

Kornelija Pinter

Prva osnovna škola Bjelovar

kornelijap@net.hr

ZAŠTO NA OBALI MORA BITI MORE?

Sažetak

Pjesništva Josipa Pupačića i Delimira Rešickog dijele isti motiv – more. Prisutnost mora kao geografskoga konteksta, orijentira, lajtmotiva – ustrajnoga toposa u pismima obojice pjesnika – odsutnoga u stvarnome kontekstu obojice autora, zavodi i opominje na analitički angažman oko njihova zajedničkog *krimena*. Koliko se, gdje i kako Pupačićev Mediteranizam i Rešickijev Panonizam lingvistički preklapaju, mimoilaze, spore i zbližavaju u svom zajedničkom instinktu i podtekstu, pokušat ćemo usporednom analizom pjesništava dvojice autora rasvijetliti u ovome radu.

Ključne riječi:

lingvizam, more, Josip Pupačić, Delimir Rešicki, podtekst, topos

Uvod

Mnoštvo je paradigmi i teorijskih veduta preko kojih možemo promatrati neraskidiv odnos između prostora (Panonije i Mediterana) i jezika (jezika hrvatske književnosti i hrvatskoga jezika). U ovome razdjelu navest ćemo ih nekoliko te ćemo pokušati približiti njihove alate i mehanizme koji su u stanju donekle rasvijetliti motiv vode prisutan kod obojice pjesnika – Pupačića i Rešickog.

Predrag Piper u knjizi *Jezik i prostor* upućuje na suodnos čovjek – jezik – prostor: „Problem prirode odnosa između jezika i prostora deo je problematike odnosa između čoveka i prostora.“ (Piper 2001, 11). Istraživanja Z. S. Gunaeva (1977) daju podatke o dagestanskim jezicima čiji govornici žive na strmim padinama planina te pokazuju kako se geografija odrazila u gramatičkoj

strukturi jezika. U dagestanskim jezicima zamjenice, pridjevi i prilozi svojom raznolikošću morfologije daju sliku prostora i prostorne orijentacije u kojemu nastaju. Gunaev ističe kako je dugotrajni proces apstrahiranja geografskih osobitosti utjecao na formiranje gramatičkoga sustava dagestanskih jezika. Istražujući dagestanske jezike, posebice laski jezik, Gunaev nalazi vezu između planinskoga prostora Dagestana i složenoga sustava pokaznih zamjenica. One izražavaju osobitosti toga prostora i ljudskoga snalaženja u njemu preko raznolikosti izražavanja prostorne orijentacije u odnosu na horizontalnu i vertikalnu površinu.¹⁶

Stipe Grgas (2012), ističući nužnost implementacije prostora u interdisciplinarna čitanja književnosti, upućuje i na geografsku dimenziju ljudske egzistencije te nužnost uključivanja geografije u dijalog o prostornosti. Grgas okuplja stavove različitih teoretičara u početne točke: prostor je u temelju ljudskoga iskustva, stoga se ne može izuzeti; prostorne kategorije nužne su pri razumijevanju vlastite smještenosti, jer smo geografska bića. U radu *Bučno nadire prostor sa svih strana* (2010.) Grgas daje moguću aparaturu iščitavanja „zemljopisnoga ishodišta“ na primjeru pjesničkoga izričaja Adriane Škunca.

Odnos tijela i prostora – koji tijelo registrira osjetilima i koji doživljava s obzirom na misaone ili fizičke aktivnosti – neizostavno je spomenuti jer je tjelesni osjetilni sustav posrednik čovjekova odnosa s prostorom. Antonio Damasio, govoreći o ulozi tijela u konceptualizaciji ljudskih doživljaja i stvaranju pretpostavki o svijetu u kojemu čovjek živi, ističe: „Sve što se zbiva u vašem umu, zbiva se u vremenu i prostoru u odnosu na onaj trenutak vremena u kojemu se vaše tijelo nalazi i onaj dio prostora što ga vaše tijelo zauzima“ (Damasio 2005, 146).

16 U petočlanom sustavu pokaznih zamjenica laskog jezika može se izdvojiti grupa zamjenica koje upućuju na stupanj udaljenosti predmeta (lica), koji se nalazi upravo na horizontalnoj površini u odnosu na nivo mjesta gdje se nalazi govornik: ba „ovaj“ (u sferi 6 govornika), my „taj“ (u sferi sugovornika, čiji se nivo nalaženja obično podudara s nivoom mjesta gdje se nalazi govornik), ta „taj“ (izvan sfere, kako govornika, tako i sugovornika, ali na približno podjednaku nivou mjesta gdje se nalaze). Za izražavanje prostorne orijentacije po vertikali, postoji druga grupa u koju spadaju zamjenice koje se razlikuju po nivou mjesta nalaženja određenog predmeta ili lica, u odnosu na nivo mjesta gdje se nalazi govornik: kIa „taj“ (iznad nivoa mjesta gdje se nalazi govornik); ba „ovaj“ - ta „taj“ (na istom nivou s mjestom gdje se nalazi govornik); ra „taj“ (ispod nivoa mjesta gdje se nalazi govornik).

Branko Vuletić (1988) u fonostilističkim tumačenjima pjesničkih tekstova prostor pjesme vidi kao ostvaraj unutarnje motiviranih odnosa: linearan se jezični znak pretvara u spacijalan pjesnički znak. Vraćanjem, na koje nas upućuju unutarnje motivirani odnosi, uspostavljaju se nelinearni smjerovi čitanja pjesničkog teksta, uspostavlja se – prostor pjesme. Prostor pjesme ostvaruje se materijalnom sličnošću označitelja i njihovom blizinom. Fonostilističkom analizom, uočavanjem glasovnih ponavljanja, uz asonancu i aliteraciju te pjesničkih homofona, kao osobito motiviranih znakova kojima se potvrđuje Jakobsonov pristup poetskoj funkciji (usp. Jakobson 1966), kojom os kombinacije preuzima ulogu osi selekcije, pokazuju se isti principi izgradnje pjesme i objektivne stvarnosti. Glasovi i leksemi konstruiraju vlastiti kontekst koji je određen prostornošću, ma koliko ona bila nezamjetna: gramatiku jezika, gramatiku govora, gramatiku tijela i gramatiku pjesme veže neodvojivost od prostora – specijalnost.

Voda u Mediteranizmu i voda u Panonizmu

U *Panonizmu I.* i *Panonizmu II.*, dvoknjižju autora Gorana Rema i Sanje Jukić (2014), daje se pregled stilističkih postupaka autora od 15. stoljeća do danas koji tematsko-motivskim odrednicama pripadaju prostoru Panonije. Riječ je o dvoknjižju koje želi osvijestiti vezu teksta i prostora – prostora Panonije, koji svojom „geogeneom, posebice količinom vlage kao posljedicom kompleksnih geoloških mijena“, ima preslik u tekstovima. Rem i Jukić iščitavaju stilske različitosti i istosti u poetikama autora od Janusa Pannoniusa do Satana Panonskoga. Istosti koje dijele autori okupljeni u dvoknjižju Panonizma mogu se svesti na dva motiva – zemlju i vodu. Voda se etimološki može iščitati i iz imena Panonija:

„Uz zemlju, voda je, kako se napomenulo, druga relevantna motivska točka panonizma, čija simbolika pronalazi uporište u geoidentitetnoj zbilji panonskoga prostora, što potvrđuju i neka etimološka tumačenja imena Panonije. Naime, smatra se da ime Panonije ima podrijetlo u ilirskome jeziku, iz praindoeuropskoga korijena ‘pen’, koji se koristio u riječima močvara, voda, mokro“ (Jukić i Rem 2014, 31).

Vodni leksik u pjesništvu Delimira Rešickog¹⁷ valentnošću i visokom frekventnošću ističe jezično-prostornu identitetnost i konstantnost: vodu kao tematsko-motivsko obilježje književnih tekstova panonskoga prostora i obilježje bioidentiteta Panonije. Panonija je u Rešickijevu tekstu prisutna svojom kompletnom geološkom identitetnošću, uključujući i geološku prošlost kada je voda bila njezin primarni identifikacijski označitelj. Visoka frekventnost vodnih imenica (koje u općem leksiku funkcioniraju kao zemljopisno nazivlje) u pjesničkome opusu Delimira Rešickog pokazuje reflektiranja prostornih fenomena, bilo onih neposredno postojećih, bilo memorijski upisanih u konstituciju panonskoga prostora.

Govoreći o književnom Mediteranizmu, Sorel (2020) ističe kako književnost, ma koliko različitih teorija posjedovala u pokušaju razumijevanja teksta, ne može i nikako ne uspijeva reducirati ono što je „glavna interpretacijska smetnja – svijet, odnosno kontekst“. Sorel dalje nastavlja: „Premda ne uvijek, prostor ipak u stanovitoj mjeri određuje i autora i čitatelja, a time i tekst. Stoga se i prostor mediteranske kulture ne može lišiti svoga bogatstva – ljudi koje tvore tu istu kulturu” (Sorel 2020, 19). Detektirajući pisce koji formiraju hrvatski mediteranski kanon tijekom 20. stoljeća, Sorel ističe samo jednu pjesmu i samo jednog autora, *Oproštaj* Tina Ujevića. Tin Ujević, baš kao i Josip Pupačić, nije rođen niti je živio pored mora: niti je Tinov Vrgorac niti je Pupačićevo Slime uz more, ali su ga naslućivali iza planina i mirisali njegovu blizinu. Obojica su iz istoga kraja Hrvatske, Dalmatinske zagore, kontinentalnoga dijela Dalmacije. To je još jedan pokazatelj kako pripadanju mediteranskome književnome krugu nije odrednica temporalnost, nego prostornost. Pripadanje određenome geografskome prostoru možda nije glavna, ali je svakako bitna odrednica pri tumačenju književnoga teksta. O tome Sorel kaže:

„Bez obzira na to je li riječ o fenomenološkom merleaupontyjevskom povratku stvarima, lokalnome regionalizmu s naglašenim pathosom ili pak o njihovim logocentričkim razgradnjama, uvijek je riječ o istome ishodištu, makar u različitim tehnikama prilaženja. Zapravo, često je riječ o oponašanju memorije s obzirom na to da je nestao i/ili nestaje predmet referencije“ (Sorel 2020, 21).

17 Pinter, K. (2018). *Prostor u jeziku – semantičko polje vode u pjesništvu Delimira Rešickog*. Doktorski rad. Zagreb.

Ako su prostor i baština odredili tip mediteranske misaonosti, onda joj Pupačić pripada. Nadire li more u ijednoj hrvatskoj pjesmi više no u Pupačićevoj pjesmi *More*? Iz nje se može očitati temeljna odlika Mediteranizma – pripadnost prostoru – uostalom, isto to možemo čitati u pjesmama začínjavaca i tekstovima pripadnika književnih krugova koncentriranih oko dalmatinskih gradova.

More kojeg nema: fonostilematika pjesme *Proljetno more, Vrsar*

Pokušat ćemo opisati stilogena sredstva i postupke na fonetsko-fonološkoj razini u pjesmi Delimira Rešickog *Proljetno more, Vrsar*. Nastojat ćemo pronaći točke na granici stvarnih i tekstnih prostora koje upućuju na motivsku i stvarnosnu vezu Rešickijevih jezičnih odslika stvarnosti.

Panonsko more skriveno u agregatnim stanjima vode: snijeg, magla, vlaga – neki su od amblema nestale vode koje u svojoj poeziji bilježi Delimir Rešicki.¹⁸ Ima li to veze sa stvarnošću Panonije u kojoj živi Rešicki? Jesu li se „vodne riječi“ slučajno ili motivirano ugradile u njegov poetski jezik?

Pjesma *Proljetno more, Vrsar* artikulirana je u deset rečenica od kojih prva ima sedam stihova, druga i treća četiri, četvrta tri stiha, peta šest stihova, šesta osam, sedma tri, deveta i deseta pet stihova te deseta osamnaest. U pjesmi je uočljiva okomito ustrojena nepravilna zrcalna struktura koja počinje naslovom s imenicom *more* koja se ponavlja četiri puta tijekom cijele pjesme uključujući i naslov te veže sve dijelove pjesme u cjelinu, dajući svakome dijelu drugačije značenje. U prvome dijelu pjesme imenica *more* (*s desne je strane ceste proljetno more*) anagramskim postupkom i blizinom riječi (*večernjega*) *umora* (koja sadrži imenicu *more*) upućuje na osjećaj zatvorenosti, nijemosti i nemoći. U drugome dijelu, okružena vodnim riječima (*šterne, pije, vodu, s dna zdenaca, ribarske brodice, usidrene u marini, u rukavcu Drave, ledom, injem*) imenica *more* kao da stvara vodni prostor u kojemu spaja vodna obilježja panonskoga prostora te nagovještava mogućnost promjene atmosfere pjesme. U zadnjemu dijelu pjesme u kojemu se nalazi imenica *more* blizinom i sličnošću glasovnoga sastava vezuje se uz pridjev *vlažnim* (*stijenkama*) te kao da do samoga kraja pjesme održava vodenost kao presliku panonskoga krajolika. Postupak

18 Isto.

odražavanja uočavamo u ponavljanju glasa š u središnjem dijelu pjesme koja motivirano povezuje riječi te materijalnom sličnošću tvori unutarnje motivirani okomiti niz. Riječi koje sadrže glas š ponavljaju se i okupljaju u početnom, središnjem i zadnjem dijelu pjesme: u prvome dijelu pjesme glas š povezuje riječi: *groš, ušiven, što, zašivene, što* s riječima iz središnjega dijela: *iščezloga, šterne, šuti, mreška, pokušaju, nezavršenoj, slušao te upućuju na razrješenje (što – nešto; pokušaju – završava; slušao – ravnodušnost)* u riječima koje sadrže glas š u zadnjem dijelu pjesme: *što, što, završava, ravnodušnost, nešto, nešto što, nešto što*.

Proljetno more, Vrsar

Zvonku Makoviću

*Kao groš ušiven u odjeću
onoga koji je jednom
morao prijeći mnoge granice
suočen samo sa svojom bijedom
i samo sa svojim strahom
skriveno je sve ono
što sam ti ikada poželio reći.*

*Ti si konac
nevidljiva lanena nit
kojom su i danas
zašivene moje usne.*

*Crvena zemlja čijim su prahom
označene stranice
izgubljenih glagolskih brevijara
boje je večernjega umora u tvojim očima.
Sav meni poznat svijet
nestaje u retrovizoru
s desne je strane ceste proljetno more.*

*Odněkud iz vremena
skrivenog u žbuci
što se polako drobi
između kamena i kamena
stići će kosac i stići će janje bez očiju.*

*Haljina iščezloga anđela
pokrit će šterne kilometrima uokrug
mjestu na kojemu smo zastali.
Tko pije vodu s dna tih zdenaca
može kazati da vidio je djelić čistog neba
u moru koje skupa sa mnom šuti
i ne mreška ribarske brodice
usidrene u marini.*

*U rukavcu Drave
vidjeh početkom zime mrtvoga labuda
okovanoga ledom i injem.*

*Sličio je, na neki neobičan
ali sasvim izvjestan način
nezavršenoj Mozartovoj Velikoj misi
koju sam slušao s CD-a
u tvome automobilu.*

*Ono odkuda sam daleko je
ono kamo idem nestaje i vraća se
kada začas sklopim oči
kao slika na pokvarenom hotelskom televizoru
odmah iza ponoći.*

*R. M. Rilke nije nikada napisao
precizne upute
za dostojanstveno pjesničko starenje
i to je ona karika
koja nedostaje u mome
pokušaju progovora o onome
što mi se zapravo
dogodilo prije, mnogo prije
nego što sam shvatio gdje počinje
i završava zaborav*

*ravnodušnost od koje me
zalud liječi more
ti bijeli prohladni zidovi
plijesan na njihovim vlažnim stijenkama
tvoja soba u kojoj je mir
nešto sasvim obično
nešto što se ne poklanja
nešto što se ne prepoznaje u slučaju.*

Učestalost glasa *š* u prvome dijelu pjesme iznosi 1,98 %, što je neznatno više od njegove učestalosti u neutralnome kontekstu koja iznosi 1,19 – 1,50.¹⁹ U drugome dijelu pjesme učestalost glasa *š* iznosi 2,02 % te u zadnjem dijelu pjesme 3,19 %. Najizraženija učestalost glasa *š* je u središnjem dijelu pjesme – 3,84 %, u prvim dvama stihovima središnje strofe te u šestom i sedmom stihu 4,16 %. Upravo u toj, središnjoj strofi, aliteracija glasa *š* otkriva svoje značenje – motivirano povezivanje riječi različitoga sadržaja i uočavanje veze među njima: *iščekzloga – šterne; šuti – mreška* parovi su riječi koji upućuju na promjenu, čišćenje, ispiranje te prekidanje šutnje zvukom mreškanja mora. Aliteraciju glasa *š* pojačava anagramski postupak već na početku prvoga stiha pjesme u riječima *groš, ušiven* u kojima se blizinom i sličnošću uočavaju *oš* i *uš*. Anagramski postupak uočava se i u riječima *što – nešto* na početku pjesme (*što sam ti ikada poželio reći*), a potom na samom kraju *što* (ponavlja se šest puta u pjesmi) te *nešto* koje sadrži *što* (*nešto sasvim obično/nešto što se ne poklanja/ nešto što se ne prepoznaje u slučaju*). *Nešto* se pojavljuje u obliku anafore na počecima zadnjih triju stihova, istaknuta grafičkim odvajanjem praznim redcima. Anafora koja stvara eufonični ustroj stihova ističe mir (*tvoja soba u kojoj je mir*) iz prethodnoga stiha kao rješenje ravnodušnosti i šutnje koje kroz čitavu pjesmu ponavljanjem glasa *š* motivirano vezuju riječi *ušiven, zašivene, iščekzloga, šuti, nezavršenoj, završava, ravnodušnost, pokušaju*. Pjesma je na nekoliko mjesta pisana u drugome licu *što*, prema Jakobsonu (1960), označava krajnji oblik konativne funkcije jezika: „Ti si konac... boje je večernjega umora u tvojim očima... u tvome automobilu... tvoja soba u kojoj je mir“. Vuletić naglašava isto – govorenje u drugome licu jest oznaka emotivno angažiranoga govorenja, obaju sudionika govorenje se tiče te su zajedno predmet govorenja. „Drugo lice uvijek sadrži i prvo: u naglašenoj konativnoj funkciji – izravnom obraćanju, prvo i drugo lice međusobno se uključuju, poistovjećuju: njihova je emotivna angažiranost jednaka“ (Vuletić 2005, 95). Takvo obraćanje: neostvarivanje dijaloga, poticanje na dijalog, pitanja bez odgovora stvara napetost koja se rješava angažiranim sudjelovanjem čitatelja odnosno „razrješava krikom, krajnje bogatim i krajnje angažiranim oblikom ljudskog govorenja“ (Vuletić 2005, 95).

19 Podatci o učestalosti glasova u neutralnom kontekstu dalje u tekstu iz istoga izvora: Vuletić (1991).

Središnji dio, vrhunac pjesme, sadrži odražavanje u riječima *kosac*, *zdenaca*, *brodice*, *rukavcu* koje su kroz čitavu pjesmu motivirano povezane konsonantom *c* preko riječi *granice*, *konac*, *crvena*, *stanice*, *ceste*, *CD-a*, *precizne*. Odražavanje se prepoznaje u postupku vanjske motiviranosti, preko riječi koje sadrže visoki, svijetli glas *c*, te se poistovjećuju sinestetskim postupkom s tankošću konca, oštrinom kose (*kosac*), rubnošću granice (*granice*, *stanice*, *ceste*). Istovremeno, riječi koje sadrže visok i svijetao glas *c* pokazuju u svome materijalnom sastavu i dominantnost tamnog i niskog glasa *n* što simbolizira kontrapunkt suprotnosti (*granice*, *stranice*, *zdenac*): neposredna blizina svijetlog glasa *c* akustičkom i auditivnom vrijednošću suprotstavlja metaforičke vrijednosti s tamnim glasom *n*. U središnjem dijelu pjesme također se uočava dominantnost glasa *m* (*kilometrima*, *mjesta*, *kojemu smo*, *može*, *moru*, *sa mnom*, *ne mreška*, *marini*) koji je najniži suglasnik te motivirano povezujući riječi uspostavlja odnos među pojedinim dijelovima pjesme. Spomenuti konsonanti *m* i *n* svojom nazalnošću doprinose tečnosti stiha i materijaliziraju neprekidnu zvučnost, što stvara dojam protoka vode te pojačava značenja stihova središnjega dijela koji sadrže najveći broj vodnih riječi.

Riječ *more* ponavlja se u prvom (*s desne je strane ceste proljetno more*), središnjem (*u moru koje skupa sa mnom šuti*) i zadnjem (*ravnodušnost od koje me / zalud liječi more*) dijelu pjesme. Opozicija doseže vrhunac u središnjem dijelu pjesme u kojemu osjeća ograničenosti, nepomičnosti, nijemosti te suhoće zemlje, žbuke, praha, kamena zamjenjuje mokrina i pomičnost vode, mora, šterne, zdenca, čistog neba, ribarske brodice, rukavca Drave, leda iinja. U tom, središnjem, dijelu pjesme dolazi do promjene: brojnost vodnih riječi kao da ispire/mijenja stav subjekta, kao da (se) konačno u jednom trenutku može vidjeti čisto nebo i osjetiti jedinstvo s mirnim morem. Navedene glasovne figure ne čine ovu pjesmu, ali uspostavljaju plošne/prostorne veze među pojedinim njezinim dijelovima, povezuju/poistovjećuju različite jezične sadržaje stvarajući slojevit, prostoran pjesnički znak te čine uočljivijom strukturu pjesme. *More* iz naslova pjesme, upućuju na izvanjezične sadržaje jer se *more* ponavlja na ključnim mjestima pjesme: u prvom dijelu pjesme, *s desne je strane ceste proljetno more*, u središnjem dijelu, *more koje skupa sa mnom šuti* te u zadnjem dijelu, *ravnodušnost od koje me / zalud liječi more*. U prvom dijelu pjesme također uočavamo blizinu riječi *umora* (*u tvojim očima*) riječi

(*proljetno*) *more* koje anagramskim postupkom upućuje na daljnja uočavanja ponavljanja riječi *more*. Središnji dio pjesme kao da okupljanjem vodnih riječi u nekoliko stihova predstavlja čistilište, odmorište ili bar utočište od umora, nijemosti, ravnodušnosti i skrivanja koja se uočavaju kao raspoloženja u ostatku pjesme. Također je uočljivo ispreplitanje vodnih riječi iz različitih semantičkih skupina i njihovih semantičkih gnijezda.²⁰ Iz semantičke skupine *Zemljopisno vodno nazivlje*, odnosno iz semantičkoga gnijezda *Zemljopisno nazivlje vezano uz more, podmorje te dodir kopna i mora* uočavamo vodnu imenicu *more* koja se u pjesmi ponavlja četiri puta te vodne imenice iz semantičkoga gnijezda *Protočne vode – rukavac i zdenac*. Iz semantičke skupine *Ostali vodni leksemi*, odnosno iz semantičkoga gnijezda *Hidronimi*, uočavamo hidronim *Drava*. Sudružje vodnih riječi iz različitih semantičkih skupina kazuje o presliku krajolika u tekst: s jedne strane *more*, s druge *rukavac* i *zdenac* – to je slika panonskoga prostora, tekstualna integriranost neposredno postojećih panonskih prostora (*Drava, rukavac, zdenac*) te onih memorijski upisanih (*more*) u prostornu konstituciju panonskoga prostora.

More kojeg nema: fonostilematika pjesme *More*

Slijedom dosadašnjih pristupa, pokušat ćemo pronaći i kontekstualizirati unutarnje veze glasova i struktura koji opredmećuju stvarnost *vode* u pjesmi *More*.

20 Pinter, K. (2018). *Prostor u jeziku – semantičko polje vode u pjesništvu Delimira Rešickog*. Doktorski rad. Zagreb.

More

*i gledam more gdje se k meni penje
i slušam more d o b r o j u t r o veli
i ono sluša mene i ja mu šapćem
o d o b r o j u t r o more kažem tiho
pa opet tiše ponovim mu pozdrav
a more sluša pa se smije
pa šuti pa se smije pa se penje
i gledam more i gledam more zlato
i gledam more gdje se k meni penje
i d o b r o j u t r o kažem m o r e z l a t o
i d o b r o j u t r o m o r e more kaže
i zagrlj me more oko vrata
i more i ja i ja s morem zlatom
sjedimo skupa na žalu vrh brijega
i smijemo se i smijemo se moru*

Krenut ćemo od riječi *more* koja se u pjesmi ponavlja 15 puta od ukupno 97 riječi, što iznosi 15,46 %. Glas **m** ponavlja se 39 puta, što znači da se od ukupno 367 glasova u pjesmi pojavljuje u postotku od 10,6 %. U neutralnom kontekstu njegova je učestalost 3,67 – 3,81 %.

Ponavljanje glasa **m** pridonosi uspostavljanju sintaktičkih veza između pojedinih dijelova pjesme te koje tako ističu unutarnje motivirane odnose među riječima koje ga sadrže. Glas **m** kao auditivno najniži konsonant svojim ponavljanjem ističe fonometaforičku vrijednost riječi koje ga nose: gled**am**, more, meni, sluš**am**, more, mene, mu, šapć**em**, more, ka**žem**, ponov**im**, mu, more, sm**ije**, sm**ije**, gled**am**, more, gled**am**, more, gled**am**, more, men**i**, ka**žem**, more, more, more, me, more, more, more**m**, zlat**om**, sjed**imo**, sm**ijemo**, sm**ijemo**, moru.

Ova se aliteracija, kako se pjesma primiće kraju, pojačava. More iz nominativa (*more*) u instrumentalu (*morem*) pojačava aliteraciju kao i *smije* iz treće osobe jednine u prvoj osobi množine *smijemo*. Ova nas pojačana aliteracija upućuje na sjedinjenje, predanje, jedinstvo pjesnika i mora.

Visoki glas *s* ne pokazuju visoku razinu učestalosti: ponovljen je 17 puta, što znači 4,6 % od ukupnog broja glasova (367) u pjesmi. U neutralnom kontekstu njegova je učestalost 4,64 – 4,70 %. Ipak, njegova je učestalost u središnjem dijelu pjesme jača i predstavlja sunce koje se u moru rađa:

a more sluša pa se smije

pa šuti pa se smije pa se penje

i gledam more i gledam more zlato

i gledam more gdje se k meni penje

*d o b r o j u t r o ka**žem** m o r e z l a t o*

Glas *s* auditivno je najviši glas te se u središnjem dijelu pjesme suprotstavlja uznapredovalo aliteraciji najtamnijeg konsonanta *m*. To je slika mora u kojemu po sredini pučine, kao po sredini pjesme, sunce izlazi nad obzorom. Svojom naglom učestalošću glas *s* svjedoči i prikazuje svjetlost, zlato u tamnome moru – sunce.

More u Pupačićevoj poeziji ima status stvarnosti: „Pozivajući se na Milićevićovo svjedočanstvo o prijatelju Pupačiću, Mijović Kočan u pozdravu dobrojutro prepoznaje naglasak na jutru kao dobu dana kada sunce morsku površinu čini zlatnom, pa i to zapažanje ide u prilog moru kao prirodnoj pojavi“ (Mijović Kočan 2012, 78 – 79). Sanja Franković (2016, 181) uočava: „Pupačić se kao dječak divio i moru, koje mu nije bilo dostupno jer ga brijeg Tilovica odvaja od njegova Slimena. U pjesmi *More* iz zbirke *Mladići* iskazan je sinkretizam dječaka i mora koje je promatrao s brijega.“. Nerazdvojivost Pupačića i mora koju ističemo ide u prilog sinkretizmu jezika i prostora, što je i polazišna točka ovoga rada.

Postupkom predikacije glagola koji su poredani u pjesmi slijedom susreta, pjesnik upućuje čitatelja na alegorijsku strukturu pjesme. Susret pjesnika i mora izrečen je glagolima i njihovim slijedom, kolopletom, ali s posve jasnom porukom. Naime, slijed glagola: *gledam, slušam stoji* nasuprot krajevima stihova koji završavaju glagolima: *penje, veli*. Zatim slijedi ispreplitanje: *sluša* naspram: *šapćem, kažem, ponovim te: sluša, smije, šuti, smije, penje*. Potom slijedi: *gledam, gledam, gledam, kažem* naspram: *penje, kaže, zagrli te završava* u množini: *sjedimo, smijemo, smijemo*. Takvim postupkom predikacije pjesma pokazuje autorovo povjerenje u čitatelja da će iščitati značenje kreativnoga i konstruktivnoga iskaza. Pjesnik ne samo da razmatra, nego i inicira i zaziva susret s morem, pa makar on bio samo njegova misaonost, poetičnost i vizualnost.

Pupačić je pozdravljao, dozivao, evocirao i na koncu reminiscentno hipostazirao taj topos, imaginarij, protusvijet svome krajoliku – otvoreni prostor u zatvoren prostor pjesme! Ponavljajući riječ more Pupačić daje sliku nemogućnosti promjene, sliku – vječnog kretanja u krug – vode koja ne nestaje!

Dva poetička dijaloga s vodom / zašto mora glasno šute?

Analiza pjesništva Delimira Rešickog, u tematsko-motivskome smislu, upućuje nas na istaknutost njegova stalnoga poetskoga dijaloga s vodom koja je nestala. Njegov tekstni suodnos s vodom odgovara panonističkome konceptu književnoga teksta po kojemu književnost panonskoga prostora upisuje u svoje retke njegovu geološku prošlost.

Naime, u nešto širem pristupu Rešickijevu pjesništvu²¹ semantička analiza pokazala je mogućnost podjele vodnoga leksika, konkordancijom, na dvije skupine: *Zemljopisna vodna nazivlja* i *Ostali vodni leksemi*. Svaku je skupinu bilo moguće dalje dijeliti na semantička gnijezda, pa je skupina *Zemljopisna vodna nazivlja* obuhvatila gnijezda: *Zemljopisno nazivlje vezano uz more, podmorje te dodir kopna i mora, Protočne vode te Zbirališta vode*, dok je skupina *Ostali vodni leksemi* obuhvatila gnijezda: *Voda, Agregatna stanja vode, Oborinske vode, Tjelesne vode, Imenice vezane uz pojam 'voda' (osobe, prostori, naprave), Flora, Fauna, Hidronimi, Leksemi iz dvaju ili više gnijezda*. Rezultati analize pokazuju kako su brojnije imenice u skupini *Ostali vodni leksemi* (473) u odnosu na skupinu *Zemljopisna vodna nazivlja* (196). Imenica koja ima najveći broj pojava, *snijêg* (84), nalazi se u skupini *Ostali vodni leksemi* odnosno u semantičkome gnijezdu *Oborinske vode*, a slijedi je imenica *môre* (82) iz skupine *Zemljopisna vodna nazivlja* odnosno semantičkoga gnijezda *Zemljopisno nazivlje vezano uz more, podmorje te dodir kopna i mora*.

Pupačićeva pripadnost vodnom pjesništvu/vodnim pjesnicima na izvrstan je način prikazana u radu Sanje Franković (2016):

„U ranome Pupačićevu pjesništvu voda je sinegdoha zavičaja, u razdoblju poetičkih traženja odslikava tjeskobno stanje duše, a u zreloj fazi nekadašnji epifanijski motiv uspjelo se uklapa u kontekst obiteljskih, zavičajnih i nacionalnih predaka, gdje je neodvojiv od motiva zemlje“.

21 Usp. Isto.

Franković uočava tri faze Pupačićeva pjesništva u kojima se pjesnik motivom vode služio pri izražavanju svojih stanja i osjećaja: 1. mladenačka faza, 2. faza promjene te traženje svoga mjesta u nacionalnom biću i 3. zrela faza u kojoj se Pupačić potvrdio kao tradicionalist. Ili detaljnije, Franković ovako dijeli Pupačićeve faze pisanja, ako ih promatramo s obzirom na motiv vode kao ključne slike njegova pjesništva: 1. voda kao prirodni fenomen (metonimijske zavičajne slike), 2. poistovjećivanje čovjeka i vode, 3. voda kao odraz stanja duše (metaforske slike), 4. ljubavna i čulna simbolika vode u mladenačkoj slici svijeta, 5. voda kao simbol žene – kontrast nade i propasti, 6. povezanost vode i ljudske sudbine, 7. apstraktne slike vode – tjeskoba životne zrelosti, 8. voda i izdržljivost čovjekova opstanka, 9. izgubljeno more i željeni *regressus ad uterum*, 10. voda i zemlja u apokaliptičnim slikama.

Oba pjesnika pripadaju književno-kulturnim krugovima i tipovima misaonosti koji su određeni prostorom i baštinom. Panonistički kao i mediteranistički književni koncept pokazuju kako je pripadnost njima prepoznatljiva u preslikama krajolika u književni tekst. U objema pripadnostima riječ je o lako detektiranoj tekstualnoj integriranosti dviju slika – onoj panonskoga prostora i onoj mediteranskoga – neposredno postojećih kao i onih memorijski upisanih.

Zaključak

Raslojenost i usložnjavanje središnjega leksema – more – kao osnovnog motiva obojice pjesnika upućuje na mogućnosti analiza koje pokazuju tendenciju širenja (uplivi mnogih, sličnih i različitih, teorijskih pristupa tekstu nadovezuju se jedan na drugi); prisutnost ili odsutnost *stvarne vode* u jednakoj je mjeri jezično-poetski transponirana stvarnost u tekstovima obojice pjesnika. Prostor Mediterana kod Pupačića i prostor Panonije kod Rešickog očituju se kao mjesta prijenosa različitih osnovnih obilježja, osobina, koncepcija i uvjerljivih

prikaza (preslika) prostora putem jezika. Nije li to svojevrsna idiosinkrazija mediteranske i panonističke kulture i njihovih diskursa?²²

Pjesništvo jest u mogućnosti transcendirati, ne samo kulturu i tradiciju (s već postojećim povjerenjem u usmenu predaju), nego i prostor kao sam po sebi dan kontekst stvaranja sa svim njegovim geografskim danostima. Geografski prostor stvaranja, *fukoovski*²³ rečeno, uvlači pjesništvo ne samo u otkrivanje skrivenoga, nego također u mogućnost da se učini vidljivim upravo ono što je već vidljivo, da se učini jasnim ono što je blisko, neposredno i intimno povezano s nama, pa ga upravo zbog toga ne opažamo.

Drugim riječima, ako su krajolici bili prvi ljudski tekstovi, čitani prije izuma drugih znakova i simbola, ako je drevno pismo sličilo krajoliku, te ako drugi jezici – verbalni, matematički, grafički – vuku podrijetlo iz jezika krajolika, onda krajolik, kao jezik, čini misao opipljivom i omogućuje maštu. Omogućuje Pupačiću, koji je maštajući o moru iza velike planine, jednako kao i Rešickom, kojemu iz čitavog pjesničkog opusa izvire voda nestaloga Panonskoga mora, oponašanje memorije neovisno o tome je li more nestalo ili nestaje kao predmet njihove referencije.

More šuti i kod Pupačića i kod Rešickog: „pa šuti pa se smije pa se penje” – „u moru koje skupa sa mnom šuti”, ali ne zato što ga nema, nego zato što je šutnja, baš kao i bijele margine oko pjesme, dio prostora pjesme i dio suzvučja.

Pjesništvo se bavi svojevrsnom muzealizacijom svega oko sebe, što objašnjava Pupačićevo dozivanje Jadranskoga mora skrivenog iza planina kao i izviranje nestaloga Panonskoga mora iz Rešickijeve Baranje. Moguće je shvatiti takvo gledište kao svojevrsni panoptikum, redikuloznu dramoletu. Ali,

22 „Kada sam svojevremeno ukazao na idiosinkraziju mediteranske kulture i njezina diskursa, onda sam imao na umu ono što je Lotman nazvao ternarnom kulturom koja sve potrese unutar određenog društveno-kulturološkog kompleksa anulira u sustavu gdje diskontinuirani dio ne zamjenjuje cjelinu, gdje on ne dovodi do cjelokupnog prekida, a time ne sprječava progresiju, razvoj, načelo postupnosti.“ (Sorel 2020, 9).

23 Govoreći o filozofiji, Foucault u radu izloženom u Japanu u travnju 1978. godine kaže kako uloga filozofije nije otkrivanje skrivenog, već je uloga učiniti vidljivim ono što je vidljivo (Foucault 1978, 540 – 541).

Pupačićovo More je kanon,²⁴ dekalog hrvatskoga pjesničkoga doživljaja mora! Pa makar more pjesniku bilo iza planine, iza Tilovice, iza Slimena, ono nadire sa svih strana i upućuje na zadanost uzajamnosti na – vječno kretanje u krug.

Literatura

Damasio, A. (2005). *Osjećaj zbivanja: tijelo, emocije i postanak svijesti*. Preveo: Miloš Judaš. Zagreb: Algoritam.

Foucault, M. (1978). *La Philosophie Ananalytique De La Politique*. U D. Defort i F. Ewald (Ur.) *Dits et Écrits*, Vol. 3, Paris: Gaillmard.

Franković S. (2016). Metaforske i metonimijske slike vode u pjesništvu Josipa Pupačića. „Croatica et Slavica Iadertina“. Zadar.

Grgas, S. (2010). Bučno nadire prostor sa svih strana: Geografija u pjesništvu Adriane Škunca. U Vuković, T. (Ur.) *Muzama iza leđa: čitanje hrvatske lirike* (str. 51 – 69). Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.

Grgas, S. (2012). O zaokretu ka prostoru. „Filozofska istraživanja“, 32, 169 – 177.

Gunaev, Z. S. (1977). O vyrazenii prostranstvennix otnošenij v nekotoryx dagestanskix jazykax. „Voprosy jazykoznanija“, 6, 126 – 130.

Jukić, S., Rem, G. (2014). *Panonizam I*. Budimpešta – Osijek: Krešendo.

Jukić, S., Rem, G. (2014). *Panonizam II*. Budimpešta – Osijek: Krešendo.

Pinter, K. (2018). *Prostor u jeziku – semantičko polje vode u pjesništvu Delimira Rešickog*. Doktorska disertacija. Zagreb.

Piper, P. (2001). *Jezik i prostor*. Drugo, dopunjeno izdanje. Beograd: Biblioteka XX vek.

Sorel, S. (2020). *Poezija, mediteran, tradicija*. Pula: Društvo hrvatskih književnika, istarski ogranak.

Vuletić, B. (1988). *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*. Zagreb: Izdavački centar Revija Radničkog sveučilišta Božidar Maslarić.

Vuletić, B. (1999). *Prostor pjesme: o plošnom-prostornom ustrojstvu pjesništva Jure Kaštelana*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.

Vuletić, B. (2005). *Fonetika pjesme*. Zagreb: FF press.

24 „Kanon se materijalizira u stvar bez obzira na to što je ona uvijek odmaknuta, nepredstavljiva.“ (Sorel 2020, 18).

WHY DOES THERE HAVE TO BE THE SEA ON THE SHORE?

Summary

Poems written by Josip Pupačić and Delimir Rešicki share the same motif – the sea. The presence of the sea as a geographical context, landmark, leitmotif – a persistent topos in both poets – absent in the real context of both authors, seduces and reminds of the analytical engagement around their common *crime*. To what extent, where and how Pupačić's Mediterraneanism and Rešicki's Pannonianism linguistically overlap, pass by, argue and converge in their common instinct and subtext, we will try to shed light on these issues in this paper by using comparative analysis of poetry written by the two authors.

Keywords:

linguism, sea, Josip Pupačić, Delimir Rešicki, subtext, topos