) Marshal: Vow dare you!

[vow + how dare you] – *an expression used you accuse someone of lying about you etc. in relation to vows*

Kontekst: Marshall opominje Barneya da ne bi trebalo da dovodi u pitanje njegove svadbene zavete.

Efekat: Marshall kao enkoder želi da odgovori duhovito i time da se izdigne od Barneyeve prozivke. Efekat je neuspešan. Scenarista želi postići takav efekat da Marshalla učini smešnim zbog svih reči koje je smislio i taj efekat je uspešan kod televizijskog gledaoca. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preokret u glupost.

(60) Marshall: Yeah, uh, wouldn't it be better to project them as a VowerPoint presentation? (clicks tongue) Say it again. VowerPoint...

[vow + (P)owerPoint presentation] – *a presentation in PowerPoint about vows*

Kontekst: Marshall i Lily razgovaraju s Barneyem o bračnim zavetima.

Efekat: Marshall ima nameru da bude humorističan smišljajući reči i to uporno ističe, želi da pojača taj efekat. Efekat nije uspešan, svi ga konstantno ignorišu. Scenarista kao enkoder želi da se publika smeje Marshallu što su mu šale neuspešne i taj efekat je uspešan. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema/Marshall.

LM: preslikavanje snage/metahumor.

(61) Lily: Oh. This is a lot of vows. Marshal: Vow-za. I'll say it again. Vow-za.

[vow + (y)owza] – used to express surprise or amazement about vows

Kontekst: Marshall izražava svoje zaprepašćenje o zavetima.

Efekat: Namera Marshalla kao enkodera je da pokaže lažno preterano zaprepašćenje koje će biti smešno jer je smislio zanimljivu igru rečima. Efekat je neuspešan. Scenarista kao enkoder je želeo postići takav efekat da se publika smeje upravo takvoj neuspešnoj igri rečima i taj efekat je uspešan. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

3.4.4. Personalizacija

Slično prethodnom, ovaj efekat je takođe često upotrebljen kako bi se neko pohvalio i u takvim situacijama koristi svoje ime za stvaranje slivenice. Takođe, time se često prikazuje prisvojnost.

(62) Marshall: It's called "Marsh-gammon." It combines all the best features of all the best games... Candy Land, I Never, Pictionary.

[Marsh(all) + (back)gammon] – a game Marshall invented which is a combination of 'Candy Land', 'I Never', 'Pictionary'

Kontekst: Marshall priča svom društvu o igri koju je on smislio i kako je imenovao.

Efekat: U ovom primeru je primetan efekat inventivnosti. Međutim, pošto je upotrebljeno lično ime, primer je svrstan pod efekat personalizacije, jer je značajna ta namera da se nešto imenuje svojim imenom i na taj način prisvoji. Namera i efekat se poklapaju ako posmatramo Marshalla kao enkodera. U slučaju scenariste biće personalizacija kroz lika, tj. to mu je bila namera, da igru pripiše Marshallu, ali i da ga prikaže kao inventivnog. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: navođenje na krivi trag/ignorisanje očiglednog

(63) Prepare to Phil the agony of Dunfeat.

[Dun(phy) + (de)feat] – defeat by Phil Dunphy

Kontekst: Phil Dunphy šaljivo preti svom poslovnom rivalu.

Efekat: Namera i efekat su ovde personalizacija. Lik u seriji Phil Dunphy želi da bude duhovit, ali u isto vreme da utvrdi svoju pobedu time što koristi svoje ime u slivenici kako bi naglasio da će on biti taj koji pobeđuje. I na nivou scenariste isti je efekat, tj. personalizacija se odnosi na lika. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: u ovom primeru postoji meta i to je Gil Thorp, poslovni rival Phila Dunphyja, tako da ovde možemo dodati da postoji superiornost koja se ovde želi pokazati. Ovde se više radi o nametnutoj nego uočenoj superiornosti, tj. Phil slivenicom postiže superiornost, više nego što je opisuje.

LM: preterivanje

(64) Barney: To more advanced maneuvers, like "The Mrs. Stinsfire".

[Stinson + Mrs Doubtfire] – *a man dressed like an old lady in order to be able to look at them while they undress*

Kontekst: Barney govori društvu kakve sve trikove koristi da bi se približio devojkama.

Efekat: Ovde postoji namera i efekat personalizacije. Efekat je uspešan ako je enkoder Barney i to se postiže upotrebom prezimena Stinson u slivenici. Takav efekat, postoji i na drugom nivou komunikacije i tada scenarista želi da postigne isti efekat za lika u seriji. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preslikavanje snage/promena uloga

(65) Phil Dunphy: To the hard work of Claire and Cameron- or as I like to call them, "Clameron." Oh! Which is what potential home buyers will be doing when they see this place. Clamorin'.

[Cla(ire) + (C)ameron] – *business partners Claire and Cameron*

Kontekst: Phil govori svojoj svojoj supruzi i suprugu njenog brata kako ih on zove jednim imenom pošto zajedno rade.

Efekat: Ovde je efekat personalizacije, ali tu se koriste tuđa imena, tj. ne prisvaja se neko delo, predmet i sl. svojim imenom već se koristi ime drugih ljudi kako bi se oni imenovali kao par. Isto se dešava i na nivou scenariste kao enkodera. Efekat je uspešan da nasmeje televizijsku publiku, ali ne i sagovornike unutar serije, tako da se publika može smejati i iz tog razloga. Postoji i element efekta inventivnosti. Ako se komentariše i funkcija ovde postoji kombinacija imenovanja i igre rečima.

Meta: nema

LM: metahumor

(66) Gabi: Okay, "Yo-fia," give us what you got.

[Yo(landa) + (S)ofia] – *Sofia acting like Yolanda*

Kontekst: Gabi se obraća Sofii od koje očekuje da imitira Yolandu.

Efekat: Kao i u prethodnom primeru ovde postoji personalizacija ali enkoder u seriji ne koristi ovu slivenicu da bi nešto prisvojio nego želi da imenuje neku drugu osobu. Namera i efekat se

poklapaju. Scenarista stvara isti efekat. U oba slučaja postoji i element inventivnosti. Funkcija je imenovanja i igre rečima.

Meta: nema

LM: zamena uloga/preslikavanje snage

(67) Tucker: My tucket list. You know? All the important things I want to do before I die.

[Tucke(r) + (b)ucket list] – *Tucker's bucket list*

Kontekst: Tucker govori koje su njegove želje pre smrti.

Efekat: Ovde je više nego u prethodnim primera izražen efekat personalizacije jer Tucker želi da naglasi da se radi o njegovoj listi želja pre smrti, jer je smislio i ime. Ovaj efekat je uspešan ako je Tucker enkoder. Scenarista kao enkoder ima nameru da stvori isti efekat, s tim što personalizacija ide kroz Tuckera. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(68) All aboard the train for Tuckingham Palace.

[Tuck(er) + (B)uckingham Palace] – *imaginary place visited with Tucker*

Kontekst: Tucker poziva devojke da se upoznaju s njim koristeći britanski naglasak.

Efekat: U ovom primeru Tucker koristi efekat personalizacije jer on želi da svoje ime spoji s onim što je tipično za Veliku Britaniju. On želi da pokaže i inventivnost kroz duhovitost. Scenarista želi da stvori isti efekat kroz Tuckera tj. želi da ga prikaže kao takvog. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija/veza koja nedostaje

(69) Jay: And he starts singing, "Let's get Philsical."

[Phil + (let's get phy)sical] – *to get physical with Phil*

Kontekst: Jay priča kakve je fore Phil koristio da bi zaveo Claire.

Efekat: Ovde je enkoder Jay, ali on nema nameru ništa sem prepričavanja onoga što je njemu ranije bilo smešno. Ako je enkoder Phil koji je smislio ovu slivenicu njegova namera je personalizacija koju postiže spajanjem teksta pesme sa svojim imenom. Osim toga on je tu upotrebio i aluziju jer se koristi tekst poznate pesme. Efekat je uspešan. Scenarista je imao nameru da proizvede isti ovaj efekat kroz lika u seriji. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: veza koja nedostaje

(70) Manny: This kid in my class, Doug Brooks, has a sports-themed birthday party every year. All boys. All sports. All day. He calls it the Doug-lympics,

[Doug + Olympics] – *a sport event held at Doug's house*

Kontekst: Manny priča svojoj mami kako je pozvan kod druga na rođendan sa sportskom tematikom.

Efekat: Ovde ima više nivoa komunikacije. Na prvom nivou je Doug koji održava ovaj događaj, ali on nam ovde nije značajan za analizu kao enkoder jer njegova namera nema veze s humorom. Drugi nivo je Manny koji to prepričava svojoj majci i on takođe nema nameru da proizvede humoristički efekat. Ovde je najvažniji scenarista koji želi da upotrebi ovu slivenicu kroz lika u seriji s namerom da stvori personalizaciju. Ova personalizacija dodaje nijansu humorističnom efektu, ali je bitno što se to radi kroz Mannyija da bi se time pokazala njegova iziritiranost. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(71) Blitzgiving (naziv epizode)

[Blitz + (Thanks)giving + giving] – *the transfer of the curse of Blitz from one person to another on Thanksgiving*

Kontekst: Naziv epizode kojim je sažeto o čemu se radi u epizodi na šaljiv način.

Efekat: Ovaj efekat se koristi samo na jednom nivou učesnika u komunikaciji. To je scenarista koji ovako naziva epizodu. Personalizacija se postiže time što se kombinuje ime kvazi kletve sa imenom praznika. Ovde značenje može biti i prosleđivanje kletve. Pošto je kletva u ovom slučaju nešto smešno, i efekat je humorističan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(72) Phil: I couldn't believe it. Somebody's balloons were blocking my billboard. Philboard. My Philboard.

[Phil + (bil)board] – *Phil's billboard*

Kontekst: Phil svojoj supruzi objašnjava kako baloni zaklanjaju njegov bilbord.

Efekat: Phil koristi efekat personalizacije jer želi da pokaže da je bilbord njegov. On želi da time pokaže i inventivnost. Efekat je uspešan kod publike, mada možda više time što je smešno na koji način on želi da zvuči duhovito. Scenarista ima nameru da taj efekat stvori, tj. da tako predstavi Phila. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: slučajnost/metahumor

(73) Gil(on the phone): And then you're gonna go home and tell everybody you went to the movies, but you and I both know that you got Thorpedoed.

[Thorp + (t)orpedoed] – *to be defeated by a person with the last name Thorp*

Kontekst: Gil Thorp govori Philu kako će ga pobediti u poslovnom smislu.

Efekat: Ovde se u seriji koristi namera i postiže efekat personalizacije zarad toga da se neko zadirkuje. Efekat je uspešan i čak se nastavlja i pretvara u produženo zadirkivanje koje ide u sličnom smeru. Scenarista stvara ovaj efekat upravo s tom istom namerom. Ovde se želi pokazati i superiornost na ovaj način. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Phil Dunphy i ovde se pokazuje superiornost.

LM: preterivanje

(74) Bonnie: Hello. I'd like to take a moment to dedicate this next song to all the ladies out there who can't seem to break a Brad habit.

[Brad + (b)ad habit] – *a bad habit of being in love with Brad*

Kontekst: Bonnie priča kome će posvetiti pesmu koju će nakon toga pevati.

Efekat: Ovde Bonnie koristi efekat personalizacije da bi na duhovit način stavila do znanja Bradu da joj se i dalje dopada. Scenarista ovo koristi radi istog efekta, ali se to koristi više da bi se nasmejala publika zbog načina na koji se Bonnie udvara. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(75) Ben: Move on? As in "Ben" voyage? "Ben" there done that?

[Ben + (bon) voyage] – *to leave Ben*

Kontekst: Ben pita Dannyja da li misli da ga ja zauvek ostavila devojka.

Efekat: Ovde Ben namerno koristi svoje ime za personalizaciju francuskog izraza kojim se želi nekome sretan put kako bi se sam našalio sebi što ga ja devojka našalila pa je ovo delom I samoomalovažavajući humor, a tu postoji i element inventivnosti. Isti efekat želi da postigne i scenarista. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Ben, ruga se sam sebi.

LM: analogija

(76) Ben: Move on? As in "Ben" voyage? "Ben" there done that?

[Ben + been there done that] – *to say that someone has already met Ben very well*

Kontekst: Ben pita Dannyja da li misli da ga ja devojka ostavila zauvek jer misli da ga već dovoljno dobro zna.

Efekat: U ovom primeru je efekat personalizacije upotrebljen time što je ime isprepletено sa gramatičkom konstrukcijom. Namera i efekat se poklapaju i efekat je uspešan. Scenarista je

imao isti efekat na umu, tj. da personalizuje tu frazu. Ben se ovde ruga sam sebi. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Ben, ruga se sam sebi.

LM: analogija

(77) NARRATOR: Kids, as you may recall, whenever Marshall left town for a few days, Lily would compensate with a body pillow she dressed up and named Marshpillow.

[Marsh(all) + pillow]

Kontekst: Ted priča svojoj deci kako je njegova drugarica Lily u mladosti oblačila jastuk kad joj nedostaje Marsall.

Efekat: Ovaj efekat je humorističan samo na nivou scenariste kao enkodera. On to koristi kako bi se smejao Lily i njenoj želji da nadoknadi odsustvo supruga. On želi da je prikaže kao preterano privrženu suprugu. Efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloge

(78) The night is gonna be Led-and-Jerry

[le(gendar)y + Led Zeppelin + and + Jerry] – *to have a good time at the concert of Led Zeppelin with Jerry*

Kontekst: Barney kao dete govori kako očekuje da će se provesti s ocem na koncertu.

Efekat: Ovde se koristi dvostruki efekat, aluzija i personalizacija, tj. dva imena se koriste kako bi se stvorio humoristični efekat. Koristi se lično ime, i ime muzičke grupe, a oba se preslikavaju na jednu reč te zapravo sve to na kraju deluje kao da je došlo do premeštanja glasova unutar te reči. Ovaj efekat želi postići scenarista. Efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: dvosmislenost vezana za referenciju/kijazam

(79) Cooper: I got you a domain name. "Bon Gabetit".

[bon (app)etit + Gab(y)] – *the domain name of a chef named Gabi*

Kontekst: Cooper govori Gabi kako će se zvati njena internet adresa

Efekat: Ovde Cooper koristi personalizaciju da bi bio duhovit. Jači efekat je od strane scenariste, a namera i efekat su pritom isti. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(80) Calm down, Cooper. You too, Mini-Cooper.

[Mini Cooper + Cooper] – *a euphemistic name for a penis for a person named Cooper*

Kontekst: Cooper se smiruje u hotelskoj sobi očekujući da mu stigne devojka.

Efekat: U ovom primeru koristi se personalizacija za deo svog tela. Cooper ovo koristi da bi se sam smirio i da bi sam sebe nasmejao. Scenarista koristi isti efekat. Efekat je uspešan.

Meta: nema

LM: promena uloga

(81) I make my famous sloppy jays, which are really sloppy joes... but made by Jay, which they love.

[sloppy joes + Jay] – *sloppy joes made by a person named Jay*

Kontekst: deda govori kako on voli da dočekuje svoje unuke i kakvu hranu im sprema.

Efekat: Namera i efekat se podudaraju. Pored personalizacije, ovde postoji i element zbližavanja. Jay želi da bude što bolji deda svojim unucima pa i prisvaja neka jela kao da su njegova da bi njih više oduševio i da bi im bio šaljiv i zanimljiv. Scenarista želi postići taj efekat, ali možemo nagađati i da postoji želja za ruganjem svojim likovima, čineći ih toliko voljnim da budu šaljivi i maštoviti.

Meta: nema

LM: analogija/preokret u glupost

(82) Robin: Okay, what is that? Explain the "Weekend at Barney's" to me. Barney: What's to explain? I play a dead guy, and Ted and Marshall carry me around.

[Weekend at Bernie's + Barney] – *a name for one of Barney's ideas to pick up girls inspired by a movie*

Kontekst: Barney objašnjava svojoj devojci Robin kako funkcioniše jedna od njegovih fora koje koristi da bi privukao devojke.

Efekat: Ako posmatramo Barneya kao enkodera on ima nameru da personalizuje ovu ideju. Postiže taj efekat. Scenarista kao enkoder kreira Barneya kao takvog lika da nastoji nametnuti svoje ideje i smisliti im ime tako da se i ovde efekat poklapa. Funkcija jezika je ovde i imenovanja i igre rečima.

Meta: nema

LM: preslikavanje snage/analogija

3.4.5. Elevacija

Ovaj efekat se koristi da se neko ili nešto predstavi bolje ili preuveličano.

(83) Claire: Mm-hmm. What does that fashion Web site call you again? Kenny: [Scoffs] A "jeanius." Spelled like "jeans."

[jean(s) + (ge)nius] – *a person who knows a lot about jeans*

Kontekst: Kenny govori kakav su mu nadimak dali kao prodavcu farmerica.

Efekat: Efekat elevacije postiže Kenny hvaleći se nadimkom. Međutim, za humor je važniji scenarista koji želi postići taj efekat, ali na humorističan način delom se rugajući Kennyju zbog toga čime se hvali. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preslikavanje snage

(84) Mr.Burns: Hello, boils and ghouls. I am the crypt-keeper, or should I say master of scare-i-monies? Smithers: Priceless, sir. You made the word "ceremonies" frightening.

[scary + (cere)monies] – *ceremonies about something frightening*

Kontekst: Gospodin Burns se obraća gledaocima najavljujući nešto strašno.

Efekat: Namera gospodina Burnsa kao enkodera jeste da se predstavi što strašnije, ali i pametnije time što će smisliti novu reč. Scenarista kao enkoder želi postići isti efekat, ali i narugati se njemu što to pokušava. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

(85) Barney: (singing) Bro, bro, bro your broat; Gently to the bar; Hit on sluts, then do ten shots and...

[bro + row] – *to move swiftly towards the bar to meet attractive women*

Kontekst: Barney peva pesmu kad mu Marshall i Lily otvore vrata od stana.

Efekat: Namera Barneya kao enkodera jeste da se predstavi što bolje kao budući potencijalni kum Marshallovog i Lilynog sina, sa elementom humora i aluzije na poznatu dečiju pesmicu. Scenarista želi postići iste efekte, ali sa razlikom što je drugom enkoderu važniji element humora, odnosno smeh koji se želi postići na osnovu toga šta Barney doživljava kao pozitivne osobine mogućeg kuma. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

(86) Jay: So if I get "Grumpa," what do they call Phil's dad? Claire: You know, just... "Funpa."

[fun + (gram)pa] – *a grampa who is fun*

Kontekst: Claire i njen otac razgovaraju o tome kakav je on kao osoba, a posebno u poređenju sa Claireinim svekrom.

Efekat: Scenarista je ovde važniji enkoder i on ima nameru da predstavi svekra koji se pominje, kao pozitivnog i efekat je uspešan, a postiže se najviše kontrastiranjem sa nadimkom za Claireinog oca. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(87) Phil: There's no Phil here. These jeans just slipped on me so perfectly, my name must be Pantsarella.

[pants + (Cind)erella] – *a person wearing jeans which fit them perfectly*

Kontekst: Phil govori kako mu farmerice savršeno odgovaraju.

Efekat: Namera Phila kao enkodera jeste kroz šalu kaže da mu farmerice savršeno stoje preneglašavajući to uz element aluzije na poznati crtani film i efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder želi postići isti efekat. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(88) Mitchel: Mnh, no. My gaydar is never wrong, and it is pinging like we're at a bathhouse.

[gay + (ra)dar] – *an accurate instinct which tells someone, especially people who are gay that someone else is gay, too*

Kontekst: Mitchel govori svom ocu da je njegov prijatelj gej.

Efekat: Namera Mitchela je da uvećiča efekat svog instinkta za prepoznavanje da li je neko gej. Efekat je uspešan. Važan je i enkoder jer je njegova namera da ovo zvuči humoristično i efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preslikavanje snage

(89) They're all amazing! Let the dinnertainment begin!

[dinner + (ent)ertainment] – *an interesting preparation of food in front of the guests of the restaurant*

Kontekst: Marshal se raduje što će gledati pripremu hrane.

Efekat: Marshal ima nameru da pretera oko divljenja događaju pripreme hrane i efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder želi postići isti efekat, ali da to zvuči humoristično, tj. da se publika smeje Marshalu zbog tolikog entuzijazma i taj efekat je takođe uspešan. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

(90) You see, when you left last night, you changed the course of Blitztory.

[Blitz + history] – *the history of the curse of Blitz*

Kontekst: Marshall govori Tedu kako se promenila istorija o Blitzu jer je on otišao kući pre prvobitnog Blitzta.

Efekat: Marshall želi da prida značaj kletvi što zvuči smešno zbog toga što je smešna i sama priča o takvoj kletvi. Cilj je i više zadirkivati Teda. Efekati su uspešni. Scenarista iz istog razloga to i piše. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija/preterivanje

(91) Think of me as Yoda, only instead of being little and green, I wear suits and I'm awesome. I'm your bro. I'm bro-da. And tonight you are gonna use The Force to get the hottest chick in this bar into bed.

[bro + (Y)oda] – *a leader and adviser of bros*

Kontekst: Barney govori Tedu i Marshalu kako će ih on upućivati u sve u životu, biće im vođa.

Efekat: Namera Barneya kao enkodera jeste da se predstavi što bolje sa aluzijom na film *Ratovi zvezda*. Efekat je uspešan. Scenarista želi da postigne ovaj efekat, ali i da se ruga Barneyu i takvom njegovom predstavljanju i taj efekat je takođe uspešan. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(92) Kenny: Mortifying. And a "rack star." Oh. [Chuckles] And what was the headline again? Oh, yeah. "He's Denimite."

[denim + (dyna)mite] – *a person who knows a lot about denim*

Kontekst: Kenny govori šta su o njemu sve rekli kad ga opisuju kao prodavca farmerica.

Efekat: Namera je da se Kenny predstavi što bolje, on kao enkoder pokušava prikriveno da se pohvali i time još više izdigne kao stručnjak. Efekat je uspešan. Važan je scenarist kao enkoder jer on želi postići humoristični efekat, tako da se publika smeje Kennyjevom hvalisanju i taj efekat je takođe uspešan. Ovde je moguće da postoji i aluzija na poznatu pesmu B. B. Kinga *She's dynamite*. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija, preterivanje

(93) There's a new hair-iff in town. (Blows a hairdryer as if it were a gun)

[hair + (she)riff] – *an expert for hair styling who is the best in town*

Kontekst: Bonnie najavljuje da otvara frizerski salon.

Efekat: Bonnie kao enkoder želi da pokaže kako je bolja od drugih frizera, ali na šaljiv način.

Efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija/preterivanje

(94) Ladies, my bro-dium? Yeah. (chuckles) (two girls bring a podium for him)

[bro + (p)odium] – *a podium for a bro*

Kontekst: Barney se obraća devojkama u baru kako bi mu donele podijum.

Efekat: Barneyeva namera je da prida na značaju svom nastupu i tom podijumu na kojem će govoriti, da smisli naziv kojim će to uveličati. Efekat je uspešan, ali više u kontekstu scenariste kao enkodera koji ovom efektu dodaje još i nameru da se televizijski gledaoci nasmeju tome što se nebitno predstavlja kao bitno. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preokret u glupost

(95) Kenny: Mortifying. And a "rack star." Oh. [Chuckles] And what was the headline again? Oh, yeah. "He's Denimite."

[rack + rock star] – *a person who knows a lot about jeans*

Kontekst: Kenny govori kakve su mu sve nadimke dali kao prodavcu farmerica.

Efekat: Kenny kao enkoder ima nameru da se pohvali svojim nadimcima. Scenarista je važniji enkoder jer on želi da upotrebi te nadimke sa namerom da ga izdigne, tj. predstavi bolje, ali na komičan način, tj. da se tome i ruga. Efekat je uspešan. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

(96) Claire: Yeah, well, the lecture got done a little early, and I was kind of the star of the evening. I got a huge laugh when I coined the phrase "shelf-esteem."

[shelf + (s)elf-esteem] – *self-esteem based on the knowledge from the books*

Kontekst: Claire govori kako je smislila reč.

Efekat: Claire kao enkoder ima nameru da se pohvali rečju koju je smislila i kako je sve nasmejala time, da prida na značaju. Efekat je neuspešan. Scenarista kao enkoder želi ovo predstaviti kao smešno jer je neuspešno i taj efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija/metahumor

(97) Barney: A bachelor party is a man's... bro mitzvah!

[bro + (Bar) Mitzvah] – *a ritual before marriage for bros*

Kontekst: Barney govori o tome kakvog je značaja za muškarce momačko veče.

Efekat: Barney kao enkoder ima nameru da smisli humoristično i preuveličanog značaja ime ovaj događaj. Efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder želi postići isti cilj. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje/analogija

(98) Barney: (singing) Bro McDonald had a farm, E-I-E-I-bro; And on that farm he had some chicks; E-I-E-I-bro; With a hot chick here and a dumb chick there...

[bro + (Old) McDonald] – *a bro who owns a figurative farm with chicks who are then girls*

Kontekst: Barney peva pesmu kad mu Marshall i Lily otvore vrata.

Efekat: Namera Barneya kao enkodera jeste da se predstavi što bolje onako kako on smatra da treba tj. duhovitom vulgarnom pesmom. Ovde postoji i aluzija na poznatu dečiju pesmicu. Efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder želi postići isti efekat. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(99) Rita: Your dad and I go way back. First time we met, I told him he needed a course in "hanger" management.

[hanger + anger management] – *storage of clothes*

Kontekst: Rita govori Claire kako je upoznala njenog oca.

Efekat: Namera Rite kao enkodera je da se pohvali upotrebom slivenice koju je sama smislila. Efekat je uspešan unutar serije, tj. smešna je Claireinom ocu Jayu, ali ne i televizijskom gledaocu. Scenarista kao enkoder koristi ovu slivenicu i da bi iznervirao Claire zbog njene neuspele šale i taj efekat je uspešan kod televizijskog gledaoca. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(100) Robin: So which is it, a cockroach or a mouse? Lily: It's a cockamouse.

[cock(roach) + mouse] – *a hybrid creature having the traits of a cockroach and mouse*

Kontekst: Marshall i Lilly u baru prepričavaju društvu kakve su se životinje uplašili.

Efekat: Namera Marshalla i Lilly je da prikažu životinju kao što strašniju, ali ovaj efekat izaziva samo smeh zbog preterivanja kod dekodera unutar serije, ali i televizijskih gledalaca. Scenarista kao enkoder želi izazvati humoristični efekat zbog preterivanja i efekat je uspešan. Funkcija jezika je imenovanja i igre rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

- (101) Robin: Barney's awesome. Barney: Robin's more than just awe-"some." She's awe-"quite a bit." She's awe-"a whole darn lot."

[awe(some) + quite a bit] – *upgraded awesome*

Kontekst: Barney i Robin govore Lily šta misle jedno o drugom.

Efekat: Barney kao enkoder ima nameru da opiše Robin preterano pohvalno, ovde postoji prava namera da se neko prikaže poboljšano koristeći poboljšanu verziju reči. Efekat je uspešan. Namera scenariste kao enkodera je da postigne isti efekat, ali da ga učini smešnim, kroz Barneya kao lika koji smišlja takve duhovite reči često zasnovane na nekom pogrešnom načinu razumevanja reči i taj efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

- (102) Barney: Totally! We can wear... bro-mulkes... spin the bro-del... and consult the wisdom of the Bro-rah. Written in... He-bro.

[Hebrew + bro] – *a language spoken by bros*

Kontekst: Barney objašnjava prijateljima važnost momačke večeri.

Efekat: Barney kao enkoder želi da prikaže sve svoje ideje, kao i momačko veče u ovom primeru kao nešto važnije nego što jeste i to uvek na duhovit način. Efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder želi postići isti efekat, ali kroz Barneya koji sve postiže kroz prividnu ozbiljnost. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje/analogija

- (103) Barney:...daddy! Legendaddy! The man is a god. And he's still out there, living the dream.

[legenda(ry) + daddy] – *a father who still goes to parties etc.*

Kontekst: Barney, nakon što je video oca nakon dugog vremenskog perioda priča svom društvu koliko je oduševljen s njim.

Efekat: Barney kao enkoder želi da svog oca predstavi kao boljeg nego što jeste i to je uspešno. Scenarista kao enkoder je važniji jer on želi postići humoristični efekat kroz to Barneyjevo preterivanje, pa i laganje i taj efekat je uspešan. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

(104) Robin: We're pretty cool. And, you know, a week from today, we are going to be legend... wait for it... Barney: Married. Both: Legend-married. Legend-married. (both laughing)

[legend(ary) + married] – *better in marriage*

Kontekst: Barney i Robin komentarišu kako će biti još bolji u braku.

Efekat: Namera Barneya i Robin je da se opišu boljima na duhovit način i efekat je uspešan.

Scenarista kao enkoder želi postići isti efekat. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

(105) Barney: Ted Evelyn Mosby, you are about to be sworn to secrecy through the sacred vows of a Bro Oath, or "Broath." Please, put on your "brobe."

[bro + oath] – *the oath between two very close friends, bros*

Kontekst: Barney primorava Teda da mu se zakune na tajnost.

Efekat: Barney kao enkoder ima nameru da na značaju prijateljstvu s Tedom i zakletvi.

Efekat je uspešan, jer je ovo smešno i Tedu kao dekoderu, ali i televizijskom gledaocu. Ako posmatramo scenaristu kao enkodera želi da postigne isti efekat. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

(106) Barney's hologram: My son... for many years this apartment has been my Fortress of Barnitude. But now the time has come for me to pass it on. Soon, this place will become your "Fortress of Soli-Ted."

[Fortress of Soli(ude) + Ted] – *Barney's apartment which he plans to give to Ted*

Kontekst: Barney govori Tedu kako planira da mu da svoj stan.

Efekat: Barney kao enkoder ima nameru da preuveličano prikaže značaj svog stana, sa elementom aluzije na *Supermana*. Takođe postoji element personalizacije i inventivnosti.

Efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder želi postići taj efekat, ali humoristično više nego Barney i ovaj efekat je uspešan, smešno je i Tedu i televizijskim gledaocima. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(107) Barney: Ted Evelyn Mosby, you are about to be sworn to secrecy through the sacred vows of a Bro Oath, or "Broath." Please, put on your "brobe."

[bro + robe] – *a robe resembling to those for clergy but intended for friends to wear on certain special occasions such as a ceremonial oath*

Kontekst: Barney nagovara Teda da obuče odoru za zakletvu.

Efekat: Barney ima nameru da preuveliča prijateljsku zakletvu i efekat je uspešan. Scenarista je enkoder koji taj efekat stvara da bi izazvao smeh i ovaj efekat je uspešan i kod Teda kao dekodera u seriji i kod televizijskog gledaoca. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

(108) Claire: You know what else was fun? The party they threw for me at work on Friday. I mean, it was a little bit embarrassing. I didn't even know "she-ro" was a word, and there it was, in icing. [Laughs]

[she + hero] – *a female hero*

Kontekst: Claire se hvali deci svojim uspehom na poslu koji njih i ne zanima preterano.

Efekat: Claire kao enkoder ima nameru da se pohvali. Efekat je neuspešan. Važniji enkoder je ovde scenarista jer želi postići humoristični efekat kroz neuspeh Claireine izignorisanе samopohvale. Efekat je uspešan kod televizijskog gledaoca kao dekodera. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(109) Barney's hologram: My son... for many years this apartment has been my Fortress of Barnitude. But now the time has come for me to pass it on. Soon, this place will become your "Fortress of Soli-Ted."

[Fortress of (Sol)itude + Barn(ey)] – *Barney's apartment*

Kontekst: Barney govori kako naziva stan u kojem je živeo godinama.

Efekat: Barney kao enkoder želi da preuveliča značaj svog stana, sa aluzijom na *Supermana*. Efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder je značajniji jer želi da postigne isti, ali više humoristični efekat i uspešan je kod Teda kao dekodera u seriji i kod televizijskog gledaoca.

Meta: nema

LM: preterivanje

(110) Gabi: Before we go out to eat, I would just like to make a toast to Josh for the use of his very romantic terrace. And to my boo, my boo's mom, and my "boo-ooze!" I love to get my drink on.

[boo + booze] – *favourite alcoholic drink*

Kontekst: Gabi nazdravlja sa dečkom kojem glumi devojkę i njegovom majkom.

Efekat: Gabi ima nameru da preuveliča ljubav sa dečkom kojem se pravi da je devojkicu, pa u tome i preteruje. Ovde nam je važniji scenarista kao enkoder koji kroz lik Gabi preterivanjem postiže humoristični efekat i efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje.

(111) Robin: Okay, fine. Roll camera. Connectitude.

[connecti(vity) + (at)titude] – *a characteristic which shows that a person can work in groups successfully but also has their own opinion*

Kontekst: Robin pristaje na Barneyev predlog da napravi snimak u kojem govori o svojim radnim sposobnostima s preterivanjem, po uzoru na Barneya.

Efekat: Robin kao enkoder se želi predstaviti u što boljem svetlu. Važniji je scenarista kao enkoder jer on želi izazvati humorističan efekat na osnovu toga što Robin na isti način kao i Barney smišlja reči zbog kojih će delovati pametnije i sposobnije. Efekat je uspešan kod televizijskog gledaoca kao dekodera. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija/preterivanje

(112) Robin: Linkativity. Barney: Yeah, linkativity's mine.

[linking + creativity] – *a characteristic which shows that a person can work in groups successfully but also has original ideas of their own*

Robin ponavlja Barneyevu reč koju je on ranije smislio kako bi sebe predstavila.

Efekat: Namera Robin kao enkodera jeste da se predstavi što bolje, ali je ovde tu reč upotrebio i Barney koji kao enkoder naznačava da je ta reč njegova i time joj daje na značaju jer ne želi da prepusti tu reč. Scenarista kao enkoder je važniji jer on želi izazvati humoristični efekat kroz Barneyevu žustru odbranu svoje reči. Efekat je uspešan kod televizijskog gledaoca kao enkodera. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

3.4.6. Zbližavanje

Ovaj efekat ima za cilj da eksploatiše humor tj. u ovom korpusu humoristične slivenice za stvaranje bližih veza sa drugima. Može se objasniti i kao želja da se pripada nekom društvu. Ovo je ujedno i efekat sa najistaknutijim pozitivnim efektom humora.

(113) I mean, I've had to learn how to balance being a friend and a manager. You could call it being a "franager."

[fr(iend) + (m)anager] – *a manager who acts very friendly with his employees*

Kontekst: Claire pokušava da ubedi svog brata kako je ona u dobrom odnosu sa svojim kolegama na poslu, što joj baš i ne polazi za rukom.

Efekat: Ovde Claire kao enkoder ima nameru da na duhovit način prikaže kako je bliska sa kolegama, da su joj oni i prijatelji. Efekat nije uspešan. Scenarista kao enkoder i želi to da postigne, ali i da se usput publika smeje njenom neuspehom pokušaju. Funkcija jezika je funkcija igre rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga/metahumor

(114) Barney: Do you remember how awesome it was to be co-workers... Nay, bro-workers?

[bro(s) + (c)ow-orkers] – *co-workers who are very close friends*

Kontekst: Barney obaveštava Teda kako će ponovo raditi zajedno pokazujući svoje oduševljenje zbog toga.

Efekat: U ovom primeru Barney je enkoder koji ima nameru da postigne efekat zbližavanja. Efekat je uspešan. Ovo je još istaknutije kada je poznata činjenica koliko se tokom serije Barney raspravlja s Marshallom ko je bolji prijatelj Tedu, ali se to uvek prikazuje na duhovit način. Funkcija je igre rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(115) Cameron: Surprising my "hugsband"! (hugs him)

[hugs + (hu)sband] – *a husband who likes to hug*

Kontekst: na poslovnoj zabavi Cameron pokazuje izlive ljubavi svom suprugu Mitchellu, kojem to nije prijatno s obzirom na priliku.

Efekat: Cameron želi da bude što bliskiji sa svojim suprugom pa to iskazuje na duhovit način smišljajući novu reč. Efekat nije uspešan zato što je Mitchellu neprijatno. Što se tiče televizijskih gledalaca efekat je uspešan i izaziva smeh, ali ne toliko zbog namere enkodera koliko zbog neprijatnosti koju izaziva. Taj drugi efekat jeste cilj koji je imao scenarista kao enkoder. Funkcija je igre rečima.

Meta: nema

LM: preokret u glupost

3.4.7. Zbunjenost

Ovaj efekat se koristi kako bi se publika nasmejala nečijoj zbunjenosti, što se donekle postiže i identifikacijom gledalaca sa likovima u seriji jer se većinom radi o nekim poznatim situacijama.

(116) Claire: No! Don't follow me. Phil: Happy valen-birth-iversary!

[Valen(tine's Day) + birth(day) + (ann)iversary] – *a generic important date*

Kontekst: Phil čestita svojoj ženi neodređeni važan datum, jer je ljuta, pa se on plaši da je možda zaboravio na njen rođendan ili nešto slično.

Efekat: Ovde su namera i efekat za humoristični efekat jedino od strane scenariste. On kao enkoder kreira efekta smešne zbunjenost kako bi nasmejao publiku i efekat je uspešan. Kao rezultat ovog efekta nastaju slivenice koje liče na slučajne slivenice, ali u ovom radu ćemo ih tretirati kao i namerne što one ustvari i jesu. Funkcija jezika je ovde i imenovanja i igre rečima, ali funkcija igre rečima preovlađuje jer je to glavni razlog upotrebe slivenice. Kada je reč o postizanju humorističkog efekta sa elementom zbunjenosti slivenice su adekvatno sredstvo da se to postigne jer liče na greške, a ljudi prave greške kad su zbunjeni.

Meta: nema

LM: dvosmislenost vezana za referenciju

(117) Elliot: Ah! Sorry, I can't do this! Marco... Yolanda... Malanda. Bye!

[Ma(rco) + (Yo)landa] – *confusion between Marco and Yolanda*

Kontekst: Elliot na sastanku sa Marcom zamišlja Yolandu i od zbunjenosti im pomeša imena.

Efekat: Ovde je efekat zbunjenosti upotrebljen na takav način da se dve osobe imenuju kao jedna. To je efekat koji stvara scenarista sa takvom namerom. To je uspešan efekat kod scenariste i ovo treba da liči na primer slučajne slivenice. Elliot nema nijednu od ovih namera. On ni ne želi da izazove humor. Na nivou scenariste kao enkodera funkcija je imenovanja i igre rečima.

Meta: nema

LM: zamena uloga

(118) Homer: Ha! Of course I do! Happy anni... birth... entine... Shark week?

[anni(versary) + birth(day) + (Val)entine('s)] – *a generic important date*

Kontekst: Homer upotrebljava ovu slivenicu u razgovoru sa svojom suprugom Marge plašeći se da je zaboravio neki njoj važan datum.

Efekat: Kao i u prethodnom slučaju, scenarista je enkoder, a gledaoci dekoderi. Namera i efekat su prikazivanje komične zbunjenosti. Za ovakve primere je tipično da ih upotrebljavaju muševci, tj. tako je najčešće predstavljeno. Iako smo već rekli da u ova dva primera ne

posmatramo likove kao enkodere, moguće je pretpostaviti i opciju u kojoj oni upotrebljavaju ove i slične reči iako su svesni da je jasno da ne znaju šta govore kako bi bili šaljivi i odbranili se od napada. Ovde se onda može govoriti i o humoru kao nekoj vrsti samoodbrane. Što se tiče funkcije jezika isto je kao u prethodnom primeru, obe funkcije su zastupljene, ali je akcenat na funkciji igre rečima.

Meta: nema

LM: dvosmislenost vezana za referenciju

(119) Josh: Uh-oh. (realizes he is attracted to the naked audience) Down, boy. How do we measure succ-sex? (Chuckles) sex. sex. Success.

[succ(ess) + sex] – mispronounced word success said by a sexually aroused person

Kontekst: Dok drži govor, Josh pokušava da se opusti tako što će zamisliti da su svi u publici goli. Međutim, to umesto da ga smiri uzbuđuje ga i pogrešno izgovara reč *success* tako da joj pripoji i reč *sex*.

Efekat: U ovom primeru namera i efekat su zbunjenost. Efekat je uspešan. Za razliku od prethodnih primera, ovde Josh nikako ne može da bude enkoder već samo scenarista, a samo televizijski gledaoci su dekoderi sa ovim efektom. Funkcija jezika je više igre rečima.

Meta: nema

LM: dvosmislenost vezana za referenciju

3.4.8. Ublažavanje

Ovaj efekat se koristi u situacijama kad nešto krene po zlu da bi se to ublažilo time što se neće naglo saopštiti vest.

(120) Gabi: Not so much of a man... As a manwich.

[man + (sand)wich] – *a man who works as a mascot for a restaurant which sells sandwiches and is dressed in a sandwich suit*

Kontekst: Gabi želi da kaže Sofii da joj dečko radi kao maskota obučen u kostim sendviča.

Efekat: Gabi kao enkoder ima nameru da drugarici na šaljiv način saopšti da joj je dečko maskota sendviča, ali i sa namerom da to ima ublažavajući efekat. Efekat je uspešan. Isti efekat želi postići i scenarista kao enkoder. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(121) Josh: Did you hear that? I was hoping you said chef loud enough so all you heard was "chef-friend."

[chef + (girl)friend] – *a person who works as a chef for her boyfriend*

Kontekst: Josh govori Gabi da se nada da ga nije dobro čula kad je rekao da mu želi biti devojka.

Efekat: Josh kao enkoder ima nameru da bude duhovit i da time postigne još jednu komunikativnu nameru, a to je ublažavanje. Efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder želi postići isti cilj. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(122) Gabi: Hey Josh, ah, I hope you don't mind, I invited Sofia to have lunch on the terrace I thought a little dining Al fresco might help her feel a little less depressed-o.

[depressed + (al fresco)] – *depressed in culinary jargon*

Kontekst: Gabi govori Joshu da je Sofia neraspoločena i da bi je trebalo nekako oraspoločiti.

Efekat: Gabi ima nameru da uvek bude šaljiva i da i ovde ublaži efekat tužnih emocija. Efekat je uspešan kod televizijskog gledaoca. Scenarista želi da postigne isti efekat. Takođe, ovo je još jedan od primera iz ove serije u kojem se nastoji uneti i element kulinarskog žargona. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preokret u glupost

(123) Gabi: You're on your "one-y-moon"?

[one + (h)oneymoon] – *a honeymoon for the person who goes alone because he or she was left at the altar*

Kontekst: Gabi razgovara sa čovekom koji sedi pored nje u avionu.

Efekat: Gabi želi da se našali sa čovekom i da njegov problem ublaži na taj način. Efekat je uspešan i kod dekodera u seriji i kod televizijskog gledaoca kao dekodera. Scenarista želi postići isti efekat. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: zaključivanje posledica

(124) Homer: Marge, I'm gonna take care of you until your amnesia goes scramnesia.

[scram + amnesia] – *amnesia that has gone*

Kontekst: Homer govori svojoj supruzi Marge kako će on pokušati da joj pomogne da se seti svega.

Efekat: Kao enkoder važniji je scenarista jer mu je namera da postigne efekat ublažavanja, kroz Homera koji je predstavljen kao neko ko nije ni svestan ozbiljnosti problema i daje mu

da upotrebi slivenicu kako bi ovo zvučalo humoristično. Efekat je uspešan kod televizijskog gledaoca kao dekodera. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje/zaključivanje posledica

(125) Gabi: Fla-mazing. I learned how to make a peppercorn steak with brandy how to burn down a restaurant... how to make crepe Suzette...

[flambé + amazing] – *amazingly burned*

Kontekst: Gabi preko telefona drugarici govori kako joj je na novom poslu.

Efekat: Namera Gabi kao enkodera je da ublaži lošu situaciju zbijajući šale. Efekat je uspešan.

Scenarista kao enkoder želi postići taj efekat kroz lika. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema (implicitno)

LM: navođenje na krivi trag

3.4.9. Preterana očiglednost

Ovaj efekat je zasnovan na eksplikaturama tj. da se sve prikaže očiglednije nego što je neophodno.

(126) Lily goes from door to door to find Marshal in order to seem to be on accident, when she opens the third door a girl wearing a shirt saying “vagitarian” opens, and then Lily smiles quietly, says “okay” but goes away.

[vagi(na) + (vege)tarian] – *a homosexual woman*

Kontekst: Lily pokušava da naiđe na Marshallovu sobu tako da to deluje slučajno, ali pre toga vrata joj otvara devojka kao odgovara stereotipnom izgledu lezbijke, sa donekle muškim karakteristikama, kratka kosa itd. koja pritom nosi i majicu sa natpisom *vagitarian* i čini se da malo flertuje sa Lily na osnovu smeškanja.

Efekat: Devojka koja nosi majicu, kao enkoder želi da otvoreno pokaže svoje seksualno opredeljenje. Važniji je scenarista kao enkoder jer je on taj koji želi izazvati humorističan efekat time što će toliko očigledno prikazati nešto. Efekat je uspešan kod televizijskog gledaoca kao enkodera. Funkcija jezika je i imenovanje, ali više igra rečima.

Meta: nema

LM: preokret u glupost/preterivanje

(127) Bart: Budget-Os? Marge: That's right. It's much less expensive than the leading clown-based cereal.

[budget + (Krusty)-O's] – *a cheap version of cereal*

Kontekst: Marge govori svom sinu da zbog štednje kupuju jeftinije žitarice.

Efekat: Ovde je kao enkoder važan samo scenarista. On želi da postigne humorističan efekat uz suvišnu očiglednost. Efekat je uspešan kod televizijskog gledaoca kao dekodera. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(128) Mitchel: There is a lot of pressure when one is a gay uncle... Cameron: Or guncle. Mitchel: ...giving a gift to a niece as hip and chic as Haley.

[g(ay) + uncle] – *an uncle who is homosexual*

Kontekst: Mitchel i Cameron se dogovaraju oko poklona koji će kupiti svojoj nećakinji i govore kako im je teško da smisle šta da joj kupe, a da ne pogreše.

Efekat: Namera Camerona kao enkodera jeste da istakne da oni nisu obični ujaci već su gej ujaci i da time bude duhovit. Efekat je uspešan. Važniji je scenarista kao enkoder jer želi da izazove humoristični efekat koji se postiže preterenom očiglednošću i nepotrebnim naglašavanjem toga da su oni gej. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preokret u glupost.

(129) Ted shows a small onesie with a mapple leaf on it. Ted: Oh, my God, Robin, look at this. O Cana-dorable! Am I right?

[O Canad(a) + adorable] – *adorable for Canadians*

Kontekst: Ted pokazuje Robin kanadsku zeku (odelce za bebu), jer je Robin Kanadanka zbog čega je često zadirkuju.

Efekat: Ted ima nameru da istakne aspekt kanadskog kako bi zadirkivao Robin. Efekat je uspešan i kod Robin kao dekodera u seriji i kod televizijskog gledaoca kao dekodera. Scenarista želi postići isti efekat. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Robin.

LM: preslikavanje snage.

(130) Mitchel: Yeah, when Claire told us what to buy, but we learned our lesson -- ignore Claire and trust our gay instincts. Cameron: Or "ginstincts." Mitchel: Too much. No.

[g(ay) + instincts] – *instincts that gay people have*

Kontekst: Mitchel i Cameron komentarišu kako su njihovi gej instinkti pouzdaniji nego da pitaju Mitchelovu sestru za savet.

Efekat: Cameron želi da očigledno imenuje gej instinkte smišljajući novu duhovitu reč. Efekat je neuspešan. Scenarista kao enkoder ima nameru da pokaže Cameronovo instistiranje da ono

što je gej prikaže kao očigledno i da to gledaocima bude smešno. Efekat je uspešan. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: preokret u glupost

3.4.10. Zadirkivanje

Ovaj efekat se koristi kako bi se s nekim prijateljski raspravljalo. Ovde nema negativnih namera.

(131) Claire: Dad, that cannot be a big shock that kids call you "Grumpa."

[grumpy + grampa] – a *grumpy grampa*

Kontekst: Claire svom ocu govori kako je on uvek loše raspoložen i kako ga deca zbog toga zovu.

Efekat: Ovde postoji namera za zadirkivanje, ali kod scenariste kao enkodera. Efekat je uspešan. Claire u ovoj sceni ne pokušava da zadirkuje svoj oca time što mu to govori, ali se može zamisliti kako cela porodica njemu iza leđa koristi ovaj nadimak. Funkcija je igre rečima.

Meta: Jay, deda.

LM: promena uloga

(132) NARRATOR: It was "Lady Tedwina Slowsby."

[slow + (Mo)sby] – a *slow driver with the last name Mosby*

Kontekst: Ted Mosby prepričava deci kako ga ja njihova majka zvala da bi ga iznervirala kad sporo vozi.

Efekat: Ovde je namera enkodera da bi se neko zadirkivao, tj. njegovo prezime se koristi za to. Tu nameru ime, i ostvaruje taj efekat Tedova supruga o kojoj on govori. Scenarista stvara isti taj efekat kroz tog lika. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: Ted Mosby, ali se ovde ne izražava superiornost. Njega supruga zadirkuje da bi time postigla neki efekat. Ovde se humor koristi i kao oruđe da bi se Ted nagovorio da vozi brže.

LM: promena uloga

(133) Marshall: Oh, I guess I did. You know why? I've invented a new holiday:

Slapsgiving. It's the one day we set aside each year to gather together and give slaps.

[slaps + Thanksgiving] – a *Thanksgiving spent by slaping your friends who lost a bet*

Kontekst: Marshall je dobio opkladu i po tome ima pravo da ošamari Barneya 5 puta, ali on želi da od toga napravi još veći događaj kako bi dodatno zadirkivao Barneya.

Efekat: Marshall kao enkoder želi da zadirkuje Barneya. Efekat je uspešan. Scenarista želi postići isti efekat. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Barney.

LM: analogija

(134) Robin: Wait, Marshall, you realize you'll only have one left after this. Are you sure you want to spend this slap today? Life is short. I figured, "Slap-e diem."

[slap + (car)pe diem] – *to seize an opportunity to slap someone while you can*

Kontekst: Marshall objašnjava da želi da iskoristi priliku što pre da ošamari Barneya.

Efekat: Namera Marshalla kao enkodera je da zadirkuje Barneya ne bi li ga što više podsećao na to da će ga ošamariti. Efekat je uspešan. Isto je i namera scenariste. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: analogija

(135) Ted: Are you sure? Robin: Slap-solutely.

[slap + (ab)solutely] – *sure about wanting to give someone else the right to hit Barney*

Kontekst: Robin govori Tedu da je sigurna da hoće da on ošamari Barneya.

Efekat: Namera Robin kao enkodera je da indirektno zadirkuje Barneya time što će što češće upotrebljavati reč šamar. Efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder ima istu nameru, ali i element inventivnosti, da se pokaže koliko se može smisliti humorističnih primera na ovu temu. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(136) Man3: Phil in the Blank! Phil: Bill of Rights! Man4: Jerryatric!

[Jerry + geriatric] – *a nickname for an old man whose name is Jerry*

Kontekst: Očevi dece koja idu zajedno u školu se druže i smišljaju jedan drugom šaljive nadimke koji će sadržati njihova imena.

Efekat: Namera je da se zadirkuje Jerry, očigledno zbog njegovih godina. Efekat je uspešan.

Scenarista je želeo postići isti efekat. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Jerry

LM: preokret u glupost

(137) Sofia: You two just had... An oreo-gasm!

[oreo + (or)gasm] – *a pleasure caused by eating oreo cookies*

Kontekst: Sofia govori svojoj drugarici kako primećuje da se ona sa svojim šefom čiji je kuvar ponaša kao da joj je dečko.

Efekat: Namera Sofie kao enkodera jeste da zadirkuje drugaricu i efekat je uspešan, više kod publike kao dekodera. Scenarista ima istu nameru, ali ono što je tipično za ovu seriju jeste često postojanje još jednog elementa, a to je hrana. Tako da se sva značenja nastoje izraziti uključujući i reči vezane za hranu. Funkcija jezika je igra rečima, ali i imenovanja.

Meta: nema

LM: jukstapozicija

(138) Bonnie: Hey, maidzilla. We're all doing the best that we can here, okay?

[maid + Godzilla] – *a bridesmaid who behaves very authoritatively to others*

Kontekst: Bonnie smiruje Riley koja se ponaša oštro prema svima.

Efekat: Bonnie želi da zadirkuje Riley zbog stava koji je zauzela i efekat je uspešan.

Scenarista kao enkoder želi postići isti efekat. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Riley.

LM: preslikavanje snage.

(139) Ted: Please. I bet it doesn't look that bad. I bet it looks grr-eat!

[grrrr + great] – *looking good with resemblance to a tiger*

Kontekst: Ted govori Robin da se ne nervira oko frizure.

Efekat: Ted ima nameru da zadirkuje Robin oko frizure zbog koje liči na tigra. Efekat je uspešan. Scenarista želi postići isti efekat. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(140) (Ted drops a plate full of appetizers) Marshall: Oh, no! (to Barney) The slap-petizers.

[slap + appetizers] – *appetizers with reference to the slap bet*

Kontekst: Marshall preterano naglašava da mu je žao što je predjelo palo.

Efekat: Marshall ima nameru da zadirkuje Barneya i efekat je uspešan. Isti efekat želi postići i scenarista. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema (implicitno)

LM: preokret u glupost

(141) Barney: It's not a diaper, Robin. It's protective armor. Robin: Stormtrooper, more like Stormpooper.

[Storm(tr)oooper + poop] – *a statue looking like he is wearing a diaper*

Kontekst: Robin govori Barneyu kako joj izgleda figura koju drži u stanu.

Efekat: Robin ima nameru da zadirkuje Barneya i efekat je uspešan. Zadirivanje je indirektno, kroz ruganje njegovoj figuri, a ne njemu lično. Scenarista želi postići isti efekat. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema (implicitno)

LM: promena uloga

(142) Ben: Ri-Gantor?

[Ri(ley) + gantor] – a nickname for a fat person whose name is Riley

Kontekst: Ben otvara vrata svojoj prijateljici koju dugo nije video iznenađen njenom značajno manjom kilažom.

Efekat: Ovde je kao enkoder važniji scenarista jer on ima nameru da pokaže kako su ranije zadirkivali Riley kad je imala problem sa viškom kilograma. Efekat je uspešan, ali ne da se sad ruga njoj već više njenom iznenađenom prijatelju i njegovoj zbunjenosti. Funkcija jezik je i imenovanje i igra rečima.

Meta: nema

LM: navođenje na krivi trag

(143) Bonnie: Let me give you a little advice, tuck-a-doodle-do.

[Tucker + cock-a-doodle-do] – *a person who is shorter, younger or otherwise inferior to someone*

Kontekst: Bonnie se preteći obraća Tuckeru.

Efekat: Enkoder Bonnie ima nameru da zadirkuje Tuckera jer je viša i starija od njega, efekat je uspešan da nasmeje televizijskog gledaoca. Isti efekat želi postići i scenarista. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Tucker.

LM: promena uloga.

(144) Barney: Marshall, you're not eating. Did something spoil your slap-petite?

[slap + appetite] – *appetite of a person who is about to get slapped*

Kontekst: Marshall za stolom podseća Barneya da će biti ošamaren.

Efekat: Marshall ima nameru da zadirkuje Barneya što će biti ošamaren. Efekat je uspešan. Isti efekat želi postići i scenarista. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Barney.

LM: preokret u glupost.

(145) Lily: Barney, that was ridiculous and insane. Marshal: Insane-ulous.

[insane + (ridic)ulous] – *insane and ridiculous at the same time*

Kontekst: Marshall smišlja novu reč po šablonu po kojem je to Barney prethodno uradio.

Efekat: U ovom primeru, namera je ismevanje postupka i zadirkivanje Barneya i efekat je uspešan. Scenarista želi postići isti efekat. Funkcija jezika je imenovanje i igra rečima.

Meta: nema (implicitno ima)

LM: analogija

(146) Phil: Hey, "manimal." How was picture day?

[Manny + animal] – *a sweaty person named Manny*

Kontekst: Phil zadirkuje Mannyja zbog fleka od znojenja.

Efekat: Na oba nivoa učesnika komunikacije namera i efekat su isti. Enkoder želi da koristi ime dekodera unutar serije kako bi ga zadirkivao. Time se želi pokazati i lična inventivnost.

Meta: Manny, ali ovde nema superiornosti. Odvojivi su zadirkivanje i pozitivan osećaj zbog lične inventivnosti.

LM: preslikavanje snage

(147) Phil: Hey. It was right in front of you -- "Brad pitt-stains."

[Brad Pitt + pitt stains] – *a nickname for a person who sweats a lot*

Kontekst: Phil govori sinu kako je mogao da smisli dobar nadimak da bi zadirkivao svog rođaka koji se preznojavao na slikanju.

Efekat: Phil koristi slivenicu da bi postigao efekat zadirkivanja. Tu postoji i element inventivnosti, a koristi se i aluzija. Scenarista kao drugi enkoder želi da postigne isti efekat kroz lik Phila.

Meta: Manny, ali nema superiornosti već se samo koristi za zadirkivanje.

LM: veza koja nedostaje

(148) Your name should be Eric Slap-ton.

[Eric (Clap)ton + slap] – *very good in slapping*

Kontekst: Robin hvali Teda kako dobro šamara.

Efekat: Robin koristi ime poznatog muzičara da bi pojačala efekat pohvale Teda kao osobe koja šamara, a poenta je da se zadirkuje Barney kojeg treba ošamariti. Ovaj efekat želi postići scenarista takođe i efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Barney, koji nije direktni sagovornik, već je poenta da on čuje šta je nekom drugom rečeno.

LM: promena uloga

(149) Jake: I mean, the last thing you need is a premature "e-Josh-ulation."

[e]j(ac)ulation + Josh] – *ejaculation by a person named Josh*

Kontekst: Jake govori svom bratu Joshu da ne bude nervozan kada ponovo bude sa svojom devojkom.

Efekat: U ovom primeru nepotrebno se koristi ime upravo da bi se postigao humoristički efekat. U samoj seriji enkoder je Jake i on koristi ovaj efekat jer želi da zadirkuje brata time što će implicirati da se tako nešto može samo njemu desiti tj. Joshu, za razliku od Jakea. Igra reči ovde nastaje delom i zbog toga što tačan izraz *ejaculation* zvuči kao da u sebi sadrži ime Jake, pa on samo taj deo zamenjuje bratovim imenom. Efekat je uspešan i poklapa se sa namerom s razlikom što je publici ovo smešno, dok Joshu kao dekoderu unosi nervozu. Ako je scenarista posmatran kao enkoder namera i efekat su isti. Što se tiče funkcije ovde je funkcija igranja rečima, a ne imenovanja.

Meta: Josh, radi se o zadirkivanju.

LM: pogrešna analogija

(150) Ted: No, seriously, Robin, you should get the slap. I mean, you're a great slapper. In fact, I want to study slapping under your tutelage. I want to be your slap-prentice.

[slap + apprentice] – *apprentice to someone who is good at slapping*

Kontekst: Ted hoće da prepusti Robin pravo da ošamari Barneya jer smatra da ona dobro šamara.

Efekat: Ted kao enkoder ima nameru da preuveliča to kako Robin šamara, ali da time zadirkuje Barneya. Efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder želi postići isti efekat. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: preterivanje

3.4.11. Samo-omalovažavanje

Ovaj efekat je vrlo sličan prethodnom, jer se ovde radi o zadirkivanju, ali upućenom sebi.

(151) Sofia: Well, I'm very excited for you even though I am bummed and depressed... "bumpressed."

[bum(med) + (de)pressed] – *being in a very bad mood, worse than only bummed or depressed*

Kontekst: Sofia se sama sebi ruga jer se nasuprot svoje presrećne drugarice ona oseća loše.

Efekat: Enkoder, Sofia, želi se sama sebi rugati i efekat je uspešan, i snažniji je efekat jer reč nastaje po analogiji reči koju je Gabi prethodno smislila da opiše koliko je srećna. Scenarista želi postići upravo taj efekat. Funkcija jezika je igre rečima.

Meta: Sofia.

LM: analogija

(152) Sofia: Because he lied to me. I almost had a one-night "standwich."

[one night stand + sandwich] – *a relationship for one night with a man who works as a sandwich mascot*

Kontekst: Sofia ispituje Gabi kako je mogla da joj ne kaže čime se bavi njen momak.

Efekat: Sofia kao enkoder želi da iako je ljuta na humorističan način opiše moguću situaciju rugajući se sama tome. Efekat je uspešan. Scenarista je želeo postići isti efekat, a donekle i inventivnost. Funkcija je tako igre rečima, ali i imenovanja.

Meta: nema

LM: promena uloga

(153) Cooper: You're right. I spent 13 hours on a plane, paid \$800 for this beautiful hotel suite, tried a little something called manscaping...

[man + (land)scaping] – *shaving intimate parts of a male body for decorative purpose*

Kontekst: Cooper se žali svojoj devojci kako se uzaludno trudio za njihovo prvo zajedničko veče.

Efekat: Kao enkoder, ovde nam je važniji scenarista jer on želi da postigne humoristički efekat kojim se ruga Cooperu, pri čemu se Cooper sebi ruga. Efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Cooper

LM: analogija

(154) Marshal: I vow to always sit next to you and hug you, even if you're covered in vomit, whether it's yours or Marvin's or... in the case of what came to be known as Spew Year's Eve 1998, my own. Sorry.

[spew + New Year's Eve] – *a New Year's Eve marked by someone's extensive vomiting*

Kontekst: Marshal obećava svojoj supruzi da će joj uvek biti podrška.

Efekat: Marshal ima nameru da se našali na svoj račun. Efekat je uspešan. Scenarista želi da se naruga Marshalu, ali prvi efekat je primarni ovde. Funkcija jezika je i igra rečima i imenovanje.

Meta: Marshal

LM: analogija

(155) Mitchell: Oh, my god. Stop. We're gancient.

[ga(y) + ancient] – *a gay person who reached certain age*

Kontekst: Mitchel i Cameron su u klubu, i shvataju da su suviše stari da bi bili zanimljivi devojkama za druženje, jer više nisu mladi gej par.

Efekat: Mitchel ima nameru da se naruga sebi i svom suprugu. Efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder je želeo da im se obojici naruga i efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema (implicitno ima)

LM: preterivanje

Slivenice koje izazivaju negativni humoristički efekat:

3.4.12. Ruganje

Ovim efektom često se želi izazvati smeh na štetu nekog trećeg, tj. smeh je usmeren ka toj osobi ili više osoba. Jedini je koji se ovde opisuje kao negativan.

(156) It's a mockery of marriage. It's mockerriage.

[mock(er)y + (ma)rrriage] – *a ridiculous marriage*

Kontekst: Cameron razgovara sa svojim suprugom o braku jednog para i ruga se tom braku.

Efekat: Namera enkodera je narugati se nečijem braku i taj efekat je uspešan. Ovde se radi o stvarnom ruganju za razliku od dosadašnjih primera u kojima je humor bio većinom pozitivan. Ono što ovaj primer čini smešnim upravo je upotreba slivenice jer kad bismo nju uklonili, ovo vređanje nečijeg braka ne bi zvučalo duhovito. Slivenicom ipak enkoder uspeva, naročito ako posmatramo scenaristu kao enkodera da nasmeje publiku. S druge strane scenarista daje Cameronu da izgovara ovaj tekst sarkastično, ali je smešno i to što čak i u besu neki ljudi žele da budu šaljivi, što se vidi njihovim trudom da i tad smisle novu reč. Funkcija je ovde zato i imenovanja i igre rečima, s tim što je prvo u funkciji drugog.

Meta: nema (implicitno ima)

LM: zaključivanje posledica

(157) Elliot (to Yolanda): Oh, my God, he looks horrendous. He doesn't have a Halle Berry face like mine to pull it off. Yolanda: Halle Berry? More like Frankenberry.

[Franken(stein) + (Halle) Berry] – *a person who does not have good looks*

Kontekst: Yolanda vređa Elliotov izgled dok razgovaraju.

Efekat: Namera i efekat u ovom slučaju su uvreda. Yolanda želi to da uputi Elliotu, ali je poznato da tokom serije njih dvoje konstantno pokušavaju da pokažu ko će koga nadmudriti tako da je čest slučaj da zbog toga smišljaju ovakve uvredljive reči. Efekat je uspešan, kod televizijske publike kao gledaoca. Funkcija je prevashodno igra rečima.

Meta: Elliot, kojeg Yolanda i pokušava uvrediti, zato njemu ova reč nije smešna.

LM: Promena uloga

(158) Marshall: Wow, I am not dressed for this. Barney: One word, made up.
Douche-pocalypse.

[douche + (a)pocalypse] – *a room crowded with boring people*

Kontekst: Barney govori svom društvu kako će im veče biti uništeno jer su tamo gde idu svi dosadni i ozbiljni.

Efekat: Barney kao enkoder želi da bude duhovit i inteligentan. U ovom primeru želi da uvredi ozbiljne ljude koji nisu koliko i on uvek spremni za zabavu njegove vrste. Efekat je uspešan kod njegovog društva, sem jedne osobe. Kod publike efekat je takođe uspešan, a isti taj efekat je na drugom nivou, tj. ako je scenarista enkoder. U primeru se vidi da je Barney sklon smišljanju ovakvih reči, pa je i naglašeno da je izmišljena. Funkcija jezika je i imenovanja i igre rečima.

Meta: svi koji nisu kao Barney.

LM: analogija/preterivanje

(159) Haley: Yeah, I agreed to dinner, not tickets to the Electric Light Dorkestra.

[Electric Light (Orch)estra + dork] – *an orchestra in which the musicians are nerds, students who have good grades but never socialize with others*

Kontekst: Haley govori majci kako neće ostati na sestrinom nastupu.

Efekat: Očekuje se da ovaj podrugljivi efekat želi proizvesti Haley. Međutim, pošto se ispostavi da se grupa stvarno tako zove, čini se da i majka svoju mlađu sestru doživljava kao štreberku, jer napada Haley što se ruga sestri. Dakle, nameru podrugljivosti nema niko od likova kao enkodera, scenarista ima nameru da se naruga kroz njih, ali bez njihove namere. Efekat stvara majka, Claire, i uspešan je. Funkcija jezika je ovde imenovanje, jer je ovo ime grupe, ali je za scenaristu funkcija ipak više igre rečima.

Meta: Alex, sestra koja svira u grupi.

LM: pogrešno zaključivanje/navođenje na krivi trag

(160) Dr. Egoan: My appointment before you. Nice guy. Just a little screwed up.
Now, it is time to hook you up to the diepod. As you surrender your body, what music and visual imagery would you like to experience?

[die + ipod] – *a modern device probably of the brand Apple used to euthanize people*

Kontekst: Doktor sumnjive etike preporučuje mašinu za eutanaziju dedi Simpsonu i govori mu razne prednosti koje mu to donosi.

Efekat: Namera enkodera u ovom primeru je sarkazam i to se uspešno ostvaruje. Za razliku od drugih primera, ovde je uvreda suptilna i nema direktnog obraćanja. Jedini enkoder kojeg ovde uzimamo u obzir je scenarista. Funkcija jezika je imenovanja, ali i igre rečima.

Meta: kompanija *Apple* kao i ljudi opsednuti njihovim proizvodima

LM: preterivanje

(161) Yolanda: Oh, that is so sweet, Elliot. But let's be real. He went "gaysian," then changed his persuasion.

[gay + (a)sian] – *an Asian person of homosexual orientation*

Kontekst: Dvoje ljudi se prepiru oko zajedničkog partnera, pri čemu žena kaže muškarcu kako je on razlog što njegov bivši nije više gej.

Efekat: Ovde se želi postići efekat uvrede, i uspešan je u slučaju televizijskog gledaoca kao dekodera. Enkoder scenarista i Yolanda imaju istu nameru. Funkcija jezika je igre rečima.

Meta: Elliot

LM: zaključivanje posledica

(162) Patty: Go suck a rat, Assanova.

[ass + (Ca)sanova] – *a person who is opposite to being successful in seduction of women*

Kontekst: Bliznakinje teraju od sebe muškarca koji pokušava da im se udvara.

Efekat: Patty, kao lik u seriji ima nameru da se naruga muškarcu koji joj se želi udvarati.

Efekat je uspešan za televizijskog gledaoca. Scenarista kao enkoder je Patty kreirao kao takvog odbojnog lika i ova izjava se s tim uklapa. Funkcija jezika je prevashodno igra rečima.

Meta: muškarac koji se udvara.

LM: analogija

(163) Lily: Lousy. Mrs. Buckminster was a spoonful of sugar. But so far, everyone we can afford on this Web site HeyNannyNanny.com is Scary Poppins.

[scary + (M)ary Poppins] – *a person who is opposite to being a good baby sitter*

Kontekst: Lily se žali društvu kako ne može da priušti dobru bebisiterku, a da su one koje može loše.

Efekat: Ovde Lily ima nameru da se naruga, ali ne samo osobama koje su loše bebisiterke, već i sebi jer je prinuđena da njih unajmi. Efekat je uspešan i pred njenim društvom i pred publikom. Namera scenariste je ista. Funkcija jezika je igre rečima.

Meta: loše bebisiterke

LM: analogija

(164) Selma: Women marry their fathers, Marge. So you just might be meeting your future "ton-in-law." (both laughing) Ton-in-law.

[ton + (s)on-in-law] – *a son-in-law who is very fat*

Kontekst: Selma i Patty se rugaju svojoj sestri što će joj budući zet biti debeo.

Efekat: Namera i efekat koji Selma želi postići jeste ruganje i efekat je uspešan, ne za Marge, ali za drugu sestru, kao i kod publike. Ponovo scenariste održava imidž Selme kao pomalo zlobne osobe. Isto tako ovde se ona želi kroz tu porugu narugati još i Margeinom mužu jer je i on debeo, a Selma ne pokazuje simpatije prema njemu tokom cele serije. Funkcija jezika je ovde igra rečima.

Meta: Marge, iako ruganje nije direktno njoj upućeno, ona je ta koja se oseća uvređeno

LM: preterivanje

(165) Sofia: S-T-Dee-Dee? I don't think so.

[STD + Dee-Dee] – *a promiscuous girl named Dee Dee*

Kontekst: Sofia implicira da je njena drugarica promiskuitetna.

Efekat: Efekat ruganja se ovde koristi da bi se na šaljiv način reklo kakva je devojka Dee Dee. To se delom koristi i da bi se ublažila negativna osobina što je karakteristično za komedije. Isti efekat je i kod scenariste kao enkodera.

Meta: Dee Dee, iako se to njoj ne upućuje ona je samo predmet komentara, ali se ne pokazuje superiornost.

LM: preterivanje

(166) Gabi (to a girl): Um, hi, can I help you? Uh, our special today is "He Can Quiche My Ass."

[quiche + (kiss) my ass] – *a phrase in a culinary jargon used to leave someone, send them away*

Kontekst: Gabi nakon ljubavnog razočaranja prodaje hranu sa ohrabrujućim nazivima za ostavljene, prevarene ili drugačije razočarane u ljubav.

Efekat: Ovde je namera uvreda, ali ne direktna, već više se želi nekome staviti do znanja da nije bitan. Efekat je uspešan u smislu humorističnosti, ali ne i uvrede, jer se previše napora uložilo da bi se nekome reklo da nije bitan. Efekat je uspešniji ako je scenariste enkoder. Namera je tada narugati se onima koji imaju ljubavne probleme, jer to većinom okolini i deluje smešno, pa je tako predstavljeno i u seriji.

Meta: osobe koje su nekako povredile, ostavile i sl.

LM: preokret u glupost

(167) Lily: Sorry. Should I call you a wambulance?

[w(hine) + ambulance] – *a fictional ambulance or rescue squad for someone who cries or whines*

Kontekst: Devojčica se ruga svom tati zato što je jako lako uvredljiv.

Efekat: Namera devojčice je da se naruga svom tati i efekat je uspešan. Posebno je smešno publici što devojčica ima oko 5 godina, a uspeva na taj način da se ruga svom ocu. Namera scenariste je ista, odnosno želeo je da naglasi kakav je taj čovek kojem se dete može tako rugati. Funkcija jezika je samo igre rečima.

Meta: Mitchel, devojčin otac.

LM: promena uloga

(168) Robin: If you fall for that one, my heart breaks for you, but I'm sorry, you're a "smoron."

[secret + moron] – *a person who lacks intelligence to see when someone is telling them even the most incredible lies*

Kontekst: Robin razgovara s Barneyem o tome kako on ubeđuje devojke da budu s njim i ona mu govori šta misli o onima koje poveruju u njegove priče.

Efekat: Robinina namera jeste da se naruga devojkama koje veruju u Barneyeve priče, naročito onu da je on astronaut i radi za tajnu NASU (secret NASA > SNASA), i zbog toga po analogiji smišlja naziv za takve osobe. Efekat je uspešan. Scenarista želi postići isti taj efekat. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: naivne devojke koje veruju Barneyu.

LM: analogija

(169) Cameron: Or little bo cheap. (looking at the dress) Look at this fabric. It's already pilling.

[Little Bo (Peep) + cheap] – *a little girl in a dress which looks cheap*

Kontekst: Očevi nezadovoljno komentarišu nekvalitetnu haljinu koju njihova mala ćerka treba da obuče na venčanje.

Efekat: Cameron ima nameru da se naruga lošem kvalitetu haljine na duhovit način i efekat je uspešan. Scenarista ima istu nameru. Funkcija je i imenovanja i igre rečima, jer se igra rečima želi postići, ali se to i radi ovde sa željom da se pokaže i inventivnost da se to smisli.

Meta: devojčica u haljini, mada ne da bi joj se narugalo, već da bi se narugalo haljini.

LM: analogija

(170) Jay: Ah, burrito, bur-right-o. Christmas should be Christmas.

[burrito + right] – *an expression meaning that all Spanish speaking countries are the same*

Kontekst: Jay se žali svom sinu kako mu Božić više nije isti otkad mu je njegova druga žena, poreklom iz Kolumbije unela nove običaje.

Efekat: Namera i efekat su da se delimično naruga svim zamljama u kojima se govori španski time što će sve biti izjednačene. Efekat je uspešan, i u skladu sa ovim likom u seriji koji je

sklon da ponekad uvredi druge. Namera i efekat scenariste jesu upravo da prikaže Jaya kao jednog takvog predstavnika koji druge nacije tretiraju donekle inferiornim. Funkcija jezika je igre rečima.

Meta: svi koji žive u zemljama gde se govori španski jezik.

LM: analogija

(171) You went from dork to Count Dorkula.

[Count Dracula + dork] – *a person who has good grades, does not socialize with others and wears dark, a bit scary clothes*

Kontekst: Haley se obraća sestri preko Skype-a i vređa njenu odevnu kombinaciju.

Efekat: Namera je da se uvredi sestrin način odevanja, ali pošto su ranije uvrede uključivale ruganje na račun toga koliko ona uči, sad je to stopljeno u jedno. Efekat je uspešan. Isto važi i ako gledamo scenaristu kao enkodera, a televizijskog gledaoca kao dekodera, ali Alex, kojoj se ruga se ne smeje. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Alex

LM: promena uloga

(172) Barney: Reverend? More like never-end. Prayer-five.

[never-ending + reverend] – *a reverend who talks continuously*

Kontekst: Barney govori svojoj budućoj supruzi kako sveštenik ne prestaje da priča.

Efekat: Namera je da se naruga svešteniku koji suviše priča. Efekat se poklapa sa namerom i uspešan je. Scenarista kao enkoder želi postići podjednak efekat kroz lik u seriji.

Meta: sveštenik

LM: preokret u glupost

(173) Elliot: Don't you need a King Kong size bed?

[King Kong + King size bed] – *a bed of a large size suitable for a well known fictional monster to sleep in*

Kontekst: Elliot vređa Yolandin fizički izgled.

Efekat: Namera je ovde da se neko uvredi. Enkoder je Elliot i efekat je uspešan. Međutim smeh postoji jedino kod televizijskog gledaoca, ali je pri tome enkoder scenarista. Funkcija jezika je igra rečima. Vređanje je indirektno, kroz opis kreveta umesto ličnog vređanja.

Meta: Yolanda

LM: preslikavanje snage

(174) Luke: If you were doing it, they'd call it a dork-to-dork salesman.

[dork + door-to-door salesman] – *a person who has good grades, does not socialize and works as a door-to-door salesman*

Kontekst: Brat se sestri ruga da je štreberka, u očigledno konstantnom zadirkivanju koje traje već neko vreme.

Efekat: Enkoder je Luke, koji ima nameru da se naruga sestri jer je štreberka. Efekat je uspešan. Scenarista kao enkoder želi postići isti efekat i nastoji pokazati koliko uporno svi u porodici žele da se narugaju Alex čak i kad nema nikakvog osnovanog razloga za to. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: Alex

LM: veza koja nedostaje

(175) It's full of lame apps: Bully Avider, Nosebook, Insta-Grandma. This was stolen from Milhouse!

[Instagra(m) + grandma] – *an app which allows communication with one's grandma; an app which grandmas post their photos*

Kontekst: Bart pronalazi tablet i neznajući i gleda šta ima na njemu.

Efekat: Bart kao enkoder ruga se vlasniku tableta, indirektno rugajući se aplikacijama na njemu. Efekat je uspešan za televizijskog gledaoca kao dekodera. Ako je enkoder scenarista, rujanje ostaje, ali je ovaj put upućeno Millhouseu jer je poznato čiji je tablet i efekat je svakako uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema (implicitno Milhouse)

LM: jukstapozicija

(176) It's full of lame apps: Bully Avider, Nosebook, Insta-Grandma. This was stolen from Milhouse!

[nose + (Face)book] – *a social network for people with a big nose*

Kontekst: Bart pronalazi tablet i pregleda kakve aplikacije ima.

Efekat: Ovde je kao enkoder značajniji scenarista. On ima nameru da se kroz Barta naruga Millhouseu, Bartovom drugu i to indirektno rugajući se njegovim aplikacijama. Bart u tom trenutku ne zna čiji je tablet što pokazuje da namera nije rujanje prijatelju nego nekom nepoznatom, ali otkriva ipak svoje mišljenje o njemu, time što na osnovu tih aplikacija zaključuje da je tablet Millhouseov. Efekat je uspešan. Funkcija jezika je i imenovanje i igra rečima.

Meta: nema (implicitno Milhouse)

LM: analogija

(177) His turn-offs are farm, Fizbo and worst of all, Farmbo.

[Farm + Fizbo] – *a clown who likes to work on a farm*

Kontekst: Claire govori šta njenog brata najviše nervira kod njegovog supruga.

Efekat: Namera je da se enkoder naruga. Enkoder je u ovom slučaju više scenarista nego Claire, tj. scenarista je taj koji želi da nasmeje publiku zbog stvari koje Mitchela mogu da iznerviraju. Efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: promena uloga

(178) Gloria: What did I say? Jay: "Steak-cation." It's stay-cation.

[stay + (va)cation] – *a vacation on which one stays at home*

Kontekst: Jay objašnjava svojoj ženi koja je poreklom iz Kolumbije kako bi trebalo da pravilno izgovori reč.

Efekat: Ovde je važniji scenarista kao enkoder jer se on želi narugati i Glorii i Jayu zbog toga što on konstantno nju pokušava da ispravlja zbog njenog pogrešnog izgovaranja reči. Efekat je uspešan. Funkcija jezika je igra rečima.

Meta: nema

LM: pogrešna analogija

3.5. Diskusija

Nakon razvrstavanja slivenica prema vrsti humorističkih efekata koji se postižu moguće je doneti određene zaključke. Pre svega, hipoteza o postojanju više različitih efekata koji se mogu postići potvrđuje se kao tačna. Takođe, ti efekti se ponavljaju, odnosno moguće ih je prema tome grupisati. Pošto je bilo govora o pozitivnom i negativnom humoru i ovde se potvrđuje da humor može biti i izraz negativnog. Iako korpus nije dovoljno velik da bi se radila i kvantitativna analiza podataka i ovde se primećuje da su efekti ipak pretežno pozitivni. Tj. samo je jedan efekat, ruganje, okarakterisan kao negativni humor. Važno je ovde dodati i da se tu ne radi o nečemu potpuno negativnom, već se radi samo o malo oštrijem verbalnom dovijanju između sagovornika, ali ipak sa osnovnim ciljem da se proizvede humoristički efekat.

Tipologijom efekata koji se mogu postići slivenicama, koja se predlaže u ovom radu, dolazi se do 12 mogućih različitih efekata. Ovde se predlaže takva podela, ali je jasno da su razne modifikacije moguće pre svega zbog toga što mnoge slivenice mogu da budu svrstane u više vrsta efekata. Za svrhe ovog rada, svaka je razvrstana na samo jednom mestu, prema tome koji efekat je primarno izražen, odnosno koji je najjače izražen tom konkretnom slivenicom. U nekim primerima, to je predstavljalo teškoću, ali bi izlistavanje jedne slivenice na više mesta moglo izazvati veću konfuziju. Na nekim mestima je zato, u okviru same

analize opisano o kojim još se efektima tu radi. Pošto je komentarisana i funkcija jezika prema kojoj se slivenice koriste za imenovanje ili igru rečima, ovde se zaključuje da se sve slivenice ovog korpusa koriste s funkcijom igre rečima. Međutim, mnoge se istovremeno koriste i za imenovanje nekih novih pojmova i sl., ali to opet sve za svrhe humora.

Pošto postoje manje i veće sličnosti među efektima koje stvaraju slivenice, ovde je pokušano da se oni rasporede na taj način, da slični efekti prate jedan drugog radi lakšeg poređenja i razlučivanja razlika gde su sličnosti velike. Na primer često se stvara efekat aluzije sa sličnom namerom kao i za inventivnost. Nisu uvek jednake, pa su zato razdvojene, ali ponekad se aludira na nešto za ciljem da se pokaže inventivnost. Isto tako, inventivnost je nekad slična sa apsurdom jer je u humoru teško povući liniju između toga kad je nešto smešno zbog toga što neko želi da se hvali, a kad ipak prevagnjuje činjenica da je ta ideja apsurdna. Sličnosti su već prikazane u analizi pa neće sad ovde sve biti nabrajane.

Iako nema drastičnih razlika u broju slivenica sa određenim efektom, najveći broj primera ipak svrstan je pod efekat elevacija. To znači da je najviše slivenica upotrebljeno s ciljem da se nešto ili neko predstavi kao bolji, preuveliča i sl. Ovakvi rezultati su u skladu sa onim što je ranije rečeno o slivenicama i humoru tako da ne iznenanaju. Dakle, ponoviće se ovde, ljudi često koriste humor kako bi pokazali i inteligenciju. Nije uvek cilj ni zadirkivanje ni šala, već je nekad upravo cilj da se humorom pokaže intelekt. Prema tome, logično je za očekivati da će nastojati da pokažu poboljšanu verziju svega. Približno ima i primera koji izražavaju inventivnost. Ova dva efekta često su vrlo slična. Razliku između njih čini to što se efekat inventivnosti najčešće koristi tako što se neko hvali rečju koju je smislio, tj. to je svrha upotrebe te slivenice. Kod elevacije, s druge strane, reč se upotrebljava samo da bi se opisala vanjezička stvarnost i da se tome prida što veći značaj. Ono čime mogu biti obuhvaćeni svi efekti jeste želja da se pokaže inteligencija za stvaranje reči. Aluzija takođe može imati sličnosti ovim efektima, samo što se ona može da osim aludiranja na nešto ili nekog, izazove opet više različitih podefekata.

Personalizacija kao efekat je zanimljiva jer se upotrebljava lično ime. Ovde se isto želi prikazati inteligencija za stvaranje novih reči, ali se ovde to želi eksplicitno prisvojiti. Isto tako, ove su reči personalizovane i na taj način što drugi ne mogu da ih upotrebe, već isključivo osoba koja ih je smislila, ili eventualno neko ko se isto tako zove, a takva reč je u određenoj situaciji adekvatna da je upotrebi. Efekti zbunjenost, zbližavanje i ublažavanje pokazuju jednu zajedničku osobinu, a to je da se ovakvim rečima izražava nesigurnost. To ih izdvaja od ostalih koje se ponekad govore upravo radi nametanja drugima. Ovi efekti su zato prikazani jedan za drugim jer postoji takva vrsta veze među njima. Ne sme se zaboraviti da su

upotrebljeni sa osnovnom svrhom da nasmeju, u ovom slučaju da se publika nasmeje nekim neprijatnim situacijama u kojima su se zatekli likovi u televizijskim serijama. Efekat preterana očiglednost nasmejava upravo zbog dupliranog isticanja nečeg što je jasno, a efekat je jači ukoliko je unutar serije predstavljen tako da deluje uobičajeno. Što se tiče poslednja dva efekta, vrlo su slična. Radi se o šalama upućenih nekom drugom. Ono što ih razdvaja jeste, da li se onaj ko je meta šale želi nasmejati, ili meta služi kao sredstvo da se nasmeje neko drugi.

Pri analizi u ovom radu korištena su dva izvora znanja koja su najvažnija za ovo istraživanje. To su meta i logički mehanizam. Meta je upotrebljena samo da se ustanovi kad je humor usmeren ka nekom, odnosno kad se radi o ruganju ili zadirkivanju. Ovo se uglavnom pokazalo kao tačno. To je pomoglo u ovom radu i da se bar donekle ukloni subjektivnost pri stvaranju ove tipologije, kada je reč o slivenicama koje ispoljavaju malopre navedene efekte. Ostale zato uglavnom nemaju metu već je smeh izazvan bez potrebe da bude usmeren na neku osobu kojoj će se druge smejati. LM uključen je u analizu sa sličnim razlogom, tj. da se vidi da li postoje neka poklapanja među efektima i određenim LM. Poređenjem efekata i različitih LM nije se došlo do značajnih zaključaka. Jedino je primetno poklapanje LM preterivanje i efekta elevacija, takođe jukstapozicija se ne pojavljuje često, ali se ipak javlja kod efekta apsurdnosti. Drugi efekti su izražavani pretežno raznim LM pa ne postoje neke pravilnosti. Postoji doduše i poklapanje LM dvosmislenost vezana za referenciju sa šalama koje su vulgarne, mada to nije izdvojeno kao poseban efekat u ovom radu. Na osnovu toga može se zaključiti i da bi se efekti mogli i detaljnije razvrstati, ali to bi dovelo do većeg broja kategorija sa manjim brojem predstavnika. Generalno, najčešće korišćeni LM su ipak analogija, promena uloga i preterivanje kroz sve efekte. Ovde je potrebno naglasiti da, kao i humoristički efekti, LM ne mogu uvek precizno da se svrstaju, tj. čini se da mogu pripadati u više kategorija, te je u nekim primerima navedeno više od jednog.

Kao što je već pominjano u ovom radu je struktura slivenica u drugom planu. Ipak, primetna je namera enkodera da stvore slivenice sa osnovama kod kojih postoji fonološko i/ili grafološko preklapanje osnova u celom korpusu. Što se tiče nekih pravilnosti vezano za različite efekte, nema značajnih razlika. Interesantno je navesti da se kod efekta apsurdna javljaju primeri gde se od jedne od osnova zadržava samo jedna grafema i to pojačava taj efekat, *SNASA*, *Smoon*, a taj efekat se može pojačati i nizanjem većeg broja osnova kao što je *stoveinkerator*. Veći broj osnova u slivenicama u ovom radu korišten je još i za efekat zbunjenosti. Ono što liči na deminutivni sufiks upotrebljeno je za efekat ublažavanje *depressed-o* i *one-y-moon*. Osnove koje su višu puta upotrebljene za stvaranje slivenica su *bro*, *legendary* i *slap*.

4. Završna razmatranja

U ovom poglavlju biće dat kratak pregled onoga što je rečeno u nekim od poglavlja kao i rekapitulacija rezultata i moguće perspective za dalja istraživanja.

4.1. Rekapitulacija

Na osnovu svega dosad ovde će biti još jednom ponovljeni najvažniji aspekti ovog rada i zaključci do kojih se došlo.

Slivanje je takav tvorbeni postupak koji vremenom dobija na popularnosti. Koristi se u raznim kontekstima, ali je jedna od najznačajnijih upotreba slivenica humoristična. Za razliku od drugih sredstava kojima se stvara humor, slivenice su karakteristične po tome što izražavaju neke druge efekte, koji ne bi trebalo da budu zanemareni. Cilj ovog rada bio je da se prikupi korpus kojim će moći da se opišu ti efekti i da ih se grupiše ukoliko bude dolazilo do nekih ponavljanja. Glavni uslov za prikupljanje slivenica za korpus bio je da budu humoristične.

Drugo poglavlje ovog rada posvećeno je detaljnijem opisu postupka slivanja i njegovih karakteristika. Slivanje je definisano i utvrđena je njegova prototipska realizacija kao i razna odstupanja koja se u ovom postupku mogu javiti. Prikazani su razni strukturni oblici slivenica, kao i mogući načini fonološkog i/ili ortografskog preklapanja osnova u slivenici. Naglašeno je, da u okviru ovog rada, struktura slivenica ne igra presudnu ulogu u analizi. Ono što je značajnije ovde je značenje slivenica. Prema tome, prvo je objašnjeno kakve su sve funkcije slivenica, tj. da se od davnina koriste za stvaranje humora, ali da ih ima i u ozbiljnim registrima. Zatim, je objašnjen i način na koji osnove unose značenje u slivenicu i data je podela slivenica prema centričnosti. Pošto je ovaj tvorbeni postupak i svojevrsno spajanje koje se razlikuje od drugih jer se na leksičkom nivou prave spojevi, dato je i objašnjenje pojmovne integracije, sa slivenicama kao svojim formalnim predstavnikom.

Iako su slivenice leksički nivo jezika, ipak je često za njihovo razumevanje neophodno razumevanje i većih jedinica od reči. To je naročito važno kad je potrebno razumevanje humora što je slučaj u ovom radu. Zbog toga definisano je i kontekstualno odnosno pragmatičko značenje sa svojim elementima, kao i stilsko značenje odnosno ono koje varira zbog razlika koje se tiču enkodera, ili onih koje se tiču tematike.

Sledeći deo ovog drugog poglavlja, posvećen je drugom aspektu ovog rada, a to je humor. Tu su objašnjene teorije smeha i teorije humora, s tim što su i prve predstavljene u cilju što jasnijeg objašnjenja humora, a posebno humora u jeziku. Predstavljena su razna obrazloženja humora i smešnog. Humor je predstavljen kao primaran, a smeh samo kao njegovo vrlo poželjno, ali neobavezno svojstvo.

Zatim je definisan i verbalni humor kao i sredstva kojima se verbalni humor ostvaruje. Na kraju poglavlja dolazi se i do objašnjenja igre rečima koja je u fokusu analize ovog rada. Predstavljena su sredstva humora, kao i efekti koji se njima mogu postići. Među sredstvima humora, najvažnijim se čini nivo semantike sa stilistikom, kao najviši nivo humora, koji pritom može da obuhvati i neke niže nivoe. Zanimljivo je da se sredstva humora prepliću sa efektima te se negde čini da jedni mogu da budu ubrojani kao oboje. Slivenice kao postupak tvorbe reči, takođe se pojavljuju i kao sredstvo izražavanja humora. Zbog toga je već naglašeno da to ne znači da će svaka slivenica nužno biti humoristična.

U trećem poglavlju predstavljena je analiza ovog rada. Prvo je objašnjena metodologija kojim se ta analiza vrši, a zatim je prikazan celokupan korpus rada propraćen komentarima. Na korpusu od 178 slivenica, analizom je dobijeno više različitih vrsta humorističkih efekata. Za razliku od nekih autora koji se bave jačinom humorističnosti, ovde je cilj bio utvrditi kakvoću efekata. Prema tome došlo se do podele na dve velike grupe, pozitivni i negativni efekti. Kod pozitivnih efekata razlikuje se 11 različitih vrsta humorističkih efekata, dok je kod negativnih samo jedan. Pozitivni efekti su efekat apsurd, efekat aluzije, inventivnost, personalizacija, elevacija, zbližavanje, zbunjenost, ublažavanje, preterana očiglednost, zadirkivanje i samo-omalovažavajući humor, dok je negativno samo ruganje, mada se ni ovde ne radi uvek o spuštanju, ali postoji razlika od dobronamernog zadirkivanja. Ovim je utvrđeno da ne samo da postoji više vrsta humorističnih efekata, nego se oni i ponajlaju pa ih je moguće grupisati. Dakle, postoje neke pravilnosti kod stvaranja humorističnih efekata u postupku slivanja.

Utvrđeno je da struktura slivenica nije u značajnoj interakciji sa efektima. Meta kao parameter pojavljuje se kod zadirkivanja, samo-omalovažavajućeg humora i ruganja, mada i

tu ima ponekih izuzetaka. Logički mehanizmi ne pokazuju preteranu doslednost sa nekim od efekata. Najprimetnija je veza između efekta elevacije i LM preterivanje.

4.2. Perspektive za buduća istraživanja

Ono što se može smatrati nedostatkom ovakvog istraživanja jeste činjenica da je nezahvalno raditi analizu efekata koji se mogu posmatrati donekle subjektivno. Ovaj problem bi možda mogao biti rešen istraživanjem sa ispitanicima koji bi takođe davali svoj sud o pojedinim efektima. Takođe, istraživanjem na većem korpusu od ovog bi se povećala objektivnost samim tim što se stiče jasniji uvid u svaki fenomen pri češćem susretanju. Ono što je u ovom radu stavljeno u drugi plan jeste i jačina humorističnosti. Ono što Renner (2015) istražuje, odnosno jačina, moglo bi se staviti u odnos sa istraživanjem vrsta humorističnosti.

Osim toga, ovakvo svojstvo slivenica za stvaranje vrsta humorističkih efekata može se posmatrati i u drugim jezicima, tako da bi moglo da se uradi i komparativno istraživanje ovakvih efekata u recimo srpskom i engleskom jeziku. Takvo istraživanje moglo bi uključivati poređenje među dva jezika, ali bi svakako uključivalo i dvojezične slivenice sa ovakvim efektima.

Humor, kao drugi aspekt rada, pruža uvek mogućnost za dalja istraživanja, kao što je već rečeno na većem ili drugačijem korpusu kako bi se utvrdilo da li se rezultati ponavljaju ili ima nekih varijacija.

Cilj ovog rada bio je odgovoriti na pitanje kakvi se sve humoristički efekti mogu stvoriti slivenicama, ali ove dve velike oblasti pružaju mogućnosti za razna istraživanja.

Bibliografija

- Adams, V. (1973). *An Introduction to Modern English Word-Formation*. London and New York: Longman.
- Arnaud, P. J. L., et al. (2015). Non-Canonical Proverbial Occurrences and Wordplay: A Corpus Investigation and an Enquiry Into Readers' Perception of Humour and Cleverness. In A. Zirker and E. Winter-Froemel (Eds.), *Wordplay and Metalinguistic/Metadiscursive Reflection: Authors, Contexts, Techniques and Meta-Reflection* (pp. 135-160). Berlin: De Gruyter Mouton.
- Attardo, S. and 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. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. et al. (2002). Script Oppositions and Logical Mechanisms: Modeling Incongruities and their Resolutions. *Humor: International Journal of Humor Research*, 15(1), 3-46.
- Attardo, S. (2008). A Primer for the Linguistics of Humor. In V. Raskin i W. Ruch (Eds.), *The Primer of Humor Research* (pp. 101-156). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Bat-El, O. and Cohen, E. G. (2012). Stress in English Blends: A Constraint-Based Analysis. In V. Renner, F. Maniez, and P. Arnaud (Eds.), *Cross-Disciplinary Perspectives on Lexical Blending* (pp. 193-212). Berlin: De Gruyter Mouton.
- Bauer, L. (1983). *English Word-Formation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bauer, L. and Huddleston, R. (2002). Lexical Word-Formation. In R. Huddleston and G. K. Pullum (Eds.), *The Cambridge Grammar of the English Language* (pp. 1621-1722). Cambridge: Cambridge University Press.
- Beliaeva, N. (2014). A Study of English Blends: From Structure to Meaning and Back Again. *Word Structure*, 7(1), 29-54.
- Brdar-Szabó, R. and Brdar, M. (2008). On the Marginality of Lexical Blending. *Jezikoslovlje*, 9(1/2), 171-194.

- Bugarški, R. (2013). *Sarmagedon u mesopotamaniji: Leksičke skrivalice*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Cook, P. and Stevenson, S. (2010). Automatically Identifying the Source Words of Lexical Blends in English. *Computational Linguistics*, 36(1), 129-149.
- Coulson, S. (2001). *Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Curcó, C. (1996). The Implicit Expression of Attitudes, Mutual Manifestness, and Verbal Humour. *UCL Working Papers in Linguistics*, 8, 89-99.
- Dynel, M. (2009). Beyond a Joke: Types of Conversational Humour. *Language and Linguistics Compass*, 3(5), 1284-1299.
- Ermida, I. and Chovanec, J. (2012). Humour, Language and the Media. In J. Chovanec and I. (Eds.), *Ermida, Language and Humour in the Media* (pp. 1-8). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Fauconnier, G. and Turner, M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Filipović-Kovačević, S. (2013). *Implicirana značenja u reklamama na engleskom i srpskom jeziku*. Novi Sad: Filozofski fakultet. <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadržaj/2013/978-86-6065-161-9>. Pristupljeno 6.5.2018.
- Gorčević, A., Dazdarević, S. and Lukač Zoranić, A. (2016). Investigation of Animated Film Blends in English Discourse. *Facta Universitatis. Series: Linguistics and Literature*, 14(1), 25-40.
- Grice, P. (1975). Logic and Conversation. In P. Cole and J. L. Morgan (Eds.), *Syntax and Semantics 3: Speech Acts* (pp. 41-58). New York: Academic Press.
- Grice, P. (1989). *Studies in the Way of Words*. Cambridge Mass.: Harvard University Press
- Gries, S. Th. (2004). Shouldn't It Be Breakfunch? A Quantitative Analysis of Blend Structure in English. *Linguistics*, 42(3), 639-667.
- Gries, S. Th. (2006). Cognitive Determinants of Subtractive Word-Formation: A Corpus-Based Perspective. *Cognitive Linguistics*, 17(4), 535-558.
- Gries, S. Th. (2012). Quantitative Corpus Data on Blend Formation: Psycho- and Cognitive-linguistic Perspectives. U V. Renner, F. Maniez, and P. Arnaud (Eds.), *Cross-Disciplinary Perspectives on Lexical Blending* (pp. 145-168). Berlin: De Gruyter Mouton.
- Griffiths, P. (2006). *An Introduction to English Semantics and Pragmatics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Hamans, C. (2010). The Productivity of Blending: Linguistic or Cognitive? Or How to Deal with 'Administrivia' and 'Ostalgia'. In D. Stanulewicz, T. Z. Wolaski, and J. Redzimska (Eds.), *Lingua Terra Cognita. 2: A Festschrift for Professor Roman Kalisz* (pp. 454-478). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Hofstadter, D. and Gabora, L. (1989). Synopsis of the Workshop on Humor and Cognition. *Humor*, 2(4), 417-440.
- Hu, S. (2012). An Analysis of Humor in The Big Bang Theory from Pragmatic Perspectives. *Theory and Practice in Language Studies*, 2(6), 1185-1190.
- Hume, E. (2001). Metathesis: Formal and Functional Considerations. In E. Hume, N. Smith, and J. van de Weijer (Eds.), *Surface syllable Structure and Segment Sequencing* (pp. 1-25). Leiden, NL: HIL.
- Inkelas, S. (2014). *The Interplay of Morphology and Phonology*. Oxford: Oxford University Press.
- Jakobson, R. (1987). Linguistics and Poetics. In R. Jakobson, K. Pomorska and S. Rudy (Eds.), *Language in Literature* (pp. 62-94). Cambridge Mass.: Belknap Press.
- Lalić-Krstin, G. (2010). *Strukturni i sadržinski aspekti novih slivenica u engleskom jeziku: kognitivnolingvistički pristup*. Magistarska teza (neobjavljena). Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Leech, G. N. (1983). *Principles of Pragmatics*. London and New York: Longman.
- Lehrer, A. (1996). Identifying and Interpreting Blends: An Experimental Approach. *Cognitive Linguistics*, 7(4), 359-390.
- López Rúa, P. (2004). The Categorial Continuum of English Blends. *English Studies*, 85(1), 63-76.
- Mattiello, E. (2013). *Extra-grammatical Morphology in English: Abbreviations, Blends, Reduplicatives, and Related Phenomena*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Morreall, J. (1983). *Taking Laughter Seriously*. Albany: State University of New York 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.
- Ortega, M. B. A. (2013). An Approach to Verbal Humor in Interaction. *Procedia: Social and Behavioral Sciences*, 95, 594-603.
- Plag, I. (2003). *Word-Formation in English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prčić, T. (1997). *Semantika i pragmatika reči*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

- Prčić, T. (1998). Prilozi za jednu savremenu teoriju tvorbe reči. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 26, 67-76.
- Prčić, T. (2001). Interpreting Morphologically Complex Lexemes, and the Semantics/Pragmatics Interface. In T. E. Németh (ed.) *Pragmatics in 2000: Selected Papers from the 7th International Pragmatics Conference. Vol. 2.* Antwerp: International Pragmatics Association, 470-480.
- Prčić, T. (2005). Words in Context: Pragmatic Enrichment of Semantically Underspecified Meanings. *Romanian Journal of English Studies*. Timișoara 2, 77-83.
- Prčić, T. (2008). *Semantika i pragmatika* reči. Drugo, dopunjeno izdanje. Novi Sad: Zmaj.
- Prčić, T. (2011). Explicit and Non-Explicit Meaning in Morphologically Complex Words in English. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 36(1), 45-59. <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2011/0374-0730>. Pristupljeno 4.5.2018.
- Prodanović Stankić, D. (2016). *Verbalni humor u engleskom i srpskom jeziku*. Novi Sad: Filozofski fakultet. <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2016/978-86-6065-353-8>. Pristupljeno 3.5.2018.
- Quirk, R. et al. (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London and New York: Longman.
- Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: Reidel.
- Renner, V. (2014). A Study of Element Ordering in English Coordinate Lexical Items. *English Studies*, 95(4), 441-458.
- Renner, V. (2015). Lexical Blending as Wordplay. In A. Zirker and E. Winter-Froemel (Eds.), *Wordplay and Metalinguistic/Metadiscursive Reflection: Authors, Contexts, Techniques and Meta-Reflection* (pp. 119-134). Berlin: De Gruyter Mouton.
- Simpson, P. (2004). *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Routledge.
- Stanojčić, Ž. i Popović LJ. (2008). *Gramatika srpskog jezika: za gimnazije i srednje škole*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Taylor, J. R. (1995). *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press.
- Vaid, J. et al. (2003). Getting a Joke: the Time Course of Meaning Activation in Verbal Humor. *Journal of Pragmatics*, 35, 1431-1449.
- Wulf, D. (2010). A Humor Competence Curriculum. *TESOL Quarterly*, 44(1), 155-169.
- Yule, G. (1985). *The Study of Language: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yule, G. (1996). *Pragmatics*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Izvori

123 Movies Tube: <https://www1.123moviestube.io/>

Fandom: [http://younghungry.wikia.com/wiki/Young %26 Hungry Wiki](http://younghungry.wikia.com/wiki/Young_%26_Hungry_Wiki)

Forever dreaming: <http://transcripts.foreverdreaming.org/>

Gledaj seriju: <http://gledajseriju.com/>

Kiss Cartoon: <https://kisscartoon.ac/>

Open subtitles: <https://www.opensubtitles.org/en/search/subs>

Serijasad.: <http://serijasad.com/>

Springfield! Springfield!: <https://www.springfieldspringfield.co.uk/>

Watch Series: <http://watchseries.fi/>