

Funkcija fonostilističkih postupaka u novijoj hrvatskoj poeziji

Ajduk, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:263065>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-14**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stilistiku

**FUNKCIJA FONOSTILISTIČKIH POSTUPAKA U NOVIJOJ
HRVATSKOJ POEZIJI**

DIPLOMSKI RAD

12 ECTS-bodova

Iva Ajduk

Zagreb, 12. srpnja 2022.

Mentor:

Doc. dr. sc. Anera Ryznar

Sadržaj

Uvod	3
1. Fonostilistika u povijesnom kontekstu	3
2. Vrednote govornog jezika i njihova uloga u poeziji.....	6
3. Značenje zvuka u pjesmi	9
3.1. Fonostilistički koncepti	9
3.2. Fonostilistička istraživanja	11
4. Fonostilemi u novijoj hrvatskoj poeziji.....	14
4.1. Poezija druge polovice 20. stoljeća	14
4.1.1. Josip Sever.....	15
4.1.2. Anka Žagar	18
4.1.3. Ivan Rogić Nehajev	21
4.2. Poezija 21. stoljeća	23
4.2.1. Ante Jelenić.....	24
4.2.2. Neva Lukić	27
4.2.3. Petra Rosandić	30
Zaključak	33
Literatura	37
Kazalo pojmova.....	39
Sažetak	41
Summary	41

Uvod

Fonostilistika se unutar lingvističke stilistike oblikovala ostvarivanjem stilističkih postupaka na razini fonetike. Njezine jedinice stilske izražajnosti, fonostilemi, svi su glasovni postupci koji čine književno djelo, a čija analiza povlači za sobom i teorije i zaključke o odnosu zvuka i značenja.

Budući da je od civilizacijskih početaka čovječanstvo okupirala dilema prvotnosti misli, zvuka i značenja, nije čudno zapažanje da su se kroz povijest razvijale različite teorije koje se tiču te problematike. U isto vrijeme, nastajala su umjetnička djela, a samim time i svijest o stilovima, ne samo stilovima pojedinačnih pisaca nego i teoriji o stilovima koji bi služili za analizu raznih konstitutivnih dijelova određenog literarnog djela, a čije zajedničko pojavljivanje u tekstu govori o neodvojivosti jezičnog, govornog i pjesničkog znaka. Fonostilistička analiza nije ograničena samo na književne tekstove, ali su istraživači upravo njih najviše proučavali zbog mnogobrojnih fonostilističkih elemenata koji se u njima mogu naći.

U ovom će se radu pokazati temeljne postavke fonostilistike, ali i njena pozadina te osnovne sastavnice na primjerima proučavatelja nekih književnih djela, proučavatelja eksperimentalne fonostilistike koja se bavi univerzalijama u ljudskoj percepciji glasova te, u konačnici, na primjerima hrvatske poezije druge polovice 20. i 21. stoljeća u čijoj će interpretaciji ključnu ulogu imati fonostilistički koncepti, koji stavljaju poseban naglasak na povezanost zvuka i značenja u pjesničkom djelu.

1. Fonostilistika u povijesnom kontekstu

Budući da razumijevanje fonostilistike počiva prvenstveno na razumijevanju važnosti odnosa zvuka i značenja, važno je napomenuti da je ova problematika okupirala čovjeka još od početaka književnosti zapadne civilizacije. Primjerice, u Platonovu dijalogu *Kratil* raspravlja se o odnosu zvuka i značenja s dvaju različitih stajališta (usp. Nikolić 2014: 147). U *Kratilu* se Sokratovi učenici Hermogen i Kratil spore oko prvobitnosti zvuka i značenja, pri čemu Kratil zastupa naturalizam, stajalište da svaki predmet ima ime koje mu prirodno najbolje odgovara, a Hermogen se zalaže za konvencionalizam, teoriju koja nalaže da su imena predmeta ustanovljena dogovorom (usp. isto: 99-100). U tom se djelu prvi put zagovarala naturalistička

teza o povezanosti riječi i referenta (usp. isto: 99). Sokrat naturalističku tezu potkrepljuje primjerom grčkog glasa *r* koji se često pojavljuje u riječima koje označavaju neku vrstu pokreta jer se „jezik na tom slovu najmanje zadržava a najviše drhti.“ (isto: 101), no navodi i da se u govoru stvari ipak ne mogu potpuno oponašati, u čemu dolazi do pomirenja i prepletanja naturalizma s konvencionalizmom. Nikolić (2019: 102) citira iz *Kratila*: „Nesumnjivo, Kratile, bilo bi smiješno kad bi imena koja imenuju stvari bila slična stvarima u svim točkama. Sve bi postalo dvogubo, te ne bi o njima mogao kazati koja je sama stvar, a koje je ime stvari.“

U razdoblju između 19. i 20. stoljeća sve su češći psiholingvistički i psihofonetski eksperimenti u kojima se pokušava doći do jasnijih zaključaka o tezama o jeziku o kojima se dotad promišljalo, a koje su ponajprije važne za problematiku glasovnog simbolizma (usp. isto: 106).

Prema Vuletiću, „[...] problem glasovnog simbolizma blizak je pjesničkom stvaranju. Stajališta *physei* i *thesei* od antičkih vremena suprotstavljaju pjesničku i priopćajnu funkciju jezika: u pjesničkom se jeziku izraz vezuje uz svoju supstancu (*physei*), dok priopćajni jezik nastoji pokazati arbitrarnost, nevažnost supstance (*thesei*), jer se tako poboljšava komunikacijska vrijednost znaka.“ (Vuletić 2005: 13). Poslije su strukturalisti prihvatili stajalište *thesei*; Saussure ga je odredio arbitrarnošću lingvističkog znaka. Međutim, opredjeljenja za *thesei* ili *physei* raznih lingvista i fonetičara razlikuju se. Jespersen tako npr. kaže: „Glasovi mogu ponekad simbolizirati značenje, iako tome nije tako u svim riječima.“ (isto: 14). Maurice Grammont još više negira povezanost zvuka i značenja: „U svim jezicima koji se danas govore na svijetu fonički elementi, fonemi, akcenti, tonovi itd. općenito nemaju nikakve vlastite semantičke vrijednosti. Same riječi, koje su skupine fonema, imaju tek arbitrarna značenja.“ (isto: 14).

Prije utemeljenja fonostilistike kao discipline Ferdinand de Saussure podijelio je lingvistiku na lingvistiku jezika, koju je smatrao „pravom“ lingvistikom te lingvistiku govora, čime je utro put razvoju suvremene fonetike kao znanosti o govoru. Charles Bally pod terminom stilistike uvodi u lingvistiku znanost o govoru. On definira stilistiku kao znanost koja se bavi afektivnim sadržajem u izrazu. Prema Ballyju, govorom iskazujemo misli, no njime se prvenstveno izražavaju osjećaji, a intonaciju određuje kao „stalni komentar misli“ (usp. Vuletić 2006: 15). Osim toga, Ballyjeva stilistika ne može se proučavati u povijesnim okvirima jer je za proučavanje afektivnosti jezičnog izraza važno da svi izrazi postoje istovremeno u jezičnoj svijesti kako bi se mogli uspoređivati i identificirati oni afektivni (usp. Guberina 1967: 5), što se može povezati s Guberininom napomenom da stilistika „[...] može doći do svojih rezultata samo onda ako može da odmah poveže riječ sa mišlju, ako izraze poveže sa jedinicom misli i

ako istovremeno može da opaža izraz i sve što on uključuje, to jest njegovu intelektualnu i afektivnu vrijednost.“ (isto: 5). Takvo se viđenje stilistike razlikuje od shvaćanja nekih drugih proučavatelja, npr. V. Vinogradova, koji naznačuje da je u stilistici umjetničke literature važno promotriti individualne strukture umjetničkog izražavanja u okviru povijesti nacionalnih književnosti kojima pripadaju te povijesti svjetske književnosti (usp. Vinogradov 1971: 100).

Utemeljiteljem fonostilistike, koja se definira kao „[...] lingvostilistička disciplina koja opisuje i vrednuje stilogena sredstva i postupke na fonetsko-fonološkoj razini“ (Nikolić 2019: 126), smatra se Nikolaj Sergejevič Trubeckoj koji je u *Temeljima fonologije* (1939) istaknuo razliku između fonetske i fonološke stilistike te fonologije. Utvrdio je da su sve govorne manifestacije trojake: sastoje se od *prezentacije*, *apela* i *reprezentacije*, pri čemu je prezentacija zapravo „[...] ekspresija govornoga subjekta, koja ga karakterizira, apel na slušatelja/e stvara određen dojam (impresiju), a reprezentacija je pak razina referiranja na predmet razgovora, koji je izvan samoga jezika.“ (isto: 2019: 130). Trubeckoj argumentira udio fonologije u *ekspresivnoj* i *apelativnoj* razini napominjući da ona može proučavati navedene razine samo kada traži kolektivno, jezično, kao što su, na primjer, istraživanja razlika u izgovoru glasova između spolova u sibirskim jezicima (ekspresivni elementi) ili u duljenju vokala kako bi se izrazilo divljenje u njemačkom jeziku (apelativni elementi). Fonologija se u ovim slučajevima bavi proučavanjem jezičnih konvencija, a ne individualnim govorom jer on je simptomski, fonetski. Kada je riječ o *apelativnim obrascima* koji služe izazivanju osjećaja kod slušatelja situacija se komplicira jer je tu teško odrediti granicu između jezika i govora. Trubeckoj je svjestan da *reprezentacijska* razina pokriva najveće područje fonoloških proučavanja te da prirodnih, odnosno, individualnih apelativnih obrazaca ima znatno više nego kolektivnih pa predlaže posebnu znanstvenu disciplinu koja bi se bavila ekspresijom i apelom, *fonostilistiku*. Time se *fonologija* određuje kao disciplina koja proučava „zvučnu stranu jezika“, i to reprezentativnu, a ekspresivne i apelativne elemente proučava *fonološka stilistika* koja je dijelom *fonostilistike* (usp. isto: 129-133).

Može se reći i da se fonemi i njihove objektivne osobine proučavaju u okviru jezika, dok proučavanje njihovih ekspresivnih obilježja, odnosno, „[...] posebnih obilježja fonema i fonemskih varijanata“ (Antoš 1974: 27) te impresivnih obilježja, koja se tiču „[...] fonema i fonemskih varijanata s obzirom na efekt“ (isto: 27) pripada domeni stila, točnije fonostilistici (usp. isto: 27). Glasovi u funkciji, odnosno, fonemi dakle imaju logičko-semantičku vrijednost, ali i predstavljaju niz varijanata koje imaju ekspresivno-impresivnu, to jest stilističku vrijednost (usp. isto: 28). Među lingvistima i stilističarima postojala je praksa negiranja povezanosti spoznajno-logičke i ekspresivno-impresivne vrijednosti fonema, ali i tendencija isticanja

stilističke vrijednosti fonema toliko da je „[...] svakom fonemu pripisivana određena stilistička vrijednost“ (isto: 34), no, kako ističe Antoš, pravilan je pristup negdje između tih dvaju težišta, a fonemi nedvojbeno imaju ekspresivno-impresivna obilježja: „Glasovi direktno djeluju na naš živčani sustav i na naš osjećajni ritam. To je djelovanje glasova povezano s njihovom fizikalnom strukturom... Skala vokala varira od 450 titraja za *on* do 3600 za *i*. Nije, dakle, proizvoljno tvrditi da se vokali slažu sa svijetom boja i zvukova kao i osjećaja i misli što se uz njih vezuju. Ima oštih, jakih, svijetlih vokala i dubokih, prigušenih, tamnih.“ (Guiraud cit. prema Antoš: 34). Različite varijante glasova dobivaju se pak različitim akcentiranjem, ritmom, intonacijom i intenzitetom (usp. isto: 27).

Fonostilistička proučavanja temelje se pretežito na građi koju nude literarni tekstovi jer u njima važnu ulogu ima ponavljanje određenih obrazaca i povezivanje fonetskih elemenata sa značenjski obilježenim dijelovima teksta (usp. Nikolić 2019: 127). U pjesničkom tekstu asocijacije kod slušatelja potiče semantika, ali fonetika semantiku uvelike ojačava (usp. isto: 129). Zato je upravo umjetnički tekst najbolji pokazatelj raznih stilističkih upotreba varijanti fonema, a fonostilističke analize neodvojive od problematike suodnosa zvuka i značenja.

2. Vrednote govornog jezika i njihova uloga u poeziji

Kako bi podrobnije objasnio fonostilističke ostvaraje, Vuletić tumači osnovne pojmove Ferdinanda de Saussurea: jezični i govorni znak. Tako se arbitrarnosti i linearnosti jezičnog znaka suprotstavljaju motiviranost i spacijalnost govornog znaka. Prema Vuletiću (2007: 69): „Govorni je znak dvostruko motiviran: (1) u njemu prepoznajemo govornika, jer je govor uvijek odraz naših govornih organa: tako su npr. ženski ili dječji glasovi viši od muških glasova jer su odraz različitih struktura fonacijskih organa; prema specifičnostima govornih organa, koje se odražavaju u govoru, prepoznajemo svakog pojedinog govornika; (2) u govoru prepoznajemo i stav govornika prema predmetu govora, prvenstveno njegove emocije koje se izražavaju govornim vrednotama [...]“

U pjesničkom pak znaku označeno i označitelj povezani su sličnošću. Neki pjesnički znakovi, poput onomatopejskih, vanjski su motivirani, dok su neki drugi, koje bismo upotrijebili kao prenositelje određenog značenja isključivo u okviru pjesme koju čitamo, unutarnje motivirani: „Oznake pjesničkog znaka jednake su oznakama govornog znaka. Pjesnički je znak ponajprije slika, dakle motivirani znak, u kojemu su označeno i označitelj nužno, prirodno povezani stvarnom sličnošću ili identičnošću. Postupci tzv. vanjske ili

apsolutne motiviranosti tvore pojedinačne pjesničke znakove, poput onomatopejskih izraza ili nekih drugih podudaranja glasovnog sastava i smisla riječi. Međutim, mnogo bitniji, i za stvaranje pjesničkog znaka važniji, su postupci unutrašnje motivacije; a to su postupci koji se ponajprije odvijaju u ograničenom prostoru pjesničkog teksta, riječima koje je pjesnik stavio jedne pokraj drugih i tako njihovom blizinom istaknuo i njihovu materijalnost. Jer blizina (ili, kako je Jakobson naziva, os kombinacije) upućuje nas na traženje postupaka unutrašnje motivacije [...]“ (Vuletić 1988: 10).

Na Saussureovu teoriju drugačije se nadovezuje Alonso, kritizirajući ju jer se protivi takvom shvaćanju jezika koje ne uzima u obzir njegovu afektivnu stranu. Alonso odbija de Saussureovu ideju da su označitelji jednostavni nositelji ili prenositelji pojmova: „Označitelji ne prenose pojmove, nego delikatne funkcionalne komplekse.“ (Alonso cit. prema Čale 1973: 26). Alonso je takvog mišljenja jer, kako ističe, akustička slika izaziva složen sadržaj „označenog“, koji se može sastojati i od više pojmova odjednom, što se jasno vidi u metaforama i igrama riječima. Kompleksnost označenog očituje se u tome što se u njemu može razlikovati niz *parcijalnih označenih*, a ona se pak mogu utvrditi primjećivanjem *parcijalnih označitelja* koji im odgovaraju. Iako je već Bally utvrdio afektivnu stranu jezika, Alonsova je novina u uvođenju *imaginativne* funkcije, koja je uz *konceptualnu* i *afektivnu* funkciju jezika prisutna u ljudskom govoru: „[...] tonski skok eksklamacije slika psihički skok iznenađenja; tuga mog prijatelja jasno je izražena u sporosti njegova načina izražavanja...“ (isto: 28-29). Upravo su imaginativne značajke govora te koje se u potpunosti ostvaruju tek u poeziji (usp. isto: 29).

Petar Guberina prvi je od hrvatskih lingvista konstatirao da se afektivnost očituje u vrednotama govornoga jezika (koje donekle odgovaraju Alonsovom shvaćanju parcijalnih označitelja) (usp. isto: 28). Govorne vrednote Guberina dijeli na akustičke (intonaciju, intenzitet, tempo i pauzu) i vizualne (mimiku, geste i stvarni kontekst). Ballyjevo viđenje stilistike tako je Guberininim shvaćanjem jezika prošireno „mimikom, gestama i stvarnim kontekstom [...]“ (Vuletić 2006: 41).

U književnim tekstovima, a pogotovo u poeziji, mogu se primijetiti funkcije akustičkih vrednota govornog jezika, u prvom redu intonacije, koja podrazumijeva razliku u visini izgovorene riječi koja nosi različite semantičke ili stilističke vrijednosti. Tako Guberina (1967: 11) navodi primjer glasa *a*, koji, „[...] izgovoren različitim tonovima može značiti radost, bol, iznenađenje, strah, osvetu (*a, a!*)[...]“ Promjenom visine ističe se afektivnost izraza pa intonacija tako ponekad može i potpuno zamijeniti neku misao i osjećaj (usp. Antoš 1974: 56). U nekim jezicima intonacija je toliko važna da određuje značenje riječi, a iako se naš jezik ne ubraja u intonacijske jezike, intonacija u njemu ima veliku ulogu (usp. isto: 57). Ulogu

intonacije u razumijevanju značenja neki stilističari smatraju toliko važnom da tvrde da uz određenu intonaciju možemo razumjeti osnovno značenje izrečenog iz jezika koji inače ne razumijemo (usp. isto: 58).

Guberina ističe i povezanost vrednota govornog jezika i ritma kao osnovice jezičnog izraza: “Ritam je arhitektonsko građenje i arhitektonski rezultat materije koja se osniva na mnogostrukosti i višeslojnom značenju vrednota govornog jezika i riječi koje nužno prolaze kroz vremenske periode i prostorne isječke.“ (Guberina 1967: 55). Međutim, kada je riječ o rimi, koja se često dovodi u vezu s ritmičnošću, Guberina (usp. isto: 55) ističe da čitajući poeziju ne očekujemo njenu nužnost jer ritam u umjetničkom izrazu nema statičnu shemu.

I Antoš (1974: 49) spominje ritam u okviru pjesničkog jezika i svakodnevnog govora te naznačuje da se sastoji „[...] u pravilnom izmjenjivanju sličnih fenomena kao što su naglasak, pauze, isti glasovi, iste riječi, slične duljine fonetičkih skupova ili blokova, rečenica ili rečeničnih dijelova.“ Ritam može biti *stalan* ili *ujednačen*, *unakrstan* ili *neujednačen*, *obgrljen*, *uzlazan* ili *silazan*, a ovisi o mislima i osjećajima govornika ili pisca (usp. isto: 49-50).

Za ritam je značajna i pauza, a ona može biti mala, velika ili produljena, kako nalaže Antoš (isto: 52): „Malom se pauzom obilježava stanka iza akcenatske cjeline, velikom stanka iza fonetičkog skupa, a produljenom stanka iza ekspiratornoga skupa (kraj rečenice).“ Ritam se pak može promatrati i s obzirom na akcent: „Ne samo slaganje duljine akcenata sa sadržajem akcentiranih riječi nego i vraćanje jedne, posebne vrste akcenata može u stihu ili u prozi proizvesti osobit dojam“ (isto: 52), kako je to primijećeno u pjesmi „Maćuhica“ A.G. Matoša, u kojoj ponavljanja kratkouzlaznog akcenta stilski označuju ritam koraka (usp. isto: 53).

U važnosti govornih vrednota za razumijevanje jezika može se tražiti i korijen povezanosti književnog i jezičnog, koja se otkriva u fonostilističkoj analizi. Borković (2004: 78) odraz te povezanosti uviđa u podijeljenosti ljudskog mozga na desnu hemisferu, bližu „[...] biološkoj određenosti krika i vrednota govornog jezika [...]“ (isto: 78) u koji se smješta poimanje književnog jezika kao govorne lingvistike jer je pun „[...] metafora, uspoređenja, spaciocepcijskih analogija i korespondencija [...]“, iako je centar za govor smješten u lijevoj hemisferi. Ipak, lijeva i desna hemisfera rade simultano u poimanju književno-jezičnih procesa te se ne mogu promatrati jedna od druge izolirano.

Ta duboka ukorijenjenost govornih vrednota u čovjekovo poimanje svijeta te njihova povezanost s prvotnom proizvodnjom zvuka pokazuje nemogućnost da se one izuzmu iz stilističke analize književnog ili pjesničkog teksta.

3. Značenje zvuka u pjesmi

3.1. Fonostilistički koncepti

Analiziranjem pojavnosti ritma u stihu i prozi dolazi se do razine fonema, gdje se otkriva važna uloga ritma u pjesničkom izrazu. Riječi mogu biti primjetno ritmičnije kada dolazi do ponavljanja istih fonema. Pod tim glasovnim ponavljanjima prvenstveno mislimo na asonancu,, odnosno, ponavljanje jednakih samoglasnika, koje je teže ostvarivo i primjetno jer hrvatski jezik ima samo pet samoglasnika, ali zato i značajno kada se pojavi u tekstu (usp. Nikolić 2019: 145) te aliteraciju, odnosno „[...] ponavljanje suglasnika ili suglasničkih skupina u susjednim ili prostorno bliskim riječima s ciljem naglašavanja emocionalnog stanja govornika, zvukovnog harmoniziranja iskaza, stvaranja određenog dojma i diskurzivnog tonaliteta“ (Bagić 2015: 21).

I u svakodnevnom govoru mogu se pojaviti primjeri ponavljanja istih glasova, no tada ne možemo govoriti o stilogenosti jer ponavljanja nisu intencionalna i nema većeg slaganja zvuka i značenja (usp. Antoš 1974: 38-39). Antoš aliteraciju definira kao pojavljivanje istih konsonanata ili slogova isključivo na početku uzastopnih riječi, kao primjerice u „Baladi o zaklanim ovcama“ D. Tadijanovića (*Papci mi po pločniku pucketaju.*) (usp. isto: 39).

Antoš govori i o potencijalnoj impresivnosti glasova i navodi primjer Ujevićeve pjesme „Bura na Braču“, gdje ponavljanje glasa *r* doprinosi osnaživanju impresivnosti tog glasa jer se on ponavlja i nalazi među niskim glasovima (*u, a, g, m, b*) (*Uz obalu stabla gura/ Vjetar gruva, grmi bura!*).

Impresivna vrijednost glasova *c, z* i *s*, najviših glasova u našem fonetičkom sustavu, može se manifestirati višestruko. Na primjeru Matoševih stihova *blaga svjetlost sipi sa visina* može se vidjeti da se ponavljanjem glasa *s* dočarava svjetlost i tišina (usp. isto: 45), dok, primjerice, ponavljanje glasa *s* u prozi Ane Brnardić (*Strast je zaustavljena u snopu zmija koje muzika rasplesuje u nebo [...]*) dočarava pokrete zmija.

I za shvaćanje impresivne vrijednosti glasova *k, g* i *h* bitna su njihova akustička svojstva: „*K* i *g* su srednje visine, ali ipak u nižim frekvencijama spektra. Učestalost im je normalna. Slične je visine i glas *h*, no njegova je učestalost u našem fonetičkom sustavu znatno manja (0,73%). Sva se tri velara probijaju kroz potpunu (*k* i *g*) ili djelomičnu zapreku (*h*) što je tvori korijen jezika s velumom, stražnjim dijelom nepca. Izgovaraju se s većom napregnutošću govornih organa.“ (isto: 45). Tako se u Cesarićevom stihu *Tiho, o, tiho govori mi jesen* ponavljanje glasa *h* može povezati s bezglasnim uzdahom. Dentali *t* i *d* eksplozivni su jer se

probijaju kroz potpunu zapreku jezika i zubiju pa imaju impresivnu vrijednost dočaravanja koračanja, otkucavanja sata... (*Moje srce od radosti glasno kuca/ Kao zlatan sat* u pjesmi D. Tadijanovića), a impresivnost sonanata *v, j i l*, koji se izgovaraju bez napora često je lakoća, let ili tok (*I nebo se plavi visoko/ Kud nečujno laste plove* u pjesmi V. Vidrića) (isto: 43-46).

Poseban su tip ponavljanja pjesnički homofoni, „skupovi jednakih glasnika u neposrednoj blizini“ (Nikolić 2019: 146), ali pretjerana uporaba homofona može imati i dojam suprotan eufoniji, kao što je to, primjerice, u brzalicama. Nikolić ističe razliku između homofonije u poeziji i one u usmenoj književnosti gdje se ona najčešće ostvaruje etimološkim figurama poput paremenona, poliptotona i antanaklaze. Pjesnička homofonija razlikuje se od lingvističke u tome što se pokazuje u riječima koje nisu značenjski bliske (usp. isto: 146).

Paralelizam se ostvaruje „pravilnim ponavljanjem govornih segmenata“ (isto: 147). Njegovi su različiti tipovi: anafora, „[...] ponavljanje iste riječi ili skupine riječi, na počecima uzastopnih stihova u pjesmi ili na počecima uzastopnih rečenica ili rečeničnih dijelova [...]“ (Bagić 2015: 33); epifora, „[...] ponavljanje iste riječi ili skupine riječi na krajevima uzastopnih stihova, rečenica ili rečeničnih dijelova“ (isto: 108); simploka, „[...] uzastopno ponavljanje riječi ili skupine riječi na početku stiha ili rečenice ujedinjeno s uzastopnim ponavljanjem koje druge riječi ili skupine riječi na kraju stiha ili rečenice“ (isto: 289) te anadiploza, „[...] ponavljanje završne riječi ili skupine riječi jednog stiha ili rečenice na početku idućeg stiha ili rečenice“ (isto: 32). Nazivaju se i lirskim paralelizmima jer se pojavljuju uglavnom u poeziji, a obuhvaćaju najmanje dva stiha koji mogu biti i međusobno razdvojeni (usp. isto: 147).

U pjesmi Nikole Šopa „Kućica u svemiru“ može se primijetiti poseban tip paralelizma, zrcalna struktura (*Ne, nije se pomaklo vrijeme ako se kazaljka/ makla.*), gdje su riječi *pomaklo* i *makla* usto povezane etimološki, kao što je to veoma često u usmenoj književnosti, a ne rimom, najtipičnijom vrstom glasovnog paralelizma u pjesništvu (usp. Nikolić 2019: 147-148).

Pojam eufonije veže se impresionistički uz „[...] ugodne, glatke zvukove, koje mogu stvarati npr. dugi vokali u kontrastu s konsonantima ili pak likvidi.“ (isto: 149). Eufonija se u poeziji ostvaruje prvenstveno ponavljanjima, ali se pronalazi i u slušnoj ugodi aliteracije, asonance, rime i onomatopeje koje olakšavaju artikulaciju. Neki proučavatelji i kritičari smatraju da eufonija nije objektivna pojava i da se stoga ne može analizirati, ali u raznim nacionalnim književnostima očita je suglasnost oko toga s kojim se autorima i djelima povezuje, pa je u francuskoj književnosti tako eufonična poezija Paula Verlainea, dok je u hrvatskoj to Matoševa poezija (usp. isto: 149). Pranjić se služi primjerom Matoševe proze da pokaže da eufonija ne znači uvijek glasovno podudaranje, već upravo suprotno, ponekad može pokazati glasovno razjednačavanje — u njegovom tekstu „Moć savjesti“ pojavljuje se sintagma *onim*

mladima gdje elizija i geminata predstavljaju „bijeg od monotonije“ (Pranjić 1968: 79) te je eufoničan upravo takav, razjedinjen završetak riječi (usp. isto: 79).

Već su u antici postojala konkretna pravila za postizanje eufonije, primjerice, prevladavanje vokala nad konsonantima ili pojačano pojavljivanje otvorenih slogova, dok su se pojave zijeva ili hijata (odnosno spoja dvaju vokala) ili zatvorenih slogova prepoznavale kao neeufonične (usp. Nikolić 2019: 151). I u novije doba proučavatelji eufonije navode pravila za njeno prepoznavanje, pa tako primjerice Grammont nalaže da se eufonija postiže „[...] modulacijom svijetlih i tamnih glasova te ponavljanjem sličnih glasovnih nizova“ (isto: 150). Antoš ističe da eufoničnost uvelike ovisi o tome što smo na fonetski sustav svog jezika navikli, dok na tuđe nismo pa nam mogu zvučati „parodijski“ (primjerice naglasak u mađarskom jeziku, meki konsonanti u ruskom...) (usp. Antoš 1974: 37).

Onomatopeja je pjesnički, ali i fonostilistički postupak, a u poeziji je ona „[...] stvaranje dojma oponašanja izvanjezičnih zvukova i pokreta (zvukova iz prirode, životinjskoga glasanja, zvukova strojeva i sl.) riječima koje same nisu onomatopejskoga podrijetla, odnosno glasovnim ponavljanjima koja stvaraju motivirane veze s pomoću fonosemantičkih potencijala pojedinih glasnika.“ (Nikolić 2019: 151). U poeziji se pod onomatopejom podrazumijeva ponajviše ponavljanje glasnika koji nisu izravne onomatopeje. To se primjerice može vidjeti u Nazorovoj pjesmi „Cvrčak“, gdje se onomatopeja postiže glasovima *c*, *v*, *r* i *č* te riječima poput *čvoru*, *cvrči*, *crne* (usp. isto: 151).

U onomatopeji se tako, zbog bliske povezanosti znaka s prirodom i primarnim označenima, može promatrati povezanost fonetike i semantike, a ona se može shvatiti i kao fonostilistički postupak koji izravno odražava početak problematike odnosa zvuka i značenja u pjesmi, ali ipak u kontekstu pjesme neizostavan od ostalih fonostilističkih koncepata – glasovnih ponavljanja, paralelizama i fonetskog simbolizma.

3.2. Fonostilistička istraživanja

Ulaskom u područje fonetskog simbolizma zadire se u područje fonosemantike, koju ipak treba objasniti jer je u pjesničkom tekstu od fonostilistike neodvojiva. Fonetski simbolizam objašnjava se kao „[...] izravna veza govornoga zvuka i nekog predmeta ili koncepta u izvanjezičnoj zbilji“ (Nikolić 2019: 89). Fonetski simbolizam postiže se onomatopejom, sinestezijom ili fonoestezijom, odnosno „[...] zajedničkim kulturnim odgovorom na zvuk i značenje riječi“ (isto: 89).

Onomatopeja se najčešće definira kao postupak oponašanja zvukova iz prirode, no ona zapravo oponaša i kretanje poput primjerice hodanja ili drhtanja, pri čemu se ne oponaša samo zvuk kretanja, nego i *ritam* pokreta. Imitacija zvuka, odnosno, onomatopeja, tako prema Jespersenu najjednostavnije prikazuje simboličku povezanost zvuka i značenja, no prisutno je i oponašanje pokreta jer je zvuk „[...] uvijek rezultat nekog pokreta, a i percepcija zvuka je pokret, stoga je posve prirodno da se glasicima oponaša pokret“ (isto: 95). Guberina onomatopeju objašnjava u okviru svog dijalektičkog pristupa zvuku i pokretu, ističući da umjetnik kombinira glasove riječi koje nisu izravno onomatopejske i baš tako najvjernije uspijeva prikazati prirodu te tako ističe razliku, ali i sličnost onomatopeje kojom se služio prvotni čovjek i one pjesničke (usp. Guberina 1967: 49).

Kompleksnost određenja onomatopeje i problema motiviranosti koji nosi u sebi razni su proučavatelji analizirali razlikovanjem više tipova onomatopeje, pa tako Hugh Bredin razlikuje izravnu, asocijativnu i egzemplarnu onomatopeju, a egzemplarne onomatopeje one su koje se pojavljuju u poeziji: „Izravne onomatopeje svojim glasovnim sastavom oponašaju zvuk koji imenuju (npr. *bum*, *buć*, *pljus*), asocijativne ostvaruju posredan, pa čak i konvencionalan odnos s referentom (npr. *kukavica*, *pljusak*), dok egzemplarne onomatopeje uspostavljaju odnose konotacijama i svojevrsnim opimjeravanjem...“ (Nikolić 2019: 95-96), dok neki od njih, kao što je primjerice Williams, ističu poseban status pjesničke onomatopeje jer ona mora biti povezana sa sadržajem koji nadilazi leksičku razinu (usp. isto: 95-96).

Osim onomatopeje, tipična je i druga funkcija fonetskog simbolizma, povezana sa sinestezijom. Razlika između dvaju pojmova, prema Nikoliću, u tome je što je onomatopeja „[...] akustičko oponašanje akustičkih (i kinestetskih) pojava“ (isto: 96), a sinestezija „[...] akustička simbolizacija neakustičkih pojava“ (isto: 96). Sinestezija se u psihologiji definira kao „[...] pojava u kojoj se podražaji primaju u području jednog osjetila, a doživljavaju u području drugoga (primjerice, slušni kao vidni ili dodirni, vidni kao mirisni)“ (Hrvatska enciklopedija). Sinestezija dakle podrazumijeva miješanje senzacija, pa se tako može „čuti“ boju ili „vidjeti“ miris. Postoje tri tipa sinestezije, bimodalna, multimodalna i kognitivna, ovisno o tome miješaju li se dva, tri ili više osjetila, ili se pak sustavima uvriježenima u određenoj kulturi pripisuju osjetilna obilježja (primjerice, pripisivanje boja mjesecima) (usp. isto: 96). Kada je riječ o sinesteziji u okviru fonetskog simbolizma „[...] određene segmentne i suprasegmentne jedinice povezuju se s vizualnim, taktilnim ili proprioceptivnim svojstvima predmeta i pojava, primjerice s veličinom ili oblikom“ (isto: 96-97).

Istraživanja fonetskog simbolizma rezultirala su, primjerice, pronalaskom korelacije između prednjih zatvorenih (odnosno, visokih) i stražnjih otvorenih (niskih) vokala koji često

u ljudskoj percepciji simboliziraju opozicije veliko – malo, kao u Sapirovom eksperimentu u kojem su sudionici morali odrediti koji bi od izmišljenih naziva za stolove, *mil* i *mal*, prije označavao veći stol, a koji manji (usp. isto: 97). Prethodni primjer ubraja se u primjere *fonetskog simbolizma veličine*, no istražuju se i, primjerice, povezanosti zvukova (zbog njihovih akustičkih datosti) i boja, odnosno ljudski doživljaj svjetla i tame povezan s pojedinim glasovima, ali rezultati istraživanja, koliko god bili ponovljeni, ne mogu se svesti pod univerzalije (usp. isto: 97).

Fonetski simbolizam otvara put za daljnja psiholingvistička istraživanja i fonostilističku analizu koja uključuje mogućnost univerzalnosti percipiranja glasova, ali i nemogućnost afirmacije te univerzalnosti, što ostavlja prostor stilističkoj interpretaciji koja uvijek „balansira“ između jezika i književnosti.

Eksperimentalna fonostilistika vraća na problematiku odnosa zvuka i značenja potkrepljujući istraživanjima njihovu povezanost. Ta se problematika može pokušati razriješiti holističkim sagledavanjem, odnosno, uzimanjem u obzir neodvojivosti čovjeka od predmeta koji ga okružuju, a koju odražavaju i gramatički odnosi u jeziku, kako to uviđa Borković (2004: 349-350): „Čovjek otkriva i stvara svijet oko sebe i u sebi, razvija jezik koji je odraz svijeta i dolazi iz svijeta. Čovjek pomiče predmete, ljude i događaje u svijesti i u nesvjesnome. Priroda i moć ljudskog jezika dovodi u red i daje strukturu ljudskom iskustvu, definira ljudski um, i tako stvara i mijenja stvarnost i sebe u njoj. To je ono postojanje i djelovanje jezika na svijet i na čovjeka.“

Rezultati raznih proučavatelja govorne stilistike svjedoče o tome da fonostilistički elementi u poeziji i književnosti nisu puko obilježje teksta lišeno značenja jer na značenje teksta utječu i zbog samog svojstva pojedinih glasova koje se može povezati s konvencionalnim značenjem riječi koje sadrže te glasove, ali donekle i s prirodnim svojstvima tih glasova, koje čovjek dovodi u vezu s prostornim odnosima i vlastitom osjetilnom percepcijom. Na toj povezanosti zvukova s prirodom i značenjem koje imaju za čovjeka, oblikovanim jezikom ili njime odraženim, počiva fonostilistička analiza.

4. Fonostilemi u novijoj hrvatskoj poeziji

4.1. Poezija druge polovice 20. stoljeća

Hrvatsko pjesništvo druge polovice 20. stoljeća može se podijeliti na grupacije (generacije) unutar kojih su vladale specifične poetike i stilovi, odnosno, na *krugovaše*, *razlogaše*, *pitanjaše* te *offaše* i *kvorumaše* okupljene oko književnih časopisa.

Početak krugovaškog pjesništva, 1968, ujedno je i kraj modernističkog i početak postmodernističkog pjesništva, početak označiteljske scene koju karakterizira naglasak na jeziku kao temi pjesme. Na *krugovaše* (predstavnic: Slamnig, Mihalić i Pupačić) utjecao je Sartreov egzistencijalizam te hrvatska i europska međuratna pjesnička tradicija (Ujević, Krleža, T.S. Eliot...) te se u njihovom pjesništvu prepoznaje „želja za mijenjanjem svijeta“ iz pozicije ironičnog subjekta. *Razlogaši* pak krugovaški koncept praznine shvaćaju kao svojevrsnu puninu (Horvatić, Stamać, u jednoj fazi Mrkonjić) i inzistiraju na „pojmovnosti, racionalnosti i čvrstoj semantičkoj svezi svih dijelova pjesničkoga teksta“ (Bagić 1994: 65), dok je na *pitanjaše* utjecao francuski poststrukturalizam te su uveli kategoriju tijela kao subjekta (Rogić Nehajev). Kvorumašku poeziju, u žarištu novih medija, odlikuje intermedijalnost te „subjekt neautentičnosti“, „zaglavljen“ u „svijetu ekrana“ (Mićanović, Bagić) (Milanja 2012: 315-337), a *offaši* (pojavljivanjem časopisa *Off* 1978.) naglašavaju „antitradicionalnost, antiinstitucionalnost i marginalnost“ koristeći se postupcima „iznevjeravanja“ smisla u završnom dijelu teksta, što otkriva „slaba subjekta“ (utjecaj relativizma). Maleš generacijsku poetiku *offaša* definira 1979, a u pjesnike koji se služe njoj pripadajućom poetikom „promjene smisla“, odnosno semantičkim konkretizmom, ubraja, između ostalog i Čegeca, Severa i Žagar, pri čemu u pjesništvu A. Žagar ističe samo njoj svojstven postupak „infantilizacije“ koji njenu poetiku čini posebnom i prepoznatljivom (isto: 11-15).

Pjesništvo druge polovice 20. stoljeća višeslojno je i poetike njegovih prethodnika prepleću se, zbog čega je tipologizacija tog pjesništva otežana. U pjesništvu prvenstveno Josipa Severa i Anke Žagar, a u širem smislu i Ivana Rogića Nehajeva (uz mnoge druge pjesnike) može se prepoznati jedan odjeljak zajedničkih prepoznatljivih obilježja pjesništva druge polovice 20. stoljeća, a to je okvir „pjesništva iskustva jezika“ autora koji grade prostor pjesme na jezičnim osobitostima i tako tvore nove funkcije jezika u vlastitom, a čitatelju razumljivom jeziku unutar konteksta pjesme (Bagić 1994: 7).

Osobito pjesnici kasnijih generacija, *offaši* i *kvorumaši*, nisu imali toliku književnoteorijsku svijest te su sve manje djelovali zajedno (Milanja 2012: 8), zbog čega je

podobno fonostilistički promotriti individualno pjesništvo nekih od njihovih najznačajnijih predstavnika kako bi se istakla univerzalnost fonostilističkih elemenata čiji dojam na čitatelja autori prepoznaju i anticipiraju.

4.1.1. Josip Sever

U hrvatskoj postmodernističkoj poeziji mogu se primijetiti svi fonostilistički elementi, ali pojedini autori više od drugih grade svoje pjesme prvenstveno na njima. Takav je slučaj s poezijom Josipa Severa, koji se s jedne strane smatra postavangardističkim autorom jer raskida s logocentrizmom premda zadržava u svojoj poeziji *fonologocentrizam*, „[...] zvučnu (sanjarsku) podudarnost u stihovnom organiziranju“ (Maleš 2010: 71), dok je s druge strane on postmoderni autor jer velik dio njegove poezije sačinjava ironiziranje i izrugivanje tipično za poeziju označitelja (isto: 71). U zbirci *Diktator* (1969) odgonetava se novina njegova pjesničkog stvaranja u odnosu na dotadašnje poetike, deviza „zvuk diktira smisao“ (Bagić 1994: 65): „Odvrativši pogled od zbilje, njezine svrhovitosti, ideoloških i inih silnica koje upravljaju njome, on se usredotočio na gradnju 'zvučnih slika', 'fonetskih pjega' kao mogućih čvorišta inače nepredvidljive tekstualne prakse.“ (isto: 65).

U pjesmama Josipa Severa već na prvi pogled mogu se zapaziti neuobičajene konstrukcije kojima postiže poseban zvučni efekt. Jedan je od tih primjera pjesma „Muzika vida“:

sjajni dragulji žive planete
muziče svjetlosni efekti.
ptice muzike
na mozak slete
i čitav duh u svjetlu trepti.
poptičen je jutarnji pločnik
cvrkut u svakom novom oku.
neki svevisoki moćnik
trpi jastreba o boku.
prate me stravične ptice harpije
mogu isključivati sve ove oči
te ptice što lete s ove hartije
u drugu, mističnu bjelinu.
kada je moćnik još visočiji
a očaj sljepački sve jači
i sve gušći lepet krila.

- Josip Sever; Muzika vida

U ovoj je pjesmi jedan od prvih primjetnih pjesničkih koncepata upravo poetski ritam. Usporeni ritam prvog stiha stvara u čitatelju dojam mirnoće i neužurbanosti bez obzira na

sintagmu *žive planete* koja značenjem pridjeva *živ* predstavlja svojevrsni kontrast ritmu. Već u drugom stihu, u neologizmu *muziče*, pojavljuju se, osim vizualnih, i auditivne pjesničke slike, a pojmovi vezani uz muziku i svjetlost nastavljaju se protezati pjesmom. Odražava se jasna značenjska veza s osjetilima sluha (*muziče, cvrkut*) i vida (*dragulji, svjetlosni, sljepački...*), a usto se i aktiviraju uvođenjem motiva koji se na njih odnose, u čemu leži njihova posebna stilistička vrijednost. Čak je i naslov pjesme, „Muzika vida“ primjer sinestezije (prikaz miješanja dvaju osjetila) koji uvodi u pjesmu jednake motivike, odvojenih osjetila vida i sluha čije miješanje ostavlja dojam ritma pjesme kao nekakva ritma „plesa“ tih dvaju koncepata.

Krešimir Bagić u svojoj knjizi *Živi jezici* analizirajući „Muziku vida“ potkrepljuje važnost zvukovnog elementa u ovoj pjesmi ističući da su izrazi za vidljivo podčinjeni onima za slušno i zato što u sintagmama koje objedinjavaju dva osjetila izrazi koji se odnose na zvuk dolaze prvi — *muzika vida, muziče svjetlosni efekti, cvrkut u svakom novom oku* (Bagić 1994: 66): „Sinestezijska sinteza čujnoga i vidljivoga, u kojoj se fragmenti vidljivoga doimlju tek kao ilustracije čujnoga, početna je operacija Severova pjesničkog projekta 'zvuk diktira smisao'.“ (isto: 68).

Pojavljuje se poigravanje fonološkom sličnošću riječi „muzika“ i „mozak“, a eufoničnosti doprinosi i aliteracija: ponavljanje suglasnika *t* najizraženije je u stihu *i čitav duh u svjetlu trepti*, pri čemu se impresivnost može smatrati pojačanom glagolom *treptati*, koji se pak fonetski smješta u eksplozive, odnosno glasove koji se probijaju kroz prepreku zubiju i jezika. To bi se moglo povezati s treptanjem, to jest pojavljivanjem i iščezavanjem svjetlosti, još više zato što oblik *trepti* u sebi sadrži glas *t* dvaput. Prisutno je i ponavljanje suglasnika *k* u stihovima *cvrkut u svakom novom oku./ neki svevisoki moćnik* (u prvom stihu može se razaznati i ponavljanje *o*, a u drugom ponavljanje *i*, odnosno asonanca).

Glasovi koji čine aliteraciju nisu ograničeni na određeni stih, nego se u nekim stihovima miješaju s drugim glasovima koji se također ponavljaju, što doprinosi promatranju pjesme kao cjeline za čije je shvaćanje potrebno uvažiti „raspršenost“ zvukovnih elemenata (primjerice, u stihu *trpi jastreba o boku* opet se ponavlja *t*, a glas *k* doprinosi eufoničnosti jer se taj glas ponavlja u prethodnom stihu). Ponavljanje glasa *č* u stihu *a očaj sljepački sve jači* doprinosi eufoničnosti posebno zbog efekta kontrasta prema sljedećem stihu, u kojemu se pojavljuje glas *l*, koji, prema fonostilističkim istraživanjima, percipiramo kao mnogo „blaži“ (Antoš 1974: 36).

„Muzika vida“ zbog tako slojevita prepletanja zvuka i sadržaja jedan je od najboljih primjera povezanosti fonostilističke razine sa sintaktostilistikom i semantikom unutar konteksta pjesme.

Drugi je primjer Severove pjesme s naglašenim auditivnim motivima „Klišej kiše“:

s trga od sata
niz prašku i vlašku
išla je kiša
ko limena glazba

meni se čula
ko suzvučje miševa
il sjenka dima
preko lišaja.

il šuplje vrijeme
kroz praaazan prostor
koje se laže
i poništava.

- Josip Sever; Klišej kiše

Za razliku od prethodne pjesme, ritam je ove pjesme ubrzan, te slijedi zvuk padanja kiše. Iako postoji težnja za ujednačenim brojem slogova, ponegdje to nije slučaj (primjerice, četvrti stih ima šest slogova, a dvanaesti pet), ali i ta odudaranja mogu se promatrati i doživjeti kao ritam kiše koji nije potpuno ujednačen. Eufoniju stvara i rima kao naznaka ponovljivosti kapi koje padaju, a upravo činjenica da u ovoj pjesmi, kao i općenito u Severovim pjesmama ne postoji striktna „shema rimovanja“ (Bagić 1994: 73) doprinosi dinamičnosti teksta.

Najizraženije glasovno ponavljanje ono je glasa *š*, čije se prevladavanje može shvatiti i kao „šuštanje“ koje kiša proizvodi kada pada, što uvlači onomatopejsko shvaćanje u tumačenje pjesme. Značajno je još i ponavljanje glasa *k* u prvoj strofi, *j* u drugoj te *l* umjereno u cijeloj pjesmi. Grafostilem *praaazan* koji se pojavljuje u posljednjoj strofi funkcionira i kao fonostilem ako se izgovara produženjem sloga, a značenjski pojačava kontrast između zvuka i moguće tišine, odnosno praznine prostora.

Bagić ističe uzajamnu funkciju šumnih suglasnika i nešumnih *n*, *m*, *l*, *lj* te prijelaznog glasa *j*, čije zajedničko pojavljivanje dočarava zvuk padanja kiše. On pokazuje i moguće trodijelno tematsko tumačenje pjesme, pri čemu je u prvoj strofi kiša prikazana kao „živa sila“ (isto: 73) (*ko limena glazba*), u drugoj se naglašava perspektiva lirskog subjekta (*meni se čula*), a u trećoj strofi simbolizira „prazninu vremena i prostora“ (isto: 73), no kad bi se trebalo tražiti objašnjenje naziva pjesme, ustanovila bi se samo primarnost zvuka u njoj: „Kada bi se zvuk u ovoj pjesmi i mogao staviti u zagrade, teško bi na razini iskaza bilo pokazati što bi trebao biti klišej.“ (isto: 73).

I ostale Severove pjesme obiluju primjerima u kojima se ističe diktiranje smisla zvukom, prvenstveno u zbirci *Diktator*, što Sever čini narušavanjem jezičnih konvencija postupcima poput tvorbe novih riječi ili oksimoronskih sintagma čije su sastavnice „nespojive leksičke sintagme, a ne leksičke jedinice suprotnih značenja“ (isto: 79), odnosno sinestezijski oksimoroni kao što je to u „Muzici vida“, ali i drugi, tipični kao takvi samo za Severovu poeziju (*platinasti vjetar, rat ide u diplomaciju*) (isto: 79).

Neovisno o tome o kojoj se zbirci Josipa Severa radi, neizostavna je uloga glasovnih ponavljanja i drugih fonostilističkih elemenata koji diktiraju eufoniju, ali i začudnost.

4.1.2. Anka Žagar

Među poezijom 20. stoljeća koja vrvi fonostilističkim elementima ističe se i ona Anke Žagar. Mnoštvo „fonetskih slika“ može ju dovesti u vezu s poezijom Josipa Severa, što je ujedno i aspekt zbog kojeg im se može pripisati naginjanje neoavangardi, no zbog dimenzije sna i igre koju prema najčešćim tumačenjima poezija Anke Žagar prenosi, ona se može smatrati prvenstveno postavangardno nastrojenom. Njezina poezija „razdrkala je semantičku, a posebno sintaktičku, leksičku i gramatičku (i pravopisnu) dotadašnju zalihu energije kako bi ispitala i provjerila jezične 'nove' mogućnosti, pripisujući jeziku određene sposobnosti i moći, ili točnije rečeno 'vraćajući' ga 'govoru djeteta“ (Milanja 2012: 248). Anka Žagar prostor pjesme gradi na jeziku kojemu izmiče prikazivanje cjelovitog značenja, gradeći tako vlastiti svijet u koji uvlači čitatelja, koji je prepun začudnosti, ali u kojem se značenje ipak može tražiti: „Odustajući od konvencija, autorica je jezik pjesme učinila izvorištem najraznolikijih metamorfoza, metonimijom zaborava i pamćenja, učenja i percepcije, tijela i bića. Njezini tekstovi nukaju na istraživanje svijeta drukčijim jezikom i napučivanje jezika drukčijim svijetom. Tijela označitelja nadređena su prostoru označenih. Označiteljske prakse teksta neprekidno prizivaju nove procese označavanja. Recipijent je prisiljen izložiti i provjeriti sebe u susretu s tekstom.“ (Bagić 1994: 105).

Poezija Anke Žagar dakle može se promatrati u okviru različitih književnih stilova i razdoblja, no obilježja samo njoj pripadajuća, kao što su dječji govor, igra, snovitost te mnoštvo neologizama kojima se ne može jasno odrediti značenje, višeslojno i enigmatično značenje jezika, u formi naizgled jednostavnoj (gotovo infantilnoj) čine njeno pjesništvo jedinstvenim i podobnim za promatranje neovisno o razdoblju u kojem je djelovala ili generaciji u koju bi se prema nekim poetskim značajkama mogla svrstati.

U pjesmi „Neka tigrovi spavaju“ mogu se iščitati svi prepoznatljivi aspekti poezije Anke Žagar, koji obuhvaćaju i fonostilističke elemente:

pronježite im zemlju na kojoj
u bešumnim šapama cvjeta noć
drhtave strune u mišićje se
svijaju i lišće je lišće je lišće
neka tigrovi samo spavaju
uzgibana crta fluorescentnih leđa
valovlje se mreška, u mreži je noć
sjaj je san presavijen u krv i ćuh
je mačji šaputav sav po koži (on
sapet je u kožu koja je žar-i-gar)
to nečije srce spava u tigrovu srcu
prosijava kroz krzno zlatna rešetka
prašuma se kruni svjetlopisom

gregor u sunce oblači slovo po slovo
neka ih tigrovi u njihovu domu spavaju

- Anka Žagar; Neka tigrovi spavaju

Iako ni u jednom slogu ne postoji zasićenost pojedinim glasom, pjesma ostavlja dojam eufonije prvenstveno zbog glasova koji se mjestimično ponavljaju, a zastupljeniji su nego što bi to bilo da nije postojala namjera uvođenja dodatnih fonostilističkih elemenata. Tako se primjerice glas *š*, koji inače nije jedan od češćih u hrvatskom jeziku, pojavljuje u dvama riječima već u drugom stihu (*bešumnim, šapama*), a onda i u trećem (*mišićje*), nakon čega se tek u sljedećem stihu otkriva nova riječ s glasovnom skupinom *šč* (*lišće*), a time i zvukovna povezanost tog stiha s prethodnim u percepciji čitatelja. Osobita eufoničnost četvrtog stiha leži u tome što se riječ *lišće* ponavlja čak triput te u sebi sadrži i mogućnost tumačenja fonetskim simbolizmom ako se glas *š* zamisli kao „šuštanje“ lišća pod nogama ili na vjetru (pri čemu je „šuštanje“ također riječ obojena fonetskim simbolizmom jer glasovima koji ju sačinjavaju pretendira „imitirati“ stvarno šuštanje lišća u prirodi). Stilistički značajnim glas *š* može se smatrati još i u riječi *rešetka* jer se nakon nje pojavljuje riječ *prašuma*. Ako se uzme u obzir semantičko tumačenje tih riječi, može se reći da je „rešetka“, koja sputava, u ovom, pjesničkom kontekstu sasvim suprotna od „prašume“, prostora divlje prirode i slobode življenja, što doprinosi začudnosti. U pjesmi se pojavljuju i drugi semantostilemi („svjetlopis“ – moguće značenje „lijepo svjetlo“, iako znači „fotografsku snimku“), tautološki sintaktostilemi (*i lišće*

je lišće je lišće) i morfostilemi (neka *ih* tigrovi u njihovu domu *spavaju*) koji zajedno s fonostilemima grade prostor pjesme i doprinose ukupnom dojmu o pročitanom.

Pokret valova dočarava se uvođenjem glasovnog skupa *mr* i njegovim ponavljanjem (*valovlje se mreška, u mreži je noć*), a eufoniji doprinose i zvukovno slični palatali *š* i *ž* u *mreška* i *mreži*. Moglo bi se pritom nagađati o tome stvara li slika *valovlja* bližu asocijaciju s riječima *mreška* i *mreži* u percepciji čitatelja (dok izvan ovog pjesničkog konteksta ne bi stvarala) zato što ju povezuje s riječju *more* na temelju njezine glasovne sličnosti riječima *mreška* i *mreži*, a značenjske sličnosti *valovlju*. Sami glasovi *m* i *r* imaju i potencijalne impresivne vrijednosti, kako je to objasnio Guberina (196: 50) na primjeru stihova Jure Kaštelana u kojima se izražava „želja kamena da se vrati u more“: „[...] glas *m*, svojim zatvorom na dijelu usana i u usnoj šupljini izražava permanentni ritoernello-uzdah kamena, da se zatvori u svoju prvotnu materiju; glas *r* svojim karakterom 'ruliranja' i 'likvidnosti' materijalno ostvaruje traženje kamena, da ga što brže dokotrljaju (kao što brzo teče glas 'r' u usnoj šupljini) u gromade, u klisure, u spletove gorja, u mramorna mora.“ U ovom bi se slučaju glasovi *m* i *r* dakle mogli promatrati kao prenositelji dojma o valovitom moru, odnosno o valovima koji rastu, „kotrlljaju se“ prema obali pa se spuštaju, vraćaju „u sebe“.

Ponavljanje glasa *s* najizraženije je u stihovima *sjaj je san presavijen u krv i ćuh, to nečije srce spava u tigrovu srcu te gregor u sunce oblači slovo po slovo*. Ponavljanjem glasa *s* koje se čak dvaput pojavljuje u riječima koje označuju san (*san, spava*) evocira se smirenost, izostanak zvukova, pospješen usporenim ritmom pjesme.

K. Bagić aspekt tematiziranja samog zvuka u pjesništvu Anke Žagar, koji spominje u okviru metajezičnosti, navodi kao jednu od značajki njene zbirke *Išla i... sve zaboravila*: „Logičkome mišljenju suprotstavljeno je jezično mišljenje, opisano kao zaumno iskorištavanje zvukovnih potencijala jezika, kao traganje za iskonskim zvukom.“ (Bagić 1994: 112). Takav su primjer stihovi: *živac titra žicu lire/ saginje okato ticalo sluha/ vijugu piše živčik oprženi/ kiši mi fon u grafem [...] sve pljušti hej stas drž'/ leglo tonova/ puši se zgusnuta žica lire/ ugođen živac joj riječi*, gdje se ponavljanje glasa *ž* može povezati s visinom tog glasa, zaslužnom za efekt visokog zvuka. Taj efekt doprinosi melodičnosti i dinamičnosti pjesme koja tematizira upravo zvuk, odnosno proizvodnju glazbe. Ponavljanje glasa *s* koje doprinosi dojmu visoka zvuka uz motiviku glazbe može se pak naći u pjesmi *tamariska: piskava glazba. tamariska/ i onda ustukne/ kao od uzaludnosti [...] tamariska/ tamnost tihost/ bijelo srce/ isvirati*. Dojam visine zvuka već u prvom stihu ostavlja značenje riječi *piskava*, koja i sama sadrži glas *s*, dok tamnost i tihost odgovaraju „produbljuvanju“ tona jer je *o* nizak i taman glas, a ovdje bi se glas

s mogao shvatiti kao prenositelj dojma stišavanja zbog zvukovne asocijacije sa „stišavanjem“ koju u našoj percepciji konvencionalno ima (*pssst*).

Povezanost zvuka i jezika aspekt je poezije Anke Žagar posebno zamjetan kada uključuje jedan od glavnih fonostilističkih elemenata, ponavljanja istih glasova čije se impresivne vrijednosti ujedno mogu povezivati i sa značenjem koje se želi prenijeti. U tom smislu, ponavljanja doprinose shvaćanju značenja pjesme jer ono nikada ne leži samo u konvencionalnom značenju riječi odvojenom od njihova zvukovnog aspekta.

4.1.3. Ivan Rogić Nehajev

Povezanost zvuka pjesme, odnosno njezinog ritma i glasova u kontekstu pjesme sa značenjem koje za nas imaju u stvarnom kontekstu može se naći i u poeziji Ivana Rogića Nehajeva.

Nehajev je pjesnik koji u svojoj poeziji raskida s logocentričnim prikazom svijeta i uvodi motive poput Žene, Tijela, Sporta, Imena, Brbljanja, vedrine, odnosno, tematizira „tamni Suvišak i osvjetljeni Nedostatak“ (Maleš 2010: 125). Unatoč tome što čovjek posjeduje Znanje koje osvjetljava, Tama i Misterij sadrže polje Tijela i Žene, živog i erotskog. Zato je more i povezanost žene s njim, na prostoru luke, često odabrano mjesto pjesme Rogića Nehajeva: „Sredozemlje je iz perspektive poželjnog mjesta za obnovu/rekonstrukciju vitalnosti rub gdje se voda spaja s kopnom, a na tom rubu – luka kao žarište vitalističke energije.“ (isto: 125).

Takav se prostor razgraničenja života i misterija, zabrinutosti i mira može iščitati i u njegovoj pjesmi „Plavo plavo, crno“:

kroz onaj prozor na vrhu neba nitko te neće
kroz onaj plavi prozor baš ništa, vjeruj;
vrijeme je vruće, ljetno, to da, pa plavo peče
i bog je tako netočan; ne znaš li što ćeš
zaplači reci brm bla bla, razgovijetno i
oštro: brm bla bla, i uzjaši prvo što dorotira
iz ritma, kroz onaj prozor na vrhu neba nitko
te neće, vjeruje, plav je i prav, prvorazredno to;
o da, vrijeme je vruće ljetno pa plavo plovi
i netočnosti nema kraja; ali baš ništa, vjeruj,
neće te, nitko ništa, kroz ono plavo neće te

- I. Rogić Nehajev; Plavo plavo, crno

Brz ritam ove pjesme postignut je ponavljanjem riječi i mnoštvom zarezima koji označavaju nabrajanje sastavnica (*vrijeme je vruće, ljetno, to da, pa plavo peče...*), ali i

mjestimičnim izostankom zarezaka nakon sastavnica koje se nabrajaju (*zaplači reci brm bla bla...*), što također doprinosi dojmu ubrzanosti. Kada se pjesma značenjski promotri u cjelini, može se pretpostaviti da je težnja dočarati unutarnje stanje subjekta kojemu se lirski subjekt obraća, a koji je, s obzirom na to da mu sugerira pogled u nebo gdje ga „nitko neće“, uzdrman neizvjesnošću života. Čak i u svakodnevnici ljetnog dana nazire se unutarnja tmurnost, a takav pak dan prikazuje kontrast toj unutrašnjosti i „pravoj stvarnosti“ stvari, gdje se neizvjesnost potiskuje, stavlja na stranu ubrzanim slijedom radnji/stanja (*zaplači, reci, vjeruj...*). Ponavljanje riječi *nitko te neće* i varijacija *neće te* i *nitko ništa* stvara zvukovni efekt jeke, koji je ujedno i značenjski ako uzmemo u obzir ljudski odnos prema metafizičkom, odnosno bezbrižnost koju pojam o Bogu u čovjeku stvara, ali i strepnju od izostanka Boga i govora u prazno, jeke vlastitih riječi koje „nebo“ neće čuti. Prva glasovna ponavljanja pojavljuju se već u prva dva stiha, anaforam *kroz onaj*, a ponavljaju se i stihovi *vrijeme je vruće* te onomatopejske glasovne skupine *brm bla bla* koje nisu prirodne onomatopeje, ali imaju značenje oponašanja zvuka automobila (*brm*) i prekomjernog govora (*bla bla*). To je primjer miješanja motiva tehnološkog i jezičnog, tipičnih za pjesništvo Rogića Nehajeva, koji u ovoj pjesmi pojačavaju kontrast svakodnevnog odnosno zemaljskog i metafizičkog. Eufoniji doprinosi i rima (*neće, peče, što ćeš*) te ponavljanje samoglasnika *o*, odnosno asonanca (*oštro: brm bla bla, i uzjaši prvo što dorotira/ iz ritma, kroz onaj prozor na vrhu neba nitko*). Primjetno je i ponavljanje *r* (*iz ritma, kroz onaj prozor na vrhu neba nitko*) koje prethodi riječi *plav*, a njezine varijacije, poput sintagme *plavo plovi*, postižu „mekoćom“ glasa *l* svojevrsni antipod užurbanom svijetu.

Ritmičnost ima važnu ulogu i u drugim pjesmama Rogića Nehajeva. Primjerice, u pjesmi „Tango“ koncept ritma toliko je važan da motivi dijelova tijela i njihov raspored oponašaju ritam pokreta, a opkoračenje doprinosi dojmu koračanja i dodira u plesu (*noga je između nogu noga je naspram/ noge, obraz je jedan spram drugog obraz je jedan/ uz drugi...*). Uzorak ponavljanja riječi u stihovima koji dočarava pokret može tako evocirati sinestezijski učinak zbog elementa zvuka i pokreta/dodira koje tango podrazumijeva.

Iako glasovna ponavljanja nisu značajka prepoznatljiva u poeziji Rogića Nehajeva u tolikoj mjeri, kao kod primjerice Anke Žagar i Josipa Severa, i u njegovu su pjesništvu zamjetni fonostilistički elementi koji doprinose eufoniji.

U analiziranim pjesmama Josipa Severa može se odrediti perspektiva prikaza stvarnosnog i u stvarnom svijetu osjetnog kao u pjesmi „Klišeji kiše“ ili stvarnosno-fantastičnog koje utječe na osjetila („Muzika vida“), dok je pjesma Anke Žagar smještena u san koji prevladava nad

hladnom stvarnošću prikaza predmeta. Pjesma „Plavo plavo, crno“ Ivana Rogića Nehajeva poslužila je kao prikaz granice metafizičkog i zemaljskog u percepciji iz koje se promatra svijet. Na taj se način fonostilistički elementi u svakoj od pjesama mogu promotriti kao prenositelji poruke iz različitih dimenzija spoznajnog, koje su uvijek obilježene zvukovima i izostankom zvuka.

4.2. Poezija 21. stoljeća

U pjesništvu različitih autora devedesetih godina mogu se tražiti neke zajedničke značajke koje književnopovijesno razdoblje u kojem ta poezija nastaje od njih iziskuje. Milanja zaključuje da pjesništvo određene generacije trebamo promatrati analizirajući njegovu „strukturu“ neovisno o povijesno-stilskom kontekstu, no treba imati u vidu i to da je književnost i „[...] niz sinkronija, i kao takvu da je manjkavo tumačiti je samo sinkronijski kao da prije nje nije bilo ničega“ (Milanja 2012: 168).

Ako se dakle uzme u obzir dijakronija, poezija 21. stoljeća može se promatrati kao svojevrsni nastavak na onu devedesetih godina 20. stoljeća te im se stoga mogu tražiti poetske sličnosti i odudaranja.

Hrvatska poezija devedesetih godina ne može se svesti pod zajedničku poetiku i njeni autori ne djeluju u okviru određene teorije. Ograničenja i nemoć da se stvari svedu pod zajednički nazivnik predmeti su tog pjesništva, zbog čega je i njegova interpretacija otežana (usp. Maleš 2010: 160). Ipak, to pjesništvo većinski odlikuje tematiziranje svakodnevice i svih njenih pojavnosti poput braka, ljubavi, izvanbračnih veza, seksualnosti, dokolice i posla izrazom koji je za nju tipičan, a koji uključuje kolokvijalizme, vulgarizme ili dijalogičnost (usp. Milanja 2012: 161-162). To je pjesništvo razdoblja „unižavanja estetike“ koje izrazom i sadržajem donekle odražava stvarnost u kojoj nastaje pa ga Vuković naziva i *stvarnosnim pjesništvom*, a Sorel *postističkim*, koje je obilježeno “kolektivnom tjeskobom i ravnodušnošću“ u razdoblju nakon Domovinskog rata (Milanja isto: 166).

Nakon pjesništva označiteljske prakse, koje započinje pitanjašima u 70-im godinama 20. stoljeća te zrcali onodobnu književno-povijesnu modu ugledanjem na strukturalizam te pjesništva 90-ih koje sve više daje prostora smislu umjesto jeziku, nastupa pjesništvo 21. stoljeća u kojem se više ne može tražiti pripadnost određenom književnom krugu (što također zrcali trenutni povijesni kontekst informacijske prezasićenosti), ali se u njemu mogu tražiti značajke prethodnih generacija. Na primjerima poezije Petre Rosandić, Neve Lukić i Anteja

Jelenića može se vidjeti kako društvena uključivost i interes za teme aktualne u povijesnom trenutku tako i dezintegracija subjekta, koja pak ne služi samo stavljanju jezika u prvi plan nego i prikazu dezintegracije tijela. To, na koncu, dovodi do pomirenosti s činjenicom da subjekt u prostoru postoji neodvojiv od drugih objekata (ali da to ne umanjuje njegov unutrašnji doživljaj), dok smisao u prostoru pjesme postoji neodvojiv od jezika.

Premda je hrvatska poezija od početka 21. stoljeća do 2022. godine ostala uglavnom teorijski još uvijek nepromatrana, može se primijetiti da autori 21. stoljeća pišu o svojem „stvarnosnom“ jednako kao i autori 90-ih, a to stvarnosno i u njih uključuje tehnološki napredak, ali i svakodnevicu koja nije više toliko obojena poslijeratnim iskustvom, već egzistencijalističkim objedinjavanjem „hladnoće tehnološkog“ i tijela. I u odabranim pjesmama autora 21. stoljeća u kojim prevladavaju fonostilistički elementi može se primijetiti priklonjenost toj motivici, ali i razlike individualnih pjesničkih stilova te, štoviše, ponekad i veća stilska sličnost s nekim daljim prethodnicima no što je generacija devedesetih.

4.2.1. Ante Jelenić

Ante Jelenić autor je jedne zbirke pjesama, *Stalak za svijet*, a pjesme i kratke priče objavljivao je i u časopisima i zbornicima. Aktivan je u raznim studentskim i umjetničkim projektima, a ta se vrsta angažmana proizašlog iz zainteresiranosti za društveno preslikava i na navedenu zbirku pjesama.

Pjesme Ante Jelenića iz zbirke *Stalak za svijet* objavljene 2020. godine crpe teme i motiviku iz više izvora, koji se često u pjesmi i zajednički pojavljuju, a tiču se problematike čovjeka kao političkog bića u sustavu koji je izložen kritici i čovjekova osobnog, sentimentalnog svijeta:

„Poezija je to, ipak, slobodno raskoračena između gotovo svega što čovjek jest; između djetinjstva, melankolije i smrti, promišljanja o umjetniku, ljubavnih, intimističkih prisjećanja i ispovijedi, a ponajviše kritika brojnih suvremenih neuralgija kao što je migrantska kriza, prevara konzumerizma i turizma te izostanak prijateljskog odnosa prema biljnom, osobito životinjskome svijetu.“ (Pogovor Dorte Jagić u Jelenić 2020: 155-156).

Zbirka *Stalak za svijet* sastoji se od devet dijelova — *Eutopija; Deveti rujna; Ultra festival; Parlamentacija; Rajski vrt, Pistorius; Dobro jutro građani EU; Gradonačelnik te Anarhist*, a fonostilistički elementi najprimjetniji su u 8. dijelu knjige, *Gradonačelnik*, gdje

uglavnom predstavljaju svojevrzne igre riječima koje asociraju na zvukove iz prirode, a pomoću kojih se prenosi ideja o čovjekovu udjelu u njoj. Takva je i pjesma „Napušavanje tišine“:

Šalama misli tišina šumi
Šapatom
Djeca su rudari takve prašine
Ozlijeđeno voće plače
Cvijeće
Duša šušti samostalno
Kao kiša
U traženju žute kože
Laži šušakaju lišće
Na cestama meditacije

Vizije odlaze zelene

- Ante Jelenić; Napušavanje tišine

Pjesma već u samom naslovu sadrži aliteraciju (glas *š*). Ponavljanje glasa *š* prisutno je već u prva tri stiha (*šalama, tišina, šumi, šapatom, prašine*), nakon čega se javlja u šestom i sedmom stihu (*duša, šušti, kiša*) pa opet pred sam kraj (*Laži šušakaju lišće*). U prvim dvama stihovima pojačava se dojam zvukovnog značaja glasa *š* jer se riječi koje prenose značenje mirnoće i stišavanja zvuka (*tišina, šapat*) pojavljuju uz sintagmu *šalama misli* koja sugerira dinamičnost, zaigranost, pokret. Osim što je takvo poigravanje značenjski nespojivim riječima (*šalama misli*) u kombinaciji sa zvukovno im sličnima svojevrzna igra riječima, i sadržajem se prenosi određena „igra“ (sugerira se – dječja), što se potpuno otkriva u sljedećem stihu (*Djeca su rudari takve prašine*). Primjer prvih triju stihova ujedno je i prikaz fonetskog simbolizma glasa *š* u hrvatskom jeziku, koji se vezuje uz tihe zvukove, kao što su „šuštanje“ ili „šum“, pri čemu ga riječi kojima su ti zvukovi označeni također u sebi sadrže, dok se fonetski simbolizam u povezanosti glasa *š* sa „šapatom“ može promatrati zbog *ššš* koje nije izravno onomatopejsko, ali koje izgovaramo kad želimo da se netko stiša. (I glas *š* u *tišini* se dakle, ako tu riječ shvatimo kao „posljednji stadij“ stišavanja, može tumačiti fonostilistički.)

Sadržajno to predstavlja i uvođenje jednog od aspekata tipičnih za pjesništvo ove zbirke, djetinjstva, dok se sljedećim stihovima (*Ozlijeđeno voće plače/ cvijeće*), kao kontrast ili odudaranje od prethodne tematike čovjeka i s čovjekom povezane motivike (*misli, djeca*) uvodi motivika „voća“ i „cvijeća“ koja se odnosi na prirodu. To je i glasovno popraćeno uvođenjem ponavljanja novog glasa, *ć*, pri čemu i pojavljivanje njegovog zvučnog parnjaka, glasa *đ* (*Ozlijeđeno*) i još jednog palatala, *č* (*plače*), doprinosi dojmu glasovnog ponavljanja. Zvukovno se dakle pravi razgraničenje između dijelova pjesme koji bi se mogli promatrati kao zasebne

značenjske cjeline, dok u sljedećim četirima stihovima dolazi do njihovog miješanja. Ipak, u riječi *kiša* pojavljuje se glas *š*, kao i u „šuškanju lišća“, što su pojave iz prirode, dok se u prvim stihovima glas *š* pojavljivao u pojavama vezanima za čovjeka. *Duša* ipak sadrži *š*, što se može tumačiti njenom „nevidljivom prirodom“, u čemu je na granici pripadnosti prirodi i čovjeku. Uvodi se i ponavljanje glasa *ž* (*žute, kože, laži*), koji, s obzirom na to da je to zvučni parnjak glasa *š*, doprinosi eufoniji.

Kako se predzadnji stih sastoji samo od triju riječi, a u dvjema od njih pojavljuje se ne toliko čest glas *c*, i on bi se mogao shvatiti kao primjer aliteracije (*Na cestama meditacije*). U tom je stihu uravnoteženo pojavljivanje samoglasnika *a* i *e*, što bi se sadržajno moglo povezati s težnjom za „uravnoteženjem“ u meditaciji, dok se u posljednjem stihu ponavlja *z* (*Vizije odlaze zelene*). Posljednji je stih i bjelinom odvojen od ostalih što bi se moglo povezati s „odlaženjem“ od prirode (*odlaze*), koja je ipak integralni dio čovjeka (kao što je i dio ove pjesme) te se u nju promišljanjem (meditacijom) može i vratiti. *S* i *c* ujedno su i visoki glasovi pa se njihovo pojavljivanje na kraju može potencijalno tumačiti i kao buđenje nade u poboljšanje ili sjedinjenje razjedinjenih motiva u pjesmi, dok se ne toliko zamjetno ponavljanje niskog glasa *m* (*cestama meditacije*) može shvatiti kao „meditacijsko“ smirivanje, prestanak kritike i odabir pomirenosti s prirodom.

Premda se ponavljani glasovi kroz pjesmu izmjenjuju, gotovo svi suglasnici koji se ponavljaju su šumnici, glasovi pri čijem izgovoru postoji veća zapreka te se ostavlja pitanje tumačenja te zapreke i prolaza zračne struje tijekom izgovora u okviru značenja pjesme. Artikulacijska svojstva glasova mogla bi se ovdje dovesti u vezu s preprekom čovjeka prirodi i njeno otklanjanje dječjim i krhkim u prirodi samoj te hitnost premošćivanja te prepreke. Tome doprinosi i ubrzan ritam pjesme, izostavljanje točke, prebacivanja i opkoračenja.

Ponavljanje šumnika *š* jedno je od najzamjetnijih glasovnih ponavljanja u *Stalku za svijet* te je značajno da uglavnom služi prenošenju dojma blagog zvuka, kao primjerice u pjesmi „Noć bez osjećaja“:

Dok se jebemo negativnim pokretima zdjelica
U noći bez osjećaja
Po uhu mi rasipa tišinu plišana životinja
Šapće mi o budućnosti
O dugoj šetnji rubom vremena
Prešutno pričamo o danima izvan tijela
Dugim ležanjima na duguljastim trenucima (...)

U pjesmi „Besmrtnost“ ponavljanje glasa *š* dočarava bešumnost (*Životinje bi tada utihnule/ I slušale planet kako diše/ Svi bi izašli iz spilja/ I došli na polarnu točku*), a tu je

primjetan i odabir glasa *s* umjesto *š* u riječi *spilja*, što može naznačiti svjesnost autora o izostanku eufonije u nekim slučajevima gomilanja istih glasova.

Opkoračenja i glasovna ponavljanja mogu se primijetiti i u drugim pjesmama ove zbirke, iako je u njoj naglasak prvenstveno na poruci koja se intendira prenijeti značenjem (socijalnoj, ekološkoj, egzistencijalnoj...) koje je upotpunjeno fonostilističkim elementima.

4.2.2. Neva Lukić

Neva Lukić djeluje kao književnica, likovna kritičarka, kustosica i voditeljica književno-izvedbenih radionica. Njena su objavljena djela, koja uključuju priče, slikovnicu i zbirke poezije: *Travka preko oblaka* (2018.), *More i zaustavljene priče* (2016.), *Sjene sjemenki* (2015.), *Haljina Obscura* (2010.) te *Ljudi bez parka* (2009.).

Autorica se u zbirci pjesama *Ježenja* (2020.) koristi brojnim glasovnim ponavljanjima i specifičnim ritmom, a značenjski metaforama i igrama riječi kako bi prenijela dojam ljudskog tijela u stalnom dijalogu i povezanosti s prirodom i stvarima u prostoru koje čovjeka okružuju i na koje tijelo reagira: „Ciklusi [...] zbirke Neve Lukić rišu koncentrične kružnice valova koji nas prožimaju pri susretu s drugima, našim manjkavim tijelom, mjesecom, istinom, umjetnošću, žalcima tuđih i vlastitih riječi...“ (Pogovor Gorana Čolakhodžića u Lukić 2020). Jedna je od tih pjesama „Sito“:

Poroznost
svijet u ravnoteži
umjetnost utabana stvarnosti,

umjetnost – odškrinute oči,
stvarnost uška na međi
uskličnika i pomaka u san;

Poroznost
rane postaju pješačke plohe,
sunce udara bas iza sljepoočnica
poroznost kad sjene su pokrovi,
a ne odlasci
kad sjene-rane ne lijepe se za dlanove
kad plohe žive na aparatima
ptičjeg cvrkuta
Poroznost
na vagi jednaki svjetovi
urušavaju se
plohe pokrovi

plohe otvori što vrisnu o obrazu
Punine i praznine su praznine
Punine i praznine
Praznine
- Sito; Neva Lukić

Pjesma usporenim ritmom dočarava sporost življenja, „ravnodušnost“ stvari oko nas, njihovu ispraznost i ujedno sadržajnost koju suptilno izbacuju na površinu pokreti i zvukovi, a koja se može nazreti promatranjem. Riječ „porozno“ zvukovno je slična riječi „prazno“, a oblici i jedne i druge ponavljaju se. To je ujedno i primjer nepotpunih holofona, odnosno riječi koje se ne podudaraju potpuno, ali je „[...]“ veoma naglašena njihova glasovna povezanost, a to znači i njihova nužna, istinska veza, njihovo jedinstvo jednakosti/suprotnosti.“ (Vuletić 1988: 101). Poroznost predočava šupljikavost, dakle prazninu, kroz koju stvari istječu. Riječ *poroznost* u pjesmi se ponavlja triput. Budući da je napisana velikim početnim slovom, a ne dolazi nakon točke i tako odudara od ostatka početnih slova u stihovima, radi se o grafostilemu, a naznačuje i pauzu u izgovoru, koja se može tumačiti kao stalni manjak, gubitak ili stanka u svijetu. Ta se naglašenost kratkog oblika u ovoj pjesmi podudara s Vuletićevim (2005: 98) navodom da je „[...]“ kratak stih, posebno u kontrastu s dužim stihom, versifikacijsko [...] sredstvo isticanja.“

Osim toga, ponavlja se i riječ *umjetnost* na kraju prve strofe pa na početku sljedeće, što je primjer anafore, a oblik riječi *stvarnost* pojavljuje se u prvoj strofi, a i u drugoj.

U prvoj strofi vidljivo je ponavljanje glasa *s* (*poroznost, svijet, umjetnost, stvarnosti*), iako ne prenaplašeno, što značenjski prati riječi drugog stiha, *u ravnoteži*. U istoj je strofi još češći glas *t* (*Poroznost/ svijet u ravnoteži/ umjetnost utabana stvarnosti*), kojemu Vuletić pripisuje izražavanje „trenutnih udaraca“ (usp. Vuletić 1988: 91).

U prve je dvije strofe značajno ponavljanje glasa *u* (jer on inače u hrvatskom nije čest vokal), odnosno asonanca (*u, umjetnost, utabana, uška, uskličnika*), čija učestalost, ako se uzme u obzir da je to stražnji, tamni vokal, doprinosi turobnoj i tjeskobnoj atmosferi (usp. Vuletić 2005: 77). *O* je još jedan samoglasnik koji se ponavlja, i to ne gusto koncentrirano, već ponavljanjem riječi čija se važnost u pjesmi tim ponavljanjem naglašava (*poroznost, plohe, pokrovi*) te kao nizak i taman vokal doprinosi monotoniji koja se može povezati s unutarnjim stanjem tmurnosti ili obamrlosti. Osim toga, značajno je i ponavljanje glasa *o* u stihu *plohe otvori što vrisnu o obrazu*. Osim dojma monotonije zbog zvukovnih kvaliteta vokala *o*, Vuletić ističe i njegov mogući vizualni dojam „obavijanja“ (usp. Vuletić 1988: 98). To odgovara čak i značenju nekih od najčešćih riječi koje sadrže *o* u ovoj pjesmi; *plohe* i *pokrovi* zauzimaju

prostor pokrivajući nešto drugo, a posebno se tako može tumačiti stih *plohe otvori što vrisnu o obrazu* jer i obraz pokriva, „obavija“.

U stihu *sunce udara bas iza sljepoočnica* ponavlja se glas *s*. Ako se uzme u obzir i da je *s* najviši glas u ljudskom govoru te svijetao, ovaj se stih može tumačiti kao uvođenje dinamičnosti u tmurnu, monotonu stvarnost koja se u pjesmi prikazuje, pri čemu dojam pojačava semantika glazbe u stihu (*bas*) uz vizualni efekt *sunca* i *sljepoočnica*. Riječ je o sinesteziji, odnosno miješanju funkcija osjetila (*sunce udara bas*).

Aliteracija se nastavlja u stihu *kad sjene-rane ne lijepo se za dlanove* ponavljanjem glasa *n*, koji je izgovorno „mekši“ pa stvara i umirujući dojam koji se prekida stihom ptičjeg cvrkuta, vizualno-auditivno slikom koja glasom *t* i slogotvornim *r* „razbuđuje“.

Primjetno je i ponavljanje glasa *v* (*na vagi jednaki svjetovi/ urušavaju se; plohe otvori što vrisnu o obrazu*) koji se izgovara bez napora pa opet uvodi u stanje „lakoće“, „lelujavosti“.

Na samom kraju javlja se još jedno ponavljanje, ono glasa *r* u stihu *plohe otvori što vrisnu o obrazu*, nakon čega se pojavljuje anafora riječi *punine* te sintaktička epifora riječi *praznine* — jer zadnja rečenica, a ne stih, završava jednakim riječima kao prethodni stih (usp. Vuletić 2005: 205) zbog prebacivanja, odnosno prenošenja riječi *praznine* u zadnji stih što, uz eliptičnost u izgovoru (*Punine i praznine/ Praznine*) daje na izražajnosti i sadržajno „zaokružuje“ dojam tmurnosti i monotonije koji se glasovima prenosi kroz pjesmu.

Ponavljanje glasova, njihova visina i ostale specifičnosti u kombinaciji s drugim glasovima imaju najvažniju ulogu u mnogim pjesmama ove zbirke. U pjesmi „Buđenje“ može se tako pronaći ponavljanje glasa *ž* uz sintagmu *visoke frekvencije*, što je upravo akustičko svojstvo tog glasa (visina): *Ježenje, to je nešto tuđe/ Visoke frekvencije, visoki ježevi,/ noževi/ Šilje zrak/ Da bi se ponovno vratili pod kožu (...)*; u pjesmi „Promašaji“ aliteracijom glasa *h* zbog napregnutosti organa pri izgovoru evocira se udaranje valova o hridi ili težina prepreke, a ta aliteracija asocira i na prirodan zvuk daha ili uzdaha: *U drhtaje života/ drhtaji mora dahtaju*.

U pjesmi „Opera brade“ kratke rečenice, ponavljanje rečenica i usklične rečenice daju na intenzitetu i dinamičnosti pjesmi, a time se dočarava i ritmični intenzitet metaforičke opere koju tematizira: *(...)Sitne pore/ Na koži obraza./ Čistine. Fijuci./ Krivo izrasli trzaji./ Zubi!/ Ruka bogalja./ Čestice čekaju!/ Ruka bogalja./ Rupice pjevaju!/ Pjevaju operu! Bradu*.

Prostor pjesama u zbirci *Ježenja* gradi se mnogim opkoračenjima, prebacivanjima, eliptičnim i neprekinutim rečenicama koje utječu na ritam te ponavljanjima riječi i glasova, a mnoge tematiziraju upravo zvuk ili glazbu, povezane sa zvučnim efektom koji ti elementi izazivaju.

4.2.3. Petra Rosandić

Petra Rosandić autorica je koja je dosad objavljivala svoju poeziju u raznim književnim časopisima (*Zarez*, *Tema*, *Poezija*, *Fantom slobode...*) te u zbirkama *Ako dugo držiš usta otvorena* (2015.) i *Pred lavu* (2019.).

Zbirka pjesama *Pred lavu* povrh svega je odraz autoričina individualnog stila čijim su dijelom fonostilemi kakvi se mogu pronaći samo u njezinoj poeziji: „Rukopis se može čitati i kao tekst putovanja kroz radikalnu iskrenost lirske subjektice prema sebi – do osobne slobode, kao tekst putovanja koje donosi široki i rasprskavajući spektar slika, kao i jednu posve originalnu i neodredivu poetiku bogatih i divljih unutrašnjih predjela.“ (Express). Petra Rosandić „poigravanjem“ jezikom (kako jezičnom formom tako i semantikom) stvara pjesme u kojima se može primijetiti neizostavna povezanost zvuka i značenja u kojoj prvenstveno sudjeluju fonostilistički elementi.

naglo se rastvori na živo
ražaren žamor
ljetu se nikad ne koleba
ljetu uvijek završi
u jednom popodnevu

ja se kolebam mogu dok hoću
hoću dok se mogu kolebati
koliko je potrebno
istina je najapstraktnija imenica
misli u imperativu
imperija misli

istine ni dalje neće kucati ovamo
nema smisla piti asteroide ako se
raste u vakuumu monopol kućice
ali budi i dalje dobro

srce je kuća koja klizeći raste
petlja korijenja iz grkljana
sručena niz vrat da bi se ulegla
u suncokret livade tijela

srce je kuća čiji podrum
uvijek mora lizati vrata
tovariti žar iz rastvorina rebara
natrag kroz vrat

vrat je dimnjak kuće

zato što se srce
rađa u grkljanu
šutnja nije zlato
šutnja je zla

- Petra Rosandić; Šutnja

Već prva dva stiha pjesme sadrže fonostilističke elemente. Primjetno je ponavljanje glasa *r* (*rastvori, ražaren, žamor*), i to u riječima koje znače nagle pokrete i komešanje. Izgovaranje glasa *r* iziskuje određen napor pa se prestanak ponavljanja tog glasa u stihovima koji slijede može promatrati i kao prestanak buke, stišavanje žamora. Dojmu dinamičnosti i „živosti“ doprinosi i ponavljanje visokog glasa *ž* (*živo, ražaren, žamor*). U prvoj strofi pojavljuje se i anafora, ponavljanje riječi *ljetu*, što nastavlja eufoniju.

U istoj se strofi pojavljuje i riječ *koleba* koja se pak ponavlja u drugom stihu u drugačijem obliku (*kolebam*) pa u sljedećem stihu u infinitivu. Pojavljivanje riječi istog korijena u različitim oblicima primjer je etimološke figure. Navedeni stihovi (*ja se kolebam mogu dok hoću/ hoću dok se mogu kolebati*) primjer su posebnog tipa paralelizma, zrcaljenja, koje se javlja na sintaktičkoj razini (usp. Nikolić 2019: 147), a s obzirom na to da prvi stih završava riječju *hoću* kojom potom sljedeći stih započinje, može se govoriti i o anadiplozi.

Zrcalna struktura pojavljuje se i na kraju druge strofe (*misli u imperativu/ imperija misli*), pri čemu se *misli* može smatrati homografom ili homofonom, ovisno o intonaciji koju ima, no u intonaciju ne možemo biti u potpunosti sigurni jer zbog uvođenja nekih naizgled nepovezanih motiva i izostanka grafičkih znakova kojima bi se naznačile pauze vlada tendencija „rastakanja“ smisla.

Treći stih druge strofe zvukovno je povezan s prethodnima zbog istog glasovnog skupa u riječi *koliko* (*koliko je potrebno*) kao u *kolebam* (*kol*). Međutim, stih koji slijedi, *istina je najapstraktnija imenica*, odudara od prethodnih stihova zvukovno, a u njemu se može primijetiti ponavljanje samoglasnika *a*. Promjena zvukovnog doživljaja podudara se s promjenom značenja u strofi, naglašava se kontrast između kolebanja, odnosno dvojbe i ustručavanja i rečenice po formuli maksime, koja prenosi sigurnost u ono što se tvrdi. Tako zrcaljenje u stihovima *misli u imperativu/ imperija misli* u istoj strofi u kojoj su i prva dva stiha zrcaljena, a tiču se kolebanja, odražava svojevrsnu nemogućnost da se izbjegne paradoksalno stanje misli koje su ujedno kaotične, moćne i zapovjedničke, ali i nesigurne.

Dojam nesigurnosti prenosi se i strukturom sljedećeg stiha u kojem ponovo nisu naznačene pauze i rečenica se prenosi iz jednog u drugi stih (*ako se/ raste*) te je sintaksa zbog uvođenja začudnih kombinacija riječi (*piti asteroide, monopol kućice*) zbunjujuća, a semantika još apstraktnija nego u prethodnim strofama, ali može se tražiti zvučkovna sličnost riječima *kucati* i *kućice*.

Sljedeće četiri strofe pjesme mogu se smatrati i njenim drugim dijelom zbog uvođenja novih motiva koji se ponavljaju. Triput se ponavljaju riječi *srce, kuća* i *vrata*, a dvaput *grkljan* i *šutnja* (što uključuje i oblike iste riječi). Ističe se semantostilistička funkcija *srca* i *kuće* produbljuvanjem opisa njihovog suodnosa. Navođenjem raznih dijelova tijela i „stavljajući ih“ u prostor u kojem živimo te ga s njime izjednačavajući, a ne odvajajući ga od prirode, postiže se efekt začudnosti.

Srce je kuća konstrukcija je kojom započinju dvije strofe zaredom. To ponavljanje doprinosi eufoničnosti, ali to čine i ponavljanja pojedinačnih glasova u strofama. U prvoj od strofa može se zamijetiti ponavljanje glasa *lj* (*petlja korijena iz grkljana*) i povećana učestalost glasa *l* (*klizeći, ulegla, livade, tijela*) u riječima koje uglavnom asociraju na statičnost, smirenost, odnosno, „lakoću“ zbog impresivne vrijednosti glasa *l* (usp. Antoš 1974: 46). U sljedećoj se pak strofi pojačano ponavlja glas *r* (*srce, podrum, mora, vrata, tovariti, žar, rastvorina, rebara, natrag, kroz*), što taj dio pjesme čini dinamičnijim, „nemirnijim“ prenositeljem efekta zaglavljenosti ili prepreke, napora koji se ulaže i pri izgovoru glasa *r*, ali je i u značenju stihova (*tovariti žar iz rastvorina rebara/ natrag kroz vrata*).

Pjesma završava anaforam riječi *šutnja* (*šutnja nije zlato/ šutnja je zla*), pri čemu posebnu eufoniju stvara igra riječima i odstupanje od prethodnog stiha u zadnjem izostavljanjem zadnjeg sloga. Na taj način značenje „šutnje“ (zadržavanja i izostanka zvuka) u ovome kontekstu na kraju pjesme dobiva i aspekt oduzimanja glasova i značenjski sačinjava kontrast prema buci koja je u značenju početka pjesme.

Motiv značenjski sličan šutnji, „nijemost“, pojavljuje se u pjesmi „Razglednica“ u istoj zbirci, gdje je to jedna od riječi u kojima se ponavlja glas *j*, ali koja se i sama u drugom obliku (*nijemosti*) ponavlja:

grad ukrućen na blagdane
postapokaliptična tržnica
pitak filmičan pas nedohranjen kaska
volim hijene skladatelj sam
jučer sam mislio – najgora je nijemost
danas – od nijemosti je ipak gore mucanje
dah je ta magija u šaci blata

puhački instrumenti najsigurnija invokacija
muzika počinje (...)

Budući da ponavljanje glasa *j* ima impresivnu vrijednost „svjetlosti, lakoće, leta, toka“ (Antoš 1974: 46), u kontekstu ove pjesme to se ponavljanje može shvatiti kao odražavanje blagosti ili mirnog toka daha u šutnji, nijemosti — uzorak koji se prekida stihovima *muzika počinje*.

U ovoj zbirci poezije Petre Rosandić može se dakle promatrati velika zastupljenost riječi koje se gomilaju, eliptičnih rečenica i opkoračenja koje doprinose ritmu, ali se mogu tražiti i zvukovni motivi čija značenja i ponavljanja stvaraju eufoniju.

Zaključak

Analiza fonostilema u hrvatskoj poeziji druge polovice 20. stoljeća i početka 21. stoljeća pokazuje da se fonostilistički elementi u poeziji mogu pronaći neovisno o razdoblju u kojem autori djeluju. O više čimbenika ovisi hoće li određeni pjesnik odabrati uvrstiti fonostilističke elemente u svoju poeziju i u kojoj mjeri: o odrednicama književnog razdoblja u kojem pjesnik stvara (a koje ovise o povijesnom kontekstu) i pjesnikovoj osviještenosti književne prakse vlastitog razdoblja i njegove pripadnosti istoj; o vlastitom stilu koji može biti naslonjen na ostale, ali je i uvijek prikaz unutrašnjeg pjesnikova „ja“ (u koje se pak u stilističkoj analizi ne zadire).

Ulaskom u prostor pjesme zalazi se u mjesto udaljeno od stvarnosti jer se pojavljuju označitelji koji nisu uvijek nositelji konvencionalnih značenja. Pojavljivanjem onomatopejskog znaka, koji je najbliži značenju prirodnog značenja, onog koje čovjeku pokazuje najmanji jaz između unutrašnjeg i vanjskog, jasno se otkriva povezanost pjesničkog znaka s govornim znakom, prvotno nastalim imitiranjem zvukova iz prirode. Razvojem je taj znak ušao u konvencionalni jezični sustav u čiju je perspektivu proučavatelj uronjen te zbog konvencija u mogućnosti prodrijeti u značenje pjesme. Postavlja se pitanje koliko je to značenje konvencionalno, a koliko prirodno, kada se uzmu u obzir fonostilistička istraživanja koja počivaju na tezi da neke glasove zaista doživljavamo drugačije od drugih, o čemu svjedoče i rezultati eksperimentalne govorne stilistike.

Fonostilistički elementi u pjesmama otkrivaju značajke pjesnikova stila prikazanog odabirom stilema koji grade motiviku i tematiku pjesme, a u kojem se mogu tražiti obilježja

razdoblja u kojem djeluje. Ipak, stilistički promatrajući pjesme hrvatskih pjesnika 20. i 21. stoljeća može se primijetiti da se neki fonostilistički aspekti, poput ponavljanja glasova, javljaju u pjesmama autora i razdoblja koja nisu vremenski, a ni stilski toliko bliska. Tome se može tražiti razlog u impresivnoj vrijednosti glasova, odnosno u fonetskom simbolizmu koji nalaže da ljudski um stvara povezanost između akustičkih svojstava glasova i impresije koje imaju na čovjekovu osjetilnu percepciju. Tako se primjerice pojedini palatali ponavljaju u pjesmama kada se želi dočarati visok zvuk, što se može promatrati u skladu s visinom tih glasova, a ponavljaju se često unutar riječi koje i same značenjem prenose neku vrstu zvuka. S druge strane, ponekad se ponavljaju i kao označitelji tihog zvuka u kontekstu pjesme, što se pak može povezati s konvencionalnim značenjem riječi u značenju stišavanja u hrvatskom jeziku (*psst, ššš*), odnosno, konvencije koja na prvi pogled nema dodira s prirodom. Taj fenomen može se tumačiti kao odstupanje od pravila fonetskog simbolizma i pokazatelj opravdanosti skepse da se prizna univerzalna povezanost zvuka i značenja, ali u okviru književne interpretacije može se tumačiti i kao kompleksnost osjetilne percepcije koja višeslojno i metaforički doživljava svijet. I ostala su glasovna ponavljanja u pjesmama potkrijepila više-manje univerzalna tumačenja impresivnih vrijednosti glasova, dok su ponavljanja riječi i opkoračenja nedvosmisleno doprinosila dojmu ritma, pauze i intenziteta pjesama te ujedno i eufoniji.

Analizirani korpus hrvatske poezije druge polovice 20. stoljeća, koji obuhvaća pjesme Anke Žagar, Josipa Severa i Ivana Rogića Nehajeva, pokazao je njihove individualne stilističke osobitosti. Zajedničko je njihovim pjesmama učestalo pojavljivanje fonostilema i inzistiranje na zvučnom potencijalu jezika. U pjesmama Anke Žagar eufoniju čine ponavljanja glasova, često kombinirana sa začudnom sintaksom, semantikom i neologizmima te one stoga oslikavaju posebnu igru izraza i sadržaja, zvuka i značenja koja je svojstvena cijelom njenom opusu. Odabranim pjesmama Josipa Severa, s druge strane, u prvom je planu izraz. Iako se u njima može tražiti smisao, on počiva prvenstveno na fonostilemima pod kojima se razumiju glasovna ponavljanja i paralelizmi. I ostale pjesme njegove zbirke *Diktator* grade se na sličan način, dok u njegovoj drugoj zbirci, *Anarhokor*, nije toliki naglasak na fonostilemima. Može se stoga reći i da je obilježje njegova stila eksperimentalnost od koje su fonostilemi neodvojivi jer ostavljaju razne mogućnosti interpretacije. U pjesništvu Rogića Nehajeva manje je upadljivih glasovnih ponavljanja nego u drugih analiziranih pjesnika te duljina njegovih rečenica stavlja naglasak na sadržaj, odnosno poruku o povezanosti dokučivog i nedokučivog kojima je zajednička prisutnost zvuka. Ritmičnosti doprinose prvenstveno opkoračenja i paralelizmi, no pjesma „Plavo plavo, crno“ pokazala je da se i u njegovu pjesništvu mogu tražiti fonostilistički elementi glasovnih ponavljanja, ali i onomatopeje.

Poezija hrvatskih pjesnika 21. stoljeća pokazala se sličnom poeziji njezinih prethodnika u aspektu povezanosti zvuka i značenja pjesničkim izrazom. Analizom je utvrđeno da se i u hrvatskih pjesnika najnovijeg doba pojavljuju fonostilemi, koji potiču eufoniju. Izabrana poezija Anteja Jelenića predstavlja primjer njegovih pjesama s mnogobrojnim ponavljanjima glasova koja se ne dovode u vezu samo s eufonijom nego pokazuju i važnost impresivnih vrijednosti glasova zbog koje se oni mogu povezivati sa sadržajem stihova. U njegovoj zbirci *Stalak za svijet* sadržaj igra najvažniju ulogu, prenosi određene društvene poruke i zapažanja o čovječanstvu, a u nekim pjesmama, poput „Napušavanja tišine“, zvuk vrši ključnu funkciju u prenošenju sadržaja. Značajno je ponavljanje palatala, ali i motiv kiše, kao u jednoj od najpoznatijih fonostilistički obilježenih pjesama Josipa Severa, „Klišej kiše“. Neva Lukić učinila je prostornost i tijelo temom svoje zbirke *Ježenja*, a samim time i zvuk koji prolazi prostorom kao medij doživljaja. To odražava glasovna ponavljanja i paralelizme koji se pojavljuju u njenim pjesmama kao svojevrsna „jeka“ predmeta ili čovjekove suptilne radnje i reakcije. Zvuk je očit prenositelj značenja, i to značenja u okviru konkretne teme predmeta i tijela, čijom se varijacijom može smatrati svaka pjesma u zbirci. U zbirci Petre Rosandić, *Pred lavu*, obilježene opkoračenjima i paralelizmima te ponavljanjima glasova, zvuk ima važnu ulogu u prijenosu sadržaja, ponovo otvarajući prostor za tumačenja impresivnosti glasova. Sintaktičko-semantička zamršenost kao da poziva na odgonetavanje značenja glasova u pjesmama i razloga njihova gomilanja.

Može se stoga zaključiti da, iako analizirani korpusi pripadaju različitim vremenskim razdobljima, unutar kojih vlada priklonjenost određenom stilu, primjećuje se poetska osobitost određenog pjesnika. Značajna je sličnost dvaju korpusa u ponavljanju fonostilistički obilježenog motiva kiše, koji može biti predmetom diskusije o onomatopeji, a često su prisutni i motivi glazbe ili tišine/šutnje, koji su zapravo direktni označitelji neke vrste zvuka ili njegova izostanka. Njihovom se uporabom naglašava povezanost zvuka sadržanog u značenju te u izrazu napisanog. Osim toga, potvrde o impresivnim vrijednostima glasova mogu se tražiti u pjesmama kako autora druge polovice 20. stoljeća tako i onih iz 21. stoljeća. To govori o univerzalnom shvaćanju dojma koji glasovna ponavljanja izazivaju te bi se stoga hrvatska poezija 21. stoljeća mogla shvatiti onom u kojoj se dosljedno nastavlja zastupljenost fonostilističkih elemenata. U potonjoj je ipak zamjetan veći naglasak na sadržaju koji prenosi društvene poruke, one o doživljaju tijela koji se ne „prikrija“ metafizičkim (kao što je to, recimo, u Nehajevljevoj poeziji). Tijelo se raznim stilističkim i fonostilističkim postupcima ogoljuje, smješta u prostor, njegovi se dijelovi metaforama dovode u vezu s predmetima te se, paradoksalno, na taj način, pojednostavljuvanjem stvara začudnost (u poeziji Neve Lukić, ali i

Petre Rosandić). Svakidašnje, tjelesne radnje pojednostavljaju se u pokušaju da se dođe do onog što im je u srži, krhkosti tijela ili nevinosti dječjeg — kao što je to u Jelenićevoj zbirci, gdje fonostilemi služe za prenošenje sadržaja neke veće, važnije, odnosno kolektivne poruke.

Premda fonostilistika proučava i objašnjava zvukovne komponente književnog djela, a naš doživljaj djela uvelike ovisi o glasovnom ostvaraju, ovom se analizom hrvatskog pjesništva 20. i 21. stoljeća također može ustanoviti da je u pjesničkoj analizi teško odjeljiva od ostalih grana stilistike, morfostilistike, sintaktostilistike i semantostilistike, a uzajamna funkcija njima pripadajućih stilema u pjesmi pokazuje prepletanje zvuka i značenja u pjesničkom kontekstu, ali i ostavlja prostora za daljnje interpretacije.

Literatura:

PRIMARNA:

Jelenić, Ante. 2020. *Stalak za svijet*. Zagreb: Sandorf.

Lukić, Neva. 2020. *Ježenja*. Zaprešić: Faktura.

Rogić Nehajev, Ivan. 2003. *Pabirci i po koja pjesma*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.

Rosandić, Petra. 2019. *Pred lavu*. Zagreb: Durieux.

Sever, Josip. 1969. *Diktator*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta.

Žagar, Anka. 2012. *Crta je moja prva noć*. Zagreb: Matica hrvatska.

SEKUNDARNA:

Antoš, Antica. 1974. *Osnove lingvističke stilistike*. Zagreb: Školska knjiga.

Bagić, Krešimir. 1994. *Živi jezici*. Zagreb: Naklada MD.

Bagić, Krešimir. 2015. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Baković, Sanja. 2021. Petra Rosandić silazi u vulkanski krater prije nekontrolirane eksplozije — pred lavu! *Express*, 1. 9. 2021. <https://express.24sata.hr/kultura/petra-rosandic-silazi-u-vulkanski-krater-prije-nekontrolirane-eksplozije-pred-lavu-25177> [pregled 13. 6. 2022]

Borković, Ljubomir. 2004. *Neuro-psiho-lingvistička osnova slušanja, mišljenja i govora: (temelji verbotonalne teorije)*. Zagreb: Hrvatska verbotonalna udruga.

Čale, Frano. 1973. *Od stilema do stila*. Zagreb: Nakladni zavod MH.

Guberina, Petar. 1967. *Stilistika*. Zagreb: Zavod za fonetiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Hrvatska enciklopedija <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=56112> [pregled 1. 6. 2022]

Maleš, Branko. 2010. *Poetska čitanka suvremenoga hrvatskog pjesništva (1950-2010.)*. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca.

Milanja, Cvjetko. 2012. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., IV. Dio, Knjiga 1*. Zagreb: Altagama.

Milanja, Cvjetko. 2012. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., IV. Dio, Knjiga 2*. Zagreb: Altagama.

- Nikolić, Davor. 2014. Fonostilistički pristup pjesmi *Evandelisti* Ivana Slamniga. *Croatica* 58: 147-162.
- Nikolić, Davor. 2019. *Između zvuka i značenja*. Zagreb: Disput.
- Pranjić, Krunoslav. 1968. *Jezik i književno djelo*. Zagreb: Školska knjiga.
- Solar, Milivoj. 1997. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Vinogradov, Viktor. 1971. *Stilistika; Teorija poetskog jezika; Poetika*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Vuletić, Branko. 2005. *Fonetika pjesme*. Zagreb: FF press.
- Vuletić, Branko. 2006. *Govorna stilistika*. Zagreb: FF press.
- Vuletić, Branko. 1980. *Gramatika govora*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, OUR Izdavačka djelatnost.
- Vuletić, Branko. 1988. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*. Čakovec: Izdavački centar „Revija“.
- Vuletić, Branko. 2007. *Lingvistika govora*. Zagreb: FF press.

Kazalo pojmova

- Aliteracija 9, 10, 16, 25, 26, 29
Alonso, Amado 7
Antoš, Antica 5, 6, 7, 8, 9, 11, 16, 32
Asonanca 9, 10, 16, 22, 28
Bagić, Krešimir 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 20
Bally, Charles 4, 7
Borković, Ljubomir 8, 13
Bredin, Hugh 12
Čale, Frano 7
de Saussure, Ferdinand 4, 6, 7
Ekspresivna obilježja fonema 5, 6
Eufonija 10, 11, 17, 18, 19, 22, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35
Fonoestezija 11
Fonologija 5
Fonologocentrizam 15
Fonostilistička analiza 3, 6, 8, 13
Glasovni simbolizam (fonetski simbolizam) 4, 11, 12, 13, 19, 25, 34
Govorne vrednote 6, 7, 8
Govorni znak 3, 6, 33
Grammont, Maurice 4, 11
Guberina, Petar 4, 7, 8, 12, 20
Impresivna obilježja fonema 5, 6, 9, 10, 16, 20, 32, 33, 34, 35
Jelenić, Ante 23, 24, 25, 35, 36
Krugovaši 14
Kvorumaši 14
Lukić, Neva 23, 27, 35
Maleš, Branko 14, 15, 21, 23
Milanja, Cvjetko 14, 18, 23
Neoavangarda 18
Nikolić, Davor 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 31
Offaši 14
Onomatopeja 6, 7, 10, 11, 12, 17, 22, 25, 33, 35
Paralelizam 10, 11, 31, 34, 35
Pauza 7, 8, 28, 31, 34
Pitanjaši 14, 23
Pjesnički homofoni 10
Pjesnički znak 3, 6, 7, 33
Platon 3
Postavangarda 15, 18

Postisti 23
Postmodernizam 14, 15
Pranjić, Krunoslav 10, 11
Razlogaši 14
Ritam 8, 15, 17, 21, 26, 29
Rogić Nehajev, Ivan 14, 21, 22, 34, 35
Rosandić, Petra 23, 29, 30, 31, 33, 35
Sever, Josip 14, 15, 16, 17, 18, 22, 34, 35
Sinestezija 11, 12, 16, 17, 22, 29
Stilistika 4, 5, 7, 36
Trubeckoj, Nikolaj Sergejevič 5
Vinogradov, Viktor 5
Vuletić, Branko 4, 6, 7, 28, 29
Zrcalna struktura 10, 31
Žagar, Anka 14, 18, 19, 20, 22, 34

Sažetak

U ovom će se radu analizirati fonostilistički aspekti nekolicine izabranih pjesama autora novije hrvatske književnosti. Započet će se objašnjavanjem pojma *fonostilistika* i pojašnjavanjem važnosti odnosa zvuka i značenja na kojemu se zasniva te će se ponuditi pregled povijesti te tematike, od Platona do de Saussurea i Ballyja. U sljedećem dijelu detaljnije će se opisati fonostilistički elementi (asonanca, aliteracija, paralelizam, onomatopeja) ključni u fonostilističkim istraživanjima raznih autora. Navest će se hipoteze i rezultati istraživanja te uvesti pojam glasovnog simbolizma, odnosno, njegove postavke i eksperimentalno područje koje otvara. Prethodni je dio ujedno i uvod u središnji, fonostilističku analizu odabranih pjesama Anke Žagar, Josipa Severa i Ivana Rogića Nehajeva te autora najmlađe generacije — Anteja Jelenića, Neve Lukić i Petre Rosandić. Cilj je pokazati da se fonostilistika u pjesmama pretače i u najnovije doba i da su fonostilistički elementi prisutni u poeziji raznih autora s naglaskom na razdoblje od postmodernizma do današnjice. Analiza će se oslanjati na poetičke postupke glasovnog ponavljanja, paralelizma, eufonije i onomatopeje prisutne u navedenim pjesmama uz naglasak na važnosti fonostilističkih elemenata za tumačenje određene pjesme. Raznovrsnost primjera poslužit će za zaključke koji će se izvesti o fonostilističkim načelima koja su najprimjetnija upravo u poeziji te o fonostilistici navedenih hrvatskih pjesnika iz 20. i 21. stoljeća.

Ključne riječi: fonostilistika, novija hrvatska poezija, glasovni simbolizam, Josip Sever, Anka Žagar, Ivan Rogić Nehajev, Antej Jelenić, Neva Lukić, Petra Rosandić

Summary

This paper will analyze the phonostylistic aspects of several selected poems by recent and contemporary Croatian authors. It will begin by explaining the concept of phonostylistics and clarifying the importance of the relationship between sound and meaning, on which it is based, and will offer an overview of the history of the subject, from Plato to de Saussure and Bally. The next section will describe in detail the phonostylistic elements (assonance, alliteration, parallelism, onomatopoeia) crucial in the phonostylistic research of various authors.

Hypotheses and research results will be presented, and the notion of sound symbolism will be introduced, that is, its settings and the experimental area it opens up. The previous part is also an introduction to the main part, the phonostylistic analysis of selected poems by Anka Žagar, Josip Sever and Ivan Rogić Nehajev and the authors of the youngest generation — Antej Jelenić, Neva Lukić and Petra Rosandić. The aim is to show that phonostylistics in poems is translated into recent times and that phonostylistic elements are present in the poetry of various authors with the emphasis on the period from postmodernism to the present. The analysis will rely on the poetic procedures of repetition of sounds, parallelism, euphony and onomatopoeia present in these poems with the emphasis on the importance of phonostylistic elements for the interpretation of a particular poem. The variety of examples will serve for the conclusions that will be drawn on the phonostylistic principles that are most noticeable in poetry and about the phonostylistics of the listed Croatian poets from the 20th and 21st century.

Key words: phonostylistics, recent Croatian poetry, sound symbolism, Josip Sever, Anka Žagar, Ivan Rogić Nehajev, Antej Jelenić, Neva Lukić, Petra Rosandić