

Nina Lanović
Filozofski fakultet, Zagreb

Prijedlog lingvističko–stilističkog pristupa analizi književnog (pjesničkog) teksta

S polazištem u stavu da je književno djelo primjerena, pa i reprezentativna građa za lingvističko–stilističku raščlambu, u ovom si članku postavljamo dvostruki cilj:

- a) dati prijedlog pristupa književnom tekstu sa stajališta lingvističke stilistike, na primjeru formalne, deskriptivne analize stilskih postupaka u pjesmi portugalskog pjesnika Jorgea de Sene, u kojoj se, uz opća stilistička obilježja postupaka, osobita pozornost poklanja njihovu funkcioniranju u kontekstu iskaza;
- b) dobiti uvid u specifičnu problematiku raščlanjivanja umjetničkog diskursa lingvističkom metodologijom.

Uvod

Od »smrti« klasične retorike, pa sve do suvremenih stilističkih istraživanja u okviru lingvistike, odnosno teorije književnosti (u 20. st.), stoljećima je vladao otpor prema svezi lingvistike i književnosti. Književno se djelo doživljavalo prvenstveno kroz sadržaj, a ne kroz njegovu jezičnu građu; smatralo se da bi definirati ga kao oblik jezičnog izraza značilo povrijediti njegovu »poetsku snagu«, zasnovanu na osjećaju i intuiciji. Zbog usmjerenosti prema sadržaju, napose, prema književnim žanrovima, književno je djelo promatrano kao povijesni objekt kojem treba istražiti i utvrditi »podrijetlo«, a ne kao forma čiju strukturu valja raščlaniti. I sama je lingvistika, ne doživljavajući »sadržaj« (podložan sociološkim, povijesnim, estetskim kriterijima) kao dio jezika, isključivala književnost iz predmeta svojeg proučavanja, ako izuzmemo vrlo ograničene dosege tada sekundarne filološke discipline – stilistike. Retorika, iako joj je osnovna zadaća bila izučavanje odnosa književnog djela i njegova jezika i iako se njezinim nasljedem u obliku spoznaja, klasifikacija i specifičnih problema moderna stilistika uvelike okoristila, nije međutim imala znanstvenog cilja, niti zadovo-

ljavajućeg analitičkog, pa ni kritičkog aparata. Stoga se, iako 60-ih godina 20. stoljeća dolazi do revalorizacije retorike¹, ne može reći da su moderni pristupi, što »brišu« stroge granice između lingvistike i literature, iz nje proizašli.

Teorije i metodologije unutar stilističkih istraživanja u 20. stoljeću mogu se pojednostavljeno svrstati u dva osnovna usmjerenja: lingvističku stilistiku, koja se bavi općim zakonitostima uporabe jezika, i književno-teoretsku, koja je posvećena individualnom izrazu, pa može iznositi i vrijednosne, odnosno kritičke sudove.

Unatoč tome što su suvremene teorije unutar lingvistike donijele pomake i nove perspektive u poimanju stila, počesto im nedostaje originalnosti, čemu je uvelike razlogom čvrsta osnova koju je lingvističkoj stilistici početkom 20. stoljeća postavio strukturalist C. Bally, proučavajući izražajni sustav kolektivnog jezika kao objektivni oblik afektivnog sadržaja. Bally, međutim, umjetnički, odnosno književni jezični izraz isključuje iz domene stilistike, stoga što je piščev jezični izbor »svojevoljan i svjestan«, s obzirom na prvenstveno estetičku namjenu pri služenju jezikom². Od takvog se stajališta udaljavaju već Ballyjevi nastavljači na polju lingvističke stilistike, kao što su J. Marouzeau i M. Cressot, koji će, naprotiv, upravo književni jezik smatrati idealnim materijalom za stilističku analizu. Pritom ne ulaze u prirodu autora ili djela, već jeziku literarnog djela i njegovim izražajnim sredstvima pristupaju deskriptivnom metodom, sa stajališta lingvistike. I P. Guberina, iako pristaje uz Ballyja odvajajući stilistiku od umjetnosti (smatra da afektivni stilski postupci pripadaju domeni gramatike), ide dalje, zacrtavajući načela nove znanosti – »stilografije« – koja bi proučavala afektivne i neafektivne stilske postupke u književnom djelu. Stilografija pritom nije književna kritika, jer se riječi i »vrednote govornog jezika« promatraju tek kao »potencijalno stanje, koje se može ostvariti i transformirati u estetske vrijednosti«³. U skladu s predmetom ovog rada, objektivnom lingvističkom analizom pjesničkog teksta, mi ćemo se prikloniti stavu prema kojem je književno djelo prije svega *komunikacija*, čija je zadaća – utoliko što podrazumijeva »svojevoljniji« i »svjesniji« izbor – sustavnija nego u »običnoj« komunikaciji, no njezina priroda nije bitno drugačija; prema tome, svaki je estetički čimbenik samo sredstvo kojim pisac postiže određeni učinak u čitatelja⁴.

Ponovno zblizavanje lingvistike i književnosti u 20. stoljeću možemo u najvećoj mjeri zahvaliti dvama čimbenicima. Jedan je djelatnost nekolicine pisaca – izdvojimo primjere Mallarméa i Valéryja – koji su, zanimajući se za sam »proces proizvodnje« literarnog teksta, svoje književno djelo posvetili radikalnom istraživanju jezika, nedvojbeno zaduživši i lingvistiku. S obzirom na naše polazište, više će nas, međutim, zanimati onaj drugi čimbenik koji djeluje »u suprotnom smjeru«; mislimo pritom na otvaranje lingvistike prema književnom

1 U djelima R. Barthesa, G. Genettea, J. Cohena, H. Moriera i dr., te skupine autora sa Sveučilišta u Liegeu i njihove *Rhétorique générale*.

2 Vidi Bally (1951: 19)

3 Vidi Guberina (1967: 41)

4 Usp. Cressot (1980: 15)

tekstu. Presudnu je ulogu u tom smislu odigrala analiza poetske poruke; zahvaljujući djelu R. Jakobsona, lingvistika će u područje svojeg izučavanja uključiti »poetsku funkciju« – učinke vezane uz samu poruku, a ne tek uz njezin referent. Iskaz u kojem poetska funkcija ima prvenstvo jest književno djelo – ono je »autorefleksija« jezika; poetici je stoga zadaća pokazati što to od jezika čini umjetničko djelo.

Iako na to pitanje do danas nije pronađen zadovoljavajući odgovor, Jakobsonove će se postavke u nekoliko aspekata pokazati kao primjereno polazište za lingvističku analizu stila književnog teksta; njihovu ćemo utemeljenost pokušati potvrditi u konkretnoj analizi. Iznimno je važan Jakobsonov stav prema kojem pravi objekt moderne znanosti nije »činjenica«, već »odnos«⁵. Kako bi objasnio djelovanje poetske funkcije, proučava strukturu rečenice i teksta, postavljajući načela strukturalne stilistike. Pretvaranje jezične u pjesničku poruku je »projekcija načela ekvivalencije s osi selekcije na os kombinacije«; izražajni učinak ovisi o odnosima jezičnih jedinica unutar poruke, koje poetika proučava s obzirom na paradigmatSKU (jezični sustav) i sintagmatsku os jezika, a odražavaju se u brojnim paralelizmima poetske strukture.

Osim s gledišta same poruke i unutarnjih odnosa njezinih elemenata⁶, poruku je moguće stilistički analizirati i s gledišta drugih čimbenika komunikacijskog čina; M. Riffaterre tako u središte pozornosti stavlja ulogu čitatelja, kojega otklon od norme, odnosno »agramatičnosti«, potiču na potragu za dubinskim modelom, te tako tekst dobiva cjelovit smisao. Jezik se književnosti po njemu izdvaja većom količinom stilističke obavijesti; stil se temelji na konvergenciji, paralelizmu ili kontrastu znakova, što znači da vrijednost znaka proizlazi iz kontakta i opreke s drugim znakovima, tj. iz konteksta.

Suvremene se lingvističke teorije koje se bave tekstem kao određenim načinom funkcioniranja jezika⁷, često zasnivaju na Hjelmslevljevu pojmu »konotacijskog jezika«, kojemu je plan izraza neki drugi jezik (sa svojim izrazom i sadržajem). Znak prve poruke označiteljem je druge, pa je riječ o dva semiotička sustava; drugom sustavu, koji Hjelmslev naziva »konotativnom semiotikom«, svakako, kao jezični izraz, pripada književnost. U književnom tekstu znak prve poruke – određeni jezik – postaje označiteljem druge, čije je značenje različito od jezičnoga.

Usporedno s težnjama suvremenih lingvističko–stilističkih teorija potkraj 20. st. da stilistiku čvršće utemelje kao znanost koja se zasniva na objektivnim parametrima⁸, jezik književnosti postaje ravnopravnom, sve izrazitije i privilegi-

5 V. Biti (2000: 149) navodi da u Jakobsona ključno metodologijsko pitanje nije instrumentalno (tko je i s kojom namjerom prouzročio strukturne procese i zakone), već je relacijsko (kojoj funkciji oni mimo svojeg htijenja i znanja u danomu trenutku služe).

6 To je uglavnom polazište tradicionalne lingvističke analize.

7 Anticipirao ih je Jakobson, postavkom da značenje znaka zapravo nije ništa drugo nego njegov »prijevod« u drugi znak, čime ne dolazimo do konačnog značenja, već tek do druge značenjske razine.

8 To se osobito odnosi na kvantitativnu i statističku stilistiku, koje se koriste matematičkim metodama.

ranom gradom za lingvostilističku raščlambu. Tendencija je, osim toga, novih koncepcija da se stil proučava u širem okviru od onoga što ga može obuhvatiti lingvistika, ili teorija književnosti – u okviru semiologije. Moderna lingvistička stilistika – što osobito doprinosi primjerenijem pristupu književnom tekstu – postaje sve izrazitije »kontekstnom« i »diskursnom«, ne sagledavajući iskaz iz perspektive izolirane jezične jedinice, već preko odnosa koji ti elementi uspostavljaju između sebe i s djelom u cjelini, s obzirom na to da diskurs sa semiološkog stajališta svakako nije tek puki skup rečenica; pritom se ti odnosi i njihove funkcije, kako bi se zadovoljili zahtjevi znanstvene objektivnosti, opisuju lingvističkim metodama.

Navedene će nam teorije, te njihove postavke i spoznaje primjenjive na specifično područje objektivne lingvističke analize stila književnog teksta, poslužiti kao metodološke smjernice u ovom radu.

Prijedlog pristupa lingvističko–stilističkoj analizi književnog–pjesničkog teksta

Cilj analize koju ćemo u ovom radu pokušati provesti je dvojak: dati *primjer* mogućeg pristupa sustavnoj, objektivnoj i metodološki dosljednoj analizi književnog–pjesničkog teksta, sa stajališta lingvistike, ali – ujedno – dobiti time uvid u specifičnu problematiku raščlanjivanja umjetničkog diskursa lingvističkom metodologijom, što znači da se pritom nastojimo ograditi od mogućih interpretacija s polazišta drugih znanosti, poglavito teorije književnosti. Nastojat ćemo provjeriti sljedeće pretpostavke:

- a) da je književni tekst reprezentativna građa za lingvističko–stilističku analizu, s obzirom na to da je riječ o obliku *komunikacije* u kojem elementi jezične izražajnosti što čine stil postižu svoju maksimalnu učinkovitost, upravo na temelju »svjesne i voljne« uporabe jezika i izražajnih potencijala sadržanih u jezičnom sustavu;
- b) da je lingvističko–stilistička analiza književnoga teksta najprimjerenije polazište za svaku drugu raščlambu kojoj bi se pristupalo s polazišta drugih znanosti⁹, stoga što lingvistika nudi potreban »znanstveni aparat« za analizu jedinog konkretnog materijala od kojega je sazdan stil – jezika;
- c) da se književnom djelu može pristupiti kao jednom od oblika jezičnog izraza – zasnovanom na *otklonu* od stilistički neutralnog izraza, te svjesnom i specifičnom *izboru* iz jezičnog sustava – identifikacijom općih stilističkih obilježja postupaka imanentnih izražajnom sustavu kolektivnog jezika, odnosno usredotočenjem na *formu* poruke, ograđujući se od umjetničkih kriterija;
- d) da se moderni znanstveni pristup, umjesto na utvrđivanje činjenica, treba usredotočiti na *odnos*, a funkcioniranje izražajnih jezičnih sredstava u

9 Ovdje prvenstveno mislimo na teoriju književnosti, koja stilističke postupke može određivati s obzirom na individualnu piščevu poetiku, odnosno kao izraz osobnosti ili psihe autora, iznoseći vrijednosne i kritičke sudove.

međuodnosu, *ekvivalencija* formi u *kontekstu* poruke osobito je razvidna u književnom, poglavito pjesničkom tekstu.

Mogućnosti lingvističko–stilističkog pristupa književnom tekstu ilustrirat ćemo analizom pjesme *Purificação da Unidade* suvremenog portugalskog pjesnika Jorgea de Sene. Namjera nam je identificirati i – u okviru općih stilističkih obilježja postupaka u izražajnom sustavu kolektivnog jezika – protumačiti mjesta otklona od gramatičke »norme« danog jezičnog sustava, u ovom slučaju portugalskog jezika, kojima pisac postiže učinak na osnovi jezičnog izbora, ali i način na koji jezične jedinice funkcioniraju u međusobnim odnosima u »prostoru pjesme«¹⁰ kao posebnom tipu cjelovitog diskursa¹¹.

Najsustavnijim načelom u provedbi analize smatramo identifikaciju pojedinačnih stilističkih sredstava na svim jezičnim razinama – *fonološkoj* (*fonetskoj*), *morfološkoj*, *semantičkoj* i *sintaktičkoj*. Iako cjelovit stilistički opis zahtijeva sve navedene razine analize, u ovom ćemo članku, s obzirom na ograničenje koje nam nameće njegov opseg, mogućnost takvog pristupa ilustrirati raščlambom samo dviju: fonostilističke i sintaktostilističke, na kojima se ujedno i zasniva specifičnost de Senina stilskog izraza, zasnovana upravo na »položaju jezičnog znaka u tekstu«. Točnije – i još uže – unutar tih razina analizirat ćemo samo dva segmenta, dva tipa postupaka: *figure ponavljanja*¹² i *inverziju*, kao najtipičniju *figuru konstrukcije*¹³. Postupke ćemo podvrgnuti formalno–gramatičkoj deskripciji, te ih, kad god to bude moguće, usporediti s neobilježenim, »logičkim« ekvivalentom u cilju određivanja stilističke vrijednosti¹⁴; osobitu ćemo pozornost pokloniti utvrđivanju odnosa postupaka na istoj ili na različitim jezičnim razinama u kontekstu pjesme.

Budući da je jezik književnosti, kao prostor kreativnosti u težnji za poboljšanjem komunikacije, područje najveće »napetosti« između jezika i govora, u ana-

10 Pojam B. Vuletića (1999)

11 Našem se cilju stoga najprimjerenijim pokazao odabir cjelovitog teksta ograničene duljine u kojem je moguće ispitati stilističke funkcije i učinak stilema u kontekstu. Ova je analiza, međutim, uzorak prema kojem bi se, kada bi se primijenio na veći korpus – pogotovo na cijeli opus – de Senin stil mogao gotovo egzaktno (i kvantitativno) opisati.

12 To znači da će izvan okvira ove analize ostati izražajna vrijednost izdvojenog glasa. Iako su mišljenja prema kojima pojedina fonetska obilježja glasova preslikavaju pojedine aspekte značenja zastupali mnogi, pa i suvremeni teoretičari (npr. Grammont, Morier, Jespersen), takve su teze vrlo sporne, osobito kad je riječ o *glasovnom simbolizmu*. Tzv. »imitativna harmonija«, koja se smatra višom razinom impresivne fonetike, ionako dolazi do izražaja kroz identifikaciju figura ponavljanja. U okviru fonostilističke analize mogu se inače razmatrati i različite razine *onomatopeje*.

13 Sintaktostilističkim se postupcima djeluje na strukturu rečenice, pa je najčešće riječ upravo o izmjenama u *redu riječi*, odnosno o *inverziji*; potpuna bi analiza sintaktičkih figura obuhvaćala i anakolut, parentezu, elipsu, retoričko pitanje, sint. pleonazam, te asindetičko i polisindetičko vezivanje. Pored toga, na ovoj razini može se sagledati stilogenost nepotpunih rečenica (monoreme, direme, fragmentarne rečenice), te duljine rečenica i njihova segmentiranja, što se svakako odražava na melodijskoj liniji, odnosno na ritmu.

14 Vidi Guberina (1967). Kaže da izraz treba tumačiti sa stajališta misaono–emocionalnog razumijevanja, no izbjegavajući svaki utjecaj estetsko–literarnih kriterija.

lizi ćemo upućivati na »govornu organizaciju« pjesme, odnosno naznačivati kako se jezični stilistički postupci odražavaju na planu *govora*, iako na pisanome tekstu ulogu prozodije nije moguće primjereno ispitati. Valja, uostalom, uzeti u obzir činjenicu da je ritmička i intonacijska organizacija osnovno načelo po kojem funkcionira pjesništvo slobodnog stiha.

Analiza

PURIFICAÇÃO DA UNIDADE¹⁵

- | | |
|--|---|
| (1) <i>Não procures o que é efêmero ...;</i> | (23) <i>um sopro, um suor de</i> |
| (2) <i>não procures o que é Eterno,</i> | <i>eternidade,</i> |
| (3) <i>tu não podes saber, tu não chegas</i> | (24) <i>de eternidade que não é de</i> |
| <i>para saber</i> | <i>tempo,</i> |
| (4) <i>o que é ou não é eterno.</i> | (25) <i>de eternidade que é só altura,</i> |
| (5) <i>Não procures senão o silêncio</i> | (26) <i>e só diferença de mundos!... O</i> |
| <i>fechado,</i> | <i>banho</i> |
| (6) <i>recolhido e morno,</i> | (27) <i>em que te banhas sem ouvir...</i> |
| (7) <i>e começarás sentindo uma</i> | (28) <i>ah mas não te enganes que ele</i> |
| <i>frescura que desce de cima</i> | <i>não é Deus,</i> |
| (8) <i>e te há-de começar a encher...</i> | (29) <i>a carne te complica,</i> |
| (9) <i>como a água do alto no abismo</i> | (30) <i>a matéria te envolve,</i> |
| <i>que vai cobrindo</i> | (31) <i>tu não terás uma alma que te</i> |
| (10) <i>e em cujas pedras se te</i> | <i>fuja, uma alma tua</i> |
| <i>entalaram os pés.</i> | (32) <i>e a Presença que ficará depois</i> |
| (11) <i>Deixa a água passar para cima</i> | (33) <i>essa sim ah mas não te enganes:</i> |
| <i>da tua cabeça,</i> | <i>não é Deus.</i> |
| (12) <i>deixa-a subir bem,</i> | (34) <i>Tu não podes sentir, não podes</i> |
| (13) <i>não estertores,</i> | <i>ver,</i> |
| (14) <i>não penses que te afogas!</i> | (35) <i>é longe, é alto, é fora,</i> |
| (15) <i>... e então te desprenderás</i> | (36) <i>tudo o que ouvires é engano,</i> |
| (16) <i>e subirás na flutuação com ela,</i> | (37) <i>engano dos teus ouvidos</i> |
| (17) <i>há vácuo, em ti, suficiente</i> | <i>materiais,</i> |
| (18) <i>para flutuares com ela.</i> | (38) <i>odiosos, desprezíveis...</i> |
| (19) <i>O silêncio, o silêncio fechado,</i> | (39) <i>O banho em que te banhas</i> |
| <i>recolhido e morno.</i> | (40) <i>de silêncio recolhido e morno,</i> |
| (20) <i>descerá do alto... ah mas não te</i> | (41) <i>deixa-te cobrir e flutuar,</i> |
| <i>enganes</i> | (42) <i>os sons ali não se propagam,</i> |
| (21) <i>porque ele não é Deus! Não é</i> | (43) <i>a luz ali não se propaga,</i> |
| <i>Deus!</i> | (44) <i>a carne, lá, não vibra,</i> |
| (22) <i>É somente um resquício,</i> | (45) <i>a música que ouves não toca em</i> |
| | <i>parte alguma...</i> |

¹⁵ U: de Sena (1988: 74–76)

- | | |
|--|---|
| (46) <i>ah mas não te enganes,</i> | (53) <i>e a frescura dentro ah não te enganes...</i> |
| (47) <i>a vida rodeia-te, rodeia-te de ser,</i> | (54) <i>e NÃO O ENGANES: tu não chegas</i> |
| (48) <i>e a água cai de longe, do alto, de fora,</i> | (55) <i>a ele, ele, não é ainda ele o próprio Deus!</i> |
| (49) <i>um dia só depois,</i> | |
| (50) <i>um dia só depois, como e talvez,</i> | |
| (51) <i>ah mas não te enganes!,</i> | |
| (52) <i>o banho aceite recolhido e morno</i> | |

Pjesma govori o čovjekovoj žudnji za duhovnošću, za Bogom, koju je nemoguće zadovoljiti s obzirom na ograničenost tijela (i duha); stoga se valja osloboditi pretencioznosti, očistiti od neopravdane taštine i pokušati pronaći jedino što možemo – unutarnji duševni mir.

S obzirom na sadržaj, možemo je strukturno podijeliti na nekoliko tematski i ugodajno jedinstvenih cjelina: 1. – od 1. do 6. stiha (uputa, savjet što treba, odnosno opomena što *ne* treba tražiti), 2. – od 7. do 20. stiha (opis onoga što je moguće postići, rezultat traganja), 3. – od 21. do 46. stiha (opis onoga što je postignuto – hipotetski, ako se slijedi savjet i razočaranje/gubljenje iluzija), 4. – od 47. do 51. stiha (tračak nade da je moguće doseći nešto više), 5. – od 52. do 55. stiha (zaključak, svijest o ograničenosti; ponovno opomena – paralelizam s 1. cjelinom). Ovakvu ćemo podjelu, odnosno postavku da su stilska sredstva-figure ključ za razumijevanje smisla pjesme, nastojati potkrijepiti lingvostilističkim postupcima, upućujući na nju tijekom analize; navedene su sadržajne cjeline sažete, ograničene i ozrcaljene izrazom, stilističkim sredstvima, i to upravo figurama ponavljanja.

Fonostilistička analiza – figure ponavljanja

Pjesma *Purificação...* izrazito je zatvorene strukture, upravo zato što je sazdana na postupku *ponavljanja*; to je »najbolji način da se tekst zatvori u odnosu na samog sebe«¹⁶, da dobije »unutarnju motivaciju«¹⁷.

Ako pretpostavimo da su paralelizmi, simetrija, kontrasti, različiti postupci ekvivalencije – bit poetske funkcije, i da poetski učinak proizlazi iz kombinacije načela ekvivalencije na paradigmatnoj i sintagmatnoj osi, možemo primijetiti da se de Sena u analiziranoj pjesmi uglavnom služio učinkom položaja jezičnog znaka u tekstu, odnosno njegovim odnosom s tekstem. Većina izražajnih sredstava u tekstu su fonostilemi – odnose se upravo na razinu glasa, ali u figu-

16 Vidi Jakobson (1964: 350–377)

17 Vuletić (1988: 10) o tome govori kao o motiviranom »pjesničkom znaku«. Kaže da nas na traženje postupaka unutarnje motivacije upućuje »blizina« (Jakobsonova os kombinacije), bilo u glasovnom sastavu, ritmičkom obliku, ili u položaju u tekstualnoj odnosno govornoj organizaciji; unutrašnji ikonički postupci motiviraju odnose unutar pjesničkog teksta i od njega tvore motivirani pjesnički znak.

rama zvučnosti koje svoj učinak ostvaruju različitim tipovima paralelizama i ponavljanja većih jedinica, »vraćanjem na tekst koji je svoju informacijsku ulogu već ispunio«¹⁸, pa samim time dobiva ekspresivni ili afektivni naboj. Ti su postupci istodobno i pojam i znak, i označeno i označitelj – ne upućuju na vanjski predmet, već predmet stvaraju u tekstu samome. Možemo ih pratiti na izdvojenim glasovima (asonanca, aliteracija)¹⁹, ali i na riječima, sintagmama, pa i čitavim stihovima, gdje svoju afektivnu vrijednost, ostvarenu odražavanjem, također zahvaljuju izražajnoj vrijednosti zvučnosti. Specifični stilistički učinak postignut je poigravanjem na osi kombinacije. Pritom u cjelovitoj raščlambi treba voditi računa o odrazu zvukovne organizacije na organizaciju ritmičke strukture, pri čemu je neizbježna uloga »govornih vrednota«, odnosno prozodije²⁰.

Kako je mreža odnosa koja se paralelizmima uspostavlja veoma složena, treba napomenuti da je figura ponavljanja moguće promatrati na svim razinama stilističke analize; mi ćemo, međutim, pretpostaviti da je ono po čemu se ponavljanje opaža upravo zvučnost – stilski obilježen izraz identificiramo po nje-govu glasovnom sastavu i po suprasegmentalnim obilježjima (intonacija, ritam), dakle, po zvuku.

Zbog ograničenosti prostora, izostavit ćemo tumačenje postupaka ponavljanja izdvojenoga glasa (koje je što se tiče objektivnosti ionako najdvojbenije) – odnosno asonancu i aliteraciju; započet ćemo identifikacijom klasičnih »lirskih paralelizama«, figura ponavljanja *riječi* u stihovima, što – uz stilističku vrijednost njihova značenja koje se u cjelovitoj raščlambi podvrgava semantičkoj interpretaciji – ravnopravno spadaju u figure zvučnosti, i u tom smislu nisu ništa drugo nego poseban oblik ponavljanja glasova.

Pobrojimo prvo primjere *anafore*, gdje se riječi ili sintagme ponavljaju na početku stihova:

- 1. i 2. stih: *não procures (o que é)*, pa onda i 5.: *não procures*;
- 11. i 12. stih: *deixa*;
- 13. i 14. stih: *não*;
- 24. i 25. stih: *de eternidade* (kombinirano s anadiplozom);
- 49. i 50. stih: *um dia só depois*.

Zatim *epifora*, figura ponavljanja riječi na kraju stihova:

- 2. i 4. stih (iako nisu uzastopni, ali su tematski i strukturalno nedjeljivo povezani): *é eterno*;

18 Citat J. Lotmana – u: Užarević (1991: 61)

19 Uzimajući u obzir njihovu eventualnu ulogu u tvorbi imitativne harmonije ili eufonije, svojstvenih lirskom pjesništvu.

20 Iako u ovom članku nećemo zasebice analizirati ritmičku organizaciju de Senine pjesme, napominjemo da se ona temelji na naglim izmjenama – cjeline »legato« ritma naglo se presijecaju kraćim »staccato« fragmentima, punim ritmičke napetosti (na graničnim položajima između cjelina); na nepravilnost ritma utječe i različita duljina stihova. Izgrađivanje pravilnosti – pomoću brojnih paralelizama – na ritmičkoj razini prati njezino razaranje, i na tom se postupku zasniva pjesnička začudnost.

- 16. i 18. stih (isti slučaj): (*flutuação/flutuares*) *com ela*;
- 42. i 43. stih: (*ali*) *não se propaga(m)*.

I, konačno, *anadiploza* ili udvostručenje, figura u kojoj se jedna ili više riječi s kraja stiha ponavljaju na početku idućeg stiha:

- 23. i 24. stih: *de eternidade* (kombinirana s anafomom);
- 36. i 37. stih: *engano*;
- 53. i 54. stih: *não te/o enganes*.

Ove će figure ponavljanja riječi u uzastopnim stihovima imati svoju ulogu i na višoj razini, gdje se njihovi paralelizmi odražavaju na ritmu i cjelovitoj strukturi pjesme. Dopustit ćemo si, međutim, pokušaj da njihov položaj na osi kombinacije potvrdimo i odgovarajućim izborom na osi selekcije, s koje se »načelo ekvivalencije«²¹ projicira, rezultirajući osebnim pjesničkim stilskim sredstvima. Odnosno, da u potrazi za razlogom isticanja navedenih riječi (isticanje se zapaža zbog uloge zvučnosti!) iznimno posegnemo i u domenu semantike.

Dakle, pokušajmo staviti u suodnos riječi koje se u spomenutim figurama najčešće ponavljaju (kao i na drugim mjestima u tekstu, izvan navedenih figura dikcije): *não (procures) – eternidade/eterno – engano/(não te/o enganes)*²¹. Još ostajemo na objektivnom planu jezika ako ustvrdimo da se, u semantičkom smislu, između ovih pojmova može uspostaviti unutarnja motivacija, s obzirom na izložen sadržaj, temu pjesme u njezinoj cjelovitosti: ne traži, ne teži za vječnošću, jer je zabluda da je možeš dokučiti!

Ekvivalenciju segmenata teksta moguće je postići i posebnim načinom tautoloških ponavljanja, koja umjesto glasovnih vrijednosti nižu jednaka »govorna ostvarenja«, odnosno, na određen su način paralelna po svom metru. Dajmo primjer iz pjesme:

a carne te complica,
a matéria te envolve,
 ...
os sons ali não se propagam,
a luz ali não se propaga,
a carne, lá, não vibra,

Uho čitatelja lako će zamijetiti podudarnost u govornom ostvarenju, a autor ostvaruje namjeru insistiranja na tjelesnosti, što je bitna i nepremostiva prepreka dosezanju transcendentnog. Štoviše, ovo insistiranje na osobit se način sažima u 47. stihu, gdje nalazimo reduplikaciju, gotovo klasičnu *zrcalnu strukturu*:

*a vida / rodeia-te // rodeia-te / de ser*²²

Termini *vida* s početka i *ser* s kraja stiha nisu homofoni, ali tvore simetriju na razini sinonimije. Jako afektivno obilježena struktura, kakva je zrcalna, ov-

21 'ne (traži)' — 'vječnost'/'vječno' — 'zabluda'/'ne zavaravaj se/ga'

22 'život /te okružuje // okružuje te/ postojanjem'

dje odražava ideju životnosti = tjelesnosti, koja ljudsko biće ograničava, zatvara samo u sebe, iz koje ne može izići.

Ilustrirajmo na primjerima još jedan mogući učinak figura ponavljanja – svraćanje pozornosti upravo na onaj dio stiha (ili sintagme, ili sintaktičke cjeline) koji se jedini ne podudara, koji nije ponovljen:

Não procures o que é efêmero ...;
não procures o que é Eterno,

Dakle, 1. i 2. stih su identični, osim posljednjih riječi, pa su takvim postupkom upravo one istaknute; točnije, istaknut je njihov kontrast, opreka prolaznost–vječnost, od ključne važnosti za čitavu pjesmu.

U 49. i 50. stihu²³, takva je vrsta isticanja još izraženija:
um dia só depois,
um dia só depois, como e talvez,

Potpuni paralelizam poremećen je u 50. stihu dodatkom *como e talvez*²⁴, koji je baš zato naglašen, afektivno nabijen, začudan. Tračak nade koji se pojavio odmah je zatim potpuno relativiziran; učinak krajnje nesigurnosti, neizvjesnosti postignut je i neuobičajenim, neočekivanim spajanjem dvaju priloga: jednog načinskog upitnog (bez upita!) i jednog priloga »nesigurnosti«, ali to bi već bila tema morfostilističkog dijela analize.

Načelo ponavljanja i »lirskog paralelizma« sada ćemo pokazati na strukturi cjelokupne pjesme. U simetričnom razvijanju svojih ideja i stvaranju napetosti kontrapunkta, de Sena se služi višestrukim postupkom ponavljanja istih (ili gotovo istih) *sintagmi, stihova, pa i čitavih fragmenata*.

Upozorili smo na opažaj da su sadržajne cjeline razgraničene upravo takvim postupcima, pa ćemo sada naznačiti ta formalno i sadržajno istaknuta mjesta:

- I – *Não procures senão o silêncio fechado, recolhido e morno,*
– 5. i 6. stih.; granica 1. i 2. cjeline;
- *O silêncio, o silêncio fechado, recolhido e morno.*
– 19. stih; granica 2. i 3. cjeline;
- *O banho em que te banhas*
do silêncio recolhido e morno,
– 39. i 40. stih; jezgra 3. cjeline;
- *o banho aceite recolhido e morno*
– 52. stih; granica 4. i 5. cjeline.

- II –... *ah mas não te enganes*
porque ele não é Deus! Não é Deus!
– 20. i 21. stih; granica 2. i 3. cjeline;
- *ah mas não te enganes que ele não é Deus,*
– 28. stih; unutar 3. cjeline (ali također promjena ugodaja)

²³ Te smo primjere već istaknuli kao anaforičko ponavljanje.

²⁴ 'kako i možda'

- *essa sim ah mas não te enganes: não é Deus.*
- 33. stih; unutar 3. cjeline;
- *ah mas não te enganes,*
- 46. stih; granica 3. i 4. cjeline;
- *ah mas não te enganes!,*
- 51. stih; granica 4. i 5. cjeline;
- ... *ah não te enganes...*
- *e NÃO O ENGANES:...*
- 53. i 54. stih; jezgra 5. cjeline.

Evo još dvaju primjera ponovljenih dijelova stiha, koji se ne nalaze na graničnim položajima:

- »... *O banho / em que te banhas sem ouvir ...*« (26. i 27. stih); »*O banho em que te banhas*« (39. stih); »*o banho aceite recolhido e morno*« (52. stih);
- »*é longe, é alto, é fora*« (35. stih); »*e a água cai de longe, do alto, de fora*« (48. stih)²⁵.

Postupci ponavljanja svraćaju pozornost na sadržajno ključna mjesta, te pjesma dobiva gotovo cikličku strukturu; razbijaju arbitrarnost i linearnost jezičnog znaka, s obzirom na to da se istaknuti dijelovi teksta ogledaju jedan u drugome. Ponavljanje na granicama cjelina ima, u prvom redu, funkciju naglašavanja, svraćanja pozornosti na pjesničke ideje iznesene u izdvojenim jezičnim jedinicama. Već je više puta rečeno da se de Senina poetika zasniva na dijalektičkim suprotnostima, dualizmima, kontrapunktima koje prenosi jezičnim sredstvima i na specifičan ih način raspoređuje u kontekstu pjesme. Sintagma *silêncio fechado, recolhido e morno*²⁶ jezični je znak koji predstavlja ideju duhovnog smirenja (razrađenu u pjesmi nizanjem mnogih motiva, stilistički obilježenu učinkom zvučnosti), najvišeg stupnja koji čovjek može postići u svom osobnom ispunjenju (a pjesnik mu za to daje upute). No ta se ideja razbija tematskim *não te enganes*²⁷ (gdjekad interpunkcijski naznačenim i uskličnikom), višestruko ponavljanom opomenom, upozorenjem, razbijanjem iluzija²⁸ – nije dopušteno zanositi se, uljuljati se u ugodu (*o banho em que te banhas*²⁹) i pothranjivati iluzije, jer Bog je čovjeku nedostižan (*é longe, é alto, é fora*³⁰).

Složenije jezične jedinice koje autor ponavlja na više mjesta u pjesmi, otprilike u jednakim vremenskim razmacima, u stilistici su jedna od oznaka zrcalne strukture pjesme – *refren*; uloga refrena je istaknuti značenje, važnost

25 Sintagma *do alto* ponavlja se na više mjesta u tekstu.

26 'zatvorena, skrovita i mlaka tišina'

27 'ne zavaravaj se'

28 Sintaktostilistička analiza pokazuje da su i versifikacijske cjeline u kojima se ta sintagma pojavljuje često razlomljene.

29 'kupka u kojoj se kupać'

30 'daleko je, visoko, izvan'

danog izraza, tumačiti i »zgusnuti« sadržaj pjesme, a k tome je važan čimbenik eufonije i ritma. Privlači pozornost identifikacijom po zvuku, prepoznaje se po jakoj afektivnosti, a onda na »imaginativnoj razini«, motiviranošću između označitelja i označenog, sugerira uvjerljivost poruke.

Postupak primijenjen na samom početku i kraju pjesme možemo, zbog istaknutog položaja i očitog višeslojnog paralelizma, smatrati (iako ne sasvim »čistom«, u uvriježenom poimanju) *zrcalnom strukturom*. Radi se o ulomcima od 1. do 4. stiha na početku, i od 52. do 55. stiha na kraju, koji jedan u drugom sažimaju čitav kontekst pjesme, a istovremeno odražavaju osnovni smisao³¹. Takav početak i završetak još je jedno od sredstava zatvaranja pjesme u nju samu, čime se insistira na poruci i izražajnim sredstvima kojima je ostvarena, na metalingvističkoj funkciji, na jeziku.

Sintaktostilistička analiza – inverzija

Na području stilistike rečenice dolazi do izražaja uska povezanost sintakse s drugim lingvističkim razinama: fonološkom (prozodijska obilježja, odnosno intonacija), morfološkom (učenje o individualnim gramatičkim oblicima, tj. o vrstama riječi temelji se na sintaktičkim definicijama), a poglavito sa semantičkom razinom.

Sintaktostilistička će analiza, naime, uzimati u obzir gramatičku normu jedinog jezika, da bi objasnila primjere njezina kršenja, otklona, »agramatičnosti« u cilju izražajnih učinaka. »Čvrstoću« norme – koja se razlikuje ovisno o tipu jezika – osobito je lako utvrditi u rečeničnom poretku, tj. položaju elemenata u linearnoj sekvenci. Primjenom sintaktičkih postupaka inverzije, antepozicije ili postpozicije, disjunkcije itd. – figura konstrukcije³² – dobiva se agramatični red koji je stilogen sam po sebi, jer leksik pritom može ostati sasvim uobičajen i jednostavan. Pomak u sintagmatskim odnosima, tj. u »prototipičnom« sintaktičkom okruženju nužno će promijeniti i značenje³³. Pjesnički se jezik uvelike temelji upravo na svjesnom narušavanju gramatičkih pravila, koje se kreće od suptilnih afektivnih učinaka izazvanih oslabljivanjem sintaktičkih veza, pa do potpunog nepoštivanja jezičnih zakonitosti. Stilistički se može djelovati na gramatičko, psihološko i ritmičko jedinstvo sintaktičke cjeline. I na ovoj razini analize u obzir valja uzimati melodijsku strukturu rečenice, odnosno *intonaciju* i *ritam*, koji tek u rečenici dobivaju pravu vrijednost. Dok se u govornom jeziku smisljena jedinica uglavnom podudara s ritmičkom i respiratornom, u pjesništvu je drugačije – stih je jedinica nezavisna od rečenice, pa

31 U simetričnim se sklopovima *tu não chegas para saber...* ('ne možeš dokučiti spoznaju') i *tu não chegas a ele* ('ne možeš dokučiti njega') ogleda ideja neprevladive čovjekove ograničenosti, de Senina razvidnog agnosticizma.

32 Novoretoričari sintaktičke metabole nazivaju »metataksama«.

33 U tom su smislu osobito korisne spoznaje Langackerove kognitivne gramatike. I Jakobson (1964) je, međutim, upućivao na utjecaj gramatičke dimenzije jezika na semantičku, budući da propisuje način spajanja jezičnih jedinica, što utječe na oblikovanje njihova značenjskog polja; svoju je sintaktičku teoriju zasnovao na pjesničkom jeziku.

otuda važnost *opkoračenja* kao ritmotvornog elementa u poeziji. *Red riječi* je – pored *duljine rečenice* – osobito stilogen i s aspekta ritmičke organizacije.

Više se figura promjene normalnog ili prevladavajućeg poretka rečeničnih elemenata može objediniti generičkim nazivom *inverzija*. Primjeri u ovoj pjesmi nisu osobito začudni, no – osim ispunjavanja osnovne, emfatičke funkcije – punu stilističku vrijednost dobivaju u kombinaciji s postupcima na drugim jezičnim razinama.

Navest ćemo ulomak od 8. do 10. stiha:

e te há-de começar a encher...

como a água do alto no abismo que vai cobrindo

e em cujas pedras se te entalaram os pés.

U 8. stihu nalazimo anticipaciju nenaglašene osobne zamjenice *te* u funkciji direktnog objekta glagola *encher*. Iako u portugalskom jeziku postoje pravila prema kojima nenaglašena zamjenica u funkciji direktnog objekta mora stajati u položaju proklitike, ovdje nema okolnosti koje bi to uvjetovale. Dakle, neutralan bi poredak bio: *e há-de começar a encher-te*. Istovrsnu inverziju nalazimo u 29. i 30. stihu: *a carne te complica, / a matéria te envolve*, gdje je objekt također bez gramatičke nužnosti anteponiran glagolu. Iako nam nije zadatak upuštati se u tumačenje afektivnog učinka određenih postupaka, pretpostavimo da je pjesniku u tim dijelovima teksta zbog fluidnosti izraza bolje odgovaralo versifikacijsku cjelinu završiti glagolom nego zamjenicom u objektu, koja bi i svojom zvučnošću »rezala« ugodaj protočnosti.

Možemo ustvrditi da je i u 9. stihu poredak riječi neuobičajen; nema poteškoća s razumijevanjem te fraze u kontekstu, iako način na koji je pjesnička slika »zgusnuta« otvara prostor mogućoj dvosmislenosti. Činjenica da je riječ o zavisnoj načinskoj rečenici otvara veći prostor za inverziju, no gramatički bi očekivaniji i neutralniji poredak bio: *como a água do alto que vai cobrindo o abismo*, gdje bi imenskom dijelu slijedio glagolski izričaj, pa zatim objekt, umjesto priložne oznake: *no abismo que vai cobrindo*. De Sena je leksem *abismo* premjestio u anteponirani položaj naspram glagolu da bi ga istaknuo kao ekspresivnu metaforu, dovodeći tako sintaktički položaj u spregu sa značenjem³⁴.

Promotrimo sada 17. i 18. stih:

há vácuo, em ti, suficiente

para flutuares com ela.

Riječ je o besubjektivnoj rečeničnoj konstrukciji s bezličnim glagolom *haver*, koja se sastoji samo od predikatnog skupa. Nas zanima stilogena disjunkcija grupe imenica–atribut (odnosno, atributna rečenica): *vácuo – suficiente (para flutuares com ela)*. Takav postupak razbijanja sintagme umetanjem novog elementa – ovdje: priložni izričaj *em ti* – možemo identificirati kao *hiperbaton*. Isticanje umetnutog elementa naglašeno je interpunkcijskim odvajanjem zareza, odnosno pauzama, koje u tom segmentu utječe i na izmjenu intonacije.

³⁴ Na taj način završetak 9. i cijeli 10. stih funkcioniraju kao atributna odnosna rečenica koja dopunjava imenicu *abismo*.

Gramatički uobičajeniji poredak bio bi: a) *há, em ti, vácuo suficiente*; b) *em ti há vácuo suficiente*; c) *há vácuo suficiente em ti*, međutim, sve se tri mogućnosti doimaju manje primjerenima poetskom izrazu.

Hiperbaton nalazimo i u 39. i 40. stihu:

*O banho em que te banhas
de silêncio recolhido e morno,*

Umetnuta sintagma *em que te banhas* razbija sintaktičku cjelinu imenice *o banho* i njezina atributnog skupa *de silêncio recolhido e morno*; neutralni bi red bio: *o banho de silêncio recolhido e morno em que te banhas...* No u kombinaciji s drugim sintaktostilističkim sredstvima, opkoračenjem, elipsom, čak i anakolutom, inverzni je poredak ovdje mnogo izražajniiji i ritmičniji. Umetnutom je dijelu dana emfaza (u svrhu »upozorenja«, »opomene« imaginarnom sugovorniku) koju u gramatičnoj konstrukciji ne bi imao.

Višestruk stilistički učinak postignut je inverzijom i u ulomku od 42. do 44. stiha:

*os sons ali não se propagam,
a luz ali não se propaga,
a carne, lá, não vibra,*

U sva tri stiha mjesni su prilozi (*ali, ali, lá*) umetnuti gdje im nije sintaktičko mjesto; u stilistički neobilježenom poretku stajali bi ili na početku, ili na kraju stiha, odnosno sintaktičke cjeline. Dva su prva stiha paralelne konstrukcije s epiforom, a u trećem, gdje epifore nema, suptilna je ritmička izmjena unesena i promjenom umetnutog priloga (to više što je istoznačan), te njegovim odvajanjem zarezima. Neuobičajenim poretkom pjesnik je istaknuo priloge u inverziji, ali i imenice u službi subjekta³⁵. I više od toga – na taj je način uspostavio simetriju stihova i istaknuo njihovu paralelističku konstrukciju.

Red komponenata izmijenjen je i u 49. i 50. stihu:

*um dia só depois,
um dia só depois, como e talvez,*

Riječ je o krnjem, eliptičnom obliku³⁶, gdje funkcioniraju i druge sintaktičke figure, no u priložnoj oznaci vremena primjećujemo anticipaciju imenice – neutralan bi poredak bio: *só um dia depois*. Povlačenjem imenice na početak sintagme, ona je osobito istaknuta, a inverzijom je i cijeli vremenski izričaj dobio na »dramatičnosti«. Taj ćemo postupak identificirati kao *prolepsu*. Napomenimo uzgred da je u 50. stihu zamjetan otklon u povezivanju sintaktičkih elemenata među kojima ne postoji jasna logička veza³⁷.

Sugestivan je oblik obrtanja rečeničnog poretka i *hijazam*, figura koja, zasnovana na paralelizmu, odnosno simetriji, omogućuje dojmljive izražajne učin-

35 Koje bi u semantostilističkoj analizi bile uvrštene među ključne evokativne riječi ('zvuci', 'svjetlost', 'meso').

36 Bezglagolske rečenice, koje se sastoje samo od priložne oznake, pa čitatelj dobiva dojam jakog afektivnog naboja, zgusnutosti emocija koja onemogućava gramatički organiziran izričaj.

37 Cohen (1976: 172) tu vrstu otklona naziva *incoséquence*.

ke kontrasta ili kontinuiteta, pri čemu se osobito ističe središnja tema konstrukcije; nalazimo ga u 47. stihu, a kao klasična zrcalna struktura već je opisan u fonostilističkoj analizi:

a vida rodeia-te, rodeia-te de ser

Druga je polovica fraze, odnosno stiha, u obrnutom sintaktičkom rasporedu, a s obzirom na to da su »u igri« imenica i glagol, može se smatrati oglednim primjerom hijazma.

S obzirom na specifične zakonitosti pjesničkog diskursa — u kojem versifikacijska cjelina na neki način preuzima ulogu sintaktičke — stilogenost *opkoračenja* neki teoretičari poistovjećuju s učinkom hiperbatona. Zasniva se na nepodudaranju versifikacijske i sintaktičke organizacije, na raskoraku forme i misli³⁸. U pjesmi s mnogo opkoračenja, gdje se stihovi »prelijevaju« bez jasnih granica, odsutnost opkoračenja postaje začudnom, postaje stilskim sredstvom. U pjesmi *Purificação...* nećemo ih sustavno popisati, već ćemo dati tek primjer u kojem se ogleda stilistička funkcija tog postupka:

– *Não procures senão o silêncio fechado,
recolhido e morno*, (5. i 6. stih)

Na kraju 5. stiha je zarez uz uzlaznu intonaciju, jer je granicom stiha rastavljena skupina stalnih epiteta uz imenicu *silêncio*. Ta se sintagma pojavljuje na više mjesta u tekstu, i to na »jakim« strukturnim mjestima (granicama cjelina)³⁹, a dojam je da se de Sena u tom slučaju upravo poigrava učinkom opkoračenja, jer granica stiha svaki put na drugom mjestu prekida sintaktičku cjelinu. Navest ćemo te primjere, budući da su opkoračenja u njima zanimljiva i s drugih aspekata:

– *O silêncio, o silêncio fechado, recolhido e morno.
descerá do alto... ah mas não te enganes
porque ele não é Deus! Não é Deus!* (19., 20. i 21. stih)

Kraj 19. stiha začudno je obilježen točkom, no unatoč tome, doživljava se kao gramatična sintaktička cjelina s prvom polovicom 20. stiha (započetog, osim toga, malim slovom), dakle, kao opkoračenje. U 20. je stih prebačen dio asimetrične, nejednake duljine, pa unosi promjenu u govornu organizaciju i ritam. Druga je pak polovica istog stiha u opkoračenju s dijelom 21. stiha – ona unosi semantički obrat (koji smo označili kao »opomenu«), napetost, drugačiji, »staccato« ritam, i markira granicu između 2. i 3. strukturne cjeline. Prva polovica 20. stiha u asimetričnom opkoračenju (koja, k tome, završava elipsom s tri točkice) doživljava se, na neki način, kao priprema preokreta, najava »loma«. Dakle, »jako« mjesto govorne organizacije označava važnu točku u sadržajnom pogledu. Kako bi intenzivirao dojam »loma«, de Sena uvodi i *anako-*

38 Po Vuletiću je taj raskorak samo prividan, jer je govorna organizacija opkoračenja snaga koja uspostavlja sklad između versifikacijske i sintaktičke cjeline.

39 Njezino je ponavljanje u fonostilističkoj analizi istaknuto kao primjer lirskog paralelizma.

40 Figura pod kojom ćemo podrazumijevati prekidanje rečeničnog kontinuiteta, na način da rečenica, obično nakon pauze, »skreće« posve drugim smjerom no što je nagovijestao početak

lut⁴⁰, koji uglavnom primjenjuje u stihovima gdje se pojavljuje »opomena« (*não te enganes*). Rečenica započeta u 19. stihu (u »legato« ritmu) ostavljena je »u zraku«, pomoću elipse s tri točkice; kontinuitet se kida odsječnim ritmom upozorenja – odnosno uzvikom *ah* – ritam se mijenja, sintaktičke cjeline krata, pozornost čitatelja se budi i svraća na drugu temu, postiže se kontrapunkt.

U drugom dijelu pjesme, ista će se imenska sintagma ponovno naći u opkoračenju:

– *O banho em que te banhas
de silêncio recolhido e morno*, (39. i 40. stih)

Zanimljivo je pritom upozoriti na spregu između semantičke i sintaktičke organizacije pjesme, jer se na ovom mjestu – i to baš u primjeru opkoračenja⁴¹ – leksom *banho* putem metaforičkog izraza dovodi u svezu s leksomom *silêncio* (praćenim stalnim epitetima), da bi u sljedećem opkoračenju došlo do zamjene pojmova, pa se isti atributi pridodaju imenici *banho*:

– *o banho aceite recolhido e morno
e a frescura dentro ah não te enganes...* (52. i 53. stih)

Unatoč tome što u 53. stihu granica sintaktičke cjeline nije interpunkcijski označena, opkoračenje zahvaća samo prvu polovicu stiha – nova cjelina, uz promjenu intonacije i ritma (ponovno »opomena«) započinje uzvikom *ah*.

Povrh toga, de Sena pojam *banho* u pjesmu i uvodi opkoračenjem, i to ekspresivnim kontra-prebacivanjem, u 3. cjelini:

– *e só diferença de mundos!... O banho
em que te banhas sem ouvir...* (26. i 27. stih)

Zaključak

Analizom (djelomičnom) fonološke i sintaktičke razine de Senine pjesme *Purificação da Unidade* dobili smo – ponajprije – uvid u specifičnosti i probleme koji se ukazuju na svakoj od tih razina. Budući da se fonostilistička raščlamba zasnivala na glasu, materijalnoj realizaciji fonema, jezik i govor su na toj razini promatrani kao jedinstvo, više s aspekta fonetike nego fonologije. Određenje »glasa« kao objekta analize ne znači, međutim, da ga je moguće promatrati kao izoliranu jedinicu; analiza je potvrdila da se na izražajnosti glasa – odnosno zvučnosti – temelji izražajnost složenijih jezično-govornih jedinica: riječi, sintagmi, sintaktičkih cjelina, pa i većih segmenata diskursa. Identifikacijom mnogih paralelizama potvrđuje se i status figura ponavljanja kao jednog od najizrazitih obilježja lirskog pjesništva, »privilegiranog« postupka kojim se gradi koherencija pjesničkog teksta. Neosporno je, međutim, da se učinak figura po-

iskaza; isto se događa s tijekom misli, koja pritom naglo mijenja temu, odnosno psihološki subjekt.

41 »Pojačanog« *elipsom*, jer je riječ o »krnjoj« sintaktičkoj cjelini, koja se sastoji samo od subjektivnog skupa.

navljanja može promatrati i s aspekta drugih jezičnih razina; ista se napomena odnosi i na ritam, čija stilogenost ravnopravno pripada sintaktičkoj razini. U sintaktostilističkoj smo analizi, osim gramatički shvaćenim sintagmatskim i rečeničnim jedinicama, smatrali nužnim pozornost posvetiti i versifikacijskoj cjelini, kao specifičnoj stilističkoj i prozodijskoj jedinici poetskog izraza; pritom poglavito mislimo na »intervencije« u njezinu cjelovitost, odnosno opkoračenje. Pokazalo se da je de Sena na ključnim mjestima sadržajne i ritmičke strukture pjesme stilistički učinak često postizao kombinacijom različitih sintaktičkih figura, pa i njihovom »interakcijom« s postupcima na drugim jezičnim razinama, osobito na razini zvučnosti. Isprepletanje, kombinacija, interakcija postupaka na svim jezičnim razinama i jest osebujna odlika stila pjesničkog diskursa.

Ovakav nam pristup analizi daje, međutim, dobar uvid i u problematiku »više razine«, odnosno u specifične *probleme lingvističko–stilističkog pristupa analizi književnog teksta*, a – s obzirom na izbor grade – poglavito *poezije*, koje ćemo pokušati naznačiti.

Svojevrsna *proturječnost pristupa* ogleda se u dvjema tendencijama koje smo ujedno pokušali zadovoljiti. S jedne strane, samo polazište u stavu da je književni tekst reprezentativna građa za formalnu, deskriptivnu lingvističko–stilističku analizu odaje težnju da približimo lingvistiku i književnost, uz uvjerenje da se suvremeni znanstveni pristup treba osloboditi isključivosti, zatvorenosti i strogih granica. S druge pak strane, osnovno načelo prema kojem se nastojimo ograničiti na formalnu deskripciju postupaka i tumačenje njihovih općih stilističkih obilježja prema lingvističkim kriterijima, ujedno znači nastojanje da razlučimo i – koliko je to moguće – razgraničimo lingvističku stilistiku od literarne, pa i od mogućih pristupa s polazišta drugih znanosti.

Ta nas spoznaja navodi na pitanje *je li moguće* (i konačno – je li potrebno?) »isključiti« *umjetničku dimenziju* kad je riječ o formalnoj analizi književnog teksta. Naime, s obzirom na to da polazimo od stajališta da je osnovno razumijevanje misli i smisla cjeline djela i pojedinih stilema preduvjet raščlambi, pokušaj tumačenja učinka i funkcije pojedinih postupaka u kontekstu počesto otežava objektivnu lingvističku analizu, odnosno egzaktni znanstveni pristup. Odlukom da učinke tumačimo u skladu s općim obilježjima pojedinih stilskih sredstava u izražajnom sustavu danog jezika, iskazali smo stav da se – iako nije moguće u potpunosti apstrahirati umjetničku dimenziju, koja je prisutna u svijesti – građa može promatrati kao piščeva vještina uporabe jezika, u cilju prenošenja određene poruke u jednom specifičnom obliku komunikacije.

Još jedan važan čimbenik koji otežava opis pojedinačnih stilističkih postupaka i njihovih učinaka jest problematika »*kodificiranog otklona*« poezije; stilemi, naime, predstavljaju otklon od »neobilježenog« izraza, ali ne i od poetskog jezika teksta. Iako dolazi do izražaja na svim razinama analize, taj je problem osobito lako uočiti na njezinoj sintaktičkoj razini – određeni su postupci, kao što je inverzija i opkoračenje, toliko česti i karakteristični za pjesništvo (če-

sto i uvjetovani metrom i eufonijom, ako ne i rimom) da bi »neutralan« izraz bio posve neprimjeren⁴².

Taj je problem moguće razriješiti ako analizu provodimo u skladu s *načelom ekvivalencije*; naime, zadovoljavajuće funkcionalnim pristupom književnom, a osobito pjesničkom tekstu, koji upravlja pozornost na njegove osobitosti i razlike od drugih tipova iskaza, smatramo jedino promatranje stilema na paradigmataskoj i na sintagmatskoj osi. Jezični stil u književnosti (i unutarnja koherencija književnoga teksta) temelji se na paralelizmu ili kontrastu znakova, što znači da vrijednost znaka nije apsolutna, već se aktualizira isključivo u kontekstu. Sukladno tome, analizu u interesu znanstvene objektivnosti treba provoditi sa stajališta »neutralnog« izraza – imajući u vidu jezičnu os selekcije – navodeći, kad je to moguće, neobilježeni ekvivalent stilističkog izbora; s druge strane – s obzirom na os kombinacije – svijest o »kodificiranom otklonu« je nužna pri upućivanju na funkcije stilema u odnosu na cjelinu analiziranog teksta.

Literatura

- Bally, C. 1951 *Traité de Stylistique Française* (I i II), Geneve/Paris: Librairie Georg & Co. S. A./Librairie Klincksieck
- Bally, C. 1957 *El lenguaje y la vida*, Buenos Aires: Editorial Losada S. A.
- Barthes, R./Jakobson, R./Picchio, L./Cohen, J./Ruwet, N./Todorov, T./Kristeva, J./
- Bakhtine, M./Genette, G./Marcus, S./Jansen, S. 1980 *Linguística e Literatura*, Lisboa: Edições 70
- Biti, V. 2000 *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Cohen, J. 1987 *A Plenitude da Linguagem (Teoria da Poeticidade)*, Coimbra: Livraria Almedina
- Cohen, J. 1976 *A Estrutura da Linguagem Poética*, Lisboa: Dom Quixote
- Cressot, M. 1980 *O Estilo e as suas Técnicas*, Lisboa: Edições 70
- Cunha, C./Cintra, L. 1996 *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa: Edições João Sá da Costa
- Giraud, P. 1964 *Stilistika*, Sarajevo: »Veselin Masleša«
- Guberina, P. 1967 *Stilistika*, Zagreb: Zavod za fonetiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu
- Jakobson, R. 1964 »*Linguistics and Poetics*«, in: *Style in Language*, by Thomas A. Sebeok, Cambridge, Massachusetts: The M. I. T. Press
- Jakobson, R. 1975 *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A.
- Levin, S. R. 1973 *Linguistic Structures in Poetry*, Paris: Monton
- Marouzeau, J. 1969 *Précis de Stylistique Française*, Paris: Masson
- Martins, N. S. 1989 *Introdução à Estilística*, São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, Ltda.
- Morier, H. 1981 *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris: Presses Universitaires de France
- Riffaterre, M. 1973 *Estilística Estrutural*, São Paulo: Cultrix
- Sena, J. 1988 *Poesia I*, Lisboa: Edições 70

42 Problem »kodificiranog otklona« osobito je razvidan i na semantičkoj razini, iako taj segment raščlambe u ovom članku nismo prikazali. Čitava je pjesma *Purificação da Unidade* zapravo figura značenja – *alegorija*. Kao takva je sazdana na »virtualnom jeziku« u koji se »prebacujemo«, pa pojedine semantostileme, npr. metafore, više ne doživljavamo kao otklon (svaka je element ustrojene mreže značenja; čitava je pjesma slika).

- Todorov, T. 1982 *O Discurso da Poesia*, Coimbra: Livraria Almedina
- Ullmann, S. 1968 *Lenguaje y estilo*, Madrid: Aguilar
- Užarević, J. 1991 *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu
- Vuletić, B. 1988 *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*, Osijek: Izdavački centar »Revija«, Radničko sveučilište »Božidar Maslarić«
- Vuletić, B. 1999 *Prostor pjesme*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu

*Proposal of an approach to the analysis of literary (poetic) texts
from the point of view of linguistic stylistics*

Starting from the assumption that literary texts are adequate, and even representative material for analysis from the point of view of linguistic stylistics, this article aims to reach a double objective:

- a) propose an approach to literary texts from the point of view of linguistic stylistics, which is exemplified by the formal, descriptive analysis of the means of expression used in a poem by a portuguese poet Jorge de Sena, focusing general stylistic characteristics of the stylemes, as well as their functioning in the context of literary discourse;
- b) explore the specific problems of the analysis of artistic discourse by linguistic methodology.

Ključne riječi: lingvistička stilistika, stilistička analiza, pjesnički diskurs, portugalska književnost, Sena, Jorge de