

U potrazi za Jurom Kaštelanom u njegovoj pjesmi "Ja ne znam gdje lutam"

Merey Sarajlija, Dijana

Source / Izvornik: **Govor, 2006, 23, 143 - 162**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:257:791846>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-01**



Repository / Repozitorij:

[SUVAG Polyclinic Repository](#)



UDK 821.163.42:801.6
811.163.42'342.8
Izvorni znanstveni rad

Dijana Mercy Sarajlija
Poliklinika SUVAG, Zagreb
Hrvatska

U POTRAZI ZA JUROM KAŠTELANOM U NJEGOVOJ PJESMI "JA NE ZNAM GDJE LUTAM"

SAŽETAK

U ograničenom prostoru teksta svoje pjesme "Ja ne znam gdje lutam" Kaštelan nas vodi kroz neograničene mogućnosti prostora pjesme. Postupcima odražavanja kroz mnoge aliteracije i asonance, pjesničke homofone, rimu i višestruke zrcalne strukture, kao i postupcima sažimanja kroz inverzije, eliptične rečenice i distorzije, pjesnik se neprestano vraća na dio teksta koji je već ispunio svoju osnovnu obavijesnu zadaću, povezujući ga na taj način s ostalim dijelovima pjesme. Riječi na taj način prestaju biti sirova jezična građa i postaju, od drugih riječi istog pjesničkog teksta, motiviran pjesnički znak. Gradeći svojim oblikom individualnost i neponovljivost tog pjesničkog prostora, one nam neposredno prenose pjesnikove misli, želje, osjećaje, te u prostoru pjesme ostvaruju njega samog.

Ključne riječi: Kaštelan, Jure, hrvatska književnost, pjesništvo, fonostilistička analiza, intonacija

UVOD

Leksička riječ, definirana nizom fonema i akcentom, može se u različitim kontekstima različito interpretirati i tako promijeniti svoje rječničko značenje, svoj osnovni smisao. Takvu transformaciju ona doživljava u književnom tekstu, osobito u poeziji, gdje samo motivirana ostalim riječima pjesničkog teksta može potpuno prenijeti pjesničku poruku, može stvoriti pjesmu.

Poeziju, dakle, ne čini tekst; on je samo forma za prenošenje ljudskoga glasa – unutarjeg glasa pjesnika koji nastoji doprijeti do glasa čitatelja. Kroz čitanje, kroz materijalizaciju glasova, riječi, rečenica, čitatelj ponovno uspostavlja, od pjesnika već ustanovljene, odnose među riječima. "Svijest pjesnika ne mora biti misao riječi. Riječ misli u zvuku i u boji govori tišinom i svijetli gaseći se, u naslagama vremena, ona je vrijeme. Pjesnička svijest nije u pjesniku, nego u zvuku, u riječi, u djelu, u pjesmi." (Kaštelan, 1970:37 – preuzeto iz: Vuletić, 1999:12).

JA NE ZNAM GDJE LUTAM

Ja ne znam gdje lutam i što hoću noću.
Sljepoću. Samoću. U smrt doskoro ću.
Propadam kroz prostor, raskriljen, a gdje sam?
Zaklinjem i volim. I nisam i jesam.

Sin sam ciganina: u očima magle,
a ruke se sviju na dnima u moru,
danima i travi nudio sam zloću,
od otrova zmije pobjegoh u goru.

Tamburu tamburam od zvijezde do srca,
u kolima guram i sunce i zoru,
hranio sam prosom ptice na oboru,
od zvijezde do srca tamburu tamburam,

za snijeg njenih zubi, za osmijeh u oku,
gdje su u svitanje bijela stada pasla,
za tu životinju, djevojku plavojku,
kosa mi se mrsila i rasla,

za nju, za jabuku, odsjeko bih ruku,
išaranu školjku i rodu u letu,
ne poznajem smjera i ne tražim luku,
jer se ona smijala na svijetu.

Jure Kaštelan, zbirka pjesama *San u kamenu i druga viđenja*,
Mladost, Zagreb, 1981.

ANALIZA PJESME

Pjesma Jure Kaštelana *Ja ne znam gdje lutam*, s temom sjećanja na izgublenu ljubav, na voljenu djevojku, pisana je u prvom licu i raspoređena u pet katrena. Stih je dvanaesterac, osim posljednjih stihova četvrte i pete strofe koji su pisani desetercem (da bi se dobila ova pravilnost, refleks staroslavenskoga glasa **jat** koji se u pjesmi pojavljuje u riječima: *zvijezde* (3. stih), *snijeg*, *osmijeh*, *bijela* (4. stih), *svijetu* (5. stih), smatran je jednim slogom). Sintaktičke su jedinice u dva stiha prve strofe kraće od versifikacijskih, te susrećemo više kraćih rečenica. Te eliptične rečenice sažimaju sav sadržaj dugih rečenica ostalih strofa. Njima je oslikano sadašnje stanje pjesnika, kao rezultat lutanja materijaliziranog u ostalim strofama.

Kroz glagolska vremena prezenta, perfekta i aorista izmjenjuje se kaotičnost sadašnjosti i smirenost prošlosti. Kondicional u posljednjoj strofi najavljuje samo tračak nade. Bezizlaznost izgubljenog stanja pjesnika istaknuta je pojavljivanjem samo jednog futura uz riječ *smrt*, kao jedinog načina pjesnikova spasa.

Iako na prvi pogled gotovo pravilna, rima je u pjesmi dosta slobodna i pojavljuje se u najrazličitijim oblicima: parna, unakrsna, leoninska, nagomilana slobodna rima, rimalmezzo, rimovanje polustiha. Na taj način, njezina je zadaća određivanja završetka stiha stavljena u drugi plan, a ističe se njezina funkcija ostvarivanja unutrašnje motiviranosti među elementima pjesme. Ona zajedno s ostalim homofonskim postupcima povezuje i poistovjećuje riječi pjesme.

Cijela pjesma je prožeta asonancom akustički najnižega glasa *u*, te sinestetski poprima taman ton, koji glasovnom metaforom dočarava pjesnikovu tugu. Tom osjećaju pridonosi i ponavljanje glasova *m*, *r* i *o*, također niskih po akustičkim osobinama. Kontrast tami i tuzi donose izrazito visoki glasovi *s* i *i*, koji u pjesmu često sinestezijom unose svjetlost, no još češće napetost te, u kombinaciji s niskim glasovima, oslikavaju pjesnikovo besciljno lutanje. (Nabrojani glasovi koji se kroz cijelu pjesmu isprepliću tvoreći najbogatije asonance i aliteracije prikazani su tabelarno u Dodatku.)

Na početku pjesme, vraćanjem na tekst naslova *Ja ne znam gdje lutam* koji je već ispunio osnovnu obavijesnu zadaću, pjesnik mu, proširujući kontekst, daje novo značenje. Taj se dio prvog stiha odnosi na naslov kao što se međusobno odnose riječi drugog dijela stiha; dok se u naslovu i prvom polustihu ponavljaju riječi, u drugom su ponovljeni glasovi zadnjih dviju riječi u neposrednoj blizini – *hoću noću*, koje su i metrički povezane trohejskom stopom. Poetskom funkcijom, tj. prebacivanjem načela iz osi selekcije u os kombinacije, Kaštelan tim riječima tvori pjesničke homofone, te ostvaruje leoninsku rimu, isto kao što na početku stiha palimbakhejskom stopom i leoninskom rimom pretapa dvije rečenice; *Jā nē znām* i *gdje lutām* u jednu misao. Ta su dva polustiha toliko srasla (upit *što hoću* povezuje se sa sintagmom *Ja ne znam*, a pitanje *gdje lutam* s priloškom oznakom vremena *noću*) da bismo čak mogli pretpostaviti dva rimovana polustiha: *Ja ne znam što hoću i gdje lutam*

noću, ili pak potpuno poistovjetiti te oblike i reći da se u homofoniji *hoću noću* odražava prvi polustih odnosno naslov.

Tuga, koja se provlači kroz čitavu pjesmu, u početna je dva stiha prve strofe oslikana asonancom glasa *u*. U glasovno neutralnom kontekstu glas *u* se javlja 4,09%, dok je u navedenim stihovima njegova učestalost čak 12,5% (7 *u* od 56 glasova). Drugi pak stih iznenađuje jakom aliteracijom svijetloga glasa *s*, čija je očekivana učestalost u glasovno neutralnom kontekstu 4,70%, a ovdje se on pojavljuje učestalošću od čak 14,11% (4 *s* od 27 glasova). Međutim, treba odmah istaknuti da ovdje glas *s* nipošto ne govori o nečem svijetlom, o lijepim, ugodnim osjećajima, nego u kontrastu s asonancom tamnoga glasa *u* iskazuje napeto stanje pjesnika. Borba tamnog i svijetlog, lutanje između visokog i niskog potpuno materijalizira pjesnikovu borbu sa samim sobom i njegovu lutanje u potrazi za spasom. Drugi polustih druge strofe i nudi svojevrsan spas. Uveden velikim kontrastom niskih glasova *u* i *m* i visokoga glasa *s*, on zlokobno pred pjesnika dovodi *smrt* kao rješenje svih njegovih muka. U neposrednoj blizini riječi *smrt*, riječ mu *doskoro* svojim brojnim vrtlozima glasa *o* nudi i putokaz u nju, podsjećajući svojim kružnim oblikom na kružni tok monotoničnosti života: sve se vrti u krug, sve je isto, smrt je za sve neizbježna. Da bi se još više utjelovila njezina strašna pojava, riječ *smrt* smještena je u kontekst koji počinje i završava najnižim vokalom i tako materijalizira mrak i ništavilo smrti. Još se jedan sloj pridružuje ovoj bogatoj pjesničkoj slici: kroz taj se polustih, kao i kroz cijelu prvu polovicu prve strofe proteže i vrlo očita aliteracija glasa *ć*. Njegova je pojavnost u glasovno neutralnom kontekstu vrlo mala i iznosi tek 0,70%. U prvom je stihu njegova učestalost visokih 6,90% (2 *ć* od 29 glasova), a u drugom retku ona iznosi čak 11,11% (3 *ć* od 27 glasova). Takvim eufoničnim djelovanjem asonanci i aliteracija izgrađena je u tim stihovima jedinstvena slika, simultani pjesnički znak, čiji se svi dijelovi međusobno odražavaju, poistovjećuju i nadopunjuju. To odražavanje naročito je pjesničkom majstorijom izvedeno u eliptičnim rečenicama s početka drugog stiha pjesme: *Sljepoću. Samoću*. One obje imaju funkciju objekta rečenice iz prethodnog stiha. No, takvom sintaktičkom organizacijom nijedan od tih objekata nije važniji niti manje važan. Stojeći jedna do druge, podudarajući se glasovno i metrički (obje su ostvarene amfibraham), te se riječi – rečenice nalaze u istoj sintagmi i postaju potpuni ekvivalenti. One zajedno, jedna kraj druge, jedna uz drugu, jedna s drugom, jedna u drugoj, jedna o drugoj... tvore jedinstvenu sliku – jedinstven odgovor na pitanje iz prethodnog stiha: *što hoću noću*. Stvarajući, dapače, rimalmezzo s posljednjim riječima toga pitanja, one i s njima uspostavljaju sinonimske odnose, postaju ekvivalent i prethodnog stiha. Koliko su ti stihovi nedjeljivi, govori nam i jasna zrcalna struktura koju možemo uočiti na prijelazu ovih stihova *što hoću noću – Sljepoću. Samoću*. Parna rima ovih stihova očito, dakle, nije tu da razgraničava njezine stihove, nego da ih spaja neraskidivim vezama. *Što hoću* odnosi se prema *Samoću* kao i *noću* prema *Sljepoću*. Pjesnik, dakle, nedvojbena želi samoću i ne želi ugledati novi dan. To nam ponavlja i potvrđuje i trećim stihom druge strofe, gdje *danima* suprotstavlja *zloću*; čiji bismo sadržaj teško

shvatili da nije višestruko motiviran nabrojanim asonancama i snažnom aliteracijom glasa *ć* upravo ovih prvih stihova pjesme. Spomenuta želja za prekidom života višeslojnim je odražavanjem vrlo plastično materijalizirana u cijeloj pjesmi. Leoninska rima prvog polustiha druge strofe širi se dalje – na njegov kraj. Poistovjećujući njegove polustihove, ona istodobno, zajedno s gore spomenutim homofonskim odnosima koje tvore asonance i aliteracije, od tri rečenice koje je taj stih obgrlio, tvori tri sinonima: *Sljepoću. – Samoću. – U smrt doskoro ću.* Očito je, dakle, koliko su ove dvije riječi – rečenice obogatile ovaj pjesnički prostor. Svojom siromašnom jezičnom organizacijom one su sažele cijeli kontekst pjesme, a istodobno su je obogatile višeslojno motivirajući njezine dijelove.

Asonanca glasa *o* iz drugog stiha prelijeva se u početak trećeg. Njegova je učestalost u neutralnom kontekstu 9,59%, dok se on u drugom stihu i prvom polustihu trećeg retka, od ukupno 46 glasova, pojavljuje 8 puta, tj. čak 18,39%. Takva jaka asonanca glasa koji je i inače, u neutralnom kontekstu, čest, ima ovdje funkciju stvaranja žive i vrlo dojmljive predodžbe. Ona istodobno oslikava vrtoglav ponor smrti i pjesnika kako bezglavo u njega srlja. Glagol *propadam* koji se odnosi na pjesnika i imenica *prostor* počinju jednakim glasovima, izjednačavajući čovjeka i njegovu bol. Homofonskom povezanošću tih riječi, a također riječi *doskoro* iz prethodnog stiha, mjesto i vrijeme višeslojno se izjednačavaju i poništavaju, ostvarujući ništavilo koje pjesnik opisuje. Pridjev *raskriljen*, koji slijedi, govorno je istaknut, tj. stankama odvojen od svoje logičke, sintaktičke cjeline. Našavši se na taj način u distorziji, ovaj atribut stvara jaku napetost i opredmećuje ono o čemu (se) govori. Sažimajući u sebi kaotičnost prethodnog konteksta, on se, tako naglašen, odnosi istodobno i na pjesnika i na prostor, koji su upravo postali jedno. Aliteracija glasa *r* koja se proteže kroz cijeli stih, doživljava u toj riječi vrhunac i dodatno obogaćuje taj već bogato oblikovan pjesnički znak. U glasovno neutralnom kontekstu pojavnost glasa *r* iznosi 4,55%, dok se on u ovom stihu od ukupno 36 glasova pojavljuje čak 5 puta, što iznosi visokih 13,89%.

Retoričko pitanje s kraja stiha (*a gdje sam?*), koje parnom rimom uvodi sljedeći, neizbježno je. Tek nakon njega, kao nakon svojevrsnog prizivanja svijesti, zrcalna struktura četvrtog stiha, koja se u svim prethodnim dala samo naslutiti, postaje kristalno jasna. Prvi polustih sadržava dva glagola: *zaklinjem i volim*. Spojeni veznikom *i*, te uzastopnim odražavanjem visokoga glasa *i* i niskog *m*, koji ih poistovjećuju s glasovima drugog polustiha: *I nisam i jesam*. gdje se asonanca visokoga glasa *i*, upotpunjena i visokim glasom *s*, te aliteracija *m*, još bolje mogu uočiti, ti se glagoli identificiraju, izražavajući istodobno i tugu, prepuštenost i nadu. Ovako motivirane, riječi prvog polustiha postaju sinonimi, kao što su to i, prvotno antonimi, glagoli u posljednjem polustihu strofe. Napetost uvedena asonancom visokoga glasa *i* (njegova je učestalost u neutralnom glasovnom kontekstu 10,19%, a ovdje više nego dvostruko – 23,08%, što proizlazi iz 6 *i* od ukupno 26 glasova stiha) i aliteracijom niskog *m* (čija je učestalost u neutralnom kontekstu 3,81%, a u ovom stihu čak 15,38% – 4 *m* na

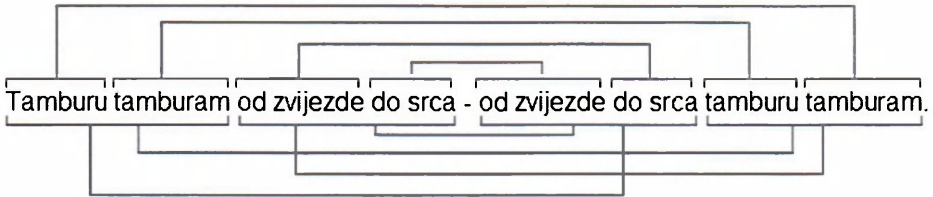
26 glasova), motivirana je i, prethodno sintaktostilemom istaknutim, pridjevom *raskriljen*. Ostvaren je na taj način simultani pjesnički znak razapetosti između krajnosti bivstvovanja i ne bivstvovanja, pjesnikove izgubljenosti u prostoru i vremenu. Zapravo je cijela strofa, pa i čitava pjesma, odražena u posljednjoj sintagmi prve strofe: *I nisam i jesam*. Tvoreći figuru sveobuhvatnosti, ova rečenica istodobno afirmira i negira pjesnikovu bit, a time dovodi u pitanje i smisao njegove ljubavi, tj. smisao njegove prošlosti, te ostavlja u neizvjesnosti njegov život, tj. njegovu budućnost.

Slika pjesnikove raskrsljenosti, njegove nedavno sretne i svijetle, a sad tužne i tamne sudbine širi se s posljednjeg retka prve strofe na cijelu pjesmu. A širi se upravo preko homofonijskih veza igre akustički visokih i niskih glasova. Prvi je stih druge strofe jedan od mnogih primjera za to. Dok u njegovu prvom polustihu prevladavaju visoki glasovi *s, i, c* (*Sin sam ciganina*), drugi je pretežno ostvaren niskim *u, o* i *m* (*u očima magle*). Od ukupno 25 glasova ovog stiha, 2 je *s* i 4 *i*, odnosno u postocima: 8% *s* i 16% *i*, dok je u glasovno neutralnom kontekstu njihova učestalost dosta manja: 4,70% *s* i 10,19% *i*. Od akustički niskih glasova najznačajniji je ovdje ponovno *m*, koji se od nabrojanih 25 glasova pojavljuje 3 puta ili 12%, što odskače od njegova prosjeka u glasovno neutralnom kontekstu, koji iznosi 3,81%. Te asonance i aliteracija dodatno motiviraju lutalački sadržaj riječi *ciganin*, što sve zajedno sažima lutanje od morskih dubina (drugi stih ove strofe) do planinskih vrhova (četvrti stih iste strofe). Pjesnik ovdje sanjalački klizi iz sadašnjosti u prošlost koja mu nedostaje. Tu se zapravo ono poistovjećivanje čovjeka, prostora i vremena, iz stihova prve strofe, potpuno ostvaruje. To je osobito naglašeno u, već spomenutom, trećem stihu koji se čak i rimuje s prva dva stiha pjesme. Sintagmi *danima i travi*, koja dodatno i asonancom glasa *i* i sadržajno označava nešto što raste, kreće se, ima budućnost, pjesnik suprotstavlja riječ *zloću*, koja preko rime, tj. svih riječi i sintagmi koje u prvoj strofi završavaju slogom *-ću* postaje sinonim za riječ *smrt*. Rima je, dakle, ovdje ponovno upotrijebljena u funkciji motiviranja, višestrukog povezivanja, odražavanja i sažimanja pjesničkog znaka, dok je njezina funkcija ograničenja stiha potpuno izgubljena. Polustihovi *danima i travi* i *nudiš sam zloću* međusobno se odražavaju i metričkom povezanošću. Pjesnik ne želi nastaviti buditi se, napredovati, ići dalje. On se tom oprekom trećeg stiha gubi u vremenu, kao što se suprotstavljanjem drugog i četvrtog stiha gubi u prostoru.

Govorno bogata, sažeta sintagma iz prve strofe *Propadam kroz prostor* dobila je u stihovima druge strofe jezično bogatiji odraz. Jaka aliteracija konsonanta *r* iz spomenute sintagme odražava se i u ovim stihovima. Tako se glas *r* od ukupno 50 glasova u drugom i četvrtom stihu druge strofe pojavljuje 4 puta, tj. 8%, dok njegovo pojavljivanje u neutralnom glasovnom kontekstu, kao što je spomenuto, iznosi 4,55%. Međusobno motivirani aliteracijom glasa *r* i unakrsnom rimom, ti se stihovi međusobno dopunjuju i istodobno poništavaju. Ovim pjesničkim figurama stvorena je na taj način neposrednost prenošenja pjesnikovih osjećaja. U svom tom bogatstvu međusobnog motiviranja, riječi se poništavaju, postaju nevidljive, a pred očima ostaje ništavilo. I tek tada nam

postaje jasno da bježati neprestano iz mora u goru, biti rukama na dnu, a nogama na brijegu i ne znači ništa drugo nego bježati od stvarnosti, ne biti nigdje, ne postojati. I isto kao što se treći stih metrički negira svojim polustihovima, prvi polustihovi drugog i četvrtog retka to također čine homofonijom riječi *sviju* – *zmije*, što povezuje i riječi kojima je ta homofonija uvedena – *ruke* i *otrova* (koje su već međusobno uspostavile odnos, jer se i u jednoj i u drugoj pojavljuje glas *r* iz aliteracije). Dakle, vlastite su ruke sada pjesniku otrov, njegova bol, jer više njima ne grli kao nekad, više njima ne miluje svoju dragu, svoju bit. On je sada sam i kao da ne postoji, ništavilo je u njemu i oko njega. Na kraju druge strofe stoga se ponovno pojavljuje jaka asonanca glasa *o*. Od ukupno 26 glasova, glas *o* u tom posljednjem retku druge strofe pojavljuje se čak 6 puta ili 23,8%, a u glasovno neutralnom kontekstu, kao što je već spomenuto, 9,59%. Tvoreći jednu od najjačih asonanci u pjesmi, glas *o* ovdje svojim zlokobnim krugom upozorava na bezizlaznost i ponovno povezuje ovu strofu s prethodnom, tj. ovaj stih s asonancom glasa *o* iz drugog stiha prve strofe, dakle sa smrću.

Zrcalna struktura treće strofe središnji je i ključni dio ovog pjesničkog teksta.



Odražavajući sve svoje dijelove, ona međusobno odražava sve svoje stihove, spajajući istodobno prve dvije strofe, gdje je prikazana tužna sadašnjost osamljenog pjesnika, s četvrtom i petom strofom, koje oslikavaju izgublenu ljepoticu i sjećanje na trenutke provedene s njom. Takvo odražavanje u sebi ponavlja i sažima, a istodobno zaokružuje cijelu pjesmu, oblikujući bogat, simultan pjesnički znak.

Kako bi istaknuo svoje samovanje, pjesnik pjesmu piše u prvome licu. No, jedino se u prvom stihu pjesme predstavlja subjektom – *ja*, a objekt njegove ljubavi predstavljen je također subjektom – *ona* jedino u posljednjem stihu pjesme. Oni su nerazdvojni u njegovu sjećanju, a u okrutnoj stvarnosti silno daleko. Iako djevojka više nije njegova, nego je subjekt – *ona* – sama za sebe, ona je i dalje objekt njegova bolnog sjećanja i njegove neizmjerne ljubavi. Pjesnik bi sve dao *za nju, za tu životinju, djevojku plavojku... za jabuku... išaranu školjku i rodu u letu*. Ta veza pjesnika kao subjekta, tj. vršitelja radnje i nezaboravljene djevojke kao objekta njegove ljubavi, izrečena je tautološkim početkom i krajem ove središnje strofe u etimološkoj figuri *tamburu tamburam*

koja iskazuje nužnu, prirodnu povezanost predikata i objekta. Dapače, objekt je inverzijom stavljen na prvo mjesto, čime pjesnik ističe važnost djevojke u njegovu životu. I iako bismo očekivali da će ova središnja zrcalna struktura biti na kraju zatvorena vezivanjem inverzija – neinverzija, na kraju strofe ponovno nalazimo tu sintagmu u potpuno istom obliku, što nam još više govori o pjesnikovoj usmjerenosti na objekt. Takvim redosljedom također veza objekt – predikat postaje još čvršća: *tamburu tamburam – tamburu tamburam* – krajnji dijelovi zrcalne strukture *tamburu – tamburam*, dakle objekt i predikat odnose se kao i njezini unutrašnji elementi: *tamburam – tamburu*, dakle predikat i objekt. Oni se međusobno odražavaju, izjednačavaju i istodobno poništavaju, materijalizirajući pjesnikovu bol. Tamburanje postaje uzaludno, situacija je bezizlazna, djevojka se neće vratiti bez obzira na to koliko se pjesnik trudio. Omeđujući najjasniju zrcalnu strukturu pjesme, ovi elementi na taj način istodobno poništavaju njezine granice, dopuštajući tužnom zvuku tamburanja da izađe iz okvira i širi se u prostor. Ponavljanjem akustički niskih glasova *m, ņ, r* i *u* (od 31 glasa prvog, kao i posljednjeg stiha treće strofe 3 je *m*, 3 *r* i 3 *u*, što za svaki glas posebno iznosi 9,68%, dok su njihove učestalosti u glasovno neutralnom kontekstu: *m* – 3,81%, *r* – 4,55%, *u* – 4,09%; *h* se ovdje pojavljuje 2 puta, tj. 6,45%, a pojavnost mu je u glasovno neutralnom kontekstu tek 1,51%), koji se odatle šire na čitavu strofu i pjesmu, sintagma *tamburu tamburam* tvori pjesničku onomatopeju, materijalizirajući tužnu melodiju pjesnikove žalopojke.

JA NE ZNAM GDJE LUTAM

Ja ne znaM gdje lUtaM i što hoćU noćU.
 SljepoćU. SaMoćU. U sMRt doskoRo ćU.
 PRopadaM kRoz pRostoR. RaskRiljen, a gdje saM?
 ZaklinjeM i voliM. I nisaM i jesam.

Sin saM ciganina: U očiMa Magle,
 a Ruke se svijU na dniMa U MoRU,
 daniMa i tRavi nUdio saM zloćU,
 od otRova zMije poBjegoh U goRU.

TaMBURU taMBURaM od zvijezde do sRca,
 U kolima gURaM i sUnce i zoRU,
 hRanio saM pRosoM ptice na oBoRU,
 od zvijezde do sRca taMBURU taMBURAM,

za snijeg njenih zUBi, za osmijeh U okU,
 gdje sU U svitanje Bijela stada pasla,
 za tU životinjU, djevojkU plavojkU,
 kosa Mi se MRsila i Rasla,

za njU, za jaBUkU, odsjeko bih RUKU,
išaRanU školjkU i RodU U letU,
nc poznajeM sMjera i ne tRažiM IUkU,
jer se ona sMijala na svijetU.

Možemo uočiti da su spomenuti glasovi "tuge" najrjeđi u četvrtoj strofi, gdje se pjesnik prisjeća sretnih trenutaka provedenih s djevojkom.

Također se odražavaju (kao što je to gore grafički prikazano), poistovjećuju i poništavaju međusobno inverzni prvi i posljednji stih strofe: *Tamburu tamburam od zvijezde do srca – od zvijezde do srca tamburu tamburam*. U takvoj jasno izraženoj zrcalnoj strukturi sažima se čitava agonija lutanja bez kraja i početka. Kristalno je jasna središnja slika: ranjeno pjesnikovo *srce* uzaludno traži svoju *zvijezdu* da mu obasja put. Nada da će ju možda naći materijalizirana je upravo glasovnom metaforom svijetlih glasova koji prevladavaju u ovim riječima – *z, j, s, c* i *i* – a koji su višestruko motivirani ostalim riječima i sintagmama pjesme.

JA NE ZNAM GDJE LUTAM

Ja ne znam gdJe lutam I što hoću noću.
Sljepoću. Samoću. U Smrt doSkoro ću.
Propadam kroz proStor, raSkrIljen, a gdje Sam?
ZakIIInjem I vollm. I nISam I JeSam.

SIn Sam CiganIna: u očIma magle,
a ruke Se SvIJu na dnIma u moru,
danIma I travI nudlo Sam Zloću,
od otrova ZmIJe pobJegoh u goru.

Tamburu tamburam od ZvIJeZde do SrCa,
u kollma guram I Sunce I Zoru,
hranIo Sam proSom ptIĆe na oboru,
od ZvIJeZde do SrCa tamburu tamburam,

Za SnIJeg njenIh ZubI, Za oSmIJeh u oku,
gdJe Su u SvItanje bIJela Stada paSla,
Za tu žIvotInju, djevoJku plavoJku,
koSa mI Se mrSIla I raSla,

Za nju, Za Jabuku, odSJeko bIh ruku,
Išaranu školjku I rodu u letu,
ne poZnaJem SmJera I ne tražIm luku,
Jer Se ona SmIJala na SvIJetu.

Ovako prikazane, dolaze do izražaja sve riječi koje su najsnažnije motivirale riječ *zvijezde* iz spomenute sintagme: *snijeg*, *osmijeh* i *zmije*. Izgovorimo li posljednju od njih, primijetiti ćemo da je ona gotovo sadržana u *zvijezde*; od ponavljanja odstupaju jedino sonanti *v* i *m*. Riječ *osmijeh* sadržava u sebi *snijeg* – nazalni sonanti *n* i *m* razlikuju se samo po mjestu tvorbe, dok *g* i *h* razlikujemo samo po vrsti zapreke. Riječ *zmije* također se smjestila u riječ *osmijeh* – svi se njezini glasovi ponavljaju, osim *z* koji se od *s* razlikuje samo po zvučnosti. *Snijeg njenih zubi* postaje tako *osmijeh zmije*, a *zvijezde* za kojima pjesnik žudi ništa drugo do ugriz za ranu, bolno sjećanje na vlastitu patnju.

Drugi se i predzadnji polustihovi treće strofe, *od zvijezde do srca*, svojim visokim glasovnim ostvarenjem izravno suprotstavljaju sintagmi *tamburu tamburam*. Upravo se u toj suprotnosti sinestezijom reflektira kontrast tame i svjetla, a metaforički tuge i radosti, koji za sobom povlači ispreplitanje realnosti i maštanja, sadašnjosti i prošlosti, a u kojem neprestano umire i iznova se rađa prkosna nada. I kad u drugom stihu ove središnje strofe pjesnik kaže: *u kolima guram i sunce i zoru*, on zvukovnim ostvarenjem – aliteracijom niskih konsonanata *m* i *r*, te asonancom najnižeg vokala *u*, a gotovo istodobno neočekivanim ponavljanjem akustički visokih glasova *i*, *s*, *z*, *c*, sadržajno ponavlja prvi i posljednji stih strofe. On svako rađanje novog dana, *sunce i zoru* – sve što od njega zahtijeva novi početak, sve teže i teže podnosi. Ružno je ovdje opet suprotstavljeno lijepom, neugodno ugodnom. Život pjesniku ne predstavlja ništa drugo nego pretovarena kola, koja je prisiljen gurati. Drugi stih povezuje se s prvim i rimovanjem njihovih prvih polustihova: *Tamburu tamburam – u kolima guram*, dok je vezu sa sljedećim retkom ostvario preko rime na kraju stiha: *zoru – oboru*, i ponovno kontrastom niskih i visokih glasova. U trećem stihu ta opreka svjetlosti i tame završava u asonanci glasa *o* i tako, ističući ovaj stih, još jednom materijalizira njezin tužni sadržaj (glas se *o* u ovom stihu od ukupno 27 glasova pojavljuje 5 puta, tj. 18,52%, što je znatno više od uobičajenih 9,59%). U središtu je pjesničkog znaka ostvaren tako ponor kamo vode i sve ostale slike motivirane upravo glasom *o*.

JA NE ZNAM GDJE LUTAM

Ja ne znam gdje lutam i što hoću noću.
 Sljepoću. Samoću. U smrt do skoroću.
 Propadam kroz prosto, raskrsljen, a gdje sam?
 Zaklinjem i volim. I nisam i jesam.

Sin sam ciganina: u očima magle,
 a ruke se sviju na dnima u moru,
 danima i travi nudi o sam loću,
 Od otrova zmije pobjegoh u goru.

Tamburu tamburam Od zvijezde dO srca,
u kOlina guram i sunce i zOru,
hraniO sam prOsOm ptice na ObOru,
Od zvijezde dO srca tamburu tamburam,

za snijeg njenih zubi, za Osmijeh u Oku,
gdje su u svitanje bijela stada pasla,
za tu živOtinju, djevOjku plavOjku,
kOsa mi se mrsila i rasla,

za nju, za jabuku, OdsjekO bih ruku,
išaranu škOljku i rOdu u letu,
ne pOznajem smjera i ne tražim luku,
jer se Ona smijala na svijetu.

Očito je, dakle, da se svi stihovi treće strofe među sobom motiviraju, identificiraju, isprepliću. Među, na prvi pogled, izoliranim leksičkim jedinicama: *guram*, *zoru*, *hranio*, *prosom*, *oboru* govornim ostvarenjem tvore se sinonimski odnosi, te one postaju odjeci sintagme s početka i kraja strofe, višeslojnim se motiviranjem povezujući sa svim ostalim riječima pjesme.

Višestruka povezanost redaka središnje strofe može se osjetiti i u njihovoj metričkoj usporedbi. Ritmički slijed naglašenih i nenaglašenih slogova prvog i zadnjeg polustiha (*tambūrū tām̄būrām*) jednak je onome s početka trećeg stiha (*hranīō sām prosōm*), dok metrička organizacija drugog i predzadnjeg polustiha (*ōd zvijezdē dō srcā*) odgovara polustihovima drugog retka (*ū kolīmā gurām | ī suncē ī zōrū*). Na taj su način istaknuta dva daktila *pticē nā obōrū* s kraja trećeg stiha koji se metrički ne poklapaju ni s jednim polustihom. Taj oksimoron predstavlja centar zrcalne strukture ove strofe i pjesme. U njemu se, upravo kao što se na površini ogledala susreću predmet i njegov odraz, neposredno dodiruju dvije suprotnosti na kojima se pjesma temelji. Dvije riječi predstavljaju tako sažetak čitavog konteksta. Riječ *ptice* svojim naglaskom na najvišem vokalu iza kojeg slijedi akustički visok konsonant *c*, sinestezijom predstavlja svjetlost, te glasovnom metaforom materijalizira nešto vedro, veselo, lijepo, nježno. Potpuno je drugačijih zvukovnih karakteristika riječ *oboru*. Ostvarena potpuno niskim glasovima, ona predstavlja tamu, tugu, nelagodu. Asonanca glasa *o* povezuje je sa svim ostalim riječima gdje se taj glas ponavlja (*doskoro*, *prostor*, *otrov*, *pobjegoh*, *od – do...*) te ostvaruje već spomenutu bezizlaznu situaciju i okrutan obruč smrti. Ptice ponekad, tražeći hranu, slete na obor, ali im slobodna priroda i zov prekrasnog nebeskog prostranstva ne dopuštaju da dugo ostanu vezane za taj ograđen, zarobljen prostor. I kao što one ubrzo odlete, odlepršala je i pjesnikova djevojka, odnoseći sa sobom bit njegova življenja. Taj trenutak bivstvovanja, u kojem je svaki pokret imao smisao (*hranio sam prosom ptice na oboru*), raspršio se ubrzo, kao što se u prašini izgubi

sjemenje koje razbacaju ptice. Čarolija je prestala, no pjesnik mora dalje živjeti. Kako? Sjećajući se nje.

Za snijeg njenih zubi, za osmijeh u oku stih je koji, velikom učestalošću visokih glasova *z, s, i, j*, unosi u pjesmu svjetlost i pravo osvježenje. Od ukupno 29 glasova ovog konteksta *z* se pojavljuje 3 puta, *s* i *j* 2, a *i* 4 puta, što u postocima iznosi: 10,34% *z*, 6,89% *s* i *j*, te 13,79% *i*, a to je znatno veća učestalost od one koju ti glasovi ostvaruju u glasovno neutralnom kontekstu: *z* – 1,74%, *s* – 4,70%, *j* – 4,26, *i* – 10,19%. Aliteracije ovog stiha četvrte strofe, kao i njegove asonance, motivirale su četvrti stih iste strofe. *Za snijeg njenih zubi, za osmijeh u oku, kosa mi se mrsila i rasla* kaže pjesnik. Pjesnički nam homofoni *mrsila / i rasla*, govore o međusobnoj uvjetovanosti ovih radnji: kosa će jedino rasti ako ju ona mrsi; oni mogu dalje samo kao jedno, isprepleteni. Njezino je lice (zubi, osmijeh, oko), odražavanjem ovih stihova, omeđeno njegovom kosom, oni su jedno – idealna slika ljubavi. No, slika je samo kratkotrajno sanjarenje. Ona će se ubrzo rasprsnuti u borbi navedenih visokih glasova s najnižim vokalom.

Prvi, drugi i četvrti stih ove strofe broje zajedno 79 glasova, od čega je 10 *s* i 10 *i*, tj. 12,65% *s* i isto toliko *i*, što je za *s* znatno veća učestalost od njegova gore navedenog postotka u glasovno neutralnom kontekstu, dok je *i* tek malo iznadprosječan, ali je u kombinaciji sa *s* ostvario svoju sinestezijsku ulogu unošenja svijetlosti. U opreci ovih visokih glasova s asonancom niskog *u* (od ukupno 57 glasova prvog i trećeg stiha ove strofe 7 je *u*, tj. 12,28%, što je tri puta više od 4,09% koliko iznosi postotak njegove pojavnosti u glasovno neutralnom kontekstu), djevojka je zaista utjelovljena kao svjetlost u tami. Sve se riječi u kojima se pojavljuju visoki glasovi međusobno motiviraju i glasovnom metaforom predstavljaju nježnu djevojku, dok naprotiv riječi ostvarene niskim glasovima vraćaju u sadašnjost i povezujući se s asonancom glasa *u* koja se proteže kroz čitavu pjesmu, govore o pjesnikovoj tuzi i usamljenosti.

Iako je cijela četvrta strofa pisana u prošlom vremenu, iako djevojka više nije ovdje, sjećanje na nju toliko je živo da ona postaje realna blistajući pred pjesnikovim očima u svojem najljepšem svjetlu. Njezina sveprisutnost uzrok je neprestanom gubljenju pjesnika. U prvom stihu on je izgubljen u njezinu liku: putuje njezinim licem od očiju do usana. Trop *snijeg njenih zubi* povezan je sa sintagmom *osmijeh u oku*; snijeg pada s visina, gdje su njezine oči i objeljuje joj zube, osmijeh na usnama. Pjesnik ovdje, dakle, ponovno luta dolinom i visinom, vraća se na drugu strofu i bježi iz mora u goru *gdje su u svitanje bijela stada pasla*. Djevojka upravo postaje dio toga stada (slijedeći stih: *za tu životinju, djevojku plavojku*). Ona se poput životinje pojavljuje *u svitanje* na proplanku i ubrzo nestaje, nahranjena kao *ptice na oboru* (veza s trećom strofom). Nakon paše stoka se vraća u obor, u zatvor, a priroda bez nje ostaje pusta, sama. Ptice se, naprotiv, nakon što su se nahranile na oboru vraćaju prirodi, ostavljajući pusto mjesto gdje su upravo utažile glad, noseći sa sobom svoju bezbrižnu lepršavost i opojan pjev. Eufonijskim učinkom asonanci glasova *o* i *u*, pjesnik je *tu životinju, djevojku, plavojku* htio vratiti *oboru*, ali u toj neprestanoj borbi visokih i niskih glasova, pobijedio je ipak visoki ptičji pjev *i*, dok mu *se kosa mrsila i*

rasla, ona je ponovo odletjela poput *ptice*. Pjesnik višeslojnim motiviranjem ovih stihova opredmećuje relativnost slobode i, iako sanja o prošlosti, dokazuje da je upravo strašno svjestan okrutne sadašnjosti.

Stihovi se četvrte strofe unakrsno rimuju i tako još više međusobno povezuju. Kraj trećeg stiha (*djevojku plāvōjkū*), čije riječi u leoninskoj rimi tvore homofonske odnose, ističe se svojim položajem između rime drugog i četvrtog stiha, tj. između glagola *pasla* – *rasla* koji su svojevrsni antonimi. Ovdje, stoga, ponovno kroz motiviranje rimom, srećemo suprotstavljanje stvaranja i uništavanja, bujanja i umiranja, te djevojku kao jedini razlog, kao okosnicu svega.

Odjednom tama. Jaka asonanca glasa *u* na početku zadnje strofe upozorava na nagli povratak u turobnu sadašnjost, povratak na početak pjesme. Stvoren je time zaokružen pjesnički znak bezizlaznosti pjesnikove situacije. Pjesnik je opet nesmirena duha i nalazi se u nedoumici između mora, gdje pronalazi *išaranu školjku* i planine, pogleda u visinu, gdje je ugledao *rodu u letu* (veza s drugim i četvrtim stihom druge strofe). Riječi tih polustihova međusobno su motivirane. U prvom polustihu prikazana je nužna povezanost imenice i pridjeva koji je opisuje. Prebacivanjem iz osi selekcije u os kombinacije, obje su riječi (*išaranu školjku*) motivirane završnim glasom *u* i još jače, inače vrlo rijetkim, konsonantom *š*. Taj se glas u glasovno neutralnom kontekstu pojavljuje učestalosti od 1,50%, te u spomenutoj sintagmi ne može proći neopažen. On stvara pjesničku onomatopeju, istodobno ozvukovljujući ugodan šum mora, ali i stvarajući u pjesnikovoj glavi neugodan šum sjećanja na djevojku koja je otišla, koja je precrtana, išarana, nejasna u daljini, kao školjka na dnu mora.

Drugi polustih drugog stiha zadnje strofe tvore dva amfibraha *ī rodū ū letū*, čiji se glasovi također u mnogočemu podudaraju: glas *u* se ponavlja, *r* i *l* su likvide, a *d* i *t* se razlikuju samo po zvučnosti. Iako je svjestan da je njegova neprežaljena ljubav nepovratno izgubljena i da mu se neće vratiti (pa makar i *odsjeko ruku*), pjesnik se ne može osloboditi nade. Živ, a zapravo mrtav od želje za njom, on zaklinje sudbinu da ga oslobodi muke vječnog lutanja. U drugom stihu zadnje strofe to zaklinjanje i lutanje postaju jedno, jer taj stih svojom metričkom organizacijom odražava zadnji redak prve strofe: *Zaklinjem ī volim. Ī ntsām ī jesām. | īšārānū školjku ī rodū ū letū*. I dok u stihu iz prve strofe, kao što je već rečeno, svi predikati završavaju najnižim konsonantom, ovdje svi objekti završavaju najnižim vokalom. Takvim su motiviranjem predikati prve strofe dobili u zadnjoj svoje objekte. Pjesnik *zaklinje i voli išaranu školjku i rodu u letu*. Iako je išarana, nejasna, iako je nedostižna kao školjka na dnu mora, kao ptica u letu, on se još uvijek nada i priziva ju svojom tamburom. I, ako nema drugog izlaza, on kao žrtvu nudi svoju ruku, upravo onu kojom tambura. Sintagma izrečena kondicionalom: *odsjeko bih ruku* koja predstavlja tračak bolne nade, odvojena je iz konteksta stankama, te se nalazi u distorziji. Na taj je način ona istaknuta i dolazi do izražaja pjesnikova ruka, koje se spreman odreći. Spreman je više nikad ne tamburati, više nikad ne pjevati, samo da mu se ona vrati. A budući da mu je pjesma život, spreman je odreći se svojeg života, da bi

se potpuno podredio njezinom. Ništa više nije važno. On, iznemogao, više *ne poznaje smjera i ne traži luku*. Ništa ne traži. No, spreman je sve dati.

Iako je unakrsnom rimom povezan s ostalim stihovima pete strofe, posljednji se stih znatno od njih razlikuje. Ostvaren desetercem i visokim glasovima (*s, i, j*) on se nadovezuje na deseterac četvrte strofe. Ta dva stiha zajedno tvore uzročnu rečenicu: *Kosa mi se mrsila i rasla, jer se ona smijala na svijetu*. U siromašnjoj jezičnoj organizaciji od ostalih stihova, ova se dva retka ističu bogatstvom govorne organizacije i afektivnošću izraza, materijalizirajući pjesnikovu uzbuđenost pri pomisli na djevojku. Ponovno se javlja idilična slika njezinog osmijeha, dok mu mrsi kosu. Tako je posljednji redak četvrte strofe istodobno motiviran posljednjim retkom pjesme jednako kao i prvim stihom četvrte strofe.

Taj se posljednji stih također može povezati s prvim stihom pjesme jer su oni međusobno motivirani već spomenutim zamjenicama: riječ *ona* u vezi je s riječi *ja* iz prvog stiha. Kao što je rečeno, u cijeloj se pjesmi jedino na početku i na kraju, tj. na najudaljenijim mjestima, te zamjenice pojavljuju u nominativu. Golem prostor koji ih dijeli beskrajna je pjesnikova muka prepuna žalosnih uzdaha. On izgubljen luta noću poput zarobljene životinje u oboru, a ona kao ptica dalje slobodno leti i smije se vjerojatno nekom drugom kao što se njemu *smijala* i bila, kao što to još uvijek jest, sve *na svijetu*. I upravo je ta njihova udaljenost opredmetila sav ovaj međuprostor, cijelu Kaštelanovu pjesmu pod naslovom "*Ja ne znam gdje lutam*".

ZAKLJUČAK

Očito je, dakle, da u ograničenom prostoru pjesničkog teksta postoje neograničene mogućnosti pjesničkog prostora. Mnogobrojnim čitanjem i iščitavanjem pjesma gubi svoju linearnost i pretvara se u jedinstven, višedimenzionalan, prostoran pjesnički znak. Ona prestaje biti slova, interpunkcijski znakovi, riječi, rečenice, strofe... i postaje PJESMA. Stvarajući samu sebe, ona upravo nastaje pred našim očima, zavodeći nas neprestano svojim jedinstvenim i neponovljivim pjevom. Odzvanjaju glasovi, stvara se ritam, razliježe se polifona melodija, oživljava ilustracija, stvaraju se predodžbe, ulazimo u pjesnikov svijet, osjećamo njegovu usamljenost, suosjećamo njegovu patnju, živimo njegovu neprežaljenu ljubav.

Međusobno višestruko isprepletenim pjesničkim postupcima *ponavljanja, odražavanja i sažimanja*, dovedenim do savršenstva, Kaštelan nas neprestano podsjeća, iznova poziva, ne ostavlja da "pročitamo", nego nas mami da oslušujemo, ispitujemo, shvatimo, da osjetimo, doživimo, proživimo. I nijedan od navedenih postupaka nije važniji ili manje važan. Oni su svi ovdje jedan zbog drugog, jedan u drugom, jedan za drugog, jedan s drugim, jedan o drugom... ali nikako ne jedan bez drugog!

Nemoguće mi je stoga bilo pjesmu analizirati po postupcima, a pogotovo ne po onim važnijim ili manje važnim. Uvijek kad bi mi se u ušima i pred očima

stvarala predodžba, ona je neizbježno nastajala iz barem tri pjesnička postupka, dok cijela pjesma napokon nije progovorila svojim jedinstvenim i neponovljivim glasom.

No, pokušat ću ipak, sada na kraju, barem djelomice grupirati najsnažnije (što, ponavljam, ne znači i "najvažnije") pjesničke postupke stvaranja ovog pjesničkog prostora.

Tužna se žalopojka tamburanja pjesnikove tambure iz *zrcalne strukture* središnje strofe širi na sve strane. Odjeci njezine *rime* ulaze u unutrašnjost same strofe, ali i elegantno iz nje izlaze. Rimovanjem najrazličitijih dijelova pjesme: *na dnima u moru i ptice na oboru; što hoću noću i nudio sam zloću; za tu životinju, djevojku plavojku i za nju, za jabuku, odsjeko bih ruku* ili npr. *djevojku plavojku i išaranu školjku*, rima gubi svoju funkciju razgraničavanja stihova, već se njezinim najraznovrsnijim varijacijama stihovi međusobno još više motiviraju. Njezine niti, povezujući se s finim nitima *ritma* pjesme, prodiru u najdublje slojeve ovog pjesničkog tkanja i pletu ruho njegove neponovljive strukture. Odnose se tako jedna na drugu dvosložne riječi (npr. *hoću | noću*), trosložne riječi (npr. *Sljepoću. | Samočū.*), polustihovi istog stiha (npr. *danima i travī | nudio sam zloću*), polustihovi iste strofe (npr. *od zvijezde do srcā | i sūncē i zorū*) jednako kao i stihovi različitih strofa (npr. *Zaklinjem i volim. I nsam i jesam. | Išaranū školjku i rodū u letū*). Podrapamo li ijednu nit, cijelo je tkanje oštećeno, a ruho unakaženo.

Da bi pjesničko ruho zanosnije plesalo, nošeno vjetrom pjesnikova sjećanja, melodija pjesnikova sviranja boja ga najsavršenijim bojama. Gotovo neprekidna *asonanca* vokala *u* sinestezijom pjesmu boja tamnim tonovima. U pomoć joj priskače i asonanca glasa *o* (1., 2., 3., 8., 11. i 15. stih), te *aliteracije* glasova *m* (1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 9., 10., 11., 12., 16. i 20. stih) i *r* (2., 3., 6., 9., 10., 11., 12., 16., 18. i 19. stih). Takva se, *sinestezijom* ostvarena, snažna tamna boja prelijeva i u metaforičko značenje, te materijalizira pjesnikovu bol i tugu. Nasuprot tome stoje izgovorno visoki glasovi: asonanca glasa *i* (4., 5., 7., 10., 13., i 16. stih) i aliteracija glasa *s* (2., 3., 4., 5., 6., 11., 13., 14., 16. i 20. stih) koji *glasovnom metaforom* prizivaju u sjećanje lijepo trenutke provedene s djevojkom, istodobno obasjavajući njezin lik najjasnijim svjetlima. I dok bismo za asonancu glasa *o* mogli dodati da svojim oblikom podsjeća na vrtlog, te metaforički još okrutnije iscrtava ponor u koji pjesnik, u svojem mahnitom lutanju, srlja; za neprestanu bismo borbu ostalih nabrojanih visokih i niskih glasova mogli reći da naročito motiviraju *sintaktostilem raskriljen* (treći stih prve strofe) koji nam, tek u neraskidivoj vezi sa svim elementima pjesme koji se na njega odnose, prenosi potpunu poruku pjesnika, te oslikava njegovo lutanje između sadašnjosti i prošlosti, između *propadanja kroz prostor* i dana kad *se ona smijala na svijetu*, između bezizlaznosti *obora* i slobode *ptica*.

Naročito je zanimljiva neobična aliteracija sinestezijski neutralnog glasa *ć* (1. i 2. stih), koji upravo svojim pojavljivanjem stvara *homofonske odnose* među riječima i rečenicama tih stihova i istodobno ih motivira prema svim ostalim dijelovima pjesme koji se na njih odnose.

Analizirajući učestalost glasova koji u pjesmi tvore najbogatije asonance (*u, o, i*) i aliteracije (*m, r, s*), ne mogu ne primijetiti da ti glasovi, izgovoreni određenim redosljedom pod jednim naglaskom, imaju mogućnost zajedno tvoriti novu leksičku jedinicu: *umro si*. U tom se *anagramskom odražavanju* čitave pjesme stvara još jedna zrcalna struktura: naslov pjesme "*Ja ne znam gdje lutam*" nasuprot njezinim aliteracijama i asonancama koje vrište: *Umro si!*. I negdje se na granici sna i jave, bivstvovanja i nebivstvovanja stvara još jedna jaka predodžba: pjesma je ogledalo pred kojim pjesnik stoji i, promatrajući svoje tužne konture, svoje beznadno stanje, svoju ranjenu dušu, traži odgovor i izlaz iz vrtloga kamo ga vuče njegova tuga. Čini mu se da bi smrt bila jedini mogući izlaz, spas i odmor za njegovu iscrpljenu dušu, pa kao da na trenutke i čuje svoje ogledalo – svoju pjesmu kako mu govori: *Umro si!* Ne nalazi li se upravo u tom kriku, stvorenom od asonanci i aliteracija, poruka pjesnika, njegova želja, njegove misli, duša i ... on sam?

REFERENCIJE

- Jakobson, R.** (1973). *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kaštelan, J.** (1981). *Zbirka pjesama "San u kamenu i druga viđenja"*. Zagreb: Mladost.
- Vuletić, B.** (1986). *Sintaksa krika*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Vuletić, B.** (1991.92). Ponavljanja u pjesništvu Jure Kaštelana. *Govor VIII, IX*, 1-2, 1-60.
- Vuletić, B.** (1992). Prostor govora i prostor pjesme. *SUVAG 5*, 1-2, 1-94
- Vuletić, B.** (1993). Distorzije u pjesništvu Jure Kaštelana. *Govor X*, 2, 1-96.
- Vuletić, B.** (1999). *Prostor pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Vuletić, D.** (1987). *Govorni poremećaji*. Zagreb: Školska knjiga.

DODATAK / APPENDIX

Tablice prikazuju učestalosti glasova koji u pjesmi stvaraju najbogatije asonance (*u, o, i*) i aliteracije (*m, r, s*) u odnosu prema ukupnom broju glasova u pojedinom stihu (tabl. 1), pojedinoj strofi (tabl. 2) i čitavoj pjesmi (tabl. 3). Za svaki je glas prvo iznesen broj njegovih pojavljivanja, a zatim i njegova učestalost u određenom kontekstu (%). Sve vrijednosti više od prosječne učestalosti navedenih glasova u neutralnom kontekstu deblje su otisnute.

Tablica 1. Učestalost glasova *u, m, r, o, s* i *i* u pojedinom stihu
Table 1. The frequency of sounds *u, m, r, o, s* and *i* in each verse

STIH	UKUPAN BROJ GLASOVA	<i>u</i>		<i>m</i>		<i>r</i>		<i>o</i>		<i>s</i>		<i>i</i>	
		n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
1.	29	3	10,34	2	6,90	0	0,00	3	10,34	0	0,00	1	3,45
2.	27	4	14,81	2	7,41	2	7,41	5	18,52	4	14,11	0	0,00
3.	36	0	0,00	2	5,56	5	13,89	4	11,11	3	8,33	1	2,77
4.	26	0	0,00	4	15,38	0	0,00	1	3,85	2	7,69	6	23,08
5.	25	1	4,00	3	12,00	0	0,00	1	4,00	2	8,00	4	16,00
6.	24	4	16,67	2	8,33	2	8,33	1	4,17	2	8,33	2	8,33
7.	25	2	8,00	2	8,00	1	4,00	2	8,00	1	4,00	4	16,00
8.	26	2	7,69	1	3,85	2	7,69	6	23,08	0	0,00	1	3,85
9.	31	3	9,68	3	9,68	3	9,68	2	6,45	1	3,26	1	3,26
10.	23	4	17,39	2	8,70	2	8,70	2	8,69	1	4,35	3	13,04
11.	27	1	3,70	2	7,41	3	11,11	5	18,52	2	7,41	2	7,41
12.	31	3	9,68	3	9,68	3	9,68	2	6,45	1	3,26	0	0,00
13.	30	3	10,00	1	3,33	0	0,00	2	6,67	2	6,67	2	7,41
14.	30	2	6,67	0	0,00	0	0,00	0	0,00	4	13,79	1	3,45
15.	28	4	13,34	0	0,00	0	0,00	3	10,71	0	0,00	2	7,14
16.	20	0	0,00	2	10,00	2	10,00	1	5,00	4	20,00	3	15,00
17.	26	5	19,23	0	0,00	1	3,85	2	7,69	1	3,85	1	3,85
18.	23	5	21,73	0	0,00	2	8,70	2	8,69	0	0,00	2	8,70
19.	29	2	6,90	3	10,34	2	6,90	1	3,45	1	3,45	1	3,45
20.	24	1	4,17	1	4,17	0	0,00	1	4,17	3	12,50	1	4,35

Tablica 2. Učestalost glasova *u, m, r, o, s* i *i* u pojedinoj strofi
Table 2. The frequency of sounds *u, m, r, o, s* and *i* in each stanza

STROFA	UKUPAN BROJ GLASOVA	<i>u</i>		<i>m</i>		<i>r</i>		<i>o</i>		<i>s</i>		<i>i</i>	
		n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
1.	118	7	5,93	10	8,47	7	5,93	12	10,17	8	6,78	8	6,78
2.	100	9	9,00	8	8,00	5	5,00	10	10,00	5	5,00	11	11,00
3.	110	11	10,00	10	11,00	11	10,00	11	10,00	5	4,55	5	4,55
4.	104	9	8,65	3	2,88	2	1,92	6	5,77	10	9,61	8	7,69
5.	101	13	12,87	4	3,96	5	4,95	6	5,94	5	4,95	5	4,95

Tablica 3. Učestalost glasova *u, m, r, o, s* i *i* u pjesmi
Table 3. The frequency of sounds *u, m, r, o, s* and *i* in the poem

UKUPAN BROJ GLASOVA U PJESMI	<i>u</i>		<i>m</i>		<i>r</i>		<i>o</i>		<i>s</i>		<i>i</i>	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
533	49	9,19	35	6,57	30	5,63	45	8,44	33	6,19	37	6,94

Dijana Merety Sarajlija
 Polyclinic SUVAG, Zagreb
 Croatia

**IN SEARCH OF JURE KAŠTELAN IN HIS POEM
 JA NE ZNAM GDJE LUTAM**

SUMMARY

In the limited space of a poetic text there are unlimited possibilities of the poetic space. Repeated readings of a poem result in the loss of poem's linear structure which is transformed into a unique, multidimensional, spatial poetic sign. A poem ceases to exist as letters, punctuation, words, sentences, stanzas... and it becomes A POEM. Creating itself, its world, it is being created in front of our eyes, seducing us with its unique chanting. Sounds are resonating, rhythm is created, polyphony is reverberating, images are formed, illustrations are brought to life, we enter the poet's world, we feel his loneliness, we are compassionate with his suffering, we experience his lamented love.

Repeatedly intertwined poetic procedures of repetition, mirroring and condensation, developed to perfection in his poem "Ja ne znam gdje lutam" (I do not know where I wander), Kaštelan incessantly reminds us, urges us not to "read", but lures us to listen carefully, to enquire, to understand, feel, experience. None of the aforementioned procedures is more important than another. They are here because of each other, inside one another, one for another, one with another, one about another... but never one without another!

A sad dirge of poets lute found in the mirror-structure of the middle stanza spreads all over. Echoes of her rhyme enter the inside of the stanza itself, but they elegantly exit as well. The rhyming process encompasses various parts of the poem, so rhyme loses its function of verse delimiter. What is more, variations of the rhyming process result in increasing motivation between verses. Its strings, together with fine strings of poem's rhythm, reach the deepest layers of the poetic fibre and create the attire for its unique structure. If even one fibre is broken, the whole fabric is damaged and the attire is ruined.

*In order for the poetic attire to dance more temptingly, carried by the wind of poet's remembrance, melody of poet's play gives it a perfect colour. Almost incessant assonance of the vowel *u* synaesthetically colours the poem in dark overtones. It is intensified by the assonance of *o* and alliterations of sounds *m* and *r*. This synaesthetically produced strong dark colour creates the metaphorical meaning and materializes poet's pain and sadness. These are opposed by high sounds: assonance of *i* and alliteration of *s*. They call into mind lovely moments shared with a girlfriend, shedding bright lights onto her*

character. This never-ending confrontation of high and low sounds creates yet another layer in repeated motivation between elements of this poetic context. A rich, multilayered poetic sign is created which offers an immediate materialization of unrestful wandering of poet's wounded soul, of his tense condition.

Key words: *Kaštelan, Jure, Croatian literature, poetry, phonostylistic analysis, intonation*
