

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година I / књига 1



КРАГУЈЕВАЦ
2009

ФИЛУМ

Зборник радова са I научног скупа младих филолога Србије
одржаног 14. фебруара 2009. године
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

Душан СТАМЕНКОВИЋ
Huu

УЛОГА КОГНИТИВНЕ СЕМАНТИКЕ У ИЗУЧАВАЊУ ПРОЗНЕ КЊИЖЕВНОСТИ: КОНЦЕПТУАЛНО СТАПАЊЕ У БАСНАМА

Овај рад даје кратак осврт на почетке правца семантике књижевности, а затим разматра неке од могућности употребе сазнања из когнитивне семантике за потребе књижевне анализе. Рад се концентрише на концептуално стапање и његове основне елементе и принципе функционисања, а све у сврху разматрања општих начина употребе концептуалног стапања у анализи књижевног дела, са посебним освртом на појединости концептуалног стапања које се јавља у стварању и разумевању басни.

Кључне речи: концептуално стапање, басне, когнитивна семантика, семантика књижевности

Увод – семантиика књижевности

Основе семантике књижевности поставио је Тревор Итон шездесетих година прошлог века, мада се њени корени назиру много раније – са самим почецима развоја семантике као дисциплине, јер је језик у писаној форми увек био добар извор за проучавање значења. Језик поезије и прозе је био нарочито занимљив, због великог изражайног богатства које је у њему присутно. Итон 1966. године издаје књигу под називом *Семантика књижевности* (Eaton 1966), у којој представља начине на које су се тадашња достигнућа са поља семантике могла користити за анализу књижевног текста. Семантичка дела на која се Итонова семантика књижевности ослања су: *Значење значења* (Ogden and Richards 1923), *Мерење значења* (Osgood, Suci and Tannenbaum 1957) и *Семантички принципи* (Ullmann 1957). У исто време, Итон се у потпуности ограђује од употребе Сапир-ове и Ворфове хипотезе. Могућности које су му тадашње семантичке идеје пружале могле су да дају одговоре само на нека од његових питања. У ситуацији у којој семантичка слика за њега и није најповољнија, највише због покушаја да се значење преведе у нешто што се може измерити, Итон покушава да од сваког од поменутих аутора 'узме' све оно што може да му послужи у сагледавању књижевних текстова. Итонова поставка семантике књижевности између осталог користи: принцип конгруентности (Озгуд, Сући и Таненбаум), семантичке диференцијале (Озгуд, Сући и Таненбаум), Улманову теорију знања, разлику између симболичке и емотивне истине (Огден и Ричардс) или непостојање исте и Ричардсову теорију комуникативне вредности. Итон у поменутој књизи и сам признаје да се су

среће са многим потешкоћама у спајању семантике и књижевности и ускоро (1972) покреће часопис под називом *Часопис за књижевну семантику* (*Journal of Literary Semantics*), који и данас постоји.

Когнитивна семантика и семантика књижевности

Петнаест година касније, са појавом *когнитивне* струје семантичара, предвођене Лејкофом, Чонсоном, Тарнером и Фоконијем, семантика књижевности добија додатне развојне могућности, пре свега због нове евалуације *метафоре* и *мейпонимије* у овом семантичком правцу. Чињеница да они метафору представљају као централни механизам људске когниције навела је многе теоретичаре књижевности да се њоме озбиљније позабаве, а когнитивна проучавања књижевности све чешће укључују и остale поступате когнитивне семантике, попут *сликовних схема*, *менталних простира* и *концептуалног спајања*. Након почетка прилива когнитивних идеја ове врсте, са објављивањем књиге *Метафоре по којима живимо* Лејкофа и Чонсона (Lakoff and Johnson 1980), постепено долази и до схватања да је неизбежно ову грану семантике повезати са семантиком књижевности – са облашћу која се годинама налазила у својеврсном ћоросаку због дијаметрално супротно постављених поимања људског ума од стране лингвистике на једној страни и писаца белетристике на другој. У последњих петнаестак година, аутори попут Стина и Скоквела тврде да књижевна критика може да има велику корист од лингвистичких истраживања и испитују могућности за примену лингвистичких теорија за анализу књижевних дела (Steen 1994; Stockwell, 2002). Неки од аутора концентришу се управо на теоретске конструкције когнитивне лингвистике и сматрају да она може повести књижевну теорију ка бољем разумевању књижевних дела (Lakoff and Turner 1989; Turner 1996; Semino and Culpeper 2002; Gavins and Steen 2003).

Књига која своебухватно обрађује употребу поступата когнитивне семантике за проучавање прозне књижевности јесте Тарнеров *Књижевни ум* (Turner 1996). Тарнер сматра да је „наративна машта, која се често карактерисала као чисто књижевна и необавезна, у ствари нераздвојива од наших еволутивних процеса и нашег личног искуства. Чини се да је она уједно и фундаментална циљна вредност у развоју људског ума“ (Turner 1996: 25). Видимо да је за Тарнера људска способност да стварају и разумеју приче практично један од основних инструмената мисли. Она је наш начин да прикажемо будућност, да претпостављамо, да планирамо и да објашњавамо. Тарнер пише да су књижевне способности неизоставан елемент људске когниције. Иако књижевни текст може бити сложен, инструменти мисли који се користе за стварање и разумевање књижевног текста су део свакодневног мишљења (Turner 1996: 3–33). Међу идеје из когнитивне лингвистике које су уједно и корисне за изучавање књижевности Тарнер уврштава *пројекцију*, *метафору* и *мапирање*, *мейпонимију*, *сликовне схеме* и *концептуалне сијове*.

Концептуално стапање и приповедање

Овај рад ће се превасходно бавити праћењем односа теорије *концептуалног спајања* (концептуалне интеграције) и басне, као кратке и једноставне прозне форме. Теорија концептуалног спајања плод је рада Жила Фоконијеа и поменутог Марка Тарнера. Теорија је, према речима аутора, започета 1993. године, и први пут се са овим термином срећемо у њиховом чланку објављеном 1995. (Turner and Fauconnier 1995). Свој у њиховом чланку објављеном 1995. (Turner and Fauconnier 1995). Свој вишегодишњи рад на овој теорији, која је у међувремену доживела више верзија, двојица аутора обједињују у књизи *Како мислимо*, коју издају 2002. (Fauconnier and Turner 2002). У овој књизи аутори тврде да се претходницом идеје концептуалног спајања може сматрати књига *Чин спавања* Артура Кеслера, а термин који он у њој користи да именује нешто слично концептуалној интеграцији је *бисосијација матрица* (Fauconnier and Turner 2002: 37; Koesler 1964/1990). Да би се теорија концептуалног спајања најбоље објаснила, а потом и применила кроз анализу басне, потребно је кренути од појма *менталних простира*. Ментални простори су нека врста празних мисаонон посуда које омогућавају концептуализацију и размишљање. Они се конструишу док размишљамо и разговарамо у сврху нашег тренутног разумевања и деловања у складу са тим разумењем. Ментални простори садрже елементе когнитивних модела и оквира (*ICMs and frames*), који уједно и дају структуру менталним просторима. Они су даље повезани са дугорочним схематским и специфичним знањем, а конструишу се и мењају онако како се дискурс развија. Међусобно су повезани различитим врстама мапирања, а пре свега путем идентификације и аналогије. Обично се изграђују динамички, у ‘радном’ (краткорочном) памћењу, али се неки ментални простори могу уградити и у дугорочно памћење (Fauconnier 1985: 16–22; Fauconnier 2007: 351–353; Антонић 2007: 165–167).

Оно што се у процесу концептуалног спајања у ствари стапа јесте управо садржај ових менталних простора. Наиме, према теорији концептуалне интеграције елементи и кључни односи из чак и потпуно различитих менталних поставки спајају се у један ментални простор, а цели процес је испод нивоа свести (Fauconnier and Turner 2002: 7–35; Антонић 2007: 180–184). Концептуална интеграција функционише на основу четири основна принципа:

1. Делимично мапирање између улазних менталних простора (*input mental spaces*) повезује делове ових простора.
2. Ствара се нови, генерички ментални простор (*generic mental space*) који се мапира на сваки од улазних простора и садржи оно што ти простори имају заједничко.
3. Ствара се и четврти, ‘стопљени’ ментални простор (*blended mental space*) који се обично назива *сијојем*.
4. Постоји селективна пројекција улазних простора на спој. Важно је нагласити да из улазних домена у спој не улазе сви елементи и односи које они садрже. (Turner 2007: 377–380) Видећемо још и да

овјачетврти простор, тј. спој, има могућност да повратно делује на неки од улазних менталних простора.

Добар пример концептуалне интеграције је ментални конструкт који у глави говорника ствара реченицу *Целе ноћи сам се расправљао с Кантом* онда када он или она покуша да је схвати:

„Уколико, на пример, савремени филозоф каже *Целе ноћи сам се расправљао с Кантом* [...] изворни говорник ће реченицу интуитивно да разуме, премда је сасвим јасно да је у питању парадокс. [...] Фоконије и Тарнер [...] инсистирају да су при тумачењу неопходна два улазна ментална простора (један у коме се говори о филозофи у садашњем времену који седи у кабинету каквог америчког универзитета, те други у коме се налази Кант у 18. веку и пише, рецимо, *Криптику чистог ума* у својој соби у Кенигсбергу). Будући да између таква два ментална простора нема јасних додирних тачака, једини начин да се избегне парадокс, те да исказ добије интерпретацију, јесте да се два когнитивна модела преклопе и створе нови, трећи, у коме видимо Канта и савременог филозофа у некаквом имагинарном «међусвету» како се јучно расправљају. Новостворени концепт, тзв. *спој* (бленд), представља основ разумевања необичног исказа, као и прву стеленицу ка изградњи могућих нових интерпретација у даљим менталним просторима (нпр. *Након вишечасовне жучне расправе, сагласио сам се с Кантом по штапању моралног императива, или У моју и Кантову расправу убрзо се умешао и Хайдегер*).“ (Антовић 2007: 181–182, на основу: Fauconnier and Turner, 1998; 2002: 59–62; Grady 1999: 114)

Иако је у горе наведеном одломку као пример за концептуалну интеграцију послужила реченица (у овом случају српског језика), требало би истаћи да су ментални простори и концептуални спојеви надјезичке когнитивне категорије, које се само рефлектују на језик. Концептуални спој може изазвати и много простија мисао – до концептуалног споја долази и онда када размишљамо о томе шта бисмо могли сутра да обучимо (а имајући у виду, рецимо временску прогнозу), затим када разговарамо са својим кућним љубимцем, када размишљамо о нечemu што смо могли да урадимо у прошlostи, а нисмо, када размишљамо шта би се десило када би се неки догађај из наше средине одиграо на неком другом месту, као и при свакој ‘шта би било’ ситуацији (везано за могуће будуће дешавање). Из наведеног одломка можемо још и претпоставити да је књижевност, а самим тим и њени прозни облици, веома плодно тле за испитивање концептуалног стапања. Уколико је једна реченица у могућности да изазове концептуално стапање, онда је низ реченица повезаних у причу добро тле за анализу примене ове теорије. Кроз књижевност ми замишљамо нове стварности и дајemo им значење. Процес замишљања нових стварности је наизглед веома комплексан, а у њему у ствари учествују исти механизми ума који нам омогућавају поменуте мисаоне процесе везане за нашу свакодневицу. Један од ових механизама је свакако и концептуално стапање. Идеја Фоконије и Тарнера је та да је на основним нивоима перцепције, разумевања и стапања концептуално стапање фун-

даментална операција, присутна код свих људских бића, без обзира на образовање, степен интелигенције, као и на склоност ка уметности.

Марк Тарнер говори о томе да ми у највећем броју случајева схватамо концепте као ‘пакете значења’ и „дајемо им називе: *брак, рођење, смрт, сила, електрична енергија, време, ствара*. Овако се значење чини локализованим и стабилним“ (Turner 1996: 57). Међутим, у књижевности се јавља другачија форма значења, која веома често произилази из веза између више менталних простора. Значење у овом случају никако не може бити сматрано за нешто стално, тј. непроменљиво. Тарнер додаје да у случају књижевности значење „живо и активно, динамично и расподељено, створено за тренутне потребе знања и деловања. Значења нису ментални ентитети везани за концептуална места, већ су она сложене операције пројекције, везивања, повезивања, стапања и интеграције више [менталних] простора“ (Turner 1996: 57). Спој више менталних простора нам даје могућност да манипулишемо елементима и везама који им припадају. Исто времено, могућност стапања менталних простора обезбеђује већу креативну слободу, јер се њима може спојити чак и неспортиво.

Као типични пример концептуалног споја у свету књижевности, Тарнер наводи славни Дантеов приказ Бертрана де Борна у *Паклу*. За живота, Бертран де Борн је завадио енглеског краља са сопственим сином и наследником престола, и тако растурио чврсту везу која је постојала међу оцем и сином. Када Данте сртне Бертрана у паклу, видимо да се Бертраново биће састоји из два одвојена дела – обезглављеног тела и главе растављене од њега. Тело носи главу са собом и рукама је подиже онда када глава жели да се обрати Дантеу за време његовог путовања кроз пакло. Бертран објашњава да је његова казна пандан греху који је починио – због тога што је раздвојио двојицу људи који су били везани чврстим породичним везама, његова је глава сада одвојена од свог ‘корена’. У овом случају процес концептуалног спајања има више делова. Најпре је потребно схватити да се мора доћи до конвенционалног метафоричког разумевања у коме се друштвени чин раздвајања људи повезује са физичким чином поделе једне целине. Тарнер објашњава да се у оквиру овакве конвенционалне метафоризације, на основу два улазна ментална простора, просторна близост, веза и раздвајање пројектују и стварају апстрактни генерички простор који можемо да применимо на различите циљне домене, што укључује и оваква друштвена и психолошка деловања. Овај генерички простор није место где се одвија поменуто немогуће спајање – у случају раздвајања оца и сина, генерички простор садржи само предмет раздвајања и узрочника овог раздвајања. Овај простор само ствара предуслов за формирање потпунијег простора за *стапање* или *спојљеног менталног простора*. Простор за стапање садржи како апстрактне податке, које добија из улазних менталних простора. Овако, Дантеов простор за спајање из циљног менталног простора (*target input mental space*) узима конкретни грех и конкретног грешника а из изворног менталног прос-

тора (*source input mental space*) одговарајући концепт за концепт греха, тј. раздавање спојеног физичког ентитета. У стопљеном простору, одговарајући концепт (из извornog менталног простора) за концепт греха се спаја са грешником из циљног менталног простора, и схвата се као његова казна. Конкретан податак из извornog менталног простора (физичко цепање спојеног предмета) се примењује на циљно људско биће у оквиру менталног простора за стапање. Стопљени ментални простор садржи нешто што није могуће у било ком од улазних менталних простора – разумно људско биће које говори, а које при том носи сопствену главу у рукама уместо на раменима (Turner 1996: 61–62).

Концептуално стапање у баснама

Главни циљ овог рада је да испита како теорија концептуалног стапања може да се примени у анализи басни и да провери какве се све врсте концептуалног стапања јављају у уму читаоца. Басна је једна од најстаријих и најиздржљивијих форми у светској књижевној традицији и може се наћи у веома великом броју земаља. Она је чврсто повезана са фолклором, а у прилог томе говори и чињеница да се у Европи првим творцем басни сматра Езоп, грчки роб, који је стварао у шестом веку пре н.е. (Baldrick 1990: 93). Основни пут преношења басни је био усмен, јер се антологије које садрже басне јављају тек касније. Басна се дефинише као „кратка моралнопоучна прича у којој животиње имају особине људи“ (PMC, I: 145). Басна може бити у стиху, али је најчешће прозна форма, а поред животиња може укључити и људе, биљке, неживе предмете из природе, природне силе, при чему они најчешће имају антропоморфне особине. Крајњи циљ басне је да читаоцима преда моралну лекцију, поуку, која се понекад наводи на kraju same басне (у форми епиграма или пословице), зато басну можемо обележити као дидактички вид књижевности. Један од начина постизана поука може да буде и исмевање одређених особина.

Најпре ћемо сагледати три Езопове басне, а затим покушати да видимо каква се концептуална стапања у њима јављају:

Коњ и магарац

Имао неки човек коња и магараца. Као су једном йућем путовали, рече магарац коњу: „Преузми мало од мoga бремена ако хоћеш да останем жив“, али да коњ не послуша. Магарац од умора паде и угину. Господар пада све најловари на коња, па и саму магарчеву кожу, а коњ спаја да запомаже на сав глас: „Јао мени јадном! Шта ли се мени беднику додоцило?! Зашто ишто нисам хићео да преузем мали штерет, сага, ево, носим све, па и магарчеву одерану кожу.“ (Езопове басне, wikisource)

Пас и школјка

Неки пас који беше навикао да исција јаја, једном обази неку школјку, па разјапи Ѭубицу, снажно скрију и исције је мислећи да је јаје. Осећајући пе-живину и бол у желуци, рече: „Ако ми је као мислим да је јаје све што је ок-руєло.“ (Езопове басне, wikisource)

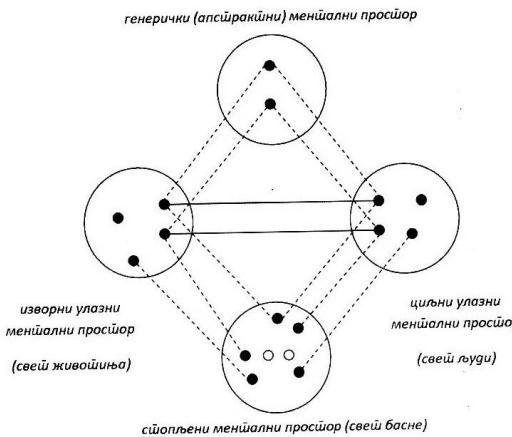
Вук и магарац

Један од вукова, постапавши вођа останалих, прогласи закон и нареди да свако ко негде нешиће улови, мора да то изнесе преј друге и да свима раз-дели. Слушајући то, магарац спресе ћривом, наслеђа се и рече: „Лепо си то рекао, вучји владару, али како то да си ти јуче крадом у своју јазби-ну однео ловину коју су само себи наменио за храну? Донеси је овамо да се свима једнако раздели.“ На ово се вук нађе у чуду и укину закон. (Езопове басне, wikisource)

Басне, у којима се као главни ликови најчешће јављају животиње, јесу најчешће концептуални спојеви животињског и људског света. Видимо да у наведеним примерима коњ, магарац и пас говоре, а вук чак доноси законе, што је очигледан пример стапања немуштог и неинтенционалног животињског света са вербалним и интенционалним човечјим. Много важнија врста стапања је она у којој животиње представљају одређене људске особине или типове личности – ова врста стапања је уједно оно што баснама омогућава да носе поуку. Изворни улазни ментални прос-тор у случају ове три басне је свет животиња, док се циљним менталним простором могу сматрати потенцијалне друштвене ситуације у којима се читаоци могу наћи за време својих живота. Поука басне се не налази ни у извornom, ни у циљном извornom менталном простору, већ у простору за стапање. Према Тарнеру (Turner 1996: 59) овај [стопљени] ментални простор садржи апстрактне податке који се могу применити на оба улазна ментална простора (нпр. схематски облик догађаја и његова динамичка структура). Уз то, конкретни подаци из оба улазна ментална простора улазе у простор за стапање и ту се стапају једни са другима.

Узмимо за пример прву басну. Из извornog домена добијамо ситуацију у којој животиње напорно преносе терет (као неизбежну позадину целог догађаја), затим разлику у изгледу и снази између магараца и коња, као и класификацију по којој коњ и магарац спадају у радне до-маће животиње, при чему терет који носе и кожа ових животиња имају неку вредност у свету њиховог власника. На основу ових података можемо да закључимо да, онда када једне од те две животиње не буде било, она друга ће свакако наставити са радом и при том заменити ону прву. Ово закључујемо на основу тога што је коњ коњ, а коњи, као и магарци, могу да носе терет. Али, да би се поука јавила, ове две животиње морају да до-да носе терет. Али, да би се поука јавила, ове две животиње морају да до-дију људске особине и међу тим животињама мора да се изгради својевр-стан антропоморфни однос у коме магарац мора да моли, а коњ мора да буде безобзiran, а затим способан да схвати сопствену грешку и да буде

свестан тога да због своје безобзирности бива кажњен, при чему је казна симболично двострука. Он не само да наставља да носи свој и магарчев терет, него му се на леђа додаје и магарчева кожа, која се симболично може схватити као магарчева душа. Сви ови подаци долазе из света улазног циљног менталног простора, то јест света људи, њихових нарави, особина и поступака. Стопљени простор, поред поменутих елемената из извornog улазног менталног простора, укључује намеру, планирање, разговор, предвиђање и казну, што је све део циљног улазног, тј. људског менталног простора. У овој басни, централна структура стопљеног простора је реална – ако изуземо разговор и мишљење, сценарију у коме једна животиња преузима терет друге је могућ у стварном свету, па се може рећи да се структура готово у целости пресликава из извornog менталног простора у стопљени ментални простор. Међутим, то није увек случај – у трећој наведеној басни имамо нешто другачију ситуацију. У њој видимо да басне могу поседовати оно што Тарнер (у свом опису једне параболе из *Хиљаду и једне ноћи*) назива „модалном“ структуром (Turner 1996: 60). У овим баснама, и структура догађаја долази искључиво из циљног домена. Иако један вук реално може да постане вођа чопора, тешко је замислити сценарију у коме је он уједно и неко ко се може наћи у друштву магарца, а камо ли неко ко може доносити, кршити, спроводити или укидати законе. Као и у примеру из *Пакла*, код басне о коју и магарцу је прво потребно доћи до конвенционалног метафоричког разумевања у коме се два потчињена појединца или друштвена слоја, један јачи, а други слабији, повезују са две животиње, од којих је једна традиционално јача и лепша од друге. У оквиру овакве конвенционалне метафоризације, на основу два улазна ментална простора – простора животиња (извornи) и простора људи (циљни) – међусобни односи међу људима и њихова повезаност са концептима две животиње пројектују се и стварају апстрактни генерички простор. У оквиру генеричког менталног простора на апстрактан начин омогућава се повезивање два света – уз помоћ аналогије повезане са њиховим односима, животињама се дозвољава да стекну људске особине. Из овог генеричког простора, стопљени простор 'узима' основ за сопствену изградњу, али за употребу је потребно још додати и конкретне податке из улазних менталних простора. Из циљног улазног менталног простора у стопљени ментални простор улазе међуљудски односи, концепт грешке, безобзирности, кратковидости, док из извornog улазног менталног простора у стопљени ментални простор улазе одговарајући актери који замењују људе или групе људи – две домаће животиње предодређене за рад, њихово бреме и њихов газда. Када дође до спајања одговарајућих елемената, добијамо стопљени ментални простор који садржи нешто што није могуће у било ком од улазних менталних простора – животиње које говоре, резонују и схватају грешке. Упрошћени графички приказ концептуалног спајања би у овом случају изгледао овако:



адаптирано из: Turner 2007: 379

У разматрању параболе, Тарнер истиче једну особину ове књижевне форме која се може применити и на басне. Наиме, видели смо да стопљени ментални простор „црпи“ податке из улазних менталних простора. Међутим, чињеница да басне, као и параболе, а као и поменута прича о Бертрану де Борну, носи поуку, доводи то тога да се структура догађаја на послетку пројектује из стопљеног менталног простора на извornе менталне просторе, у овом случају на онај циљни (Turner 1996: 60). У првој басни долазимо до закључка да људи боље прођу онда када су удруженi, иако различити, као и да се безобзирност двоструко кажњава. Друга басна покушава да прикаже лоше стране пројдрљивости и претеране самонуверености, док се у трећој басни скреће пажња на оне који законе доносе, а сами их се не придржавају. Читалац се имплицитно саветује да слику коју добија из стопљеног менталног простора басне преслика на сопствени живот и употреби у потенцијалним друштвеним и психолошким ситуацијама, што у ствари представља повратно дејство стопљеног менталног простора на циљни ментални простор.

Закључак

Људска креативност у великој мери зависи од процеса концептуалног стапања, а концептуално стапање је, као што смо видели, доступно свима. Из овога следи да је Тарнерова тврдња о урођеној креативности, односно 'литерарности', по свему судећи, тачна. Јасно је још и да различити нивои концептуалног стапања захтевају и различите нивое знања, у смислу разумевања концепата из менталних простора које наш ум стапају.

па. Али, механизам који се налази у сржи разумевања приче, као израза људских стваралачких способности, јесте увек исти, без обзира на сложеност форме и садржине дела. Басне су прилично једноставан, али веома универзалан пример књижевног стваралаштва и у њиховој анализи није било пуно нивоа стапања. Чак и онда када има више нивоа стапања, разумевање приче се своди на чиниоце сличне онима које користимо за разумевање басне. Још веће могућности у погледу креативности пружа наша способност да већ стопљене менталне просторе користимо за нова стапања – на овај начин видимо да границе људског стварања и разумевања створеног и не постоје. Ово је само један од начина употребе сазнања из когнитивне семантике у изучавању књижевности. Остале досегнућа когнитивне семантике могу послужити за разматрање других аспеката књижевног текста и тиме допринети бољем разумевању креативних способности човека.

Литература:

1. Антовић, Михаило. (2007). „Теорија оптималности и теорија метафоре у светлу музичке и језичке компетенције“. Необјављена докторска дисертација. Ниш: Филозофски факултет, Универзитет у Нишу.
2. Езопове басне, wikisource: http://hr.wikisource.org/wiki/Ezopove_basne (прист. 10.05.2009. у 17:21)
3. Речник српскохрватскога књижевног језика. (1967). Нови Сад/Загреб: Матица Српска/Матица Хрватска.
4. Alighieri, Dante. "Inferno". У: *The Divine Comedy*. <http://dante.ilt.columbia.edu/comedy/> (прист. 03. 05. 2009. у 12:21)
5. Baldrick, Chris. *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
6. Eaton, Trevor. (1966). *The Semantics of Literature*. Paris : Mouton.
7. Fauconnier, Gilles. (2007). "Mental Spaces" In: Geeraerts, Dirk and Cuyckens, Hubert (eds.). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
8. Fauconnier, Gilles and Turner, Mark. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
9. Gavins, Joanna & Steen, Gerard (eds.). (2002). *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge.
10. Grady, Joseph. (1999). "Blending and Metaphor". In: Gibbs, Raymond W. and Steen, Gerard J. (eds.). *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
11. Koesler, Arthur. (1964/1990). *The Art of Creation*. London: Penguin.
12. Lakoff, George and Johnson, Mark. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
13. Lakoff, George and Turner, Mark. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
14. Ogden C. K. and Richards I. A.. (1923). *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. Cambridge: University of Cambridge Press.
15. Osgood, Charles Egerton, Suci, George John and Tannenbaum, Percy H.. (1957). *The Measurement of Meaning*. Champaign: University of Illinois Press.
16. Semino, Elena & Culpeper, Jonathan (eds.). (2002). *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam: John Benjamins.
17. Steen, Gerard. (1994). *Understanding Metaphor in Literature*. London: Longman.
18. Stockwell, Peter. (2002). *Cognitive Poetics: an Introduction*. London: Routledge.
19. *The Book of the Thousand Nights and One Night*: http://www.al-hakawati.net/english/Stories_Tales/lailaindex.asp
20. Turner, Mark. (1996). *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. Oxford: Oxford University Press.
21. Turner, Mark. (2007). "Conceptual Integration". In: Geeraerts, Dirk and Cuyckens, Hubert (eds.). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
22. Turner, Mark and Fauconnier, Gilles. (1995). "Conceptual Integration and Formal Expression". In: *Metaphor & Symbolic Activity* (сада *Metaphor and Symbol*). Vol. 10 Issue 3 (183–204).
23. Ullmann, Stephen. (1951). *The Principles of Semantics*. Glasgow/Oxford: Jackson, Son & co./Basil Blackwell.

THE ROLE OF COGNITIVE SEMANTICS IN THE STUDY OF PROSE LITERATURE: CONCEPTUAL MATCHING IN FABLES

Summary

The paper starts with a brief review of the beginnings of the semantics of literature and then moves on towards exploring the possibilities of using some of the achievements of cognitive semantics in the process of literary analysis. It focuses on conceptual blending and its main elements and features. After this, the paper tries to examine the ways of applying conceptual blending in literary analysis, paying special attention to how conceptual blending works in the process of creating and interpreting fables.

Dušan Stamenković