

STJEPKO TEŽAK (Filozofski fakultet, Zagreb)

ZVUK I RITAM ZAVIČAJNE RIJEČI KAO IZVOR I RAZLOG DIJALEKTALNE POEZIJE IVANA GORANA KOVAČIĆA

U ovom se radu ustanovljuje da osnovni tonovi i osnovni motivi kajkavske lirike Ivana Gorana Kovačića izviru iz prvih pjesnikovih doživljaja i ranih životnih iskustava. Budući da su tako u najtješnjoj vezi s djetinjstvom i zavičajem, razumljivo je što je pjesnik posegnuo za zavičajnom riječju kao najprikladnijim izrazom. Analizirajući jezične i posebice akustičke i ritmičke strukture naslova zbirke »Ognji i rože« te pjesama »Drvarska popevka« i »Beli most« u cjelini, iznoseći fonetsko-fonološke, morfološke, sintaktičke i leksičke značajke lukovdolskoga govora koje bitno utječu na pjesnički izraz Goranove kajkavske lirike, autor dokazuje da je Ivan Goran Kovačić svoje pjesničke doživljaje radosti i bola, pobune i ljepote mogao iskazati jedino tim idiomom, jer samo lukovdolska gramatika i leksik omogućuju neponovljivu — u bilo kojem govoru, dijalektu ili jeziku — glasovnu orkestraciju i ritmičko pulsiranje stihova koji su živa dragocjenost novije hrvatske kajkavske lirike.

»Ognji i rože« Ivana Gorana Kovačića blistav su izraz one poetske bipolarnosti o kojoj govori Henri Lefebvre polarizirajući umjetnost prema jednom radosnom polu, gdje je radost »oslobađala i još uvijek oslobađa ljudska bića njihovih granica« i prema drugom polu, polu »nespokojstva, boli, akcije, pobune, revolucije«.¹ Tu je bipolarnost Goran naglasio već samim naslovom. Na jednoj su strani »ognji« (Drvarska popevka, Puntar grabancijaš, Petrica Kerempuh, Gospocka roka, Očina kolajna, Sestrin grob, Primorka, Slobodni sin, Pripovetka o Jelenu, Črni oblaki, Vino, Trgatva), a na drugoj »rože« (Beli most, Potok, Mali pot, D'žd, sonce i stari mlinar, Proleče, Breskva, Mala trgačica, Vesela cerkva, Konj, Bik, Ribe). Ali dok je u nabrojanim pjesmama

¹ Henri Lefebvre, Marks i Engels o estetici, Marksizam i umjetnost, Komunist, Beograd 1972, str. 50.

osnovna potka veoma uočljivo protkana nitima s jednog ili drugog pola, dotle ih ima nekoliko gdje se te krajnosti dodiruju na način da ih je teško odvajati, jer se nespokoj pretapa u spokoj, radost u žalost, lagoda u nelagodu, ili obratno, pa se i ognji i rože krijese podjednako u zajedničkom stručku (Rodni kraj, Martinova brada, Tuna Rog, Petar breški harmonikaš, Sonce i seljak).

Međutim, Goranov je naslov i veoma sretno pronađena jezična sinteza poetske građe njegovih kajkavskih pjesama, jer uz ono opće izražava i najkarakterističnije Goranove vlastitosti, koje su, neosporno, najvidljivije u jeziku.

Kao »prva afirmacija aktivnosti ljudskoga duha« i »materinji jezik ljudskoga roda«², jer »najstarije čovjekovo poetsko stvaranje bilo je u stvaranju riječi«³, poezija ima svoje težište u jeziku, jezik joj otvara i zatvara međe, u jeziku leže i mogućnosti poniranja u njezinu bit, mijene i načine pojavljivanja. U jeziku bi zato, a ne samo u izvanjezičnim činiteljima, trebalo tražiti i uzroke koegzistenciji dijalektalne poezije s poezijom na standardnim jezicima u vremenima koja inače nisu naklonjena dijalektima. Naime, ako je »jezik umjetnosti tijesno povezan s njezinim predmetom«⁴, i ako kao predmet lirske pjesme možemo uzeti doživljaj djetinjstva i zavičaja, to jest osjećaj izazvan prvim uranjanjima u život, uzrokovan zavičajnim nebom, ljudima i događajima iz onih dana kad se stječu prvi i najsnažniji dojmovi, koji se neizbrisivo ucrtavaju u čovjekovu intimu i traju u njoj makar i latentno, onda je jasno da za izražavanje tog predmeta nema adekvatnijeg posrednika od zavičajne riječi.

A i samu riječ svojega djetinjstva i zavičaja čovjek nosi zapretanu u sebi. Nije nepoznato da ta riječ provaljuje iz nas od vremena do vremena, i što se više primičemo drugom djetinjstvu, tj. starosti, ti proplamsaji zavičajnog dijalekta bivaju sve češći, sve nekontroliraniji. Lako se uvjeriti u istinitost Jespersenova zapažanja: »Nije rijedak slučaj da čovjek koji svakodnevno, u mirnim okolnostima, govori besprijekornim književnim jezikom počne govoriti narječjem svoga djetinjstva čim se uzbudi — to je osobina ljudske prirode...«⁵. Riječi djetinjstva i zavičaja žive dakle u čovjeku, katkad potisnute u najdublje slojeve svijesti. U pjesniku one žive još snažnije. Pjesnik još češće dolazi u ono stanje uzbuđenosti kad mu se zavičajna riječ nametne ne kao oruđe, nego kao biće, kao »prirodne stvari što na zemlji rastu prirodno, kao trava i drveće«.⁶

Možemo, prema tome, ustvrditi da dva jezična razloga opravdavaju dijalektalnu poeziju u našem vremenu. Prvo je potreba da se onaj »ton,

² Benedetto Croce, *Estetika*, str. 39, Naprijed, Zagreb 1960.

³ Viktor Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, Stvarnost, Zagreb 1969.

⁴ Roger Garaudy, *Marksizam i umjetnost*, Komunist, Beograd 1972, str. 161.

⁵ Otto Jespersen, *Čovječanstvo, narod i pojedinac*, Sarajevo 1970, str. 68—69.

⁶ Paul Sartre, *Angažirana književnost*, Nova filozofija umjetnosti, Zagreb 1972, str. 332.

neoblikovana zvučnost«, koja po H. Friedrichu »stoji na početku pjesničkog procesa«, poveže s »takvim jezičnim zvukovnim materijalom koji je tom tonu najbliži«⁷, tj. da se ostvari najautentičniji i najsnažniji izraz poetskog doživljaja. Drugo je potreba da se poetska riječ što više uskladi s vanjskim činjenicama pjesme: s motivom, temom, topografijom slike, ideje i ugođaja. Jedno je dakle život zavičajnih tonova u zapretanim riječima, a drugo srođenost zavičajne riječi sa svim zavičajnim motivima koji svojim emocionalnim intezitetom, kao odjeci prvih uzbuđenja, prvih doživljaja ljepote i pobune, mogu biti snažni pozivi u poetsku igru i pustolovinu.

Tim razlozima, ne nižećući vrijednost ni drugima, možemo u prvom redu opravdati pojavu Krležinih kajkavskih »Balada Petrice Kerempuha«, Balotina čakavskog »Dragoga kamena«, Galovićevih podravske, Gervaisovih istarskih i Ljubićevih hvarskih lirskih sličica. Gdje kad je jači prvi, gdje kad drugi od ta dva razloga, ali najčešće djeluju oba, iako nije lako utvrditi kad je pjesnička riječ samo proplamsaj duboko zapretanog zavičajnog tona izazvan određenim uzbuđenjem a kad najadekvatniji, najvjerniji leksički izraz neke zavičajne slike. Rekao bih da su Goranovi »Ognji i rože« primjer zajedničkog djelovanja tih unutarnjih, jezičnih pobuda, gdje se podjednako nameće probaj riječi djetinjstva i zavičaja, s jedne strane, i sraslost motiva s riječju, s druge strane.

Naslovna sintagma »Ognji i rože« i zvukom, i ritmom, i značenjem potvrđuje to izražavajući samu bit Goranove kajkavske lirike. Ognji i rože simboliziraju kraj u kojem je tragični pjesnik ugledao najdivnija svjetla ovoga svijeta, doživio prve velike radosti, naslutio i otkrio prve ljepote života, ali i osjetio prve boli i sudare u tom predivnom svijetu, dobivši ujedno i prve poticaje za pobunu, za sukob sa životom kakav jest. Te dvije riječi, dakle, najavljuju poeziju ljepote i pobune, radosti i bola. One su ujedno simbol pjesnika koji je izazovu života odgovorio ognjem ljepote i pobune.

Ali »ognji« i »rože« nisu »vatre i cvjetovi«. Naime, nisu samo to. Razlika je mnogostruka, morfološka, semantička, a da o zvuku, ritmu i asocijativnom potencijalu i ne govorimo.

Oganj je strast, snaga, pobuna, ljepota. I vatra to može biti. Ali vatra je ženskoga roda, dakle ženstvenija, mekša, podatnija, prikladnija da bude simbol ljepote strasti nego ljepote pobune. Goranovi ognji u prvom su redu — muški bunt, simbol muške žestine. Ognji plamsaju kroz cjelokupno Goranovo djetinjstvo, i to ne samo na ognjištima zavičajnih domova. To su ognji — požari, prvi uzročnici groze, straha i užasne ljepote u dječjoj duši. Ti su ognji žega lukovdolskog sunca, krepkost grožđa, mošta i vina s lukovdolskih prisoja. To su ivanjski i jurjevski kresovi, »sesvetske« svjećice na grobovima, iskre ispod kopita konja u trku i rogova bikova u dvoboju i sijevanje munje u oblaku zavičajnoga

⁷ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, München 1956, str. 38.

neba. To su bljeskovi iz mužara koji gruvaju po lukovdolskim brdima, ali i ognji mržnje, očaja seljačkoga puka, ognji prošlih i budućih pobuna, i onih zbog toga što je »previšnji apoštolski car klal rvatski puk« (Slobodni sin) i oni zbog toga što je »hiljade drv iz naše šum, iz naše sel grad pojel« (Drvarska popevka).

Značenjski bi i vatre pokrile sve to bogatstvo sjećanja, probuđenih osjećaja, asocijacija, zavičajnih doživljaja, ali ne jednako snažno i vjerodostojno. Oganj Goranova djetinjstva, doživljen kao sijev mužara na brijegu, ili treperenje svjećice na grobu, ima zavičajni ritam, zavičajni zvuk, zavičajnu boju i zavičajnu toplinu, čega vatra nema. Ali ne samo zbog svoje čvrste vezanosti za prve susrete s nabrojenim pojavama, *ognji* su i zvukovno drukčiji: *ognji* su i plač i kletva, i čuđenje i divljenje, i cvil i vrisak. Oganj je i zvukovno žešći od vatre. Početno *o*, okruglo, prodorno i mračno, probija put tvrdom, teškom, eksplozivnom velaru *g*, za kojim mekani palatal priprema put visokom, oštrom, prodornom i svijetlom vokalu *i*. Veznik *i* tu oštrinu i prodornost produžuje. Drukčije zvuče *vatre*. Zbog kolebljiva, meka, pomalo mucava sonanta, labiodentala *v* standardna riječ djeluju mekanije, pogotovu u suradnji s praskavo-titravim skupom *tr*, možda adekvatnije podrhtavanju plamena, ali svakako nježnije, to više što sljedeći vokal — *a* djeluje manje oporo nego *o*, a svijetli *e* manje oštro i manje prodorno nego *i*. Osim toga slabija izražajnost riječi *vatre* uvjetovana je njezinom standardnošću.

Druga imenica naslovne sintagme, *rože*, simbol je ljepote, dragosti, nježnosti, vedrine, svega onoga ugodnoga što čovjeku pruža priroda, zavičaj, djetinjstvo, život, poezija. *Rože* se u književni jezik mogu prenijeti kao *ruže*, *cvjetovi* ili *cvijeće*. Koji bi onda od tih književnih likova bio najvjerniji tumač naslova? *Vatre i ruže*? *Vatre i cvijeće*? *Vatre i cvjetovi*? Iz svakoga iskri nešto od ljepote Goranovih rož, ali tek sva tri daju sadržajnu puninu, jer rože su i ruže, i cvijeće, i cvjetovi. Odlučimo li se za bilo koju književnu verziju, okrnjit ćemo smisao Goranova naslova. A nije ni morfološka razlika zanemariva. Rože su ženskoga roda, cvjetovi muškoga, a cvijeće srednjega, i to kao zbirna imenica — u jednini, čime se u doživljaj slike unosi nova kvaliteta. I dok smo u ognjima, kao simbolu pobune, osjetili prednost gramatičke muškosti, dotle nam u rožama, simbol ljepote i nježnosti, gramatička ženskost potencira drugi pol Goranove emocionalne jezgre. Pa ni akustički nije svejedno koja će se mogućnost izabrati. Ako isključimo ruže, jer iz značenjskog bogatstva rož eliminiraju mnogo dragocjenog cvjetnog sadržaja, ni cvijeće ni cvjetovi neće izazvati dojam kao rože, koje titravim *r* i žestokim *ž* nagovješćuju ipak jednu rustikalniju, grublju ljepotu, kojoj temelji nisu »gospocke soze i vzdih gospocki« ni »parki, figure od porculana«, nego »besi i jadi narocki (Gospocka roka). Iz *rože* se čuje i bolni, i začuđeni, i zadivljeni, i dozivni *o*, ali viri iz te riječi i trnoviti, ubojiti *ž*. Iz nje se čuje hrapavo kotrljanje kamena na seoskom

putu i krševitoj njuvici, a svega toga nema ni u mekanu, makar i ras-cviljenu cvijeću, niti u nešto neutralnijim, tvrdim i sasvim muškim cvjetovima.

Ritam dviju riječi povezanih sastavnim veznikom upozorava na ravnotežu obaju temeljnih motiva. Ognji i rože, pobuna i ljepota, jednako su prisutni, jednako važni i jednako snažni. Trosložnost *cvjetova* ili *cvijeća* dala bi premoć nježnijoj komponenti.

Insistirajući na određenim zvukovnim dojmovima Goranove lirske riječi, podsjetio bih da se ne mogu poreći akustičke karakteristike riječi, jer »postojanje bitnih veza između samoglasnika prednjeg reda (*e* i *i*) i tankosti, brzine, jasnosti i sjajnosti, kao i između samoglasnika zadnjeg reda (*o* i *u*) i nezgrapnosti, sporosti, mutnosti i mračnosti, može se dokazati akustičkim eksperimentima«, kako nas uvjeravaju autori poznate Teorije književnosti René Wellek i Austin Waren.⁸ »Rad Karla Štumpfa i Volfganga Kelera takođe pokazuje da se suglasnici mogu podeliti na tamne (usnene i zadnjonepčane) i svetle (zubne i prednjonepčane).« S tim se slaže i Pierre Guiraud: »Glasovi direktno djeluju na naš živčani sustav i na naš osjećajni ritam. To je djelovanje glasova povezano s njihovom fizikalnom strukturom... Skala vokala varira od 450 titraja za *o* do 3600 za *i*. Nije, dakle, proizvoljno tvrditi da se vokali slažu sa svijetom boja i zvukova kao i osjećaja i misli što se uz njih vezuju. Ima oštarih, jakih, svjetlih vokala i dubokih, prigušenih, tamnih.«⁹ A pjesnik nad čije se stihove upravo naginjemo upozorava jezikoslovce na to »da je u modernom stihu važan čak određeni vokal koji se često nalazi na pravom mjestu samo u jednoj stanovitoj riječi«¹⁰. Razumije se da svako *i* nije svijetlo ni *a* tamno, jer bi po tom *kmica* mogla biti svijetla a *dan* mračan, ali da zvuk u sprezi sa značenjem pa i ritmom izaziva sasvim određene dojmove, zapravo ne bi trebalo više dokazivati.

Goran je u glazbi Gervaisove poezije čuo kutijicu koja svira,¹¹ a u pjesmama Nikole Polića klavir.¹² Ja pak u Goranovim pjesmama čujem zvuk šumskoga roga. To glazbalo šuma, pašnjaka i planina, taj instrument oglašivanja seljačkih buna, ali i pastirskih ljubavnih doziva ima glas pomalo hrapav, taman, s relativno velikim rasponom od dubokoga *u* i baritonskog obloga *o* do tankoga, kričavoga *i*, pri čem se ona osnovna topla boja zvuka bitno ne mijenja. Tu impresiju podržava vokalski dio Goranove glasovne orkestracije u finim nijansama: *o — o — a — e — e — i*, s *o* ili *e* kao najčešćom dominantom.¹³ Hrapavost i drhtavost

⁸ Velek-Voren, *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd 1965, str. 186.

⁹ Navedeno prema A. Antoš, *Osnove lingvističke stilistike*, Školska knjiga, Zagreb 1972, str. 34.

¹⁰ I. Goran Kovačić, *Put Novaka Simića*, Izabrana djela, Glas rada, Zagreb 1951, str. 335—336.

¹¹ Čakavski orkestrioni Drage Gervaisa, n. d., str. 418.

¹² Klavirska lirika, n. d., str. 389.

¹³ U lukovdolskom se vokali *e* i *o* u dugim naglašenim slogovima izgovaraju zatvoreno. Vidi: B. Finka, *Gorskokotarska kajkavština u našem dijalekatskom mozaiku*, Kajkavski zbornik, Zlatar 1974, str. 33.

roga odražena je relativno čestim samoglasničkim *r*, specifičnim lukovdolskim poluvokalom *ə* i uopće suglasničkom strukturom riječi. Već se iz statističkih podataka o prisutnosti pojedinih vokala u nekim pjesmama može nazrijeti dominacija navedenih vokala:

Beli most: a = 21%, e = 30%, i = 17,5%, o = 26,5%, u = 3,4%, r = 1,6%.

Mali pot: a = 21%, e = 23,5%, i = 21%, o = 25%, u = 4%, r = 3,5%, ə = 1,5%.

Drvarska popevka: a = 22,5%, e = 20%, i = 22%, o = 26,5%, u = 5,6%, r = 3%, ə = 0,4%.

Mala trgačica: a = 18%, e = 23,4%, i = 21,6%, o = 23,4%, u = 10%, r = 2,8%, ə = 1,8%.

Očina kolajna: a = 25%, e = 23%, i = 16%, o = 33%.

Rodni kraj: a = 22%, e = 23,6%, i = 19,3%, o = 24,3%, u = 7,9%, r = 2,9%.

Ti omjeri, različiti i prema štokavskoj i općoj kajkavskoj raspodjeli vokala, samo donekle ističu prednost vokala *o*, koja je očitija kad se uzme u obzir omjer tih vokala pod naglaskom. Dakako, ta zvukovna komponenta nije jedini krivac za onaj dojam o zvuku šumskoga roga kao osnovnom tonu Goranovih »Ognja i roža«.

Ali da tvrdnju o jezičnoj građi kao glavnom uzročniku za nastajanje dijalektalne umjetnosti riječi ne bih dokazivao samo analizom naslovne sintagme i općim zvukovnim dojmom, pokušat ću to isto pokazati u potanjam akustičko-ritmičkom raščlanjivanju dviju pjesama koje možda najizrazitije predočavaju ona dva pola Goranove kajkavske pjesme: ognje i rože, bol i radost života.

Puntarska, seljačka »Drvarska popevka«, s vonjem krvi, znoja i smrti, buntovni krik i osvetnička prijetnja, sva je od ognja i u znaku ognja. Mjesto klasične invokacije na početku je distih, prava provala dugo susprezanog i zato zgusnutog jada i gnjeva, koji je prsnuo kad je voda došla do grla:

Kuliko | đřv | iz naše | šřm, | iz naše | sřl
*Je grad | pđjel!**

Eksplzija tog mračnog, prigušivanog bijesa izražena je ponovljenim eksplozivnim velarom *k* i jednako mračnim samoglasnicima *u* i *o*, punima boli i prijetnje. Početni slog *ku*, čest u kuknjavi i proklinjanju, nastavljen je mekanijim, svijetlijim slogom *li*, koji je povrh toga i naglašen, ali ne da bi unio više svjetlosti u mrak bola i bijesa, nego da izrazi oštrinu koja para. Treći slog *ko* ponovo nas vraća na početnu, nešto modificiranu akustičku impresiju pomiješanog bijesa i bola. Tako u riječi *kuliko* odjekuje kuknjava, krik bola i prijeteća kletva.

* Znak ` Goran je upotrijebio za kratkosilazni naglasak.

Riječi pak nosioci rečeničnih akcenata (*drv*, *šum*, *sel*, *grad*) podržavaju prvotni dojam, kao osnovnu intonaciju stiha u silaznoj crti, u stanovitom blagom dekrešendu, u onome *drv* kao da se čuje rsak, škrgut zubi, a u genitivu množine *šum* zvuči uzvik uzbune i provale žuči. Nešto blaže, ali dugo i zatvoreno *e* (*sel*) prijelaz je na srednje tamno *a* (*grad*) koje s ostalim fonemima riječi izražava praskavost, uzdrhtalost, prijetnje i pobune.

Ritam te dojmove potkrepljuje. Ako ga formalistički shvatimo kao jambsku shemu, dobivamo prilično monotonu ritmičku liniju prekinutu na kraju iznevjerenim očekivanjem:

v —v — V — v — v — v —
v — — v

Ali takav ritam ne odgovara ni prirodi našeg jezika ni smislu pjesme. Zato je ritam prvoga stiha bolje opisati kao trokratnu izmjenu trosložnih i jednosložnih izgovornih cjelina. Nakon trosložne (amfibraške) riječi jednosložna riječ, koja je ujedno pod logičkim naglaskom, u ponavljanju se doima kao zapljuskivanje gnjeva koji provlači u valovima. Dvije završne izgovorne cjeline (jamb i trohej) ne razbijaju samo ritmičku jednoličnost nego uz pomoć tonske silaznosti silaznost troheja vjerno odražava one prilično oštre i nagle kadence uskličnih rečenica. Zato završnu riječ Goran označuje akcentom. Upozorava čitača da ne podlegne inerciji ritma i ne pročita riječ krivo: *pojđl*. Licentia poetica mogla bi i opravdati takvo odstupanje od lukovdolske norme, ali baš razlozi izražajnosti govore protiv takve pjesničke slobode koja bi služila klišeju, praznoj formi.

Nakon uvodne eksklamacije, pune gorčine i prijetnje, slijede dvije strofe koje odslikavaju uzroke:

*A Drago Matle si volu nogo strl.
I Pero Kočan je oštal pod bukvé.
Stari Kal'c je delal drva i vmrl.
I si so, si ležali po rešté.
Na Vrbóska je gospon k vozu stal
I meril ga z metróm i z oči,
Klel je tate Lukòvce, Jedrčane —
I za sol, šibice im je dal.*

Gotovo izvještajnim tonom, u glasovnoj orkestraciji svakodnevnne lukovdolske izjavne rečenice — ti uzroci ipak nisu lišeni snažne osjećajne podloge. Ona proviruje iz slika, iz ponavljanja (*si so, si ležali*), iz smisla — ali i zvuka rečenice. U predikatnoj sintagmi »*si volu nogo strl*« dominiraju tamni, tužni vokali (*o*, *u*), a zbog samoglasničkog *r* riječ *strl* dobiva izražajnost onomatopeje. Rečenica »*Stari Kal'c je delal drva i vmrl*« zahvaljujući poluvokalu *ə* te nagomilavanju suglas-

nika oko dvaju samoglasničkih *r* djeluje pomalo kakofonično odražavajući zvukom kakofoniju životnih slika koje rađaju gnjevom i osvetničkom željom.

Nesimetričnom izmjenom jednosložnih, dvosložnih, trosložnih, četve-rosložnih pa i peterosložnih izgovornih cjelina podražava se gotovo prozni ritam, ali tonski elementi (naročito akcenti srokova) daju tom ritmu stanovitu vibraciju koja odaje unutarnju uzbuđenost, pa se tako potire ona prividna ravnodušnost izvještavanja. Tome pridonosi i uzlaznost ritma u svim stihovima osim u jednom (*Klel je tate Lukovce i Jedrčane*).

Slike ugnjetavanja ponovo razjare srdžbu, intenziviraju bol i osjećaji opet navru:

*A gospòna brige ni
Kuliko nôg
Kuliko rôk
Kuliko ôk
Kuliko glâv
Kuliko lêt
Je kupil on
I z drvé otpêljal je vagon.*

Multipliciraju se zvukovi kukanja, vriska i prijetnje. Posebno su izražajni genitivi plurala u kojima plače *o* (*nôg, rôk, ôk*) omeđeno, zapravo otežano eksplozivnim završnim velarom (*k*).¹⁴ Ti anaforični stihovi, s tamnim asonancama i teškim aliteracijama, zvuče kao naricaljka, oplakivanje. Završne riječi, jednosložni srokovi, s dugosilaznim naglaskom, noseći i težinu rečeničnog akcenta, posebno su zaslužni za taj dojam. Asociraju i na lukovdolsku riječ *jok* koja znači *plač*. Ipak, u tom plaču boli, bijesa i prijetnje intenzitet nabujalih osjećaja pomalo slabi, i to ne samo u semantici i ritmu završne rečenice, jer se kao znak tog slabljenja javlja zamjena bolnog, oplakivačkog *o* razli-venijim vokalima *a* (*glâv*) i *e* (*lêt*), koji ne unose nikakvu svjetlost u mrak boli, nego samo odražavaju određeni stupanj emocionalnog opuštanja, jenjavanje one visoke osjećajne napetosti.

Četvrti dio pjesme je najava osvete, prevlast srdžbe nad tugom. Stanovito emocionalno stišavanje prouzročeno je racionalnim objašnjavanjem da bi nakon toga još žešće buknuo plamen prijetnje.

*Zato v nas se vjêde jad, zapali bes!
Zabádav kletve gredó do nebes.
Pa bomo mi sodili:
Još dost vam ni?!*
Stotìne

¹⁴ I *nog* valja čitati *nok* jer se u lukovdolskom zvučni suglasnici na kraju izgovorne cjeline desonoriziraju. Vidi navedeni rad B. Finke u Kajkavskom zborniku, str. 34.

Stotine
Hiljad vozi
Bomo vam poslali v grad,
I lomča bo borov, bukav,
Iz naše rok i nog i glav!
Stotine
Stotine
Hiljad vozi
Vožgal bo naš jad.

Rečenice objašnjavanja, iako oblikom izjavne, svojom semantikom i sintaksom očituju uzavrelost osjećaja zahtijevajući uskličnu intonaciju. Ali i zvuk to odaje. Kao udarci šakom o stol djeluju prilično brojni tvrdi dentali: *vjede jad, zabadav, gredo do, sodili, dost*. Dvousneni *b* pridonosi tom dojmu svoj obol: *bes, zabadav, nebes, bomo*. A kada se bijes prelije preko rubova svih trpljenja i strpljenja, on prijeteci tutnji i grmi ne samo smislom nego i zvukom i ritmom. Kao mukli udarci bubnja, ali i prasak seljačkih mužara, djeluju učestali slogovi *bo, bu* u riječima *bomo, bo, borov, bukav*. Ponovljeni genitivi *rok, nog* i *glav* u ovoj glasovnoj orkestraciji nisu samo nezatomljeni odjek plača nad žrtvama nego i osvetnički povik iz kojeg kipti jad.

Ritam početnog, prividno racionalnog dijela ove cjeline najprije je ujednačen, smiren kao ritam normalna hodača, kojemu tek pokoji korak odaje uzdrhtalost i užurbanost, kad mirni trohejski tok poremeti jamb ili amfibrah. Stih »*Još dost vam ni*« je prekretnica. Sazdan od samih jednosložnih riječi, među kojima je samo jedna enklitika, izražava novu provalu čuvstava. Prijetnje, baš kao i zapovijedi i zabrane, najefektnije se izriču kratkim, jednosložnim riječima. Jednosložnost im podaje potrebnu zvučnu i ritmičku odsječenost, odlučnost, zbog čega mogu djelovati sugestivnije i onda kad u samom značenju riječi ili rečenice nema one snage koju ima kakva prijeteca, zastrašujuća, autoritativna — ali duga, razlivena riječ. Uzlazni ritam s akutom na završnom, tankom *i* izvrsno odgovara upitnoj rečenici, koja to postaje tek intonacijom, ali koja nije obično pitanje, nego i vrisak prijetnje. Drugom dijelu te cjeline jamb je ritmička osnova većine stihova. Svojom uzlaznošću jamb (izgovorna cjelina s naglašenim posljednjim slogom) najbolje odgovara osvetničkoj raspaljenosti, a daktil (*vožgal bo*) i svojevrsni spondej (*naš jad* — dvije jednosložne izgovorne cjeline) odlična su ritmička završnica. Iznevjerivši očekivanje, daktil ističe riječ *vožgal* kao smislenu jezgru ovog dijela pjesme i jedan od osnovnih simbola Goranove kajkavske zbirke. Spondej pak s tvrdim dentalom na kraju (*naš jad*) kao da potvrđuje čvrstoću, postojanost i neminovnost osvetničke prijetnje.

Započeta eksklamacijom, pjesma i završava tako. Ponovljena usklična rečenica

I naj gori!
I naj gori!

potkrepljuje spomenutu postojanost i odlučnost pobunjene svijesti. Uz to akustičko-ritmički izražava i krik i oštrinu plamenih vrhova ognja koji prijeti.

Sumnju u objektivnost takva tumačenja usklađenosti zvuka, ritma, značenja i osnovnog pjesnikova doživljaja lako ćemo suzbiti bilo kakvim pokušajem da se lukovdolska riječ zamijeni s književnom ili kojom drugom. Usporedimo npr.:

lukovdolski	književni	ozaljski
<i>Kuliko nōg</i>	<i>Koliko nogu</i>	<i>Kūliko nōg</i>
<i>Kuliko rōk</i>	<i>Koliko ruku</i>	<i>Kūliko rūk</i>
<i>Kuliko ōk</i>	<i>Koliko očiju</i>	<i>Kūliko ōk</i>
<i>Kuliko glāv</i>	<i>Koliko glava</i>	<i>Kūliko glāv</i>
<i>Kuliko lēt</i>	<i>Koliko godina</i>	<i>Kūliko lēt</i>
<i>Je kupil on</i>	<i>Je kupio on</i>	<i>Je kúpil ūn</i>
<i>I z drvé otpéljal je</i> <i>vagon.</i>	<i>I s drvima je odvezao</i> <i>vagon.</i>	<i>I z dŕvi je otpéljal</i> <i>vagōn.</i>

Komentar nije potreban. Čak ni lukovdolskom bliski govor — poput ozaljskoga — ne izaziva iste dojmove. Naglašenošću prvog sloga možda se jače ističe kuknjava, ali zbog nenaglašenosti srednjeg sloga (*li*) nema vriska, a dva *u* mjesto *o* (*ruk, un*) oslabljuju harmoniju melodije oplakivanja koja se zasniva na ponavljanju vokala *o*.

Jedna od najsvjetlijih, najradosnijih i najspokojnijih Goranovih »rož« neosporno je »Beli most«. Ta mi se pjesma čini najočitijim primjerom ostvarenja onog neoblikovanog poetskog tona koji u pjesniku tinja još od djetinjstva, bilo u ritmu neke davno zaboravljene dječje brojalice, bilo kao odzvuk nikad dokraja zapamćene uspavanke, magične formule iz bajke ili basne praznovjerne seoske vračare.

*Preskòčil je reko,
V hrptu se je svil,
Bel ko čisto mleko
I velo od vil.*

U mnogo čemu taj Goranov »beli most« podsjeća na djetinjstvo. Bjelina mosta s asocijacijom na bjelinu mlijeka, dječje hrane. i vilinskog vela odiše mirisima dječje bajke, a samo zbivanje u kojem pulsira osnovni doživljaj u svemu je nalik na bajku: most preskače rijeku, svija se u leđima i zapravo je opredmećena slika sudara dvaju valova, most se smješka ribi, most spava i budi se od zvuka kočije koja mu pjeva budnicu, a možda i uspavanku: *Beli, beli most ko slonova kost*.

Bajkovitost pjesme naglašena je i zanimljivim detaljem. Druga strofa neodoljivo podsjeća na Andrićev »Most na Žepi«.

*To so dva se vala
Stila vu jen tren;
Slika je ostála
Od njihové pên.*

Ne znam koliko imaju genetske veze ti stihovi s Andrićevom rečenicom »Izgledalo je kao da su obje obale izbacile jedna prema drugoj po zapjenjen mlaz vode, i ti se mlazovi sudarili, sastavili luk i ostali tako za jedan trenutak lebdeći nad ponorom«, ali ako ta veza postoji, možemo je shvatiti samo kao poticaj koji je izazvao sasvim nešto drugo i drukčije. Andrić slikovitom usporedbom ističe ljepotu, lepršavost, finoću mosta koji se tim svojstvima čini gotovo nestvaran u grubu i pustu kraju. Goran zapravo ne uspoređuje. On objašnjava postanak svojega mosta. Most taj ne postoji u stvarnosti, nema ga na Kupi blizu Lukovdola. On je tkanje pjesnikove mašte, poetski doživljaj, izmišljeni junak bajke koju je u pjesnikovoj intimi rodila ljepota zavičajne i djetinjske vedrine. A ono što bitno razdvaja Goranovu od Andrićeve slike jesu riječi u koje su te pjesničke slike utjelovljene. Zvuk i ritam Goranovih stihova razlikuje se od ritma i zvuka Andrićeve rečenice pa ta razlika i smislu mijenja lice.

U osnovi je pjesme radosno čuvstvo, dječja razdraganost, prpošnost i očaranost igrom imaginacije, bijelim mostom, koji — premda nije stvarni element zavičaja — ipak izrasta iz njega kao simbol njegove ljepote i veza s davnim djetinjskim maštanjima.

Semantički je sva pjesma u znaku ugodnog i radosnog. Gotovo nema riječi koja bi svojim osnovnim značenjem budila nelagodu. Dvije-tri emocionalno neobojene riječi gube svoju neutralnost u kontekstu, a tako i jedina koja bi izolirana svojim osnovnim značenjem mogla izazvati osjećaj neugodnosti: strese se. Neugodno je stresti se od straha, studeni, bola ili srdžbe, ali stresti se od sreće — refleks je sasvim suprotnog osjećaja.

I dječju, naivnu komponentu pjesme semantika podržava: počevši od personificiranja koje je podjednako dječje kao i pjesnički odnos prema stvarima, preko poredaba i epiteta koji podsjećaju na bajku i dječju priču (*bel ko čisto mleko i velo od vil, srebrna riba*) te glagola koji su najtješnje povezani s dječjim životom (*voda se zaziba, tiho zaspi, pa ga probudi*) i riječi odmila kao značajka dječjeg govorenja (*smehlja se, kočijica*) do izbora pojedinih riječi i izraza (*popevko okreče kočijin kotač*). Premda neki od tih izraza nadilaze dječje jezično iskustvo (*slika je ostala od njihove pen, popevko okreče kočijin kotač*), oni su u duhu slikovitog dječjeg izražavanja, kompatibilni s predmetom pjesme i dječjim poimanjem svijeta.

Zvukovna građa sasvim je u skladu s osnovnim tonom pjesme. Zvuk podržava vedrinu, razdraganost, prpošnost i bajkovitost doživljaja. U prvoj strofi gomila praskavih, piskavih i strujnih glasova (*p, s, k, h, p, t*) potpomognutih titravim *r* i slivenim *č* (*Preskočil je reko*) daje

akustičku sliku skoka i svijanja leđa, pri čem suglasnička hrpa (*v hrpt-u*) kao da odražava krckanje kostiju mosta koji se svija. Premoćni sonanti labave i opuštene artikulacije (*v, l*) na kraju smiruju, stišavaju zvučnost pokreta.

Cijela druga strofa ostaje u znaku prevlasti tih sonanata, s mekanijom akustikom kao što i odgovara slici koja objašnjava nastanak mosta. Treća strofa je novo zbivanje:

*Srebrna se riba
K njemu pripelja,
Voda se zaziba:
On se v nje smehlja.*

Dolazak ribe, uzbibanost vode i osunčanost ustitrane površine zvučno odražavaju titravi *r* i piskavi *s* i *z*, koji su uz to dobar zvučni tumač sunčanih bljeskova.

I četvrta je strofa puna zbivanja:

*Kada riba projde,
On tiho zaspi, —
Kočijica dojde,
Pa ga probudi.*

Učestalost eksploziva (*k, d, p, g, b*) odgovara praskanju kotača po mostu kad na nj dođe kočija.

Peta strofa je vrhunac radosti.

*Strese se od sreče
Da ne more jač;
Popevko okreče
Kočijin kotač:
Beli beli beli most
Ko slonova kost!*

Ponavljanje sibilanta *s* (*strese od od sreče*) zvučni je pandan samoj slici, a onda se naizmjenice redaju eksplozivi i sonanti u ritmu izmjene žešćih i blažih tonova koji su rezultat kotrljanja kotača po mostu. U završnom, brojaličkom stihu ta izmjena jačih konsonanata i slabijih sonanata još je izrazitija (*beli beli beli*).

S time harmonira i samoglasnička potka. Izmjenjuju se tamniji i svjetliji samoglasnici. *O* je dominantniji predstavnik tamnih, a *e* svjetlih vokala.

U prvoj strofi to izgleda ovako:

*e o i e e o
r u e e i
e o i o e o
i e o o i*

Potpomognuto svijetlim *i* (i značenjem riječi) *e* apsorbira onu mračnost samoglasnika *o*, koji se zato doima kao *o* divljenja, čuđenja. Jaka naglašenost samoglasnika *i* u rimama (*svil*, *vil*) pojačava taj dojam, a same te rime djeluju kao veseli cik oduševljenja na kraju svake slike: most je preskočio rijeku savivši se u leđima — cik! — bijel je kao čisto mlijeko ili vilinsko velo — cik!

Dominacija vedroga *e* traje i u drugoj strofi, ali se sad vokalna potka u glasovnom orkestru malo mijenja:

o o a e a a
i a u e e
i a e o a a
o i o e e

Jače od *o* postaje *a*, otvoreniji, srednji samoglasnik kojim se izražava — među ostalim — —začuđenost kad npr. osupnuti ljepotom zastanemo pred njom otvorenih usta. Frekventnije na početku i na kraju strofe, *o*, u suglasju sa svim ostalim, podržava onu intonaciju divljenja pa i dragosti koju pri tom izražavamo npr. uzvicima o!o!o!

Prevlast svijetlih vokala ostaje i u trećoj strofi:

e r a e i a
e u i e a
o a e a i a
o e e e a

Samoglasničko *r* na početku odgovara maloju, titravoj uzbuđenosti zbog novog događaja, dolaska ribe, a stanovita prevlast samoglasnika *a*, osobito zbog položaja i naglašenosti u rimama podržava onaj dojam zadivljenosti pred ljepotom.

Premda u četvrtoj strofi dosad dominantno, *e* gotovo nestaje, vedrina se ne pomućuje. U raspodjeli vokala (a-7, e-2, i-6, o-6, u-1) zrcale se mijene u zbivanju (prolazak ribe, uspavljivanje mosta, dolazak kočije, buđenje), ali s istaknutim razdraganim *o* kao nosiocem vokalskog dijela orkestracije:

a a i a o e
o i o a i
o i i a o e
o e o u i

Posljednja je kitica svojevrsan sažetak cjelokupne zvučne komponente:

e e e o e e
a e o e a
o e o o e e
o i i o a
e i e i o
o o o a o

Otvorena plimom vedroga *e* samoglasnička komponenta akustike odražava u svojem središnjem dijelu onu izmjenu radosnih čuvstava: cik-tavog veselja (*i*), zapanjenosti ljepotom (*a*) i razdragane voljkosti (*o*), a završnom premoći okruglog *o* izražava više kvaliteta ove pjesme: svojom oblinom *o* asociira i na oblik slonove kosti, mimički pak i akustički podsjeća na prpošno škubljenje dječjih usana koje izražavaju radost i ponos zbog uspjelog završetka igre, pothvata, pustolovine: *o, o, o!*

Iznesene dojmove pojačavaju vokali u srokovima parnih stihova, koji su uvijek završnica manjih cjelina. Ti vokali nižu se u dva silazna slijeda: od najsvjetlijeg prema tamnijem, ali ne dosižući najtamniji — *u*:

- | | | |
|-----------------|-----------------|---------------|
| 1. <i>i i</i> , | 2. <i>e e</i> , | 3. <i>a a</i> |
| 4. <i>i i</i> , | 5. <i>a a</i> , | <i>o o</i> |

Visoko svijetlo *i* doima se kao cik radosti zbog otkrivene ljepote. To je izraz najvišeg emocionalnog intenziteta. Stanovito slabljenje, iako veoma postupno izražava nešto niže ali svijetlo *e*. Šire *e* izražava i ono prelijevanje osjećaja u širinu, koje je još izrazitije u vokalu *a*. Struja radosti obuzela nas je potpuno i stojimo zadivljeno otvorenih usana. Ponavljanje visokog *i* u četvrtoj strofi — znači novi val emocionalne napetosti, samo kraći i s naglijim opuštanjem. Dolazak kočije nov je uzrok radosti i sreće, ali dvokratno, uzastopno pojavljivanje osjećajnog impulsa nikad nije sasvim jednako ni po trajanju ni po snazi. Vokali u srokovima završnog stiha intenziviraju onaj već opisani osjećaj radosti i ponosa nad uspjelom igrom,

Premda u pjesmi naslućujemo odjek ritmike dječjih brojalice, čemu naročito pridonosi uzlazni ritam parnih stihova, jer udarac ostaje na ultimima (a time se igrač isključuje iz razbrajanja), Goranovi stihovi nisu brojalički monotoni. Govoreći jezikom antičke metrike, rekli bismo da se izmjenjuju amfibrah, jamb, trohej, daktil, a kasnije čak anapest, i spondej, što dovoljno svjedoči o živosti ritma. Važnije je, međutim, ustanoviti da je ritam funkcionalan suradnik zvuka i sadržaja. Ritam prvog stiha odgovara ritmu skoka: *uzmah, skok, doskok*:

Preskočil je reko

v — v v — v

Ritam drugog skoka sukladan je sa savijanjem mosta: stabilnost na početku i kraju, lakoća, elastičnost u sredini:

V hrptu se je svil

— v v v —

Troheji na početku druge strofe odgovaraju i ritmu dječje brojalice i kretanju rijeke, kočije, mirnog hodača ili trkača, a drugi stih zavr-

šava s dva naglašena sloga odrazivši i zvučno i ritmički sraz dvaju valova:

To so dva se vala
— v — v — v
Slila vu jen tren;
— v v — —

I u ostalim stihovima ritam je u skladu sa sadržajem: s dolaskom i odlaskom ribe, kotrljanjem kočije, buđenjem i plimom radosti, a na kraju se, u posljednjem dvostihu, gotovo do monotonije poistovjećuje s veselim i dinamičnim ritmom dječje brojalice. Živost, prpošnost, igrivost — osnovne su odlike tog ritma, a to je sasvim u skladu s osnovnim tonom pjesme, s osnovnim poetskim doživljajem.

Takav sklad svih sastavnica pjesničke ekspresije u *Belom mostu* moguć je u jeziku kakav je Goranov zavičajni govor, u jeziku koji pruža upravo takav izbor jednosložnih, dvosložnih i trosložnih riječi, baš takvu mogućnost glasovne orkestracije, baš takav raspored naglašanih i nenaglašanih slogova, baš takve značenjske nijanse u riječima. Prevođenje u ma koji jezik ili dijalekt uvjerit će nas u to, ali ostanimo samo na posljednjem distihu. Prevedimo ga na nekoliko naših govora:

Bijeli bijeli bijeli most
ko slonova kost.
Beli beli beli most
ko slonova kost.
Bili bili bili most
ko slonova kost.
Beli beli beli most
kak slonova kost.

Najbliže su Goranovu originalu ekavske zamjene. Ali dok u štokavskom akcent razbija onu opisanu ritmičku impresiju, dotle je u kajkavskom ono *kak* suvišnim velarom i jednim ponovljenim *a* uništilo zvučnu orkestraciju o kojoj je bilo riječi.

Minucioznom ritmičko-akustičkom analizom *Malog pota*, *Črnih oblaka* i svih ostalih Goranovih kajkavskih pjesama jednako bi se moglo pokazati da se poetska magma Goranovih »Ognja i roža« mogla utjeloviti samo u strukturi lukovdolskoga govora, govora pjesnikova djetinjstva. To se nije moglo dogoditi u govoru koji nema riječi *cinkuš*, *betek*, *deklica*, *grenko*, *kukljica*, *ljuk*, *obleka*, *špot*, *trgatva*, *truga*, *žveplo* itd. *Cinkuš* se može prevesti u sintagmu *malo zvono*. Ali *cinkuš* nije svako malo zvono, nego najmanje zvono na crkvenom tornju. A lukovdolski *cinkuš* nije *cinkuš* zagrebačke katedrale. U pripovijetki I. Raosa »Pradjedov reloj« čitamo: »To vam je sat. Nije sat. Kad bih ga nazvao satom, isto bih ga tako grdno ponizio kao kad bih pastuha lipicanca nazvao konjem. Ne, on nije bio sat već Reloj. Reloj s velikim, najvećim

R!¹⁵ U tom smislu možemo reći da Goranova *kantreda* nije *stolica* ni *stolac s pletenim sjedalom* nego baš *kantreda*; ni *kuš'c* nije *poljubac* ni *cjelov*, i to ne samo zato što *kuš'c* sadržava i slatki okus majčine ljubavi, slatkoću prvih dječjih ljubavi i svih zavičajnih ljubavi uopće, nego i zato što u njem zvone zvukovi prvih poljubaca i prvih ljubavnih riječi. Optužbu zbog subjektivnog shvaćanja i prihvaćanja poetske riječi valja odbaciti jer se subjektivnost u poeziji ne da mjeriti, a često ni razgraničavati od objektivno mjerljivih elemenata. Može li se npr. takvo razgraničenje vidjeti u Sartreovu tumačenju pjesničkog odnosa prema riječi? »Florence (Firenca) je grad i cvijet i žena, ona je istodobno grad-cvijet i grad-žena i djevojka-cvijet. Čudan predmet koji se tako pojavljuje ima tečnost rijeke (fleuve), blagi, crvenkasti sjaj zlata (or) i, napokon, podaje se s pristojnošću (décence) i, kroz lagano stišavanje mukloga e, neograničeno produžuje svoje cvjetanje puno uzdržanosti. Tome treba dodati podmuklo djelovanje biografije. Za mene, Florence je i stanovita žena, američka glumica koja je igrala u njemim filmovima moga djetinjstva i o kojoj sam zaboravio sve osim da je bila duga kao balska rukavica i uvijek pomalo umorna i uvijek čedna, i uvijek udata i neshvaćena, i da sam je volio i da se zvala Florence.«¹⁶

Mutatis mutandis mogli bismo parafrazirati Sartreovo tumačenje uzevši mjesto *Florence* bilo koju Goranovu riječ: *ognji, rože, d'žd, robača, zibelj*... Kako je za poetsku igru uz semantiku veoma važan oblik, treba istaći da je onakvoj zvukovnoj i ritmičkoj harmoniji kakvu smo otkrili u *Drvarskoj popevki* i *Belom mostu* umnogome kumovala morfologija lukovdolskoga govora. Za brojne jednosložne i dvosložne rime s uzlaznim ritmom i zvučnim efektima koji odražavaju određene emocije lukovdolska gramatika pruža pravo obilje kraćih oblika:

a) genitiv plurala bez padežnog morfema ili s morfemom *-ov*: *tic, rok, nog, glav, vekov, šišmišov*...

b) infinitiv bez dočelnoga *-i*: *brat, vrnit, prognit, naganjat*...

c) glagolski prilog sadašnji bez dočelnoga *i*: *smejoč, gredoč*...

d) elizija vokala u nizu riječi: *jač* (jače), *al* (ili), *sim, tam, prek*...

e) nezamjenjivanje suglasnika *-l* na kraju sloga: *dal, znal, zel, gledal, dignil, rek'l*...

f) mogućnost koju pružaju dublete i istoznačnice: *jen — jed'n, krog — okolo, v — vu*...

g) riječi složene s prefiksom *v*: *vteč, vjede, vmrl*...

h) brojne jednosložne riječi: *mah, brin, vnuk, gre, nek* (nego), *ni* (nije), *bo* (bude), *ki* (koji)...

¹⁵ Modra lasta, 15. rujna 1974, str. 18.

¹⁶ Jean Paul Sartre, *Anagažirana književnost; Nova filozofija umjetnosti*, str. 333, Zagreb 1972.

Ritmičnosti i melodioznosti mnogo pridonosi i veoma slobodni akcent, a naročito mogućnost naglašene ultime.

Glasovna orkestracija uvjetovana je naročito fonološkim osebnostima Goranove zavičajne kajkavice. Tako već spominjanu dominaciju vokala *o* i *e* u mnogim pjesmama omogućuju specifičnosti lukovdolskoga govora. *E* je veoma često zbog ekavskoga izgovora, koji je dosljedno proveden i u nizu padeža: u dativu, lokativu i instrumentalu jednine (*k žene, na hiše, pod bukvé; k žalosne dece, za Jelenovem tragom, vu tem se smešnem hipu*) te u genitivu, dativu, lokativu i instrumentalu množine (*po rešte, na pleče, pred oče, z drve; ispod šumske streh, za mrtvemí*).

E je premočno i zato što se nalazi u dosta čestim morfemima pridjevske deklinacije: *-ega, -emu (lepega, velikemu)* a i u nekim relativno frekventnim riječima (*cerkva, čez, ke, lesica, obleka, vleč, zake*).

Veću pak frekvenciju samoglasnika *o* pomaže zamjena starog nazala u riječima: *kot, pot, roka, rob'c, toga, žot* itd., a još više u akuzativnim i instrumentalnim nastavcima (*nogo, roko*) te u prezentskim nastavcima za 3. lice množine (*letijo — letido, tancajo — tancado*).

Zbog toga je samoglasnik *u*, koji ni u književnom jeziku nije naročito frekventan, u lukovdolskom govoru još rjeđi. Tu njegovu nefrekventnost pojačava i to što ga nema u infiksu glagola II. vrste (*dignit, obrnit*), kao ni u riječima s prefiksom *v* (*vteč, vmrl*).

A je nešto manje frekventno nego u književnom jeziku zbog riječi u kojima je mjesto *a* lukovdolski poluvokal *ɔ* (*drob'n, venj'c*). Tu značajku svojega zavičajnoga govora Goran posebno ističe, upozoravajući da se ne izgovara sasvim reducirano kao *venj'c* u Slovenaca. On sam taj fonem grafički obilježava samo apostrofom iza suglasnika: *vg'sla, cv'le, v's, tan'c*... Međutim, nije teško zapaziti da taj poluvokal Goran u pjesmama ne upotrebljava u razmjeru s njegovom čestotom u lukovdolskom govoru. Frekventan je u svakodnevnom govoru jer dolazi u relativno čestim riječima u jakoj poziciji: *p'k'l, d'ska, m'gla, v's, cv'le* i svuda gdje u književnom jeziku imamo nepostojano *a*: *vet'r, og'nj, trgov'c, čvrč'k, tan'c, rek'l, naš'l, proš'l, dob'r* itd.

Zanimljiv je primjer u pjesmi *D'žd, sonce i stari mlinar*. Riječ *d'žd* nalazi se samo u naslovu, a ne i u pjesmi u kojoj je vesela raspjevanost kišnih kapi temeljni motiv. Taj poluglas, sudeći po Goranovu »Ključu«¹⁷, očito je »reduciran vokal velarne nijanse«, kako je Stjepan Ivšić opisao krašićki poluglas u riječi *p'ci*¹⁸, a kakav se i danas čuje u ozaljskom govoru gotovo u svim riječima kao i u lukovdolskom. Sonagram pokazuje da je to srednjojezični vokal: srednji jednako po horizontalnom kao i vertikalnom gibanju jezika, a u nekim se pozicijama može iz sredine pomaknuti u blagoj dijagonali prema nižim vokalima stražnjega reda (*a, o*). Na to upućuje i činjenica da se u lukovdolskom govoru poluglas u nekim riječima zamijenio sa *a* (*dah, mrtvačko*,

¹⁷ N. d., str. 495. i 500.

¹⁸ S. Ivšić, Jezik Hrvata kajkavaca, Ljetopis JAZU 48, str. 79, bilješka.

maša) pa čak i *o* (*stoza*). Taj se poluglas u nekim kajkavskim govorima čuje uz vokalno *r*, *l*, *n* (ozaljski i virovski). Po akustičkom dojmu svakako je tamniji od prednjih vokala, ali i svjetliji od stražnjih, pa može u tom smislu djelovati donekle neutralno, a onda i kao izraz stanovite nevoljkosti, opuštenosti, ali i one uzbuđenosti koja blokira govorne organe katkad do mucavosti. Naročito za pripadnike govora u kojima takva poluvokala nema taj fonem može biti i kakofoničan.

Najviše je poluvokala u pjesmi »Pripovetka o Jelenu«, gdje zaista mogu u riječima kao što su *venj'c*, *mog'l*, *rob'c*, *trgov'c*, *rek'l*, *presek'l*, *lan'c* dočarati stanovitu zagrcnutost, uzmucanost Mihe Živića, koji se »lažljivim veseljem« pokušava oduprijeti jadu zbog prodanog vola. U sonetu »Prijatelj smrti« poluvokal u riječima *čvrč'k* i *kuš'c* pojačava onomatopejski učinak tih imenica. Zagrcnutost od bola taj poluglas izražava, dakako u suradnji s ostalim komponentama, u pjesmama »*Zadnji glasi*« i »*Sestrin grob*«. U riječi *vg'sle* ta poluvokalnost izvanredno odgovara gašenju života (*Najempot tako vg'sla je ona*). U nekim pozicijama taj poluvokal može djelovati nježnije, kao npr. u kratkoj pjesmici »*Proleće*«, gdje se pojavljuje čak triput, koliko i u navedenim, znatno dužim pjesmama. Ali tu ima drukčiju ulogu, i to ne samo zahvaljujući smislu riječi u kojima se nalazi. To su riječi *pož'sčal* (poškakljao), *metulj'k* (leptirić) i *vet'r* (vjetar).

*Gdo se tako smeje tam,
Da to vet'r ni?
Pož'sčal visibabo je,
Da jač ne zaspi.*

Skup reskih i šumnih suglasnika *ž*, *š*, *č* akustički je, u onomatopejskoj službi, izražajniji kad nisu odvojeni punim vokalom, nego jednim donekle reduciranim, poluvokalom. Crtu nježnosti pridonosi poluglas i u riječi *metulj'k*:

To pelja metulj'k se...

Usporedimo *metulj'k*, *metuljak*, *metuljek* (dakako, ne grafički nego akustički).

Osobitost je lukovdolskoga govora skup *šč* (< *skj* i *stj*). *Šč* djeluje mekanije nego *št*, gdje dental intenzivira malu praskavost i tvrdoću. U to će nas uvjeriti usporedba s književnim prijevodom stiha iz pjesme »*D'žd, sonce i stari mlinar*«:

*Pljušči i šušči i šumi kišni divan...
Pljušti i šušti i šumi kišni razgovor...*

U prvom slučaju izrazitija je šumnost, ali i nježnost tog šuma, da i ne spominjemo posebnu draž naglašenog *i*, koji je i inače karakteristika

ove pjesme o sipljenju kišice, sipanju brašna u mlinu i sijanju sunčevih zraka, što se sve doima kao igra ciktavog dječjeg smiješka, pri čem se Goran izvrsno poslužio — vjerojatno i kao poticajem — stihovima narodne zagonetke:

*I šum šumi,
I grom grmi:
Iz grada
Bela gospa
Beži...*

To su samo najizrazitiji elementi jezične strukture lukovdolskoga govora koja je Goranu omogućila ostvarenje baš onakve zvučnoritmičke osnove kakva prožima »Ognje i rože«. Kako finese i nijanse u pjesništvu nisu baš beznačajne, mogli bismo tako otkriti i objasniti još velik broj jezičnih činjenica koje bi nas ujedno uvjerile da pjesnik Ivan Goran Kovačić nije pretjerao kad je u dijalektološkom komentaru svojih kajkavskih pjesama ustvrdio da »jezik njegovih ljudi, veselnika i puntara, jezik je bune i muzike«.

S u m m a r y

SOUND AND RHYTHM IN DIALECTAL POETRY OF IVAN GORAN KOVAČIĆ

The title »Ognji i rože« (Flames and Roses) expresses the very essence of the Kajkavian poetry of Ivan Goran Kovačić. These two words announce a poetry full of pain and joy. They are symbols of a poet who has answered life's challenge with the fire of beauty and rebellion. The reasons for the poet's return to his dialect, to the speech of his country and childhood, are felt not only in the meaning but also in the rhythm and sound of the aforementioned title. A linguistic stylistic analysis of acoustic and rhythmical structures in »Drvarska popevka« (A Woodman's Poem) and »Beli most« (The White Bridge) proves that the main tone and poetical impression could have been achieved only by the phonology, morphology, syntax and the lexicon of Kajkavian Lukovdol, the poet's native village.