

Izdanja Zavoda za znanost o književnosti  
Filozofskog fakulteta u Zagrebu

IVAN SLAMNIG

HRVATSKA VERSIFIKACIJA  
Narav, povijest, veze

*Urednik*

Viktor Žmegač

*Recenzenti*

Ivo Frangeš

Mirko Tomasović

*Likovna oprema*

Josip Vaništa

SVEUČILIŠNA  
NAKLADA  
LIBER

ZAGREB

1981

## OSNOVA STIHA I POČECI HRVATSKE VERSIFIKACIJE

### 1. STIH I PROZODIJSKA SVOJSTVA JEZIKA

U suvremenom hrvatskom književnom jeziku, a tako i u srpskom, riječ *stih* nije jednoznačna, već je primjenjujemo i na jedinicu pjesme kao jezične tvorevine, na *stihovni redak*, i na zvukovnu ustrojenost toga retka. Možemo reći da je neki stih »slikovit i misaon« i da je »jampski pentametar hiperkatalektičan 'in syllabam'«. Služimo se i riječju metar, ali on nam u govoru o stihu obično znači ustaljenu, konvencionalnu shemu zvukovne ustrojenosti, a ne i njezin pojavni oblik.

Stihovni redak, pa i čitava pjesma, ima osim svog zvukovnog oblika i grafički oblik. Grafička posebnost pjesme prema prozi sankcionirana je davno, pa se zvukovni stihovi pišu u redovima jedan po jedan, a dosta je obično i početi red velikim slovom, bez obzira na zahtjeve interpunkcije. Grafički oblik može značiti uputu za glasno čitanje, izvođenje, može imati didaskalijsku, primijenjenu vrijednost, a može imati i samostalnu, ornamentálnu, koja je estetska. Konačno, grafički oblik može biti i obavijest da nam autor želi nešto predočiti kao pjesmu, pa možemo govoriti i o *grafičkom stihu*. Ta pojava javlja se u novije vrijeme, ali smo i u starije doba imali, ne baš često, grafičku rimu, koja nije neobična u jezicima gdje je pisanje u većem raskoraku s izgovorom. Grafika, pisani ili tiskani izgled stranice dobiva tako značenje (a nije samo oblik, ornament). Ako

možemo govoriti o grafičkom stihu, pa i o grafičkoj pjesmi, onda bi značilo da razlika između poezije i proze nije u zvukovnoj ustrojenosti. Time se stavlja u pitanje razlikovanje koje je tradicija posvetila, pa bi onda bilo prikladno da se tekstu u »vezanom« i u »nevezanom slogu« pronađu neka druga imena. Ovdje ćemo, međutim, govoriti o stihu kao eufonijskom pojmu, o zvukovnom obliku s neprekinutim periodičnim i hijerarhičnim podudaranjem. Srodno stihu drugih naroda, hrvatski se stih u svom povijesno-prostornom sklopu osniva na tzv. suprasegmentnim ili prozodijskim svojstvima glasova. Takva su prozodijska svojstva glasova naglasak (sillna) i duljina, a i visina (engleski *pitch*), koja se kod nas ne javlja kao orijentir stiha, baš kao ni u onim drugim evropskim jezicima, koji je imaju. Stihotvorna su svojstva i slogovnost i granice riječi. Podudaranje glasova kao primarna osnova stiha ne javlja se (osim za eksperiment ili za šalu), već je ono dodatni orijentir, rima, ili je element polifonije (zvukovnih signala bez pravilna rasporeda).

U periodizaciji razvoja stiha oslonit ćemo se i na prozodijske (metričke) pojave, a i na metametričke<sup>1</sup>. Drugim riječima, uočiti ćemo i promjene koje se javljaju u samoj zvukovnoj ustrojenosti glavnine hrvatskog pjesništva, a i promjene u odnosu pisca i čitaoca prema određenim zvukovnim oblicima s obzirom na značenje koje ti oblici imaju. Premda značenje oblika spada u nauku o značenju, a ne o obliku, svejedno nam je relevantno za povijest oblika ponajviše zbog toga što ono bitno djeluje na versifikacijski repertoar, a promatranje tog repertoara vrlo je zgodno kad govorimo o periodizaciji.

Nabrojiti ćemo sada tipove versifikacije koji su se javili u razvoju hrvatskog stiha.

1. *Izmjenični (alternativni) stih*. A. Izmjenjuju se naglašeni i nenaglašeni slogovi; to je onda *akcenatski stih* (nespretno zvan, po ruskom običaju, i *tonski*). Akcenatski stih ustalio se u hrvatskom umjetnom pjes-

<sup>1</sup> Pojam metametričkog aspekta stiha razlaže S. Petrović u Zaključku (Oblik i smisao) svoga rada Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti, »Rad« JAZU br. 350, Zagreb 1968.

ništvu u toku 19. stoljeća. Ako se nacrt toga stiha sastoji od stalnog broja jednakih akcenatskih mjera (za koje se često služimo klasičnim nazivima za stope), onda je on i jednakosložan, pa ga zovemo i *akcenatsko-silabički (naglasno-slogovni)*; drugim riječima, dolazi do kombinacije dvaju principa versifikacije. B. Izmjenjuju se dugi i kratki slogovi; taj stih, popularan u grčkoj i latinskoj metrici, zovemo *kvantitativnim*. U hrvatskom je bilo pokušaja takve versifikacije, najstariji su uzorci iz sredine 17. st. Posebno se tim stihom pozabavio M. P. Katančić (1750—1825). Princip je danas zapušten.

2. *Slogovni (silabički) stih*. Osnova mu je stihovnog podudaranja jednak ili približno jednak broj slogova. Takav je stih naše narodne pjesme. Sam se slog sastoji od vokalnog i konsonantnog elementa.

3. *Besjedovni (verbalni) stih*: njemu je osnova fonetska riječ (akcentska cjelina, prava ili nepravna riječ), jednak ili približno jednak broj fonetskih riječi u stihu. Taj princip čest je u suvremenom pjesništvu, ali i u starim anonimnim pjesmama, npr. »I kliče devojka«.

4. *Stih skupina riječi (rečeničnih jedinica), sintagmatski stih*. Dijelovi rečenice nisu samo smislene, već i zvukovne jedinice, što u našem jeziku vidimo po načinu smještanja enklitika. Zvukovna narav dijelova rečenice, njihov međusobni odnos može poslužiti kao osnova stiha.

U sintagmatskom su stihu zacijelo neki stari zvukovno ustrojeni tekstovi (*Pisan svetago Jurja*), ali to još traži konačnu provjeru budući da je primjera malo. Tekst *Bašćanske ploče*, na primjer, čini se da teče u sintaktičkim i zvukovnim parovima, razabire se cezura. U sintagmatskom je stihu *Šibenska molitva*, premda je u konkretnim primjerima koji put teško odrediti radi li se o člancima besjedovnog stiha (gdje je broj riječi odrednica), ili upravo o stihu skupina riječi (gdje broj riječi nije važan). Središnjju cezuru ima i *stih bugarštica*, ali polustisi imaju približan ili jednak broj slogova, pa je to ipak silabički stih, kojemu je zacijelo stariji stih parova rečeničkih jedinica poslužio kao clijepna podloga.

Moramo se još osvrnuti i na pitanje stiha koji bi se osnivao na visini tona (na »visu«<sup>2</sup> riječi, što se engleski kaže *pitch point*). U suvremenom stihu ne može se govoriti o pravilnoj izmjeni visokih i niskih slogova (uzlaznosti i silaznosti). Međutim, S. Petrović<sup>3</sup> ustanovljava za narodni asimetrični deseterac da ima neke zahtjeve u brojnosti uzlazno i silazno naglašenih riječi (još uvijek ne i njihovu pravilnu izmjenu), i to naročito kod starijih pjesama. Novoštokavska silaznost i uzlaznost nova je, i ograničena po svom prostiranju. Morali bismo rekonstruirati stanje kad su postojale riječi s visom i bez visa, tj. visoki i neutralni slogovi. Ako se fonetska riječ sastoji samo od neutralnih (slabih, silaznih) slogova, naglasak je letio na prvi slog fonetske riječi, pa nije bio distinktivan. Vis je rodio naglasak na slogu koji mu prethodi, i to u novoj štokavštini. U stara doba, onda kad smatramo da su najstarije deseteračke pjesme nastale, ne možemo zapravo ni govoriti o naglasku, već samo o visu i o ravnoglasju (slabim slogovima). Neke su riječi jake, one s visom, a neke su bez visinskog, tonskog *sensu proprio*, prozodema. Radi lo bi se, dakle, o stanovitoj kontroliranoj upotrebi jakih riječi (onih s visom) u okviru silabičkog stiha, što je vrlo zanimljivo i otvara nove smjerove istraživanja, od kojih bi prvi bio usporedba s prozom. Svejedno — bar zasad — ne možemo govoriti o visu kao organizatoru ritma, elementu prozodijski relevantnom, niti o izmjeni uzlaznih i silaznih naglasaka, pa tako ostajemo, držeći se u tome A. W. de Groota<sup>4</sup>, kod ona navedena četiri tipa skladanja stiha, dodavši da je premalo primjera da bi se definitivno dokazalo postojanje formacije hrvatskog stiha koji bi se osnivao samo na skupinama riječi i cezuri, ali će polustisi i drugi članci, a to su skupine riječi, postojati u kombinaciji sa slogovnim, naglasnim i besjedovnim principom.

<sup>2</sup> Izraz »vis« sugerirao mi je Bulcsú László, koji mi je i inače pomagao, posebno u nekim pitanjima iz povijesti jezika.

<sup>3</sup> Poredbeno proučavanje srpskohrvatskoga epskog deseterca i sporna pitanja njegovoga opisa, »Zbornik Matice srpske za književnost i jezik«, knj. XVII/2, 1969.

<sup>4</sup> Algemene versleer, Den Haag 1946.

## 2. OSVRT NA POČETKE HRVATSKOGA STIHA

Starija hrvatska poezija traje sve do preporoda u tridesetim godinama devetnaestog stoljeća. Od toga vremena govorimo o novijoj hrvatskoj poeziji, pa i o stihu, i to i umjetnom i narodnom, usmenom stihu, jer se i taj također kroz stoljeća mijenjao. Promjene su i u gradnji stiha i u repertoaru: neki se stihovi gube potpuno, ili im se znatno smanjuje popularnost, dok drugi bujaju i prevladavaju. Jedna međa, međa zamiranja staroga stiha nije, znači, toliko nejasna. Gdje je miljokaz početka, otkad stari hrvatski stih postoji? Možemo najprije odgovoriti — odvajkada. Od kada se može govoriti o hrvatskom jeziku, može se govoriti i o hrvatskom stihu. Međutim, nagađanje o tome kako je hrvatski ili slavenski stih izgledao prije prvih zapisa teško nas može dovesti do relevantnih rezultata. To, uostalom, i ne bi bio stari, nego prastari hrvatski stih. Ograničimo se, prema tome, na prve zapise: u njima možemo tražiti stihotvorstvo. Čini mi se vjerojatnim da je već *Bašćanska ploča*, najstariji dokument hrvatskoga jezika, nastao negdje oko godine 1100, zvukovno organiziran na takav način da se može smatrati nizom stihova. Da bi tekst *Bašćanske ploče* imao čvršću zvukovnu ustrojenu, nije meni prvome palo na pamet, već su to uočili Eduard Hercigonja<sup>5</sup> i Josip Bratulić<sup>6</sup>. Treba da nađemo jednu te istu osnovnu shemu da bismo govorili o stihovima (a ne o retoričkoj prozi). Tekst se sastoji od nekoliko dijelova, a svaki je posebno, ali u principu srodno ustrojen. Tvrdnja o posjedu glasi ovako:

*Az opat | Držiha || pisah se | o ledine  
juže da | Zvānimir || kralj hrvatski | va dni svoje  
v svetuju Luciju*

Ovako postavljen, taj tekst zvukovno podsjeća na stih bugarštice. Veza je samo u izrazitoj cezuri, jer je baš-

<sup>5</sup> Hrvatska književnost srednjega vijeka, u »Zborniku Zagrebačke slavističke škole«, godina I, svezak 1, Zagreb 1973, str. 54, i u knjizi *Srednjovjekovna književnost*, Zagreb 1976, str. 115—116.

<sup>6</sup> U prikazu Jedanaest stoljeća hrvatske književnosti, »Kritika« 13, 1970, str. 465.

čanski tekst, ako je zvukovno ustrojen, stih skupina riječi, a ne slogovni stih. Formule svjedočanstva pri zemljoposjednim poslovima na pučkom talijanskom jeziku X stoljeća, i to upravo one koje se odnose na benediktinske posjede kao što je bio i ovaj naš na Krku, također pokazuju zvukovnu ustrojenost<sup>7</sup>. Ostavimo za sad ovo zanimljivo razmatranje o čitavom tekstu *Bašćanske ploče*, kojemu je zvukovna organiziranost više nego vjerojatna, ali zaustavimo se na onom mjestu gdje se zazivaju nebeske sile. Takvi su tekstovi u pravilu zvukovno vezani. Evo primjera:

*Da iže sdě živet || moli za nje Boga*

To je u pojavnom obliku šesteraćki par, drugim riječima dvanaesterac. Takav fenotipski, ali ne i metametrički, dvanaesterac poslužio je kao *cijepna podloga* dvanastercu kao svijesno skladanom metru po uvoznim uzorima. Time bi, dakle, stari hrvatski stih počeo, pa smo, znači, odredili i vrijeme rođenja: plus-minus godina 1100. Preciznije su datirani stihovi koji se nalaze umetnuti u prozu *Misala kneza Novaka* (1368). Tu nalazimo nekoliko osmeraca, srodnih onima koji su zapisani u anonimnim pobožnim pjesmama, što nam pomaže da i te pjesme kronološki odredimo. Osmerac je omiljeni stih srednjovjekovnih pobožnih pjesama i crkvenih prikazanja, ali u spomenutom misalu nalazimo i dvanaesterac: »gdo ga veće ljubi — ta ga brže zgubi« (misli se ovaj svijet). Historijat, dakle, i osmerca i dvanaesterca prilično je dug (osmercu tendiraju i bugarštički polustihovi), ti su stihovi popularni u srednjovjekovnoj latinštini, ali ta će se dva stiha u hrvatskoj umjetnoj svjetovnoj poeziji posebno rascvasti u petnaestom, šesnaestom i sedamnaestom stoljeću.

<sup>7</sup> W. v. Wartburg, *Raccolta di testi antichi italiani*, Bern 1961, str. 7. Carta Capuana iz 960. završava tvrdnjom »trenta anni le possette parte Santi Benedicti«, što su dva osmerca koja su u pučkom izgovoru zacijelo imala i srok. Radi se o potvrdi posjeda benediktinskom samostanu.

## EVROPSKI KONTEKST SREDNJOVJEKOVNOG I RENESANSNOG STIHA

U komparativnom proučavanju versifikacije, analogija pojedinih stihova u raznim jezicima, ili čak i paralelizam čitavoga repertoara stihova, objašnjava se uglavnom na dva načina: ili da ta analogija stihova potječe od zajedničkog porijekla, makar i dalekoga, samih jezika (to jest da se poetički zakoni nasljeđuju slično kao i jezični), ili da djeluje uzajamni utjecaj u jednom periodu, širenje međunarodne mode versifikacije. Pitanje je, dakle, da li je u stvaranju metrike neke jezične zajednice važniji zajednički život, ili zajedničko porijeklo.

Roman Jakobson u svojoj studiji *The Kernel of Comparative Slavic Literature*<sup>1</sup>, gdje donosi neke vrlo vrijedne zapažaje o kontinuitetu poetičkih elemenata u slavenskim poezijama, uočava i tumači analogiju pojedinih slavenskih stihova zajedničkim patrimonijem. Taj učenjak zamišlja da starinski, naslijeđeni okvir stiha traje na neki način u svijesti generacija stihotvoraca, koji onda popunjavaju taj okvir novim, promijenjenim jezičnim materijalom, i na taj način nastaju stihovi pojedinih slavenskih naroda, različiti u svom konačnom pojavnom obliku prema prozodijskim svojstvima pojedinih jezika. Jakobson pokazuje da i preuzimanje recentnih stihova nekog slavenskog naroda u versifikaciju drugoga, u izvedbi pučkih pjevača, dovodi do

<sup>1</sup> »Harvard Slavic Studies«, I, 1953.

sličnih konačnih oblika kao i u onim slučajevima, gdje su, po njemu, na snazi nezavisni procesi iz istoga izvora. Po tome, međutim, suprotno od autorove namjere, proizlazi da se tvrdnja o zajedničkom praslavenskom ili indoevropskom porijeklu stihova teško može ikako definitivno dokazati, budući da se uvijek može pomišljati na periodično uzajamno ili radijaciono djelovanje. Tu daljine i prostranstva nisu od odsudnog značenja ako pomislimo na širenje vjere, pojedinih hereza, imperija, na stalna hodočašća ili trgovačke putove, na postojeće nadnacionalnih jezika i tome slično<sup>2</sup>.

Jakobson ubraja i osmerac tipa »Tiho je more kako kal«, kojemu pandan postoji u mnogim slavenskim jezicima, među stihove koji su nastali u pojedinim jezicima ne preuzimanjem jednog od drugog, niti iz slavenskih jezika, već samosvojnim razvojem od zajedničkog prapočetka. Ta njegova studija inspirirala je i tumačenje nekih drugih, na primjer starih irskih stihova, na isti način, to jest zajedničkim indoevropskim porijeklom<sup>3</sup>. To tumačenje ne možemo primijeniti kad nađemo na podudarnost stihova na jezicima koji nisu iste grupe. Tako Stojan Vujičić iznosi u studiji o južno-slavenskim metričkim oblicima u poeziji Balinta Balassija (1554—1594) da je taj mađarski pjesnik napisao nekoliko pjesama i po hrvatskim uzorima; njegova pjesma *Aenigma* (oko 1577) nastala je »po napjevu jedne hrvatske pjesme«<sup>4</sup>. Stih te pjesme odgovara stihu »A ti divojko šegljiva« ili »Tiho je more kako kal«, tj. to je oksitonični osmerac. Pouzdan primjer povezanosti poetskih oblika jezika posve različitih po povijesti. U razmatranju rasprostranjenosti oksitoničnog osmerca (jampskog, asimetričnog osmerca) ne može se ne osvrnuti na popularni latinski stih tipa »Aeterne rerum

<sup>2</sup> O sudovima raznih autora o počecima slavenske versifikacije iscrpno nas obavještava E. Hercigonja u poglavlju »Stihovi, retorička ritmika« svoje knjige *Srednjovjekovna književnost (Povijest hrvatske književnosti 2)*, Liber-Mladost, Zagreb 1976, str. 140 i d.

<sup>3</sup> Calvert Watkins, *Indo-European Origins of a Celtic Metre*, u zborniku *Poetics-Poetyka-Poëtika*, PWN, Warszawa 1961, str. 99 i dalje.

<sup>4</sup> St. Vujičić, *Les formes métriques sud-slaves de la poésie de B. Balassi*, »*Studia slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*«, t. VI, fasc. 3—4 Budimpešta 1960, str. 397—398.

conditor«, ambrozijski osmerac, te na mlađe romanske stihove kao što su starofrancuski:

*Tot droit s'en vet vers Florimont,  
Les eus et la bouche et le front  
Li ait mout doucement baissie<sup>5</sup>*

Razmotrivši prozodijska svojstva jezika i težnju da se materijalom jezika popuni određeni okvir, vidimo da su i latinski i starofrancuski stih varijante onog istog osmerca, a postoji takav i staronjemački stih. Među osmerce *Florimonta* umetnuti su i takvi novogrčki osmerci, a među njemačkim stihovima toga tipa Ulricha von Lichtenstein nalazimo i slovenski osmerac<sup>6</sup>. Nalazimo i ambrozijske, latinske osmerce u koje su prozodijski umetnute irske riječi<sup>7</sup>. Ako pri tom znamo da je popularne himne u tom stihu počeo pisati upravo sveti Ambrožije u 4. stoljeću, a vidimo da ima i višejezičnih pjesama gdje je princip polstovjeđivanja stihova najjasnije uočljiv, zar nije vjerojatnije smatrati da se taj stih širio kako se kršćanstvo širilo među razne narode (i sam Jakobson na jednom mjestu navodi osmeračke latinske stihove slavenskoga sveca Vojtjeha, praškog biskupa, pruskog, ugarskog i poljskog misionara, +997<sup>8</sup>), umjesto da za svaki pojedini jezik zamišljamo samosvojni razvoj toga stiha od indoevropskih prapočetaka?

Kad govorimo o metričkom okviru, zaključak će biti da je važniji zajednički život raznih naroda nego zajedničko porijeklo neke grupe naroda. Međutim, kako se okvir ispunja stanovitim jezičnim materijalom, srodniji jezični materijal dat će u konačnom obliku sličnije stihove. Imajmo na umu da prozodijska srodnost jezika, koja nam je ovdje od važnosti, ne mora biti u razmjeru s lingvističkom srodnošću.

U zajedničkom životu evropskih naroda i dodirima njihovih kultura — gdje je obično u pojedinim perio-

<sup>5</sup> Aimon de Varennes, *Florimont*, izd. A. Hilka, Göttingen 1932. Citirani su stihovi 9439—41. Vidi i Prilog 4. na kraju ovog poglavlja.

<sup>6</sup> Vidi prilog 5. i 6.

<sup>7</sup> Na primjer u Mone, *Hymni latini medii aevi*, Friburgi 1853—55, III, »Ad s. Aidum«.

<sup>8</sup> Vidi Prilog 3.

dima jedna bila vodeća ili bar istaknutija u određivanju tokova i širenju moda, a postojala je i literarna produkcija i na nadnacionalnim jezicima kao što je u prvom redu latinski, a onda i grčki, a i staroslavenski — dolazi do konvertibilnosti versifikacije, to jest stih na jednom jeziku ostaje taj isti stih preveden na drugi jezik, makar da je jezični materijal različit, a tako i ritmička osnova. Razne prozodijske metode primjenjuju se na isti okvir. U germanskim i slavenskim jezicima taj okvir je u ranom periodu usvojen, pa srednjovjekovne mediteranske metre, koji su fiksirani i u kršćansko-latinskoj metrici, možemo smatrati uzorima.

Kršćansko-latinski stih nesumnjivo je preuzimao navike stihotvorstva puka, ugađao ukusu pastve, pa ga po tome ne možemo smatrati potpuno jedinstvenim blokom. Ipak, u nekoliko navrata dolazilo je do pokreta koji su išli za konsolidiranjem latinštine, a time doveli i do povezivanja intelektualaca koji su se tim jezikom služili. Tako se pomalo stvara nadnacionalni standard versifikacije, predstavljen metrom latinskih pjesama. I latinski jezik popunjava taj metar prema vlastitim ritmičkim svojstvima. Neki pučki stih preuzet u latinsku versifikaciju doživjet će stanovitu preobrazbu.

Evropske jezične i kulturne zajednice djeluju jedna na drugu prenošenjem poetičkih vrednota od jedne do druge, ali i sudjelovanjem u latinskoj poeziji, koja služi kao prenosnik. Nastala međunarodna moda adaptira sebi ritmičku inerciju pojedinih jezika, a i versifikacijske navike. U kasnijem razvoju nacionalnih kultura dolazi i do vrednovanja stihova prema njihovoj popularnosti i tradicionalnom ugledu, pa stih koji se smatra dobrim pandanom stihu neke druge poezije ne mora pratiti metrički okvir uzora. Naši stariji pjesnici prevodili su talijanski endecasillabo svojim popularnim dvanaesterom (premda je u repertoaru postojao i jedanaesterac), prvi prevodioci Dantea u devetnaestom stoljeću prenosi su endecasillabo desetercem, i tome slično.

Metrički okviri, koje su Hrvati zatekli u novoj jadranskoj domovini, ili s kojima su tu došli u dodir, podčinili su sebi prvotnu, pretkršćansku versifikaciju, odnosno bitno djelovali na njezinu novu organizaciju. I dalji razvoj versifikacije prima utjecaje izvana, ali se mijenja i unutarnjim razvojem. Neki metri postaju iz-

razito popularniji od drugih, a kako svaki metar, makar da je u sistemu, ima i neka svoja specifična svojstva, popularni metar može nametnuti neke svoje karakteristike ostalima. Razvoj književnog jezika utječe prije svega na promjene unutar metričkog okvira, na način popune okvira prozodijskim jedinicama, ali i na popularnost određenog stiha. Konačno, jaka pjesnička ličnost može učiniti inovaciju u versifikaciji koja ima karakter mutacije, a ne modifikacije.

Možemo nagađati kakav bi stih rodila prozodijska svojstva starog hrvatskog jezika da je razvoj mogao biti izoliran, autonoman. Labilni metri nekih starih zapisa mogu se smatrati početnim stanjem, ali i razlabavljenjem čvrstih metara u ustima pučkog pjevača. Ipak, s dosta sigurnosti možemo reći da stih u ustima narodnog pjevača daje dosta pouzdano svjedočanstvo o prozodijskom potencijalu jezika.

Kakve su ritmičke osobine hrvatskog srednjovjekovnog i renesansnog stiha? U kakve se osnovne jedinice formira jezični materijal?

Stari hrvatski jezik bilo kojega dijalekta imao je razmjerno malen broj razlikovnih vokala (naročito poslije vokalizacije jakih poluglasa, a nestanka slabih), a ti su se vokali jasno izgovarali. Konsonanti su se također jasno izgovarali i oštro dijelili na zvučne i bezvučne. Vokali su bili ili kratki, svaki vokal imao je određenu intonaciju, a ta intonacija regulirala je mjesto naglasaka; s time u vezi, položaj akcenta kao prozodijska vrednota nije bio od značaja. Jasne su tendencije da kvantitet dobije neko značenje, ali, u ovom razdoblju, ne do te mjere da bi duljina sloga bila organizator metra. Istaknuta je vrednota sam slog kao zvučni vrh omeđen manje zvučnim glasovima ili šutnjom, ali se čisti silabizam stiha zacijelo ne bi samoniklo razvio iz prozodijskog potencijala hrvatskog jezika budući da je jasno izraženo stvaranje ritmičkih skupova i u prozi (ilustrativan je već spomenuti raspored enklitika).

Od važnosti je u starijoj hrvatskoj versifikaciji *fonetska riječ*, koja je i naglašena, ali nije važno samo mjesto naglasaka, koje, istaknimo, varira prema dijalektima, govorima, pa čak i prema raspoloženju recitatora (npr. prebacivanje naglasaka na veznik). U tom smislu

u staroj poeziji ne možemo govoriti o akcentskim mjera-rama u smislu njemačke, engleske ili moderne ruske versifikacije, to jest da naglašeni slog prate nenaglašeni u određenom broju. Naglašena riječ centralno je mjesto okupljanja slabih riječi i slogova, bilo da su ispred ili iza nje. Ovako nastale ritmičke cjeline mogu se smatrati ravnopravnima i kad nisu jednakosložne. U rano zapisanoj pjesmi »I kliče devojka«<sup>9</sup> iz usta pučkog pjevača vidi se da pjevač po volji, kao posebnu igru, umeće riječi bez naglaska u stih ponavljajući ga u toku melodije:

*Nisu ti ubijena  
da nisu ti ubijena  
nisu ti ubijena  
da živa mi sta odvedena  
živa sta odvedena  
k caru Pajazitu na portu.*

Strofa pjesme »I kliče devojka« sastoji se od tri dijela tri stiha, od kojih se neki ponavljaju. Možemo možda s više ispravnosti govoriti o jednom trodijelnom velikom stihu koji se dijeli na tri mala stiha, na tri članka ili kolona.

Umjesto da se sastoji od tri dijela, veliki stih češće se sastoji od dva dijela, dva kolona. Koloni, članci, stoje se od ritmičkih jedinica — fonetskih riječi (akcentatskih cjelina), odvojeni su cezuruom. Stih s jakom cezuruom i s dijelovima koji se osjećaju jednakima bez obzira na broj slogova nalazimo i inače u poeziji ranog srednjeg vijeka: ove osnovne zahtjeve zadovoljavaju i stari germanski epovi, a tako i stih *Pjesni o Cidu*. A. Lord navodi da i danas stihovi koje srpski i hrvatski narodni pjevači recitiraju (ne pjevaju), a zapiše ih »pisar koji se ne trudi da dobije dobre ritmičke retke (...) izgledaju vrlo slični tekstu starog španjolskog Cida, ili eskorijalskom rukopisu srednjovjekovnog grčkog Digenisa Akritasa s njegovim 'nepravilnostima' metra.«<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Zapisao P. Hektorović u *Ribanju* godine 1555, tiskano u Veneciji 1568.

<sup>10</sup> Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Atheneum, New York 1965, str. 127.

Lord smatra da je pisar odgovoran, ali možda je baš recitator bio ležeran.

Ovako zamišljen tip ranog pučkog hrvatskog stiha lako će se prilagoditi romanskom izosilabičkom kupletu, na primjer osmeračkom, ili šesteričkom, ili, ako taj kuplet smatramo velikim stihom, onda šesnaesteru ili dvanaesteru, koji se opet mogu složiti u dvostihe, što možemo, ako hoćemo, nazvati četverorednom strofom.

Praosmerac je po tome jednočlan, i u paru daje šesnaesterac. Za takav stih imamo i lijepu potvrdu među pjesmama *Ranjinina zbornika* i to onima koje su zacijelo ostatak starijega tipa poezije, prije kariteanskog petrarkizma, koji je karakteristika glavine zbornika. Šesnaesteračka pjesma o kojoj govorim poznata je pod naslovom »Odiljam se«:

*Odiljam se, moja vilo: Bog da nam bude u  
družbu,  
plač i suze i moju tužbu: da bi znala, moja vilo!  
Odiljam se, a ne vijem: komu ostavljam liče  
bilo.*

*Pokle ti je služba mila: koju ti sam je činio,  
a sad sam te ucivilio: ostaj zbogom, moja vilo!  
Odiljam se, a ne vijem: komu ostavljam liče  
bilo.*

Ova pjesma posve je u duhu viteških opraštanja s dragom, zacijelo kasni odjek »Križareva rastanka« kakav je onaj Conona de Béthune, slavnoga učesnika u pohodu na Zadar i u stvaranju Latinskoga carstva, starofrancuskog pjesnika, ili njegovih njemačkih sljedbenika Friedricha von Hausen i Albrehta von Johansdorf.<sup>11</sup>

»Odiljam se« pripada pisanoj, umjetnoj poeziji. Zapisan je, međutim, stih u osnovi isti, ali po pjevanju narodnog pjevača. Taj stih, zvan *bugarštikičkim stihom*, ima također izrazitu cezuru; članci pokazuju tendenciju prema osmercu. Prvi članak često je sedmerac, pokraćen je, čime se ističe cezura, a pripjevom ili kraćim stihom obilježavaju se odlomci:

<sup>11</sup> Prema knjizi Istvána Franka navedenoj u Prilogu 5.

*Dva mi sta siromaha' dugo vrime drugovala,  
lipo ti sta drugovala' i lipo se dragovala,  
lipo plinke dilila' i lipo se razdiljala,  
i razdiliv se' opet sazivala.*

Pjesme složene u ovom stihu nazivaju sami pjevači bugarskima (bugaršćinama, bugarkinjama). To ime izvodimo od latinskoga pridjeva *vulgaris*, tako da bi *bugarštica* značilo pjesmu na narodnom jeziku, dakle ono isto što i španjolsko *romance*. Slavenski se jezik na Jadranu od najstarijih spomenika naziva *vulgare* (koji put se ono *v* piše *b*), tako da je on pučki jezik prema latinskom (a nije se razvio kao jezik književnoga djelovanja dalmatinski pučki romanski jezik). Kao što se ime bugarsko u latinskim spomenicima povezuje s *vulgaris*, tako se zacijelo i narodno ime bugarsko miješa u značenje riječi bugarštica. Uz bugarštice povezano je i srpsko ime, »srpskim načinom« kod Hektorovića, »modi et styli sarbiaci« kod Križanića. U bugaršćinama imamo tip pjesme koji svjesno stoji u opoziciji prema latinskom, dijačkom, pa i osebujni oblik stiha rano zapisanih bugarštica s pravom možemo tumačiti nastojanjem da se istaknu prozodijska svojstva (ili čak i tradicije) pučkog, slavenskog jezika. Postoji mišljenje, koje je i najraširenije, da je stih bugarštica slavenska, srpska varijanta bizantskog *političkog stiha*. Mislim da je vjerojatnije stih bugarštica tumačiti ovakvom koezistencijom, a istovremeno i opozicijom slavenskog i latinskog stihotvorstva; kao mjesto nastanka označio bih dukljanske krajeve. Dodajem da bizantskom političkom stihu vrlo vjerno odgovara dosta popularni stari hrvatski stih tipa:

*Neharnu služim gospoju, zamani danke traću.*

Osmerac, premda o njemu govorim kao o posebnom stihu, možemo još i dalje smatrati samo polustihom šesnaesterca, bilo da se radi o kršćansko-latinskoj, romanskoj ili hrvatskoj versifikaciji. Karakteristika je kršćansko-latinskog osmerca da je jednakosložan, izosilabičan: u početku, u himnama sv. Ambrozija, koji je počeo popularizirati taj metar, uz jednakosložnost

poštuju se i pravila klasične, kvantitativne versifikacije, a kasnije, za jedan dug period i veliko područje, možemo reći da je stih naprosto jednakosložan.

Osmerac starijega tipa ima jednak broj slogova bez obzira gdje mu pada zadnji naglasak. I rimovanje može biti izvan naglasaka:<sup>12</sup>

*Nunquam erat deficiens  
et sic est effectus sciens.*

Izosilabizam vidimo i u jednom dijelu novoromanske versifikacije: angloromanski *Brandanov život* ima jednakosložne stihove bez obzira da li imaju muške ili ženske završetke, a tu pojavu vidimo i u nekim rukopisima Guillaumea de Deguilville. I u provansalskim tekstovima nalazimo rimovanje naglašanih i nenaglašanih vokala, npr. *cornéro — sazó, vóstres — ples*, što sa zgražanjem navodi Tobler (»Noch schlimmer ist es freilich wenn man, wie Provenzalen nicht ganz selten getan haben, tonlose Endvokale im Reime betonten gleichsetzt...«<sup>13</sup> Neke slučajeve sličnog rimovanja mimo naglasaka nalazi taj autor u francuskoj poeziji čak 15. stoljeća, ali ne i sa izosilabizmom. Izosilabizam zadržao se dulje upravo na krajnjim područjima Mediterana: nalazimo ga u portugalsko-galicijskoj lirici, u osmercima-šesnaestercima kraljâ pjesnikâ, portugalskoga Dom Dinisa i španjolskoga Alfonsa Mudroga:<sup>14</sup>

*E d esta rason vos direi' un miragre fremos assaz  
que fezo Santa Maria' por un crerigo alvernaz*

a zadržao se dugo u hrvatskoj i srpskoj versifikaciji, u suženoj primjeni vrijedi još i danas.

U latinskoj versifikaciji u 12. i 13. stoljeću dolazi do sve veće brige za pravilnošću izmjene akcenta, i to, kako kaže Lote<sup>15</sup> »presente le caractère d'une renaissance.«

<sup>12</sup> Prema: A. Tobler, *Vom französischen Versbau* (V izd), Leipzig 1910, str. 9.

<sup>13</sup> Tobler, op. cit., bilješka na str. 10.

<sup>14</sup> Prema: M. Rodrigues Lapa, *Das Origens da poesia lirica em Portugal na idade media*, Lisabon, 1930, str. 317—19.

<sup>15</sup> Georges Lote, *Histoire du Vers français*, I, Pariz 1949, str. 44—46.

Ambrozijski osmerac ne može više završiti dvosložnicom, a ni stih tipa *Dies irae*, zvan i trohejski dimetar, ne može završiti jednosložnicom. Međutim, to će još dugo moći u konzervativnijoj versifikaciji. Marulićevi usputni latinski osmerci pravilno su trohejski:

*Marchus ego sum Marullus,  
quo peccator major nullus*<sup>16</sup>

a tome stihu razvit će se hrvatski pandan tako da će se uspostaviti cezura u sredini, a da ne bude obavezan naglasak na predzadnjem slogu, pa ni ženska rima. Međutim, u ranom Marulićevom prevodilačkom stvaralaštvu još ćemo naći labilnost cezure. Tako *Meditaciju o mucu Isusa Krista*, latinski složenu u ambrozijanskom osmercu, Marulić prevodi osmercima koji su čas simetrični, čas asimetrični:<sup>17</sup>

<i>Smrt trpiš i svaku muku</i>	3 : 5
<i>da daš slobod' svomu puku</i>	4 : 4
<i>Zač si žedan' na križu steć</i>	4 : 4
<i>toliko gorko sada mreć?</i>	5 : 3

Uočimo i da ženska odnosno muška rima dolaze i u jednom i u drugom tipu. I u primjerima gdje se osmerac izmjenjuje sa sedmercem u dugom stihu petnaesteru (što za romanske versifikacije znači da se izmjenjuje polustih ženskog završetka s polustihom muškog završetka, koji je prema tome za jedan slog kraći), tako u Marulićevoj *Anki satiri*, nalazimo koji put i u osmercu mušku rimu i završetak jednosložnicom, a u sedmercu žensku rimu:

*U toj rpi ni bob, u kom' crni žižak ni zašal,  
ni oraha na stablu tom' ki se šupalj ni našal.*

Marulićev petnaesterac bliži je starijem latinskome *versus popularis*, gdje su završeci akcenatski bili slobodniji.

<sup>16</sup> F. Fancev, *Nova poezija Splitsanina Marka Marulića*, »Rad« 245, 1933, str. 53.

<sup>17</sup> Fancev u navedenom radu ustanovljava da je »Meditacija« sv. Bonaventure, a ne sv. Bernarda kojemu je pripisuje naš prevodilac. Stihovi su iz 21. i 22. strofe.

I kod toga našeg starog pjesnika jasna je, međutim, tendencija da se osmerac, koji se bez nekog sistema raspadao na manje dijelove, fiksira stalnom cezuroom ili u tip 4:4, ili u tip 5:3 (3:5). Prvi će biti pandan akcenatskom trohejskom tetrametru, a drugi ambrozijanskom osmercu. Još dugo će i simetrični stih, onaj parnih članaka, moći imati mušku rimu; nalazimo je i u »Dervišu« Stijepe Đurđevića:

*Još kašiku imam i štap,  
i to ću ti darovati,  
benum džanum, čin'mo hesap,  
mogu li ti što već dati,  
neg ako ćeš i moj kaiš —  
praznoruk sam Dedo Derviš.*

Muška rima da, ali ne i završetak ritmičkom jednosložnicom, jer »i štap« dvosložna je ritmička cjelina, a naglasak može biti gdje čitalac želi. U kasnijim simetričnim osmercima ovoga tipa, naročito u zapisanim narodnim pjesmama, ne javlja se više muška rima, a niti završetak jednosložnicom. Asimetrični osmerac dopušta uvijek mušku rimu, pa i pravu jednosložnicu na kraju sve do dana današnjega, i on je pandan evropskom okšitonom osmercu (jampskom osmercu s muškom rimom).

Asimetričnom osmercu srodan je sedmerac kakav smo vidjeli u *Anki satiri*. Sedmerac uvijek može imati mušku rimu i jednosložnicu na kraju, češće ga nalazimo u crkvenim pjesmama, tako u popularnoj »U se vrime godišća«. Sedmerac se, kako nam svjedoči Zoranić, mogao pjevati na iste melodije na koje i asimetrični osmerac; za pjesmu »Bište želje ljuvene« navodi u *Planinama* da se pjeva »u zuk«, po melodiji, pjesme »Drazi mi goru projdoše«.<sup>18</sup>

Zoranić nam, s druge strane, pokazuje da se hrvatski sedmerac smatrao pandanom talijanskom sedmercu, jer strofa Sladojeve i Dragoljubove tenzone odgovara prvim strofama Petrarkinih canzona br. 125 (»Se'l

<sup>18</sup> Prema izdanju *Planina* u 8. knjizi »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, priredio F. Švelec bilješke V. Štefanića i priređivača, str. 112.

pensier che mi strugge») i br. 126 («Chiare, fresche, e dolci acque»), gdje imamo dva sedmerca i jedan jedanaesterac (koji kod Zoranića ima oblik 4:4:3). Talijanski, Petrarkin sedmerac također je izosilabičan, ali je završetak »piano«, s dvosložnom (ženskom) rimom podudarnom akcentu, po prirodi talijanskog jezika. Zoranićev sedmerac, u skladu s drevnim pravilima hrvatske versifikacije, može imati bilo žensku, bilo mušku rimu a da se broj slogova ne mijenja.

U starom hrvatskom repertoaru stihova nalazimo i jedanaesterac rasporeda 5:6, a vezan je uz religioznu poeziju, često u safičkoj strofi. Među pjesmama Džore Držića nalazimo jedanaesteračke tercine u prijevodu »Salve Regina«.<sup>19</sup> Nalazimo jedan s jednosložnicom na kraju: »Po Svetom Duhu ki čudno začet bi«, što se rimuje s *dobi* i *utrobi* (gdje nema podudaranja u mjestu akcenta ni po staroj, ni po novoj akcentuaciji). Stih 5:6 hrvatska je varijanta talijanskog endecasillaba, ali kao da je ostao vezan uz nabožnu liriku, dok u svjetovnoj poeziji po popularnosti i značenju endecasillabu odgovara dvanaesterac kojim se taj talijanski stih i prevodi. To možemo protumačiti prepetrarkističkom tradicijom i većom rasprostranjenošću dvanaesterca.<sup>20</sup>

Taj stih stare hrvatske poezije najviše je privukao pažnju stručnjaka. Jagić<sup>21</sup> smatra da je to naprosto narodni (tj. samonikli) stih koji je svoju kompliciranu shemu rimovanja dobio po uzoru na romansku versifikaciju. I noviji istraživači, na primjer A. Schmaus<sup>22</sup>, koji vrlo kompetentno govori o nekim karakteristikama toga stiha, smatraju da je simetrični dvanaesterac po-

<sup>19</sup> Džore Držić, *Pjesni ljubene*, prir. J. Hamm, St. p. hrv. 33, Zagreb 1965, str. 84—85.

<sup>20</sup> S. Petrović, Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti, »Rad« JAZU br. 350, str. 98; »veza sa zaledem«, a to je »identificiranje s maticom vlastitog jezika«, odlučuje o sudbini oblika (konkretno soneta). Vidi u tom radu i bilješku na str. 282.

<sup>21</sup> Dvanaesterac u starijim pjesmama slavenskih (srpsko-hrvatskih) pjesnika u Dalmaciji, prema tekstu u *Izabrani kraći spisi*, ur. M. Kombol, Zagreb 1948, str. 318—37.

<sup>22</sup> Der Zwölfsilber in der dalmatinisch-ragusälschen Literatur des 16. Jahrhunderts, »Ivšičev zbornik«, Zagreb 1963, str. 317—26.

stojao oduvijek i paralelno kao narodan i kao umjetan stih. Stariji zapisi naše narodne poezije, zapisi s usta narodnog pjevača, ne pokazuju, međutim, onu urednu izosilabičnost koju pokazuju zapisi iz devetnaestog stoljeća, posebno Vukovi. Kako sam pokušao pokazati u razlaganju o osmercu, prozodijske vrednote staroga hrvatskoga ili srpskog jezika ne ukazuju same po sebi na nuždan razvoj izosilabičnosti, već prije na rađanje fonetske riječi kao jedinice metra, kojoj se po sluhu pripisuje stanovito trajanje. Kao ritmičku podlogu dvanaesteru — dvostrukom šesteru — treba smatrati dvodijelnu ritmičku strukturu gdje su članci bili kraći od tipičnih članaka stiha bugarštice. Takav kraći stih nalazimo obilježeno umetnut među duge stihove bugarštice, ili kao refren,

*I razdilih se opet sazivala.*

Takva podloga mogla je poslužiti i za izosilabički peterac, popuniti okvir kršćansko-latinskog peterca kao u zacijelo vrlo staroj molitvi »Zdravo, Marijo«, odnosno peteračkih parova, što zovemo simetričkim desetercem.

Rani je šesterac kao dio dvanaesterca bio jednočlan, što je kod kratkog stiha bilo dosta razumljivo. Takav šesterac bio je izosilabičan kao i osmerac, mogao je, dakle, bez promjene broja slogova imati bilo mušku, bilo žensku rimu, završavati jednosložnicom ili višesložnicom. Redovito se rimuju u paru šesteri pred cezuruom i oni na kraju, to jest ako dva dvanaesterca napišemo kao šesteračku strofu, onda se rimuju nazmjence. Shema rimovanja može biti i zapletenija, to jest da se završna rima jednoga para prenosi u srednju rimu slijedećeg para, kako je i u zacijelo najstarijim zapisima dvanaesterca, u »Fragmentima o sv. Katarini«<sup>23</sup>:

*Bići bi bijena i da ju glad mori  
u tamnicu vržena pod tvrdi zatvori.  
Svitlost joj progori s nebeskoga stana,  
s mirisnimi stvori tu bi brašnovana.*

<sup>23</sup> Fragmente o svetoj Katarini objavio je Jagić u »Stari-nama« I, 1869, u »Životu sv. Katarine«.

I među ovim fragmentima nalazimo stihove s muškom rimom i jednosložnicom:

*Nemil(i) ov cesar' prit veli prid pristol,  
za vrć ju u paklen žar' trudi jak lav i vol.*

O sv. Katarini ima više starih pjesama na latinskom i na drugim evropskim jezicima. Tako imamo latinsku himnu sličnog sadržaja u stihu 8<sup>m</sup>:6<sup>z</sup>, koji je po jakosti cezure i po rimovanju srodan našem dvanaesteru:

*Remittitur in carcerem' salve flagellata,  
hora nona per caesarem' victuque privata,  
sed divino munere' ab angelo cibata,  
sacro tandem numine' recensque oblata.<sup>24</sup>*

Ima i latinskih dvanaesteračkih stihova o istoj svetici, koji se rimuju leoninski:

*Quae te spopondisti' sponsam fore Christi,  
sponsa sponso gratos' fac nos et acceptos.  
Victrix sapientum' dum solvis tormentum  
caesa lacte fluis' Sina sepeliris.<sup>25</sup>*

Uočimo u ovim stihovima i miješanje ženske i muške rime. Mone napominje da su složeni po uzoru na »Ave maris stella«. Da je ta glasovita šesteračka marijanska himna bila vrlo davno poznata kod nas, svjedoči nam naša tzv. *Šibenska molitva* iz 14. stoljeća, crkvena masovna recitacija u stihu skupnā riječi, gdje se, pored izraza »o zvezdo morska« nalazi i ovaj stih:

*Gospoje, ti si naše matere nevoljnoje boliznivoga  
imena priminjenje*

a to *priminjenje imena* odnosi se na anagram AVE — EVA, opjevan u spomenutoj marijanskoj himni:

*Sumens illud Ave' Gabriellis ore,  
Funda nos in pace' mutans nomen Evae.*

<sup>24</sup> Mone. op. cit., br. 1007.

<sup>25</sup> Idem, br. 997.

Šesterac »funda nos in pace« naći ćemo metrički upotrebljen u *Komediji V* Nikole Nalješkovića za scenski šaljivi efekt:<sup>26</sup>

*Funda nos in pace.' Neću mu veće dat  
da ga one svlače' ako će sa mnom spat.*

Na tom mjestu Nalješković miješa više latinskih polustihova s hrvatskima, pa rimuje »inducas — čas, hodie — grijeh, lumine — mine.« On nam time dosta rječito svjedoči: 1. da se latinski šesterac osjećao jednakovrijednim hrvatskome, i 2. da je rimovanje bilo izvan naglaska, jer za primjer kao »lumine« ne možemo zamišljati nekakav stari čakavski naglasak koji bi omogućio akcenatski podudarnu rimu s »mine«.

Latinski stihovi himne »Ave maris stella« šesterici su pretežno binarnoga ritma, budući da je pjesma složena gotovo od samih dvosložnih riječi. Ima, međutim, latinski šesterački polustih koji je po ritmu ternaran, pa i dvostruko rimovan:

*Ego quae perii,' ovis sum misera;  
a fauce tartari' me Jesu libera!*

Ovi stihovi još u prošlom stoljeću navođeni su kao moguću uzor Maruliću.<sup>27</sup> Takav se kršćansko-latinski dvanaesterac povezuje s kvantitativnim latinskim asklepijadskim stihom kao što je Horacijev (Carm. I.1):

*Maecenas atavis' edite regibus*

Ako i ne moramo srednjovjekovne dvanaesterce i srodne stihove izvoditi baš iz ovoga latinskoga stiha, možemo prihvatiti da je povezivanje s klasičnim stihom davalo ugled pučkoj modi središnje cezure, i populariziralo izosilabizam.

<sup>26</sup> Miješanje latinskih i hrvatskih šesteraca nalazimo u stihovima 320—28 te komedije. Vidi i Prilog 14.

<sup>27</sup> Latinske uzore hrvatskog dvanaestera navodi D. Kovačević, *Slikovani dvanaesterac*, »Vienac« 1891, str. 443. i 507. Za citirane stihove navodi izvor Daniel, *Thesaurus hymnologicus* II, str. 371. Jagić se sa sumnjom osvrće na to u navedenom djelu, str. 324.

U obitelji takvih stihova spada i francuski aleksandrinac, nazvan tako u 14. stoljeću po popularnim spjevovima o Aleksandru; taj francuski stih moći će imati »muklo e«, slog više, na kraju bilo kojeg šesterca, što odgovara prirodi francuskoga jezika. Francuska epika, pa i taj stih, širi se u osebujnoj varijanti u Italiju, naročito sjevernu, gdje se sastavljaju epovi u dvostruko rimovanom aleksandrincu, u mletačkoj redakciji staro-francuskog jezika. Jedan od autora franko-talijanskih epova, Niccolò da Verona, bio je 1333. u Dubrovniku i poučavao dječake »in grammaticallibus et alias scientias quas novit«. Iz njegove nadopune *Entrée de Spagne* E. Carrara<sup>28</sup> upozorava na ovu školničku usporedbu:

*Tot, si com au scoliér' feit licion le mestre  
li barons vont derier, com li clerge au preste.*

Srodnu školničku usporedbu ima i Marulić u *Juditi* (stihovi 231—2) u prizoru kad Oloferno saziva »u dvor svoj amonske vojvode«, u analognim dvostruko rimovanim dvanaestercima:

*Stahu kako dica' kad skulan di »quitto«  
ter pojamši biča' zakrikne srdito.*

Možemo mirne duše pretpostaviti da su one »aliae scientiae« dubrovačkog skulana uključivale i nauk o skladanju dvanaesterca. U njegovim aleksandrincima javlja se sporadično i dvostruka rima.

Rani hrvatski šesterac, polustih dvanaesterca, dopuštao je uvijek i mušku i žensku rimu, to jest i višesložnicu i jednosložnicu na kraju. Vidjeli smo da se osmerac polarizirao na dva stiha, od kojih samo onaj s neparnosložnim člancima dopušta jednosložnicu na kraju, dok onaj parnosložni to ne dopušta; u staroj umjetnoj poeziji završavao je koji put i simetrični osmerac muškom rimom, ali ne i fonetskom jednosložnicom.

<sup>28</sup> Enrico Carrara, Niccolò da Verona a Ragusa, u *Rešetarovu zborniku*, Dubrovnik 1931, str. 232.

U današnjoj narodnoj versifikaciji centralnog hrvatskog i srpskog područja vrijedi pravilo da parni članak ne može završavati jednosložnicom, niti imati mušku rimu. Po tome stihovali kojima je na kraju parnosložan članak odgovaraju evropskim baritonim stihovima, onom završetku koji se talijanski zove »piano«. Neparnosložni članci na kraju stiha dopuštaju jednosložnicu i mušku rimu, kako je već rečeno za asimetrični osmerac, i odgovaraju oksitonim stihovima (talijanski »tronco«). To pravilo je gotovo bez iznimke na štokavskom području. Ono nije postojalo oduvijek, i nastalo je upravo pod utjecajem preciznog razlikovanja oksitonosti i baritonosti u ostaloj evropskoj poeziji. Hrvatski jezik tu zbog nevažnosti položaja akcenta ne rađa akcent-ske klauzule, već dolazi do navedenog osebujnog rješenja, polariziranja metričkog repertoara na dva tipa. Tu promjenu bih vremenski stavio negdje oko godine 1400.

Taj razvoj moramo pretpostaviti i za šesterac: da bi mogao i dalje imati jednosložnicu na kraju, a taj je običaj naslijedio iz starije faze, on mora završiti neparnim člankom, baš kao i oksitonični osmerac: to za šesterac znači da se mora podijeliti na dva trosložna članka. To se uistinu i dogodilo: dubrovački šesteraci, dijelovi dvanaesteraca, raspadaju se već od najranijih zapisa (a to je prva polovica 15. stoljeća) na dva trosložna članka:

*Evo sam | ostavljen' srid morske | pučine,  
valovi | moćno bjen' daž dojde | s visine.<sup>29</sup>*

Razvija se polarizacijom i drugi, baritonični tip šesterca:

*Gdi ju dostigoše' trava zelenješe,  
gdi š njom počivaše' vince žuberješe.<sup>30</sup>*

Danas se ternarni dvanaesterac gotovo sasvim izgubio, šesterac se zacijelo osjećao odviše kratkim stihom a da

<sup>29</sup> »Carinske« stihove objavio je Jireček u Jagićevu »Arhivu«, 19. 59, 61/2.

<sup>30</sup> Jagić uvrštava tu pjesmu (»Prilijepa djevojka...«) u svoje izdanje Menčetićevih i Držićevih pjesama (Stari pisci II, 1870), dok je Rešetar izbacuje (isto, II izd., 1937).

bi se dalje dijelilo na članke. Ternarni, oksitonički dvanaesterac nalazimo tu i tamo kao rijetkost, na primjer u Gradišću:

*Da bi on doma bil' zdavno bi pri nas bil,  
s manom bi rožicom' govoril divojkom.<sup>31</sup>*

Dubrovački dvanaesterac proširio se dijelom na Hvar (Lucić). Marulić, koji inače pokazuje znakove arhaiziranja i konzervativnosti, sačuvao je stariji jedinstveni oblik dvanaesterca, a za njim se poveo i Hektorović. Zacijelo da ovdje igra ulogu i razlika u dijalektu (u zapadnoj čakavštini ima i recentno zapisanih neraščlanjenih šesteraca koji imaju jednosložnicu na kraju), a možda i više primjena: Marulićev i Hektorovićev dvanaesterac narativan je stih, dok je kod Dubrovčana lirski. I jedan i drugi tip zabačeni su: marulićevski zbog toga što novo pravilo o baritonim završecima parnosložnih stihova nije dopuštalo jednosložnicu na kraju, a dubrovački što se trosložni članak kao isključiva jedinica stiha osjećao prekratim.<sup>32</sup>

Govorio sam ovdje s komparativnog aspekta najviše o ona dva najpopularnija stiha stare hrvatske poezije, o osmercu i dvanaestercu. Shema njihova razvoza može se primijeniti i na druge stihove; kao prvu fazu smatrat ćemo nizanje i sparivanje akcenatskih cjelina, koje možemo nazivati i ritmičkim riječima. One su raznosložne, mjesto akcenta nije važno, ono je i pokretljivo.

Druga je faza stapanja te člankovite podloge i mediteranskih metričkih okvira koji donose i izosilabizam. U toj fazi smatramo da su svi stihovi bili tretirani kao oksitonični.

Treća je faza polarizacija stihova na baritonične i oksitonične, da bi se stvorio pandan onoj evropskoj raznolikosti završetka stihova, koji su drugi narodi zasnovali na položaju zadnjeg akcenta. Taj akcent u stano vitoj mjeri zamjenjuje duljina (kvantitativna klauzula), ili rima. Tako nastaje repertoar stihova koji omogućuje i stvaranje novih kombinacija.

<sup>31</sup> Meršić-Žganec, *Jačkar*, Čakovec 1964, pjesma br. 65.

<sup>32</sup> A. Schmaus kaže u sažetku navedene studije: »Komplicirani raspored rime i ternarni ritam sužavaju u znatnoj mjeri izbor i raspored reči i oblika (...)«.

## PRILOZI

1. *Lipo ti je, brajo, pogledati  
lipa skoka junačkoga,  
gdino mi junak poskakuje  
od kamenka do kamenka  
bila ličca pokazuje  
iza ščitka perenoga,  
iza ščitka perenoga.*

Iz »Naš gospodar poljem jizdi«, zapisao Petar Hektorović u *Ribanju*; stih je po nacrtu simetrični osmerac, ali je narodni pjevač umetao po volji slogove.

2. *Tibi, Virgo, maris stella,  
quae me, ut pia Domina,  
humillimum servum Tuum,  
respicere dignata es.*

»Jubilus« svetog Vojtjeha u izosilabičkim osmercima. Prema R. Jakobson, »O stixotvornih reliktax ...«, »Slavistična revija« 1950, str. 271. Položaj završnog naglaska varira, pa kao da nije bio važan.

3. *O theos, offenda calo,  
salva tuto vassileo.  
En fransois: Deus, boin signor,  
gardeis hui cest empereor!*

Grčki i starofrancuski oksitoni osmerci u *Florimontu* Aïmona de Varennes, izd. A. Hilka, Göttingen 1932, stihovi 693-6; grčki tekst: »ô theós, authénta kaló(n) — salva touto(n) basiléa«. Primjer konvertibilnosti stiha. Vidi ovdje 4, 5. i 6.

4. *»Iu hât min vrouwe her gesant  
bi mir ein wis diu unbekant  
ist in tiutschen landen gar  
(daz sült gelouben ir für wâr)  
dâ sult ir ir tiutsch singen in:  
des bitet si, der bot ich bin.«  
Die wise ich lernte an der stat  
und sanc drin reht als si mich bat ...  
Nu hoeret diu liet sprechent sô ...«*

'»Moja vam dama po meni šalje melodiju koja je, vjerujte mi, istina je, nepoznata u njemačkoj zemlji; sa-



Molitva sv. Bernarda pojedinim dijelovima tijela raspetoga Isusa, 6—10, u originalu i u prevodu koji se pripisuju Maruliću. Primjeri trohejskog tetrametra — simetričnog osmerca, i sedmerca. Prema navedenom Fancevljevu djelu, str. 25.

9. *Kliče mi reče junak mlad:*  
»Mi ti smo oba mlajahna  
i mi smo oba lujahna,  
mi ćemo zoru zaspati  
i nas će majka karati.«

»A ti divojko šegljiva«, primjer asimetričnog osmerca. *Narodne lirske pjesme*, priredio O. Delorko, Zagreb 1963, str. 33.

10. *Popuhnul je hladan vetar  
hladan vetar od Levanta  
i odnesal Mari krunu.  
Sprogovara lipa Mare:  
»Ajme meni, kruno moja,  
ki bi meni krunu našal,  
njegova bin ljuba bila!«*

»Marina kruna«, ista knjiga str. 37. Primjer simetričnog osmerca.

11. *Chiare, fresche e dolci acque,  
ove le belle membra  
pose colei che sola a me par donna*

*Ki god mladi ne ljubi,  
jest kot prez voća dubi.  
Slišete svit moj, moj svit slišete, deklice!*

*Kot školj v moru pokriven  
tako je ljubav od žen.  
Slišete svit moj, moj svit slišete, junaci!*

Prva strofa Petrarkine canzone br. 126, i dvije strofe Zoranićeve tenzone o ljubavi iz *Planina*. Primjeri sedmerca i jedanaesterca.

12. *Dites moi, où, n'en quel pays' est Flora, la  
belle Romaine,  
Archipiades, ne Thaïs, qui fut sa cousine  
germaine,  
Echo, parlant quant bruit on maine' dessus  
rivière ou sus estan,  
Qui beauté eut trop plus qu' humaine.' Mais  
où sont les neiges d' antan?*

Prva strofa Villonove *Ballade des Dames du Temps jadis* napisana kao šesnaesterci da se vidi dvostruko rimovanje kao u Marulića.

13. *Danica jur školje' zrakom odivaše,  
ter črljeno polje' suncu puščivaše;  
sunce podivaše' jur svitlu glavu van  
jur svuda sivaše,' jure bi bili dan.*

Jedan od većeg broja opisa zore u *Juditi*; VI, 37—40. Rimovanje se nastavlja iz prethodne strofe i nastavlja u slijedeću.

14. *Et ne nos inducas. — Podji djer ti vraže,  
da mi rijet jedan čas' molitve ne daše.*

...

*Da nobis hodie. — Hoć' me se ostati?  
kako ti ne da grijeh' odi me smetati.  
Funda nos in pace. — Neću mu veće dat  
da ga one svlače, ako će sa mnom spat.  
Lumen de lumine. — Dat će bog da i kad  
ova mu čud mine,' koja je u njem sad.*

Nalješković, *Komedija V*, 320—328. Latinski umeci svjedoče da naglasak nije bio važan za tvorbu stiha.

## RAZVOJ STIHA U XVII STOLJEĆU

Stihotvorna situacija u sedamnaestom stoljeću usko je povezana s onom u šesnaestom i petnaestom, ona iz nje izrasta, a dosta razvijeno stihotvorstvo tih stoljeća povezano je s dubokom starinom.

Principi po kojima su se naši stari stihovi slagali različiti su od onih koji vrijede danas u umjetnoj poeziji, a slični su onima po kojima su složene narodne pjesme. Suvremeni je stih akcenatski ili tendira tome, a stari i narodni člankoviti su i silabični. Narodna se versifikacija također kroz stoljeća mijenjala, kao što pratimo po zapisima, pa postoji stanoviti paralelizam razvoja umjetnog i usmenog stiha, tek što je usmeni, narodni stih konzervativniji, tromiji u mijenjanju, baš kao što je to i s narodnom nošnjom ili s vojničkim odorama. Danas nam je pojam narodnoga stiha — deseterac. Njega asociramo sa štokavskim epskim pjesmama, premda je popularan na svim dijalektima, a i kao lirski stih. U sedamnaestom stoljeću javljaju se cjeloviti zapisi deseteračkih pjesama i u tom stoljeću počinje njihov procvat. Već u to doba, ali dosta oskudno, taj se stih javlja i u umjetnoj poeziji (Frankopan). Deseterac nipošto nije važan stih stare umjetne poezije, premda se slaže po osnovnim principima staroga hrvatskoga stiha, i to upravo onima koji su sazreli u 17. stoljeću. S prodorom deseterca povezujemo gubljenje jedanaesteraca 5 + 6, koji se javlja u imitacijama safičke strofe prošlih stoljeća, a i sve manju popularnost bugarštičkog stiha, ko-

ji se silabički uređuje da bi se ugladio u dva osmerca, tako u zanimljivom uzorku kod Jurja Križanića.<sup>1</sup>

Zaustavimo se sada na čas na osmercu, koji posebnu popularnost i eleganciju postiže upravo u sedamnaestom stoljeću. To je tzv. simetrički osmerac, pa se danas, kao i u doba procvata stare poezije, sastoji od dva članka od po četiri sloga. Članci u takvom narodnom osmercu moraju završavati višesložnicom (između završna dva sloga svakoga članka postoji most, zeugma), dok je stari osmerac mogao na kraju imati i jednosložnicu. U sedamnaestom stoljeću se i u tome elegantni osmerac baroknih poema približava narodnome (kako ga danas znamo): jednosložnica se u dočetnom položaju javlja rijetko, a i kad se javi, stopljena je s prethodnom riječi u nepravu dvosložnicu. U narodnom i u starom osmercu ne može se govoriti o pravilnosti rasporeda akcenta. Međutim, narodni, a i dubrovački osmerac sedamnaestoga stoljeća, imaju stanoviti trohaični prizvuk, što stvara novoštokavska akcentuacija koja onemogućuje naglasak na kraju višesložnice, pa onda i članka, a uz to još i činjenica da su članci parnosložni i često složeni od dvije dvosložnice (koje su po naravi akcentuskog sistema, a ne izborom stvaraoca, naglašene na prvom slogu). Osmerac je danas popularan i produktivan narodni stih i kod Hrvata i kod Srba, u njemu se, na primjer, slažu i improviziraju vojničke, maršovske pjesme uz jednostavne melodije: jedan vojnik počne, a onda čitava četa za njim pjeva ponavljajući ono što je on otpjevao. U osmercima je i vrlo popularna hrvatska narodna himna *Ĺiljeka naša*. U suvremenoj umjetnoj versifikaciji osmerac živi kao prevodilački stih, i to prije svega za prijevode španjolske poezije. Posebno ga je na tom polju usavršio Nikola Milićević, i dao mu akcentski, trohejski

<sup>1</sup> Vidi J. Badalić, Juraj Križanić — pjesnik Ilirije, »Radovi Slavenskog instituta« 2, 1958. Križanić u hrvatskim po-hvalnim pjesmama, u knjizi A. Kirchera *Oedipus Aegyptiacus*, Rim 1652, daje uzorke raznih stihova i stilova, tako imamo dvije *Davorije* (lat. Epos heroicum). Prva je bugarštica, označena srpskim imenom (sarbski, modi et styli sarbiaci) kao i Hektorovićeve, ali stih je strogo izosilabičan. Jezik je, kao i drugdje, čakavski, s nešto primjese staroslavenskoga. Druga, kontrastna *Davorija*, označena s »latinski, modi latini«, u heksametrima je. Vidi ovdje poglavlje »Pokušaji kvantitativnog stiha u 17. i 18. stoljeću«.

karakter, prilagodivši ga tako današnjem ukusu i prozodijskim pravilima na koja nas uporno priučavaju već preko sto godina.

Sudbina dvanaesterca ponešto je drugačija. U sedamnaestom stoljeću, koje nazivamo i zlatnim vijekom dubrovačke književnosti, dvanaesterac nije tako popularan kako je bio u 16. stoljeću. To se tumači posebnom strukturom dubrovačkog dvanaesterca, ali i u književnoj djelatnosti izvan Dubrovnika također se primjećuje sve veća popularnost osmerca, ili obnova popularnosti osmeračke pjesme. Ipak, jedna vrlo popularna pjesma koju svi znamo i pjevamo, složena je u dvanaestercima, odnosno šesteračkim parovima: to je *Marjane, Marjane:*

*Marjane, Marjane' ča barjak ne viješ,  
milu trobojnicu, naš barjak hrvatski,*

Po prozodijskim principima taj stih odgovara starom hrvatskom dvanaesteru. Čitali ga mi čakavskim ili štokavskim naglaskom, ne možemo naći pravilnosti u rasporedu naglašenih i nenaglašenih slogova, a kad pjevamo, sa svim onim ponavljanjima, također ne pazimo na pravilnost naglasaka.

Jednakosložni dvanaesterac kao umjetni stih bio je dosta popularan prije rata, na primjer kod Nazora ili Ujevića, a također se javlja i kao prevodilački stih; ima jasno izraženu trohaičnost, binaran je dakle, a ne ternaran. Popularniji je u srpskoj poeziji, a naročito u srpskom prevodilaštvu, gdje se smatra pandanom francuskom aleksandrincu. U hrvatskom prevodilaštvu, međutim, danas se javlja kao pandan aleksandrincu binarni akcenatski stih s uzmahom, a takav stih onda popularno zovemo jampskim. Praktički je taj novi prevodilački dramski stih par sedmeraca.

Vidimo, dakle, da su se oba popularna stiha sačuvala u usmenoj, narodnoj poeziji, samo što je osmerac neusporedivo produktivniji. Osmerac, transformiran u akcenatski stih, živi i u umjetnoj poeziji. Dvanaesterac, koji je počeo opadati u 17. stoljeću, danas u hrvatskoj poeziji gotovo i ne postoji, ili se pak transformirao u akcenatski stih koji više nije izosilabičan pa se više ni ne prepoznaje kao dvanaesterac. Suvremeni dubrovački

pjesnik Luko Paljetak (r. 1943) služi se stihom koji je kao neka obnova starog dubrovačkog stiha, a to je sada akcenatski sedmerački par, baš kao i onaj prevodilački stih koji smo netom spomenuli.

Dvanaesterac starih dubrovačkih pjesnika od početka se ponešto razlikovao od dvanaesteraca ostalih hrvatskih pjesnika, pa i onih iz najveće blizine, recimo sa Hvara. Hanibal Lucić, istina, ima dubrovačke dvanaesterce, ali Petar Hektorović ima marulićevske. Marulićevi i Hektorovići dvanaesterci sastoje se naprosto od dva šesterca, i to su šesteri cjeline, ne raspadaju se dalje na članke, niti su granice akcenatskih cjelina u polustihovima na iole fiksiranom mjestu. Takav je najčešće i narodni dvanaesterac zabilježen u devetnaestom stoljeću. Međutim, stari šesteri, dijelovi dvanaesteraca, mogli su imati ne samo mušku rimu, nego i jednosložnicu na kraju, makar da je članak parnosložan. U novijoj narodnoj poeziji parnosložni članak ne može imati jednosložnicu na kraju, što je dovelo do polarizacije čitavoga repertoara narodnih stihova. Dubrovački pjesnici kao da su već prije sedamnaestog stoljeća osjetili takav zahtjev, pa su opravdali jednosložnicu na kraju, odnosno mušku rimu, na taj način što su šesterac podijelili na dva trosloga. Tako su podijeljeni već najstariji sačuvani dubrovački dvanaesterci iz prve polovice 15. stoljeća. Većina stihova *Ranjinina zbornika* (1507) također zadovoljava to pravilo. Kako je šiško Menčetić taj trosložni okvir popunjao, razložio je Josip Vončina u svom radu o *Pjesnima*.<sup>2</sup> Međutim, u 16. stoljeću naći ćemo još dosta stihova gdje se to pravilo ne zadovoljava. U 17. stoljeću dolazi u Dubrovniku do temeljitog raščišćenja situacije: dvanaesterac postaje stih gdje se vrlo pazi na »malu cezuru«, da je tako nazovemo, to jest šesterac se dijeli stalnom granicom akcenatskih cjelina na dva trosloga, i postaje stih neparnosložnih članaka, dok osmerac postaje stih uzorno parnosložnih članaka, pa će svaki osmerac završavati višesložnom akcenatskom cjelinom, premda se još može naći muških rima, tako u po-

<sup>2</sup> Pogled na stilematske elemente Menčetićevih 'Pjesni', »Umjetnost riječi« 2, 1968. »Šiško je shema pucala iznutra razorena jezičnim materijalom«, str. 87. Objavljeno i u knjizi *Jezičnopovijesne rasprave*, Zagreb 1979.

pularnom *Dervišu* Stijepa Đurđevića. (Muška rima, međutim, ne dolazi u izosilabičkom simetričnom narodnom osmercu, a niti u današnjem umjetnom).

Mnogi su ustvrdili, tako Alois Schmaus<sup>3</sup>, a i Vončina, da je ova ternarna struktura dvanaesterca sputavala pjesnike i konačno dovela do zamiranja toga stiha. Istina, »mala cezura« natjeravala je na neobičan red riječi, istaknut je primjer ovaj iz Gundulićeve *Dubravke*, u razgovoru satira Gorštaka i Divjaka (stihovi 415—16):

*Tebe su dozvali' za glunca pastiri,  
ki ne imaš svirali' ni kô se znaš sviri?*

Umjesto uobičajenog toka: »ni znaš kô (kako) se sviri« — što nam ni najmanje ne smeta uhu — pjesnik je prebacio jednosložnicu »znaš« u drugi troslog da bi dobio granicu akcenatskih cjelina, malu cezuru, po sredini šesterca. Dodajmo da Gundulić pazi u svojim brojnim osmercima da mu rima bude dvosložna, ženska. Centralna pjesnička ličnost hrvatskoga baroka ustaljuje, dakle, ono razlikovanje po tipu stihova koji završavaju neparnosložnim člankom (ili su složeni od samih neparnosložnih) od onih kojima su članci parnosložni. Marin Držić, za razliku, u svojoj *Hekubi* ima 2% jednosložnica na kraju osmerca, što je relativno mnogo (podaci prema M. Frančeviću).<sup>4</sup>

Zašto je baš dubrovački dvanaesterac ternaran, a onaj pisaca izvan Dubrovnika nije, o tome možemo samo nagađati. I onaj dvanaesterac koji se sastoji od dva cjelovita šesteraca članka može imati, i što više, dosta često ima mušku rimu i jednosložnicu na kraju. Kako se umjetni dvanaesterac 6 + 6 javlja najprije na čakavskom području, pomišljamo da je razlika u dijalektu djelovala na stvaranje nekih posebnih dubrovačkih karakteristika. Osim toga, kod pisaca iz sjevernih dalmatinskih krajeva dvanaesterac se upotrebljava za epske, na-

<sup>3</sup> Der Zwölfsilber in der dalmatinischragusäischen Literatur des 16. Jahrhunderts, »Ivšićev zbornik«, Zagreb 1963, str. 317—326.

<sup>4</sup> O stihu hrvatske književnosti XVII st., »Rad« JAZU 362/14, Zagreb 1972, str. 5—76. Objavljeno i u knjizi *Rasprave o stihu*, Split, 1979.

rativne poeme, tako kod Marulića, najstarijega, pa kod Hektorovića ili Krnarutića ili Barakovića. U Dubrovniku se dvanaesterac kao narativni stih javlja kod Vetrančića u alegoričkoj poemi *Piligrin*, a on znači prelaz iz srednjega vijeka u renesansu. Inače je kod Dubrovčana dvanaesterac lirski i dramski stih, a kad se u 17. stoljeću javlja ep, on je u osmercu.

Najraniji zapisi obaju tipova dvanaesterca više su ili manje istovremeni, a i u narodnoj pjesmi, kao dosta rijedak stih, javlja se također ternarni dvanaesterac, na primjer u ovoj pjesmi iz dubrovačkog kraja (citiram po sjećanju):

*Danas je osmi dan' a sutra deveti  
što sivi soko moj' niz more odleti.*

Možda bismo bili najbliže istini da kažemo da je u situaciji kad su ta dva tipa bili samo varijante jedan drugoga, jedan dubrovački ugledni pjesnik, najprije sam šiško Menčetić, odlučio da utre put novome tipu stiha.

Moje mišljenje da stari hrvatski stih bio on dvanaesterac ovoga ili onoga tipa, ili pak osmerac, nije akcenatski stih, ne dijele svi. Standardiziranje književnoga naglaska u 19. stoljeću, poznavanje strane, prvenstveno njemačke poetike, običaj da se klasična poezija skandira po naglasku te da se po naglasku slažu hrvatske verzije klasičnih metara, doveo je do toga da se akcenatski, odnosno akcenatsko-silabički princip počeo smatrati jedino valjanim za hrvatski stih, a odstupanja su nazivana pogreškama ili nevještinom. Kako smo danas već na taj princip naučili, pa odstupanja ubrajamo u dopušteno variranje ili čak markiranje, ima ljudi koji žele čitati i stare i narodne stihove po tom principu. Smatram da se tu brka jezično ustrojstvo stiha i način izvođenja. Isti narodni stihovi, na primjer, i na samom štokavskom području izgovaraju se i s novom i sa starom akcentuacijom, pa nam troheji postaju jambi, i obratno. Kod starih stihova čak koji put i ne znamo da li se pjesnik služio novom ili starom akcentuacijom, a stihovi ostaju stihovi. Posebno je pitanje kako ćemo ih recitirati na zagrebačkim pozorničkim daskama danas.

Mi ne znamo točno kako su se stihovi naših starih pjesnika izvodili. Kako se često spominje pjevanje uz

instrument, leut, zacijelo su se stihovi najčešće pjevali. Bar za neke dijelove melodrama našega sedamnaestoga stoljeća znamo da su se pjevali, ali note melodrama nisu nam se sačuvale. Ne znamo ni da li su se služili talijanskom glazbom onda kad su izvodili prijevode. Poznatu Arijadninu tužaljku za Tezejem iz Rinuccinijeve melodrame *Arianna* uglazbio je Monteverdi, i ta nam je dirljiva glazba sačuvana. Usporedit ćemo talijanske stihove s Gundulićevim prijevodom:

*Lasciate mi morire  
lasciate mi morire!  
e chi volete  
che mi comferte  
in così dura sorte  
e così gran martire?  
Lasciate mi morire  
lasciate mi morire.*

U talijanskom su originalu sedmerci i peterci, međutim Gundulić sve prevodi dobrim starim osmercem:

*Ne ustavlja'te, ne držite  
komu veće ni živiti!  
Umrít, umrít, jaoh, pustite,  
pustite me, jaoh umrít!  
Ter ko će u ovoj hudoj česti  
razgovor mi ki donijeti?  
U ovoj ljutoj, vaj, bolesti  
pustite me, jaoh, umrijeti!*

Prijevod je potpuno raguzeiziran, ali je smisljeno vjerran, zvukovno je međutim različit, i teško nam je vjerovati da se mogao pjevati na Monteverdijevu glazbu. Razumno nam je misliti da su se stihovi mogli i recitirati na način koji je u ono doba bio normalan i prihvaćen. Današnji kazališni ljudi i stručnjaci za recitiranje žele kombinacijom čakavskog i štokavskoga naglasaka postići akcenatski stih na koji su danas navikli. To je zapravo skandiranje, jer se u mnogo slučajeva ni čakavskim ni štokavskim, niti kombinacijom, ne može postići

pravilna izmjena naglašenih i nenaglašenih slogova, niti ispravnost rime u današnjem smislu.

Marin Franičević, koji je znatno unaprijedio proučavanje staroga hrvatskog stiha, također smatra da je naš stari stih, a tako i narodni, u osnovi akcenatski stih. U svojim statističkim evidencijama i dijagramima broji učestalost naglasaka na pojedinim slogovima, i granice akcenatskih cjelina. Objavio je raspravu *O stihu hrvatske književnosti XVII stoljeća* (»Rad« 362). Njegove tablice poslužile su mi u mnogo čemu i u ovom radu. Kod osmerca se doista razabire veća učestalost naglasaka na neparnim slogovima, tako u Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga* (prema Franičeviću brojaju):

Slog:	1	2	3	4	5	6	7	8
Akcenti u %:	70	35,5	61,5	1	80	38	56	0

Ipak, naglašenost neparnih slogova nije bogzna kako izrazita. Sedmi slog, koji je, na primjer, u talijanskom ottonariju naglašen u 100% slučajeva, gdje je taj naglasak konstanta, a tako i u svim evropskim stihovima toga vremena, ovdje je naglašen samo 56%, premda je rima dvosložna i odgovara onoj koju nazivamo ženskom. Općenito je veća učestalost naglasaka na parnim slogovima minimalna, ona je posljedica neakcenatskih zahtjeva, to jest cezura i parnosložnosti članaka (ona je na tim slogovima samo 3,6 puta veća nego u neparnima). Sam autor kaže: »Moglo bi se reći da bi ovakav Gundulićev osmerac bio najbliži narodnomu u kojem je trohejičnost čak nešto slabija (iktusi su jači negdje od 3,4 do 3,5 puta). — Ako pođemo od rime, slika će se znatno promijeniti.«<sup>5</sup> Franičević zatim uvodi rimu kao akcenatski element, a kako, po njegovoj evidenciji, *Suze* imaju samo ženske rime, on uzima da predzadnji, sedmi slog uvijek ima biti tretiran kao naglašen. Taj princip provodi i dalje, i na temelju njega crta dijagrame. Jasno da se ovako dobiva izrazitija trohejičnost, ali time se dva razna stihovna elementa stavljaju pod istu kapu, odnosno uvodi se skandiranje. To Franičević doista i čini, te

<sup>5</sup> Idem, str. 11.

prvu sestinu *Suza* naprosto skandira (na str. 12. citiranog »Rada«). Skandiranje, kakvo Franičević zamišlja, prijedlog je jednoga (meni inače neprihvatljivog) načina izvođenja dubrovačkih osmeraca, a nije analiza njihove prozodijske organizacije.

Da se stari hrvatski stih nije obazirao na naglaske, najbolje se vidi na primjerima makaronskih pjesama. Za osmerce lijep su primjer satirične strofe Antuna Gleđevića (1656. ili 57 — 1728):

*U osmu se njemu skuri  
agregati za nobila,  
odsvud nać ga teku zduri  
da mu je sreća ugodila,  
che ih quello fu congresso  
da per tutte lui amesso.*

...

*Trijeba mi je sad palace  
gradit lijepe con portico,  
hranit konje dobre race  
per mostrarmi magnifico,  
e far altre spese e stvari  
che convengon al mio pari.*

(*Satira Jakomira*)

Neki su stihovi potpuno na talijanskom, i tu vidimo potpuni nemar što se tiče položaja posljednjeg akcenta u stihu, koji je talijanskom konstanta, to jest u osmercu mora biti na sedmom slogu. U talijanskoj versifikaciji toga doba ne dolazi u obzir skandiranje, naglašavanje mimo običajnog naglasaka: Gleđević je, pišući osmeračku pjesmu, naprosto zanemarivao naglaske. U talijanskoj ne možemo maštati o nekom starijem akcentu, a ako bismo i talijanski tekst čitali s novoštokavskom akcentuacijom opet nam se rime ne bi slagale u svim slučajevima. I za dvanaesterce možemo naći ovakve primjere. Dodajmo da su naši stari pjesnici pisali sasvim korektno talijanske i latinske stihove kad su pisali samo talijanski ili latinski, ali u makaronskim pjesmama (onda kad se služe običajnim domaćim stihom) drastično nameću domaće uzuse na romanski materijal.

Franičevićeve tablice dvanaesteraca pokazuju još jasnije da se tu ne može govoriti o akcenatskom stihu, njegovi izrazi »amfibraški«, »daktilski«, »trohejski« opisuju pojavni oblik pojedinoga stiha ili čak dijela stiha, a ne neku jedinstvenu metričku shemu. On je, međutim, jasno evidentirao ternarnu strukturu dubrovačkoga dvanaesterca, te pokazao da tendenciju prema ternarnosti imaju i dvanaesterci nedubrovačkih pjesnika Lucića i Barakovića. Osim toga, Franičević je ukazao da se kod nekih autora 17. stoljeća pretežno iz sjeverne Hrvatske, tako Magdalenića, Zrinskog i Frankopana, gubi muška rima u dvanaestercima, pa ga on naziva trohejskim dvanaestercom. Dvanaesterac koji se sastoji od dva i ne više od dva članka, za moje uho monotoniji od poskočnog dubrovačkog, pokazat će, eto, veću vitalnost, te će ostati popularan još jedno stoljeće i među piscima koji djeluju u hrvatskim zemljama pod banskom vlašću.

U zaključku iznesimo glavne crte versifikacionog stanja i previranja u 17. stoljeću:

1. U glavnini barokne pjesničke produkcije precizno se razlikuju stihovi parnosložnih i neparnosložnih članaka; stih parnosložnih članaka završava višesložnicom, obično pravom, što redovito znači i žensku rimu, a samo neparnosložni članak, dakle i dvanaesterački troslog, može imati izoliranu jednosložnicu na kraju.
2. Zamiru stihovi gdje je prvi članak neparnosložan a drugi parnosložan (tako jedanaesterac 5 + 6).
3. Kod pjesnika dubrovačkoga kruga sve se više izostruje ternarnost dvanaesterca, ali istovremeno postaje popularniji osmerac.
4. Izvan Dubrovnika, naročito na sjeveru i sjeverozapadu hrvatskih krajeva, dvanaesterac se ne raspada na trosloge i ima redovito žensku rimu, srodnog ili istog rasporeda kao i na jugu. Taj je stih dulje poživio.
5. Pojavljuje se deseterac, koji je asociran s pučkom, seljačkom ili ratničkom popijevkom. Popularnost toga stiha porast će znatno u 18. stoljeću.

## POKUŠAJI KVANTITATIVNOG STIHA U XVII I XVIII STOLJEĆU

Stihotvorni potencijal vokala hrvatskog jezika uključuje uz akcenat (silinú) — i duljinu i visinu. Visina, kako smo već spomenuli, ne javlja se kao organizator stiha, premda nije bez funkcije u izradi stiha. Duljina je izrazita u svim dijalektima i govorima, osim gradskih kao što je zagrebački. Po tome, duljina vokala povezuje sve hrvatske idiome. Nema razloga da sumnjamo da je ona postojala i u starijim varijantama književnog jezika. Pisci su opoziciju duljine i kratkoće koji put i označavali: duge vokale udvostručavanjem ili nekim dijakritičkim znakom, a kratke udvostručavanjem konsonanta koji vokalu slijedi. Tek za kajkavski književni jezik pod konac 18. i početkom 19. stoljeća možemo pretpostavljati da je nenaglašena duljina bila zanemarena, oslanjajući se u tom mišljenju na današnje stanje u urbanim centrima na kajkavskom području; spoj dijalekata, koji se javlja u tom književnom jeziku, daje mu stanovitu veću artificialnost.

Kvantitativna metrika, koja se osniva na određenom rasporedu dugih i kratkih slogova, koji se tako slažu u tzv. stope, bila je poznata hrvatskim piscima, budući da su imali klasično obrazovanje, pa su slagali i latinske stihove po razrađenim pravilima klasične metrike, i to upravo latinske. Evropska kvantitativna versifikacija potekla je iz stare Grčke — tamo su za neke kratke i duge vokale postojala čak različita slova, a suprasegmentna svojstva pažljivo su se bilježila dijakritič-

kim znakovima: svi slogovi u riječi mogli su biti i dugi i kratki, i naglašeni i nenaglašeni. Jedinica duljine stope zove se *mora* a to je trajanje kratkoga sloga; dug slog traje dvije more. Tako se daktil (— u u) može zamijeniti spondejem (— —). Neki znaci govore da je mora bila samo teoretska mjera: u metru se može naći i syllaba anceps, slog neodređene duljine; u jampskom metru mogu se javiti anapesti, a onda se dva kratka sloga računaju za jednu moru. Ima stihova miješanih stopa. Sve to navodi na misao da je svaka stopa približno jednako trajala. U nekim stihovima Grci su jedini- com smatrali *metar* ili dipodiju, dvostoplje, tako da nam npr. izraz »jampski trimetar« znači stih od šest stopa, po latinskome »jampski senar«. Daktilski heksametar, na koji ćemo usredotočiti našu pažnju, sastoji se, međutim, od šest stopa, pa tu »metar« znači isto što i stopa.

Današnji heksametar u hrvatskom metričkom repertoaru akcenatski je stih, dugom slogu odgovara naglašeni, a kratkom nenaglašeni. Prijevodni heksametar ustalili su T. Maretić i S. Ivšić. U akcenatskom heksametru, gdje su stope isto što i akcenatske mjere, nalazimo daktili i troheje; spondeji, koji se u kvantitativnoj versifikaciji sastoje od dva duga sloga, gdje je prvi istaknut, u akcenatskoj su vrlo rijetki, praktički se sastoje od dvije naglašene jednosložnice; Ivšić navodi kao primjere »muž moj« i »svi tad«.<sup>1</sup>

U klasičnom heksametru, za razliku od nekih drugih klasičnih stihova, posebno onih tzv. rastućeg ritma, gdje govorimo o jambima i anapestima, stope se kao jedinice jasno razabiru: one se sastoje od jakog dijela, uspona, arze — i slabog dijela, pada, teze. Arze se u nacrtu heksametra sastoje od duga sloga, a teze od dva kratka (stope su tada daktili) ili jednog dugog (stope su spondeji); posljednja, dvosložna stopa stiha može imati i kratak slog kao tezu (ta je stopa onda trohej). Početkom prve riječi u stihu počinje i prva arza, završetkom stiha završava posljednja teza. U stihu su razmeđa između teze i arze ujedno i granice stopa. Stopa je, dakle, potpuna kad dva kratka sloga ili jedan dugi neposred-

<sup>1</sup> Pogovor Maretićevu prepjevu Homerove *Ilijade*, 6 (5) izd., Zagreb 1961, str. 548.

no slijede arzu, a zatvara se i početkom duga sloga koji ne slijedi arzu neposredno. U izradi tako dolazi do toga da i kratak slog služi kao arza (kad se nađe iza teze, odnosno u nizu kratkih slogova), ili da služi kao jedno-složna teza daktilsko-spondejskom metru (kad se nađe između dvije arze). »Izvjestan naime broj dugih slogova čini kod svakoga stiha tako reći neku okosnicu njegovu, koja je unutra (često i sprijeđa i straga) ispunjena drugim, ne tako krepkim slogovima, ponajviše po jednom (∪) ili po dvjema (∪∪) kračinama a često i po jednom (—) dužinom. Drugi su slogovi dakako kao tvorci okosnice i nosioci ritma snažniji nego slogovi pratioci, pa se po tome onaj dio metra, u kojem je jak slog, može označiti kao jačina, a dio, u kojem je slab slog, kao slabina. Tko bi pomislio, zašto nijesu uzete u obzir riječi dužina i kračina, neka ima na umu, da je slabina, kako ćemo i na primjerima vidjeti, i kratka i duga, a jačina i duga i kratka.«<sup>2</sup>

U klasičnoj metrici govorimo o slogovima dugima po naravi (natura) i po položaju (positione). O duljini po naravi govorimo onda kad je vokal u slogu dug, a po poziciji govorimo onda kad se vokal nađe pred dva konsonanta. Pozicija ima svoje opravdanje kad možemo smatrati da konsonant iza vokala spada s tim vokalom u isti slog: tako je, na primjer, onda kad je to likvida ili nazal (njih danas i ne zovemo konsonantima, već sonantima), a u našem jeziku i *v*, a i *j*, koji je zapravo poluvokal. Narav našega sloga nije dovoljno proučena, tek je sigurno da su se hrvatski pjesnici 17, 18. i početka 19. stoljeća, kad su nasljedovali klasične metre, držali pravila pozicije. Klasična metrika u vezi s duljenjem poznaje mnoge slobode, tako da se u grčkoj prozodiji slog duljio i pred jednim konsonantom, a to onda kad su na tom mjestu u prijašnjem stadiju jezika bila dva konsonanta, ali se duljio npr. ispred *m* i onda kad je taj konsonant odvajkada bio jednostruk.<sup>3</sup> I dugi su se slogovi mogli pokraćivati u metričke svrhe, tako da ih je nekoliko slijedilo arzi. Jakim slogom (ar-

<sup>2</sup> N. Majnarić, *Grčka metrika*, »Djela« JAZU, knj. 37, Zagreb 1948, str. 10.

<sup>3</sup> Idem, str. 6.

zom) smatrao se i onaj koji je neposredno prethodio cezuri, pa makar bio i kratak.

Cezura, usjek ili odmor, kako su je naši metričari znali zvati, stalna granica riječi na određenom mjestu u stihu, važan je dodatni element u klasičnom stihu, posebno u heksametru. Najčešća cezura presijeca treću stopu po polovici, tj. pri završetku jakog sloga (penthemimeres), za njom je ona koja presijeca tu stopu poslije prvog slabog sloga (kata triton trokhaion; ta je cezura najčešća u našem prijevodnom heksametru), a javljaju se i dvije cezure, poslije drugog i četvrtog jakog sloga (trithemimeres + hephthemimeres). Stjepan Ivšić u svojim prijevodima i preradbama Maretićevih prijevoda mnogo je pažnje polagao na cezuru.

U izradi klasičnog heksametra predviđale su se mnoge tolerancije: pjesnik se mogao slobodnije ili strože držati nacrta, idealnog oblika, sheme. Tako je bilo i s našim versifikatorima. Naši pjesnici, kao i drugi evropski, poznavali su klasičnu metriku, sami su slagali mnogobrojne latinske heksametre. Latinski klasični izgovor, pa i njegova prozodijska svojstva, znanstveno su obrađeni u relativno novije vrijeme. U stoljećima prije devetnaestoga stihotvorci su gradili latinske heksametre kako su najbolje znali: očit orijentir bila im je upravo pozicijska duljina.

U 20. stoljeću u našim adaptacijama klasične metrike napisano je nekoliko radova. Stjepan Ivšić, koji je obradio treće (Matićino drugo) izdanje Maretićeva prijevoda *Ilijade* (1912), objavljuje u toj knjizi pogovor *O ovom prijevodu i nešto o našem heksametru uopće*. Ivšić smatra da prve naše heksametre nalazimo u *Odiljenju sigetskome* (Beč 1685) Pavla Vitezovića. Ante Petravić objavljuje 1939. još uvijek nezaobilazivu knjigu *Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti*. O klasičnoj metrici govori i Marin Franičević u svojoj radnji *O nekim problemima našega ritma*, »Rad« JAZU 313, 1957. U najnovije vrijeme nekoliko je radova o sudbini klasične metrike kod nas, i to upravo heksametra, napisao Miroslav Kravar. Za nas su od posebnog interesa ova dva njegova rada: *Tri stoljeća hrvatske klasične metrike (pokušaj rehabilitacije)*, »Croatica« 6, 1975, te *Nacrt prozodijske tipologije hrvatske klasične metrike*, »Croatica« 9—10, 1977.

Miroslav Kravar navodi kao prvi hrvatski heksametar onaj iz posvete *Sirene* (1660) Petra Zrinskoga.<sup>4</sup> Tu dvostihnu posvetu smatra elegijskim distihom, kao i S. Petrović.<sup>5</sup> Međutim, nešto prije tih stihova Zrinskoga objavio je Juraj Križanić svoje hrvatske adaptacije klasičnih metara, pa on nosi prvenstvo.

Križanić je svoje pjesme po klasičnim uzorima, a svakoj je u podnaslovu označio stil, objavio kao pohvalu koju izgovara Ilirija u knjizi Athanasiusa Kirchera (1601—1680), *Oedipus Aegyptiacus*, Rim 1652. Pjesma s naslovom *Duma, harvački (Carmen pindaricum, Illyrice moderne)* strofična je i složena gotovo sva od sedmeraca i osmeraca, koji su po unutrašnjoj strukturi varijante jampskog i horijampskog dimetra. *Pjsan, staroslovinski (Iambicum Bettinianum, Sclauonice anti-que)*<sup>6</sup> složena je jampskim dvanaestercima koji su zaciјelo holiјambi (predzadnji je slog redovito dug). Ovdje Križanić, koji se inače služi vrlo zanimljivom i efikasnom ortografijom, transliterira jat kao »j«, a palatalni nazalni vokal kao »ae«.

Pjesma u heksametrima zove se *Davorija*, s podnaslovom *latinski*, odnosno *Epos heroicum*, s podnaslovom *modi latini*. Autor nas sam upućuje da se radi o epskoj pjesmi složenoj na latinski način. Ona je u opoziciji prema davoriji složenoj »sarbski«, »modi & styli Sarbiaci« (a ta je u bugarštličkom stihu sređenom u dvostruke osmerce). Sve nas to navodi na misao, i prije metričke analize, da je »epos heroicum modi latin« složen u popularnom latinskom epskom stihu, heksametru.

Evo tih prvih hrvatskih heksametara, njih trinaest na broju:

*Davorija, latinski Epos heroicum, modi latini*

- 1 Ni, čes|titi ca|ru,|| tvim| dikam| bilo do|voljno  
2 Ča se ne|izbroj|nih|| gla|som pro|slavljaše  
|ljudi

<sup>4</sup> »Croatica« 6, 1975, str. 92.

<sup>5</sup> Stih, u knjizi F. Petrè, Z. Škreb, *Uvod u književnost*, Zagreb 1969, str. 316.

<sup>6</sup> »Bettinianum«, kako me je prijateljski uputio S. Petrović, zaciјelo se izvodi iz imena Mario Bettini; taj talijanski humanist (+ 1657) bio je uzor i »poljskom Horaciju« Sarblewskom.

- 3 Tva kri|post:|| jut i| tvaro zvo|ni || tva|  
imena| skalje,  
4 I stude|ne sti|ne || dal|ju mu|drosti slo|vesa,  
5 Kih, poko|li lit|nih || dvi| tisuća| Sunce o|kru-  
gov  
6 Obteče,| viklas|ti || mud|rac ne mo|gaše je|di-  
ni;  
7 Sam Ata|nas || ova| čuda tvo|ri; || sam| pa-  
meti| silnom  
8 Iskrej| navu|kov || iz |kamenā| kreše bo|gato.  
9 Na peru|tih hvalle || caro|vo pako | ime vi|soko  
10 Prik gor,| i || priko| mora le|ti, || i ne|besa  
do|siže.  
11 Jur moja| kobza mu|či:|| ali| hot nev|stane  
žel|iti,  
12 Čestito| mnoga li|ta || cva|ti, slovi,| ime go|le-  
mo,  
13 Vikuj,| prema|gaj, vladaj, || bud| strašno  
protivnim.

J. Badalić smatra da tu pjesmu Ilirija govori »u ime katoličkih (dalmatinskih i bosansko-hercegovačkih) Ilira (»modi latini«), a pisana je aleksandrincem (u čakavskoj ikavštini), podsjećajući tu i tamo u svojoj jezičkoj i poetskoj fakturi na pjesnički izraz stare hrvatske (dubrovačko-dalmatinske) književnosti.«<sup>7</sup> Postoji, istina, stanovita srodnost između daktilskog heksametra i aleksandrincea, ako ovaj potonji shvatimo kao heksametar dvosložnih stopa: i jedan i drugi imaju šest stopa. Međutim, aleksandrinac (dvanaesterac) jednakosložan je, a stih kojim Križanić piše svoju *Davoriju* nije jednakosložan, a cezura mu nije po sredini. Pošavši od upute samoga Križanića, koji nam kaže da se radi o epskom stihu na latinski način, otkrivamo daktilske heksametre, koje sam ja ovdje podijelio na stope. Stih je kvantitativan, sa stanovitim tolerancijama koje su uobičajene i u latinskom stihu. Autor računa s grafički evidentnom duljinom po položaju, ali i s duljinom po naravi. Uočimo da u svom zanimljivom pravopisu ima po jedno slovo za c, č, ć, š, ž, a ne digraf. Moglo bi se

<sup>7</sup> J. Badalić, Juraj Križanić — pjesnik Ilirije, »Radovi Slenskog instituta« 2, 1958, str. 10.

diskutirati da li mi je podjela na stope uvijek ispravna: tako (u prvom stihu) riječ »čestiti« ima duljinu po položaju na prvom slogu, a duljinu po naravi na posljednjem. Moglo bi se dakle zamisliti i ovakvu podjelu: *Ni, čestiti ca|ru ||*, ali je vjerojatnije da je autor smatrao slog *čest-* metrički dugim kako radi popularne pozicije, tako i zbog toga što je taj stih korjenit, a vokal je u temeljnoj riječi *čest* dug. Obaziranje na temeljnu riječ poznato je iz naputaka o skandiranju. Katančić izlažući svoja pravila o hrvatskoj kvantitativnoj metrci tretira posebno korjenite slogove u izvedenicama, ako su po porijeklu dugi.<sup>8</sup> Kad se kratki slogovi nađu u nizu, onda jedan kratki slog preuzima funkciju jakog dijela stope prema općem sklopu stiha: jak će biti slog pred cezuro, i na metrički očekivanom mjestu, tako u predzadnjoj stopi, koja je po običaju daktil. Analogna pojava česta je u akcenatskom stihu: »Stopa se u nas može počinjati i nenaglašenim slogom, taj će onda pri čitanju dobiti iktus, to jest silinu« kaže S. Ivšić o svojim prijevodnim tj. akcenatskim, heksametrima.<sup>9</sup> U Križanićevoj će *Davoriji* koji puta jaki, a kratki slog, biti naglašen starim (čakavskim) naglaskom), tako: — *iz kamena kreše bogato* (8 stih), *ime visoko* (9 stih), *nevstane želiti* (11 stih), *ime golemo* (12 stih), ali to nipošto nije pravilo, jer imamo i ovakve primjere: *tva imena skalje* (3 stih; *imena* se računa za daktil, premda je naglasak na posljednjem slogu), *i nebesa dosiže* (10 stih; metrički jaki slog je »be«, dok je naglasak na »sa«). Križanićev se heksametar osniva na zasadama latinske kvantitativne metrike.

Nešto poslije Križanića hrvatski je heksametar napisao Petar Zrinski, i to kao dio distiha u posveti svoje *Sirene* (1660). Stihovi Zrinskoga prijevod su latinskog distiha iz posvete njegova brata Nikole. Evo tih stihova hrvatskih po klasičnom uzoru:

*V šišaku Marčenom učiniše gnjezdo golubi,  
da se zna načinom kim Venus Marča ljubi.*

<sup>8</sup> *Fructus auctumnales*, Zagreb 1791, str. 37—39. Vidi ovdje bilješku 11.

<sup>9</sup> Pogovor šestom izdanju Mareticeva prijevoda *Ilijade*, 1961, str. 549.

Samo su dva, bilo bi nam lakše da je Zrinski ostavio više takvih stihova. Da bi to bio elegijski distih, to jest heksametar i pentametar, navodi nas latinski original. Da nije tako, već bi stihovi bili podudarni, navodi nas dvostruka rima, kojom Zrinski te latinske stihove povezuje s običajima hrvatske poezije. Prvi stih, slijedeći u tome M. Kravara, dijelimo na stope ovako:

*V šišaku| Marče|nom || uči|niše| gnjezdo go|lubi*

Kako M. Kravar ispravno ističe, pozicijom dug smatra se i onaj slog kojemu po tadašnjim pravopisnim navikama slijedi udvojen konsonant, *šišaku* i *učiniše*. Napomenimo da baš kod slova s geminacija označava izgovor konsonanta, (š), a ne govori ništa o prozodijskim svojstvima vokala. U mađarskom je u riječi *sisak* posljednji slog kratak, pa je zacijelo takav bio i Petru Zrinskome (Akademijin rječnik kao suvremeni izgovor daje u genitivu *šišáka* i *šiška*). Svi su jaki slogovi u ovom stihu dugi po naravi ili po položaju; iktus je na drugom slogu i kad je taj slog do naglašenoga, kao u *golubi*. Prva stopa (*v šišaku*) sastojala se zacijelo od samih kratkih slogova, s naglaskom na prvom. U riječi *Marčenom* naglasak ni ne možemo rekonstruirati, možemo samo nagađati gdje bi bio, arza se ravna po položajnoj i naravnoj duljini; *učiniše* sastoji se od samih kratkih slogova, a naglasak se podudara s položajnom, grafičkom duljinom. U *gnjezdo* arza je slog koji je i po naravi i po položaju dug, dok bi se po staroj akcentuaciji naglasak očekivao na posljednjem slogu. Misao M. Kravara, da bi pjesnika vodio naglasak u gradnji stiha — ostaje mi nevjerojatna.

Razmotrimo sada drugi stih, koji bi se po M. Kravaru ovako dijelio na stope:

*da se| zna nači|nom || kim Venus| Marča lju|bi*

Nemam prigovora podjeli prvog dijela stiha, onog do cezure. Prijedimo na drugi dio. Riječ *Venus* u latinskom se, istina, sastoji od dva kratka sloga, ali u hrvatskom prvi je slog dug, a dug je i u drugim modernim jezicima, tako njemačkom i engleskom. Slog je dug i u

mađarskom, tu riječ upotrebljava Petrov brat Nikola i to u prvom stihu osme strofe 12. pjevanja *Szigeti veszedelem*; duljina je po mađarskom običaju označena, pa nema mjesta dvojbi. Zasiurno je i Petar izgovarao Venus (ili Venuš) s duljinom na *e*. Drugi slog te riječi u Petrovu stihu po položaju je dug (*s+m* ne mogu se smatrati kombinacijom »muta cum liquida«), pa imamo dva duga sloga, spondej, a ne dva kratka, koji bi onda stajali kao teza daktilu. Riječ *ljubi* nesumnjivo je treće lice jednine prezenta, i tu se radi o dva duga sloga, od kojih je prvi i naglašen. Povrh toga se, po kvantitativnom principu, lijepo rimuje s *golubi*. Na kraju je dakle spondej, a ispred njega stoji *Marča* u službi spondeja. Takav heksametar nije čest, ali postoji (»spondaicus«). Zbog načina pisanja glasa [i] Zrinski je mogao smatrati slog *-ča* dugim po položaju. Zaključujem da ne možemo ovdje govoriti o elegijskom distihu, već o dva heksametra posebne vrste, dvostruko rimovana.

Heksametre je pisao i Pavao Vitezović, u četvrtom dijelu svoga *Odiljenja sigetskoga* (1685). U tom stihu složena je četvrta nadgrobница caru Sullimanu, i druga gradu Sigetu, koju govori rat. S. Ivšić u spomenutom pogovoru prijevoda *Ilijade*, govori o tim stihovima (smatrajući ih prvim hrvatskim heksametrima), te dijeli na stope nadgrobnicu Sigeta. Ivšić kaže »da je Vitezović gradio heksametre prema latinskim, tj. pazeći na dužinu vokala«, zatim upozorava da se Vitezović držao i dužine po položaju,<sup>10</sup> a i klasičnoga pravila o »muta cum liquida«. Mislím da tome nema prigovora. M. Kravar, međutim, smatra da su Vitezovićeви stihovi akcenatski. Istina jest da se čakavski akcent, koliko ga možemo rekonstruirati, dosta često nalazi tamo gdje je iktus, ali to potječe od grafičke pozicije, na pr. *ležže*, *žallost*, *uffaj*; Kravar je mišljenja da su zapravo pjesnici težili za pravilnošću akcenta, a da im je pozicija bila samo okvir. U tom smislu Kravar govori o pseudo-kvantitativnom stihu. Međutim, može se naći primjera iz kojih se razabire da akcenat nije važan. Razmotrimo četvrtu nadgrobnicu sultana Sulimana:

- 1 Sultan| car Sull|man || oto|manskoga| slava  
ko|lna
- 2 U polju| siget|skom,|| grada|radi si|getskoga,|  
mrtav
- 3 Ležže na| špot tur|ski,|| na or|saga slo|vinskoga|  
žallost.
- 4 Innako| nehtiljuć || neo|bladana| srića: negl  
ovdi
- 5 Mnogo Tu|rak s' ca|rom || da Si|getta r|veći  
polginne:
- 6 A mnogo| Hrva|tov||s' ba|nom grada branec  
olpade.
- 7 Nut: mr|tav dobi| car,|| zado|bit što ne|mogaše|  
živuć.

Prva riječ nadgrobnice, *sultan*, ima iktus na prvom slogu, a očekivali bismo čakavski, stari naglasak na posljednjem. U drugom stihu riječ *sigetskom* ima iktus na prvom i posljednjem slogu, a *sigetskoga* na drugom, u skladu s općom klasičnom građom stiha, a suprotno akcenatskom stihu, gdje je istaknuto mjesto fiksno, pa bi se očekivalo da taj pridjev u svim oblicima ima jaki slog uvijek na istom mjestu; u riječi *turski* (3 stih) očekujemo naglasak na prvom slogu, ali iktus je na drugom; o riječi *orsaga* znamo samo da je drugi slog, koji je arza, dug, a o naglasku možemo samo nagađati — vjerojatnije je da je bio na prvom; *Sigeta* (originalno pisano *sigetta* 5. stih) ima iktus na drugom slogu, kojemu slijedi dvostruk konsonant, ali naglasak bi bio, bar prema Akademijinom rječniku, na prvom slogu (kratko silazni). Riječ *mrtav* ima u drugom stihu iktus na prvom slogu, a u sedmom, posljednjem stihu, na drugom, opet u skladu s pravilima kvantitativne versifikacije: riječ se sastoji od dva »positione« duga sloga, pa prema položaju riječi u stihu slogovi preuzimlju iktus; akcenat je, međutim, uvijek na istom slogu.

Pravila o gradnji »ilirskih« stihova po klasičnom uzoru iznosi Matija Petar Katančić (1750—1825) u svojoj zbirci *Fructus auctumnales* (Zagreb 1791), na po-

<sup>10</sup> Pogovor trećem izdanju Maretićeva prijevoda *Ilijade*, 1912, str. 440.

četku drugog dijela knjige, gdje su »Metra illyrica«.<sup>11</sup> Autor kaže da ta pravila postavlja »absque omni exemplo« (bez ijednog prethodnog primjera). Najprije govori o slogovima dugima *natura*, te navodi dva duga »sonusa« (»gravi aut acuto exprimantur sono«). »Gravils« odgovara dugom silaznom, primjeri su mu *suša*, *biva*; »acutus« dugom uzlaznom, primjeri: *gusta*, *liška*, a i *ljuba*, *diva*, *lipa*. Katančić dobro uočava duljinu, a briga za to stimulirana je nesumnjivo njegovim dobrim poznavanjem mađarskoga jezika (gdje se duljina vokala posebno bilježila), te mađarskih poetičkih djela. Međutim, Katančić govori i o pozicionoj duljini, onda kad je vokal inače kratak, primjeri *prsten*, *mislim*, a prenosi i klasično pravilo o *muta cum liquida*, pa ako je prvi konsonant b, c, d, g, k, p, t, a drugi l ili r, onda mu je kratki vokal ispred takve skupine *communis*, to jest može biti i dug i kratak. I u nekim drugim primjerima odstupa od prave duljine, pa su mu duge sve jednosložnice koje se sastoje od jednog vokala (premda su zapravo kratke), i onda kad se nađu ispred vokala. Ako se jednosložnica sastoji od konsonanta i vokala, onda je taj slog *communis*, ali se pokraćuje pred vokalom. Ima još ovakvih odstupanja: na kraju višesložnice po naravi kratko *a*, *e* uvijek je kratko, dok po naravi kratko *i*, *o*, *u* može u metru biti bilo dugo, bilo kratko. Promotrimo njegov vlastiti primjer:

*To da ne bi škodilo, po zlomu putu ne pojdī.*

Od »to« pa do »zlomu« sve su sami kratki slogovi, ali se *bi*, *-lo* i *po* tretiraju kao dugi, po pravilima koja je postavio, a koji ne proistječu iz jezičnog materijala.

<sup>11</sup> *Pjesme A. Kanižlića, A. Ivanošića i M. P. Katančića*, prir. T. Matić. Stari pisci hrvatski 26, Zagreb, 1940, str. 294. Katančićevu »Animadversio« prevodi, donekle prepričava, A. Petravić u radu Matija Petar Katančić (1750—1825), »Hrvatsko kolo« 18, 1937, str. 162—164, što pretiskuje u knjizi *Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti*, Beograd 1939, str. 19—22. Pretiskani tekst mjestimice je nečitak zbog tiskarskih grešaka. Petravić ponešto zbunjuje svojim prijevodom-preradom, tako Katančićevo *communis*, što se odnosi na slog u jezičnom materijalu, objašnjava kao *anceps*, što se, međutim, obično odnosi na slog u metričkoj shemi.

»Škodilo« je ispred cezure, pa mora imati arzu na posljednjem slogu, a nema u samom jeziku razloga da se baš o može duljiti. U izvedenicama mu kratki korijenski vokal biva *communis*, ako je u temeljnoj riječi dug, primjeri: *ljuba*, *diva*, *lipa* s izvedenicama *ljubica*, *divice*, *lipota*. Po tome, dakle, i etimologija igra ulogu u gradnji stiha. Katančić upozorava da su konstanti ch, cs, cx, gy, ly, ny, sh (ć, č, dž, đ, lj, nj, š) jednostavni, premda se pišu kao dva, pa ispred njih nema duljine po poziciji, ali i tu ulazi etimologija: u izvedenicama Katančić piše *dj*, *lj*, *nj*, *tj* za đ, ĺ, á, é (ako su u korjenitoj riječi, piše ih gy, ly, ny, ch), pa ispred tih digrafa sa *j* vokal može biti bilo dug bilo kratak. Kako vidimo, pjesnik navodi niz artifičijelnih zasada kojima se omogućuje i opravdava praksa da kratak slog (da ne bude dvojbe, i nenaglašen) nastupi kao arza. U konačnom rezultatu, njegov stih češće ima pravu duljinu u arzi nego stihovi ostalih sljedbenika klasične metrike među kojima je i Antun Ivanošić (1748—1800), Slavonac kao i Katančić. Ta veća pravilnost Katančićevih stihova po klasičnom uzoru ne čini mi se dovoljnom da njegov stih smatramo posebnim tipom, »čisto kvantitativnim« kako to čini Miroslav Kravar, dok bi stih Zrinskoga ili Vitezovića bio »pseudokvantitativan«. Svi su ti stihovi građeni po klasičnim uzorima, od Križanića do Mažuranića, u dijapazonu veće ili manje učestalosti kvantiteta na odgovarajućim mjestima u metru.

## USMENI STIH PREMA ROMANSKOME

Romanski i germanski utjecaji na naš stih vremenski su odvojeni: kulturna veza s »Romanijom« traže od najstarijih vremena, dok germanska versifikacija (točnije, germanska adaptacija romanske) djeluje na našu znatnije tek od preporoda.

Podudaranje stare hrvatske versifikacije s romanskom javlja se prije ustaljenja talijanske versifikacije u 13. i 14. stoljeću, prije nego što je, na primjer, ustaljen u poluotočkim talijanskim krajevima endecasillabo kao najpopularniji stih. Tako mi ovdje riječ *romanski stih* znači prije svega *francuski* (*provansalski*, *franko-talijanski*) stih. Noviji utjecaj endecasillaba nije bitan: on se adaptira kao i germanski stihovi.

Romanska, germanska i naša narodna versifikacija razlikuju se u principu. Ne mislim pri tome na neke praoblike, već na principe koji su danas na snazi.

Romanski stih određen je brojem slogova do zadnjeg naglasaka, a često je i cezura fiksna. U germanskom stihu osnovno je izmjena naglašenih i nenaglašenih slogova. Pri tome je vrlo često fiksna i broj slogova — po romanskom uzoru — ali već u najranijim takvim stihovima nalazimo odstupanje, to jest umetanje ili izbacivanje nenaglašenog sloga unutar stiha.

Naša narodna versifikacija donekle je srodna romanskoj, ali je svejedno toliko različita od nje da se može smatrati nečim posve zasebnim. I kod našeg na-

rodnog stiha broj slogova je najčešće fiksna, ali za duljinu stiha naglasak nema nikakve važnosti. Naši izosilabični stihovi jednako su dugi bez obzira na to da li svršavaju naglašenim slogom, i gdje se uopće nalazi posljednji naglasak. Vrlo su rijetki primjeri gdje se može uzeti da je na snazi romansko pravilo o zadnjem naglasku.

Za naš narodni stih karakteristični su članci. Članci su jezična norma stiha, kako je ustanovio Maretić.<sup>1</sup> Iste narodne stihove nalazimo na čitavom području našega jezika, a znamo, da je po vrsti, mjestu i jakosti akcenta područje našeg jezika vrlo raznoliko. U samom štokavskom narječju varira mjesto naglasaka, a da to ne utječe na oblik stiha. Jasno je, da se stih koji vrijedi za čitavo to područje ne može osnivati na izmjeni naglasaka i nenaglasaka. Eventualno podudaranje naglasaka s uvezenim ritamskim okvirom ne preuzima na sebe određivanje stiha, već je i nadalje na snazi člankovitost.

Narodni se stihovi, dakle, dijele na članke. Članci su u ovom kontekstu dijelovi rečenice (ili same rečenice) ustaljenog broja slogova, omeđeni granicama riječi. Stih se može sastojati od jednog članka (npr. četverac ili peterac), ili od više njih ( $4+4 =$  osmerac,  $4+4+3 =$  jedanaesterac i slično).

Članci se dijele na parne i neparne po broju slogova, a stihovi u kojima ima neparnih članaka nešto su različito od stihova, koji su sastavljeni od samih parnih članaka. Svi stihovi u kojima ima neparnih članaka od reda su lirska, ženska stihovi.

Htio bih ovdje ukazati na jednu važnu razliku između parnosložnih i neparnosložnih članaka, koju je ustanovio Maretić. Postoji općenito pravilo da članak završava kako riječ može završiti, i to parni članak kao parna riječ, a neparni članak i kao neparna riječ, drugim riječima nije neobično da neparan članak završi na jednosložnicu:

*dok ne zgradim srebrn most.* (4+3)

*kad bude, sele, treći dan.* (5+3)

*velji Božji dar.* (5)

<sup>1</sup> T. Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, »Rad« JAZU 168, Zagreb 1907, str. 1—112; isto 170, str. 76—200.

dok je prava rijetkost naći parnosložni članak koji bi na kraju imao jednosložnicu — da citiram Maretića »(...) primjera ima tako malo da se mogu držati za izuzetke ili još bolje reći: za pogreške.«<sup>2</sup> To kaže kad govori o četverosložnom članku, a malo kasnije o šestosložnom kaže ovo: »Da bi se na kraju šestosložnog članka nalazila naglašena jednosložnica, za to upravo nema potvrda.«<sup>3</sup> Govoreći o rimama u našim narodnim pjesmama Maretić kaže: »Jednosložni ili tzv. muški srokovi nalaze se samo u stihovima, koji se svršuju sa trosložnim ili petosložnim člankom...«<sup>4</sup>

U svom proučavanju Maretić se ograničio »samo na pet Vukovih knjiga narodnih pjesama.«<sup>5</sup> Može se uzeti da njegova pravila vrijede na štokavskom području, i to u seoskoj sredini. Anonimne pjesme gradića i gradova odstupaju od tih pravila.

Svi stari stihovi, kako nepoznatih tako i poznatih autora, zacijelo su se pjevali. To je svakako činjenica koju valja istaknuti.

Govoreći o odnosu napjeva i teksta kod ruskih narodnih pjesama, Speranski<sup>6</sup> kaže među ostalim »... znamo nekoliko napjeva bylina iz usta jednog te istog pjevača, u istom kraju; s druge strane, neka pjesma po sadržaju ista izvodi se u raznim mjestima na razne motive, a opet umije koji put i isti pjevač ili pjevačica istu pjesmu zapjevati na razne glasove (golos a)«. Upravo to isto vrijedi za našu pučku pjesmu, a valjda i za pučku pjesmu uopće. Iz toga zaključujemo slijedeće: melodija i pjesma (tj. riječi) postoje samostalno, ali imaju jedno svojstvo po kojem se slažu. Kao što se na riječi može primijeniti melodija, tako se i na melodiju mogu primijeniti riječi. Postoji dakle jezična norma govornog stiha na koju se primijeni ritam-

ski okvir melodije. Paul Verrier<sup>7</sup> služi se za srodne pojmove terminima schéma linguistique i cadre rythmique; s druge strane, ritamski okvir melodije može odrediti jezičnu normu stiha. Prema tome, neka melodija, prelazeći na područje drugih jezika, nosi svoj ritamski okvir i podređuje ili adaptira sebi novi jezični materijal.

Povezanost Balkana s Južnom Francuskom preko Sjeverne Italije stvar je koja se u nauči više ili manje smatra činjenicom. Banašević<sup>8</sup> donosi opsežan dokazni materijal i kaže: »U svakom slučaju zna se da je već od početka 15. veka na dvorovima bosanskih kraljeva i velikaša bilo raznih žonglera i svirača (lautharii, hystriones, cugularii, joculariores itd.)... Ti su žongleri dolazili svake godine na dan svetog Vlaha u Dubrovnik da pokažu svoju vještinu, a Dubrovčani su sa svoje strane šiljali u Bosnu svoje umjetnike... Među umjetnicima koji su služili na dvorovima naše vlastele bilo je ljudi iz Italije, Francuske, a također i naših domaćih.« Banašević se u prvom redu bavi našim narodnim epovima, ali veći dio onoga što govori o vezi s Južnom Francuskom vrijedi i za lirsku poeziju, pa i za stih lirske poezije. Do kontakta je dolazilo i za vrijeme križarskih vojni. Kako je poznato, za vrijeme četvrte križarske vojne osvojen je Zadar za Mlečane, a kasnije je osnovano Latinsko carstvo. Na tom pohodu nalazio se, na primjer, i francuski pjesnik Conon de Béthune, kako nam to svjedoči Villehardouin.<sup>9</sup> Među križarima bilo je i drugih pjesnika i interpretatora francuske poezije, a koji od deziluzioniranih francuskih križara mogao je i ostati kod nas. Poznato je da su križari imali nekoliko puta kontakt sa srpskim vladarima.

Stazom između Južne Francuske i naših zemalja išlo se na obje strane: smatra se da je manihejska hereza došla u Francusku preko Balkana, tako da se u 12. stoljeću govori o »l'église Bougre« — bugarskoj cr-

<sup>2</sup> Maretić, op. cit., str. 43. U primjerima, »izuzecima«, koje M. navodi, jednosložnice se ne nalaze na kraju stiha (već samo na kraju članka).

<sup>3</sup> Idem, str. 48.

<sup>4</sup> Ibidem, str. 169.

<sup>5</sup> Ibidem, str. 12.

<sup>6</sup> M. Speranskij, Obščij vstupil'nyj očerk, u knjizi *Rus-skaja ustnaja slovesnost*, t. I: *Bylini*, Petrograd 1917, str. XXXVI.

<sup>7</sup> P. Verrier, *Le vers français*, Paris 1931.

<sup>8</sup> N. Banašević, *Ciklus Marka kraljevića*, Skoplje 1935.

<sup>9</sup> P. Skok, *Tri starofrancuske hronike o Zadru*, Zagreb 1951. Napomenimo ovdje da je nešto prije IV vojne provansalski trubadur Peire Vidal boravio na dvoru ugarskog i hrvatskog kralja Emerika, koji je u to doba bio suveren i Zadra.

kvi. U 13. stoljeću dolazi do križarskih ratova protiv Albigenza, dolazi do dijaspore trubadura koji su začelo došli i u naše krajeve. Veza Bosne s Južnom Francuskom nesumnjivo je vrlo stara: na srednjovjekovnim spomenicima u Bosni i Hercegovini nalaze se motivi koji su, koliko se dosad ustanovilo, srodni samo onima iz Južne Francuske.<sup>10</sup> Ta veza je išla preko Istre i dalje preko Sjeverne Italije. Jedan dio tog puta slikovito je prikazan u brsečkoj narodnoj pjesmi:

*Sinoć kragulj prežombori  
z one svilne rukavice,  
ke j' Turkinja tanko prela,  
Senjkinja je prepredala,  
Lošinjka je savijala,  
Bakarka je sasukala,  
Reščica je preoprala,  
Kastavka je osnovala,  
Vološčica je navila,  
Opatijka je satkala,  
Lovranka je odrezala,  
Mošćeninka očistila,  
Barseščica pomerila,  
A Plominka sakrojila  
A Labinka je ušila.<sup>11</sup>*

A u toj »svilnoj rukavici« možemo zamisliti silnu ruku, koja se pružala prema zapadu, uzimala i davala.

#### Dvanaesterac

Dvanaesterac se smatra najstarijim i najraširenijim francuskim stihom. Kad kažem »dvanaesterac«, mislim na francuski način brojenja, to jest ne računajući završno »muklo e«. Stih se po cezuri raspada na dva po-

<sup>10</sup> A. Solovjev, Simbolika srednjovjekovnih spomenika u Bosni i Hercegovini, »Godišnjak ist. društva B. i H.«, Sarajevo 1956.

<sup>11</sup> Citati čakavskih pučkih pjesama uzeti su iz knjige: *Antologija istarskih i primorskih narodnih pjesama* (uredili D. Gervais, Lj. Brgić, V. Tomić i M. Bakarčić, predgovor V. Car Emin), Rijeka 1954.

lustiha (ili »veliki stih« raspada se na dva »mala stiha«), u svom narodnom obliku najčešće ima trinaest slogova, a može ih imati — u francuskom jeziku — od dvanaest do četrnaest. Analogan stih u talijanskom jeziku naziva se »četrnaestercem« (tetradecasillabo), a može u krajnjem slučaju imati čak šesnaest slogova. Po tome se vidi kako su često nezgodni nazivi koji zvuče kao da daju neki podatak. Za francuski dvanaesterac kao stih literature običajan je termin *aleksandrina*. Smatra se da se tako naziva stoga što je u tom stihu spjevan popularni srednjovjekovni roman o Aleksandru (taj roman je od davnine poznat na našoj obali). Aleksandrinac kao narodni stih razlikuje se po nekim tendencijama od onog tipa koji je kasnije prevladao u literaturi. U narodnom stihu često je ispred cezure naglašen slog, to jest cezura je »ženska«, dok je završetak »muški«, dakle ovako:

*Au jardin de mon père les lauriers sont fleuris<sup>12</sup>*

Ovakav oblik je stran ugladenom tipu aleksandrinca.

Međutim, i u narodnom stihu je dosta česta cezura uz muški završetak, kao u ovom stihu iz *Hodočašća Karla Velikog*:

*Li escarbuncles art bien i poet hoem veir*

ili u ovom popularnom stihu:

*Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés*

U kasnijim pisanim stihovima muški su završeci daleko najčešći.

Što se tiče porijekla primitivnog aleksandrinca, možemo ga izvesti iz latinskog jampskog septenara, koji nalazimo i kod Plauta. Međutim, postoje izvjesni znači za orijentalno porijeklo toga stiha. Bio autohton ili impor-

<sup>12</sup> Prema navedenom djelu P. Verriera; po njemu se citiraju i drugi francuski stari i pučki stihovi, a i po jedan nje-mački, islandski i danski primjer.

tiran, on se bujno razvio u Francuskoj, a iz Francuske se brzo proširio po čitavoj Evropi, sve do Skandinavije. U Njemačkoj njemu srodan stih nalazimo već 1160—1170:

*Ez hat mir an dem herzen vil dicke wê getan*  
(Kürenberg)

U islandskoj *Sturlunga sagi* (13. stoljeće) nalaze se za-bilježeni stihovi koji su opet akcenatska adaptacija primitivnog aleksandrinca:

*Loptr liggr i eyjum, bitr lunda bein.*  
*Saemundr er a heidum etr berin ein*

Ako uočimo da je taj stih bio popularan u Pijemontu i Veneciji, koja je »seconda patria« (Rajna) za francusku literaturu, zar nije više nego vjerojatno da je taj stih utjecao na formiranje analognog stiha u našoj staroj poeziji — to više što je upravo dvanaesterac, i to dvostruko rimovan kao i francuski, najčešći stih naše stare poezije.

Kako smo već naveli, u našoj narodnoj poeziji, a tako i u našoj staroj pisanoj poeziji, broj slogova u stihu ne varira onako kako je to u romanskom, to jest obzirom na broj nenaglašenih slogova poslije završnog naglašenog sloga (na kraju i ispred cezura). I onaj naš stih koji bi nastao na temelju aleksandrinca, bit će izolosilabičan. Prototipom ima se smatrati aleksandrinac s muškim završecima, dakle onaj, po kojem aleksandrinac i nazivamo dvanaestercem. Cezura je zajednička i našem i francuskom stihu, prema tome i tu će biti na istom mjestu — u sredini stiha; tako će se naš stih raspasti na dva dijela po šest slogova, dobit ćemo dva članka, a kako naš stih određuju samo članci, on je već gotov. Raspored naglasaka unutar stiha, koji određuje germanski stih — već u najranijim njemačkim aleksandrinčima primjećujemo gubljenje i umetanje nenaglašenih slogova na početku i unutar stiha, što je karakteristično za akcenatsku versifikaciju, a nezamislivo je u romanskoj — u našem stihu je slobodan. Kako svojstva usmene versifikacije vrijede u pravilu i za stariju umjetnu poeziju, usporedimo na trenutak Menčetićeve dvanaesterac s francuskim:

*Cueillez des aujurdhuy les roses de la vie.*  
(A. Hélène, Ronsard)

*Zač ovu, ružan cvit, proslavljam svaki dan?*  
(Pjesma br. 11, š. Menčetić)<sup>13</sup>

Ovdje sam odabrao primjer gdje je u hrvatskom stihu na krajevima polustihova jednosložnica. No ako i nije tako, broj slogova je isti:

*Gizdava ružice, tako ti života,*  
(Br. 12, š. Menčetić)

Promatrajući Menčetićeve stih primijetit ćemo da postoji, pored cezura iza šestog sloga, i »mala« cezura iza trećeg i devetog, tamo je naime redovito granica riječi. Evo primjera gdje će cezuru označiti crticom, a »malu« cezuru (stalnu granicu fonetske riječi) dvotočkom:

*To li jur : sad bolje — ti moreš, : ti tvori;*  
*oto ti : jur polje : — što umiš, : govori.*  
*A meni : jur kosti — prigrizat, : čuj, nemoj,*  
*da još tej : gorkosti — ne ćutim, : uz trud*  
*moj*  
(Br. 1)

To mi se pravilo za Menčetića čini tako čvrstim, da bi se moglo koristiti njime za provjeravanje autorstva. Da je to svjesno, možemo vidjeti iz ovog polustiha:

*. . . i pravdom samiri*  
(Br. 7)

gdje je pjesnik umetnuo nepostojano *a*, premda mu je na raspolaganju stajalo i ovakvo rješenje:

*. . . i pravdome smiri.*

Još je to očitiije kod stihova:

<sup>13</sup> Brojevi pjesama odnose se na Rešetarovo izdanje II knjige Starih pisaca hrvatskih.

*Sve molju Bogu se ...  
Da malo mogu se ...*

(Br. 49)

gdje je enklitika bolje pristajala na drugom mjestu, ali bi se kršilo »malu cezuru«.

Još nešto je važno uočiti. Šestercima, od kojih se sastoji naš stari stih, običan je završetak naglašen jednosložnicom, a to, po Maretiću, nalazimo samo kod neparnih članaka. Naši narodni stihovi, koji završavaju neparnim člankom, pandan su onim stranim stihovima koji imaju naglasak na zadnjem slogu (bio taj završetak stranog stiha »jampski« ili »amfimacerski«, radilo se tu o naglašenom ili polunaglašenom slogu). To možemo provjeriti melodijom, i tu nalazimo tumačenje za ritamsko poistovjećivanje muške, ženske i dječje rime, što je za pojmove romanske versifikacije posve reobično:

*In hoc anni circulo  
U sè vrímè godišća*

Što vidimo na ovom primjeru? Kršćanskolatinski stih osniva se na naglasku, a naš na člancima. (Moja rekonstrukcija starog akcenta nije jedina moguća.)<sup>14</sup> Staronjemački prijevod se, naravno, i opet osniva na naglasku. A melodija i njen ritamski okvir u svim su tim primjerima isti.

Na tom principu počiva i ritamska istovjetnost ženske i muške rime u ovakvom primjeru:

*Tri kralja jahahu            s onih istočnih stran,  
tri dana nošahu:            mir, zlato, tamijan.*

<sup>14</sup> M. Franičević osvrće se na ovaj moj primjer (Ritmička osnova u stihu hrvatskih pjesnika XV i XVI st., »Rad« 333, str. 6) te kaže da je čakavski naglasak u »vrime« dugosilazni na prvom slogu, a u »godišća« kratkosilazni na predzadnjem, ali 'svi ih čakavci ovdje izgovaraju »gòdišća« i nikako drugačije' (s *kratkouzlaznim* na trećem slogu od kraja). Važno je u ovom primjeru da je stari hrvatski naglasak na predzadnjem slogu stiha (a tako je i s »navišća, ditića«) u jezičnom materijalu, a prilikom pjevanja raspored se naglasaka mijenja, što ne osporavam, tek što smatram da nam pravilan raspored silina u pjevanom (izvođenom) stihu ne daje pravo da sâm stih kao oblikovanu govornu jedinicu nazovemo akcentatskim.

Možemo dakle postaviti ovakvu formulu transformacije starog (romanskog) stiha u naš:

1. Na kojem se god principu strani stih osnivao, naš će biti člankovit.
2. Ako prototip, odnosno njegov ritamski okvir, ima naglasak na zadnjem slogu, onda se naš stih mora završavati takvim člankom koji dopušta naglasak na zadnjem slogu.

Ali mi govorimo o šestosložnim člancima — a za njih je Maretić rekao: »Da bi se na kraju šestosložnog članka nalazila naglašena jednosložnica, za to upravo nema potvrda.«

Što to znači? Da li dvanaesterac, karakteristični stih naše stare poezije, nema pravog pandana među narodnim stihovima? Ili se Maretić vara?

Maretić se u tome nesumnjivo ne vara. Među onim pjesmama koje je on proučavao (a to su Vukove zbirke), doista nema takvih koje ne bi zadovoljavale njegovu tvrdnju. Međutim, kod šesteraca (koji se redovito mogu složiti u kuplete — dakle u dvanaesterce), koji su zapisani na području Hrvatskog primorja i Istre i obližnjih otoka, dakle na čakavskom području, nije neobično naći naglašene jednosložnice i na kraju stiha, kao u ovim primjerima:

*da Bakar bili grad*

...

*a starih bab i ded*

(Pere gospodine pred Bakrom)

*'Ko je to dragi moj*

...

*koga je moja mat*

(Vezen rubac)

*Misec i jedan dan*

...

*Nigdar već na moj stan*

(Zaboravljena divojka)

Vidimo da šesterac ima svojstvo koje je karakteristično za neparne članke, drugim riječima, da šesterac ima nešto od neparnosložnih članaka: i zaista, ako ga razdvojimo na dva članka od tri sloga, onda dobivamo stih neparnosložnih članaka, i šesterac ravnopravno uključujemo u grupu stihova neparnosložnih članaka. I vukovski je šesterac poseban: javlja se tzv. kvantitativna klauzula, koju onda ima i deseterac 4 + 6 i dvanaesterac 6 + 6. U veći stih šesteraci se članak slaže samo s četvercem koji mu prethodi, ili sa sukladnim šestercem: tako u vukovskom metričkom repertoaru praktički nema jedanaesterca 5 + 6 niti deveterca 6 + 3 (3 + 6).

Stari dvanaesterac poklapa se s narodnim stihom primorskog zapada naše domovine: a to će nam biti još jasnije ako pročitamo ove istarske narodne stihove:

*Kad te v tancu vidim, mileni cvete moj,  
sam sebi s čuđim, da sam sluga tvoj.*

(Žarka ljubav)

ili ovakve:

*... Vijolice moja,  
ča si povenula? Procvati žilju moj,  
kad ja prot tebi gren, za rožu otrgat,*

(Labinjanin)

Zapadnu primorsku Hrvatsku i inače smo smatrali mjestom kontakta sa romanskom literaturom Sjeverne Italije i Južne Francuske. Da upravo na tom području nalazimo i narodni stih koji je toliko sličan stihu stare pisane poezije, možemo tumačiti time, da je postojala neka uža veza između ta dva stiha, ili, da dovedem misao do kraja, da su to varijante jednog te istog stiha.

Da zaključim: šesterac (članak, stih ili polustih) nije stran našem narodnom pjesništvu. Kuplet šesterca naše stare literature nastao je pod utjecajem romanskog (francuskog) dvanaesterca, ali u skladu s nekim osnovnim principima gradnje narodnih stihova. Taj »uglađeni« tip šesteracičkog kupleta utjecao je na čakavski šesterac, ili šesteracički kuplet (od kojih smo neke citirali, a sličnost je frapantna). Da je ovakav utjecaj gradske čak pisane pjesme na pučku bio moguć, bit će nam vjerojatnije ako uočimo da je na području Istre, obližnjeg

kopna i otoka, bilo u staro doba nekoliko velikih gradova. Za sam Osor, »danas maleno seoce okuženo groznicom« kaže se, da je od 12. do 15. stoljeća bio grad od 70.000 stanovnika.<sup>15</sup>

### Osmerac

U našem narodnom pjesništvu razlikujemo dva stiha od osam slogova: jedan se sastoji od dva četverca (Maretić ga naziva »običnijim«), a drugi od dva neparne članka, jednoga petosložnog, a drugog trosložnoga. Obično je po Maretiću najprije petosložni članak, a onda trosložni, ali može biti i obratno.

Osmerac nalazimo vrlo rano zapisan. Ti stari osmerci, koji se računaju u najstarije hrvatske zapisane stihove, rimovani su. To su na primjer božićna pjesma »Bog se rodi v Vitliomi«, i stihovi zapisani u misalu kneza Novaka (1368). Ti se osmerci najčešće rimuju dva po dva i možemo ih složiti u kuplete s leoninskom rimom:

*Skoti Boga znahu tada a grišnik ga ne zna sada.*

Ovom tipu možemo pribrojiti i stih prikazanja. Uobičajilo se da se pišu kao osmerci, premda su rimom i smislom redovito dva i dva stiha vezana, i predstavljaju kuplet, šesnaesterac. Odmah nam upada u oči sličnost s francuskim i provansalskim dvostrukim sedmercem, kojemu melodija ima ritamski okvir trohejskog karaktera; kako naš stari, bolje prastari osmerac ima redovito žensku rimu, odgovarat će mu takav i starofrancuski:

*C'est la jus en la praële, dras i gaoit Peronéle.*

Rima nije nepoznata našoj pučkoj pjesmi, ali ovako sistematična upotreba rime navodi nas na pomisao, da se tu radi o romanskom (što će reći i srednjovjekovnolatinском) utjecaju. To nam je još očitije kod naših starih literarnih osmeraca, gdje je rima neotuđiv dio stiha, a taj stih odvaja se ponešto od narodnog po tome, što

<sup>15</sup> B. Širola, Istarska pučka popijevka, zbornik *Istra*, p. o. »Savremenika«, 1919, str. 13—22.

cezura po sredini nije onako konstantna kao u narodnom. U francuskom sedmercu (ili talijanskom i španjolskom osmercu) nema cezure na tom mjestu. Napomenut ću, da u talijanskom pjesništvu taj stih nije baš čest, dok je u španjolskom vrlo popularan. U francuskoj literarnoj poeziji je odavna zabačen, ali je u narodnoj popularan, po učestalosti dolazi odmah iza primitivnog aleksandrinca i octosyllabea (osmerca po francuskom brojenju).

Osim, istina, rijetkog zanemarivanja cezure, još nešto odvađa naš literarni stari osmerac od narodnog. Literarni osmerac — posve rijetko — može završiti na jednosložnicu.

### »Rjeđi« osmerac

Rjeđi osmerac je stih koji ima cezuru poslije trećeg ili poslije petog sloga. M. Franičević<sup>16</sup> nalazi da je granica akcenatske cjeline iza trećeg sloga 86,8%, a iza petog sloga u 92,4% slučajeva. Evo nekoliko primjera:

*svu noć mi soko prepjeva  
na Milanovu pendžeru ...*

(Vuk I, 269)

*djevojke, sreće nemale!  
docne se vi poudale;*

(Vuk V, 385)

*Kliče mi reče junak mlad:  
»Mi ti smo oba mlajahna ...*

(Šegljiva divojka)

*Po moru plovi zlata plav  
va zlatnoj plavi Albus kraj ...*

(Kralj Albus)

*Dukat mi, dukat kralj i car,  
dukat djevojci častan dar*

(M. Držić, *Dundo Maroje*, II, 2)

<sup>16</sup> M. Franičević, O nekim problemima našega ritma (Nacrt za tipologiju hrvatskog stiha XIX stoljeća), »Rad« JAZU 313 (1957).

U narodnoj poeziji »rjeđi« osmerac nije baš rijedak, sam Maretić kaže da se »ne smije misliti, da je vrlo malo pjesama složeno ovijem stihom«. Maretić zabacuje mišljenje Wollnera<sup>17</sup> da je ovaj »osmerac II« tuđ stih. Wollner naime pretpostavlja da je taj stih došao Slovincima i Hrvatima od Nijemaca, a Srbima preko Bugara i Novogrka. Po Maretiću, »to je samo onako utaman bačena tvrdnja, zato je treba zabaciti.«<sup>18</sup>

Wollnerova tvrdnja zvuči nevjerojatno stoga što nalazi neko dvostruko porijeklo toga stiha. Jedno se jasno razabire iz Wollnerove pretpostavke: on smatra da taj stih nije starinom štokavski. Ako je bilo kakva utjecaja, zacijelo je išao onim starim putem, čakavskim područjem: ne smijemo zaboraviti da je ono nekada bilo znatno veće.

Taj stih je analogan »octosyllabeu«.

Kod mnogih naroda nalazimo stihove koji odgovaraju tom francuskom stihu. Ne moramo odmah zaključivati da je on u svom gotovu obliku uvezen iz Francuske, ali utjecaj francuskog oblika u smislu prilagođavanja više je nego vjerojatan. Navest ću tri primjera narodnih pjesama triju naroda da pokažem sličnost stiha:

*Mon père a fait batir château,  
il est petit, mais il est beau.*

(Francuska)

*Jeg ikke tør, jer ikke maa:  
i morgen skal mit bryllup staa.*

(Danska)

*Po moru plovi zlata plav,  
va zlatnoj plavi Albus kraj ...*

(Hrvatska)

Francuski silabičan, danski akcenatski, hrvatski članovit — opet svi imaju nešto zajedničko što ih poistovjećuje. Osnova stiha (zacijelo učvršćena melodijom) ista je, a svaki jezik je zadovoljava svojim normama.

<sup>17</sup> W. Wollner, Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes, »Archiv für slav. Philologie« IX, 1886. str. 270.

<sup>18</sup> Maretić, op. cit., str. 16.

Da se naš stih pjevao, svjedoči nam Zoranić, koji uz svoju pjesmu *Pasite drobne travice* napominje, da se pjeva »u zuk« pjesme *Aj ti, devojko šegljiva*, a spominje i napjev pjesme *Drazi mi goru projdoše*, koja je očito bila spjevana također u osmercu II. Što lakše nego pretpostaviti, da se melodija kao danas šlager, širila preko granica naroda i jezika i podešavala sebi riječi?

Kod proučavanja metričkih utjecaja koristilo bi nam da znamo i srodnosti u sadržaju, motivima. Ovakvo podudaranje francuske pjesme (poznate od 15. stoljeća) s našom čakavskom narodnom pjesmom nalazimo u ovom primjeru:

*Les cordons en sont de soye,  
la voile en est de satin.  
Le grand mast en est d'ivièere,  
l'estournay en est d'or fin.*

*(Užeta su mu od svile, jedro mu je od satena,  
glavni jarbol bjelokostan, a kormilo od suha  
zlata.)*

*Trđu krmu ima srebrom okovanu  
a provicu ima zlatom armižanu,  
a bandice ima žingon polivene,  
a vesalca ima bašelka drobnega,  
a konopi ima od svile zelene,  
a jedrašca ima sitnoga naveza.*

(Čudo od broda)

Motiv čudesnog broda javlja se i u engleskoj pučkoj pjesmi za djecu (»I saw a ship a-sailing«), tako da je seoba motiva i slika međunarodna.

U našem kontekstu primarno je uočiti podudaranje *repertoara* hrvatskih i srpskih pučkih stihova sa francuskima.

## RAZVOJ STIHA U XIX STOLJEĆU

Devetnaesto stoljeće je razdoblje u kojem se javlja gotovo svi povijesni sustavi hrvatske versifikacije. O stihu toga razdoblja napisan je velik broj rasprava. Već Vjekoslav Babukić (1812—1875) u dodatku svojoj gramatici<sup>1</sup> daje bilansu pogleda na hrvatsku versifikaciju, *slovkomjerje, prosodiku*. Babukićev pregled miljokaz je u proučavanju hrvatskog stiha; još uvijek povezan s kvantitativnim stihom i teorijama o primjeni toga stiha u hrvatskom pjesništvu (svoju raspravicu završava citatom iz Katančića), hrvatski jezikoslovac, kojemu je poznata njemačka versifikacija, ukazuje na buduću razvoj akcenatskog stiha.

Rekli smo da se u 19. stoljeću javljaju gotovo svi sustavi hrvatske versifikacije. Štokavska glavnina narodne poezije složena je slogovno-člankovito, ali se npr. deseterac javlja kao ravnopravan (metametrički neobilježen) i u umjetnoj poeziji, i to kroz čitavo stoljeće, od Bruerevića, koji deseterce slaže u rimovane strofe, pa sve do secesije 1897. Pokušaji kvantitativnog metra, stiha po klasičnom uzoru, traju također: spomenuti Bruerević nastoji složiti heksametre po drevnim pravilima,

<sup>1</sup> *Ilirska slovnica*, Zagreb 1854. Na kraju se nalazi »Nekoliko rečih o slovkoměrju«, str. 437—444.

a još Preradović, nastavljajući na Vebera<sup>2</sup>, razmišlja o hrvatskom heksametru u pojmovima kvantitativne metrike. Akcenatski stih javlja se na kajkavskom književnom jeziku već na početku stoljeća, povezan s regionalnim stihotvorstvom konca 18. stoljeća. Tako stihove tro-složnih mjera umetnute u komediju *Baron Tamburlano* nepoznata autora (1802), imamo smatrati akcenatskima. Od 1897. akcenatski stih po evropskom uzoru primaran je u hrvatskoj poeziji.

U 19. stoljeću javlja se i tzv. slobodni stih, stih složen od fonetskih riječi i skupina riječi. On je biblijski intoniran, a prvi se njime poslužio N. Tommaseo<sup>3</sup>, a onda Mažuranić. Tako su se, eto, hrvatski pjesnici devetnaestog stoljeća okušali u svim metričkim sistemima osim u intonacijskom — a u tome se tako i tako nitko od evropskih pjesnika nije okušao.

Brojne studije o stihu toga razdoblja dotiču se, dakle, osnovnih problema hrvatskog stiha uopće. Narodnu versifikaciju središnjeg, štokavskog područja, onako kako ju je Vuk zabilježio, proučavao je Tomo Maretić<sup>4</sup> i u okviru svog metodskog horizonta iznio podatke koji su jedva oborivi, tek što im nedostaje povijesna, usporedna, i metametrička komponenta. Od narodnih stihova najviše je pažnje privukao epski (asimetrični) deseterac. Od novijih radova iscrpan je onaj S. Petrovića<sup>5</sup>, gdje nalazimo i obilatu literaturu o predmetu. Smatram i dalje da deseterac nije akcenatski stih. U doba kad se naš narodni stih oblikovao, naglasak je bio drugačiji, po

vrsti i po položaju, pa i danas se deseterac u raznim krajevima čita s naglaskom na raznim slogovima. To smatram da je odlučno. O naglasku se nekada jedva moglo i govoriti, riječi su bile uzlazne (markirane) i silazne (neutralne) intonacije. S Petrović otkriva u člancima deseterca zanimljivu pravilnost u odnosu današnjeg silaznog i uzlaznog naglaska, ali tu se ne radi o odabiranju mjesta naglaska.<sup>6</sup>

U proučavanju stiha Petrović je unio pojam metametrike i metametrički pristup (on se služi izrazom metrika za ono što ovdje zovemo versifikacija; okrenuta na latinski, metametrika bila bi suproversifikacija). Metametrički pristup zapravo je u opoziciji statističkom pristupu, kojega se drže K. Taranovski i M. Franičević u svojim brojnim radovima o hrvatskom i srpskom stihu. Metametrika pretpostavlja prepoznavanje metra *prima vista*, štoviše, ono što čitalac prepoznaje kao stih ono i jest stih. Statistički pristup počinje od toga da se tek laboratorijskom analizom može za nešto pouzdano reći da je stih. Istina je da nešto moramo najprije prihvatiti kao stih da bismo to proučavali kao stih. U uhodanom repertoaru čitalac u pravilu od prve prepoznaje metar. Uhodani repertoar znači i određen broj popularnih metara, i određeni princip na kojem se metar osniva. Moramo prepoznati princip da bismo vodili relevantnu statistiku. Moguće je, naime, statističko proučavanje sekundarnih ili rubnih pojava. Ono nam na kraju ne pokazuje bit stiha, čak može biti potpuno zališno.

M. Franičević je mnogo učinio da nam slika o hrvatskom stihu 19. stoljeća bude jasnija<sup>7</sup>. Pisao je brojne radove i o stihu drugih stoljeća. Nepokolebljivo vjerujući u naglasnost hrvatskog stiha, Franičević je izradio brojne tablice gdje je evidentirao mjesto naglaska u stihu. Uz to je evidentirao i granice akcenatskih cjelina da bi pronašao pretežitost ovih ili onih akcenatskih rasporeda u njima, što mu omogućuje da pojedine stihove imenuje i opiše klasičnim nazivima prema stopama.

<sup>6</sup> Idem, str. 194—197.

<sup>7</sup> M. Franičević, O nekim problemima našega ritma (Nacrt za tipologiju hrvatskoga stiha XIX. stoljeća), »Rad« 313 (1957).

<sup>2</sup> A. Veber Tkalčević, O hrvatskom heksametru, »Književnik« 1, 1864. Vidi i A. Petravić, *Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti*, Beograd 1939, str. 51—60 (»Adolfo Veber — Petar Preradović«), te M. Kravar, Nacrt prozodijske tipologije hrvatske klasične metrike, »Croatica« 9—10, 1977, str. 105—107.

<sup>3</sup> »Vidio sam zvezdu nove svitlosti«, elegija majci, prvi put objavljena u Veneciji 1840, zatim u letku *Suze sina zahvalnoga*, Zagreb 1844. I. Katušić, *Vječno progonstvo Nikole Tommasea*, Zagreb 1975, str. 137. te prilozima između 208. i 209. str.

<sup>4</sup> Metrika narodnih naših pjesama, »Rad« 168 i 170, Metrika muslimanske narodne epike, »Rad« 251 i 255, i drugi radovi.

<sup>5</sup> S. Petrović, Poredbeno proučavanje srpsko-hrvatskoga epskog deseterca i sporna pitanja njegova opisa, »Zbornik Matice srpske za književnost i jezik«, knj. XVII/2, 1969.

Nema sumnje da je akcenatski princip pobijedio u toku devetnaestog stoljeća u reprezentativnoj glavnini hrvatskog pjesništva, ali se dugo na istoj platformi borio s kvantitativnim i silabičkim principom, a javio se u zametku i besjedovni stih. Kako je bio popularan, a i danas je, onaj akcenatski stih koji ima i sekundarno svojstvo jednakosložnosti, tzv. akcenatsko-silabički stih, on se mogao podudarati s narodnim slogovno-člankovitim stihom u broju slogova i u mjestu cezure. U nastojanju stihotvoraca da se povežu s narodnim stvaralaštvom javlja se *povijesno uvjetovan prelazni oblik stiha*. Narodni silabički stih parnosložnih članaka, lišen stanoovitih elemenata (npr. deseterac lišen tzv. kvantitativne klauzule, koja otpada kad se javlja rima), poklapa se s vrlo liberalnim akcenatsko-silabičkim stihom. Taj se stih parnosložnih članaka mora, dakako, čitati s novoštokavskom akcentuacijom. Narodni se stih adaptira prema zasadama evropske (njemačke i ruske) versifikacije.

Pjesnici prve polovice 19. stoljeća nastoje aktualizirati i svojstva stiha stare hrvatske književnosti. Spomenuli smo Bruerevića, koji slaganjem u rimovane strofe povezuje deseterac s tradicijom starije umjetne poezije. Stari osmerac u zvukovnoj se osnovi podudara s narodnim simetričnim (točnije sukladnim) osmercem, razlike su na razini strofe i rasporeda rima. Dvanaesterac se u svojoj dubrovačkoj varijanti gubi, ali žilav je u svojoj »sjevernoj« varijanti, to jest onoj gdje nema stalne središnje granice riječi (male cezure) u šesteročkim polustisima. Tu se umjetni dvanaesterac podudara s narodnim, a razlika je i opet na nivou strofičnosti i rime. Ovako parcelirana podloga omogućuje da se stvori metrički repertoar kojemu ćemo korijenje naći i u narodnom, i u starom umjetnom, i u uvoznom pjesništvu.

Prvi je to uspješno obavio Dimitrija Demeter u svojoj poznatoj poemi *Grobničko polje* (1842), gdje kao ravnopravne stihove upotrebljava deseterce i dvanaesterce, slažući ih, istina, u strofe s fiksnim rasporedom, tj. 12+10+10+12. U samostalnim pjesmama u okviru poeme Demeter se služi osmercima poredanima u gunduličevske sestine. Demeter je velik, a ne baš zapažen novator. Kako je dobro poznavao klasičnu kvantitativnu metriku, pa i sam pisao grčki, mogao je sa stanovite

distance, a time i prodornije, sagledati problematiku hrvatskog stiha u svom vremenu. Slikovito iznosi svoje vizije i nazore u uvodu poeme: hrvatstvo počinje od opustošenog polja, koje, međutim, nosi biljeg stare slave. Ne radi se o tome da se presade tuđi cvatući vrtovi.

Bez dvojbe su Demeter i Mažuranić bili u tijesnom kontaktu. Mažuranić je, pošto se okušao u raznim tipovima stiha, otišao korak dalje time što je odustao od strofičnosti, a postupio s osmercem i desetercem kao ekvipolentnim stihovima, kao varijacijama jedne te iste osnove. Šesteročki članak u desetercu adaptirao je po novom ukusu: rimu je ga, istina, samo sporadično, ali ne drži se »kvantitativne klauzule«, a često mu deseterac završava na konsonant i kad se ne radi o padežnom nastavku. Učestalost naglasaka na neparnim slogovima u Mažuranićevim desetercima i osmercima plod je novoštokavske akcentuacije, pa se ne može govoriti o akcenatskom stihu.

Deseterac se, međutim, sve češće pretvara u akcenatski stih, s time da mu cezura ostaje na istom mjestu, i da se poštuje zahtjev da ne završava na jednosložnicu (završetak je »ženski«). Ta se preobrazba primjenjuje na čitav narodni metrički repertoar. Šenoa se tako u svojim poemama zna služiti stihovima raznolikima po broju slogova, čak i oksitoničnima (onima s »muškim« završetkom) među baritoničnim (onima sa »ženskim«), ali su cezure na mjestima uobičajenima u narodnim stihovima, stihovi su po prizvuku, metimetrički, povezani s narodnima. Izrijekom se Šenoa odlučno opredjeljuje za akcenatski princip.<sup>8</sup> Trnski i on poukom su znatno djelovali da se akcenatski stih ustali.

Deseterac se, u prvotnom obliku ili preobražen, tj. s očitom pravilnošću naglasaka, trohaičnošću, dugo smatra repertoarski ravnopravnim nekim popularnim stranim stihovima, tako heksametru, ali posebno endecasillabu, jampskom pentametru, petostopnom jambu. S vremenom, međutim, u prepjevima prevladava pojam *mjerila originala*, pa se domaći stihovi podešavaju stranim (općeevropskima) po broju slogova i rasporedu nagla-

<sup>8</sup> A. Šenoa, *Antologija pjesništva hrvatskoga i srbskoga, narodnoga i umjetnoga, sa uvodom o poetici*, sastavio —, MH, Zagreb 1876, uvod.

saka. Tako jampskom pentametri odgovara akcenatski deseterac kojemu je na početku dodan slog (uzmah). Premda cezura obično stoji tako da joj slijedi šesterički članak, baš kao i u narodnom stihu, ovaj mali zahvat oduzima stihu prizvuk narodnoga, pa se takav jedanaesterac (5+6) metametrički odvaja od deseterca (4+6).

Težnja da se narodni i klasični stihovi, preobraženi u akcenatske, instaliraju kao običajni u metričkom repertoaru, jaka je sve do pod konac 19. stoljeća i kod minornih i kod magistralnih pjesnika.

Osmerac, dvanaesterac i deseterac predstavljaju vezu između starije tradicije hrvatskog stiha te starijih stihotvornoobrtnih navika, i novih uzora i novog ukusa. Ta tri stiha, premda pripadaju obilnijoj metričkoj zalisi, imaju neke zajedničke međusobne crte. Tako su sva tri složena od članaka parnosložnih slogova, od četverca i šesterca. U repertoaru narodnih stihova, kako ga je Maretić iznio, imamo i stihove s neparnosložnim člancima: oni dolaze na kraj stiha (kad je prvi dio jednoslozan). Izvan centralnog ruralno-ratničkog ambijenta, međutim, posebno u sjevernoj i sjeverozapadnoj Hrvatskoj, nalazimo i anonimne stihove gdje se u prvom dijelu javlja neparnosložni članak, a u drugom parnosložni. Takvi su stihovi i danas popularni, tako:

*Komaj sam se oženil, već me baba zbila*

Tim stihom, i njemu srodnima, poslužiti će se i pisci koji su nam ostavili ime. Očita je podudarnost sa srednjovjekovnim vagantskim latinskim stihom:

*Aestuans intrinsecus ira vehementi*

Stih je knjiškog porijekla, popularan u ambijentu maloga grada i ladanja, a pjesme koje su njime složene po tonu su lagane, često šaljive.

U parnosložnim člancima, koji su preuzimanjem akcenatskog principa postali trohalični, dopušteno je prilično slobodno variranje mjesta akcenta, pa i posljednjeg akcenta u stihu, tamo gdje se javlja rima. Drugačije je s neparnosložnim člancima. Oni se, u postojećoj zalisi usmenih i anonimnih stihova, javljaju u odrede-

nim stihovnim uzorcima, fiksiranim po broju slogova i po položaju cezura. Kao što se od parnosložnih članaka tvorilo nove člankovite grupe i strofe, tako se to radilo i s onima neparnosložnim, tj. onima gdje može biti jednosložnica na kraju. Principi usmenog stihotvorstva, a i starijeg umjetnog pjesništva, nisu tražili da taj završetak bude i obvezatno naglašen (tek što se može javiti jednosložnica na tom mjestu). U umjetnoj poeziji, naročito u prepjevima s njemačkoga 19. stoljeća, javlja se muška rima koja se ne podudara u naglasku.<sup>9</sup> To se, ponavljam, ne kosi s principima narodne i starije metrike, ali s prevagom akcenatskog principa takav postupak doživljava kritiku. Tako se Vatroslav Jagić, premda je dobro poznao starije hrvatsko pjesništvo, obara na takav Vrazov postupak.<sup>10</sup> Ovo mišljenje, koje kasnije ponavlja A. Barac<sup>11</sup>, možemo smatrati konačnom evidencijom da je akcenatski princip pobijedio. Mjerilo kojim se određivala podudarnost nekog našeg stiha prema općeevropskom repertoaru, pa i njegovo bivanje stihom, postao je akcenat, izmjena naglašenih i nenaglašenih slogova, a ne broj slogova, niti izmjena dugih i kratkih slogova.

Jedinice akcenatskog stiha sastoje se od naglašenih i nenaglašenih slogova. Između dva naglašena sloga može stajati jedan nenaglašen slog, ili dva; to vrijedi za metričku shemu, tj. nacrt stiha, idealni oblik stiha, gdje su svi zahtjevi ispunjeni. U pojavnom obliku stiha, iz-

<sup>9</sup> M. Gavrin, Pjesništvo narodnog preporeda u odnosu na njemačko i austrijsko pjesništvo, *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, ur. A. Flaker i K. Pranjić, Zagreb 1970, str. 57—58 (bilješka), i drugdje.

<sup>10</sup> V. Jagić, *Adrianskoga mora Sirena*, »Književnik«, god. III, Zagreb 1866. str. 380—381, bilješka: »Naš Stanko Vraz ne mogav odoljeti muzikalnomu milinju da mu se kojiput izmiene u pjesmi srokovu mužki sa ženskiml, prekorači čak granice naglasa štokavskoga, kao na pr. kad u pjesmi: »Liepa Anka« sriče: san — tanan, glas — obraz, vodopad — hlad, slied — pogléd. Ovako nastojanje nije ipak ni pošto pohvale vredno«.

<sup>11</sup> A. Barac, *Hrvatska književnost I (Književnost ilirizma)*, Zagreb 1954, str. 241: »Nevolja je samo jedna: Vrazov se naglasak ne slaže s našim govornim naglaskom; ondje, gdje je pjesnik mislio izazvati određen akustički dojam, štokavac će zapeti na pogreškama (san — tanan, glas — obraz)«.

vedbi, dolazi često do odstupanja. Možemo zamisliti i jedinicu gdje bi između dva naglašena sloga moglo stajati i više od dva sloga, npr.: *kukavica kuka*. Međutim, u akcenatskoj bi se versifikaciji fonetska (i prava) riječ *kukavica* tretirala kao dvije jedinice, kao da je naglasak i na slogu »vi«. Na takav smo se izostanak očekivanog naglasaka naučili. Ovakve akcenatske jedinice unutar stiha odgovaraju izmjeni dugih i kratkih slogova u kvantitativnom stihu, pa se i za akcenatski stih često služimo tradicijom posvećenim nazivima za stope, pa i tradicionalnim znakovima za duljinu i kratkoću (—, ∪), a mislimo na naglašen i nenaglašen slog. Stope nemaju stvarne granice, premda postoji znak za tu granicu, okomita crtica; imena im dajemo prema rasporedu slogovne dinamike, i prema čitavu stihu. Stvarne bi granice, npr. bile granice riječi (akcenatskih cjelina). U hrvatskom pjesništvu može se naći stihova gdje su »stope« doista omeđene granicama riječi, tako u prvom stihu pjesme »Domovina« Đure Arnolda

*Zimska nojca već se šulja dolom*

Stih se sastoji od fonetskih dvosložnica, a stope kao što su u citiranom primjeru nazivamo trohejima. Naravnoštokavske akcentuacije ne dopušta da bi na isti način bila omeđena i stopa koju nazivamo jamb, tj. gdje nenaglašen slog prethodi naglašenome, pa ni anapest, gdje dva nenaglašena sloga prethode naglašenom. Određenu i jasniju sliku o jedinici akcenatskog stiha postizemo ako mjerimo »od vrha do vrha«, od naglašenog sloga do naglašenog sloga. Takvu jedinicu zovemo *akcenatska mjera*. Ona je kao govorna jedinica mjerljiva i kronometrom, traje oko 3/4 sekunde.<sup>12</sup> Akcenatske mjere u svom punom obliku i učestalosti postoje samo u nacrtu stiha, uzornom obliku. Uvjetno se izraz »akcenatska mjera« može upotrebiti i za pojavni, izvedbeni oblik stiha, ali takva upotreba može zavesti u bludnju.

<sup>12</sup> Prema: A. W. de Groot, *Algemene versleer*, den Haag 1946, str. 17. Razmak između dva vrha (naglasaka) koji traje otprilike 3/4 sekunde, naziva de Groot 'optimalnim'. Taj je razmak »najlakši da se proizvede i najugodniji da se prihvati, s najvišim estetskim učinkom«.

Kako mjere povezuje njihovo jednako trajanje, za tvorbu akcenatskog stiha nije važan broj slogova pojedine mjere, pa i čitava stiha. Tako se, nakon prevage akcenatskog principa u 19. stoljeću, javlja kod nas *akcenatski logaedski stih* (zvan i *pravi akcenatski stih*, za razliku od *akcenatsko-silabičkog*), onaj složen od mjera raznog broja slogova. »Logaedski« je izraz posuđen iz tradicionalnog nazivlja: značio je stih složen od raznih stopa. Takav je stih popularni daktilski heksametar, u kome se javljaju daktili, spondeji i troheji. Prenesen u akcenatsku versifikaciju, on postaje akcenatski logaedski stih, a »stope« su daktili i troheji. Spondej se sastoji, po starim metričarima od dvije dužine; prva je jača, tj. relativno duža. U akcenatskom stihu to bi bila mjera od dva naglašena sloga: možemo ga zamisliti kao artificijelnju tvorevinu (poslužile bi fonetske riječi kao: dar-mar, dan-noć, kad-tad, cik-cak, haj-faj), ali u praksi ga nema. O ekvivalentu spondeja u hrvatskoj metrici još se ozbiljno raspravljalo u 19. stoljeću (Veber, Preradović).

Pravo je čedo 19. stoljeća kraći logaedski akcenatski stih bez klasičnog prizvuka. Do posebne zvonkosti doveo ga je Vladimir Vidrić. Kako taj stih ima raznolik raspored akcenata (naglašenom slogu slijedi ili jedan nenaglašen, ili dva), omogućuje se i povremeno neortodoksno, zagrebačko naglašavanje:

*I vjenčav se lišćem vinjage bujne  
buku podižu divlju.  
Kucaju srca. S ljupkog se gaja  
bijele nimfe ozivlju*

Važno je da prvi i treći stih u strofi imaju četiri sloga naglašena, a drugi i četvrti tri, i da jednom naglašenom ne slijede više od dva nenaglašena sloga: stih se ne mijenja ako naglasimo *di* u »podiju« ili *ziv* u »ozivlju«, što bi imalo stanovito eufonijsko opravdanje.

Tako je devetnaesto stoljeće izgradilo stih koji će postati reprezentativni umjetni stih pjesništva dvadesetog stoljeća. Kao »stihovnu formaciju«, međutim, devetnaesto stoljeće obilježuje trajno nastojanje pojedinih pjesnika da se u versifikaciji zadrže i ukorijene neka sekundarna obilježja, koja će suvremeni umjetni stih

povezati s domaćom pučkom i s klasičnom antičkom versifikacijom. Tu nam je, kao i u mnogočemu drugom, miljokaz Kranjčević: on se služi elementima pučke versifikacije, ali i akcenatskim logaedskim stihom. U pjesmi »Radniku« prikladno se služi safičkom strofom, i safičkim jedanaestercem ali će se u popularnoj pjesmi »Gospodskomu Kastoru« ispričati što se služi klasičnom strofom, svjestan da ona nosi neizbrisiv biljeg klasične posebnosti, nesuvremenosti.

## STIH DVADESETOG STOLJEĆA

### 1. GLAVNE CRTE RAZVOJA

Pod konac 19. stoljeća akcenatski princip konačno prevladuje u hrvatskoj poeziji: to onda postaje »kult forme« i aspekt »artizma«, pa nam na početku novog razdoblja stoji upravo A. G. Matoš. Silabički princip ostaje i dalje živ u pjesništvu, pa tako na početku 20. stoljeća dolazi do polarizacije umjetne općenacionalne versifikacije, i sub- ili pop-versifikacije, koja postaje regionalna. Versifikacijski elementi štokavske narodne poezije, na primjer, koji su sredinom 19. stoljeća ulazili u književnu poeziju neoznačeno, u 20. stoljeću javljaju se s određenim prizvukom, s posebnim značenjem. Tako je i s *klasičnim metrima*, koje je već 19. stoljeće okrenulo u akcenatski stih, nakon stanovite polemike (specijalno oko tzv. spondeja, stope gdje bi dva susjedna elementa imala biti ravnopravna). Radilo se o zamjeni kvantiteta akcentom, pa se metar i dalje prepoznavao. Tako se i u nazivima za stihove služimo grčko-latinskom terminologijom, pa i onda kad govorimo o ekenatskom stihu koji nema prizvuk klasičnoga, npr. »jampski pentametar«, koji se, međutim, češće naziva »jedanaesterac« (po talijanskom uzoru).

Ako smo Matoša i njegov krug označili početkom novog doba (tj. 20. stoljeća), prag prema prošlom razdoblju bit će nam Kranjčević: on se još neusiljeno služi klasičnim metrima, akcenatskima, naravno, ali mu je i

stih s prizvukom narodnoga također akcenatski, što znači završetak jednog stihotvornog razvoja. Kranjčević istovremeno nagoviješta novosti, pa kod njega nalazimo rijetko, ali ne slučajno, i nepravu (nečistu) rimu<sup>1</sup>. Posebno mjesto u toku hrvatske poezije ima Vladimir Nazor (1876—1949), koji se u svom dugom pjesničkom radu okušavao u raznim metrima.

Završetak ovog razdoblja bit će nam procvat novih stihotvornih principa. Javlja se stih koji često nazivamo »slobodnim«, a on jest slobodan utoliko ukoliko su se pjesnici u taj čas riješili onoga što su osjećali sponom. U hrvatskom pjesništvu 50-ih i 60-ih godina razvio se i ustalio stih koji se osniva na *fonetskim riječima*, što zovemo i *akcenatskim cjelinama*; zbog spretnosti dalje tvorbe izvedenica nazvao bih ih *besjedama*. Predstavnikom te versifikacije smatramo Slavka Mihalića (1928). Prozodijsku ustrojenost novoga stiha možemo naći u daljoj prošlosti. Metametrička veza, svijest o obnavljanju i nasljedovanju određenih srednjovjekovnih i pučkih oblika dvojbeni je, premda je zacijelo ima kod nekih pjesnika, npr. kod Jure Kaštelana (r. 1919).

Razdoblje o kojem govorimo trajalo je, znači, oko dvije trećine dvadesetog stoljeća. Što se sada događa? Čini se da se javlja novo zanimanje za »vezani«, akcenatsko-silabički stih, s obnovom člankovitosti, tj. inzistiranjem na cezuri kao prozodijskom faktoru. To su, naravno, nagađanja, ali je jasno da se u posljednjem desetljeću javljaju neka nova gibanja.

Upustivši se u to što *sljedi* stihu umjetne poezije razdoblja »od Matoša do Mihalića«, razmotrimo što mu je prethodilo. Prvo, to je slogovno-člankoviti stih. Drugo, to su pokušaji kvantitativnog stiha, *post mortem*; kvantitativna je versifikacija, naime, doživjela pod konic 18. stoljeća svoj uštap i naglu smrt s Katančićevim djelom. Treće, to je dobitnički akcenatski, odnosno akcenatsko-silabički stih, nastao po stranim, njemačkim uzorima. Akcenatski stih nije moguć ako nema ustaljena akcenta, ortoepije, u književnom jeziku, tako da se

on mogao razviti tek onda kad je novoštokavska akcentuacija uzeta kao osnova književnog izgovora za sve Hrvate. To se dogodilo nekako u vidu proglašenja četrdesetih godina prošlog stoljeća, ali ta akcentuacija kao svehrvatski zahtjev postoji samo za određene, svečane zgode — kazalište, govornišvo, danas za radio i televiziju. Praktički vlada i kod Hrvata i kod Srba paziepija; dijalekatske, lokalne ili žargonske crte u naglasku nisu zazorne. To zna kod pjesnika stvoriti stanovitu nervozu, tako da se obraćaju dijalektima da bi postigli akcenatski stih po svom ukusu, ili traže stih gdje položaj naglašenog sloga neće biti od važnosti (takav i jest »slobodni«, besjedovni stih).

Slogovni stih parnosložnih članaka, dobivši novoštokavskom akcentuacijom naglaske pretežno na neparnim slogovima, poslužio je naglasno-slogovnom stihu kao cijepna podloga, tako da je deseterac s anakruzom postao jedanaesterac (jampski pentametar), osmerac postao deveterac (jampski tetrametar), i tome slično. Tako će se i »slobodni« stih pricijepiti na stih koji se sastoji od akcenatskih mjera. Akcenatske mjere mogu biti i raznosložne (vremenski jednako traju, otprilike kao otkucaj srca), a stih takvih mjera možemo, po starome, nazivati logaedskim. Taj je stih već »oslobođen«, pa je cijepna podloga besjedovnom stihu (onom od fonetskih riječi).

Sada ćemo na nekoliko primjera razmotriti razvoj hrvatskog stiha kako smo ga ocrnali. Počnimo s pjesmom Suza A. G. Matoša (1873—1914):

*Otkada sam, željo moja,  
Tvoju suzu popio,  
Nisam više, pile moje,  
Crnog oka sklopio,*

*Kad sam ono, tugo moja,  
Cijelu noć te ljubio,  
Pamet sam i dušu, dušo,  
Sreću sam izgubio.*

*Otkada sam, diko moja,  
Tvoju suzu popio,  
U hajduke htjedoh poći,  
Pa sam ti se popio.*

<sup>1</sup> Vidi T. Eekman, *The Realm of Rime*, Amsterdam 1974, str. 254. Takve su rime na pr. *ništa / Krista, gužva / služba, rekbi / lebdī*.

Pjesma je složena od stihova od osam i od sedam slogova. Naglašeni slogovi od reda su nepravilni. Pjesnik baš hoće da nam dozove u pamet narodnu pjesmu, i to štokavsku, što čini izrazima »željo moja«, »diko moja« i slično. Pravilnost rasporeda akcenata, međutim, pokazuje da se ne radi o nasljedovanju narodnoga stiha. Narodna pjesma nije strofična, ali mogli bismo shvatiti da se ovdje radi o dugom stihu, petnaestercu, a ne o strofama. Takav je stih popularan u kajkavskoj narodnoj poeziji, a ne u štokavskoj. Rima također pokazuje da stih nije narodan: ona je uvijek »matoševska«, daktilska, »dječja«; talijanski bi se taj stih zvao *sdruciollo*, pa i nije sedmerac, već šesterac. Strofe su po rasporedu akcenata potpuno sukladne, i zaključujemo da se radi o akcenatsko-silabičkom stihu kakav je njemački, engleski ili ruski.

Pogledajmo sada popularnu pjesmu *Slap Dobriše Cesarića* (1902—1980):

*Teče i teče, teče jedan slap:  
Što u njem znači moja mala kap?*

*Gle, jedna duga u vodi se stvara  
I sja i dršće u hiljadu šara.*

*Taj san u slapu da bi mogo sjati  
I moja kaplja pomaže ga tkati.*

Ona je u uzornom jampskom pentametu, koji obično nazivamo jedanaestercem: on će, gdje je muška rima (talijanski *tronco*), imati samo deset slogova, kao što je u prvom distihu. Da je cijepna podloga deseterac, vidi se po tome što se jambičnost (a to će reći veća učestalost naglasaka na parnim slogovima) postiže inicijalnim dodavanjem riječi koje se u stihu računaju za nenaglašene.

Versifikacija A. B. Šimića (1898—1925) nekako je privukla posebnu pažnju i publike i stručnjaka.<sup>2</sup> Autor

<sup>2</sup> S pozicija metametričke, različito, dakle, od ovog pokušaja, pristupa Šimiću S. Petrović u svom radu *Stih A. B. Šimića i pitanje o komparativnoj tipologiji slobodnog stiha*, »Croatica« 7—8, 1976, s navodom dalje literature o pojmu metametričke funkcije stiha.

je predvidio za stihove svoje pjesme *Povratak* ovakav grafički položaj:

*Ti i ne slutiš  
moj povratak i moju blizinu  
U noći kada šumi u tvom uhu tiha mjesečina  
znaj:  
ne koraca mjesečina oko tvoje kuće  
Ja lutam plavim stazama u tvojem vrtu  
Kad koracajući cestom kroz mrtvo svijetlo podne  
staneš  
preplašena krikom čudne ptice  
znaj:  
to krik je moga srca s blizih obala  
I kad kroz suton vidiš crnu sjenku što se miče  
s onu stranu mrke mirne vode  
znaj:  
ja koracam uspravan i svečan  
kao pored tebe*

Lice (Spiegel, lay-out) ove pjesme, kao i drugih koje je Šimić objavio tiskom, ornamentalno je. To odgovara ukusu koji se iskazao u njemačkom časopisu »Jugend«, pa upotrebljavamo i izraz *Jugendstil*, što se obično smatra istoznačnim izrazima *art nouveau* i *secesija*. Samom Šimiću zacijelo je u tome bio uzor njemački pjesnik Arno Holz. Tu i tamo, sporedno, taj grafički oblik daje i uputu za recitiranje. Primarno je ornamentalan, pa nas ne obavještava o zvukovnoj ustrojenosti pjesme, koja bi se mogla predočiti ovako:

*Ti i ne slutiš moj povratak i moju blizinu  
U noći kada šumi u tvom uhu tiha mjesečina  
ZNAJ:  
Ne koraca mjesečina oko tvoje kuće  
JA lutam plavim stazama u tvojem vrtu  
Kad koracajući cestom kroz mrtvo svijetlo podne  
Staneš preplašena krikom čudne ptice ZNAJ:  
To krik je moga srca s blizih obala*

*I kad kroz suton vidiš crnu sjenku  
što se miče s onu stranu mrke crne vode ZNAJ:  
JA koracam uspravan i svečan kao pored tebe*

Stih se sastoji od dvosložnih mjera, s jasno izraženim cezurama. Naglasak odgovara opisu koji je dao Đuro Daničić u svojim radovima. Stih A. B. Šimića varijanta je akcenatsko-silabičkog stiha. Sloboda je u tome što broj mjera nije uvijek potpuno isti, to jest stihovi nisu baš jednake duljine po broju slogova, ali to nije neka novost: već je Mažuranić poistovjetio osmerce i deseterce. Razlika u duljini opravdana je estetskim učinkom.

Razmotrimo sada jednu pjesmu Dragutina Tadijanovića (r. 1905). I ona ima osebujan grafički oblik:

#### VISOKA ŽUTA ŽITA

*Kada u rumene zore  
Ili jasna jutra  
Prolazim  
Poljima rosnim,  
Gdje mlad vjetar njiše teške klasove  
Visokog, žutog žita,  
Iznenada stanem;  
I gle!  
Moje srce, od radosti, glasno kuca  
Kao zlatan sat.*

Zvukovne, prozodijske jedinice ne odgovaraju grafičkim, već se raskorakom grafičkog i zvukovnog postiže poseban učinak. Evo pokušaja da se pjesma tiska tako da se vide zvukovne međe:

#### VISOKA ŽUTA ŽITA

*Kada u rumene zore  
Ili u jasna jutra  
Prolazim poljima rosnim,  
  
Gdje mlad vjetar  
Njiše teške klasove  
Visokog, žutog žita,  
  
Iznenada stanem;  
  
I gle! Moje srce,  
Od radosti, glasno kuca  
Kao zlatan sat.*

Stihovi se sastoje od tri akcenatske mjere (s tim da se »iznenada« računa za dvije). Novost je, koju baš Tadijanović donosi, da se mjera i u sredini stiha može sastojati od samo jednog naglašenog sloga, naglasci mogu biti jedan do drugoga. Moramo se sada upustiti u pitanje da li su osnova stiha akcenatske mjere ili možda fonetske riječi. To traži detaljniju analizu. Uočavamo da se pjesnik služi aliteracijom. Ponavljanje suglasnika obilježava početak akcenatske mjere, što vidimo u primjeru *u jasna jutra*. Aliteraciju imamo i drugdje: *prolazim poljima, žutog žita*. Naglasak nije slobodno prebaciti na »u«, što bi se inače po novoštokavskom izgovoru moglo učiniti. Pjesnik je to odredio aliteracijom, a da ne duljim, i vlastitom izjavom. Tadijanovićev je stih akcenatski.

Drugačiji je stih u Slavka Mihalića (1928). Evo njegove pjesme *Proljeće bez namjere*:

*Pitko je ovo proljeće  
Da je samo sunce, bilo bi zasitno  
Da su sami oblaci, bilo bi bez ukusa  
Ovako pali grlo i blaži ga*

*Ipak je netko prošao s lukom i ostrim strijelama  
... Još su dugo drhtali odrazi na vodi  
Bojim se za one koji hoće i u tome nalaze smisao  
Ne privikavaju li se na silne poraze*

*Ne kažem da se vrate porušenim svetištima  
Ne savjetujem da se počnu opraštati s mrtvima  
i živima*

*Samo strepim za njih  
... Koliko vjetar strepi za granu koju raščješljava*

*Ovo je proljeće bez namjere  
Visibabe su izrasle a nitko se nije trudio  
Niti su one nastojale — tako se dogodilo  
Mogle bi visoko izrasti*

Položaj naglaska nije važan za organizaciju stihova, možemo ih čitati strogo novoštokavski ili kako drugačije. Osnova su stiha fonetske riječi, u dugom obliku ima ih pet-šest, ton stiha je svečan (negdje ih metrički povezujemo s heksametrom). Cezura je izra-

zita i središnja, pa se pjesnik za poseban učinak služi skraćivanjem očekivanog stiha.

Razabire se da je u prve dvije trećine dvadesetog stoljeća silabički stih iščezao iz hrvatske umjetne poezije, a da je akcenatski princip rodio logaedski stih, koji je utro put verbalnom, besjedovnom stihu.

## 2. METRIČKA OPREDJELJENJA U NOVIJOJ POEZIJI

Pjesnici, koji su nastupili polovicom 20. stoljeća služili su se pretežno tzv. slobodnim (besjedovnim) stihom, i grafičkim stihom (lirskom prozom). Međutim, to ne znači da ne postoji bogat repertoar hrvatskog vezanog stiha: on je živ u prevodilaštvu, gdje se teži za tim da se nađe odgovarajući hrvatski oblik za onaj strani koji se prevodi; pjesnici stručno vezani uz nauku o stihu, prevodioci i učenjaci, dobro poznaju prozodij-sku problematiku.

Dok u svom okviru pojedini vezani stihovi ostaju i nadalje onako fiksirani kako smo ih dobili od pjesnika devetnaestog stoljeća, jezični materijal koji ispunjava okvir, meso stiha, doživljava promjene u svom rasporedu, u tendencijama i konstantama.

U svom radu sa studentima Filozofskog fakulteta, među kojima se desilo i nekoliko mladih pjesnika (bavili smo se i kolektivnim prevođenjem), došao sam do nekih zanimljivih zapažanja o osjećaju novih generacija intelektualaca o sastavu vezanog stiha. Nešto više bavili smo se jedanaestercom: primijetio sam da u metričkom osjećaju mladih ljudi za taj stih cezura kao uvjet stiha ostaje neobično važna, a u pravilu se nalazi prije šestoga sloga, dakle kao i u desetercu: ona razdvaja stih na prvi neparni i drugi parni dio, daleko najčešće 5+6. Takav stih, s većom slobodom akcenta, nalazimo u staroj hrvatskoj poeziji u religioznoj safičkoj strofi, gdje je u talijanskim uzorima *endecasillabo*. U narodnoj poeziji koji put se taj stih nađe među desetercima, ali ne postoji kao posebna jedinica metričkog repertoara narodnog pjevača. Međutim, položaj na-

glaska, posebno jednosložne riječi, može ostvariti dojam ispravnoga stiha, može učiniti da stih ne smeta uhu, pa makar cezura i ne bila na svom običajnom mjestu: ta dva važna signala, naglasak i cezura, mogu, dakle surađivati. Zatim, primijetio sam da je naglasak na desetom slogu gotovo konstanta. Taj osjećaj za *akcenatsku klauzulu* čini se da je sve jači što su generacije mlade. Tako u prijevodu srednjovjekovno-latinske pjesme *Levis exsurgit zephirus* završna strofa glasila je u varijanti od 1962.:

*Ti barem, radi proljeća,  
dobro razmotri, poslušaj  
travu, cvijeće i lišće  
jer moja duša zamire.*

a 1968.:

*Proljetne čari barem ti  
osluhni sam, i pogledaj  
te krošnje, travu, cvjetove  
jer moja duša zamire.*

Ovdje imamo primjer asimetričnog osmerca: raspored mu je slogova 5+3 (samo u jednom stihu, »log grade četveronošci« dobio sam raspored 3+5, ali i tu je naglasak na trećem slogu od kraja), ali generacija od 1968. nije otpjela završetak koji ne bi imao i akcenatsku konstantu, tako da je umjesto prve predložene varijante »i travu« na opći zahtjev stih dobio na završetak »cvjetove«. Seminar, štoviše, nije uzeo u obzir mogućnost štokavskog prebacivanja akcenta na veznik: gradski govor je tu prevladao, tako da i naša specifična jezična situacija, gdje se većina pučanstva kulturnog centra ne služi propisanom novoštokavskom akcentuacijom, već ima samo jedan ekspiratorni akcent koji se po položaju često ne podudara s književnim, utječe na versifikaciju, tj. upravo na izbor zadnje naglašene riječi u stihu, gdje se hiperštokavizmi teško trpe.

Proizvedeni, prevedeni jedanaesterci redovito nisu ništa drugo do li deseterci kojima je na početku dodan slog više. Za ilustraciju donosim prijevod Petrarkina soneta *Movesi il vecchierel canuto e bianco*, gdje veliki lirik razrađuje motiv Danteova hrvatskog hodočasnika:

*Odlazi starčić osijedjeli, bijeli  
iz dragog mjesta gdje mu mladost cvala.  
U čudu gleda porodica mala  
kako se od njih mili otac dijeli.*

*Pokreće s mukom trup svoj ostarjeli,  
još malo dana sudbina mu dala,  
Put ga slomio, starost obrvala —  
on dobrom voljom nemoć svladat želi*

*i stiže u Rim čežnju da utaži  
da vidi Onog lica otisnuće  
kog nada se u rajskoj gledat slavi.*

*Ja tako, jao! odlazim da tražim  
u drugima, koliko je moguće,  
lik vaš, gospojo, žudjeni i pravi.*

Prijevod je 1962. kolektivno redigiran, a prvu osnovu dao je Mirko Tomasović. Upozoravam na dijelove stiha »put ga slomio« i »lik vaš, gospojo«, gdje je velika sloboda naglaska, što je omogućeno čvrstom cezuro. Međutim, u predzadnjem stihu, gdje je cezura na neočekivanom krivom mjestu, zahtijeva se naglasak »koliko« da bi stih korektno zvučao. I završetak »utaži« bio je spremno prihvaćen, što tumačim time da su štokavci jasno osjećali duljinu i visinu rimovanog sloga *ta*, dok su neštokavci slog smatrali naglašenim.

Studenti su jasno osjećali razliku stilske metametričke vrijednosti jedanaesterca i deseterca, makar da je razlika mogla biti i u formalno dodatom slogu: za pokus jednom sam preinačio odbijanjem prvog sloga nerimovane jedanaesterce u deseterce:

*Pošao jednom sjedokosi starčić  
iz starog kraja gdje mu život prođe  
od porodice što u čudu gleda  
kako se od njih dragi otac dijeli.*

(JEDANAESTERCI)

*Pošao je sjedokosi starčić  
iz svog kraja gdje mu život prođe  
od rodbine što u čudu gleda  
gdje se od njih dragi otac dijeli.*

(DESETERCI)

Deseterci su studentima zvučali rustično i toliko neprikladni za Petrarkinu pjesmu da su se stali smijati.

Jedanaesterac, dosta popularan kod hrvatskih pjesnika između dva rata, danas nije čest u hrvatskoj poeziji, ali ipak ga ima: antologijska pjesma Josipa Pupačića *More* u tome je stihu:

*i gledam more gdje se k meni penje  
i slušam more DOBROJUTRO veli  
i ono sluša mene ja mu šapćem*

Srodnost s desetercem očita je, prvi slog stiha, osim u jednom primjeru, uvijek je veznik, najčešće upravo *i*, i može se bez kršenja gramatike odbaciti: međutim, upravo taj mali nenaglašeni dodatak koji djeluje kao uzmah posvema briše mogući prizvuk rustičnosti koju bi deseterac nosio; eleganciji stiha pridonosi i varirane mjesta cezura, koja često razdvaja stih na članke 7+4.

U jedanaestercima je i pjesma *Noć u gradu* Dubravka Ivančana, gdje se naglasak natprosječno često podudara s iktusom, što stihovima daje posebnu dinamiku:

*Ovdje se noć ko prestupnica skriva  
u podrumima gdje se štakor koti  
i u kanale zagađene sliva  
s benzinom, uljem i sa smradom ploti.  
U prognaničnoj, umornoj ljepoti  
po sobama tek zaljubljenih sniva  
da plane kao crni požar živa  
u cjelovu, u dahu, u goloti.*

Ovdje je očito svjesno uklapanje u tradicionalnu poeziju vezanog stiha, rimovanog i uzvišenog, koji upravo dostojanstvenošću forme ističe one riječi teksta koje su »nepjesničke«, čime pjesnik postiže poseban efekt. I ovdje upadno često dolazi jednosložni veznik na početak, pokazujući da nam je i tu osnova stari deseterac, ali samo kao način organizacije mesa stiha, a nipošto kao stilska vrijednost.

I mlađi pjesnik Željko Sabol služi se jedanaestercem:

*Uzimaš, svijete, što ti nisam dao  
za bolje dane odgodit ćeš pjesmu  
otpuštaš svakog tko ti nije nalik  
to gromko nebo i bez nas se troši*

(Opreke)

I ovdje je upadno jaka cezura prije šestog sloga: njena usječenost i nedostatak rima daje stihovima neku odrešitost i tvrdoću: autor čini od njegova zvuka nešto novo, nije mu do toga da ga uklopi u postojeću tradiciju: to se vidi i po tome što zna umetnuti slogove, kao u stihovima »tko bit će bjegunac tko onaj što kune« ili »ti koji nas prate pokazuju put«. Autor ne smatra da je jednakosložnost važna.

Ternarni metri zahtijevaju veću, ako ne potpunu pravilnost akcenta, dok je u binarnim, pa i onim uvezenima, raspored naglasaka, kako smo razložili, uglavnom dosta slobodan baš radi povezivanja s narodnim stihovima parnosložnih članaka. Istina, stari dubrovački dvanaesterac bio je ternaran metar, ali on nije rodio nasljednika u umjetnoj pjesmi. Današnji ternarni, dakle daktilski ili anapestski ili amfibraški stihovi, a možemo ih uvijek smatrati daktilskima zbog naravi našega jezika, nastali su po uzoru na strane, ili barem neštoškavske stihove. Antun Šoljan služi se takvim stihom u svom antologijskom *Bacaču kamena*:

*I tako u vječito jednaka jutra,  
pred vječito jednakim obalnim kamenjem,  
iako sam vještak i znadem zamahnuti,  
iako sam stotinu puta već prije,  
iako sam stotinu puta zamahnuo,  
ja stojim i oklijevam, ja stojim, ne bacam,  
iako je jesen i čaplje će otići.*

Unatoč strogoj pravilnosti rasporeda naglasaka, gdje za naglašenim slogom slijede dva nenaglašena, samo dva i ne manje od dva, u ovaj metar mogu se spretno smjestiti dugačke naše slavenske riječi, pa i da se štokavski naglasak poklopi sa zahtijevanim naglaskom metra, iktusom. Šoljan i ja pomišljali smo u svoje vrijeme da ovaj stih koji može završiti trohejem i daktilom, a osim njega ima tri daktila, dok se na početku stiha može

dodati jedan nenaglašen slog, populariziramo kao pandan talijanskom endecasillabu. Ovaj zvonki premda ponešto monotoni stih ima pretka u kajkavskoj polupučkoj popijevci, na primjer *Gospod su poslali medveda iz grada*, koja je Šoljanu bila dobro poznata. U tome srodnom stihu, u anapestima je i zanimljiva pjesma *Od kmetskoga stališa preštimanja* u pjesmarici Ladislava Forka (1823).

Ova istodobno poskočna i monotona mjera dobro je poslužila Šoljanu za pjesmu zaustavljenog trenutka u tempu engleskog valcera, ali inače nije baš u upotrebi u suvremenoj hrvatskoj poeziji.

Pjesnici više u sebi osluškuju urasle formule usmene versifikacije i onda kad se daju na vezani stih nego što se uvježbavaju u nauku prozodije.

U ranoj produkciji pjesnika pedesetih i šezdesetih godina izranjale su pjesme u simetričnom dvanaesteru trohejske inercije, dosta popularnom stihu od Moderne naovamo, posebno u srpskoj poeziji, a smatrao se pandanom francuskom aleksandrincu: i danas se dosta često taj francuski stih prevodi takvim našim dvanaestercem. U novijoj hrvatskoj poeziji taj se stih posve izgubio.

Dvanaesterac, koji je zapravo šesterički kuplet, još živi 1953: u *Poslijeratnoj hrvatskoj mladoj lirici*, »Krugovi« 12, jedan je pjesnik zastupljen samo vezanim stihovima, Zlatko Tomičić: njegova su dva priloga upravo u tom stihu:

*Ovo je noć smrti i budnih vampira.  
Sad počinje šapat i šuštanje sjena.*

(Noć)

Još su samo dvije pjesme u toj rukoveti složene u vezanom stihu: *Šuma* Ivana V. Lalića (u varijanti jampskog senara) i *San* Vesne Parun (u varijanti jedanaesterca kako je gore opisan).

Tomičić se okušao u još jednom vezanom stihu: to je osmerački kuplet trohejske inercije (ili šesnaesterac) njegovih pjesama *Zemlja* i *More*:

*Sad se budi zemlja teška, diže tijelo iz sna pusta.  
U maglama skriva lice, proteže se, al ne usta.*

(Zemlja)

Efekt uzdrhtale, zapretane snage taj stih zacijelo donosi, premda pjesme nisu nadrasle uspješnost tehničkog eksperimenta. Sam simetrički osmerac vrlo je popularan stih naše i usmene i stare umjetne poezije, u osmerački kuplet sređivane su bile naše bugarštice, ali će suvremenom čitaocu takav stih biti poznat i kao stih Poeova *Gavrana* (američki pjesnik izmjenjuje akatalektički trohejski oktametar s katalektičkim, to jest svaki drugi stih u strofi ima zapravo petnaest slogova i završava naglašenim slogom, rimovanim sa slavnim »nevermore«; ta izmjena nije postignuta u šoljanovom i mojem prijevodu te pjesme).

Među rijetkim štovateljima vezanog stiha nalazimo spomenutog pjesnika Luku Paljetka. On se služi sedmeračkim kupletom, koji možemo nazvati i simetričkim četrnaestercem:

*Odjednom preko zida preskočio je jelen  
u zdenac list je pao bojažljiv tih i zelen  
i zelene su ruke pružile tanke palme  
a orgulje su sasvim zaboravile psalme  
i pjevale su glasno iz svojih zvonkih cijevi  
nejasnu neku pjesmu o poljima i ševi.*

*(Proljeće u samostanu)*

Sedmerac je čest stih narodne poezije, ali mu je neparni članak na kraju, on je složen 4+3:

*Raslo drvo sred raja,  
Plemenita dajina  
Plemenito rodila,  
zlatne grane spustila*

dok je kod našeg pjesnika stih najčešće podijeljen 3+4; budući da uvijek na kraju stiha ima trohejski, tj. ženski završetak, naglašen je šesti i trinaesti slog — još jedan dokaz o ustaljivanju akcenatske klauzule, davne konstante svih modernih evropskih poezija vezanih stihova. Taj četrnaesterac, koji po svojoj simetričnosti podsjeća na dvanaesterac, trohejske inercije, ili pak na stari dubrovački dvanaesterac, smatramo, međutim, pravim pandanom francuskom aleksandrincu, slijedeći

zasade o konvertibilnosti stihova kako su se razvile u modernom hrvatskom prevodilaštvu. Evo kako zvuče hrvatski aleksandrinci ženskih završetaka u prepjevu Corneilleova *Cida*, koji je složio Tomislav Prpić:

*Pri slabom svjetlu zvijezda, u sjeni noćnog  
mraka,  
Mi spazimo na koncu tih tri'est jedrenjaka.  
A voda se međutim u rijeci bila digla  
I maurska je sila u luku u to stigla.  
Ja puštam njih da prođu. Tišina grobna vlada;  
i nikoga u luci, na zidinama grada.*

Prevodilac je striktniji u rasporedu naglasaka, prvi slog polustihova uvijek je nenaglašen budući da se smatra da se radi o jampskom stihu: mladi pjesnik imat će slobodniji raspored naglasaka na početku stiha, ali će paziti na kraj, baš kao što smo to vidjeli u sedmercu srodnom asimetričnom osmercu: sigurnosti radi, on će na kraju imati upravo dvosložnicu, što će zadovoljiti svačiji prozodijski osjećaj, ako će i zvučati ponešto monotono.

Versifikacija najveće većine suvremenih hrvatskih pjesnika temelji se na jediničnosti akcenatske cjeline, koja je time ravnopravna stopi ili taktu vezanoga stiha. Time se omogućuje prirodan tok jezičnog materijala i stvaranje novih stihova koji su često pandan ili simulacija vezanoga stiha. Taj novi prozodijski oblik nazivamo slobodnim stihom, neposredne prethodnike naći ćemo u djelu pjesnika prve polovine ovog stoljeća, ali takav stih nalazimo i u drevnim pjesmotvorima.

U slobodnom stihu jedinica je uvijek omeđena granicama između riječi, ona je akcenatska cjelina, pa se po tome taj stih razlikuje od akcenatskog stiha, gdje jedinica (akcenatska mjera) može počinjati usred jedne riječi, a završavati usred druge.

Kako je ton glavnine hrvatske poezije generacije hladnog rata neveseo, tmuran, ozbiljan, zloslutan, elegičan, a nerijetko profetski, stih će biti otegnut i podsjećat će na elegiju, lamentaciju, bugaršticu ili trubu povečerja. Prizvuk daktilskog heksametra ili elegijskog distiha (pri tome se ne moramo obazirati na grafiku

stih, koja najčešće teži za posebnim efektom) nije slučaj, jer je klasična versifikacija jedina u kojoj su svi pjesnici imali neki trening, a mogli su taj stih naći i kod Nazora gdje još nosi klasične reminiscencije, ali ih je izgubio kod pjesnika poput Janka Polića, Vladislava Kušana i Tina Ujevića, koji su se rado njime služili. Evo nekoliko primjera novije varijante heksametra:

*Moj susjed je | mali|čovjek||i uvijek je|bio|pokoran.*

*Godinama| u njegovoj|sobi||vise|pohvale  
jer|bijaše|jedan|od učtivih||isavim|pokoran.  
Moj susjed je|do danas|pjevao|alt||u zboru|krojača.*

(S. Juriša: *Moj susjed je mali čovjek*)

*Htio bih|znati|otkuda|dolazi||ova|praznina  
tako|da se|pretvaram||u neko|prozirno|jezero  
kome|možete|vidjeti|dno||, ali|bez riba.*

(S. Mihalić: *Metamorfoza*)

*Nigdje|u svijetu|ničeg||zapravo|doista|ozbiljnog  
Postoji|nešto|krvavo,||uplašeno,|značajnoli  
raslinsko*

*nešto|zaglušeno,|trajno,||nešto|što je|bitno  
ali nigdje|ničeg|ozbiljnog||već stvarno:|sve  
pomalo|sitno*

(M. Slaviček: *Nigdje na svijetu*)

Rjeđe će suvremeni pjesnici slagati kratke stihove. Jedan je primjer izrazit, a to je Vesna Krmpotić. Prizvuk asimetričnog osmerca imaju raznosložni stihovi njezine pjesme *Od mojih si rana*:

*Od mojih modrica Ti si bijel  
od mojih čireva Ti si čist  
od moga kašlja i ožiljaka  
procvjetala gle livada*

Stih koji u nedostatku boljeg izraza nazivamo slobodnim znači uspostavljanje nove hrvatske prozodijske je-

dinice — akcenatske cjeline, koja bi se mogla spajati i u zvukovno paralelne ili jednakovrijedne cjeline, drugim riječima u vezane stihove: njihova je sloboda u tome što stihovi mogu biti dulji ili kraći i što nema uzusa da se slažu u strofe ili u zatvorene oblike pjesme.

### 3. RIMA I NEPRAVA RIMA

Razgovor o rimi u suvremenoj poeziji, gdje se nepravna rima javlja kao ustaljen eufonijski element, vodi nas na razgovor o sudbini rime uopće. Upotrebljavam izraz »nepravna« radije nego »nečista« prvo zato što me izraz »nečista« navodi na misao da se radi o silama Podzemlja (kao da bi neka nečista rima mučila nekoga u besanim noćima), a onda da bih mogao obuhvatiti veći broj slučajeva pod istim imenom, koji su svi u opoziciji prema pravoj rimi, kako se ona ustalila u hrvatskoj poeziji. Nepravna rima, inače, bila bi ona gdje se rime ne podudaraju po naglasku, a nečista pak ona gdje konsonanti između rimovanih vokala nisu isti (već su možda samo slični). Ovakva uža definicija nepravne rime ne odgovara stanju u hrvatskoj versifikaciji ako ga gledamo historijski, već je ograničena na određene škole (na primjer na Matošev krug). Prozodijski potencijal novoštokavštine prilično je kompleksan: slog može biti dug ili kratak, naglašen ili nenaglašen (osim, naravno, posljednjeg sloga u višesložnici), uzlazan ili silazan, ako je prvi u akcenatskoj cjelini; osim toga, mi dosta izrazito osjećamo kao prozodijski element i granice riječi (akcenatskih cjelina). Kako u običnom pismu ne bilježimo ni naglaske, ni kvantitet, ni ton, vidi se kako nas je malo briga za nabrojene elemente. Vrlo je česta pojava da se rimuje trohejski (ženski) završetak s daktilskim, s time da se samo posljednja dva sloga podudaraju.

U starijem pjesništvu, sve do Vraza, i u narodnome, uobičajeno je i rimovanje muškog (jednosložnog) završetka sa ženskim ili daktilskim. U narodnoj poeziji javlja se ta mogućnost kod onih stihova koji završavaju neparnosložnim člankom. Vrazu se zbog toga čudio Va-

troslav Jagić, a za njim i Antun Barac (»štokavac će zapeti na pogreškama san-tanan, glas-obraz«).<sup>3</sup> U novije vrijeme, koliko sam uspio ustanoviti, takve se rime kao redovita pojava mogu naći samo kod jednog hrvatskog pjesnika, a to je Nikola Šop (r. 1904): *zrak-korak (Balada o nedostižnoj), potplat-sat (Gdje bih vodio Isusa)*. On takvih rima ima priličan broj. Slučaj je osamljen, ali ipak je vrijedno zapaziti da se i jedan naš suvremenik služi takvim rimovanjem, koje je čitavo stoljeće bilo kuđeno. Dodat ću da i oni versifikatori, naročito prevodioci, koji poštuju zahtjev da se mjesto naglasaka mora podudarati, rimuju i slogove gdje pada samo iktus, dakle očekivani naglasak, ali ne i stvarni. Ta »laka rima« uobičajena je u jezicima s uhodanom tonskom versifikacijom kao što su engleski ili njemački, ali tamo se u pravilu na tom mjestu i osjeća sporedni naglasak u skladu s drugačijim prozodijskim potencijalom jezika. Kod nas, suprotno tome, u riječi kao *Englěškā, gle* je dulje i jače od *ska*. Svejedno nalazimo rime kao *jā-pōpōvā, nē mōrām-sām* (te su iz Strozzijske prijevoda Goetheova Fausta), premda su po sluhu, ali mimo metra, jači preposljednji slogovi. Tu se naš razgovor o rimi dotiče problema hrvatske versifikacije uopće, u koji ćemo se s par rečenica upustiti.

Kako nas još od Trnskoga i Šenoe uče da je akcentnatski metar, to jest pravilna izmjena naglašanih i nenaglašanih slogova, jedini koji doista odgovara hrvatskome jeziku, pa su nas i u školi učili da skandiramo latinske i grčke pjesme po naglasku, što nam se činilo sasvim zgodno, nema sumnje da smo se navikli na akcentnatski princip, pogotovo kad je on danas na snazi u većini stranih versifikacija (engleskoj, njemačkoj, ruskoj), a rimovanje po naglasku i u svim romanskim poezijama. To nas navodi da današnje zasade projiciramo u prošlost, pa maštanjem o nekom drugom, »čakavskom« akcentu nastojimo »popraviti« staro pjesništvo. Već Šenoe u svojoj raspravi o poetici (1876) kaže: »U narodnom pjesništvu i u starih Dalmatinaca ima mnogo stihova koji se ne slažu s pravilom, da se stih ima svrstiti po naglašanih slovkah, ako ih mjeriš po

današnjem štokavskom naglasu. Nu stare Dalmatince valja čitati čakavskim naglasom«, a ako se »i uzprkos tome nesklada«, valja to otpisati na vježbenički stadij staroga stiha. Zanimljivo je što Šenoe kaže o izvođenju stihova: »Ne opaža li se, kako se lepo govore na pozorištu stihovi, građeni na tom temelju, n.p. u Trnskovu prievodu 'Sinu pustinje', a kako glumac ne može ni kraj najbolje volje iztisnuti sklada u pjesmotvoru, gdje stihovi nisu nego pusti broj slovaka n.p. u Subotičevih dramah«. <sup>4</sup> Problem je dakle kako (s današnjim navikama) izvoditi, recitirati stihove prošlih razdoblja, a taj se problem rješava na razne načine.

Rimovanje s podudaranjem mjesta naglasaka plod je stanovitog nastojanja, stanovite novije škole. To je nastojanje počelo prije dobrih stotinu godina, a posebno se gajilo u periodu dosta bliskom našem suvremenom. Matoš je posebno inzistirao na takvoj rimi smatrajući to dijelom svoga »artizma«. Težnja je bila da rima bude »prve vode«, to jest da se svi elementi podudaraju, što ne stoji uvijek, ali pouzdano je podudaranje u mjestu naglasaka. Potpuno je podudaranje, na primjer, u *sijevale — snijevale — ogrijevale* (dok se kratkoćom i intonacijom odvaja *pjevale*, u istom sonetu *Relikvija*), ili *sudnica-ludnica-budnica* (dok se samo intonacijom odvaja *bludnica* u sonetu *Pravda*). Osjećamo da su nam takve rime *posebno izražajne*, pamtim ih, pa ih i nazivamo matoševskima (ovakve daktilske rime). Posebnu izražajnost punih rima (naročito kad se i granice riječi podudaraju) vidimo i kod Matoševa poštovaoca Dobriše Cesarića: tako pjesmu *Zidari* sublimiraju upravo rime *pristao-blístao, objedu-pobjedu* (razlika u intonaciji kod drugog para, podudaranje u svemu ostalome). Ako zamijenimo rimovane riječi nekim drugima, osjetit ćemo kako se pjesma ruši (npr. *sjajio* mjesto *blístao*, *ručku* mjesto *objedu*).

Efekt punih rima snažno se osjeća i u drugim pjesmama toga pjesnika npr. u pjesmi *Sijeno*, gdje se redaju rime *lijeno, nosili, sijeno, lulica, pokosili, ulica*,

<sup>3</sup> *Hrvatska književnost I*, Zagreb 1954, str. 241. Vidi i ovdje poglavlje »Razvoj stiha u 19. stoljeću«, bilješku 10 i 11.

<sup>4</sup> *Antologija pjesništva hrvatskoga i srpskoga, narodnoga i umjetnoga*, sastavi A. Šenoe, MH, Zagreb 1876, uvod, pasim.

gdje je neznatno intonacijsko odvajanje samo u paru *lulica-ulica*. U uhu su nam Cesarićeve rime *bude-grude*, *sitnica-ptica*, *vedar-sladoledar*, *zanesen-jesen*. Zaključak je da smo konačno dobili punu rimu, ali da je ona upadna, markirana kod pjesnika »između dva rata«, da je samo jedno od mogućih rimatorskih rješenja, točnije jedno od mogućih markiranja kraja stiha i organizacije dijelova pjesme. Odmah će se stati javljati drugi postupci.

Kad smo se ovako s nekoliko crta osvrnuli na historijat prave rime, pogledajmo što je s nepravom (ili »nečistom«) rimom bivalo u prošlim stoljećima. Nepravom rimom kako se već razabire, smatram i asonancu, naročito ako je njome obilježen kraj stiha ili dio stiha. Ona je česta u staroj francuskoj, a naročito u španjolskoj epici i epsko-lirskim pjesmama. Međutim, svjesnu i elegantnu upotrebu neprave rime nalazimo u doba kad se prava rima gajila, i to kod naroda gdje se upravo gajila. Tako se njome služil njemački pjesnik Friedrich Rückert (1788—1866), formalist Biedermeiera.<sup>6</sup> Spominjem Rückerta prvo što se on posebno zanimao jezikom, jezicima i jezičnim mogućnostima te njima eksperimentirao u svojim nekada prilično popularnim pjesmama, od kojih su mnoge uglazbili Mahler, Brahms, Schubert, a onda i stoga što smo u svoje vrijeme kao đaci učili napamet njegovu pjesmu *Barbarossa*, pa mi je taj slučaj bolje poznat nego drugi. Evo nekih rima iz te pjesme: *Barbarossa-Schlosse*; *gestorben-verbor-gen*; *Flachse-gewachsen*; *Raben-schlafen*. Eto, vidimo nepodudarnost u kvaliteti vokala, nepodudarnost konsonanata, dodavanje konsonanata. Uočimo da se, međutim, strogo podudara mjesto naglasaka i dužina vokala; konsonanti su srodni: *b* i *g* zvučni i zatvoreni, *b* i *f* blizu po mjestu tvorbe. Dok je sročenje konsonanata *b* i *g* dosta obično i kod slavenskih naroda, slabo je vjerojatno ili čak nevjerojatno da bi kod nas u srok došli *b* i *f*. Može se ustanoviti da je u starim slavenskim anonimnim pjesmama, a tako i u novijim narodnim, obično sparivanje ne po tvorbi, nego po zvučnosti. Ovim

<sup>5</sup> Ovu sažetu karakterizaciju F. Rückerta dugujem profesoru Z. Škrebju.

se pitanjem pozabavio Roman Jakobson<sup>6</sup> tražeći *zajednički nazivnik* slavenskih književnosti, koji bi ih odvajao od drugih. On dopušta mogućnost da je ova pojava parova ili zvučnih ili bezvučnih u nepravoj rimi »još uvijek prisutna zajednička slavenska baština poetskih oblika«. U hrvatskom ili srpskom jeziku takvi parovi mogući su i na samom kraju riječi. Navest ću nekoliko primjera starih nepravih rima: *dolu-mogu*, *hvali-tvari* (»Poj žejno«); *mora-svoga* (»Obeća se majci«); *grob-bog* (»Tri Marije«); *gospodara-bana*, *zlato-žarko*, *poštenje-veselje* (Kačić); *svekre-Petre*, *slana-Mostara*, *krupa-Klobuka* (narodne pjesme), ili u uzrečicama: ko je lud, ne budi mu drug, ko se hvall, sam se kvari. Neprava rima kao zvukovna pojava, postojala je, dakle, odvajkada. U vrlo starim pjesmama kao što je »Pisan na spomenutje smrti«, gdje se neki stihovi podudaraju s onima koje navodi knez Novak 1368, a u kojoj nalazimo rime *očima-ninja*, *prime-vrime-mine*, *trudiš-izgubiš*, *živeš-bliže*, *žitak-vika*, u tim pjesmama služio se pobožni pisac, čini nam se, takvim rimama kao običajnim signalima ili efektima. U renesansnoj poeziji cvjeta čista rima (ako zaboravimo na naglasak i ako zanemarimo ne baš čestu grafičku rimu gdje je u pismu *s* koje se na razne načine čita), ali se nepravna rima i dalje javlja u narodnoj odnosno anonimnoj poeziji (i onda kad je viteško-ljubavnoga tona kao »Pod nebom ljepše ptice ni« iz 16. stoljeća). U devetnaestom stoljeću prave se sve veći zahtjevi prema čistoći rime u smislu podudaranja akcenata (da ne govorimo o tome da idealna rima ne smije imati u paru ni *č* i *ć*), premda se rimatorske inovacije odvijaju u njemačkoj poeziji, koju su dobro poznavali, a i u ruskoj, koju su rado čitali, a gdje se već bez ustručavanja rimuju *izbityj-serdito* (Ljermontov).<sup>7</sup> Ovo nekako deklarirano čistunstvo kod hrvatskih poetičara i pjesnika povezano je zacijelo s tendencijom evropeizacije stiha.

Nov polet neprave rime javlja se poslije rata, ali potragu za novim označavanjem kraja stiha ili razdva-

<sup>6</sup> *The Kernel of Comparative Slavic Literature*, »Harvard Slavic Studies« I, 1953.

<sup>7</sup> B. O. Unbegaun, *Russian Versification*, Oxford University Press, 1966, str. 142.

janja stihova uočili smo i nešto prije. Sam Matoš upotrebljava iste riječi na kraju stiha, što ne bi bila rima u strogom smislu. Kako nas pitanje nepravde rime zanima sa zvukovnog stajališta, ne bi zapravo spadalo ovamo ni tzv. prevareno iščekivanje, često i u narodnoj pjesmi (gdje se povremeno da uočiti upravo bježanje od rime).<sup>8</sup>

Zanimljiv je postupak Antuna Branka Šimića, koji se ne služi pravom rimom, ali osebnim zvukovnim signalima obilježava stihove i razdvaja pjesmu na dijelove. Pri prozodijskoj analizi šimićevih pjesama moramo za početak zaboraviti njihov grafički izgled, koji je vrijednost za sebe i samo nam blago pomaže pri izvođenju (recitiranju) pjesme. Tako se njegova vrlo poznata pjesma *Povratak* sastoji zapravo od tri dijela, a zvukovni im vrh završava smisljeno dosta beznačajnom, ali zvučnom riječju *znaj*. Pjesma počinje jednosložnicom *ti*, a svaki završni stih dijela (ja bih to nazvao strofom) počinje jednosložnicama koje su zvukovno — ali jedva smisljeno — od neke važnosti: *ja, to, ja*. Ispred svakoga onoga »znaj« nalaze se dva članka 4+6, koji sačinjavaju pravilan trohejski deseterac, a dodajmo da čitava pjesma završava riječju *tebe*. Smisljeno se također pjesma dijeli na tri dijela oznakama doba dana — radi se o noći, podnevu i sutonu. Informativno-recitativnoga je karaktera grafičko izdvajanje riječi *staneš*, koja u središnjem dijelu daje emotivnu napetost. Daljom analizom čovjek nalazi sve više sklada i suvislosti između poruke, slikovitosti i emocionalnoga naboja, ali ostaje da je pjesma zvukovno razvrstana poput kakva rasporeda četa onim sukobljenim »čavličima« *znaj-ja* i aliterativnim »zastavicama« *ti-to-tebe*, koje usko surađuju s njima. Sve nam je to u domeni studija nepravde rime.

Sada bih htio reći nekoliko riječi o sudbini rime u poslijeratnom pjesništvu. Tome bi trebalo pribrojiti i pjesničko prevodilaštvo koje se posljednjih desetljeća

sve jače razvija. Tu se osjeća praktična potreba za rimom, a kako ostaje dosta jak onaj zahtjev da se rime moraju podudarati u akcentu, a usto se izbjegavaju gramatičke rime i one prečesto upotrebljavane, prevodilac bi rado proširio područje. Videći, na primjer, koliko rima ima u talijanskom jeziku, prevodilac se pita da li je naša čista rima, tako rijetka, uopće pandan talijanskoj. U prijevodima s jezika gdje se muška rima slaže s lakoćom (kao što je ruski), bombastične rimovane jednosložnice nikako ne slijede neuslujen tok originalnoga stiha. Tako se i u toj grani javlja nastojanje da se nešto novo proglasi rimom. Bitna je razlika što prevodilac želi povećati broj rima, dok pjesnik traži ekspresivniju i suvremeniju suparnicu čistoj rimi, koja je svoj zenit nedavno dosegla. Svejedno će pjesnik biti ohrabren onim što se događa u prevodilaštvu, a dobit će i modele.

Suvremeni pjesnici, naročito onda kad žele da obnove ili simuliraju stare strofe i oblike pjesama, da bi obilježili krajeve stihova služe se najčešće rimom koju smo nazvali nepravom. Pogledajmo neke primjere. Antun Šoljan u pjesmi *Kapetani neba* ima ovakve rime: *neba-gledam, zvijezdama-ženama, mornar-skroman* a u pjesmi *Gartlic za čas kratiti* (gdje nam naslovom priziva u pamet prošlost) nalazimo rime *pada-nastadah, cvijet-slijep, uzgojio-kozmogoniju, sažme kamen-sadržane, nema-sjena, života-otac, ruža-sužanj, siromaštvo-maštom, o meni-spomenik*. Vidimo odmah da se ne radi o omaškama, ili o nužnom snalaženju, već o svjesnom stvaranju novoga tipa rime, pa i novoga vrednovanja unutar toga tipa: neke djeluju sasvim obično, na primjer *neba-gledam* (bezbroj je primjera gdje se samo dodaje na kraju nazal, ili, ako nam se to više sviđa, gdje se nazal oduzima, truncira, ili pak gdje su u paru zatvorni konsonanti iste zvučnosti), ali nešto više vidimo u paru *mornar-skroman*: to se već približava »prvoj vodi« nepravde rime: konsonanti m-n-r opkoljavaju vokale kao da oko njih plešu. U paru *uzgojio-kozmogoniju* sudjeluju u rimi i glasovi ispred naglašenoga samoglasnika: *u* i *z* igraju dodatnu ulogu. U *sažme kamen-sadržane* polgravaju se četiri sloga, rimuje se četverosložnica (s dva iktusa) s dvije dvosložnice. Svejedno se i tu primjećuje ona stara, valjda

<sup>8</sup> »Za junačke narodne deseterce još treba ovdje upamtiti, kako njihovi pjevači katkad hotimice zanemaruju srok, gdje im se sam nadaže, a oni ipak ne će da ga upotrebe.« T. Maretić *Metrika*, »Rad« JAZU 170, str. 167 (str. 204 posebnog otiska).

urođena, preferencija parova po zvučnosti. Pogledajmo za ovu zgodu još jedan primjer. Millvoj Slaviček, pišući sonete (ili varijante toga oblika pjesme) služi se istim tipom rima: u *Prvom sonetu iz novog ciklusa: tisak-popisah, rubom-tugom*; u *Drugom sonetu: večeri-mečevi, narančasto-jastog, smijeha-mlijeka*; u *Trećem sonetu: plijesan-jesam*.

Vidljiva je srodnost s onim prastarim hrvatskim nepravim rimama, ali to ne možemo protumačiti ugleđanjem, već radije činjenicom da mi doista osjećamo srodnijima po zvučnom efektu *b* i *d*, nego *b* i *p*. Da ne bude sumnje, ima nepravih rima gdje su u paru konsonanti razne zvučnosti a istoga mjesta tvorbe, ali to je daleko rjeđe u originalnim pjesmama (nešto češće u prijevodima), i ja bih to radije pripisao školskom podatku da su ti suglasnici srodni, nego sluhu. Suvremeni pjesnik, dalje, izbjegavat će sparivanje zatvornih i tjesnačnih, a posebnu grupu činit će oni konsonanti koji su uvijek zvučni u književnom hrvatskom, dakle likvide, nazali te *v* i *j*: ti konsonanti veće zvonkosti često su sročeni (uočite Slavičekovo *večeri-mečevi*). Uočit ćemo dalje da se često rimuju čitave riječi, te da se podudara mjesto akcenta, a da mnogo rima završava na konsonant i kad su višesložne.

Ako bismo tražili evropske poticaje ili ohrabrenja ovakvoj nepravoj rimi, onda mislim da moramo najprije pomisliti na rusku poeziju koja je bila prilično poznata poslije rata i dosta se prevodila. Lako je uočiti da Jesenjinovu rimovanju *carstvu-galstuk* u pjesmi »Ja obmanjvat' sebja ne stanu« ne odgovara *brata-kravata* hrvatskoga prevodioca Dobriše Cesarića, kolikogod pokazuje prevodičevu vještinu. I Lorkina asonanca mogla je ukazati na nove putove, samo se u prvim prijevodima ona zanemarivala, a s prevodilačke strane i nije bila važna. Rilkeov utjecaj djelovao je protiv ovoga razvoja, a ukazivao na ljepotu čiste, »tradicionalne« rime. Njemačke rime mogle su, međutim, djelovati da se više stanu upotrebljavati konsonantski završeci (u talijanskom su, na primjer, jedva zamislivi), ali na taj moment, po mome mišljenju, djelovala je više poezija engleskoga jezika, koja je došla kao novost i postala prilično popularna. Znam, na primjer, da se Šoljan zanimao eksperimentiranjem stihom i zvučnim novi-

tetima Geralda Manleya Hopkinsa (1844—89) kojega su »otkrili« u dvadesetom stoljeću. Hopkins je nastojao osloboditi zvukovne signale poput rime romanske vokalne sladunjavosti i dati im germansku čvrstinu isticanjem konsonanata.

Ne da se zanemariti stanovita važnost pojedinačnih utjecaja, a i opće evropske atmosfere, ali je očita nedjeljivost problematike neprave rime s lokalnom sudbinom rime uopće. Ona je rezultat težnje za transformacijom, ali i za restauracijom tzv. vezanoga stiha.

## O VERSIFIKACIJI PRIJEVODA

Prevođenje stihova izdašno može poslužiti kao predmet razmatranja. Može li se uopće prevoditi pjesme? Budući da iskustvo pokazuje da se može, postavljaju se mnoga pitanja. S kojom koncepcijom da se pristupi prevođenju pjesme? Da li je prevodičev cilj, da mu prijevod znači ili vrijedi u našem jeziku danas ono isto, što je original značio u dotičnom jeziku u ono vrijeme kad je napisan? Ili je cilj, da prijevod znači nama ono, što original znači danas u onom jeziku, u kojemu je nekada bio napisan? Da li prevesti pjesmu znači adaptirati je našem suvremenom pjesničkom izrazu, ili treba nastojati imitirati poetski izraz onog vremena, kad je pjesma nastala? Čak kad bi se na koje od ovih pitanja moglo odgovoriti bez ostatka, postavlja se novo pitanje, da li je to uopće moguće. A eto, unatoč sve kompliciranosti problematike, pjesme se prevode, a mi pri tome kažemo, da je ovaj prijevod dobar ili loš; znači, imamo i neki kriterij.

U osnovi, problem prevođenja pjesme istovjetan je s problemom prevođenja uopće. Znači li slovensko *človék* isto što i hrvatsko *čovjek*? I tu se pruža polje za razmatranje. Međutim, da bismo mogli prevesti i najjednostavniji formular, mi moramo ustvrditi da znači isto.

Prijevod formulara, kad sam ga već spomenuo, čini se posve jednostavnim. I Slovenci i Hrvati znaju čemu taj formular služi pa i što popratni tekst znači.

Čini nam se da je isto s prozom. Međutim, već kod proze počinje nešto, što će doći do najvišeg stupnja kod poezije. To je zvukovna vrijednost teksta. I baš po tome zvukovnom momentu »addio« nije uvijek »zbogom«, već »sad zbogom«, u što će se uvjeriti svatko, tko sluša talijanske opere na našim pozornicama.

Dok proza i u najdoslovnijem prijevodu ostaje proza, poezija u doslovnom prijevodu prestaje biti poezija ili barem gubi jedan dio svoje vrijednosti. Često puta se prozni ili logički prijevod neke pjesme ne da niti usporediti s normalnim pjesničkim prijevodom, ili, ako tko više voli tu riječ, s prepjevom. Dok se kod proze neka zvukovna finesa može zanemariti ili preskočiti uz opasku »neprevediva igra riječi«, u pjesmi toga nema. Kod prevođenja pjesme ne smije biti nikakvih neprevedivih igara riječi. Prijevod je gotova pjesma, bez fusnota, i prevodilac na vlastiti riziko žrtvuje značenje za zvuk i obratno.

### *Prijevod, prepjev i adaptacija*

Često čujemo riječi prijevod i prepjev, pri čemu se podrazumijeva, da je prepjev nešto slobodnije od prijevoda. Tako na primjer urednici *Talijanske lirike* Zabayne biblioteke (Zagreb 1939) u svojoj »Napomeni« kažu:

»... urednici nisu tražili, da se njihovi suradnici prevodioci drže određenih pravila u metričko-formalnom pogledu, jer su bili mišljenja, da će upravo ta sloboda prevodiocima omogućiti da lakše postignu ritam izvornika i onaj nelzrecivi poetski srh, osjećaj, koji nas vodi vrelu emocija i razlikuje u isti mah pjesmu od pjesme i pjesnika od pjesnika. Stoga bi se mnogi prijevodi u ovoj knjizi mogli prije smatrati *prepjevima*.«

Prema ovome se, dakle, razlikuje prijevod od prepjeva, i prepjev je slobodniji od prijevoda, ili, ako pravo shvaćam, prepjev je dalji od originala.

Međutim, idealno prenošenje pjesme iz kulture u kulturu, iz jezika u jezik, iz naroda u narod nemoguće je. Dok slika ostaje ista i u Francuskoj i ovdje (ne kažem u očima Francuza i nas!), pjesma se i u tom pogledu mijenja. Kad bi postojala idealna mogućnost pre-

vođenja, onda bi se prevoditi moglo automatski, kao što se, do izvjesne granice, može prevoditi stručna proza. Pjesnički prevodilac je ostavljen sam sebi da se odluči za ovo ili ono, i nema definitivnog pravila nad njime, koje bi ga upućivalo u poteškoćama. Prema tome, ako je netko odlučio žrtvovati ritam tražeći »onaj neizrecivi srh«, on nije pri tome niukoliko slobodniji, niti je nužno dalji od originala, već može, naravno, biti i bliži, doslovniji. A ako je ono bliže, doslovnije, prijevod, što je onda prepjev? Prevesti, kako i sama riječ kaže, znači adekvatno izraziti u jednom jeziku tekst napisan u nekom drugom jeziku. Kod pjesme dolaze sva svojstva jezika od većeg izražaja, a do pjesničkog je prevodioca, kako će se snaći: dobar rezultat je uvijek jednako vrijedan, i nema razloga, da u jednom slučaju nosi jedno, a u drugom drugo ime.

Izraz »prepjev« bi po mome mišljenju najbolje služio kao poseban termin za prijevod pjesme, za razliku od prijevoda proze, kojemu je dovoljan termin prijevod. Prema tome, prijevod pjesme, pjesnički prijevod i prepjev bili bi sinonimi. Izraz »prijevod«, ako se odnosi na pjesmu, nikako ne bi mogao značiti prozni prijevod pjesme, već bi u tome slučaju trebalo taj izraz pobliže označiti, kako se kod nas beziznimno i čini.

S druge strane, kad već imamo dva izraza, mogli bismo im, ako se ukaže potreba, definirati drugo značenje. Prepjev bi, u tome slučaju, mogao značiti nešto bliže adaptaciji, premda bi mu i opet bilo teško odrediti točno mjesto. Adaptacija znači prilagođivanje nekog izvornika ili uzora nekom drugom izrazu. Adaptacija je zapravo pjesma na temelju pjesme, pjesnik se služi nekom drugom pjesmom — u vlastitom ili tuđem jeziku — kao predloškom da bi načinio nešto novo. Dok je običaj, da nad prijevodom stoji ime autora izvornika, adaptaciju potpisuje onaj koji ju je napisao.

### *Norma adekvatnosti*

Dok se kod prevođenja proze prenosi iz jezika u jezik, kod prevođenja poezije prenosi se iz poezije u poeziju. Svaki jezik ima svoj princip ritma i svoju metričku problematiku. Prema tome, u krajnjim točkama prevo-

dilačke koncepcije imamo dva principa: prilagoditi strani izraz domaćem, i prilagoditi domaći stranom. Pri tom problematika versifikacije prijevoda ostaje usko povezana s problematikom versifikacije uopće.

Oba principa su se prepletala kroz povijest naše poezije; do danas se to nije sve ustalilo. I sam početak naše stare poezije leži zacijelo u prijevodu. Budući da je pjesma bila usko povezana s pjevanjem, prijevod je nužno morao slijediti istu melodiju koju i original. Morao je, dakle, biti u istoj mjeri. To se jasno vidi na primjeru

*In hoc anni circulo  
U se vrime godišća*

Kako je naša stara patricijska poezija barem u svojim počecima samo dio jedne opće mediteranske literature, njen početak nalazimo u paralelnom postojanju pjesama i na hrvatskom i na nekom drugom jeziku, dakle u prijevodu. Ti prvotni prijevodi, pretpostavljam, za kratko su se vrijeme mijenjali, dok od njih ne bi ostao samo osnovni oblik, kalup. Taj kalup je već u ono vrijeme (petnaesto stoljeće), kad imamo o njemu pisane potvrde, čvrsto izrađen i definitivn. Ako je nekada i bio preuzet (ja bih više volio izraz »odražen«), on je bio posve usvojen i postao naš. Kasnije, prevodeći talijanske pjesnike, naši stari pjesnici služili su se domaćim starijim stihom, premda je u talijanskom endecasillabo sasvim različit stih. I inače se njihovi prijevodi ni po dikciji a i po drugome ne razlikuju od njihovih vlastitih pjesama. Stih

*Piovonmi amare lagrime dal viso*

(Petrarca, sonet 17)

jedanaesterac, u Mažibradićevu prepjevu je dvanaesterac i glasi

*Dažde mi suzice s uzdahom složene*

Tu vidimo jasan primjer principa prilagođavanja stranog izraza domaćem. Nema ni traga pokušaju da se slijedi ritam originala ili raspored rima. Petrarkina pjesma uključuje se u postojeći domaći sistem slaganja stihova.

Sličnu pojavu susrest ćemo i kasnije, u preporodu naše književnosti, kad se sve najčešće jednolično prevodilo desetercem.

S vremenom, međutim, razvila se u našoj versifikaciji *norma adekvatnosti*. Na primjer, prevodeći klasični metar, mi uzimamo danas kao osnovu naglasak. Talijski endecasillabo prevodimo jednako kao i Shakespeareov stih našim jedanaestercem dvosložnih akcenatskih mjera.

### »Jampski« stihovi

Pod izrazom neparni ili »jampski« stih mislim onaj stih evropske versifikacije kojemu krajnji naglašeni slog nosi paran redni broj, a i inače su naglasci najčešće na parnim slogovima.

Problematika prevođenja svih neparnih stihova u biti je ista, pa ćemo se pozabaviti samo jednim od njih, a to je onaj, koji nas najviše interesira, jedanaesterac (jampski kvinar). Njegov je nacrtani oblik

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	/		/		/		/		/	
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(—)

Shakespeare se u obliku toga metra slobodno i okretno kretao, stvorivši velik broj varijanata. Spomenut ćemo ih samo nekoliko, i to one, koje su se uvriježile i u prijevodima. Tako se na kraju može odbiti ili dodati jedan nenaglašen slog. Česta je promjena i to, da stih počne s naglašenim slogom, a da iza njega slijede dva nena- glašena, ali time nisu niti izdaleka navedene sve šeks- pirske varijante. On je znao dodati i po čitavu novu sto- pu (to jest jedan naglašen i jedan nenaglašen slog), ili isto toliko i odbiti: mijenjao je i unutarjni raspored na- glasaka, odnosno dometao nenaglašene slogove. Sve je to radio u skladu s prirodom engleskog jezika, kod ko- jega je naglasak jasno izražen kao orijentir ritma.

U hrvatskom prevodi se šeksprski stih također ak- cenatski, samo s nešto užim rasponom. Dosta često do- lazi do toga, da je zadnji slog sporedno naglašen, što se događa i u originalu. Ušlo je u običaj, da se svaki put

kad je osmi slog naglašen, smatra da je i deseti poluna- glašen, to jest, kad završetak ima daktilski karakter (tu pojavu nalazimo i u našoj versifikaciji izvornih pjesa- ma).

Za ilustraciju navest ću primjer jedanaesterca u engleskom originalu i hrvatskom prijevodu:

*To be or not to be — that is the question  
Whethertis nobler, in the mind, to suffer  
To slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles  
And by opposing end them? — To die — to sleep  
No more, ...*

(Shakespeare, *Hamlet*, III čin)

*Bit ili ne bit — to je pitanje  
Je l' dičnije sve strelice i metke  
Silovite sudbine u srcu  
Podnositi il' zgrabiti oružje,  
Oduprijet se i moru jada kraj  
Učinit? Umrijet — usnut, ništa više!*

(Isto, prijevod Milana Bogdanovića)

*Il' biti ili ne bit — to se pita —  
Junačnije li u srcu je trpjet  
sve strjelice i metke hude sreće,  
Il' s oružjem ne more muka ustati  
I otporom ih svršiti? — Umrijet — spavati —  
Ništ' više, ...*

(Isto, prijevod Vinka Kriškovića)

Citirao sam dva najvažnija predratna prijevoda, Bog- danovićev i Kriškovićev. U ovom odlomku nećemo vid- jeti sve oblike i probleme Shakespeareova stiha, ali ipak dovoljan broj za našu svrhu.<sup>1</sup>

Prvi stih originala besprijekoran je jedanaesterac: naglasci su točno jampski poredani, a na kraju je jedan nenaglašen slog, tako da je ukupan broj slogova jeda- naest. U drugom stihu primjećujemo pojavu, da u prvoj stopi naglasci zamjenjuju mjesto — drugim riječima,

<sup>1</sup> O prijevodima Shakespearea vidi: M. Engelsfeld, Hrvat- ski prijevodi i prevodioci Shakespeareovih drama, »Rad« JAZU 357, Zagreb 1971, str. 179—237.

naglašen je prvi slog u stihu, a za njim slijede dva nenaglašena, kao da se naglasak pomaknuo za jedno mjesto unaprijed. Broj slogova ostaje isti, jer je na kraju također nenaglašen slog. Shakespeareova nebriga za krute forme metra i pouzdavanje u sluh dolazi do izražaja u stihovima

*Or to take arms against a sea of troubles  
And by opposing end them? — To die — to sleep*

U prvome nalazimo dva naglašena sloga jedan do drugoga, a drugi počinje s tri zapravo nenaglašena sloga. Poslije upitnika dolazi izrazita stanka, koja uhu vrijedi koliko i naglašen slog, tako da poslije nje slijedi nenaglašen; očito je kako to dobro odgovara smislu. Shakespeare »krši metar, a stvara ritam«.

Prvo je odstupanje Bogdanovićeve prijevoda što ima stih više. Krišković se u tome poklapa s originalom. Uzrok je što Bogdanović redovito svršava desetim slogom — »polunaglašenim«, dok Krišković završava nenaglašenim slogom, dakle stihovi mu imaju jedanaest slogova, a tako je i u čitavu njegovu prijevodu. Bogdanovićeve prijevode ima više ritmičke živosti, ali i on je versifikaciono daleko korektniji, dakle monotoniji od originala. Stihovi kao

*Bit ili ne bit — to je pitanje!  
Podnositi il' zgrabiti oružje*

imaju jasan jamski karakter, a završavaju nenaglašenim slogom riječi. Taj se u ovakvu slučaju smatra polunaglašenim i računa se kao naglašen. U ovakvim slučajevima, to jest kad je srednji slog takve ritmičke cjeline dug (kao što je u *pitanje, oružje*) distordira se normalni štokavski ritam govora. Ta je pojava međutim dugom praksom stekla građansko pravo u versifikaciji. Inovaciju u hrvatsko prevođenje šekspirskog stiha uvodi Josip Torbarina (*Troilo i Kresida*, Zagreb 1960), i preplevava engleskog klasika stihom koji je za čitavu stopu (dva sloga s iktusom) duži od jedanaesterca, jamskim heksametrom. U domaćoj tradiciji jedva da mu možemo naći prauzor, tek što valja uočiti da su se srodnim stihom služili i služe se prevodioci sa starogrčkoga.

Na našem području razvio se stih, koji po nekim karakteristikama odgovara talijanskom jedanaesteru, a to je deseterac. Deseterac je utoliko sličan endecasillabu što ima sličan broj slogova i što se čita relativno cjelovito — cezura ga ne razbija na dva jednako složna dijela kao što se razbija dvanaesterac. Danas se uobičajilo da endecasillabo prevodimo akcenatskim jedanaesterom, dakle istim onim stihom, kojim i Shakespeareov »blank verse«. Za to postoje dva razloga. Prvo, sam endecasillabo ima jamski karakter — najvažniji naglasci, premda nisu konstantni, osim onoga na desetom slogu, padaju najčešće na parne slogove. Drugo, deseterac, ili koji drugi narodni stih, kojim bismo preveli endecasillabo, odviše nam rustično zvuči.

Donedavna se, međutim, endecasillabo ipak prevodio desetercem. Baš na primjeru Danteove *Božanstvene komedije* možemo lijepo pratiti promjenu načina prevođenja. Navest ću kao primjer poznati odlomak iz epizode o Paolu i Franceski.

*E quella a me: »Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del tempo felice  
nella miseria, e ciò sa il tuo dottore.  
Ma se a conoscer la prima radice  
del nostro amor tu hai cotanto affetto,  
farò come colui che piange e dice*

(Dante, *Pakao*, V 121—126)

*Nato ona: »Nema veće boli  
Do sretnih se spominjat časova  
U nevolji; to zna učitelj ti.  
Ali želju kad toliku želiš,  
Prvu klicu ljubavi nam poznat,  
Govorit ću, pa mi se i riječi  
Pomiješale sa suzama gorkim!*

(Isto, Preradovićev prijevod)

*A ona će: »Jad je nad sve jade  
U bijedi se sreće spominjati,  
A to dobro tvoj Učitelj znade  
No, jer hoćeš iz zametka znati  
Ljubav našu, počet ću ti s glavom,  
A riječi ću suzom zalijevati.*

(Isto, prijevod Tice-Uccellinija)

*A ona meni: »Nema teže boli  
No sjećati se svojih dana sretnih  
U ljutu jadu, a to zna tvoj vođa.  
No, kad toliko tvoje srce želi  
Da korijen prvi ljubavi nam sazna,  
Bit ću onaj koji plače i zbori.*

(Isto, Nazorov prijevod)

*A ona: »Veće boli ne imade,  
Već sjećati se svojih sretnih dana  
U nevolji; i tvoj to vođa znade.  
Al' ako li ti prva klica rana  
Ljubavi naše pažnju tako zani,  
Ispričat ću ti oka zaplakana.*

(Isto, Kombolov prijevod)

*Francesca de Rimini* spada u najčešće prevedene odlomke iz Dantea. Prvi kompletni prijevod *Pakla* izašao je 1879. u Zadru, u prijevodu Stjepana Buzolića. Svi ti prijevodi su u desetercu, a prvi Treslić-Pavičić prevodi Dantea u jedanaestercu. Prvi kompletni stihovni prijevod *Božanske komedije* na hrvatskom jeziku izašao je u Kotoru 1910. Prevodilac je Franjo Tice-Uccellini, a naslov *Divna gluma*. Drugi kompletni prijevod je onaj Kršnjavoga, ali u prozi.<sup>2</sup>

Čitav *Pakao* preveo je Vladimir Nazor, i to u jedanaestercima bez rime. Konačno, *Pakao i čistilište* (a i otprilike polovicu *Raja*) preveo je Mihovil Kombol, i to s rimama. Preostatak *Raja* preveo je O. Delorko. »Nema sumnje« — kaže Ivo Hergešić — »da rima zadaje goleme poteškoće, ali Kombol smatra rimu sastavnim dijelom Danteovih tercina, koje njome zahvataju jedna u drugu, a da je ipak svaka strofa i svaki stih zaobljena jedinica.«<sup>3</sup>

Ove dvije strofe *Božanske komedije* na originalu poslužit će nam kao ilustracija endecasillaba. Deseti je

<sup>2</sup> O prijevodima Dantea vidi poblize: R. Vidović, Dante u hrvatskim i srpskim prijevodima, u knjizi: *Analiza i studije*, Split 1965, str. 73—206, te M. Tomasović, *Komparativistički zapisi*, Zagreb 1976.

<sup>3</sup> I. Hergešić, *Književne kronike 1948—1957*, Zagreb 1958, str. 13.

slog uvijek naglašen, i zadnji naglašeni slog je uvijek deseti. To je osnova endecasillaba. Svaki od citiranih stihova ima jedanaest slogova. Naglasci najčešće odgovaraju jampskom rasporedu. Na primjer stih

*E quella a me: »Nessun maggior dolore*

čisti je jampski stih. (Ne smijemo pri čitanju zaboraviti na stapanje vokala, eliziju.) Međutim, već u drugom stihu trebalo bi naglasiti »tempo« da se dobije čiste jambe. Odviše pravilan raspored smatra se monotonim. Kod Shakespeareova stiha, za razliku, vidjeli smo da se naglašeni slogovi mogu dodavati a i izbacivati i u sredini stiha, dok se kod endecasillaba to može činiti samo na kraju.

Preradović je, kao što se u citiranom odlomku vidi preveo Dantea desetercima. Pri tome nije zadržao niti rimu niti strofu. Ovaj odlomak ima kod njega stih više. Ti deseterci odgovaraju narodnima.

Tice-Uccellini preveo je Komediju također desetercima, ali rimovanim, pa je pri tome sačuvao i mjerilo originala. Princip, da naš izraz treba prilagoditi originalu, dolazi tu do izražaja u tom obliku. Kod Nazora je pobijedila spoznaja, da Dantea treba prevoditi jedanaestercem. Nazor se posebno pozabavio ritmom Božanstvene komedije, pa je počevši s akcentske koncepcije ustanovio, da endecasillabo ima 76 varijanata.

Konačno je uobličio sve te tendencije Mihovil Kombol u svojoj verziji Božanstvene komedije, a po njegovim principima je nastavio Delorko. To su akcenatski rimovani jedanaesterci.

Postoje ipak male razlike u načinu prevođenja, koje su posljedica različite kulture i navika ljudi, koji prevode Dantea odnosno Shakespearea.

### »Trohejski« stihovi

Jedanaesterac je s prevodilačke strane najinteresantniji stih, pa smo se dulje zadržali kod njega. Sada ćemo ukratko iznijeti nešto od problematike prevođenja nekih drugih stihova.



Kao ilustraciju navest ćemo jedan primjer:

*Trescientos Zenetes eran  
d' este rebato la causa;  
que los rayos de la luna  
decubrieron las adargas;*

*las adargas avisaron  
a las mudas atalayas,  
las atalayas los fuegos,  
los fuegos a las campanas;*

(Góngora, *Romanca*: »španjolac je u Oranu«)

i u prijevodu Nikole Milićevića:

*Zeneta je tri stotine  
bilo uzrok tom metežu,  
jer su zrake mjeseeve  
štitove im osvijetlile.*

*Od štitova tako dođe  
znak do straža pritajenih  
straže vatri znak dadoše,  
a zvonima vatra javi.*

Pored navedenih razlika vidimo da španjolski osmerac može biti dulji i kraći za jedan slog, kako je to kod svih romanskih stihova: u našem stihu broj slogova je konstantan. Međutim, naš osmerac odgovara zvonkošću i elegancijom španjolskom.

I drugi strani osmerci prevode se istim našim tipom osmerca kako je to kod već spomenute *Kalevale*, pa i kod *Hiawathe* američkog pjesnika E. W. Longfellowa (koji se sam ugledao u stih finskog epa).

### *Današnji heksametar*

Princip prevođenja klasičnog metra mijenjao se, upravo kao što se mijenjao i princip prevođenja jedanaesterca. Tako se i heksametar nekad prevodio desetercem:

*Poj mi vilo, dosjetnog čovjeka,  
koji mnogo po svijetu strada  
kako Troje sveti grad obori,  
množijeg vidi naroda gradove  
i upozna mnoge ljudske čudi;  
mnogo dušom na moru on pati  
ne bi l' sebi život isprosio  
i družinu zdravo dopratio.*

To je »*Omirove Odiseice pjesan pèrva*« u prijevodu Orsata Počića.<sup>5</sup> Prevodilac ne samo da je promijenio grčki stih u naš deseterac, već je imitirao i ton našeg deseterca.

Danas je prevladao princip, da se heksametar prevodi u mjerilu originala, i to akcenatskim heksametrom, to jest izmjena klasične duljine i kratkoće zamijenjena je izmjenom naglašenih i nenaglašenih slogova:

*O junaku mi kazuj o Muzo o prometnom onom,  
Koji se mnogo nalutao razorivši sveti grad  
Troju;*

*Gradove ljudi mnogih on vidje i čud im spozna,  
I mnoge na moru jade pretrpje u srcu svojem  
Za dušu svoju se boreć i povratak svoji drugova.*

(Prijevod: Maretić-Ivšić)

Nije potrebno ulaziti u razloge i komentare, da se dokaže razložnost ovakva prevođenja heksametra: dokaz mu je već sam njegov dobar zvuk.<sup>6</sup>

### *Zaključna napomena*

Čitavu kompleksnu prevodilačku problematiku ilustrirao sam s vrlo malim brojem primjera. Tako sam naš jedanaesterac prema stranima izložio samo na pri-

<sup>5</sup> Almanah »Dubrovnik cviet narodnog književstva«, 1849, str. 183—203. Vidi i Š. Šonje, Još jedan hrvatski Homer u narodnom stihu, »Forum«, 3, 1979, str. 525—548.

<sup>6</sup> O prijevodnom heksametru vidi Ivšićeve pogovore Maretićevu prijevodu *Ilijade*, te rad M. Kravara Naš prijevodni heksametar danas, »Živa antika« 10, 1960, str. 277 i d.

mjeru Danteova i Shakespeareova, a ostavio sam po strani prevođenje njemačkih ili ruskih jedanaesteraca, jer je princip isti. Ipak, neke razlike dolaze same po sebi. Prevodeći romanske stihove, Nazor je koji put lako znao upotrebiti sinizezu, što se ne događa u prijevodu engleskih ili ruskih pjesnika. I danas se, premda rijetko, u prijevodima talijanskih pjesnika može naići na sinizezu. S druge strane, u prepjevima s ruskog naći ćemo više nepravih rima, pa i kod onih versifikatora koji to inače ne čine. I kod prevođenja s engleskoga nepravice rime su češće.

Prevodioci s njemačkoga, s druge strane, češće upotrebljavaju tzv. lake rime, to jest kod rimovanja se obaziru na iktus, a ne na ostvareni, izvedbeni naglasak. To ćemo naći i kod prevodilaca s engleskog, a manje ili nimalo kod prevodilaca s ruskog ili talijanskog. Sve ove pojave proizlaze iz različitih navika i različite kulture prevodilaca, koji se bave raznim jezicima i pozijama.

Međutim, pri svemu tome ne možemo izbjeći uzajamne utjecaje; tako na primjer naš jedanaesterac upija karakteristike raznih jedanaesteraca, prirodno odbačujući i zadržavajući ono što mu najbolje odgovara s obzirom na narav i sadašnje stanje našeg jezika.

Ovdje smo došli do točke, gdje možemo govoriti o utjecaju prevođenja na originalnu poeziju. Prevođenjem se izoštrava i usavršuje vlastiti stihovni izraz. Ugled neke strane poezije može korjenito djelovati na stih nekog naroda, francuski stih djeluje na njemački, talijanski na španjolski, poljski trinaesterac se oblikovao i ustalio pod utjecajem francuskog aleksandrinca. Slično je i s dvanaestercom u srpskoj poeziji. S druge strane u novijoj hrvatskoj poeziji relativno je češći jedanaesterac, što je nesumnjivo plod različita utjecaja i ugleda.

Interesantno bi bilo promatrati i promjene u izrazu, koje su nastale pod utjecajem prevođenja, ali to prelazi granice nauka o versifikaciji.

O versifikaciji prijevoda govorio sam djelomično kao o procesu, a djelomično kao o gotovoj stvari. Tako doista i jest. Premda sam neke principe iznio kao definitivne, navodeći kao primjer dobre prevodioce, možemo naći mnogo primjera, gdje ti principi nisu još na

snazi, ili, kako bih se radije izrazio, gdje se krše. Prevodilac je zacijelo i pjesnik, i mi na prijevod gledamo kao na gotovu stvar, kao na pjesmu. U tome je prevodiočeva sloboda. S druge strane, prevođenje je i posao, i utoliko prevodilac mora poštovati stanovite zásade. Često puta uz opravdanje da se radi o slobodnijem pjesničijem prijevodu, možemo naići na primjere versifikatorske nemoći. Koliko puta smo vidjeli, da se u sonetu, koji je privlačan upravo zbog svoje zatvorenosti forme, nalaze ispremiješani stihovi raznog tipa, a pri tome su sačuvane rime i još neke druge karakteristike soneta, tako da nema dvojbe, da je prevodilac htio donijeti sonet, a ne neku novu formu. Jedno je adaptacija, a drugo je polutanski prijevod.

## STIH KAO FORMA I KAO MATERIJAL

### *Od jezika k stihu. Potencijalni nosioci metra*

Stih, koji je tvorevina jezika, služi se svojstvima jezika i ističe ih. Ipak, ne bi bila cijela istina kad bismo rekli da je stih determiniran jezikom: postoji i običaj, tradicionalan način građenja stihova, koji ponekad može u svom prvotnom obliku pripadati nekom drugom jezičnom mediju. Možda je najbolji primjer za to ruski stih, koji se od silabičkoga stiha po poljskom uzoru preobrazio u izrazito akcenatski u doba Lomonosova i Tred'jakovskog; nije se u tom času dogodila neka nagla promjena prozodijskih svojstava samog ruskog jezika, koja bi onda uvjetovala u principu drugačiji stih, već se radilo o obaranju jedne tradicije i začetku nove. Na slične pojave nailazi se i u drugim jezicima.

Kao što kipari i arhitekti govore o svojstvima materijala, o njegovoj ljepoti, kojoj treba omogućiti izražaj, koji može biti i korigiran, tako pjesnik može govoriti o isticanju svojstava materijala, jezika, kojim barata. Taj je materijal svuda oko njega kao sredstvo svakodnevnog saobraćaja; međutim, pjesnik egzistira i u književnoj republici, koja ga zanemarujući vrijeme povezuje sa svim mrtvim i živim pjesnicima vlastitoga jezika. Pjesnik poznaje konvenciju, on s njome računa pa borio se on protiv nje ili joj služio. Ta konvencija, nastala možda u nekom drugom stanju jezika ili čak nekom drugom jeziku, pritiskuje ga i sad i sudjeluje u formiranju stiha skupa sa samom naravi jezika.

Kakav je naš jezik kao materijal stiha? Kakve potencijalne determinante metra sadržava naš jezik? Kao nosilac stiha može načelno poslužiti svaki element jezika, u raznim jezicima razni elementi. I kod nas možemo ponekad naći neuobičajene i neobične elemente stiha u okviru uobičajenih prozodijskih sistema.

### *Kvantitet*

Pravilo, da dva kratka sloga vrijede kao jedan dug i da jedan dug vrijedi kao dva strano je i silabičkoj i akcenatskoj versifikaciji. Princip kvantitativnih mjera, koji je vrijedio u klasičnom grčkom i latinskom pjesništvu, živi još i danas u glazbi.

Premda naša versifikacija nije kvantitativna, ipak neka svojstva našega jezika (razlikovanje duljine i kratkoće vokala) mogla bi poslužiti za gradnju stiha na bazi kvantiteta; taj princip probio je tu i tamo u našu versifikaciju, ali nikada nije ozbiljnije prihvaćen.

### *Kvalitet*

Kao osnovu zvukovne ustrojenosti možemo zamisliti i izmjenu glasova, tj. njihova kvaliteta. I to nam se na prvi pogled čini posve stranim, a ipak vjerujem, da je svima nama poznata simulacija crkvenog pjevanja, gdje se izmjenjuju dva vokala, i upravo ta izmjena vokala daje nam dojam stope, metra i ritma:

o a o a | | o a o a

Ta pojava je česta u besmislenim pripjevima kao što je

*tarabunci bunci bun*

i tome sličnim povicima i onomatopejama, gdje pojedine slogove možemo izgovarati jednako dugo i jednako jako, pa da ipak imamo dojam ritma. Stari germanški stih, na primjer, bio je organiziran aliteracijom, to jest ponavljanjem konsonanata, a *srok* je najočitiiji i

najpoznatiji primjer primjene kvalitete glasova kao orijentira u stihu.

Kako su u našem jeziku vokali jasni u svim položajima i razgovijetno različiti jedan od drugoga, a konsonanti izraziti i s nekim karakterističnim grupama, kvalitet glasova može se javiti kao element metra; u poviku »hop cup« možemo čuti stopu, gdje je oblik sa o arza, a onaj sa u teza, izmjenjuje se zvonkost i muklost vokala.

Spomenuli smo *srok*; gusto i pravilno raspoređen srok bio je konstanta našeg starog stiha, dakle bio je element metrike. Možemo navesti primjer gdje se čitav stih osniva na izmjeni glasova, baš kao u onim besmislenim povicima. To je stih Josipa Pupačića

*moj brat, moj brat i moj brat*

Obje jednosložnice jednako su naglašene: svaka od njih ima gramatički akcent, a i smisleno su jednako važne. Naglašeno je da se radi o *bratu* i o *mojem* bratu. Ipak, muklije o teza je zvonkijem i reskijem *a* pa u ovom jedinstvenom primjeru možemo govoriti o »kvalitativnom jambu«.

Kvalitet glasova najčešće učestvuje u stihu mimo determinanata, on pripada *instrumentovki* stiha, on je element polifonije, to jest zvukovnih efekata, koji nisu uključeni u metar. Kao primjer polifonije citirat ćemo strofu Jure Kaštelana:

*Dao sam na pazaru  
garu junicu staru,  
da čavle čavlene kupim  
na odar caru*

*Ton.*

Za razliku od drugih jezika, naš ima i ton, to jest svaki je slog i intoniran, pored toga što je dug ili kratak, naglašen ili nenaglašen. Malen je broj takvih jezika, kineski je poznat kao izrazito intonacijski jezik, a od evropskih su novoštokavštini po intonaciji najbliži švedski i norveški, zatim litavski i slovenski.

Slogovni ton nikada nije bio element metra, osim možda u nepjesničkim igrarijama kao što je »göre göre göre göre«, gdje nizanje dvosložnice jednakih glasova dobiva poseban ritam, a i smisao izmjenom intonacije naglašenog sloga i duljine nenaglašenoga.

Melodija same riječi i opet je jedno od svojstava jezika, koje nimalo neće učestvovati u metru, već biti element polifonije u širem smislu.

*Naglasak.*

Naglasak nije u našem jeziku tako izrazit kao u nekim drugim jezicima. Da govorimo samo o slavenskim jezicima: jasna je razlika između našeg naglasaka i ruskog: ruski je daleko jači, razlika između naglašenih i nenaglašenih slogova veća, tako da se nenaglašeni vokali čak reduciraju.

Naglasak je u današnjem književnom govoru jače izražen nego što je prije bio. Kao pojavu u prilog tome mogli bismo navesti mjestimično reduciranje nenaglašenih vokala, naročito penultime (tj. pretposljednog sloga). To se najbolje vidi u riječima koje su nam došle iz nekog drugog jezičnog sistema: dok smo, na primjer, tvrdo uvjereni, da riječ *očito* izgovaramo sa *i*, to nam već nije jasno u primjerima *kapisla* ili *tašingelt*. Ovo zanemarivanje kratkog, zatvorenog nenaglašenog vokala simptom je jačanja naglasaka. S ovim jačanjem povezujem i sve veću važnost naglasaka u stihu. Međutim, to možda i nije jedini niti najvažniji uzrok uspostavljanja naglasaka kao osnove stiha. Širenje i učvršćivanje jedinstvenog književnog jezika (što dovodi i do fiksiranja mjesta naglasaka) dovodi i do većeg oslanjanja na naglasak u versifikaciji. Treći je uzrok, također vrlo važan, utjecaj evropske, u prvom redu njemačke prozodije.

*Sudbina naglasaka kao elementa metra*

Naš stari stih, kako pisani tako i usmeni, nije se u pravilu osnivao na naglasku. Pisani stih se učvršćivao srokom, a i usmeni je imao dodatne orijentire. Kod

deseteraca<sup>1</sup> je to *kvantitativna klauzula* (to jest pretposljednji slog nije smio biti kratak ako je završna riječ dvosložnica). Osnova i jednog i drugog stiha bili su članci.

Ovo zanemarivanje naglasaka kao elementa metra bit će nam jasnije ako uočimo da sam taj naglasak nije bio naročito izrazit, u nekim govorima i u nekim stadijima jezika nije se dalo odrediti (a u nekim govorima se ni danas ne da) koji je od dva susjedna sloga naglašen, a osim toga, i stari pisani stih i usmeni bili su rašireni na vrlo velikom području, gdje je bilo nekoliko govora, koji su se razlikovali po mjestu naglasaka, intonaciji, kvantiteti. Metar je ipak bio uvijek isti, za čitavo to područje vrijedila je jedna metrika i ta se onda nije nikako mogla osnivati na nestalnom naglasaku. Akcenatsko-silabički stih nalazimo na kajkavskom području prije Preporoda: u onom času to područje je imalo svoju *koiné*, u kojoj je naglasak imao veću važnost nego u štokavštini, a jak je bio utjecaj njemačke versifikacije. Ta je kajkavska akcenatska versifikacija kasnije utjecala na zagrebačku štokavsku versifikaciju.

Jačanje naglasaka u okviru akcenatsko-silabičkog stiha, to jest onoga, gdje je fiksiran i broj slogova i mjesto naglasaka, dovelo je, opet djelomično pod evropskim utjecajem, do čistog akcenatskog stiha, gdje broj slogova nije fiksiran. U prvotnom obliku toga stiha, koji je nazvan i *dioni stih*, a zovemo ga i *logaedskim*, broj nenaglašenih slogova ipak je ograničen i iza jednog naglašenog ne može ih biti više od dva. Već time je narušena jednakosložnost, svetinja našeg i silabičkog i akcenatsko-silabičkog stiha; međutim, načelo akcenatskog stiha ne isključuje mogućnost da bude i više nenaglašenih slogova iza jednog naglašenog. Tu se dotičemo onoga što često zovemo *slobodnim stihom*.

Evo, ovako postavivši stvari dobili smo gladak slijed od staroga do novog stiha. Ispada, da se vezani nekako pretočio u slobodni. Međutim, stvarno stanje je drugačije i dosta kompliciranije.

<sup>1</sup> To vrijedi zapravo za šesteročki članak, koji je drugi članak epskog deseterca, pa u tom smislu »kvantitativna klauzula«<sup>1</sup> vrijedi i za dvanaesterce. Vidi T. Maretić, *Metrika*, »Rad«<sup>1</sup> JAZU 168, str. 60.

## Stilsko značenje i cijena forme

U početku, naime, bijahu i vezani i slobodni stih. U slobodnom stihu složen je možda najstariji zapisani stihotvor. Naglašavam to budući da je često mišljenje, da je slobodni stih nešto novo, da je nastao kao reakcija na vezani razbijanjem, oslobođenjem vezanoga. Može se pokazati, da je suvremeni vezani stih po svojoj strukturi isto onoliko različit od nekadašnjeg vezanog stiha koliko i današnji slobodni stih od nekadašnjeg slobodnog. Današnji vezani stih je novotvorina i njegov prizvuk tradicionalnosti najčešće je privid.

Ovdje govorimo o metričkoj strukturi kao o vrednoti sa samostalnim značenjem,<sup>2</sup> a ne kao pukom zvukovnom organizatoru pjesme. Danas napisati sonet ne znači naprosto formirati stihove i rasporediti ih na određeni način, već podsjetiti čitaoca na sto drugih stvari. Tako je i sa samim stihom, koji nazivamo vezanim. Na primjer, sestine u »Jami«<sup>1</sup> Ivana Gorana Kovačića nisu naprosto eufonično složen jezični materijal: njegova forma čini nam se klasičnom, tradicionalnom; rimovanje, koje sklapa svaku strofu u cjelinu, čini od svake sestine čvrsto i ukusno obrazovanu cjelinu:

*Krv je moje svijetlo i moja tama.  
Blaženu noć su meni iskopali  
Sa sretnim vidom iz očnjih jama;  
Od kaplja dana bijesni ogranj pali  
Krvavu zjenu u mozgu, ko ranu.  
Moje su oči zgasle na mom dlanu.*

Metrička struktura poeme ima prizvuk klasičnosti, hladnoće, bespoštednog promatranja i profesionalne dosljednosti, što je u kontrastu sa sadržajem i daje čitavoj poemi poseban efekt. Pjesnik računava sa stilskim značenjem svoje forme, historijski možda i neosnovana »tradicionalnost«<sup>1</sup> nekog oblika u odnosu stvaralac-primalac postaje stvarnost. Međutim, u proučavanju versifikacije moramo razlikovati razvoj metričkih oblika od razvoja njihova značenja i cijene, njihove vrijednosti kao materijala u stvaralačkom procesu.

<sup>2</sup> To se poklapa s metametričkom funkcijom stiha, kako je taj pojam S. Petrović uveo u znanost.

## Relativnost naziva i koncepcija

Tako je i riječ »slobodni stih« nastala u posebnoj situaciji kad se radilo o zanemarivanju jednih eufoničnih elemenata, a isticanju drugih: stari orijentiri dosadili su i smatrani za teret, pa je uvođenje novih shvaćeno kao oslobođenje: imali smo mi već u našoj literaturi stih, koji su suvremenici nazvali slobodnim: bio je to *odriješen veras* naše stare literature: njegova odriješnost sastojala se u tome što se riješio rime, a po metru ostao u domeni vezanog stiha.

Moramo paziti, da nas ne zavede emocionalna vrijednost izraza. Kad se sam izraz »slobodni stih« odnosno »odriješen veras« javio, radilo se o otporu prema postojećem sputanom stihu. Naziv, premda zvuči kao da nešto znači, ne govori nam zapravo ništa o naravi samoga stiha.

Ovdje je već bilo rečeno, da su slobodni i vezani stih odvajkada postojali nezavisno i paralelno. Kad smo to rekli, mislili smo da izraz *slobodni stih* može značiti i stanovitu stihovnu ustrojenost samu po sebi. Obično ga smatramo suprotnošću nekom drugom, skućenom, zarobljenom, sputanom stihu, a taj bi se nesputani, slobodni stih javio u novije vrijeme. Kako nam je pojam o tome stihu povezan s novijim vremenom, vezani stih asocijramo s prošlošću i tradicijom. Skloni smo, da slobodni stih smatramo uvezenim, da njegovo javljanje povežemo sa sličnim pojavama u inozemstvu.

## Vezani stih. Određivanje pojma

Da možemo krenuti dalje u ovom razmatranju, pokušat ćemo odrediti što je vezani, a što slobodni stih obzirom na njihovu prozodijsku, a ne historijsku vrijednost.

Najprije ćemo razmotriti vezani. On ima metar, koji se osniva na metričkim orijentirima (signalima), i koji se može predočiti shemom. U narodnom, i starom vezanom stihu cezura je fiksna i izrazita, stih se raspada na članke sa stalnim brojem slogova. Naglasak, kako smo već rekli, nije determinanta. Kasnije naglasak jača, pa nam je danas vezani stih prije svega onaj, koji

ima određeno mjesto naglasaka u shemi. Ta mjesta zovemo iktusima, a naglašeni slog i one nenaglašene koji ga slijede, akcenatsku mjeru, zovemo često i stopom. Akcenatska je mjera u našoj poeziji dvosložna i trosložna, odnosno, ako se nekome više sviđa takva formulacija, inercija je trohejska ili daktilska; u trosložnoj mjeri naglasak je redovito na predviđenom mjestu, dok u dvosložnoj poneki iktus može proći i bez naglasaka. Stih i dalje ostaje u kategoriji vezanoga ako se dvosložne i trosložne mjere izmjenjuju, dok onaj koji bi imao četverosložnu mjeru nije priznat za vezani stih. Konačno, naglasak može koji put skočiti i na susjedni slog i to češće kod trohejske inercije; zanimljivo je, da se to prebacivanje naglasaka događa često na rimovanom završetku, što naročito upada u oči kad znamo da je u drugim jezicima upravo taj slog akcenatska konstanta. Kao da je našim pjesnicima (među koje se ubraja i jedan Kranjčević) rima bila dovoljan orijentir, pa su dopustili sebi da zanemare naglasak, koji su inače poštivali.

U ovim slobodama razmještanja naglasaka unutar sheme s dvodjelnom mjerom nalazimo strukturalnu vezu sa starim stihom. Uspoređujući stari narodni guslarski deseterac i moderni jedanaesterac, koji ga je u neku ruku naslijedio, vidjet ćemo zanimljive srodnosti: cezura na istom mjestu (to jest u jedanaesteru posljednje petoga sloga) ostaje vrlo izrazita tendenca, a prelamanje stiha na tom mjestu označava se još i gotovo stalnim naglaskom na iktusu prije cezure, to jest na četvrtom slogu jedanaesterca:

*Starinska ura na ormaru spava.  
Kazaljke njene već se rđom žute.  
Umorna lampa tiho ocrtava  
prostore uske samotničke pute.*

(Gustav Krklec, *Bezimenoj*)

*A jutrom sve su male zebnje bliže,  
Ko miš pretrče preko pokrivača.  
Al kad se pođe nekud se i stiže  
S prazninom misli mesto ogrtača.*

(Ivan V. Lalić, *Jutarnja pjesma gospodina Olivera*)

Premda bi bilo potrebno dulje razmatranje i više primjera da bi se pokazala razlika između predratnog i suvremenog vezanog stiha u svoj njihovoj srodnosti, i na ova dva primjera razložiti ćemo neke momente: dok Krklec rimuje *spava i ocrtava*, tj. zadnji naglasak stiha prebačen je za jedno mjesto unaprijed, to je jedva zamislivo kod Lalića: ako nije naglašen deseti slog, onda je osmi, nikako deveti. Tu težnju za akcenatski podudarnom, matoševskom rimom inače primjećujemo kod poslijeratnih pjesnika, kad se služe vezanim stihom. To je, s jedne strane, utjecaj evropske versifikacije, a s druge težnja za kontrastom prema slobodnom stihu, koji je postao pojam stiha. Krklec, međutim, osjeća vezani stih još uvijek normalnim, prvim stihom, i on se ne usuđuje da se posluži uobičajenom herezom sinkopiranja, što smo vidjeli i kod Gorana Kovačića (koji, na primjer, rimuje *okrenu i zjenu*). Otprilike od Matoša do Gorana traje vijek vezanog stiha kao normale, a to je akcenatsko-silabički stih. Evo kako se naš stari dva-naesterac s cezurom po sredini preobrazio u uredan akcenatski, trohejski stih:

*Peku me na licu tri svemira stida  
tište me u duši tri vječnosti mraka*

(Tin Ujević: *Baština*)

Matoš je bio onaj, koji se oborio na rudimente član-kovitog stiha i suprostavio mu ono, što je smatrao čistim akcenatsko-silabičkim stihom. Evo Matoševe preobrazbe deseterca:

*Teško je, kad imaš mnogo duha,  
Još je teže, kada nemaš kruha;  
Teško sluhu, kada je bez uha,  
Teško uhu, kada je bez sluha.*

Matošev nalet zatro je i ono malo težnje za stihom s prizvukom narodnoga, koji je svoj nedostizivi vrhunac dosegao u *Smail-agi*, a koji još i kod Kranjčevića nalazimo prilično jasno izražen. Međutim, i Matoševa čuda bilo je za tri dana dosta: fiksirao se pojam vezanoga stiha na akcenatskoj bazi bez matoševske treme prema elementima člankovitosti, a sve pod grožnjom novog rivala — slobodnoga stiha.

### *Slobodni stih. Međupodručje*

U svom krajnjem obliku slobodni stih bi, po nekim koncepcijama, izlazio iz okvira prozodije, teorije zvukovne versifikacije. Slobodni stih pripao bi problematici poetske sintakse, on bi se osnivao na sintaktičkoj paralelnosti, a ne na rasporedu zvukovnih elemenata. Međutim, ne znam, je li to cijela istina baš za naš slobodni stih. U njemu, istina, zanemarivanjem nekih popularnih zvukovnih orijentira dolazi do većeg izražaja sintaksa, točnije, *zvukovna omeđenost sintaktičkih cjelina*. Stih, gdje se, na primjer, izmjenjuju četverosložne i trosložne mjere, doživljavamo kao slobodan, premda bismo ga s mnogo prava mogli uključiti i u čisto akcenatski stih. Popularne stihove Dobriše Cesarića ubrojiti ćemo među vezane:

*Ljuljat ću se u travama veselim  
Mjesečinom i suncem poliven,  
rasitnjen i dobro skriven.*

*Ništa mi neće ostat od uma,  
Nijedna misao mrtvoga duha;  
Ja neću imat ni uha ni sluha,  
Da slušam tišinu svojega šuma.*

i to prima vista. A ako nam se to čini, onda to i jest tako. Ako bismo mehanički pobilježili raspored naglasaka, učiniti će nam se, da je pravilnost manja nego što je sluh doživljava. Moramo naime uzeti u obzir i cezu-ru: vidjet ćemo, da se stihovi raspadaju u dva članka. Osim toga, rime, asonance i druga glasovna podudaranja, kojih kod Cesarića ima mnogo, pridonose čvrstini forme. Čini nam se, da je svaka njegova pjesma rješenje za sebe: međutim, u duljoj pjesmi ovakvo obilje efekata učinilo bi nam se vjerojatno odviše kićenim. Možemo reći, da je Cesarić za svoje minijature upotrebio sve ono, na čemu se naš stih može osnivati. Međutim, da se sagradi stih dovoljno je i manje.

Cesarić se udaljio od vezanog stiha matoševskog tipa i služeći se i drugim prozodijskim mogućnostima našega jezika našao svoje rješenje. Po rasporedu akcenata njegovu stihu stoji vrlo blizu stih, kakav Antun Šoljan ima

u svojoj pjesmi *Kralj*. Ali hoćemo li taj stih uključiti u vezani?

*da po livadama polugoli idu moji hrvači  
i moji hodači, moji praćkari i drugi,  
snažni i napeti, spremni na ubijanje,*

...

*da je vojska pod oružjem, da zastave trepte,  
i ja, da svako jutro dižem utege  
da budem jak u nepoznatu svrhu.*

Šoljanov stih ne možemo ubrojiti među vezane prema onom opisu vezanoga stiha, kakav smo čas prije iznijeli. Između dva naglasaka dosta često dolazi više od dva nenaglašena sloga, pa i između naglasaka i stanke dolazi više nenaglašenih slogova, nego je zakonito u vezanome.

Možda će se netko začuditi kad ustanovimo, da je stih *Kralja* srodan šekspirskom *blank verse*. Nismo li dospjeli u kontradikciju? Jedan stih, koji nismo ubrojili među vezane, koji je, dakle, slobodan, krstimo imenom, koje je dosad pripadalo jednoj vrsti vezanoga stiha. Zar nije Krklecov i Lalićev stih jampski jedanaesterac? Zar nije tamo bilo fiksirano mjesto naglasaka u nizu slogova?

Da, tamo je naglasak stanovitih slogova bio konstanta. I kod Cesarića je mjesto naglasaka nezamjenljivo, i ako u stihu »Ja neću imat ni uha ni sluha« prebacimo po novoštokavskom običaju naglasak na *ni*, onda smo izigrali stih, baš kao što bi se to dogodilo i s matoševskim akcenatsko-silabičkim u pjesmi *Kalambur*:

#### *Svršivši sonet u počast potepuha*

Šoljanov stih, međutim, ostat će nenarušen pročitati mi »da niz staze jure moji divlji konji«, s prebacivanjem akcenta na *niz* ili bez toga.

Držeći se nekih akcenatskih konstanti, mogli bismo postaviti shemu koja bi zadovoljila i ovaj Šoljanov stih i onaj matoševski. To bi bio broj iktusa (u nacrtu ih je pet) uz nezvan broj slogova.

#### *Jedinice novoga stiha*

Princip da mjera vezanoga stiha ne smije imati više od tri sloga došla nam je iz germanske versifikacije gdje to odgovara prirodi jezika. Nema razloga da ne ozakonimo mjeru od četiri sloga. U prirodi našega jezika nema ničega što bi se tome protivilo. Ako tu nadopunu uvedemo u pravilo o vezanom stihu, jedva ćemo ga moći razlikovati od slobodnoga. Na koji nas metar podsjećaju ovi stihovi Vesne Parun iz *Balade prevarenog cvijeća*?

*Zvoni niz mirne proplanke, zvoni na uzbinu  
cvijeću.*

*Hitac je zbnurio vjevericu. Srnuli su dječaci  
u čamce vezane o obalu, ali ih nije pustila straža.  
Uđite brzo u male mravinjake, utrnite svijeću*

Da se prisjetimo. Aha! »Srdžbu boginje poj Ahileja, Peleju sina«. Ovaj stih Vesne Parun odgovara našem pandanu klasičnog heksameta; jedinica njene mjere odgovara klasičnoj stopi. Paruničin kvaziheksametar rješava problem četverosložnica na način koji bolje odgovara prirodi našega jezika nego maretićevsko razbijanje takvih riječi na dvije stope: kao što smo već vidjeli kod Šoljana, jednom naglasku može pripadati više nenaglašenih slogova:

*Uđite/ brzo/ u male/ mravinjake/ utrnite/ svijeću*

Princip na kojem je složen Paruničin stih, a koji izvršno odgovara našem jeziku, vrlo je srodan principu gradnje klasičnog stiha: osnova njenog stiha su dvo-stoplja i trostoplja, drugim riječima članci s dva odnosno tri naglasaka, a broj je slogova nevažan.

Misleći na dugotrajnu tradiciju latiniteta kod nas mogli bismo baš i heksametar posvojiti u tradiciju. Međutim, postoji i jedan naš stari stih, koji ima izrazite cezure, a dijeli se na članke koji su nejednakog broja slogova. Taj dugi stih poznat je kao *stih bugarštica*:

*Susrite me, mila majko, jedan tihi jelenčac,  
koji mi se nehti s drumka ukloniti, junačka  
majko,  
ni on meni, mila majko, ni ja njemu.*

Već sam prije<sup>3</sup> ukazao na neke dodirne točke između stiha bugarštica i stiha jednog drugog suvremenog pjesnika, Slavka Mihalića. Ta veza, međutim, nije ograničena samo na Mihalića, već vrijedi općenito za suvremeni stih. O Mihalićevoj stihu možemo reći, da se također dijeli na raznosložne članke, baš kao i Paruničin, a cezura je izrazita kao u bugarštikom stihu. Broj fonetskih riječi u Mihalićevoj versifikaciji redovito je odmjeren, podudaran:

*Teče voda kao da je drugi nosi.  
Svejedno joj da l bistra il obale plavi  
Spokojno pase vrijeme svuda jednako  
I planina past će kad je stigne.*

*Ušli smo u vodu do pojasa — razbješnjeli klači  
Na obali su žene drhtale od gladi  
Tu nas vjetar sleti iznakaženih lica  
Nadaleko čuli su se naši urlici*

(Slavko Mihalić: *Ribolov*)

Slična situacija kao i kod Šoljanova *Kralja*: mogli bismo postaviti okvir, u koji bismo utrpali i slobodni i vezani stih. I Mihalićeви stihovi s pet naglasaka mogu se shvatiti kao proširen šekspirski stih, pa možemo reći da se u dvije citirane kvartine njegove pjesme *Ribolov* izmjenjuju kvazijedanaesterci s kvazidevetercima! Pri tome moramo imati na umu, da Mihaliću riječ, koliko god duga bila, ne može vrijediti više od jedne mjere, to jest fonetska je riječ osnovna jedinica stiha.

Slobodni stih, što je uvjetan izraz, znači nam u suvremenoj versifikaciji dva tipa stiha: ili je to akcenatski stih s više od dva moguća nenaglašena sloga između naglašenih (iktusa) ili je stih kojemu je jedinica fonetska riječ.

<sup>3</sup> Pristupanje suvremenoj poeziji, *Disciplina mašte*, Zagreb 1965, str. 193. Srodnost navedenih stihova je u člankovitosti, cezurama, a nije u biti unutrašnje organizacije članka.

## Slobodni stih kao vječna forma i kao novatorski barjak

Vidjeli smo, da »slobodni« stih nije nastao u jednom nedavnom času, već da postoji odvajkada paralelan sa vezanim. Evo, u izrazitom slobodnom stihu složena je možda najstarija poznata hrvatska pjesma, tzv. *šibenska molitva*

*Gospoje, ti si našeje matere nevoljnoje  
boliznivoga imena priminjenje.  
Gospoje, ti si vsih dari i milosti božjih  
potvrdjenje.  
Gospoje, ti si sidećih u tamnici prosvitljenje i  
opsijanje,  
Gospoje, ti si ležećih v glbini paklenoj zledi  
prošćenje.*

Dok je stih bugarštica, premda mu broj slogova varira, ipak podvrsta silabičkog stiha, *šibenska molitva* nedvoumno je složena u *slobodnom stihu* (mjere su skupine riječi). Kao forma slobodni stih živi i dalje npr. u prijevodima pjesničkih dijelova Biblije ili u pučkim naricaljkama, ali nije prepoznat niti priznat kao stih pjesništva. U stihu koji podsjeća na Whitmanov složio je 1848. Ivan Mažuranić svoj napis *Hrvati Mađžarom*, ali on vjerojatno nije smatrao da piše stihove, pa mu je i u sabranim djelima taj napis uključen u prozu (sjetimo se da je Whitman svoj stih nazivao »slobodnom prozom«). Ipak, to su nesumnjivo slobodni stihovi, a i prije toga, tridesetih godina prošlog stoljeća, Mažuranić je objavio nešto slobodnih stihova u »Danici«.<sup>4</sup> Srodnim stihom poslužio se i N. Tommaseo.<sup>5</sup> Kako vidimo, naš novovjekli slobodni stih vrlo je star. Evo primjera iz Mažuranićeve spisa:

*A što hasni sužnju, da mu je prosta ruka, ili da  
mu je slobodna noga, kad mu je gvoždem za  
stup kameni prikovano tijelo?*

<sup>4</sup> To su prijevodi Mickiewicza. Vidi M. Živančević, W sprawie autorstwa pierwszych tłumaczeń z Mickiewicza w literaturze chorwackiej, »Pamiętnik słowiański«, Warszawa—Wrocław 1961, t. 11, str. 225—231.

<sup>5</sup> Vidi I. Katušić, *Vječno progonstvo Nikole Tommasea*, Zagreb 1975, prilozi između stranica 208 i 209.

*Uistinu, braćo, velim vam, da svaki, koji odriješi  
jadniku ovom ruku, ili oprosti nogu, bit će mu  
polu krvnika samo, a koji mu oslobodi tijelo  
i ukrijepi dušu, bit će mu brat cijeli i  
prijatelj cijeli.*

Primjere slobodnoga stiha možemo naći i u razdoblju između *Šibenske molitve* i Mažuranića, a i poslije toga. Međutim, u jednom periodu slobodni stih nastupa kao barjak novatorstva, kao šaka u oko. Traži se da oblik dotad neimenovan bude priznat za stih. U tom su periodu pjesnici slobodnoga stiha insistirali na razlici svoga stiha i onog drugog, sputanog. Zagovarači vezanoga stiha ismijavali su i podcjenjivali one koji pišu slobodnim stihom. »Pred neko mi se vrijeme«, kaže A. B. Šimić u svome članku *Tehnika pjesme*,<sup>6</sup> »jedan naš stariji, ugledni pisac upravo zahvaljivao, što smo mi mladi uveli u običaj slobodni stih. Njemu je bilo odlanulo što ne mora više da broji stope i da traži rime. Kao taj čovjek, kojega su eto — vidio sam mu to po licu — verslibristi oslobodili prave muke, tako sigurno misli i još mnogi pisac slobodnih stihova. I stoga ne bih ništa rekao na to što recenzenti izruguju takve pjesnike, koji misle da je slobodni stih neki stih po miloj volji, kad ne bih vidio, da oni izruguju slobodni stih uopće, svaki stih koji nije sastavljen prema poznatim metričkim shemama, koji nije takozvani pravilni stih.« Što vidimo? A. B. Šimić brani dostojanstvo slobodnoga stiha. Zatim, on upotrebljava izraz »verslibristi«, naš pokret povezuje s nekim inozemnim pokretom. Svijest o slobodnom stihu došla je izvana, a tako i težnja da ga se instalira, uvede u običaj u centralnoj nacionalnoj poeziji. Evo primjera tog tipski svijesnog slobodnog stiha:

*Sad znamem sve:  
Rođenje bješe razdvojenje  
I rasteenje je samo rastajanje sa mnom*

...

<sup>6</sup> »Savremenik« br. 3, 1923, str. 161—163.

*O zašto vječno ne osta u meni  
da s tobom, svijetom moga srca, živim, bdijem,  
spavam,*

*da sa mnom si u svakom času  
ko ruka moja što je uvijek sa mnom.*

(A. B. Šimić, *Materinstvo*)

S današnjeg gledišta šimićev stih je i opet u međupodručju vezanog i slobodnog stiha. On čuva dvosložnu mjeru — stihovi ovdje imaju jampsku inerciju, ali duljina stihova je neujednačena, a nema stalne rime na kraju, da ih učvrsti. Međutim, polifonija počinje učestvovati u formiranju stiha, u pjesmi ima i prave rime, tako da čitalac naučen na vezani stih očekuje rimu još bar pri kraju pjesme, ali je baš ne dobiva. Računa se dakle i s prevarenim očekivanjem: rival vezani stih stalno je prisutan.

Sličnu pojavu vidimo i kod Dragutina Tadijanovića. Premda on pokazuje veću slobodu u rasporedu akcenta, njegov stih je prilično pravilan u smislu vezanog stiha:

*Dugo u noć, u zimsku bijelu noć  
Moja mati bijelo platno tka.*

...

*Anđeli s neba, nježnim rukama,  
Spuštaju smrle zvjezdice na zemlju  
Pazeć da ne bi zlato moje probudili.*

Tadijanović prilično jasno računa s efektom prevarenog očekivanja: jednosložnice na kraju stiha izazivaju asocijaciju muške rime. Čitalac, navikao na vezani stih, očekuje da će se drugi stih rimovati s prvim. On dobiva i opet jednosložnicu, ali ne i rimu. Upravo završeci inače zvukovno dosta čvrstih pjesama zazvuče razgovorno i ležerno, što svjedoči o pjesnikovu svijesnom odvajanju od vezanog stiha i o izigravanju naviklosti, čime potencira dojam neusiljenosti i prisnosti.

Današnji slobodni stih lišen je prizvuka buntovništva, reakcije na vezani stih. Suvremeni pjesnici ne osjećaju tiraniju vezanoga stiha, pa čak niti to, da bi taj stih bio prvi stih poezije.

## Uočavanje tradicije slobodnog stiha. Njegova autohtonost

Danas slobodni stih nije više »antistih« u tradiciji vezanog stiha, koji je normalan i ugladen. Pjesnici (danas već ne bismo rekli »verslibristi«) imaju osjećaja za tradiciju slobodnoga stiha i oslanjaju se na nju. Stihovi Jure Kaštelana, npr.:

*Maslina u čempres, čempres u grč, loza u jauk  
uvire.*

*Ti si nošen morem nosio more ljubavi  
Pokrov mrtvački dan je tvoje smrti. Sunce  
narikača.*

*Ti si nošen morem nosio more ljubavi  
(Konjic bez konjika I)*

pokazuju strukturalnu povezanost sa svim onim nepri-  
znatim slobodnim stihovima naše literarne prošlosti, on  
je u metričkoj tradiciji naših obrednih pjesama. Ova  
pjesma i jest naricaljka, i ovdje Kaštelan (kao i u dru-  
gim svojim pjesmama) daje novi sadržaj tradicionalnoj  
formi, samo što nam ovdje tradicionalna forma znači  
stari slobodni stih!

Da, novi stih, koji popularno nazivamo slobodnim,  
oslanja se na autohtonu tradiciju i u jednom svom as-  
pektu predstavlja realizaciju težnje za stihom, koji bi  
odgovarao štokavštini. Stih Josipa Pupačića, oslanjaju-  
ći se na iste tradicije na koje i Kaštelan (oni su, kona-  
čno, iz istoga kraja) predstavlja samostalno ostvarenje;  
elementi, karakteristični za stih nove poezije (tj. izražen  
naglasak, nenametljiva ali značajna polifonija) javljaju  
se tako prirodno i samo od sebe kao da naleta općeev-  
ropske versifikacije nije nikada ni bilo:

*Kad sam bio tri moja brata i ja  
kad sam bio  
četvorica nas.  
Imao sam glas kao vjetar  
ruke kao hridine  
srce  
kao viganj.*

Sjetimo se, da Matoš, a i Cesarić, evropeiziraju štokav-  
štinu, korigiraju je, prilagođuju je zasadama evropskog  
vezanog stiha. Poslijeratna generacija pjesnika, koji su  
većinom štokavci, slabo se brine za vezanu versifikaciju  
i odmah se snalazi u slobodnom stihu; vrativši se na  
Pupačićevu pjesmu *Tri moja brata* usudio bih se reći,  
da je osnovni oblik te pjesme u ikavštini pjesnikova ro-  
dnog kraja. Uz ikavski izgovor polifonija postaje razgo-  
vjetnija i izrazitija (vitar — viganj, slikala — rika —  
sliku — sikle).

## Sinteza se preobrazuje u tezu

Suvremeni pjesnici bez primisli i inhibicije slažu  
slobodno stihove. Već se uvriježilo, ušlo u sluh, da se  
ujednačen raspored sintaktičkih cjelina, koje su zvukov-  
no omeđene, a dijele se na prave ili neprave riječi, raču-  
na kao dovoljan organizator stiha. Sinteza je postala  
teza, naš stih dolazi u neko primordijalno stanje. Vlado  
Gotovac, koji nas je u nizu pjesama *Moj portret u jed-  
nom danu* solilokvijskom intonacijom naveo na to da  
nam se pričinil da je njegov stih prozodijski sasvim ne-  
vezan, da slijedi neki vanjski tok, da je to neki slobodni  
stih par ekselans, zapravo se služi mnoštvom upravo  
zvukovnih efekata da formira pjesmu. Kako današnji  
čitalac slobodnog stiha nije zaglušen mnoštvom prozo-  
dijskih efekata, on će, računava Gotovac, biti osjetljiv za  
mnogo neupadnije orijentire:

*Onaj dolje koji cvili prošnju,  
Od strpljivosti ima ruke teže od mojih.  
Zato sam nekom svecu  
Zabunom ponudio novac.  
— Ja sam danas 22 čovjeka  
S ovješanim sjećanjem.*

Konac svakog stiha označen je važnim naglaskom, a  
taj pada kroz čitavu pjesmu na drugi ili treći slog od  
kraja (samo u dva stiha u čitavom nizu taj je zadnji  
naglasak na četvrtom slogu). A paralelizam na kraju  
stihova, sjetimo se, prapočetak je rime! Dva zadnja stiha  
u svakoj pjesmi niza smisljeno i intonacijski su odvojena

i zvukovno su čvršća (čovjeka — ovješanim; a ono *sječanjem* povezuje ovu pjesmu sa slijedećom u nizu, koja završava stihom »I nimalo svečano«); čitava struktura pjesme počiva na akustičkim orijentirima više nego što se u prvi mah čini. Milivoj Slaviček intonira svoj stih whitmanovski otegnuto, a fiksnost položaja zadnjeg naglaska u stihu jača je nego kod Gotovca: što više, Slaviček sve češće svoj stih rimuje, negdje potihlo pri kraju pjesme, a negdje sasvim glasno i jasno, pravilno i dosljedno:

*Postoji nešto betonsko i prašno i nešto urvinsko  
nešto neonsko tiho nešto veliko daleko  
Istina je, postoji nešto ubogo i strasno  
ali ništa zaista ozbiljno i ništa zapravo jasno*

*Usprkos čitavoj buci i slavi Svijete što si je steko.*

*(Nigdje u svijetu)*

Naš današnji slobodni stih, kako sam tokom ovog izlaganja pokušao pokazati, nije samo sintaktičko-optički stih, već ima akustičku, eufonijsku strukturu u starinskom smislu. Mjere su fonetske riječi (besjede) ili skupine riječi (nejednakosložni članci), a mogu se i kombinirati. Takva osnova stiha prikladna je našem jeziku (bez obzira na to, što je prvi impuls možda došao izvana) i sada u okviru novog stiha dolazi do svojevrstne restauracije klasične metrike. Možemo govoriti o shemi slobodnog stiha, možemo ga organizirati u više jedinica, možemo govoriti o slobodnim tercinama, slobodnim sonetima i tome slično.

## ZAKLJUČAK

Stih se razlikuje od proze svojom zvukovnom ustrojenošću. Ta se ustrojenost osniva na kontinualnoj unutrašnjoj podudarnosti elemenata stiha (periodičnosti), te na vanjskoj podudarnosti, tj. međusobnoj podudarnosti stihova u pjesmi (korespondenciji). Potpuno se te osobine ostvaruju u idealnom obliku stiha (metričkoj shemi, nacrtu, temi), dok je u pojavnom obliku (izradi, izvedbi, varijaciji) situacija redovito zapletenija, dolazi do odstupanja, kojima se, kad je pjesma uspjela, postiže poseban efekt.

Zvukovna ustrojenost sama po sebi djeluje na ljudsko biće, a učinak joj može biti estetski (eufonijski) ili praktičan (mnemotehnički). Ona je na raspolaganju kao predmet posebnog proučavanja. Ovdje smo razmotrili stih u svijetu umjetnosti riječi, gdje zvukovna ustrojenost ima svoj osebujan estetski učinak. Time stih postoji i na svim onim razinama na kojima i čitava umjetnina riječi postoji: on se na određen način odnosi prema davaocu i prema primaocu. Stih se odnosi na određen način prema svim stihovima određene tradicije, i to sinhrono i dijahrono. Stih na određen način barata jezikom kao sistemom signala. Stih, konačno, vezujući se za određenu publiku, djeluje na osjećaj zajedništva. Po tome, kad završimo s radom na opisu stiha te pređemo na njegovu povijest i veze, ne možemo napredovati a da ne primijenimo metametričke, historijskofonološke, komparatističke i kulturološke zahvate.

U proučavanju povijesti stiha moramo naročito paziti na to da ne projiciramo naše današnje navike na prošla stanja. Naučili smo se na akcenatski i akcenatsko-silabički stih, koji zovemo *vezanim*; *slobodnim* nazivamo danas stih složen od fonetskih riječi kao zvučnih jedinica. Narodnim nazivamo silabičko-člankoviti stih, koji nosi ruralan prizvuk, premda nam je svima u uhu. Kako parnosložni članci narodnih stihova, čitani po novoštokavskoj, književnoj akcentuaciji, često dobivaju naglasak na neparne slogove, ima stručnjaka koji i u narodnim stihovima vide akcenatsko-silabičku versifikaciju. Dalje, današnji pojam vezanog stiha neki protežu i na prošlost, pa nastoje pronaći akcenatske mjere i u stihovima starije književnosti, zahtijevajući čak skandiranje, metričko naglašavanje mimo bilo kojeg prirodnog akcenta.

Najstarijim oblikom hrvatskog stiha možemo smatrati onaj u kojem je složena stihovno osebujna glagoljska *Pisan svetago Jurja*, gdje vidimo naprosto skupine riječi kojima je završetak obilježen rimom, a to je redovito i glagol. Pjesma je zapisana u drugoj polovici 14. stoljeća, ali je zacijelo starija: ona bi mogla biti ostatak zagubljene viteške epike. Srodna se ustrojenost da se razabrati i u nekim neknjiževnim tekstovima. Isti glagoljaš-zapisivač ostavio nam je, međutim, i silabičke stihove složene u strofe. Silabički stihovi starih zapisa imaju samo približno jednak broj slogova — tako je s bugaršticama u Hektorovićeve *Ribanju*, gdje se kraćenjem prvog polustiha markira cezura. Noviji zapisi narodne pjesme pokazuju slogovnu i člankovitu pravilnost. Tako je i sa stihom starije umjetne poezije. Osmerac kao popularan stih dijeli narodna s umjetnom sve od najstarijih zapisa, a deseterac se javlja u umjetnoj pjesmi kod F. K. Frankopana (1643—1671) i I. Đurđevića (1675—1737). Slogovno — člankoviti princip dominira glavninom i umjetne i pučke hrvatske versifikacije sve do u devetnaesto stoljeće. Od sredine 17. stoljeća pa do sredine 19. javljaju se rijetki pokušaji kvantitativnog stiha, kojih nam je veći broj ostavio M. P. Katančić (1750—1825); na poseban način planira stihove po klasičnom uzoru A. Veber (1825—1889), smatrajući da duljina, uz akcenat, može preuzeti iktus prema potrebi metra; on tako tretira duljinu kao što

su neki njemački metričari tretirali sporedni naglasak, što ispravno uočava M. Kravar. U gradnji stihova po klasičnom uzoru prevladao je u 19. stoljeću akcenatski princip.

Kroz čitavo 19. stoljeće vidi se nastojanje da se repertoar narodnih stihova uvede u umjetnu poeziju tako da se slogovno-člankoviti stih preobrazu u akcenatsko-silabički, posebno je u tome uporan Đuro Arnold (1854—1941), zakašnjeli romantik minoran, ali u svoje vrijeme prilično popularan pjesnik. Sa secesijom, nastupom Mladih pod konac 19. stoljeća prevladava potpuno akcenatski princip u umjetnoj versifikaciji. Akcenatsko-silabički stih intenzivno živi danas kao prijevodni stih.

Kako se razabire iz ove kratke rekapitulacije povijesti hrvatskoga stiha, naša je versifikacija doživljavala mijene. Zajednički život s drugim evropskim versifikacijama preobražavao je naš stih; promjena jezika književnosti i njegova prozodijskog potencijala djelovala je na stih; konačno, versifikacija se mijenja i samo svojim razvojem: neki stih, premda je u određenom sustavu, ima svejedno stanovitu individualnost, pa popularnost nekog stiha u okviru metričkog repertoara može djelovati na taj repertoar. Epski deseterac i simetrični osmerac, na primjer, ostavili su traga u današnjoj zalisi vezanih stihova: javljaju se izrazite cezure na istim mjestima gdje i u narodnom stihu, a prilična je tolerancija u rasporedu naglasaka u šesteru udvojenom u trohejski dvanaesterac. Ta je veza metrička, a nije metametrička, proistječe iz same zvukovne građe, a ne konotacija. S druge strane, današnjoj polarizaciji metričkog repertoara na umjetne i pučke stihove uzroci su metametrički.

Akcenatska se versifikacija mogla ustaliti tek kad se sam književni jezik ortoepski normirao što se tiče naglasaka. Istina je da su općeevropski, naročito njemački uzori djelovali na pobjedu akcenatskog principa, ali on ne bi mogao biti preuzet da ortoepski priznato naglasak nije u samom jeziku bilo. Katančićevo okušavanje u kvantitativnom stihu bilo bi nemoguće da kvantiteta nije bilo u samom jeziku, premda su uzori strani.

U povijesti hrvatske versifikacije, unatoč ocrtanih mijena, vidi se kontinuitet: u trenutku nastupa novih uzora pronalazi se stih iz tradicije koji služi kao *cijepna podloga* (npr. epski deseterac — akcenatski trohejski deseterac — jamski jedanaesterac — sve povezuje člankovitost). Na toj podlozi izrasta onda *prijelazni oblik*, da bi se novi princip ustalio i razvio samostalan repertoar, koji će i opet poslužiti kao podloga novim oblicima.

## LITERATURA

- Babukić, Vjekoslav: Několiko řeči o slovkoměrju, u knjizi: *Ilirska slovnica*, Zagreb, 1854, str. 437—444.
- Beare, William: *Latin Verse and European Song. A Study in Accent and Rhythm*, London, 1957.
- De Groot, A. W.: *Algemene versleer*, Den Haag, 1946.
- Dłuska, M. i Strzelecki, W. (ur.): *Metryka grecka i łacinska*, Wrocław, 1959.
- D'Ovidio, Francesco: *Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*. 3 sv., Napoli, 1932.
- Crusius, F. — Rübenbauer, H.: *Römische Metrik*, München, 1963.
- Ekman, Thomas: *The Realm of Rime. A Study of Rime in the Poetry of the Slavs*, Amsterdam, 1974.
- Engelsfeld, Mladen: Hrvatski prijevodi i prevodioci Shakespeareovih drama, »Rad« JAZU 357, Zagreb, 1971, str. 179—237.
- Flaker, Aleksandar i Pranjić, Krunoslav (ur.): *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb, 1970.
- Flaker, Aleksandar i Pranjić, Krunoslav (ur.): *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb, 1978.
- Franičević, Marin: O nekim problemima našega ritma (Nacrt za tipologiju hrvatskog stiha XIX stoljeća). »Rad« JAZU 313, Zagreb, 1957, str. 5—187.
- Franičević, Marin: *Književnost jučer i danas*, Zagreb 1959.
- Franičević, Marin: *Čakavski pjesnici renesanse*, Zagreb, 1969.
- Franičević, Marin: *Rasprave o stihu*, Split, 1979.
- Frank, István: *Trouvères et Minnesänger*, Saarbrücken, 1952.
- Fubini, Mario: *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I Dal Duecento al Petrarca*. Milano, 1970.
- Grgec, Petar: *Razvoj hrvatskog narodnog pjesništva*, Zagreb, 1944.

- Gross, Harvey (ur.): *The Structure of Verse, Modern Essays on Prosody*, Fawcett Publications, Greenwich, Conn., 1966.
- Hercigonja, Eduard: *Srednjovjekovna književnost (Povijest hrvatske književnosti 2)*, Liber-Mladost, Zagreb, 1976.
- Heusler, Andreas: *Deutsche Versgeschichte, mit Einschluss des Altenglischen und Altnordischen*, Berlin, 1956.
- Ivšić, Stjepan: O ovom prijevodu i nešto o našem heksametru uopće. U knjizi: Maretić, Tomo: *Homerova Ilijada*, treće (Matićino drugo) izd., MH, Zagreb, 1912. str. 431—442.
- Ivšić, Stjepan: Pogovor petom izdanju, Pogovor ovome (šestom) izdanju, u knjizi: Maretić, Tomo: *Homerova Ilijada*, šesto (Matićino peto) izdanje, MH, Zagreb, 1961, str. 533—557.
- Jagić, Vatroslav, *Izabrani kraći spisi*, ur. M. Kombol, Zagreb, 1948.
- Jakobson, Roman: *Studies in Comparative Slavic Metrics*, »Oxford Slavonic Papers« III, 1952, str. 21—66.
- Jakobson, Roman: *The Kernel of Comparative Slavic Literature*, »Harvard Slavic Studies«, I, 1953.
- Katančić, Matija Petar: *Brevis in prosodiam Illyricae linguae animadversio*, u knjizi: *Fructus auctumnales*, Zagreb, 1791, str. 37—39, te u knjizi: Matić, Tomo: *Pjesme A. Kanižlića, A. Ivanošića i M. P. Katančića*, SPH knj. XXVI, Zagreb, 1940, str. 294—295.
- Kovačević, David: Slikovani dvanaesterac, »Vienac« XXIII, 28, Zagreb, 1891, str. 443. Prilog historiji hrvatske metrike, isto, br. 32, str. 507—508.
- Kravar, Miroslav: Naš prijevodni heksametar danas, »Živa antika« X, Skopje, 1960, str. 277—302.
- Kravar, Miroslav: Tri stoljeća hrvatske klasičke metrike (pokušaj rehabilitacije), »Croatica« 6, Zagreb, 1975, str. 91—116.
- Kravar, Miroslav: Nacrt prozodijske tipologije hrvatske klasičke metrike, »Croatica« 9—10, Zagreb, 1977, 95—112.
- Kreković, Petar: Najstarija hrvatska lirika, »Nastavni vjesnik« XVI, Zagreb, 1908, str. 241—259, 329—339, 401—411, 481—489.
- Kreković, Petar: O strofama prvih hrvatskih pjesnika, »Vienac« XXV, Zagreb, 1893, str. 110—111, 120—122, 156—158.
- Lord, Albert B.: *The Singer of Tales*, Atheneum, New York, 1960.
- Lote, Georges: *Histoire du Vers français*, 3 sv., Pariz, 1949, 1951. i 1955.
- Majnarić, Nikola: *Grčka metrika*, »Djela« JAZU, knj. 37, Zagreb, 1948.
- Maretić, Tomo: *Metrika narodnih naših pjesama*, »Rad« JAZU 168, str. 1—112, i 170, str. 76—200, Zagreb, 1907. Ima i poseban otisak u jednom svesku.
- Mazaleyrat, Jean: *Pour une étude rythmique du vers français moderne*, Paris, 1963.
- Pavličić, Pavao: *Slobodni i vezani stih u modernoj hrvatskoj poeziji*. Nacrt za tipologiju međusobnih odnosa, »Tek« 9, 1975.
- Pernicone, Vincenzo: *Storia e svolgimento della metrica*, u knjizi: *Tecnica e teoria letteraria*, izd. dott. Carlo Marzorati, Milano, 1951.
- Petravić, Ante: *Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti*, Beograd, 1939.
- Petrè, Fran i Škreb, Zdenko: *Uvod u književnost*, II izd., Zagreb, 1969.
- Petrović, Svetozar: Poljski trinaesterac — izvori i tradicije, »Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor«, XLII, 1—4, Beograd, 1976, str. 201—223.
- Petrović, Svetozar: Poredbeno proučavanje srpskohrvatskoga epskog deseterca i sporna pitanja njegovoga opisa, »Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, knj. XVII/2, Novi Sad 1969, str. 173—203.
- Petrović, Svetozar: Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti, »Rad« JAZU 350, Zagreb, 1968, str. 5—304.
- Petrović, Svetozar: Stih A. B. Šimića i pitanje o komparativnoj tipologiji slobodnog stiha, »Croatica« 7—8, Zagreb, 1976, str. 303—320.
- Rodrigues Lapa, M.: *Das Origens de poesia lirica em Portugal ha idade media*, Lisabon, 1930.
- Saintsbury, George: *A History of English Prosody*, 3 sv. London, 1906—1910.
- Schmaus, Alois: *Der Zwölfsilber in der dalmatinisch-ragusäischen Literatur des 16. Jahrhunderts*, »Ivšićev zbornik«, Zagreb, 1963.
- Shipley, J. T.: *Dictionary of World Literature*, Paterson, N. J., 1964.
- Spongano, Raffaele: *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, 1966.
- Šenoa, August: *Antologija pjesništva hrvatskoga i srpskoga, narodnoga i umjetnoga, sa uvodom o poetici*, sastavio — MH, Zagreb, 1876.
- Taranovski, Kiril: *Principi srpskohrvatske versifikacije*, »Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor«, knj. XX, Beograd, 1954, str. 14—28.
- Tobler, Adolf: *Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit*, V. izd., Leipzig, 1910.
- Tomasović, Mirko: *Komparativistički zapisi*, Zagreb, 1976.
- Trnski, Ivan: O našem stihotvorstvu, »Vienac« VI, 31—35, Zagreb, 1874, str. 490—493, 504—506, 520—522, 536—538, 551—554.
- Unbegaun, B. O.: *Russian Versification*, Oxford University Press 1966.

- Veber-Tkalčević, Adolfo: Nješto o pjesništvu hrvatskom, »Rad« JAZU 40, Zagreb, 1877, str. 19—44.
- Veber-Tkalčević, Adolfo: O hrvatskom heksametru, »Književnik« I, Zagreb, 1864. str. 322—331.
- Verrier, Paul: *Le Vers français. Formes primitives. Développement. Diffusion*, 3 sveska, Paris, 1931—32.
- Vidović, Radovan: *Analize i studije*, MH, Split, 1965.
- Vončina, Josip: *Jezičnopovijesne rasprave*, Zagreb, 1979.
- Vujičić, Stojan: Les formes métriques sud-slaves de la poésie de B. Balassi, »Studia slavica Academiae Scientiarum Hungaricae«, t. VI, fasc. 3—4, Budimpešta, 1960.
- Watkins, Calvert: Indo-European Origins of a Celtic Metre, u zborniku »Poetica-Poetyka-Poetika«, PWN, Warszawa, 1961.

## KAZALO

### Imena autora i naslovi anonimnih djela

- |                                 |   |
|---------------------------------|---|
| Almon de Varennes 13, 29        | <i>Carta Capuana</i> 10                     |
| Albrecht von Johansdorf 17      | Cesarić, Dobriša 84, 99, 104, 131, 132, 139 |
| Alfons Mudri 19                 | Cornelle, Pierre 95, 117                    |
| Alighieri, vidi Dante Alighieri | Conon de Béthune 17, 59                     |
| Ambrozije, sveti 13, 18         | Crusius, Friedrich 145                      |
| Arneri, Gabrijela 117           |   |
| Arnold, Đuro 78, 143            | Daničić, Đuro 86                            |
| »Ave maris stella« 24           | Daniel, H. A. 25                            |
|                                 | Dante Alighieri 89, 113, 114, 115, 120      |
| Babukić, Vjekoslav 71, 145      | De Groot, A. W. 8, 78, 145                  |
| Badalić, Josip 35, 49           | Delorko, Olinko 32, 114, 115                |
| Bakarčić, Milivoj 60            | Demeter, Dimitrija 74, 75                   |
| Balassi, Bálint 12              | <i>Digenis Akritas</i> 16                   |
| Banašević, Nikola 59            | <i>Dies irae</i> 20                         |
| Barac, Antun 77, 98             | Dinis, dom 19                               |
| Baraković, Juraj 39             | Đluska, Maria 145                           |
| <i>Baron Tamburlano</i> 72      | D'Ovidio, Francesco 145                     |
| <i>Bašćanska ploča</i> 9, 10    | Držić, Džore 22, 27                         |
| Bernard, sveti 20, 32           | Držić, Marin 38                             |
| Béthune, vidi Conon de Béthune  |   |
| Bettini, Mario 48               | Đurđević, Stijepo 21, 38                    |
| Bogdanović, Milan 111, 112      | Đurđević, Ignjat 142                        |
| Bonaventura, sveti 20, 31       |   |
| Brahms, Johannes 100            | Eekman, Thomas 82, 145                      |
| <i>Brandanov život</i> 19       | Emerik, ugarski kralj 59                    |
| Bratulić, Josip 9               | Engelsfeld, Mladen 111, 145                 |
| Brgić, Ljubo 60                 |   |
| Bruerević, Marko 71, 74         | Fancev, Franjo 20, 31, 32                   |
| Buzolić, Stjepan 114            | Flaker, Aleksandar 145                      |
|                                 | Forko, Ladislav 93                          |
| Car Emin, Viktor 60             |   |
| Carrara, Enrico 26              |   |

- Franičević, Marin 38, 41, 42, 43, 47, 64, 68, 73, 145  
 Frank, István 17, 30, 145  
 Frankopan, F. K. 34, 43, 142  
 Friedrich von Hausen 17  
 Fubini, Mario 145
- Gavrin, Mira 77  
 Gervais, Drago 60  
 Gledević, Antun 42  
 Goethe, J. W. 98  
 Góngora y Argote, Luis de 118  
 Gotovac, Vlado 139, 140  
 Grafenauer, Ivan 30  
 Grgec, Petar 145  
 Gross, Harvey 146  
 Gspan, Anton 31  
 Guillaume de Deguilville 19  
 Gundulić, Ivan 38, 40, 41
- Hamm, Josip 22  
 Hausen, vidi Friedrich von Hausen  
 Hektorović, Petar 16, 18, 28, 29, 37, 142  
 Hercigonja, Eduard 9, 12, 146  
 Heusler, Andreas 146  
 Hilka, Alfons 29  
 Hergešić, Ivo 114  
 Holz, Arno 85  
 Homer 119  
 Hopkins, G. M. 105  
 Horacije 25
- »I ključice devojka« 16  
 Ivančan, Dubravko 91  
 Ivanošić, Antun 54, 55  
 Ivšić, Stjepan 45, 47, 52, 119, 146
- Jagić, Vatroslav 22, 23, 25, 27, 77, 93, 146  
 Jakobson, Roman 11, 12, 29, 101, 146  
 Jesenjin, Sergej 104  
 Jireček, Konstantin 27  
 Johan/n/sdorf, vidi Albrecht von Johansdorf  
 Juriša, Stanko 96
- Kačić Miošić, Andrija 101  
 Kalevala 116, 118  
 Kanižlić, Antun 54
- Karadžić, Vuk Stefanović 23  
 Kaštelan, Jure 82, 124, 138  
 Katančić, M. P. 7, 50, 53, 54, 55, 71, 82, 142, 143, 146  
 Katušić, Ivan 72, 135  
 Kircher, Athanasius 35, 48  
 Klein, K. K. 30  
 Kombol, Mihovil 22, 114, 115  
 Kovačević, David 25, 146  
 Kovačić, Ivan Goran 127, 130  
 Kranjčević, S. S. 80, 81, 82, 129, 130  
 Kravar, Miroslav 47, 48, 51, 52, 55, 72, 119, 143, 146  
 Kreković, Petar 146  
 Krišković, Vinko 111, 112  
 Križanić, Juraj 18, 35, 48, 49, 50  
 Krklec, Gustav 129  
 Krmpotić, Vesna 96  
 Krnarutić, Brne 39  
 Kršnjavi, Izidor 114  
 Kušan, Vladislav 96
- Lalić, I. V. 93, 129, 130  
 Laszlo, Bulcsu 8  
 Leconte de Lisle, Charles 116  
 Legiša, Lino 31  
 »Levis« exsurgit zephirus« 89  
 Ljermontov, M. Ju. 101  
 Lichtenstein, vidi Ulrich von Lichtenstein  
 Lomonosov, M. V. 122  
 Longfellow, E. W. 118  
 Lorca, Federico Garcia 104  
 Lord, A. B. 16, 17, 146  
 Lote, Georges 19, 146  
 Lucić, Hanibal 28, 37
- Magdalenić, Matija 43  
 Mahler, Gustav 100  
 Majnarić, Nikola 46, 146  
 Maretić, Tomo 45, 47, 50, 52, 57, 58, 64, 65, 67, 69, 72, 76, 102, 119, 126, 147  
 Marina kruna 42  
 »Marjane, Marjane« 36  
 Martelli, Jacopo 117  
 Marulić, Marko 20, 26, 28, 31, 32, 33, 37, 39  
 Matoš, A. G. 81, 83, 97, 99, 102, 130, 139  
 Mazaleyrat, Jean 147
- Madžibradić, Oracio 109  
 Mažuranić, Ivan 55, 75, 135, 136  
 Menčetić, Šiško 27, 37, 62, 63  
 Meršić, Martin 28  
 Mickiewicz, Adam 135  
 Mihalić, Slavko 82, 87, 96, 134  
 Miličević, Nikola 35, 118  
 Mone, F. J. 13, 24  
 Monteverdi, Claudio 40
- Nalješković, Nikola 25, 33  
 Nazor, Vladimir 82, 96, 114, 115, 116, 117, 120  
 Niccolò da Verona 26  
 Novak, knez 10, 67, 101
- »Odlizam se« 17  
 Oswald von Wolkenstein 30, 31
- Paljetak, Luko 37, 94  
 Parun, Vesna 93, 133, 134  
 Pavličić, Pavao 147  
 Pernicone, Vincenzo 147  
 Petrarca, Francesco 21, 22, 32, 91, 109  
 Petravić, Ante 54, 72, 147  
 Petre, Fran 48, 147  
 Petrović, Sveto 6, 8, 22, 48, 72, 73, 84, 127, 147  
 Pisan svetago Jurja 7, 142  
 Pjesan o Cidu 16  
 Plaut, Tit Makcije 61  
 Poe, E. A. 94  
 Polić Kamov, Janko 96  
 Pranjić, Krunoslav 145  
 Preradović, Petar 72, 79, 113, 115  
 Prpić, Tomislav 95, 117  
 Pucić (Počić) Orsat 119  
 Pupačić, Josip 91, 124, 138, 139
- Racine, Jean 117  
 Ranjinin zbornik 17, 37  
 Rešetar, Milan 27, 63  
 Rilke, R. M. 104  
 Rinuccini, Ottavio 40  
 Rodrigues Lapa, M. 19, 147  
 Ronsard, Pierre de 117  
 Rübenbauer, Hans 145  
 Rückert, Friedrich 100
- Sabol, Željko 91  
 Saintsbury, George 147
- Sarbiewski, M. K. 48  
 Schmaus, Alois 22, 28, 38  
 Schubert, Franz 100  
 Shakespeare, William 110, 111, 112, 115, 120  
 Shipley, J. T. 147  
 Skok, Petar 59  
 Slaviček, Milivoj 96, 104, 140  
 Solovjev, Aleksandar 60  
 Speranskij, Mihail 58  
 Spongano, Raffaele 147  
 Strozzi, Tito 98  
 Strzelecki, Władysław 145  
 Subotić, Jovan 99
- šenoa, August 75, 98, 147  
 Šibenska molitva 7, 24, 135  
 Šimić, A. B. 84, 86, 102, 136, 137  
 Širola, Božidar 67  
 Škreb, Zdenko 48, 100, 147  
 Šoljan, Antun 92, 94, 103, 131, 132, 133, 134  
 Šonje, Šimun 119  
 Šop, Nikola 98  
 Štefanić, Vjekoslav 21  
 Švelec, Franjo 21
- Tadijanović, Dragutin 86, 137  
 Taranovski, Kiril 73, 147  
 Tice-Uccellini, Franjo 113, 114, 115  
 »Tiho je more kako kal«  
 Tobler, Adolf 19, 147  
 Tomasović, Mirko 90, 114, 147  
 Tomičić, Zlatko 93  
 Tomić, Vojislav 60  
 Tommaseo, Nikola 72, 135  
 Tomšić, France 31  
 Torbarina, Josip 112  
 Tred'jakovski, V. K. 122  
 Tresić-Pavičić, Ante 114  
 Trnski, Ivan 98, 99, 147
- Ujević, Tin 96  
 Ulrich von Lichtenstein 13, 30  
 Unbegaun, B. O. 101, 147  
 »U se vrime godišća« 109
- Varennes, vidi Aimon de Varennes  
 Veber Tkalcjević, Adolfo 72, 79, 142, 148

Verrier, Paul 59, 60, 148  
Vetranović (Vetranić), Mavro  
39  
Vidal, Peire 59  
Vidović, Radovan 114, 148  
Villehardouin, Geoffroy de 59  
Villon, François 33  
Vidrić, Vladimir 79  
Vitezović, Pavao 47, 52, 55  
Vojtjeh, sveti 13, 29  
Vončina, Josip 37, 38, 148  
Vraz, Stanko 77, 97  
Vujičić, Stojan 12, 148

Wartburg, W. von 10  
Watkins, Calvert 12, 148  
Whitman, Walt 135  
Wollner, W. 69  
Zoranić, Petar 21, 22, 32, 70  
Zrinski, Nikola 50  
Zrinski, Petar 43, 48, 50, 51,  
52, 55  
Žganec, Vinko 28  
Živančević, Milorad 135  
*Život sv. Katarine* 23

## OBJAVLJENO U ISTOJ BIBLIOTECI

Stanko Lasić: **SUKOB NA KNJIŽEVNOJ LJEVICI**  
Nagrađeno nagradom »Vladimir Nazor« i nagradom Matice  
hrvatske — rasprodano

Svetozar Petrović: **PRIRODA KRITIKE**  
(u suradnji s IKP »Mladost«, Zagreb)  
Nagrađeno nagradom »Vladimir Nazor«

Josip Badalić: **RUSKO-HRVATSKE KNJIŽEVNE STUDIJE**  
Nagrađeno nagradom »Božidar Adžija«

Miroslav Šicel: **PROGRAMI I MANIFESTI U HRVATSKOJ  
KNJIŽEVNOSTI**  
(u suradnji s IKP »Mladost«, Zagreb)  
Nagrađeno nagradom »Božidar Adžija«

Rudolf Filipović: **ENGLESKO-HRVATSKE KNJIŽEVNE VEZE**  
Nagrađeno nagradom »Božidar Adžija«

Stanko Lasić: **POETIKA KRIMINALISTIČKOG ROMANA**

Miroslav Beker: **MODERNA KRITIKA U ENGLSKOJ  
I AMERICI**

Milivoj Solar: **IDEJA I PRIČA**  
Nagrađeno nagradom »Božidar Adžija« i Nagradom željezare  
Sisak

Ivo Frangeš: **MATOŠ, VIDRIĆ, KRLEŽA**

Stanko Lasić: **STRUKTURA KRLEŽINIH ZASTAVA**

Mladen Engelsfeld: **INTERPRETACIJA KRLEŽINA ROMANA**  
Povratak Filipa Latinovicza

Ivo Vidan: TEKSTOVI U KONTEKSTU

Branko Vuletić: FONETIKA KNJIŽEVNOSTI

Viktor Žmegač: KNJIŽEVNO STVARALAŠTVO I POVIJEST  
DRUŠTVA

Nagrađeno Nagradom grada Zagreba

Aleksandar Flaker: STILSKE FORMACIJE

Nagrada »Božidar Adžija«

Stanko Lasić: PROBLEMI NARATIVNE STRUKTURE

Ante Stamać: SLIKOVNO I POJMOVNO PJESNIŠTVO

Miljkan Maslić: STVARNOST NESTVARNOG

Josip Vončina: JEZIČNO-POVIJESNE RASPRAVE

Zoran Kravar: BAROKNI OPIS

Jan Wierzbicki: MIROSLAV KRLEŽA

## S A D R Ž A J

OSNOVA STIHA I POČECI HRVATSKE VERSIFIKACIJE . . . . .	5
1. <i>Stih i prozodijska svojstva jezika</i> . . . . .	5
2. <i>Osvrt na početke hrvatskoga stiha</i> . . . . .	9
EVROPSKI KONTEKST SREDNJOVJEKOVNOG I RENASANSNOG STIHA . . . . .	11
<i>Prilozi</i> . . . . .	29
RAZVOJ STIHA U 17. STOLJEĆU . . . . .	34
POKUŠAJI KVANTITATIVNOG STIHA U 17. I 18. STOLJEĆU . . . . .	44
USMENI STIH PREMA ROMANSKOME . . . . .	56
RAZVOJ STIHA U 19. STOLJEĆU . . . . .	71
STIH DVADESETOG STOLJEĆA . . . . .	81
1. <i>Glavne crte razvoja</i> . . . . .	81
2. <i>Metrička opredjeljenja u novijoj poeziji</i> . . . . .	88
3. <i>Rima i nepravna rima</i> . . . . .	97
O VERSIFIKACIJI PRIJEVODA . . . . .	106
STIH KAO FORMA I KAO MATERIJAL . . . . .	122
ZAKLJUČAK . . . . .	141
LITERATURA . . . . .	145
KAZALO (Imena autora i naslovi anonimnih djela) . . . . .	149

SVEUČILIŠNA NAKLADA LIBER  
Zagreb, Savska cesta 16

*Za izdavača*  
Slavko Goldstein

*Tehnički urednik*  
Đurđa Marošević

*Izrada kazala*  
Ivan Slamnig

Br. MK 255

Tisak: »Varteks« — Varaždin