

Dinko Petriševac

STILSKA ANALIZA PJESME ODA
ZVONIMIRA MRKONJIĆA

Na početku ili uvodno

Na početku, ili uvodno, naznačit ću koju ću teorijsku aparaturu rabiti u ovome radu kako bih uz pomoć teorijskih spoznaja iscrpljenih iz istoga razradio temu ovoga rada, a to je stilska analiza pjesme *Oda* Zvonimira Mrkonjića. Kao temeljnu literaturu rabit ću knjigu *Kompozicija lirske pjesme* Josipa Užarevića, knjigu *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak* Branka Vuletića te *Koreografiju teksta*, 1. i 2. dio, Gorana Rema. Za smještanje Mrkonjićeve pjesme *Oda* u kontekst suvremenog hrvatskoga pjesništva, primarno ću koristiti knjigu *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* Zvonimira Mrkonjića te potpomoći razradu toga pitanja knjigom *Doba razlika* Cvjetka Milanje. Također ću konzultirati tekst Michaela Riffaterrea *Kriteriji za stilsku analizu* te tekst *Lirska pjesma* Zorana Kravara. Kao temeljne podnaslove u radu, kojima ću se primarno i sustavno baviti, navest ću odnos naslova i teksta, formu, stil, temu i subjekt pjesme.

Na kraju uvodnoga dijela donosim riječi Michaela Riffaterrea iz njegova teksta *Kriteriji za stilsku analizu* u kojemu donosi svoje viđenje definicije stila: „*Stil* se shvaća kao naglašavanje (ekspresivno, afektivno ili estetsko) koje se dodaje informaciji koju prenosi lingvistička struktura, bez izmjene značenja.“¹

Radi lakšeg razumijevanja, pjesma se donosi u cijelosti.

ODA

sloboda
o da
hodati

¹ Citirano prema Riffaterre, Michael, 1989. *Kriteriji za stilsku analizu*, Quorum, br. 5/6, str. 525. Sve ostale citate iz navedenog djela donosim prema istomu izdanju, a u zagradu stavljam prezime autora, godinu izdanja i broj stranice.

ko
da
ti
bodra
voda
svoda
podaje
odah
od
daha
povodanj
sloboda
od
oboda
do
oboda
probodena
o da
odoljiva
gospodovana
tko
da te
ne oda
oduzetna
sloboda
odakle
o da
oda sna
prodana
ploda
oglodana
kob
odana
s poda
neodabrana
zgoda
odapeta
oda
bol
sss

Središnji dio, razrada teme ili o *Odi*

Gdje i zašto, u suvremenom hrvatskom pjesništvu, smjestiti Mrkonjićevu pjesmu Oda

Za početno kontekstualiziranje pjesme *Oda* bitna je knjiga *Suvremeno hrvatsko pjesništvo Zvonimira Mrkonjića*. U njoj on navodi razdiobu suvremenog hrvatskoga pjesništva na trovršno poetsko iskustvo: „S gledišta našeg pjesničkog poraća, pjesnički čin pokreće razdiobu trovršnog iskustva:

1. iskustvo prostora (zemlja / povijest)
2. iskustvo egzistencije (individuam / suvremenost)
3. iskustvo jezika (poezija / predmetnost).“²

Oda nedvojbeno pripada iskustvu jezika. Mrkonjić takvo iskustvo opisuje ovim riječima: „Pjevati, govoriti, pisati (poeziju) znači u višem smislu imati iskustvo jezika. Ali takvo se iskustvo ocrta tek ondje gdje puka upotreba jezika prekoračuje dostatnost samo-po-sebi-razumljivog“ (Mrkonjić, 1971: 99). Mrkonjić u svojoj pjesmi *Oda* na prvo mjesto stavlja jezik, primarno postavlja pitanje njegove uloge te se njime poigrava kako bi iskoristio njegov potencijal i mogućnosti koje on sam po sebi pruža.

Oda je konkretistička pjesma jer se u njoj riječi opredmećuju, materijaliziraju, te nije važno njihovo konvencionalno značenje, nego primarnu ulogu zauzima slika slova, teksta, glasovna struktura i realizacija.

Kada Cvjetko Milanja u svojoj knjizi *Doba razlika* piše o pjesništvu Zvonimira Mrkonjića, onda ističe neke temeljne Mrkonjićeve odredbe kao pjesnika: „Odmah valja istaknuti da je Mrkonjićevo pjesništvo, što se tiče svoje *evolucijske* mijene, svakako jedno od najzanimljivijih u poratnom hrvatskom pjesništvu, što nužno jamačno ne implicira i aksiološku kategoriju.“³

Nadalje navodi neke zaključke proizašle iz recepcije Mrkonjićeva djela: „No, najprije, čini mi se uputnim upozoriti na temeljnu (hipo)tezu, kada je riječ o Mrkonjićevu pjesništvu: meni se, naime, svekolika mu pjesnička praksa nadaje kao *posljedica* određenoga teorijskoga, filozofskoga, ontološkoga, riječju, epistemološkoga horizonta promišljanja u određenoj, *zatečenoj*, fazi, odnosno, preciznije rečeno, logički konzekventne razvojne putanje toga horizonta, ili, drukčije, teorijskoga uma. To znači da Mrkonjićevu pjes-

² Citirano prema Mrkonjić, Zvonimir, 1971. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)*, Kolo, Zagreb, str. 10. Sve ostale citate iz navedenog djela donosim prema istom izdanju, a u zagradu stavljam prezime autora, godinu izdanja i broj stranice.

³ Citirano prema Milanja Cvjetko, 1991. *Doba razlika*, Stvarnost, Zagreb, str. 132. Sve ostale citate iz navedenog djela donosim prema istom izdanju, a u zagradu stavljam prezime autora, godinu izdanja i broj stranice.

ništvu prethode / predleže određene apriorije koje nisu morale a priori iskazati kao racionalizirana i konceptualizirana polazišta, već se one dadnu *izvući* iz konteksta, aposteriornosti, istodobnosti kojom sebe pravdaju, ili apriornosti kojima sebe najavljuju“ (Milanja, 1991: 133).

Goran Rem u svojoj knjizi *Koreografija teksta, Dio 1: Pjesništvo iskustva intermedijalnosti* Zvonimira Mrkonjića i njegovo djelo svrstava u pjesništvo iskustva intermedijalnosti i poezije vizualne osjetljivosti. „Zbog toga ih se onda ovdje imenuje autorima *poezije vizualne osjetljivosti*.“⁴ Nadalje Rem piše: „Dok je Mrkonjić otvorio vrata za strategiju nastupa konkretne vizualne osjetljivosti...“ (Rem, 2003: 88). Time se Mrkonjićeva pjesma *Oda* usustavljuje u poeziju konkretne vizualne osjetljivosti.

O naslovu ili o odnosu naslova i teksta

O naslovu se u obradi književnoga predloška, lirske pjesme *Oda* Zvonimira Mrkonjića, mora razmišljati na više razina. Prvo treba naglasiti kako se sam naslov odmah nameće kao metajezični signal koji implicira kôd čitanja pjesme, no njegova metajezična signalnost u samome tekstu pjesme ne funkcionira na očekivanoj razini jer se naslov pjesme odjeljuje od teksta pjesme te dobiva konotacije zasebnoga teksta koji egzistira sam po sebi i za sebe. Kontekst koji se naslovom zadaje i oni konteksti iz kojih tekst za sebe preuzima materijal obrade, ni u kojem se smislu ne podudaraju. Njihova je razgraničenost istaknuta do krajnje mjere te se time ovaj tekst pokazuje zanimljivim i, što nam je ovdje najvažnije, ima velik potencijal za stilističku obradu.

Budući da naslov *Oda* upućuje na tradicionalnu lirsku vrstu o kojoj Zoran Kravar piše u svom tekstu *Lirska pjesma*: „Među lirskim vrstama posvećenim svjetovnim povodima najveći je ugled uživala oda (grč. *ode* = pjesma) ili epinikij (grč. *epi* = na, *nike* = pobjeda; proslava pobjede), pjesma posvećena pobjedniku na olimpijskim ili drugim športskim natjecanjima.“⁵, očekivanja primatelja usmjeravaju se na očekivanu tematiku i motive vezane isključivo uz spomenutu lirsku vrstu. Nakon prvoga usredotočenog čitanja pjesme koje obuhvaća sam njezin tekst, a koji se u samo jednom pogledu na njega uspijeva percipirati kao lirska pjesma, očekivanja se primatelja u potpunosti iznevjeravaju. O kratkoći lirskoga teksta i o percepciji istoga piše Josip Užarević u svojoj knjizi *Kompozicija lirske pjesme*: „S kratkoćom je povezana osobina lirskog teksta koju možemo nazvati perceptibilnošću. Taj

⁴ Citirano prema Rem, Goran, 2003. *Koreografija teksta, Dio 1: Pjesništvo iskustva intermedijalnosti*, Meandar, Zagreb, str. 88. Sve ostale citate iz navedenog djela donosim prema istomu izdanju, a u zagradu stavljam prezime autora, godinu izdanja i broj stranice.

⁵ Citirano prema Kravar, Zoran, 1986. *Lirska pjesma*, u: *Uvod u književnost* (Škreb, Zdenko; Stamać, Ante), Globus, Zagreb, str. 408.

se pojam odnosi na osobinu teksta da se može obuhvatiti jednim pogledom.“⁶

Naslov također iznevjerava mogućnost pripisivanja žanrovske i formalne odrednice jer ni po žanrovskom, ni po formalnom određenju *Oda* ne funkcionira kao očekivano ukalupljena kompozicija. Dolazi se do zaključka da naslov funkcionira kao odvojeni tekst koji konotira druga značenja, ističe svoju razgraničenost od teksta pjesme te otvara potpuno druge sfere. Tekst pjesme *Oda* ne nastavlja se na planu semantike, sadržajno, ni tematsko-motivski, na naslov pjesme, koji eksplicitno upućuje na tradicionalnu lirsku vrstu ode, pa naslov i tekst dobivaju međusobno negirajuće, antitetične odrednice.

O formi ili o prvoj tekstualnoj strukturi pjesme

Kao uvodnik o formi pjesme odlično je istaknuti riječi Gorana Rema iz njegove knjige *Koreografija teksta, Dio 1: Pjesništvo iskustva intermedijalnosti*: „Budući da je forma pjesama ono po čemu su između svih književnih vrsta pjesme najlakše uočljive, onda se smatra da je baš njihova forma ono što najčvršće upućuje na njihov kod“ (Rem, 2003: 152). Naime, forma pjesme ono je što primatelja na prvi pogled upućuje da se pred njim nalazi upravo pjesma.

Za Mrkonjićevu *Odu* bitno je reći da se odlikuje astrofičnošću. Njezina je forma pojednostavljena i reducirana na stihove koji se nižu u jednoličnom slijedu tvoreći svojevrstu vertikalnu pjesničku strukturu, a ostvaruje se u velikoj mjeri dodirom i prožimanjem s tekstualnom strukturom stila. Svaki se stih sastoji od samo jedne naglašene riječi tvoreći tako jednakovrijedne pojednostavljene stihove. Ova je pjesma temeljno određena kao vertikalna pjesnička struktura zatvorenog pjesničkoga prostora koji se ostvaruje na višestrukoj unutrašnjoj motivaciji.

O fenomenu vertikalnosti Josip Užarević piše: „O osjetilno-perceptibilnom (vizualnom, auditivnom) smislu vertikalnosti već je bilo riječi. Tu treba istaknuti određenu ovisnost auditivnosti (gdje se izgovorne cjeline – stihovi – povezuju s fiziologijom disanja, tj. izdisanja-govora i udisanja-pauza) o vizualnosti (gdje se lirski tekst promatra u aspektu prostornosti, odnosno plohe). Vertikalnost je naime vizualni, a ne auditivni fenomen. Pritom je svakako relevantno što se ona obavezno zamišlja (i realizira) kao kretanje odozgo prema dolje, a ne obratno“ (Užarević, 1991: 45). I iščitavanje *Ode* realizira se tim načelima koja primatelju pomažu u razumijevanju postavljanja pjesme kao vertikalnog fenomena koji se kreće odozgo prema dolje, a što se nadozvezuje na aspekte iščitavanja razine stila i teme pjesme.

⁶ Citirano prema Užarević, Josip, 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb, str. 41. Sve ostale citate iz navedenog djela donosim prema istomu izdanju, a u zagradu stavljam prezime autora, godinu izdanja i broj stranice.

Poigravanje ponavljanjima na stilskoj razini također u ovom predlošku uvelike utječe na formu pjesme te na taj način i nju obilježava minimalističkom formom u formi sebe same.

Kada se dođe do pitanja rime u ovome tekstu, na prvi se pogled u njemu iščitava slobodna rima, o kojoj Branko Vuletić u svojoj knjizi *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak* piše: „Što se rime tiče, posebnu pažnju posvećujemo jednom postupku karakterističnom za suvremeno hrvatsko pjesništvo – slobodnoj rimi⁷. Budući da je *Oda* ispisana u odsustvu rime kao elementa koji se proteže kroz cijelu pjesmu, bitno je zaključiti da se rimovani stihovi uočavaju samo na nekoliko mjesta, sporadično i ponešto nekontrolirano, a u neku ruku s ponovno impliciranom stilskom razinom i uporabom brojnih raznovrsnih ponavljanja.

„prodana
ploda
oglodana
kob
odana“⁸

O stilu ili o drugoj tekstualnoj strukturi pjesme

Kao temeljno stilističko sredstvo u Mrkonjićevoj pjesmi *Oda* pojavljuje se ponavljanje, o kojemu Branko Vuletić u svojoj knjizi *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak* piše: „Zrcalna je struktura vezana uz jednu od bitnih oznaka pjesništva uopće – uz ponavljanje. Ponavljanjima glasova, riječi ili većih cjelina ostvaruje se jedan aspekt ritmičnosti pjesničkog govorenja kao i postupci unutrašnje motivacije: ponavljanjem se gradi eufoničnost i ikoničnost pjesničkog izraza“ (Vuletić, 1989: 85).

O ponavljanju kao kompozicijskoj pojavi u lirskoj pjesmi Užarević govori: „Ponavljanje u lirskoj pjesmi jedna je od tipičnih kompozicijskih pojava: ono, s jedne strane, omogućuje njezinu organsku cjelovitost, s druge – služi kao sredstvo raščlambe, a s treće – može služiti kao sredstvo intenzifikacije. Osnovni smisao ponavljanja, kako ga npr. formulira S. Gindin, mogao bi biti u tome što ono, ponavljanje, služi kao sredstvo *izražavanja identit-*

⁷ Citirano prema Vuletić, Branko, 1989. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*, Izdavački centar Revija, Osijek, str. 106. Sve ostale citate iz navedenog djela donosim prema istomu izdanju, a u zagradu stavljam prezime autora, godinu izdanja i broj stranice.

⁸ Citirano prema Mrkonjić, Zvonimir, 2003. *Oda*, u: Rem, Goran. *Koreografija teksta, Dio 2: Pristup korpusu hrvatskog pjesništva iskustva intermedijalnosti (1940-1991)*, Meandar, Zagreb, str. 89. Sve ostale citate iz navedenog djela donosim prema istomu izdanju, a u zagradu stavljam prezime autora, godinu izdanja i broj stranice. (Sva podebljanja istaknuo Dinko Petriševac.)

teta objekta. Već smo govorili da Gindin, slijedeći I. P. Sevbo ponavljanje smatra osnovnim sredstvom ujedinjavanja manjih odjeljaka (suptekstova) u jedinstveni tekst“ (Užarević, 1991: 60-61).

U nastojanju da pjesma iskaže potencijal jezika kao stvarateljske, kreativne mogućnosti, Mrkonjić se u *Odi* poigrao riječima kako bi dokazao urođenu povezanost riječi te kako bi identificirao samosvojnost riječi. Njegove se težnje ostvaruju u postignutoj cjelovitosti pjesme, odnosima unutar nje te u mnogostrukoj stilskoj intenzifikaciji ostvarenoj brojnim ponavljanjima na fonostilematskoj razini.

Vuletić nadalje kaže: „Mnogo je češće od onomatopejskih postupaka ponavljanje glasova koji nemaju onomatopejsku funkciju. Riječ je o postupku kojim se ostvaruje ugođaj eufonije i kojim se povezuju riječi: jednaki glavovi potvrđuju nužnu, prirodnu povezanost riječi, ili čak u cijelosti identificiraju riječi u kojima se nalaze“ (Vuletić, 1989: 90).

U pjesmi *Oda* najviše se pojavljuju / ponavljaju fonostilemi, odnosno fonostilematski postupci, koji pripadaju mikrostilistici, a koji svojom frekventnošću nose primarnu ulogu stilskih intenzifikatora u pjesmi.

Budući da se suglasnik *d* aliteracijski proteže cijelom pjesmom kao temeljna simetrala pomoću koje se ostvaruje provlačenje fonemskoga slijeda *oda* kao strukturne vertikale, bitno je uočiti njegovu artikulacijsku važnost. Aliteracija glasa *d* u tekstu *Oda* nije slučajna, već, naprotiv, igra važnu ulogu konstruiranja teksta. Vuletić o glasu *d* piše ovako: „Trenutni se udarci adekvatno izražavaju ponavljanjem trenutnih glasova; u primjerima koji slijede to su: *k, d, g, t, b, p*“ (Vuletić, 1989: 91). Glas *d* doista pjesmom odzvanja udarcima koji nagovješćuju njezinu konciznost i cjelovitost te otvara mjesto nekim drugim fonostilemima koji će sliku pjesme upotpuniti i dati joj finalno određenje.

U obrađivanom tekstu zanimljivo je uočiti asonance samoglasnika *o* i *a*. Oba su samoglasnika tamna te nam daju informaciju o boji i zvuku. Asonanca je u pjesmi simetrična jer se, podijelivši tekst na lijevu i desnu stranu pomoću aliteracije glasa *d* kao vertikale, samoglasnici ravnomjerno raspodjeljuju. Na lijevoj se strani teksta simetrično ponavljaju samoglasnici *o*, dok se na desnoj strani asonancom naglašavaju samoglasnici *a*. Oni se, također u otkrivanju, u neku ruku ludističkih elemenata, pojavljuju i raspršeni po lijevoj te desnoj, vertikalom odijeljenoj, strukturi pjesme, dajući joj sliku prožimanja te kompatibilnosti.

Njihovo, pak, pravilno raspoređenje i asonancijski raspored, ukazuje na jednak intenzitet zvuka kroz cijelu pjesmu. Time se ponovno ističe važnost iskustva jezika i igre riječima jer se glasovni slijed *oda* iz naslova u tekstu rabi isključivo samo kao izvor za poigravanje mogućnostima koje jezik pjesniku pruža. Osim tih informacija asonanca samoglasnika *o* i *a* upućuje također i na zvonkost koja je njima izražena, a u funkciji konstruiranja teksta i negiranja semantičkoga potencijala naslova koji on pjesmi daje, a koji u tek-

stu uopće nije iskorišten, pa niti uporabljen, zbog odmaka od značenjskoga pola jezika. Branko Vuletić u svojoj knjizi *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak* o asonanci i njezinoj ulozi u pjesmi govori: „Asonanca se rijetko susreće. Evo primjera gdje ona djeluje eufonijski i ukazuje na prirodnu povezanost riječi“ (Vuletić, 1989: 97). U obrađivanom predlošku asonanca je također upotrebljena kao izvor eufoničnosti te kao indikator prirodne povezanosti riječi. U ovom slučaju to nije njihovo sadržajno podudaranje, već podudaranje na planu izraza.

O odnosu asonance i aliteracije Vuletić piše: „Asonance ne samo da su rijetke nego ih se i teže primjećuje od aliteracija ili drugih glasovnih ponavljanja. Razlog je tome, vjerojatno, veća informativnost konsonanata; a s time je povezana i veća dostupnost vokala: vokali se, naime, lakše uklapaju u cjelinu, u opći kontekst pjesme; jer na vokalima se razvija intonacija – globalna govorna forma, koja se ostvaruje cjelinom pjesme. Upravo zbog intonacije, koja je u nekom kontekstu jednaka (jer je određena kontekstom) i koja se razvija na vokalima, svi vokali zapravo imaju jednaku vrijednost, jednaki sadržaj. Promatrajući isključivo glasove asonanca se čini rijetkom, ali promatrajući govorna ostvarenja glasova, ona je opće prisutna pojava: jednaka intonacija poistovjećuje različite vokale“ (Vuletić, 1989: 98). Bitno je zaključiti da se u pjesmi *Oda* asonanca kao fonostilem lako primjećuje te uočava kao jedan od temeljnih potencijala pjesme. Pomoću asonance vokala *o* i *a* *Oda* zadobiva svoju cjelovitost, a uz pomoć aliteracije suglasnika *d* kičmu koja ju drži takvom te bitno utječe na razvijanje forme i njezinih vidova kao supostojeće temeljne tekstualne strukture.

Na kraju pjesme *Oda*, u posljednjem stihu, nalazi se glasovni slijed *sss*, odnosno ponavljanje glasa *s*, a koji prema Vuletiću može isticati svjetlost. „Ponavljanje visokih glasova *s*, *z*, *c* može biti vezano uz izraz svjetlosti“ (Vuletić, 1989: 91). Ako je na kraju pjesme slijed *sss* upotrebljen kao završni signal svjetlosti, onda je bitno naglasiti da se kao posljednji motiv u pjesmi, izravno prije istoga slijeda, pojavljuje bol. Na taj način intenzitet svjetla, koji ponavljanje glasa *s* izaziva u primatelja, nužno potiče osjećaj nelagode i nemira. Time je motiv boli pojačan slijedom *sss*, a glas *s* jest najviši glas uopće koji u primatelju izaziva stanje napetosti i intenzivira posljednju sliku pjesme. Vuletić o takvom ponavljanju piše: „Ponavljanje visokih glasova, u primjerima koji slijede to su *s*, *z*, *š*, *i*, govori o napetim stanjima vezanim uz visoke tonove“ (Vuletić, 1989: 92). U ovome se iščitava funkcija pojačavanja te isticanja tematske razine pjesme, odnosno njezinih vidova projiciranih pomoću temeljnih motiva teksta.

Kao oblik ponavljanja Vuletić spominje i potpuna glasovna, odnosno homofonska ponavljanja: „Ponavljanja mogu biti glasovno potpuna – homofonska. Homofoni su u nas rijetki, pa je zato i njihova funkcija poistovjećivanja / suprotstavljanja uvijek istaknuta“ (Vuletić, 1989: 98). Takva se po-

navljanja u *Odi* pojavljuju, i to iz istoga razloga – isticanja suprotstavljanja te naglašavanja negacije semantičkoga pola naslova:

„tko
da te
ne **oda**
oduzetna
sloboda
odakle
o da
oda sna“ (Mrkonjić, 2003: 89)

U ovim se primjerima jasno vidi kako je glasovna cjelina *oda* izrazom ista, ali sadržajem različita, odnosno pojavljuje se kao oblik prezenta za treće lice jednine te kao prijedlog, i time, uz pomoć poigravanja riječima i glasovima, ocrtava suprotnost istih jedinica međusobno te također prema naslovu istoga teksta.

„Homofonski se odnosi mogu stvarati i tako da više riječi zajedno čini glasovno jednak oblik neke druge riječi“ (Vuletić, 1989: 99). Tako u Mrkonjićevoj pjesmi *Oda* uočavamo rastavljanje riječi *oda* na dvije nove riječi *o da*, i to u tri navrata, a takvo rastavljanje ističe jedan od glavnih motiva ove pjesme – pojavljivanje motiva slobode kao onoga koji iziskuje svojevrsno čuđenje lirskoga subjekta.

„sloboda
o da“ (Mrkonjić, 2003: 89)

„Česti su primjeri u kojima se glasovi jedne riječi u cijelosti ponavljaju kao dio neke druge riječi“ (Vuletić, 1989: 100). U Mrkonjićevoj *Odi* takvo se ponavljanje iščitava na više mjesta, a u funkciji stvarnja eufoničnosti i glasovne povezanosti:

„**voda**
svoda“ (Mrkonjić, 2003: 89)

„sloboda
od
oboda
do
oboda“ (Mrkonjić, 2003: 89)

„**prodana**

ploda

og**l**odana

kob

odana“ (Mrkonjić, 2003: 89)

U primjeru tematiziranja motiva slobode koja se ograničuje obodima kao konturama ograničenja, Mrkonjić se ponovno poigrao, ističući ponavljanje, tematskom razinom pjesme, implicirajući supostojanje dviju različitih sloboda, *slobode od* i *slobode za*.

U takvim se slučajevima homofonskih ponavljanja otvara pitanje pripadaju li ona fonostilematskoj ili morfonostilematskoj razini. Budući da takva ponavljanja čine glasovno jednak oblik neke druge riječi, a Vuletić ih označuje kao „ponavljanje glasova“ (Vuletić, 1989: 100) te da svoju osnovnu matricu temelje na planu izraza, te na fonemima kao na osnovnoj jedinici, trebalo bi zaključiti kako je riječ o fonostilemima koji pripadaju fonostilematskoj skupini postupaka. No, ako se u obzir uzme druga strana ponavljanja, postavlja se moguće iščitavanje takvih postupaka kao morfonostilema jer se u neku drugu riječ prenose čitavi morfemi, oblici riječi, odnosno cjelokupna riječ. Ipak, primarno se takvi postupci svrstavaju u fonostilematiku.

O ponavljanju jedne riječi kroz tekst Vuletić kaže: „Ponavljanje riječi specifičan je oblik ponavljanja glasova. Najčešća je funkcija ponavljanja isticanje riječi koja se ponavlja“ (Vuletić, 1989: 111). Kako se ponavljanje riječi u riječima, odnosno fonemskoga slijeda *oda* u ostalim riječima, provlači kroz cijelu pjesmu, naslov je, pa i početak same pjesme, dao naslutiti da će se riječ *oda* ponavljati kroz cijelu pjesmu kao najistaknutiji i semantičko najteži, odnosno najopterećeniji značenjski dio. No ta su očekivanja iznevjerena jer se u cijelome tekstu, sve do samoga kraja, odnosno preposljednjega stiha, ključna riječ *oda* ne pojavljuje kao samostalna riječ, već u sklopu drugih, potpuno drugoga značenja. Time je njezina kompetencija u tekstu smanjena, reducirana i stavljena u drugi plan. Njezino značenje postaje sekundarno (ili, možda, i tercijarno) te se primatelj dovodi u nezavidnu poziciju napetoga iščekivanja i (p)ostaje neodlučan pred pitanjima na koja ne pronalazi pravi odgovor. U tome se iščitava svojevrсно poigravanje s vidovima drugih tekstualnih struktura, kako s formom, tako i s tematskom razinom. Tekstualne strukture stila i forme međusobno se nadopunjavaju, igraju, te slažu mozaik strukture u strukturi.

Riffaterre o piščevoj poruci i mogućnosti njezina iščitavanja od strane primatelja kaže: „Piščeva svjesnost je njegova obuzetnost *načinom na koji želi da njegova poruka bude dekodirana* tako da se čitaocu ne prenosi samo njeno značenje, već i stav prema njoj, a čitalac je, dakako, prisiljen da je razumije, ali i da podijeli piščevo mišljenje o tome što jest ili nije važno u njegovoj poruci“ (Riffaterre, 1989: 526). Mrkonjićeva svjesnost pri poigra-

vanju jezikom i njegovim stilističkim potencijalom daje primatelju neograničeno veliko prostranstvo mogućih tumačenja te pogleda na njihovu temeljnu poruku.

Branko Vuletić u svojoj knjizi *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak* o ovdje obrađivanom predlošku piše: „Postupak ponavljanja jednog elementa kroz cijelu pjesmu nalazimo u Mrkonjićevoj *Odi*; ključna se riječ nalazi u svim riječima“ (Vuletić, 1989: 144). Mrkonjić je takav potencijal jezika iskoristio u punom smislu riječi te postupak pretakanja riječi u riječ po nekim jednakim, zajedničkim elementima doveo u prvi plan, dajući mu dozvolu za potpunu slobodu i legitimnu razigranost jezičnih znakova.

Na grafostilističkoj se razini u cijeloj pjesmi iščitava nedostatak interpunkcije koji aludira na slobodu pjesme u njezinom izgledu koji se podređuje njezinoj simetralno-vertikalnoj formi središnjega centriranja pomoću fonemskoga slijeda, u ovom slučaju grafemskoga slijeda, *oda*. Također se na grafostilističkoj razini pojavljuje pitanje fonta kojim je tekst ispisan, a to je font pisanih strojeva, vrlo sličan fontu naziva *Courier New*. Aludiranjem na takav font, koji ima ulogu stilističke intenzifikacije u tekstu, priziva se prošlost te se pjesma određuje kao konkretistička, vizualno osjetljiva, ona koja svoju primarnu ulogu prepušta slici slova i njihovoj realizaciji.

O temi ili o trećoj tekstualnoj strukturi pjesme

Tematska je struktura u *Odi* gotovo posve potisnuta strukturama stila i forme. Pri obrađivanju pitanja teme, ponovno se nameće pitanje naslova te odnosa prema tradiciji. Negiranje tradicije tematsko-motivske razine implicirane metajezničnim kodom naslova i otvaranja domene tradicionalne lirske vrste iščitava se i u tekstualnoj strukturi teme. Temu ove pjesme naslov ne naznačuje konvencionalnim putem, već se tema ostvaruje glasovnom strukturom i formom, a suprotna je očekivanome. Tematika naslovom prizvane tradicionalne lirske vrste, otvara polja slavljenja olimpijskih pobjednika ili veličanja nekih slavni ljudskih postupaka, dostignuća ili samih pojedinaca. U *Odi* se, pak, kao glavni, noseći motivi pojavljuju jedino sloboda, kob, bol te samim tim negiraju prizvanu tematsko-motivsku razinu ode.

Glavni je motiv *Ode* nedvojbeno sloboda i impliciranje različitih vrsta slobode – dihotomije sloboda *za* i *od* te isticanje potonje vrste slobode. Tako se u ovome predlošku otvara jedno od temeljnih ljudskih pitanja, svojevrsnoga čovječjeg usađenog osjećaja traganja za slobodom. No i sama se sloboda negira te se ukalupljuje u granice ljudskoga shvaćanja i mogućnosti poimanja toga fenomena, što rezultira finalnim motivom bola koji prerasta u kroničnost. Mogućnost određenja pjesme kao ode slobodi također ne rezultira afirmacijom istoga potencijalnog nosećega tematskog motiva jer se, već spomenutim finalnim motivom bola, i takva realizacija tematsko-motivske razine negira i konačno odbacuje. Ponovno se u *Odi* iznevjeruje očekivanje

primatelja koji sustavno prati otvaranje motiva pjesme koji mu se ne žele ponuditi niti mu daju konačno rješenje.

I sama konciznost forme te građenja tijela teksta simetralnim, vertikalnim provlačenjem fonemskoga slijeda *oda*, uništena je, kao i tradicija prizvana naslovom, posljednjim motivom boli, koji u svojoj nerazjašnjenosti pobjeđuje i odnosi dominaciju motiva slobode na razini teme pjesme te, ponavljanjem fonemskoga slijeda *oda*, na razini stila pjesme.

Izvantekstualna zbilja priziva se u *Odi* grafičkim i akustičkim signifikantima, što pjesmu obilježava kao ikonički znak, te se njezin status izgrađuje pravocrtanim gibanjem ponavljanja na fonostilematskoj razini, kao i pokušajem stvaranja izravne, prirodne veze stvarnosti i teksta.

Važno je napomenuti i zaključiti kako Mrkonjić i na razini teme pjesme avangardistički negira tradiciju te rušilački kreće od nulte točke.

O subjektu ili o četvrtoj tekstualnoj strukturi pjesme

U Mrkonjićevoj pjesmi *Oda* lirski subjekt nije strukturno izražen te se ona može očitovati kao tekst koji depersonalizira Ja instancu. Time se postavlja pitanje može li se ovaj tekst definirati kao depersonaliziran. Instanca Nad-Ja promatra sve ono što se u tekstu događa te ga stavlja u kontekst odnosa prema primatelju. U tekstu se, pak, osjeća jedino neizravno obraćanje instanci lirskega Ti, koji se poistovjećuje s „personaliziranim objektom svijeta“ (Rem, 2003: 116) u kojem sebe mogu vidjeti svi primatelji teksta, odnosno, prema Goranu Remu, „kompetentni subjekti“ (Rem, 2003: 116), a u osjećanju slobode i njezinih vidova koji utječu na čovječanstvo kako i na pojedinca. Budući da se na taj način ipak ostvaruje komunikacija s instancom lirskega Ti kao sugovorne osobe, negdje se u tekstu mora pojaviti i govorna osoba koja nije strukturno izražena, ali koja se ipak nekomu obraća. Odnos takve depersonalizirane instance prema lirskega Ti, koji je, svojom ulogom primatelja objektiviziran, ali i personaliziran tako da osjeća slobodu na svojim vlastitim osjetilima, (p)ostaje problematičan i upitan.

Na kraju se mora napomenuti kako razlaganje fonemske skupine *oda*, kao primarne intencije teksta i njegova temeljnoga konteksta, defokusira pitanje subjekta u tekstu te ga zamaskirano postavlja u drugi plan, čime se objašnjenje pozicije subjekta u ovom predlošku samo još više otežava, a time, pak, primatelj osjeća pozvanost za uplitanje u tekst.

Na kraju ili zaključno

Na samome kraju, ili zaključno, treba reći kako se nakon iščitavanja predloška, pjesme *Oda* Zvonimira Mrkonjića, i nakon konzultiranja i konzumiranja literature iz koje su izvučeni potrebni materijali za razumijevanje

stilske analize ovoga teksta, mogu zaključiti i sintetizirati sljedeće spoznaje. Tekst se maksimalno fokusirao na tekstualne strukture stila i forme, a koje su, svojim ponuđenim potencijalom, koketirale s ostalim tekstualnim strukturama. Primarno provlačenje fonemskoga slijeda *oda* kroz cijelo tijelo teksta rezultiralo je razumijevanjem teksta kao, od naslova odvojene, samo-svojne cjeline koja se materijalizirala kao vertikalna simetralna pjesnička struktura. Mrkonjićeva se pjesma postavila kao negacija i rušilac tradicije potaknute otvaranjem takve ideje metajezičnim naslovom. Pjesma je to koja od prizvane tradicionalne lirske vrste nije preuzela apsolutno ništa, i to ni na jednoj razini temeljnih tekstualnih struktura. Pjesma se tako temeljno označila kao tekst konkretne vizualne osjetljivosti.

Izvor

Mrkonjić, Zvonimir, 2003. *Oda*, u: Rem, Goran, *Koreografija teksta, Dio 2: Pristup korpusu hrvatskog pjesništva iskustva intermedijalnosti (1940-1991)*, Meandar, Zagreb.

Literatura

Kravar, Zoran, 1986. *Lirska pjesma*, u: *Uvod u književnost* (Škreb, Zdenko; Stamać, Ante) Globus, Zagreb.

Milanja Cvjetko, 1991. *Doba razlika*, Stvarnost, Zagreb.

Mrkonjić, Zvonimir, 1971. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)*, Kolo, Zagreb.

Rem, Goran, 2003. *Koreografija teksta, 1-2: Pjesništvo iskustva intermedijalnosti*, Meandar, Zagreb.

Riffaterre, Michael, *Kriteriji za stilsku analizu*, Quorum, br. 5/6, 1989.

Užarević, Josip, 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb.

Vuletić, Branko, 1989. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*, Izdavački centar Revija, Osijek.