
UDK 82.081

Izvorni znanstveni rad

Prihvaćeno 14.05.1998.

Branko Vuletić
Filozofski fakultet, Zagreb, Hrvatska

GOVORNA METAFORA/SLIKOVITOST GOVORA

SAŽETAK

Motiviranosti jezičnog, govornog i pjesničkog znaka razlikuju se po smjerovima djelovanja: (1) jezična motiviranost prirodna je, nužna veza između označitelja i označenog; (2) govorna motiviranost poistovjećivanje je označitelja i označenog; (3) pjesnička motiviranost proistječe iz konteksta, te pokazuje motivirane veze unutar pjesničkog teksta: ove veze mogu biti glasovno ili govorno motivirane. Govorna i pjesnička motiviranost razlikuju se od jezične i po tome što obje uključuju cjelinu, a ne izolirane elemente. Govor je uvijek cjelovit, globalan, čak i u svojim najmanjim dijelovima. I najmanji dio govora uvijek sadrži globalnu govornu formu - skup vrednota govornog jezika. Glasovne ili govorne veze koje se ostvaruju unutar pjesničkog teksta ne samo da pokazuju motivirane odnose unutar teksta, već i uspostavljanjem tih odnosa afirmiraju tekst kao cjelinu. I glasovna i govorna metafora jasno svjedoče da nema pjesničke riječi, već da postoji samo pjesnička sintaksa. Glasovna metafora materijalno je, motivirano povezivanje različitih sadržaja, govorna metafora slikovito je, motivirano prikazivanje sadržaja.

Ključne riječi: jezični znak, motivirani znak, metafora, pjesništvo, glasovni simbolizam.

1.

Kada je Ferdinand de Saussure postavio princip arbitrarnosti jezičnog znaka pokušao je istovremeno formulirati i moguće objekcije te je kao jezične znakove koji izmiču tom principu spomenuo onomatopeje i uzvike. Ipak, ni jedna ni druga kategorija jezičnih znakova, po Saussureovom mišljenju, ne narušava princip arbitrarnosti: onomatopeje ponajprije nisu organski elementi jezičnog sustava, u jeziku ih ima mnogo manje nego što se to obično misli, i konačno, one su tek aproksimativne imitacije pojedinih zvukova pa su i po tome već napola konvencionalne. Saussure ovdje uspoređuje onomatopejski izraz pasjeg laveža u francuskom (ouaoua) i njemačkom (wauwau) da bi pokazao kako su i onomatopeje napola konvencionalni znakovi; i dalje: s ulaskom u jezik onomatopeje su podvrgnute i svim fonetskim i morfološkim zakonitostima kao i sve druge riječi, te se one i tako udaljavaju od svoje izvorne motiviranosti.

Za uzvike Saussure kaže da su bliski onomatopejama, jer se za njih obično misli da su spontani izrazi stvarnosti, te da ih dikтира priroda; međutim, u najvećem dijelu uzvika ne postoji nužna veza između označenog i označitelja; i Saussure opet uspoređuje francuski i njemački uzvik (aïe/au) da bi pokazao koliko su oni različiti. A u prilog svojoj misli o arbitrarnosti uzvika dodaje činjenicu da su mnogi uzvici nastali iz riječi posve određenog značenja (diable! mordieu! = mort Dieu).

Saussure zapravo otvara dva područja na kojima se može tražiti motiviranost jezičnog znaka: 1) **onomatopeje**, koje govore o motiviranosti na razini glasova, dakle o jezičnoj motiviranosti; 2) **uzvici**, koji pokazuju motiviranost na razini govornog ostvarenja.

Otto Jespersen potvrđuje osnovni princip arbitrarnosti jezičnog znaka, ali prihvaća i mogućnost glasovnog simbolizma, pa zato nalazi daleko više primjera motiviranih znakova. On se ne zaustavlja samo na onomatopejama, koje naziva "direktnom imitacijom", već govori i o tzv. fonometaforičkoj motivaciji, koju obrađuje pod naslovom "Veličina i udaljenost" (Size and Distance). Tako on kaže da je vokal [i] prikladan za izraz "malog, slabog, beznačajnog". Jespersen je čak napisao cijelu studiju o izražajnim mogućnostima vokala [i]. Vjerojatno je jedan od najzanimljivijih primjera uporaba logatoma s opozicijom vokala [i/u]: za vrijeme velike suše u Fredriksstadu u Norveškoj na zahodima su izvjesili natpis: "Ne povlačite vodu za *bimmelim*, već isključivo za *boummeloum*" i svi su znali o čemu se radi. Sličnim logatomske opozicijama pozabavio se i Edward Sapir: npr. njegovu opoziciju *mil/mal* 80% ispitanika interpretiralo je kao *malen/velik*.

Uvođenje opozicija već uvodi i djelovanje sustava, odnosno građenje sustava u kojemu takve opozicije djeluju. Ono što je zajedničko Saussureu, Jespersenu ili Sapiru jest dokazivanje bilo arbitrarnosti bilo motiviranosti jezičnog znaka u pojedinačnim riječima ili tek u rudimentarnim naznakama sustava.

Maurice Grammont u razmatranju istog problema uvelike se koristi primjerima iz pjesničkih tekstova: i tako zapravo ne dokazuje moguću motiviranost jezičnog znaka, već principe građenja motiviranosti pjesničkog

znaka, a to su postupci pjesničke sintakse. A te dvije motiviranosti - jezična i pjesnička - bitno su različite.

Ponavljanje je osnovni princip građenja pjesme: nešto se mora ponoviti da bi se moglo govoriti o stihu, asonanci, aliteraciji ili npr. rimi. Tako se i motivirani odnosi grade pjesničkom sintaksom: materijalnim povezivanjima pojedinih dijelova teksta, a ne motiviranim vezama označitelja i označenog. Građenje motiviranih odnosa ne ostvaruje se vezama označitelja i označenog, već materijalnim (glasovnim i govornim) vezama između pojedinih dijelova teksta: pjesnička sintaksa oblikuje se postupcima unutarnje motiviranosti. Arbitrarnost je osnovni princip djelovanja jezičnog sustava; a motiviranost je osnovni princip ustrojstva pjesničkog teksta. Jezični znak opisuje vanjski svijet nastojeći što manje nalikovati tom svijetu. Pjesnički znak stvara svoj vlastiti svijet nastojeći što više nalikovati svom kontekstu.

I jezični i pjesnički znak proizvodi su odgovarajućih sustava: jezika i pjesme. Sustav jezika djeluje u pravcu arbitrarnosti znaka; sustav pjesme djeluje u pravcu motiviranosti znaka.

Arbitrarnost jezičnog znaka djeluje kroz uspostavljeni jezični sustav. Riječi onomatopejskog podrijetla ulaskom u jezični sustav bitno se udaljavaju od prirodnog zvuka koji imitiraju: ostvaruju se glasovima jezičnog sustava, dobivaju gramateme jezičnog sustava, a ponekad i gube karakteristične glasove zbog djelovanja glasovnih promjena.

Motiviranost pjesničkog znaka ostvaruje se kroz uspostavljanje pjesničkog sustava putem glasovnih veza. Ključni oblik motiviranosti pjesničkog znaka nije onomatopeja, dakle motivirano povezivanje označenog i označitelja, već su to brojni postupci unutarnje motiviranosti poput rime, asonance, aliteracije ili drugih homofonskih veza, koje prema glasovnoj materijalnosti označitelja povezuju i njihove označne.

Saussure onomatopejske izraze nije držao dijelom jezika. Ali, onomatopejski izrazi nisu niti nužni dijelovi pjesme. Dakle, motivirane veze između riječi i zvukova izvan jezika ne pokazuju ni funkcioniranje jezika ni funkcioniranje pjesme.

Pokušamo li opisati tzv. unutarnju ili relativnu motiviranost, vidjet ćemo da se i one bitno razlikuju u jeziku i u pjesničkom tekstu. Glasovne veze kao postupci unutarnje motivacije u jeziku pokazuju da je jednak glasovni sastav znak za jednak sadržaj: jednaki glasovni sastav korijenskog morfema, npr. govori o jednakim vanjezičnim sadržajima, a jednaki glasovni sastav gramatema govori o jednakim jezičnim sadržajima.

Pjesnički jezik također pokazuje da se uz jednak ili sličan glasovni sastav vezuju i jednaki sadržaji. Ali, to nisu jednaki jezični ili vanjezični sadržaji; to su sadržaji koji u pjesmi postaju jednakovrijedni, nužno, motivirano povezani. Glasovna su podudaranja, kako je govorio Jakobson, konstitutivni princip pjesme. U pjesmi jednak ili sličan glasovni sastav poistovjećuje, povezuje, različite sadržaje.

Glasovne veze unutar pjesničkog teksta obično nazivamo asonancom, aliteracijom, rimom ili drugim homofonskim vezama. Njihova je osnovna funkcija povezivanje teksta u čvrstu cjelinu, uspostavljanje odnosa koji preko materijalnosti označitelja povezuju i njihove sadržaje. Glasovne veze mogu imati onomatopjski, sinestetski ili neki metaforički sadržaj, ali nijedan od ovih sadržaja nije nužna značajka pjesme; osnovni i uvijek prisutan sadržaj glasovnih veza ostvarivanje je unutarnje motiviranih odnosa među riječima jednakog ili sličnog glasovnog sastava. Značajka unutarnje motiviranosti je povezivanje, poistovjećivanje različitih sadržaja preko sličnog glasovnog sastava. A povezivanje različitih sadržaja preko sličnosti i blizine njihovih označitelja možemo nazvati *glasovnom metaforom*.

2.

Vratimo li se sada Saussurcu vidjet ćemo da on moguću motiviranost jezičnog znaka promatra dvostruko: kroz onomatopeje i kroz uzvik. I jednu i drugu kategoriju promatra kroz njihov glasovni sastav, te ih odbacuje kao moguću ozbiljnu prijetnju postulatu o arbitarnosti jezičnog znaka.

Ipak, uzvici otvaraju jedno posve novo poglavlje motiviranosti: ne više jezika, već govora: govora u smislu fizičke, akustične realizacije slijeda glasova koji čine označitelj. Saussure ima pravo kada kaže da se obično misli da uzvik diktira priroda. Doista: uzvik je prirodan znak, krajnje individualan, pojedinačan, a opet univerzalno razumljiv. Uzvik je slikovit izraz; on je govorno rezimiranje širokog leksičkog ili stvarnoga konteksta u zgusnut, kratak, slojevit izraz. Uzvik obično ni nema neki jezični sadržaj, a ako takav i postoji, on je posve potisnut govornim ostvarenjem, koje je dominantan (isključiv) nositelj sadržaja u uzviku. Posve je jasno da brojni uzvici u kojima možemo prepoznati neke jezične sadržaje uopće ne možemo razumjeti na njihovoj jezičnoj razini. Tako je i s uzvicima koje Saussure koristi da bi osporio njihovu motiviranost; jer uzvici *Diable!* ili *Mordieu!* doista to ne znače. Ovaj potonji Putanec u svom *Francusko-hrvatskosrpskom rječniku* prevodi s *Do vraga!*, *Sto mu muka!*, a *Le Petit Larousse* izraz *Diable!* objašnjava kao *uzvik koji označava iznenađenje*. Uzvik je krajnji oblik govornog znaka. Govorni je znak motiviran budući da nije izraz, već prirodan odraz: (1) ponajprije govornih organa svakog govornika, a zatim i (2) odraz nervne i mišićne napetosti govornika u nekoj situaciji. Upravo kao što mi uvijek govorimo tako kako nam naši govorni organi omogućuju, tako i svi ljudi u sličnim situacijama slično reagiraju, pa se izrazi nekih osnovnih ljudskih emocija ostvarenih govorom razumiju i izvan granica izvornog jezika. Osnovne emocije izražene isključivo govornim sredstvima u jezično posve neutralnim rečenicama na hrvatskom jeziku razumjeli su ne samo ispitanici s hrvatskog govornog područja, već i Francuzi, Englezi, Amerikanci i Japanci (Vuletić, 1980: 96-102). Govorni izraz emocija možemo nazvati *govornom metaforom*. to je slikovit, univerzalno razumljiv, dakle motiviran znak.

Objektivna, akustična analiza tek u nekim slučajevima potvrđuje univerzalnost govornog izraza pojedinih emocija. Međutim, po svoj prilici u

mjerenju percepcije uvijek se mogu jasno primiti sadržaji govornih iskaza. Upravo zato jer se radi o globalnom znaku, čija je prava vrijednost u auditivnoj sintezi, a ne u akustičnoj analizi njegovih pojedinih dijelova.

Ponavljanje riječi, sintagmi ili rečenica ukazuje na vrijednost govornog ostvarenja: jednaki jezični znakovi različito se govorno ostvaruju, pa tako prenose i različite sadržaje. O tome govori i Jakobson kada analizira refren *Never more* iz *Gavrana* Edgara Allana Poea (Language in operation: Jakobson, 1987), ili kada emotivnu funkciju jezika ilustrira primjerom glumca iz kazališta Stanislavskog, koji je uspio ostvariti pedeset različitih i razumljivih govornih verzija sintagme *segodnja večerom* (Jakobson, 1964).

Postoji veza između stilističkih postupaka i govornog ostvarenja. Brojni stilistički postupci na razini sintakse, semantike ili morfologije mogu se svesti na fonostilističke postupke, jer stilistički postupak ima u sebi i jasno ukodirano i govorno ostvarenje. Inverzija (subjekta i predikata, predikata i objekta, pridjeva i imenice) npr. jasno određuje mjesto akcenta rečenice, dakle govorno ostvarenje. Uobičajeni red riječi traži svoju aktualizaciju - govorno ostvarenje u kontekstu; stilistički postupak sadrži, rezimira u sebi čitav kontekst, pa mu je tako zadano i govorno ostvarenje, koje proizlazi iz konteksta (Vuletić, 1976).

3.

U svojoj knjizi *Le Vers français* Maurice Grammont kaže da su visoki (oštri) vokali [i,y], potpomognuti drugim visokim vokalima, prirodno određeni za izražavanje svih vrsta krikova, bez obzira na to koji ih osjećaj potiče: bol, užas, radost, divljenje, bijes. Grammont kaže da su visoki vokali prikladni za izraz ljutnje, kada ona dosegne svoj vrhunac i postane bijes, te se manifestira proklinjanjem, krikovima mržnje, osvete, očajja, negodovanja, prezira, gorko ironije. Grammont napominje da visoki vokali ne izražavaju bijes, već samo krikove bijesa, te se zato u primjerima koje navodi nalaze i otvoreni vokali, koji ocrtavaju udare bijesa i tamni vokali, koji izražavaju muklo mumljanje. Kao primjer izraza bijesa navodi Hermionin monolog iz Racincove *Andromahe*:

Tais-toi, perfide,
 Et n'impute qu'à toi ton lâche parricide.
 Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur:
 Va, je la désavoue, et tu me fais horreur.
 Barbare, qu'as-tu fait? Avec quelle furie
 As-tu tranché le cours d'unc si belle vie!
 Avez-vous pu, cruels, l'immoler aujourd'hui,
 Sans que tout votre sang se soulevât pour lui?
 Mais parle: de son sort qui t'a rendu l'arbitre?
 Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? A quel titre?
 Qui te l'a dit?

U navedenom je odlomku jasno izražen bijes i to ne samo jezičnim sredstvima, već i stilističkim i versifikacijskim postupcima. Odlomak počinje brojnim imperativima (Tais-toi; n'impute qu'à toi; Va; va). Zatim do kraja odlomka slijede retorička pitanja, koja jasno vuku govorni izraz prema višim tonovima i većoj napetosti. Skokovita je intonacija vidljiva iz činjenice da su mnogi stihovi klasičnog aleksandrinca razbijeni u manje sintaktičke cjeline, koje ne odgovaraju mirnom ritmu 3+3+3+3 ili 6+6 slogova. Početak Hermionina govora ritmički se dijeli u dva dijela: 2+2; četvrti stih ima shemu 1+5+6; peti stih: 3+3+6; sedmi: 4+2+6; osmi: 12; deveti: 3+3+6; deseti: 6+3+3; i završni stih: 4. Izrazito nepravilnom ritmu/metru doprinosi i opkoračenje između petog i šestog stiha. Dakle, specifičan stilistički i versifikacijski ustroj znak je razlomljenog govora, s velikim intonacijskim skokovima, velikom napetošću i ubrzanim tempom; a sve su to govorni znakovi bijesa.

Pri slušanju navedenog odlomka iz kazališne predstave Racincove *Andromahe* (*Andromaque*, Encyclopédie sonore Hachette, 320 E 834-835; ulogu Hermione igra Marie Mauban) svi su ispitanici hrvatskog govornog područja bez ikakvog poznavanja francuskog jasno primili izraz bijesa. Na pitanje o karakterističnim glasovima nitko od ispitanika nije zapazio visoke vokale [i, y,] o kojima govori Grammont, jer su se oni očito utopili u vrednotama govornog jezika karakterističnim za izraz bijesa, a to znači: u jakom intenzitetu, velikoj napetosti, skokovitoj intonaciji, ubrzanom tempu; neki su ispitanici kao karakteristične glasove za izraz bijesa naveli bezvučne okluzive [p, t, k], dakle najnapetije glasove, upravo one o čijoj specifičnoj artikulaciji pri izrazu bijesa govori Ivan Fónagy (1983).

Naime, opisujući izraze pojedinih emocija Fónagy ne govori o glasovima općenito, već o specifičnoj artikulaciji glasova. Tako Fónagy kaže da se bijes u francuskom i u mađarskom (a vjerujemo da njegova zapažanja vrijede i za druge jezike) očituje: pojačanom mišićnom napetošću artikulatora (jezika, usana i farinksa): jezik snažno pritišće alveole za [t], a nepce za [k], tako da je površina dodira često udvostručena u odnosu na neutralnu artikulaciju; zatvoreni vokali [i], [y], [u] zatvoreniji su, a otvoreni vokali su jasno otvoreniji; tako razmak među usnama raste u slučaju vokala [a] od 15 mm na 25 mm; jezik se povlači prema natrag u odnosu na neutralni izgovor vokala i konsonanata, što glasovima daje tamniji timbar. Fónagy je precizniji u opisu izraza bijesa, ali i Grammont ga zapravo opisuje na jednak način: visoki vokali, koji se vezuju uz napetost; otvoreni vokali, koji se vezuju uz udare; i tamni vokali, jer se jezik povlači prema natrag, što Grammont opisuje kao muklo mumljanje.

Izrazu bijesa Fónagy suprotstavlja izraz nježnosti, za koji kaže da je artikulacija opuštena, a tranzicije spore i postupne; artikulacija se pomiče prema naprijed i daje svjetliji timbar glasovima; u francuskom su prednji vokali [i,e] često labijalizirani, a alveolarni okluzivi [t,d] palatalizirani.

Već iz ovakvog opisa artikulacije posve je jasno da je izraz nekog sadržaja u načinu izvedbe, a ne u glasovima samima. Način izvedbe posebno dolazi do

izražaja u opisu intonacije bijesa i nježnosti, u onome što Fónagy zove "projektivnom mimikom intonacije".

Tonska linija rečenice koja izražava nježne, afektivne, ljubavne emocije blaga je i valovita; naprotiv, kod izraza bijesa melodijska je linija uglata: ravna i rigidna melodijska linija isprekidana je na osjetno jednake intervale. Ova shema pokazuje značajnu stabilnost unutar iste rečenice, ili čak u dijelu rečenice koja izražava jednak bijes istim intenzitetom. Nagli melodijski skokovi dosižu jednaku visinu.

Fónagy govori o mogućim promjenama osnovnog tona koje dovode promjene u percepciji emotivne poruke rečenice: ako se npr. na sintetizatoru govora francuska rečenica *C'est autant de gagné, tu ne risque rien* ostvari (a) intonacijskim lukom koji obuhvaća obje rečenice; (b) dva identična melodijska luka, koja ističu obje rečenice i (c) skokovitom melodijom, koja se sastoji od tri nagla uspona i nagla pada, dakle uglatom melodijskom linijom, njezina se emotivna poruka mijenja; ispitanici su slušno interpretirali prvu konfiguraciju kao izraz blagog, utješnog stava, drugu kao izraz persuzivnog stava, a treću kao agresivni prijekor.

Fónagy objašnjava intonacije bijesa i nježnosti kao odraze čitave tjelesne aktivnosti te kaže da rigidnost osnovne melodijske linije svađe odražava jako stezanje mišića, napeti, stegnuti *stav tijela* čovjeka koji vrebava i koji je spreman baciti se na protivnika, ili stav boksača koji čeka pogodan trenutak da zada udarac. Nagli skokovi tona mogli bi označavati *udarce*. Brži tempo mogao bi odražavati ubrzanja ritma disanja i otkucaja srca - što bi, prema filogenetičkoj teoriji, bila posljedica povećane uporabe kisika za vrijeme borbe - i u isto bi vrijeme predstavljao ritam *borbe*. Valovita melodija *nježnosti* odgovara sporim, postupnim i zaobljenim pokretima te se čini kao da prikazuje milovanje. Ova dva suprotstavljena prozodijska i gestualna ponašanja za Fónagya su nesumnjivo najvažnija i najkarakterističnija među emotivnim intonacijama.

U Racineovoj *Bereniki* ove se dvije intonacije ostvaruju u leksički posve jednakoj rečenici. Rečenica *Titus m'aime* (Tit me voli) ponavlja se tri puta u tri posve različita konteksta, pa su onda i govorna ostvarenja tih rečenica posve različita; prvi je kontekst ljubavi i nježnosti, drugi je kontekst bijesa i očaja, a treći tuđe (Vuletić, 1976: 38-39).

Bérénicc:

Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler.

Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler.

Il verra le sénat m'apporter ses hommages.

Et le peuple de fleurs couronner ses images.

Bérénice:

Après tant de serments, Titus m'abandonner!
 Titus qui me jurait... Non, je ne le puis croire:
 Il ne me quitte point, il y va de sa gloire.
 Contre son innocence on veut me prévenir.
 Ce piège n'est tendu que pour nous désunir.
Titus m'aime. Titus ne veut point que je meure.
 Allons le voir: je veux lui parler tout à l'heure.
 Allons.

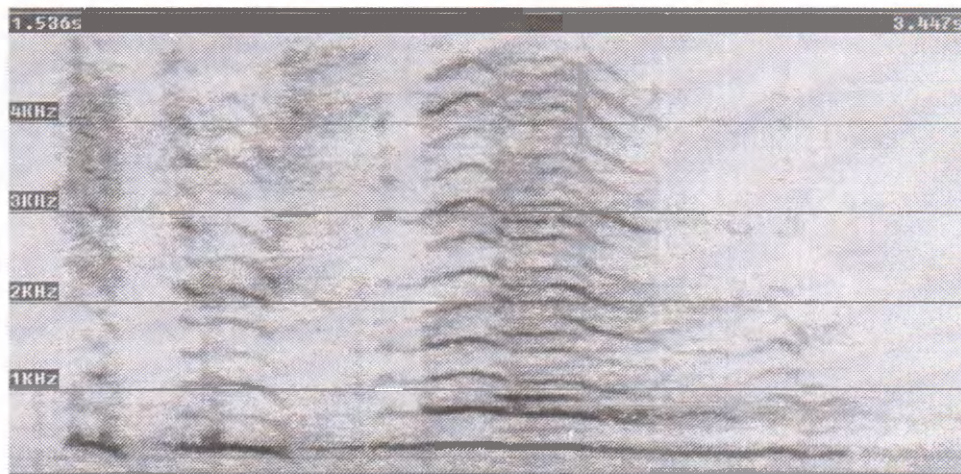
Bérénice:

Sur Titus et sur moi réglez votre conduite:
 Je l'aime, je le fuis; *Titus m'aime*, il me quitte.
 Portez loin de mes yeux vos soupirs et vos fers.
 Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers
 De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
 Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.

Prva dva konteksta odgovaraju dvjema Fónagyevim osnovnim emotivnim intonacijama: nježnosti i bijesu. Leksički jednaka rečenica aktualizira se u tri različita konteksta, a to znači i u tri različita govorna ostvarenja. Svaka riječ ili rečenica postaje dijelom konteksta tako da se uklopi u govorno ostvarenje tog konteksta. I kada se cjelovit, a to znači govorom ostvaren izraz, odvoji od svog konteksta, on ga i dalje sadrži, jer se cjelokupni kontekst odražava u njegovom govornom ostvarenju. Tako je i s ovom rečenicom. Na sonografskim snimkama ove rečenice iz kazališne predstave (*Bérénice*, Pathé XPTX 483-486; Bcreniku igra Annie Ducaux) jasno se vide razlike između govornog izraza nježnosti i bijesa, protkanog očajem i sumnjom: mirna, valovita intonacija niskog osnovnog tona kao izraz nježnosti suprotstavlja se skokovitim promjenama visokog osnovnog tona jakog intenziteta i velike napetosti kao izraza bijesa. Osnovni ton pri izrazu nježnosti i ljubavi nizak je i nema velikih varijacija: u laganom je padu: od 210 do 200 Hz, a na samom kraju rečenice pada na 160 Hz.

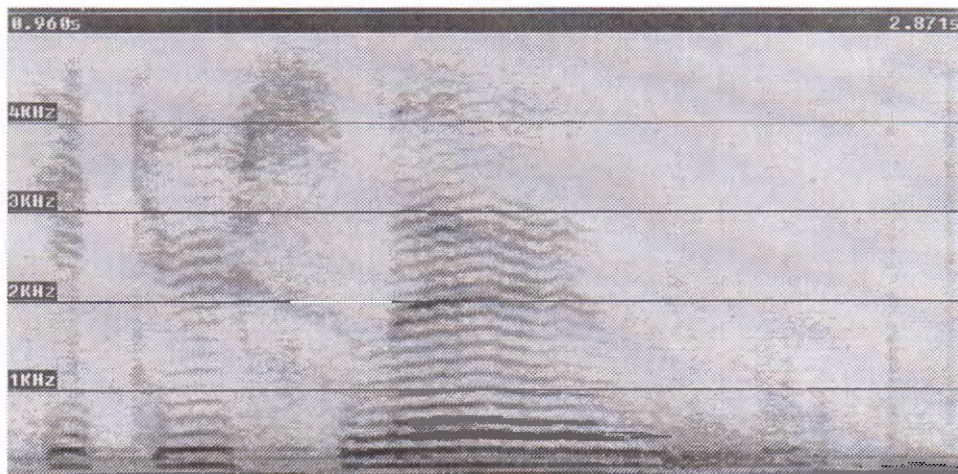
Slika 1. "Titus m'aime" u kontekstu nježnosti i radosti

Pri izrazu bijesa osnovni ton ne samo da je osjetno viši, već je i izrazito skokovit: njegove se vrijednosti kreću u rasponu od 330 do 400 Hz, a najmanja mu je visina na kraju rečenice: 300 Hz.

Slika 2. "Titus m'aime" u kontekstu bijesa i očaja

Pri izrazu tuge osnovni je ton niži i ujednačeniji nego pri izrazu nježnosti: njegov se raspon kreće od 167 Hz preko vrha od 175 Hz do 150 Hz na kraju rečenice.

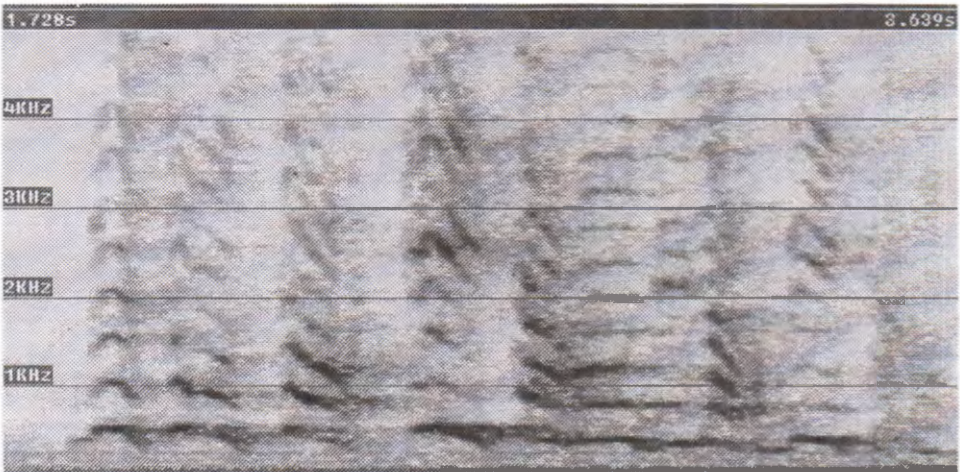
Slika 3. "Titus m'aime" u kontekstu tuge



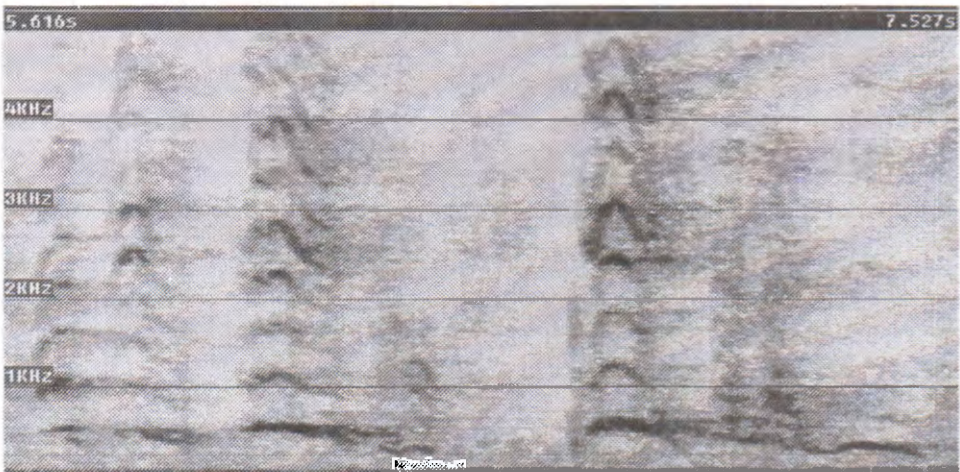
Rezultati ove akustičke analize bijesa i tuge, osim u tempu, odgovaraju Scherrovim rezultatima mjerenja različitih emocija. Scherer je naime utvrdio da se s razumnom sigurnošću mogu odrediti vokalni korelati za dvije od jedanaest emocija koje je proučavao, a te su dvije emocije upravo bijes i tuga; vokalni su korelati za bijes: visok osnovni ton velikog raspona, jak intenzitet i ubrzan tempo; a za tugu: nizak osnovni ton malog raspona, slab intenzitet i usporen tempo.

Jednake akustičke oznake bijesa nalazimo i u analizi završnih stihova Hermionina monologa iz Racinevove *Andromache*. Na sonagrafskim snimkama prikazani su završni dijelovi navedenog primjera: *De son sort qui t'a rendu l'arbitre?* (slika 4) i *A quel titre? Qui te l'a dit?* (slika 5).

Slika 4. "De son sort qui t'a rendu l'arbitre?"



Slika 5. "A quel titre? Qui te l'a dit?"



U rečenici *De son sort qui t'a rendu l'arbitre?* osnovni jc ton izrazito visok i skokovit; mjerenja pojedinih točaka pokazuju sljedeće vrijednosti kretanja osnovnog tona: 365 - 526 - 351 - 526 - 292 - 512 - 541 - 278. U rečenicama *A quel titre? Qui te l'a dit?* osnovni ton dosiže najvišu vrijednost na početku druge rečenice (Qui), čak 602 Hz.

4.

Uz ove dvije emotivne intonacije možemo vezati i Köhlerov eksperiment (Hormann) o povezivanju glasovnog sastava s nekim grafičkim oblicima. Köhler je htio pokazati vezu između glasova i nekih grafičkih oblika: ispitanicima su predočena dva logatoma: *maluma* i *takete*, te dva lika: jedan obli, a drugi oštih uglatih linija:



Većina ispitanika povezala je obli lik s logatomom *maluma*, a uglati lik s logatomom *takete*. Ispitivanja provedena u Njemačkoj, SAD i Tanganjiki dala su jednake rezultate.

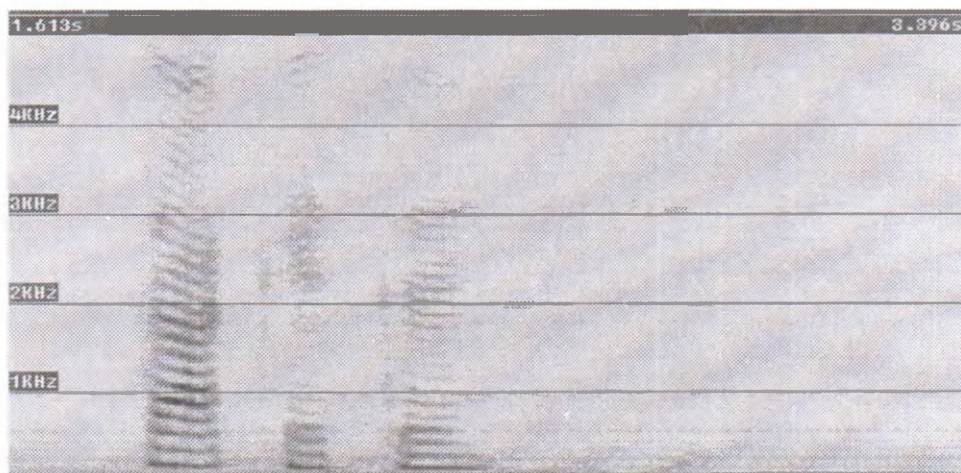
Dva grafička lika koja je Köhler ponudio svojim ispitanicima u cijelosti preslikavaju dvije osnovne emotivne intonacije o kojima govori Fónagy. Uglati lik slika je intonacije bijesa, a obli lik predstavlja intonaciju nježnosti. Logatomi koje je Köhler ponudio svojim ispitanicima glasovnim se sastavom jasno vezuju uz ove likove: kombinacija okluziva i prednjih vokala (*takete*) vezuje se uz uglati lik, dok se kombinacija bilabijalnih nazala, likvida i zaokruženih (stražnjih) vokala vezuje uz obli lik. A to su potvrdili i Köhlerovi eksperimenti.

U našem smo ispitivanju (Vuletić, 1980:113-118) koristili jednake logatome i jednake likove, ali smo uključili i mjerenje govornog ostvarenja: logatomi *maluma* i *takete* izgovoreni su na tri različita načina: u neutralnom govornom ostvarenju, te u tzv. maksimalnom i suprotnom govornom ostvarenju: maksimalno govorno ostvarenje znači da govorne vrednote djeluju u skladu s glasovnim sastavom logatoma: dakle, kod logatoma *maluma* nastoje izraziti obli, a kod logatoma *takete* uglati lik; suprotno govorno ostvarenje nastoji govornim vrednotama izraziti sadržaj suprotan glasovnom sastavu: dakle, uglati lik kod logatoma *maluma*, a obli lik kod logatoma *takete*. Ova se dva govorna ostvarenja mogu u grubo opisati kao *legato* i *staccato* izgovor; za *legato* smo izgovor pretpostavili da se vezuje uz obli, a *staccato* uz uglati lik. Rezultati su pokazali očit dominantiju govornog ostvarenja nad glasovnim sastavom: u *legato* izgovoru 95% ispitanika povezal je oba logatoma s oblim likom, dok je u *staccato* izgovoru 97% ispitanika vezalo oba logatoma uz uglati lik; u neutralnom govornom ostvarenju rezultati su potvrdili Köhlerova istraživanja. Što se tiče

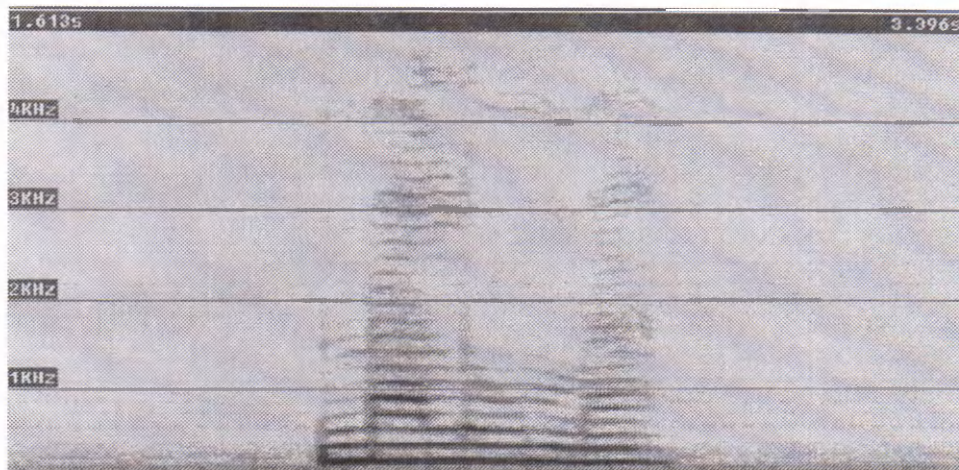
logatoma *maluma*: u neutralnom govornom ostvarenju 77% ispitanika vezalo ga je uz obli, a tek 23% uz uglati lik; glasovni sastav logatoma *takete* pokazao se manje informativan: 53% ispitanika vezalo ga je uz uglati, a 47% uz obli lik.

Usporedimo li ova istraživanja s Fónagyevim vidjet ćemo brojne sličnosti. Kada govori o izrazu bijesa Fónagy spominje specifičan, napet izgovor bezvučnih okluziva te zatvoreniji izgovor zatvorenih, a otvoreniji izgovor otvorenih vokala, a takav je upravo glasovni sastav logatoma *takete*; jedna je od bitnih značajki izraza nježnosti labijaliziran izgovor, a logatom *maluma* sastoji se pretežno od bilabijalnih glasova. U govornom ostvarenju *legato* izgovor oba logatoma odgovara Fónagyevom opisu intonacije nježnosti, a to su blage, valovite tonske linije s blagim tranzicijama; *staccato* izgovor odgovara ravnoj, rigidnoj i isprekidanoj tonskoj liniji karakterističnoj za bijes. Uz to možemo dodati i Fónagycv eksperiment na sintetizatoru govora: kada su dvije rečenice obuhvaćene jednim intonacijskim lukom, što odgovara *legato* izgovoru, Fónagyevi ih ispitanici slušno interpretiraju kao izraz nježnosti; iste rečenice ostvarene skokovitom melodijom od tri nagla uspona i pada odgovaraju *staccato* izgovoru oba logatoma, a Fónagyevi ih ispitanici primaju kao agresivni prijekor. Akustička analiza navedenih logatoma potvrđuje približavanje *staccato* izvedbe akustičkim obilježjima bijesa (skokovita intonacije, napetost, viši osnovni ton i ubrzan tempo), a *legato* izvedbe izraza nježnosti (blagi intonacijski lukovi, niži osnovni ton, usporen tempo). Sonografske snimke jednakih govornih ostvarenja jednake su ili veoma slične bez obzira na njihov glasovni sastav. Neutralno govorno ostvarenje prikazano je na slikama 6 (*takete*) i 7 (*maluma*):

Slika 6. "Takete" u neutralnom govornom ostvarenju

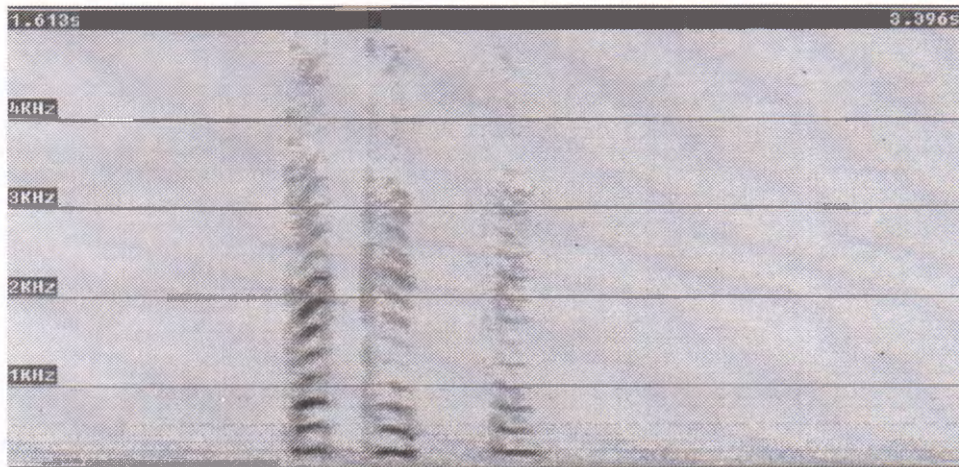


Slika 7. "Maluma" u neutralnom govornom ostvarenju

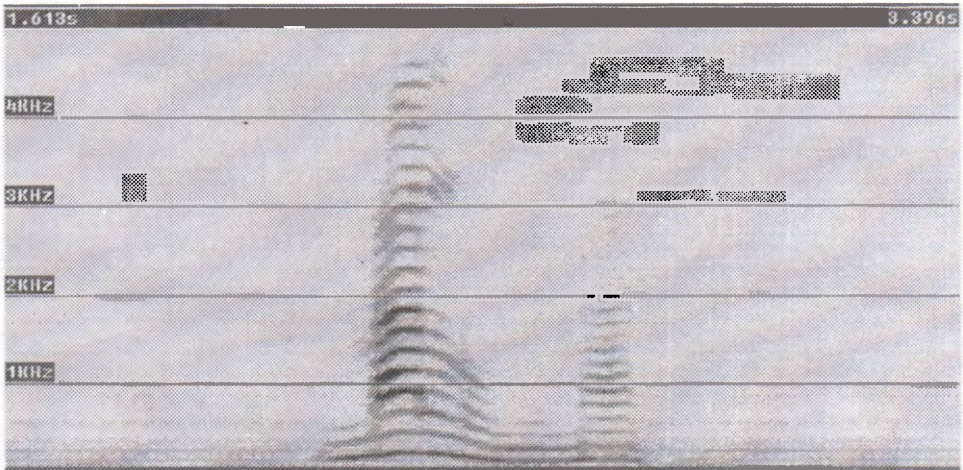


Staccato izgovor prikazan je na slikama 8 (takete) i 9 (maluma):

Slika 8. "Takete" u maksimalnom govornom ostvarenju

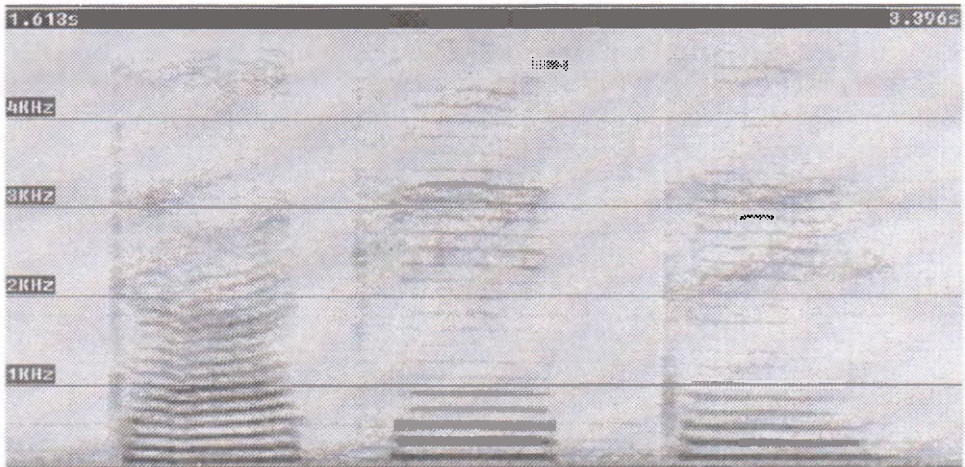


Slika 9. "Maluma" u suprotnom govornom ostvarenju

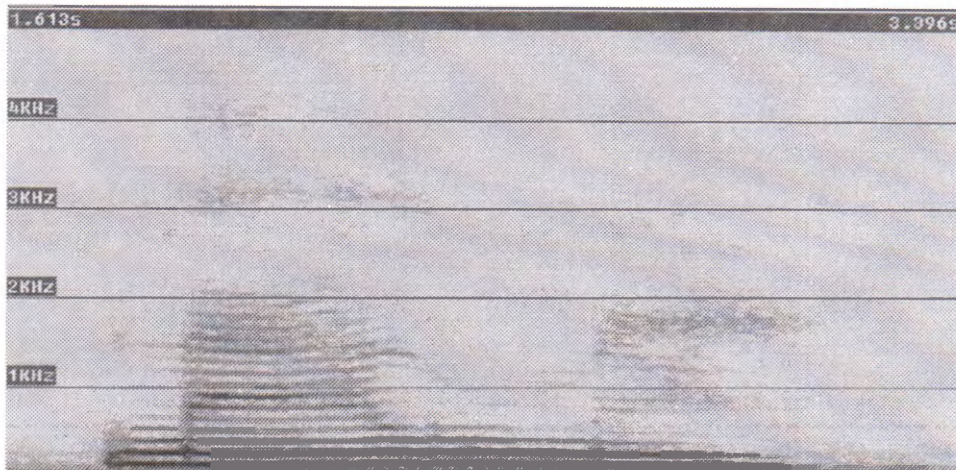


Legato izgovor prikazan je na slikama 10 (takete) i 11 (maluma):

Slika 10. "Takete" u suprotnom govornom ostvarenju



Slika 11. "Maluma" u maksimalnom govornom ostvarenju



Osnovni ton u neutralnom govornom ostvarenju oba logatoma u laganom je padu: od 188 do 140 Hz kod logatoma *takete*, te od 181 do 158 Hz kod logatoma *maluma*. U *legato* govornom ostvarenju (dakle maksimalnom za logatom *maluma*, a suprotnom za logatom *takete*) osnovni je ton niži kod logatoma *maluma*: pada s 129 na 117 Hz; logatom *takete* počinje nižim tonom (133-140 Hz) i zatim se penje prema vrijednostima za neutralan izgovor (180 Hz). U *staccato* izgovoru (dakle maksimalnom za logatom *takete*, a suprotnom za logatom *maluma*) osnovni je ton viši i s većim rasponom: kod logatoma *takete* kreće se u rasponu od 240 do 276 Hz, a kod logatoma *maluma* počinje na 230 i pada na 150 Hz.

U slušnoj percepciji tridesetero odraslih ispitanika na skali od 0 do 6 ovako je procijenilo količinu nježnosti i bijesa u navedenim logatomima:

nježnost

<i>maluma</i> legato	5,36
<i>takete</i> legato	4,85

<i>maluma</i> neutralno	2,61
<i>takete</i> neutralno	1,85

<i>takete</i> staccato	0,33
<i>maluma</i> staccato	0,09

bijes

<i>maluma</i> staccato	4,24
<i>takete</i> staccato	3,12
<i>takete</i> neutralno	1,39
<i>maluma</i> neutralno	0,57
<i>maluma</i> legato	0,36
<i>takete</i> legato	0,15

Oba se logatoma u *legato* izgovoru slušno primaju kao izraz nježnosti, a u *staccato* izgovoru kao izraz bijesa; i suprotno: *legato* izgovor oba logatoma prima se kao odsutnost bijesa, a *staccato* izgovor kao odsutnost nježnosti. Neutralni izgovor daje prednost logatomu *maluma* za izraz nježnosti, a logatomu *takete* za izraz bijesa, ali su brojčane vrijednosti mnogo niže nego kod proojene *legato* i *staccato* govornih ostvarenja oba logatoma.

Glasovna je metafora podređena govornoj metafori! U sukobu glasovnog sastava i govornog ostvarenja ovo je potonje jače. Samim se glasovima može pripisati neko značenje u neutralnom izgovoru, a posebno u glasovnim opozicijama kakve je ispitivao Sapir, ili u opozicijama distinktivnih obilježja o kojima govori Jakobson. Međutim, govorno je ostvarenje uvijek jače. I tako se događa da ispitanici prime izraz bijesa, ali da uopće ne primijete karakteristične glasove o kojima govori Grammont; a ako su govorno ostvarenje i glasovni sastav u sukobu, nema nikakve dileme o dominantnoj ulozi govornog ostvarenja.

Sami glasovi mogu imati neki sadržaj; međutim, u sukobu glasova i smisla riječi ili smisla teksta, glasovi ne dolaze do izražaja. Grammont kaže da glasovi tada ostaju inertni. U sukobu glasova i smisla zapravo se sukobljavaju glasovi i govorno ostvarenje; a u takvom je slučaju govorno ostvarenje jače. Vratimo se ovdje već spomenutom Grammontovom primjeru izraza bijesa iz Racineove *Andromahe*. Glasovi koje je Grammont navođe kao nosioce izraza bijesa su visoki, napeti glasovi [i, y], dakle oni koji po svojoj napetoj artikulaciji najviše odgovaraju jednoj od bitnih odrednica govornog izraza bijesa: jakoj napetosti. U primjeru iz *Andromahe* glasovni sastav nadopunjava izraz bijesa; ali sadržaj bijesa dominira u govornim vrednotama, jer u neutralnom čitanju, dakle neutralnoj distribuciji govornih vrednota, ostaje posve neprimijećen: Grammontova *glazba glasova* tada ne dopire do primatelja poruke.

Ako se o izražajnim vrijednostima glasova govori kao da glasovi nužno uključuju i svoju materijalizaciju - govorno ostvarenje, znači da se zapravo govori o jedinstvu jezika i govora, o njihovoj međuovisnosti. Situacija je ovdje paralelna onoj kada Troubetzkoy ili Jakobson definiraju fonem, zapravo distinktivna obilježja fonema, akustičkim ili artikulacijskim karakteristikama: govornim se oznakama definiraju jezične jedinice. Fonemi i glasovi jesu točke koje očito

pokazuju isprepletenost, zapravo nedjeljivost jezika i govora, apstraktnog i konkretnog u ljudskom izrazu.

5.

Pozivanje na govorno ostvarenje ne samo da rješava mnoge dileme, već i precizno označava pravi predmet istraživanja. Sama materija u kojoj se jezični znak ostvaruje ima svoj vlastiti sadržaj: i ona je znak - govorni znak.

Govorni je znak motiviran, jer se jedna stvarnost - govornik, njegova misaonost i emocionalnost - direktno izražava/odražava u drugoj stvarnosti - govornom ostvarenju. U govornom su znaku izraz i sadržaj nužno uzročno-posljedično povezani: oni tvore indeks: poput dima i vatre, crnog oblaka i kiše, pjene na gubici psa i bjesnoće; ali, govorni je znak i slikovit, poput ikona jer se u njemu odražava anatomska građa govornih organa (zato po govoru i prepoznajemo čovjeka), emocionalni procesi (koji rezultiraju afektivnim izrazima) ili misaoni procesi (koji rezultiraju govornom organizacijom izraza).

Motiviran, nužan, prirodan odnos između plana izraza i plana sadržaja u govornom znaku potvrđuju eksperimenti o razumijevanju govornog izraza emocije neovisno o razumijevanju jezika i neovisno o glasovnom sastavu iskaza, kao i podaci iz akustičkih i psiho-akustičkih istraživanja koji govore da se identične emocije u različitim jezicima izražavaju jednakim govornim vrednotama (Fónagy, 1971; Williams, Stevens, 1973; Vuletić, 1980; Sound Symbolism, 1994). Konačno, govorno ostvarenje opravdava i Saussureovo kolebanje oko arbitarnosti uzvika: Saussure se konačno priklonio formi (jezičnoj), pa je zaključio da su i uzvici arbitrarni, iako ga je supstanca (govorna) očito vodila u drugom smjeru. Fizičkoj se realnosti priklonio i Yves Le Hir kada je rekao da je dovoljno pomisliti koliko različitih vrijednosti (sadržaja) može imati običan uzvik (Ah! Oh!), pa da se vidi kako je afektivnost bogatija od jednog glasa. Slično razmišlja i Petar Guberina kada kaže da *ton, kao element vrednota govornog jezika, stvara semantičke i afektivne vrijednosti* pa tako npr. *glas a, izgovoren u različitim tonovima može značiti radost, bol, iznenađenje, strah, osvetu ili slično* (Guberina, 1952). Fizičkoj se realnosti priklanja i Saussureov učenik i jedan od priređivača njegovog *Tečaja opće lingvistike*, Charles Bally, kada stilistiku definira kao znanost o afektivnom sadržaju iskaza. A afektivnost ne nalazi svoj izraz u specifičnom odabiru glasova, nego u specifičnom odabiru govornih vrednota, koje imaju univerzalno značenje.

Zanimljivo je da se obično kao ilustracija za Ballyeva prirodna stilistička sredstva, dakle izraze koji sami po sebi nose neke izražajne vrijednosti, navode: onomatopeja, uzvik, deminutiv, augmentativ, elipsa. Riječ je, dakle, o motiviranim izrazima, tek što je onomatopeja motivirana jezičnim sredstvima - glasovima, a uzvik, deminutiv, augmentativ i elipsa govornim sredstvima - globalnim govornim ostvarenjem.

U poglavlju o glasovnom simbolizmu Hörmann spominje istraživanja Ertela i Dorsta (1965): izvorni su govornici izgovorili afektivne izraze u 25 različitih jezika; snimke su predočene ispitanicima koji su trebali odrediti imaju li

ti izrazi pozitivnu (lijep, dobar, zgodan, pravedan, ugodan, sretan, veseo) ili negativnu vrijednost (ružan, zao, tužan, zajedljiv), izražavaju li slabost ili snagu, pokret ili mirovanje. Ovo je ispitivanje uspjelo u svih 25 jezika. Očito je da se ovdje ne radi o glasovnom simbolizmu, već prvenstveno o govornom ostvarenju, koje je slikovit, motiviran izraz.

6.

Jezik je nesavršen, govorio je Mallarmé, zato pjesnički jezik treba ispravljati nesavršenosti općeg jezika. Odabirom glasovnog sastava pjesnički se znak približava predmetu. Odabirom eliptičnog sintaktičkog ustroja, koji svoju cjelovitost traži u govornom ostvarenju, pjesnički se znak također približava predmetu. U oba se slučaja radi o istaknutoj materijalnosti pjesničkog znaka, iz koje izvire njegova slojevitost i njegova motiviranost.

Sklad glasovnog sastava i smisla tvori rudimentarnu pjesničku riječ-predmet u slučajevima onomatopjskih/onomatopoetskih riječi. Ipak, u gradnji pjesme daleko je važniji pjesnički ustroj-predmet: a on se gradi glasovnim povezivanjem ili govornim ostvarenjem. Glasovni sastav može motivirano povezati, a to znači i poistovjetiti, različite dijelove pjesničkog teksta, jer se jednakim ili sličnim glasovnim sastavom uspostavlja sklad među različitim dijelovima teksta. Govorno ostvarenje, koje je sadržaj, također tvori pjesnički ustroj-predmet. Sklad, zapravo identificiranje oblika i sadržaja očituje se u govornom ostvarenju raznih stilističkih postupaka, a naročito u govornom ostvarenju krajnjeg oblika elipse - uzvika.

Proširujući Katičićevu misao da stilistički postupci čine uočljivijom unutarnju strukturu književnog teksta, možemo reći da i glasovna metafora i govorna metafora čine uočljivijom unutarnju strukturu pjesničkog teksta. Katičić svoju misao temelji na Riffaterreovoj definiciji stilističkog sredstva i stilističkog konteksta, a Riffaterreovo stilističko sredstvo uključuje/odgovara našim terminima glasovne i govorne metafore.

Glasovna metafora osnovni je princip gradnje pjesme. Govor je slika čovjeka i slika pjesničke sintakse. Govorna je metafora podjednako prisutna u svakodnevnom govoru i u pjesmi. Slikovitost kao princip pjesničkog ustroja prisutna je i u afektivnim izrazima u svakodnevnom govoru. Stilistički su postupci most između svakodnevnog govora i pjesništva.

7.

Motiviranosti jezičnog, govornog i pjesničkog znaka razlikuju se po smjerovima djelovanja: (1) **jezična motiviranost** prirodna je, nužna veza između označitelja i označenog; (2) **govorna motiviranost** poistovjećivanje je označitelja i označenog; (3) **pjesnička motiviranost** proistječe iz konteksta, te pokazuje motivirane veze unutar pjesničkog teksta: ove veze mogu biti glasovno ili govorno motivirane.

Zajednička je osobina svih navedenih motiviranosti da one uvijek proizlaze iz materijalnosti znaka: (1) Jezična motiviranost ne počiva na glasovima

kao apstraktnim jedinicama jezičnog znaka. Naprotiv, svi autori govore o akustičkim, artikulacijskim ili auditivnim obilježjima kao nositeljima motiviranih veza. Glasovi kao nematerijalne jedinice nužno vode k misli o arbitarnosti jezičnog znaka. (2) Govorna je motiviranost jasno materijalna, jer govor je po definiciji fizička materijalizacija jezika. (3) Pjesnička je motiviranost također materijalna jer se bazira na glasovnom sastavu ili govornom ostvarenju.

(1) Jezična motiviranost pokazuje vezu između glasovnog sastava jezičnog znaka i vanjskog svijeta. (2) Govorna motiviranost pokazuje uzročno-posljedičnu vezu između misli i osjećaja s jedne strane i govornog ostvarenja s druge strane. (3) Pjesnička motiviranost odbija svaku moguću vezu s vanjskim svijetom; onomatopeja nije njen osnovni oblik; ona se ostvaruje isključivo unutar pjesničkog teksta. Zato je ona bitno vezana uz sintaktičku teoriju pjesništva.

Unutarnje motivirani odnosi, dakle odnosi među dijelovima teksta, na kojima počiva sintaktička teorija pjesništva ostvaruju se (1) **odražavanjima**; (2) **ponavljanjima** i (3) **sažimanjima**.

Odražavanja su materijalna (glasovna ili metrička) povezivanja različitih dijelova teksta: jednak ili sličan glasovni sastav motivirano povezuje, poistovjećuje različite sadržaje.

Sažimanja su govorna opetovanja jezičnih sadržaja; govorno je opetovanje uvijek kraće, pa zato i izražajnije. I sažimanja su zapravo odražavanja: širi se jezični kontekst odražava opetuje u govornom ostvarenju nekog jezično kraćeg dijela.

Ponavljanja su glasovna povezivanja različitih sadržaja: svaka riječ, sintagma, rečenica, stih u svom govornom ostvarenju sadrži kontekst svoje aktualizacije. Jednaki jezični elementi, dakle dijelovi koji se ponavljaju, povezuju različite kontekste svojih aktualizacija.

Tako se za odražavanja može reći da jednaki glasovni sastavi povezuju, poistovjećuju različite sadržaje. U sažimanjima jednaki se sadržaji u različitim jezičnim ustrojima poistovjećuju govornim ostvarenjima. U ponavljanjima je prisutno djelovanje i odražavanja i sažimanja. Jednaki jezični ustroji govore o jednakim sadržajima; međutim, kako se svaki od ovih jednakih jezičnih ustroja ostvaruje u drukčijem kontekstu, on tako u sebi nosi i sadržaj, odraz tog konteksta: i zato jednaki jezični oblici poistovjećuju, motivirano vezuju različite sadržaje svojih konteksta.

Govorna i pjesnička motiviranost razlikuju se od jezične i po tome što obje uključuju cjelinu, a ne izolirane elemente. Govor je uvijek cjelovit, globalan, čak i u svojim najmanjim dijelovima. I najmanji dio govora uvijek sadrži globalnu govornu formu - skup vrednota govornog jezika. Glasovne ili govorne veze koje se ostvaruju unutar pjesničkog teksta ne samo da pokazuju motivirane odnose unutar teksta, već i uspostavljanjem tih odnosa afirmiraju tekst kao cjelinu. I glasovna i govorna metafora jasno svjedoče da nema pjesničke riječi, već da postoji samo pjesnička sintaksa. Glasovna metafora materijalno je, motivirano povezivanje različitih sadržaja, govorna metafora slikovito je, motivirano prikazivanje sadržaja.

LITERATURA

- Bally, Ch. *Traité de stylistique française*, I, II. Georg, Genève, Klincksieck, Paris, 1951.
- Delbouille, P. *Poésie et sonorités*. Les Belles Lettres, Paris, 1961.
- Fónagy, I. *Synthèse de l'ironie*. *Phonetica*, 23, 1971, 42-51.
- Fónagy, I. *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Payot, Paris, 1983.
- Genette, G. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Editions du Seuil, Paris, 1976.
- Gombrich, H. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon Press, London, 1977.
- Grammont, M. *Phonétiqueressive. U: Traité de phonétique*. Delagrave, Paris, 1933, str. 376-424.
- Grammont, M. *Le Vers français*. Delagrave, Paris, 1964.
- Guberina, P. *Moderna lingvistika i kazalište*. *Hrvatska revija*, 13, 1940, 7, 373-378.
- Guberina, P. *Zvuk i pokret u jeziku*. Matica hrvatska, Zagreb, 1952.
- Hörman, H. *Introduction à la psycho-linguistique*. Larousse, Paris, 1972.
- Jakobson, R. *Linguistics and Poetics*. U: *Style in Language*. Edited by Thomas A. Sebeok. The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1964, str. 350-377.
- Jakobson, R. *A la Recherche de l'essence du langage*. *Diogene*, 1965, 51, 22-38.
- Jakobson, R. *Questions de poétique*. Editions du Seuil, Paris, 1973.
- Jakobson, R. *Six leçons sur le son et le sens*. Les Editions de Minuit, Paris, 1976.
- Jakobson, R., Waugh, L. Linda Waugh. *La charpente phonique du langage*. Les Editions de Minuit, Paris, 1980.
- Jakobson, R. *Language in Literature*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1987.
- Jespersen, O. *Sound Symbolism*. U: *Language. Its Nature, Development and Origin*. George Allen & Unwin Ltd, London, 1964, str. 398-411.
- Katičić, R. *Nauka o književnosti i lingvistika*. U: *Jezikoslovnii ogleđi*. Školska knjiga, Zagreb, 1971, str. 187-202.
- Le Hir, Y. *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVI^e siècle à nos jours*. Presses universitaires de France, Paris, 1956.
- Mallarmé, S. *Crise de vers*. U: *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, Paris, 1945, str. 360-368.
- Sapir, E. *Selected Writings*. Berkeley, 1949.
- De Saussure, F. *Cours de linguistique générale*. Payot, Paris, 1969.
- Scherer, K. L. *Nonlinguistic vocal indicators of emotions and psychopathology*. In C.E. Izard (ed.) *Emotions in Personality and Psychopathology*. Plenum, New York, 1979, 495-529.
- Sound Symbolism*. Edited by Leanne Hinton, Johanna Nichols and John J. Ohala. Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Todorov, T. *Les Genres du discours*. Editions du Seuil, Paris, 1978.

- Troubetzkoy, S.** Principes de phonologie. Klincksieck, Paris, 1949.
- Užarević, J.** Kompozicija lirske pjesme. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991.
- Vuletić, B.** Fonetika književnosti. Libcr, Zagreb, 1976.
- Vuletić, B.** Gramatika govora. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1980.
- Vuletić, B.** Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak. Izdavački centar "Revija", Osijek, 1988.
- Williams, C. E., Stevens, K. N.** Emotions and Speech: Some Acoustical Correlates. *Journal of the Acoustical Society of America*, 52, 1973, 4, 1238-1250.
-

Branko Vuletić
Faculty of Philosophy, Zagreb, Croatia

SPEECH METAPHOR / ICONICITY OF SPEECH

SUMMARY

The genesis of language signs, speech signs and poetic signs is motivated in different ways: language motivation is a natural, compulsory link between the signifier and the signified; 2) speech motivation means equalising the signifier and the signified; 3) poetic motivation stems from the context and points to the motivated links within a poetic text: these links can be sound-motivated and speech-motivated.

A common feature of all the afore-mentioned types of motivation is their origin which is the material quality of the sign: 1) Language motivation is not based on sounds abstract units of the language sign. On the contrary, all authors mention the acoustic, articulatory and auditive properties as vehicles of motivated links. Sounds as non-material units inevitably suggest the arbitrariness of the language sign. 2) Speech motivation is clearly material, because speech is by definition a physical materialisation of the language. 3) Poetic motivation is also material, because it is based on the sound content or speech realisation.

1) Language motivation points to a link between the sound composition of a language sign and the outside world. 2) Speech motivation displays a cause-effect relationship between thoughts and feelings on the one hand, and speech realisation on the other. 3) Poetic motivation rejects any possible relationship with the outside world; the onomatopoeia does not seem to be its basic form; it is realised exclusively within a poetic text. That is why it is essentially related to the syntactic theory of poetry.

Sound metaphor is a fundamental principle of building up a poem. Speech is a man's image and an image of the poetic syntax. Speech metaphor is equally present in everyday speech and in a poem. Iconicity as a principle of poetic composition is also present in affective expressions of everyday speech. Stylistic procedures establish a bridge between everyday speech and poetry.

Speech motivation and poetic motivation differ from the language motivation in that they both include the whole instead of isolated elements. Speech is always whole, global, even in its minute details. Even the smallest part of speech always contains a global speech form - the values of the spoken language. Sound and speech links that are realised within a poetic text not only point to motivated links within a text, but they affirm the text as a whole by establishing those relationships. Sound and speech metaphors clearly testify that there are no poetic words but only a poetic syntax. Sound metaphor is the establishing of material, motivated relations among various contents; speech metaphor is iconic, motivated representation of the content.

Key words: linguistic sign, motivated sign, metaphor, poetry, sound symbolism
