



KAŠTELANOVA
PJESME KOJE NISAM NAPISAO

Interpretacija

Sandro Cergna
(Sveučilište Jurja Dobrile u Puli – Pula)

Prilog se bavi analizom postupaka odražavanja, ponavljanja i sažimanja te njihovim učincima u strukturiranju pjesme Jure Kaštelana *Pjesme koje nisam napisao*.

Ključne riječi: Jure Kaštelan, *Pjesme koje nisam napisao*, interpretacija

Jure KAŠTELAN

PJESME KOJE NISAM NAPISAO¹

Za Nadu

Pjesme koje nisam napisao nije uzalud raznio vjetar
bile su kao što oblak trenutak bude kao kapi kišne
što se rasprsnu lude čim kamen dotaknu bile su bljesak
trzaj jecaj skok odron pljusak neriječne netjelesne

¹ U: Tonko Maroević, *Uskličnici*. Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1996, str. 29.

nevidne nevremene bile su uzdah i dodir i prvi korak
i prvi glas u snu u letu i miris

bile su što su bile a sve su bile i jesu što su bile

pjesme koje nisam napisao nije uzalud odnijela voda
bile su sunce i mjesec i plodovi zemlje i darovi neba
bile su disanje i leptir što umre čim se rodi
sažigala ih vatra a voda ih je skrila bile su
u meni i izvan mene u kovitlacu zvijezda u tebi
one su ruka koja slika a nisu slika

bez njih se u mraku ne bismo prepoznali
bez njih bi zvjerad šumu proklinjala
bez njih vrela ne bi izvirala

bile su što su bile a sve su bile i jesu što su bile

1.

Nedvojbeno je prvi doticaj čitatelja s pjesmom vizualne prirode. Ona se, kao književno-umjetničko djelo, u svome jezičnom ostvarenju, daje primaocu-čitatelju kao zabilježeno svjedočanstvo, kao trag nečega čije je značenje skriveno ne samo na razini slikovitosti pjesničkoga govora, nego isto tako i iza formalno-grafičke oblikovanosti teksta, a to znači i iza materijalnih pokazatelja same pjesme: stihova, strofa, njezinih versifikacijskih oblika, površinske bjeline stranice unutar koje funkcionira, interpunkcijskih znakova... A što kad potonjih nema? Te, iako perceptibilnošću možemo obuhvatiti cjelovitost teksta (usp. Užarević, 1991: 41), možemo se ipak s razlogom zapitati – gdje smo ustvari tada? U vrtlogu, u ošmrku, u *kovitlacu zvijezda*, gdje se vremenska i spacijalna dimenzija, izvirujući naizmjenice kao iz nekog čarobnog kaleidoskopa, istovremeno prožimaju i odbijaju, poistovjećuju i poništavaju, određujući na taj način i cjelokupni ritmički prostor pjesme, njezino ubrzanje ili usporavanje, njezin slabiji ili jači intenzitet, i, u konačnici, njezino audiovizualno rasplinjavanje u sinkronijskom doživljaju djela.

Upravo odsutnost interpunkcije omogućava autoru da oblikuje pjesmu ponajprije kao pjesničko-slikovnu tvorbu, prije nego jezično-sintaktičku. To pak čitatelja poziva da je primi i prepozna kao cjelinu, *kao skup suodnosa, suznačenja svih njenih dijelova: kao jedinstven, simultan, prostoran znak*

(Vuletić, 2005: 167), u kojem se plošno-prostorna ustrojenost pjesme, poput vrtloga u neprestanom obrtanju oko svoje osi, motivirano povezuje s gotovo sveprisutnom sintaktičkom zrcalnom strukturom pjesme te njenom dominantnom temom: osjećajem trenutnosti, tek zapaženih graničnih stanja svijesti nalik tropizmima Nathalie Sarraute, u beskonačnom protjecanju vremena i cikličnim mijenama beskrajnog svemira.

Nadalje, odsutnost interpunkcijskih znakova dovodi do osjećaja *lirske bezvremenosti ili, točnije, lirske svevremenosti* (Užarević, 1991: 40) te stvara osjećaj stilhovne rasprostranjenosti fizičkom površinom prenositelja poruke, pri čemu se vizualnost same pjesme gotovo izobličava kao satovi na Dalije-ovom platnu “La Persistencia de la Memoria”. Između riječi i strofa zavlači se bjelina materijalne podloge, praznina *intervala*: sve je mirno, *piano*, kao u nekom čudnom bestežinskom stanju. Ustvari, okvir pjesme se rasteže, biva sve fluidniji, pretpostavljajući neiscrpnu igru smisaonih potencijala koji se očituju u umjetničkom djelu, u svakoj stvarnoj *otvorenoj operi*. A iznad te cjelokupne osebjunosti govornikovih stanja stoji *Nada*, Nada na samom *pret*-početku teksta, na uzvišenijem, povlaštenom mjestu između naslova i prvog retka. Njoj je pjesma i posvećena, kao prvotnom Primatelju i Interpretu pjesnikovih bivanja u *trenucima*. Ona je primarni recipijent, pa iako je glavnina pjesme pisana u trećem licu, krajnja je komunikacijska funkcija usmjerenost poruke na primatelja koji se pojavljuje u simetričkom zrcaljenju s osobnom zamjenicom prvog lica jednine u petom stihu druge strofe, *u meni (...) u tebi*. Sva previranja i transbivanja u pjesmi samo su prividno usmjerena na referenta, na pjesmu kao materijalno ostvarenje; ona su, možda, tek metafora pjesničkog stanja duše koje se i u ovom slučaju – kao i u mnogim Kaštelanovim pjesmama – izražava dihotomijom poistovjećivanja i suprotnosti, tj. njihovim aktualiziranjem na sintagmatskoj osi:

*bile su sunce i mjesec i plodovi zemlje i darovi neba
bile su disanje i leptir što umre čim se rodi
(...)
u meni i izvan mene*

da bi, na kraju, pjesnik, sinegdohom *ruka koja slika* poistovjetio pjesmu sa samim autorom. Možemo, dakle, i ovdje govoriti o *cikličnoj pjesmi koja nema kraja* (Vuletić, 2005: 230), o krugu u kojem se autorovo jastvo odaje u pjesmi, a ova se pak, ponovo, odražava u njemu samom.

2.

U svom se metričkom obliku pjesma sastoji od triju strofa slobodnih stihova: dvije od po šest stihova i jedne kraće, koju sačinjavaju tri stiha. Između dviju dužih strofa stoji jedan samostalan stih koji čine jedan deseterac i jedan deveterac, a koji se ponavlja u posve istom obliku i na kraju pjesme. Sama pjesma počinje posvetom – *Za Nadu*.

Stihove tvori nejednak broj slogova: od 10 u najkraćem stihu treće strofe, do onih koje sačinjavaju dva deseterca u prvom i petom stihu prve strofe te u prvom stihu druge strofe. Prvi stih pjesme, *Pjesme koje nisam napisao nije uzalud raznio vjetar*, ponavlja se tako u gotovo identičnom obliku u prvom stihu druge strofe; mijenja se samo zaključna sintagma: *odnijela voda* namjesto *raznio vjetar*. A sve to – dvočlana struktura sloga, isto mjesto u strofi te sintaktički i pjesnički paralelizam koji povezuje dva navedena sloga – tvori zrcalnu strukturu na razini govornog ostvarenja, odnosno govornu metaforu u kojoj se odražava glavna tema pjesme – trenutnost u neizbježnoj prolaznosti vremena, te smisao čovjekova života.

Glasovna se ponavljanja u prvom stihu posebno očituju u aliteraciji grupe glasova *ni* u riječima: *nisam, nije, raznio*, a sâm konsonant *n* javlja se još u *napisao*; ista glasovna povezivanja nalazimo također u prvom stihu druge strofe gdje se, štoviše, čitava glagolska negacija *nije* odražava u glagolu *odnijela*, što opet motivirano povezuje sadržaj pjesme, tj. nemogućnost dokučivanja konačne spoznaje, s promatranjem nečega što je prošlo, što se ne da ponovo doživjeti. Kao što je već grčki filozof Heraklit slikovito naučavao: *panta réi*, sve je prolazno i ne možemo sići dvaput u istu vodu jedne rijeke.

Drugi i četvrti stih u prvoj strofi čine jedan deseterac i jedan sedmerac, dok je treći stih sačinjen od deseterca i osmerca.

U trećem stihu prve strofe glasovno se ističe aliteracija glasa *s*. Naime, dok je u glasovno neutralnom kontekstu moguća očekivanost 4,70 posto, ovdje je njena pojavnost gotovo dvostruka, iznoseći učestalost od 8,9 posto na ukupno 45 glasova. Time se ostvaruje motivirani odnos, tj. nužno se povezuju na glasovnoj, a otud i na misaonoj razini, riječi *rasprsnu* i *bljesak*. Cijela je strofa satkana i homofonskim vezama koje se ostvaruju između riječi *uzalud* (koja se opetuje i u prvom stihu druge strofe), *bude, lude*, tvo-reći unutarnju rimu, a odražavajući se istovremeno i u eho rimi.

Motivirani zrcalni odnos dolazi do izražaja i u riječima na kraju prvog, trećeg i petog stiha prve strofe gdje su *vjetar, bljesak* i *korak* međusobno

povezani asonancijom u kojoj se dodatno reflektira zvučnost imenice *pljusak* u četvrtom stihu. Svi ti odnosi, povezujući se sa sadržajem strofe – tj. trenutnošću bivanja – tvore čvrstu govornu metaforu koja se motivirano zrcali i u drugoj dužoj strofi pjesme.

U Kaštelanovu uratku opažamo i drugu značajnu osobitost pjesničkog izraza: gomilanje, koje u ovom slučaju prožima gotovo cijelu pjesmu pridajući joj tako osobitost simultanosti te ostvarujući *igru vremena u stvarima*, jer, *stvari se tu ne događaju u vremenu, već se vrijeme događa u stvarima* (Užarević, 1991: 40). Gomilanjem, tj. ponavljanjem niza jednakovrijednih jezičnih elemenata u istom stihu, autor u potpunosti ostvaruje Jakobsonovu poetsku funkciju projiciranja načela jednakovrijednosti iz osi selekcije na os kombinacije. U tom smislu, ako pomnije promotrimo vrstu nagomilanih riječi u četvrtom stihu prve strofe, uvidjet ćemo da taj pjesnički postupak počinje već zadnjom riječju, imenicom, prethodnog stiha – *bljesak*, pa se tako gomilanje ostvaruje istovremeno s pucanjem rečenice između trećeg i četvrtog stiha te prethodnim opkoračenjem između drugog i trećeg stiha iste strofe. Nadalje, izražena emfatičnost te intenzifikacija emocionalnog smisla dovode do “*izbijanja stihovnoga niza*”, do “*prenaseljenosti lirskoga prostora*” (Užarević, 1991: 48) u četvrtom i dijelu petog stiha, a čemu, osim ponavljanja, pridonose i navedeni pjesnički postupci sažimanja (opkoračenje i eliptični stihovi). Sve su to mjesta velike napetosti i velike koncentracije govorne energije, gdje se, u reduciranom leksičkom materijalu, odražava širi govorni kontekst pjesničkog ostvarenja.

Osim gomilanjem i sažimanjem, četvrti i peti stih povezani su i čvrstom sintaktičko-oblikovnom te smisaonom, zrcalnom strukturom (usp. Užarević, 1991: 161). Promotrimo li, naime, navedene stihove kao dvočlane strukture, lako ćemo prepoznati njihovu sintaktičko-smisaonu hijastičku vezu:

A *trzaj jecaj skok odron pljusak / neriječne netjelesne B*

B' *nevidne nevremene / bile su uzdah i dodir i prvi korak A'*

Segment A odražava se u segmentu A': na sintaktičkoj razini to je niz imenica koje smisleno izražavaju nekakvu bitnost, postojanje, neko fenomenološko bivstvovanje, odnosno događanje; s druge strane, segment B reflektira se u ekvivalentu B'; i ovdje je riječ o “*običnom*” zrcalnom udvajanju (Užarević, 1991: 163): na sintaktičkoj razini opetuje se niz od dvaju svojstveno zaniječnih pridjeva, ali ujedno možemo prepoznati i dublju, sadržajnu dimenziju. Stihovi se, u konačnici, kao cjelovita kružna struktura, simetrički suprotstavljaju na razini same unutarnje dimenzije, tvoreći na taj način diho-

tomiju postojanje / nepostojanje, trenutnost / beskonačnost, koja se ponavlja kroz cijeli pjesnički tekst. Glasovno su pogotovo zanimljivi niječni pridjevi, koji sami za sebe tvore jezičnu zrcalnu strukturu ponavljanjem negativnog prefiksa *ne* na početku pridjeva, ali i na kraju same riječi ako ovu čitamo kao imenicu u *neriječne*, *nevidne*, ili pak kao korijenski morfem u *netjelesne*, *nevremene*. Sve to pridonosi i vertikalnoj perceptibilnosti teksta, postizujući značenje *ne* samo na sintaktično-linearnom planu, već i na paradigmatskoj razini, gdje se riječi teksta mogu doživljavati *kao varijante (paradigme) istih invarijantnih značenja* (Užarević, 1991: 43), a sama pjesnička kompozicija kao osebujan i jedinstven prostor umjetničkog ostvarenja.

Možemo dakle reći da je, uz ponavljanje, bitna značajka Kaštelanove pjesme upravo kontrast, odnosno suprotstavljanje, koje, provlačeći se cijelim tekstom, čvrsto povezuje sve njegove eksplikacijske razine. Naime, s morfosintaktičkog gledišta, od sveukupno 167 riječi, imenice su zastupljene s 28,7 posto, odnosno 48 imenica, od kojih se pola, tj. njih 24, odnosi na semantičko polje “prirode”. Ono se pak u Kaštelanovu pjesništvu najčešće vezuje uz život, svjetlost, nadu: *voda, sunce, plodovi zemlje, darovi neba, zvijezde, vrela, kamen* (Vuletić, 2005: 257). Samo bismo dva mogli označiti “mračnim”, negativnim predznakom: *mrak* i *zvjerad*. A ipak, cijelim se pjesničkim tekstom provlači, kao tanana i tek prikriivena nit, upravo neka vrst suptilnog suprotstavljanja svemu navedenom što život čini tako željnim življenja: iskonski doživljaj prirode u svim njezinim nebrojenim manifestacijama. Niječna čestica *ne*, tako, u svojim se različitim oblicima zrcali cijelim tekstom: *nisam* (tri puta), *nije* (dva puta), *neriječne*, *netjelesne*, *nevidne*, *nevremene*, *odnijela*, *neba*, *nisu*, pa ponovo *ne* kao samostalna riječ na dva mjesta. Pojavljuje se i kao sastavna grupa glasova u osobnim zamjenicama *meni*, *mene*, potvrđujući još jednom unutarnju motiviranost pjesme, njezinu formalnu i sadržajnu povezanost, koja i određuje *pjesmu kao cjelinu, kao skup svih odnosa, svih veza u njoj* (Vuletić, 2005: 97).

3.

Središnje je mjesto pjesme samostalni stih *bile su što su bile a sve su bile i jesu što su bile*, koji se pojavljuje između prve i druge strofe te na kraju pjesme nakon kraće strofe od tri stiha. Sâm je stih gotovo savršena zrcalna struktura u kojoj se prvi segment *bile su što su bile* hijastički odražava u drugom segmentu (*a sve*) *su bile i jesu što su bile*. Ako se pogledom uzdig-

nemo iznad spacijalnog ostvarenja pjesme, uvidjet ćemo da se njena središnja točka nalazi upravo na centralnom mjestu dvočlane strukture stiha, tj. u neodređenoj zamjenici *sve*. Ona se, mogli bismo reći, svojim visokim glasovnim ostvarenjem, koje proizlazi iz najvišeg i najsvjetlijeg glasa u ljudskom govoru, konsonanta *s*, usko povezanog drugim glasom istih tonsko-vizualnih obilježja, vokalom *i*, odzrcaljuje i treperi upravo navedenim svijetlim svojstvima cijelom Kaštelanovom pjesmom. Tako glas *s*, kao *granica između ljudskog govora i tišine, između ljudskog i neljudskog; (...) glas graničnih stanja* (Vuletić, 2005: 212–213), i u ovoj Kaštelanovoj pjesmi poprma sinestetsko-*borderline* označaj (granica između govora i tišine, između trenutnosti i sveltremenosti, između želje i izgovorene riječi (vidi Vuletić, 1976: 225)), odnosno označaj granične pojavnosti koja učestalim pojavljivanjem u pjesničkom tekstu upravo prikazuje suprotstavljenost dvaju sadržajnih planova pjesme: jednog svijetlog, visokog, živahnog, tananog (*vjetar, bljesak, skok, uzdah, glas, san, let, miris, nebo, zvijezde...*), i drugog tamnog, tromog, smućenog (*mrak, šuma, zvjerad*). Izrazito sinestetički dojam ostvaruje se u šestom stihu prve strofe, *i prvi glas u snu u letu i miris* gdje se u *snu* sjedinjuju osjeti zvučnosti, tjelesnosti i mirisa.

Što se tiče same učestalosti glasa *s*, primjećujemo da se ponavlja u istom broju u raznim dijelovima pjesme: 16 puta u prvoj i drugoj strofi, šest puta u dva samostalna stiha te dva puta u trećoj strofi. Daleko najvišu pojavnost ostvaruje u samostalnom stihu, gdje od ukupno 39 glasova, čak šest čini glas *s*, što u postocima iznosi 15,34, dok je u glasovno neutralnom kontekstu njegova očekivana učestalost 4,70 posto (Vuletić, 2005: 212). U prvoj strofi, na ukupno 240 glasova, ostvaruje učestalost od 6,66 posto, dakle tek nešto više od glasovno neutralnog konteksta. U drugoj strofi taj se postotak povećava jer je od ukupno 224 glasa njegova pojavnost u postocima 7,13. Najmanje ga ima u trećoj (i najkraćoj) strofi, gdje se pojavljuje tek dva puta, što na ukupno 87 glasova čini učestalost od tek 2,3 posto. U cijeloj pjesmi, na sveukupno 629 glasova, glas *s* bilježi pojavnost od 7,31 posto. Sve to, dakle, ostvaruje povezanost raznih sadržaja u motiviranu, koherentnu cjelinu, što još jednom potvrđuje važnost koju unutar pjesničkog teksta imaju homofonske, tj. glasovne veze. Tako se daje zaključiti s Paulom Valéryjem da *snaga stihova počiva na neobjašnjivom skladu između onoga što oni kazuju i onoga što jesu* (Vuletić, 1997: 114).

Pjesma se nadalje, povezujući riječi po blizini, tj. po izraženijoj uporabi u istim osima kombinacije, ističe i brojnim metonimijskim ostvarenjima,

koja se posebno zamjećuju pri spomenutom gomilanju u prvoj strofi te u istom pjesničkom postupku u drugoj strofi:

*bile su sunce i mjesec i plodovi zemlje i darovi neba
bile su disanje i leptir (...)
u meni i izvan mene u kovitlacu zvijezda u tebi
one su ruka (...) a nisu slika*

Sagledamo li pjesmu sa semantičkog aspekta samih riječi, čini se da su materijalni označitelji nekih pojavnosti, djelovanja ili događanja kao npr. *se raspršnu, bljesak, pljusak* te vremenski označitelji *čim, trenutak, prvi* mjesta u tekstu koja nam omogućuju da s razine *naših mogućnosti, našeg shvaćanja, naše interpretacije teksta* (Vuletić, 1976: 225) prokrčimo sebi prolaz u *bogatstvu umjetničke vertikale* (ibidem). Paradoks je još jedno mjesto “prijelaza”, neka vrst “crne rupe” u pjesničkom ostvarenju kroz koju se možemo, nakratko, primaknuti pjesničkoj dimenziji teksta. Nalazimo ga već u prvom stihu pjesme: *Pjesme koje nisam napisao nije uzalud raznio vjetar* te ponovo u početnom stihu druge strofe: *pjesme koje nisam napisao nije uzalud odnijela voda*, gdje se ostvaruje sintaktički i sadržajno motivirani paralelizam. U drugom članu samostalnog stiha, *su bile i jesu što su bile*, nailazimo pak na osnovnu opoziciju/sintezu koja se ostvaruje u pjesmi, tj. na poništenje vremenske dimenzije, na bez/svevremenost trenutnosti u uzajamnom prožimanju prošlosti i sadašnjosti. Tako i Umberto Eco u svojoj tek objavljenoj knjizi *A passo di gambero. Guerre Calde e populismo mediatico* može slikovito reći da se *nakon 60 godina hladnog rata ponovno vraćamo u onaj “toplji”*, da je *i-Pod samo nadomjestak starome radiju, a videorekorder povratak kinoprojkciji*, te da su *ponovo postali važeći stari dobri atlasi od prije 1914. godine*.²

U trećem stihu druge strofe uočavamo ponovno simetričko suprotstavljanje u dijelu stiha *umre čim se rodi*, gdje se vremenski veznik *čim* opet javlja kao razmeđe, “prijelaz” iz jednog stanja u drugo. Četvrti je stih također izgrađen na zrcalnoj strukturi čija je središnja točka suprotni veznik *a*, oko kojeg se u opozicijskom odnosu reflektiraju imenice *vatra / voda* te glagoli *sažigala / skrila*. Isti se pjesnički postupak javlja i u petome stihu, gdje se prvi element, *u meni*, motivirano zrcali u suprotnom objektu na kraju stiha *u tebi*, čime, što je još važnije, autor ostvaruje metonimijsku pove-

² U TV emisiji *Che tempo che fa*, Rai3, 8. veljače 2006.

zanost pjesničkog teksta, odnosno elemenata koji ga sačinjavaju. Isto tako je i s opozicijom *izvan mene / u kovitlacu zvijezda*.

U šestom stihu druge strofe javlja se posebno zanimljiva pjesnička figura koju bismo mogli označiti kao neku vrstu prijevarnog paradoksa. Naime, očekivali bismo da se u opoziciji s objektom *ruka* u stihu *one su ruka koja slika a nisu slika* nakon niječnog oblika trećeg lica množine pomoćnog glagola *biti* nalazi isti objekt, tj. imenica *ruka*, dok se, međutim, na njezinu mjestu pojavljuje imenica *slika* u funkciji objekta, suprotstavljajući se tako istom materijalnom označitelju u glagolskoj funkciji. Na glasovnom planu, u istom se stihu zamjećuje vrlo izražena aliteracija glasova *s-k-a*, koja u postocima postiže vrlo visoke vrijednosti: učestalost glasa *a* iznosi 17,86 posto, dok je pojavnost ostalih dvaju 14,28 posto.

Treća strofa izgrađena je na anaforičkoj inverziji rečeničnoga ustroja, tako da se objekt *bez njih* pojavljuje na prvome mjestu govornog niza. U istoj strofi prepoznajemo i homofonsku, odnosno paronomastičku vezu između riječi: *proklinjala / vrela / izvivala te zvjerad / vrela*.

4.

Što se zvukovne realizacije tiče, u pjesmi dolaze naizmjenično do izražaja dva osnovna ritma: jedan sporiji, blage intonacije, kojim počinje sama pjesma, a koji u trećem stihu biva ubrzan, te uz uzlazni ton i jači intenzitet prelazi u akustički jasno izraženi izlomljeni ritam koji vrijednosno izražavaju oštri, kratki slogovi u nagomilanom nizu, odnosno već početkom trećeg pa do kraja prvog hemistiha u četvrtom stihu: *što se rasprsnu lude čim kamen dotaknu bile su bljesak / trzaj jecaj skok odron pljusak*. To je i mjesto, kao što smo već vidjeli, najzgušnutijih emocija i afektivno vrlo jako izraženih intonacija, nakon čega se zvukovna realizacija pjesme ponovo ublažuje u skladu s izraženim sadržajem te akustičkim vrednotama kao što su npr. dužina i auditivna “rastegnutosť” slogova četiriju uzastopnih niječnih atributa *neriječne netjelesne / nevidne nevremene*, likvidnošću glasova *l, r* i prigušenošću nazalnih suglasnika *m, n*. U drugom hemistihu petog te u šestome stihu ponovo dolazi do smirenijeg tempa, silaznog tona i slabijeg intenziteta u skladu sa sadržajem pjesme, tj. s izraženom spokojnošću i prijemljivošću najtananijih ljudskih osjećaja i stanja.

Bjelina, odnosno tišina koja okružuje samostalni stih, ističe njegovu zvukovnu strukturu pridajući mu također uzvišeniju intonaciju, koju ujedno prati konstantan i puni ton.

Nadalje, možemo reći da se ista zvučna izražajna realizacija ostvaruje i u drugoj strofi pjesme, da bi pak u trećoj, “zaključnoj”, ton pjesme poprimio osjetno tamniju boju, uz sporiji i teži tempo i povišeni registar. Ovdje je riječ o zaključku kojim pjesnik rezimira, odnosno potvrđuje diskurs iz prvih dviju strofa. Sve to odražava ozbiljan i pomalo tmuran sadržaj stihova, da bi na kraju, nakon dostatne i prikladne tišine, samostalni stih izraženijim intenzitetom potvrdio pjesnički ostvaraj kao povezanost zvučnog i sadržajnog ostvarenja. I ovdje, kao u mnogim drugim Kaštelanovim djelima, *pjesma je i patnja, i radost u patnji, radost koja se rađa kao ljudska negacija patnje. Pjesma je i bol i osmijeh* (Vuletić, 1976: 220), a sve to, konačno, u savršenom prožimanju zvuka i sadržaja.

5.

Zaključno možemo reći da je Kaštelanova pjesma izgrađena ključnim postupcima koji sudjeluju u stvaranju pjesme kao umjetničkog djela, tj. odražavanjem, ponavljanjem i sažimanjem, koji, vezujući pjesničke elemente na različitim mjestima, pridonose njihovom motiviranom suodnosu, kao i konačnom oblikovanju pjesme.

Cijeli je pjesnički tekst isprepleten nizom homofonskih potpunih ili nepotpunih poistovjećivanja, a zrcaljenje je također sveprisutno kroz pjesmu, bilo u sintaktičkom (hijazam, anafora, gomilanje, aliteracija, asonanca), semantičkom (opozicija/sinteza, metonimija) ili strukturnom obliku (opkoračenje, eliptična rečenica, inverzija).

Možda je najučestaliji postupak u građenju pjesme onaj pjesničkog ponavljanja, koji se ostvaruje ili ponavljanjem nekih glasova (asonanca, aliteracija, homofonske veze) ili pak većih cjelina unutar pjesme: riječi ili grupe riječi (anafora).

I, u konačnici, gradeći pjesmu na unutarnjoj motiviranosti svih njenih znakova, na koherenciji i koheziji materijalnosti i smisaonog, Kaštelan uspijeva afirmirati cjelovitost i bogatstvo svog pjesničkog i osjećajnog svijeta, te ga, preko umjetničkog ostvarenja pjesme, vjerno prenijeti *Nadi*, odnosno čitatelju.

LITERATURA

- Maroević, Tonko, *Uskličnici*. Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1996.
- Užarević, Josip, *Kompozicija lirске pjesme*. Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1991.
- Vuletić, Branko, *Fonetika književnosti*. Zagreb, Liber, 1976.
- Vuletić, Branko, *Fonetika pjesme*. Zagreb, FF Press, 2005.
- Vuletić, Branko, *Glasovna metafora*, "Umjetnost riječi", Zagreb, XLI, 1997, 1–2, 99–128.

Primljeno 22. svibnja 2008.

SUMMARY

KAŠTELAN'S *PJESME KOJE NISAM NAPISAO* (POEMS I HAVEN'T WRITTEN)

Interpretation

Sandro Cergna

The contribution deals with an analysis of the techniques of reflection, repetition and contraction and with their effects in the structuring of a poem by Jure Kaštelan *Pjesme koje nisam napisao*.

Key words: Jure Kaštelan, *Pjesme koje nisam napisao*, interpretation