

Angelina Bijelić

STILISTIČKOANALITIČKA POTRAGA ZA
ZRCALNOM SLIKOM PJESME *SAV U ŽUDNJI*
BRIDA ZVONIMIRA MRKONJIĆA

Uvodno

Ovaj će rad pokušati izvesti analizu pjesme *Sav u žudnji brida* Zvonimira Mrkonjića, preseljene iz prostora knjige Gorana Rema *Koreografija teksta II* i smještene u moj prostor interpretiranja.

Poglavlje koje slijedi jedino je veće poglavlje rada, a sastoji se od triju potpoglavlja koja će usmjeravati analizu.

Prvi problemski zadatak koji se pojavljuje jest odgonetnuti o kakvoj je izvedbi teksta riječ – o vizualnoj ili verbalnoj, odnosno kojoj bi u recepciji trebalo dati prednost.

Drugi je problem čitanja teksta koje bi se trebalo odvijati uz pomagalo.

Analiza teksta, kao drugi ili treći problemski zadatak, pojasnit će funkciju strukturnih elemenata te lingvostilističkom pretragom isprepletenih tekstnih segmenata pobilježiti rezultate zapaženoga. Moje se pretraživanje poslužilo *Kompozicijom lirske pjesme* Josipa Užarevića te tekstovima Krunoslava Pranjića i Zorana Kravara.

Kod pristupa prvoj problemskoj točki rabila sam knjigu Radovana Ivančevića *Likovni govor; uvod u svijet likovnih umjetnosti*. Pomoću nje pokušavam dokazati da obrtanjem slike kao zasebnoga oblika prepoznamo smisao (preuzela sam Ivančevićev primjer slova A). Osim tog naslova odabrani članak iz zbornika radova *Ludizam* postao je aparatura za traženje potkrjepe zabilježenoga u tekstu i na tekstu. Kao dodatna literatura, kako bih bolje shvatila pojmove zrcala, žudnje, znaka, poslužili su mi naslovi *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* Vladimira Bitija te pojedini dijelovi (poglavlje o psihoanalitičkim teorijama) *Književne teorije* Terryja Eagletona.

Pretpostavke naznačene u dijelu razrade koja prethodi analizi teksta na pritajen će način krojiti analizu i pri samome završetku načiniti obrube te tako povezati početak, sredinu i kraj ovoga rada.

Radi lakšeg razumijevanja, pjesma se donosi u cijelosti.

SAV U ŽUDNJI BRIDA

šbirč ijubuč u vač
 abelgo se tance
 abel u bantok u
 šbirč unata uno e

šbirč se ab oas
 abelja antarbo bo
 abel u bantok u
 šbirč ag oš ekije

šbirč s jom olat
 šbirč s jom olat
 šbirč s jom olat

šbirč s jom olat
 šbirč s jom olat
 šbirč s jom olat

Potruga za čitanjem pjesme

Prvi dio rada bavit će se problemom prvoga primanja teksta, odnosno pokušati utvrditi koliku važnost u ovome tekstu ima vizualna sastavnica. Što bi pjesma značila kao znak za sebe, na što bi upućivala kao takva (uputu za svoje čitanje ili nešto drugo?), također je nešto što se nameće prilikom prvoga vizualnog primanja. Treba napomenuti kako se prvo vizualno primanje odnosi na izvanjsku percepciju teksta, dok drugo vizualno primanje označava pogled u pjesmu, u njezinu strukturu.

Kada je riječ o Mrkonjićevu tekstu koji je naopaka zrcalna slika, čitanje će nastupiti tek kada mu prvo vizualno primanje to dopusti, što znači da jedno bez drugoga nikako ne bi moglo te da je predradnja uspješnoga primanja verbalne razine pjesme ispravljanje toga naopakoga odraza pomoću ogledala.

Takav postupak otiskivanja obrnute zrcalne slike teksta nameće pitanje poštivanja različitih jezičnih pravila. Uključivanjem igre kao osnovne pojave teorije ludizma u velikoj se mjeri može objasniti odstupanje od pravila. Postavlja se pitanje treba li uopće pokušavati ispravljati tekst u čitljiv oblik, no ovaj će rad to učiniti sa sviješću o postojanju dviju mogućnosti recepcije – one koja će pjesmu tumačiti takvu kakva jest i one koja će njezin formalno-verbalni izgled motriti kao prvu fazu recepcije, kao svojevrsnu pripremu za čitanje slovnoga teksta.

Prva informacija o tekstu je, dakle, vizualna, dakle, susrevši se s pjesmom, primatelj najprije promatra. Pjesma je pisana zdesna ulijevo, zbog čega ju možemo nazvati pjesmom vizualnog traženja čitanja jer primatelj započinje potragu za čitanjem iste pjesme, traži način na koji će pjesmu primiti, pohraniti, objasniti. U toj prvoj fazi primanja pjesme ona biva vizualnim signalom, a postaje biti čitljivom tek kada ostvari svoju prvotnu funkciju, a to je uputa za čitanje, te postane sama predmetom čitanja (a ne samo gledanja). Otvaranjem drugoga načina primanja pjesme započinje čitanje koje se može odvijati na više načina. Prvo čitanje, bez ikakvih pomagala (zdesna nalijevo), otežano je, ali nije nemoguće. Takvo je čitanje nepraktično, usporeno, slova su deformirana, nerijetko dolazi do zamjene slova *b* i *d* te se pjesma gubi, a povezivanje isprekidanih dijelova praćenih nagovještajem nove interpunkcije nalikuje novomu stvaranju, odnosno prepravljaju pjesme. U takvome obliku lirskoga zapisa vidljiva je neprirodnost pisma, vizualno *zastranjenje* slova, otežanost prijenosa određenoga *semantičkoga slanja*. Zapravo, na razini prirode / prirodnosti pisma prisutna je određena značenjska dvostrukost. S jedne strane, riječ je o rušenju tradicijski utvrđenih pravila pisanja – smjer čitanja trebao bi biti slijeva nadesno, što obezgraničuje pismovni materijal, odnosno čini ga slobodnim za ponovnu proizvodnju. S druge strane, narušava se prirodnost ustrojavanja pisma, što vodi ka kataklizmičkom poimanju prirodnih vrijednosti, što rezultira traženjem nekakvoga razrješenja, traženjem povratka smislenosti. Pod kataklizmičkim poimanjem prirodnih vrijednosti mislim na propadanje izvorne svrhe pisma. Otuda uporaba takve hiperboličnosti, jer ako je nečemu narušena prvotna vrijednost, što slijedi nakon toga? Potrebno je povratiti svrhu samomu pismu prije nego se upustimo u čitanje, a to bi značilo vratiti mu identificirajuće karakteristike koje ga čine onim što jest. Identifikacija se pisma (a time i pjesme) može izvesti obrtanjem teksta pomoću druge slike, odnosno zrcalnoga odraza, na kojemu se razvija daljnja analiza, te bi se potraga za čitanjem teksta mogla preoblikovati u potragu za zrcalnom slikom.

Prije toga bi se ipak trebalo podsjetiti da pojava namjernoga obrtanja, a time i narušavanja prirodnoga sklada, ima svoju funkciju. Postoji li onda potreba za spomenutim rušenjem nekakve norme kako bi se stil u ovom slučaju kao takav definirao ili će analiza ukazati na nekakve druge segmente takvoga postupka te otvoriti smjernice drugim, manjim analizama analiza, pokazat će

– analiza. Poigravši se riječima, upućujem na osnovu teorije ludizma. Kombiniranje žanrova, odnosno strukturnih postupaka u poeziji, kako kaže Age A. Hansen-Löve, „zasniva se na oblicima transformacija u kojima se već postojeći eksplicitni dijelovi riječi ili teksta preoblikuju, preraspodjeljuju, premještaju: nalaženje pravila ovih inverzija i transformacija glavni je cilj igre u kojemu čitatelj aktivno sudjeluje, štoviše, u kojemu on ravnopravno s autorom organizira (novi) tekst kao produkt analitičnog razmišljanja i zaključivanja. Ovdje slučajnost nema nikakvu ulogu, tj. sve se sastoji u pronalaženju ključa, formule pomoću koje se razotkriva tajna teksta.“¹

Taj se citirani izvadak odnosi na igru riječima koju će analiza teksta pokušati potvrditi i, u jednome dijelu, grafički prikazati, ali napominjem da se igra prvotno ostvaruje na razini oblika pjesme koja onda rezultira igrom primanja, tj. čitanja teksta, promišljanja o istome te, na koncu, krojenjem analize. Pjesma nudi određenu igru pjesme pjesmom, prenošenje informacije informacijom, ona istodobno otkriva što se događa paralelno s čitanjem, koje se vertikale semantičkoga razotkrivanja pojavljuju usporedo s pjesmom i koja instanca vodi takvo *didaskalično* komentiranje jedne događajnosti što se odvija unutar, ali i izvan lirskoga zapisa. Odigrava li se blizanačno rascijepljena prizornost simultano ili su dva predstavljanja fizički, vremenski, semantički odvojena, odnosno komentira li jedna subjektivna instanca svoju prostornost, no i razvijanje druge? Sve to, ali i ponešto više, moći će se primijetiti u ovome lirskom predlošku koji će oživjeti dvije verbalne slike što će povući i opravdati sve prethodno naznačene (ali i one koje slijede) binarne pojavnosti poput: paralelna događajnost, blizanačno rascijepljena prizornost, dvije slike – dvije prostornosti i tako dalje (sve u funkciji objašnjavanja dvostruke tekstualne zbilje u dvjema slikama – jednoj čitljivoj i drugoj, njezinoj obrnutoj, imaginarnoj inačici).

Kako bi se određene pretpostavke dijelom nadogradile, posegnuti je za podacima o pismu koje prepoznamo u lirskome predlošku. Radovan Ivančević u knjizi *Likovni govor* donosi podatke o svijetu znakova među kojima sam pronašla djeliće za povezivanje pretpostavki s objašnjenjima. Prethodno je, između ostaloga, bilo riječi o primanju vizualne i verbalne razine ove pjesme. Ivančević se u svojoj knjizi pita kojemu primanju ili promišljanju treba dati prednost te što je bilo prije – slika ili riječ. Može se zaključiti što Ivančević misli o tome kada preoblikuje poznatu biblijsku rečenicu u rečenicu „U početku bijaše slika.“² Dakle, iz analize se nipošto ne bi smjela isključiti vizualna komponenta, jer bez gledanja, odnosno ogledanja³, ne bi bi-

¹ Hansen-Löve, Age A., 1996. *Umjetnost kao igra. Modeli ludizma između romantizma i postmodernizma. (Nacrt)*, u: *Ludizam*; zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća (ur. Benčić, Živa; Flaker, Aleksandar), ZZK / Slon, Zagreb, str. 20-21.

² Ivančević, Radovan, 1997. *Likovni govor; uvod u svijet likovnih umjetnosti*, Profil, Zagreb, 43. str.

³ Pojam koji će u nastavku rada poprimati smisao, a sinonim bi bio termin *zrcaljenje*.

lo ni pravilnoga primanja pjesme, o čemu će biti više govora u sljedećem poglavlju.

A kao analiza

Ivančević kaže: „Jeste li se ikad upitali zašto slovo A izgleda upravo ovako kako izgleda? Ako je istinita tvrdnja da svaki oblik ima smisao i da se taj smisao iz oblika može i pročitati – na čemu se temelji snaga priopćavanja likovne umjetnosti i snaga vizualnih komunikacija – onda to mora vrijediti i za oblik slova A.“⁴

Vizualna komunikacija nije samo dio likovne umjetnosti nego je i dio književnosti – ispisane, a, nerijetko, i naslikane umjetnosti. Prema tome, ako tvrdnja o odnosu oblika i smisla vrijedi za slovo A koje predstavlja znak, vrijedi i za ovu pjesmu u cijelosti, jer ona vizualno predstavlja svojevrstan znak (bilo kao uputa za čitanje⁵ ili kao poruka o narušavanju određene zadanosti, pravilne upotrebe takvoga pisma predviđenoga za pisanje i čitanje slijeva udesno). Nakon objašnjenja što je nekada predstavljalo slovo A u svom prirodnom položaju, Ivančević zaključuje: „Sada znate tajnu slova A: to je glava bika postavljena na rogove! Okrenite ga, pa će opet postati ono što je izvorno bilo: glava bika (osobito ako ucertate u gornje kutove po jednu točku)⁶“.

Dakle, nameće se razgovor o identifikaciji te upotpunjavanju značenja onoga što pokušavamo objasniti. Citat je preuzet za potrebe rada jer (kao i prethodni citati preuzeti iz iste knjige) može uvelike pomoći kao smjernica na koju bi se mogao osloniti veliki i neizostavni dio analize. Naime, pomoću istih citata može se obrazložiti i ovakvo kretanje seminarškoga rada. Odabrana pjesma napisana je neuobičajeno i kao takva tvori nekakav oblik, a oblik bi svojom nekonvencionalnošću trebao ponuditi nekakvo značenje. Takva strukturna raspodjela mora imati nekakav smisao koji je potrebno iščitati kako bi se uopće mogla uspostaviti percepcijska komunikacija s tekstom. Nakon uspostave vizualne komunikacije s tekstom, krećemo u potragu za čitanjem, a nakon analize oblika pjesme, odnosno svojevrstne detaljnije analize forme kao nešto drugačijega pjesničkog modela, slijedi analiza pjesme.

Pronađena analiza

Prethodno je spominjano prvo primanje slikovnoga izgleda pjesme, a kao moguće, navedeno je i prvo čitanje pjesme (kada pokušamo pjesmu čiti-

⁴ Isto kao 3, str. 43.

⁵ Čitanje ovdje ima dvojake konotacije – *iščitavanje* djela u smislu analize svih strukturnih sastavnica, ali i *promišljanje* o izvantekstualnim odnosima na temelju slike koja je pred nama, npr. pjesma tako napisana može biti znak za obrnutu sliku stvarnosti.

⁶ Isto kao 2, str. 45.

tati tako obrnutu, zdesna nalijevo). Drugo bi se čitanje ostvarilo uz određeno pomagalo, točnije – uz zrcalo. Stavljanjem pjesme pred zrcalo ili prislanjanjem zrcala uz plohu stranice na kojoj se nalazi pjesma, dobivamo pjesmu onakvu kakva bi bila da je pisana na tradicionalni način (slijeva nadesno) i možemo ju čitati bez ikakvih poteškoća. Dakle, pokazat ću kako pjesma izgleda u zrcalu, no pritom neću prepisivati naslov onako kako ga vidim u zrcalu jer takav prijepis računalo ne može podržati. Naime, naslov pjesme napisan je uobičajeno – slijeva nadesno, dok je čitava pjesma napisana obrnuto pa, kada ispravimo pjesmu, naslov se obrne. Radi lakšega praćenja pjesme, prenosim u cijelosti zrcalnu sliku Mrkonjićeve pjesme *Sav u žudnji brida*.

Sav u žudnji brida,
sonet se ogleda
u komadu leda
s onu stranu vida,

kao da se kida
od obratna slijeda
k zrcaljenju reda
slike što ga vida:

tako moja duša
nerednih pismenâ
nov poredak kuša

usred tvojih zjena
naopaka ušav,
o nedoželjena.

Ovako prepisana zrcalna slika odabrane pjesme upravo je ta koja će poslužiti za analizu. Naslov pjesme glasi jednako kao i prvi stih zrcalne slike pjesme *Sav u žudnji brida* te na taj način progresivno razvija ostatak pjesme, odnosno ostatak pjesme nastavlja naslov. Samim tim vidljiv je postupak ponavljanja, dakle naslućuje se postojanje dvostrukosti, i to na više razina. Osim što je riječ o dvama prostorima smještenosti pjesme (stranica knjige i potencijalni prostor zrcala), možemo na neki način govoriti i o zrcalnoj slici naslova koja ga vezuje s pjesmom. Naslov se na neki način ogleda u pjesmi, što će uputiti na to da zrcaljenu sliku unutar analize nećemo napuštati. Uloga naslova ove pjesme bila bi sudjelovanje u stvaranju teksta, naslov je, dakle, strukturno važan činilac⁷. Pjesma su i naslov, na semantičkoj razini, dvije nerazdvojive kategorije. Naslov nudi signale o konkretnim motivskim sastavnicama pjesme. Semantika naslova ekvivalentna je obrnutom izgledu pjesme

⁷ Određujem prema podjeli iz: Užarević, Josip, 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb.

jer može značiti žudnju obrnute pjesme da bude ispravljena kako bi se mogla čitati. Na taj način semantika naslova ulazi u odnos sa semantikom obrnute pjesme koja dobiva verbalnu suvislost tek kada se ogleda u zrcalu. Nastavimo li naslov (odnosno prvi stih) sljedećim stihom: „sonet se ogleda“, možemo primijetiti dvije stvari: metajeziku funkciju⁸ (pjesma govori o pjesmi, sonetu) i antropomorfiziranje pjesme (pridavanje ljudskih osobina sonetu). Pjesma navodi svoj kôd koji se iščitava putem određenih signifikanata; npr. leksičkih – imenuje se vrsta pjesme – sonet, referira se na inovativnosti u procesu pisanja – „nov poredak kuša“ i čitanja „naopaka ušav“⁹. Spomenute leksičke oznake signaliziraju instancu Subjekta koji (auto)komentira pisanje, ali i recepciju pjesme.

Na razini forme pjesme možemo reći da je riječ o strofičnosti koja se organizira u dvije katrene i dvije tercine. Tako strofično organizirana pjesma vezanoga stiha naziva se, dakako, sonet. Rima je obgrljena, rimuju se prvi i posljednji stih svake strofe te drugi i treći stih prve i druge strofe. Stih je vezan na razini cijele pjesme, rima je neprestano zastupljena i dominantna je ritamska oznaka teksta. Naglašena je vertikalna organiziranost pjesme; stihovi su nešto kraći nego što je to kod klasičnih primjeraka soneta, svi se sastoje od šest slogova. Kratkoća stiha pridonosi izrazitijoj vertikalnosti pjesme.

O obliku teksta koji ima dvije vizualne inačice – obrnutu i ispravljenu – bilo je govora u prethodnim poglavljima. Ispravljena inačica u zrcalu oponaša oblik obrnute, ali na način da ga realizira, definira, što pjesmi pridaje neka antropomorfna obilježja, o čemu ću nešto više u nastavku. Dakle, vidljiva forma teksta na neki način upućuje na još jedan oblik vizualnosti (ako to možemo tako nazvati s obzirom na nestalnost te pojave, jer uklonimo li ogledalo, slika nestaje) – sliku u ogledalu. Osim što projicira svoj odraz u prostor zrcala, pjesma zapisana na stranici knjige obrnutim smjerom pisanja djeluje kao slikovni znak (objašnjeno u prethodnome poglavlju). Interpunkcija je prisutna u pjesmi, pravilno je provedena te je, zapravo baš time, njezina uloga potisnuta. Zabilježila sam svega pet interpunkcijskih znakova od kojih su tri zareza, dvotočje i točka na kraju pjesme. Dvotočje pravi određenu stanku i razmak između prvoga i drugog dijela pjesme (katrena i tercina) te kao da uspoređuje dvije sastavnice – pjesmu koja se probija i preoblikuje u drugi oblik (preoblikuje se, a time i prilagođava) te Subjektinu instancu koja nudi informacije o pothvatu, svojevrsnom obratu unutar *duše*. Točka koja zaključava tekst samo se jednom pojavljuje – na kraju pjesme, što znači da se jedna ista sintaktička jedinica proteže od početka do samoga kraja teksta. Takvim postupkom želi se naglasiti slikovna razina teksta, njegova vizualna

⁸ Kravar, Zoran, 1982. *Lirska pjesma*, u: *Uvod u književnost* (ur. Škreb, Zdenko; Stamać, Ante), Globus, Zagreb, objašnjava metajeziku funkciju (preuzetu iz Jakobsonove teorije).

⁹ Stihovi iz pjesme Zvonimira Mrkonjića *Sav u žudnji brida*.

dimenzija. Zastupljenost glagolskih oblika vrlo je mala, što će opet uputiti na određenu statičnost (slikovnu?).

Ulaskom u tekst započinje obilazak, *šetnja* od strofe do strofe, uz bilježenje lingvostilističkih¹⁰ pojavnosti. Polazište je prva strofa kao dio sintaktičke cjeline kojom se otvara izlaganje teksta putem opkoračenja, dakle stilema na sintaktostilematskoj razini¹¹. Opkoračenjem se rečenica prenosi u novi stih, novu strofu, gradeći time i novu misao. Nadalje, izdvojila bih zamjenice *sav, onu* koje, na semantostilematskoj¹² razini, atribuiraju Subjekt, odnosno uz imenice *stranu* i *vid*, predmet – sonet, te im pojačavaju, odnosno preciziraju značenje. Prva (*sav*), koja zamjenjuje Subjekt, upotrijebljena je uz izraz *u žudnji*, čime se Subjekt iz aktivnoga pretvara u pasivni ili, još bolje, u trpni, čime se označava njegova potpuna nemoćna prepuštenost žudnji, dok druga, kao pokazna zamjenica, upućuje na drugu stranu vida, na drugačiji pogled kojemu je izložen, odnosno od kojega je skriven sonet, što je također dio metajezične signalizacije teksta.

Na fonostilematskoj¹³ razini uočila sam treperavost, odnosno podrhtavanje prvoga stiha putem slušno izražajnih tjesnačnika *s, ž* te suglasničkoga skupa *br*, koji kao da su u funkciji dočaravanja dojma o stihu koji bridi od uzbuđenosti uslijed žudnje da bude pročitana, da se semantički ostvari. Nadalje, prvi i drugi stih možemo povezati nastavljanjem istoga podrhtavanja realiziranoga aliteracijom glasa *s*, a slično se može zamijetiti i u četvrtome stihu iste strofe. Uvođenjem riječi *sonet, ogledala i one strane*, stvaramo određenu vezu, kao da uvodimo jednu dimenziju odnosa: ovaj – posrednik – onaj, u kojemu bi *ovaj* bio oznaka za sonet koji je pred nama, najbliži i stvaran, *posrednik* bi bilo ogledalo koje od jedne pojavnosti stvara dvije (temelj ovoga odnosa), te *onaj* koji bi upućivao na onu stranu u koju se može pogledati, koja nudi novu prostornost koja se fizički prislanja uz postojeću (što svjedoči o nestalnosti takve slike, odnosno prostornosti). Drugi stih prve strofe bilježi asonancu svijetloga vokala *e* koji biva izgovorno produžen u posljednjoj riječi istoga stiha, što bi se vizualno moglo dočarati prikazom te riječi s umnoženim vokalom *ogleeada*. Takav postupak u funkciji je prikaza zadržavanja pogleda, aludira na trajanje nekog promatranja, produljenu radnju na kojoj će se temeljiti čitava pjesma. Može se primijetiti i eho-rima kao poveznica riječi *ogleda* i *leda* koja materijalizira ranije spomenutu dimenziju trajanja, dok se same riječi što ulaze u rimovani odnos mogu motriti i zasebno, kao semantički upućivači na neke druge riječi na koje se odnose – na glagole *ogledati* i *gledati* i imenicu *ogledalo*. U posljednjem stihu prve strofe možemo primijetiti uvođenje svijesti o osjetilu vida upotrebom označitelja *vid*.

¹⁰ Pojmovi koji se tiču lingvostilistike preuzeti su iz: Pranjić, Krunoslav, 1982. *Stil i stilistika*, ur: *Uvod u književnost* (ur. Škreb, Zdenko; Stamać, Ante), Globus, Zagreb.

¹¹ Isto.

¹² Isto.

¹³ Isto.

Na semantostilematskoj¹⁴ razini taj leksem, osim što ima funkciju vezivanja s osjetilom vida, može sadržavati i jedno drugo, preneseno značenje, odnosno upućivati na jednu drugu prostornost, domenu druge stvarnosti koja se nalazi upravo u toj naopakoj slici koju promatramo.

Druga se strofa nastavlja na prvu i dalje putem opkoračenja kao sintakstostilematskog¹⁵ postupka. Takvo rečenično obuhvaćanje čitave pjesme prouzrokovalo je neprirodnost poretka riječi, što je vrlo osjetno u trećem i četvrtom stihu druge strofe jer nastaju poteškoće pokušamo li ih povezati (*k zrcaljenju reda / slike što ga vida*). Postavlja se pitanje što bi značio leksem *vida* u ovoj strofi, tj. treba li ga povezivati s istim oblikom prethodne strofe kada znači osjetilo vida ili s glagolom gledati ili, pak, s riječju *kida*, čiju razliku čine samo fonemi *k* i *v*. Izdvojila bih nekoliko puta spomenuti glagol *kida*, čija bi semantika objašnjavala nešto zastupljeniju pojavnost pojedinih glasova *k*, *s*, *r*, *š*, te suglasničkih skupina *br*, *zr* (*zrc*), *št*. Ovako izdvojeni i posloženi glasovi, kada ih se zajedno pročita, zvukovno oponašaju određenu događajnost koja se odvija razvijanjem teksta, upućuju na zvukovnu dimenziju preoblike ili poteškoća pri transformaciji pjesme, odnosno na poteškoće pri ispravljanju obrnute slike (može se usporediti s ispravljanjem nekog predmeta koje ima zvučni trag, npr. zgužvanoga papira i sl.). Izdvojila bih treći stih iste strofe u kojemu je otežanost transformacije na vrhuncu, tu kao da je došlo do nekakvoga zapinjanja, što najbolje dočarava prijelaz samostal-noga *k* na suglasničku skupinu *zrc* kojom započinje nova riječ. U prvome stihu druge strofe možemo govoriti o određenoj asonanci glasa *a* čijim umnažanjem kao da se prikazuje takva otežanost postupka transformacije pjesme. Grafostilemi¹⁶ nisu pretjerano zastupljeni, osim što se u drugoj strofi opet pojavljuje dvotočje kojemu se može pripisati konotacija nasuprotnosti, omjeranja, mjesta zrcaljenja; dvotočje može biti grafostilem koji materijalizira *komad leda* u kojemu se ogleda obrnuta pjesma.

Spomenuto dvotočje najavilo je sljedeću strofu koja nastavlja sintaktičku cjelinu te počinje riječju *tako* koja pretpostavlja odgovor na pitanje *kako* u prethodnome dijelu teksta, čime upućuje na određeno uspoređivanje dviju odvojenih sastavnica, dakle na već spomenuto uspostavljanje semantičkoga suodnošenja prvoga i drugoga dijela pjesme. Izdvojiti je zamjenice *moja* (treća strofa) i *tvojih* (posljednja strofa), a objašnjenje se vezuje uz pojavnost Subjekta¹⁷ jer instanca Nad-Ja¹⁸ koja je prisutna u prve dvije strofe, u trećoj prelazi u Ja¹⁹ dok pjesmu okončava instanca Ti u posljednjoj strofi. Potvrde

¹⁴ Isto.

¹⁵ Isto.

¹⁶ Isto.

¹⁷ Subjekt objašnjen u knjizi Užarević, Josip, 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb.

¹⁸ Isto Užarević

¹⁹ Isto Užarević.

se pronalaze u gramatičkim oblicima zamjenica. Takvo klizanje pojavnosti Subjekta može se tumačiti zrcalnim odrazom u kojemu se ne zrcali, ne prepoznaje samo pjesma nego i Subjekt (otuda prelazak Nad-Ja u Ja, što, naravno, vidiš i shvaćaš Ti). Drugi stih druge strofe sastoji se od dvaju morfonostilema²⁰ – neologizma *nerednih* i arhaizma *pismena*, čime se nastavlja leksička zaigranost što je započela još u prethodnoj strofi, a sukladna je igri zrcalnoga izvrtanja verbalne razine pjesme, s tim što se ovdje izvrće leksička uobičajenost. Stiliziranost tih riječi zadržava pogled i zaustavlja protok vremena jer ih se pokušava odgonetnuti pa one, poput zrcalno izvrnute pjesme u kontekstu čistoga prostora stranice, u kontekstu čitkoga teksta ometaju recepciju. Poigramo li se anagramiranjem riječi, ponovno se dobiju dvojako konotirane sintagme – *tako moja duša red ne pisâ* ili *red napisâ*. Povežu li se leksemi *reda*, *nerednih*, *poredak* (prvi je iz prve tercine, a druga dva iz druge), primijetiti je provlačenje istoga korijenskog dijela *red* koji nudi svojevrsnu informaciju o linearnom čitanju pjesme – iz reda u red, što se omogućuje pomicanjem ogledala po redovima pjesme. Posljednji stih treće strofe donosi semantostilem²¹ *nov* kojim se označava *nov* pothvat (pisanje), *nov* pristup, *novo* čitanje pjesme. Osim toga, Subjekt se metaforizira *dušom*, dok se sonet, kako je već spomenuto, personificira, uspostavlja se kao autonomna instanca, oslobađajući se time od autora, odnosno od konvencionalnih strukturnih stega.

Posljednja bi strofa opet činila novi dio, iz čega proizlazi da pjesmu možemo podijeliti u tri dijela, ali ne i u zasebne cjeline, jer su međusobno unutar-sintaktički povezane te ih se može razdijeliti samo na semantičkoj razini i pojavljivanjem Subjekta kao osjetljive troosobne instance ove pjesme. Prvi stih posljednje strofe metaforom precizno pozicionira žuđenu percepciju / recepciju teksta (*usred zjena ušav*). Drugi stih sastoji se od dva morfonostilema²² – leksički neovjerenog priloga *naopaka* te zastarjelog, reduciranog glagolskog priloga prošlog *došav* koji, s jedne strane, na leksičkoj razini provode verbalnu naopakost čitavoga teksta, a s druge, imitiraju arhaičnu, uzvišenu petrarkističku retoriku.

Posljednji stih zarezom je odvojen od vokativnog obraćanja Ti instanci – *o nedoželjena*, koje je, upravo zbog uzvika *o*, u skladu sa spomenutom konotacijom uzvišenosti. Igrom slaganja, odnosno rastavljanja i brisanja nekih grafema, mogli bismo ući u potencijalnu semantičku arhitekturu toga izraza koji može dobiti oblike *o neželjena*, *o željena*, a prebacivanjem i uključivanjem osamljenoga vokala *o* unutar riječi te reduciranjem nekih glasova, pojavljuje se leksem *neodoljena*. Svi ti novonastali izrazi opet upućuju na binarne opozicije značenja. Takvim premetanjima grafema možda se može na-

²⁰ Preuzeto iz: Pranjić, Krunoslav, 1982. *Stil i stilistika*, u: *Uvod u književnost* (ur. Škreb, Zdenko; Stamać, Ante), Globus, Zagreb.

²¹ Isto.

²² Isto.

slutiti skriveno značenje koje je potisnuto zaigranošću riječi.

Želim uputiti na to da pjesma u cijelosti kao vizualni znak može značiti informaciju kako čitati i iščitavati tekst, ali i na takve pojavnosti unutar teksta kojima se možda treba poigrati te pokušati stvarati nove zrcalne odraze i u njima pronalaziti značenja.

Poveznice između strofa uočavam i na fonostilematskoj²³ razini putem već spomenutih glasova koji se pojavljuju u svim strofama (*k, s, r, d*) s naglaskom na suglasniku *d* koji se pojavljuje horizontalno i vertikalno duž pjesme (i to ne bilo kako raspoređen). Horizontalno pojavljivanje glasa *d* koje se susreće s vertikalnim, moglo bi se, po stihovima i strofama, prikazati ovako:

```
      d   d
      d
      d   d

      d   d
      d   d
      d

      d
      d
      d

      d
      p
      d.
```

Uvođenjem ovakvoga grafičkoga prikaza pojavljivanja slova *d* unutar pjesme možemo primijetiti igru pozicioniranja istoga glasa kojom se mogu postići različiti efekti. Protumačila bih to kao neprestano provlačenje motiva dviju slika (posredovanjem zrcala) te poigravanje istim tim slikama. Posebno je zanimljiva posljednja strofa, preciznije, drugi stih u njoj koji glasi – *naopaka ušav*, unutar kojega je grafem *d* okrenut *naopačke*, odnosno pretvoren u glas *p*. Osim toga, ovako izdvojena i raspoređena slova vizualno podsjećaju na pomagalo koje omogućava čitanje pjesme – na zrcalo.

Takav prikaz potvrđuje zrcalnu podvojenost i na fonostilematskoj razini, što ukazuje na to da je pjesma svojom strukturom i smjerom pisanja ponu-

²³ Isto.

dila određen model po kojemu će se odvijati bilo kakva komunikacija s tek-
stom, i to na više razina.

Z kao zrcalo

Prije zaključivanja ove moguće analize ponovno bih se osvrnula na je-
dan fenomen pjesme, zapravo na ključ za primanje teksta, a riječ je o feno-
menu zrcala. Temelji toga fenomena pronalaze se u psihoanalitičkim teori-
jama, od kojih sam konzultirala onu Terryja Eagletona u poglavlju *Psiho-
analiza* u njegovoj *Književnoj teoriji*²⁴, a poslužila sam se i podatcima iz
Pojmovnika suvremene književne i kulturne teorije Vladimira Bitija. Freud
kaže da ljudskom psihom upravlja žudnja za posjedovanjem te potreba za
identifikacijom kao modelom. Subjekt se identificira tek onoga trenutka
kada se prepozna u zrcalu. Trebalo bi možda pojasniti i odnos Drugi – dru-
gi²⁵ preko kojega se zapravo i ostvaruje zrcalna slika, ali ovdje ću iznijeti sa-
mo dio potreban za povezivanje s pjesmom i za privođenje analize kraju.
Jacques Lacan pojašnjava: „...slika u zrcalu za njega (subjekta, op. A. B.) i
jest i nije ono samo; još je prisutno zamagljivanje subjekta i objekta – dijete
tek započinje proces izgradnje središta vlastitog bića. To biće je, kao što nam
kazuje situacija sa zrcalom, u biti narcisoidno. Osjećaj o nekakvu svome "ja"
stječemo tako što odraz toga "ja" dobivamo iz kakva predmeta ili osobe. Taj
predmet vanjskog svijeta je u isti mah i dio nas (jer se s njime poistovjeću-
jemo) i nije jer nam je stran...“²⁶

Napominjem da pojam *djeteta* treba uvjetno shvatiti jer njegova domena
značenja podrazumijeva više sastavnica te ju ovdje možemo popuniti instan-
com Subjekta kao bića koje izgrađuje događajnost pjesme, ali i pjesmu kao
oblik koji *oživljava*, prepoznajući se u zrcalu kao prostoru stvarnosti izvan
samoga teksta, no i u prostoru zbiljskoga unutar teksta. Oblik pjesme postaje
to *narcisoidno biće* koje se ogleda, ali i izgrađuje, nadopisuje, te tako i opi-
suje sebe – samomu sebi, što upućuje na stvaranje identitetne matrice po-
moću predmeta iz stvarnoga, izvantekstualnoga prostora. Dakle, potvrđujem
to još jednim citatom: *Lacan to razdoblje naziva "imaginarnim", a pod tim
podrazumijeva stanje u kojemu još nemamo osjećaj o definiranom središtu
bića u kojemu se čini da ono "ja" koje imamo prelazi u predmete, a predmeti
u njega, u neprestanom zatvorenom krugu razmjene.*²⁷

Kada kaže *razdoblje*, pod tim se podrazumijeva fenomen „zrcalnog raz-
doblja“²⁸. Opet se vraćamo na tekst u kojemu pronalazimo potvrde na dvije-

²⁴ Eagleton, Terry, 1987. *Psihoanaliza* iz knjige *Književna teorija*, SNL, Zagreb.

²⁵ Isto.

²⁶ Isto, str. 178.

²⁷ Isto, str. 178-179.

²⁸ Isto, str. 178.

ma razinama: Subjekt i pjesma. Subjekt, izražen Nad-Ja²⁹ instancom na početku koja, bezlična i predmetna, prepoznaje svoj odraz u zrcalu te postaje lična i poprima svojstva bića. Zrcaljenjem u predmetu te vraćanjem iste *zrake* (informacije o liku) pjesma postaje *Netko*.

Svrha je pjesme da bude pročitana. Uvođenjem ogledala slika ispunjava svoju svrhu. Na samome početku rada postoje određene poteškoće pri određivanju prirode pjesme jer ova pjesma, lišena zrcala, nije ispunila kalup za identifikaciju. Zrcaljenjem se primaju sve potrebne informacije da bi se pjesmu identificiralo, prepoznalo, čitalo i analiziralo. U radu sam pretipkala ispravljenu inačicu pjesme jer je to i njezin identifikacijski kod, njezina osobna iskaznica.

Kako bih upotpunila ovu raščlambu podataka o fenomenu zrcala i zrcaljene slike te povezanosti istoga s odabranom pjesmom (ali i Subjektom), iznijet ću dio promišljanja koje u članku *Tekst i njegov stil* izlaže Manfred Frank. Nakon uvoda u kojemu prenosi određene teze pojedinih teoretičara i filozofa izlaže svoju studiju Schleiermacherove teorije jezika, dakako, uz svoja promišljanja o istome. Jedno od takvih promišljanja jest i shvaćanje problematike stvaranja identiteta, no njegovi stavovi odstupaju od pojedinih prethodno iznesenih u radu, čime se oni ne žele negirati, već se želi uputiti na drugačija promišljanja koja fokusiraju ono o čemu je doista riječ (subjekt). Suprotnom je analizom subjekt (prethodnim) detopikaliziran. Manfred Frank o refleksiji i subjektovoj informiranosti kaže: „...refleksiju ne možemo misliti, a da ne pretpostavimo jednostavan samosvjestan identitet (inače jedan član odnosa ne bi mogao biti siguran da u drugome ne opaža sebe umjesto drugoga). Niti možemo zanemariti da ovaj identitet sebi nije neposredno prezentan, nego da mora naručiti drugoga – drugi član odnosa – da mu posvjedoči kako je jednak samome sebi.“³⁰

Dakle, Manfred Frank promišlja o subjektu kao o biću koje bi trebalo biti svjesno svoga postajanja, a time i identiteta, čime, na neki način, upozorava da pri pokušajima određivanja i definiranja subjekta ne bismo smjeli zaboraviti na sam subjekt i njegovu kompetentnost. Prema tome, središnja točka ovoga rada jest odabrana pjesma (ili subjekt) koja je ponudila određene problemske zadatke, potragu za analizom, manju analizu, konačnu analizu te problematiku stvaranja identitetne odrednice, ali je, prije svega, ponudila svoj oblik i sadržaj. Na kraju opertavam ovu cjelinu vraćanjem na središnjicu rada te na taj način istupam iz zgotovljenog oblika seminarskoga rada.

²⁹ O Subjektu u Užarević.

³⁰ Frank, Manfred, 1990. *Tekst i njegov stil; Schleiermacherova teorija jezika*, prevela s njemačkog Darija Pastuović, Quorum, br. 1, Zagreb, str. 174.

Zaključno

Seminarski rad ovim poglavljem zatvara trodijelnu cjelinu. Prvi dio čini uvod u kojemu navodim vlastite smjernice i metodologiju rada, bilježeći teorijsku podlogu na koju se analiza naslanja. Razrada je, kao drugi i osnovni dio rada, podijeljena manjim podnaslovima pod kojima se razvijaju različiti vidovi analize. Središnji dio nudi pretpostavke, teze, koje u radu imaju svoju podlogu i potvrdu (u predlošku ili literaturi). Odabrana pjesma Zvonimira Mrkonjića *Sav u žudnji brida* ponudila je određene problemske zadatke koje sam pokušala pobrojati i pojasniti u drugome dijelu razrade što prethodi samoj analizi teksta. Problemski zadatci odnose se na problem primanja, odnosno čitanja teksta, što sam pokušala objasniti na primjeru bilješke Radovana Ivančevića o obrtanju slova A koje tek u izvnutom obliku poprima smisao. Također, istu problematiku povezala sam i s teorijom ludizma (igra oblikom i igra riječima pjesme). Problem primanja, čitanja, a time i identificiranja, pokušala sam objasniti pojmom zrcala i (ne)prirodom zrcaljene slike.

Izvor

Mrkonjić, Zvonimir, 2003. *Sav u žudnji brida*, u: Rem, Goran, *Koreografija teksta II*, Meandar, Zagreb, str. 95.

Literatura

- Biti, Vladimir, 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Sveučilišna naklada, Zagreb.
- Eagleton, Terry, 1987. *Psihoanaliza u knjizi Književna teorija*, SNL, Zagreb.
- Frank, Manfred, 1990. *Tekst i njegov stil; Schleiermacherova teorija jezika*, prevela s njemačkog Darija Pastuović, Quorum, br. 1, str. 171-184.
- Hansen-Löve, Age A., 1996. *Umjetnost kao igra. Modeli ludizma između romantizma i postmodernizma*, u: *Ludizam*, Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća (ur. Benčić, Živa; Flaker, Aleksandar), ZZK / Slon, Zagreb, str. 19-33.
- Ivančević, Radovan, 1997. *Likovni govor; uvod u svijet likovnih umjetnosti*, Profil, Zagreb.
- Kravar, Zoran, 1982. *Lirska pjesma*, u: *Uvod u književnost* (ur. Škreb, Zdenko; Stamać, Ante), Globus, Zagreb, str. 379-412.
- Pranjić, Krunoslav, 1982. *Stil i stilistika*, u: *Uvod u književnost* (ur. Škreb, Zdenko; Stamać, Ante), Globus, Zagreb, str. 193-231.
- Rem, Goran, 2003. *Koreografija teksta I-II*, Meandar, Zagreb.
- Užarević, Josip, 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb.