

Ana Lalić

## SEMANTIČKO POLJE SMRTI U ROMANU *IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI* GIORGIA BASSANIJA

U ovom radu ćemo predstaviti načine na koje se manifestuje semantičko polje smrti u romanu *Il giardino dei Finzi-Contini* (*Vrt porodice Finzi-Contini*) italijanskog autora Giorgia Bassanija. Budući da je semantika relativno mlada nauka koja graniči sa mnogim drugim naukama kao što su semiologija, stilistika i logika, ovim radom ćemo pokušati dati doprinos istraživanju značenja u italijanskom jeziku. Glavna pretpostavka rada je da autor ciljano koristi određeni vokabular i semantičke prosede kako bi obilazio oko glavne teme i između redova predstavio sve ono što nije rečeno i da sa tim ciljem na umu svjesno koristi veoma specifična semantička polja, među kojima smo se mi koncentrisali na semantičko polje smrti. Cilj našeg rada je da analiziramo i objasnimo na koji način je izbor vokabulara povezan sa književnim ciljevima autorove memorističke proze i kako utječe na stvaranje općenitijeg osjećaja zatvorenosti i skučenosti. Predstaviti ćemo rezultate do kojih smo došli kvalitativnim metodama analize diskursa i funkcionalnom analizom Bassanijevog narativa, što nas je dovelo do reda i logike u njegovom jeziku. Analizirali smo semantičko polje smrti na korpusu ovog romana na dva nivoa – direktnom i indirektnom – i različite načine na koje se manifestuje u tekstu na oba nivoa, također obrađujući pažnju na simbole, njihovo denotativno i konotativno značenje i ulogu znaka u društvenom kontekstu. Tako smo došli do zaključka da semantičko polje smrti ima narativnu funkciju da djeluje na um čitaoca indirektno mu prenoseći, ali ipak jasno i nedvosmisleno, sve ono što pisac ne želi ili ne može reći.

**Ključne riječi:** *semantička polja, smrt, semiologija, eufemizam, metafora, Drugi svjetski rat, antisemitizam, znak*

### ZAŠTO SEMANTIČKO POLJE SMRTI?

Giorgio Bassani je autor koji je cijelu svoju spisateljsku karijeru posvetio opisivanju jevrejskog buržujskog društva u gradu Ferrari. Šest knjiga

romana i zbirki priča je sakupljeno u obimni ciklus pod nazivom *Il romanzo di Ferrara*, a u cijelom ciklusu se ističe roman *Il giardino dei Finzi-Contini* koji donosi priču o porodici Finzi-Contini neposredno prije Drugog svjetskog rata. Premisa romana je sljedeća – grupa mladih Jevreja se okuplja u vrtu porodice Finzi-Contini kako bi igrali tenis nakon što im je zabranjeno da posjećuju gradski teniski klub. U jednom trenutku se neimenovani narator romana zapita kako da izrazi sve ono što se “nije dogodilo”<sup>1</sup> (Bassani, 2012: 91) između njega i lijepe Micòl Finzi-Contini te je upravo to zadatak koji sebi dajemo u analizi ovog romana – objasniti jedan od mehanizama koji dopušta čitaocu da savršeno shvati sve ono što nije eksplicitno rečeno. Međutim, nakon što smo pročitali roman, svjesni smo straha, strepnje i neizvjesnosti kroz koju prolaze ti mladi ljudi, a da ništa od toga nije izravno pokazano.

Dakle, postavlja se pitanje: kako izraziti ono što nije rečeno i šta to znači? Naime, u romanu nema tipične radnje, u uvodu je prepričano sve što čitalac treba teoretski znati o zapletu te bi onaj ko očekuje napeto listanje stranica i željno iščekivanje sljedećeg događaja trebao sebi tražiti drugu knjigu, iako svaki obrazovan čitalac može u najmanju ruku inteligentno pretpostaviti kakva bi mogla biti sudbina jevrejske porodice u fašističkoj Italiji tokom Drugog svjetskog rata. Roman je otvoren na groblju i protagonista romana se pita da li su njegovi prijatelji “uopće i bili sahranjeni” (Bassani, 2012: 13) te upravo od tog trenutka kreće prisjećanje na vrijeme prije Drugog svjetskog rata i naše zanimanje za mjesto koje smrt ima u romanu. Kako bismo objasnili osjećaj nelagode u romanu, odlučili smo se za analizu semantičkog polja smrti kao jednog od načina na koji pisac izražava ono što ne može ili ne želi da kaže. Obratit ćemo pažnju na izbor semantičkog polja i uže ga odrediti te ćemo analizirati neke znakove i interpretirati njihovu semantičku vrijednost kako bismo došli do uloge i vrijednosti ovog semantičkog polja u romanu.

Najprije ćemo objasniti način na koji ćemo identifikovati semantičko polje koje možemo definisati kao “skup riječi koji pokriva cijelu zonu značenja” (Dardano, 2005: 148). Dalje, reći ćemo da je semantika nauka koja se bavi značenjem. Riječ je o graničnoj nauci zato što je bliska naukama kao što su “semiologija, logika, psihologija, teorija komunikacija, stilistika

---

<sup>1</sup> Svi prijevodi u radu, osim ako nije drugačije naznačeno, su naši.

i književna filozofija” (Dardano, 2005: 145), tako da je logično da, kada govorimo o značenju, moramo govoriti i o ovim drugim naukama i primijeniti neka njihova dostignuća. Da bismo mogli nastaviti govoriti o značenju, moramo reći i to da je, prema lingvisti Tulliju de Mauro, značenje “ono što prenosi znak” (De Mauro, 1970: 18). Dakle, bez znakova, i to preciznije znakova smrti, u romanu ne bismo imali ni semantičko polje smrti. Umberto Eco daje tri vrijednosti znaka – semantičku, sintaktičku i pragmatičku (Eco, 2005: 28) – a u radu ćemo se najviše koncentrisati na semantičku vrijednost znakova u romanu budući da je najviše povezana sa semantičkim poljem. Kad je riječ o našem romanu, predlažemo podjelu na direktno semantičko polje, unutar kojeg ćemo analizirati odnose sinonimije, asocijacije i antonimije, te indirektno, unutar kojeg ćemo najviše pažnje obratiti na eufemističku upotrebu znaka i semantičkog polja smrti. Semantičke vrijednosti, to jeste značenja, ne bi bilo bez društva u kojem se koristi određeni znak, što znači da je ona “pronašla svoje temelje u zajednici koja je usvojila sistem” (De Mauro, 1970: 171). Budući da u ovom radu govorimo o romanu koji ima izrazito precizno određen društveno-historijski kontekst, kada budemo govorili o indirektnom semantičkom polju, govorit ćemo i o društvu u koje je smješten roman i njegovim pravilima i nastojanjima.

## DIREKTNO SEMANTIČKO POLJE – SINONIMIJA, ASOCIJACIJA I ANTONIMIJA

Kad je riječ o direktnom semantičkom polju, u njemu preovladava denotativno značenje pojmova, odnosno “temeljno opisno značenje” (Dardano, 2005: 146) te riječi ili pojma. To znači da se većina govornika jezika slaže sa značenjem riječi. Direktno semantičko polje ćemo izdvojiti na osnovu odnosa sinonimije, asocijacije i antonimije pa ćemo u ovom dijelu rada izdvojiti i analizirati one jezičke elemente koji u romanu pripadaju tim odnosima. Na početku ćemo obratiti pažnju na one najočitije situacije, to jeste na one kada autor eksplicitno i direktno spominje smrt i umiranje:

- Anch’io ho conosciuto questo strazio, anche io so bene che cosa vuol dire veder **morire** un figlio di cinque anni. (Bassani, 2012: 23)  
(I ja znam kakva je to muka, i ja dobro znam šta znači vidjeti kako vam **umire** dijete od pet godina.)

- Anche in una città così piccola come Ferrara si riesce benissimo, volendo, a sparire per anni e anni gli uni agli altri, a convivere assieme come dei **morti**. (Bassani, 2012: 213–214)  
(Čak i u gradu koji je toliko mali kao Ferrara, ljudi mogu, ako to žele, godinama izbjegavati jedni druge i skupa živjeti kao **mrtvaci**.)

U prvom primjeru se radi o razgovoru tokom sahrane najstarijeg sina bračnog para Finzi-Contini, dječaka koji je umro sa tek šest godina, a u drugom se radi o jednostavnoj metafori. Vidimo da ni u jednom ni u drugom primjeru autor ne govori izravno o smrti svojih likova, koja jeste najavljena već od prologa, nego je izbjegava spominjući neke koji su već mrtvi. Bassanijev jezik je takav da autor, a s njim i njegovi likovi, izbjegava direktno govoriti o svemu zbog čega im je nelagodno ili što nije prikladno višoj klasi i onima koji bi joj željeli pripadati. Oko bolesti Alberta Finzi-Continija se okoliša i vidjet ćemo na koji je način ona nagoviještena, ali u epilogu romana pisac pronalazi snagu da jasno i direktno izjavi:

- Alberto **morì** di linfogranuloma maligno prima degli altri, nel '42, dopo un'agonia lunghissima. (Bassani, 2012: 213)  
(Alberto **je umro** od maligne linfogranulome prije drugih, 1942. godine, nakon otegnute agonije.)

Pored ljudi, u romanu je umiranje prošireno i na stvari. Pa pogledajmo:

- /.../ con la sua dichiarata avversione a qualsiasi tentativo di sottrarre almeno per poco le cose, gli oggetti, alla **morte** inevitabile che attendeva anche loro, e alla mania conservatrice di Perotti. (Bassani, 2012: 95)  
(/.../ izjavivši da joj je odbojan svaki pokušaj da barem malo spasi stvari, predmete od neizbježne **smrti** koja je i njih čekala i od manije kojom ih je Perotti pokušavao sačuvati.)
- Anche le cose **muoiono**, caro mio. E dunque, se anche loro devono **morire**, tant'è, meglio lasciarle andare. C'è molto più stile, oltre tutto, ti sembra? (Bassani, 2012: 89)  
(Čak i stvari **umiru**, dragi moj. I dakle, ako i one svakako moraju **umrijeti**, bolje je dopustiti im. Uostalom, zar ti se ne čini da je to mnogo otmjenije?)

Jasno je da način na koji Micòl govori o stvarima i o njihovoj neizbježnoj smrti u ovom kontekstu ne znači da se ona boji za sudbinu predmeta ili stvari koje sakuplja, već je riječ o metafori o prepuštanju sudbini. Time je dovedena u vezu moralna snaga i stoicizam čovjeka da može prihvatiti ono što je ljepše i otmjenije sa opsesivnim bježanjem od smrti.

Jedna od karakteristika romana *Il giardino dei Finzi-Contini* je njegova intertekstualnost. Junakinja romana Micòl studira englesku književnost i piše diplomski rad o Emily Dickinson, tako da Bassani pronalazi savršenu priliku da uvede neke stihove poznate pjesnikinje dajući upravo toj личности u romanu zadatak da ih prevede na italijanski jezik:

- **Morii** per la Bellezza; e da poco ero / discesa nell’avello, / che, caduto pel Vero, uno fu messo / all’attiguo sacello. / “Perché **sei morta?**” mi chiese sommessamente, / Dissi: “**Morii** pel Bello”. / “Io per la Verità: dunque è lo stesso / – disse –, son tuo fratello.” / Da tomba a tomba, come due congiunti / incontratisi a notte /.../ (Bassani, 2012: 115–116)  
(**Umrijež** zbog Ljepote; i tek što sam / sišla u raku / jedan, što je pao za Istinu, je smješten / u susjednu crkvicu. / “Zašto si **umrla?**” upita ponizan, / Rekoh: “**Umrijež** zbog Lijepog”. / Ja zbog Istine: dakle to je isto / – reče –, tvoj sam brat.” / Od groba do groba, kao dva rođaka / što su se noću sreli /.../)

U romanu niko ne umire zbog ljepote ili istine, umiru zbog mržnje i bolesti, ali pjesmu Emily Dickinson možemo shvatiti kao jedan od načina na koje se junaci pokušavaju boriti protiv neizbježnog ili barem živjeti u iluziji da smrt ne dolazi neophodno po njih, ali da im ipak predstavlja neku vrstu opsesije i brige. Dalje, u poeziji Emily Dickinson možemo naći i polaznu tačku za sljedeću mnogobrojnu kategoriju vezanu za semantičko polje smrti. Obratimo pažnju na riječi *avello* (grobница, raka) i *sacello* (kapela, crkvica). Riječ je o semantičkom polju groblja i grobnice koje je asocijativno povezano sa smrću samom svojom funkcijom vječnog počivališta mrtvih i asocijacijom dolazimo do njegove veze sa smrću. Zapravo, ovi pojmovi pripadaju semantičkom polju smrti zahvaljujući svom konotativnom značenju koje određuju “emotivne vrijednosti i asocijacije koje uzrokuje jedna riječ” (Dardano, 2005: 146). Na ovom mjestu ćemo pobrojati nekoliko značajnih primjera semantičkog polja groba. Za početak,

junacima romana, profesoru Ermannu i naratoru, groblja su i intelektualna zanimacija i neka vrsta opsesije:

- /.../ erano raccolte e tradotte tutte quante le iscrizioni del **cimitero** israelitico del Lido. (Bassani, 2012: 133)  
(/.../ sakupljeni su i prevedeni svi natpisi sa jevrejskog **groblja** u Lidu.)

Provode sate i sate razgovarajući o dešifrovanju natpisa na groblju, njegovom izgledu i biljkama koje na njemu rastu. Ali, riječi *grob* i *groblje* su raštrkane po cijelom romanu. Pogledajmo nekoliko primjera:

- Perché le **tombe** antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove? (Bassani, 2012: 11)  
(Zašto antički **grobovi** nisu melankolični kao noviji?)
- /.../ tutto quel tratto del territorio del Lazio a nord di Roma, il quale non è altro, dunque, che un immenso, quasi ininterrotto **cimitero**. (Bassani, 2012: 10)  
(Cijeli taj komad zemlje Lacija sjeverno od Rima, koji, dakle, nije bio ništa drugo do golemo i skoro pa neprekidno **groblje**.)
- La **tomba** era grande, massiccia, davvero imponente: una specie di tempio tra l'antico e l'orientale. (Bassani, 2012: 15)  
(**Grobnica** je bila velika, masivna, zaista impozantna: neka vrsta hrama između antičkog i orijentalnog stila.)
- Folto di belle e grandi piante, anche il nostro **cimitero**, col tempo, sarebbe stato in grado di rivaleggiare con quello di San Niccolò del Lido, a Venezia. (Bassani, 2012: 75)  
(Gusto nastanjeno lijepim i velikim biljkama i naše **groblje** će biti u stanju da parira groblju svetog Nikole iz Lida, u Veneciji.)
- Si indugiava nell'androne, vasto, fresco e semibuio come una **cripta** /.../ (Bassani, 2012: 26)  
(Zadržavali bismo se u predvorju, prostranom, prohladnom i polumračnom kao **kripta** /.../)

Dakle, roman je otvoren izletom koji se završava posjetom etruščanskoj nekropoli i pitanjem koje kćerka postavlja svom ocu. Pored riječi *cripta* (kripta), koja ima očito značenje grobnice, iz posljednjeg primjera vidimo

da opis škole kao prohladne i polumračne više odgovara mrtvima nego djeci koja bi trebala biti puna života. Tako vidimo da od samog početka njihovog života djeca liče na žive mrtvace. Zanimljivo je što pisac ne koristi uvijek riječi *cimiterio* i *tomba* kada želi opisati upravo groblje ili grobnicu, već ih koristi za opis drugih mjesta kao što su škola ili komad zemlje i samim korištenjem riječi *grob*, da bi se opisalo nešto drugo, pisac uspijeva čitaocu prenijeti osjećaj zlokobnosti i slutnje kojeg je od samog početka svjestan te time nagovještava antisemitizam. Nije roman samo počeo na groblju, profesor Ermanno i gospođa Olga su se zaručili na groblju u Veneciji, dok igraju tenis, mladi ljudi više liče na “malu **mrtvačku povorku**” / “Facevano a guardarli un piccolo **corteo**” (Bassani, 2012: 73) nego na društvo koje se zabavlja bezbrižno provodeći mladost, a još trebaju odati počast “**pokoynom** Austrougarskom carstvu” / “/.../ incitandoci di continuo a prendere anche noi ‘in omaggio’ /.../ al **defunto** Impero austro-ungarico” (Bassani, 2012: 69); porodična grobnica se neprestano opisuje kao druga kuća i autor povlači paralele između porodične vile i groba u kojem su svi trebali završiti. Možemo zaključiti da se *grob*, *kripta*, *grobница* i *grobље* nalaze u sinonimnom odnosu budući da svi pojmovi označavaju mjesta u koja se ukopavaju mrtvi, a upravo je mogućnost da jednu riječ zamijenimo drugom jedna od karakteristika semantičkog polja (Dardano, 2005, 149). Međutim, u kontekstu ovog romana, semantičkom polju nastalom sinonimijom možemo dodati i kuću i školu kao mjesta u kojima su ukopani živi mrtvaci. Na ovom mjestu ćemo semantičko polje još proširiti i dodati mu *grad* i *zatvor*. Naime:

- /.../ anche Ferrara gli piaceva, come città, sembrandogli a dir poco assurdo che io e Alberto potessimo considerarla una specie di **tomba** o di **carcere**. (Bassani, 2012: 121)  
(Čak mu se i Ferrara kao grad sviđala i činilo mu se, blago rečeno, besmisleno što smo je Alberto i ja mogli smatrati nekom vrstom **grobnice** ili **zatvora**.)
- No, per carità, Ferrara non era per niente quella **galera** che uno a starci a sentire poteva pensare che fosse. Certo, a guardarla dalla Zona industriale, **chiusa** come appariva nella cerchia delle sue vecchie **mura**, soprattutto nei gironi di cattivo tempo la città era facile che desse un'impressione di **solitudine**, di **isolamento**. (Bassani, 2012: 122)

(Ne, zaboga, Ferrara nipošto nije bila onoliki **zatvor** koliko bi čovjek mogao pomisliti da jeste kada tu živi. Naravno, kada se gleda iz Industrijske zone, izgledala je tako **zativoreno** u krugu svojih starih **zidina**, naročito onih dana kada je bilo ružno vrijeme, grad je lako mogao ostaviti utisak **samoće, odvojenosti**.)

- Qualche anno più tardi, durante la primavera del '43, in **carcere**, le frasi che avrei scambiato con un ignoto vicino di **cella**, gridandole in alto verso lo spiraglio della bocca di lupo, sarebbero state di questo tipo: dette così, soprattutto per il bisogno di sentire la propria voce, di sentirsi **vivi**. (Bassani, 2012: 135)

(Nekoliko godina kasnije, tokom proljeća 1943. godine, u **zatvoru**, rečenice koje budem razmijenio sa nepoznatim susjedom u **ćeliji** do moje, izvikujući ih prema otvoru u zidu, će biti takve: tako izgovorene, naročito iz potrebe da čujemo vlastiti glas, da se osjetimo **živima**.)

Jasno je da se tokom cijelog romana grad Ferrara poredi sa grobnicom, ali i sa ćelijom. Opis zatvora može biti direktan, upravo upotrebom riječi *galeria* (zatvor, robija), *carcere* (zatvor) ili *cella* (ćelija), ali također i indirektan, kao u drugom primjeru u kojem stanje zatvorenosti dočarava opis zidina i imenice *solitudine* (samoća) i *isolamento* (odvojenost) – sve karakteristične za zatvore.

Kad je riječ o odnosu antonimije u romanu, možemo reći da je u antonimnom odnosu sa smrću besmrtnost. Naravno, u romanu koji govori o smrtnicima ne možemo naći besmrtnu ljude, ali možemo naći drveće koje se dovoljno približava dugovječnosti da bi bilo skoro pa besmrtno. U naslovnom vrtu porodice Finzi-Contini rastu platani koji su stari nekih petsto godina i u poređenju sa kratkim ljudskim životnim vijekom skoro pa su dostigli besmrtnost. Još smo kao antonim za umiranje izdvojili uskrsnuće, odnosno vraćanje u život:

- Nella vita, se uno vuol capire, capire sul serio come stanno le cose di questo mondo, *deve* **morire** almeno una volta. E allora, dato che la legge è questa, meglio **morire** da giovani, quando uno ha ancora tanto tempo davanti a sé per tirarsi su e **risuscitare**... (Bassani, 2012: 205)  
(Ako čovjek u životu želi shvatiti, ali zaista shvatiti, kako stoje stvari na ovom svijetu, *mora* **umrijeti** barem jednom. I dakle, budući da je takav



zakon, bolje je da **umre** dok je mlad, kad još uvijek ima toliko vremena pred sobom da se podigne i **uskrсне**.)

Primjećujemo da u ovom kontekstu ni glagol *umrijeti* ni glagol *uskrnuti* nemaju svoja osnovna značenja, već ih radije možemo interpretirati kao “izgubiti nadu” i “opet se podići”, to jeste “nastaviti”. U vezu sa tim pojmom možemo dovesti i pobunu protiv smrti:

- Io non ero **morto** – mi dicevo –, io ero ancora ben **vivo**! (Bassani, 2012: 137)  
(Ja nisam bio **mrtav** – mislio sam –, ja sam bio još uvijek u potpunosti **živ**!)

Vidimo da je Bassani suprotstavio dvije riječi u antonimnom odnosu – pri-djeve *morto* i *vivo* – koji svojim odnosom spadaju u isto semantičko polje. Međutim, pobuna protiv prividne smrti ili života u poluživom stanju nije očita samo u moralnoj pobuni potlačenog čovjeka, vidimo je i u odnosu mladog budućeg pisca prema književnosti i to ćemo najbolje primijetiti kroz sljedeći (opet intertekstualan) primjer:

- /.../ sul *sì* che il Poeta in ultima analisi *non può* non levare contro la Natura ostile e la Morte. (Bassani, 2012: 187)  
(/.../ o *pristanku* koji pjesnik u posljednjoj analizi *ne može* a da se ne pobuni protiv neprijateljske Prirode i Smrti.)

U kontekstu romana pisac govori o pjesniku Leopardiju, ali je već iz intertekstualnih trenutaka romana jasno da, kada Bassani spominje druge pisce, to ne radi slučajno već da bi postigao nešto u vlastitom romanu. Ovdje možemo zaključiti da je upravo protagonista, pisac u nastajanju, taj novi pjesnik koji će se pobuniti protiv “neprijateljske prirode” i pokušati vlastitim pjesničkim zanatom oteti smrti ono što pokušava odnijeti sa sobom te time otkriva istinu staru koliko i umjetnost – da je pisanje način borbe protiv smrti i zaborava. I, konačno, da i roman možemo interpretirati kao zatvor u kojem su za zauvijek zaboravljeni likovi koje je autor poznavao u mladosti i nekom drugom životu što je proživio prije Drugog svjetskog rata, ali i kao grobnicu kojoj se vraćamo kada se želimo sjetiti dragih pokojnika i ukazati počast onim mrtvacima što nisu mogli doći do bilo kakvog groba osim onog u papiru i tinti.

## INDIREKTNO SEMANTIČKO POLJE – ZNAK KAO EUFEMIZAM ZA SMRT

U ovom poglavlju ćemo prikazati analizu onog što smo nazvali indirektnim semantičkim poljem u romanu *Il giardino dei Finzi-Contini*. Zapravo ćemo izdvojiti neke znakove koji su eufemizmi za smrt i mijenjaju je zato što je znak “shvaćen kao *nešto što se nalazi na mjestu nečeg drugog*” (Eco, 2005: 27). Razlog za to je činjenica da je u mnogim civilizacijama smrt tabu riječ i kulturološki smo skloni da je izbjegavamo te, kada govorimo o smrti, često pribjegavamo upotrebi eufemizama koji “se odnose na pojave i pojmove koji se smatraju suviše delikatnima” (Katnić-Bakaršić, 1999: 85). Samo se prisjetimo izraza sa glagolima kao što su *napustiti, preseliti, otići, pasti, pokleknuti* i slično, a kao najočitiji primjer eufemizma u romanu smo izdvojili sljedeće:

- /.../ gran parte dei quali di lì a qualche anno sarebbero stati **inghiottiti** dai forni crematori tedeschi. (Bassani, 2012: 137)  
(Veliki dio onih koje će nakon nekoliko godina **progutati** njemački krematorijumi.)

Ovakvim načinom pripovijedanja Bassani stvara zanimljivu sliku. Umjesto da je jednostavno rekao kako će nakon nekoliko godina Nijemci ubiti ostatak porodice, bira da upotrijebi glagol *inghiottire* (progutati), koji u kombinaciji sa njemačkim krematorijumima jasno daje sliku o tome da su ti ljudi ubijeni, i to poprilično nasilno. Međutim, mi tek u kontekstu primjećujemo stvarno značenje toga glagola i bez konteksta bi ostao na nivou svog prvog denotativnog značenja. Možemo zaključiti da su *smrt* i *bolest* tabu termini u romanu te i autor i likovi pribjegavaju eufemizmima kako bi ih izrazili:

- Alberto era **ammalato**, gli restava poco da vivere. Bisognava pure nascondergli in qualche modo, anche in *quel* modo, la gravità del suo **male**. (Bassani, 2012: 210)  
(Alberto je bio **bolestan** i ostalo mu je još malo života. Trebalo je na neki način sakriti od njega, čak i na *takav* način, ozbiljnost **bolesti**.)
- Perfino la **malattia** di Alberto mostravano di non vederla, in casa. Era il loro sistema. (Bassani, 2012: 211)  
(U kući su se pretvarali da ne vide ni Albertovu **bolest**. To je bio njihov način.)

Iz ovih primjera zaključujemo da eufemizam nije samo piščev stilistički izbor, već da je to izbor koji je uslovljen kulturom iz koje potječe, što je i prirodno budući da pored lingvističkog značenja riječi, koje predstavlja skup denotativnog i konotativnog značenja (Dardano, 2005: 146), postoji i društveno značenje riječi koje možemo opisati kao “značenje koju riječ ima s obzirom na odnose među govornicima unutar jedne društvene grupe” (Dardano, 2005: 146). Dalje, Umberto Eco o upotrebi znaka govori sljedeće: “znak se koristi kako bi prenio informaciju, rekao ili ukazao nekome nešto što neko drugi poznaje i želi da i drugi poznaju” (Eco, 2005: 22). U vezi s tim, u romanu možemo izdvojiti nekoliko primjera društvenog značenja znakova:

- Vestita a **lutto**, la signora portava fra le braccia un grosso mazzo di **crisantemi** colti in qualche remota parte del giardino nel corso della passeggiata. Li premeva contro il petto di traverso, cingendoli col braccio destro in atto teneramente possessivo, quasi materno. (Bassani, 2012: 71)

(Obučena u **crninu**, gospođa je u naručju nosila veliki buket **krizantema** koje je ubrala u nekom udaljenom dijelu vrta tokom šetnje. Stiskala ih je uz grudi, stežući ih desnom rukom, ponašajući se nježno posesivno, skoro majčinski.)

- /.../ sollevando non senza sforzo un **nero, lugubre, cofano** (Bassani, 2012: 149)  
(/.../ podižući, ne bez napora, **crnu, sumornu kapuljaču**)

U ova dva primjera prepoznajemo društveno značenje znakova. Gospođa Olga, dvadeset i pet godina mlađa od svog muža, prvi put lično na scenu romana ulazi noseći u ruci krizanteme – pogrebno cvijeće. Crna kapuljača je kulturološki povezana sa smrću i evocira lik smrti koja nosi kosu i sakuplja duše. I krizantema i crna kapuljača (pa i crna boja) znače smrt zato što ih mi kulturološki prihvatamo takvima, civilizacijski im dajemo značenje groblja i žalosti. Čak i kada obratimo pažnju na pridjeve (crno i sumorno), vidimo da je riječ o pojmovima koji evociraju smrt.

Vraćajući se na očite eufemizme u djelu, osmotrit ćemo sljedeći primjer:

- /.../ il grigio del suo viso, la magrezza patita delle sue spalle sperdute dentro un pullover diventato ormai troppo ampio. (Bassani, 2012: 170–171)

(/.../ sivilo njegovog lica, napaćena mršavost njegovih pleća izgubljenih u džemperu koji mu je postao preširok.)

Izgubljenost i tonjenje u džemper možemo shvatiti kao eufemizam za bolest, ali vidimo i da uzrokuje osjećaj davljenja koji je prisutan u cijelom romanu. Kako bismo pobliže objasnili davljenje i njegovu ulogu u romanu, za početak ćemo obratiti pažnju na dva intertekstualna trenutka u kojima se Bassani poziva i na dva druga pisca, Julesa Verna i Edgara Allana Poa, i njihova djela *Dvadeset hiljada milja pod morem* i *Silazak u Maelstrom*. Vidimo da i tu autor naglašava elemente povezane sa utapanjem u dubokoj vodi:

- /.../ la sala da pranzo /.../ col suo vasto camino dalla bocca arcuata e sinuosa, quasi umana, con le sue pareti foderate di cuoio tranne quella, interamente a vetri, inquadrante la buia, silenziosa tempesta del parco come l'oblò del ***Nautilus***: così intima, così riparata, starei per dire così sepolta, e soprattutto così adatta al me stesso d'allora. (Bassani, 2012: 128)

(/.../ trpezarija /.../ sa svojim prostranim kaminom izbočenog i krivudavog otvora, skoro kao čovječja usta, sa svojim zidovima obloženim kožom, osim onog koji je bio u potpunosti ustakljen, opisivao je tamnu i tihu oluju u parku kao prozorče ***Nautilusa***: tako intimna, tako zaklonjena, samo što ne kažem tako pokopana, a naročito tako pogodna za mene kakav sam bio tada.)

- Il lungo periodo di tempo che seguì, fino ai fatali ultimi giorni dell'agosto del '39, /.../ , lo ricordo come una specie di lenta, progressiva discesa nell'imbuto senza fondo del ***Maelstrom***. (Bassani, 2012: 172) (Dugog vremenskog perioda koji je uslijedio, sve do kobnih zadnjih dana avgusta 1939. godine, /.../ se sjećam kao nekog sporog i postepenog silaska u lijevak bez dna ***Maelstroma***.)

*Nautilus* je podmornica kapetana Nema iz romana *Dvadeset hiljada milja pod morem* i budući da se radi o podmornici, očito je da je riječ o predmetu koji je namijenjen da obitava pod vodom, dok je Malestrom vir u koji tonu junaci pripovijetke Edgara Allana Poa, dakle povlači za sobom ideju o nasilnoj podvodnoj smrti. Osim toga, dio semantičkog polja propadanja i smrti čini i grad Venecija – junakinja Micòl studira u Veneciji i taj odabir, budući da je riječ o gradu koji svakodnevno tone i propada, nije slučajna.

- Ed ecco che il sogno, insensibile proprio come una “**acqua alta**” veneziana, tornava adagio adagio a **sommergerla** e ad **annientarla**. (Bassani, 2012: 96)  
(I evo kako se san, neprimjetan baš kao venecijanska “**visoka voda**”, veoma polako vraćao da je **potopi i uništi**.)

Pored toga što Venecija propada i nosi mogućnost davljenja, vidimo još jedan eufemizam za *morire* – *annientare* (uništiti). Micòl upravo u venecijanskim starinarnicama počinje sakupljati staklene figurice u još jednom očajničkom pokušaju da stvarima ne dopusti da umru, a možemo predložiti i da su starinarnice jedna vrsta groba u koji zatvaramo stvari nakon što su ispunile svoju primarnu svrhu, odnosno, nakon što su umrle.

Nadovezujući se na stvari koje umiru, možemo izdvojiti temu propadanja koje direktno vodi u smrt. Porodični pas Jor je opisan kao “oronuo” (Bassani, 2012: 64), univerzalni sluga Perotti je svoju mladost i život uzaludno potrošio služeći porodicu, dugo ljeto neizbježno mora prerasti u jesen i krije neminovnu dekadenciju, prijeteći nadnosi se nad junacima i obećava im neizvjesnu budućnost. Unatoč očajničkim pokušajima da se stvari spase od vremena i prividnoj ljepoti porodičnog auta, vidimo da je stvarnost u potpunosti drugačija:

- /.../ qui, in questa semioscurità, uno può anche mettersi a gridare al miracolo, ma fuori, alla luce naturale, non c'è niente da fare, infinite magagnette saltano subito all'occhio, la vernice qua e là è partita, i raggi e i mozzi delle ruote sono tutti un tarlo, il panno di questo sedile /.../ è ridotto in certi punti a una tela di ragno. (Bassani, 2012: 88)  
(/.../ ovdje, u ovoj polutami bi se čovjek čak mogao i začuditi, ali vani, na prirodnoj svjetlosti, nema ničega, beskonačno mnogo mana odmah zapada za oko, laka tu i tamo nema, zupčanici i mehanizmi točkova su raspadnuti, tkanina na ovom sjedištu /.../ je ponegdje svedena na paučinu.)

Kao posebnu podgrupu leksike propadanja u romanu ćemo izdvojiti leksiku duhova. Već smo rekli da je roman vrsta grobnice za piščeve prijatelje, tako da ne idemo predaleko ako kažemo da se oni vraćaju u život kao duhovi. Mladi igraju tenis i na igralištu su kao duhovi koji se ne vide u tami, dok Alberto čak i fizički podsjeća na duha:

- Perfino fisicamente tendeva a defilarsi, a cancellarsi, a sparire. (Bassani, 2012: 123)  
(Čak se i fizički često sklanjao, nestajao, iščezavao.)
- Ridotto a una specie di “**spettro** di sandolino”, una volta o l'altra avrei potuto vederne la **carcassa** in rimessa /.../ (Bassani, 2012: 83)  
(Sveden na neku vrstu “**duha** sandoline”, jednog od ovih dana sam mogao vidjeti njen **leš** u garaži /.../)
- Una bigia sagoma oblunga e **scheletrica** accostata alla parete opposta a quella occupata dallo scaffale dei pompelmi-. “Guarda invece là il sandolino, e ammira, ti prego, con quanta onestà, dignità, e coraggio morale, lui ha saputo trarre dalla propria assoluta **perdita di funzione** tutte le conseguenze che doveva. Anche le cose **muoiono**, caro mio. E dunque, se anche loro devono **morire**, tant'è, meglio lasciarle andare. C'è molto più stile, oltre tutto, ti sembra? (Bassani, 2012: 89)  
(Dug i **skeletan** sivi obris naslonjen na zid preko puta onog na kojem je bila polica sa grejpfrutom-. “Pogledaj međutim tamo sandolinu, i divi se, molim te, sa koliko je poštenja, dostojanstva i moralne hrabrosti ona znala iz svog potpunog **gubitka službe** izvući sve posljedice koje je trebalo. Čak i stvari **umiru**, dragi moj. I dakle, ako i one svakako moraju **umrijeti**, bolje je dopustiti im. Uostalom, zar ti se ne čini da je to mnogo otmjenije?)
- Perché non mi sottraevo subito a quel disperato e grottesco convegno di spettri /.../ (Bassani, 2012: 137)  
(Zašto nisam odmah napustio taj očajnički i groteskni skup aveti /.../)

Pored riječi *spettro* (duh, avet), vidimo i druge pojmove koji upućuju na poluživot, kao što su *carcassa* (leš), pridjev *scheletrico* (koštano, skeletno). Naravno, ovi pojmovi se ne odnose uvijek na ljude, već i na stvari koje su u Bassanijevom univerzumu podjednako podložne propadanju i umiranju, ali vjerujemo da Bassani, kada govori o stvarima, zapravo govori o ljudima upravo zbog kulturološki uslovljene averzije prema smrti. Također nećemo pretjerati ako bismo tvrdili da je cijeli roman predmet koji opsjedaju duhovi onih ljudi koje je pisac nekada poznavao i koje je nekada volio. U prethodnom poglavlju smo govorili o poluživom stanju likova, tako da možemo reći i da duhovi pripadaju takvom stanju i da opisuju prijelaz između živućeg i mrtvog stanja, ali koje je ipak bliže smrti nego životu.

Konačno, kao okrutnu vrstu propadanja ćemo spomenuti i budućnost. Pored toga što vjeruje da stvari treba pustiti da umru, Micòl pokazuje određenu kontradiktornost kada je Bassani opisuje na sljedeći način:

- /.../ il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga “*le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*”, e il passato, ancora di più, “il caro, il dolce, il *pio* passato”. (Bassani, 2012: 214)  
(/.../ ona se budućnosti same po sebi užasavala i od nje je mnogo više voljela “*le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*”, a prošlost još i više, “dragu, slatku, *pobožnu* prošlost”).

Budućnost sama po sebi nosi propadanje zato što neminovno znači uništenje sadašnjosti i uništenje svega onoga “što je moglo biti” pa Micòl, budući da je na kraju romana, upravo kao i čitalac, svjesna svog neminovnog kraja, daje konačnu osudu propadanja i smrti. I neka posljednje riječi budu njene.

## ZAKLJUČAK

Iako bismo u Bassanijevom romanu mogli naći još mnogo primjera kojima bismo ilustrovali navedene odnose ili izdvojiti još elemenata koji bi mogli pripadati semantičkom polju smrti, zaustavili smo se na analizi ponuđenih primjera kako bismo izbjegli zamku da u svemu pronalazimo znak ili interpretaciju koja možda i ne postoji ili nije bila piščeva namjera.

Budući da smo rekli da piščeva namjera jeste bila da kaže ono što se nije dogodilo, zaključujemo da semantičko polje smrti u romanu, pogotovo implicitno, služi upravo da oslika ono što nije direktno rečeno, ali i što će utjecati na čitaočevu svijest unoseći u nju osjećaje tjeskobe, gušenja i skućenosti. Pisac je taj osjećaj postigao zahvaljujući jedinstvenom semantičkom polju smrti, koje smo mogli podijeliti na dva dijela – direktno i indirektno. Osim upotrebe očitih primjera kao što su glagol *morire* ili imenica *la morte*, u direktno semantičko polje smrti smo ubrojali i pojmove do kojih smo došli asocijacijom, odnosno pojmove koji, kada su spomenuti, asociiraju na smrt, a u toj podgrupi se nalaze pojmovi vezani za *groblje*, *grobnicu*, *ćeliju* i *zatvor*, koji imaju skoro pa sinonimno značenje. Pored ova dva odnosa, izdvojili smo i odnose antonimije, što u slučaju semantičkog polja smrti znači besmrtnost. Na besmrtnost se u romanu odnose dugovječna stabla,

pokušaji da se izbjegne smrt te roman, odnosno pisanje, kao jedan od načina na koje čovjek, manje ili više uspješno, pokušava pobjeći od nje. Dalje, predložili smo indirektno semantičko polje smrti, odnosno, analizirali smo ona mjesta na kojima je eufemizam upotrijebljen kao sinonim za smrt. Također smo obratili pažnju na znakove koji se svojim konotativnim značenjem približavaju smrti i vidjeli smo njihovo sociološko značenje kojim je izražen stav prema prolaznosti cijele jedne kulture.

Zahvaljujući svim elementima na koje smo ukazali, tokom čitanja romana *Il giardino dei Finzi-Contini* u čitaočevu svijest zalazi osjećaj smrti i nelagodje, te čitalac, čak i da ne zna ili ne može pretpostaviti kako će se završiti priča, može znati da će se dogoditi nešto loše. Direktno i indirektno semantičko polje zajedno djeluju na čitaoca i njegovo kulturološko naslijeđe i zahvaljujući interpretaciji znakova na koje nailazi tokom čitanja čitalac može doći do određenih zaključaka i samim time je semantičko polje smrti izvršilo funkciju za koju smo pretpostavili da je ima – onu da izrazi i, naizgled nesvjesno, prenese čitaocu sve ono što autor zna, a ne želi ili ne može reći. Za kraj ćemo reći da ovakvom upotrebom semantičkog polja smrti Bassanijeva proza dobiva na eleganciji i suptilnosti.

## Literatura

1. Armellini, G., Colombò, A., 1995. *La letteratura italiana*. Bologna: Zanichelli.
2. Barthes, R., 1970. *L'Empire des signes*. Paris: Flammarion.
3. Bassani, G., 2012. *Il giardino dei Finzi-Contini*. Milano: Feltrinelli.
4. Dardano, M., 2005. *Nuovo manualetto di linguistica*. Settima edizione. Bologna: Zanichelli.
5. Dardano, M., Trifone, P., 1995. *Grammatica italiana con nozioni di linguistica* (terza edizione). Bologna: Zanichelli.
6. Deanović, M., Jernej, J., 1980. *Talijansko-hrvatski ili srpski rječnik*. 5. izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
7. Eco, U., 1980. *Segno*. Milano: Mondadori.
8. Gobber, G., 2014. *Linguistica generale*. Seconda edizione. New York: McGraw Hill Publication.
9. Jernej, J., 2005. *Konverzijska talijanska gramatika*. 9. izdanje. Zagreb: Školska knjiga.



10. Katnić-Bakaršić, M., 1999. *Lingvistička stilistika* [elektronsko izdanje]. Budapest: Open Society Institute. Dostupno na: <https://www.ffst.unist.hr/> [16. 4. 2018].
11. De Mauro, T., 1970. *Introduzione alla semantica*. Bari: Editori Laterza.
12. De Mauro, T., 1971. *Senso e significato*. Bari: Adriatica editrice.
13. De Saussure, F., 2017. *Corso di linguistica generale*. Trentesima edizione. Bari: Editori Laterza.
14. Serianni L., Antonelli G., 2011. *Manuale di linguistica italiana*. Milano: Mondadori.

## THE SEMANTIC FIELD OF DEATH IN GIORGIO BASSANI'S NOVEL *IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI*

### Summary

In this article we present the ways in which the semantic field of death is manifested in the novel *Il giardino dei Finzi-Contini* (*The Garden of the Finzi-Continis*) by the Italian author Giorgio Bassani. Seeing that semantics is a relatively new science linked to many other sciences such as semiology, stylistics, and logic, in this article we make our contribution to the research of meaning in the Italian language. The article's main hypothesis is that the author deliberately uses certain vocabulary and semantic procedures in order to avoid the main topic and represent between the lines everything that was not said and, with that in mind, he consciously uses very specific semantic fields, amongst which we have chosen to concentrate on the semantic field of death. Our article's goal is to present the way in which the choice of vocabulary connects with the literary goals of the author's memorable prose and how it affects the creation of a more general feeling of a closed and narrow space. We have reached our conclusions using the qualitative methods of discourse analysis and the functional analysis of Bassani's narrative, thus arriving at the order and logic of his language. Using this novel as the source material, we have analysed the semantic field on both the indirect and direct level, and the different ways of their manifestation throughout the text. Moreover, we have paid attention to the denotative and connotative meaning of symbols within the social context and concluded that the narrative function of the semantic field of death is to influence the reader's mind by indirectly, but clearly and unequivocally, transferring that which the author does not want or cannot say.

**Key words:** *semantic fields, death, semiology, euphemism, metaphor, Second World War, antisemitism, sign*