

Jelena Jesenković
Zagreb

VUČETIĆEV SAN

UDK: 808.62-87-6 886.2.09 Vučetić, Š.

Rukopis primljen za tisak 20.12.1999.

Čakavska rič, Split, 1999., br. 2

Izvorni znanstveni članak

Original scientific paper

Recenzenti: Joško Božanić, Krunoslav Pranjić

San o hobotnici na Puntii Kjuča dijalektalna je pjesma Šime Vučetića, objavljena u zbirci *Libro Dubaja Marusa*. Analiza ove poeme temelji se na sintaktičnoj i afektivnoj teoriji pjesništva. Pokazuje da je ponavljanje osnovna pjesnička figura. Pjesnički znak uspostavlja se gradnjom motiviranih odnosa među dijelovima teksta.

KLJUČNE RIJEČI

pjesnički znak, govorni znak, ponavljanje, stilistika, unutarnje motivirani odnosi, problem prevođenja

UVOD

U predgovoru svoje zbirke čakavskih pjesama *LIBRO DUBAJA MARUSA* Šime Vučetić kaže: »Potreba za dijalektalnom riječi javlja se kao želja za iskonskim dobrom koje trajno biva otporom lažima što se ne mogu predviđati jer historija ipak vara budući da je ona ono svekoliko pa dakle i obećanje. Potreba dijalekta intiman je osjećaj svijeta, osjećaj koji spašava...«¹

¹ Šime Vučetić: *LIBRO DUBAJA MARUSA*, Zadružna štampa, Zagreb 1984., str. 5.

Stoljetni su Marulićevi »versi harvacki«. »Judita« je napisana čakavskim književnojezičnim tipom, »u lipom jeziku harvackom«.

»Buđenje čakavske poezije u naše vrijeme, mislim na naše stoljeće«, kaže Vučetić, »buđenje je jezičnih izvorišta, zapravo otkrivanje je izvorišta što su tu bila, a mi smo ih zaboravi li, ili pak dogovorima i katedrama zatrpali.«²

Ovostoljetno buđenje o kojem Vučetić govori počelo je Matoševim »Hrastovačkim noturnom« 1900. i Nazorovim pjesmama »Galeotova pesan« i »Ban Dragonja« 1906., jer se te pjesme smatraju početkom suvremene dijalektalne poezije (iako tu ima nekih osporavanja).³

Zbirkom *Libro Dubaja Marusa* Vučetić se uključio u ovostoljetno dijalektalno stvaralaštvo. Njegova čakavska poezija dokazuje da dijalekti ne odumiru nego da se obnavljaju, stječu nove vrednote, stvaraju nove stilistike. Pranjić za dijalekt ističe da je »budući usmen, korpus kao stvoren za primjenu ballyjevskog poimanja stilističke analize shvaćene kao analize afektivnih vrednota govorena jezičnog izraza.«⁴

Dijalekatski je govornik za razliku od govornika koji se služi standardnim jezikom manje ograničen u kombinatorici, jer spontani govornik nema metajezičnu svijest, nego uho, osjećaj za jezik. Zato može iskorištavati govornu građu kako želi, a ovjeru njegove ispravnosti može dati samo izvorni govornik. Škarić u »Pledoajeju za govor organski i govor standardni« kaže: »Bitno je za organski govor da je to onaj govor koji se u glavnim svojstvima, u izgovoru i gramatici, prima željno od uže sredine s kojom se čovjek hoće poistovjetiti. Organski govor je čvrst, precizne, fine mehanike, u kojem svaka nijansa odstupanja odzvanja kao očito krivotvorenje, njime se ljudi prepoznaju kao da se njuše. To je onaj i onakav kojemu ukus u ustima i zvuk u uhu osjećamo kao oblik sebe. K njemu, ako smo od njega otišli, nostalgично težimo kao za porijeklom, djetinjstvom i zavičajem.«⁵

Dijalekt nam je bliži od standarda. U dijalektu smo spontaniji, emotivniji, a ta emotivna angažiranost vezana je uz bogatstvo govornih vred-

² Šime Vučetić: »O čakavskoj poeziji«, u: *Tin Ujević i drugi*, August Cesarec, Zagreb 1978., str. 302.

³ Vidi: Milorad Stojević: *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 254.

⁴ Krunoslav Pranjić: »Stil i stilistika«, u: Zdenko Škreb i Ante Stamać (urednici): *Uvod i književnost*, Globus, Zagreb 1986., str. 225.

⁵ Ivo Škarić: *U potrazi za izgubljenim govorom*, Školska knjiga, Zagreb 1988., str. 46.

nota. Čini se da je u dijalektalnoj poeziji nagomilana velika količina govorne energije, ekspresivnosti, krika.

Vuletić naglašava da je krik »(...) sadržajnost isključivo govorne organizacije, govornog ostvarenja izraza. (...) Krik ne primjećujemo, dakle, u izrazu gdje dominira intelektualni, logički sadržaj, ali ga primjećujemo u svakom emotivno obojenom izrazu.«⁶

Bit će vrijedno čuti što to Vučetić viče!

»Jer krik je čovjek. Jer čovjek je krik. Jer čovjek je najviše čovjek u kriku. On je u kriku najbliži sebi, a istovremeno najbliži ljudima.«⁷

Vučetić je čakavac, bodul, Korčulanin, Velolučanin. Njegova povezanost s rodnim krajem od presudnog je značaja za njegov život i za stvaralaštvo uopće. Govoreći o izvorima Vučetićeve poezije Šicel ističe: »(...) autohtono, originalno narodno stvaralaštvo, narodnu poeziju i pripovijetku u kojima živi svijet iskonski, realni ljudi s ranama svakodnevnosti u svojim otporima životu i prirodi (...) s predasima pjesme, običaja i obreda (...)«⁸

Pjesma *San o hobotnici na Puntima Kjuča* tiskana je u posljednjoj, za života objavljenoj Vučetićevoj zbirci *LIBRO DUBAJA MARUSA*.⁹

Pokušat ću iz perspektive izvornog govornika (dakle: »veloluškim uhom«) otkriti neke Vučetićeve pjesničke ciljeve (sve ih, vjerujem, nije moguće otkriti). U prvom čitanju prisutno je tek površno sviđanje, a ponovna i ponovna čitanja otkrivaju nove slojeve. Prostor pjesme je zgusnut jer je pjesnički znak (kao i govorni) simultan, višedimenzionalan.

Tri su glavne razine govornog iskaza: ekspresivna, impresivna i intelektualna.

Ekspresivna razina karakterizira govornika (prepoznajemo da se radi o čakavskom, dijalektalnom izgovoru, saznajemo o Vučetićevu porijeklu), a impresivna je razina usmjerena prema sugovorniku i informacija je o sadržaju govora, o stavu govornika prema intelektualnoj razini.

Intelektualni sadržaj može se prenijeti pismom; to je intelektualna poruka, predmet razgovora. Za razliku od intelektualnog, impresivni i ekspresivni sadržaj prenose se specifičnom zvukovnom realizacijom leksičkog materijala. Tako intelektualna razina nalazi svoj ekvivalent u artikuli-

⁶ Branko Vuletić: *Sintaksa krika*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1986., str. 11.

⁷ Branko Vuletić: *Fonetika književnosti*, Liber, Zagreb 1976., str. 66.

⁸ Miroslav Šicel: »Šime Vučetić«, Spomenica preminulim akademikima, Svezak 52, JAZU, Zagreb 1989., str. 14.

⁹ Šime Vučetić: *LIBRO DUBAJA MARUSA*, Zadružna štampa, Zagreb 1984.

ranosti, a ekspresivna (djelomično) i impresivna razina (u cijelosti) nalaze svoj ekvivalent u globalnosti, dakle u zvukovnom ostvarenju.¹⁰

Iako sam na početku naglasila da ću se baviti govornim znakovima, bit će nužno proučiti i leksički materijal (rječnik), razumski dio poruke. Specifičnost čakavskog, velolučkog leksičkog materijala (glasova, riječi, proizvodije) mogla bi uzrokovati teškoće u komunikaciji, u odgonetanju poruke.¹¹

SÂN O HOBÏTNICI NA PÛNTI KJÛČĀ

Velikânā hobÏtnica u morskêmu jâzù
ìspod mrkêntē i brīgā od vřstē!
Mòre kî da će te proždrīt
modrinīm kâ je kî jâto pāunōvā,
ma srčēnīh pāunōvā, svīh zvīrīh iz snā.
Pùzdro hobÏtnice kî čřnā bāčva
od dvadesētāk tÏlitārā.

Velikânā hobÏtnica, velikāna prāvo,
svākī joj trāk podugovāt kî ārbūl,
ārbūl vĕlēga trabākula,
svākā joj čūpica
širokā i dubokā kî pijāt!
Stojī i mūčī hobÏtnica u jâzù,
stojī i stojī i mūčī
i čūvā korāj velikānī kî rogāč
izvrñūt nā glāvu u dubināmi,
kî da je trūnsko barīlo učinī.

A pūstīla me vānka māt,
utĕkā san bāš vānka māteri,
i jā vāzēh brēz strāha ù rūke lūpju
žūtù kî tūnd mīsēca.

¹⁰ Vidi: Branko Vuletić: *Gramatika govora*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1980., str. 24.

¹¹ »Govor na nekom jeziku razlikuje se od govora na nekom drugom jeziku samo u sloju teksta. Tekst ne mogu proizvesti niti njegovu poruku odgonetnuti oni koji ne znaju tekst«. Ivo Škarić: »Fonetika hrvatskoga književnog jezika«, U: S. Babić, D. Brozović, M. Moguš, S. Pavešić, I. Škarić, S. Težak: *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*, HAZU, Globus, Zagreb 1991., str. 283.

Skalân se pomàlahno do dnà mòra
dalekò ìspod ašprìnà i mrkêntē
kî ćurlîn natrûnbêtân sît.

Grîn kròza vâgu kâ se po mēni lîpī
kakò klâsje ozînca oli jâta lîgnjîcā,
grîn s tûndûn mîsēca kròz kânjce,
vŕnûte, pàgare i murîne,
grîn bogmîš kròz jâstoge
stîvâne u fili na škânju
dòkle dupîni râzo bonâcē gōrekâ
sve trî a trî
tancājû, tancājû ìznad mēnē
ma brèz smîhâ i pēčēnjâ
te se fundājû i fundājû pa jòpet izvŕnû
i iznòrû gōre nâ more na bonâcu
pozdrâvit súnce i kîgodîr brodíć
vèsēl od jûbâvi i na svâ idrâ bìvajûcí.

I prizentâh se prid hobòtnicûn
i s krejâncûn je pozdrâvîn,
i onâ me, prâvo, tâknûta dobrotûn
prišešârî blâgo i lîpo podragojî
možebît zbòg tēga štâ san joj dònî
žûtû lûpju nâ dâr
da joj svîtlî kî tûnd mîsēca
pa da se njejê korâl kî grîva konjâ začrvenî
na vrâtû súnca
ê, da se inkantâjû čŕnē dubinē
svîh jâzâ i svîh jâmâ i škârâcâ
što kî smît zîvajû brèz pristânka.

Hobòtnica me òvî i zagŕlî
kî dòbrâ smačâlina u nâšēmu lâzu,
toplinâ svîh golubîcâ i krtûrîh
te me sa stòtinu čûpîcâ, sa svîm čûpicami
lîpo i slâjko izjûbî
kî stò mâtērâh kâd se vrâtû iz Splîta
i stò đívânâh s òštrîn sîsami.

Zagrli me takô prvô s jednîn,
pa s drùgîn mēkîn trākûn,
su svîh òsân trākôvā-rūkâh,
da od njejê jûbâvi i dragojēnjā zbòtûn
narēstēn kakò dív pàlac
pa, mîslîn bìce tô od mojê velikânosti
gôre na bonâci visòkâ plîma,
ô Svêti Bazîlije zakòpân u Kâlîma.

Tadâr se jā uspēnjîn na njejê vrât
i stāvîn tûnd mîsēca nâ grānu od korāja,
uzjâšîn Ìzmeju njejê dvâ kî lûdâ òka
kî u velikânē lûke na konjû
pa s trācîma zavēzāvši kî jèlica
provēzè me šētât kròza morskê dubinè.

Ô dubinè, dubinè mòra!
Ô dubinè štâ pasājète kròza mojê òci,
i jā vas pîpân, vēcî od vāska,
kî da ste nebesâ pûna hlâda mlîkâ a
zvizdîce nîsû vîše nîšta
kâd san jā bôg svîh bôgôvā
i mojâ hobòtnica prāvā gòspâ:
za aurejòl súnce san van dònî
u rûcî kî òštîju zlacânu
s oltārâ kî vonjâ kô pàsja slâma.

Ô dubinè, dubinè,
jāzâ, jāme, škârçi i profûndi,
vî ste kî naše sŕce Ìspod košûje,
kî naša pâmēt Ìspod barètē
rašîrena korajòzo kî tēnda na korâbji
dòkle maistrâl pûšē slân, gustòzân kî gòlâ žînskâ
izvŕnûta na čŕnēn i bîlēn gròzju,
na smòkve sušēvke i bunètârke kê pātē
i od mèda i od kolûrâ i žešcînē súnca.

Jâ san vas, dubinè, dòsē
pak san jā takô velikânî čovîk brèz šcâpâ

i nīsān više dītè u musūrīma,
a moćnījī san od jāndārmīh i òca,
tòpāl san kī māt īsprid pèci pùnè krūha:
vrācīn se i grīn nāprīd kī plīma,
ô mōre svojevojārnō,
vèliko brèz krāja, pūno šenōznīh bēštījā
tvojè modrinè i životā do krāja svīta.

... I pasājīn kròz jāzà i glèdān,
i kantān, takō, i mīslīn vèselo
te bīvān u tamnačīni iznebrūta
bēštija nīkā kā vīdī:
kuntrājèmo vèlè i mālè rībe,
jāta mājūši na svè bānde
ki vòdovāri srebrā, munītè, prāha jūtra.
Pasājèmo kròza profūnde izmeju škōjā,
haštrīmò kròza sāmū kūglù zemajskū
bāš kī nasvīlac,
kī mālahnè čèle,
kī sītī i glādni čāgji
i kī pòsvudni mrci...

Ma kadā se vrātīmo, ô Svētī Bazīlje od Kālīh,
korāj više ne nājdèmo:
zaplākāli smo od žalosti i jā i hobòtnica,
zaplākāli smo od žalosti dubòkèga mòra,
žestòkīh dubīnā
da smo se svīt i jā i hobòtnica
kī od prāvē smrti potrēsli.

... Dōjde mojā māt
i nājdè me s mòkrīn obrāzūn u postèji
na mòkrèmu kušīnū, s mòkrūn kosūn kakò tūžnō žīto
i s prāznīn rukāmi,
prèz mora,
prèz tūnda mīšèca,
brèz velikānè hobòtnicè,
brèz timūlā pāmèti.
Da bi me, bīdna, umīrla

svārī mi dvā jājā i dā mǎlo cùkara
 kī da san kōnj bēz senjālā mīra;
 i cīlī me dān kī hobòtnica volīla,
 dragojīla i ništo slājko
 kī njeje dūšā govorīla.

A pučinā u pōrtu malicijōzna,
 modrā i brēz rīči i pošpètica denjōza,
 svè me ništo kǎ glèdā
 i svè ništo kǎ da me očīma zovè
 a ni čāsak da zaplāčē
 od smřiti mojē hobòtnicē,
 nīndi izgūbjena tūnda mīsēca,
 nīndi izgūbjenē korājē,
 izgūbjenē slobodē mōra,
 njeje jāzā i profūndā,
 svīh zemajskīh dubīnā.

Velikānā je hobòtnica žīvīla
 lārgo na Pūnti Kjūčā
 i bīlā mōj sān i mojā sīnjāvīna.

3. RJEČNIK¹²

<i>ârbul*</i>	m jarbol
<i>ašprīn</i>	m granica između kopnenog dijela dna morskog s jedne i vage, alge, blata s druge strane
<i>bogmīš</i>	razg. bogme, bogami
<i>brīvāti*</i>	svrš. jedriti
<i>bunètārka</i>	ž crna smokva

¹² Pri izradi ovog rječnika koristila sam se Rječnikom u zbirci LIBRO DUBAJA MARUSA (Šime Vučetić: LIBRO DUBAJA MARUSA, Zadružna štampa, Zagreb 1984.), ali sam ga dopunila. Riječi kojih u tom Rječniku nema označila sam znakom*, a svim sam riječima dodala oznaku roda, vrste ili vida. Pjesme u spomenutoj zbirci nisu akcentirane. Ni u izboru dijalektalnih pjesama »Luške pisme« (»Šime Vučetić«, PSHK, knjiga 127., MH, Zagreb 1976., uredio: Ante Stamać) nisu zabilježeni naglasci. Postoji, međutim, Rječnik za taj izbor i u njemu su riječi akcentuirane. To su, koliko mi je poznato, jedini naglasci koje je Vučetić zapisao na svojim čakavskim stihovima (a zabilježio je stari, troakcenatski sustav znakovi-
 ma: " , ^ , ~).

<i>ćurlin*</i>	ptica, ćurlikavac
<i>divna</i>	ž cura, djevojka za udaju
<i>dragojēnje</i>	gl. im. milovanje
<i>fila</i>	ž red, niz
<i>fundāvāt se*</i>	nesvrš. prevrtati se
<i>haštrīt</i>	nesvrš. okretno raditi, dinamično hodati
<i>inkāntāt</i>	se svrš. zabezknuti se, začuditi se, zastati
<i>iznebrūta</i>	pril. iznenada
<i>jāzō</i>	sr dubina, jama u moru
<i>jāndārm*</i>	m žandar
<i>jēlica*</i>	ž propeler
<i>kānjāc</i>	m riba, kanjac zubaša
<i>korāja</i>	ž kolajna, koraja dolazi od koralja
<i>korajōzān</i>	prid. smion, junačan
<i>krejānca</i>	ž pristojnost
<i>krūr*</i>	m jorgan, poplun
<i>lāz</i>	m rana ograda, oranica
<i>lūpja</i>	ž lubanja
<i>mānjūš</i>	zb. im. sitna riba (iz kogoja)
<i>mrkēnta</i>	ž mrkinta, hrid uz more
<i>mrtāc</i>	m gen. mrca, mrtvac
<i>mūčāt</i>	nesvrš. šutjeti
<i>murīna*</i>	ž vrsta ribe (»divlja riba«)
<i>musūr*</i>	m izlučina iz nosa
<i>natrūnbetāt se</i>	svrš. napiti se
<i>ōštija*</i>	ž hostija
<i>ozīnac*</i>	m ječam
<i>pāgār*</i>	m vrsta ribe, sličan zubacu
<i>podugovāt</i>	pril. dugoljast
<i>pošpētica</i>	ž malenkost, malo, ništa
<i>prēz prij.</i>	bez, brez
<i>prišešārīt</i>	svrš. objumiti, zahvatiti

Pjesma SAN O HOBOTNICI NA PUNTI KJUČA nije uvrštena u taj izbor. U antologijskoj studiji »Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća« (M. Stojević, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 89-92.) uz još nekoliko Vučetićevih pjesama, objavljena je i ova pjesma. Akcentirala ih je Iva Lukačić, ali se, kako i sama priznaje, priklonila soluciji »kako je još uvijek bolje nego nikako« (Vidi: Isto, str. 455.). Teško mi je prihvatiti tu tvrdnju. Nažalost, učinjeno je mnogo naglasnih pogrešaka.

<i>prizēntàt se</i>	nesvrš. iznenada se pojaviti
<i>pūzdro*</i> sr	glava hobotnice
<i>rāzo</i>	prij. uz, arazo
<i>sīnjāvina</i>	ž svjetlucanje mora noću kad se jatimice javljaju krijesnice, svitnjaci
<i>skalāt se</i>	svrš. sići, spustiti se
<i>smačālina</i>	ž bjelouška
<i>srčēnī</i>	prid. dragi, srdačni
<i>sušēvka</i>	ž vrsta smokve, suševica, najbolja kvaliteta
<i>šenōzo</i>	pril. smiješno, šaljivo, čudno
<i>škānj</i>	m podvodna stijena
<i>škārac*</i>	m dubina, nagli pad dubine
<i>tāmacān</i>	prid. taman
<i>tānac</i>	m narodni ples otoka Korčule, osim u gradu Korčuli
<i>timūl</i>	m kormilo
<i>trabākul*</i>	m teretni jedrenjak
<i>trūnsko barīlo</i>	sr okretaj preko glave, gundovavanje
<i>tūnd *</i>	m kugla
<i>vōdovār</i>	m vrujak, živa voda uz obalu
<i>vřnūt *</i>	m vrsta plave ribe
<i>vřsta *</i>	ž nakupine mekog vapnenca
<i>zbōtūn *</i>	pril. odmah
<i>zvīr</i>	ž ptica, nikad zvijer koja je divlja beštija

4. KORIJENI VUČETIĆEVA SNA

Fonološke karakteristike velolučkoga govora opisat ću prema kriterijima Milana Mogušā.¹³

Zamjenica *ča* uzima se kao kriterij najvišega ranga pri određivanju čakavskog narječja. Velolučki govor nema zamjenicu *ča* nego *što*, ali ima tzv. *jaku vokalnost* (vokalizaciju slabih poluglasova *jer* i *jor*) koja je izrazito čakavska tendencija. Npr., *vazesti* (prema štok. *uzeti*) *menun* (prema štok. *mnome*).

Jaka vokalnost odražava se i povećanim brojem samoglasničkih fonema. Nazalni mogu biti svi vokali, ali je nazalno *o* vrlo rijetko. Ako riječ završava nazalom ispred kojeg je vokal, onda se vokal nazalizira: znā (štok.

¹³ Milan Moguš: *Čakavsko narječje*, Školska knjiga, Zagreb 1977.

znam), *svakı* (štok. *svakim*), *danu* (štok. *danom*), *prstę* (štok. *prsten*), *bqmbq* (štok. *bombon*).

Ako se vokal (dug ili kratak) nađe ispred nazala, a iza nazala slijedi suglasnik, onda se vokal čita nazalno, a nazal se ne čita: *lumbrëla* /*lɔbrëla*/, *kônke* /*kôke*/, *tênda* /*têda*/, *žimba* /*žɔba*/, *bânda* /*bâda*/, (za razliku od: *vînd* /*vînd*/, *lânĭk* /*lânĭk*/, *sâmà* /*sâmà*/, gdje se nazal čita).

Ako se ispred dugih *a*, *i*, *u* nađe nazal, vokali se također nazaliraju: *smātrāt*, *m čāt*, *um ĭrīt*, ali i *ml ĭkđ*, *mlâčno*, *mrâk*, *mlâdđ*.

U nekim se riječima umeće nazal iako nije vidljivo pravilo: *kûn*, *pûn*, *prĭn*, *jân*, *tĭn*, *vĭn*. Takav bi nazal trebalo zapisati da bi bilo jasno da se izgovara, za razliku od *mĭ* /*mĭ*/, gdje se ne zapisuje jer je jasno da je zbog prethodnog nazala nazalan i vokal. (Vučetić ga u takvim primjerima ne bilježi, npr. *ja* u 11. strofi.)

Osim nazalnih vokala, postoje i zatvoreni vokali: *ę*, *q*, *a* (npr.: *Imęd* /*mqj*/, *Idaqj*). Diftonga u velolučkom govoru nema. Vokalno *r* realizira se bez popratnog vokala. Refleks *ě* je ikavski: *mrĭža*, *vĭtār*, *mĭsęc*, *srića*.

U velolučkom naglasnom sustavu (kao i u većini čakavskih naglasnih sustava) javljaju se tri naglasaka: kratkosilazni (˘), dugosilazni (˘˘) i akut ili zavnuti (˘˘˘). Prema Moguševim kriterijima velolučki naglasni sustav pripada prvom tipu čakavske akcentuacije, tzv. *starom*. Taj starohrvatski sustav uzima se kao polazna točka u određivanju akcenatskih tipova jer je to temeljni čakavski sustav. Značajka je ovog sustava da je akutska intonacija moguća na vokalu u svakom, pa i završnom slogu u riječi. Mjesto naglasaka je slobodno. Primjeri: *škřt*, *ûn*, *grĕ*, *mđre*, *zĕje*, *nĕće*, *ijĕ*, *takđ*, *vapōr*, *pōtriba*, *mĭnduli*, *nĕćemo*, *dobđta*, *krejānca*, *komūgo*, *postolĕ*, *učinĭ*, *reverĭ*.

Velolučki govor čuva i prednaglasne i zanaglasne duljine. S obzirom na upotrebu nenaglašenih dužina, Moguš određuje i kronologiju razvoja u toj staroj akcentuaciji, prema kojoj velolučki naglasni sustav pripada najstarijem tipu. Npr. *glāvā* – *glāvĕ*, *dālā*, *pōndć*, *pītā*, *prigovārā*, *slāvnĭ*, *vĭdĭ*.

Nazor u pismu Jelenoviću i Petrisu zahtijeva od svih naših pjesnika, i nečakavaca »(...) da pospu akcentima redove svojih stihova, pa da nasamo gledamo njihove riječi, no da također i čujemo njihove melodije – ako ih, dao Bog!, u njihovim stihovima doista ima. Pjesma je muzičko djelo (za autora i čitaoca).«¹⁴

¹⁴ *Nova čakavska lirika*, uredili J. Jelenović i H. Petris, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb 1947., str. 14-15.

Suglasnički inventar velolučkoga govora ima 22 konsonanta. Nema afrikata *dž* i *đ*. Npr., *žep, svidožba, meja, rojen, mlaji*. Usporedo s izgovorom *j*, za *đ* se javlja i *d'* koje je »mnogo mekše od štokavskoga, te se gotovo razabira u govoru sinteza glasova *d + j* i zvučni je parnjak bezvučnom čakavskom *t'*«. ¹⁵

Depalatalizacija sustavno zahvaća glas *lj*: *lj > j* (*judi, jubit, poje, boje*) i *lj > l* (*žmul, sliva*). I *nj* se depalatalizira, ali ne sustavno.

Često se u početnim suglasničkim skupovima, u kojima dva konsonanta imaju isti stupanj napetosti reducira onaj konsonant koji je udaljeniji od vrha sloga, od samoglasnika. Govori se: *čela, šenica, tica, tić*, umjesto: *pčela, pšenica, ptica, ptić*. Iz istog razloga često afrikate prelaze u frikative: *maška, veloluški, seljaški*, umjesto: *mačka, velolučki, seljački*.

Upravo zbog velikog udjela spontanog, nesvjesnog u organskom govoru, zamjetne su česte glasničke preinake. Škarić napominje da se standardni govor »(...) pojačano usmjerava na selekcijsku os. Zato govor na standardu, za razliku od supstandardnih govora, manje položajno preinačuje glasnike.« ¹⁶

5. GOVORNA ORGANIZACIJA PJESME

Jezična je organiziranost logički znak, a govorna je organiziranost emotivni znak. »Jezična organiziranost i govorna organiziranost međusobno se suprotstavljaju: jedna su drugoj nužne: zapravo jedna nas obavještava o drugoj, jedna se odražava u drugoj.« ¹⁷ Zbog te uvjetovanosti nemoguće je govoriti o samo jednoj razini (isključivo govornoj ili isključivo jezičnoj) jer se pjesma na taj način ne bi mogla percipirati. Stoga ću svaki stilistički postupak promatrati kroz zvukovno ostvarenje. Ako fonostilistiku shvatimo kao nauku o stilističkim postupcima na razini cjelokupnog zvukovnog ostvarenja izraza, onda »postupke sintaktostilistike, semantostilistike, morfostilistike možemo promatrati kao postupke fonostilistike«. Na taj se način »(...) premašuju kategorije fonetike, morfologije, sintakse i semantike. Naime, stilistika kao nauka o afektivnoj vrijednosti izraza, kao nauka o govoru, bavi se (isključivo) foničkom formom, zvukovnim ostvarenjem govora.« ¹⁸

¹⁵ Milan Moguš: *Čakavsko narječje*, Školska knjiga, Zagreb, 1977., str. 64.

¹⁶ Ivo Škarić: »Fonetika hrvatskoga književnog jezika«, u: S. Babić, D. Brozović, M. Moguš, S. Pavešić, I. Škarić, S. Težak: *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*, HAZU, Globus, Zagreb 1991., str. 922.

¹⁷ Branko Vuletić: *Sintaksa krika*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1986., str. 11.

¹⁸ Branko Vuletić: *Fonetika književnosti*, Liber, Zagreb 1976., str. 56.

Nemoguće je govoriti o slobodnom stihu, o artikulaciji forme i sadržaja, a pri tom se oglušiti o zvukovno ostvarenje.

5. 1. Hobotnica i sv. Bazilije

Kakva je referencijalnost Vučetićeve *velikane hobotnice na Puntí Kjuča i Sv. Bazilija iz Kali?* Otkud Vučetiću takva predmetnotematska osnova?

U vezi s formom i sadržajem Nazor je u pismu urednicima antologije »Nova čakavska lirika« rekao: »Čakavski oblik, ali i čakavski sadržaj! (...) I čuvajte se pjesama koje su samo po narječju čakavske. Poezija nije filologija. Ne smije se koristiti dijalekt, da se njime nešto banalno izrazi na efektivniji (ponajviše na naivniji) način (...) čakavština je, ponajprije, u sadržaju, u njemu je njena najjača i najtrajnije snaga.«¹⁹

Međutim, Stojević tvrdi da je tzv. »čakavski sadržaj« nemoguće precizirati »budući da tamo gdje je, recimo preciziran, u tematsko-motivskim paradigmama (...) pokazuje svoju univerzalnost, a tamo gdje nije tako preciziran neuhvatljivo je dinamiziran transcendentnošću. (...) Nedostatna artikuliranost pojmova tzv. čakavske forme i tzv. čakavskih sadržaja proizlazi iz nekoliko uzroka. Ponajprije, promatrani su oni tako odjelito; bez intencija koordinacije; u odnosima subordinacije (forma je subordinirana sadržaju, napomena J. J.), pa nije moglo biti govora o njihovim organskim realizacijama, o djelotvornosti neminovne konzistencije.«²⁰

Stojević zaključuje da problematika čakavske forme i sadržaja nije sustavno proučena. Pokušat ću dokazati tu »neuhvatljivost« čakavskog sadržaja na dva Vučetićeva primjera - sadržaja. U pjesmu *San o hobotnici na Puntí Kjuča* Vučetić je ugradio dvije legende ili, kako bi Velolučani rekli - *fijabule*. *Fijabula* je naziv za izmišljenu, nevjerojatnu priču koja je prepuna fikcijskih elemenata, a govori o nekom neobičnom događaju ili o životu neke osobe i sl. Budući da se usmeno prenosi i pamti, sadržaj *fijabule* ponešto varira ovisno o mašti i volji pripovjedača. Kako je Vučetić te mitske strukture, koje pripadaju izvanjezičnoj zbilji, uklopio u pjesmu? Funkcioniraju li one i u pjesmi govorno (jer *fijabule* se samo govorom prenose, nisu zapisane)?

U *fijabuli* o *velikanoj hobotnici* spominje se Punta Kjuča, velolučki lokalitet gdje, prema legendi, živi golema hobotnica s golemim pipcima,

¹⁹ *Nova čakavska lirika*, uredili: J. Jelenović i H. Petris, NZMH, Zagreb 1947., str. 13. i 15.

²⁰ Milorad Stojević: *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 338.

pravo morsko čudovište. Tamo je, dakako, vrlo opasno i »norit« i »lovit« (»norit« je nastalo metatezom od »ronit«).

Tu je, dakle, riječ o onome što Vučetić naziva situacijskim kontekstom, kontekstom »(...) svega što je prisutno, svjesno ili nesvjesno u govorniku u trenutku njegovog govorenja; to je također kontekst sredine u kojoj se govornik kreće, kontekst njegovog nasljeđa.«²¹

Budući da je percepcija diskontinuirana, čitatelj filtrira poruku kroz vlastitu svijest, prima ono što mu je blisko, što djeluje na njega. Nikad zapravo i neće primiti sve. Ako čitatelj ne pozna taj Vučetićev situacijski kontekst, bit će (zbog nepoznavanja legende) uskraćen za jedno tumačenje, ali ipak će razumjeti o čemu to Vučetić govori. Jer, hobotnica je po definiciji: glavonožac s osam krakova, a njezino je simboličko značenje univerzalno: bezoblična životinja s pipcima prikazba je čudovišta što obično simboliziraju paklenske duhove, pa čak i sam pakao.²²

Postoji, dakle, snažna veza između sadržaja legende o hobotnici i simbola hobotnice. Čakavski je sadržaj preciziran, ali se potvrđuje ono što govori Stojević, da »pokazuje svoju univerzalnost«. Poznavali mi legendu, ili ne, polazna je osnova - predodžba o hobotnici - slična. U pjesmi će se Vučetić udaljiti od te očite referencijalnosti, pa neće tako jednostavno dekodirati simbol hobotnice (ali o tome će poslije biti govora).

Drugi »čakavski sadržaj«, druga *fijabula*, vezana je uz sv. Bazilija. Ispričat ću je u dijalektu:

Govõrĩ se da su u Kālĩma, ĩza crĩkvē Gõspē od začēčā, nāvõdno nĩki išĩ kopāt, jer je tāmõ zakõpān svēĩ Bazĩlije sa zlātnūn lubānjūn.

Može li čitatelj koji ne pozna ovaj situacijski kontekst razumjeti stihove u kojima se spominje sveti Bazilije?

Sveti Bazilije je crkveni naučitelj, jedan od četiriju velikih naučitelja istočne crkve. Rođen je oko 330. godine. Osnivač je redovništva na Istoku, a na Zapadu mu je kult slabo raširen.²³ (Nije mi poznato zašto sv. Bazilije u *fijabuli* ima zlatnu lubanju i zašto mu je grob u Kalima, velolučkom lokalitetu).

²¹ Branko Vuletić: *Gramatika govora*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1998., str. 38.

²² Jean Chevalier Alain Gheerbrant: *Rječnik simbola* NZMH i Mladost, Zagreb, 1994.

²³ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Liber, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1985.

U pjesmi se sv. Bazilije spominje dva puta: u posljednjem stihu sedme strofe i u prvom stihu trinaeste strofe. Oba se puta radi o evokaciji, zazivanju sv. Bazilija:

o Sveti Bazilije zakopan u Kalima

...

o Sveti Bazilije od Kalih

Ako i ne znamo referencijalnu, denotativnu funkciju sv. Bazilija, možemo mnogo toga zaključiti iz konativne funkcije. Konativna funkcija dobiva svoj ekstremni jezični oblik upravo u vokativu i imperativu.²⁴

Ovdje dolazimo do važnosti zvukovnog ostvarenja. Vučetić je odabrao uzvik i vokativ. Uzvik *o* (u značenju dozivanja, a ne čuđenja) pojačava evokaciju, pa oba stiha djeluju magijski.

U »Litanijama svih svetih«, molitvi koju naizmjenice govori ili pjeva svećenik koji zaziva i vjernici koji u zboru odgovaraju, zaziva se i sveti Bazilije:

Sveti Atanazije - molite za nas

Sveti Bazilije i Grgure Nazijanski - molite za nas

Sveti Ivane Zlatousti - moli za nas (itd.)²⁵

Vučetićevo zaziv nema odgovora, nema glagola, ostavlja samo sliku, statiku. Upliće Trećeg - svetog Bazilija, njemu se obraća i kao da njime komentira ono što je dotad rekao. Jakobson kaže da je magijska funkcija »neka vrsta konverzije nekog odsutnog ili neživog, trećeg lica«. ²⁶ Osim toga, posljednji stih sedme strofe rimuje se s prethodnim (*plima - Kalima*), pa je i na taj način istaknut. Zanimljivo je spomenuti da *fijabule* često imaju i svoje stihovane inačice. Jedna takva, rimovana, sadržajem (velolučkim lokalitetom i zlatom zakopanim pod zemlju) podsjeća na *fijabulu* o sv. Baziliju:

*U Kovnĭkĕ, pod Kovnĭkĕ,
kād biš kopâ dō dvā lâkta
našâ biš badân zlâta.*

²⁴ Vidi: Roman Jakobson: *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd 1966., str. 192.

²⁵ »*Slavimo Boga*«, *Hrvatski katolički molitvenik i pjesmarica*, Frankfurt 1982., str. 704.

²⁶ Roman Jakobson: *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd 1966., str. 292.

Zvučno ostvarenje stihova u kojima se spominje *velikana hobotnica*, također nam, jače od leksičkog materijala, izražava njihov smisao:

*Velikana hobotnica u morskomu jazu
ispod mrkente i briga od vrste!*

Usklik upućuje one koji ne poznaju izvanjezičnu zbilju, koji ne znaju za Vučetićeve konotacije vezane uz *fjjabulu* o hobotnici, da se radi o iznenađenju. Vučetić opet izabire bezglagolsku rečenicu, elipsu, kao i u stihovima o svetom Baziliju. U trećem se stihu direktno obraća čitatelju:

More ki da će te proždrit

Dakle, iz ozvučenja je moguće zaključiti da je riječ o nekoj neobičnoj, fikcijskoj pojavi. Kad se na kraju, u završnoj tercini, ponovno pojavi hobotnica, to više neće biti usklik, nego tvrdnja i potvrda fikcije:

i bila moj san i moja sinjavina.

Razlike u čitanju, razumijevanju, u prijenosu, nastaju zbog različitih svijesti. Svijest pisca i svijest čitatelja razlikuju se u mnogočemu. Isto se tako razlikuju i svijest jednog od svijesti drugog čitatelja. To nije lako samo u slučaju kad je npr. pisac čakavac, a čitatelj nečakavac. To je tako uvijek. I ovi su primjeri pokazali koliko je bitno zvukovno ostvarenje. Vučetić je dobro kodirao tekst, iščitali smo veznik, vokativ, sliku kroz elipsu, preko pojma smo došli do predmeta. Zvukovna interpretacija sama postaje smislom.

5.2. Slobodni stih

Stojević naglašava da se većina čakavskog pjesništva XX. stoljeća može okarakterizirati narativnim.²⁷ *San o hobotnici na punti Kjuča* doista podsjeća na stihovanu priču, anegdotu. Upravo zbog tih elemenata, inače tipičnih za epsku poeziju, ova je pjesma poema. Za poemu je karakteristično da kompoziciju zasniva na razvijanju neke fabule, a da se ti fabularni elementi isprepleću s neposrednim lirskim izricanjem. Spomenuta narativnost najbolje se može ostvariti upravo u slobodnom stihu. Zbog neuvjetovanosti, nevezanosti za duljinu stiha i strofe, formiranje govornih, pjesničkih cjelina je slobodno. Šegedin kaže da se Vučetić »(...) boji svakoga sistematičnog njegovanja izraza, što omogućuje određenu lakoću asocijacija: spontanost. U principu i pravilan postupak, koji je, na svoj način, njego-

²⁷ Vidi: Milorad Stojević: *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 404.

vao nadrealizam apologijom automatskih tekstova i od čega Vučetić, nesumljivo, vuče određena iskustva, pa bi se čak moglo reći da je ovaj pjesnik, u nas, najšire svjesno primjenjivao taj postupak.«²⁸ Ta Vučetićeve »spontanost« u gradnji stiha nije, dakle, slučajna!

Vučetić je o stihu pisao u eseju »O našem stihu«: »(...) moderni slobodni stih gradi se od članaka, u redosljedu stihova raznovrsni od mori (istaknuo Š. V.) i opkoračenje igraju veliku ulogu. Slobodni je stih negacija stope; on je (...) sredstvo neposrednijeg (istaknula J. J.) čak do naturalizma dovedenog izražavanja emotivnoafektivnih moći. (...) Slobodni stih nije bilo kakvo nizanje riječi i neobičnih kojekakvih asocijacija riječi, nego je fino, brižno, spontano, brzo traženje i nalaženje onih riječi koje mogu biti što autentičniji izraz poetske ideje koja se očituje emotivnoafektivnim slikama. Pjesnik strogo traži prikladne i moćne riječi, niske i visoke tonove, zvučne boje ili koje druge ljepote ne trpeći ni jednog sredstva što mu nije u funkciji.«²⁹

Kad tu Vučetić spominje da je slobodni stih »sredstvo neposrednijeg, čak do naturalizma dovedenog izražavanja emotivnoafektivnih moći«, on zapravo govori o oslobođenoj emociji, o krik. Izlomljeni ritam slobodnoga stiha omogućuje da pjesnička riječ postane predmetom. Stih je emocija. Vučetić pažljivo rabi vrednote govornoga jezika, jer želi dobro kodirati govor, prenijeti misao i emociju.

»(...) i u pjesmi slobodnoga stiha svaka riječ ima svoje mjesto, a to se lako osjeti ako se pokuša premješati riječi unutar stiha ili ako se poremeti postojeći red stihova (...) Od slobodnog stiha razvio se razlomljeni, stepenasti stih u kojem su osobito iskorišćivane osnovne vrednote izraza, jezika, tj. zvuk i pokret, a zatim pauze iz kojih su izvučeni razni odmori. (...) Pjesnik razlomljenog stiha piše pjesme stepenasto i tako grafičkim sredstvom sugerira kvalitet pauze, ali i tempo i intenzitet pa i druge izražajne vrednote.«³⁰

Tu se ističe i važnost stanke u slobodnom stihu. Vučetić pjesmu promatra i kao plohu, pa pjesnik razlomljenog stiha »grafičkim sredstvom« sugerira govorne vrednote. U poemi se izmjenjuju kraći i duži stihovi. Kraći stihovi stvaraju horizontalno praznu površinu, a razmak između stihova i

²⁸ Petar Šegedin: »Poezija Šime Vučetića«, u knjizi: *Riječ o riječi*, Naprijed, Zagreb 1980., str. 170.

²⁹ Šime Vučetić: »O našem stihu«, u knjizi: *Između dogme i apsurdna*, MH, Zagreb 1960., str. 223-260.

³⁰ Vidi: Isto.

strofa stvara vertikalno praznu plohu. Bjeline omogućuju da u tišini proživimo govorni sadržaj. Kaotičnost sna, pomiješana s narativnošću, dobiva svoj najprikladniji izraz baš u tim metrički nestalnim oblicima. Tako se ostvaruje veza izraza i sadržaja.

5.3. Kompozicija pjesme

Sloboda forme očituje se ne samo u stihu, nego i u strofi. Vučetić je formu artikulirao tako da su strofe potpuno slobodne, nemaju ustaljen broj stihova. Četvrta i četrnaesta strofa su najduže, imaju po četrnaest stihova, a najkraća je šesnaesta, posljednja strofa, koja je tercina.

S obzirom na fabulu, ova se poema može podijeliti u šest cjelina. Kroz šesnaest strofa razvija se i raspoređuje sadržaj kojeg ću, tako rapoređenog, i imenovati.

Sadržajne cjeline	strofe
I. Fijabula	1. i 2.
II. Odlazak	3. i 4.
III. Susret s hobotnicom	5., 5., 7. i 8.
IV. Putovanje s hobotnicom	9., 10., 11., 12. i 13.
V. Povratak	14. i 15.
VI. Fijabula	16.

Može se uočiti uokvirenost kompozicije. Prve dvije strofe i posljednja strofa govore o istom sadržaju. Početne strofe razumiju se kao priča, gotovo kao doslovno prepričavanje, ali ne lirskog subjekta, nego nekog Drugog. Jer, u prve dvije strofe nema osobne zamjenice (tek se u trećoj strofi javlja: *a pustila me vanka mat*). Čini se da su prve dvije strofe, iako nisu označene navodnicima, zapravo dio nečijeg izravnog prepričavanja *fijabule*. To nam može potvrditi i zvukovna realizacija koja zahtijeva (kako je i kodirano uskliknicima) uzvike iznenađenja, iako osim glagola *proždrit* i pridjeva *velikani* u leksičkom materijalu drugih potvrda za to iznenađenje (a niti za strah) nema. Sporim tempom, slabim intenzitetom (gotovo šaptom) i niskim registrom izrazila bi se emocija straha od nepoznatog, a i sugerirao bi se taj neki tajanstveni pripovjedač koji, kao što sam već rekla, nije lirski subjekt, nego netko tko pripada izvanjezičnoj zbilji (vjerojatno Velolučanin koji prepričava *fijabulu*). U takvom ozvučenju ostvarila bi se i distanca, odvojenost pripovjedača legende od lirskog subjekta, govorna realizacija sugerirala bi da se radi o prepričavanju neke legende, iako se to navodnicima, niti izriječkom, nigdje ne izražava.

Posljednju strofu sadržajno sam također imenovala *fijabulom*. Ta kratka strofa svojim govornim bogatstvom »nadoknađuje« manjak leksičkog materijala. Interpretacija bi bila slična: spori tempo i slabi intenzitet, ali bi registar bio različit od prve dvije strofe. Ovu bi tercinu trebalo izreći višim registrom jer je pisana iz perspektive djeteta. Jasno je da posljednju strofu govori lirski subjekt. Tek tu on imenuje da se radilo o snu, iako ne negira »javu fikcije«, tj. legendu:

*Velikana je hobotnica živila
largo na Punt Kjuča
i bila moj san i moja sinjavina.*

Ne kaže se da je živjela samo u snu, nego da je živjela na Punt Kjuča, a da je bila njegov san.

Sve tri spomenute strofe (prva, druga i šesnaesta) počinju sintagmom *velikana hobotnica*, s tim da je u posljednjoj strofi umetnuta enklitika: *velikana je hobotnica*. Zanimljivo je da još samo u četrnaestoj strofi pridjev *velikana* određuje hobotnicu. Bit će: *velikani koraj*, *velikani luci*, *velikani čovik*, ali hobotnica, osim u te tri strofe i u četrnaestoj strofi, nigdje nije *velikana*, nego je ili bez pridjeva ili je *moja* hobotnica (u devetoj strofi).

Lirski subjekt ne doživljava hobotnicu kao neko čudovište, ne boji je se, čak joj ni tajanstvenost ne pridaje, nego joj nosi poklon, ona ga grli, šeću dubinama.

Zanimljiv je način na koji je Vučetić, u prve dvije strofe, pučki vjerno prenio glas pripovjedača u kojem su skrivene mašte mnogih. Jer, legenda se oblikuje, dopunjuje i mijenja dok se prenosi iz usta jednog u usta drugog govornika, a svako je novo prepričavanje drukčije od onog prethodnog. Kako će onda taj »narod«, to »višeglasje«, »mnogoglasje u jednoglasju« prenijeti veličinu čudovišnog, osmokrakog glavonošca?

Prilog *ki* u prvim se dvjema strofama javlja čak sedam puta:

- (1) *More ki da će te proždrit / modrinun ka je ki jato paunova,*
- (2) *Puzdro hobotnice ki črna bačva / od dvadesetak tolitara*
- (3) *svaki joj trak podugovat ki arbul, / arbul velega trabakula*
- (4) *svaka joj čupica / široka i duboka ki pijat!*
- (5) *i čuva koraj velikani ki rogač / izvrnut na glavu u dubinami*
- (6) *ki da je trunsko barilo učini*

³¹ Joško Božanić: *Komiške facende*, Književni krug, Split 1992., str. 192.

Svi primjeri, osim prvog i šestog, imaju funkciju predočavanja veličine. Božanić uočava posebnost metaforike u organskom idiomu: »Osnovna karakteristika metaforičnosti organskog idioma jest konkretizacija apstraktnog.«³¹

I Vučetić govori o tome u knjizi »Tin Ujević i drugi«: »Čakavski pjesnik je mudar poput pučkog pjesnika, on nerado govori apstraktno. Kao što mu je slika jasna i jednostavna, a duboka, takva mu je i misao, filozofija života.«³² I doista je slika jasna i jednostavna: apstraktni pojam veličine *puzdra* (glave) hobotnice predočen je veličinom bačve od dvadesetak *tolitara*; trak je kao *arbul*, čupica kao *pijat*, a koralj kao *rogač*. Usporedbe u tim primjerima nisu prave figure jer »Trop nije usporedba kojom se logički objašnjava nepoznato poznatim, odmjeravaju veličine ili se nešto čini predočljivim.«³³ U prvim dvjema strofama usporedba ne pridonosi toliko poetičnosti koliko nam sugerira izvornog govornika koji se spontano služi organskim govorom i koji objašnjava te veličine nekim jasnim i poznatim, lako zamislivim pojmovima. Nigdje se više neće tako izravno objašnjavati kao u tim dvjema strofama, pa je i to dokaz da se radi o jednoj sadržajnoj cjelini. Zato bi nakon druge strofe trebalo napraviti veću stanku. Ta bjelina između strofa znači.

Drugu cjelinu, Odlazak, čine treća i četvrta strofa, a petu cjelinu, Povratak, četrnaesta i petanaesta strofa, pa je pjesma na taj način dvostruko uokvirena. Kao što se prva i druga strofa odražavaju u posljednjoj, tako se i treća i četvrta odražavaju u četrnaestoj i petnaestoj strofi. Četvrta i četrnaesta strofa najduže su strofe pjesme (imaju po četrnaest stihova), ali se u njima nalaze i dva najkraća stiha pjesme. Osmi stih četvrte strofe ima četiri sloga (*sve tri a tri*), a peti je stih četrnaeste strofe troslog, tek jedna govorna riječ (*prez mora*). Sve su četiri strofe vezane uz majku. Bijeg, tj. odlazak od majke (doma, sigurnosti) omogućuje put ka hobotnici. Subjekt odlazi iz interijera (iz kuće) u eksterijer – *vanka*. U četrnaestoj strofi majka zatvara prostor jer dolazi k njegovoj postelji, dakle opet je u kući: *dojde moja mat*. U petnaestoj strofi povezuje se prostor u kući i pučina jer se može zaključiti da lirski subjekt gleda kroz prozor (možda s kreveta) prema pučini:

*A pučina u portu malicijozna,
modra i brez riči i pošpetica denjoza,
sve me ništo ka gleda*

³² Šime Vučetić: »O čakavskoj poeziji«, u knjizi: *Tin Ujević i drugi*, August Cesarec, 1978., str. 310.

³³ Ivo Škarić: *U potrazi za izgubljenim govorom*, Školska knjiga, Zagreb 1988., str. 146.

Osim što postoji »priča u priči«, osim što ta priča uokviruje pjesmu, postoji još jedan okvir, još jedno zrcaljenje struktura. Zrcali se Odlazak i Povratak, treća i četvrta strofa odražavaju se u četrnaestoj i petnaestoj strofi. Tako se pjesma prelama u središnjem dijelu, u III. i IV. cjelini.

Susret s hobotnicom događa se u petoj strofi:

I prizentah se prid hobotnicun

Glagol *prizentati se* zanimljiv je Vučetićev izbor, jer mogao je reći: stvorih se, pojavih se, dođoh. *Prizentati se* znači iznenada, odjednom se pojaviti, nečujno, bez najave, tako da onaj kome se *prizentaš* ne vidi i ne čuje da dolaziš. Taj je glagol nagovještaj odnosa »ja« i hobotnice. »Ja« se neće bojati, uspostaviti će se prijateljski odnos. Zato je važno da se govorno istakne početak treće cjeline. Potrebna je ponovno duža stanka nakon glagola *prizentah se*, jer će tako, između dviju tišina, taj glagol biti istaknut. Nakon zaziva sv. Bazilija u sedmoj strofi, u osmoj će se popeti na hobotnicu i krenuti s njom *šetati se kroza morske dubine*.

Četvrta cjelina koju sam nazvala Putovanjem s hobotnicom počinje devetom strofom. Obuhvaća pet strofa i najduža je cjelina pjesme. Na početku devete strofe je uzvik:

O dubine, dubine mora!

O dubine što pasajete kroz moje oči,

koji je variran u prvom stihu desete strofe u: *O, dubine, dubine*, i dalje, u jedanaestoj strofi: *Ja san vas, dubine, dose*. Početni stihovi tih triju strofa imaju vokative. Zvučno ostvarenje je vrlo snažno, pogotovo u prvom uzviku (u devetoj strofi) koji je izraz divljenja, ali i distance jer su prvi put tako snažno doživljene dubine.

U desetoj strofi ta distanca slabi, a u jedanaestoj strofi »ja« doseže dubine. Kako se mijenja pozicija lirskog subjekta, tako se mijenja i organizacija govorne poruke. Prvi usklik kodiran je uzvikom *o*, dvostrukim vokativom (*dubine, dubine*) i uskličnikom, dok drugi uzvik nema uskličnika, a vokativi se nastavljaju i u sljedećem stihu koji precizira pojam dubine. Treći uzvik nema ni *o*, ni uskličnik, ni dva vokativa. Vokativ *dubine* umetnut je u stih koji počinje zamjenicom *ja*. Tu dubine nisu više u samostalnom stihu kao u prethodna dva primjera, jer je prisutno (prije spomenuto) dosezanje dubina, svijest o svojoj moći. Putovanje se nastavlja i u dvanaestoj strofi, ali sve su te strofe tek priprema za trinaestu, posljednju strofu četvrte cjeline. U trinaestoj strofi opet će zazivati svetog Bazilija i tako nagovijestiti značaj stihova koji slijede. Na taj se način ostvaruje gradacija prema ključnim stihovima pjesme:

*da smo se svit i ja i hobotnica
ki od prave smrti potresli.*

Stamać hobotnicu naziva totaliziranim simbolom. »U najboljim trenucima svoje metaforičke proizvodnje naš pjesnik uspostavlja kraljevstvo apsolutne mašte, podarujući joj u jeziku samostalnu opstojnost putem kakvog totaliziranog simbola (...) Specijalističkom bi se raščlambom pokazalo da hobotnica o kojoj pjesma sniva biva raspršena u niz pojedinačnih slika, da se raspada dakle metonimički u niz koji čini samu bit imaginativnog (asocijativnog) pjesništva, što se kao pjesništvo manirističko javlja vazda u sumraku sveobuhvatne, totalizirane vizure.«³⁴

Ta je raspršenost »totaliziranog simbola« – hobotnice vidljiva u kompoziciji poeme koju čini šest cjelina (poput krakova hobotnice) raspršenih u »niz pojedinačnih slika«. Vučetić govori o povezivanju tih pojedinačnih slika: »Kompozicija umjetničkog djela nije ništa drugo doli sretno fantazijsko povezivanje (koje odgovara tzv. fantazijskom mišljenju) u organsku cjelinu, datog kvantiteta slika u smislu zajedničke ideje, shvaćanja nazirana kao izraza same intimne umjetnikove spoznaje.«³⁵

Ova poema ima 147 stihova, pa svojom duljinom prekoračuje Poeov pojam idealnog opsega koji odgovara duljini od sto redaka. »Ako je neko literarno djelo predugačko a da bi se moglo odjednom pročitati, moramo se zadovoljiti time da zabacimo neizmjereno važan efekt koji proizlazi iz jedinstva impresije jer, ako se mora čitati u dva puta, umiješat će se svakidašnjica i uništiti će se sve ono što se može smatrati cjelovitošću.«³⁶ Ipak, čini se da Vučetić u *Snu o hobotnici* uspješno prekoračuje to ograničenje. Već sam govorila o narativnosti ove poeme, koja podsjeća na stihovanu priču, anegdotu, dakle – na prozu (a jedinstvo impresije nije karakteristika proze). Razvijanje fabule moglo se ostvariti jedino epskim elementima. Razdioba na šest cjelina pokazala je da se može ispričati priča. Ovdje se, dakle, može govoriti o elementima proznog koji oblikuju ono središnje – lirsko.

Prelamanje poeme u središnjim dvjema cjelinama (u Susretu s hobotnicom i u Putovanju s hobotnicom) ostvareno je zanimljivim uokvirenjem

³⁴ Ante Stamać: Predgovor u knjizi: *Šime Vučetić*, PSHK, knjiga 127., MH, Zagreb 1978., str. 13. i 14.

³⁵ Šime Vučetić: *Između dogme i apsurga*, MH, Zagreb 1960., str. 294.

³⁶ Edgar Allan Poe: »Filozofija kompozicije«, u: *Doživljaji Arthura Gordona Pyma, Pjesme, Poetika, Pisma*, NZMH, Zagreb, 1983., str. 254.

kompozicije. Već sam spomenula da se prva cjelina odražava u posljednjoj, a druga u pretposljednjoj strofi. Ta dva »okvira« pjesme imaju najviše epskih elemenata jer obrađuju Fijabulu i Odlazak, odnosno Povratak. Ako se pjesmi oduzmu te zrcaljene strukture, onda središnji, lirski dio pjesme ima 81 stih, što znači da zadovoljava Poeov kriterij opsega.

Možda bi se Poeovo razjašnjavanje kompozicije »Gavrana« moglo primijeniti i na Vučetićev San o hobotnici: »Namjeravam razjasniti da nijedna točka njegove kompozicije nije u vezi sa slučajem niti s intuicijom da se djelo razvijalo korak po korak do svog dovršetka s preciznošću i krutom dosljednošću matematičkog problema.«³⁷

5.4. Direktno obraćanje

U prvoj cjelini (prvoj i drugoj strofi), u Odlasku, nema oznake prvog lica. Ipak, riječ je o direktnom obraćanju koje nije upravni govor lirskog subjekta, nego nekog Drugog. Može se čak reći da je ta prva cjelina dijalog, jer sadrži drugo lice, sugovornika (*more ki da će te proždrit*) koji odgovara – šutnjom. Taj *ti* kojem se subjekt obraća u prvoj strofi ništa ne govori, ali njegova šutnja ima svoj sadržaj, ona je njegov unutrašnji krik. Sugovornik, zaprepašten fijabulom, bez riječi sluša govornika koji opisuje morsko čudovište. Ali govornik nije dječak, jer kako bi dječak mogao uspoređivati veličinu hobotnice s bačvom od *dvadesetak tolitara*; taj je pojam veličine njemu (koji još nije mogao ulijevati vino u bačvu) nepoznat. Slično je i s *arbulom velega trabakula*. Ovaj bi se dijalog mogao nazvati jednostranim jer ni sam pripovjedač fijabule ne očekuje odgovor. Štoviše, odgovor bi značio da nije uspio dobro prepričati fijabulu. Interpolirana zamjenica *te* ne javlja se slučajno već u trećem stihu, odmah nakon bezglagolskog uzvika. Na samom početku stvara se napetost, iščekivanje koje se produbljuje i u drugoj strofi, ali više neće biti takvog obraćanja sugovorniku. Iako je prva cjelina pisana u trećem licu, ipak nas viši registar, angažirano govorenje i zamjenica *ti* upozoravaju da je riječ o upravnom govoru (bez obzira na to što nije ničim formalno označen).

Formalno nije označen ni prijelaz u drugu cjelinu, Odlazak, kad govora novi subjekt, lirski subjekt, dječak:

*I prezentah se prid hobotnicun
i s krejancun je pozdravin.*

³⁷ Edgar Allan Poe: »Filozofija kompozicije«, u: *Doživljaji Arthura Gordona Pyma, Pjesme, Poetika, Pisma*, NZMH, Zagreb, 1983., str. 253.

...

*Hobotnica me ovi i zagrli
ki dobra smačalina u našem lazlu.*

U sedmoj strofi naglašena je konativna funkcija jer se lirski subjekt direktno obraća sv. Baziliju: *o Sveti Bazilije zakopan u Kalima*. U četvrtoj, petoj i šestoj strofi nastavlja s direktnim obraćanjem, s govorenjem u drugom licu: *O dubine, dubine mora! O, dubine, dubine (...), Ja san vas, dubine, dose*. U trinaestoj strofi ponovno se obraća sv. Baziliju: *Ma kada se vratimo, o Sveti Bazilije od Kalih*. U posljednjoj tercini, u Povratku, ne progovara više pripovjedač fijabule, nego lirski subjekt (ali prva i posljednja strofa sadržajno su povezane).

Govorenje u drugom licu emotivno je angažirano, upućeno primatelju, a uključuje i prvo lice.³⁸ Zanimljivo je kako to prvo lice u desetoj strofi mijenja broj: iz prvog lica jednine prelazi u prvo lice množine i tako pojačava čitateljevu identifikaciju:

*O dubine, dubine,
jaza, jame, škarči i profundi,
vi ste naša pamet ispod barete
raširena korajozo ki tenda na korabji*

Tu se pošiljalac »ja« umnaža jer na taj način skladnije ostvaruje kontrast s dubinama koje su u množini. Međutim, subjekt se poigrava s tom množinom. Ne radi se o množini koju čine »ja« i hobotnica, nego množina znači sve nas – ljude. Ta je pozicija ključna za razumijevanje hobotnice kao totaliziranog simbola. Govori se o srcu *ispod košuje*, o pameti *ispod barete*, poistovjećuju se dubine sa srcem i umom.

I u trinaestoj strofi, koja je u potpunosti direktno obraćanje sv. Baziliju, naglasit će se »razlika množina«.

*zaplakali smo od žalosti i ja i hobotnica
...
da smo se svit i ja i hobotnica
ki od prave smrti potresli*

Izrijeком se, dakle, potvrđuje da spomenuta množina doista znači ljude, tj. *svit*. Zanimljivo je da nema veznika *i* ispred imenice *svit*. Da stih glasi: *da smo se i svit i ja i hobotnica* označavalo bi se trojstvo. Međutim, ne radi se o trojstvu, nego o dvojstvu, jer »ja« pripada svijetu, iako je iz

³⁸ Vidi: Branko Vuletić: *Sintaksa krika*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1986., str. 18.

njega nakratko izdvojen, »izabran« da se upozna s hobotnicom i da putuje s njom, da postane njezinim miljenikom.

Isto je takvo i dvojstvo hobotnice i dubina, hobotnica je ipak izdvojena iz njih. I lirski subjekt i hobotnica suosjećaju s dubinama i plaču jer su dubine žalosne zbog gubitka *koraja*. Hobotnica u ovom direktnom obraćanju postaje totalizirani simbol.

Direktno nas je obraćanje dovelo do ključnih stihova pjesme.

5.5. Sintaksa i interpretacija

Ako se promotri sintaktička razina, onda je očigledno da je rečenica osnovna sintaktička jedinica strofe. Dvadeset i tri rečenice raspoređene su u šesnaest strofa. Čak se deset strofa sastoji od po jedne rečenice, pet strofa ima po dvije rečenice (druga, treća, deveta, dvanaesta i četrnaesta), a prvu strofu čine tri rečenice (iako ta strofa nije najdulja). U strofama koje imaju više rečenica, jedna je rečenica često elipsa, npr. u prvoj strofi:

*Velikana hobotnica u morskome jazu
ispod mrkente i briga od vrste!*

...

*Puzdro hobotnice ki črna bačva
od dvadesetak tolitara.*

U drugoj strofi:

*Velikana hobotnica, velikana pravo,
svaki joj trak podugovat ki arbul,
arbul velega trabakula,
svaka joj čupica
široka i duboka ki pijat!*

U devetoj strofi:

O dubine, dubine mora!

Efekt iznenađenja zbog iznenađujuće veličine i iznenađujuće ljepote dubina, u interpretaciji se mora ozvučiti i tada će biti jasno da tim rečenicama ništa ne nedostaje. Naprotiv, eliptične, bezglagolske rečenice govorno su vrlo bogate.

Rečenice su duge, a interpunkcija je oskudna, pa je za dobru govornu organizaciju potrebno proučiti način lomljenja rečenice u stihove, jer iako su duge, rečenice nisu govorno neutralne.

Četvrta strofa ima četrnaest stihova, a samo jednu rečenicu. Uz neke bi se preinake mogla preoblikovati u četiri rečenice:

*Grin kroza vagu ka se po meni lipi
 kako klasje ozinca oli jata lignjica.
 Grin s tundun miseca kroz kanjce,
 vrnute, pagare i murine.
 Grin bogmiš kroz jastoge
 stivane u fili na škanju
 dokle dupini razo bonace goreka
 sve tri a tri
 tancaju, tancaju iznad mene
 ma brez smiha i pečenja.
 Fundaju se i fundaju pa jopet izvrnu
 i iznoru gore na more na bonacu
 pozdravit sunce i kigodir brodić
 vesel od jubavi i na sva idra brivajući.*

Ovakvom preoblikom sintaktičke strukture dobile bi se puno duže stanke na granicama rečenica, ali i silazni intonacijski završeci rečenica. Te stanke i silazne intonacije ne bi, međutim, odgovarale sadržajnoj razini. Ova strofa govori o hodanju po morskim dubinama, a izražava i divljenje prema svim tim vrstama riba (*kanjcima, pagarima, vrnutima, murinama*), morskoj travi, dubinama ... Kad bi se sastojala od četiri rečenice, ne bi se u govornoj realizaciji mogao ostvariti taj polet hodanja kojem odgovaraju minimalne stanke i nikako silazne, nego ravne ili uzlazne intonacije. Tako se ostvaruje i govorna euforija, oduševljenje koje se prenosi krikom. Krik se izražava uzlaznim intonacijama, brzim tempom i stankama prekida govora kojima je uloga fiziološka, ali su vrlo kratke, jer: *pòd morūn se ne đišē*.

Najkraći stih strofe: *sve tri a tri* »ozvučuje« sliku plesa, *tanca* dupina. U riječima *tri a tri* treba ostvariti sinalefu, tj. vokal *i* i vokal *a* treba izgovoriti kao jedan slog (*tria*). Dugosilazne naglaske (*trî*) treba maksimalno produljiti, a brze maksimalno skratiti (*tancàjū*), a oba moraju imati visok početni ton, da bi tonski luk bio što veći. Prilog *svě* kao dio bakheja, gubi naglasak, postaje atonička riječ. Bakhej *sve trî a trî* (u - -) i dva amfibraha *tancàjū* (u - u) uz velike tonske intervale doista će zazvučati poput trodobnih taktova glazbe na koju se pleše *tanac*.

	<i>trî</i>			<i>trî</i>			<i>cà</i>			<i>cà</i>	
		<i>i</i>			<i>i</i>			<i>juu</i>			<i>juu</i>
<i>svě</i>			<i>a</i>			<i>tan</i>			<i>tan</i>		

Rečenica koja čini petu strofu govorno je bogata na sasvim drugačiji način. Interpunkcija je rijetka. Zabilježena su samo četiri zarez a i to na neočekivanim mjestima. U drugom stihu i u trećem stihu:

*i s krejancun je pozdravin,
i ona me, pravo, taknuta dobrotun*

i u desetom stihu:

e, da se inkantaju črne dubine

Vežnik *i* na početku strofe pojačava učinak glagola *prezentah se* jer izražava lakoću kojom subjekt prilazi hobotnici. Stanka iza glagola *pozdravin* znači istu tu lakoću, ali ovaj put – hobotnice. Naime, i hobotnica bi mogla biti iznenađena njegovim dolaskom, ali – nije. Intonacija na kraju drugog stiha treba biti ravna, baš kao i kod pozdrava (Dobar dan! Doviđenja!) jer tako ozvučen glagol *pozdravin* i dobiva smisao pozdrava. Očito je da Vučetić bilježi stanke (zarez e) »po sluhu«, a ne prema pravopisnom pravilu. Prilog *pravo* (izdvojen zarezima) stoji umjesto sintagme *da vam pravo rečim* ili *za reč pravo* ili *pravo rečeno*, a u značenju: govorim istinu, iskreno govorim, ništa ne skrivam. Umetnuta precizacija u funkciji je modalnog izraza koji je kratak i efektan, pogotovo ako se prije i poslije priloga ostvari stanaka:

I ona me, /pravo, // taknuta dobrotun.

Prva stanaka je kraća i ima ulogu isticanja priloga, dok je druga, leksička stanaka duža jer stoji umjesto neizgovorenih riječi. »Leksička stanaka stoji umjesto neke riječi i ima značenje te neizgovorene riječi. Riječ ostvarena stankom ima pojačano djelovanje.«³⁹

Leksička stanaka zamjenjuje riječi koje su ispuštene, ali koje izvorni govornik podrazumijeva, pa se može reći da se radi o elipsi, nepotpunoj rečenici kojoj nedostaje glagol. Ova eliptična rečenica ima ulogu komentiranja konteksta, tj. izražavanja zanimljivog i govorno bogatog (a leksički siromašnog sadržaja (pjesnikova stava). Vuletić naglašava upravo tu komponentu bogatstvo govornog ostvarenja elipse: »(...) eliptična je rečenica i znak za čvršću govornu organiziranost izraza, znak za bogatiji sadržaj samog govornog ostvarenja: bogato se govorno ostvarenje naročito ističe u dvjema ključnim funkcijama elipse: rezimiranju i komentiranju šireg kon-

³⁹ Ivo Škarić: »Fonetika hrvatskoga književnog jezika«, U: S. Babić, D. Brozović, M. Moguš, S. Pavešić, I. Škarić, S. Težak: *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*, HAZU, Globus, Zagreb 1991., str. 296.

teksta ili čak čitave pjesme. Rezimiranje, a posebno komentiranje konteksta eliptičnom rečenicom, u kojoj dominiraju govorne vrednote, znak su i veće emotivne angažiranosti pisca, njegova težnja da ne ostvari opći, objektivni, jezični znak, već pojedinačni, subjektivni, emotivni znak: znak o sebi, o svom stavu prema stvarima na koje ne može ostati ravnodušan.«⁴⁰

I doista, lirski subjekt nije ravnodušan prema hobotnici, ali nije ni ona ravnodušna prema njemu, jer će ga *prišešariti blago i lipo podragojiti*. Zato elipsa *iskreno govori, pravo govori* o obostranosti toga odnosa (»ja« i hobotnice).

Ravnom bi se intonacijskom jezgrom najbolje izrazilo bogatstvo sadržaja ove eliptične rečenice. Karakteristike ravne jezgre navodi Škarić: »Vrlo je rijetka, zvuči pjevno, pa je zato njezina pripadnost jezičnom sloju nesigurna. Javlja se u pozdravima kao inačica uzlazne jezgre (npr., Laku noć! Doviđenja! i sl.), u usklikima (npr., O!), u dječjem hvalisanju (npr., A ja imam auto!) te u nezavršenim intonacijskim jedinicama ispred stanke prekida govora, leksičke stanke i stanke procesiranja.«⁴¹

Eliptična rečenica, tj. prilog *pravo*, samostalna je intonacijska jedinica i jasno je da je nezavršna jer je označena zarezom, tj. leksičkom stankom.

Uzvik *e* (u desetom stihu pete strofe) također je emotivni, subjektivni izraz nevjerice prema takvom prekrasnom druženju s hobotnicom. Taj uzvik nije u funkciji dozivanja, nego izražava govornikovu afektivnost nagovještajući time i afektivnu vrijednost rečenice koja slijedi (*e, da se inkantaju črne dubine*), ali je istovremeno i komentar onoga što je rečeno. Značenje tog komentara bilo bi: dubine će biti iznenađene i posramljene takvim odnosom čovjeka i hobotnice, ali i razumljivo je da će biti iznenađene. Funkcija uzvika *e* je i ritmotvorna, kao što je ritmotvorna i funkcija inicijalnog *a* u trećoj strofi.

Ni ova peta strofa (kao ni četvrta) nema kodirane znakove za stanke. Četiri se zareza nalaze na potpuno neočekivanim mjestima, a tamo gdje bi se stanaka očekivala, tamo je nema (npr., *prišešari blago i lipo podragoji* (,)/ *možebit zbog tega što san joj doni / žutu lupju na dar* (,) / *da joj svitli ki tund miseca*). Opet je to slika u govoru jer se na leksičkoj razini govori o neočekivanoj, iznenađujućoj gostoljubivosti hobotnice zbog koje subjekt ostaje bez daha.

⁴⁰ Branko Vuletić: *Sintaksa krika*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1986., str. 37.

⁴¹ Ivo Škarić: "Fonetika hrvatskoga književnog jezika", U: S. Babić, D. Brozović, M. Moguš, S. Pavešić, I. Škarić, S. Težak: *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*, HAZU, Globus, Zagreb 1991., str. 312.

U šestom stihu sedme strofe naknadno dodani glagol *mislin* nije izdvojen zarezom od glagola *biće* (*pa, mislin biće to od moje velikanosti*). Veznik *pa* povezuje rečenicu koja izriče posljedicu onoga što je rečeno prethodnom rečenicom. Njegova je veličina (*naresten kako div palac*) prouzročila plimu (*gore na bonaci visoka plima*). U govornoj izvedbi vokal *a* u vezniku *pa* treba produljiti jer će se tako govorno oslikati razmišljanje o tome što bi mogla biti posljedica veličine *diva palca*. Glagol *mislin* tu znači: pretpostavljati, smatrati, zamišljati. Da bi se moglo doista zamišljati, potrebno je zastati, pa zastajemo takvom glasnom, artikuliranom stankom oklijevanja, koja je inače česta u spontanom govoru. Glagol *biće* u spontanom (velolučkom) znači sumnju da nešto jest (npr., *On je dobar prema njoj. –Ma, biće!*)

Nakon tog pretpostavljanja, nakon te mogućnosti, ali i sumnje, slijedi zaziv svetom Baziliju. Prema pravopisnom pravilu o pisanju zareza, taj bi zaziv trebalo zapisati: *o Sveti Bazilije, zakopan u Kalima*. O simbolici sv. Bazilija i njegovoj povezanosti s velolučkim lokalitetom već sam govorila. Da je ovaj zaziv kodiran zarezom, dio *zakopan u Kalima* shvatio bi se kao dodatak, nadopuna. Međutim, tu se izvorno ne radi ni o kakvoj nadopuni jer sv. Bazilije može biti samo taj, zakopan u Kalima, pa je priložna oznaka mjesta dio sintagmatske cjeline i razumije se gotovo kao dio imena. I kad se u trinaestoj strofi ponovi, opet će uz ime biti i lokalitet: *o Sveti Bazilije od Kalih*. Često je takvo određenje lokaliteta u litanijama. Npr. u Litanijama svih svetih:

*Sveti Bazilije i Grgure Nazijanski
Sveta Elizabeto Ugarska
Sveta Katarino Sijenska*⁴²

Ovdje je pridjev toliko srastao s imenom da se piše velikim slovom. Zanimljivo je Vučetićevo isticanje neodređenog pridjeva:

*i čuva koraj velikani ki rogač
izvrnut na glavu u dubinami,
(osmi i deveti stih druge strofe)*⁴³

...

i ja vazeh brez straha u ruke lupju

⁴² "Slavimo Boga", *Hrvatski katolički molitvenik i pjesmarica*, Frankfurt 1982., str. 704.

⁴³ U ovom je primjeru važno napomenuti da je stanika nakon imenice *koraj*, a ne nakon *velikani*, jer se pridjev *velikani* odnosi na *rogač*.

žutu ki tund miseca.

(drugi i treći stih treće strofe)

...

*pozdravit sunce i kigodir brodić
vesel od jubavi i na sva idra brivajući.*

(trinaesti i četrnaesti stih četvrte strofe)

...

*dokle maistral puše slan, gustozan ki gola žinska
izvrnuta na črnen i bilen grozju,*

(šesti i sedmi stih desete strofe)

Pridjevi: *izvrnut*, *žutu*, *vesel* i *izvrnuta* govorno su istaknuti, nalaze se na početku stiha i odvojeni su od imenice na koju se odnose.

»Pri upotrebi pridjeva u neodređenom obliku važno je znati da se predmet označen pojmom tek opisuje i da se upoznaju njegova svojstva. Predmet se svojstvima kvalificira. Stoga se i može pitati: kakav (je to predmet)? Kakva su njegova svojstva? Obično pojam kojim se označuje predmet do tada nije bio spomenut, nije bio poznat ni iz konteksta, a može biti i potpuno nepoznat, pa se tek upoznaje i pojam predmeta i njegova svojstva.«⁴⁴

U spomenutim primjerima doista se odgovara kakva su svojstva *rogača*, *lupje*, *brodića* i *žinske*. Pridjevi kojima se te imenice kvalificiraju nisu do tad bili spomenuti, a osim što su neodređeni, nalaze se na istaknutom mjestu, nakon uzlazne intonacije.

Zanimljiv je odabir pridjevskog vida u prvom stihu druge strofe: *Velikânā hobðtnica, velikânā pravo*. Prvi pridjev je određen, a drugi je neodređen, iako smo već upoznati s tim (golemim) svojstvom hobotnice. Ovom zvukovnom igrom pojačava se spomenuto svojstvo, ali se i komentira tekst jer sintagma ima ulogu modalnog izraza (pridjev je povezan s već objašnjenim prilogom *pravo* u značenju: *za reć pravo, stvarno je velikânā*).

U trećem stihu devete strofe naknadno dodani dio *veći od vaska* zapisan je u skladu s interpunkcijskim pravilom. Ne bez razloga! (*i ja vas pipan, veći od vaska*) To isticanje veličine pojačat će se u šestom stihu iste strofe: *kad san ja bog svih bogova*.

⁴⁴ Barić, Lončarić, Malić, Pavešić, Peti, Zečević, Znika: *Hrvatska gramatika*, Školska knjiga, Zagreb 1997., str. 542.

Vučetić unutar strofe izbjegava dublje sintaktičke granice, izbjegava odmore među sintaktički relativno samostalnim dijelovima. I suprotno tomu, sintaktički povezane dijelove raspoređuje u stihove. U devetoj strofi izbjegnuta je kadenca, umjesto točke zapisano je dvotočje:

*O dubine što pasajete kroza moje oči,
ja vas pipan, veći od vaska,
ki da ste nebesa puna hlada mlika a
zvizdice nisu više ništa
kad san ja bog svih bogova
i moja hobotnica prava gospa:
za aurejol sunce san van doni
u ruci ki oštiju zlačanu
s oltara ki vonja ko pasja slama.*

Citirani stihovi mogli su biti raspoređeni u dvije rečenice.

Isto će se ponoviti u jedanaestoj, dvanaestoj i trinaestoj strofi.

*topal san ki mat isprid peći pune kruha:
vraćin se i grin naprid ki plima,*

...

*beštija nika ka vidi:
kuntrajemo vele i male ribe,
jata manjuši na sve bande*

...

*koraj više ne najdemo:
zaplakali smo od žalosti i ja i hobotnica,*

U svim tim primjerima dvotočje je stavljeno iza dijela koji se objašnjava, a to objašnjenje traje do kraja strofe (osim u dvanaestoj strofi) i moglo bi činiti samostalnu rečenicu. Ozvučenja dijelova prije dvotočja ne mogu se ostvariti silaznom intonacijom jer se u ozvučenju mora čuti da slijedi objašnjenje. Intonacija u stihu u kojem je dvotočje mora biti ravna, a ritam izrazito oksitonski. Riječi: *gospa*, *kruha*, *vidi*, *najdemo* treba izgovoriti pojačanim intenzitetom, gotovo skandirajući. Jasno se mora čuti jamb (*gōspà*), dva troheja (*krùha*, *vìdī*) i daktil (*nājdēmo*), a nakon njih stanka. Na taj se način ističe sadržaj tih riječi, ali i stihova koji slijede. Ostvaruju se i zanimljivi kontrasti. U devetoj strofi *gospa* je dominantnija od *boga*, *hobotnica* je dominantnija od lirskog subjekta. U jedanaestoj je strofi *materin kruh* važniji od *oca*, a u dvanaestoj prevladava *tamnačinu* i

vidi.(Čini se da se tako ozvučuje i grafostilem – dvotočje, što predstavlja oči.)

U trinaestoj strofi nakon povratka slijedi razočaranje jer *koraj više ne najdemo*. U toj ključnoj, trinaestoj strofi glagoli su: *vratimo, ne najdemo, zaplakali smo, zaplakali smo, potresli*. Ovim je objašnjenjem postignuta gradacija prema izjednačavanju:

*svit i ja i hobotnica
ki od prave smrti potresli.*

Smrt sve izjednačava, a o odnosu *svit i ja i hobotnica* već sam govori.

Dvanaesta i četrnaesta strofa počinju trotočjem, a dvanaesta njime i završava. Tri točke na početku znače dulju stanku između jedanaeste i trinaeste strofe, ali istovremeno označuju da se nastavlja ono neizrečeno. U dvanaestoj se strofi nastavlja putovanje, s tim da je dio putovanja ostao neizrečen. Veznik *i* pojačava povezanost s prethodnom strofom, pa stih *I pasajin kroz jaza i gledan* treba izgovoriti bržim tempom i višim registrom jer se tako može dobro interpretirati ono što se u drugom stihu govori o raspoloženju lirskog subjekta: *i kantan, tako, i mislin veselo*. Umetnuti prilog *tako* izdvojen je, naknadno dodan i treba ga pročitati nižim tonom, a početak i kraj stiha višim tonom pa će se uistinu čuti ta melodija stiha, ta radost i *kantanje*.

Kraj dvanaeste strofe u sasvim je drukčijem raspoloženju:

i ki posvuđni mrci...

Ovaj stih najavit će sljedeću strofu. I baš kao što nije dovršio impresije s putovanja, tako neće dovršiti ni sliku s *mrcima*, ali će smrt spomenuti već u sljedećoj strofi: *ki od prave smrti potresli*. Nedovršenost tj. stanaka za zamišljanje slike te sveprisutne smrti, bit će potrebna za gradaciju do *prave smrti* u trinaestoj strofi.

Četrnaesta strofa, iako počinje trotočjem kao i dvanaesta, zahtijeva drukčije ozvučenje. Puno je veća stanaka nakon trinaeste strofe, nego što je bila nakon jedanaeste strofe, jer je puno duži onaj neizrečeni dio. Naime, jedanaesta i dvanaesta strofa čine istu sadržajnu cjelinu nazvanu Putovanjem s hobotnicom, ali nova cjelina počinje upravo na prijelazu trinaeste u četrnaestu strofu. U stanci prije stiha ... *Dojde moja mat* sadržana je promjena atmosfere, povratak majci i ulazak u interijer. Taj stih treba pročitati gotovo šaptom, niskim registrom i sporim tempom jer takav glasovni krik znači onu nečujnost majčina ulaska u sobu, njezinu ljubav, pažnju i brigu (suosjećanje prema njoj izreći će se pridjevom *bidna* u devetom stihu). Zanimljivo je i to da je sin otišao od majke, a da ona sad dolazi k njemu.

Drugi dio petnaeste strofe je elipsa:

*nindi izgubjena tunda miseca,
nindi izgubjene slobode mora,
njeje jaza i profunda,
svih zemajskih dubina*

Posljednja je strofa napisana u pravom pripovjedačkom perfektu, potpuno narativna, ritmizirana tek enklitikom u prvom stihu (*Velikana je hobotnica živila*).

U svim se ovim primjerima stinaktostilistike pokazalo da je presudno njihovo zvukovno ostvarenje, tj. da se i mogu i moraju promatrati kao primjeri fonostilistički. Pokazalo se da mnoge postupke kodiranja govorom Vučetić nije zapisao, jer se i ne mogu zapisati. Zato je otkrivanje zvukovnog ostvarenja izazov. Ozvučena, riječ postaje predmetom!

5.6. Opkoračenje

Opkoračenje na poseban način razbija sintaktičku cjelinu. Sintaktička cjelina započinje u jednom, a završava u idućem stihu, nakon versifikacijske pauze i uzlazne intonacije. Prebačeni dio nalazi se na istaknutom mjestu.

U četvrtom stihu prve strofe opkoračenjem se ističe imenica *modrina*:

*More ki da će te proždrit
modrinun ka je ki jato paunova.*

Ova je imenica neočekivana nakon glagola *proždrit* jer se u prvom stihu govori o velikanoj hobotnici, pa *proždiranje modrinun* djeluje kao ublažavanje jer skreće pozornost s hobotnice na ljepotu morskih dubina. U prvoj rečenici prve strofe govori se o hobotnici, u drugoj o ljepoti mora, a u trećoj opet o hobotnici, o njezinoj veličini. Sve se prelama baš u tom četvrtom stihu jer je i grafički i sadržajno središnji stih strofe, a zbog opkoračenja je i govorno istaknut. U petom stihu koji proširuje poetsku sliku usporedit će se *modrina* s *paunima*, *zviri* iz *sna*. Samo se u prvoj i posljednoj strofi te u naslovu pjesme pojavljuje imenica *san*. Riječ *zviri* ne označava *divlje beštije*, nego ptice, vjerojatno čudnovate jer su iz *sna*.⁴⁵ Te *dobročudne životinje: srčeni paunovi i zviri iz sna* u kontrastu su s glagolom *proždrit* i nagovještaj su ugodnog druženja s hobotnicom.

⁴⁵ Vidi Vučetićevo tumačenje u Rječniku, str. 200.

Vučetić se zanimljivo poigrava pridjevskim vidom. Za razliku od trećeg stiha treće strofe u kojem je upotrijebio neodređeni pridjev *žūtū*, u petom i šestom stihu pete strofe u opkoračenju je određeni oblik pridjeva:

*možebit zbog tega što san joj doni
žūtū lupju na dar*

Kad prvi put kvalificira *lupju* tad koristi neodređeni pridjev (*žūtū*), a kad pojam koji označuje *lupju* biva već poznat, onda koristi određeni pridjev (*žūtū*) i *žūtā lūpja* funkcionira kao dvočlana veza. Zanimljivo je i to da je u tim dvama primjerima stih u kojem opkoračenje završava kraći od onog prethodnog stiha. Primjer je takvog opkoračenja još jedno prebacivanje u osmom i devetom stihu pete strofe:

*pa da se njeje koral ki griva konja začrveni
na vratu sunca.*

Nakon najdužeg stiha strofe slijedi najkraći stih strofe i to u opkoračenju. Kratki stih nadomješta manjak leksičkog materijala bogatim govornim ostvarenjem: sporim tempom i nižim registrom, jer govornim vrednotama moramo izraziti neobičnost i neočekivanost slike stavljanja *korala na vrat sunca* (zbog čega će se *inkantat črne dubine*).

Već je spomenuto da je deveta strofa (kojom počinje četvrta cjelina pjesme, Putovanje s hobotnicom) govorno vrlo bogata. Bogatstvo zvukovnog ostvarenja potvrđuju i stihovi:

*ki da ste nebesa puna hlada mlika a
zvizdice nisu više ništa*

Moglo bi se reći da se tu radi o kontraprebacivanju jer veznik *a* pripada drugoj rečenici. U kontraprebacivanju nepodudaranje između sintaktičke i versifikacijske cjeline počinje na kraju stiha i zahvaća cijeli sljedeći stih ili njegov veći dio.⁴⁶ U ovom primjeru kontraprebacivanje počinje suprotnim veznikom *a* ispred kojeg bi (prema pravilima o interpunkciji) trebao biti zarez. Ovakvim kodiranjem (bez zarez) Vučetić pokazuje svoj stav prema toj suprotnosti. Namještanjem veznika uz prvu rečenicu otkriva nam

⁴⁶ Vidi: Branko Vuletić: *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*, Izdavački centar Revija, Osijek 1988., str. 38.

da se zapravo ne radi ni o kakvoj oprečnosti. Anić u svom »Rječniku hrvatskoga jezika« za veznik *a* kaže da može biti suprotni, ali i sastavni veznik: »(...) za vezivanje istovremenog ili naporednog«, te da može služiti za pojačavanje, »(...) u dijalogu, pričanju i sl. za vezivanje teksta.«⁴⁷

Ne radi se, dakle, ni o kakvoj suprotnosti, pa ni o kontraprecacivanju, jer veznik *a* tu doista ne pripada sljedećoj rečenici (stihu), nego značenjski podjednako pripada i prvoj i drugoj rečenici. Međutim, Vučetić je ovakvim namještanjem veznika vrlo zanimljivo kodirao ozvučenje tih dvaju stihova. Proklitika *a* ostvaruje se kao enklitika jer se veže uz riječ ispred sebe, uz imenicu *mlīkà*, pa ta govorna riječ čini amfibrah (u – u). Govorna realizacija otkrit će i značenje jer *a* treba duljiti i završiti stih ravnom intonacijom. Ne smije biti stanke između imenice *mlīka* i veznika, nego stanku, kratku, bezglasnu, treba ostvariti prije imenice *zvīzdīce*. Takvo zvukovno ostvarenje samo je po sebi nosilac stilističkog sadržaja. Produljeni veznik *a* shvatit ćemo kao stanku oklijevanja, a usporavanje je znak promišljanja, spontanog govora.

U osmom i devetom stihu sintaktička se cjelina ne podudara s versifikacijskom cjelinom:

*za aurejol sunce san van doni
u ruci ki oštiju zlaćanu*

Prijedložni izraz *u ruci* priložna je oznaka mjesta i na istaknutom je mjestu u stihu (nakon pauze i uzlazne intonacije). Imenica *ruka* je bitna jer se u sedmoj strofi govori o *osam trakova –rukah* hobotnice, pa se tako kontrastiraju »ja« i hobotnica. Uspostavlja se veza taktalnog (koje je, kad su u pitanju krakovi hobotnice izrazito), olfaktivnog (*s oltara ki vonja*) i vizualnog (drugi stih te strofe najvidljiviji je, vizualno naistaknutiji jer je najdulji: *O dubine što pasajete kroza moje oči*).

Govorno ostvarenje opkoračenja ističe vezu između ruku hobotnice i ljudskih ruku, vezu plača i smrti. Tako se dovodi u vezu i vertikalna struktura simultanog pjesničkog znaka, te se dokida linearni tok.

I u petnaestoj je strofi prijedložni izraz *u* opkoračenju:

*a ni časak da zaplače
od smrti moje hobotnice*

Ovo je adverbna oznaka uzroka, jer prijedlog *od* izriče uzrok. Tim prijedlogom Vučetić ističe smrt kao uzrok plakanja jer, mogao je reći: *zbog*

⁴⁷ Vladimir Anić: *Rječnik hrvatskoga jezika*, Novi liber, Zagreb 1994.

smrti moje hobotnice ili *uslijed smrti moje hobotnice*, ali prijedlog *od* djeluje neposrednije, smrt predstavlja izravni uzrok plača, i na govorno je istaknutom mjestu. Ritmički je obrazac isti kao u prethodnom primjeru, a zanimljivo je da je i glagol koji otvara mjesto adverbnoj oznaci također amfibrah (*zaplàčē*).

5.7. Ponavljanja glasova

Može li se nešto istaknuti tako da se (jedno te isto) dvaput ili višeput kaže? »Ponavljanje nikad nije pravo ponavljanje, ono je uvijek i obogaćivanje, govorno obogaćivanje; ponavljanje neke jezične strukture znak je njene bogato izgrađene govorne organizacije.«⁴⁸

Jedno te isto postoji samo na jezičnoj razini, jer ozvukovljena riječ nosi pjesničku poruku u kojoj leksički jednaki oblici dobivaju različite sadržaje.

Vučetić u eseju »O našem stihu« govori i o glasovima: »Sasvim je razumljivo da su ljudski glasovi, ljudske riječi međusobni odnosi glasova i riječi izraz cijela čovjeka i poznate mu stvarnosti, izraz u kojem je sva ljudska emotivna, afektivna i misaona stvarnost. (...) Kako se pak slog ne može zamisliti bez vokala što spajaju sve ostale glasove i omogućuju najjače strujanje emotivnoafektivnih moći i odražavanje vizualnog, auditivnog, olfaktivnog, gustativnog i taktalnog, zato se prvenstveno preko vokala kao preko sprovodnika ispoljuju najdublje, najtajanstvenije vrednote stiha, poezije, njene ljepote. O tome da glasovi i posebno vokali nisu prazni mehanički zvukovi lingvisti i pjesnici mnogo su rekli.«⁴⁹

Dalje Vučetić to oprimjeruje Rimbaudovim sonetom o vokalima, citira Nazora koji govori o boji vokala i konsonanata, te zaključuje: »Odlika je našega jezika da se ubraja u tzv. mekši jezik (a moglo bi se reći otvoreni i jasni), a to znači da u njemu prevladavaju vokali«. Da bi tu tezu potvrdio, Vučetić navodi Maretićev »red glasova u našem govoru«.⁵⁰

Može se, dakle, zaključiti da Vučetić vrlo pomno bira glasove i razmišlja o vezi glasa i smisla. Međutim, ključni oblik motiviranosti pjesničkog znaka nije povezivanje označenog i označitelja, nego su to postupci unutrašnje motiviranosti (rima, asonanca, aliteracija...). Postupci unutrašn-

⁴⁸ Branko Vučetić: *Sintaksa krika*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1986.

⁴⁹ Šime Vučetić: »O našem stihu«, u knjizi: *Između dogme i apsurdna*, MH, Zagreb 1960., str. 226. i 227.

⁵⁰ Šime Vučetić: »O našem stihu«, u knjizi: *Između dogme i apsurdna*, MH, Zagreb 1960., str. 330.

je motivacije stvaraju nužne veze između riječi nekog teksta, povezuju tekst u čvrstu cjelinu. Riječi sličnog ili jednakog glasovnog sastava sadržajno se poistovjećuju. Vuletić govori o »pjesničkoj motiviranosti« koja proistječe iz konteksta i koja pokazuje glasovno ili govorno motivirane veze. »Glasovne ili govorne veze koje se ostvaruju unutar pjesničkog teksta ne samo da pokazuju motivirane odnose unutar teksta, već i uspostavljanjem tih odnosa afirmiraju tekst kao cjelinu. I glasovna i govorna metafora jasno svjedoče da nema pjesničke riječi, već da postoji samo pjesnička sintaksa. Glasovna metafora materijalno je, motivirano povezivanje različitih sadržaja, govorna metafora slikovito je, motivirano prikazivanje sadržaja.«⁵¹

Za razliku od govorne metafore, koja je podjednako prisutna i u svakodnevnom govoru i u pjesmi, glasovna je metafora rijetka u svakodnevnom govoru (ako se i pojavi, onda je slučajna, jer ako je namjerna, onda je i pjesnička). Međutim, glasovna je metafora osnovni princip građenja pjesme.

Aliteracije i asonance u pjesmi neću moći brojčano potkrijepiti jer distribuciju glasova u pjesmi ne mogu uspoređivati s njihovom distribucijom u neutralnom kontekstu (nemam podatke za razmjernu učestalost glasova u velolučkom govoru).

Aliteracijom glasa *n* Vučetić i glasovno povezuje naslovnu sintagmu:

San o hobotnici na Puntí Kjuča

Dalje se u pjesmi *san* spominje u prvoj i šesnaestoj strofi, a *Punta Kjuča* samo u posljednjoj. Tek će se na kraju pjesme, u toj posljednjoj strofi povezati *san*, *hobotnica* i lokalitet. Ipak, zbog glasovne povezanosti, svaki put kad se koja od riječi iz naslova ponovi, odražavat će u sebi čitavu sintagmu, jedinstveno semantičko – stilsko polje. U glasovnom sastavu naslovne sintagme osim niskog nazala *n* (koji povezujemo uz lijenost, tromost govora) prevladavaju i niski vokali *o* i *u*, koji pridonose stvaranju snenog raspoloženja, a sinestetski ih vezujemo uz tamu.

Često će imenicu *hobotnica* određivati pridjev *velikana*. Vučetić je mogao odabrati i pridjev *velika*, ali je nastavkom *-na* leksički i glasovno pojačao značenje pridjeva. Pri izgovoru samoglasnika *a* razmak između jezika i nepca je najveći, najotvoreniji je samoglasnik. Ta artikulacijska karakteristika podudara se sa značenjem pridjeva *velikana* (golema).

Vučetić često povezuje riječi kroz njihova odražavanja. Anagramskim se postupkom povezuje *more* u trećem stihu prve strofe s *modrinun* u četvr-

⁵¹ Branko Vuletić: "Govorna metafora/slikovitost govora", Govor XIV (1987.), 1-2, str. 1-21.

tom stihu iste strofe. Povezuje se i *arbul* s *trabakulom* (u trećem stihu druge strofe). Međutim, sve se te riječi dodatno povezuju jer sadrže glas *r*, vibrant, treperavi suglasnik koji glasovno odražava strah od te strašne, goleme hobotnice (koja se uspoređuje s *arbulom* i *trabakulom*). Glagol *proždrit* ima dva vibranta i pripada istom semantičkom polju. Anagramskim se postupkom vertikalno povezuju dijelovi pjesme. (Prve dvije strofe čine jednu cjelinu.) U posljednjoj strofi *san* se potpuno odražava u *sinjavini* (svjetlucanju mora). Glasovnom metaforom svjetlucanje se povezuje s najvišim glasom *s* (koji je granica između govora i tišine), ali i sa snom u kojem se i događa putovanje s hobotnicom.

Uz *san* se i u petoj strofi javljaju visoki glasovi:

ma srčenih paunova, svih zvirih iz sna

Druga cjelina počinje vokalom *a* koji je vrlo čest u prva dva stiha treće strofe:

*A pustila me vanka mat,
uteka san baš vanka materi*

Majka ga je pustila, ali on to doživljava kao bijeg, jer zna da radi nešto što ne smije. Opet se taj bijeg *vanka* (iz interijera u eksterijer) može povezati s artikulacijom glasa *a* koji je najotvoreniji vokal.

Asonanca glasa *u* na neobičan način povezuje pridjev *žut* i imenicu *tund* (u četvrtom stihu treće strofe):

žutu ki tund miseca.

U ovoj usporedbi boje i mjesečeve faze (tunda miseca, uštapa) ostvarena je i glasovna veza, »glasovna usporedba«. Obje riječi imaju vokal *u*, a pojačanje usporedbe krije se i u ponavljanju glasova *tu* jer njima završava pridjev *žutu* i počinje imenica *tund*. Ovdje se doista usporedbom ne objašnjava nego dočarava (a to i jest karakteristika usporedbe). Glasovnim podudaranjem ostvaruju se unutarnje motivirani odnosi.

I u petom stihu pete strofe, kad se pridjev *žut* pojavi u sintagmi (ovaj put u određenom obliku) ponovno će se, na planu glasovnog sastava, stvoriti veza među riječima: *žutu lupju*. U šestom stihu ponavlja se imenica *tund*.

U opkoračenju u četvrtoj strofi (u jedanaestom i dvanaestom stihu) glagoli *izvr̃nū* i *izñdrū* sintaktički su povezani, ali ih razdvaja versifikacijska granica. Doista, kao da je *izvrnut* raspored glasova pa je nastao glagol *iznoru*. Ova dva nepotpuna homofona imaju istu ritmičku shemu (amfibrah, u -u), pa je jasno da su sadržajno povezani. Vučetić se igra vertikalom: i grafički, ali i ozvučenjem, želi ostvariti skok dupina. Taj će skok nakratko

promijeniti i perspektivu, jer će se sljedeća dva stiha moći *vidjeti* samo iz perspektive nekoga tko je iznad površine mora, tko može vidjeti bonacu, brodić i sunce. Ova je perspektiva u kontrastu s onom u petoj strofi, kad se lirski subjekt *prizenta* pred hobotnicom (tad je ponovno u morskim dubinama). Spomenuti kontrast još jače ističe početak nove cjeline jer petom strofom započinje *Susret s hobotnicom*.

U posljednja tri stiha pete strofe Vučetić će precizirati morske dubine:

*e, da se inkantaju črne dubine
svih jaza i svih jama i škaraca
što ki smrt živaju brez pristanka.*

Jaza, jame i *škarci* nazivi su za nagli pad dubine, za morsku jamu. Međutim, prvi je izraz najjači. U glasovnom sastavu glagola *živaju* odražava se *jaz*, pa te dvije riječi postaju sinonimi. Razjapit će se dubine, zinut će još dvaput: ... *I pasajin kroz jaza i gledan* (u prvom stihu dvanaeste strofe) i *njeje jaza i profunda, / svih zemajskih dubina* (u desetom stihu petnaeste strofe). U ovom drugom primjeru *jaz* se anagramskim postupkom odražava i u pridjevu *zemajskih*.

Glasovnom metaforom pjesma se povezuje u cjelinu, unutarne motivirani odnosi poistovjećuju različite sadržaje preko sličnog glasovnog sadržaja.

O ljubavi hobotnice govori se u šestoj strofi. *Hobotnica* se uspoređuje sa *smačalinom*, zmijom (te dvije riječi imaju istu ritmičku shemu: u – uu). Atmosferi veselja pridonose i visoki glasovi: *s, c, i*:

*te me sa stotinu čupica, sa svim čupicami
lipo i slajko izjubi*

Vučetić uz glagol *izjubi* bira prilog *slajko* (mogao je reći i *slatko*). Glasničkom preinakom smanjuje se stupanj napetosti konsonanta: okluziv *t* zamjenjuje se sonantom *j* koji povezuje te dvije riječi, stvara motiviranu vezu, a izgovor riječi manje je napet zbog zvonkog *j*.

Moguš objašnjava razloge takvog reduciranja suglasnika.⁵² Jedno je od temeljnih fonetskih pravila da u istom slogu slabi napetost onih konsonanata koji su dalje od vokala. Stupanj napetosti povećava se u ovom smjeru: samoglasnici – polusamoglasnici – sonanti – nazali + v – zvučni suglasnici – bezvučni suglasnici. Svaki slog ima svoj početak, vrh i kraj. Analize pokazuju da se sonornost pojačava od početka do njegova vrha, na vrhu je najjača, a slabi u putanji od vrha prema kraju. Naprotiv, napetost je naj-

⁵² Milan Moguš: *Čakavsko narječje*, Školska knjiga, Zagreb 1977., str. 84-90. Ono što slijedi kolaž je Moguševa teksta o konsonantskim skupovima.

jača na početku sloga i slabi prema vrhu i kraju. Analizom štokavskih i čakavskih slogova utvrđeno je da su čakavski slogovi kraći od štokavskih tj. da je u čakavskim govorima završetak bliži vrhu negoli u štokavskim govorima. Čakavski se slog odmah nakon vrha zatvara i to na dva načina: plućima (prekidom udisajne energije) ili ustima (konsonantom). Ako konsonanti koji slijede nakon vokala ili mu prethode imaju isti stupanj napetosti, reducirat će se onaj suglasnik koji je udaljeniji od samoglasnika (*pčela* > *čela*, u jedanaestom stihu dvanaeste strofe). Isti je slučaj i kod središnjih konsonatskih skupova (*slatko*) samo što ovdje treba pretpostaviti prethodni pomak slogovne granice karakterističan za čakavsko područje, tj. prijelaz od npr. *pot – ko – va* u *po – tko – va*, *slat – ko* u *sla- tko*, jer se odmah poslije vokala slog počinje zatvarati plućima, pa se konsonant koji je dotad zatvarao slog vezuje uz idući vokal. U takvim slučajevima na početku sloga nađu se dva konsonanta, a budući da su oba jednako napeta, oslabljuje onaj što je dalje od vokala. To slabljenje može dati različite rezultate. Slabljenje se može riješiti na istom stupnju, npr. *ma – čka* > *maška*; može oslabiti za jedan stupanj, npr. *klu-pko* > *kluvko*; za dva stupnja, npr. *po-tpis* > *polpis*; ili čak za tri stupnja, kao u primjeru *sla-tko* > *slajko*. Važno je napomenuti da se u velolučkom govoru javlja u oba oblika, i *slajko* i *slatko*.

Dvousnjeni glasovi: *p*, *b*, *m* sinestetski se mogu povezati s taktilnim osjet ompoljupca. Taj je osjet poljupca posebno izražen u glagolu *izjubi* jer vokal *u* ima pomoćno izgovorno mjesto na usnama. Pokret usnama istovrstan je s pokretom jezika i stvara se zaobljen oblik šupljine koji završava dvousnjenim suglasnikom *b*, pa je artikulacijski pokret gotovo identičan pokretu usana pri poljupcu. Prilog *slajko* završava vokalom *o* koji također ima pomoćni pokret zaobljavanja usana. Isti takav pokret imaju i suglasnici *č* i *š*, pa se cijela strofa sinestetski vezuje uz poljubac:

*Hobotnica me ovi i zagrlj
ki dobra smačalina u našem lazju,
toplina svih golubica i krturijh
te me sa stotinu čupica, sa svim čupicami
lipo i slajko izjubi
ki sto materah kad se vratu iz Splita
i sto divanah s oštrin sisami.*

U sedmom i osmom stihu sedme strofe glasovno se podudaraju riječi na krajevima stihova:

gore na bonaci visoka plima

o Sveti Bazilije zakopan u Kalima

Ova ženska i čista rima (*plīma* – *Kālīma*) jedini je primjer »prave« rime u pjesmi. Na kraju je stiha, ali nema obrasca ponavljanja; riječ je o izoliranoj pojavi glasovnog podudaranja koju nazivamo slobodnom rimom. Rima ističe važnost tih dvaju stihova. O zazivu svetog Bazilija već sam govorila, ali ovdje se velolučki lokalitet – Kali povezuje s plimom. Kao uzrok plimi navodi se *velikanost diva palca*, ali se nigdje direktno ne govori o vezi Kali i plime.

Vela Luka ima *veli* (veliki) zaljev koji se sužava i završava u uvali Kale. Velolučani se nerado sjećaju velikoga *šćigavanja*, osciliranja morske razine, tzv. poplimavanja koje je 1978. zahvatilo Velu Luku. Najviša razina mora, s najvećom razornom snagom bila je upravo u najužem, završnom dijelu zaljeva – lijevka, u Kalima (razlika u razini oseke i plime iznosila je 11 metara). Vučetić o svemu tome govori – rimom. Rima upućuje na to da se radi o semantičkoj (i stilističkoj) vezi tih riječi. Različiti sadržaji povezuju se i poistovjećuju zbog glasovnog podudaranja, pa i onaj tko ne zna ništa o poplimavanjima u Veloj Luci svejedno može zaključiti da se radi o sadržajnoj vezi, o sadržajnoj cjelini.

Ima još nekih glasovnih podudaranja u kojima se glasovi jedne riječi ponavljaju kao dio neke druge riječi: *gōre* – *nā more* (u dvanaestome stihu četvrte strofe), *vořila* – *dragořila* – *govoriřila* (u trinaestom i četrnaestom stihu četrnaeste strofe), *malicijōzna* – *denjōza* (prvi i drugi stih petnaeste strofe), *slān* – *gustōzān* (šesti stih desete strofe) itd. Tek neka od ovih glasovnih podudaranja nalaze se na kraju stiha. Ovdje je rima potpuno izgubila obilježje rime vezanog stiha. Neočekivano se pojavljuje i unutar stiha. Svi su ti primjeri zapravo potpuni ili nepotpuni homofoni, a mogu se nazvati rimom samo zato što glasovna podudaranja zahvaćaju kraj riječi.

Ponavljanje ritmičke strukture u devetoj strofi povezuje naizgled nepovezivane sadržaje. Veznik, vokal *a* na kraju četvrtog stiha i prethodni vokal *a* u imenici *mlika* treba izgovoriti povezano, bez stanke. Nakon veznika *a* koji je u ulozi usporavanja, promišljanja, peti stih počinje amfibrahom (*zvizdice*):

ki da ste nebesa puna hlada mlika a
zvizdice nisu više ništa

Riječju *zvizdice* (u – u) Vučetić ponavlja ritmičku shemu zadnje govorne riječi prethodnog stiha: *mlikā a* (u – u). U interpretaciji imenicu *zvizdice* treba skandirati, »ritmično« ozvučiti da se taj ponovljeni amfibrah

prepozna. Na taj način povezuje se značenje *hlada mlika* i *zvizdica*, što je važno i zbog neprozirnosti značenja sintagme *hlada mlika*.

U »Rječniku simbola« kaže se da, prema europskoj narodnoj predaji (koja ima potvrdu i u grčkoj mitologiji) Mliječnu stazu tvori mlijeko proliveno nebom i da se u svim predajama Mliječna staza pojavljuje kao božansko mjesto prijelaza što povezuje svijet bogova i zemaljski svijet.⁵³

Čini se da semantičkom i zvukovnom igrom Vučetić vraća Mliječnom putu to, prvotno značenje.

U ovoj strofi spomenut je (jedini put u pjesmi) bog:

kad san ja bog svih bogova

a spomenuta je i *gospa*:

i moja hobotnica prava gospa:

nebesa, oštija (hostija), pa čak i *slama*

s oltara ki vonja ko pasja slama.

Kumovska slama još je jedan naziv za Mliječni put, tj. Galaktiku u kojoj se nalazi Zemlja, a vidi se kao svijetli pojas preko neba.

U posljednjem stihu devete strofe koja govori o zlaćanoj hostiji *s oltara ki vonja ko pasja slama*, neočekivan je pridjev *pasja*.

Vučetić je u više navrata isticao svoju religioznost. »Naučivši čitati, prva knjiga koja je, štono riječ bila, moja, bila je mala Biblija i u njoj posebno život Isusov. Svaki put nanovo i nanovo čitajući taj život, tu legendu o Isusu Nazaraninu, mislio bih da ga doista neće raspeti, a svaki put, neumoljiva knjiga, raspeli bi ga, i ja bih ga s njegovom materom oplakao, strašno mrzeći farizeje, Poncija Pilata, a donekle i ona dva razbojnika. Utješilo bi me uskrsnuće Isusovo, ali ipak to božje uskrsnuće nije u meni potiskivalo ideju da je Isus nevino ubijen.«⁵⁴

Ovaj Vučetićev stav ponukao me da pridjev *pasja* ne shvatim kao ironiju ili (nedajbože) lakrdiju, ismijavanje oltara, hostije. Baš suprotno! »Pas koji pljuje oganj amblem je sv. Dominika čiji su redovnici prozvani Domini-canēs (Gospodovi psi), oni koji glasom štite kuću.«⁵⁵

Ovakvim objašnjenjem Vučetićeva asocijativna igra postaje zanimljiva i dokazuje da Vučetić nije heretik! (Samo spaja naizgled nespojivo!)

⁵³ Jean Chevalier / Alain Gheerbrant: *Rječnik simbola*, NZMH i Mladost, Zagreb 1994., str. 411

⁵⁴ *Šime Vučetić PSHK*, knjiga 127, MH, Zagreb 1976., str. 402

⁵⁵ Jean Chevalier / Alain Gheerbrant: *Rječnik simbola*, NZMH i Mladost, Zagreb 1994., str. 479.

Homofonska veza u desetoj strofi dovest će nas do još nekih neobičnih povezivanja sadržaja. U petom stihu desete strofe glasovno se podudaraju počeci riječi: *korajozo* i *korabja*. Ovaj je stih proširenje usporedbe započete već u trećem stihu iste strofe (subjekt uspoređivanja su dubine):

vi ste ki naše srce ispod košuje,
ki naša pamet ispod barete
raširena korajozo ki tenda na korabji

Uspoređujući članovi: *sŕce iŝpod košujē* (- u – uu – u) i *pāmēt iŝpod barētē* (- u – uu – u) imaju istu ritmičku strukturu i doista se ta dva sadržaja izjednačuju: izjednačuju se dijelovi odjeće, vanjština: *košuja* i *bareta*, srce i um (pamet). Međutim, usporedba se i dalje proširuje, pa je novi uspoređujući član *tenda na korabji*. Zašto Vučetić odabire izraz *korabja* (korablja ekspres. knjiž. znači brod jedrenjak),⁵⁶ a mogao je reći *trabakul* (već je spomenut u trećem stihu druge strofe) ili *levut* (ribarski brodić na vesla s jednim jarbolom)?

Kao što se *trabakul* glasovno odražava u *arbulu*, i pridjev *korajozo* odražava se u riječi *korabja*, te povezuje njihove sadržaje. Da bismo u potpunosti razumjeli zašto je Vučetić odabrao riječ *korabja* potrebno je prisjetiti se konotacija što su ih toj riječi dale neke njezine ranije upotrebe.

»Korablja je plutajući objekt u kome se Noa s obitelji spasio od općeg potopa. Prefiguracija je Kristove crkve, Petrove lađe, koja plovi na uzburkanim vodama svijeta, a sredstvo je ljudskog spasa.«⁵⁷

Poni je (budući da je) Vučetićeve lirski subjekt *puntar*, korablju možemo usporediti s Ujevićevom lađom, s »mladom plavcom« koja »uzdvigla je jidra voljna, smina i nova«.⁵⁸ (A »Korablja začinjavaca« naslov je i antologije čakavske poezije objavljene u Rijeci 1969.)

Vučetić preko korablje dijalogizira s tradicijom ili, bahtinovski rečeno, s »tuđom riječju«. Leut, *trabakul*, brod jedrenjak i korablja nisu, dakle, sinonimi. (Uostalom, postoje li uopće sinonimi?)

Vučetićeve *tenda na korabji* smiono je raširena, ali pitanje je hoće li odoljeti naletima vjetra. Neobične su usporedbe u ovoj strofi: uspoređujući član postaje ono što se uspoređuje, pa se na taj način usporedba proširuje (*dubine – ki naše srce ispod košuje, ki naša pamet ispod barete- /*

⁵⁶ Vladimir Anić: *Rječnik hrvatskoga jezika*, Novi liber, Zagreb 1994.

⁵⁷ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Liber, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1985.

⁵⁸ Vidi: Tin Ujević »Oproštaj«, *Antologija hrvatske poezije*, urednici: N. Milićević i A. Šoljan, Zora, Zagreb 1966., str. 394.

raširena korajozo / ki tenda na korabji; maistral - / puše / slan ki gola žinska).

Nepotpuni homofoni: *korajozo* i *korabja* podudarni su u glasovima koji znače, koji tvore riječ – *koraj*. Riječ *koraj* ponavlja se više puta u pjesmi u oblicima: *koraj*, *koral*, (*granu od*) *koraja*, (*izgubjena*) *koraja* (u osmom stihu druge, pete i petnaeste strofe te u drugom stihu osme i trinaeste strofe). Vučetić u Rječniku u zbirci LIBRO DUBAJA MARUSA ne navodi riječ *koraj*, nego samo *koraja* »koraja dolazi od koralja«.

U pjesmi su iskorištene obje mogućnosti depalatalizacije konsonanta *lj*: i *koraj* i *koral* (*koral* samo jedanput, u osmom stihu pete strofe). Koralj je morski organizam vapnenasta tijela, ali niz glasova riječi *koraj* ne znači samo to. Osim *korāja* postoji i *korāj*, njegov homofonski parnjak.

Korāj znači hrabrost, smionost. Vučetić se poigrava s tim potpunim (pravim) homofonima u kojima naglasak ima razlikovnu ulogu. U desetoj strofi odabire riječ *korajôzo* kojoj je korijen upravo riječ *korāj*, a *korabja*, *koraj* i *korajozo* pjesnički su homofoni. Onaj koji se suprostavlja vjetru, ploveći na lađi (Noevoj, tražeći spas) doista i mora imati *korāja*. Sigurno je hrabar onaj koji se susreće s čudovišnom hobotnicom, koji s njom putuje, koji joj čak, »po bontonu«, na prvom susretu donosi *žutu lupju na dar*. U prije spomenutoj drugoj, petoj, osmoj, trinaestoj i petnaestoj strofi radi se o *korāju* (*korāj velikani ki rogač; da se njeje korāl ki griva konja začrveni; na granu od korāja; korāj više ne najdemo; nindi izgubjene korājē*). Izgubljeni *korāj* bit će uzrokom plača i *potresanja od smrti*.

Asonanom glasa *o* u sedmom, osmom i devetom stihu jedanaeste strofe Vučetić pojačava uzvik i vokativ *o more* koji se identificira s uzvikom i vokativom *o dubine* u devetom i desetoj strofi.

o more svojevajarno,

*veliko brez kraja, puno šenoznih beštija
tvoje modrine i života do kraja svita.*

Uzvik *o* u prvom stihu trinaeste strofe zaokružiti će četvrtu cjelinu, Putovanje s hobotnicom (ne pojavljuje se ni u prethodnim strofama, a ni u posljednje tri strofe). Pridjev *svojevajarno* Vučetićevo je neologizam (s čak tri niska vokala *o*), a znači *svoju volju, bez brige za druge, svojeglavo*.

Drugi i treći stih dvanaeste strofe građeni su na temelju kontrasta:

*te bivan u tamnačini iznebruta
beštija nika ka vidi:*

Kontrast mraka i vida pojačan je specifičnim odabirom glasova. U drugom stihu mrak sinestetski pojačavaju niski glasovi: nazali, vokal *u* i

okluziv *b*, pa je zato i odabrana riječ *tamnačina*, a ne *mrak*. Asonanca visokog glasa *i* u trećem stihu odražava sadržajnu promjenu: u mraku je, ali ipak vidi.

Motiv smrti prvi put se javlja u prvoj strofi trećeg dijela (u zadnjem stihu pete strofe):

što ki smrt zivaju brez pristanka

Anagramskim postupkom povezuju se govorne riječi *ki smrt* i *bez pristanka* (istaknut je *z* koji se zbog jednačenja po zvučnosti realizira kao *s*). Riječ *smrt* je uspoređujući član; *črne dubine* uspoređuju se sa smrću, ali se pritom naglašava da je ta smrt *brez pristanka*. Ovim glasovnim povezivanjem ističe se krug života i smrti.

U zadnjem stihu dvanaeste strofe upotrijebljena je kratka množina imenice *mrtâc – mrcî*:

i ki posvudni mrci...

U velolučkom govoru čuje se i imenica *mrtvâc – mrtvâci*, ali dvosložni, kratki oblik sa samo jednim vokalom (*i* vokalnim *r*) efektniji je izraz smrti. Brzi naglasak na drugom slogu (*~*) znak je iznenadne, brze, nepredvidljive smrti, a šutnjom se na kraju stiha (...) prekida govor, kao što smrt prekida život. Imenica *mrcî* neočekivana je. Govori se o: *nasvilcu, čelama, čagjima*. Tri posljednja stiha dvanaeste strofe imaju istu sintaktičku strukturu: vezu atributa (*malahne; siti i gladni; posvudni*) i subjekta (*čele, čagji, mrci*). Svi subjekti nalaze se na kraju stiha i svi su dvosložni, ali je samo u završnom stihu jamb (*mrcî*). Neočekivanost tog jamba pojačana je i zbog daktilskog atributa koji mu prethodi (*pðsvudnî*). Riječ *posvudni* ima osam glasova, a *mrci* tek četiri. Ipak, ovi su *mrci* tek uvertira »pravoj smrti« u trinaestoj strofi. I u trinaestoj strofi riječ *smrt* čini dio usporedbe:

*da smo se svit i ja i hobotnica
ki od prave smrti potresli.*

Anagramskim postupkom riječi *smrti* i *potresli* imaju slične označitelje, pa se ostvaruje unutarnja motiviranost, poistovjećivanje njihovih sadržaja. To *potresanje* prouzročio je *izgubjeni koraj*. Sva tri puta *smrt* se pojavljuje u posljednjem stihu strofe. Kad je prvi put spomenuta (u petoj strofi) povezana je s dubinama. U dvanaestoj strofi riječ *mrci* zazvučala je neočekivano, ali i bezosjećajno. Ako se govori i piše sa suosjećanjem onda se za mrtvo tijelo čovjeka ne upotrebljava riječ *mrtvac* nego *umrli* ili *poko-*

jnik. Ali, ovdje Vučetić ni ne želi osjećaje – smrt je prema svima jednaka.

Ipak, zaplakat će od žalosti (zajedno s hobotnicom) zbog *izgubjenog koraja*. Zašto je odabran redosljed *svit i ja i hobotnica* u trinaestoj strofi? Zato što je ponavljanjem riječi *smrt* uspostavljena vertikalna veza u pjesmi; dijelovi pjesme povezali su se u cjelinu. Prve dvije smrti povezane su sa svijetom (dubine, mrtvaci); o smrti svijeta već se govorilo u pjesmi, ali sad se iz tog svijeta izdvajaju »ja i hobotnica« jer oni kao da tom svijetu ne pripadaju. I doista, ne pripadaju mu, oni su fikcija. Ona – fantastična hobotnica, morsko čudovište, živi samo u fijabuli. Oživljena je u snu što ga sanja spavač – sanjač koji tek u sljedećoj, četrnaestoj strofi, saznaje da – sanja. Probuđeni spavač je tužan:

... *Dojde moja mat*
i najde me s mokrin obrazun u posteji
na mokremu kušinu, s mokrun kosun kako tužno žito
i s praznin rukami,

Tužna, uspavana atmosfera najbolje se izražava upravo odabirom nazala i tamnih vokala *o*, *u*, te relativno niskim sonantom *r*.

Suprotno tome, na kraju strofe, gdje se govori o majčinskoj ljubavi, prevladavaju visoki glasovi:

i cili me dan ki hobotnica volila
dragojila i ništo slajko
ki njeje duša govorila.

Ovi su stihovi i glasovno i sadržajno slični stihovima koji govore o ljubavi hobotnice (u šestoj strofi) i u kojima također prevladavaju visoki glasovi. I glasovno je, dakle, uspostavljena veza između tih dvaju dijelova pjesme, a veza hobotnice i matere vrlo je značajna. Ljubav hobotnice uspoređuje se s majčinskom ljubavlju. U izvornom velolučkom govoru nema izraza mama za majku. Postoji samo imenica *māt* (gen. *māterē*). To, međutim ne znači da je taj izraz manje prislan. Ozvučenje će prenijeti konotaciju koju riječ *mat* ima u određenom kontekstu. Leksički jednak oblik u različitim će kontekstima dobiti različit sadržaj.

Sve glasovne veze u pjesmi: asonance, aliteracije, rime, homofonske veze, anagramski postupci povezali su pjesmu u čvrstu cjelinu. Glasovna i govorna metafora pokazale su da pjesnička sintaksa doista postoji.

5.8. Ponavljanje riječi

Ponavljanjem riječi postiže se isticanje afektivne važnosti riječi koja se ponavlja.⁵⁹ Tako se u prvoj strofi (četvrtom i petom stihu) ponavlja imenica *paunova* jer se slika jata paunova pojačava pridjevom *srčenih* (dragih, srdačnih). Ovaj animalonim tek je jedan u nizu, jer bestijarij čine: *hobotnica, koraj, lignje, kanjci, vratiti, pagari, murine, jastozi, dupini, smačalina, golubica, konj, čagji i čele i ostale šenozne beštije*. Antropomorfizacija tih animalonima najavljena je upravo ponavljanjem imenice *paunovi* jer su oni (*srčeni paunovi*) prvi u tom nizu. Tek će se u drugoj strofi za hobotnicu reći da *stoji i muči*.

U prvom stihu druge strofe ponavlja se pridjev *velikana*:

Velikânā hobõtnica, velikâna prâvo,

Pridjev *velikana* Vučetić istiche, dodatno pojačava ponavljanjem (čime se istiche njezina veličina). Ponavljanjem pridjeva stvara se ritmička shema koja je gotovo identična shemi prvog stiha strofe: u u – u / u – u / u / u – u / u(-u)

Velikânā hobõtnica u morskêmu jâžũ

Ti se stihovi podudaraju i u broju govornih riječi (imaju po četiri govorne riječi), pa ovo ritmičko ponavljanje znači i sadržajno poistovjećivanje te povezivanje prvih dviju strofa u jednu cjelinu. Ponavlja se sintagma *velikana hobotnica*, a umjesto *u morskemu jazu* stoji *velikana pravo*. Strahota *morskog jaza* slična je strahoti koju izaziva tako velika hobotnica. Prilog *pravo* u značenju: doista, zaista, uistinu, ima funkciju modalnog izraza, pojačava i istiche veličinu. Istu takvu funkciju pojačavanja veličine ima i anadiploza, ponavljanje imenice *arbul* s kraja drugog stiha iste (druge) strofe na početku idućeg stiha:

*svaki joj trag podugovat ki arbul,
arbul velega trabakula,*

(Već sam govorila o anagramskom postupku; riječ *trabakul* sadrži sve glasove riječi *arbul*.)

U četvrtoj strofi ponavljaju se glagoli kretanja. Na početku neparnih stihova ponavlja se glagol *grin* kojim se to kretanje ritmizira. Ovim jedno-složnim glagolom prekidaju se opisi morskih prostora i animalonima, ali

⁵⁹ O nekim ponavljanjima riječi već sam govorila, pa ih ovdje neću ponovno isticati (*o dubine, smrt, tri a tri*).

se i naglašava fikcija jer »ja« hoda po morskim dubinama. Hodanje će se povezati s kretanjem dupina, o kojem se govori u drugom dijelu strofe:

*tancaju, tancaju iznad mene
ma brez smiha i pečenja
te se fundaju i fundaju pa jopet izvrru*

Ples dupina Vučetić naziva *tancom*, a *tanac* je velolučki narodni ples.

Trosložni glagoli kretanja *tancaju* i *fundaju* (oba su amfibrahi) neposredno slijede jedan iza drugog i ritmotvorni su, stvaraju poetski ritam, euforično raspoloženje. (I glagoli *izvrru* i *iznoru* koji su vrlo sličnog glasovnog sastava, također se ponavljaju, ali o njima sam već govorila u poglavlju o glasovnom ponavljanju.)

U zadnja dva stiha šeste strofe ponavlja se broj *sto*:

*ki sto materah kad se vratu iz Splita
i sto divanah s oštrin sisami.*

Ovdje *sto* znači neodređeno veliku količinu. Poljupci stotinu čupica, svih čupica hobotnice uspoređeni su s poljupcima *sto materah* i *sto divanah*, ali to ne znači da je materina ljubav slabija od ljubavi hobotnice (kvantiteta ne znači kvalitetu). U četrnaestoj strofi izjednačit će se ljubav hobotnice i ljubav matere, izjednačit će se hobotnica i majka.

Stojević govori o kultu majke: »Jamačno bi se putem simbolske upućenosti majka iz predmetnotematskog kruga interesa pjesnika na čakavskom varijetetu mogla promatrati u vezi s mitizacijom zavičajnog kompleksa. (...) najuža je simbolska povezanost matere s morem i zemljom, koji su zapravo amblemi majčina tijela. (...) majka je, kao vrijednost psihoanalitičkog arhetipa, prvi oblik što ga pojedinac doživljava kao iskustvo anime, nesvjesnog. (...) U mnogim slučajevima čakavski pjesmotvori XX. stoljeća kult majke poistovjećuju s kultom duhovno uzdignute žene, okupljačice i zaštitnice svekoliko reducirana svijeta, ali i svijeta svijesti.«⁶⁰ Stojević dalje nabroja čakavske pjesnike u čijim pjesmama je majka: »Hrabrost, Briga, Dobrota, Žrtva, Čuvarica Ognjišta, Patnica, Strpljivost, Rodilja, Hraniteljica, Materinstvo, Čekateljica, Nesretnica, Kraljica i Sve Što Joj Se Može Pridjenuti Kao Kultni I Divinizacijski Pojam.« (Istaknuo Stojević.)⁶⁰

Sve ove karakteristike možemo pridjenuti i hobotnici. I hobotnica je vezana uz mitizaciju zavičajnog kompleksa (pripada fijabuli), a doživljena je kroz iskustvo nesvjesnog, anime, jer pripada snu, fikciji.

⁶⁰ Milan Stojević: *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, Antologijska studija, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1987., str. 278-284.

Referencijalnost Vučetićeve *hobotnice* nije jednostavno odgonetnuti. O tome piše i Stojević: »Nije teško u većini pjesama predočene čakavske biocenoze i biotipa zapaziti tendencioznost, odnosno utilitarnost. Ponekad će već sam izbor fitonima ili animalonima sugerirati poručnu inicijalnost koda. Uglavnom je primjer iz bestijarija ili arboretuma ornatus kakve filozofske misli ili čega slična u vezi s tzv. pjesničkom porukom. Referencijalnost je najčešće očita, lako dekodirajuća, a simboli svedeni na svoje osnovne predodžbe.

(...) Tek ponegdje, kao u Vučetića (: San o hobotnici), Ivaniševića, Sirnika i još ponekog pjesnika, ali samo u vezi s promatranim problemom, učit će se stanovita odstupanja.«⁶¹

U jedanaestoj strofi (u prvom i drugom stihu) ponavlja se osobna zamjenica i nenaglašeni prezent glagola *biti*.

*Ja san vas, dubine, dose
pak san ja tako velikani čovik brez šćapa*

Uspjeh i važnost dosezanje dubina izraženi su ponavljanjem osobne zamjenice (ja) u drugom stihu, iako je mogla biti izostavljena, jer bi stih ostao razumljiv. Osobnost će se izražavati i u sljedećim stihovima:

*i nisan više dite u musurima,
a moćniji san od jandarmih i oca
topal san ki mat ispid peći pune kruha*

U tim se stihovima »ja« uspoređuje: s djetetom, žandarima, ocem, majkom, ali više se ne ističe osobnost kao u prvim dvama stihovima. Nakon dosezanja dubina lako je biti jači od *jandarmih i oca*.

Ponavljanje pridjeva *mokri* u četrnaestoj strofi pojačava opreku sna i jave:

*... Dojde moja mat
i najde me s mokrin obrazun u posteji
na mokremu kušinu, s mokrun kosun kako tužno žito*

Hrabrost u snu ipak je prouzročila »znojnu javu«.

U sljedećim stihovima ponavljanje prijedloga *brez* neobično je varirano:

*i s praznin rukami,
prez mora
prez tunda miseca,*

⁶¹ Isto, str. 289.

*brez velikane hobotnice
brez timula pameti.
Da bi me, bidna, umirila*

Odsutnost, lišenost, nepostojanje svega doživljenog u snu izražava se anaforam, ponavljanjem prijedloga na početku četiriju uzastopnih stihova. U velolučkom govoru postoji i neobilježeni oblik tog prijedloga – *bez*, ali ozvučenje oblika *brez* i *prez* zbog drhtavog, relativno niskog vibranta *r* možemo povezati s tugom, ogorčenjem, plačom, drhtavim glasom. To nikako nije rezignacija, jer nemoguće je lirskom subjektu prihvatiti činjenicu da je sve to bio tek san. Odabir bezvučnog okluziva, odnosno njegova zvučnog parnjaka, pokazuje unutarnje motivirane odnose. Pridjev *praznin* stvara nužnu vezu praznih ruku i unutrašnje praznine nastale *prez mora* i *prez tunda miseca*. Kad se prijedlog treći put pojavi uz ključni motiv – *velikanu hobotnicu*, bezvučni okluziv zamjenit će se zvučnim okluzivom. Na taj se način pojačava ogorčenje. Spoznaja da je hobotnica živjela samo u snu uzrokuje pomračenje uma (*brez timula pameti*). Stvara se i veza prijedloga *brez* s pridjevom *bidna*, koji se odnosi na majku. Hobotnica se i glasovno povezuje s majkom (*hobotnica – bidna*). Zanimljivo je to suosjećanje s majkom izraženo pridjevom *bidna*.

Lirski subjekt žali majku, shvaća koliko ga ona voli. Majka će nadomjestiti hobotnicu (*i cili me dan ki hobotnica volila*), a revolt će se prenijeti na pučinu *malicijoznu*, koja *ni časak da zaplače od smrti moje hobotnice*.

Identifikacija je potpuna – dvosmjerna: majka je poistovjećena s hobotnicom kao što je u šestoj strofi hobotnica poistovjećena s majkom.

Budući da je usporedba najčešća figura u pjesmi, često je ponavljanje priloga *ki* (kao). Izdvojit ću samo ona ponavljanja u kojima se riječ *ki* ponavlja u uzastopnim stihovima:

(1) *uzjašin izmeju njeje dva ki luda oka
ki u velikane luke na konju*

(treći i četvrti stih osme strofe)

(2) *u ruci ki oštiju zlačanu
s oltara ki vonja ko pasja slama*

(deveti i deseti stih devete strofe)

(3) *vi ste ki naše srce ispod košuje
ki naša pamet ispod barete
raširena korajozo ki tenda na korablji
dokli maistral puše slan, gustozan ki gola žinska*

(treći, četvrti, peti i šesti stih desete strofe)

(4) *topal san ki mat isprid peći pune kruha:
vraćin se i grin naprid ki plima,*

(šesti i sedmi stih jedanaeste strofe)

(5) *baš ki nasvilac,
ki malahne čele,
ki sitni i gladni čagji
i ki posvudni mrci.*

(deseti, jedanaesti, dvanaesti i trinaesti stih dvanaeste strofe)

(6) *ki da san konj bez senjala mira;
i cili me dan ki hobotnica volila,*

(jedanaesti i dvanaesti stih četrnaeste strofe)

Usporedbe pojačavaju narativnost stihova i česte su u spontanom govoru. Ponavljanjem priloga *ki* uspoređujući se članovi i međusobno uspoređuju: *lude oči s velikanim lucima; oštija i vonj; srce, pamet i tenda; mat i plima; nasvilac, čele, čagji i mrci; konj i hobotnica.*

Osobito je zanimljiv peti primjer u kojem su anaforam povezani drugi i treći stih (u primjeru), pa se stvara zrcalna struktura jer se prvi stih odražava u četvrtom stihu. *Nasvilac* se glasovno održava u sintagmi *posvudni mrci*, a *čele* se odražavaju u riječi *čagji*.

Dakle, osim što prilog *ki* sadržajno izriče sličnost ili jednakost pojmova ili postupaka, ta se sličnost odražava i u glasovnom sastavu.

Vežnik *i* često se ponavlja u inicijalnom položaju i to u svrhu ritmiziranja teksta. U petoj strofi:

*I prizintah se prid hobotnicom
i s krejancun je pozdravin,
i ona me, pravo, taknuta dobrotun
prišešari blago i lipo podragoji,*

Osim uloge ritmiziranja, u trećem stihu vežnik *i* ima priložnu funkciju jer znači nato, zatim. Ovo parataktičko i polisindetonsko vezivanje poistovjećuje sadržaje povezanih rečenica.

U drugoj strofi funkcija poistovjećivanja sadržaja još je naglašenija jer se povezuju glagoli stanja (*stajati* i *mučati*):

*Stoji i muči hobotnica u jazu,
stoji i stoji i muči
i čuva koraj velikani ki rogač*

Ne samo da se sadržajno poistovjećuju, nego se poistovjećuju i zvukovno jer su oba glagola jambi (*stojī, mūčī*) Glagol radnje *čūvā* ovakvim ritmiziranjem dolazi na početak stiha i zrcali se u glagolu *učinī* na kraju strofe. Veznik *i* pojačava statičnost (nepokretnost i šutnju) hobotnice.

I u prvim dvama stihovima dvanaeste strofe veznik *i* povezuje glagole:

... *I pasajin kroz jaza i gledan,
i kantan, tako, i mislin veselo*

Ponavljanjem visokog vokala *i* izražava se veselo raspoloženje, a opis raspoloženja ne završava, jer bi se mogao nastavljati niz koji bi opisao to veselje (*i pasajin, i gledan, i kantan i mislin veselo...*). Niz je prekinut kao što je prekinut i opis dubina u jedanaestoj strofi. Bjelina, stanka između jedanaeste i dvanaeste strofe ispunjena je sadržajem što je kodiran veznikom i trotočjem na početku trinaeste strofe (a znači nastavak putovanja, veselje).

U posljednjem stihu desete strofe povezuju se imenice:

i od meda i od kolura i žešćine sunca

Svakom elementu koji se povezuje prethodi veznik *i*, pa svaka riječ sadrži i sve prethodne.

Isti je takav primjer subordinacije i u drugom stihu petnaeste strofe:

modra i brez riči i pošetica denjoza

Svojom auditivnom karakteristikom visoki glas *i* stvara napetost, agresivno ističe elemente koje povezuje i izražava ljutnju zbog ravnodušja pučine koja *ni časak da zaplače* od smrti hobotnice.

Česti su veznici na početku stiha: *ma, i, te, da, pak, pa, e, kad, a*. Veznici kao relacijske riječi nemaju svoju samostalnu značenjsku vrijednost nego je njihova funkcija da pokažu odnos između dijelova cjeline. Međutim, već se u prethodnim primjerima pokazalo da ta funkcija pokazivanja odnosa ipak može poprimiti značenjsku vrijednost. To se posebno odnosi na veznike kojima započinju strofe:

A pustila me vanka mat (treća strofa)

...

I prizintah se prid hobotnicun (peta strofa)

...

I pasajin kroz sjaza i gledan, (dvanaesta strofa)

...

Ma kad se vratimo, o Sveti Bazilije od Kalih, (trinaesta strofa)

...

A pučina u portu malicijozna (petnaesta strofa)

Suprotni veznik *a* na početku treće strofe razdvaja prvu od druge cje-line (Fijabulu od Odlaska), ali ne izražava pravu suprotnost, nego služi za pojačavanje onoga što slijedi. Slična je i uloga istog veznika u petnaestoj strofi.

Zanimljiva je funkcija veznika *ma* na početku trinaeste strofe. Veznik *ma* čest je u velolučkom govoru, osobito u frazama. Npr., *Ma je ben išaća*, u značenju: *Ma, ipak je otišao; Ma bišća!* u značenju: *Ma, pusti!* Ipak, ne izražava samo suprotnost nego može imati i funkciju modalnog izraza, može komentirati i pojačavati ono što slijedi, npr., *Ma fin* u značenju *Stvarno je lukavac; Ma da šta* u značenju *Svakako, da ne bi*.

I Anić navodi upotrebu riječi *ma* u poticanju ili naglašavanju, osobito kad se nalazi na prvom mjestu u rečenici u izravnom obraćanju.⁶² Takav je primjer direktnog obraćanja u prvom stihu trinaeste strofe. U obraćanju svetom Baziliju nagovijestit će se tuga zbog *izgubljena koraja*, ali i istaknut će se glagol *vratimo* koji je neočekivan jer izražava sadašnjost. Očekivali bismo prošlo vrijeme (kad smo se vratili, kad se vratismo, nismo našli, ne najdosmo). Prezentima: *vratimo* i *najdemo* pojačava se kontrast u odnosu na ključne stihove koji slijede i glagole *zaplakali smo* i *potresli smo se*. I u sljedećim dvjema strofama prevladavaju prezenti, dok je posljednja rečenica napisana u prefektu. Ovim izmjenama sadašnjosti i prošlosti dokida se granica fikcije (sna) i stvarnosti.

Iako nije dio direktnog obraćanja, veznik *ma* u petom stihu prve strofe također ima funkciju isticanja:

*modrinun ka je ki jato paunova,
ma srčenih paunova, svih zvirih iz sna.*

Može se, dakle, zaključiti da veznička funkcija – funkcija pokazivanja odnosa ima ne samo značenjsku, nego i estetsku vrijednost, a uz to pridonosi i pjesničkoj naraciji.

5.9. Ponavljanje većih cjelina

U pjesmi su česte sintagme u kojima zavisni dio određuje glavni dio pripisujući mu kakvo svojstvo. Strukturnu shemu takve sintagme čini imenica u nominativu i imenica u genitivu, a struktura tog odredbenog, atributnog spoja (atribut je imenica u genitivu) ponavlja se kroz cijelu pjes-

⁶² Vladimir Anić: *Rječnik hrvatskoga jezika*, Novi liber, Zagreb 1994.

mu: *Punta Kjuča, tund miseca, jata lignjica, griva konja, vrat sunca, toplina golubica i krturih, stotina čupica, hlad mlika, žešćina sunca, kraj svita, vodovari srebra, munite i praha jutra, jata manjuši, timul pameti, senjal mira, žalost mora, smrt hobotnice, sloboda mora.*

Budući da se takav spoj riječi nalazi i u naslovu sintagme, svako ponavljanje te sheme povezuje nabrojene spojeve riječi s naslovnom sintagmom – velolučkim lokalitetom, Puntom Kjuča. Ta je Punta sinonim za fikciju, za izmišljotinu, tamo se pojavila hobotnica iz fijabule.

Većina odnosnih dijelova sintagmi vezana je uz pojave iz prirode (jutro, sunce, more, mliječna staza...) ili uz životinjski svijet (paunovi, hobotnica, lignjice, konj...). Ti se sadržaji međusobno poistovjećuju i povezuju dijelove pjesme u cjelinu.

Sintagma *tund miseca* ponavlja se čak šest puta (u četvrtom stihu treće strofe, trećem stihu četvrte strofe, sedmom stihu pete strofe, drugom stihu osme strofe, šestom stihu četrnaeste strofe i sedmom stihu petnaeste strofe). Vučetić je mogao odabrati i sintagmu *pun mjesec*, ali je *tund miseca* (*tund* je kugla) slikovitiji izraz jer označava oblik Mjeseca, a i lubanja (*lupja*) je kuglasta oblika. O sličnosti Mjeseca i *lupje* govori se u drugom i trećem stihu treće strofe:

*i ja vazeh brez straha u ruke lupju
žūtū ki tund miseca*

(Pridjev *žūtū* neodređen je jer se žuta boja Mjeseca samo uspoređuje s bojom *lupje*.)

grin s tundun miseca kroz kanjce,

(jer se tu misli na *lupju*) što će se potvrditi u petom i šestom stihu pete strofe:

*možebit zbog tega što san joj doni
žūtū lupju na dar
da joj svitli ki tund miseca*

(Ovdje je pridjev *žūtū* određen i opisuje *lupju*.)

I u svim sljedećim trofama *tund miseca* značit će *lupju žutu ki tund miseca*, pa se figurom »pars pro toto« (sinegdohom) poistovjećuju njihovi sadržaji.

Tund miseca (odnosno *žutu lupju*) i *Puntu Kjuča*, osim iste strukturne sheme, povezuje i praznovjerje. U praznovjerju je, kao i u fijabuli, pojavljivanje čudovišta u noći punog Mjeseca notorna činjenica. Na taj se način povezuju okolnosti s mjestom radnje, pa *tund miseca* i *Punta Kjuča* postaju pogodni za fikciju.

Simboličko značenje Mjeseca povezano je s ključnim motivima pjesme, s majkom i hobotnicom.

»Kroz mitologiju, folklor, narodne bajke i pjesništvo simbol Mjeseca odnosi se na božanskost žene i na oplodnu moć života, koji su utjelovljeni u božanstvima biljne i životinjske plodnosti, ugrađeni u kult Velike Majke (Mater magma). Taj vječni i univerzalni protok produžuje se kroz astrološki simbolizam koji s noćnim nebeskim tijelom dovodi u vezu utjecaj majke na individuuma kao majke – hraniteljice, majke – topline, majke – milovanja, majke – afektivnog svijeta (...) Mjesec u konstelaciji rođenja individuuma ukazuje na animalnu dušu predstavljenu u području u kojem dominira djetinji, arhaički, vegetativni, umjetnički i animički život psihe. Mjesečeva je zona osobnosti noćna, nesvjesna, sumračna zona naših tropizama, naših instinktivnih nagona. To je iskonsko koje drijema u nama, živo još u snu, u prikazama, u imaginarnom i koje oblikuje našu duboku senzibilnost.«⁶³

Shvaćanje »kulta majke« u čakavskim pjesmama (o kojem govori Stojević) vrlo je slično ovom kultu »Velike Majke« koji je povezan sa simbolikom Mjeseca.⁶⁴

U petanestoj strofi, kad se razgraniči stvarnost od fikcije, rezimirat će se razlozi tuge:

*nindi izgubjena tunda miseca,
nindi izgubjene koraje,
izgubjene slobode mora,*

Ponavljanjem priloga i pridjeva naglašava se da u stvarnosti nema ni *tunda miseca* ni *koraje*, a ulogu hobotnice preuzela je majka.

U šesnaestoj strofi ponavljaju se motivi iz naslova, pa se uokviruje struktura pjesme, stvara se čvrsta, zatvorena cjelina.

Najdulja je ponavljana sintagma u trinaestoj strofi:

*zaplakali smo od žalosti i ja i hobotnica,
zaplakali smo od žalosti dubokega mora
žestokih dubina*

Vučetić priložnom oznakom *od žalosti* imenuje uzrok plakanja, iako je iz konteksta jasno da ne plače od smijeha. Međutim, ovim isticanjem uzroka pojačava se duševno uzbuđenje – žalost. Ovdje se ne radi o suvišnoj

⁶³ Jean Chevalier / Alain Gheerbrant: *Rječnik simbola*, NZMH i Mladost, Zagreb 1994., str. 409.

⁶⁴ Vidi str. 236.

upotrebi riječi nego o stilskoj figuri – pleonazmu. U prvom stihu glagol *zaplakali smo* odnosi se na »ja« i na hobotnicu, a u drugom i trećem stihu plač je uzrokovan *žalošću dubokega mora i žestokih dubina. Žestoke dubine* i glasovno se poistovjećuju s riječi *žalost* (koja se nalazi u sredini obaju stihova te ih tako prelama na dva dijela).

Ova tri središnja stiha pjesme govorno su vrlo bogata i u kontrastu su s početnim i završnim stihovima pjesme. Treba ih pročitati bržim tempom, višim registrom i s velikim intenzitetom, jer se taj krik, plač mora čuti. Afektivnost, emotivna angažiranost izrazit će se vrednotama govornoga jezika, dok leksički izraz služi tek kao baza koja omogućuje razvijanje takvih govornih vrednota (na leksičkom se planu ponavlja ista sintagma). Ti stihovi gube svoje leksičko značenje, a eliminacijom leksičkog materijala raste afektivnost, govorna energija, ekspresivnost. Subjektivni izraz govornika, žalost zbog izgubljenog koralja izražava se njegovim krikom (ovdje krik doista znači jak intenzitet). Nije potrebno leksičkim materijalom reći da su glasno zaplakali, zajecali, zaridali. To će se izreći krikom. »Ne opis toga, već TO!«⁶⁵

U interpretaciji treba ostvariti gradaciju: prvi stih strofe treba biti tih, treba ga izgovoriti sporim tempom i niskim registrom. Drugi stih je glasniji, brži i s nešto višim registrom, a takvo pojačanje govornih vrednota mora rasti i dalje, u trećem i četvrtom stihu, te kulminirati u petom, najkraćem stihu strofe. Nakon takvog jačeg intenziteta, brzog tempa i visokog registra u trećem stihu, stanika između trećeg i četvrtog stiha doista će biti uzrokovana negovornim razlogom. To je stanika prekida govora jer je razlog te stanike autonomna fiziološka aktivnost: udisanje; isto tako kao što je udisanje autonomna fiziološka aktivnost između grčevitih jecaja.⁶⁶

Kratki stih: *žestokih dubina* govorno je najbogatiji i treba ga pročitati uzlaznom intonacijom i gotovo skandirajući jer će se tako izraziti grčevit i isprekidan plač.

Nakon petog stiha slijedi rezimiranje, pa prije šestog stiha treba ostvariti bezglasnu stanku isticanja. Ta će pauza najaviti antiklimaks, silaznu gradaciju. U šestom i sedmom stihu opada intenzitet, spušta se registar, a tempo je ponovno spor (kao na početku strofe) i sve je sporiji prema kraju strofe.

⁶⁵ Branko Vuletić: *Fonetska književnost*, Liber, Zagreb, 1976., str. 61.

⁶⁶ Vidi: Ivo Škarić: »Fonetika hrvatskoga književnoga jezika«, u: S. Babić, D. Brozović, M. Moguš, S. Pavešić, I. Škarić, S. Težak: *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnoga jezika*, HAZU, Globus, Zagreb, 1991., str. 297.

5.10. Smisao ponavljanja

Bogato izgrađena govorna organizacija pjesme pokazala je da ponavljanje nikad nije pravo ponavljanje, nego da je ono uvijek govorno obogaćivanje.

Vučetić je u pjesničkoj riječi uočio važnost emotivnoafektivnih snaga govora: »Riječi pjesnikove izvlače na javu emotivnoafektivne snage pomoću semantike jezika, njegove čulnosti, pretvarajući neku sirovu riječ u umjetničku ljepotu. Ballyjeva teorija (kod nas njegova učenika P. Guberine) potvrđuje osnovni zakon književnog stvaralaštva.«⁶⁷

Ponavljanje je osnovni princip građenja pjesme. Asonance, aliteracije, rima, ponavljanja ritmičkih struktura, homofonske veze i ponavljanja sintagmi materijalno su povezale pojedine dijelove teksta – pjesme, pa su ostvareni unutarnje motivirani odnosi. Jednak ili sličan glasovni sastav povezao je različite sadržaje koji su kroz glasovnu vezu postali jednaki, motivirano povezani.

Ponavljanja riječi i većih cjelina (sintagmi, rečenica) uvijek ukazuju na vrijednost govornog ostvarenja. Zbog važnosti govornog ostvarenja svi su stilistički postupci (morfostilistički, sintaktostilistički, semantostilistički, pa čak i grafostilistički) promatrani kao fonostilistički postupci. Vrijednost pjesničkog teksta potvrđuje se tek u stvaralačkom čitanju, u ozvučenoj interpretaciji.

Vučetić se više puta vraćao istoj misli, istom motivu, uspostavljajući tako vertikalnu strukturu simultanog pjesničkog znaka. Iako je jezični znak bio identičan, otkrivali su se novi i drukčiji sadržaji, povezani, dakako, s onima prethodnima.

Da bi se otkrilo koji je to *tanac tanca* hobotnica, potrebno je vratiti se, ponoviti neke misli o njoj. Ma kako *korajozan* bio, pogled *u more* ispod Punte Kjuča probudit će iskonski STRAH od pada u dubinu. Puna Kjuča može se dakle, nazvati ispitom STRAHA. Između Odlaska i Povratka, u jednoj sanjarskoj avanturi, taj je ispit uspješno položen. STRAH Punte Kjuča ključ je za razumjevanje *tanca* »totaliziranog simbola« – hobotnice. Potraga za *korajom* potraga je za hrabrošću. Završila je budenjem. Preopasno bi bilo ponoviti je na javi.

»Ponavljanjem se linearni razvoj pjesme pretvara u kružni tok; pjesma se neprestano obnavlja, uzdiže, neprestano gradi simultanost, koja pobjeđuje vrijeme: jer je početak jednak sredini ili završetku; jer početak uključu-

⁶⁷ Šime Vučetić: *Između dogme i apsurdna*, MH, Zagreb 1960., str. 294.

je sredinu i završetak; upravo kao što sredina ili završetak i po samoj logici razvoja uključuju početak.«⁶⁸

6. SAN O GOLEMOJ HOBOTNICI

Utjecaj pisane čakavske riječi na velolučki govor puno je manje od utjecaja medija pisane riječi na standard. Govorenje prethodi pismu, pismo je tek pokušaj (manje ili više uspješan) kodiranja govora grafičkim znakovima. Govor na standardu (u usporedbi s čakavskim govorom) pojačano nas usmjerava na selekcijsku os, na udio svjesnoga, pa i manje položajno preinačuje glasnike. U organskom govoru uglavnom nismo ni svjesni glasničkih preinaka, spontaniji smo.

Dijalektalna poezija, po Božaniću, evocira govorni čin, a poezija na standardu evocira medij pisane riječi, odnosno, dijalekt se čita uhom, a standard se sluša okom. Stojević tvrdi da bi se to tek donekle moglo prihvatiti. »Odnos usmenosti – pismenost / pisanost, to jest govor – pismo, možda bi se tek mogao odnositi na najelementarnije poetike na čakavskom varijetetu ovog stoljeća, a već od Nazorove, Ujevićeve i artificioznosti pjesničke frazeologije i samog pisma, pa do najsuvremenijeg gradišćanskog letrizma, pismo je jednako vrijedan sudionik čakavske poetske realizantnosti. U tvrdnji o oprekama govornost dijalektalnog – pisanost standarda zapravo leži navika gledanja o ograničenosti i neograničenosti, pa je ograničeno bliže elementarnijim predodžbama o jednostavnijem govoru i njegovoj pučkosti, a neograničeno je bliže složenosti pisma.«⁶⁹

Je li doista pismo jednako vrijedan sudionik poezije na standardu i čakavske poezije? Koliko je zapisano dijalektalne poezije, a koliko one na standardu? Kako su kodirani nazalni i zatvoreni vokali? Nikako! A možda je i to – nikako – bolje od onog poraznog priznanja prema kojem je, upravo Stojevićev izbor čakavskih stihova, akcentuiran po načelu: ikako je bolje nego nikako (!).

Dijalekti nisu dovoljno istraženi, trebalo bi analizirati čakavsko narječje na svim razinama: fonološkoj, morfološkoj, tvorbenoj, sintaktičkoj i stilističkoj. (Dosad je, koliko mi je poznato, obrađena smo fonološka razina)⁷⁰

I čakavski, velolučki dijalektalni jezik ima svoj neutralni, opći kod, a Vučetić je izgradio svoj pjesnički jezik u odmaku od te neutralnosti.

⁶⁸ Branko Vuletić: *Sintaksa krika*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1986., str. 60.

⁶⁹ Milorad Stojević: *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, Antologijska studija, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 357.

(Jednako kao i pjesnik na standardu, na hrvatskom ili na bilo kojem drugom jeziku.) Vučetić polazi od govornog jezika Vele Luke i stvara svoj individualni, pisani, pjesnički jezik.

Vrednovanje čakavske poezije često nije polazilo od analize dijalektalne stilistike, nego sa stajališta superiornosti standardnog jezika. O toj »superiornosti« standarda progovara i Vučetić. »Nije čakavska poezija opasnost za naš obrazovani jezik, za kulturu našeg jezika jer je ona kultura i duh što spaja odsječene repove gušterice. (...) bivajući glasom ugroženog narodnog bića, čakavska poezija ne može biti centrifuga: ona je doista jedna melodija našeg zajedničkog jezika koji se ponaša naprama njoj jako centripetalno.«⁷¹

Među nekim proučavateljima čakavštine stvorila se mjera prijevoda čakavskih stihova na standardni jezik kao mjera vrijednosti. Uspjeh adekvatnosti prijevoda na štokavski određivao bi estetsku vrijednost pjesništva napisanog na čakavskom varijetetu. Po Barcu, ako pjesma na čakavštini ostane poezija i onda kad se liši odore dijalekta, vrijedna je. I za Franičevića je vrijednost prijevoda na standard temelj na kojem počiva dijalektalna poezija; u protivnom nema razloga njenoga postojanja, budući da je jednako loša mogla biti napisana i na književnom jeziku.⁷²

Bratulić specificira problem prevođenja i kaže da je Franičević – čakavski pjesnik drugo nego Franičević – štokavski pjesnik te smjelo tvrdi da od pjesme prevedene s talijanskog na hrvatski nešto, ipak, ostane, a u prijevodu s čakavskog na standard da ne ostaje ništa.⁷³

Bratulića zanima kakav je »psihopoetski stav« pjesnika dok piše čakavsku, a kakav dok piše štokavsku poeziju. Vučetić (budući je Bratulić prozvao njega i Franičevića) odgovara: »Polazim od ovoga stanovišta da pišemo ono što doživljavamo i što spoznajemo oko sebe i u sebi otkrivajući svoje i drugo biće. Kad pišem štokavski i kad pišem čakavski, uvijek sam to ja, i ne mogu biti drukčiji; tu nema dvojstva, mislim. (...) Ne, ja sam uvijek Lučanin. (...) Svaka knjiga je ne samo zvuk jezika i pokret u

⁷⁰ Vidi: Milan Moguš: *Čakavsko narječje*, Školska knjiga, Zagreb, 1977.

⁷¹ Šime Vučetić: »O čakavskoj poeziji«, u knjizi: *Tin Ujević i drugi*, August Cesarec, Zagreb 1978., str. 304.

⁷² Vidi: Milorad Stojević: *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, Antologijska studija, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 360.

⁷³ »Sabor čakavskog pjesništva«, Rasprava, u: *Zbornici čakavskog sabora 1 i 2*, uredio M. Jeličić, MH, Rijeka 1940., str. 125-140. Ono što slijedi kolaž je te Rasprave.

riječi, već je svaka knjiga jedan smisao, psihologija, ideja. A da se čakavske stvari mogu prevoditi, ja sam kušao i dokazao da mogu. Mi se varamo kad mislimo da je čovjek, ako piše na dva jezika, drukčiji. Dakle, čovjek je uvijek jedan, isti, jedinstvena ličnost.«

Kao ilustraciju tog psihopoetskog jedinstva Vučetić je na tom skupu pročitao jednu (?) svoju pjesmu u dvije inačice: štokavskoj i čakavskoj.

Franičević drukčije osjeća tu »dvojezičnost«: »Ako čakavsku pjesmu koju sam napisao na određeni doživljaj pokušam iznova napisati na standardnom književnom jeziku (ili obratno) bit će to sasvim druga pjesma, jer ću upotrijebiti druge riječi, druga sredstva, drugi izraz, a pjesma je dakako i izraz. Prema tome, ne može se govoriti o prevodenju sa čakavskog na štokavski i sa štokavskog na čakavski.«

Interpretirajući Franičevića, Katušić će u istoj raspravi ustanoviti: »(...) kad Marin Franičević piše štokavski – njegov je doživljaj pretežno vizualan: na poseban način zapaža boju, svjetlo. A kad isti pjesnik piše čakavski pruža nam mnogo više zvuka.« (Ovim bi se potvrdilo ono što Božanić kaže u uhu u dijalektu i oku u standardu.) Katušić dodaje da bi trebalo obraditi veći broj pisaca da se dođe do psihologije čakavštine. (Franičević nije komentirao Katušićevu tvrdnju.).

Talijanska krilatica »traduttore – traditore« duhovito izražava dvojbu o mogućnosti prevodenja s jezika u jezik. Taj problem prevodenja pojavljuje se, dakako, u umjetničkim tekstovima. Stojević navodi dvije zapreke prevodenja: »(...) predavanje strukture jedne svijesti s pomoću strukture druge i neprevodljivost osobenosti jezičnih sredstava (...)«⁷⁴, dakle: »psihopoetsko dvojstvo« i »druga pjesma, druge riječi, druga sredstva, drugi izraz«, kako kaže Franičević.

Vrijednost čakavskog pjesništva nije u njegovu odnosu prema pjesništvu pisanu na standardnom jeziku, tj. u odnosu prevodivosti. »Isključiva je mjera vrijednosti i vrednovanja čakavske poezije unutar kompleksa njezinih vlastitih struktura, u strukturama i tvorbenosti njezina poetskog jezika, na temeljima povijesnosti, sinkronijskog registra i lingvističko-poetskih datosti o mogućnostima novih tvorbenosti čakavskog varijeteta (...)«⁷⁵

Dokazuje li ili pobija *štokavska hobotnica* Vučetićevo tezu o prevodivosti?

⁷⁴ Milorad Stojević: *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, Antologijska studija, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 361.

⁷⁵ Vidi: Isto.

SAN O HOBOTNICI

Ogromna hobotnica u morskom jazu
ispod mineralna rta,
pred kim se pruža proždiruća pučina,
al s lukavim modrinama i paunima!
Silnim paunima, svim pticama sna!
Puzdro hobotnice ko bačva (od dvadeset hektolitara)

a svaki joj trak, (osam trakova)
dug ko jarbul (velikog trabakula);
svaka joj čupica traka
kao tanjur široka...
Stoji mudro bez riječi u ponoru morskom
i čuva koralj kao ogroman rogač
izvrnut na glavu u dubinama.

A pustila me mati,
i uzeh u ruku lubanju slobodno ko uštap,
te se spustih na morsko dno,
brže od zvonara nakresana.
Hodam kroz alge, koje me škakljaju,
hodam s uštapom kroz ribe kao filozofe,
prodirem kroz jastoge postrojene na klisu,
a dupini, tri po tri,
plešu nada mnom, ali se ne smiju,
no nestanu da valjda provire na površinu
pozdraviti sunce i koji brodić
razdragan na sva jedra.

Dođoh pred hobotnicu
i skladno joj se poklonih,
a ona me, dirnuta dobrotom,
zagrlila i malo pogladi,
valjda što sam joj donio na dar lubanju,
ko uštap da svijetli,
da se koralj njezin grivasto zacrveni
kao na sunačnom žarkom vratu,
e da se posrame crne dubine i dublji ponor
što vrebaju ko smrt neprestano.

Ona se ovi oko mene, nježna bjelouška,
toplina svih goluba i jorgana,
i sa stotinama me izljubi čupica
ko stotinu matera na povratku iz Splita
i stotinu djevojaka s oštrim prsima.

Zagrli me tako prvo s jednim,
zatim s drugim nježnim trakom,
sa svih šest krakova – ruka,
da od ljubavi njene narastoh kao div,
te, mislim, bit će to od moje veličine
gore na površini plima, o Bazilije.

Tada se popeh na vrat njezin
i položim uštap na vrh koralja,
sjedoh među njena dva izbočena luda oka,
kao u golemo konjsko sedlo,
te s tracima zaveslavši, ko propeler,
proveze me na šetnju kroz morske dubine.

O dubine, dubine morske!
O dubine što prolazite kroz moje oči,
i ja vas diram, veći od vas,
ko da ste svemir mliječna hlada,
a nisu zvijezde više ništa
kad sam ja bog svih bogova
i moja hobotnica madona:
za oreol sunce joj donih
u ruku ko hostiju zlatnu
sa psećare oltarske!

O dubine, dubine,
vi ste naše srce, i naš um
pružen slavno kao tenda nad levutom,
dok maestral puše slan od slanih sardjela,
mirisav od lubenica, drag kao naga žena,
razvaljena u grožđu, crnom i bijelom,
u smokvama koje pate od meda!

Ja sam vas, dubine, dosegao, i ja sam tako
velik čovjek i nisam malo dijete,
i ja sam moćniji od oca i topao kao majka,
u koju me vraća tvoja plima, more mahnito
od beskrajna i fantastičnih životinja
njegova modra i vječna života!

... I šetam tako kroz dubine i gledam,
i pjevam, tako, i mislim slavno,
postavši u mraku nenadano vidovita hidra:
sretamo ribe velike, velike
i nepregledna jata malih
kao bujice srebra, sitniša, prašine jutra.
Šetamo kroz dubine između otoka,
hodamo kroz kuglu zemaljsku
ko od šale i za korist
kao pčele male,
kao čagljivi gladni
i vječni mrtvaci...

No kada se vratismo, o Bazilije,
koralj više ne nađosmo:
zaplakasmo od tuge oboje jednako,
zaplakasmo od tuge duboka mora,
silnih dubina,
da smo se svijet i ja i hobotnica
kao od smrti stresli...

... Ali mati dođe
i nađe me s mokrim licem u krevetu
s mokrom kosom, tužnim žitom,
i praznim rukama,
bez mora,
bez uštapa,
bez hobotnice,
bez smisla.
Da me utješi, jadna,
skuha mi dva jaja i dade šećera
ko da sam konj bez mira;
i cijeli me dan kao hobotnica voljela.

A pučina u luci lukava, modra i umiljata
 sve me nešto gleda i sve me nešto zove s očima,
 a ni za trenutak da zaplače
 od smrti moje hobotnice,
 izgubljena uštapa, izgubljena koralja,
 izgubljene slobode morskih, njenih, dubina.

Vučetić nije napisao jednu pjesmu u dvije inačice, nego je napisao dvije pjesme o dvjema različitim hobotnicama. Prva, čakavska, u ovoj je radnji rastavljena (na krakove) da bi se mogli otkriti zgusnuti slojevi pjesme, da bi se mogla razotkriti simultanost pjesničkog znaka. Drugu, štokavsku, neću rastavljati jer mi nije cilj uspoređivati ih. Ne može se jedna od njih vrednovati u odnosu na drugu, niti se može reći da je jedna bolja od druge. U bespoštednoj bitki za pobjedu obje bi bile poražene. Griješi Vučetić kad kaže da može prevoditi. Jer, kako je »preveo« velolučke lokalitete (Puntu Kjuča i Kale)? Kako je »preveo« fijabule? Nikako – u štokavskoj pjesmi ih nema. U »štokavskoj hobotnici« nema uokvirene kompozicije, dakle ni sadržajnih zrcaljenja, nema rime, nema toliko uspredbi niti bogatog bestijarija, rjeđe su dijadne atributne veze...

Međutim, to čega nema, ne znači da i nedostaje, jer već sam rekla, ne radi se o istoj pjesmi, štokavska pjesma nije prijevod čakavske. A da je svaka pjesma jednako vrijedna i primijećena i pohvaljena »sama za sebe« potvrđuje i to Stamać u Predgovoru izbora Vučetićevih pjesama izdvaja upravo stihove iz SNA O HOBOTNICI⁷⁶, a Stojević SAN O HOBOTNICI NA PUNTI KJUČA uvrštava u antologiju čakavskih stihova XX. stoljeća.⁷⁷

Ove dvije pjesme nisu objavljivane u istoj zbirci. I bolje da nisu. Urednicima nekih budućih Vučetićevih antologija savjetujem: ne stavljajte ove dvije pjesme u istu zbirku! Štokavska neće prevesti čakavsku. Nemojte da nečakavac čitajući štokavsku hobotnicu zaključi: »Aha, sad znam što to Vučetić piše u SNU O HOBOTNICI NA PUNTI KJUČA!«

To bi bila gruba prijevara,
 s predumišljajem;
 ubojstvo:

pšs

mē.

⁷⁶ »Šime Vučetić«, PSHK, knjiga 127., MH, Zagreb 1976., uredio A. Stamać.

⁷⁷ Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća, Antologijska studija, urednik i autor studije Milorad Stojević, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987.

Vučetić je o svojim »pjesničkim snovima« otvoreno govorio: »(...) valja naglasiti da svaki pisac za nekoga piše, da mora za nekoga pisati, i ako nije tako, sumnjiv je pisac. Može taj netko biti jedan jedini čovjek, a ocjena piščeva djela ovisi i o onome kome se pisac obraća, kakav je objekt njegovih gledanja (istaknula J. J.), a ne samo kako piše (...) Mnoga je knjiga ostala nezapažena bez svoje krivnje. Mogu li se sklapati posmrtni brakovi, nije mi jasno. Ako mogu, vjerujem da posmrtnne svadbe ne mogu biti tako radosne i prirodne kao što dolaze u svoje pravo, živo vrijeme.«⁷⁸

Vučetićev je san ostvaren: obje su pjesme zapažene i, nasreću, nisu potrebne »posmrtnne svadbe«. A kakav je bio »objekt m o j i h gledanja«? Već sam i prije priznala, bio je »luški« pogled, »luški« san, »luška hoba«. Pokazalo se, međutim, da je ta blizina piščeva i čitateljeva pogleda jednako bitna kao i spoznaja o univerzalnosti tzv. »čakavskih sadržaja«, odnosno o nepostojanju nekih, za čakavsko pjesništvo specifičnih sadržaja.

Vučetić je progovorio jezikom koji je zajednički svim ljudima, i zato može postati blizak svima onima koji ga žele čuti.

»Mi smo djelić europskog kompleksa, djelić koji posjeduje subjekt što spoznajom vlada svijetom, snalazi se u njemu. Naša zabrinutost zbog svjetske gluposti i ludost nije slučajna i nije glas bez razloga koji je zajednički svim ljudima. I sada, što će u toj velikoj drami tamo neka riječ iz Vele Luke, s Hvara ili od Splita? U glomaznosti kretanja čudna je zelena krijesnica ili sinjavina mora u dubokoj večeri! Imam pravo reći da je neizrecivo lijepo neko stablo na rubu sumraka ili u sjaju svjetlosti. Dijalektalna riječ je jedna majčinska sisa puna mlijeka ljudskosti i slasti. Čovjek je danas, tako nam se čini, neizreciva težnja što je historijski nosimo u sebi na putu k jedinstvu svijeta.«⁷⁹

LITERATURA

1. Anić, Vladimir: *Rječnik hrvatskoga jezika*, Novi liber, Zagreb 1994.
2. *Antologija hrvatske poezije*, urednici: N. Milićević i A. Šoljan, Zora, Zagreb 1966.
3. Barić, Lončarić, Malić, Pavešić, Peti, Zečević, Znika: *Hrvatska gramatika*, Školska knjiga, Zagreb 1997.

⁷⁸ Šime Vučetić: "Moram zapisati", u "Šime Vučetić", PSHK, knjiga 127, MH, Zagreb 1976., str. 400.

⁷⁹ Šime Vučetić: Predgovor u zbirci: LIBRO DUBAJA MARUSA, Zadružna štampa, Zagreb 1984., str. 6.

4. Božanić, Joško: *Komiške facende*, Književni krug, Split, 1992.
5. Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain: *Rječnik simbola*, NZMH i Mladost, Zagreb 1994.
6. *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, Antologijska studija, urednik i autor studije: Milorad Stojević, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987.
7. Jakobson, Roman: »Lingvistika i poetika«, u *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd 1966., str. 285-326.
8. Klaić, Bratoljub: *Rječnik stranih riječi*, NZMH, Rijeka 1990.
9. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Liber, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1985.
10. »Litanije svih svetih«, u: *Slavimo Boga, Hrvatski katolički molitvenik i pjesmarica*, Frankfurt 1982., str. 703-707.
11. Moguš, Milan: *Čakavsko narječje*, Školska knjiga, Zagreb 1977.
12. *Nova čakavska lirika*, Antologija, uredili: J. Jelenović i H. Petris, NZMH, Zagreb 1947.
13. Poe, Edgar Allan: »Filozofija kompozicije«, u: *Doživljaji Arthura Gordona Pyma, Pjesme, Poetika, Pisma*, NZMH, Zagreb 1983., str. 485-529.
14. Pranjić, Krunoslav: »Stil i stilistika«, u: Škreb, Zdenko / Stamać, Ante: *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb 1986.
15. »Sabor čakavskog pjesništva«, Rasprava, u: *Zbornici čakavskog sabora*, 1 i 2, uredio Matej Jeličić, MH, Rijeka 1970., str. 125-140.
16. Šegedin, Petar: *Riječi o riječi*, Naprijed, Zagreb 1969.
17. Šicel, Miroslav: *Šime Vučetić 1909-1987*, Spomenica preminulim akademikima, sv. 52, JAZU, Zagreb 1989.
18. »Šime Vučetić«, *PSHK*, knjiga 127, MH, Zagreb 1976., uredio A. Stamać
19. Škarić, Ivo: »Fonetika hrvatskoga književnog jezika«, u: Babić, Brozović, Moguš, Pavešić, Škarić, Težak: *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*, HAZU, Globus, Zagreb 1991., str. 63-377.
20. Škarić, Ivo: *U potrazi za izgubljenim govorom*, Školska knjiga, Zagreb 1988.
21. Vončina, Josip: *Korijeni Krležina Kerempuha*, Naprijed, Zagreb 1991.
22. Vučetić, Šime: *Između dogme i apsurdna*, Eseji, MH, Zagreb 1960.

23. Vučetić, Šime: *Libro Dubaja Marusa*, Zadružna štampa, Zagreb, 1984.
24. Vučetić, Šime: *Na svome*, Kultura, Zagreb 1957.
25. Vučetić, Šime: *Nema povratka*, MH, Zagreb 1990.
26. Vučetić, Šime: *Ogledi o suvremenicima*, Naprijed, Zagreb 1988.
27. Vučetić, Šime: *Rude na ogledalu*, Lykos, Zagreb 1959.
28. Vučetić, Šime: *Svjetlost u rudniku*, Mladost, Zagreb 1980.
29. Vučetić, Šime: *Tin Ujević i drugi*, August Cesarec, Zagreb 1978.
30. Vuletić, Branko: *Fonetika književnosti*, Liber, Zagreb 1976.
31. Vuletić, Branko: »Govorna metafora/slikovitost govora«, Govor XIV (1987.), 1-2, str. 1-21.
32. Vuletić, Branko: »Gramatika govora«, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1980.
33. Vuletić, Branko: »Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak«, Izdavački centar revija, Osijek 1988.
34. Vuletić, Branko: »Sintaksa krika«, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1986.

IL SOGNO DI VUČETIĆ

Riassunto

L'analisi della poesia di Vučetić »San o hobotnici na Puntì Kjuča« - »Il sogno della piovra a Punta Kjuča« si fonda sulla teoria poetica sintattica ed affettiva.

La ripetizione è il principio fondamentale di costruzione della poesia. L'assonanza, alliterazione, la rima, le relazioni omofoniche, la ripetizione delle strutture rimiche e la ripetizione del sintagmi hanno connesso matericamente le singole parti della poesia, croando così rapporti interni motivati. I procedimenti stilistici sono esaminati sotto l'aspetto fonostilistico. Il valore del testo poetico è confermato solo dalla lettura creativa, dall'interpretazione sonorizzata.

Come il segno parlato si costituisce nella forma parlata complessiva, così il segno poetico si costituisce nella poesia complessivamente intesa. La poesia è un'unità indivisibile, ogni parte della poesia racchiude in sé tutta la poesia. La parola poetica non esiste, esiste solo la sintassi poetica.

Il valore della poesia ciacava non consiste nel suo rapporto con la sua poesia nella lingua standard. La misura esclusiva del valore della poesia ciacava è all'interno delle sue proprie strutture, all'interno della sua lingua poetica.

VUČETIĆ'S DREAM

S u m m a r y

The analysis of Vučetić's poem *San o hobotnici na punti Ključa - The Dream about the Octopus on Punti Ključa* is based on the affective theory of poetry.

Repetition is the fundamental principle of structuring a poem. Assonance, alliteration, rhyme, homophonic connections, reiteration of rhythmic structures and repetitive syntagms have linked together materially the single parts of the poem so that the interior motivated relations have been realized. The stylistic treatments are considered as phonostylistic ones. The value of a poetic text is corroborated only by creative reading interpreted with sound effects.

As the speech sign is established by an integral speaking form so also the poetic sign is established by the complete poem. A poem is an indivisible whole, each part of poem contains the integral poem in itself. No poetic word exists, only the poetic syntax does.

The merits of the chakavian poetry are not in their relations to the poetry written in the standard language. The exclusive measure of the worth of the chakavian poetry is within the complex of its own structures, within its poetic speech.