

**Zur Entwicklung der Versifikation der Poesie
Bosnien und Herzegowinas**

Dissertation
zur Erlangung des Grades des Doktors der Philosophie
bei der Fakultät für Geisteswissenschaften
Departments Sprache, Literatur, Medien I und II
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Sead Porobić
aus Odžak, Bosnien Herzegowina

Hamburg, Juli 2007

Als Dissertation angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften,
Departments Sprache, Literatur, Medien I und II
der Universität Hamburg aufgrund der Gutachten
von Professor Dr. Robert Hodel
und Professor Dr. Karl Gutschmidt
Hamburg, den 21.05.2008

Die Arbeit entstand unter der Leitung von Prof. Dr. Robert Hodel.
Herr Prof. Dr. Hodel, dem ich für seine fachliche und menschliche Unterstützung danken möchte, hat diese Arbeit angeregt und gab mir nicht nur wertvolle kritische Anregungen zum Manuskript, sondern unterstützte mein Promotionsvorhaben von Anfang an.

Ispitivanje razvoja versifikacije
u poeziji
Bosne i Hercegovine

Inhaltsverzeichnis

0. UVOD	3
0.1. Poezija versus proza.....	6
0.2. Metar vs. ritam.....	7
0.3. Metrički sistemi i metrička terminologija.....	10
0.4. Tipovi versifikacijskih sistema.....	11
0.5. Metričke teorije.....	12
PRVI DIO	16
1. TEORIJE STIHA U NOVOŠTOKAVSKIM JEZICIMA.....	16
1.1. Predstavnici kvantitetske teorije.....	17
1.2. Predstavnici silabičke teorije.....	25
1.3. Predstavnici tonske teorije.....	38
1.4. Predstavnici silabičko-tonske teorije.....	49
ZAKLJUČAK.....	67
DRUGI DIO	70
2. JEZIK I METAR.....	70
2.1. Slog.....	75
2.2. Izosilabizam (kao oblik izohronije).....	80
2.3. Prozodija sloga.....	82
2.4. Riječ.....	85
2.5. Akcenat.....	86
2.5.1. Melodijски i dinamički akcenat.....	92
2.5.2. Slobodni i vezani akcenat.....	95
2.6. Novoštokavski akcenatski sistem.....	96
2.6.1. Opis akcenata.....	99
2.7. Leksički i sintagmatski akcenat.....	102
2.8. Jednosložnice u stihu.....	104
2.9. Akcenatska cjelina / govorni takt.....	106
2.10. Jaki i slabi slogovi.....	112
2.11. Nenaglašene dužine i iktus.....	117
2.12. Odnos broja slogova i broja akcenata.....	122
2.13. Tabela prosječnog broja slogova po jednom akcentu.....	124
2.14. Ritmički rječnik u bosanskoj poeziji.....	126
2.15. Tabela naglašavanja ritmičkog rječnika u bosanskoj poeziji.....	134
2.16. Rečenična intonacija i sintaksa stiha.....	136
2.16.1. Cezura.....	141
2.16.2. Opkoračenje (Rejet i Kontrarejet).....	144
ZAKLJUČAK.....	150
TREĆI DIO	153
3. NARODNA METRIKA.....	153
3.1. Starost usmene poezije.....	155
3.2. Zbirke usmene poezije u Bosni i Hercegovini.....	157
3.2.1. Dužina narodnih usmenih pjesama.....	160
3.3. O pjesničkoj tehnici usmene poezije.....	161
3.4. Oblici narodnog usmenog stiha i karakteristike.....	165
3.5. Bescezurni stihovi.....	167
3.5.1. Četverac.....	169

3.5.2.	Peterac	170
3.5.3.	Šesterac	173
3.6.	Cezurni stihovi	176
3.6.1.	Simetrični osmerac	176
3.6.2.	Deseterac nesimetrični (junački)	179
3.6.2.1.	Versifikacija Hasanaginice	192
3.6.2.2.	Raspored akcenata i akcenatskih cjelina u desetercima	199
3.6.3.	Dvanaesterac	202
3.7.	Silabičko-taktne pjesme	204
3.7.1.	Sedmerac	205
3.7.2.	Jedanaesterac (tročlani 4+4+3)	206
3.7.3.	Trinaesterac	208
3.7.4.	Četrnaesterac	211
3.7.5.	Petnaesterac	212
3.8.	Tonski / akcenatski narodni stih	213
3.8.1.	Nesimetrični (tonski) osmerac	214
3.8.2.	Simetrični (lirski) deseterac	217
3.9.	Sevdalinka	218
3.10.	Strofa i rima u narodnom stihu	225
	ZAKLJUČAK	227
ČETVRTI DIO		229
4.	KLASIČNI VEZANI STIH	229
4.1.	Narodni metar u umjetničkoj poeziji	229
4.1.1.	Fra Grga Martić	230
4.2.	Riza-beg Kapetanović	232
4.3.	Safvet-beg Bašagić	239
4.4.	Silvije Strahimir Kranjčević	252
4.5.	Josip Milaković	273
4.6.	Tugomir Alaupović	279
4.7.	Osman Đikić	289
4.8.	Aleksa Šantić	301
4.9.	Avdo Karabegović (Hasanbegov)	332
4.10.	Jovan Dučić	345
4.11.	Musa Ćazim Ćatić	379
	ZAKLJUČAK I STATISTIKE	406
4.12.	Tabela frekventnosti oblika vezanog stiha u BiH do 1919. godine	407
4.13.	Oblici strofe i rime u bosanskom klasičnom vezanom stihu	419
4.13.1.	Tabela frekventnosti oblika strofe u klasičnom bosanskom vezanom stihu	421
4.13.2.	Oblici rime klasičnog vezanog bosanskog stiha izvan soneta (do 1919. godine)	422
4.13.3.	Oblici rime u sonetima klasičnog vezanog bosanskog stiha (do 1919. godine)	423
	LITERATURA	424

0. UVOD

Velika većina radova posvećenih pitanjima metra i ritma u posljednjih 100-tinjak godina počinju uglavnom konstatacijom da ništa u vezi sa naukom o stihu nije tako upitno kao pitanje metra i ritma. E. A. Poe piše tako u jednom pismu iz 1835. godine da još nikada nije čuo dva čovjeka da imaju isto mišljenje o pitanjima metra.¹

Christoph Küper u svojoj knjizi *Jezik i metar (Sprache und Metrum)* piše s tim u vezi sljedeće:

„Ako među naučnicima, koji se bave pitanjem metra, postoji bilo kakvo jedinstvo, onda samo u tome da u tim pitanjima nema nikakvog jedinstva.”²

Küper konstatuje dalje da je takva situacija u teoriji stiha još od kraja XIX vijeka, kako u njemačkoj, tako i u ruskoj i engleskoj teoriji stiha.

Ovi se metrički nesporazumi kod teoretičara stiha baziraju na dvije osnovne stvari. Najprije je priroda metra i ritma sama po sebi jedna od „najspornijih” disciplina nauke o stihu, a s druge strane je razlog tom teoretskom nesporazumu terminološka osnova i neujednačeni kriteriji određivanja metra i ritma. Jednostavno se koristi jedinstvena metrička terminologija za cjelokupnu evropsku (a i šire) literaturu i nju se primjenjuje na vrlo različite jezičke materijale. Ovu tendenciju možemo nazvati jednim metričkim teoretskim globalizmom, koji briše razlike između pojedinih jezika i njihovih specifičnosti u domenu metra. Tako je dominantna evropska teorija stiha danas silabičkotonska (najprije u ruskoj i engleskoj, ali i njemačkoj teoriji stiha) i njenim se sredstvima (najčešće statistikom raspodjele jakih i slabih slogova) objašnjava većim dijelom bilo koji stih danas. S druge strane je metrika, kao dio opšte poetike u XX vijeku, u vrijeme strukturalne lingvistike prešla u potpunosti u sferu lingvistike, što je dodatno zakomplikovalo situaciju, jer se onda sve metričke fenomene interpretira kao jezičke fenomene.

Problem metra novoštokavskih jezika (bosanski, hrvatski i srpski - u nastavku novoštokavski³) i njegovog sistemskog situiranja u okviru gore pomenutog konteksta predstavlja problem za sebe. Novoštokavski akcenatski sistem je melodijskog tipa i kao takav se bitno razlikuje od većine evropskih (dinamičkih) jezika.

¹ Navedeno prema Ch. Küper, *Sprache und Metrum*, Tübingen, 1988., str. 1.

² „Wenn unter den Wissenschaftlern, die sich mit metrischen Fragen beschäftigen, über etwas Einigkeit besteht, dann darüber, dass in diesen Fragen keine Einigkeit besteht.”, Christoph Küper, *Sprache und Metrum*, isto, str.1.

³ Novoštokavski uzimamo kao termin da označimo jedinstvenu fonološku policentričnu jezičku bazu (zasnovanu na novoštokavskom dijalektu), koja se realizuje u različitim nacionalnim varijantama kao *bosanski, hrvatski i srpski jezik*.

Rad koji slijedi bavi se pitanjem razvoja i prirode versifikacije u bosanskoj poeziji. *Bosanska poezija* podrazumijeva sveukupnost bosanskohercegovačke poetske zbilje uključujući u sebe sve tri nacionalne tradicije prisutne u Bosni i Hercegovini, a dio je opšte južnoslovenske književne tradicije.

Pitanje versifikacije u poeziji novoštokavskih jezika uopšte jeste do danas neizvjesno i nije jednoznačno riješeno. Osnovne dvije teorije koje su i danas konkurentne jesu silabička i silabičko-tonska. Silabičku su zastupali domaći autori, a silabičko-tonska teorija se u nauci o novoštokavskom stihu nametnula sredinom XX vijeka sa predstavnicima Praške škole sa Romanom Jakobsonom na čelu. Diskusija se nije nikada dovela do kraja, a osnovno pitanje predstavljalo je pitanje učešća akcenta u gradnji ritma tog stiha.

S jedne strane se u analizama uzimalo uglavnom narodne deseterce kao najfrekventniji stihovni oblik u novoštokavskoj narodnoj poeziji i te nalaze se primjenjivalo na poeziju uopšte, a s druge strane se uzimao obično manji broj pjesama (stihova) u analizi i njemu se davao reprezentativan značaj. Iako je ovaj stih (dakle, obično narodni nesimetrični deseterac) veoma iscrpno ispitan, spor oko određivanja prirode te versifikacije traje još uvijek, a nedostaju i neke osnovne statistike o ritmičkom rječniku kao i pitanje ritmičke nosivosti novoštokavskog akcenta, tj. pokazatelja koliko slogova može ponijeti novoštokavski akcent. Posebno važno jeste pokazati odnos frekventnosti pojedinih stihovnih oblika, a ne samo deseterca kako u narodnom tako i u umjetničkom stihu, kao i uzajamni odnos jezika i metra u tom stihu.

Ovaj rad upravo želi pokušati dati jedan analitički pregled gore naznačenih problema bosanskog, odnosno novoštokavskog stiha, a najprije razvoja pjesničkih oblika, kako u narodnoj poeziji, tako i u klasičnom umjetničkom vezanom stihu u vezi sa jezikom i melodijskim novoštokavskim akcentom.

U dosadašnjim teorijama je taj stih, dakle, lebdio između dvaju konkurentnih teorija silabičke i silabičko-tonske, a u novije vrijeme se ta diskusija sve manje vodi i prešutno se taj stih sve češće tumači kao silabičkotonski, što je u skladu sa opštom tendencijom u evropskoj nauci o stihu kao i u poeziji uopšte (prije svega u ruskoj, engleskoj i njemačkoj). Time je silabičkotonska interpretacija postala, zapravo tehnička stvar i uhodana praksa.

Teza ovog rada jeste da je novoštokavski stih sa svojom melodijskom akcenatskom bazom u osnovi jedan silabički stih, što ne znači automatski pobijanje silabičko-tonskog, odnosno akcenatskog principa, gdje ga ima.

Ovaj rad, međutim, ne uzima sebi za cilj puko dokazivanje silabičke teorije, nego jednu dinamičku analizu na sinhrono-dijahronom planu bosanskog stiha, tj. pokušaće se predstaviti dijahroni razvoj i upotrebu pjesničkih oblika od narodnog do klasičnog vezanog stiha sa povremenom diskusijom i sinhronom analizom (statističkom i značenjskom) gdje je to potrebno i u omjeru koji nam dati prostor omogućuje.

Na tom putu ćemo najprije morati ukratko predstaviti dosadašnje teorije novoštokavskog stiha. Time se bavi prvi dio rada, koji predstavlja date teorije selektirane po sistemskoj i hronološkoj pripadnosti.

Jedno od osnovnih pitanja koje određuje prirodu neke versifikacije jeste jezik sam. Tu uzajamnu povezanost jezika i metra u ostvarivanju poetskog, kao i uopšte jezičkog ritma razmatra drugi dio rada u kome se daje i „ritmički rječnik” (pokazuje učestalost pojedinih riječi u stihu) bosanske poezije na primjerima narodnog i umjetničkog stiha. Paralelno s tim se analizira odnos jezika i metra po osnovnim njihovim jedinicama, kao i pitanje njihove kompatibilnosti, odnosno pitanje koliko je određeni metrički oblik predodređen fonološkom bazom jezika i koliko su jezičke fonološke datosti sposobne da same po sebi budu ujedno i metričke jedinice. Budući da svaki jezik ima svoje najfrekventnije poetske oblike, postavlja se pitanje da li su ti oblici i fonološki (pred)određeni. S druge strane su moguća prenošenja pjesničkih oblika iz jednog jezika u drugi. U trećem dijelu se daje analiza bosanskog narodnog stiha sa pregledom pojedinih metričkih oblika narodnog stiha, koji ukazuju na različite ritmotvorne načine, kod različitih oblika stiha.

Konačno, četvrti dio daje versifikacijsku analizu najčešćih oblika umjetničkog stiha na primjeru autora romantičara (prvi krug bosanskih pjesnika XIX vijeka), kao i modernista (drugi krug pjesnika) zaključno sa 1919. godinom, kao mogućom početnom granicom avangardne književnosti i poezije, koja će označiti početak dominacije slobodnog stiha u bosanskoj, kao i široj novoštokavskoj književnoj praksi. Iz analize su zbog prostorne ograničenosti izostavljeni iznimno zanimljivi korpusi starije franjevačke, kao i alhamijado poezije.

U izgradnji ovog rada smo se koristili korpusom tekstova, koji je u bosanskoj literaturi etabliran kao normativan. U analizi metra narodne usmene poezije smo se ograničili na klasične zbornike i zbirke objavljene u Bosni i Hercegovini ili one koje su sastavljene od

pjesama sabranih u Bosni (*Erlangenski rukopis*, Vukove zbirke I-IV, Petranovićeve zbirke I-III, Hörmanove zbirke I-II, , Zbirke III i IV Matice Hrvatske, Zbirka *Sevdalinke i balade* S. Orahovca), kao i pojedinačne pjesme iz nekih drugih zbirki (*Hasanaginica*, *Omer i Merima*, te pjesme iz zbirki *Usmena balada Bošnjaka* M. Maglajlića, *Sevdah Bošnjaka* M. Žero i dr.). U analizi klasičnog vezanog bosanskog stiha korpus tekstova se zasniva na tekstovima prvih originalnih zbirki objavljenih u Bosni, od 1886. do 1919. godine. Tekstovi su analizirani mahom prema postojećim Sabranim djelima datih autora, u nedostatku kritičkih izdanja. Broj pjesama koje su u tu svrhu analizirane po raznim osnovama iznosi preko 5000 pjesama.

0.1. Poezija versus proza

Kao predmet analize uzima se vezani stih, koji je u novoštokavskim jezicima obično određen izosilabičkom strukturom.

Definisati poeziju je teškoća za sebe. Te se definicije kreću od shvatanja stiha kao vezanog govora, ritmičkog govora, metrički organizovanog govora do tautoloških definicija tipa „sve ono što je u stihovima”, optičke definicije da je poezija „obilježena bjelinama u tekstu sa strana” itd. Jedna od najuspješnijih definicija je ona Jakobsonova, izvučena iz njegovog komunikacijskog modela po kojoj je poezija „iskaz usredsređen na sam izraz”⁴. I to je ujedno tzv. poetska funkcija jezika. Ova pomalo tautološka definicija ukazuje na osnovnu funkciju stiha, iako ne kaže zapravo ništa konkretno o prirodi same poezije, a obuhvaća i prozu.

Poeziju možemo definisati kao kratku književnu formu naglašenog ritma, koja se bazira na zvukovnoj ekvivalenciji i paralelizmu svojih sastavnih dijelova.

Poezija i proza kao dva pola književnosti imaju i suštinski različite odnose zvuka i značenja u sebi. Ruski formalisti su u prvim decenijama XX vijeka ispitivajući ritam i metar naročito tematizirali opoziciju poezija:proza na osnovu ritma. Taj odnos je najbolje izrazio Tinjanov u knjizi *Problem poetskog jezika (Stihovna semantika)*, gdje kaže da se u poeziji značenje modifikuje, dopunjuje zvukom, a da se u prozi zvuk dopunjuje značenjem. Naravno da je zvuk dominantniji u poeziji nego u prozi i obrnuto značenje u prozi, ali se ni semantizacija ritma i ritmom u poeziji nikad ne smije zaboraviti, ako i nije uvijek osnovni cilj poezije.

Poezija se od proze razlikuje ponajprije svojom ritmičnošću i kratkoćom izraza. Ritmičnost proze proizilazi uglavnom iz jeziku imanentne ritmičnosti, dok poezija posjeduje i vlastite ritmizirajuće elemente po kojima se zapravo i razlikuje od proze.

⁴ Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd, 1960.

U knjizi *O češkom stihu* Jakobson se slaže u potpunosti sa mišljenjem Sarana po kome su ritam poezije i ritam proze dva različita entiteta, i navodi da se tu zapravo radi o homonimima⁵. Dakle, i poezija i proza imaju ritam, ali je njihov *konstruktivni princip* različit. Tinjanov navodi citat Puškina, koji povodom svoje *Pikove dame* kaže: „pišem roman, ali ne bilo kakav, pišem roman u stihovima, vraška razlika”.⁶ Tinjanov u pomenutom djelu navodi i da prelazni oblici poput poezije u prozi i romana u stihu uvijek pokazuju konstruktivni princip date vrste, tj. pjesma u prozi ima uvijek osobine proze, a roman u stihu osobine stiha.

U narodnoj poeziji se ova razlika tumači uglavnom na osnovu toga da li se nešto može pjevati ili ne, iako se kao što to navodi Maretić i proza može pjevati, a i narodni stihovi govoriti, odnosno čitati.

Ipak je uvriježeno mišljenje da je metar taj osnovni razlikovni element između poezije i proze, iako postoji i ritmička, metrička proza. Međutim, na ovom mjestu možemo ponovo navesti Tinjanova, koji navodi da 'ritmičnost' nije ritam, kao ni da 'metričnost' nije metar. Tj. proza može biti ritmična, pa čak i metrična, ali nema dosljedno sproveden metar kao princip ritmičke gradnje. Aristotel je pisao da „proza treba da ima ritam, ali ne i metar”⁷. Tomaševski je u knjizi *Ritam proze* (1929.) iznio mišljenje da se poezija od proze razlikuje najprije različitim specifičnim, a vantsintaksičkim sredstvima raščlanjavanja govornog materijala na konstrukcijske jedinice stiha⁸. Osnovni princip tog raščlanjavanja ili unutarnja mjera jeste, dakle, metar.

0.2. Metar vs. ritam

Metar (< gr. μέτρον = mjera) predstavlja mjeru stihu. Sievers je metar definisao kao „učenje o vremenskim mjerama vezanog govora”⁹. Metar se u stihu koristi kao sredstvo raščlanjavanja i ekvivalencije, a može raščlanjavati govorni materijal na osnovu raznih principa, već zavisno od toga koja je osnovna jedinica toga raščlanjavanja. U osnovi se mogu razlikovati osnovna dva principa raščlanjavanja, a mogli bi se nazvati: segmentacijski i suprasegmentacijski, tj. silabički i tonski princip. A radi se o tome da li metar uzima kao svoj princip slogovno-prostornu strukturu ili akcenatsko-tonsku, ili obje. Pošto je metar u poeziji,

⁵ Roman Jakobson, *O češkom stihu / Über den tschechischen Vers*, str. 27., Prag 1926., Nachdruck der Konstanzer Hus-Gesellschaft e.V., sveska 8-10, Bremen, 1974.

⁶ Tinjanov Jurij, *Problemi stihovnog jezika, stihovna semantika*, Sarajevo, 1990., str. 49.

⁷ Citirano prema *Rečnik književnih termina.*, Bg. 1986., str. 661.

⁸ Boris Tomaševski, *Ritam proze*, u *Poetika ruskog formalizma*, Bg. 1970., str.187.

⁹ „Die Lehre von den Zeitmaßen der gebundenen Rede”, E. Sievers, 1893.

kao osnovni njen princip, zastupljen u obliku ekvivalencija i paralelizama njenih elemenata, alternacijom datih ritmičkih jedinica ostvaruje se i dati ritam. Metar, dakle, predstavlja ekvivalenciju posebne vrste, koja se bazira na ekvivalencijama slogovnih ili akcenatskih jedinica. Taj metar je predstavljen svojim principom, koji se na paradigmatskoj ravni uvijek ponavlja kao zadati plan - šema. Tako se prisustvo ili odsustvo metra uzima kao jedna od osnovnih razlika između proze i poezije. Ovo se odnosi, naravno, na vezani stih, jer će slobodni stih, a naročito poezija u prozi ove podjele dovesti u još veće pitanje svjesnim brisanjem razlika između književnih rodova.

Metrička šema predstavlja zadat obrazac kome se teži, tj. plan stiha.

Kako će se taj plan ostvarivati zavisi od jezičkog materijala i njene realizacije. Tom realizacijom može metrička šema biti ispunjena ili se od nje odstupa.

Ta stvarna realizacija metričke šeme u stihu naziva se u savremenoj nauci o stihu ritmom.

U nauci XX vijeka ustalilo se tumačenje metra kao zamišljenog ideala, kome se teži, a činjenična realizacija te metričke šeme naziva se ritmom. Tako se metar tumači kao ideja, a ritam kao realizovana stvarnost. Po Saranu je metar „nešto apstraktno, što služi za klasifikaciju, ništa realno” (*Deutsche Verslehre*, 1907.).

Time se metar tumači kao teoretski ideal koji je samo jedna teoretska konstrukcija, abstraktna šema koja se nikada u potpunosti ne ostvaruje, a ritam njegova stvarna realizacija, koja rijetko ostvaruje zadatu šemu u potpunosti.

Velika odstupanja od metričke šeme narušavaju ritam pjesme, a potpuno ispunjenje se doživljava kao dosadno kloparanje mašine.

Dok je metar kao termin striktno vezan za versifikaciju, ritam ima mnogo širu upotrebu i predstavlja vrlo različito tumačen termin.

Ritam (<gr. Ρυθμός = tok, protok) se vezuje uglavnom za periodično i pravilno smjenjivanje i pokret. Često se ritam navodi kao fiziološka pojava uravnomjerenog rada srca, krvotoka, disanja, ili se govori o ritmu u kosmosu, smjene godišnjih doba, dana i noći itd.

Pojam ritma vuče korijene iz antike, a u prvo vrijeme je značio „periodičnu promjenu, izdijeljeno kretanje”, a najčešće u vezi sa ravnomjernim protokom vode, odnosno talasa.

Hans Lösener navodi, međutim, u svojoj knjizi *Ritam u govoru* da je Benveniste (1951.) pokazao da ritam još u doplatonsko vrijeme nije nikad značio *ritam* u smislu u kome ga mi danas poimamo i da ga se u to doba „nikada ne primjenjuje na pravilne pokrete talasa”:

„Konstantno značenje glasi 'distinktivna forma; proporcionirana figura, sklonost' i to u vrlo različitim primjenama.”¹⁰ Tek kod Platona se dešava novo definiranje pojma koje će imati dalekosežne posljedice na poimanje pojma kao takvog.

„Doduše, i Platon koristi ritam još u smislu 'distinktivne forme', ali je ta forma shvaćena kao dio jednog čvrstog reda. Tako on pojam ritma primjenjuje i dovodi u vezu sa redosljedom pokreta tonova u muzici (*Philebos* 17d) i sa redosljedom pokreta ljudskog tijela u plesu (*Zakoni* 665 a) i on govori, konačno, o ritmovima i mjerama (*Philebos* 17d). I tek od ovog momenta postaju ritam i metar sinonimno primjenjivi pojmovi.”¹¹

Tako se u savremenoj metričkoj literaturi doista oba pojma upotrebljavaju za označavanje ritmičke strane stiha. Nerijetko je pojam ritma izveden direktno iz pojma metra (izohronizam, taktiranje, alterniranje jezičkih struktura), a interpretacija ritma kao puke realizacije metra svodi ritam na metričko pomoćno sredstvo. Međutim, metar ne postoji izvan ritma. A poetski ritam postoji dalje samo u jeziku.

Ritam se u poeziji može samo fiksirati na osnovu jezika, a s druge strane je jezički ritam prilično neizvjestan, jer ne postoje jasni kriteriji kojima bi se jezički ritam mogao objektivirati. Lösener u pomenutom radu ističe, međutim, da se ritam odvajava od metra prije svega svojom sposobnošću da ga se može semantizirati.

Tako se npr. jamb kao uzlazni ritam dovodi u vezu sa ushićenim i napregnutim ritmom, dok se trohej kao silazni (padajući) ritam dovodi u vezu sa padajućim raspoloženjem. Ali upotreba pomenutih metara, ipak nije nikada i obavezna garancija takvoj jednoj semantizaciji metra.

Tumačenjem da je metar apstraktna šema, koja se rijetko ili nikako ne ostvaruje, dakle, kao ideal jednog određenog metra, uzima se metričku šemu kao bogomdanu, a ne vidi se ni od čega je to apstraktna šema. Realizacije te šeme u jezičkom mediju zavise od fonološke strukture datog jezika, kao i od same metričke šeme, tj. zamisli autora metričke ideje (oličene u određenom metričkom obliku npr. jampski stih itd).

¹⁰ Hans Lösener, *Der Rhythmus in der Rede*, str. 16. Tübingen, 1999.

¹¹ „Erst bei Plato findet eine folgenschwere Neufestlegung des Begriffes statt. Zwar benutzt er *rhythmos* noch im Sinne „distinktiver Form“, aber diese Form wird nun als Teil einer festen Ordnung begriffen. So bezieht er den Begriff auf die Bewegungsabfolge der Töne in der Musik (*Philebos* 17d) und auf die Bewegungsabläufe des menschlichen Körpers beim Tanz (*Gesetze*, 665 a), und er spricht von Rhythmen und Maßen (*Philebos* 17d). Von nun an werden Rhythmus und Metrum zu synonym verwendeten Begriffen.”, isto, str. 17.

0.3. Metrički sistemi i metrička terminologija

Metrička terminologija je aktualna još iz antičkog doba. U starogrčkom su se uzimali u obzir kvantiteti (dužine) slogova i kratkoće i njihovim alterniranjem su se dobijali najmanji ritmički odsječci - stope (njih oko 30). Otuda se ovu metriku naziva kvantitativnom. Kako su se starogrčki stihovi čitali (recitirali-skandirali) može se samo nagađati, ali se zna da su dugi slogovi imali dužinu dva kratka sloga i da su mogli stajati dva duga sloga zajedno (spondej) ili dva kratka zajedno (pirihij), te da su postojali dugi i kratki slogovi po prirodi i po poziciji. Situaciju iz starogrčkog preuzeo je latinski jezik koji, također nije uzimao u obzir akcenat, tj. naglašenost sloga kao ritmički element nego dužine, a razvijaae metričke oblike tako da će se moći dugi mijenjati sa dva kratka i obratno. Međutim, kada se počela gubiti dužina u latinskom oko IV-V vijeka nove ere¹² „iščezla je i fonetička baza kvantitativne metrike”, i onda se kao ritmizirajući faktor počeo uzimati broj slogova u stihu. Tako se razvila silabička teorija, koja će jedno vrijeme preovladavati u većini jezika srednjovjekovne Evrope. Uporedo sa gubitkom dužina pojavila se rima kao sekundarni ritmički element. Silabičku metriku su zadržali u većini romanski jezici, a napustit će je najprije germanski jezici.

Nestankom dužina i kvantitativne metrike ostala je i metrička praznina koju se pokušalo nadopuniti tako što se kao kriterij počeo uzimati naglasak, a slog je predstavljao najmanju jedinicu. Tamo gdje je u antičkoj metrici stajala dužina stajala je sada naglašenost, tj. akcenat umjesto dužine i tako se uspješno mogla preuzeti i antička terminologija, iako je suština bila bitno drugačija. Tako je akcenat postao metričko razlikovno sredstvo, i tako je nastala vrlo rano i tzv. akcenatska, tonska metrika najprije u germanskim jezicima.

Versifikacijski sistemi se prenose lako, sa uvijek prisutnim modifikacijama za svaki jezik.

Istorija versifikacije jeste, zapravo, istorija promjene sistema i metričkih kriterija kroz prostor i vrijeme uz začuđujuće očuvanje antičke terminologije¹³.

Tako je npr. Opitz (1624.) izvršio reformu njemačke metrike po uzoru na francuski sonet i aleksandrinac. Pri tome je on postavio na mjesto kvantitetskog principa akcenatski princip, koji se određuje po akcentu riječi, pri čemu on zahtijeva „da ne uzimamo u obzir po grčkom i latinskom načinu veličinu sloga, nego da iz akcenata i tona prepoznamo koji slog treba biti visoko, a koji nisko postavljen”.¹⁴

¹² Gasparov Michail, Očerk istorii ruskogo sticha, Moskva, 1984., str. 9.

¹³ Ovo očuvanje terminologije ima svoje opravdanje u tome što su metričke jedinice – stope (jamb, trohej, daktil itd.), zapravo fizikalne-muzičke činjenice koje postoje u svakom jeziku na ovaj ili onaj način, a počivaju na principu alternacije istih jedinica različitog predznaka (na isti način funkcioniра npr. morzeova azbuka, a u nešto komplikovanijem obliku i alfabet sa odnosom distinktivnih obilježja).

Poslije će Lomonosov i Tredjakovski (1735.) preuzeti taj akcenatski princip u ruski jezik.

Tako su ostala tri važeća sistema: kvantiteski, silabički i akcenatski (ili tonski) uz još silabičko-tonski kao kombinacija silabičkog i akcenatskog principa.

Svi poznati versifikacijski sistemi imaju, dakle, istu antičku terminologiju, a baziraju se na ekvivalenciji različitih metričkih jedinica: Kvantitetska versifikacija na kvantitetu, silabička na broju slogova (pozicija), tonska na broju akcenata (iktusa/taktova), silabičko-tonski na osnovu broja slogova i rasporedu naglašanih i nenaglašanih slogova, kao i njihovim međusobnim razmakom.

Ove versifikacijske sisteme možemo predstaviti sljedećom šemom:

0.4. Tipovi versifikacijskih sistema

	POZICIJA (slog)	UZLAZ (naglašenost)	NIZLAZ (nenaglašenost)	TAKT	DUŽINA	STOPA
Kvantitetski	-	-	-	-	+	+
Silabički	+	-	-	-	-	-
Silabičkotonski	+	+	+	-	-/+	+
Akcenatski	-	+	-/ (+)	-	-/+	-/+
Taktni ¹⁵	-	+(-1)	-	+	-/+	-/+

-Kvantiteski stih antičke poezije kao ritmički faktor uzima dužine slogova. Tako je jedan dugi slog imao dužinu od 2 more, a dužina kratkog sloga je 1 mora. Dozvoljena je supstitucija dugih slogova dvama kratkima, čime se uspostavlja ekvivalencija stopa po dužinama bez obzira na pozicije. Tako imamo mogućnost zamjene stopa: Daktil = Spondej (1 — — = 1 1)

-Silabički stih broji pozicije, tj. broj slogova, a suprasegmentalne jedinice (akcenat, dužina, etc.) su irelevantne, odnosno sekundarne za njegov ritam.

-Silabičkotonski stih broji kako pozicije tako i naglašene slogove/*uzlaze* (iktus/Hebung) i nenaglašene/*silaze* (Senkung). Ovaj stih povlači pitanje određenja *jakih* i *slabih slogova* -

¹⁴ „nicht zwar das wir auf art der grichen und lateiner eine gewisse grösse der sylben können in acht nehmen; sondern das wir aus den accenten und dem thone erkennen welche sylbe hoch und welche niedrig gesetzt soll werden.“, Opitz (1624; 37).

¹⁵ Taktni stih uzimamo kao podgrupu akcenatskog stiha

koji kao i u antičkom stihu mogu biti jaki *po prirodi* i *po poziciji*. Time se ovaj stih koristi stopama (kao i kvantitetski), s tim što ovdje dugi slog predstavlja sada naglašeni, a kratki nenaglašeni slog. Ovaj stih iskorištava i dužine, ali kao sekundarne iktuse za ostvarenje jakog sloga kad se ova nađe u poziciji jakog sloga. Osim toga silabičko-tonski stih dozvoljava prenošenja akcenata i dezakcentovanje riječi u svrhu ostvarenja metričke šeme.

-Akcenatski (Tonski) stih broji samo uzlaze (Iktuse/Hebungen), tj. gradi ritam na osnovu (istog) broja akcenata (iktusa) u stihu, bez obzira na pozicije i nislaze, iako se može uklapati u stopnu šemu, pa takav stih može imati vrlo različite silabičke dužine.

-Takti stih je vrlo sličan akcenatskom i ima svoje porijeklo u muzici, tj. u muzičkom iktusu (taktu) i za razliku od akcenatskog kod taktnog se ritma može jedan takt izostaviti (prazan udar), a da stih ostane ritmičan ili se može koristiti predudar na početku stiha (tzv. Auftakt). Ovaj stih je skandirajući. Kod njega je kraj retka (stiha) dinamičan i upućen na početak sljedećeg stiha, pa kraj stiha ostvaruje obično intonacijske signale *antikadencu* ili *kadencu*.

Iz dosada rečenog je jasno da imamo različite versifikacijske sisteme i metričke oblike i istu terminologiju. Datu metričku šemu se pokušava adekvatno predstaviti pomoću notacije, koja želi da ikonografski odsluša realno stanje. Najčešće se naglašeni slogovi predstavljaju pomoću tzv. *arze* (obično uspravna crta |), a nenaglašeni pomoću tzv. *teze* (obično pomoću horizontalne crte —) čime se želi predstaviti prominentnost naglašanih slogova, iako ima mnogo drugih načina notacije (— ∪, ili X x; XO itd.).

0.5. Metričke teorije

Teorija stiha je usko vezana za nauku o jeziku. Obično one idu jedna uz drugu.

Svaka nova lingvistička teorija porodila je i novu teoriju stiha. Do XX vijeka, odnosno do mladogramatičara se metrika posmatrala kao posebna disciplina unutar poetike kao opšte teorije stiha i književnosti i uglavnom se koristilo tradicionalnu teoriju stope.

U XX vijeku se u nauci o jeziku razvio strukturalistički pristup, koji je i u metrici dobio odgovarajući odjek najizrazitije u osobi Romana Jakobsona.

Kada je početkom XX vijeka nauka o jeziku nezaustavljivo krenula u pravcu strukturalne analize, metrika je analogno tome preuzela lingvističke metode i postala dio lingvistike.

Tako se metrika počev od pionirskih radova ruskih formalista i Praške škole, i pogotovo radova Jakobsona i Johna Lotza 50-tih i 60-tih godina sve više svrstavala u potpunosti u domen lingvistike.

Pionirski radovi ruskih formalista¹⁶, koji kao prvi sistematski primjenjuju statistički metod, davali su obećavajuće rezultate. Osim toga, Jakobson ne prihvata podjelu na versifikacijske sisteme i zahtijeva jedan globalni pristup stihu. Tako on piše u *Über den Versbau der Serbokroatischen Volksepen* da je: „neodrživa podela stihova na kvantitativne, silabičke i akcenatske. Sasvim je sigurno da u svakoj strukturi stiha preteže jedan sastavni dio, ali se pri ispitivanju ne smijemo ograničiti samo na navođenje onoga što je dominantno. Mora biti utvrđena i čitava hijerarhija podređenih sastavnih delova.”¹⁷

Strukturalna lingvistika sa fonologijom kao udarnom iglom nadolazeće strukturalne škole urodila je i tzv. statističkom metodom. Ova metoda je razvijena iz ranih radova B. Tomaševskog (*O jambu Puškina*), i naročito R. Jakobsona. Jakobson je u svom pionirskom radu *O češkom stihe* (1923./1926.) definirao ritam kao 'doživljaj vremena', a s tim u vezi kao osnovnu poetsku ekvivalenciju i horizont očekivanje (*Erwartungshorizont*) recepijenta u određenom stihovnom nizu. Tako je iz te teorije proizašao pojam *prevarenog očekivanja* kao onaj momenat koji odstupa od metričke šeme, ali upravo se tim momentom i podcrtava određeni ritam. Ovdje se u određenom smislu može govoriti o metričkoj teoriji recepcije. Jakobson lansira i teoriju „nasilja pjesničke forme nad jezikom” i time se suprotstavlja безусловnoj saglasnosti pjesničke forme sa 'duhom jezika'. Ovim se implicira uvijek prisutna napetost između metričke šeme i njene jezičke realizacije. Osim toga Jakobson u analizi češkog stiha, a naročito u njegovom poređenju sa ruskim dolazi do zaključka da akcenat, pošto je vezan i predvidiv, ne čini osnovu ritma u češkom, nego su tu relevantne ritmičke veličine *granice riječi*. Jakobson je dalje razvio i teoriju tzv. metričkih konstanti, dominantni i tendencija, a svoje metričke predstave razradit će i izložiti u obliku pojmova *vers desigine* (tip stiha), *vers instance* (realizacija tipa stiha) i *delivery instance* (recitacija), kojima je dokazivao da metrička šema nije potpuno apstraktna, nego da počiva na određenom tipu stiha.

Statistička teorija će dobiti i cijeli niz svojih predstavnika, u novoštokavskoj teoriji stiha, a najjemenentniji predstavnik je bio Kiril Taranovski.

¹⁶ Tomaševski (1924.) primjenjuje statističku analizu Puškinova stiha, a metod ubrzo preuzimaju Jakobson i ostali pripadnici.

¹⁷ R. Jakobson, *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen.*, SW IV(str.51-60), str. 53; u prevodu O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih epova, str. 148., u zborniku *Lingvistika i poetika*, Bg. 1966., (str. 146-156).

Ova je teorija na vrlo elegantan način, naime, *prevarenim očekivanjem*, davala objašnjenje za stihove koji, doduše odstupaju od metričke šeme, ali ne narušavaju ritam u potpunosti. No, uprkos svojoj ubjedljivosti i preglednosti koja se postiže statističkim, procentualnim predstavljanjem odnosa prozodijskog inventara naspram date metričke šeme, ova nam teorija ne daje nikakva pravila o načinu dozvoljenih odstupanja od date šeme.

Ovaj zadatak je sebi dala sljedeća teorija stiha, a to je generativna metrika.

S kraja 60-tih godina je na osnovama strukturalne metrike i generativne gramatike počela da se razvija generativna metrika, koja se u principu zasniva na strukturalnim osnovama i generativnom metodu, a najviše se primjenjuje u engleskom govornom području. Njeni najreprezentativniji predstavnici jesu Halle, Keyser, Kyparski.

Generativna metrika je proizašla iz sintaksičke teorije Noama Chomskog. Začetnici ove teorije su Halle/Keyser koji su u više radova o engleskom stihu i prozodiji razvijali ovu teoriju, ali su je prihvatili i mnogi drugi autori. Oni polaze, također od apstraktnih pravila (metrička šema), ali smatraju da je suštinski način na koji ta pravila međusobno komuniciraju i uvode dodatna pravila korespondencije. Pravila korespondencije određuju kakav je odnos između tih apstraktnih pravila. Ta pravila određuju s jedne strane broj pozicija, tj. slogova u nekoj šemi, a s druge strane način akcentovanja datih pozicija i pri tom načine dozvoljenog odstupanja od date šeme. Tako Halle/Keyser daju sljedeća pravila korespondencije:

„(i) Jedna metrička pozicija odgovara:

a) jednom jedinom slogu

b) jednom nizu rezonata koji se sastoji iz najviše dva vokala, koji su ili neposredno susjedni ili su razdvojeni jednim rezonantnim konsonantom.

(ii) Potpuno naglašeni slogovi se javljaju:

a) u svim S-pozicijama (jakim pozicijama), i samo u jakim pozicijama

b) samo u S-pozicijama, ali ne u svim S-pozicijama

c) Potpuno naglašeni slogovi se pojavljuju kao akcenatski maximum samo u S-pozicijama, ali ne u svim S-pozicijama.”¹⁸

Prvo korespondenciono pravilo (i) se odnosi, naravno, na broj slogova i određuje takoreći metričku šemu silabičkog stiha, pri čemu se za novoštokavske jezike može primijeniti samo osnovno pravilo (a), jer je u n.št. zbog etimološkog pravopisa (za razliku od engleskog) odnos broja slogova i broja metričkih pozicija uvijek 1:1. Jedinu izuzetak čini glas JAT. Ovaj glas ima dvojaku refleksiju i u silabičkotonskom stihu može često dovoditi do prekobrojnog

¹⁸ Halle/Keyser, „Jampski pentameter”, iz *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Knj.2, J. Ihwe 1973., str. 254.

oblika pozicija ako ima dvosložnu (-ije-) refleksiju, ali ga se tada računa kao jednu metričku poziciju.

Pravilo (ii) a) kazuje da naglašeni slogovi dolaze u poziciju metričkih uzlaza/iktusa, tj. jak slog je pod akcentom.

Pravilo (ii) b) kazuje, međutim, da nije svaki uzlaz (metr. iktus) popunjen uvijek sa naglašenim slogom (tj. jak slog može biti i bez akcenta).

Pravilo (ii) c) ukazuje na obrnutu mogućnost da naglašeni slogovi dolaze u jakim položajima, ali ne uvijek (tj. akcentovani slog može padati i na slabi slog).

Ova pravila korespondencije mogu imati i obično traže naknadnu dopunu za svaki poseban slučaj i oni određuju da li je neki stih metrički ispravan ili ne, a to je izraženo pomoću opozicije *metričnost:nemetričnost* (tj. da li je data realizacija u skladu sa šemom), a s druge strane se u okviru samog odstupanja od metričke šeme pokazuje kompleksnost datog stiha. To je ujedno i najveći nedostatak ove teorije, što su pravila ponekad previše opšta i traže vrlo obuhvatna dopunska pravila pa se čitava teorije čini prilično komplikovana i u praktičnoj primjeni pored svih pogodnosti često nepregledna, a kompaktnost teorije varira snažno od jezika do jezika i do sada je dala najbolje rezultate u opisu engleskog jezika i stiha. Generativni princip u metrici štokavskih jezika primijenio je Leon Kojen u studiji *Ogledi o srpskom stihu* (1996.), da bi odredio jake i slabe slogove u srpskom romantičarskom i postromantičarskom stihu.

Zbog složenog odnosa jezičkih signala (silabičkih i tonskih) koji učestvuju u gradnji ritma nekog stiha, ponekad je vrlo teško odrediti kojem sistemu versifikacije pripada određeni stih. Takav je slučaj i sa bosanskim stihom, odnosno novoštokavskim jezičkim materijalom. Zbog složenosti odnosa silabičkih i tonskih elemenata u tom stihu još se ni danas nije jednoznačno odredila njegova metrička priroda.

Tradicionalno se narodna poezija objašnjavala silabičkom teorijom, ali do danas se nije sa sigurnošću odredilo prirodu toga stiha, a fonološka teorija pod uticajem radova Jakobsona uvela je u igru i specifičan oblik silabotonike, kojim se objašnjava ovaj stih. Ne pominjući stope diskusija se u XX vijeku više okrenula u pravcu rješavanja pitanja u kojoj mjeri učestvuju akcenti u građenju ritma ove poezije. U novoštokavskoj teoriji stiha počelo se naročito često poslije drugog svjetskog rata sve češće govoriti o *akcenatskoj cjelini* kao ritmičkoj veličini stiha. To je bio pokušaj da se premosti jaz koji je vladao između metričke teorije i stvarne govorne realizacije.

Prije analize samih pjesama, mi ćemo napraviti kratak pregled dosadašnjih teorija novoštokavskog stiha, a analizirat ćemo i odnos metričkih i jezičkih jedinica u stihu.

PRVI DIO

1. TEORIJE STIHA U NOVOŠTOKAVSKIM JEZICIMA

Pitanje versifikacije i njene prirode u poeziji novoštokavskih jezika je još uvijek neriješeno i vrlo zamršeno, a predstavlja kako kaže Jakobson u njegovom članku *Zur vergleichenden Forschung über die slavischen Zehnsilbler* (1929.) jedno od najinteresantnijih područja uporedne nauke o stihu.

Različiti autori su različito tumačili iste pojave, a uglavnom se ispitivao tzv. junački deseterac kao najfrekventniji stih narodne poezije.

Odrediti versifikacijsku prirodu neke poezije zahtijeva uvijek uzimanje u obzir dva osnovna plana, koja su presudna za nastajanje same poezije, a to su jezik, njegova fonološka struktura i s druge strane skup pjesničkih tehnika, postupaka, koji važe kao norma za datu ispitivanu epohu, pjesničku školu itd. Dok se fonologija jezika mijenja vrlo sporo, evolucija pjesničkih postupaka je vrlo brza i ona omogućava i zahtijeva stalne promjene i inovacije i moguća preuzimanja različitih pjesničkih postupaka i metričkih sistema iz jezika u jezik i ta evolucija pjesničkih postupaka je zapravo garant i književne evolucije.

Rasprava o stihu novoštokavskih jezika traje već skoro dva vijeka, a sve tri, odnosno četiri teorije o stihu imali su neko vrijeme svoje predstavnike.

Ta učenja su proizašla iz odgovarajućih versifikacijskih sistema, a počivaju na osnovnim jezičkim elementima i njihovoj primjeni u stihu, i kao što je poznato to su: kvantitativna, silabička i konačno akcenatska ili tonska versifikacija, a razvila se i tzv. silabičko-tonska versifikacija, koja uzima u obzir kako broj silabičkih pozicija, tako i broj akcenata (tj. iktusa), a i broj nenaglašenih slogova između dva naglašena sloga je važan.

Razvoj metričke misli u novoštokavskim jezicima tekao je sporo i uporedo sa razvojem i normiranjem jezika i prozodije. Svaka nova metrička teorija bila je uvijek potkrijepljena odgovarajućim nalazima u nauci o jeziku, a naročito prozodiji. Vremenom su se teorije iskristalisale i to na taj način, da se kvantitativna potpuno napustila, a akcenatska i silabičko-tonska su se praktično stopile u jednu teoriju pod imenom silabičko-tonska.

Tako da su dvije osnovne konkurentne teorije koje danas imaju najveći broj pristalica: silabička i silabičko-tonska. Na ovom mjestu je potrebno možda još jednom reći da u svakom metričkom sistemu učestvuju svi pomenuti elementi, ali u različitom omjeru, tako da se u

jednom te istom jeziku mogu ostvarivati različiti metrički sistemi, a s obzirom na prirodu prozodije datog jezika i na određenu pjesničku tehniku (školu).

Tako npr. i u silabičkom stihu je svakako prisutan akcenat kao ritmičko sredstvo, ali kao sekundarno sredstvo, a u tonskom stihu je isto tako primjetna tendencija da se ostvaruju silabički paralelizmi. No, ipak je potrebno zbog metodološke jasnosti ustvrditi koji su to osnovni ritmotvorni elementi (konstante) datog stiha, bez kojih bi se ritam datih stihova narušio, a koji su to fakultativni, popratni elementi.

Prvi počeci nauke o stihu u južnoslovenskim književnostima sežu na kraj XVIII i početak XIX vijeka i bili su vrlo nesigurni i naravno pod uticajem tradicionalne antičke, kao i njemačke metrike. Teoretska nesigurnost bila je pogodovana nepostojanjem normiranog jezičkog i akcenatskog sistema, te nedostatkom literature iz oblasti prozodije. Osnovno pitanje na početku tih teorijskih rasprava bilo je pitanje odnosa kvantiteta i intenziteta (odnosno naglašenosti). Naime, s jedne strane se radilo sa antičkom teorijom koja je kao relevantne uzimala dužine, a koje novoštokavski jezici imaju kao fonološki relevantne, a s druge strane se baratalo i pojmom naglašenosti, tj. iktusa izraženog u akcentu. Tako se nije uvijek pravila dovoljna razlika između dužine i naglašenosti. Ova okolnost će označiti skoro sve teorije XIX vijeka.

Dodatni problem u tom kontekstu su činile nenaglašene dužine, koje su se kao fonološka datost nametale svojom prozodijskom prominentnošću.

Pregled dosadašnjih metričkih teorija stiha u novoštokavskim jezicima dali su mnogi autori sa manjom ili većom iscrpnošću: Luka Zima (*Nacrt naše metrike narodne*, 1879.), Svetozar Matić (*Principi umetničke versifikacije srpske*, 1930-31.), Ferdinand Adelsberger (*Kratki pregled naše teorije ritma*, 1951.), naročito iscrpno Marin Franičević (*O nekim problemima našega ritma*, 1959.), Svetozar Petrović (*Poredbeno proučavanje srpskohrvatskog epskog deseterca*, 1969.) i Žarko Ružić (*Srpski jamb i narodna metrika*, 1975.).

1.1. Predstavnici kvantitetske teorije

Prvi autori koji su u novoštokavskom području pisali o versifikaciji imali su razumljivo antičku kvantitetsku metriku kao predložak i ideal.

Matija Petar Katančić je 1791. objavio u Zagrebu zbirku pjesama *Fructus auctumnales* i u uvodu pokušao odrediti i metrička pravila pod naslovom *Brevis in prosodiam Iliricae linguae animadversio*. Katančić se potpuno oslanja na klasična pravila i određuje pravila na osnovu

dužina, ali se poziva i na 'duh jezika' u § 1. Dugi su mu slogovi „po naravi” (slogovi koji su „duboko i oštro naglašeni” kao *suša, gusta* itd.) i slogovi „položajem”, u slučajevima kada vokal stoji ispred dva konsonanta (*prsten*). Po tome je on tipičan predstavnik kvantitetske metrike jer uzima u obzir dužinu, a u drugom primjeru i princip more. Katančić konstatuje i to da je čitava naša poezija trohejska („Ilirica poesio versu trochaico consistit universa”)¹⁹.

Šafarik Jozef je također pisao o metrici, kao i o prozodiji. On se kolebao između kvantitativne (klasične) i tonske njemačke metrike, ali je mislio da nam je grčka metrika ipak bliža:

„Naši slavenski pjesnici uzimaju za najviši princip kvantitet, djelomično i ton kao i Njemci, a dijelom mjeru Grka i što je ispravnije, jer slavenski stih diše kao grčka priroda u grčkom ruhu, bolje nego li u grubom germanskom tonskom oklopu. Ali pošto Slaveni imaju još i rimu, koja je Grcima bila nepoznata, tako dolazim do zaključka da bi se slavenski stih morao oblikovati na osnovu tona kao u njihovoj istorijskoj baladi „Oldřich a Božena”, dok ostali oblici stiha slijede pravila grčke prozodije”.²⁰

Franičević citira još Šafarika iz knjige *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur*, iz 1826. godine u kojoj kaže da: „dinamičnost kao i jako razlikovanje kratkih ili dugih vremenskih odnosa vokalskih slogova čini ovaj dijalekat vrlo prikladnim za oponašanje starih klasičnih mjera stiha i da se preuzimanjem kvantitativne metrike može nacionalnoj poeziji dati jedan viši idealni oblik i čast”.²¹

Iz ovoga se vidi da je i Šafarik bio tipičan predstavnik kvantitativne metrike.

Luka Milovanov je svoje metričke poglede objavio u knjizi *Opit nastavljenja k srpskoj sličnorečnosti i slogomerju ili prozodiji* (1810.), koju će tek Vuk objaviti i popratiti predgovorom 1833. Iz ovog rada crpio je Vuk i svoju prozodijsku i metričku misao. Milovanov dijeli slogove na duge i kratke i ima dosljedno kvantitativnu metriku. Što se tiče metričke terminologije, Milovanov i tu uzima uzore antičke metrike i prevodi (kalkira) grčke termine. Trohej mu je *dugokratak* a za primjer navodi *gláva, rúka*, jamb mu je *kratkodug*

¹⁹ M. P. Katančić, *Fructus auctumnales*, 1791., citirano prema Franičević, O nekim problemima našega ritma, Rad JAZU, Zg. 1957, knj.13, str. 6.

²⁰ „Unsere slawischen Dichter nehmen für das h(ö)chste Princip die Quantität theils den ton an, wie die Deutschen, theils das Mass der Griechen, und zwar richtiger, denn der slawische Vers als griechischer Natur athmet im griechischen Gewande, als im rauhen germanischen Tonkürass. Da aber die Slawen noch den Reim haben, der den Griechen unbekannt war, so schlüsse ich, müsse sich der slawische Reim-Vers nach dem Ton gestalten, wie in ihrer historischen Ballade: Oldřich a Božena – nach meiner Meinung – übrigens aber die übrigen Versarten die Regeln der griechischen Prosodie befolgen.“ Šafarik – citirano prema Franičević, O nekim problemima našega ritma, Izdavački zavod JAZU, Zg., 1959., str. 7.

²¹ „Der druckgängig und scharf unterscheidende, kurze oder lange Zeitverhalt der Sylbenvokale macht diesen Dialekt ganz geeignet altklassische Versmasse nachzuahmen und der Nationaldichtkunst durch Uebertragung der quantitirenden Metrik auf dieselbe eine höhere idealische Gestalt und Würde zu geben”, Franičević: isto, str. 7.

(jambus) primjer su mu riječi kod kojih je prvi slog kratak i naglašen sa dužinama na drugom slogu (!): *jùnāk, òrāč, kòvāč*. Spondej naziva *dvodug* (spondeus), a primjeri su: *glávā* (G.PL.), *póljā*, dakle, koristi dvosložne riječi kod kojih je prvi slog naglašen, a drugi slog dug, tako da su oba sloga duga pa se na osnovu dužine uistinu dobija spondej. Pirihij mu je *dvokratak* (Pyrchichius), a za primjere navodi *vóda, lóza*. Osim ova 4 dvosložna *članka* (tako naziva stope) navodi Milovanov još 8 trosložnih članaka: daktil naziva *dugidvojeokratak* (Dactylus) n.p. *ljúbiti, súditi, móliti*, Bakhius mu je *kratkodvojedug* (Bacchius) n.p. *òrāčā, kòvāčā, kòpāčā* (G.PL.). Ovdje se najjasnije vidi da mu je dužina važnija od akcenata. Amfibrah je *kratkodugokratak* (Amphibrachus) n.p. *oráča, kopáča* (G.Sg.). Interesantno je da Milovanov navodi i primjere za neke vrlo rijetke stope kao npr. molos, on je *trodug* ili *trojedug* (Molossus) n.p. *nágōnā, zálōgā* (G.Pl.). Dalje navodi Milovanov prevode još nekih rjeđih stopa, ali bez primjera: *trojeokratak* (Tribrachus), *dvokratkodug* (Anapaestus), *dvodugokratak* (Antibacchius) i *dugokratkodug* (Creticus) također bez primjera.

Milovanov je slogove uopšte dijelio na: duge, kratke i opšte. Dugi slogovi su kod Milovanova svi dugi slogovi i naglašeni i nenaglašeni:

„Dugi jest onaj koji gledec druge slogove koji se u toj istoj reči kod njega nahode, spazljivo veše vremena negoli jedan od drugi tu stojeći slogova u izgovoru potrebuje; to jest na kojemu nješto malo više, nego što na drugom zadržava i produljuje glas n.p. kúpiti, dávati; ovde slog kú i slog dá nješto malo više vremena potrebuju negoli koji od ovi slogova pi, ti, va, ti.”²²

Kratki slogovi su mu samo kratki nenaglašeni slogovi:

„Kratki slog jest, koji smatrajući na dugi slog kraćim vremenom izrekne se n.p. razpolagati, ovde slog raz ili po. ga, ti skorije izreknu se nego li slog la dakle su onio kratki, a ovaj dug.”

Na kraju ima i opšte slogove, a to su kratki naglašeni slogovi:

„Obšti slog jest onaj koji po upotrebljavanju iskusni pjesmoslovaca sad na mjesto dugog, sad na mjesto kratkog postaviti može.”

Milovanov nije pravio razliku između kratkih akcenata iako je osjećao da među njima ima neka razlika.

„Po mojoj misli ne mogu í razdvojiti premda mi se njeka razlika među njima čini n.p. crven roth, ruber; Crvën die Rõthe, rubor. Razlika ova biva odtud, što prvi slog u drugom slučaju nješto uzimlje osobito dugačkog do sebe stojećeg sloga onda bi se moglo reći: U slogovim srpskog jezika jest pet rodova tri roda dugi, jedan kratki i jedan posrednji slogova.”²³

Osnovnu jedinicu stiha naziva Milovanov članak, a pod člankom smatra zapravo stopu:

²² Luka Milovanov, *Opit nastavljenja k srbskoj sličnorednosti i slogomerju ili prosodii*, u V. S. Karadžić, *Sabrana dela XIII, O jeziku i književnosti*, knj. II, str. 594., Bigz Beograd, 1966.

²³ Isto, str. 595.

„Članak jest količestvo i poredak slogova kojim se stihovi mjere i sličnoslovstva redci razlikuju. Članci su različni i ima í više rodova. ...Članci razdjeljuju se na proste i složene. Prosti članaka ima 12. A kad se kojegod dva od ovi prosti članaka sastave onda biva složeni članak.”²⁴

Interesantno je da već Milovanov navodi da se u novoštokavskim pjesmama upotrebljavaju samo dvosložne i trosložne stope (članci), iako u desetercu i u drugim stihovima silabički odnos 4+2 i 2+4 dolazi ponajčešće. Stih je za Milovanova „njekoliko izvjestni pravilno razpoloženi članaka n.p. *Bojte se Boga Tvorite pravdu*”.

Rimu naziva Milovanov *slik*, a rimovani stihovi su oni „u kojima posljednji članci pristojnom sličnoglasnošću okončavaju se zovu se sličnoredci. N.p. *Svi sad na ovo / Slušajte slovo*”.²⁵

Za Milovanova postoje *prosti i smješani* stihovi (sličnoredci), a najčešći su *prosti* i to 3 vrste trohejski, jampski i daktilski.²⁶ Milovanov je, dakle, imao na umu kvantitativnu metriku, kako ju je poznavao iz klasičnih djela, a pokušao ju je u potpunosti primijeniti na naš jezik. Njegovu će teoriju kasnije preuzeti Vuk.

A. Veber Tkalčević je imao neku predstavu o ulozi akcenta u građenju stihova, ali nije odbacivao u potpunosti ni kvantitativnu metriku:

„Kod nas se obično više na staro klasično mjerilo kano nepristojno našem jeziku. Ali to se krivo mnijenje ima pripisati tomu, što su pjesnici, koji su dosada kušali pjevati u starom mjerilu, pravila o hrvatskoj metrici uzimali iz klasičnih jezika, pa što su ovi posve druge naravi od hrvatskog jezika, morali su se i naši stihovi činiti siloviti, nespretni i neugodni.” I dalje: „Ali odatle, što je heksametar bio blagoglasan grčkomu i latinskomu uhu, nesliedi jošte da će biti i naškomu, što on tek onda postaje, ako u prozaičkom našem izgovoru ima mnogo sastavina njegovih, jer onda se to glasje ima držati srodnim našem, dakle blagoglasjem.”

Franičević smatra da je očito da “Veber miješa oba principa kvantitativni i kvalitativni”.²⁷

Po Veberu je „samo ona slovka duga, kojoj i govor traži dva puta toliko vremena koliko kratkoj”. U pogledu na heksametar piše Veber sljedeće:

„Nu kad bi se svuda u stopi tražio spondej mjesto daktila, to se u našem jeziku nebi mogli graditi heksametri, imajući on premnogo troheja, to jest dvočlanih riječi, od kojih je prva duga, a druga kratka. Zato se za naš jezik traži ta iznimka da se mjesto spondeja može metnuti trohej.”²⁸

Veber je u principu za akcenatsku metriku, ali opet pokušava uspostaviti pravila o dugim i kratkim slogovima, tj. on nije dosljedan i miješa kvantitet i kvalitet, što je čest slučaj kod metričara ovog doba.

²⁴ Isto, str. 600.

²⁵ Isto, str. 601.

²⁶ Isto, str. 604.

²⁷ Citirano prema Franičeviću „O nekim problemima našega ritma”, str. 9.

²⁸ Isto, str. 9.

Cijela prva polovica XIX vijeka bila je obilježena opredijeljenošću za kvantitativnu metriku i traženjem izlaza iz nje u obliku akcenatske teorije. Dodatni problem predstavljalo je neriješeno pitanje novoštokavskog akcenta i njegove muzičke prirode, kao i dugi i kratki akcenti, a i nenaglašena dužina je uvodila dodatnu pometnju u određivanju dugih i kratkih odnosno jakih i slabih položaja u stihu.

Pitanje kvantitativne metrike bilo je još dodatno aktualizirano u vezi sa prevođenjem klasičnih antičkih djela, a naročito Ilijade i Odiseje, tj. oblika heksametra.

Najuspješnije prevode klasičnih djela Ilijade i Odiseje dali su T. Maretić i S. Ivšić, koji uspostavljaju i pravila za 'naš' heksametar koji treba da ima „šest stopa, peta stopa je trosložna, a šesta od dva, a ostale mogu biti različite. Cezura treba da bude na jednom od tri određena mjesta i to iza treće arze (panthemimeres), iza prvog sloga treće teze (trohejska) ili iza četvrte arze (hepthemimeres)”, cezura se dakle ne poklapa sa dijerezom. Dopušta se spondej kao i pirihij, ali u osnovi je Ivšićeva metrika akcenatska:

„Svaki naš heksametar, ako je valjan, ima u svakoj stopi jedan slog naglašen po običnom govoru. Dužina slogova ne može u našim heksametrima ništa odlučivati.”²⁹

Maretić u Pogovoru prvom izdanju Odiseje 1888. daje za heksametara sljedeća pravila:

„[...] valja uzimati u obzir kod gradnje stihova samo naglašene i nenaglašene vokale tj. gradeći hrvatski stihotvorac heksametar neka svuda u arzi uzme naglašenicu, a u tezi nenaglašenicu. To je zato, jer kako mi imamo svu silu riječi gdje je jedan slog akcentovan, a drugi su ili svi ili gdjekoji od njih dugi, ne bismo nikako mogli graditi heksametara, kad bi se postavilo načelo, da ima i dužina (ako i ne bila akcentovana) istu vrijednost koju i akcentat, t.j. da dug vokal kao i akcentovan može stajati samo u arzi, tako bi se vrlo mnogo riječi morao čuvati hrvatski stihotvorac, jer mu nikako ne bi išlo u stih [...]”.

Umjesto spondeja uzima Maretić trohej. Tako da Maretić ima akcenatski princip za 'naš' heksametar, a smatra da se može „katkad uzeti mjesto naglašenice nenaglašenica” i da je „osobito zgodno ako je ta naglašenica duga.”³⁰

Uopšte se može reći da je kvantiteska metrika imala srazmjerno najmanje pristalica, ali i da je bila konkurentna u kombinaciji sa akcenatskom sve dok se nije akcentat kao takav stabilizirao u jeziku, a to se dešava sredinom XIX vijeka sa Vukovom reformom jezika.

Ostaje otvoreno pitanje, ako naš jezik posjeduje fonološki kvantitet u obliku dužina, naglašenih i nenaglašenih, zašto se dužina nije profilirala kao metrička veličina na način kako je to slučaj u klasičnoj metrici, pogotovo pošto je klasična metrika služila stoljećima kao uzor?

²⁹ Citirano prema Franičeviću, O nekim problemima našega ritma, 1959., str. 8.

³⁰ Tomo Maretić, Pogovor prvom izdanju Odiseje, Zg. 1888., citirano prema Franičeviću, str. 61.

Možda je slično razmišljao i J. Grimm kada je u recenziji prve Vukove zbirke (u Wiener Allg. Lit. Zeitung 1816.) iznio mišljenje da bi se u ovoj poeziji mogao naći tumač grčke metrike.

Vuk Karadžić stoji sa svojim metričkim pogledima na razmeđu ovih teorija, jer se on ne opredjeljuje eksplicitno ni za jednu, ali radi sa elementima svih triju teorija. On je u predgovoru lajpciškom izdanju II knjige pjesama iz 1824. pokušao da odredi i metriku narodnih pjesama. Vuk prešutno koristi i silabičku terminologiju i po njemu se u narodnoj poeziji nalaze stihovi dužine od 6-14 slogova.

Odmah na početku ove svoje kratke rasprave on kaže:

„Sve su naše junačke pjesme od deset slogova ili pet trohejskih stopa i poslije druge stope odmor (cesura Einschnitt) npr:

Pōdīžē se / Crnōjēvić Ūvo.

„Istina, kaže Vuk dalje, da je u mnogim stihovima prema govoru dug slog mjesto kratkog i kratak mjesto dugog, npr.:

Ā pōnēsē trī tōvārā blāgā

Jā kād tākō svādbū ūrēdišē.

Tako se govori, i tako se čita i kazuje, ali kad se pjeva, onda su sve troheji:

Ā pōnēsē trī tōvārā blāgā

Jā kād tākō svādbū ūrēdišē.”³¹

Po ovome se vidi da je Vuk osjećao nepodudaranje govornog i pjevanog akcenta, ali i da je imao normativnu metriku, tj. određivao je metar stopno i to po dužinama, a ne po akcentu, a uzimao je u obzir pjevani (melodijski) iktus, tako da je dobijao samo troheje. Ovo nepodudaranje govornog i melodijskog iktusa biće glavna polazna tačka kasnijim silabistima u zanemarivanju uloge akcenta u gradnji ritma narodnog stiha.

Vuk kao II oblik navodi osmerce, koji su najzastupljeniji stih poslije junačkih deseteraca i to dvije vrste osmeraca:

„1. od četiri trohejske stope i odmor u srijedi npr: Boga moli / mlado momče“.

2. „Od tri stope, u početku i na kraju daktili, a u srijedi trohej, a što se tiče odmora, gotovo bi se moglo reći da su i ove opet dvojake

a) u kojima je odmor poslije druge stope, npr: Porani rano/ na vodu

b) u kojima je odmor poslije prve stope, npr: Pogledaj / vojno pogledaj“.

³¹ Vuk Stefanović. Karadžić, O srpskoj narodnoj poeziji, Predgovor lajpciškom izdanju 1824., iz Sabrana dela Vuka Karadžića, knj. I, Beograd, 1964., str. 108.-114.

Dakle, simetrični osmerac tumači Vuk kao 4-stopni trohej, a kod nesimetričnog osmerca s obzirom na mjesto cezure koleba se Vuk, ali intuitivno radi sa silabičkim strukturama, tj. sa cezurom i granicama riječi kao osnovnim metričkim jedinicama.

Kao III oblik navodi Vuk stih od sedam slogova ili tri stope, u početku dva troheja a na kraju daktil i odmor poslije druge stope, npr: *Oj ti zrno / šenično.*

Kao IV oblik navodi on tzv. lirski deseterac:

„stih od deset slogova ili četiri stope, dva daktila i dva troheja, pa odmor u srijedi. Da je i do odmora i po odmoru po jedan daktil i po jedan trohej, to je svuda izvjesno, ali ni s jedne strane odmora nijednoj stopi nije mjesto postojano, nego se (u đekojim pjesmama manje, u đekojim više) mijenjaju, npr:

Oblak se vije / po vedrom nebu
Jelen popase / smilj po zagorju.”

Kao V oblik navodi on jedanaesterački stih:

„od jedanaest slogova ili od pet stopa, četiri troheja, a peta na kraju daktil; a što se tiče odmora, ja sad upravo ne znam kazati ili je poslije druge stope ili poslije četvrte (jer se može reći da je na obadva mjesta, kao i u osmosložnim trostopnim pjesmama). Ja ću za sada reći da je pravi odmor poslije četvrte stope, npr:

Prođoh goru prođoh drugu / i treću.”

Zatim, kao VI oblik navodi Vuk dvanaesterac i objašnjava ga na sljedeći način:

„stih od dvanaest slogova, koje imaju odmor u srijedi a stope ili su četiri daktilske, npr:

Ranila devojka / lava i labuda.

Ili je šest troheja, npr:

Slavuj tica mala / svakom pokoj dala.

A najviše su izmješani daktili i troheji, npr:

Zaspala devojka / drenku na korenku

Jedan s mirom prode / drugi nekte s mirom.”

Kao VII oblik navodi Vuk trinaesterac:

„Od trinaest slogova, a od šest stopa, i odmor poslije četvrte stope; do odmora su svagda četiri troheja, a poslije odmora ili je trohej i daktil, koji se često mijenjaju mjestima; ili je trohej i amfimarec, npr:

Da s hvatamo tanke slamke / tanke tanane

Da gledamo ko će kome / u sreći pasti

Kome staro kome mlado / kom što sreća da.”

Dalje navodi Vuk pod VIII četrnaesteračke stihove:

„od četrnaest slogova, ili od sedam trohejskih stopa i odmor poslije četvrte stope, npr:

*Devojčica vodu gazi / noge joj se bele.
San me lomi san me mori / san zaspat ne mogu.”*

Pod IX navodi Vuk šesterce:

„od šest slogova bez odmora, a stope ili su trohejske ili dvije daktilske, npr:

*Kralju svetli kralju!
Kraljice banice.”*

Pod X navodi on još peteračke stihove:

„od pet slogova, ili od jednoga daktila i jednog troheja, npr:

*Ah što ću / što ću
Ne spavam noću.”*

Na kraju navodi Vuk kao opšte pravilo:

„u našim narodnim pjesmama, da su u cijeloj pjesmi svi stihovi kao i prvi što je, no opet se nalazi dešto u jednoj pjesmi od dvije ruke stihova, [...] ali u nekolike druge pjesme ima nekoliko stihova, koji bi se zasad mogli nazvati nepravilni, jer nemaju društva; tako su stihovi :

- a) *Amanet ti devere / sestra moja*
- b) *Pohodi mili kume / vreme ti je*
- v) *Brala bi sasu / ljubila bi Vasu*
- g) *A rabar konja sedla / hoće da ide.”*

Vuk je, dakle, imao nejasan sistem, ali neobično izoštren sluh i smisao za melodiju, te je vrlo dobro osjećao koji su osnovni činioци ritma i ukazivao na sve njih. Vuk je paralelno sa sakupljanjem narodnih pjesama radio i na normiranju jezika i njegove prozodije, čiji će konačan oblik uspostaviti tek 1852. u drugom izdanju rječnika, zajedno sa Đ. Daničićem. Iz tog se rada vidi i koliku je važnost za Vuka imala dužina koju on bilježi dosljedno istim znakom kao i dugosilazni akcenat. Vuk je svoju prozodiju dobrim dijelom bazirao na prozodiji L. Milovanova, koju je ovaj objavio u knjizi *Opit nastavljenja k Srpskoj Sličnorečnosti i Slogomerju ili Prozodiji* (1810.), koju će upravo Vuk i objaviti i popratiti predgovorom tek 1833. godine.

Vuk ističe i od Milovanova uočeni problem dužine, tj. postavlja pitanje kako treba nenaglašenu dužinu metrički interpretirati. Tim povodom on u *Predgovoru* Milovanovljevoj knjizi kaže:

„Postoji problem dužine i kratkoće. Riječi kao : *ovčar, kožar, kovač, ratar; crven* (die Roethe), *zelen* (die Gruene), *strmen* (die Steile), *kamen, kremen, plamen, grumen; pomoć, nemoć, milost, radost, žalost*, itd. U svima ovakim rečma prvi se slog izgovara oštrije od drugoga, a drugi se oteže više od prvoga. Može biti da bi

se prema Grčkoj prosodiji moglo kazati da je na prvom slogu akcent, a drugi slog da je dugačak; u nas pak valja da se odredi, ili će ovake reči biti jambi (⊖—), kao što je Luka na strani 27 i 34 kazao ili, troheji (—⊖) kao što je ovde u svojim pesmama upotrebljavao, na pr.:

Kako mi se mila smije .

Slada i od mednog musta.

Tko li medni njoj glas daje.

Ili spondeji (— —), ili će se ostaviti stihotvorcima na volju da ji upotrebljavaju, kako im kad zatreba. Uz to se također mora odrediti kako će se ovaki slogovi upotrebljavati u onim rečma, koje imaju više slogova od dva, i gde slogovi s priglasilima nisu jedan do drugoga, n. p. gospodar, premetanja, golotan, građanče, uzdisanje, goropadnik itd. Luka je ovake reči upotrebljavao, kako je kad kakav slog trebao [...], a on ni inače nije pazio na govor.”³²

Tako vidimo da je Vuk vrlo rano uočio problem kvantiteta, ali ga nije rješavao u smislu da se opredjeli za neku teoriju naspram druge.

Uopšte će većina naučnika sredinom XIX vijeka miješati kvantitet sa akcentom, a sam Vuk je bilježio istim znakom (^) i dugosilazni akcent i dužinu.

1.2. Predstavnici silabičke teorije

Pavle Berić se u literaturi spominje kao prvi kritičar Vukove metrike i to na osnovu čistog silabičkog pristupa. On je svoje metričke poglede iznio u članku: *Nekoliko reči o nešnjem kroju narodni Srbski pesama*. Tu on piše da je upravo

„čudnovato kako Vuk i njegov recenzent (J. Grimm o.a.) nisu primetili da ono uzvišenje ili spuštane glasa pri pevanju — melodički ton — koje u onim pesmama za kvantitet — dužinu ili kratkost slogova uzimaju nikakvog postojanog pravila nema.”³³

Vuk će odgovoriti na Berićevu polemiku tako što će se i sam poslužiti silabičkim argumentima:

„Gosp. P. B[erić] između ostaloga pokazuje, da u našim narodnim pesmama nema ni poetičeski stopa ni slogomerja, niti i kaki drugi pravila, osim broja slogova i odmora, i da u istraživanju slogomerja ovi pesama ne treba gledati na podizanje i spuštanje glasa u pevanju (melodijski ton) kao što smo mi gledali i time se varali [...]; i dalje [...] *Broj slogova i odmor to su u našim narodnim pjesmama glavna i jedina pravila* (kurziv S.P.), na koja je pesmotvorac pazio (no i to ne osećajući, nego samo držeći se uva i glasa u pevanju), a poetičeske stope i slogomerje po svojstvu jezika (u onom brojku slogova i s onim odmorom namesti se samo od sebe [...]).

³² Vuk Karadžić, Predgovor izdavaljev [knjizi Luke Milovanova «Opit nastavljenja k srbskoj sliönoreönosti i slogomerju»], Sabrana dela V.S. Karadžića, knj. XIII, O jeziku i književnosti, Bg., 1986.

³³ Pavle Berić, *Nekoliko reči o vnješnjem kroju narodni srpski pesama*, Serpske letopisi, Budim 1829., citirano prema Franičeviću, str. 9.-10.

Ja niti sam onda mislio niti mislim sad da su naše narodne pesme po slogomerju bez pogreške, nego sam mislio, i sad mislim, da se u svakom rodu njiovi stihova poznaje kakovo je slogomerje trebalo da bude.”³⁴

Time se može Vuka smatrati i predstavnikom i silabičke teorije.

Luka Zima je prvi ozbiljnije razložio silabičku teoriju u tekstu *Nacrt narodne naše metrike*³⁵ (1879.) i ustvrdio da naš narodni pjevač pazi *jedino na broj slogova i odmor* (dierezu), te da o akcentu ne vodi računa, osim što na kraju stiha ne stavlja jednosložne riječi. Podudaranje govornog akcenta sa ritmičkim iktusom proizilazi iz „svojstva i prirode našeg jezika”. Po Zimi je melodija presudna za ritam u našem narodnom stihu i tu se on slaže sa Wollnerom, s kojim će inače razviti oštru polemiku o pitanjima prirode našeg ritma. Tako po Zimi slog (*slovka*) odgovara noti, dvije slovke čine stopu, koja odgovara jednom prostom taktu. Zima podređuje u poeziji govorni akcent ritmičkom:

„Bila slovka po prirodi svojoj duga ili kratka, ona se uzima kao kratka, ako to ritam iziskuje i obratno. Glavan ritmičan akcent (ictus) pada većinom na prvu slovku metra, a slabiji na treću, ali taj akcent je često različan od običnog akcenta.”

Time on konstatuje da je većina naših pjesama (u pjevanju) trohejskog tipa.

Zima poredi klasičan starogrčki stih sa srpskim stihom i konstatuje sljedeće:

„Stalan broj slogova i diereze na određenim mestima stiha (oboje u grčkom stihu nuzgredne stvari) čine u srpskoj metrici narodnih pesama sav osnov: to dvoje je u srpskim stihovima stalno i pravilno, sve drugo ako je kad i kad u nečem i nalik na grčki i nemački način nestalno je i slučajno.”³⁶

Dakle, Zima se izjašnjava za silabičnost, ali misli da je melodija odlučujući faktor ritma, te inertno govori i o dugim i kratkim slogovima (*slovkama*).

Osim toga Zima je imao i teoriju po kojoj je kod nas šesnaeterac kao i kod Grka heksametar bio osnovni oblik stiha iz koga su onda kraćenjem nastali svi ostali oblici.

„Kao temelj barem većine pravilnih stihova u srpskim i mnogim drugim narodnim pesmama slovenskim može se uzeti 16-složni kao najduži pravilni stih; od njega mogu se organski većina ostalih proizvesti i to na dva načina a) da se u sredi tj. pred glavnom dieresom ili na kraju po jedan slog gubi ili tako reći otire, tim načinom dobijamo od šesnaeterca petnaeterac, od petnaeterca četrnaeterac itd., b) da se veći stihovi kod glavne diereze na dva kratka stiha lome, tako dobijamo od šesnaeterca osmerce, od petnaeterca osmerac i sedmerac od četrnaeterca dva sedmerca itd.”³⁷

³⁴ Vuk Karadžić, Predgovor izdavaljeljev' [knjizi L. Milovanova «Opit nastavljenja...»], Sabrana dela V.S. Karadžića, knj. XIII, O jeziku i književnosti II, str. 442-443, Bg., 1986.

³⁵ Luka Zima, Nacrt narodne naše metrike, RAD Jazu, 1879.

³⁶ L. Zima, Metrika, Omanji spisi, Bg. 1909., str. 66.

³⁷ L. Zima, isto, str. 68.

Sličnu teoriju je imao i Jagić. Međutim, mnogi autori (npr. Maretić) će odbaciti ovu teoriju o porijeklu narodnih stihova iz šesnaesterca kao neosnovanu.

W. Wollner je 1886. u Jagićevom „Archiv für slav. Philologie” objavio vrlo iscrpan rad *Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes* i u njemu iznio suštinu svoje metrike, koja se većim svojim dijelom bazira uglavnom na melodiji i muzici. Wollner će između ostalog oštro polemizirati sa L. Zimom. On zanemaruje stope kao i Zima i uspostavlja paralelu sa muzičkim elementima:

„Najmanji dio koji se u poeziji uzima u obzir jeste slog i on odgovora pojedinačnoj noti. Jedan, dva ili tri sloga čine jednu stopu kojoj u muzici odgovara takt.

Oj ti /zrno / pšenič-/ no

Vihor /dolom/ du-/je.”³⁸

Dakle, raščlanjava jezički materijal na osnovu muzičko-taktnog skandiranja. I iako isključuje stope, dalje u tekstu navodi da „spojem stopa nastaje ritmički niz, a iz jednog ili više takvih nizova nastaje stih.”³⁹ Po njemu je muzika osnovni pokazatelj metra.

„Stih se ne govori, on se uglavnom pjeva, makar je tako u narodu.... Južnoslavenska narodna pjesma, kao i uopšte svaka narodna pjesma je na početku predodređena za pjevanje. Ova rečenica sadrži A i O narodne metrike.”⁴⁰

Wollner razvija ovu misao još eksplicitnije:

„Pokušaj da se pravila gradnje južnoslovenskog stiha nađu kroz puko ispitivanje jezičke strane pjesama je uzaludan trud. Jedino sigurno sredstvo pomoću kojeg se može ostvariti pravilan pristup ovom stihu jeste uključivanje melodije u to ispitivanje. Narod pjeva svoje pjesme, a nikada ih ne deklamuje. Termin „pjesme“ (kao umjetničke književne forme, S.P.) upoznaje on tek na jednom kulturnom nivou, gdje on sam prestaje da stvara, tamo gdje narodna pjesma počinje da izumire.”⁴¹

Potpuno suprotno mišljenje imat će T. Maretić, koji će smatrati da se *i proza može lijepo pjevati*. Wollner konstatira kod Vuka (u V. knjizi) u 2. polustihu u 1/3 slučajeva silabički raspored 2+4. Dok se u deseteračkim melodijama u Kuhačevoj zbirci uočava prevaga

³⁸ „Der kleinste in der Poesie berücksichtigte Teil ist die Silbe, sie entspricht der einz. Note.

Eine, zwei oder drei Silben bilden einen Fuß dem in der Musik der Takt entspricht.”, Wollner, *Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes*, Archiv für slavische Philologie, 1888., str. 188.

³⁹ „Durch die Verbindung von Füßen entsteht die rhythmische Reihe, aus einer oder mehr solcher Reihen entstehen die Verse.” Wollner, isto.

⁴⁰ „Der Vers wird doch nicht gesprochen, er wird ausschliesslich gesungen, wenigstens vom Volke.” Wollner, isto, str. 186.

⁴¹ „Die Gesetze des südsl. Versbaues durch blosse Untersuchung des sprachlichen Theiles der Lieder finden wollen ist vergebliche Mühe. Das einzig sichere Mittel um zu einer richtigen Anschauung des Verses zu gelangen ist die Heranziehung der Melodie. Das Volk singt seine Lieder, sie zu deklamieren fällt ihm nie ein. Den Begriff des "Gedichtes" lernt es erst auf einer Kulturstufe kennen, wo es selbst aufgehört hat zu dichten, wo das Volkslied abzusterben beginnt.”, isto, str. 199.

ritmičkih formi 4+2. Otuda smatra Wollner da je Vuk nalazio raspored 2+4 kao ispravniji. On još jednom, povodom Vuka, ističe važnost melodije, a smatra i da je jezik narodne pjesme jezik naroda uopšte.⁴² Wollner nalazi u melodiji i osnovu stihovnog raščlanjavanja upšte: „U ritmu melodije se nalazi osnova stihovnog raščlanjavanja. Kao što se melodija sastoji iz jednog broja motiva, ako je se razloži u najmanje dijelove, isto tako se tekst raspada u jedan broj grupe slogova (Silbengruppe), kojima svakom odgovara jedan motiv melodije.”

Silbengruppe je za Wollnera zapravo jedna akc. cjelina ili "govorni takt" (kod Maretića), s tim što on grupe grupiše na osnovu melodijskog iktusa. Po njemu je pravilna ona grupa u kojoj se kraj slogovne grupe poklapa sa krajem riječi. To implicira pauzu između riječi kao ritmotvorni faktor, a isključuje stopu.

Po Wollneru je, dakle, to slogovno grupisanje osnovni poetski (versbildendes) prinzip u novoštokavskom stihu. Po njemu je jedna slogovna grupa, zapravo polustih jer je „označena odmorom, cezurom”. Ono što je kod Zime bio *metron* to je zapravo Wollnerova *Slogovna grupa (Silbengruppe)*, a kod Maretića će to biti *metrička riječ*.

Poslije Wollnera skoro da se nije pojavila ozbiljnija muzička metrička teorija, iako su još neki muzikolozi (kao Kuhač, Žganec i dr.) pisali o narodnoj metrici.

Tomo Maretić je jedan od najminentnijih predstavnika silabičke teorije. Napisao je više radova iz oblasti metrike, a najiscrpnije u dvjema knjigama: *Metrika narodnih našijeh pjesama* (1907.) i *Metrika muslimanskih epskih pjesama* (1937.).

Maretić se oštro protivio Ziminom, Budmanijevom i Wollnerovom pristupu - muzičkim sredstvima i terminologijom objašnjavati suštinu metrike narodnog stiha. Jer oni po njegovom mišljenju nisu donijeli nikakva rezultata. Po Maretiću se iz napjeva ne može izvoditi metriku:

„[...] ima dosta narodnijeh pjesama kojih melodija ne odgovara građi stihova, tj. jedno se s drugim ne poklapa [ali ne kaže šta to znači niti kako dolazi do toga, op. S.P.], i dalje, [...] Mnoge pjesme koje imaju sasvijem isti metar pjevaju (se) različitim napjevima”, te da se „lijepo i skladno može i proza pjevati”⁴³.

Dakle, po njemu se melodija i metar ne poklapaju uvijek. Dalje smatra Maretić da se tekst ne priljubljuje uvijek melodiji nego da može biti i obratno (tj. da može prvo nastati tekst pa tek onda melodija). Ali Maretić ne odbacuje potpuno muzički pristup i usput postavlja neka pitanja i smatra da će ih moći razriješiti samo “vrstan muzikolog”. Ziminovoj teoriji o nastanku

⁴² „Bei der Entstehung eines Volksliedes ist die Hauptsache das Vorhandensein der Melodie, der Text bereitet den Sängern keine Schwierigkeiten”. „Die Sprache des Volksliedes ist die Sprache des Volkes überhaupt.”, isto, str. 200.

⁴³ Tomo Maretić, *Metrika narodnih našijeh pjesama*, Rad JAZU, knj. 168., Zg. 1907., str. 3.

narodnog stiha kraćenjem 16-terca („deseterac je tako nastao što su u prvoj polovini šesnaesterca otpala četiri sloga, a u drugoj dva”) prigovara Maretić da je nedovoljno utemeljena, prije svega istorijski, jer nema nikakvih potvrda o takvom razvoju i on je smatra spekulacijom, te joj suprotstavlja hipotetičku teoriju po kojoj bi razvoj narodnog stiha mogao imati i obrnut razvoj, tj. od četverca (kao osnovnog stiha):

„mogao bi tko obrnuto dokazivati, da je četverac temeljni naš stih, pa da su se od njega dodavanjem i udvajanjem razvili svi dulji stihovi sve do nekadašnjeg šesnaesterca, a mogao bi tko reći da je junački deseterac prvobitni i najstariji naš stih i da su se iz njega svi drugi razvili - kraći krnjenjem, a dulji dodavanjem i udvajanjem.”⁴⁴

Maretić se ograničio na analizu metrike narodnih pjesama izostavljajući umjetničku poeziju, ali on kritikuje umjetnike, koji “namještaju riječi radi sroka”, i tvrdi dalje da narodne pjesme „ne podnose namještanja protivna običnom dobrom govoru.”

Maretić kritikuje stopnu teoriju našeg stiha čiji su predstavnici po njemu bili Vuk i Budmani. Kritikujući Vukov stopni pristup on izvodi i osnovnu razliku između našeg i starogrčkog (kvantitativnog-stopnog) stiha, a to je da se u našem stihu ne poklapaju govorni akcenat i metrički iktus. Tj. ne vrijede ista pravila za recitiranje (skandiranje) i čitanje stihova – već samo za pjevanje – „[...] dok je u starijih Grka i Rimljana dioba u stope i postavljanje u njima iktusa vrijedila i za pjevanje i za recitiranje.”⁴⁵

Maretić odbacuje svaku pomisao o stopnom ustroju narodnog stiha, a odbacivanje stopnog principa imali su prije njega još i Zima, i Wollner.

S tim u vezi piše Maretić sljedeće:

„Ali nikako ne mogu dopustiti da se stihovi prema tijem stopama i prema tijem akcentima doista izgovaraju. Ako ih doista gdjejkoji, svakako vrlo rijetki ljudi, tako izgovaraju kako hoće Budmani, oni odviše stoje pod uticajem napjeva, tj. izgovarajući stihove neprestano im je u glavi njihov napjev pa priljubljuju govor napjevu.”⁴⁶

Takvo izgovaranje jeste skandiranje i njega po Maretiću nema u našem stihu.

Maretić načelno odbacuje postojanje bilo kakvih stopa (zbog akcenta) u nar. poeziji:

„[...] ja uopće nikakvih stopa ne priznajem u građi narodnih naših stihova, a razlog je tome ovaj: stopa znači da je akcenat ritmički (ili ritmički i govorni) razmješten u pravilnim razmacima, a ti su razmaci vezani na stalna mjesta u stopama. Kako naši narodni nijesu osnovani na govornom akcentu ni na kvantiteti i kako ja ritmičkog akcenta ne priznajem u izgovaranju (recitiranju) naših stihova tako u njima nema ni onih pravilnih razmaka, a kad nema toga onda nema dabome u njima ni stopa.”⁴⁷

⁴⁴ Isto, str. 5 .

⁴⁵ Maretić, *Metrika*, str. 9.

⁴⁶ Maretić, str. 10.

⁴⁷ Isto, str. 13.

Umjesto stopa Maretić dijeli stihove u *članke*. Izraz (članak za polustih) je Milovanovljević ali ga je on koristio za stopu. A u istom smislu kao i Maretić koristi izraz L. Zima, nativa ga međutim i *metron*. Za tu jedinicu imao je Wollner, vidjeli smo, *Silbengruppe*.

Pod *člankom* podrazumijeva Maretić *ono što se nalazi između dva odmora*, tj. polustihove, koji se javljaju u stihovima dužim od 6 slogova:

„ali samo one stihove koji imaju 7 ili više slogova. Takvi stihovi imaju bar jedan odmor. Koji stihovi imaju manje od 7 slogova oni nemaju odmora i tako svaki takav stih čini sam sobom članak. Prema broju članaka razlikujem trojake stihove: jednočlani (peterac, šesterac), dvočlani (sedmerac, osmerac I i II, deseterac I i II, Dvanaesterac) i tročlani (jedanaesterac, trinaesterac i četrnaesterac).”⁴⁸

Tako zaključuje Maretić da su za narodni stih: „Glavne ove tri stvari: članci, odmori i broj slogova.”⁴⁹

Članci se po Maretiću sastoje od 3, 4, 5 i od 6 slogova. Maretić primjećuje još i to da se „sa člankom [se] mora završiti riječ.”⁵⁰

Maretić je prvi autor koji uočava sklonost deseterca ka parnosložnim cjelinama. Kao takav stih izbjegava neparnosložne cjeline, a posebno jednosložnice. S tim u vezi uočava Maretić posebnu raspodjelu takvih riječi i sklonost naglašenih jednosložnica kad se nađu jedna do druge da tvore zajedno jednu ‘nepravu’ dvosložnicu. Na ovom mjestu pravi Maretić razliku između *gramatičke riječi* i *metričke riječi*:

„Kad se govori o riječima u člancima ne smije se pojam riječi shvaćati u pravom gramatičkom smislu nego moramo taj pojam raširiti i kazati riječ je u metričkom smislu sve ono što stoji pod jednim akcentom.”⁵¹

Maretić daje primjere ‘nepravih’ dvosložnica, trosložnica i četverosložnica: *za dan, gdje si, u gori* itd. Za razliku od njih ‘prave’ dvosložnice, trosložnice, četverosložnice itd. bile bi leksičke riječi koje nemaju uza se neku pro- i enklitiku (*ruka, gospoda* itd.).

Maretić objašnjava pojam *metričke riječi* kao govorni takt:

„Čemu ja ovdje velim nepravu dvosložnicu, trosložnicu itd. to odgovara onome što Nijemac u fiziologiji glasova zove Sprechtakt (isp. npr. E. Sievers: Grundzüge der Phonetik 3. izd. str. 205). Mogli bismo i mi dakle uzimati izraz dvosložni, trosložni govorni takt, pa tijekom nazivom zvati i primjere dobro jutro, jedan put i dr.”⁵²

Na ovaj način je Maretić pripremio zapravo teoriju akcenatske cjeline, koja će se tek pola vijeka kasnije prihvatiti. Maretić uočava i činjenicu posebnog rasporeda naglašenih

⁴⁸ Isto, str. 13.-33.

⁴⁹ Maretić, *Metrika*, str. 34.

⁵⁰ Isto, str. 35.

⁵¹ Isto, *Metrika*, str. 37.

⁵² Isto, *Metrika*, str. 37.

jednosložnica u narodnom stihu, kao i negativnu tonsku karakteristiku deseterca da ne naglašava posljednje slogove polustihova. Kod naglašavanja jednosložnica uočava on da se u različitim oblicima i jednosložnice različito ponašaju. Pošto on ne pridaje akcentu nikakav značaj on analizira stanje sa silabičke pozicije, ali ne uspijeva da objasni date pojave:

„Ja se moram zadovoljiti da pravila o tom namiještanju izložim kako treba, a njihovo pravo tumačenje ostavljam drugim istraživačima.”⁵³

Maretić zatim navodi naglašene jednosložnice u određenim pozicijama za svaki članak, a ne za stih. On konstatuje da se naglašene jednosložnice mogu u trosložnom članku, npr. u sedmercu, pojaviti kako u unutrašnjosti stiha tako i na krajnjem slogu i daje primjere:

Krilima joj hlad čine; i pod lozom božur cvet.

On nalazi naglašenu jednosložnicu i na kraju lirskog osmerca (naziva ga ‘rjeđim osmercem’), a i na kraju trosložnog članka u nekim jedanaestercima: *miliji Mari svekar svoj.*

No, Maretić ne pokušava da izdvoji ovu grupu stihova kod kojih se može naglašavati posljednji slog, iako je očito da su svi oni neparnosložni i lirski pjevani stihovi, koji imaju tonski (taktni) ustroj.

Maretić navodi i primjere naglašavanja jednosložnica u 4-složnom članku na 4. slogu, ali smatra da „primjera za to ima tako malo da se mogu držati za izuzetke ili još bolje za pogreške (*tebe će dat majka za boljega*).”⁵⁴

Iako ne uspijeva da objasni nenaglašavanje 4. i 10. sloga, tj. posljednjih slogova polustihova u desetercu, Maretić ipak odbija pomisao da tu akcenat (tj. iktus) igra neku ulogu.

„Mogao bi tko pomisliti da to stoji u svezi sa akcentom, što na kraju četverosložnih i šestosložnih članaka ne može stajati naglašena jednosložnica; tj. mogao bi tko umovati ovako: riječi od dva ili od više slogova, koje na kraju rečenijeh članaka mogu stajati, nemaju u štokavskom govoru nikad akcenta na skrajnjem slogu, i s tim se lijepo slaže pojav, što se na kraju pomenutih članaka ne mogu nalaziti ni naglašene jednosložnice. Kad bih ja uz ovo umovanje pristao, ja bih time priznao da je u građi naših narodnih stihova akcenat neki faktor. Ja rečenu misao ne mogu nikako prihvatiti jer je vrlo lako mogu oboriti i to ovako: kad bi ta misao bila opravdana, onda bi ona morala vrijediti također za trosložne i peterosložne članke, koji često imaju na kraju naglašenu jednosložnicu, a nikad nemaju riječ od dva ili od više slogova, koja bi akcenat imala na skrajnjem slogu, nemaju jer takvih riječi u štokavskom govoru nema.”⁵⁵

Šteta je što je Maretić, skoncentrisan ponajprije na deseterac, odbacio bilo kakvu ulogu akcenta (iktusa) u narodnoj poeziji. Pogotovo što je kao ni jedan drugi autor locirao

⁵³ Isto, str. 40.

⁵⁴ Isto, str. 43.

⁵⁵ Isto, str. 54.

najvažnije fenomene narodnog stiha uopšte. Otuda on vjerovatno ne pristaje na to da u narodnim lirskim pjevanim pjesmama osim jake silabičke strukture vidi i iktuse (akcente) kao elemente ritma. Naime, nije samo jednosložna riječ na zadnjem slogu moguća nego je moguć i iktus u obliku dužine, ili se pak ostvaruje melodijski iktus na nenaglašenom slogu. Dosta primjera imamo za ovo u kombinaciji osmerca sa petercem.

Maretić uočava važnost cezure i činjenicu da je na njoj obavezno granica riječi. On cezuru naziva *metričkim odmorom*. Odmori su vrlo važni za narodnog pjevača i po Maretiću su rijetki "rđavi odmori". Maretić ističe loše odmori (cezure) u primjerima gdje cezura siječe semantički povezane sintagme: *Preko Bajne // Luke u hajduke*.

Nasuprot *metričkom odmoru* — *prirodni odmor* je signal na kraju riječi:

„to je onaj odmor koji se u običnoj pisanoj prozi naznačuje kakvom interpunkcijom.”⁵⁶

Maretić je prvi uočio i sklonost deseterca ka duljenju predzadnjeg 9. sloga što je nazvao *kvantitativnom klauzulom*. Od 4337 stihova, koje je Maretić ispitao kod Vuka, 1273 se svršavaju dvosložnom riječi, a samo 101 stih ima na kraju stiha dvosložnice s kratkim vokalom. Tako on izvodi pravilo koje glasi:

„Narodnijem su pjevačima na kraju junačkih deseteraca mnogo milije one dvosložnice kojima je prvi slog dugačak, nego li one kojima je taj slog kratak.”⁵⁷

Ali već u uvodu svoje metrike konstatuje da ne može da objasni to pravilo i smatra da će samo vrstan muzikolog moći odgovoriti na to pitanje.⁵⁸

Maretić je u *Metrici muslimanskih epskih pjesama* posebno ispitao i pravilo o kvantitetskoj klauzuli i našao da se ovo pravilo dobro održava u pjesmama Hörmanove zbirke (na 4082 ispitana stiha „kratki slog imaju 83, a dugi 1055 slogova” što daje prosjek od 1:12,71, što je slično prosjeku u Vukovim zbirkama), kao i kod Petranovića (ispitano 2555 stihova, a prosjek iznosi 1:11,1 kratkih naspram dugih). Međutim, u pjesmama iz Zbirke Matice Hrvatske, koje su skupljane po Zapadnoj Bosni nije taj broj tako ubjedljiv i od 3985 ispitanih stihova 143 imaju dvosložnicu sa kratkim slogom naspram 953 sa dugim, što daje prosjek od 1:6,66. Sličan odnos imaju i pjesme u Jukić-Martičevoj zbirci, gdje je Maretić ispitao 4324 stiha i našao odnos 1:6,37 kratki naspram dugih slogova. A skoro isti omjer je našao i u *Erlangenskom rukopisu*. Tako da pravilo kvantitativne klauzule nije primjenjivo na sve

⁵⁶ Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, str. 34. i *Metrika muslimanskih epskih pjesama*, Rad JAZU, knj. 253 i 255, Zg. 1936., str. 211.

⁵⁷ *Metrika*, str. 58.

⁵⁸ Isto, str. 5.

deseterce, što je uočio i sam Maretić, pa smatra da bi to mogla da bude geografska osobina ili pak manir pjevača.

Maretić je sve u svemu jedan od najjeminentnijih predstavnika silabičke teorije. Naučnik koji je uočio niz odlučujućih faktora za ritam prije svega narodnog stiha, a vidjeli smo i za prevod klasičnih djela i njegovi su metrički nalazi i danas vrlo aktuelni.

Svetozar Matić je najdosljedniji predstavnik silabizma na srpskoj strani, i najozbiljniji metričar poslije Subotića. On je svoju metričku misao izlagao u nekoliko radova koji su objavljeni pod naslovom: *Principi umetničke versifikacije srpske* u „Godišnjici Nikole Čupića” (1930.-1933.).

Matić nije uzeo u obzir hrvatsku književnost jer smatra da „njena versifikacija nema organske veze sa versifikacijom nove srpske književnosti. Hrvatska i srpska književnost počinju delimično stapanje tek početkom ovog veka, koje se posle rata nastavlja još potpunije.”⁵⁹

Matić smatra da i za narodnu i za umjetničku poeziju „vladaju isti principi”, a da je o narodnom stihu do njega pisano umjereno, dok o umjetničkoj poeziji do njega nije bilo pisano. Matić donosi i sažet pregled dosadašnjih teorija i konstatuje da principi versifikacije još nisu uspostavljeni:

„Istorijski pak, pregled umetničke versifikacije nije dao ni Subotić niti kogod drugi.” Matić tvrdi kako „za našu umetničku versifikaciju jasni principi nisu još ni postavljeni ni utvrđeni”, i da „metrička teorija stiha nije kod nas gotovo ni imala svojih zastupnika.”⁶⁰

Matić je podijelio teorije o srpskom stihu na akcenatsku i silabičku.

Po njemu „akcenatska teorija nam je došla zajedno sa ruskim uticajem u sredini XVIII veka.”⁶¹

On ističe Milovanova kao prvog domaćeg pisca „koji teorijski i praktično postavlja pravila akcenatskog sistema”, ali misli da je kod Milovanova (u *Opit nastavljanju k srpskoj sličnorednosti i slogomerju*) „akcenatska teorija pomešana sa metričkom”. Matić navodi Milovanova i kao autora, koji je kao prvi imao sluha za važnost cezure: „toliki značaj da je on iako nesvesno pristalica silabičke teorije.”⁶² Po Matiću je Vuk zastupnik akcenatske teorije stiha: „Terminologiju je uzeo od Milovanova, ali je kod njega akcenatska teorija bez primesa metričke teorije (zadržao je terminologiju dugi i kratki slogovi u smislu naglašeni i nenaglašeni).”

⁵⁹ Svetozar Matić, *Principi umetničke versifikacije srpske*, Godišnjica N. Čupića, Bg., 1930., str. 119.

⁶⁰ Isto, str. 121.

⁶¹ Isto, str. 122.

⁶² Isto, str. 124.

Silabisti koje Matić pominje su: Došenović, Zima i Maretić. Matić ističe i vrlo mali značaj akcenta u nar. poeziji:

„[...] akcenat je u našem stihu potpuno slobodan i proizvoljan skoro isto onako kao i u prozi.”⁶³

A s druge strane on ističe „opšti nepovredivi ritam našeg stiha”, koji se održava uprkos akcentu i smatra da prava „akcenatska versifikacija čije se sheme prenose na naš stih i narodni i umetnički nema ni blizu toliko slobode kao što je ima akcenat u našem stihu.”

Otuda zaključuje Matić:

„Očito je da (tu) drugi principi vladaju -Ti principi silabički - vladaju bez izuzetka”; i navodi ta pravila: „brojanje slogova održavanjem određenog broja slogova iz stiha u stih i čuvanje dva odmora 1) odmor na kraju stiha i 2) odmor u sredini stiha.”⁶⁴

Nenaglašenost slogova pred cezurom i posljednjeg sloga u stihu ne objašnjava Matić, nego samo navodi da su ovi slogovi naglašeni u sedmercu, rjeđoj vrsti osmerca (5+3) i u petercu.

„U većini slučajeva taj naglašeni slog jeste dug. Možda je to posledica stvarnog odnosa u jeziku (U Vukovom rečniku dugih jednosložnih reči ima 545 na 378 kratkih) ali je sigurno to da je duga reč na tom mestu u stihu melodičnija od kratke.”⁶⁵

Matić primjećuje i jednu važnu činjenicu raspodjele akcenatskih cjelina u stihu, koje naziva *akcenatska reč*:

„u polustihovima dužim od 4 sloga samo po izuzetku može biti jedna jedina akcenatska reč, a u polustihu od 4 sloga ili manje ritam ne gubi ništa ako u polustihu ima samo jedna akcenatska reč.”⁶⁶

Matić ne objašnjava pojavu, tj. njene uzroke, nego je samo konstatovao da je ritam u tim slučajevima narušen. Matić smatra da se umjetnički stihovi ugledaju na narodnu, ali da vode računa samo o ritmu, a da zapostavljaju melodiju:

„Pesnici umetnici ugledajuć se na narodnu versifikaciju i upotrebljavajući je nisu vodili račna o melodiji kojom je narodni stih bio praćen, već su vodili računa samo o ritmu čitanog stiha (kao i ostali čitaoci narodnih pesama).”⁶⁷

S tim u vezi navodi Matić Vukov citat: „Pesme se i ženske i junačke kazuju kao kad čovek čita iz knjige tako da se poznaju i stih i odmor.”

⁶³ Isto, str. 133.

⁶⁴ Isto, str. 134.

⁶⁵ Isto, str. 143.

⁶⁶ Isto, str. 145.

⁶⁷ Isto, str. 147.

Matić ističe i da je jamb kod nas strani stih i da ne priliči 'duhu jezika'. Poslije Matića nije se na srpskoj strani javio nijedan izraziti silabista.

Vladimir Nazor je jedan od rijetkih pjesnika u novoštokavskim jezicima, koji relativno često piše i o versifikaciji. Nazor ne spada svojim tvrdnjama, zapravo ni u jednu od navedenih teorija, ali je svjestan svih problema versifikacije. On tako tvrdi da u hrvatskoj poeziji postoje dvije metrike, metrika Trnskoga, koja je nastala po njemačkom uzoru, i metrika Gundulićeva, koja je nastala po talijanskom uzoru. Prva traži „izmjenjivanje naglašenih i nenaglašenih slogova po shemi troheja, daktila, jamba, anapesta itd.“, a druga „građenje rečenica s određenim brojem slogova, koji su u njihovu sklopu – zatalasani udarcima logična naglasaka“. A metrika naše narodne pjesme „daje pravo sada metrici Trnskoga, a sad Gundulićevoj metrici našega umjetnog pjesništva ili možda, niječe i jednu i drugu.“⁶⁸ Nazor se ne opredjeljuje niti za jednu od njih eksplicitno i tim u vezi piše sljedeće:

„Možda je naš jezik tako divan instrumenat, da možemo, što se u malo kojem drugom jeziku da uraditi: imati svatko svoju metriku, samo da se ne ogriješiš o pravila našega naglasa.“

Nazor, doduše, ne govori kakva su ta pravila. U toj diskusiji Nazor se poziva na E. Thoveza koji je pisao: „Jamb, trohej, daktil, anapest- to su muzikalne ritmičke grupe neovisne od kojeg bilo književnog stila, mlade su kao i pred tri hiljade godina, baš kao i muzičke note. Moderan pjesnik ima potpuno pravo služiti se njima kako sam hoće i želi, a nikako samo onako kako je to Horacije radio.“⁶⁹

Nazor postavlja i vrlo zanimljivo pitanje: „[...] je li uputno kanonizirati metriku umjetnog pjesništva jednog naroda, čiji je jezik mlad i također s obzirom na oblik riječi i na naglase – još uvijek u razviću?“

Nazor implicira i jednu misao da se ritam otima jednom potpunom kognitivnom poimanju i određivanju: „[...] ima u gradnji stihova nešto neodređeno i inponderabilno što se može samo osjetiti i zbog čega i stihovi iste metričke sheme drukčije zvuče.“

No, iako se Nazor ne opredjeljuje niti za jednu teoriju eksplicitno on nastoji da svojim metrom prati sam jezik i s tim u vezi u članku *Anatomija soneta* kaže sljedeće:

„Gledam u ovaj čas, da mi se metrička stopa što više slaže sa samim riječima i s prirodnim načinom čitanja.“⁷⁰

⁶⁸ Vladimir Nazor, Equagga ili nešto o mojoj metrici, Sabrana djela V. Nazora, Knj. XVIII, Eseji, članci, polemike, Zg. 1977., str. 43.-67.

⁶⁹ V. Nazor, isto.

⁷⁰ V. Nazor, Anatomija soneta. Sabrana djela V. Nazora, Knj. XVIII, Zg., 1977., str. 179.-188.

Ivan Slamnig je autor niza članaka o versifikaciji u hrvatskoj poeziji.

Slamnig smatra da smo u prošlosti imali silabičku metriku, jer akcenat nije bio ustaljen. Otuda on polazi od narodne versifikacije kao silabičke i smatra da je silabičnost stiha posljedica slabog akcenta u određenom istorijskom vremenu:

„U jednom razdoblju našeg jezika naglasak nije bio osobite jačine, jer inače ne bi tako lako preskočio na jedan slog prema početku riječi. Takvom stanju u jeziku odgovarao bi silabički metar.”⁷¹

Kao dokaz navodi on na drugom mjestu i nemogućnost razvoja jampskog jedanaesterca, što je u umjetničkom stihu moguće.⁷²

Slamnig navodi klasične opise deseterca i ističe činjenicu da se „u svim štokavskim parnim stihovima primjećuje [se] tendencija, da predzadnji slog bude što rjeđe naglašen, a da na njemu bude, što češće dužina”.

On u narodnom stihu odriče svaku ulogu akcentu i kao osnovno ističe broj slogova:

„U našoj živoj narodnoj poeziji osnova stiha nije akcenat, niti trajanje, već broj slogova.”⁷³

Međutim, Slamnig smatra da se sa stabilizacijom akcenatskog sistema javio i akcenatski stih.

„I sam se štokavski govor promijenio. Naglasak je postao daleko važniji nego što je prije bio i moglo se očekivati, da će novi orijentir stiha postati upravo naglasak.”⁷⁴

Ovdje treba navesti i činjenicu da se prije profilirala akcenatska teorija kao takva (npr. kod Trnskog u Hrvatskoj), a tek su se onda i pjesnici povelili za tim.

Slamnig smatra i da se narodni stih u XX vijeku ‘evropeizirao’ u smjeru dvodijelno-tonske versifikacije.

U članku „O versifikaciji prepjeva” („Mogućnosti“, 12.broj, 1955.) piše on sljedeće:

„S vremenom je došlo do prirodne i prikladne primjene naših metara za prevođenje: neparni strani stihovi- endecasillabi i Shakespearov stih- prevode se tonskim metrom, a parni se prevode silabičkim ili njegovom suvremenom varijantom.”

Slamnig je tako različito tumačio narodni i umjetnički stih i zastupao kako silabičku teoriju za narodni tako i silabičko-tonsku za umjetnički; ali iako se možemo složiti sa njegovom opštom podjelom, njegova su tumačenja samog razvoja manje prihvatljiva i nisu uvijek dovoljno argumentovana.

⁷¹ I. Slamnig, Ritam u hrvatskoj poeziji, Republika, 1955., knj. I, sv. 6., str. 404.

⁷² I. Slamnig, Hrvatska versifikacija, narav, povijest, veze, Zg., 1981., str. 77.

⁷³ I. Slamnig, Ritam u hrvatskoj poeziji, str. 405.

⁷⁴ Isto, str. 412.

Svetozar Petrović je autor niza članaka iz oblasti versifikacije, a naročito se bavio sonetskim oblikom u hrvatskoj poeziji (*Problem soneta u staroj hrvatskoj književnosti*). Većinu svojih članaka i metričke poglede predstavio je u knjizi *Stih i oblik* (1987.). Njegovo metričko stajalište izraženo je najjasnije u članku *Poredbeno proučavanje srpskohrvatskog deseterca i sporna pitanja njegovog opisa*. U tom članku prikazuje Petrović vrlo sažeto osnovu metričkog sukoba između teoretičara silabista i silabotonista, koji se po njemu rasplamsao naročito poslije Jakobsonove studije *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen* (1933.). Na jednoj strani ističe Taranovskog i Franičevića, a na drugoj Matića i Slamniga, kao i muzikologa Žganca. Petrović zatim navodi statistike 5 deseteraca, od kojih je jedna Jakobsonova i zaključuje da ona ne pokazuje jasnu trohejsku sliku kakvu bi se očekivalo. No, on se na tom mjestu još ne opredjeljuje i zauzima najprije neutralan stav i kaže da: „Silabisti nisu imali pravo misleći da naglasak ne igra nikakvu ulogu u našem razmjeru”. Ali odmah dalje kaže i sljedeće:

„Silabisti su, međutim, imali pravo odupirući se vjerovanju da je epski deseterac trohejski silabičko-tonski stih. Na drugoj strani silabotonisti su bez sumnje imali pravo insistirajući na ritmičkoj ulozi što je raspored naglasaka ima u epskom desetercu. Silabotonisti su, međutim, grijehili kada su opis jednog teksta [pri tom misli Petrović na Jakobsonov opis Vučićevih deseteraca, S.P.] smatrali reprezentativnim za epski deseterac uopće.”⁷⁵

Petrović analizira još i pitanje kv. klauzule i konstatuje slično kao i Maretić da ovu osobinu čuvaju bolje mlađe pjesme iz XIX i XX vijeka, a slabije one starije iz XVII i XVIII vijeka. Konačno, Petrović se eksplicitno opredjeljuje za silabiku u tumačenju epskog deseterca, iako priznaje neku ritmičku ulogu i akcentu, koju, međutim, ne definira:

„Obavljeni analitički ogledi dopuštaju da se već sada zaključi da se srpskohrvatski epski deseterac koliko je razlikovanje silabičkog i silabičko-tonskog stiha smisaono, mora opisati kao stih silabički.”

U nastavku, međutim, zauzima Petrović stajalište slično Slamnigu i smatra da se od narodnog silabičkog deseterca u XIX vijeku razvio silabičko-tonski deseterac. Taj se proces po njemu desio redukcijom broja potencijalnih ritmotvornih osobina i odnosa”. Petrović međutim, ne navodi koji su to odnosi, ali dodaje da se ta preobrazba dogodila „pod odlučujućim utjecajem međunarodnog književnog konteksta, ali u velikoj mjeri u nekoj vezi širenjem i stabilizacijom jednog akcenatskog sistema u književnom jeziku.”⁷⁶

Petrović tako zastupa sličnu poziciju kao i Slamnig mišljenjem da je narodna poezija silabička, a umjetnička silabičko-tonska.

⁷⁵ Svetozar Petrović, *Poredbeno proučavanje srpskohrvatskog epskog deseterca*, u knjizi *Oblik i smisao*, N. Sad, 1987, str. 184.-185.

⁷⁶ Isto, str. 196.

Predstavnici silabičke teorije su u pravilu domaći autori, a interesantno je da su silabisti XX vijeka (kao Slamnig i S. Petrović) dosta fleksibilniji po pitanju vrednovanja uloge akcenta u stihu. Tako Petrović smatra da je uloga akcenta u narodnom silabičkom stihu očigledna, iako nije od presudne važnosti.

1.3. Predstavnici tonske teorije

Tonska teorija je postala aktuelna sa stabiliziranjem akcenatskog sistema i u novoštoakvsku teoriju je došla iz njemačke i ruske teorije stiha. U početku do normiranja akcenatskog sistema često se miješalo akcenat i kvantitet kao npr. kod Subotića, a vremenom se ova teorija razvijala u pravcu silabičko-tonske teorije, iako ju se na nominalnom planu nazivalo tonskom, npr. kod Trnskog, a i kod Košutića. Tako da zapravo nema predstavnika čiste tonske versifikacije, a u XX vijeku će se ova teorija u potpunosti spojiti sa silabičko-tonskom teorijom. Mi navodimo tonsku teoriju kao posebnu kategoriju i u nju ubrajamo autore koji ili sami nazivaju svoju teoriju tonskom (Trnski i Košutić) ili uvode akcenat kao metričko sredstvo.

Jovan Subotić je prvi autor jedne metrike na srpskoj strani i iako je imao nejasan i nedosljedan metrički sistem osjećao je dobro osnovne probleme ritma. On je također koketirao sa kvantitetom, kao i većina teoretičara XIX vijeka, ali je osjećao i silabičnost našega stiha. Tako Subotić dijeli slogove na duge, kratke i opšte. No, za osnovni pokazatelj uzima on izgovor u kome „nailazimo pre svega na slogove, na kojima se glasom udara ... i na slogove, koe glasom ne odlikujemo.”⁷⁷ Po ovome se vidi da je za njega, zapravo, akcenat presudan. A po njemu je izgovor osnovni pokazatelj ritma:

„Za prvij uslov uzimam ja izgovor; [...] izgovor je glavni upravitelj, pa i neposredstvena cêl, kad se o ritmu i metru razgovor podigne.”⁷⁸

Međutim, i on dijeli slogove na duge i kratke i navodi prozodijjska pravila; kao prvo:

„Slogovi, koje u izgovaranju glas ne odlikuje, jesu kratki. ” I drugo pravilo:

„Slogovi, koje u izgovaranju glas odlikuje, nisu kratki. Iz toga prozilazi drugo pravilo za slogove koji nisu kratki: Slogovi , na kojima se glas u izgovaranju oteže, jesu dugački.”⁷⁹

Subotić ispravno smatra da se u izučavanju metrike mora poći od stihova jer da „nije metrika stvorila stihove, nego stihovi metriku”.

⁷⁷ Jovan Subotić, „O prosodijjskoj kakvoći”, Serbski Letopis, 1843., str. 66.

⁷⁸ Isto, str. 67.

⁷⁹ Isto, str. 66.

Dalje zaključuje Subotić da su slogovi naglašeni sa kratkim akcentom također dugi, ali dugi 'drugog reda':

„Ovi slogovi nisu ni na koji način kratki; dakle moraju biti dugački: a nisu ni tako dugački; kao oni, na kojima se glas oteže; dakle moraju biti ne tako dugački: Iz ovog prostog, naravnog i neobornog primjećenija izlazi: 1.) da ti slogovi, budući da kratki nisu, jesu dugački; 2.) da njiova dugačkost nije prvog nego drugog reda. Oni se dakle mogu bez svake sumnje za dugačke slogove svagda upotrebiti [...] U rečima *stàjati* i *stàti*, *pèti* i *sěći*, naučeno uvo, i dobar izgovor razlikovaće izgovaranje prvi slogova *sta*, *sta* i *pe* i *se* [...]”⁸⁰

Razliku među kratkim slogovima pokušava Subotić da utvrdi na osnovu činjenice da se akcenti sa kratkih silaznih prenose na slog ispred ako im se doda prijedlog u složenim riječima (npr. *póskoči*), dok takve riječi sa uzlaznim akcentom (npr. *poskòčiti*) zadržavaju svoj akcent, odatle zaključuje Subotić:

„Očevidno je dakle, da ovi slogovi nisu jednaki; da je slog sa uskorenim spuštajućim se glasom slabii, da se dakle tako u red bezsumnjeno kratki postaviti daje, kao onaj drugi u red bezsumnjeno dugački slogova, da se dakle i za dugačak, u sebi smatran, i za kratak, sa drugim sravnjen uzeti dae, t.j. da je obštij”. Subotić odatle izvodi pravila za prirodu slogova:

„Otud mislim da se u smotreniju slogova, na kojima je glas uskoren, ova pravila izvesti mogu.

1. Slogovi, na kojima je glas iskoren, u sebi i po sebi jesu dugački
2. Slogovi, na kojima se uskorenij glas podiže, jesu uvek dugački.
3. Slogovi, na kojima se uskorenij glas spušta, mogu se i za kratke upotrebiti, ili: jesu obšti.

„Kao glavno pravilo našeg stihotvorenija pokazuje se iz ovoga pregleda ovo: Slog, koi u izgovaranju glas odlikuje, jest dugačak, u protivnom slučaju kratak. Kao sledstvo ovoga pravila dolazi: Slogovi, koi odlikujućij glas izgubi, postaje kratak; slog pak po sebi kratak, kako odlikujući glas dobije, postaje dugačak. Iz ovoga razpoloženija dobijamo dva reda dugački i dva reda kratki slogova. Kad se uzme kratko za bazis, kao ovde što se uzeti mora, onda upravo govoreći samo jedan red kratki slogova imati možemo.”⁸¹

Dakle, Subotić uvodi kratke i duge slogove po prirodi i po poziciji, a ima i opšte. Tako da ima 5 vrsta slogova (2 duga, 2 kratka i opšte slogove).

U ispitivanju narodnog stiha Subotić je pošao od stopne metrike i to uzima u obzir samo dvočlane stope, tj. jambove, pirihijske, spondejske i trohejske i smatra da je dozvoljeno pomjeranje akcenata, odnosno zamjena stopa.

„Vidimo iz ovoga sravnjenija, da jamb i spondej jedne stope imaju; pirihijski i horejski opet svoje zajedno. Horejski najbliže stoji pirihijski: on je prelaz, preko koga horejski prelazi u jamb i spondej [...]. I zato posle jamba i posle

⁸⁰ Isto, str. 69.

⁸¹ Isto, str. 70.

spondeja ponajviše pirrihij dolazi: odkuda ga je u najvećem čisl u naći u drugoj stopi, jer u prvoj najviše jambova ima; otkuda ga najviše u petoj stopi vidimo, jer četvrta stopa spondej u najvećem čisl u ima.”⁸²

Subotić konstatuje veliku mješavinu stopa, ali smatra da „ova različnost stopa nimalo vrednost našeg narodnog stiha ne umaljava: što više svu vrednost i krasotu toga jedina ta različnost stopa osniva. Za čiste trohejske stihove slobodno se kazati može, da su najgori.”⁸³

No, Subotić smatra da je za narodni stih najobičniji trohej.

„Posle svega ovoga vidi se , da naš narodnij stih, za kojeg podlinij razmjer pet horeja (– ∪,– ∪,– ∪,– ∪,– ∪) uzeti moramo, vrlo mnogo izmjena imati može. Ot izmjena ovi jedne su proste , kad sireč horej sa drugom kojom jednom stopom izmjenjujemo, druge su pak složene, kad horej sa više drugi stopa izmjenjemo. Prosti izmjena može naš narodni stih 11 imati: sa jambom 3, sa spondejem 3, sa pirihijem 5. Složeni izmjena dopušta istij stih 30: sa jambom i spondejem 6, sa jambom i pirihijem 12, sa spondejem i pirihijem 12. U svemu dakle može naš narodni stih 41 izmjenu imati.”⁸⁴

Kao posebnu vrlinu narodnog stiha navodi Subotić njegovu slobodu i raznolikost stopa, a iz toga zaključuje on kao osnovne osobine tog stiha: „Plovkost, koja dolazi otuda, što se jedna stopa u drugu preliava”, zatim „lakost” koja dolazi od slobode stiha.

„Ništa na stihu nemože tako neprijatno biti, kao blatna teretnost, koja se roditi može, ili iz prirodnog sastava stiha kad ova neslagajuće stihije u sebi zaključava, ili iz toga što jeziku nasilije činiti moramo, da samo stih pravilama odgovarajućij izteramo, ili iz toga što svakojake zakrpe nagomilati moramo, da samo misao na formu stiha ili strofe nabijemo, ili najposle i iz same prevelike bezgranične dužine stihova. Ovom su zlu izloženi stihovi iz strani jezika uzeti, razmerija strofirana, slična, i stihovi bez kraja i konca dugački, kao što su n.pr. aleksandrinci, heksameter, ili naši sedmostopni horejski.”; i zatim: „Između preimućstava našeg narodnog stiha nalazimo još i vitkost. Ovo preimućstvo dobija on ot svoje slobode, lakostii svoje svojstvene organizacije [...] I kome neće to očevidno biti, kad promisli, da naš nar. stih preimućstva sva četiri stiha: horejskog, jambijskog, spondejskog i pirihijskog u sebi sjedinjava. Dakle, sva četiri elementa stihosloženija! I ovom preimućstvu blagodariti ima naš nar. Stih ove svoje obrtaje (Wendungen).”⁸⁵

On uočava dalje i važnost cezure i kaže: „Odmor u troh. stihovima strogo nabljudavati treba.”

I da su “ljepši stihovi sa cezurom”. Subotić je uočio i važnost posljednjih stopa u stihu: „Haraktersko mesto troheja čini se da je u junačkom stihu druga i poslednja stopa; to pokazuje ono obstojateljstvo, što u tim stopama jamb priliči, koji je troheju u harakteru protivan.”⁸⁶

I to su mjesta na kojima ne može nikako biti jamb.

⁸² Isto, str. 78.

⁸³ Isto, str. 78.

⁸⁴ Isto, str. 79.

⁸⁵ Isto, str. 84.

⁸⁶ J. Subotić, Nauka o srbskom stihotvorenju, str. 50., citirano prema Ružić, Srpski jamb i narodna metrika, str. 26.

U članku *O našem narodnom stihu*, (Srpski Letopis 63, 1843.) piše Subotić o jambu sljedeće: „Jambi se javljaju najčešće u prvoj stopi, a peta stopa nikad ne treba da se iz jamba sastoji; [...] zbog toga, što vrlo retko dolaze, imaju čisti horejski stihovi u redu mnogi mešoviti osobitu dražest: oni se ukazuju kao melodijska tema, o kojoj se bezbrojne varijacije predlažu, koje posle, kad se opet vrati, kao izvor sviju drugih prijatnih glasova, kao starog prijatelja, blagodarno i veselo dočekujemo i pozdravljamo.” Rima je nepotrebna i ograničava slobodu, a „gdi gdi pak upotrebleni daju slikovi osobitu silu i sladost: ali ji treba samo mesto da donese.”

Subotić je tvorac i izraza *vladavajuća stopa*, kojom on pokušava da pomiri činjenicu da se narodni stih sastoji iz tako različitih stopa:

„koja stopa u kom stihu vlada, poznaje se iz ritma i iz čisla stope: vladajuća stopa mora se u najvećem čislu nalaziti.”⁸⁷

Uopšte je Subotić prvi na srpskoj strani razradio sistemski metričku teoriju, iako na mjestima nejasno i konfuzno, ali sa važnim zapažanjima i uz karakteristične slabosti teoretičara XIX vijeka, koji su koketirali između kvantiteta i akcenta s jedne strane, a uočavali silabičnost narodnog stiha s druge strane.

Vinko Pacel je 1864. godine u „Književniku” objavio članak *Stih i naglas narodne pjesme*. On iznosi mišljenje da se stih narodne pjesme „osniva na naglasu”.

“Pravilnost je u tom što je u stihu odmor, a na početku stiha i iza odmora prva slovka naglašena, ako i nije ili ne bi bila naglašena u prozi.”⁸⁸

No, i Pacel nema jasne sisteme i miješa akcenat sa kvantitetom pa su mu spondeji riječi poput: *ostrić, kovač, prozor, pišem* itd., tj. on ipak uzima i kvantitet kao metrički faktor.

Vatroslav Jagić je pisao u više navrata o stihu i metru, a zahtijeva da se pođe od „potreba našeg jezika”. On upućuje zamjerke i zastupnicima klasične kvantitativne metrike poput Milovanova, ali i silabistima. Njega se ne može jednoznačno svrstati ni u jednu od pomenutih teorija jer on različite stihove različito tumači, a i uopšte je pokazao više sluha i fleksibilnosti za različite pristupe stihu, nego većina njegovih savremenika.

Jagić polazi od pitanja da li „naglas ili količina ili jedno i drugo” i u kojem razmjeru učestvuje u građenju ritma. Jagić radi i na rješavanju pitanja kvantitativne metrike i postavlja pitanje „koje će se slovke u stihu uzeti za duge, koje li za kratke?” Smatra da se u heksametru

⁸⁷ Jovan Subotić, O metriki n sp.s. I, Letopis, citirano prema Ružiću, Srpski jamb i narodna metrika, str. 28.

⁸⁸ Citirano prema Franičeviću, O nekim problemima našega ritma, str. 28.

ne treba odstupati od „izvornog mjerila” i da „kod pjesništva valja upravo od pjevanja izaći, a ne pako od prozaičkog izgovora”, nego onako „kako gusle pokazuju”.⁸⁹

U članku *Dvanaesterac u starijim pjesmama slavenskih pjesnika u Dalmaciji* tvrdi da je dvanaesterac silabički stih jer se „ne uzimaju u obzir nikakvi uzajamni ritmički odnosi među pojedinim slogovima, dužina ili kratkoća sloga ne igra nikakvu ulogu, a isto se tako ne obraća ni najmanja pažnja na naglasak.”⁹⁰

U tekstu *Južnoslovenska narodna epika u prošlosti* (Arhiv IV, 1880.) polazi Jagić od analize bugarštica i poredi ih sa desetercem i uočava niz podudarnosti. On se ne slaže u potpunosti sa mišljenjem Miklošića, po kome je dugi stih bio prisutan u hrvatskim krajevima, a da je desterac bio njegov pandan na srpskoj strani. Jagić iznosi mišljenje da je deseterački stih narodne poezije vjerovatno nastao kraćenjem od dužih bugarštica. Slično mišljenje, no drugačije obrazloženo, imao je i L. Zima. Jagić razrađuje tu misao u smjeru da se deseterac uopšte razvio iz dugog stiha:

„Pita se samo [...] kako se međusobna zavisnost u paralelnim pjesmama ne da poreći, na kojoj strani da tražimo original? [...] Ja ne sumnjam ni časa, kako da na to odgovorim; čvrsto sam uvjeren, da se predložak ima tražiti u pjesmama dugog stiha i da su ove služile desetercima kao uzor.”⁹¹

Dakle, Jagić primjenjuje sve tri teorije kvantitetsku za heksametar, djelomično akcenatski za 15-terac, te konačno silabičku u tumačenju dvanaesterca.

Adolf Veber-Tkalčević je 1877. objavio članak *Nješto o pjesničtvu hrvatskom*. Zastupao je u osnovi akcenatski princip, ali priznaje i dužine. Za njega je melodija također osnova ritma i smatra da je narodni pjevač: „nastojao da mu se pjesnički udarac složi s glasbenim, to jest da metne naglašenu slovku ondje gdje stoji viša kajda.”⁹²

U predgovoru „Junakinje Mile” (1863.) tvrdi da se „naški stih gradi po naglasku”, a da dužina pomaže naglasku.

„Svaka naglašena slovka ima se smatrati dugom, a nenaglašene moraju stajati u tezi. Jednoslovčane čestice s kratkim naglasom mogu se, ako ustreba, smatrati kratkimi”. „Duga je slovka u arzi kad ustreba”. Veber konstatira da je naš jezik antijambičan i da su jambovi troheji sa anakruzom. Kod Vebera se osjeća opšta tendencija miješanja akcenatskog i klasičnog metra.

⁸⁹ Vatroslav Jagić, *Južnoslovenska narodna epika u prošlosti*, Izabrani kraći spisi, Zg. 1948.

⁹⁰ Vatroslav Jagić, *Dvanaesterac u starijim pjesmama slavenskih (srpsko-hrvatskih) pjesnika u Dalmaciji*, u *Izabrani kraći spisi*, Zg., 1948., str. 318.-338.

⁹¹ V. Jagić, *Južnoslovenska narodna epika u prošlosti*, Izabrani kraći spisi, Zg. 1948., str. 235.

⁹² Citirano prema Franičeviću, str. 30.

Ivan Trnski je 1874. objavio u Vijencu svoju raspravu *O našem stihotvorstvu*. Njemu je ritam „uzamanica naglašanih i nenaglašanih slovaka”, a sklad se javlja „kad se u svijeh ili sudarajućih se stihovih naglašene slovke što više na isto mjesto stavljaju”; i dalje „naglašene (se) slovke po stalnom nekom pravilu izmjenjuju s nenaglašenim”. Tako da se njega može smatrati prvim ‘silabotonistom’ kod nas, govoreći današnjim metričkim rječnikom.

Govoreći o staroj dubrovačkoj poeziji Trnski konstatira da se u njoj „držalo stanovita broja slovaka”, ali se „makar i neznadice gledalo više kud će doći naglašena slovka i da bude čist odmor”. Trnski ipak smatra da nam stope nisu potrebne „jer govoreć stihove ne dielimo ih u stope, ne razlučujemo ih”.

Iako smatra da je naš jezik antijambičan, priznaje „rastući sklad“, naročito u poslovicama: „*Ne guli kore, ne čini gore*”.

Postavlja pitanje spondeja, tj. dva uzastopno akcentirana sloga i daje primjer: „*Dva loša ubiše Miloša*”, i smatra da „prvoj otimlje naglas druga”, tj. da spondeja ne može biti, iako na drugom mjestu navodi 3 uzastopna akcenta i navodi primjer:

Glas, grom, sablja tries nebesa.

Trnski smatra da je najprimjerenije stihove prikazivati muzičkim sredstvima notama i tako označava najčešće oblike stihova notama. Tako je po njemu trohej metar „na jednu padajuću nizinu” koji može dolaziti u više različitih oblika: dvije naglašene zaredom, gdje „prva otimlje naglasak drugoj”, prva naglašena, a druga nenaglašena, u osmercu može „biti u svakoj poli na 1. mjestu samo jedna naglašena, a padajući sklad ostaje: *kome ću ja nazdraviti*, ili samo na 3. mjestu u svakoj poli ovako: *Oveseli razgovori*, ili u jednoj poli na 1., a u drugoj na 3. mjestu: *Kako ću te osokolit* ili obratno: *Osokoli kraljevića*; tj. u prvom polustihu na 3 slogu, a u drugom je iktus samo na 1. slogu.”

Trnski donosi sljedeća pravila za trohej:

1. Da u stihu padajućem na jednu nizinu ide prva naglašenica svake riječi dakle, i proklitika kad naglasak na nju skače ili 1. ili 3. ili 7. ili 9. ili 11. mjesto, dakle mjesto lihoga (tj. neparnoga, op. S.P.) broja.
2. Da svaku naglašenicu na takvu mjestu može zamijeniti nenaglašena, kad za njom ide opet naglašena.
3. Da posljednja slovka svih na jednu nizinu padajućih stihova lihoga broja slovka ima biti nenaglašena a posljednja naglašena, jer ne dolazi za njom druga nenaglašena i jerbo to čistoća slika zahtijeva, gdje se njim začinjava sklad stiha.
4. Da prva naglašena slovka nijedne riječi ne smie doći na mjesto ne naglašene, kad je slovka pred njom nenaglašena ili kad za njom dolaze samo dvie nizine.”

Trnski smatra da kod nas nema daktila ali daje pravila za daktil:

„Pada li stih sjedne visine na dvije nizine to ide prva naglašena slovka svake besjede ili 1. ili 4. ili 7. ili 10. ili 13. mjesto [...] naš narod ima dosta takvih stihova gdje su na kraju dvie nizine. Ali ne nađoh u narodnih pjesnah nijednoga primjera gdje bi padanje s jedne visine na dvie nizine uzamance i dosljedno izvedeno bilo, a ne znam u ovaj par ni za koju drugu umjetnu pjesan gdje bi visina padala vazda na dvie nizine. S toga je valjda narod prevalio skladu kojim se izmjenice s nekih visina pada na dvie s nekih na jednu nizinu. Evo primjera: *Vince je teklo nama je reklo; Odvi se Mara od rada;*

Srećno ti bilo ruho vjenčano ... Iz navedenih primjera i iz same naravi toga ritma izvode se ova pravila:

1. Ni na jedno mjesto naglašene slovke pred dviema nizinama ne smie se postaviti ne naglašena, a na ono pred jednom nizinom samo u velikoj nuždi, jer ionako taj sklad ima više nizina nego li visina.
2. Na svakoj nizini može stajati druga naglašena iste a onda i druge rieči, kada pred njom naglašena proklitika zaprema mjesto visine.
3. Gdje stih dva ili više puti uzamance na jednu a istim sreće 4. ili 5. visine na dvie nizine pada, ondje se dakako oni dielovi stiha grade po pravilah što smo ih naznačili za stih padajući na jednu nizinu.”

Trnski poslije daktila prelazi na jamb i smatra da se predugo “u nas krivo sudilo da ne imamo rastućega sklada, tj. da nam je jezik antijambičan.”⁹³

„Nekako naši pjevodruzi i prijatelji iz Dalmacije zaziru od onih pjesama što ih rastućim skladom pišemo, tobože što im nema ugleda ni u sbirkah narodnih pjesama ni u dubrovačkoj knjizi.”

Trnski navodi niz poslovice sa jampskim rasporedom akcenata:

„*Ispeci pa reci, Ne guli kore ne čini gore, Što bliže Nišu sve gore pišu ...*”.

Povodom jamba Trnski navodi još i mišljenje po kome se smatralo da je trohejski intoniran deseterac neprikladan za dramsku deklaraciju:

„Još ću napomenuti da mi je još prije deset godina govorio Svetozar Miletić, koliko mu se narodni (na jednu nizinu padajući) deseterac čini neprikladnim za dramatičnu deklamaciju, slijetajući me, ne bi li se latio jamba (rastućeg sklada), o kojem je se govorilo da ga u našem jeziku ne ima [...]”

Trnski smatra da se vremenom vježbom razvio pravi jampski stih koji ima i svoja pravila:

„Naukom i vježbom dočeralo se do današnje vještine, te tako uslobodismo se ustvrditi da su građenju uzamance s jedne nizine rastućega stiha ova pravila:

1. Prvu naglašenicu svake rieči, dakle i proklitike, kada naglasak na nju skače, ide mjesto tahoga (parnog, op. S. P.) broja.
2. Svaku naglašenicu izim one na prvom mjestu tahoga broja može zamieniti nenaglašena i kada za njom ide opet nenaglašena slovka.
3. Predposljednja slovka u svih uzamance s jedne visine rastućih stihovih tahoga broja slovaka ima biti nenaglašena posljednja, posljednja naglašena.

⁹³ Trnski, Pouka o našem stihotvorstvu, Vienac, zabavci i pouci, Zg. 1874., (str. 490-554.), str. 538.

4. Jednoslovčana naglašena riječ smie samo onda doći na prvu nizinu, kada joj neposredce za njom sljedeća riječ prvom naglašenicom i logičnim naglaskom otimlje naglasnu snagu.

5. Na svaku drugu nizinu smie doći prva naglašenica bilo koje rieči samo onda kad je slovka i pred njom i za njom naglašena.”

Kod uzlaznog (jampskog) ritma navodi Trnski dalje mogućnost variranja sa anapestom:

„Raste li stih s jedne a onda uzamance s dviuh ili izmjenice sad s jedne sad s dviuh nizina na jednu visinu onda se držimo ovih pravila:

1. Ni na jednu visinu pred dviema nizinama ne smije doći ne naglašena slovka na onu pred jednom nizinom samo u velikoj nuždi jer i onako taj sklad imade više nizina, nego li visina.

2. Na svakoj nizini može stajati druga naglašenica iste, a onda i druge rieči, kada pred njom naglašena proklitika zaprema mjesto visine.

3. Na prvaj nizini ima po pravilu biti nenaglašena slovka, a može ju zamijeniti jednoslovčana naglašena riječ samo onda kada joj neposredice za njom sljedeća riječ prvom naglašenicom i logičnim naglaskom otimlje naglasnu snagu.”

Govoreći o odmoru, tj. cezuri, a držeći se „ponaj pače narodom posrena” navodi Trnski sljedeća pravila:

„1.) Odmor je u nastavkov da drugi dio stiha izlazi gotovo novim stihom, a lega ni prvi dio proklitikom dočeti ni drugi dio enklitikom dočeti ne smije

2.) U stihovih padajućih na jednu nizinu nema odmora do sedmerca. U sedmercu, osmercu, devetercu i desetercu odmor je iza 4. slovke u jedanaestercu i dvanaestercu iza šeste slovke. Koji bi stih istoga kraja imao više od dvanaest slovaka trebao bi mu još jedan odmor, al onda je bolje razastaviti ga u dva stiha, i gdje koga teče, udesiti mu toj odušak.

3.) U stihu padajućem sa svake visine na dvie nizine, ne treba nikakva odmora, dakako ni onda ako iza posljednje visine dolazi samo jedna nizona ili ako se posljednjom visinom stih svršuje.

4.) U stihovih padajućih izmjenice na dvie i na jednu nizinu ide odmor od osmerca počamši malne svaki put iza 5. slovke. Na istom mjestu spomenuti dodatci osmercu i duljim stihovom padajućim na jednu nizinu imadu se posebnim stihom smatrati, primjerice:

Sinoć moma dovedana

Malo večera

5.) U stihovih rastućih uzamanace s jedne nizine ne ima do osmerca nikakva odmora, u osmercu, devetercu, desetercu i jedanaestercu dolazi odmor pravilno iza pete u dvanaestercu i trinaestercu iza sedme slovke, a iznimice može se za dvie slovke napried ili nazad premiestiti.

6.) U stihovih rastućih s prve jedne a onda svejednako s dvijuh nizina ne treba odmora, dakako ni onda ako iza poslj. visine dolazi samo jedna nizona, ili ako se posljednjom visinom stih svršuje.

7.) U stihovih rastućih izmjenice sad s dvijuh nizina ide odmor od deveterca počavši šestom slovkom npr.:

Da nije sirota- ne bi nas sunce grijalo

Tko ljeti planduje zimi gladuje “

Završavajući svoju radnju o metrici razmatra Trnski još i slik, tj. rimu i konstatuje 4 vrste rime (slika) i to:

„1. Muški, kad se stihovi dokončavaju visinom te je samoglasnik te visine i suglasnik, ako ga ima isti u bar dva stiha.

2. Ženski naglašeni slik zove se onaj gdje se samoglasnici posljednje visine i nizine te među njima i na kraju stojeći suglasnici bar u dva redka posve sudaraju npr. :

Nek samo plače

Dok bude jače

3. Ženski je nenaglašeni slik onaj gdje po navedenih pravilih visina pred posljednjom nizinom valjano zastupa ne naglašena slovka ili gdje iza posljednje visine pravilno dolaze dvie nizine, koje su u obadva slučaja bar u dva redka, posve sudaraju, primjerice:

Rod si blagom nàdarova

Sveta ruka Jòsipova

Slave vienci nàkićena

Življët će mu ùspomena.

4. Djetinjim slikom zovemo po Milovanovu sudaranje trijuh posljednjih samoglasnika (s jedne visine, a za njom dvijuh nizina) te među njima i na kraju nalazećih se suglasnika, bar u dva redka, primjerice:

Evo s neba zvanice

Liepe sjajne danice

Rasla tanka jelika

Na dva brda velika.”⁹⁴

Uopšte je Trnski sa svojom (silabičko-) tonskom metrikom bio najutjecajniји teoretičar stiha skraja XIX i s početka XX vijeka u Hrvatskoj.

August Šenoa je u predgovoru *Antologiji pjesništva hrvatskoga i srbskoga* (1876.) u raspravi „*O poetici*” iznio i svoja zapažanja o metrici. On u potpunosti slijedi Trnskog, a još je rezolutniji u pogledu deklarisanja za akcenat:

„Našlo se i naših pjesnika n. Pr. Katančić, koji su proti duhu našega jezika sliedili latinska pravila, pa im se pjesme nemogu ritmički ni čitati ni pjevati. Katančićevi heksametri su pravi monstrum nesklada, dočim pjesma „Serba u Molvici“, građena po naglasu rieči, vrlo glatko i skladno teče. Temelj našega stiha je naglas rieči, a stih hrvatski je omjereni sbroj naglašениh ili nenaglašениh slovaka, koje se pravilno izmjenjuju“. I dalje „Mi brojimo i naglašavamo slovke [...], poznajemo stih rastući (sličan jambskom), padajući (sličan trohejskomu), poskočni (sličan daktilskom), nu zato možemo na hrvatskom jeziku po razredbi naglasa graditi sve vrsti i stranih i starih stihova. Ako po analogiji govorimo o trohaiskom, daktilskom i jambskom stihu, to opažamo, da

⁹⁴ Isto, str. 554.

u narodnom i starom pjesničtvu nalazimo trag samo prvoj i drugoj vrsti, a jampskom samo u gdje kojih poslovičah“. Primjer za rastući ritam navodi Šenoa kao i Trnski u poslovičama:

„*Tko vino pije opit će se. Tko konja jaše ubit će se.*“

Naročito negativno će Šenoin tekst prikazati Luka Zima kao silabist, izlažući kritici mjesta gdje Šenoa ističe tonske karakteristike stiha.

Šenoa, dakle, ostaje u potpunosti u sistemu kojega je naznačio Trnski.

Milivoj Šrepel je 1886. godine objavio rad *Akcentat i metar junačkih narodnih pjesama*. On polazi od Vuka i pokušava da prouči kako se pjesme kazuju, i ukazuje na antagonizam ritma i akcenta. U narodnom desetercu vidi tri muzičke teze: prva je pred dierezom, a dvije su u drugom polustihu, dakle, na prvom, petom, i na sedmom ili devetom slogu. Interesantno je da će ovakvu tezu iznijeti i skoro vijek kasnije Jakobson, a prihvatit će je i Taranovski.

Šrepel navodi osam obrazaca deseterca. Prvi polustih svodi na dva obrasca. Za drugi polustih navodi šest oblika.

On bilježi i dužine, ali ih ne izjednačava sa akcentom. Šrepel navodi procente stihova sa trohejima, daktilima te njihovim kombinacijama i po tome je on prvi naučnik kod nas, koji je primijenio statistički metod u teoriji stiha.

Vladimir Ćorović pisao je 1909. u Čupičevoj godišnjici „*O srpskom jambu*“. On polazi od činjenice da „trohejsko slaganje nije obligatno“ u našem stihu. Po njemu je jamb moguć u našem stihu, ali „ne može da bude sasvim čist i dosljedan, nego mora da pravi kompromise“. Ćorović dvosložne riječi sa dužinom na drugom slogu tretira kao spondeje (*brijāč, gospōd, rúka*).⁹⁵ Tako da Ćorović ne određuje metar samo na osnovu naglasa.

Antun Barac u studiji *O Vidriću* (1940.) u poglavlju „O ritmu i stihu“ tvrdi da je :

„sva hrvatska novija metrika, od svojih prvih početaka, tamo od Katančića, nalazi se na krivom putu“ i to zato što je već u samim počecima „zasnovana na dvjema krupnim zabludama“⁹⁶.

Po njemu su te zablude: staroklasična metrika i pisani mjesto govorenog stiha. Predstavnicima tih dvaju zabluda, po Barcu su s jedne strane Katančić, koji je „za osnovu te metrike uzeo staroklasičnu metriku, koja je bila u skladu sa svojstvima grčkoga i latinskoga jezika, ali nije proizašla iz našega jezika“; a s druge strane je Trnski, koji je po njemu „doista iznio

⁹⁵ Citirano prema Franičević, str. 38.

⁹⁶ Antun Barac, *O Vidriću*, poglavlje V “O ritmu i stihu”, Zg. 1940., str. 70. – 84.

dragocjen materijal i vrijedna opažanja”, ali da od tih konstatacija nije pošao dalje i umjesto toga samo je prenio poglede njemačkih metričara, „umjesto da na osnovu sabrane gradje ispita bitne karakteristike svih tih naših stihova, i prema tome osnovne značajke naše metrike, u vezi sa zvukom i duhom našeg jezika.”

Barac zaključuje da tek treba pronaći osnovne kriterije “kojih treba da se drži hrvatski pjesnik.” On smatra da se pravila naše metrike mogu izvesti „samo na osnovi narodne pjesme”, koja je „djelomično određena za recitaciju i govor, a ne za čitanje, pa se zato u nju nije moglo uvući ništa iskonstruirano i knjiško.”

Ali konstatuje i to da narodna poezija „ima pružiti samo načela, koja će umjetniku pomoći u novom vlastitom stvaranju.”⁹⁷

Radovan Košutić objavio je 1940. godine svoju metriku pod naslovom *O tonskoj metrici u novoj srpskoj poeziji*. Košutić je kao polaznu tačku i ideal uzeo ruski tonski (tačnije silabičkotonski) stih.

On po svaku cijenu traži stope i ravnomjernu izmjenu naglašanih i nenaglašanih slogova, dakle, silabičkotonski princip i smatra da je naša narodna metrika krivac da su se pjesnici povelili za njom pišući ‘iskvarene’ stihove. Košutić se nada „da će doći vreme kad će se i naš sluh izoštriti i odvići od ovog skakutanja po različitim stopama u jednom istom stihu i uskakivanju iz metra u metar.” Međutim, poezija se razvijala upravo obratnim pravcem. Da je takva jedna čista tonska metrika, kakvu on propagira moguća, potkrepljuje Košutić svojim ‘čistim’ trohejskim, jampskim, daktilskim, amfibraškim i anapestskim stihovima na kraju knjige. Knjiga je podijeljena u tri dijela: čista tonska, pomiješana i nepravilna metrika.

Najveći dio klasične poezije svrstao je on u aritmiju i većina pjesnika je negativno ocjenjena. Po Košutiću je trohej najčešći i najprirodniji naš stih. Za jamb misli Košutić da je tuđi stih i da je došao iz tri pravca. Iz ruske književnosti preko prevoda Puškina, iz njemačke preko Branka Radičevića, a iz engleske književnosti preko prevoda Shakespeara. On smatra da jamb potpuno negativno određuje cezura, jer ona siječe jampske stope u sredini i poslije nje dolaze sve sami troheji tako da se dobija jambo-trohej.

Košutić zahtijeva potpuno („skroz”) ostvarivanje određenog metra i smatra da bi jampski jedanaesaterac otuda trebao da ima cezuru poslije 4. sloga, koji bi trebao biti naglašen da bi se dobio ‘skroz jamb’.

Najveći domet ove knjige čini dio o dužinama, tj. uspostavljanje pravila o dužinama u našem silabičkotonskom stihu. Po tom pravilu se svaka dužina koja stoji na jakom vremenu stiha

⁹⁷ Antun Barac, O Vidriću, str. 74.

može iskoristiti kao iktus, bez obzira da li ispred ili iza nje stoji akcenat, a preko nje se prelazi ako ona stoji na slabom vremenu stiha.

Košutićeva knjiga je značajna najprije zbog doprinosa o ulozi dužina u silabičko-tonskom stihu, ali je s druge strane pisana normativno i kritikovana je kao dogmatična (Ružić, a dijelom i Taranovski i Kojen), ali se s druge strane ti isti autori, predstavnici silabotoničke teorije pozivaju na Košutića i polaze u pravilu od njegovih pretpostavki i nalaza.

1.4. Predstavnici silabičko-tonske teorije

Poseban doprinos južnoslovenskoj metričkoj teoriji i uopšte teoriji stiha dao je Roman Jakobson. Oslanjajući se na svoja fonološka istraživanja Jakobson je dao nezamjenjiv poticaj razvoju teorije stiha uopšte. Jakobson je kao jedan od najinventivnijih filologa XX vijeka, koji je na najbolji način povezo jezičku i književnu nauku, sa svojih nekoliko radova o srpskohrvatskom narodnom stihu, dao naizbrisiv doprinos ispitivanju novoštokavskog stiha.

Osnove svojih opštih metričkih pogleda iznio je Jakobson već u svojim ranim radovima, u knjizi *O češkom stihe* (1923.), kao i u nešto ranije objavljenom eseju *Novejšaja ruskaja poezija* (1921.), koje će vremenom samo još dopunjavati i koji će svoju krunu dobiti u tekstu *Lingvistika i poetika* (1960.). U knjizi *O češkom stihe* dat će Jakobson fonološki opis češkog stiha i rehabilitirat će na izvjestan način kvantitet u češkom stihu, kao češkom jeziku fonološki imanentan elemenat. U ovoj knjizi raspravlja Jakobson između ostalog i pitanje dužine u češkom stihu, kao i suodnos fonoloških elemenata jezika i pitanje samog akcenta u načinu raščlanjavanja jezičkog materijala u stihu. Tu on dolazi do važnosti granice riječi kao pokazatelja mjesta akcenta, ali i kao važnog ritmičkog faktora. Sličan rezultat imao je i prije Jakobsona njegov savremenik iz Moskovskog kružoka Tomaševskij u analizi Puškinovih 4- i 5-stopnih jambova. U knjizi *O češkom stihe* definira Jakobson i pojam *prevarenog očekivanja* kao relevantnu ritmičku veličinu.

„Ritam je doživljaj vremena u poeziji”, kaže tamo Jakobson, a ritam se prenosi preko ritmičkih impulsa. Ponavljanjem ritmičkih impulsa ostvaruje se određeni *horizont očekivanja* (Erwartungshorizont) Očekivanje ritmičkih impulsa omogućava nam doživljaj samog vremena, tj. ritma. Izostanak određenog ritmičkog signala izaziva efekat *prevarenog očekivanja*, što ritmu daje posebnu draž.

Jakobson je u više navrata pisao o novoštokavskoj poeziji. Prvi puta u prikazu Vallanove studije *Les chants epiques des Slaves du sud* (1932.) pod naslovom *Novij trud o*

jugoslavjanskom epope. Ovdje razvija Jakobson svoju teoriju o metričkim konstantama, dominantama i tendencijama i prigovara Vallanu što je kao i većina domaćih autora uzeo u obzir samo metričke konstante, a zanemario metričke tendencije. Godinu dana kasnije objaviće Jakobson tekst *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen* (1933.) u kojem će iznijeti srž svojih metričkih zapažanja u obliku fonološke analize novoštokavskog narodnog stiha. On se u skladu s njegovim fonološkim učenjem suprotstavlja fonetičkom pristupu stihu:

„Nije zvuk već jezička jedinica – glas – onaj materijal od kojeg se izgrađuje stih. Kod glasova je bitna njihova fonološka vrijednost.” I dalje: „Stih spada u oblast fonologije, sa fonetskog stanovišta može se ocjenjivati samo recitovanje.”⁹⁸

U nastavku teksta zamjera Jakobson dotadašnjoj nauci što je potpuno zanemarivala ritmičku ulogu granica riječi. Ideju o ritmičkoj ulozi granice riječi, vidjeli smo, Jakobson je detaljnije razradio već u knjizi *O češkom stihe*. U nastavku teksta Jakobson razrađuje formalističku ideju o postojanju idejne (metričke) šeme stiha i njenu (ritmičku) realizaciju.

„Ta šema fungira kao jedan ritmički impuls ona je svakom stihu nametnuta kao ritmički zadatak; te ona na taj način spada u bitne osobine stiha. Dok su pojedini delovi te idejne šeme u stihovima konstantno zastupljeni, dotle ostali dolaze do izraza samo kao osnovne tendencije, ne kao obaveznost te se stoga stih veoma često karakterizira samo po svojim konstantama, a ritmičke tendencije se predviđaju.”⁹⁹

Otuda zaključuju Jakobson da je neodrživa podjela stihova na kvantitativne, silabičke i akcenatske.

Jakobson je analizirao s-h deseterac na primjeru dvaju Vučićevih (crnogorski pjevač koga je Gesemann snimio u Berlinu 30-tih godina) pjesama s ciljem da pokaže „u kojoj sve mjeri mogu biti raznovrsni fonološki sastavni dijelovi strukture stiha.”

On navodi tradicionalnu definiciju deseterca sa dvjema osnovnim konstantama: Stih od deset slogova i stalnom cezurom poslije 5. sloga. Ali navodi i da se ne može riješiti pitanje ovoga stiha sve dok domaći autori budu nijekali ulogu akcenta u njemu i uspostavlja tzv. konstante, dominante i tendencije. Jakobson dalje u tekstu vrši pravu strukturalističku analizu deseterca:

„Primjećuje se da postoji tendencija ka izbjegavanju zatvorenih slogova na kraju stiha.

[...] Slog deseterca može se prema tome shematski predstaviti neslogovna fonema + slogovna fonema.”

„Obavezna je granica reči pred petim slogom stiha. To je izraz opšte tendencije ka uspostavljanju granice reči pred neparnim slogovima stiha i time ka izdvajanju dvosložnih celina.”

Raspored leksičkih celina u stihu potčinjen je sledećim skoro konstantnim normama:

⁹⁸ Jakobson Roman, *Über den Versbau der Serbokroatischen Epen* (1933.), u prevodu, *Struktura srpskohrvatskih narodnih pesama*, u *Lingvistika i poetika*, Bg. 1966., str. 146.

⁹⁹ Isto, str. 148.

- a) Najmanje jedna od granica leksičkih celina mora se nalaziti pred neparnim slogom stiha, što znači da se ona mora poklapati sa granicom stopa. Leksičke celine sa parnim brojem slogova počinju, dakle, kod neparnih slogova stiha.
- b) Jednosložne leksičke celine ostvaruju se na mestima neparnih slogova stiha. U vezi s tim je proizašla obaveznost da se pred 4. i 10. Slogom stiha ne pojavljuju granice reči. U tim zakonima o jednosložnim leksičkim celinama pokazuje se trohejska tendencija deseterca, to znači tendencija ka alterniranju punog intenziteta naglasaka sa njegovim opadanjem: ovo opadanje ne smije biti opterećeno jednosložnom leksičkom celinom.”¹⁰⁰

Jakobson primjenjuje statistički metod u ispitivanju rasporeda akcenata na pojedinim slogovima u stihu:

„Raspored naglasaka u desetercu izražava izričitu trohejsku tendenciju: na neparne slogove stiha pada otprilike 75% naglasaka. Taj je raspored u izvesnoj meri uslovljen već činjenicom da u datom jeziku naglasak i inače najčešće stoji na početku reči, što upravo odgovara zakonima slogovnih grupisanja u desetercu.”¹⁰¹

Ovu tzv. trohejsku tendenciju tumači i Jakobson slično kao i Vallan prirodnom „troheičnošću” jezika, ali je ona kombinacija i prirode novoštokavske prozodije (da posljednji slog nije naglašen) i parnosložne strukture stiha, koja onemogućuje da se na kraju stiha pojavi naglašena jednosložnica (slučaj koji je u samom jeziku moguć, ali ga u stihu ne dozvoljava prozodijska struktura stiha).

U istom tekstu ističe Jakobson i sintagmatsku prirodu novoštokavskog akcenta, za razliku od ruskog kod kojeg je akcentat primarno leksički. Ovu je ideju Jakobson detaljnije razradio u uticajnom radu *Naglasak i njegova uloga u fonologiji riječi i sintagme (Die Betonung und ihre Rolle in der Wort- und Syntagmaphonologie)* objavljenog u Radovima praškog kruga. Ovdje pak, navodi Jakobson osnovne razlike između ruskog akcenta, koji je dominantno fungira kao leksički, ali i kao sintagmatski akcentat i novoštokavskog akcenta, koji u principu iskorištava samo sintagmatski naglasak¹⁰²

Vrlo važna razlika između ruskog i novoštokavskog akcenta za stih jeste i činjenica da je za novoštokavski stih važnija opozicija između akcenatskih cjelina, dok je za ruski stih važnija opozicija između slogova, tj. po dinamičnosti. S tim u vezi navodi Jakobson sljedeće:

„Za deseterac je opozicija slogova koji pripadaju različitim leksičkim cjelinama bitnija od opozicije slogova jedne te iste leksičke cjeline, dok u analiziranom ruskom stihu vlada obrnuta situacija. Još jedan primjer u ruskom klasičnom stihu nenaglašeni slog koji je okružen drugim nenaglašenim slogovima veoma rijetko ostvaruje iktus.”¹⁰³ (Ova činjenica će valjda, biti razlog da se u ruskom tako često javlja pirihij.)

¹⁰⁰ Jakobson, isto, str. 149.-150.

¹⁰¹ Isto, str. 150.

¹⁰² Isto, str. 151.

¹⁰³ Jakobson, isto, str. 152.

Ovu razliku dvaju prozodija podvlači Jakobson još i na primjeru problema naglašanih jednosložnca u desetercu:

„Isključivanje jednosložnih leksičkih cjelina iz pozicije nenaglašenog sloga svjedoči o relevantnosti naglaska sintagme u štokavskom stihu. Nasuprot tome analiza ruskog klasičnog stiha pokazuje da je ovde relevantan naglasak riječi od naglaska sintagme.”

Iz svega ovoga se može izvući i osnovna razlika prozodija dvaju jezika i njihova uloga u stihu. Dok ruski jezik iskorištava leksički akcenat kao relevantan, tj. on određuje značenje i vrši strogu razliku između naglašanih i nenaglašanih (pa su npr. nenaglašeni vokali skloni izostavljanju ili mućenju), dotle je novoštokavski akcenat određen sintagmatskom prirodom i on okuplja određeni broj slogova jedne sintagmatske grupe oko sebe i svi vokali i naglašeni i nenaglašeni se izgovaraju istom jasnoćom, tj. ne dolazi do mućenja ili ispadanja vokala. Naglašeni slog je obilježen određenom intonacijom – uzlaznom na bilo kom mjestu osim posljednjeg sloga, ili silaznom na prvom slogu sintagme ili riječi. Iz ovoga bi se moglo dalje zaključiti da je s jedne strane leksički akcenat u okviru riječi ili sintagme obilježen odnosom naglašenost:nenaglašenost, i time je svojstveniji silabičkotonskoj versifikaciji, a sintagmatski akcenat je obilježen odnosom melodijskog toka uzlazni:silazni, tj. melodijskim i kvantitativnim tokom i bio bi obilježen melodijskim odnosima kadenca (ili polukadenca): antikadenca, a obilježen je i prostornim – slogovnim odnosima i svojstveni je silabičkoj versifikaciji. Ovakvo tumačenje (Jakobsonovih nalaza) vodi nas nužno ka činjenici da novoštokavski stih u odnosu na njegovu prozodijsku bazu moramo najprije označiti kao silabički naspram ruskog silabičko-tonskog.

Povodom deseterca navodi Jakobson dalje i melodijsko-intonacijske signale *kadencu* i *antikadencu*.

„Kraj stiha karakteriše ,gledano sa stanovišta fonologije rečenice, kadenca, odnosno antikadenca. Unutar stiha se stalno nalazi jedna polukadenca, koja se većinom podudara sa cezurom.”

Jakobson još pominje i od Maretića uočenu kvantitativnu klauzulu:

„Kraj stiha sadrži ne samo rečenično-fonološku kadencu već i kvantitativnu klauzulu. Ako je 9. slog deseterca naglašen onda je on uz pojedinačne izuzetke po pravilu dug, ako je 7. ili 8. slog stiha naglašen onda je on s isključenjem malobrojnih izuzetaka po pravilu kratak. U odnosu na nenaglašene slogove ostaje prisutna tendencija ka kv. klauzuli. Sedmi i osmi slog naginju kratkoći, a deveti dužini.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Isto, str. 153.

Međutim, ni Jakobson ne objašnjava fenomen kvantitativne klauzule, nego je samo konstatira kao pojavu, ali implicitno smatra da je ona prouzrokovana akcentom. Jakobson još navodi i da „deseterac izbjegava rimu cjelih stihova, dok nasuprot tome, stihovi koje ne posjeduju kv. klauzulu kao lirski deseterac naginju ka rimi.”

Tako je Jakobson u ovom radu udario temelje budućoj silabičko-tonskoj teoriji novoštokavskog stiha. Međutim, sam Jakobson ne kaže za taj stih nigdje da je silabičko-tonski, nego je samo ukazao na učestvovanje akcenta makar kao tendencije u gradnji ritma. No, ovaj i nekoliko drugih radova zbog svoje naučnosugestivne vrijednosti bili su presudni da se razvije silabičko-tonska teorija novoštokavskog stiha.

Jakobson je 1952. godine objavio studiju „Studies in Comparative Slavic Metrics”, koju je u „Prilozima za književnost” (1954., knj. XX) prikazao Taranovski.

U ovoj studiji navodi Jakobson da se u narodnoj poeziji Slavena „jasno [se] ističu tri vrste stiha različite po svojoj strukturi: 1) pjevani, 2) recitirani i 3) govorni.”

Jakobson je proučavao recitativni stih i upoređivao duži (od tri četverosložna članka) i kraći (od dva takva članka) stih naših tužbalica sa tužbalicama sjevernoruskim i ukrajinskim i sveo ih na zajednički prototip.

Govoreći o slavenskom epskom stihu Jakobson se još jednom osvrnuo na novoštokavski deseterac i svodi ga na ove konstante:

„1) izosilabizam; 2) sintaktička pauza između stihova (II); 3) cezura (I), tj. obavezna granica između akc. cjelina, koja dijeli stih na dva članka; 4) most ili zeugma (V) na kraju svakog članka: četvrti i deseti slog pripadaju istoj akc. cjelini, u koju ulaze treći i deveti; oni su uvijek nenaglašeni, u štokavskim dijalektima s novom akcentuacijom; 5) unutar stiha bar jedna od granica svake akc. cjeline mora da padne ispred neparnog sloga; akc. cjeline s parnim brojem slogova moraju početi neparnim slogom stiha; 6) kvantitativna klauzula: pod akcentom deveti slog je obično dug, a sedmi i osmi su kratki.”

Jakobson navodi i nekoliko ritmičkih tendencija i to:

„1) nenaglašene dužine mnogo su češće u devetom nego u ma kom drugom slogu stiha; ako se izuzmu početni slogovi članaka, nenaglašene dužine su najrjeđe u sedmom i osmom slogu; 2) granice između akc. cjelina teže da padnu ispred neparnih slogova u stihu, a izbjegavaju parne; 3) parni slogovi deseterca izbjegavaju akcente, a neparni slogovi teže ka naglašenosti; 4) svako parno jako vrijeme pokazuje manji procenat akcenata nego oba najbliža neparna; 5) većina stihova ima tri rečenična akcenta: jedan u prvom, a dva u drugom članku; dva posljednja akcenta normalno su bliže vezani između sebe negoli s prvim; 6) zatvoreni slogovi se izbjegavaju na kraju stihova, a unutar stiha krajnji suglasnici zatvorenih slogova u dikciji se pridružuju idućem slogu.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Jakobson, „Studies in Comparative Slavic Metrics”, SW IV., str. 414-464., citirano prema Taranovskom, Prilozi za književnost, istoriju, jezik i folklor, knj. XX, Bg., 1954., str. 350.-360.

Tako je Jakobson sa ovih nekoliko radova presudno odredio teoriju stiha novoštokavskog i uopšte slavenskog stiha. Jakobsonove će metričke ideje biti nezaobilazne za svaku dalju analizu ovog stiha, sa njegovim terminima metričkih konstanti, dominantni i tendencija, te sa terminom prevarenog očekivanja moći će se bez problema objašnjavati i novoštokavski stih kao silabičko-tonski. Ovaj pristup može se nazvati metričkim globalizmom, jer se ovakvim pristupom može svaki stih objašnjavati kao silabičkotonski. Najreprezentativniji predstavnici i nastavljači Jakobsonove teorije u novoštokavskoj teoriji stiha bit će K. Taranovski, D. Živković, M. Franičević, S. Petrović, Ž. Ružić i u novije vrijeme naročito L. Kojen.

Kiril Taranovski je jedan od najreprezentativnijih teoretičara našeg stiha, koji se opredjeljivao za silabotoniku. Striktno prateći metričku misao R. Jakobsona, Taranovski je razrađivao sopstvenu silabičko-tonsku teoriju novoštokavskog stiha. Taranovski se javio u literaturi radom *O ruskim dvodelnim ritmovima* (1940.). Taranovski insistira na tome da se proučava konkretan ritam, a ne apstraktan metar. Slijedeći Jakobsona on razlikuje metričke konstante dominantne i tendencije. Cijela je metrička teorija Taranovskog snažno inspirisana metričkom misli Jakobsona i to presudno Jakobsonovim idejama iz knjige *O češkom stihu*.

Tako i Taranovski uvodi kao glavnu potvrdu ritma i opravdanje mogućnosti silabičkotonske metrike u novoštokavskom stihu Jakobsonov pojam prevarenog očekivanja.

„Da je momenat očekivanja zbilja presudan za pesnički ritam, vidimo po tome što stihove štampane kao proza mi ne možemo odmah da osetimo kao stih, sve dok ne primetimo ponavljanje izvesnih ritmičkih signala i ne počnemo ih očekivati; takođe ni periodičnost običnog govora, koja je regulisana automatizacijom disanja, mi ne osećamo kao ritam, jer percipirajući smisao, mi nikakva ritmička ponavljanja ne očekujemo ili prema formulaciji savremenih psihologa, mi u tom slučaju ne doživljujemo vreme.”¹⁰⁶

Od Jakobsona preuzima Taranovski i pristup i metod, a kao osnovnu grešku svih školskih tradicionalnih metrika navodi unaprijed date i gotove sheme, koje ne vode računa o prirodi jezika.

„Savremena nauka o stihu, međutim, posmatra ritam kao organizovani sistem ponavljanja ritmičkih signala od kojih se neka ostvaruju uvek i potpuno (metričke konstante), a druge pak samo s manjom ili većom verovatnoćom (ritmičke tendencije). Kao ritmički signal pri tome služe razni jezički elementi: akcenat, kvantitet, granice između reči (ili tačnije, između akcenatskih celina), rečenična intonacija itd.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ Kiril Taranovski, O tonskoj metrici prof. Košutića, Južnoslovenski filolog, knj. XVIII, Bg. 1949/50., str. 176.

¹⁰⁷ Isto, str. 175.-176.

On uvodi eksplicitno pojam akcenatske cjeline, a poređenjem sa ruskim stihom (naročito u primjerima gdje ruski silabičkotonski stih odstupa od metričke šeme) pokušava da opravda velika odstupanja od metričke šeme u našem „silabičkotonskom” stihu.

Taranovski je u „Južnoslovenskom filologu” (XVIII, 1949-50.) prikazao Košutićevu „Metriku” i tu je osim primjedbi na samu knjigu iznio i niz vlastitih opažanja o našem stihu. On smatra da je Košutić „premerio stihove srpskih pesnika merilom ruske tradicionalne metrike.”¹⁰⁸

Nakon kritike Košutićevom zahtjevu za čistom tonskom metrikom i navodima o ‘pomiješanoj’ metrici Taranovski iznosi zahtjev o posebnim zakonima za srpski stih:

„mi teoriji prof Košutića o pomešanoj metrici i ametriji kod srpskih pesnika protivstavljamo teoriju o posebnim zakonima srpskog stiha koji se moraju otkriti iz pesničke prakse srpskih pesnika i obrazložiti prirodom srpskog jezika, tj nasuprot normativnoj metriku za svaki jezik napose.”¹⁰⁹

On ipak smatra da je tačna Košutićeva pretpostavka „da je srpski stih tonski (upravo silabičko-tonski).”¹¹⁰ Ali dalje dodaje da smatra i da „srpski stih nije stopni stih”; i ide još dalje i kaže da „nijedan se silabičkotonski stih ne sastoji od stopa nego od akcenatskih cjelina”. Tako on zanemaruje stope, a uvodi akc. cjeline kao ritmički faktor. Ova najmanja ritmička jedinica je različito nazivana: *članak* kod Milovanova, *metron* kod Zime, *Silbengruppe* kod Wollnera, *članak ili metrička riječ* kod Maretića, *akcenatska riječ* kod Matića, a od Taranovskog se uzima *akcenatsku cjelinu* kao osnovnu ritmičku jedinicu; i to bez obzira na kakvom metričkom stajalištu autor stajao. Granice između akc. cjelina postaju presudni faktor ritma, koji je važniji i od rasporeda akcenata. Raspored tih granica naziva Taranovski po ruskom *fraziranje*, a ono je osnova trohejske inercije. Taranovski dodaje i da „fraziranje dobrim delom ostaje izvan svesne regulacije od strane pesnika; ono je uslovljeno strukturom ritmičkog rečnika datog jezika.”¹¹¹

Taranovski se slaže sa Košutićevim mišljenjem da je „naš najobičniji metar trohej”, ali se ipak pita zašto je čistih troheja relativno malo, a mnogo više onih „na trohejskoj podlozi”. Za razliku od Košutića koji je to objašnjavao nedovoljnom teoretskom spremom pjesnika, Taranovski objašnjava to stanje tzv. *prevarenim očekivanjem*. No, poređenjem sa ruskim trohejom dolazi Taranovski do zaključka da u ruskom troheju „granice između akc. celina nešto češće padaju posle jakog vremena (u sredinu ‘stope’) negoli posle slabog (na granicu

¹⁰⁸ K. Taranovski, O tonskoj metrici prof. Košutića, str. 173.

¹⁰⁹ Isto, str. 189.-190.

¹¹⁰ Isto, str. 174.

¹¹¹ Isto str. 181.

‘stope’).” I onda zaključuje da u „ruskom troheju čvrstu osnovu trohejskog ritma čine akcenti, a fraziranje unosi u njega raznovrsnost dajući mu uzlazno-nizlazni karakter.”¹¹²

Za razliku od takvog stanja u ruskom Taranovski navodi da su u Zmajevom prevodu Puškinove „Poltave” parni slogovi, doduše, slabo vrijeme stiha, ali da je za ritam presudan raspored granica riječi: „izraženo u procentima fraziranje izgleda ovako: 95% svih unutarnjih granica između akc. celina pada (u Zmajevoj *Poltavi*) posle parnih slogova, dakle, posle slabog vremena, a svega 5% posle neparnih.”

„[...] U srpskom stihu, dakle, čvrsti „kostur“ trohejskog ritma čini trohejsko fraziranje dajući mu izrazito nizlazni „padajući“ karakter. Granice između akc. celina cepkaju stih u manje jedinice s parnim brojem slogova i vrše ulogu ritmičkih signala koji obeležavaju prestanak slabog i nastupanje jakog vremena. Baš kao ritmički signali one su važnije čak i od samih akcenata, jer ovi padajući katkad na drugi i šesti slog, unose više varijacija u stih i razbijaju njegovu monotoniju.”

Iz ovih činjenica zaključuje Taranovski da su ruski i srpski trohej dijametralno suprotni. „U ruskom akcenat čini bazu trohejskog ritma, a u srpskom - fraziranje.”¹¹³

Taranovski konačno zaključuje da je trohejsko fraziranje nametnuto:

„od ritmičkog rečnika srpskog jezika, ali je potencirano zbog ritmičke potrebe da se u stih unese momenat prevarenog očekivanja. Prema tome, stih znatno stilizuje „prirodan ritam srpskog jezika“ birajući iz njega akc. celine s parnim brojem slogova: u prozi njihov procenat (bez šestosložnih reči) iznosi 50,5%, u desetercu 81,2%, a u osmercu 93,%.“¹¹⁴

Po pitanju jamba, slaže se Taranovski sa Košutićevom tvrdnjom da je jamb kod nas vještački stih, ali upozorava da je jamb i u ruskoj poeziji vještački i da njime nije niko pisao do Lomonosova i da ga nema u ruskoj narodnoj poeziji. Taranovski ukazuje na Košutićevu analizu jamba koja posmatra zapravo samo jampski jedanaesterac i jampski deseterac. Taranovski navodi statistike jamba u raznim jezicima da bi pokazao kako se u većini jezika jambom ne ostvaruje po svaku cijenu i uzlazni ritam. On ukazuje još i na to da je jampski početak uglavnom i ostvaren, a da se dalje jampsko fraziranje teže održava prije svega zbog mjesta cezure. Taranovski dalje navodi da „u jambu granice između akc. celina padaju posle neparnih slogova, dakle ispred jakog vremena, a za jampsko fraziranje trebalo bi da padnu posle njega.”

„Ostvaruje se shema : OXO(XO(XO(XO(X (O), Umjesto sheme : OX(OX(OX(OX(OX((O))”¹¹⁵

¹¹² Isto, str. 178.

¹¹³ Taranovski, O tonskoj metrici prof. Košutića, str. 179.-180.

¹¹⁴ Isto, str. 183.

¹¹⁵ Isto, str. 184.

Taranovski tvrdi da oni koji traže jampsko fraziranje u tom stihu „nisu znali da ima mnogo više jezika koji ga ne ostvaruju od onih koji su u stanju da ga dadu”, štaviše da nema stiha u kome bi fraziranje bilo čisto jampsko. Taranovski navodi primjer češkog, gdje je akcenat vezan za 1. slog kao i poljski u kome je akcenat uvijek na pretposljednem slogu i da u tim jezicima jamb mora imati nizlazan karakter. Taranovski na ovom mjestu preuzima od drugih autora (Jakobson, Tomaševski) niz statistika za procenat granica za jamb u različitim jezicima. Iz tih statistika zaključuje Taranovski da su njemački i bugarski jamb takođe nizlazni, a ruski da je uzlazno-nizlazan, kao trohej.

„Prema tome srpski jamb bi išao u istu grupu s češkim i poljskim, bugarskim i nemačkim.”¹¹⁶

On se slaže sa Košutićevom tvrdnjom da su stihovi s tzv. anakruzom pravi jampski i da je to samo nepotrebna terminološka zbrka: „Detaljnou analizom prof. Košutić pokazuje da je jampski početak u srpskom lako ostvarljiv.”¹¹⁷

Činjenicu da se jamb bolje realizuje u prvom polustihu nego u drugom registruje i Taranovski i smatra da je Košutićevo tumačenje da je cezura uzrok tome potpuno tačno.

„Jampski početak je ne samo ostvarljiv nego je i ostvaren ... i on daje celom prvom polustihu (u 10-tercu i 11-tercu) jampski karakter. Dalje se jampsko fraziranje teže održava. Velika većina srpskih deseteraca i 11-eraca ima cezuru posle 5. Prof. Košutić sasvim tačno pokazuje kako je do nje došlo. Ta cezura čini da drugi polustih posmatran od prvog izgleda kao trohej

OXOXO||XOXOXO

O bajne noćill mislio sam tada

I opet menill beše pusto sve.”¹¹⁸

Taranovski ne objašnjava u potpunosti zakonitost rasporeda akcenata, nego samo odstupanje od pravilnog rasporeda granica u jambu, na način kako je to u troheju i konstatuje sljedeće:

„Za razliku od troheja, u kome osnovu ritma čini fraziranje, u jambu fraziranje ne može da postane ‘jampskim kosturom’, jer ono razbija jampsku inerciju ritma. Prema tome, regulatorom jampskog ritma moraju postati iktusi na parnim slogovima; dakle, za trohej i jamb važe različiti zakoni, što je sasvim razumljivo kad se ima u vidu da je trohej prirodni stih, a jamb veštački stih. U jambu mora biti strožiji raspored akcenata nego u troheju, što već možemo zapaziti ako pažljivije pročitamo nekoliko jampskih stihova. Pored toga i nenaglašena dužina može u jambu da ostvari iktus.”¹¹⁹

Kao najveću vrijednost Košutićeve knjige ocjenjuje Taranovski Košutićev prikaz prozodije i naročito njegovo formulisanje zakona o nenaglašenim dužinama. Taranovski navodi ovaj

¹¹⁶ Taranovski, O tonskoj metrici, str. 185.

¹¹⁷ Isto, str. 185.

¹¹⁸ Isto, str. 186.

¹¹⁹ isto, str. 187.

zakon u cjelini, a smatra da je „ovaj zakon o dužinama važniji za jamb negoli za trohej”¹²⁰ i to objašnjava na sljedeći način:

„U troheju dužina je važna kad ostvaruje posljednji iktus koji se rimuje npr. vragolan: dan; taj: uzdisaj, oproštaja:utaja, nano: rasplakano inače u sredini ili na početku stiha, akcenti pomereni na parni slog unose u stih raznovrsnost, mi znamo da pesnici npr. u osmercu , a i u desetercu rado upotrebljavaju polustihove tipa OXOO (lepotica) i zato u polustihu: po kucanju – ne moramo dužinu izgovoriti toliko tipično da ona preuzme ulogu iktusa. Drukčije je u jambu – tamo iktusi čine "jampski kostur" ritma i zato će svaka dužina koja stoji posle nekog kratkog akcenta koji pada na neparni slog dobro doći da ostvari iktus.”¹²¹

Ovim naglašava Taranovski još jedanput da se novoštokavski jamb bazira na akcentu, tj. da je silabičko-tonski stih par excellence.

Dalje navodi Taranovski da dužina i u češkom stihu ima istu ulogu i navodi Mahine stihove kao primjer.

Kiril Taranovski je u „Našem jeziku” 1951. godine objavio i članak *O jednosložnim rečima u srpskom stihu*. Tu je Taranovski ispitao naglašene jednosložnice s obzirom na način kako se one uklapaju u stih. Jednosložna se riječ u neparnim slogovima može pojaviti kao samostalna akc. cjelina, ali se može ostvariti i vezivanje sa sljedećom riječju, bilo da nadjača akcenat jedne ili druge riječi. Kod jačeg naglašavanja jednosložnica pojačava se i prethodna pauza, zato one dolaze iza prethodnih sintaktičkih pauza. Budući da je najjača pauza na kraju stiha, to one po Taranovskom dolaze najčešće na početak stiha, zatim na početak polustiha, i rjeđe u sedmom slogu deseterca. Ako ne padnu na jako vrijeme „gube potpuno ili delimično svoj akcenat, i izjednačuju se po ritmičkoj funkciji s nenaglašenim slogovima”, jer bi inače razbile trohejsko fraziranje. To važi i za umjetničku poeziju ali samo za trohejski stih, jer u jampskom stihu mogu one stajati i u jakom i slabom vremenu, pa i na kraju stiha. Taranovski ističe da su u jampskom stihu naglašene jednosložnice uopšte češće nego u trohejskom stihu ili u prozi. Tako po njegovoj statistici jednosložne akc. cjeline u prozi čine 7% riječi, u troheju 3%, a u jampskom desetercu 19% (10,5% na kraju stiha), a u jedanaestercu 13%.¹²²

U *Principima s-h versifikacije* (Prilozi, XX Bg., 1954.) iznosi Taranovski svoje poglede o našem stihu još iscrpnije i određenije. Njegov pristup je integralan, tj. on pokušava da objasni istim principima i narodni i umjetnički stih. Već na početku teksta konstatuje da „i srpskohrvatski narodni i srpskohrvatski umetnički stih imaju strogo silabičku strukturu” sa

¹²⁰ Isto, str. 195.

¹²¹ Isto, str. 195.

¹²² K. Taranovski, *O jednosložnim rečima u srpskom stihu*, *Naš jezik*, Bg. 1951., str. 32.-33.

obaveznom cezuroom kod stihova dužih od 6 slogova. Te ističe da raspored akcenata „nije tako strog kao silabička struktura stiha.”¹²³

Nakon uočavanja ovih silabičkih ‘konstanti’ stiha ističe Taranovski i ostale ‘tendencije’:

„silabička struktura stiha predstavlja samo onaj kalup u kome se ostala jezička sredstva – akcenti, granice između akc. celina, dužine i modulacije frazne melodije – stavljaju u službu pesničkog ritma i ostvaruju se, na ovaj ili onaj način kao ritmički signali, – bilo stoprocentno (kao metričke konstante) bilo s manjom ili većom verovatnoćom (kao ritmičke tendencije).”¹²⁴

On, međutim, još jednom ističe silabičku strukturu stiha koja se zadržala i u umjetničkom stihu:

„Iz narodne poezije s-h trohejski stih prihvaćen je i u umjetničkoj srpskoj i hrvatskoj poeziji, pri čemu je i tamo potpuno sačuvao svoju silabičku i akcenatsku strukturu.”¹²⁵

I ovdje ponavlja Taranovski svoje zapažanje da ritam trohejskih stihova počiva na granicama riječi dok jamb počiva na rasporedu akcenata. Osim toga smatra da je jamb „najvažnija tekovina naše umetničke poezije, koga u narodnoj poeziji takoreći i nema.”¹²⁶ Jamb se javlja u XIX vijeku, a u narodnoj ga poeziji skoro i nema.

O jambu je pisao Taranovski više u članku „O Krklečevu prevodu Puškinova Mocarta i Salijerija.” Za jamb smatra Taranovski da je nastao pod stranim utjecajem i da njegov ritam nije baziran na osnovu rasporeda granica riječi kao u troheju, nego upravo na rasporedu akcenata. Na ovom mjestu Taranovski pokušava da odredi jako i slabo vrijeme stiha.

Slogovi koji na sebe “privlače akcente predstavljaju *jako vreme* stiha (*temps marqué*), a slogovi na kojima se akcenti izbegavaju – predstavljaju njegovo *slabo vreme* (*temps faible*)”. Taranovski pokušava da nađe i neke zakonitosti u kvalitativnom rasporedu akcenata:

„Dok se jako vreme stiha ostvaruje bilo kojim akcentom (kratkim ili dugim, uzlaznim ili silaznim) na slabo vreme stiha (2. i 6. slog) obično padaju kratki akcenti i to većinom kratkouzlazni. To je sasvim razumljivo. Kontrast između kratkog naglašenog sloga i nenaglašenog mnogo je manji nego između dugog naglašenog i nenaglašenog. Što se pak tiče kratkouzlaznog akcenta, on je kao što je poznato dvosložan, a njegova expiratorna snaga je najslabija, zato se on ponajčešće javlja u slabom vremenu stiha. Naročito u onim slučajevima kad posle kratkog akcenta, koji pada na 2 odnosno 6. slog u idućem jakom vremenu (na 3. odnosno na 7. slogu) stoji nenaglašena dužina, onda se akcenat takoreći prigušuje, a dužina ostvaruje jako vreme.”¹²⁷

¹²³ Taranovski, Principi srpsko-hrvatske versifikacije, Prilozi za književnost, Bg. 1954., str. 15.

¹²⁴ Isto, str. 14.

¹²⁵ Isto, str. 16.

¹²⁶ Isto, str. 17.

¹²⁷ Isto, str. 19.

Taranovski je tako u ovih nekoliko radova razvio sopstvenu teoriju silabičko-tonskog stiha u kome se trohejski stihovi baziraju na rasporedu granica riječi, a jampski na osnovu rasporedu akcenata. Taranovski uvodi u metrički rječnik definitivno akcenatsku cjelinu kao ritmičku veličinu. Iako je ona pominjana već kod Maretića u identičnom smislu.

Marin Franičević je dao vrlo opširan prikaz dosadašnjih teorija stiha u svojoj knjizi *O nekim problemima našega ritma* (1959.), a u samim analizama tekstova polazi od zaključaka Taranovskog i na osnovu njegovih principa analizira hrvatski stih XIX vijeka sa nizom statistika, koje dokazuju trohejsku, odnosno jampsku prirodu stihova. Franičević je tako čisti silabotona i zauzima takvu poziciju i polemizira sa silabistima, a naročito sa Slamnigom i njegovom tezom da je versifikacija prvo bila silabička, a tek poslije akcenatska.

Franičević kao silabotona prigovara i Maretićevoj metrici i konstatuje da je kod njega ostalo neriješeno pitanje učešća akcenta u ritmu narodnih pjesama, tačnije pitanje jednosložnih naglašenih riječi:

„Mislim, da ne može biti sumnje, da je narodni pjevač te akcente osjećao, kad nikada nije dozvoljavao, da mu takve naglašene jednosložnice dođu na kraj stiha, a prema Maretićevoj koncepciji ne bi imalo biti nikakve smetnje za to, ako narodni pjevač zaista nije „čuo“ akcente.” I dalje „Da se radilo o akcentu i samo o akcentu, a ne o broju slogova, vidi se po tome što su naglašene riječi drukčije tretirane od nenaglašenih. Maretić to zna, ali iz toga ne izvlači zaključke, jer se oni ne bi slagali s njegovom silabičkom koncepcijom.”¹²⁸

Franičević je, međutim, svjestan silabičke prirode našeg stiha, ali on ipak prirodu ritma tog stiha vidi u vezi sa akcentom:

„I mada ne moramo odmah i ovdje ulaziti u sve probleme, koji se postavljaju više manje teorijski ili historijski, kao npr. da li je jednak broj slogova u stihu posljedica određenog ritma u vezi sa naravi našega jezika odnosno akcenta, ili je pak takav ritam posljedica određenog broja slogova i mjesta, akcenta u riječima, (konačno nije sam Verrier izvodio stih iz plesa i pjesme i nije samo jedan metričar od Kolara do Matića smatrao, da je naš stih isključivo ili u prvom redu silabički)“ ali nastavlja Franičević, „ipak moramo znati, da taj odnos postoji, i da je naš stih zapravo silabičko-tonski, i da su njegovi orijentiri i slogovi po broju sa odmorima odnosno cezurama, i akcenti (a kao „pomagala“ čak i dužine). Isto tako moramo npr. znati, da je naš stih sa silabičkog stanovišta od Maretića do Matića temeljito ispitan i da ničega novog ne bismo mogli naći na tom području i jedino bismo mogli dati opis onog, što još nije opisano. Prema tome treba, tako reći, da „uzmemo na znanje“ silabičnost našega stiha, i da ga ispitujemo sa stanovišta tonskog, to jest u prvom redu sa stanovišta broja i položaja naglašenih slogova u stihovima, a zatim granica između akcenatskih cjelina.”¹²⁹

¹²⁸ Marin Franičević, *O nekim problemima našega ritma*, (Nacrta za tipologiju hrvatskoga stiha XIX. stoljeća), JAZU, Zg. 1959., str. 17.

¹²⁹ Isto, str. 64.

Franičević insistira na Jakobsonovim terminima i dosljedno se koristi ritmičkim konstantama i tendencijama.

„Otkrivši tendencije i proučivši razne trohejske, jampske i trodijelne inercije i fraziranje obzirom na prirodu akcenatskih cjelina u našem stihu, a napuštajući jednako skandiranje kao i strogo metričko-shematski tretman bilo kojeg poetskog teksta, ne samo da dolazimo do nekih objektivnih autentičnih podataka o našem ritmu i njegovu razvoju i utjecajima, koji ga oformljuju na konkretan način, nego rastvaramo i nove mogućnosti za dublja ulaženja u probleme poetskog izraza, a time i sadržaja.”¹³⁰

Franičević, dakle, zapostavlja silabičku strukturu našeg stiha, ne zbog toga što ona ne bi odgovarala njegovoj prirodi nego „[...] kako je sa stanovišta silabičkog nas stih uglavnom ispitan, (a i radi bolje preglednosti), podjela po broju slogova ide u drugi plan.”¹³¹

Ž. Ružić je svoje metričke poglede iznio najiscrpnije u knjizi *Srpski jamb i narodna metrika* (1975.), te u nekoliko članak objavljenih u knjizi *Nad zagonetkom stiha* (1986.). Ružić polazi od narodne poezije i smatra da ona ima silabičku strukturu sa određenim tonskim zakonitostima. On polazi također od nalaza Tomaševskog i Jakobsona, te naročito Taranovskog. Vrlo negativno ocijenio je Ružić Košutićevu tonsku metriku, a u pregledu narodne poezije oslanja se uveliko na Maretićeve nalaze. Ružić praktično pokušava da pomiri silabičku i silabičko-tonsku teoriju. On smatra da se ritam u našem narodnom stihu „organizuje na bazi proticanja silabički samjerljivih akcenatskih celina, čija korelacija namešta granice pretežno ispred neparnih slogova.”¹³² Za jamb smatra Ružić da je u umjetničkoj poeziji proizašao iz lirskog deseterca i nesimetričnog osmerca, koji su po njemu najbolji argumenti „protiv teze da je srpskohrvatska metrika predodređena trohejskom strukturom jezika.”¹³³ Slično Taranovskom smatra Ružić za trohejske stihove da su zasnovani na principu granice riječi, a jampski na principu akcenta. Osnovna manjkavost je ta što Ružić pokušava to isto dokazati na primjeru narodne poezije i što dokazuje da „narodni pesnik nesvesno namešta akcente na parne slogove” u nesimetričnim osmercima i lirskim desetercima i zaključuje da su to „u osnovi *korelativno-jampski stihovi*.”¹³⁴

Ružić tako stoji na pozicijama koje je utvrdio Taranovski, s tom razlikom što on teoriju Taranovskog (dio koji se tiče jamba) proširuje djelomično i na narodni lirski stih.

¹³⁰ Isto str. 66.

¹³¹ Isto str. 67.

¹³² Žarko Ružić, *Srpski jamb i narodna metrika*, Bg. 1975., str. 157.

¹³³ Isto, str. 159.

¹³⁴ Isto, str. 218.

L. Kojen je autor nekoliko tekstova o problemima metrike. Najiscrpnije je iznio svoja metrička stajališta u knjizi *Studije o srpskom stihu* (1996.). Kojen polazi od osnovne ideje da je srpski umjetnički stih silabičko-tonski. I daje sebi zadatak da uspostavi određena pravila za taj stih. On pokušava po svaku cijenu da odbrani silabotoniku i u stalnoj je potrazi za definiranjem jakih i slabih slogova koji bi omogućili nesmetan silabotonički pristup tom stihu. U tu svrhu služi se Kojen generativnim metodom i raznim dodatnim pravilima.

Kojen se ispomaže i uporedbom sa generativnom sintaksom te donosi niz poučnih, ali komplikovanih pravila, koja je zbog mnogih ograničenja i dodatnih pravila vrlo teško pratiti, a baziraju se u principu na razradi činjenica i pravila koja su uočena od Jakobsona i Taranovskog, i doimaju se kao spas silabotonike po svaku cijenu.

Kojen izostavlja narodnu poeziju, a u svojoj knjizi posmatra samo umjetničku poeziju od 1847. (*Pesme B. Radičevića*) – 1914. godine (I Svjetski rat) i već na početku konstatuje da je taj stih silabičko-tonski.

„Osim u slučajevima svesnog podražavanja narodnoj poeziji kakvo, recimo nalazimo kod Zmaja u Snohvaticama srpski romantičarski i postromantičarski pesnici uvek pišu silabičko-tonskim stihom, tuđim narodnom pesniku, koje su specifične zakonitosti njihovog stiha i kako se u njima ogleda prozodijski sistem srpskog jezika.”¹³⁵

Kojen već na 66. strani donosi najvažniji zaključak: „i u svojoj romantičarskoj i u postromantičarskoj varijanti srpski stih ima nedvosmislen silabičko-tonski karakter. Ali *specifičan* silabotonizam.” (kurziv S. P.)

Međutim, Kojen istovremeno ističe i da je „lako uočiti da u tom stihu kao uostalom i u stihu srpske narodne poezije, vlada prilično strog silabizam.”

Iako narodnu poeziju, dakle, ne uzima u obzir, na više mjesta je implicitno određuje kao silabičku. Kojen smatra da je osnovna zadaća metrike objasniti koji su to „[...] metrički ispravni stihovi u nekom metru, a šta ogrešenja o metričku normu”, i navodi da se to „ne može propisati unapred već samo utvrditi pažljivim ispitivanjem datog stiha.”¹³⁶

Kojen u svojoj analizi polazi od nalaza Tomaševskog i Jakobsona, ali smatra da je tek „generativni pristup Chomskog i njegovih sljedbenika doveo do preokreta u oblasti metrike[...].”¹³⁷

¹³⁵ Leon Kojen, *Studije o srpsko stihu*, Sremski Karlovci, 1996., Str. 24.

¹³⁶ Isto, str. 25.

¹³⁷ Isto, str. 26.

Kojen uzima Košutićevu „tonsku metriku” kao „prirodno polazište za raspravu o klasičnom srpskom stihu”, a poslije Košutića polemizira sa Taranovskim i smatra da je njegovo posmatranje troheja „originalniji i razrađeniji deo njegove analize srpskog stiha”, te mu prigovara što ne daje pravila i za jamb, a misli da također i Ružić „daje dosta podataka o rasporedu akcenata u jampskom stihu pojedinih pesnika, ali ne pokušava da eksplicitno formuliše metrička pravila ni za srpski jamb u celini ni za pojedine tipove jampskog stiha.”

Kojen smatra da bi pravilo Taranovskog o jakim granicama iza parnih slogova u troheju trebalo odbaciti i potražiti alternativu „u novoj istančanijoj analizi tonskih faktora u klasičnom srpskom stihu, koji bi za razliku od analize Taranovskog bila podjednako primjenljiva na trohejske i na jampske metre.”¹³⁸

Preko kritike Taranovskog ulazi Kojen u analizu srpskog silabičko-tonskog stiha. On navodi niz prozodijskih, realizacionih i metričkih pravila, koja tokom knjige stalno dopunjuje.

Sumirati Kojenove nalaze, znači nužno pristati na njegov generativni metod, kojim on kao induktivno razvija svoju teoriju sa nizom dodatnih pravila za svaku epohu, pa čak i za istog pisca, a pravila koja dokaže na jednom nivou dograđuje na drugom, tako da se cijela diskusija mora shvatiti vrlo dinamično.

Kojen u okviru svojih prozodijskih pravila određuje, zapravo, jake slogove po prirodi, a k tomu dodaje u prvom tom pravilu i odnos metrike i jezika.

Tako njegova prozodijska pravila glase:

„Prozodijsko pravilo 1(PP1): Metrički i jezički slogovi moraju se nalaziti u korelaciji jedan prema jedan izuzev što

- a) završni SLAB slog polustiha može imati NULTU jezičku realizaciju pod uslovom da je prethodni slog naglašen (ili bar zatvoren i pod kratkim akcentom) i
- b) završni JAK slog polustiha može imati DVOSLOŽNU jezičku korelaciju pod uslovom da su to, ne računajući konsonantski početak, dva susedna vokala od kojih je prvi naglašen. Pravilo MP1 pokazuje nam šta je prava sadržina strogog ako ne i do kraja sprovedenog silabizma.”¹³⁹

„Prozodijsko pravilo (PPk): Jaki slogovi su a) slogovi pod akcentom, osim onih na slabom vremenu kada neposredno posle njih na jakom vremenu stoji slog pod kvantitetom i b) slogovi pod kvantitetom na jakom vremenu. Slabi slogovi su svi koji nisu jaki.” i

„Prozodijsko pravilo 2: Jaki slogovi su a) dugi slogovi pod akcentom b) kratki slogovi pod akcentom osim kada neposredno posle njih stoji slog pod kvantitetom u kanonskom položaju i v) slogovi pod kvantitetom u

¹³⁸ Isto, str. 60.

¹³⁹ Isto, str. 85.

kanonskom položaju osim kada neposredno pre njih stoji dug slog pod akcentom. Slabi slogovi su svi koji nisu jaki.”¹⁴⁰

Po ovoj definiciji ispada da su slabi slogovi (slaba mjesta) određeni unaprijed jer ih Kojen pominje pri definiciji jakih slogova, tj. da je presudna šema ili opet vraćanje na staru teoriju o parnim i neparnim slogovima, pa ispada da su jaki slogovi samo oni koji se poklapaju sa tom šemom, ali toga je, naravno, svjestan i Kojen.

On, u diskusiji o jakim i slabim slogovima uvodi u igru i nenaglašene dužine, tj. pitanje kada ove ostvaruju iktus u stihu. Za razliku od Košutića, po njemu ne može dužina preuzeti iktus od dugog akcenta, čak i kad je on na 'nekanonskom' položaju, kao što to i kaže njegovo prozodijsko pravilo 2 v.

Kojen dalje u tekstu razrađuje mogućnost raspodjele tih jakih i slabih slogova u stihu i uvodi principe *aktualizacije* i *alternacije*, kao dva osnovna silabo-tonička principa. Prvi se tiče naglašavanja, pa je svaki naglašeni slog jak, a drugi isključuje mogućnost pojavljivanja dva takva jaka sloga jednog do drugog, bilo sa akcentom bilo sa dužinom, tj. isključuje mogućnost spondeja.

Realizaciona pravila pokazuju raspodjelu jakih i slabih slogova u stihu, a njihova pravila objašnjavaju i raspodjelu jednosložnica. Kojen ovdje navodi i pravilo o kataleksi po kome su samo oni stihovi pravilni koji su skraćeni za 1 slog, dok oni produženi za jedan slog to nisu.

Međutim, ima sila jampskih stihova, koji imaju trohejske završetke i ne vidi se zbog čega oni ne bi bili pravilni, a osim toga zakon o kataleksi (str. 73) ne zahtijeva akcenat na posljednjem slogu, nego metrički iktus, a njega može ostvariti i dužina (čak i na otvorenom slogu). Dakle, pravilo o kataleksi je u osnovi tačno, ali pravilo koje isključuje hiperkataleksu nije, jer jampski stih je češće hiperkatalektičan nego akatalektičan i često se ove dvije vrste (hiperkatalektičan/akatalektičan) kombinuju u stihu, kao što se u trohejskim kombinuju kataleksa/akataleksa. Drugim riječima: pravilo katalekse važi za trohejske, dok za jampske važi pravilo hiperkatalekse.

Pravila realizacije treba da pokažu kako se jednosložnice ponašaju u stihu, zapravo kako se atoniraju, odnosno kako se na njih prenosi akcenat. Kojen ta pravila formuliše na sljedeći način:

¹⁴⁰ Isto, str. 91.-98.

„Realizaciono pravilo 1 (RP1): Jednosložne reči koje ne pripadaju leksičkim kategorijama atoniraju se na slabom vremenu stiha (ili se gde za to postoje uslovi, akcenat sa njih prenosi na proklitiku) ukoliko nisu pod emfatičnim akcentom.”

„Realizaciono pravilo 2: (RP2): „U susedstvu leksičkog akcenta jednosložne reči koje ne pripadaju leksičkim kategorijama atoniraju se i na jakom vremenu stiha izuzev kada se tome protive semantički razlozi.”

„Realizaciono pravilo 3: (RP3): Za reči u domenu prenošenja, prenošenje akcenta na proklitiku je OBAVEZNO kada bi neprenesen akcent predstavljao ogrešenje o metar, isključivo ako neprenesen akcenat pada na jako vreme stiha, a u preostalim slučajevima OSTVARLJIVO ukoliko spoj proklitike i reči s koje se prenosi akcenat odlikuje dovoljno tesna sintaksička i semantička povezanost.”¹⁴¹

Po Kojenu se mogu atonirati samo jednosložne riječi, npr. *oko nas > okò nas*, a s tim u vezi govori i o prenošenju akcenata, koje je po Iviću teže ako je akcenat dalje prema kraju riječi. Kojen navodi da se naročito lako atoniraju zamjenice koje stoje uz glagol, pošto je njihova informativna vrijednost mala pa je npr. „*Ja nisam znao da je tako*“ isto što i „*Nisam znao da je tako*.“

Konačno metrička pravila pokazuju ponašanje tih jakih i slabih slogova u metričkoj šemi i mogućnost njihove međusobne zamjene. Njih formuliše Kojen na sljedeći način:

„Metričko pravilo 1 (MP1): Jaki slog se može svuda zameniti slabim.”

„Metričko pravilo 2 (MP2): Slab slog se može zameniti jakim posle intonacionog preloma.”¹⁴²

Kojen navodi da ova pravila (MP1 i MP2) određuju „osnovnu ritmičku strukturu svih romantičarskih metara osim trohejskog dvanaesterca”, a da postromantičarski stih predstavlja raskid sa romantičarskom versifikacijom i donosi za njih i dodatna sljedeća pravila:

„Metričko pravilo 3 (MP3): Jak slog se može zameniti slabim svuda osim u poslednjem jakom vremenu polustiha” i

„Metričko pravilo 4 (MP4): Slab slog se može zameniti jakim samo u prvom slabom vremenu polustiha.”¹⁴³

I ovdje unosi Kojen prilikom definiranja pravila unaprijed zadato jako, odnosno slabo vrijeme stiha.

Kojen s pravom ističe i potrebu poznavanja akcentuacije pojedinih riječi kod pojedinih pjesnika, jer se ona može znatno razlikovati od norme, i navodi kod Dučića i primjer: *dok šušti topola || i miriše lipa*. Po Kojenu bi riječ *miriše* trebalo, doduše, naglasiti na 2. slogu, pa bi onda 2. polustih trebalo naglasiti: *i miriše lipa*; što bi dalo trohejski raspored, a zapravo su ovo 4 amfibraha (*dok šušti topòla || i mìrišē lîpa*) koji su i inače vrlo česti u Dučićevom dvanaesteru.

¹⁴¹ Isto, str. 124.-133.

¹⁴² Isto, str. 153.

¹⁴³ Isto, str. 257.

Sve u svemu je Kojenova studija jedna od najambicioznije predstavljenih silabičko-tonskih teorija dosada. Njen je poseban uspjeh u tome što je pokazala vrlo ubjedljivo upotrebu prozodijskih elemenata jezika u metričke svrhe, ali njen osnovni nedostatak jeste skoro apriorno određenje stiha kao silabičkotonskog bez mogućnosti kompromisa sa silabičkom teorijom, a sva dodatna pravila se doimaju kao komplikovan pokušaj spašavanja silabotonike. U definiciji jakih i slabih slogova lebdi Kojen često između jakosti po prirodi u prozodijskim i jakosti po poziciji u metričkim pravilima, a razdvajanje pravila odaje dojam da se radi o različitim entitetima, iako se koriste pod istim imenom i za isti fenomen. Tako da kod Kojena mi nismo dobili mnogo jasniju sliku o tome koji su to jaki, a koji slabi slogovi od one koju smo imali već kod Taranovskog. I to zato što se kod Kojena mora još uzeti u obzir i mnogo više pojedinačnih dodatnih uslova za pojedine pjesnike. Ali je dužan poštovanja Kojenov pokušaj da se uspostave pravila za silabičko-tonski stih u ovoj poeziji.

Ipak je osjetna činjenica da klasični novoštokavski vezani stih pokazuje vremenom sve veću težnju ka silabotonici, ali (*specifičnoj*) silabotonici posebne vrste gdje se metrički paralelizmi i alterniranje istovrsnih stopa odvija najčešće samo na nivou jednog polustiha, a ne na nivou cijelog stiha. I konačno je struktura tog stiha presudno silabička, a počesto je kao u nekim jampskim pjesmama kod Dučića ta silabo-tonika, zapravo, čisti akcenatski stih.

Otuda je paušalno ocjenjivanje kompletne umjetničke poezije kao silabičko-tonske vrlo tendenciozno, jer takva analiza ima zadaću da dokazuje nešto što je već a priori određeno, a metrička analiza služi samo da odbrani tezu.

Sve u svemu su silabotonisti ubjedljivo analizirali novoštokavski stih, prije svega služeći se statističkim metodom, koga je u ispitivanje ovog stiha definitivno uveo Jakobson, a nastavio Taranovski. Silabotonička teorija nam dolazi tako iz ruske teorije stiha a preko Jakobsona, iako je on sam, vidjeli smo, za integralan pristup stihu bez klasičnih podjela stiha, a i kasnije u izvjesnom smislu preko Taranovskog. Kao što su silabisti XX vijeka imali sluha za akcenat, tako i silabotonisti uglavnom uvažavaju silabičnost ovog stiha, iako zahtijevaju i primarno uključivanje uloge akcenta.

Osnovni nedostatak silabičko-tonske teorije novoštokavskog stiha ipak ostaje nemogućnost jednoznačnog određenja jakih i slabih mjesta u novoštokavskom stihu, kao i statističko relativiziranje velike mješavine stopa, te činjenica da se u ovom stihu dosljedno mogu pratiti samo dvosložni ritmovi (trohejski i jampski), dok se tipični silabičkotonski trosložni ritmovi daktilski i amfibraški skoro uopšte ne pojavljuju.

ZAKLJUČAK

Mi smo u ovom pregledu vidjeli da se metrička misao u novoštokavskom području uglavnom razvijala uporedo sa naukom o jeziku.

1) Prvu grupu autora čine autori koji su imali kvantitativnu metriku. Kvantitativna metrika se zalagala za antičku teoriju stope, a prvi autori koji se javljaju i pišu o metrici (Katančić, Milovanov, Vuk) uzimaju ili direktno ili indirektno dužinu kao mjerodavnu ritmičku jedinicu.

Predstavnici ove grupe su se držali antičke metrike s jedne strane, a i ukazivali na činjenicu da novoštokavski akcenat posjeduje opoziciju dužine s druge strane. Oni nalaze u pravilu sve osnovne grčke stope. Predstavnici ove teorije su tako pokušavali da uspostave i određena pravila, koja bi u osnovi korespondirala sa antičkom metrikom a i odgovarala nekako 'duhu' jezika. Tako su tražili osnovna pravila za određivanje dugih slogova Katančić, Milovanov, Vuk, Subotić, Veber-Tkalčević i drugi. Ali je većina ovih autora osjećala i problem odnosa akcenta i dužine u novoštokavskoj prozodiji. Eminentnim predstavnikom kvantitetske teorije može se smatrati i Vuka Karadžić, iako je on sam određivao ritam pomoću melodijskog akcenta, ipak se teoretski zalagao za razliku dugih i kratkih slogova. Vuk je 1814. objavivši svoju prvu knjigu narodnih pjesama pokušao odgovoriti i na pitanje metričke prirode tih pjesama. Vukova je metrika bila stopna i očigledno pod jakim njemačkim utjecajem u prvom redu Jakova Grimma¹⁴⁴. Iako je Vuk insistirao na opoziciji dugi-kratki slogovi, on je određivao stope na osnovu akcenta, ali melodijskog-pjevanog, a bio je svjestan i važnosti silabičkih veličina. Osim toga Vuk je kao i prije njega već Milovanov postavljao pitanje metričke interpretacije dugog sloga u stihu u riječima koje imaju akcenat na 1. i dužinu na drugom slogu. No, ovo pitanje ostaje kod njih neriješeno. Pitanje prevođenja grčkih heksametara riješit će se tek krajem XIX i početkom XX vijeka tako što će se napustiti kvantitativnu metriku i stvoriti tzv. tonski (akcenatski) heksametar sa 6 akcenatskih stopa (Maretić, Ivšić).

Sredina XIX vijeka bila je označena teorijama koje su miješale kvantitet i akcenat (iktus).

Od sredine XIX vijeka kod domaćih autora se pretežno nametnula silabička teorija.

2) Silabička teorija se najprije pojavila kao kritika normativne (Vukove) teorije, a osnovni argument predstavnika ove teorije je bilo nepodudaranje pjevanog i govornog akcenta. Oni su tumačili stih kao jedinicu određenog broja slogova, tj. metričkih pozicija, koja ima

¹⁴⁴ J. Grimm je smatrao da bi se na primjeru naših narodnih pjesama moglo možda odrediti i bolje razumjeti metriku starogrčke poezije. (Wiener Allg. Lit. Zeitung, 1816, Mon. September, Nro 74)

obaveznu cezuru, a smatrali su i da akcenat nema ritmotvornu ulogu ('akcenti se sami namjeste'). Najjeminentniji predstavnici su bili Berić, L.Zima, T. Maretić, S. Matić, Vaillan, Slamnig i dr.

Osim ovih predstavnika 'čistog' silabizma bilo je i autora na prelazu, koji su usvajali silabički okvir novoštokavskog stiha, ali su insistirali na uključivanju akcenta u analizu datog stiha (npr. Franičević, Petrović, Ružić i dr.).

Sa normiranjem akcenatskog sistema dobila je na važnosti i akcenatska teorija stiha.

3) Akcenatska teorija imala je nekolicinu predstavnika (mahom na hrvatskoj strani) sredinom XIX vijeka pod uticajem njemačke metrike, a većina autora u prvo vrijeme miješa akcenatski (tonski) princip sa kvantitetskim, a potonji autori su zapravo predstavnici silabo-toničke teorije koja se nominalno naziva tonskom. Prvi autor koji je izgradio i vlastitu teoriju akcenatskog stiha bio je Trnski. U XX vijeku je na tonskoj metrici insistirao naročito R. Košutić, koji stoji, pak, pod jakim ruskim uticajem. Košutić već koristi tonsku metriku u značenju silabičko-tonska.

Pod okriljem tonske metrike je, usljed nenormiranog akcenatskog sistema, kod mnogih autora u početku miješan akcenat sa kvantitetom. Tako Jovan Subotić npr. piše metriku koja uzima u obzir i kvantitativne odnose ali i akcenat. U Hrvatskoj se pojavljuje tonska (zapravo silabičkotonska) metrika Trnskog, kojega slijedi i Šenoa i niz drugih autora.

Ova teorija je sa stabiliziranjem akcenatske slike dobijala na važnosti, a vremenom će se stopiti sa silabičko-tonskom. Ipak je važno praviti razliku između 'čiste' tonske i silabičko-tonske versifikacije, jer je tonski/akcenatski stih u užem smislu zaseban versifikacijski tip jer uzima u obzir samo broj *uzlaza* (Hebungen), ali ne i *nizlaza* (Senkungen).

U XX vijeku se diskusija o prirodi ove versifikacije nastavila uključivanjem predstavnika Praške škole u nju, a ponajprije Jakobsona. Jakobson je sa svojih nekoliko radova o novoštokavskom (srpskohrvatskom) stihu inicirao tzv. fonološki pristup. Jakobson je kritikovao silabički pristup kao nedovoljan, smatrajući da se u stihu osim 'konstanti' ostvaruje i cijeli niz 'dominanti' i 'tendencija'. Tj. on je za globalan pristup stihu, koji uzima u obzir sve datosti stiha. Međutim, Jakobson je ipak ovaj stih (implicitno) interpretirao kao silabičko-tonski, koristeći se najprije fonološkim i statističkim pristupom.

Za Jakobsonom se povelala većina autora. Ponajprije Taranovski, Franičević, Sv. Petrović, Živković, Ružić i dr., a u najnovije vrijeme naročito Kojen. Tako da danas vrijedi ocjena da je taj stih silabičko-tonski, iako se ne uspijeva jednoznačno naći pravila za taj stih. Silabičko-

tonski stih radi ponovo sa stopama koje ne vode računa o granicama riječi. U takvom ustroju se nužno mora odrediti tzv. jake i slabe slogove, odnosno jaka i slaba mjesta u stihu. Problem pri tome jeste činjenica da su novoštokavski stihovi snažno obilježeni silabičkom strukturom i veoma stabilnom cezuroom, koja uvijek unaprijed svojom pozicijom određuju 'jake' i 'slabe' slogove.

Tako su stihovi sa cezuroom iza parnog sloga (npr. nesimetrični deseterci sa cezuroom iza 4. sloga) obično trohejske prirode, a u njima su neparni slogovi jaki, a parni slabi. U jampskim je stihovima, naravno, obratno. Kojen je autor koji si je u novije vrijeme uzeo u zadatak da odredi pravila za jake i slabe slogove ('po prirodi'). Uprkos sjajnoj analizi ni on ne uspijeva jednoznačno pokazati koji su to jaki a koji slabi slogovi, nego uvodi niz dodatnih pravila, a koja se baziraju u osnovi na poziciji datog sloga u stihu.

Kao što silabička teorija zanemaruje ulogu akcenata, tako i silabičko-tonska precjenjuje ulogu akcenta i pokušava dokazati alternacijsku ulogu akcenta i tamo gdje je nema.

Na kraju se može konstatovati da su dvije osnovne konkurentne teorije silabička i silabičko-tonska naporedo egzistirale i kod različitih autora iste fenomene različito tumačile, a da se skoro nikad nije jasno utvrdila granica između njih. Silabičko-tonska je u osnovi šire zasnovana jer 'akceptira' i silabičku, ali traži i nešto izvan nje, naime da odgonetne ulogu akcenta u stihu.

Ovdje se reflektuje dijelom težnja da se ovaj stih terminološki inkorporira u opšti evropski metrički kontekst, a dijelom i složenost odnosa paralelizama segmentarnih (silabičkih) i suprasegmentarnih (prozodijskih) odnosa u poeziji novoštokavskih jezika.

Da bi se utvrdili ti odnosi potrebno je prikazati učešće pojedinih jezičkih elemenata u poetskom ritmu, ali ne težiti pri tom a priori nekom metričkom sistemu, nego ispitati dati materijal onako kako se on pojavljuje u stihu. Pri tom se mora definisati kriterije tih sistema i gdje je to potrebno odvojiti silabički od silabičko-tonskog stiha, makar mi prihvatili Jakobsonovu ideju da se u svakom stihu javlja cijela jedna hijerarhija ritmičkih signala, tj. i silabičkih i tonskih i silabičko-tonskih u različitom omjeru.

DRUGI DIO

2. JEZIK I METAR

Dvije najčešće zastupane teorije o novoštokavskom stihu bile su, dakle, silabička i silabičko-tonska teorija. Odnos jezika, odnosno njegove fonološke baze i metra su obje teorije tumačile na svoj način, a najčešće u vezi sa ritmičkom ulogom akcenta u tom stihu. Iako je često i na više mjesta pomenuto da jedan jezik može ostvariti više metričkih sistema kao i da se jedan metrički sistem može pojaviti u više različitih jezika, potrebno je ipak uporediti fonološku bazu jezika i njeno primjenjivanje u oba pomenuta sistema. Fonološka 'predodređenost' jezika za neki metrički sistem je kritički dovedena u pitanje već kod Jakobsona u *O češkom stihu* (1923.) ukazivanjem na prednaučno pozivanje na 'duh jezika' (Sprachgeist). Jakobson tu kritički navodi kako različiti autori navode dijametralno suprotno 'prirodnu' povezanost određenih jezika i da duh jezika predstavlja zapravo niz ritmičkih navika:

„Tzv. duh jezika, ako ga se pobliže osmotri (naročito s obzirom na ritam), pojavljuje se najčešće kao suma ritmičkih navika jedne osobe ili jedne škole. Teoriji bezuslovnog odgovaranja između stiha i duha jezika, suprotstavljamo mi jednu teoriju organizovanog nasilja, koje poetske forme vrše nad jezikom. („Ne vlada jezik pjesnikom, nego pjesnik jezikom.” R. Brandt).”¹⁴⁵

Time je Jakobson formulisao često citiranu misao da je poezija „nasilje nad jezikom”, što je bilo na fonu formalističkog načina gledanja na poetski jezik kao na jedan *otežani jezik* (Šklovskij, 1916.), kome svakodnevni jezik pruža otpor, a sam Jakobson će poetski jezik definisati kao jezik sa ‚usmjerenošću na izraz’ (poetska funkcija jezika u njegovom kasnijem komunikativnom modelu, *Lingvistika i poetika*, 1960).

Međutim, dalje u knjizi Jakobson radi upravo na tome da nađe fonološku osnovu metra ili odstupanje od nje u češkom stihu. Tako on prihvatajući de Saussurovu tezu o gramatičkim i leksičkim jezicima razvija i cijeli niz fonoloških (gramatičkih) i vanfonoloških kriterija za češki stih (prije svega u vezi sa kvantitetom).

Veza između fonološke baze jezika i metričke prakse očigledno postoji, ali ona nije statična nego dinamična. Istorija versifikacije evropskih jezika je upravo puna pokušaja da se pronađe metrika za pojedini jezik koja odgovara fonološkoj 'prirodi' datog jezika i da se izvuče iz

¹⁴⁵ „Der sogenannte Sprachgeist erscheint (insbesondere im Hinblick auf den Rhythmus) wenn man ihn näher betrachtet — oft lediglich als die Summe der rhythmischen Gewohnheiten irgendeiner Person oder einer Schule. Der Theorie bedingungsloser Entsprechung zwischen Vers und Sprachgeist stellen wir eine Theorie der organisierten Gewalt gegenüber, die die poetische Form auf die Sprache ausübt. („Nicht die Sprache beherrscht den Dichter, sondern der Dichter die Sprache” R. Brandt).”, R. Jakobson, *O češkom stihu*, 1923., citirano prema njemačkom prevodu *Über den tschechischen Vers*, Postylla Bohemica, Vierteljahresschrift der Konstanzer Hus-Gesellschaft e.V., sv. 8-10, 1974., str. 25.

čvrstog zagrljaja antičke metrike, čiju su terminologiju preuzeli svi evropski jezici i njome, tj. istim nazivima označavaju vrlo različite sadržaje. Za primjer možemo navesti Opitzovu reformu njemačke metrike (1624.), ali je kod skoro svih naroda uz normiranje narodnog jezika prije ili kasnije dolazila na red i versifikacija i pitanje u kojoj se mjeri može standardnom antičkom metričkom terminologijom objašnjavati dati stih. Osim toga razvijaju posebni jezici i posebne dominantne pjesničke oblike (deseterac u narodnim novoštokavskim poezijama, jedanaesterac (endacasillab) u talijanskoj, trinaesterac u poljskoj, itd.), iako se mnoge oblike preuzima i iz jezika u jezik.

U novoštokavskim jezicima, vidjeli smo u poglavlju o dosadašnjim teorijama, ta se rasprava povela od prvih objavljivanja narodnih pjesama i išla je manje više paralelno sa normiranjem jezika.

Odnos metra i jezika je višestruko opterećen odnos. U suštini se radi o različitim sistemima, ali budući da oba sistema imaju jednu moguću - jezičku realizaciju, vrlo često dolazi do miješanja ovih dvaju sistema. Razvoj metrike je imao djelomično autohton razvoj od razvoja jezičke nauke, ali je uzročno-posljedično vezan za nauku o jeziku. To se očituje i u teorijama stiha. Svaka je lingvistička teorija našla i svoj metrički pandan.

Najkasnije (opet) od Jakobsona i njegovog epohalnog članka *Lingvistika i poetika* (1960.) posmatra se metriku i uopšte poetiku kao dio lingvistike.

„Poetika se bavi problemima verbalne strukture. Pošto je lingvistika globalna nauka o verbalnoj strukturi, poetika se može smatrati integralnim delom lingvistike.”¹⁴⁶

Ovom se Jakobsonovom gledištu nema šta prigovoriti na globalnom planu. Međutim, na ravni određivanja strukture jednog metričkog sistema bez formalnog odvajanja dvaju sistema dolazi do miješanja osnovnih jedinica tih sistema. Tako se pojavljuju vrlo zbunjujuće sinonimije pojmova koji su zapravo homonimi.

Christoph Küper u svojoj knjizi *Jezik i metar* (1987.) govori s tim u vezi o zbruci koja vlada između jezičkih i metričkih elemenata.

„Metričke cjeline su ponajprije sopstvene apstraktne cjeline, koje se ne moraju po svaku cijenu učvrstiti u (neki pojedinačni jezički) „okvir“ ili realizacijsku formu. Ništa u istoriji metrike nije tako fatalno djelovalo i izazvalo sa svih strana kritikovanu zbrku kao upravo taj propust, da se čisto i jasno pravi razlika između jezičkih i metričkih cjelina.”¹⁴⁷

¹⁴⁶ Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd, 1966., str. 286.

¹⁴⁷ Metrische Einheiten sind zunächst einmal abstrakte Einheiten eigener Art, die nicht unbedingt an (einzelsprachlichen) „Rahmen“ oder Realisationsformen festgemacht werden müssen. Nichts hat in der Geschichte der Metrik so fatal gewirkt und allseits beklagten Wirrwarr ausgelöst wie gerade das Versäumnis,

Achim Barsch s tim u vezi ističe svojevrsnu naučnu skučenost po kojoj lingvisti insistiraju na inkorporiranju metrike u lingvistiku, dok teoretičari književnosti jednostavno podrazumijevaju neke lingvističke činjenice.

„Naučnoknjiževni radovi polaze u pravilu od toga da svaki čitalac već zna, kako se neka određena riječ ili neki stih njegovog maternjeg jezika treba izgovoriti (tačnije naglasiti), tako da se vjeruje da se prikaz (naznaka) tih prozodijskih fenomena može jednostavno izostaviti.”¹⁴⁸

Otuda se Ch. Küper s razlogom pita da li lingvistika sama može da odgovori na metrička pitanja i zalaže se i za vanlingvistički pristup metru, tj. priznavanje metrici izvjesne autonomije u okviru poetike kao šire nauke o stihu, jer metrika posjeduje i specifične metričke jedinice. Küperovim riječima rečeno „metrika nema posla samo sa jezičkim cjelinama, kao što to smatra Lotz, nego također i naročito i sa metričkim, uopšteno rečeno poetskim jedinicama [...]”.¹⁴⁹

Achim Barsch u svojoj knjizi *Metrika, literatura i jezik* (1991.) navodi da su pristupi metrici vrlo različiti i da idu od muzičkih, retoričkih, fonetičkih do semiotičkih.¹⁵⁰ Priklanjanje nekom od tih pristupa određuje umnogome i rezultate ispitivanja.

Za početak je ipak najvažnije praviti osnovnu razliku između jezičkih i metričkih činjenica.

S jedne strane imamo jezičke elemente: slog, akcenat, riječ, pauzu, sintagmu, rečenicu, tekst, a s druge strane imamo metričke elemente: pozicija (sloga), udar (iktus), stopu, takt, cezuru, polustih, stih, rimu, strofu, pjesmu. Činjenica čestog poklapanja osnovnih metričkih i jezičkih elemenata kao npr. da akcenat, tj. njegovo mjesto u velikoj većini slučajeva zapravo i predstavlja najčešće metrički iktus, kao i da jedan slog predstavlja upravo i jednu poziciju u stihu dovela je do sinonimije i izjednačavanja ovih dvaju elemenata. Time se dodatno pojačava nejasnost u pripadnosti pojedinih elemenata, a pogotovo pri analizi određenog metričkog inventara.

Utoliko se čini opravdanim u svrhu određivanja prirode nekog metra i zbog preglednosti u prvo vrijeme praviti razliku između datih sistema, imajući pri tom uvijek na umu (Jakobsonovu) misao o 'nasilju' poezije nad jezikom, tj. činjenici da se jezički elementi u

sauber zwischen sprachlichen und metrischen Einheiten zu unterscheiden.”, Christoph Küper, *Sprache und Metrum*, str. 36.-37.

¹⁴⁸ „Die literaturwissenschaftlichen Arbeiten gehen in der Regel davon aus, dass jeder Leser schon weiss, wie ein bestimmtes Wort oder ein bestimmter Vers seiner Muttersprache auszusprechen (genauer zu betonen) ist, so dass man glaubt, auf eine Darstellung solcher prosodischer Phänomene verzichten zu können.”, Achim Barsch, *Metrik, Literatur und Sprache*, 1991., str. 12.

¹⁴⁹ „Die Metrik hat es nicht, wie Lotz meint, nur mit sprachlichen Einheiten zu tun, sondern eben auch mit metrischen, allgemeiner gesagt, poetischen Einheiten.” Ch. Küper, *Sprache und Metrum*, str. 7.

¹⁵⁰ A. Barsch, isto, str. 10.

poeziji (pre)oblikuju prema trenutnoj potrebi datog stiha, a ne uvijek prema fonološkoj datosti, koju ti elementi imaju u jeziku (skraćivanje i produživanje riječi, dezakcentovanje, itd.), kao i činjenicu da su svi jezički elementi uvijek i metrički ili to mogu biti, dok su metrički elementi (pozicija, iktus, stih itd.) obično izvanjezički. Međutim, stroga podjela ovih elemenata može da bude i kontraproduktivna, a nije uvijek ni sasvim laka. Tako mi često govorimo o ritmu u pojmovima koji nisu niti strogo metrički niti strogo lingvistički (npr. *govorni takt*) ili se prave simbioze tipa: „metrička akcenatska cjelina”. S druge strane se govori o napetosti između jezičkog i metričkog plana u situaciji kada se ta dva plana ne poklapaju, odnosno kad se npr. u jampskoj pjesmi akcenat pojavi na neparnom („slabom”) slogu. U takvim primjerima se govori o odstupanju od metričke šeme i takvu realizaciju se naziva „živim” ritmom. Time se jezik spram metra predstavlja kao sam ritam. Međutim, ritam svakodnevnog jezika i ritam poezije jesu dvije različite stvari. Osnovna razlika jeste u naglašenim ekvivalencijama metričko-ritmičkih jedinica, koje su u poeziji čvrsto uvrđene metričkom šemom, a koje u svakodnevnom jeziku izostaju ili se pojavljuju sporadično i bez naročitog plana (šeme).

Jezički ritam je jeziku imanentna pojava, dok je metrički ritam stvar svjesnog oblikovanja jezičkog materijala u vezi sa metričkom šemom. Poetski ritam se, doduše, razvija na osnovu fonološke baze datog jezika, ali u skladu sa metričkom šemom kojoj ritam teži. Metrička šema je dio metričkog sistema. A isti metrički sistemi se mogu razvijati u različitim jezicima. U potrazi za jezičkim ritmom, koja nije nimalo laka stvar, daje metar dobar predložak. U diskusiji o jezičkom ritmu naročito upotrebljiv postao je pojam tzv. izohronije.

Izohronija (<gr. *isos* = jednak i *hronos* = vrijeme) je pojam iz antičke metrike i podrazumijeva isto trajanje određenih ritmotvornih elemenata (stopa).

Iako je pojam izohronije, dakle, od ranije aktuelan u raspravi o metru, u diskusiju o govornom ritmu pojam izohronije aktualizirao je Keneth Pike (1945.):

„Jedinice pokazuju sklonost da jedna drugoj slijede i to tako da je vremenski razmak između početka njihovih akcentuiranih slogova otprilike ista.”¹⁵¹

Pojam izohronije se kod njega temelji na istoj dužini jedinica u vezi sa naglašenim slogom. Međutim, iako je pojam izohronije prilično primamljiv da se objasni jezički ritam, Hans Lösener navodi da je upravo to „osciliranje između „otprilike” i „tačno jednako dugi” do

¹⁵¹ „Die Einheiten neigen dazu, so aufeinander zu folgen, daß die Zeitspanne zwischen dem Anfang ihrer akzentuierten Silbe etwa gleich ist.”, K. Pike, (1945:34.), citirano prema H. Lösener, Rhythmus in der Rede, str. 96.-97.

danas osnova diskusije o izohroniji.”¹⁵² Pojam izohronije preuzima i Abercrombie (1967.), koji uvodi dalju podjelu izohronije u jezicima i to na one jezike koji broje slogove (*silbenzählende*) i one koji broje akcente (*akzentzählende*). Ova podjela neodoljivo podsjeća na podjelu Trubetzkoga na *silbenzählende* i *morenzählende* jezike i vjerovatno je njome i inicirana, iako su ove dvije podjele suštinski različite. Trubetzkoy je upotrijebio ove izraze u sasvim drugom kontekstu, naime govoreći o intersilabičkoj koordinaciji - povodom rasprave o kvantitetu sloga u različitim jezicima.

Ova se podjela pokazala kao spasonosna u nedostatku drugih elemenata koje se može objektivirati kao osnovne jedinice govornog ritma. Abercrombie smatra čak da su ove razlike i fiziološki uslovljene i da vrijede za sve jezika svijeta. Ova se podjela vrši po Abercrombieu ili po opoziciji dužine slogova u datom jeziku ili pak na osnovu pozicije akcenta u riječi. On razvija i fiziološku zavisnost jezičkog ritma sa datim sistemom:

„Jezički ritam je u osnovi jedan mišićni ritam, i njime zahvaćeni mišići pripadaju dišnoj muskulaturi.”¹⁵³

Međutim, ova fiziološka uslovljenost ove podjele se u neorološkim ispitivanjima mišićnih napona nije pokazala tačnom. Analizirajući Abercrombiejeve teze i povezanost izohronije sa ponašanjem slogova i akcenata u govoru i njegovom ritmu Lösener navodi da „niti su dužine slogova u jezicima sa akcentom koji zahvata grupe riječi izohrone, a niti su intervali između naglašanih slogova u jezicima sa akcentom riječi izohroni.”¹⁵⁴

No, i dalje se ovu podjelu uslovno uzima kao vrlo praktičnu u formalnoj podjeli jezika s obzirom na govorni ritam. I iako, dakle, empirijski nedokazana ova podjela dobro korespondira sa podjelom metričkih sistema. Ovakva je podjela već odavno poznata u metrici, pa je ideja ovakve podjele mogla doći iz podjele metričkih sistema na silabičke i akcenatske (tonske). U svakom slučaju ova ideja implicira i postojanje određene kompatibilnosti između fonološke baze jezika i određenog metričkog sistema. Zbog teškoće određivanja samog govornog ritma, tj. izolovanja i objektiviranja njegovih osnovnih elemenata, mi se koristimo metričkom terminologijom i formalnim poređenjem jezičkih i metričkih elemenata u metrički organizovanom tekstu. A u nedostatku drugih pouzdanih signala jezičkog ritma koristi se i statistička vrijednost učešća vokala i konsonanata u nekom iskazu.

¹⁵² Isto, str. 97.

¹⁵³ „Der Sprachrhythmus ist im wesentlichen ein muskularer Rhythmus, und die von ihm betroffenen Muskeln sind die der Atemmuskulatur”, Lösener, Rhythmus in der Rede, str. 97.

¹⁵⁴ „weder Silbenlänge der Sprachen mit Wortgruppenakzent noch die Intervalle zwischen den betonten Silben in Sprachen mit Wortakzent sind [also] isochron”, Lösener, isto, str. 100.

Povezanost jezičkog i metričkog ritma inicirana je još i notacijom ritma, koja teži da ikonički predstavi taj odnos u kome se nužno izjednačavaju iktus i akcenat u obliku *arze* kao uspravne crte koja implicira akcenatsku prominentnost datog sloga najčešće oblikom | , dok su nenaglašeni slogovi predstavljeni *tezom* obično horizontalnom ravnom crtom — . No, postoje i različiti oblici notacije, a poneki impliciraju i razliku između jezičkih i metričkih elemenata (— ∪ ili XO itd.).

Priroda neke metrike i njena pripadnost nekome od metričkih sistema određuje se uglavnom na osnovu dvaju faktora - a to su slog i akcenat. Da bi se ove ritmotvorne elemente što bolje razumjelo potrebno je ove pojmove sagledati najprije na osnovu njihove uloge u samom jeziku, a potom i u poeziji.

2.1. Slog

Slog je kao fonetska jedinica vrlo živo prisutan u našoj svijesti i mi smo ga svjesni kao jezičke činjenice. Međutim, slog je vrlo teško precizno i tačno definirati. Po Jakobsonu je slog „osnovni uzorak svakom okupljanju fonema”¹⁵⁵.

Slog egzistira na granici fonetske i fonološke strukture jezika, ali ga prije treba posmatrati kao fonetsku (akustičko-govornu) jedinicu. Njega se može dovesti u vezu sa morfemom jer se često poklapaju granice sloga i granice morfema. Međutim, razlika između sloga i morfema je najprije u značenju. Morfem se obično definira kao najmanji jezički odsječak koji posjeduje neko značenje (najmanje gramatičko, npr. u riječi „*ženu*” morfem *-u* označava akuzativ jedn. ženskog roda tako da u toj riječi imamo dva morfema i morfemska granica je poslije *n* : *žen* | *u*), dok slog kao fiziološki uslovljena jedinica govora ne insistira na posebnom značenju i izdijeljen je po drugim kriterijima (artikulacijsko-akustički) i ima granicu na drugom mjestu: *že* | *nu*, tako da se granice sloga i morfema ne poklapaju obavezno, iako je to veoma često slučaj. Ova činjenica je važna i za metrička ispitivanja jer se ritam ostvaruje u subordinaciji fizioloških (akustičkih) i psiholoških (semantičkih) jedinica, tj. u spoju zvuka i značenja, pri čemu se zvuk prvo nužno mora fiziološki raščlaniti, a onda semantički recipirati. Obično se obje ove radnje dešavaju ujedno-istovremeno, a i samo raščlanjavanje se vrši često upravo po semantičkom kriteriju. S tim da govornik i slušalac imaju obrnut redoslijed tih radnji. E. Sievers, koji se na prelazu XIX i XX vijeka zalagao za tzv. filologiju uha (*Ohrenphilologie*),

¹⁵⁵ Jakobson / Halle, Temelji jezika, Zagreb, 1988., str. 22.

iznio je u *Osnovama fonetike (Grundzüge der Phonetik, 1901.)* mišljenje da se ne može dati jedna „jedinствена genetska definicija pojma *slog*“, a sam je pokušao slog definirati prije svega iz perspektive slušaoca:

„Prije svega može se, najprije na osnovu akustičke strane, ustanoviti da uho slušaoca subjektivno razlaže govor u izvjesne dijelove, tj. sastavlja i shvata ih u obliku zvukovnih masa, koje su za razliku od ostalih sličnih zvukovnih masa relativno usko zatvorene jedinice; i da su ti dijelovi ono što se uobičajeno naziva slogom.“¹⁵⁶

Sievers navodi da se kod rastavljanja na slogove, granica određuje na osnovu dva principa a to su: jačina artikulacijskog pritiska (*Druckstärke*) i popunjenost zvukom (*Schallfülle*). On dalje, pokušavajući da ustvrdi kriterije određivanja granice sloga, navodi da se jedan vokal kao *a* može tako dugo izgovarati koliko imamo daha, a da se pri tom ne prekorači mjera jednog sloga:

„Pri tome je svejedno da li se vokal izgovara od početka do kraja sa istom snagom pritiska. Izgovara li se, međutim, jedan vokal kao *a* naizmjenično glasnije, a onda tiše, tj. tako da se pritisak (zračne) struje naizmjenično pojačava i slabi onda se time vokal koji se izgovara razlaže u jedan niz razlikovnih dijelova, koji za uho prave isto tako dobro osjetljiv utisak različitih slogova, kao otprilike jedan niz zasebnih *a*, koja se tvore sa potpuno odvojenim pritisnim udarima (zračne struje o.p.) i svaki put sa izostavljanjem glasne struje. Svako novo pojačanje pritiska poslije prethodnog smanjenja izaziva utisak novog sloga, a granice pojedinačnih slogova dolaze uvijek u momentu najslabije snage pritiska [...] U svim ovim slučajevima se kao jedan slog osjeća ono što se izgovara sa jednim samostalnim i istovremeno kontinuiranim udarom pritiska.“¹⁵⁷

Slog je po tome glasovna jedinica, koja se ostvaruje jednim pritiskom daha, a koji se može proizvoljno dužiti i kratiti tako da imamo slogove različitih dužina, čije se granice pojavljuju na mjestima (dodira) najslabijeg pritiska glasovne struje. Tamo gdje se pojavi ta granica, ukoliko se ona realizuje, nastaje pauza kao signal granice sloga. Ova pauza je obično neprimjetna u višesložnim riječima, a na svakom višem jezičkom nivou biva veća (već zbog toga što mora da odvoji i veće semantičke cjeline, koje moraju biti recipirane). Tako je pauza

¹⁵⁶ „Eine einheitliche genetische Definition des Begriffs, Silbe' lässt sich nicht geben. Viel mehr kann man zunächst nur nach der akustischen Seite hin feststellen, dass das Ohr des Hörers die zusammenhängende Rede subjektiv in gewisse Teilstücke zerlegt, d. h. in Schallmassen die es als in sich und im Gegensatz zu andern ähnlichen Schallmassen relativ enger geschlossene Einheiten auf- und zusammenfaßt, und dass diese Teilstücke das sind was man als Silben zu bezeichnen pflegt.“, Eduard Sievers, *Grundzüge der Phonetik, 1901.*, str. 198.

¹⁵⁷ „Dabei ist es gleichgültig, ob man den Vocal von Anfang bis zu Ende mit gleicher Druckstärke aushält [...]. Spricht man dagegen einen Vocal wie *a* abwechselnd lauter und leiser, d. h. so, dass man den Stromdruck abwechselnd verstärkt und schwächt, so zerfällt der ausgehaltene Vocal in eine Reihe unterscheidbarer Abschnitte, die dem Ohr ebensogut den Eindruck verschiedener Silben machen, wie etwa eine Reihe von *a*, die mit vollständig getrennten Druckstößen (60) und jedesmaligem Aussetzen der Stimme gebildet werden. Jede neue Verstärkung des Drucks nach vorhergegangener Verminderung ruft den Eindruck einer neuen Silbe hervor, und die Grenzen der einzelnen Silben liegen allemal in den Momenten geringster Druckstärke [...] Die Grenzen liegen [...] überall in den Momenten schwächsten Druckes [...] In allen diesen Fällen wird also als eine Silbe empfunden, was mit einem selbständigen und zugleich kontinuierlichen Druckstoß hervorgebracht wird“, E. Sievers, isto, str. 200.-201.

Istaknuti dio sloga čini vrh sloga i on je obično na vokalu.

Po Jakobson/Halleu dalje „[...] svaki se slog sastoji od triju susjednih činitelja: otpuštanja, kulminacije i zaustavljanja toga pulsa. Srednja od tih triju faza *jezgreni je činitelj sloga*, a druge dvije su rubne.”¹⁶⁰

U novoštokavskim jezicima su moguće kombinacije sloga: V+K (vokal + konsonant) ili K+V, a moguće su i kombinacije K+V+K (sa mogućim konsonantskim grupama s jedne i s druge strane vokala). Diftonzi se ne pojavljuju, a hijatus je dozvoljen, tj. vrijedi pravilo 1 vokal = 1 slog.

S obzirom na oblik sloga postoje otvoreni i zatvoreni slogovi. Otvoreni slog je onaj koji završava vokalom (npr. *mama*), a zatvoreni konsonantom (*brat*).

U istorijskom vremenu razvoja novoštokavskog dijalekta u jedno vrijeme (X-XII vijek) vrijedio je zakon otvorenog sloga i po njemu su bili dozvoljeni samo otvoreni slogovi, a na kraju riječi još je mogao stajati samo fonem *j* (npr.: *kraj*, *boj*). Ovaj istorijski jezički zakon reflektuje se još uvijek u jeziku tako da je u poeziji mnogo češći i tipičniji otvoreni slog pogotovo na njegovom kraju. S druge strane, čini se da su naglašene jednosložne riječi mnogo češće sa zatvorenim slogom (tj. da imaju konsonantski završetak) kad se nađu u finalnoj poziciji stiha, a naročito u obliku katalekse sa muškim završetkom. Mogućnost nastajanja zatvorenog sloga pojavila se onda kada je otpao poluglas u finalnoj poziciji, što je izazvalo mnoge jezičke (vokalske i prozodijske) promjene.

Gore je već pomenuto da se u diskusiji o jezičkom ritmu uzima i odnos učestalosti vokala i konsonanata kao kriterij ritmičnosti u nekom jeziku.

Toma Maretić je već u svojoj *Gramatici* (1931.) ukazivao na taj odnos (učestalosti vokala i konsonanata), koji u jednom jeziku pokazuje njegovu mekoću ili tvrdoću:

„što je veći procenat konsonanata, to je jezik tvrdi, a što je taj procenat manji, to je jezik mekši. Izričaji ‘tvrđi’ i ‘mekši’ znače ovdje isto što ‘teži’ i ‘lakši’ za izgovor i pjevanje.”¹⁶¹

Da bi odredio taj odnos Maretić je ispitao nekoliko nasumice uzetih dijelova iz Vukovog prevoda *Novog zavjeta* od ukupno 10.000 glasova.

„Hoteći ja da saznam koliko je koji glas u našem jeziku običan, radio sam ovako iz Vukova prijevoda *Novog zavjeta* izabrah deset različitih mjesta pa u njima bez ikakvog prekida brojah i bilježih sve glasove koliko se koji nalazi. Ako se zajedno uzmu brojevi koji su pokazani za vokale i onda brojevi koji su pokazni za konsonante, izlazi da se među 10.000 glasova nalazi 4647 vokala i 5353 konsonanata, a to je u decimalnim brojevima: za

¹⁶⁰ Isto, str.23.

¹⁶¹ Tomo Maretić, *Gramatika i stilistika hrvatskoga ili srpskoga jezika*, 1931., Zg., str. 21.

vokale 46,47 [%], a za konsonante 53,53 [%].” Maretić dalje navodi da je našao da prema s-h % za vokale 46,47 u njemačkom stoji 38,36%, u poljskom 41,43, u ruskom 41,69, u litavskom 43,00 i latinskom 43,09, u francuskom 47,73, u staroslovenskom 48,37 (a za staroindijski jezik izlazi W.D. Whitney u njegovoj gramatici 43,52)”¹⁶².

Prema tome su novoštokavski jezici vrlo ‘mekani’, jer je broj vokala vrlo blizak broju konsonanata, a i hijat je dozvoljen. S druge strane nemaju ovi jezici diftonge, a najčešći oblik sloga je Konsonant + Vokal, tako da i u svakodnevnom jeziku, kao i u poeziji preovladavaju otvoreni slogovi.

Granica sloga, vidjeli smo, uslovljena je fiziološki, tj. na osnovu najslabijeg mjesta udarnog pritiska zračne struje (Druckstoß). Gdje će se, međutim, pojaviti granica sloga to određuju još i mnogi drugi faktori (fonološki, fonetski, semantički, psihološki), tj. granica sloga nije uvijek predvidiva i unaprijed određena. Postoje razna pravila koja propisuju podjelu riječi na slogove za svaki jezik ponaosob. Belić smatra da se u novoštokavskim govorima ipak „možemo u podjeli slogova u sredini reči rukovoditi prirodom glasa, a u početku reči i svim drugim momentima”¹⁶³. Zatim usposatavlja neka pravila:

„1) Suglasnik ide sa vokalom koji je iza njega: *ma-ra-ma*

2) Sonanti [...] kad se nađu pred drugim suglasnikom idu sa vokalom ispred njih: *Prav-da, Um-ni*

3) Suglasnici *j, v, l, r* idu sa suglasnicima iza kojih stoje, ako nije pred njima jedan od sonanata: *Met-la, Crk-va, Smi-sli-ti*.

4) Svi ostali suglasnici (osim *s, z, s, z*) odvajaju se od suglasnika pred njima *svad-ba, voć-ka*.”¹⁶⁴

Međutim, ima dosta slučajeva nesigurnog rastavljanja npr. *buk-va : bu-kva, mas-lo : ma-slo, vjet-ra : vje-tra* itd. Kao i slučajevima gdje su semantički razlozi primarni. Tako kod složenica kod kojih svaki dio čuva svoje značenje granica se određuje po tom kriteriju: *izučiti > iz-u-či-ti*.

S obzirom na to kakvi slogovi međusobno dolaze u kontakt (otvoreni ili zatvoreni), tj. kakva je priroda završne foneme jednog sloga i početne foneme nadolazećeg sloga dešavaju se i različite glasovne promjene (po zvučnosti ili mjestu tvorbe i dr.). Otuda postoje različita ograničenja u raspodjeli suglasnika, a s obzirom na iste ili slične artikulacijsko-akustičke osobine. Ova osobina je važna i za udruživanje slogova u veće skupine: riječi, sintagme, rečenice. Među slogovima postoji mala neprimjetna pauza koja se ostvaruje na granici sloga. Ova pauza može postati i granica riječi ako se slog očituje kao samostalna semantička cjelina,

¹⁶² Isto, str. 21.-22.

¹⁶³ Aleksandar Belić, *Fonetika*, Beograd, 1960., str. 58.

¹⁶⁴ Isto, str. 59.

a određena je i prirodom krajnjih i početnih fonema, tj. da li su oni istorodnih distinktivnih obilježja ili ne, kao i pozicijom određenog sloga u govornom nizu, tj. u riječi ili rečenici. A i prozodijskim odlikama dodirnih slogova. Tako se čini da je pauza između sloga sa silaznim akcentom i onoga koji mu slijedi veća nego između sloga sa uzlaznim akcentom i sloga koji mu slijedi. S tim u vezi su i metričke pojave *sinalefa* i *dijalefa*, koje stapaju istorodne vokale u jedan produženi vokal ako nema naglašene te pauze i obratno ukoliko je ta pauza naglašena čuva svaki vokal svoje mjesto.

2.2. Izosilabizam (kao oblik izohronije)

Za poeziju, a naročito silabičku, je od velikog značaja činjenica da u novoštokavskim jezicima broj vokala predstavlja ujedno i broj slogova, tj. vokali su uvijek i nosioci sloga.

Ovu ekvivalenciju definiše Jakobson na sljedeći način:

„U tzv. silabičkoj versifikaciji broj silabika je konstantan, dok prisustvo po jedne nesilabičke foneme ili grupe takvih fonema između dva silabika metričkog lanca predstavlja konstantu samo u jezicima sa obaveznom pojavom nesilabika između silabika, kao i u onim stihovnim sistemima, koji ne dozvoljavaju hijat.“¹⁶⁵

U poeziji novoštokavskih jezika je jezički slog uvijek jednak metričkom, a zahvaljujući fonetskom pravopisu postoji i grafička ekvivalencija ove jednakosti (1 grafem = 1 glas, uz izuzetke *dž*, *nj*, *lj* u latinici), što je u jezicima sa etimološkim pravopisom (kao u njemačkom i engleskom) dosta komplikovanije, pa je izgovor jedina objektivna veličina sloga. Ovo ima i svoju metričku implikaciju. Budući da je svaki slog, odnosno vokal u bilo kojoj poziciji podjednako važan, ne dešava se ni gubljenje niti mućenje vokala. Time je ekvivalencija između jezičkih i metričkih veličina sloga i pozicije sloga ostvarena u novoštokavskim jezicima 1:1. Jedini izuzetak od te ekvivalencije čini glas JAT.

Jat se u narodnoj i umjetničkoj versifikaciji profilirao kao pravi metrički instrumenat. Jat se može, kao što je poznato, u novoštokavskim jezicima dvojako reflektovati, a da to ostane u okviru metričke norme. Tako se činjenica da se jat s obzirom na svoju iskonsku dužinu različito reflektirao u ijekavskoj varijanti (kratki jat > *je*, tj. jedan slog, a dugi > *ije*, tj. dva sloga) koristi često kao „metričko sredstvo“ za ispunjenje metričke šeme, odnosno potrebnog broja slogova, bilo u obliku hiperijakavizacije npr: *umornijeh* (umjesto *umornih*), ili pak skraćivanjem npr: *svijet*, *cvijet* upotrijebljenih kao jednosložnice, a iste riječi se mogu u istoj pjesmi ili stihu upotrijebiti i kao 2-složne riječi. U narodnoj poeziji koja ima strogi silabički

¹⁶⁵ R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Bg. 1966., str. 299.

ustroj ovaj princip skraćivanja/produženja stiha jatom je vrlo rasprostranjen. Ovdje navodimo nekoliko primjera:

Sindžirima || debelijem (— | — — || | — ⊥ —)¹⁶⁶; *klikovala* || prebijela vila; *klikovala* || *tri bijela dana*; *Pa odoše* || po lijepu Fatu; *Tu ih oni lijepo dočekali* (| — | — || | — | — — —), ovdje imamo u jednom stihu riječ *lijepu* sa 3 sloga, a u drugom stihu *lijepo* sa ostvarena 2 metrička sloga.

Za sve su se || ljepo podijelili; *Nijesam je* || *u dvoru zatekla* (— | — — || ...);
već je jesam || od babe donijela (...|| — | — | — —).

U umjetničkoj poeziji se ovaj princip skraćivanja, odnosno produženja takođe koristi. Tako imamo kod Čatića:

ukrašena || amber cvijećem¹⁶⁷ (Vizija); *koji nijesi*||...; *jer u svijetu* || rijetko se nađe (Opomena). *Preporođaj* || svijeta cijeloga (od ove dvije riječi sa jatom jedna mora imati jednosložan refleks jata da bi se očuvao ritam) ; zapovied ću slušati; visokijeh grudi (Islamu);...|| visokijeh grudi; ..||velebnijeh gora; ..|| sumornijem trakom. (Domovini na rastanku); ... ||što uvijek cvili; *i cijeli život* (u oba primjera kao 1.slog) (Ašiklije); ... || pobožnijeh duša (Lejlei kader), *Vas svijet se grije* || *na srdašcu mom*.(Pjesnik) itd.

Kod Šantića: *I nježnom cvijeću* || *na listiće dijeli* (*Sveta je pjesma*); *U srebrenijem* || *talasima gori* (*Susret*); *Živite zato* || *da možete mrijeti* (*Ostajte ovdje*); *Ponosna čela* || *svijetla oka budi* (*Pritaji suze*); *Više s vrh kubeta* || *mrtvijeh česama* (*Jesenje strofe*); Okrijepi dušu moju || *nebeskom tvojom nadom* (*Hercegovac na molitvi*).

Kod Karabegovića imamo u nekoliko primjera višesložni jat koji se ostvaruje kao jednosložan zbog metra: „|| *i neznani svijêt* ; ... || *kad ogrne cvijêt* (Izgnanik I); *U tuđjem svijêtu* || *zalud tražim čar* (Izgnanik III); *Već mrijêt ti žao* || *pred mišom drhturiš* (Osmanu); u svim navedenim primjerima ostvaruje dvosložno reflektovan jat jedan metrički slog, a u sljedećem stihu imamo hiperijekavizam: *Đul miriše* || *proljetnijem dahom* (*Đul miriše*).

Ove primjere imamo uopšte kod skoro svih autora. Čak i Dučić, koji u svojoj kasnijoj fazi piše dosljedno ekavski, koristi se (doduše, vrlo rijetko) ovim postupkom, npr. u pjesmi *Dalmaciji* koristi jedan tzv. hiperijekavizam : ... || krvavijem.

A u pjesmi *Rapsodija* imamo jedan još očitiji primjer, gdje se u dva različita stiha iste pjesme koristi ista riječ sa dva različita refleksa jata već prema potrebi metra (osim ako se ne radi o štamparskoj grešci): *Da mi je da ljubim* || *kao nekad prije*

..... *Da mi je da volim* || *kao pre pun mračne*.

¹⁶⁶ Oznakom ⊥ obilježavam nenaglašene slogove, koji ostvaruju iktus (najčešće pomoću nenaglašene dužine).

¹⁶⁷ Podvučeni primjeri pokazuju riječi u kojima se metrički slog ne poklapa (1:1) sa jezičkim.

Svi ovi oblici korištenja jata u metričke svrhe su s ciljem da se stih svede na određeni broj slogova i to se postiže ili produženjem broja slogova (najčešće u obliku hiperijekavizacije) ili njegovim skraćivanjem, korištenjem 1-složnih umjesto dvosložnih oblika, a njima se koristi u neuporedivo većoj mjeri silabički stih. Osnovni oblici takvog skraćivanja i produživanja jesu sinalefe i dijalefe, odnosno elizije.

Dok je *elizija* (< lat. izbacivanje) u grčkom i latinskom predstavljala izbacivanje vokala s težnjom da se izbjegne hijatus, u novoštokavskim se jezicima pod elizijom smatra svako izbacivanje vokala radi svođenja stiha na određen broj slogova. Tj. ovdje je elizija čisto metrička pojava, jer je hijat kao takav dozvoljen. Najčešće se izbacuju oni slogovi čije izbacivanje ne narušava semantičku sliku riječi- a najčešće su to: enklitike (*Kad beg vidi što s' u knjizi piše; Mal' što s' o svog agu ne obružih*), ili brojevi (*A ostavi dvades' kaluđera; Evo ima petn'es' godin' dana*), krajnji vokal u infinitivu (*Kad me pitaš pravo ću ti kazat'*), krajnji vokal nekog kosog padeža (*Udarismo placam' i sokacim'*), krajnji vokal u pluralu (*Tad svatovim' izašli darovi, Hanka služi harambašam' pivo*), kao i skraćivanje dvosložnog oblika jata (*A dv'je šćeri u rumena lica*) itd.

2.3. Prozodija sloga

Slogovi jednom obrazovani mogu se dalje razlikovati po raznim osnovama. Praslovenski je pravio razliku između dugih i kratkih vokala, slično starogrčkom (vidi Maretić, Gramatika, str. 123.). Vokalski sistem se, međutim, vremenom uprošćavao, što je za posljedicu imalo i gubljenje opozicije dugi-kratki (vokali) u jedno vrijeme, ali i povećanje prozodijskih opozicija.

I u današnjim savremenim novoštokavskim jezicima mogu vokali biti obilježeni kvantitetom koji može biti naglašen i nenaglašen.

Činjenica razlike u trajanju među slogovima (vokalima) uvodi u igru još jedan termin koji treba da pomogne da se lakše prebrodi rascjep između činjenice da se radi o dvama istim entitima sa različitim trajanjem. Taj termin je *mora*.

Pojam je poznat još u antičkim gramatikama i metrikama. Moru se danas vrlo različito definira. Po jednoj definiciji je to fonološka mjera jednog kratkog sloga, koji se sastoji od jednog kratkog vokala i (najviše) jednog konsonanta. Dvomorni su slogovi sa dugim vokalom, odnosno sa kratkim vokalom i dva ili više konsonanata. Po drugoj definiciji su

jednomorni slogovi laki i oni počinju jednim konsonantom, dok su svi drugi slogovi dvomorni, odnosno teški.¹⁶⁸

Ili dosta opštije „radi se o jednoj relativnoj mjeri kvantiteta vokala ili konsonanata.”¹⁶⁹

Mora je imala svoju praktičnu primjenu u kvantitativnoj antičkoj metrici, koja je strogo razlikovala duge od kratkih vokala (starogrčki je imao i različite oznake u pismu za neke duge vokale naspram kratkih npr. $\Omega : O$) i odnos među njima je bio 2:1 (tj. jedan dugi vokal imao je dužinu dvije more, a jedan kratki jednu), i u metrici su bili zamjenjivi, tj. jedan dugi slog mogao je biti zamijenjen dvama kratkima u okviru jedne metričke stope, pa se npr. daktil, koji se sastojao od jednog dugog i dva kratka sloga mogao zamijeniti jednim spondejom, tj. dvama dugim (| — — = | |), a bilo je moguće i ostvarivanje ambivalentnih slogova (koji su mogli biti i dugi i kratki). Uopšte se može uzeti kao važeće mišljenje da je dužina more jednaka dužini kratkog sloga, a da su dugi slogovi dvomorni, kao i „kratki” slogovi koji imaju u svom sastavu više konsonanata, npr. *čvrst, smrt, prišt* itd.

U starom grčkom vrijedio je i tzv. zakon tri more (Dreimorengesetz):

„Zakon za regulisanje akcenatskih odnosa u grčkom, po kome poslije glavnog akcenta riječi ne smiju doći više od tri nenaglašene more (= mjera jednog kratkog sloga).”¹⁷⁰

U svojoj *Fonologiji* E. Ternes navodi još da za moru: „jedna tačnija definicija nije moguća, jer u osnovi ovog pojma leži činjenica da ga se od jezika do jezika različito koristi.”¹⁷¹

Uopšte se pojam more može uspješno primjenjivati u svim jezicima koji imaju kvantitetske opozicije. Jakobson npr. navodi da je dvomornost osnove (Zweimorigkeit) u japanskom norma.¹⁷²

Moru je u vezi sa novoštokavskim jezicima prvi pomenuo Leonard Mazing (1876.) objašnjavajući prirodu novoštokavskih (uzlaznih) akcenata. Teoriju more aktualizirao je ponovo Trubetzkoy u svojoj *Fonologiji* (1939.). Tamo, raspravljajući o kvantitetu kao prozodijskom elementu, dijeli Trubetzkoy jezike na one koji imaju silabičku strukturu, tj. one

¹⁶⁸ „Phonologische Maßeinheit für eine kurze Silbe, die aus einem kurzen Vokal und (höchstens) einem Konsonanten besteht. Zweimorig sind Silben mit Langvokal bzw. mit Kurzvokal und zwei oder mehreren Konsonanten. Nach anderer Definition sind leichte Silben, die auf einem kurzen Konsonant ausgehen, einmorig, während alle anderen Silben zweimorig bzw. schwere Silben sind”, H. Bußmann, Lexikon der Sprachwissenschaft, Stuttgart, 2002, str. 501.

¹⁶⁹ „Es handelt sich um eine relative Maßeinheit für Quantität bei Vokalen und oder Konsonanten.”, E. Ternes, Einführung in der Phonologie, Darmstadt, 1987., str. 116.

¹⁷⁰ „Gesetz zur Regelung der Akzentverhältnisse im Griechischen, demzufolge auf den Hauptakzent des Wortes nicht mehr als drei unbetonte Moren (=Maßeinheit für eine kurze Silbe) folgen durften.”, H. Bußmann, isto, str. 197.

¹⁷¹ „Eine genauere Definition ist nicht möglich, da es im Wesen dieses Begriffes liegt, dass er von Sprache zu Sprache verschieden verwendet wird.”, E. Ternes, isto, str. 197.

¹⁷² R. Jakobson, Die Betonung und ihre Rolle in der Wort- und Syntagmaphonologie, 1930., u SW I, str. 127.

koji u okviru sloga nemaju opoziciju dug-kratak i naziva ih *silbenzählende* i na jezike koji imaju mornu strukturu, koje naziva *morenzählende*:

„Vrednovanje dugih nosilaca slogova kao geminiranih, ili uopšte kao višečlanih može se označiti kao „aritmetički kvantitet“, a jezike u kojima se taj kvantitet pojavljuje kao „morne“ (jer se u njima najmanja prozodijska jedinica ne poklapa uvijek sa slogom). Nasuprot njima stoje „silabički“ (silbenzählende) jezici, u kojima se prozodijske osobine uvijek poklapaju sa slogovima, i u kojima su dugi nosioci slogova (ukoliko takvi uopšte postoje) vrednovani kao posebne jedinice, a ne kao suma više manjih jedinica.”¹⁷³

Trubetzkoy dalje zaključuje:

„[...] Ispitivanje prozodijskih kvantitetskih odnosa vodi, dakle, ka spoznaji da je najmanja prozodijska jedinica u jednim jezicima slog (tačnije nosilac sloga), a u drugim je to mora, i na osnovu toga mogu se jezici podijeliti na silabičke i morne.”¹⁷⁴

Ovu teoriju Trubetzkoga nisu prihvatili svi autori (Ivić, Pollok, i dr.), ali se teorija more, uprkos svim prigovorima može vrlo dobro iskoristiti pri objašnjavanju kvantitetskih opozicija među akcentima, kod jezika koji imaju vokalski kvantitet. Ovu će teoriju iskoristiti Jakobson u svom radu o naglasku i njegovoj ulozi u fonologiji riječi, tako što će poći od teze Trubetzkoga (i ranije pomenutog Mazinga) i ustanoviti da se u novoštokavskom dijalektu kod uzlaznih akcenata obim akcenta i obim sloga ne podudaraju.¹⁷⁵ Ove kvantitetske opozicije su na sličan način objašnjavali i neki domaći autori (Mažuranić, Jagić, Maretić), doduše, ne pominjući pri tom *moru* kao termin, nego su se pri tom služili klasičnom opozicijom dugih naspram kratkih slogova pri čemu je odnos 2:1. Očigledno je jezik ranije imao kvantitetske opozicije vokala u fonološkom sastavu (slično kao grčki), ali ih se vremenom oslobađao stalnim modifikacijama vokalskog sistema. Ostatak ovih opozicija možemo pratiti u refleksu jata. Tamo gdje je jat dug imamo u ekavskom dugo *e*, a u ijekavskom dvosložni refleks *-ije* (*dete* > *dijete*), a gdje je *e* kratko tamo je jednosložni refleks *-je* (*sesti* > *sjesti*), što nam daje za pravo da kažemo da se jedan dugi slog tipa (*ē*) može zamijeniti dvama kratkima tipa *-ije*.

¹⁷³ „Die Wertung der langen Silbenträger als geminierte oder überhaupt als mehrgliedrige darf als „arithmetische Quantitätsauffassung“ bezeichnet werden, und die Sprachen, in denen sich diese Auffassung äußert, als „morenzählende“ (weil in ihnen die kleinste prosodische Einheit nicht immer mit der Silbe zusammenfällt). Ihnen gegenüber stehen „silbenzählende“ Sprachen, in denen die prosodischen Einheiten immer mit den Silben zusammenfallen, und in denen die langen Silbenträger (falls solche überhaupt bestehen) als besondere Einheiten und nicht etwa als die Summe mehrerer kleinerer Einheiten gewertet werden.”, Trubetzkoy, Grundzüge der Phonologie, 1939., str. 174.

¹⁷⁴ „[...] Die Untersuchung der prosodischen Quantitätsverhältnisse führt also zur Feststellung, dass die kleinste prosodische Einheit in den einen Sprachen die Silbe (genauer: der Silbenträger), in den anderen die More ist, und dementsprechend können die Sprachen in silbenzählende und morenzählende eingeteilt werden.”, Isto, str. 179.

¹⁷⁵ R. Jakobson, Über die Betonung und ihre Rolle, str. 127.

Ove kvantitetske osobenosti jezika koristi naravno i poezija. Već smo gore pokazali kako se različit refleks jata koristi u metru. Kvantitetske opozicije moguće je pratiti više na paradigmatškoj nego na sintagmatškoj ravni stiha, a najlakše u rimama. Primjere metričke uloge dužina pokazaćemo kasnije u analizi tekstova.

Dalje se slogovi udružuju u veće skupine – riječi.

Segmentacija na nivou riječi vrši se na osnovu semantičkog kriterija i uz pomoć suprasegmentalnih elemenata, tj. akcenta. Prozodijska razlika među slogovima uspostavlja svojevrsnu prozodijsku hijerarhiju među slogovima. Na osnovu tih prozodijskih odnosa vrši se udruživanje slogova u govorne cjeline viših nivoa. Budući da slog ne insistira na samostalnom značenju, on posjeduje težnju udruživanja u veće jezičke jedinice koje posjeduju značenje, pri čemu može i samo jedan slog da vrši funkciju riječi.

2.4. Riječ

Riječ je vrlo problematičan lingvistički pojam koga se vrlo različito definira, a najčešće (nikako najpreciznije) definira se riječ kao najmanju jezičku jedinicu koja ima samostalno značenje, a to se semantičko polje dalje podiže na svakom višem nivou.

S jedne strane je riječ „najvažniji element jezika”, a s druge strane jednoznačno određenje riječi je skoro nemoguće. U nedostatku odgovarajuće definicije, nerijetko se riječ definisalo i kao čistu grafičku jedinicu («Riječ je ono što u tekstu stoji između dvije bjeline»).

Lewandowski riječ definiše kao „osnovnu jedinicu ovladavanja jezikom, za prirodnog govornika intuitivno zadatu jedinicu forme i značenja. U idealnom slučaju pojavljuje se riječ kao jedinica na fonemsko-grafemskom, morfemskom, sintaksičkom i semantičkom nivou.”¹⁷⁶

Riječ je, dakle, najmanja samostalna grafičko-akustička jedinica u jeziku koja ima neko značenje. Između slogova u riječi postoji granica i na njoj neprimjetna pauza. Kao što je semantičko polje sve veće na višim nivoima tako je i pauza između jedinica viših nivoa sve veća i veća. I ovaj princip udruživanja (slogova) u više jedinice je semantički uslovljen. Tako je npr. u slogovnom pismu, zbog ograničenog broja slogova kojima se operiše, prisutna jako velika homonimija (to je danas još očito npr. u japanskom jeziku).

¹⁷⁶ „Eine Grundeinheit der Spracherwerbs, eine für den natürlichen Sprecher intuitiv gegebene Einheit von Form und Bedeutung. Im Idealfall erweist sich das Wort als Einheit auf phonemisch-graphemischen, morphemischer, syntaktischer und semantischer Ebene”, Th. Lewandowski, *Linguistisches Wörterbuch*, knj. 3, Quelle&Meyer, Heidelberg-Wiesbaden, 1994., str. 1247.

Dakle, udruživanje u riječi je proces dvojako uslovljen: semantički i fiziološki. Fiziološka strana udruživanja daje formu jeziku. Kakva će ova biti u ograničenom broju znakova za različita značenja o tome odlučuje sam način oblikovanja zvukovne mase, a to je izraženo prozodijskim elementima, odnosno akcentom. Akcenat je time faktor oblikovanja i raščlanjavanja jezičkog materijala. Tako se oko akcenta okupljaju riječi koje u novoštokavskim jezicima mogu biti akcentogene (leksičke jedinice sposobne da nose akcenat) ili neakcentogene pro- i enklitike, veznici i uzvici koji nemaju sopstvenog akcenta i naslanjaju se u govoru na neku akcentogenu riječ s kojom tvore izgovornu akcenatsku cjelinu.

Raščlanjavanje govora odvija se na segmentalnom (silabičkom) i na tonskom (akcenatskom) nivou. U poeziji se s obzirom na primarni oblik tog raščlanjavanja određuje metrički sistem kome dati stih pripada. Pravi svoj izraz dobija to raščlanjavanje na osnovu subordinacije prozodijskih obilježja odnosno akcentuacije.

2.5. Akcenat

Slogovi osim razlike u trajanju, prave još razliku u snazi izgovora i visini frekvencije glasa. Ove tri veličine jesu zapravo prozodijske veličine: intenzitet, kvantitet i ton, a nazivaju se akcentuacijom.

Po Jakobsonu se „svaki od triju podrazreda prozodijskih obilježja pojavljuju [se] u dvije osnovne podrvste: intersilabskoj i intrasilabskoj”¹⁷⁷. To znači da je moguće (i nužno) posmatrati prozodijska obilježja unutar jednog sloga i u subordinaciji sa drugim slogovima.

Pod akcentuacijom se podrazumijeva podizanje snage ili tona glasa, a sam termin je u istoriji upotrebljavan u vrlo različitim značenjima.

Sama riječ akcenat (< lat. *accentus*) je prevod grčke riječi prozodija (*προσοωδια* < *πρός* = za i *αδεν* = pjevanje). Pojam akcenta se u antici najprije dovodio u vezu sa tonskim tokom (pjevanom stranom) govora, a kasnije i sa trajanjem. Pojam je najprije bio važan u antičkoj metrici odakle je prešao u jezik.

Korijeni pojma akcent (*prosodia*) dolaze iz grčkih gramatika. Istoriju pojma sažeto iznosi Saran u svojoj knjizi *Deutsche Verslehre* (1907.):

„Gramatičari su, naime primijetili da slogovi grčkih riječi, ako ih se pojedinačno izgovaralo kao leksičke leme, imaju različite visine tona. U svakoj riječi izdiže se jedan slog [...] znatno iznad ostalih, [...] koji su ostajali u nizini. Taj slog je imao jedan visoki ton (*prosodia okseta*) ili jednostavno *okseta* ili *aksys tonos*, ili jedan izvijeni ton (*periospomene*) koji se sastojao iz jednog visokog + jednog niskog tona, drugi su imali jedan niski ton

¹⁷⁷ Jakobson/Halle, *Temelji jezika*, str. 24.

(*bareta, baris tonos*). Najveći broj slogova je imao nizak ton: koji se otuda nazivao i *syllabikos tonos*, i on je bio ujedno i normalan ton sloga. Samo su neki slogovi, u svakoj riječi samo jedan, dobijali visoki ili izvijeni ton: i taj se ton otuda nazivao *o kyrios tonos tes leseos*, tj. glavni ton riječi.

Prosodia znači kod Grka visinu tona, tj. visoki ili niski ton i samo u jednom određenom slučaju tonsko kretanje jednog sloga. Grčka akcenatska teorija sadrži, dakle, tri odrednice: prvo je da su slogovi visoki ili niski, drugo da neki slogovi imaju tonsko kretanje i treće da u svakoj riječi jedan slog biva svojom visinom istaknut i vlada u toj riječi kao glavni ton.

Latinski gramatičari su jednostavno preuzeli grčku teoriju. No, kako se čini oni su značenje riječi „Akcent” proširili. Kod njih se pojavljuje nova upotreba, tako da uzimaju u obzir tonove reda riječi, tj. uzimaju u obzir akcent rečenice. Diomedes daje dvije definicije ove riječi: *accentus* je 1. visina ili nizina ili izvijeni ton govora; 2. podizanje ili spuštanje glasa, koje uz pomoć visokog ili izvijenog tona vlada nad riječima. Već on naziva akcent dušom riječi (*anima vocis*). Dakle, *accentus* je imao kod Latina višestruko značenje: visinu sloga (i njihove oznake), intonaciju sloga (modulaciju tona), visoki ton riječi, visoke tonove rečenice. Proširivanje značenja pojma naglašenosti desilo se otuda što se u srednjem vijeku *accentus* nazivalo i recitacijski ton u crkvenoj liturgiji (nasuprot *concentus*), to znači različite melizme i melodije, koje sveštenik dodjeljuje pojedinim rečenicama Jevanđelja, epistola, psalama itd.

Riječ je time prešla u oblast retorike i muzike. Za fiksiranje ovoga *accentusa* upotrebljavalo se notno pismo, koje je bilo kombinovano od elemenata starih akcenatskih znakova (´) okseta, (˘) acutus, (˙) bareta, (˚) gravis.

U svakom slučaju pojam je ostao u tijesnoj vezi sa visinom tona slogova i intonacijom (tonskom modulacijom) riječi.

Zahvaljujući humanistima je početno, antičko, gramatičko značenje riječi akcent pridodato modernim značenjima, a čini se da je i interes razumijevanje za ‚akcent’ oživljen i produbljen naročito zanimanjem za grčke gramatike. Od 16. vijeka tako igra pojam akcenta u gramatikama i metrikama veliku ulogu.

U 16. vijeku počinju pokušaji pisanja gramatika na narodnim (nacionalnim) jezicima. Njihovi sastavljači se pri tom, razumljivo, oslanjaju u potpunosti na šemu, koja je bila uobičajena u predstavljanju grčkih i latinskih gramatika, i preuzimaju od njihovih pravila i pojmova što je više moguće.”¹⁷⁸

¹⁷⁸ „Die Grammatiker hatten nämlich bemerkt, dass die Silben der griechischen Worte, wenn man diese einzeln gleichsam als lexikalische Lemmata sprach, verschiedene Tonhöhen hatten. In jedem Worte erhob sich eine Silbe [...] bemerklich über die andern, welche in der Tiefe blieben. Sie hatte einen Hochton (*prosodia okseta*) schlechtweg *okseta* auch wohl *aksys tonos*) oder einen Schleifton (*periospomene*) der aus einem hohen + tiefen Ton bestand; die anderen einen Tiefton (*bareta, baris tonos*). Die meisten Silben hatten einen tiefen Ton: derselbe hieß deshalb auch *syllabikos tonos*, er war auch gleichsam der Normalton der Silbe. Nur einige Silben, in jedem Wort nur eine, bekamen den Hoch- oder Schleifton: dieser hieß darum *o kyrios tonos tes leseos* d. h. der Hauptton des Wortes.

Prosodia bedeutet bei den Griechen die Tonhöhe, d. h. den hohen oder tiefen Ton, und nur in einem bestimmten Falle die Tonbewegung einer Silbe. Drei Bestimmungen enthält also die griechische Akzenttheorie: erstens die, dass die Silben entweder hoch oder tief sind, zweitens dass manche Silben einen „Tonfall“ haben, drittens dass in jedem Wort eine Silbe durch ihre Höhe bevorzugt wird und als Hauptton das Wort beherrscht.

Die lateinischen Grammatiker haben die griechische Theorie einfach übernommen. Doch haben sie den Umfang des Wortes „Akzent“, wie es scheint, etwas erweitert: bei ihnen scheint der neue Gebrauch aufgekommen zu sein, die Töne der Wortreihe, also den Satzaccent zu berücksichtigen. Diomedes gibt zwei Definitionen dieses Wortes: *accentus* ist 1. Der hohe oder tiefe oder geschleifte Ton in der Rede; 2. Die Hebung oder Senkung der Stimme, welche durch Hochton oder Schleifton die Worte beherrscht. Er nennt schon den Akzent die Seele des Wortes (*anima vocis*). Also bedeutet *accentus* bei den Lateinern vielerei; die Silbenhöhe (und ihre Schriftzeichen), Silbentonfall, Worthochton, die Hochtöne des Satzes. Erweitert wurde die Betonung dadurch, dass man im Mittelalter *accentus* auch den Rezitationston in der Liturgie der Kirche nannte (Gegensatz

Tako su onda i sve romanske i njemačke gramatike preuzimale ovaj antički princip pa je i za njemački važno da ima cirkumflex, acutus i gravis. No, budući da su moderni evropski jezici uglavnom bez kvantitetskih opozicija, relevantnost intenziteta (naglasa) sve više je dobijala na značenju i bivala sve očitija. Već od 16. i 17. vijeka zahtijevat će npr. njemačke metrike tonski princip (Opitz 1624.), koji počiva samo na (istom) broju akcenata, iktusa.

Izvorna staroslovenska akcentuacija je prilično neizvjesna zbog nepouzdanosti izvora. Kao najstariji slovenski dokument, koji bilježi akcente, uzimaju se *Kijevski Listići* (X vijek), ali su njihovi prozodijski znaci vrlo upitni i različiti autori ih različito tumače. Tako se staroslovensku akcentuaciju uopšte tumači uglavnom komparativnom analizom akcentuacija raznih slovenskih jezika.

Kao glavne funkcije naglasaka izdvaja Jakobson sljedeće:

- „1) Razlikovanje značenja riječi,
- 2) Raščlanjavanje riječi obrazovanjem vrhunaca riječi i njihovo odvajanje,
- 3) Stepenovanje riječi kroz naglasnu hijerarhiju u rečeničnoj grupi ili rečenici.”¹⁷⁹

Razlikovna funkcija se dešava na nivou sloga, koji služi za razlikovanje, iako sam nema oznaku značenja, a opozicijom naglašenosti po mjestu razlikuju se riječi. U tekstu *Naglasak i njegova uloga u fonologiji riječi i sintagme* (1931.) navodi Jakobson ruske primjere *páliti (ihr feuert)- palíti (feuert!) - pal'it'i (fliege!)*¹⁸⁰. Raščlanjavajuća funkcija se vrši na nivou riječi, a stepenovanje podrazumijeva zapravo tzv. rečenični akcentat.

Neki autori smatraju da se može govoriti samo o akcentuaciji riječi, a ne i o akcentuaciji slogova, ili čak samo o akcentuaciji rečenice, jer se akcentat tek u rečenici ostvaruje u potpunosti. Naime, u segmentaciji jezika postoje različite ravni raščlanjavanja: silabička, leksičko-sintagmatska i sentencijalna (rečenična). Svaki od ovih segmenata ima i svoj

concentus), d. h. die verschiedenen Mele und Melodien, die der Priester den Sätzen der Evangelien, Episteln, Psalmen u.a. verleiht.

Das Wort griff damit über ins Gebiet der Rhetorik und Musik. Zur Fixierung dieser accentus verwendete man eine Notenschrift, die aus den alten Aktenzeichen okseta, acutus, bareta, gravis als Elemente kombiniert war. In allen Fällen blieb der Begriff in enger Beziehung zur Tonhöhe der Silben und zum Tonfall der Worte.

Durch die Humanisten wurde die Ursprüngliche, die antike, grammatische Bedeutung des Wortes des Modernen neue eingepägt, ja es scheint sich, besonders durch die Beschäftigung mit der griechischen Grammatik, das Interesse und Verständnis für den "Akzent" belebt und vertieft zu haben. Seit dem 16. Jahrhundert spielt der Begriff in Grammatiken und Metriken eine große Rolle. Im 16. Jahrhundert beginnen die Versuche Grammatiken der Nationalsprachen zu schreiben. Ihre Verfasser lehnen sich, wie begreiflich, ganz an das Schema an, dass für die Darstellung, der griechischen und lateinischen Grammatik üblich war, und übernehmen von den Regeln und Begriffen der Muster so viel, als können", Franz Saran, „Deutsche Verslehre“, 1907., §3., str. 8.-9.

¹⁷⁹ R. Jakobson, „Über die Beschaffenheit der prosodischen Gegensätze“, 1937., S.W. I, str. 254.-261.

¹⁸⁰ R. Jakobson, „Die Betonung und ihre Rolle in der Wort- und Syntagmaphonologie“, 1931., S.W. I, str. 117.-136.

suprasegmentalni (prozodijski) kvalitet. Što je segmentacijska ravan viša to je viši i stepen povezanosti prozodije sa značenjem. Tako mi uopšte možemo reći da je naglašeni segment u odnosu na nenaglašeni semantički prominentniji, ali je to očito tek na nivou sintagme, dok na nivou riječi i sloga možemo tu vezu teško dokazati (tj. da je naglašeni slog semantički „važniji” od nenaglašenog- budući da slog kao takav ne posjeduje samostalno značenje). [Na ovom mjestu možemo primijetiti da se istorijsko prenošenje akcenta u novoštokavskim govorima dešavalo također prema početku riječi, tj. s desna na lijevo, a to u jednom flektirajućem jeziku ujedno znači i prema korijenu riječi, tj. nosiocu značenja, iako je ovo prenošenje imalo druge razloge - naime očuvanje politonije].

Tri prozodijske veličine jesu intenzitet, kvantitet i ton.

Intenzitet je u većini evropskih jezika, barem u jezicima sa tzv. dinamičkim akcentom najčešće i pokazatelj mjesta akcenta i može ga se izjednačiti sa akcentom.

A. Schmitt definiše akcent upravo kao maksimum energije:

„Maksimum energije [...] prije svega jedna psihička pojava koja se, međutim, fizički pretvara u jedan maksimum pritiska, tj. u jednu pojačanu aktivnost svih organa koji učestvuju u artikulaciji.”¹⁸¹

Kod novoštokavskog akcenta pokazuje intenzitet također mjesto naglaska, uprkos njegovoj tonskoj obilježnosti. Odnosno, može se reći da tamo gdje se pojavi prva oznaka intenziteta tamo je i mjesto akcenta, a ono isključuje samo posljednji slog riječi. Ali u novoštokavskim jezicima je mjesto intenziteta fonološki redundantno, tj. ono nema distinktivnu ulogu kao u ruskom. Rehder je „ciljanom destrukcijom” pokazao da je ton „važnije” distinktivno obilježje od intenziteta u novoštokavskom, jer se akcent pod promjenjenim intenzitetom, a zadržanom tonskom kvalitetom i dalje raspoznaje, dok u obrnutom slučaju promijenjenog tona, a zadržanog intenziteta postaje akcent neprepoznatljiv.¹⁸² Stvar postaje komplikovanija kada se posmatraju i intenzitet i ton istovremeno, onda upada u oči da ove dvije prozodijske veličine nemaju isto trajanje. Tako kod uzlaznih akcenata postakcenatski slog nekada nosi viši ton (po Ivićevim ispitivanjima), a uprkos tome izvorni govornici osjećaju kao akcentovan (naglašen) upravo onaj slog koji nosi intenzitet. Odnos intenziteta, tj. naglaska i sloga s obzirom na njegov obim je kod dinamičkih jezika (po Jakobsonu) podudaran, tj. naglasak se ostvaruje u okviru jednog sloga. Tako da se odnos naglašeni:nenaglašeni slog u ovim jezicima

¹⁸¹ „Energienmaximum (dies ist [...] zunächst eine psychische Erscheinung, die sich aber physisch umsetzt in ein Druckmaximum, d. h. in eine gesteigerte Tätigkeit sämtlicher an der Artikulation beteiligten Organe)”, Alfred Schmitt, „Akzent und Diphthongierung”, Heidelberg, 1931., str. 5.

¹⁸² Peter Rehder, Beiträge zur Erforschung der serbokroatischen Prosodie, München, Sagner, 1968.

primjenjuje na čistoj fonološkoj osnovi. Dok je kod politonijskih jezika ova distinkcija samo djelimično „tačna”, jer se odnos obima akcenta i obima sloga (po Jakobsonu) ne poklapaju, pa se taj kriterij uzima kao razlikovni faktor dinamičkih i melodijskih jezika.

Kvantitet pokazuje razliku u trajanju slogova. Vidjeli smo da slogovi u novoštokavskim jezicima mogu biti dugi i kratki, s tim da se dugi mogu naći ili pod akcentom ili poslije akcenta, dok se kratki mogu naći u svakoj poziciji u riječi. Trajanje dugih i kratkih slogova zavisi od tempa govora, ali omjer među njima se obično izražava u omjeru 2:1 u korist dugih vokala, no instrumentalnim mjerenjima je ustanovljeno da je taj odnos nešto manji – po Ivićevim mjerenjima iznosi taj odnos 1:1,7. Ali običnim sluhom doživljavano, mi imamo utisak da je ta razlika uistinu 2:1, a taj utisak počiva vjerovatno na osjećaju za moru. Ovo se, kao što je već pomenuto gore, može dokazivati i na ijekavskoj refleksiji jata. Tako su i neki naučnici iz predinstrumentalne ere izučavanja akcenta (Mažuranić, Jagić, Maretić) objašnjavali prirodu i utisak dvaju dugih akcenata kao: $\acute{a} = a\grave{a}$ za dugouzlazni (/) i $\hat{a} = \ddot{a}a$ za dugosilazni

(∩).

Peco ističe i promjenljivost trajanja istih akcenata, ali navodi i izmjerene vremenske intervale u kojima se pojedini akcenti realizuju:

„ne postoji za sve jezike, čak ni za sve pripadnike jednog jezika tačno utvrđena granica između proseka trajanja kratkih i dugih samoglasnika, ali se može utvrditi približno trajanje. Na osnovu eksperimentalnih ispitivanja vršenih u raznim krajevima našeg jezičkog teritorija moglo bi se reći najniža granica trajanja dugih akcenata samoglasnika uzlazne intonacije kreće se između 13 i 16 ss, a najduže trajanje doseže 33 ss. Kratki samoglasnici uzlazne intonacije imaju prosek od 9,5-14,06 ss. Dugi samoglasnici pod akcentom silazne intonacije imaju najnižu granicu 19,5-32,08 ss. Kratki samoglasnici pod akc. silazne intonacije traju od 8-14 ss.”¹⁸³

Osim toga Peco konstatuje i da „uzlazno intonirani samoglasnici traju obično duže od samoglasnika istog kvantiteta silazne intonacije. Prema podacima koji su nam stajali na raspolaganju predstavnici ijekavskog narečja imaju u prosjeku duže trajanje, kako akcentovanih tako i neakcentovanih samoglasnika od ekavaca.”¹⁸⁴

Osim toga ne traju ni svi dugi i svi kratki slogovi isto dugo. Neakcentovani slogovi su svakako kraći od akcentovanih, osim ako nemaju nenaglašenu dužinu.

Povodom trajanja neakcentovanih slogova smatra Maretić da oni traju sve kraće idući prema kraju riječi:

„kad se nađu dva ili tri duga neakcentovana vokala u istoj riječi, rekao bih da je prvi nešto dulji od drugoga, a drugi od trećega: *novaca, junačkoga*” (Maretić, Gramatika).

¹⁸³ Asim Peco, Akcentologija srpskohrvatskog jezika, Beograd, 1985., str. 14.

¹⁸⁴ Isto, str. 14.

Slijedeći ovu Maretićevu tvrdnju možemo zaključiti da nenaglašeni slogovi traju sve kraće idući prema kraju riječi. Maretić konstatuje i da je trajanje sva 4 akcenta različito i to da je „kratkosilazni najkraći, kratkouzlazni da je malo duži, dugosilazni još duži i dugouzlazni najduži.”¹⁸⁵

Tonska slika (opozicija uzlazni:silazni) se očituje kod dugih akcenata jače nego kod kratkih. Iskustveno je (a i na osnovu ispitivanja na terenu) pokazano da se razlika između dvaju kratkih akcenata bolje očituje u višesložnim riječima, a najslabije u dvosložnim.

Akcenti sa uzlaznim tonom se kod raznih autora tumače kao dvosložni. Prvi je takvo mišljenje iznio Leonard Mazing 1876. godine, a poslije su na tom tragu još bili Maretić, Belić, Jakobson, Rehder, Ivić i dr. Belić je (1926.) i razliku između kratkih akcenata objašnjavao ulogom postakcenatskog sloga. Iz ovoga proizilazi da su oba sloga različito obuhvaćena tonskom promjenom koja se dešava u oba susjedna sloga. To znači da se uspostavlja cijela skala tonskih vrijednosti pojedinačnih slogova u svim višesložnim riječima u rečenici. Ovu tonsku skalu mi zapravo nazivamo intonacijom – u ovom slučaju intonacijom riječi. Budući da je postakcenatski slog, makar u drugom svom dijelu uvijek obilježen tonskim padom, čak i kod uzlaznih akcenata (vidi kod Miletića, Ivića, Pollloka i dr.) to su i većina riječi obilježene nizlaznom intonacijom. Tako je onda cijela riječ praktično obuhvaćena tonskim kretanjem, koje se završava obaveznim tonskim padom na njenom kraju. Istina nenaglašeni slogovi ne znaju za tonsko kretanje u pravom smislu, ali su i oni zahvaćeni opštom intonacijom. Tako npr. zadnji slog rezerviše uvijek za sebe tonski pad, bez obzira kakav akcentat riječ nosila. Još je Mazing tvrdio, a kasnije se i eksperimentalno pokazalo tačnim da se u riječi ostvaruje takva jedna tonska skala u kojoj su naglašeni slog, kao i slog koji mu neposredno slijedi tonski najprominentniji, a slogovi ispred i iza tih slogova imaju obično silazni karakter i u prosjeku su „niži po registru”. To znači da se u cijeloj riječi obrazuje jedna intonacijska skala koja je fonološki relevantna, a označena je opštim tonskim padom na kraju riječi u posljednjem slogu, odnosno mori. Intonacija riječi važi, naravno, samo za pojedinačne riječi posmatrane izolovano, koja se može vidno modificirati u rečeničnom okruženju, već s obzirom na poziciju riječi u rečenici.

Predstavnici Praške škole (Jakobson, Trubetzkij, Isačenko i dr.) su prvi razradili teoriju po kojoj je za ovaj akcentat upravo presudan ton, a njihovu teoriju u izmijenjenom obliku su prihvatili i mnogi drugi naučnici.

Trubetzkij je pravio oštru razliku između uzlaznih i silaznih akcenata. Po njemu su uzlazni uistinu slobodni, a silazni akcenti ekspiratorne prirode koji, budući da padaju uvijek na prvi slog riječi, imaju samo funkciju da obilježe granicu riječi, te razvio tezu da silazni ton nema

¹⁸⁵ T. Maretić, Gramatika hrvatskoga ili srpskoga jezika, Zagreb, 1963., str. 130.-131.

distinktivnu funkciju. Ovu funkciju po tome bi imalo samo mjesto akcenta, tj. uzlazni ton se pojavljuje na akcentovanom slogu, dok je silazni ton irelevantan.

Silazni akcenti su po tome kombinacija nenaglašenosti i funkcije razgraničenja (Abgrenzungsfunktion) i zbog toga ti akcenti samo signaliziraju granicu riječi.

Također Jakobson u članku *Betonung und ihre Rolle in der Wort- und Syntagmaphonologie* (1931.) uzima ton kao distinktivno sredstvo i označava politoniju kao relevantnu za novoštokavski akcent, a mjesto akcenta kao redundantno. I on uzima uzlazni ton kao distinktivan. Tako je po Jakobsonu distinktivno obilježje novoštokavskog akcenta uzlazni ton, a ako njega nema pada akcent automatski na prvi slog riječi.

2.5.1. Melodijski i dinamički akcent

U skoro svim jezicima su prisutna sva tri prozodijska obilježja ali u različitim omjerima. S obzirom na to koji je od pomenuta tri prozodijska faktora najdominantniji određuje se i priroda jedne akcentuacije. Tako se dijele dvije osnovne grupe akcentuacija: 1) one koje su pretežno obilježene snagom glasa i nazivaju se dinamičke (od grčk. dynamis = jakost) ili ekspiratorne (od lat. expirare = ispustati dah), a ovakvu akcentuaciju imaju ruski, njemački, engleski i većina drugih evropskih jezika; i 2) ona vrsta kod koje je relevantan ton, zapravo tonsko kretanje unutar sloga ili više slogova i nju nazivamo muzičkom ili hromatskom. Kvantitet je vremenom u većini evropskih jezika izgubio distinktivnu ulogu, a prozodijski je relevantniji u melodijskim jezicima.

Osnovna razlika između tzv. muzičke i dinamičke akcentuacije je ta da unutar fonologije riječi muzička akcentuacija kao razlikovni faktor koristi tonska i kvantitetska obilježja, a dinamička pretežno obilježje intenziteta, tj. mjesto akcenta koje je sposobno da razlikuje istozvučne riječi.

U kojoj mjeri učestvuje pojedina prozodijska veličina u gradnji datog akcenta, to varira od jezika do jezika, a u teoriji se akcent najčešće izjednačavalo sa intenzitetom. Tako je i citirani Schmitt ipak sklon mišljenju da je akcent zapravo „vrh linije intenziteta unutar jedne riječi”, tj. po njemu je akcent puka stvar intenziteta.¹⁸⁶ On činjenicu pomjeranja akcenta u paradigmi u grčkom vidi kao dokaz tome da je intenzitet osnovni pokazatelj mjesta akcenta u

¹⁸⁶ A. Schmitt, isto, str. 33.

svim indoevropskim jezicima, iako smatra da je i ton važan, ali da intonacija nije od presudne važnosti za akcenat.¹⁸⁷

Gore je već pomenuto da Trubetzkoi dijeli jezike s obzirom na kvantitet na more (morenzählende) i silabičke (silbenzählende), tj. na one kod kojih je slog najmanja segmentalna kvantitetska (prozodijska) jedinica i na one kod kojih je to mora. Trubetzkoi navodi kako se diferenciranje ovih kvantitetskih prozodema događa u silabičkim jezicima (silbenzählende Sprachen) pomoću intenziteta, tj. pomoću naglaska kao takvog, a u morskim jezicima (morenzählende Sprachen) pomoću tonske visine (str.179). Tako se po Trubetzkoi za politonijske jezike treba uzeti moru kao relevantnu kvantitetsku jedinicu. Po njemu se politonija nikad ne razvija bez kvantiteta i time su te dvije veličine uzročno-posljedično povezane. I po tome je onda novoštokavski morni jezik, pošto je kod njega relevantan ton.

Jakobson umjesto naziva muzički i dinamički uvodi nazive *politonijski* i *monotonijski*, koji polaze od toga da je ton kao takav distinktivno obilježje akcenata. U suštini razlika između dinamičkih ili monotonijskih i muzičkih ili politonijskih jezika počiva na distinktivnim obilježjima prozodijskih elemenata u fonologiji riječi. A to je u dinamičkim jezicima intenzitet, koji se očituje na mjestu akcenta i ima razlikovnu funkciju, tj. može da razlikuje značenje istozvućućih riječi. Međutim, kod muzičkih akcenata nema intenzitet tu ulogu, nego u fonologiji riječi ova akcentuacija koristi opozicije tonskog kretanja (koja su obično kombinovana sa kvantitetom). Tako imamo u novoštokavskim jezicima distinktivnu opoziciju tipa *päs* (Hund) : *pâs* (Gürtel). Uopšte su kvantitet i ton vrlo povezane i uzajamno zavisne prozodijske veličine. Trubetzkoi je ukazao na taj odnos, ali ga nije razvijao u pravcu tonskog tumačenja, nego se zadržao na tumačenju kvantiteta i mjesta akcenta.

Jakobson će na istim osnovama izvesti svoju teoriju, koja se umnogome oslanja na nalaze Trubetzkoga, u odnosu na shvatanje kvantiteta, a polazeći od more kao osnovne kvantitetske jedinice kod muzičkih jezika. Novina kod Jakobsona je to da on pri podjeli na politonijske i monotonijske jezike kao distinktivno obilježje ne uzima mjesto akcenta, nego raspon akcenta, upravo ton, tj. tonsko kretanje koje se ne poklapa uvijek sa granicama sloga. Ovdje se on oslanja na Mazingove nalaze kod novoštokavskih akcenata. Tako on uspostavlja teoriju u osnovi koje počiva moguće nepodudaranje obima akcenta sa obimom sloga u novoštokavskim, odnosno u politonijskim jezicima uopšte: *Übersilbigkeit* (izvanslogovnost, kada akcenat prelazi okvire jednog sloga), *Unvollsilbigkeit* (nepotpuna slogovnost, kada je

¹⁸⁷ Isto, str. 33.

obim akcenta manji od obima sloga) i *Vollsilbigkeit* (puna slogovnost, kada se ti obimi poklapaju).

Tako Jakobson na osnovu odnosa trajanja akcenta i sloga vrši i podjelu na melodijske i dinamičke jezike pod nazivom politonijski za melodijski i monotonijski za dinamičke jezike:

„Sa fonetske strane su u pravu autori koji tvrde da su razlike u snazi glasa najčešće čvrsto spojene sa razlikama u visini tona. Sa fonološke strane, međutim, kao dinamički jezici obilježavaju se oni jezici kod kojih je obim naglasaka uvijek jednak trajanju slogovnog fonema. I ako se naglasak u ovim jezicima uistinu u nekim slučajevima proteže na samo jedan dio slogovnog fonema, ili u suprotnom prekoračuje granice jednog sloga, nisu ove varijacije u stanju da razlikuju značenje riječi, nego su to kombinacije ili stilske varijante [...] Jezici sa tzv. muzičkim naglaskom su takvi jezici kod kojih fonološka jednakost između obima naglasaka i trajanja slogovne foneme predstavlja jedan od datih fonoloških oblika ili se kao takva uopšte ne pojavljuje. U ovim jezicima nije samo naglašeni slog markiran u odnosu na ostale slogove, nego takođe i jedna polovina ili recimo jedna mora ovog sloga u poređenju sa njegovim ostalim morama.”¹⁸⁸

Prema tome bi kod dinamičkih jezika akcentat (naglasak) po obimu bio jednak slogu, pa se i u metrici odnos naglašeni:nenaglašeni može uspješno primjenjivati, jer odgovara fonološkoj strukturi ovih jezika. Ovdje su, dodali bi smo, primarni intersilabički odnosi. Otuda je npr. silabotonika našla pogodno tle u ruskom jeziku, pogodnije i od njemačkog odakle je (1735. Tredjakovski) i uvezena, jer je ruska akcentuacija po svojoj prirodi vrlo dinamička. Time je ruska silabotonika (stroga opozicija naglašanih vs. nenaglašanih slogova) izgrađena na fonološkoj osnovi ruskog dinamičkog akcenta.

Novoškavski jezici pripadaju po ovoj podjeli u melodijske jezike.

U ovim jezicima sa politonijskim akcentom mjesto akcenta je fonološki irelevantno, a fonološki relevantna je tonska opozicija (silaznost:uzlaznost), ali i kvantitetski odnosi (kratak:dug). Doduše, intenzitet i tonski tok se najčešće pojavljuju zajedno, ali je njihovo trajanje najčešće različito. Tako da intenzitet u novoškavskim jezicima obuhvata najčešće jedan slog ili još bolje moru, dok se ton rasprostire na obje more (ako prihvatimo tezu da su novoškavski akcenti dvomorni). Teoriju dvomornosti ne prihvataju svi autori (Pollok, Ivić i drugi), ali se može reći da su makar 3 od današnja 4 akcenta dvomorni i to: 2 uzlazna i dugi silazni. Kratki silazni (dakle, jednomorni) pokazuje, pak odlike dinamičkog akcenta.

Jakobsonove nalaze po kojima je uzlazni ton distinktivan za novoškavski akcentat odbacivali su neki autori po raznim osnovama.

Ivić npr. odbacuje prije svega (Jakobsonovu) tvrdnju da je uzlazni ton distinktivno obilježje, jer experimentalna ispitivanja pokazuju da su slogovi sa kratkosilaznim (˘) i kratkouzlaznim

¹⁸⁸ R. Jakobson, *Die Betonung und ihre Rolle*, S.W. I, str. 119.-120.

(\) akcentima nekad uzlazni, a nekad silazni. Isto tako tonski vrh (Tongipfel) kod kratkouzlaznog (\) ili dugouzlaznog (/) nije po Iviću ni u kom slučaju viši nego kod kratkosilaznog (˘) i dugosilaznog (◌) akcenta. A to onda isključuje objašnjenje da je ton, tj. uzlazni ton nosilac distinktivnih obilježja ovog akcenta.

No, i pored ovih razmimoilaženja u pogledu subordinacije prozodijskih veličina, većina autora se ipak slaže u tome da novoštokavska akcentuacija po toj opštoj podjeli spada u muzičku ili hromatsku akcentuaciju, jer pravi tonsku razliku među slogovima i time zauzima posebno mjesto među slovenskim jezicima.

Muzički akcenat imaju još neki evropski jezici: švedski, litavski, slovenački, talijanski i donekle češki, te neki azijski jezici ili njihovi dijalekti (kineski i japanski). Nisu sve dinamičke akcentuacije u istoj mjeri dinamične niti su sve melodijske u istoj mjeri melodične. Maretić s tim u vezi navodi da je:

„[...] akcentuacija ruskog jezika u većoj mjeri dinamična nego u njemačkom jeziku, zato se neakcentovani vokali u ruskom jeziku izgovaraju slabije i nejasnije nego u njemačkom. Isto tako talijanska će akcentuacija biti u nesto većem stepenu muzikalna nego u češkom. Naš knj. jezik najbliže stoji talijanskom tj. mi izgovaramo naše akcentovane vokale s većom snagom nego neakcentovane, ali i za ove ostaje dosta snage daha, te ih izgovaramo jasno i s punim glasom.”¹⁸⁹

2.5.2. Slobodni i vezani akcenat

Osim podjele na muzičke (politonijske) i dinamičke (monotonijske), akcenti još mogu biti slobodni i vezani, s obzirom na njihovu poziciju u riječi.

U jezicima sa slobodnim akcentom može akcenat padati na bilo koji slog u riječi (npr. u ruskom, njemačkom i dr.), a u jezicima sa vezanim akcentom pada akcenat uvijek na isti slog riječi, npr. u češki na 1. slogu ili makedonski na 3. slogu od kraja riječi, u poljskom na penultimi, u francuskom na posljednjem slogu itd. Postoje jezici sa izvana uslovljenim vezanim akcentom, a najčešće u vezi sa dužinom. Tako u slovenačkom akcenat pada na dugi slog, a ako se takav slog ne pojavljuje onda na 2. slog riječi, u arapskom pada akcenat na prvu dužinu, a ako nema dužine u riječi onda na 1. slog riječi, u starogrčkom na 2. mori mjereći od kraja riječi, u latinskom na 2. mori mjereći od posljednjeg sloga itd. Dakle, uvijek je mjesto akcenta povezano sa dužinom.

Novoštokavski je akcenat, uprkos fonološkom kvantitetu, relativno slobodan iako ima i neka ograničenja u svojoj raspodjeli. Tako akcenat može stajati na svakom slogu osim na posljednjem, a na 1. slogu mogu stajati samo silazni akcenti. Sve ovo ima uticaja i na metriku.

¹⁸⁹ T. Maretić, Gramatika, 1963., str. 130.

Tako recimo ruski, koji ima slobodan akcentat ima opet pogodnije uslove za razvitak silabičko-tonskog stiha i ostvarenje raznovrsnih ritmova (kako trohejskih, tako i jampskih), za razliku od novošt. stiha gdje su prozodijska ograničenja (posljednji slog uvijek nenaglašen) prepreka slobodnom ostvarivanju npr. uzlaznih (jampskih) ritmova .

2.6. Novoštokavski akcenatski sistem

Današnji novoštokavski akcenatski sistem od 4 akcenta imao je dug razvojni put, a razvio se zapravo na samo jednom dijelu onoga prostora kojega danas smatramo za novoštokavsko govorno područje. Historijski razvoj današnje akcenatske sisteme može se rekonstruisati također poređenjem više slovenskih i južnoslovenskih dijalekata međusobno. Tako mi danas imamo na novoštokavskom području nekoliko akcentuacija: Novoštokavsku (današnju normativnu) sa 4 akcenta, čakavsku (3 akcenta), stariju štokavsku (2 akcenta), posavsku itd.

Belić je poređenjem akcentuacije čakavskog dijalekta (kao najarhaičnijeg južnoslovenskog dijalekta) i starije štokavske akcentuacije došao do zaključka da su obje imale istu osnovu, tj. da se može reći da je nastarija štokavsko-čakavska akcentuacija do koje se može doći poređenjem bila zajednička i to od tri akcenta:

„1) kratkog nizlaznog koji je mogao stajati na svim slogovima

2) dugog nizlaznog, koji je mogao takođe stajati u to vreme samo na prvom slogu (vidi čakavske primere)

3) dugi uzlazni, čakavski akut, koji je mogao takođe stajati na svim slogovima.

Ova se akcentuacija do danas u potpunosti sačuvala u čakavskim govorima; od štokavskih govora za nju zna samo jedan: štokavski ikavski posavski ili slavonski govor.”¹⁹⁰

Iz ovog troakcenatskog sistema staroštokavskog, koji se odlikovao relativnom politonijom razvio se izjednačavanjem dugosilaznog i akuta dvoakcenatski sistem, tzv. staroštokavski, koji nije imao razvijenu politoniju.

Iz ovog dvoakcenatskog sistema razvit će se, kao rezultat novoštokavskog prenošenja današnji akcenatski sistem od 4 akcenta. Osnovne promjene desile su se, dakle, s obzirom na mjesto akcenta, koji je u staroštokavskom bio potpuno slobodan, a razvila se i politonija, tj. i još jedan uzlazni akcentat. Ove promjene objašnjava Belić ovako:

„S jedne strane je čakavski akut (~) prešao u dugosilazni (ovo se dešavalo u vremenu do XV vijeka), tako se dobila „dvoakcenatska starija štokavska sistema, koju imaju zetska, resavska i akcentuacija starijih bosanskih govora” , a s druge strane najvjerovatnije „u toku XV vijeka, u jednom delu naših govora, po svoj prilici u Hercegovini izvršilo se pomeranje ova dva stara akcenta za jedan slog na početku reči, koje je dalo, kada je taj

¹⁹⁰ Belić, Fonetika, Bg. 1960, str. 159.

slog bio kratak \ , a kad je on bio dug /.[...] To zaključujemo na osnovu toga što se u to vreme znatan deo predstavnika hercegovačkog govora odvojio i otišao daleko na zapadu (u Liku, Krbavu deo Slavonije i svi predstavnici ovog govora ma gde da su bili znaju za prenos akcenta), izvršilo se pomeranje ova dva stara akcenta (" i ∩) za jedan slog na početku reči, koje je dalo, kada je taj slog bio kratak kratkouzlazni, a kad je bio dug / . I tako se dobila savremena akcenatska sistema.”¹⁹¹

Ovaj sistem nastao je, dakle, kao rezultat tzv. novošt. prenošenja akcenata. Proces koji se najvjerovatnije dešavao u XV vijeku. Ovo prenošenje premjestilo je sve neinicijalne akcente za jedan slog ka početku riječi. Inicijalni akcenti su ostali nedirnuti ovom promjenom i to su današnji silazni. Novonastali akcenti su uzlazni akcenti i mogu stajati na svakom slogu osim na posljednjem slogu riječi. Mjesto starog akcenta 'pamti' svoj akcentat obično u obliku postakcenatskih nenaglašenih dužina (*djèvōjka* < *djevòjka*). S tim što i dužine mogu biti stare (etimološke) i nove.

Novoštokavsko prenošenje akcenata za jedan slog naprijed objašnjava Belić tako da je ton kod oba silazna akcenta opadao na naglašenom slogu kako u tonskom tako i ekspiratornom pravcu.

„Prvotno su ti akcenti opadali sa izvjesne visine, mora se pretpostaviti da se u tonskom pravcu slog koji im je prethodio razvijao u penjanju do njihove visine, dakle PISATI > PI = SA po visini. Kad se za tonskim povelu i ekspiratorno, dobili smo prelaz akcenta sa jednog sloga na drugi. Raspra oko toga da li je bilo jedno ili drugo-bespredmetna je, jer je akcentat bio prenesen tek onda kada se i ekspiratorna snaga prenela. Iz svega se vidi da su \ i / u svome razvitku bili jednom nesumnjivo dvosložni akcenti i po tonu i po snazi, ali da to po ekspiratnoj snazi više nisu.”¹⁹²

Jakobson je ovo prenošenje obrazložio kao sredstvo očuvanja politonije (vidi u *Über die Beschaffenheit der prosodischen Gesetze, 1937.*).

Četveroakcenatski sistem je karakteristika većine novoštokavskih dijalekata sa mogućim većim i manjim odstupanjima, a sam sistem se razvio, dakle na samo jednom njegovom dijelu najvjerovatnije u Hercegovini, a odatle se dalje širio. Ovaj sistem se širio sa stanovništvom koje je migriralo i elemente svoje akcentuacije prenosilo u druge dijalekte. Konačno uobličenje ovog sistema dešavalo se u prvoj polovini XIX vijeka, a njegova kodifikacija se dešavala zajedno sa Vukovom reformom na srpskoj strani kao i ilirskim idejama na hrvatskoj strani. Konačno uobličavanje sistema desilo se u drugom izdanju Vukovog rječnika iz 1852. godine.

Normiranje akcenatskog sistema imalo je nekoliko faza.

¹⁹¹ Belić, isto, str. 160.-161.

¹⁹² Belić, isto, str. 160.

Prva polovica XIX vijeka bila je obilježena učvršćivanjem najprije samog broja akcenata. Najčešće se zapostavljalo razliku između dvaju kratkih akcenata. Prvi autor koji je pominjao četveroakcenatski sistem bio je Š. Starčević. Ali njegov rad (*Nova ilirička ričoslovnica*, 1812.) je ostao u svoje vrijeme manje više nezapažen. Mnogo uticajni rad je bila pomenuta knjiga L. Milovanova *Opit nastavljenja k srpskoj sličnorečnosti* (iz 1810.) koju će posthumno objaviti tek Vuk 1833. godine. Milovanov je imao troakcenatski sistem i njegova tri znaka (\, ∩, /) su i danas u upotrebi. Milovanov, međutim, nije razlikovao kratke akcente međusobno, ali je očigledno bio svjestan da neka razlika među njima postoji. Učenje Milovanova je presudno uticalo na Vuka i njegovo poimanje akcenta. Vuk je poznavao Milovanovljevu knjigu i on je korektno citira već 1814. u svojoj *Gramatici*. Vuk je upotrebljavao i Milovanovljevu terminologiju i njegove oznake, samo je uveo svoja objašnjenja akcenata: „na vokalu sa \ glas se malo podiže i brzo izgovori”; „na vokalu sa ∩ glas se malo podiže i razvlači, i od razvlačenja malo sledujućem vokalu predaje.”¹⁹³ U *Rječniku* iz 1818. uvodi Vuk i kratkosilazni akcenat (̂), ali samo da objasni minimalne opozicijske parove npr. *b̂acati* : *bàcati*. Tako da i dalje koristi znak \ za oba kratka akcenta. Tek 1852. će Vuk uz pomoć Đ. Daničića izvesti dosljedno obilježavanje četveroakcenatskog sistema kakvog mi i danas poznajemo. Vuk je bilježio i dužinu u riječi znakom ∩, istim znakom kojim je označavao i dugosilazni akcenat. Današnju oznaku za dužinu tzv. *makron* (̄) predložio je prvi Miklošič 1852. godine i takvo je obilježavanje kasnije prihvaćeno kod ostalih autora.

Sa Vukovim rječnikom iz 1852. može se reći da se četveroakcenatski sistem uobličio i da se konačno broj akcenata definitivno odredio.

Od sredine XIX vijeka se pokušalo odrediti prirodu 4-akcenatskog novošt. sistema.

Prvi autor koji je ovaj sistem opisao onako kako se to i danas najčešće čini kao dvostruku binarnu opoziciju, bio je bosanski franjevac M. Šunjić (1853.). On „eksplicitno klasifikuje akcente prema dvama ukrštenim razlikovnim osobinama.”¹⁹⁴

Mnogi drugi autori dali su svoj doprinos razvitku shvatanja novošt. akcenta.

Mažuranić (1859.,1860.) je donio nove latinske termine: *gravis*, *acutus* i *cirkumfleks*. Po Iviću je Mažuranić i prvi autor „koji je izrazio kvantitetski omjer između kratkih i dugih kao $\hat{a}=\ddot{a}$ i $\acute{a}=\grave{a}$.”¹⁹⁵, ali i prvi koji je spomenuo intenzitet vokala kao relevantni faktor za novoštokavski akcenat.

¹⁹³ Citirano prema Iviću, *Prozodija reči i rečenice u srpskohrvatskom jeziku*, Celokupna dela Pavle Ivić, knj. VII/2, Sr. Karlovci, Novi Sad, 1996, str. 15.-16.

¹⁹⁴ Citirano prema Iviću, isto, str. 18.

¹⁹⁵ Citirano prema Iviću, isto, str. 21.

Jagić (1864.) uvodi opoziciju po dužini i govori o 2 kratka i 2 duga, od kojih svaki može biti „acutus” (oštar) i „gravis” (težak). Jasno odvaja „naglasak” (akcenat) i kvantitet. Kod Jagića se nalaze također formule tipa $\hat{o}=\ddot{o}$ i $\acute{u}=u\grave{u}$. Jagić (1870.) argumentira ovaj kvantitetski odnos razvojem dugog \check{e} u ijekavskim dijalektima. Ekavsko $\hat{s}\acute{e}no > \acute{s}ijeno$ i $\acute{d}\acute{e}te > \acute{d}ij\grave{e}te$. Tako Jagić izvodi zaključak $\grave{r} : \backslash = \cap : /$, tj. uspostavlja odnos po dužini i $\grave{r} : \cap = \backslash : /$ po tonskom kretanju. Time je dvostruka binarna opozicija novoštokavske akcentuacije bila u potpunosti definirana.

Maretić (1889.) upotrebljava drugačiju terminologiju, koja očigledno uzima u obzir i intenzitet: \grave{r} je „jak i kratak”; \backslash je „kratak i slab”; \cap je „dug i jak”; $/$ je „dug i slab”. Maretić upotrebljava slično kao i Jagić i Mažuranić formule tipa $\hat{a}=\acute{a}$ i $\acute{a}=\grave{a}$.

Maretić je prvi naš naučnik koji je prihvatio Mazingovo učenje makar i implicitno:

„u riječima kao što su *mêso* i *riĉa* akcenat je jak jer se ne raspada u dva sloga, već ostaje u jednome, a u *nòga* i *rúka* slab je akcenat jer ga je dio u jednom, a dio u drugom slogu.”¹⁹⁶

Slično mišljenje, ali drugačije formulirano, imat će Trubetzkij (1939.). Osim toga vidjeli smo da je Trubetzkij iznio tezu da su silazni akcenti ekspiratorne prirode i da imaju samo graničnu funkciju da označe granicu riječi, jer su uvijek na prvom slogu riječi (tj. istu ulogu kao češki akcenat, koji je uvijek vezan za 1. slog).

Do konačnog ujednačavanja akcenatske terminologije doći će tek 1932. kada je izdata brošura „Gramatička terminologija”. Ovu brošuru su pripremili A. Belić i St. Ivšić.

2.6.1. Opis akcenata

Normirani se akcenti (tj. njihove prozodijske osobine) vrlo razlikuju po geografskim pripadnostima, a nisu uvijek ni istog kvantiteta ili visine, niti pak odnosa akcentovanog i postakcenatskog sloga itd. Osim toga postoje i tzv. akcenatski dubleti sa dozvoljenom dvostrukom akcentuacijom, kao i geografske razlike (tako u srpskom imamo u prezentu 3-složnih riječi akcenat na 2. slogu, gdje je u bosanskom akcenat na 1. slogu npr *imámo:imamo* itd). U akcentuaciji za potrebe ovog rada mi smo se služili standardnom akcentuacijom, a u pogledu dubleta vodili smo računa o akcentuaciji određenog pjesnika (npr. Kod Dučića je G. Sg. riječi *čovjek* uvijek *čovjèka*, dok je kod Čatića ta riječ u pravilu oblika *čovjeka* itd).

Opis pojedinih akcenata je kod mnogih autora, dakle, različit i to ne samo po slušnom dojmu. Ove razlike su očite kako za fonetska ispitivanja tako i za instrumentalna ispitivanja (iako kod

¹⁹⁶ Tomo Maretić, Gramatika, 1963., str. 130.

ovih ne tako drastično). Tako tvrdi Matešić: da „kao i kod fonetskog predstavljanja mišljenja naučnika se i u pogledu fonoloških interpretacija daleko razmimoilaze.“¹⁹⁷

Tako četveroakcenatski sistem, iako je danas norma, nije prisutan u živom govoru na cijelom novoštokavskom području. Magner i Matejka su 1971. godine izveli ispitivanje s ciljem da se ustanovi da li je prozodijski sistem opisan od Karadžića i Daničića još uvek u tekućoj upotrebi.

„Materijal za testiranje sastojao se iz rečeničnih parova koji su se razlikovali u prozodijskoj strukturi reči – na primer, *I danas pàra igra ulogu, I danas pàra igra ulogu*. Rečenice su bila izgovorila dvojica iskusnih akcentologa rođenih u Bosni i Hercegovini. Uglavnom, testovi slušanja su pokazali da su slušači iz manjih gradova, posebno onih iz Bosne i Hercegovine, bili mnogo uspješni u identifikovanju rečenica nego slušači iz većih gradova, pre svega oni iz Zagreba i Beograda. Mesto akcenta je svugde bilo dobro percipirano kao i kvantitativna opozicija u akcentovanim slogovima (sa izuzetkom Niša i, do izvesnog stepena, Zagreba). Kvantitetske opozicije u nenaglašanim slogovima i tonske opozicije izgleda da su uglavnom relativno manje relevantne. Magner i Matejka smatraju niske rezultate u brojnim tačkama testa dokazom da „akcenatski sistem prikazan srpskohrvatskim gramatikama, rečnicima i udžbenicima, ima malo ili nema nikakve veze sa akcenatskim sistemom (sistemima) u upotrebi u mnogim urbanim oblastima (str.191).“¹⁹⁸

Današnji novoštokavski akc. sistem ima, dakle, 4 akcenta sa opozicijama dužine (2 kratka i 2 duga), te opozicijama kretanja tona (2 silazna i 2 uzlazna). Kao što je već pomenuto silazni se pojavljuju samo na početnim inicijalnim slogovima (tako da jednosložne riječi imaju uvijek silazne akcente), dok se uzlazni pojavljuju u svim pozicijama osim u posljednjem slogu.

Dugosilazni akcenat (∩) je kod većine autora označen upravo kao silazni, odnosno kao akcenat koji pokazuje prvo tonski uspon, a zatim tonski pad. Ovaj se akcenat pojavljuje samo na prvom slogu riječi: *mâjka, pîvo, trâva, prâznik, mâjstor, prôlaz, drûg, lûd, lêd* itd.

Branivoj Đorđević navodi da se ovaj akcenat „treba vežbati tako da vokal naglašenog sloga ostvari dva tona: prvi, početni, i drugi, znatno niže obrazovan.“¹⁹⁹

Miletić navodi da je dugosilazni akcenat „u svim našim govorima nizlazan, ali tako da melodija po pravilu čini neke vrste luk: ona se u početku malo penje, a zatim sve do kraja (naglo) opada; obim ovog pada može biti – već prema dijalektima – manji ili veći, ali postoji

¹⁹⁷ „Wie bei der phonetischen Darstellung gehen auch hinsichtlich der phonologischen Interpretation des skr. Akzentsystems die Ansichten der Forscher weit auseinander.“, Matešić, *Der Wortakzent in der serbokroatischen Schriftsprache*, Heidelberg, 1970., str.14.

¹⁹⁸ P. Ivić, *Prozodija reči i rečenice u srpskohrvatskom jeziku*, Novi Sad, 1996., str. 165.-166.

¹⁹⁹ B. Đorđević, *Elementi dikcije*, Beograd, 1996., str. 29.

svugde. Padanje melodije je u dugom vokalu, prirodno, duže pa prema tome i osetnije za sluh.”²⁰⁰

Dugouzlazni akcenat (/) ima od svih novoštokavskih akcenata najstalniju melodiju. On je uvijek uzlazan i odlikuje se stalnim tonskim usponom, koji se ne poklapa sa snagom ekspiracije, koja se pojačava „do polovine trajanja sloga, a zatim naglo slabljenje.”²⁰¹ Već je od Mazingovih ispitivanja priznata interpretacija uzlaznih akcenata kao dvosložnih, odnosno dvomornih. Dok je intenzitet ograničen na slog gdje je akcenat, ton se u slogu sa ovim akcentom neprestano diže do kraja sloga i prelazi u sljedeći slog koji je po tonskoj visini još viši nego akcentovani slog i onda taj ton naglo pada u tom drugom slogu.

Ovaj akcenat može stajati na svakom slogu u riječi osim na posljednjem:

Rúka, dáma, téžak, písati, vráta, ljúbav, junáci, túga, preporučiti, ...

Kratkosilazni (˘) se kod većine autora karakteriše kao akcenat jake snage izgovora (otuda kod mnogih autora ga se označavalo kao jaki, npr. kod Maretića) i obično ne pokazuje protok tona, dok vokali koji nose ovaj akcenat najčešće nisu ni silazni ni niskog registra kako je to pokazao Ivić. Tako da kratkosilazni akcenat pokazuje osobine dinamičkog akcenta.

Ovaj akcenat je kao i dugosilazni vezan za 1. slog riječi: *brät, pjësma, dänas, kiša, pästi, čüti, kólo, rúpa, njíva, slika* itd.

Kratkouzlazni akcenat (\) je po svom obliku vrlo sličan dugouzlaznom samo što je kratak i „razvija se u opsegu od tri do pet tonova”²⁰². Ovaj akcenat kao i dugouzlazni može stajati na svakom slogu u riječi osim na posljednjem. I kod njega se tonska linija prenosi u sljedeći slog dok je ekspiratorna snaga ograničena na naglašeni slog.

Sèlo, djèvojka, pòtok, sèstra, vòda, itd.

Tako većina autora uočava da je u silaznim akcentima (˘ i ∩) kretanje intenziteta uglavnom paralelno sa kretanjem melodije: on se u početku malo povećava, a zatim postepeno opada. Nasuprot tome u uzlaznim akcentima (\ i /) ne postoji potpun paralelizam u kretanju intenziteta i melodije: intenzitet raste samo u prvoj polovini vokala, a onda do kraja opada.

²⁰⁰ B. Miletić, *Fonetika*, Beograd, 1952., str. 88.

²⁰¹ B. Đorđević, isto, str. 25.

²⁰² Đorđević, isto, str. 26.

Što se tiče kvantiteta, može se konstatovati da su dugi akcentovani vokali otprilike dva puta duži od kratkih akcentovanih vokala koji im odgovaraju, a akcentovani (kratki i dugi vokali su redovno duži od neakcentovanih (kratkih, odnosno dugih). Iako su \sim i \backslash kratki akcenti, a \cap i / dugi, ipak među njima postoje izvjesne razlike: / je redovno nešto duži od \cap , dok je tipični kratkosilazni (\sim) duži od kratkouzlaznog (\backslash).

2.7. Leksički i sintagmatski akcenat

Samostalne riječi kao leme, tj. onako kako stoje u leksikonu rijetko se pojavljuju, a svoj pravi prozodijski oblik dobijaju u kontaktu sa drugim riječima i u njihovom okruženju. Tako da na prozodijski oblik jedne riječi utiče njeno okruženje.

U novoštokavskim jezicima postoji osnovna razlika između tzv. ortotoničkih (akcentogenih) riječi, koje mogu nositi akcenat i neortotoničkih riječi koje nemaju vlastiti akcenat i naslanjaju se na neku akcentogenu riječ u obliku pro- ili enklitike. Tako da jedan akcenat može okupljati oko sebe više riječi, npr: *I ù njoj, kroz báštu joj, okò nje, ispréd nje* itd.

Ovdje se radi o okupljanju neakcentogenih riječi (prijedloga, veznika, uzvika) oko akcentogenih s kojima onda tvore jednu akcenatsku cjelinu ili u govoru jedan govorni takt.

Pri tom se često dešava prenošenje akcenta sa akcentogene riječi na prijedlog, a može biti i neprenesen, što ima svoje ritmičke razloge, jer postoje dubleti s tim u vezi, tako da se u nekim primjerima akcenat može ili prenijeti ili ne.

Npr: sintagma *u kući* može dati i $> \grave{u} kući$, ali i oblik sa neprenešenim akcentom $> u kúći$. Kako će se ovaj primjer akcentovati u stihu, zavisi od ritmičkog okruženja.

Postoje dvije vrste prenošenja akcenata tzv. staro i novo. Prenose se samo silazni akcenti i to uvijek ulijevo prema početku riječi. Tako se u riječima koje se produže za jedan slog često prenosi akcenat na prvi slog nove riječi, npr: *stàti > òstati, prèstati, pòstati* itd. U tzv. novom prenošenju prenose se opet samo silazni i opet prema početku riječi i to sa akcenatske riječi na proklitiku, najčešće u obliku kratkouzlaznog akcenta. Tako imamo npr. *u kúću > ù kuću, prèd kuću* itd., ali se može pojaviti i kratkosilazni akcenat npr. *u grâd > ũ grad, u vòjsku > ũ vojsku* itd. Ivić je ustvrdio da se lakše prenose akcenti sa jednosložnih riječi nego sa višesložnih, kao i sa prvog sloga višesložne riječi nego sa nekog od unutrašnjih slogova.

Međutim, preneseni akcenat ne mora da bude uvijek na 1. slogu novonastale akcenatske cjeline, nego može da bude i na nekom unutrašnjem npr. *òko njê > okò nje*.

Ova pojava je očita i u običnom govoru, a u poeziji je naročito izražena i naglašena i zavisi od pozicije kao i vrste stiha, tj. metričke šeme.

Tako imamo primjere i u poeziji gdje se priroda novoštokavskog akcenta osjeća u ritmičkom spajanju više riječi, a naročito u obliku spajanja više jednosložnih riječi i partikula, koje se okupljaju oko jednog akcenta. Navešćemo nekoliko primjera kod Ćatića.

U pjesmi „Težaku”: *i dŏk ti se; plôd ti se, i käd god*; u pjesmi „Na očinom grobu”: *a ù mom srcu, ta jâ se, pa zâr se, ti tôm se svèmu*; „Randezvous” *ko nîz klas*; „Moja vila” : *i jâ je ù snu*, „Iz ljubavnih melodija”: *da ù tvom...*, „Proljetni soneti” : *i jâ ću...*, „Zambak”: *Ä okò njeg*, „Požar u Tešnju” : *svúđ okò nje*, „Imaginacija”: *kròz mrak ùma*, „Jesenji plač”: *bäš kô dva kîpa* itd.

Vidimo da se u pjesničkom jeziku mogu ostvariti u okviru govornog takta (akc. cjeline) silazni akcenti i na nekom unutrašnjem slogu akc. cjeline, a ne samo na prvom, kako je to propisano za pojedinačne lekseme.

Već je ranije pomenuto kako je Jakobson govoreći o (novo)štokavskom akcentu (a i stihu) kao vrlo važnu fonološku karakteristiku istakao sposobnost ovoga akcenta da oko sebe okuplja više riječi (sintagmi) naspram ruskog akcenta kod koga je važnija opozicija naglašenih i nenaglašenih slogova unutar riječi. Tako on novoštokavski akcentat naziva *sintagmatskim* naspram tzv. *leksičkog* akcenta kakav je ruski.

„U ruskom jeziku naglasak fungira kao naglasak riječi, to znači da služi za diferenciranje značenja pojedinih reči (rúki= ruke, rukí= ruci) i istovremeno fungira kao naglasak sintagme, tj. služi za označavanje reči u njenoj povezanosti sa drugim rečima (mát' ljúbit sýna – majka voli sina – tri naglaska – tri sintagme). Fonologija štokavskog dijalekta, u kojem je napisana većina srpskohrvatskih deseteračkih spevova, iskorišćava, od ova dva u principu moguća naglaska, samo naglasak sintagme; za diferenciranje značenja pojedinih reči ovde ne služi naglasak, pošto je njegovo mesto unapred predvidljivo. Kod većine štokavskih dijalekata, naime, naglasak pada na uzlazno intoniran slog reči, ili ukoliko takav slog u reči nedostaje, na početni slog (v. Trav. CLP, IV, 175 i d.).”²⁰³

Potvrdu ovome nalazi Jakobson u činjenici da se u destercu jednosložne leksičke cjeline u pravilu isključuju iz pozicije naglašenog sloga.

²⁰³ „Im Russischen fungiert die Betonung als Wortbetonung, d.h. sie dient zur Bedeutungsunterscheidung einzelner Worte (rúki = die Hände, rukí = der Hand), und zugleich fungiert sie als Syntagmabetonung, d.h. sie dient zum Kennzeichen des Wortes in einer Wortverbindung (mát' ljúbit sýna = die Mutter liebt den Sohn – drei Betonungen – drei Syntagmen). Die Phonologie des štokavischen Dialekt, in dem die meisten serbokroatischen Zehnsilbler-Epen verfasst sind, kennt aus diesen beiden Betonungen nur die Syntagmabetonung; zur Bedeutungsunterscheidung einzelner Worte dient hier die Betonung nicht, da ihr Platz äusserlich bestimmt ist. In den meisten štokavischen Mundarten fällt nämlich die Betonung auf die steigend intonierte Wortsilbe oder, falls solch eine Silbe im Worte fehlt, auf die Anfangsilbe. (s. Trav. CLP, IV, 175f.)”, R. Jakobson, Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen, S.W. IV, str. 55-56., u prevodu, O strukturi stiha srpskohrvatskih epova, u Lingvistika i poetika, Bg., 1966., str. 151.

Osim toga ističe Jakobson i važnost pojedinačnih akc. cjelina i njihovog odnosa jedne naspram druge, koja je veća nego važnost opozicije između slogova iste akc. cjeline:

„Za deseterac je opozicija slogova koji pripadaju različitim leksičkim celinama bitnija od opozicije slogova jedne te iste leksičke celine, dok u analiziranom ruskom stihu vlada obrnuta situacija.”²⁰⁴

Prema ovim nalazima bi *leksički akcenat* bio pogodniji za opoziciju naglašeni:nenaglašeni slog, a time i za silabičko-tonsku versifikaciju, dok je *sintagmatski* akcenat skloniji opoziciji segmenata (riječi, akc. cjelina, sintagmi), a time skloniji i prema silabičkoj versifikaciji. Ova prozodijska sklonost ne poništava, naravno, mogućnost ostvarivanja nekog drugog versifikacijskog sistema.

2.8. Jednosložnice u stihu

Na primjeru jednosložnih riječi može se najlakše posmatrati važnost prostornog odnosa riječi u stihu, tj. odnos njene slogovne veličine i njena važnost za ritam stiha, kao i mogućnost da se akcenat na tim riječima nađe na određenim mjestima u stihu. Kao i u stihu i u svakodnevnom jeziku je naglašena jednosložnica na kraju iskaza u jednoj neutralnoj izjavnoj rečenici također neobična. S druge strane je broj jednosložnica u prozi uopšte mnogo veći nego u poeziji.

Velika većina silabičkih stihova preferira parnosložni ustroj. Tako da se u njima generalno izbjegavaju jednosložne riječi ili ih se inkorporira u višesložne jedinice. Neparnosložni stihovi, međutim, imaju dosta češće ovakve jednosložnice.

Taranovski navodi statistiku korištenja različitih riječi i jednosložnica u proznom rječniku i u osmercu:

„u proznom rečniku dvosložnih akc. celina s akcentom na prvom slogu ima samo oko 28%. One predstavljaju relativnu većinu od celokupnog proznog rečnika; stih tu relativnu većinu pretvara u apsolutnu, dakle, u ritmičke svrhe stilizuje prirodni rečnik srpskohrvatskog jezika.) Jednosložnih akc. celina u proznom rečniku ima oko 7%, a trosložnih oko 35%; međutim, u osmercu jednosložnih i trosložnih ima samo oko 3%, što zajedno čini svega 6%.”²⁰⁵

Povodom nesimetričnog deseterca, Maretić je primijetio sklonost stiha da obrazuje parnosložne ritmičke cjeline u kojima se ne trpe dvije naporedo naglašene jednosložne riječi

²⁰⁴ „Für den deseterac ist der Gegensatz der Silben, die zu verschiedenen Wortganzen gehören, wesentlicher als der Gegensatz der Silben eines und desselben Wortganzen, im besprochenen russischen Verse herrscht das umgekehrte Verhältnis.”, R. Jakobson, S.W. IV, str. 56., u prevodu, u *Lingvistika i poetika*, str. 152.

²⁰⁵ Kiril Taranovski, *Principi s-h versifikacije*, Prilozi, Bg., 1953., str. 20.

nego se one udružuju i grupišu oko jednog akcenta i to na taj način da ona druga jednosložnica u pravilu gubi svoj akcent, a prva ga zadržava (Na taj način se dobiva dvosložna cjelina sa akcentom na prvom slogu što je karakteristika novošt. akc. sistema, tj. trohejski raspored).

S druge strane izbjegava se naglašen posljednji slog u stihu, iako bi teoretski na njemu mogla stajati naglašena jednosložna riječ. Ovu činjenicu će koristiti naročito silabičko-tonski stih kako trohejski katalektički, tako i jampski stih (ovaj drugi u naročitom opsegu).

Međutim, ne ponašaju se svi stihovi u tom smislu jednako.

Tako postoje i stihovi (npr. jampski ili katalektički trohejski), koji ovu sliku upravo preokreću i koriste upravo namiještanje takvih jednosložnih riječi na kraju stiha (polustiha) da bi ostvarili određeni ritam. Da se ovako nešto ne događa u narodnom stihu pokazuje nam samo da se ovdje radi o dva različita sistema. Tako se narodni stih koristi silabičkim sistemom, kod koga je akcenatska riječ određenog broja slogova, tj. određeni članak (polustih) najmanja jedinica, a takav stih ne radi aktivno sa mjestom akcenta. U takvom stihu se akc. cjelina i njena granica profilira upravo kao metrička jedinica.

Ova činjenica je podvučena i metričkom šemom gdje je cezura u stihovima dužim od 6 slogova neprikosnoveni granica riječi, koju se nikada ne dovodi u pitanje. Od ovoga odstupaju samo narodni tonski/taktni stihovi gdje se na posljednjem slogu može pojaviti ritmički udar ili u obliku naglašene jednosložnice ili u obliku dužine koja ostavruje ritmički iktus.

Umjetnički stih postupa tu dvojako: ili preuzima silabički sistem u potpunosti, kao što je to u narodnom stihu ili pak organizira stih na osnovu akcenta i to njegovim namiještanjem na određene *jake* slogove ignorirajući pri tom granicu riječi i poništavajući je kao metričku jedinicu, a uvodeći metričku stopu kao relevantnu.

Silabičko-tonski stih teži ostvarivanju veće ekvivalencije naglašenih kao i nenaglašenih slogova, odnosno broja nenaglašenih između dvaju iktusa i pri tome se zanemaruje granica riječi, nego se teži ostvarenju stopnog ustroja.

Pri tom se mora istaći da se umjetnički novoštokavski stih nije nikada oslobodio silabičkog kalupa sa snažnom i stalnom cezuro i da se ta granica riječi na cezuri nikada ne može poništiti. Tako da cezura često siječe stopu u sredini (npr. u jampskim stihovima) i time se segmentalno (silabičko) raščlanjavanje jezičkog materijala izdiže iznad tonskog (stopnog).

Kako se jednosložnice ponašaju u pojedinim stihovima pokazaćemo na analizi pojedinačnih oblika stihova.

2.9. Akcenatska cjelina / govorni takt

Zbog sintagmatske prirode novoštokavskog akcenta, koji naglašava granice tih akcenatskih cjelina, koje su u stihu otjelotvorene cezurom kao stalnom granicom, te zbog politonijske prirode tog akcenta, koji naglašava intonacijsku sliku većih cjelina od sloga, može se reći da je odnos naglašeni:nenaglašeni slog unutar govornog niza nedovoljan da u potpunosti označi prozodijsko stanje određenog niza (stiha) novoštokavskih jezika.

Upravo zbog toga ne uspijeva tradicionalna metrika, ograničena na stopni princip u kome se u obzir uzima samo intrasilabičke odnose (naglašeni: nenaglašeni), uspješno opisati prirodu stiha novoštokavskih jezika.

Veliki napredak za novoštokavsku teoriju stiha značilo je promovisanje akcenatske cjeline u metričku jedinicu. To se desilo na tragu pomenutih metričkih ispitivanja, a inicirano fonološkim nalazima Praške škole (prije svih Jakobsona). Time se konačno napustilo (iako ne u potpunosti) stopni princip i pokušalo pomiriti metrički sa fonološkim sistemom. S druge strane se otišlo u drugu krajnost, pa se uprkos tim nalazima tumačilo novoštokavski stih sve češće kao silabičko-tonski, iako se obično ostvaruje velika mješavina stopa. Stopa, shvaćena kao metrička jedinica se, međutim, još uvijek može uspješno upotrebljavati da pokaže sintagmatske i paradigmatičke metričke ekvivalencije. Međutim, u stopnom principu silabičko-tonskog stiha, po kome se u Bosni pisalo ili se pokušavalo pisati kod kasnih romantičara i modernista, svodi se akcenat samo na dinamički udar, tako da u toj poeziji prečesto dolazi do kolizije jezičkog i metričkog upravo zbog toga što je taj stih baziran (po uzoru sa strane) na odnosu naglašeni: nenaglašeni slog, a zanemario granice riječi na kojima se realizuju granice govornih taktova.

Kolebanje između određivanja metričkih cjelina po stopnom, odnosno akcenatskom principu s jedne strane, te po izgovornom principu s druge strane, prisutno je u nauci o stihu već u XIX vijeku. Najprije su silabisti doveli u pitanje stope, odnosno alternacijsku izmjenu akcenata u našem stihu tvrdeći da akcenat nema ritmotvornu ulogu.

Već je Luka Zima govorio da se „naš stih ne sastoji od stopa nego riječi”²⁰⁶. Maretić je uveo izraz *metrička cjelina*, a Matić će je nazvati *akcenatska reč*.

U osnovi su ovi izrazi nastali, dakle, kod najeminentnijih domaćih istraživača, kao pokušaj da se premosti jaz između stopne teorije i stvarnog izgovornog stanja u stihu, naročito u narodnom stihu. Svi ovi izrazi su implicirali tzv. sintagmatsku funkciju novoštokavskog

²⁰⁶ Luka Zima, Nacrt naše narodne metrike, Rad JAZU, Zagreb, 1879., knj. XLVIII, str. 170.-221., knj. XLIX str. 1-64.

akcenta, odnosno sposobnost da jedna akcentogena riječ oko sebe okuplja neakcentogene riječi tvoreći s njima jednu govornu cjelinu (takt).

Iz te diskusije, a oslanjajući se na fonološke nalaze Praške škole razvio se u XX vijeku termin *akcenatske cjeline*. Ovaj termin ima dvojaku upotrebu: kao jezička i kao ritmička (metrička) jedinica. Kao jezička jedinica znači akcenatska cjelina svaku grupu slogova objedinjenih (rašćlanjenih) oko jednog akcenta. Pri tom se briše razlika između akcentogenih riječi i pro- i enklitika koje se udružuju sa akcentogenim riječima u izgovorne cjeline. Asim Peco definira akc. cjeline kao:

„grupe riječi objedinjene funkcijom u rečenici koje se javljaju između dveju stanki, dvaju pauza u govornom procesu. One se nazivaju govornim taktovima, fonetskim blokovima, akcenatskim sintagmama, a uvijek se ima na umu grupa riječi realizovana u „jednom dahu.“²⁰⁷

Akcenatska cjelina se može još posmatrati kao ritmička (ili metrička) cjelina. U ovom slučaju je termin nešto širi, jer može obuhvatati i dvije naglašene riječi (jednosložnice npr.) i tada bi odgovarao Maretićevom izrazu *metrička riječ*. Maretić je pod *metričkom riječju* smatrao jedan govorni takt (*Sprechtakt*) i tim pojmom su mogle biti obuhvaćene dvije akcentogene riječi koje tvore jedan *govorni takt* npr. *svú nôc*>svùnoć ili *dôbro jútro*>*dobrójutro*. Maretiću je *metrička riječ* bila potrebna da objasni distribuciju jednosložnica u desetercu. Naime, deseterac kao silabički stih parnosložne strukture 'ne trpi' neparnosložne konstrukcije i teži parnosložnom fraziranju, tako da kad se nađu dvije akcentovane jednosložne riječi jedna do druge one onda čine jednu „nepravu dvosložnicu“ (Maretićev termin), pri čemu ona druga prepušta svoj akcenat u korist prve, već u skladu sa novoštokavskom akcentuacijom, gdje posljednji slog ne može biti naglašen. Ovo nam indirektno govori i o tome da se spondej pomoću ove jezičke pojave u načelu izbjegava. Na sličan način diskutuje i Peco taj pojam: „Akcentogena riječ se može razviti kao akc. cjelina ali svaka takva riječ ne mora biti nosilac i sintagmatskog akcenta, ne mora činiti akcenatsku cjelinu. Da bi jedna akcenatska riječ bila i akc. cjelina potrebno je da se ona javlja i kao ritmička cjelina, da se javlja između dvije pauze.“²⁰⁸

Kako se akcenatske cjeline ponašaju u stihu zavisi prije svega od njihovog raščlanjavanja i raspodjele. Podjela na akcenatske cjeline podrazumijeva raščlanjavanje govora na govorne cjeline višeg reda od riječi, na određene intonacijske jedinice.

Pauza je, vidjeli smo, granična jedinica akcenatskih cjelina. Koliko će ona biti naglašena zavisi od tipa rečenice u kojoj se cjelina nalazi, kao i njenog mjesta u rečenici. Već smo ranije

²⁰⁷ Asim Peco, *Osnovi akcentologije srpskohrvatskog jezika*, Beograd, 1985., str. 84.

²⁰⁸ A. Peco, isto, str. 85.

naglasili da je pauza mjesto gdje određena cjelina poentira i što je veće semantičko polje određene jedinice (tj. na svakom višem jez. nivou) veća je i pauza.

O važnosti pauze u opažanju i percepciji jezičkog, a tako i poetskog materijala može nam poslužiti podatak Hörmana:

„Koliko su ove pauze važan faktor vidi se već iz činjenice da pauze čine otprilike 40-50 % ukupnog vremena govora i da se variranje brzine govora skoro nikako ne regulira promjenom artikulacijske brzine, nego skoro u potpunosti pomoću izmjene broja pauza.“²⁰⁹

Ovaj iznenađujuće velik postotak vremena govora, koji otpada na pauze govori nam koliko su one prisutne i česte iako one često izmiču našem opažanju u toku samog govora.

Važnost pauze u stihu u ritmičkom slijedu otjelotvoruje cezura. Mjesto cezure moglo bi imati i svoju fiziološko-kognitivnu opravdanost. No budući da na ovom polju nemamo dokazane činjenice, možemo samo suditi na osnovu utiska. Ipak je činjenica da u čulnom opažanju jezika igraju vremensko-prostorni odnosi odlučujuću ulogu. Ernst Pöppel je na tom polju dao dobro polazište sa tzv. *zakonom 3 sekunde*, na osnovu kojega se određuje dužina iskaza, kojega se može percipirati i koji zavisi od tzv. *kratkoročnog pamćenja* (Kurzeitgedächtnis):

„Kad neko govori, pojedini dijelovi iskaza traju u prosjeku otprilike 3 sekunde. Svaka jedinica iskaza se završava jednom kratkom pauzom, poslije koje dolazi sljedeća jedinica. Ova vremenska raspodjela u govoru nije, međutim, predodređena činjenicom da mi u toku govora moramo disati. Otuda se ove pauze koje se pojavljuju u pravilnim razmacima, ne označava kao disajne pauze nego kao planske pauze, jer se u ovim pauzama priprema sljedeća jedinica iskaza.“²¹⁰

Zakon 3 sekunde vrijedi ne samo za govoreni jezik nego i za poeziju. Pöppel je ispitujući preko 200 pjesama njemačkog jezika ustanovio da se velika većina stihova čita (izgovara) u vremenskom rasponu od 2-3 sekunde, a prosjek iznosi 3,1 sekundu. Međutim, po Pöppelu je to pravilo univerzalno, jer je analizom ustanovio isto pravilo i za engleski, latinski i starogrčki.

„Tri-sekunde-jedinica je, dakle očigledno jedan univerzalni fenomen, koji vrijedi za sve jezike.“²¹¹

²⁰⁹ „Ein wie wichtiger Faktor diese Pausen sind, wird schon durch die Tatsache nahegelegt, dass Pausen etwa 40 bis 50% [!] der gesamten Sprechzeit einnehmen und daß die Variation der Sprechgeschwindigkeit kaum durch Veränderung der Artikulationsgeschwindigkeit, sondern fast ausschließlich durch Veränderung der Pausenzahl und – dauer reguliert wird.“ H. Hörmann: *Meinen und Verstehen*, Frankfurt, 1976., str. 332.

²¹⁰ „Wenn jemand redet, dauern die einzelnen aufeinanderfolgenden Äußerungseinheiten im Durchschnitt etwa drei Sekunden. Jede Äußerungseinheit wird durch eine kurze Pause beendet, der dann die nächste Einheit folgt. Diese zeitliche Einteilung beim Sprechen ist übrigens nicht dadurch vorgegeben, dass wir atmen müssen. Deshalb bezeichnet man die in regelmäßigen Abständen auftretenden Pausen nicht als Atempausen, sondern besser als Planungspausen, denn in diesen Pausen wird jeweils die nächste Äußerungseinheit vorbereitet.“, E. Pöppel, *Grenzen des Bewusstseins*, Insel Verlag, 1997., str. 81.

²¹¹ E. Pöppel, isto, str. 86.

Zakon tri sekunde je dalje važan i kao perceptivno pomoćno sredstvo za slušaoca, koji percipira govor u sličnim 3-sekunde-jednicama, a to možemo nazvati horizontom očekivanja slušaoca. U tom procesu igraju, dakle, pauze važnu ulogu.

U procesu percepcije stiha stalno mjesto cezure, kao podvučena pauza, igra nesumnjivo i jednu pomoćnu opažajnu ulogu.²¹²

Novoštokavske akcenatske cjeline ostvaruju se kao ritmički govorni taktovi između dviju pauza u govoru, a kao ritmotvorni element u stihu ističe se prostorna veličina (tj. broj slogova) takve cjeline, dok se samo mjesto akcenta koji je uistinu fuziona snaga ove cjeline uzima kao sekundarna veličina. Takvim principom profiliraju se granice između tih cjelina kao osnovni ritmički faktor, a zapostavljaju se stope. Budući da je novoštokavska prozodija melodijska i njena tonska linija zahvata cijelu riječ (akc. cjelinu), a ne samo naglašeni slog kako je to slučaj sa dinamičkim akcentom. Tako je jedna izgovorna cjelina (govorni takt) sa svojim granicama i ritmička cjelina. Ovaj princip vrijedi apsolutno u narodnoj silabičkoj poeziji.

U umjetničkoj poeziji, međutim, vrijedi i ovaj, ali i princip stope u kome je bitno mjesto akcenta (koji je osnovni za tzv. silabičko-tonski stih) i u njemu se granica riječi kao ritmički element uglavnom ignoriše.

Na poseban način iskorištava akc. cjelinu tzv. tonski (akcenatski) stih. Kod ovih pjesama je ritmički relevantan broj akcenata i na tom principu se uspostavlja ritmička ekvivalencija. Tako da se u jednom stihu uvijek ostvaruje isti broj akcenata bez obzira na broj slogova u stihu ili između dvaju akcenata. Poseban oblik ovog stiha su oblici koji se mogu tumačiti i kao neka vrsta silabičko-tonskih jer imaju i stabilan broj silabičkih pozicija, ali obično nepravilnu raspodjelu stopa. Takav je npr. 4-iktusni narodni lirski deseterac. Npr:

Kiša bi päla||pästi nè može

Svë zbog žälostill Ibráhim bëga

Dakle, svaki stih ima obavezno 4 iktusa. U svakom polustihu po 2. Tonski se stih u jakoj silabičkoj strukturi narodnog stiha ostvaruje i u relativnoj silabičko-tonskoj pravilnosti.

Pravi akcenatski (tonski) stih, međutim, ne vodi računa o broju slogova, nego upravo broji samo akcenatske cjeline, tj. uzlaze (Hebungen). Najizgrađeniji oblik takvog stiha u novoštokavskim poezijama je tzv. tonski heksametar stih koji ima obavezno 6 iktusa, po tri u

²¹² Ekvivalentne pojave u percepciji jezičkog materijala imamo i u svakodnevnom govoru. Tako npr. u izgovaranju dužih (npr. telefonskih) brojeva svaki govornik uzima određeni ritmički predložak. Christoph Küper navodi da se time telefonski broj pretvara, zapravo u jednu ritmičku pojavu (Gestalt).

svakom polustihu, stalnu cezuru u sredini, a najčešće ima 16 slogova, mada taj broj može da varira od 12-18 slogova. Npr. kod Đikića u pjesmi *Šćepan gradu*:

Súrō,/ vīsokō stjēnje || u nēbu/ glāvu / dīžē

I mûtnīm/ ōkom/ glēdā || u mrâčnē / bēzdane / dōlje.

Dakle, svaki stih ima isti broj (6) akcenatskih cjelina, a granica cjeline je najčešće i granica metričke jedinice, tj. 'stope', iako to nije uvijek slučaj, jer stih ipak ne broji granice nego iktuse.

Činjenica da se ritam organizuje i pomoću granica između riječi odnosno akc. cjelina diskvalifikuje na izvjestan način ulogu stope kao ritmotvornog elementa i dodjeljuje joj drugorazredni (popratni-teorijski) značaj pomoću kojega se sada određuje ritam akc. cjeline, a ritam samog stiha zavisi od odnosa među samim akc. cjelinama.

U bosanskom vezanom stihu se granica riječi uvijek poklapa sa cezuro. Tako da se cezura poklapa sa jednom govornom pauzom iako se u stihu na mjestu cezure ne mora ostvariti pauza (*odmor* kakvog imamo na kraju stiha) po svaku cijenu.

Cezura je stalna granica između polustihova, odnosno dva članka, u krajnjem slučaju između samo dvaju akcenatskih cjelina (*i pobježe* || *Hasanaginica*). Cezura se u latinskoj i grčkoj metrici podudara sa završetkom riječi, ali ne i stope, dok je diereza oznaka za istu pojavu u situaciji kad se odmor poklapa sa krajem riječi i krajem stope. U novoštokavskom narodnom stihu se cezura poklapa obavezno sa krajem riječi, koja je ujedno i završetak ritmičko-melodijske cjeline, tako da bi je se ovdje prema antičkoj terminologiji moglo pravilnije zvati *dijerezom*. U umjetničkoj pak poeziji, gdje cezura pada takođe uvijek na kraj riječi, cezura nerijetko siječe stopu, pa je ovdje i primjereniji naziv cezura. No u novoštokavskoj nauci se odavno za obje ove pojave ustalio izraz cezura. Stalnu cezuru imaju svi stihovi duži od 6 slogova, a može se pojaviti već poslije 3. sloga. Mjesto cezure je u većini narodnih stihova strogo određeno (isto je i u poljskoj silabičkoj poeziji) i ne dovodi se nikada u pitanje - što je u umjetničkoj češće slučaj.

Mjesto cezure se uvijek poklapa sa granicom akcenatskih cjelina.

Cezura je tako ujedno i neprikosnovena granica riječi, koju se nikad ne dovodi u pitanje. A taj princip se dalje induktivno sprovodi u stihu, tako da se granica riječi/akc. cjeline uzdiže do ritmičkog principa. Jakobson je isticao granicu riječi kao ritmički elemenat u češkom stihu, a kasnije i u novoštokavskom. Po njegovom uzoru razvio je Taranovski tu teoriju dalje i ustvrdio da su granice riječi u trohejskim stihovima ritmotvorne, jer stoje uvijek na 'jakom'

mjestu, dok to ne vrijedi za jampske stihove²¹³. Jedino prozodijsko pravilo kojeg se drži takva akcenatska (i sada već i metrička) cjelina, jeste nenaglašavanje posljednjeg sloga ako je višesložna. Time može akcenat da zauzme bilo koju poziciju u cjelini osim **posljednjeg sloga**. Ovo se pravilo razvija induktivno dalje u stihu tako da je posljednji slog stiha u pravilu nenaglašen. Pravilo o nenaglašavanju posljednjeg sloga je naročito izraženo u narodnom silabičkom stihu, u kome osim ovog negativnog prozodijskog pravila, nema drugih strogih prozodijskih ograničenja, iako ima i tonskih (taktnih) narodnih stihova koji se ne drže ovoga pravila. Vidjeli smo da se jednosložnice na posljednjem slogu u narodnom stihu izbjegavaju, a time se u pravilu izbjegava i akcenat na posljednjem slogu.

U silabičkom se stihu, dakle, naglašavanje posljednjeg sloga uglavnom izbjegava. Ovu se negativnu prozodijsku odliku narodnog stiha tumačilo različito. Silabisti su je tumačili kao prosti refleks jezičkog stanja, a silabotonisti kao namiještanje trohejskog rasporeda.

Nenaglašavanje posljednjeg sloga stiha nije, međutim, samo puki prozodijski refleks jezika, nego zbir prozodijskog pravila i opšteg ritmičkog ustroja stiha.

Pošto narodni usmeni stih ima člankoviti ustroj u kome se razvija prostorni odnos predodređen cezuroom koja dijeli stih na polustihove određenog broja slogova, polustihovi su popunjeni akcenatskim cjelinama kod kojih se posljednji slog shodno jezičkom pravilu ne naglašava. Međutim, u narodnom (a svakako i u umjetničkom) tonskom stihu može na posljednjem slogu stajati naglašena jednosložnica ili ostvariti iktus na tom slogu, npr. u obliku nenaglašene dužine, što potvrđuje pretpostavku da je izostajanje naglašenih jednosložnica u narodnom stihu uzrokovano metričkim i to silabičkim uslovima, tj. preferiranjem parnosložnog raščlanjavanja jezičkog materijala.

Silabički stih služi se tako prije svega raščlanjavajućom funkcijom novoštokavskog akcenta. Tonski kvalitet novoštokavskog akcenta i njegova razlikovna funkcija imaju ovdje drugorazredni značaj i pojavljuju se u obliku melodije stiha, koja je izražena u melodijskim signalima na cezuri i kraju stiha, naime kadenci, polukadenci i antikadenci.

Tako vidimo da silabički oblikovani stihovi u novoštokavskim jezicima koriste akcenatske cjeline kao sintagmatske cjeline određenog broja slogova, a da se namiještanje akcenata ne vrši s posebnom namjerom. To vidimo i u tzv. 'trohejskom' narodnom desetercu iz mogućnosti vrlo čestog naglašavanja parnih 'slabih' slogova (prije svega 2. i 6. sloga). Oni su u narodnom stihu naglašeni oko 30% (u *Hasanaginici*). Trohejska tendencija ovog stiha proizilazi svakako i iz ritmičkog rječnika (vidi tabelu). Po tom rječniku dvosložnih cjelina u stihu ima daleko preko 60%, a takve cjeline imaju uvijek trohejski raspored akcenata. Prema

²¹³ Taranovski, Principi s-h versifikacije, Prilozi, Bg., 1954.

tome je izbor riječi (ritmički rječnik) već predodredio prozodijsku (i metričku) sliku. Tako da se u ovom stihu ne radi ritmički funkcionalno sa mjestom akcenta, nego samo sa brojem slogova.

U silabičko-tonskom stihu je situacija sasvim drugačija. Ovaj stih osim silabičkog ustroja teži i ka strožijoj alternaciji naglašenih i nenaglašenih slogova i time strožijoj stopnoj strukturi. Takav pristup poništava najprije granicu riječi kao osnovni ritmički signal i uspostavlja akcenat, tj. iktus i njegovo mjesto kao osnovno ritmičko sredstvo. Na tom putu je osnovni problem ovog stiha iz narodne poezije naslijeđena neprikosnovena cezura, kao granica riječi po sebi, koja stihu uvijek daje i silabički okvir. Dok silabičko-tonski ‚trohejski‘ stihovi iskorištavaju cezuru i prozodijsko pravilo o nenaglašavanju posljednjeg sloga akcenatske cjeline u okviru metričke šeme, tj. trohejskog ženskog završetka, jampski stihovi imaju problem sa takvim ‚silabički‘ fiksiranim mjestom cezure, koja čini granicu riječi, makar na jednom mjestu stiha, ritmotvornim faktorom. Tako da u jampskim stihovima cezura obično cijepa srednju stopu i čini da je drugi polustih obično od trohejskih jedinica. O tom problemu je naročito rezignirano pisao Košutić:

„Ova cezura bila je fatalna za čistotu jamba, ne davši mu da se razvija do kraja. Ona je (uzmimo npr. 11-erac i 10-erac) presekla stih na dve pole: u prvoj poli našle su se dve jampske stope s presečenom trećom. Od ove presečene stope jedan slog ostao je na levoj strani, a drugi je prešao na desnu [...] pa se tu, na desnoj strani, u produženju, dobili sami troheji s ženskim ili s muškim završetkom [...] i tako se naš jamb, s cezurom posle petog sloga, pretvorio u jambo-trohej, tj. u shemu koja je do cezure jamb, a od cezure čist trohej.“²¹⁴

U takvom silabičko-tonskom stihu svodi se novoštokavski akcenat na metrički udar, a stih vodi računa o odnosu naglašeni:nenaglašeni slog.

Ovaj odnos, međutim, nije tako lako pratiti u ovom stihu, jer se ostvaruju velika odstupanja, a dosljednije se pojavljuju samo dvosložni (trohejski i jampski) ritmovi.

Dodatni problem silabičko-tonskog stiha predstavlja i jednoznačno određivanje tzv. jakih i slabih slogova.

2.10. Jaki i slabi slogovi

Pri određivanju jakih i slabih slogova postoje dva osnovna pristupa, poznata još iz antike, a to su jakost po prirodi i po poziciji. U metričkom smislu jaki su oni slogovi koji ostvaruju iktus, a slabi oni koji ga ne ostvaruju. Shodno tome je pozicija gdje u šemi dolazi takav jaki slog nazvana *jako vrijeme*, a gdje takav jaki slog ne dolazi – *slabo vrijeme*. U antičkoj metrici su te

²¹⁴ Radovan Košutić, O tonskoj metrici u novijoj srpskoj poeziji, Beograd, 1976., str. 76.

pozicije označavane izrazima: *arza* i *teza*. *Arza* je označavala spuštanje noge ili palca na zemlju i:

„odgovarala je jakom delu takta, dok je podizanje noge ili palca pratilo slabi deo takta. Ali već su poznatiji lat. gramatičari uzimali termin *a*. da označe i jačinu glasa, odnosno slog (intenzivno) naglašen. Otuda su, u savremenoj metričarskoj upotrebi, antički termini *teza* i *a*. zamenili vrednost: *a*. označava jaki deo takta u kvantitativnoj antičkoj metrici, a *teza* slabi deo.”²¹⁵

U ruskoj silabičko-tonskoj teoriji stiha upotrebljavaju se analogno izrazi *jako vrijeme* stiha za poziciju naglašenog sloga, odnosno mjesto iktusa u metričkoj šemi i *slabo* za poziciju bez iktusa.

U novoštokavskim teorijama stiha termine *jaki* i *slabi slog* uvelo se iz ruske terminologije, a dosljedno ih upotrebljava već Košutić. On prešutno preuzima rusku terminologiju 1:1, a uvodi i mogućnost neostvarenja jakog sloga u obliku pirihijskog, dok je spondej nedozvoljen. Košutićev učenik Taranovski koristi također izraze *jaki* i *slabi slogovi*, ali ih dovodi u vezu sa granicom riječi koja se po Taranovskom profilirala kao signal nastanka jakog i prestanka slabog vremena. On ne ulazi u raspravu o ‘prirodi’ jakih i slabih slogova u stihu nego samo konstatuje da: „slogovi koji na sebe takoreći privlače akcente predstavljaju *jako vreme stiha* (temps marqué), a slogovi na kojima se akcenti izbegavaju- predstavljaju njegovo *slabo vreme* (temps faible).”²¹⁶ Taranovski podrazumijeva za deseterac (kao 'trohejski' stih) neparne slogove kao *jako vrijeme* stiha, a parne kao *slabo vrijeme*. U jampskim je situacija, naravno obrnuta. Ovom diskusijom se rasprava o jakim i slabim slogovima prebacila djelomično na polje silabike i na raspravu o parnim i neparnim slogovima, što je opet samo refleks preuzet iz stanja u jeziku (posljednji slog nenaglašen > u dvosložnim cjelinama je onda 1. slog, tj. neparni naglašen i time ujedno jaki slog u trohejskoj šemi).

Taranovski pokušava ovdje jednim potezom pomiriti silabički i silabičko-tonski stih u nastojanju da oba sistema objasni pomoću uloge granice riječi. Međutim, implicitno odstupa sam od te svoje teorije jer objašnjava trohej pomoću granica riječi, a jamb pomoću namiještanja akcenta.²¹⁷

Leon Kojen daje novi doprinos diskusiji o jakim i slabim slogovima utoliko što pokušava da nađe pravila pojavljivanja i distribucije jakih, odnosno slabih slogova. Za razliku od Košutića, Kojen smatra da su akcenti na slabim mjestima dozvoljeni uz određene uslove i sprovodi vrlo opsežnu analizu (generativnim metodom) sa nizom dodatnih pravila, a lebdi stalno između

²¹⁵ Rečnik književnih termina, Beograd, 1988., str. 51.

²¹⁶ K. Taranovski, Principi srpskohrvatske versifikacije, Prilozi za književnost, Bg. 1954., str. 15.

²¹⁷ Isto.

problema jakih slogova po prirodi i po poziciji, tako da zapada u protivrječnosti, kojih je, doduše, i sam svjestan, a cijeli rad, koji obiluje nizom korisnih i oštromnih zapažanja, se doima kao spas silabotonike. Kojen tako uspostavlja niz prozodijskih, realizacionih i metričkih pravila. Po njemu su jaki slogovi „slogovi pod akcentom, osim onih na slabom vremenu kada neposredno posle njih na jakom vremenu stoji slog pod kvantitetom” (tj. uzima u obzir i dužinu), a u njegovom drugom prozodijskom pravilu već isključuje dužinu ako je pred njom dug slog. „Jaki slogovi su a) dugi slogovi pod akcentom, b) kratki slogovi pod akcentom osim kada neposredno posle njih stoji slog pod kvantitetom u kanonskom položaju i c) slogovi pod kvantitetom u kanonskom položaju osim kada neposredno pre njih stoji dug slog pod akcentom” i dalje „slabi slogovi su svi koji nisu jaki”, a u metričkim pravilima dodaje da se „jaki slog može svuda zameniti slabim [...] osim u poslednjem vremenu polustiha.”²¹⁸. Po Kojenu su tako jaki slogovi uvijek oni koji nose dugi akcent, i tu on slijedi Taranovskog. On smatra s tim u vezi i da se slog sa dugim akcentom ne atonira i navodi niz primjera za dezakcentovanje i atoniranje i neka pravila za to, a osnovne kategorije pri tome jesu: gramatička kategorija, leksički akcent, ali i metrički položaj. Dakle, uzima se u obzir i pozicija, a ne samo priroda sloga. Kojen navodi da se naročito često dezakcentuju zamjenice jer su informativno redundantne u tekstu. Ali i dalje slijedi liniju jakih dugih slogova koji se ne atoniraju, iako implicitno priznaje da su pravila za dezakcentovanje vrlo varijabilna:

„Uslovi pod kojima se reči pojedinih gramatičkih kategorija dezakcentuju, odnosno pod kojima se akcent prenosi na proklitiku, ne mogu se odrediti s potpunom preciznošću. Pravila koja važe u ovoj oblasti u najboljem slučaju su približna, jer su i dezakcentovanje i prenošenje akcenta na proklitiku suviše podložni dopuštenim individualnim varijacijama i suviše zavisni od raznolikog smislaonog senčenja u živom govoru da bi se mogli do kraja kodifikovati čak i u idealno zamišljenoj gramatici srpskog jezika. Međutim, takvih varijacija u stihu ima daleko manje nego u govoru.”²¹⁹

Dakle, uprkos opštoj činjenici da su dugi slogovi prozodijski prominentniji od kratkih, na način kako su to akcentovani od neakcentovanih, mi moramo imati u vidu kako ritam, tj. metrička šema nekada presudno određuje realizaciju jezičkih datosti u stihu.

Tako imamo silu jampskih stihova, gdje se jednosložnica sa dugim akcentom, dakle sa jakim slogom kao takvim, obavezno atonira i u izgovoru skraćuje npr. na 1. slogu, a iktus preuzima upravo kratko naglašen 1. slog sljedeće višesložnice. I pri tom je odlučujuća pozicija i oblik stiha, a ne priroda samog sloga. I ako se ne izvrši to atoniranje gubi se i zadati ritam.

²¹⁸ Leon Kojen, Studije o srpskom stihu, Sremski Karlovci 1996., str.153.

²¹⁹ L. Kojen, Studije, isto, str. 124.

Takve primjere imamo npr. kod Ćatića: (*Jednoj bogatašici*) **tvōj**²²⁰ život; (*Težaku*): **pun** slàtkog vesélja.; (*Randezvous*): **ja** sāv cú ...; (*Pjesnik*): **ja** nikad nijesam lažne riječi reko, **vas** svjēt se grìje na srdáscu môm ...; (*Hidžret*): **S tog** bjèži; (*Dva soneta*): **ja** nikad ...; (*Sapho*): **stih** svàki ...; (*Lejlei Mevlud*): **luč** istine..., **tri** stòtine; (*Nostalgija*): **kraj** jèdan spâja, pun sviju ljepòta, itd.

Dakle, obično se atonira jednosložnica na 1. slogu u jedanaestercu da bi se dobilo jamski, odnosno amfibraški početak.

Kod Šantića imamo također obilje takvih primjera:

(*O klasje moje*) I ù **dno**/ duše ||grom pada i bije; Niti će ganut **/bol** pjànū/ gospodu; (*Pritaji suze*) **Tu** plāči, plači i izvidaj grudi; (*Ne pružaj ruke*) **Znoj** ì **krv** / tvoja || u vihoru muka-
ovdje imamo primjer gdje se dvije jednosložnice, obje sa dugim silaznim akcentom, atoniraju i predaju svoj akcenat vezniku zbog metra. (*O gdje si bože*) I tebi / Bože || **glas** mòlitve/ sprema; *gdje zvona slave* || **čas** tvòga /poslanja; *ti bože ovdje među nama nisi*

Uistinu se najlakše atoniraju zamjenice i brojevi, ali vidjeli smo i niz pojedinačnih jednosložnih riječi sa dugim akcentima se takođe atonira da bi se ostvarila metrička šema.

Postoje istina i riječi koje insistiraju na ostvarivanju svog akcenta iz semantičkih razloga, kao niz jednosložnica npr. kod Dučića u pjesmi *Omorina* :

Veče zrak prepun slepih miša

Jug crn i seva: no najednom,

Dažd pređe preko vinogradi.

Ali i ovdje se u zadatom 4-iktusnom tonskom stihu mora neke riječi atonirati, ako se hoće držati ritam dosljedno.

U svim ovim primjerima dezakcentuju se naglašene jednosložnice na raznim pozicijama u stihu uvijek s jednim ciljem, da se ostvari metrički iktus na određenom mjestu u stihu i tu možemo govoriti o preoblikovanju (nasilju) jezičkih datosti od strane metričke šeme.

Najčešće i najlakše se dezakcentuju naglašene jednosložnice ispred neke akcentogene riječi. Kad se to dešava a kada ne, zavisi u prvom redu od ritma pjesme. Dezakcentovanje zavisi u prvom redu od ritmičko-semantičke strukture sintagme i njene prozodijske prirode (teže se dezakcentuju dugi slogovi, a akcenat se zadržava npr. na slabom mjestu, ako to zahtijeva semantika, npr. emfatički akcenat), zatim od *fraziranja*, tj. od načina raščlanjavanja teksta

²²⁰ Masno obilježene i podvučene riječi označavaju duge dezakcentovane slogove, dok samo podvučene riječi obilježavaju kratke dezakcentovane riječi.

(da li se ostvaruju 2-, 3- ili 4-složne cjeline). Ova dva faktora ne moraju uvijek da odgovaraju osnovnom ritmu pjesme. S druge strane stih preoblikuje jezički materijal prema svojim potrebama, tako da uprkos tome što mi u jeziku nemamo npr. dvosložnica sa jampskim rasporedom akcenata, stih ostvaruje takve figure tipa: *i já, o znâj, tvoj drûg* itd.

Da je pozicija sloga važna pokazuje nam potpuno obrnuta tendencija i postupak, koje imamo u trohejskim stihovima. Ovdje jednosložnica na prvom slogu obično čuva svoj akcent i udružuje se sa 1. nenaglašenim slogom sljedeće višesložne riječi, ako ova ima akcent na nekom unutrašnjem slogu i tako ostvaruje s njom jednu trohejsku figuru.

Kao što se u jampskim 11-ercima mnogo češće vrši dezakcentovanje, u 10-ercima i 12-ercima (a i 8-ercima), dakle, svim parnosložnim (trohejskim) cjelinama čuva takva jednosložnica svoj akcent i udružuje se sa prvim nenaglašenim slogom sljedeće višesložne riječi, pod uslovom da ova ima akcent na nekom unutrašnjem slogu i s njom tvori onda početnu trohejsku stopu. Ovim se poništava granica riječi, a favorizira stopa kao ritmička jedinica, pa imamo i u trohejskim stihovima stopno raščlanjavanje. Takve primjere imamo npr. kod Karabegovića: *Rôd slo/vènstva ; žâr pla/màsa* itd., čime se ostvaruju dvije dvosložne cjeline, najčešće naravno 2 troheja.

Dalji primjeri: *Pún go/rčine* ... (Brat sestri); *Svôm jedîncu; Znôj pró/cûri > Znôj procûri* u zadnjem primjeru se ujedno prenosi akcent na dužinu, a to se često događa i zbog rime. Tako npr. u pjesmi *Đul miriše* u 12. stihu imamo na kraju stiha riječ *pròbudi* koja se rimuje sa *grudi*, pa se očekuje da se akcent retroaktivno prenese sa *o* na *u*.

U pjesmi *Poklonstvo: iz vi/dika; Sad cjèliva*-ovdje bi se trebalo dezakcentovati riječ *sad* zbog toga što joj slijedi višesložna trosložnica, a trosložnica se rijetko, skoro nikad, ne dezakcentuje u takvom slučaju, a u sljedećem rimovanom stihu imamo isti slučaj *gdje prèbiva*, pa se moraju obje riječi isto tretirati ili obje atonirati ili ne (*U jednu spomenicu*): *Dân spo/kójstva; Já is/kòpah*.

Isti postupak imamo i kod Dučića: *Vidim / vrh zvo/nika: || to crkvica mala*.

Ovaj način povezivanja, tj. stopnog raščlanjavanja je, naravno prisutan i u silabičkoj narodnoj poeziji, ali osnovna razlika je ta da silabički stih ne teži takvom rasporedu (ovdje mislimo na jezičku realizaciju jer u pjevanju bismo mogli govoriti o sličnim stopama), nego ga stih inertno iskorištava ako to ritmu upravo odgovara. Dok je u silabičko-tonskom stihu, dakle obrnuto, ovdje se teži takvom rasporedu upravo planski, a gdje on izostane ispomaže se ritam čvrstim silabičkim ustrojem stiha.

Prema tome, mi možemo reći da su u silabičko-tonskom novoštokavskom stihu jaki i slabi slogovi (pred)određeni prije svega rasporedom u stihu, a ovdje presudnu ulogu igra, dakle, silabičko ustrojstvo stiha pa je tradicionalna podjela na parne i neparne kao jake i slabe vrlo primjerena. Ovaj metrički princip dolazi naravno u koliziju sa jezičkim po kome su doista akcentovani po sebi jaki, a neakcentovani slabi, a dugi slogovi su prominentniji od kratkih, kako naglašanih, tako i nenaglašanih. No, i ovaj jezički princip zavisi umnogome od metričkog, osim ako se ne radi o emfatičkom naglašavanju.

Tako da možemo generalno reći da su u silabičko-tonskom stihu jaki slogovi: dugi slogovi, naglašeni slogovi i nenaglašeni slogovi, kada stoje na jakim mjestima (tj. ulogu jakog sloga može dobiti i slabi slog, ako se nađe na jakom mjestu i na njega se prenese akcentat ili dobije ritmički iktus). Drugim riječima važna je prirodna prozodijska prominentnost (dužina i naglašenost), ali i pozicija takvog sloga, a koja proizilazi iz prirode stiha (pa su u trohejskim stihovima jaka mjesta neparni, a u jampskim stihovima parni slogovi).

Tako da se može reći da je kvantitet uz naglašenost primarna prozodijska veličina u novoštokavskim jezicima, ali ipak nije svaki dugi naglašeni slog uvijek i metrički jak slog.

U diskusiji o slabim i jakim slogovima dolazi, naravno, i pitanje kada i pod kojim uslovima nenaglašena dužina ostvaruje iktus u stihu. Po Košutiću ostvaruje dužina uvijek iktus, kada je na jakom mjestu, bez obzira na kvalitet akcenta ispred nje, a koji se nalazi na slabom mjestu, dok Taranovski, a s njim i Kojen smatraju, da dužina preuzima iktus od akcenta samo ako ovaj nije dug.

2.11. Nenaglašene dužine i iktus

Nenaglašene dužine se pojavljuju u novoštokavskim jezicima uvijek poslije akcenta, a postoje forme u kojima se nenaglašena dužina uvijek pojavljuje. Tako se nenaglašena dužina pojavljuje uvijek u:

- a) G. Pl. svih imenica npr.: *žènā, ljúdí, jělēnā*;
- b) vokativu Sg. imenica m. roda: *vòjníče, jùnāče*;
- c) prezentu 1.,2.,3. lica Sg. i 3. lica Pl. (*viđīm, viđīmo*)
- d) u instrumentalu i u genitivu imenica ž. roda na *-a* : *žènōm, žènē*
- e) Kod pridjeva određenog vida (*žùtī*); kod neodređenog vida m. i sr. roda u vokativu i instrumentalu singulara, te u pluralu u svim kosim padežima (*b`rzōg; b`rzīh, b`rzīma..*)
- f) Kod pridjeva u komparativu i superlativu (*b`rži, nájbrži*)

- g) svim licima imperfekta (*bijāh*); gl. prilogu sadašnjem i prošlom.
- h) pojedinačnim riječima (*kāmēn, jūnāk*).

Nemaju svi novoštokavski jezici, niti poddijalekti podjednako očuvanu nenaglašenu dužinu, a čini se da je bosanskohercegovački govornici čuvaju ponajbolje. Branivoje Đorđević navodi sljedeće uslove od kojih zavisi održavanje dužine:

- „1) mesta koje dužina (kvantitet) zauzima prema akcentovanom slogu i
- 2) prirode akcenta koji prethodi dužini (kvantitetu).”²²¹

Dužina se u jeziku održava najbolje neposredno poslije akcentovanog sloga i to najbolje poslije sloga sa kratkouzlaznim akcentom (*djèvōjka*).

Nenaglašenu dužinu stih iskorištava u rimama, ili kao sekundarni iktus. U silabičkom narodnom desetercu igra dužina neku ulogu u obliku namiještanja dužine na 9. slogu. Ovu pojavu prvi je opisao Toma Maretić i nazvao je *kvantitativna klauzula*. Radi se o sklonosti deseterca, iako ne kod svih deseteraca, da se 9. preposljednji slog dulji i to tako da se biraju riječi koje imaju dug slog, a ako nema nijedna riječ dug slog onda se bira formalna dužina, pa se uzima za kraj duža riječ, tj. imamo češće oblik 2+4, nego 4+2 na kraju stiha.

U umjetničkom silabičko-tonskom stihu nema kvantitativne klauzule, pa smatra i sam Maretić da je to mogao biti manir pjevanja ili da bi mogla pojava biti geografski ograničena.

Primjećeno je još i da stihovi koji nemaju kv. klauzulu dobijaju rimu. (Gasparov je ukazao na činjenicu da se rima pojavila onda kada se u latinskom izgubila dužina – kao njen nadomjestak).²²²

Već je Vuk oslanjajući se na Milovanova pominjao problem određivanja metričkih stopa u odnosu na kvantitet. To je bilo još u vrijeme kad se antičku kvantitativnu metriku smatralo normativnom i kad se metar određivao (ili se makar to pokušavalo) na osnovu dužina. Budući da novoštokavski jezici posjeduju fonološki utemeljene dužine, oni pružaju i teorijsku osnovu za takvu jednu metriku. Tako se Vuk s pravom pitao kako treba određivati stope u riječima tipa *kāmēn, c`rvēn, zēlēn* itd. Tj. u riječima koje imaju naglasak na 1. slogu i nenaglašenu dužinu na 2. slogu. Po kriteriju naglašenosti to bi trebali da budu troheji, a po kriteriju dužine to bi trebalo da budu jambovi. Ili treba uzimati u obzir obje veličine pa takve riječi interpretirati kao spondeje? Razvoj versifikacije i nauke o stihu pokazao je da je tonski

²²¹ Branivoje Đorđević, *Elementi dikcije*, Beograd., 1996., str. 41.

²²² Michail Gasparov, *Očerk istorii ruskogo sticha*, Moskva, 1984., str. 9.

princip (ovdje se *tonski* odnosi na akcentat) ipak odnio prevagu nad kvantitativnim principom. Ovo se desilo vjerovatno i pod snažnim utjecajem stranih teorija stiha, a naročito njemačke i ruske, tj. jezika sa dinamičkim akcentom koji nemaju fonološke dužine. Isti problem imao je i češki jezik, kod kojega su dužine možda i slabije fonološki izražene nego u novoštokavskim jezicima, ali se tamo u XIX vijeku javljala makar sporadično svijest o kvantitetu kao nekom ritmičkom faktoru (o tome vidi Jakobson „O češkom stihu”).

U rimama igra kvantitet također određenu ulogu. To je ujedno i jedini primjer gdje do izražaja dolazi fonološka osnova dužina. Tako se gleda da se ostvari tzv. prava rima u kojoj rimovani slogovi treba da se poklapaju osim po mjestu naglaska i po tonskom kvalitetu (tj. po kriteriju uzlaznost-silaznost), kao i po kvantitetu (tj. kratki-dugi). Primjer prave rime bio bi npr. *plâva: spâva*, a neprava bi bila *plâva:sprâva*.

U nekim primjerima rime kombinuje se fonološka dužina sa formalnom dužinom. Tako imamo npr. kod Ćatića rimu dvosložne riječi sa dugim akcentom i 4-složne riječi sa kratkim uzlaznim akcentom na 3. slogu: *réza:Đerzèleza*, pa imamo rimu *-réza:-zèleza*. Ovaj primjer vrlo dobro korespondira sa već pomenutim pravilom o tri more. Ovakvih primjera ima sporadično i kod Dučića, ali ih se ni kod jednog autora nije razvijalo u smjeru takvog kvantitativnog realiziranja i one ostaju marginalne pojave, koje zorno odslikavaju fonološku bazu jezika.

Silabičko-tonski stopni stih pokušava da iskoristi dužinu kao iktus.

Ovaj stih pokazuje snažnu tendenciju ka ostvarivanju stopnog ritma. U takvom okviru se teži alternacijskom ritmu i naglašenom stopnom ustroju koji naglašava opoziciju naglašenost:nenaglašenost sa podjelom na jake i slabe slogove. Principijelno su naglašeni slogovi jaki, a nenaglašeni slabi, ali je vidjeli smo pozicija sloga u datom stihu presudna. Tako su u trohejskim pjesmama u principu neparni slogovi jaka mjesta, a parni slaba mjesta stiha. U jampskim, naravno, obratno. U takvoj situaciju iskorištava taj stih i nenaglašenu dužinu u obliku naglašenog sloga kad se dužina nalazi na takvom jednom ‘jakom’ slogu. Najveći doprinos opisivanju metričke uloge dužina dao je R. Košutić u svojoj tonskoj metrici. Košutić uzima nenaglašenu dužinu kao tonsko sredstvo i poistovjećuje je sa iktusom, i ističe njeno značenje posebno u jampskom stihu zbog nedostatka dovoljnog broja jednosložnih naglašenih riječi ili dvosložnica sa posljednjim naglašenim slogom, kojima bi se moglo tvoriti jamb. Košutić smatra da su dužine u svakodnevnom jeziku irelevantne i da ih se može, a i ne mora ostvariti, dok u stihu njihova sudbina ovisi o njihovom mjestu u stihu, pa uspostavlja

pravila, koja se mogu izraziti u zavisnosti od njihove pozicije u stihu: Ako se dužina nađe na jakom mjestu u stihu onda ona u pravilu ostvaruje iktus, a ako je dužina na slabom mjestu onda se preko nje prelazi. Teoriju Košutića preuzima i Taranovski, s tom razlikom što on ističe da dužina poslije dugih akcenata koji su na slabim mjestima ne ostvaruje kao iktus. Isto stajalište u pogledu dužina ima i Kojen, koji je kao i Taranovski u diskusiji o jakim i slabim slogovima uzeo vokale sa dugim akcentom kao uvijek jake, pa otuda po njemu dužina iza njih ne ostvaruje iktuse. Neslaganje se tiče *jakosti* (sloga) po poziciji, za koju se zalaže Košutić i *jakosti* po prirodi za koju su Taranovski i Kojen. Ali ako alternacijski silabičko-tonski stih teži da ostvari svoj ritam i u poziciji gdje nedostaje jedan iktus (tzv. prazna stopa), a često se prelazi preko akcenta u slaboj poziciji ili ga se atonira, neke akcente prenosi, onda se mora uzeti u obzir i dužina na jakom mjestu bez obzira na prirodu akcenta koji joj prethodi (izuzimajući naravno emfatički naglašene slogove) u protivnom nema ni alternacijskog silabičko-tonskog ritma. Iako se mora reći da su takvi primjeri gdje dužina preuzima iktus od dugog akcenta vrlo rijetki.

Uopšte je mnogo više dužina, koje ostvaruju iktuse u tonskim i silabičkotonskim stihovima, a to zbog težnje stiha da se ostvari određena stopna šema. Svaki stih, već s obzirom na svoju metričko-silabičku strukturu pažljivo bira riječi, a time i određenu sklonost ka ostvarivanju iktusa na dužini. Tako u parnosložnim stihovnim strukturama (8-merac, 10-erac i 12-erac) imamo pretežnost 4-složnih i 2-složnih riječi, s izuzetkom 2. polustiha deseterca i dvanaesterca, koji se mogu popunjavati i 3-složnicama, ali je i taj broj ispod trećine ukupnog broja riječi. U takvom inventaru riječi najzastupljenije ritmički aktivne dužine su u 4-složnim riječima na 3. slogu. Osim toga imamo i brojne primjere gdje se neki slog duži na mjestu gdje u leksičkom obliku nema dužine, a stih, tj. ritam insistira na iktusu na datom mjestu. Takve primjere imamo u slučajevima kad se riječ produžuje pomoću hiperijekavizacije ili nekog drugog sredstva. Navešćemo neke primjere gdje dužina ostvaruje iktus kod raznih autora.

Neke dužine kod Kranjčevića: : *úzdisāja, pătničĕ se, múčeničĕke, ùtjehĕ se (Spustih oči) , : Próbudī se, nàsmijāle, màjčinōga;(Nevinčetu) rōdilā se, ògorčĕn je, Što pòlūdi²²³*, (ovdje preuzima dužina iktus od akcenta!), *māmurnā si, svàkojāko, prèplašĭv se, rùšĕcĭ se (Himna); On cútiō je, i bléjaō je, a ùzdisāhu, i stārijā mu, med jùnīcāma, oćùtiō je, u cerebrospinali, što mlāđahnoga, ah ríkao je, obràdio je, i èlegiju, i sònĕt* (sa iktusom na posljednjem slogu zbog rime sa prethodnim stihom: *svijet*), *iskòpašĕ mu (Propali genij); òkeāna, i lòvcĕnskĭjeh,*

²²³ U podvučenim primjerima dužina preuzima iktus od akcenta.

pa vätrenĭjem, i slòvenskū si, on tòplijūc se, vjekòvitōm se, to slòvenskō je, (Slovenska Lipa) itd.

Kod Bašagića: *Vèlebnĭje (Nemam pera), ... || slädolēd (Epilog)* Ovdje se u katalektičkoj pjesmi rimuje posljednji slog višesložnice, koji ima nenaglašenu dužinu sa jednosložnicom *jed* iz prethodnog stiha. ... || *Ōd Harabāta*.

Kod Alaupovića: *Rūmenō je (Suđeno je); svilenōj (Tuđinski svijet)* – rimuje se sa *poj* u prethodnom stihu; *bölestān je, žĭvotnā je, siročād (Ladareva)* – rimuje se sa prethodnim stihom: *žĭvot mlād*.

Kod Šantića: *Prädjedōvā (Ostajte ovdje); Nāraštāja (Život) Njōj jūtārĭnji žāri (Mraz)* Ovdje preuzima dužina iktus od akcenta.

Karabegović ima neobično često dužine na posljednjem slogu koje se rimuju sa nekom jednosložnom riječju u katalexi i otuda ostvaruju redovno ritmičke iktuse: ..|| *vĭje nèpokōj (Izgnanik)*, dužina ostvaruje iktus na posljednjem slogu jer pjesma ima katalektičan ustroj sa muškim završecima; *jā sam òdbačēn* (rimuje se sa: *tren*); ... || *rōsom pròljetnōm (Izgnanik IV)* rimuje se sa *dōm*; ...|| *skrĭje zāborāv* (rima sa: *sāv*); (*Izgnanik V*); ... || *súnca zlàćanōg* (rima sa: *mōg*); (*Izgnanik VI*); *Da mi žēd ùgāsi (Uz čašu)*; ovdje dužina preuzima iktus od akcenta zbog pozicije.

Kod Čatića imamo česte primjere da dužina ostvaruje iktus u hiperijekavizmima:

...|| *Čästohlēpna tēžĭ (Opomena)*;|| *zāpoviēd ću slūšat, ... || Veličānstvenō je (Islamu)*; ... || *visokĭjeh grúdi, ... || vèlebnĭje gōra, ... || sùmornĭjem trákōm (Domovini na rastanku)*-Hiperijekavizmi su redom produženi; ... || *zāgrljāj (Herceg Bosna)* rimuje se sa: *ćjelĭvati krāj*; || *zāgrlĭvši lĭru (Pred očĭnskim domom)*; *Äureōlom || ... (Moja vila II)*; ... || *prōsci dōlažāhu (Balkis)*; ... || *sviētlobōjno snĭje (Nostalgija)*; ... || *òsmjehnūtog mrāka (Kurban bajramski kandilj)*, itd.

Kod Dučića imamo primjere gdje dužina preuzima iktus od akcenta:

... || *malāksāva (Ljubav)*, kao i u sljedeća dva primjera ... || ... *òtvāra (Sonata)*, ... ||... *bèskrājno (Zamor)*; ili se pojavljuju dužine u pojedinačnim riječima, najčešće u 4- i 5-složnicama ... *jōš neĭsplakāna (Rastanak)*;... || *i bez sūtradāna, ... || i bōl nèumĭtnog (Trenuci)*.

Na osnovu ovih primjera se vidi da klasični vezani stih koristi nenaglašenu dužinu uvijek da ostvari iktus na tzv. jakom mjestu u stihu i to najčešće u 4-složnim riječima sa akcentom na 1. slogu i dužinom na 3. slogu u trohejskim pjesmama, a dosta rjeđe u poziciji kad se ona nalazi direktno iza akcenta koji je na slabom mjestu. U slučajevima kada se to dešava akcentat je u

pravilu kratak i češće uzlazni. Vrlo često ostvaruje dužina iktus na posljednjem slogu višesložne riječi u finalnoj poziciji u stihu, ako se ovaj rimuje sa nekim drugim, obično katalektičkim stihom sa muškim završetkom. Ovaj slučaj imaju kako trohejski katalektički, tako i jampski akatalektički stihovi.

Silabičko-tonski stopni princip u novoštokavskom stihu ostvaruje se osim samim rasporedom akcenata, dakle, najčešće postupkom dezakcentovanja, najčešće jednosložnica ili njihovim povezivanjem sa nekom višesložnom riječi, koja ima akcent na nekom unutrašnjem slogu, ili nenaglašenom dužinom koja ostvaruje iktus kad stoji na jakom mjestu, ili pak ostvarivanjem tzv. prazne stope (pirihij), a osnovno je da taj stih za razliku od silabičkog kao relevantan ritmički elemenat uzima akcent, odnosno njegovo mjesto.

Silabičko-tonska metrika izjednačava tako pojmove ritmičkog iktusa i akcenta, a time se akcent izjednačava sa intenzitetom, tj. ritmičkim udarom.

2.12. Odnos broja slogova i broja akcenata

Odnos metričke šeme i jezika zavisi svakako od fonološke osnove jezika.

S tim u vezi je i prosječna dužina riječi kao i broj slogova koji mogu doći po jednom akcentu. Ti prosjeci su od jezika do jezika različiti. Tako je u engleskom prosječna dužina riječi 1,4 slogova, u njemačkom 1,7 slogova u ruskom 2,2 sloga (navedeno prema Christoph Küper). Iz toga proizilazi da je u engleskom više naglašenih slogova na *slabim* slogovima nego nenaglašenih na *jakom* slogu, dok je u ruskom obratno. Odnos broja slogova i broja akcenata je od presudne važnosti za ritam.

Prosječan broj slogova po jednom akcentu varira u poeziji i u prozi, a kreće se u novoštokavskim jezicima između 3 sloga u prozi (3,02 u *Derviš i smrt*, M. Selimović) do nešto više od 2 sloga po akcentu u poeziji (2,2 u nekim osmercima). Već time je predodređen broj nenaglašenih slogova između iktusa. U vezanom novoštokavskom stihu bilo silabičkom bilo silabičko-tonskom broj nenaglašenih slogova između dva iktusa u jednom polustihu ne prelazi nikad 3 sloga. Sasvim rijetko se pojavljuju 4 nenaglašena sloga uzastopno, ali su oni obavezno podijeljeni cezuroom i pripadaju tako dvama različitim polustihovima. Pirihij je dozvoljen i njega se uklapa u ritam, tj. ritmički ga se interpretira po datoj šemi. S druge strane spondej se u principu izbjegava i to kako u narodnoj tako i u umjetničkoj poeziji, s tim što imamo niz pjesama, naročito kod modernista (npr. kod Ćatića i Dučića), gdje se ostvaruje čitav niz emfatički naglašenih jednosložnica ispred višesložnica sa akcentom na 1. slogu, koje se ne dezakcentuje iz semantičkih razloga.

Odnos broja slogova po jednom akcentu je različit u umjetničkoj i narodnoj poeziji utoliko što je opterećenost narodne poezije akcentom manja, tj. dolazi veći prosječan broj slogova po jednom akcentu nego u umjetničkoj poeziji.

Tako u *Hasanaginici* imamo prosjek od 2,77 slogova po akcentu, što je skoro isti odnos kao i u nekim proznim djelima. Naprimjer u narodnoj pripovijeci *Od smrti se ne može pobjeći* taj prosjek iznosi 2,79 sloga po akcentu. U epskoj pjesmi *Gazi Husrev-beg vodi svatove u Stambol* imamo 8630 slogova i 3151 akcenata, što daje sličan prosjek od 2,74 sloga po akcentu. Tako da u narodnoj poeziji imamo jedan prosjek od 2,76 slogova po akcentu.

U umjetničkom stihu se prosjek razlikuje od stiha do stiha, kao i od autora do autora, a uopšte dolazi manji broj slogova po jednom akcentu kao opšti pokazatelj veće ritmičnosti nego li u prozi. Prosjek smo mjerili na primjerima sljedećih autora: Bašagić, Kranjčević, Šantić, Đikić, Karabegović Ćatić, Dučić i Muradbegović.

Tako u osmercima imamo prosjek slogova po jednom akcentu od 2,22 (kod Kranjčevića) do 2,52 (kod Bašagića) sloga po akcentu, a prosječan broj mjereno kod svih autora u 60 pesama daje prosjek od 2,40 slogova po akcentu. Ovo je broj akcenata, a tome broju se mogu dodati i iktusi ostvareni nenaglašenom dužinom, onda taj broj iznosi u prosjeku 2,32 sloga po iktusu.

U desetercima prosječan broj slogova po akcentu mjereno u 112 pjesama pomenutih autora iznosi u prosjeku 2,51, a ubrajajući i dužine koje ostvaruju iktuse dobijamo prosjek od 2,41 sloga po akcentu. U jedanaestercima je taj prosječan broj mjereno u 120 pjesama i iznosi 2,56 slogova po akcentu, a brojeći i nenaglašene dužine, koje ostvaruju iktus iznosi 2,49.

U dvanaestercima iznosi taj prosjek 2,49 slogova po akcentu, a sa dužinama 2,40 (mjereno na primjeru 125 pjesama).

Konačno, u šesnaestercima koje nisu imali svi pjesnici i mjereno na primjeru 10 pjesama Ćatića i 4 pjesme Bašagića imamo prosjek od 2,52 sloga po akcentu, a sa nenaglašenim dužinama u poziciji iktusa imamo prosjek od 2,49.

Ovdje ne donosimo prosjeke u tonskim stihovima, jer oni najčešće pokazuju stabilnu sliku ovog prosjeka, tako u lirskom desetercu bez odstupanja ima stih uvijek prosjek od 2,5 sloga po akcentu, budući da stih ima u pravilu 4 iktusa.

Računajući prosjek od gore pomenutih brojeva dobijamo prosjek za broj slogova po jednom akcentu u klasičnom bosanskom vezanom stihu od 2,49 sloga/akcentu, odnosno računajući dužine 2,42 sloga/iktusu. Iz ovog broja se vidi da je vezani stih mnogo češće opterećen akcentom nego je to slučaj u narodnom usmenom stihu (na primjeru *Hasanaginice*), što ukazuje na veću ritmičnost. Učešće dužina je ograničeno na tzv. *jake* pozicije i dolazi do

izražaja najčešće u 4-složnim riječima koje imaju akcent na 1. slogu i to na 3. slogu, a naročito na kraju stiha kao dio rime. Vidimo da se broj nenaglašanih dužina koje ostvaruju ritmički iktus kreće u okviru 0,10 svih ostvarenih iktusa. Ovaj prosjek donekle varira od stiha do stiha, kao i od autora do autora. Pokazaćemo i tabelarno kako izgleda taj prosjek po pojedinim oblicima stihova.

2.13. Tabela prosječnog broja slogova po jednom akcentu

OBLIK STIHA	Prosjek broja akcenata po slogu	prosjek računajući nenagl. dužinu kao iktus	Broj pjesama na osnovu kojih se mjerio prosjek
OSMERCICI simetrični (4+4)	2,40	2,32	60
DESETERCICI nesimetrični (4+6)	2,51 ²²⁴	2,41	112
JEDANAESTERCICI (5+6)	2,56	2,49	123
DVANAESTERCICI (6+6)	2,49	2,41	125
ŠESNAESTERCICI	2,52	2,49	14
Prosjek	2,49	2,42	434

U ritmičkoj prozi imamo prosjek sličan poeziji u prozi i on je nešto veći nego onaj u narodnoj poeziji i prozi, ali znatni manji nego u umjetničkoj prozi i on iznosi npr. kod Hamze Hume u prvom poglavlju njegovog lirskog romana *Grozdanić kikot* 2,84 sloga po jednom akcentu. Ova statistika nam pokazuje zorno odnos ritma i frekventnosti akcenta.

U prvom poglavlju Andrićeve *Na Drini ćuprija* imamo 7461 slog i 2514 akcenatskih cjelina, što je daje u prosjeku 2,97 slogova po akcentu.

Sličan prosjek imamo i u prvom poglavlju Selimovićevog romana *Derviš i smrt*. Tamo imamo 3236 slogova i 1073 akcenatske cjeline, što u prosjeku daje 3,02 slogova po akcentu. Dakle, u prozi je taj prosjek iznosi 2,94 sloga po jednom akcentu. Tako da imamo sljedeću sliku:

Prosjek broja slogova po 1 akcentu u umjetničkoj poeziji	Prosjek broja slogova po 1 akcentu u usmenoj poeziji i prozi	Prosjek broja slogova po 1 akcentu u umjetničkoj prozi
2,49	2,76 (u poeziji) 2,79 (u prozi)	2,94

²²⁴ ovaj prosjek podrazumijeva sve ispitane deseterce, kako narodne tako i umjetničke, iako se oni po prosjeku znatno razlikuju.

Već je gore na više mjesta naglašen zavisan odnos metričke šeme i izbora riječi u novoštokavskom stihu. Ovaj aktivan odnos metričke šeme i leksičke baze jezika je uzajaman i povratan, tako da se u stihu pojavljuju i ostvaruju sve fonološke datosti nekog jezika, a s druge strane oblikuje stih (metr. šema) jezički material već prema potrebama date šeme. Metrička šema tako uveliko određuje ritmički rječnik. U novoštokavskom klasičnom vezanom stihu je silabička osnova uvijek strogo naglašena, a posebno podvučena obaveznošću cezura. Cezura ne samo da se obavezno pojavljuje u dužim stihovima nego je i njeno mjesto uvijek unaprijed fiksirano i kao što je gore već naglašeno označava ona uvijek i granicu riječi. Tako se u dužim stihovima cezura pojavljuje najkasnije poslije 6. sloga. A ova činjenica ima svoju jezičku konsekvencu utoliko što se u novoštokavskom vezanom stihu onda ne pojavljuju riječi duže od 6 slogova. Cezura dolazi, dakle, najkasnije poslije 6. sloga, a to ima i svoju fiziološku uslovljenost, a kao što je gore pomenuto važna je i kao opažajna činjenica, kako za pjevača tako i za slušaoca/čitaoca.

U ritmičkom rječniku bosanske poezije kreće se tako dužina riječi od jednosložnih do šestosložnih riječi pri čemu su najčešće dvosložne riječi.

2.14. Ritmički rječnik u bosanskoj poeziji²²⁵

RITMIČKI RJEČNIK BOSANSKE POEZIJE														
Procentualna frekventnost pojedinih riječi u određenim stihovima														
OBLIK STIHA	1-Složnice		2-Složnice		3-Složnice		4-Složnice		5-Složnice		6-Složnice		Ispitano pjesama	Ukupno Akc. cjelina
	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%		
Sedmerac	8	9,88	42	51,8	28	34,6	2	2,47	1	1,23	0	0	2	81
Osmerac (4+4)	13	0,91	1124	78,7	0	0	291	20,4	0	0	0	0	17	1428
Osmerac / 5- ili 6-terac	23	10,36	141	63,5	8	3,60	49	22,1	1	0,45	0	0	5	222
Osmerac tonski (5+3)	24	8,16	129	43,9	139	47,3	2	0,68	0	0	0	0	4	294
Deveterac (5+4)	11	2,15	314	61,6	102	20,0	62	12,2	19	3,72	2	0,29	6	510
Deseterac junački (4+6)	0	0	1222	61,7	251	12,7	504	25,4	0	0	4	0,20	10	1981
Deseterac Lirski (5+5)	8	4,35	89	48,4	74	40,2	9	4,89	4	2,17	0	0	3	184
Jedanaesterac	29	1,28	1313	58,2	692	30,7	201	8,91	22	0,98	0	0	20	2257
Dvanaesterac	6	0,58	911	63,5	207	17,3	291	18,5	0	0	0	0	16	1415
Četrnaesterac	10	1,83	298	54,6	201	36,8	22	4,29	15	2,75	0	0	6	546
Šesnaesterac	0	0	650	64,8	68	6,78	269	26,8	16	1,59	0	0	5	1003
Prosjek u %	132	1,33	6233	62,8	1770	17,8	1702	17,2	78	0,8	6	0,06	94 pjesme	9921

Iz ove tabele vidimo da različiti stihovni oblici preferiraju različite akcenatske cjeline. Najočitiije je to na primjeru jednosložnica, koje npr. deseterci, osmerci i dvanaesterci, kao i šesnaesterci, tj. svi parnosložni stihovi u načelu izbjegavaju, dok se ostali neparnosložni stihovi koriste jednosložnicama relativno često. Najzastupljenije akcenatske cjeline uopšte u poeziji su dvosložne cjeline. One čine ubjedljivu većinu sa 63% ukupnog ritmičkog rječnika. Pošto stih, dakle, selektira izbor riječi spram svog stihovnog ustroja, dajemo pregled tog rječnika za svaki poseban oblik, na osnovu kojega smo izradili ritmički rječnik gore. U nastavku kao dodatak navodimo pojedinačne tabele ritmičkog rječnika za neke oblike stiha ponaosob:

²²⁵ Statistike za pojedine oblike stihova navodimo na kraju u dodatku.

OSMERC I (4+4)

	Broj akc. cjelina	1-Složnice u %	2-Složnice u %	3-Složnice u %	4-Složnice u %	5-Složnice u %	6-Složnice u %
BAŠAGIĆ							
Šta je ljubav	97		68,04		31,96		
Starčeva elegia			81,48		18,52		
Pošljednja želja zmajeva 8,7/4	131	9,92%	70,99	--	19,08	--	--
Quosque	66	--	78,79	--	21,21	--	--
Šta se mučiš	99	--	70,71	--	29,29	--	--
Hercegovki	51	--	74,51	--	25,49	--	--
KRANJČEVIĆ							
Želje	117	--	90,6	--	9,4	--	--
ŠANTIĆ							
Nemilosnom bogatašu	71	--	66,2	--	33,8	--	--
U bolesti	113	--	77,88	--	22,12	--	--
Harfo moja	133	--	91,73	--	8,27	--	--
ĐIKIĆ							
Zmaj Jovi	67	--	79,1	--	20,9	--	--
Prvi poljub	71	--	85,92	--	14,08	--	--
Dilber Ajka i gondže Ale	77	--	75,32	--	24,68	--	--
Akšam geldi(8/4)	62	--	87,1	--	12,9	--	--
KARABEGOVIĆ							
Nebom trepti	29	--	89,65	--	10,34	--	--
ĆATIĆ							
Ašiklije I	37	--	86,48	--	13,51	--	--
Vizija	103	--	75,73	--	24,27	--	--
Zambak	50	--	72	--	28	--	--
Ukupno	1374	0,00551	79,0128	0	20,43444	0	

DESETERCI (4+6)							
	Broj ak. cjelina	1-Složnice u %	2-Složnice u %	3-Složnice u %	4-Složnice u %	5-Složnice u %	6-Složnice u %
Hasanaginica	347	--	63,98	9,22	25,65	--	1,15
Đerzelez Alija	727	--	56,12	17,88	26	--	--
Plač od Bosne	333	--	55,86	15,92	28,23	--	--
BAŠAGIĆ							
Pogibija Čengić Age	56	--	50,00	14,29	35,71	--	--
KRANJČEVIĆ							
Ideali	168	--	77,77	1,35	20,94	--	--
ĐIKIĆ							
Milo lane	54	--	53,7	14,81	31,48	--	--
Moj se dragi naljutio na me	70	--	67,14	11,43	21,43	--	--
KARABEGOVIĆ							
Ja se nadam	82	--	78,05	--	21,95	--	--
Na samrti	35	--	85,71	--	14,29	--	--
ČATIĆ							
Jednoj bogatašici	129	--	72,09	7,75	20,15	--	--
Ukupno	2001	0	66,042	9,265	24,583	0	0,115

JEDANASTERCI (5+6)							
	Broj ak. cjelina	1-Složnice u %	2-Složnice u %	3-Složnice u %	4-Složnice u %	5-Složnice u %	6-Složnice u %
KRANJČEVIĆ							
Na Nehaju	175	--	61,14	26,86	11,43	0,57	--
Radniku (11/5)	270	--	74,07	24,44	1,48	--	--
Ožujak	69	--	55,07	36,23	8,7	--	--
ŠANTIĆ							
Mi znamo sudbu	58	--	50	37,93	10,34	1,72	--

Ostajte ovdje	144	--	67,12	24,66	8,22	--	--
Begovima	62	--	58,06	35,48	6,45	--	--
O klasje moje	110	--	65,45	29,09	5,45	--	--
ĐIKIĆ							
Mojim brdima	101	--	53,47	34,65	11,88	--	--
Dušmanima	71	--	60,56	30,99	8,45	--	--
KARABEGOVIĆ							
Ja nisam nikad	90	1,1	63,74	27,47	6,59	1,1	--
Pjesnik	97	5,15	41,24	34,02	15,46	4,12	--
Gospođi E.V	166	1,2	68,07	24,7	4,82	1,2	--
Poklonstvo	112	4,46	41,07	35,72	14,26	4,46	--
DUČIĆ							
Novembar	69	1,44	52,17	37,68	7,24	1,45	--
Akord	84	--	45,23	46,43	8,33	--	--
ĆATIĆ							
Ja nijesam sanjar	134	--	61,94	29,85	8,2	--	--
Jesenjski plač I	63	-	63,49	28,57	7,93	--	--
Jesenjski plač II	57	--	42,1	38,6	17,54	1,75	--
Pjesnik	137	11,68	45,25	29,92	13,14	--	--
Teubei Nesuh	186	--	51,61	32,26	12,9	3,22	--
Ukupno	2255	1,2515	56,0425	32,2775	9,4405	0,9795	0

DVANASTERCI (6+6)							
	Broj akc. cjelina	1-Složnice u %	2-ložnice u %	3-ložnice u %	4-ložnice u %	5-ložnice u %	6-ložnice u %
BAŠAGIĆ							
Smrt Cezara	126	--	60,32	12,7	26,98	--	--
KRANJČEVIĆ							
Stari oporbenjak	230	--	60,32	12,7	26,98	--	--
ŠANTIĆ							
Kovač	66	4,55	53,03	25,76	16,67	--	--

Težak	85	--	62,35	21,18	16,47	--	--
Gospođici	66	--	69,7	9,09	19,7	--	1,51
Moja soba	67	--	64,18	20,9	14,92	--	--
KARABEGOVIĆ							
Plači moja dušo plači	54	--	72,22	11,11	16,66	--	--
DUČIĆ							
Povratak	67	1,49	67,16	10,45	20,9		
Selo	62	1,63	43,54	37,09	17,74	--	--
Jablanovi	60	--	66,66	26,66	6,66	--	--
Refren	62	--	74,58	6,78	18,64	--	--
ĆATIĆ							
U mome atelijeru	155	--	62,58	11,61	25,8	--	--
U svijetloj noći	67	--	68,65	11,94	19,4	--	--
Nostalgija	64	1,56	57,81	31,25	9,37	--	--
Imaginacija	62	--	64,51	19,35	16,13	--	--
Griješnik	126	--	69,04	7,94	23,01	--	--
Ukupno	1419	0,576875	62,234	18,92671	18,5019	0	0,1

SEDMERCI							
	Broj akc. Cjelina	1- složnice u %	2- složnice u %	3- složnice u %	4- složnice u %	5- složnice u %	6- složnice u %
ŠANTIĆ							
Veče na školju	48	16,67	50	33,33	0	0	0
DUČIĆ							
Noć	33	0	54,55	36,36	6,06	3,03	0
Ukupno	81	8,33	52,28	34,85	3,03	1,52	0

OSMERC I TONSKI							
	Broj akc. Cjelina	1- složnice u %	2- složnice u %	3- složnice u %	4- složnice u %	5- složnice u %	6- složnice u %
KRANJČEVIĆ							
Uz Prozor (8/7)	149	12,08	54,36	32,89	0,67	0	0
DUČIĆ							
Međa	62	3,22	32,26	64,52	0	0	0
ĆATIĆ							
Tvoje velo(8/7)	36	11,11	25	63,89	0	0	0
Notturmo	47	0	40,42	57,45	2,13	0	0
Ukupno	294	6,6	38,01	54,69	0,7	0	0

OSMERC I + PETERCI ILI ŠESTERCI (8/5;8/6)							
	Broj akc. cjelina	1-Složnice u %	2-Složnice u %	3-složnice u %	4-Složnice u %	5-Složnice u %	6-Složnice u %
BAŠAGIĆ							
Epilog (8/5)	44	4,53	68,18	13,64	13,64	--	--
Pjesmo moja (8/5)	67	17,91	56,72	--	25,37	--	--
ĐIKIĆ							
Đela Fato(8/5)	54	14,81	57,41	1,83	24,07	1,85	--
KARABEGOVIĆ							
Što ste stidne 8/6	57	1,75	73,68	1,75	22,81	--	--
Ukupno	222	9,75	63,9975	4,305	21,4725	0,4625	0

RITMIČKI RJEČNIK DEVETERCI						
	%	%	%	%	%	%
Broj akc. cjelina	1- složnice u %	2- složnice u %	3- složnice u %	4- složnice u %	5- složnice u %	6- složnice u %
222	0	61,71	22,52	9,01	6,76	0

40	22,5	30	47,5	0	0	0
115	0	66,08	1,74	30,43	0	1,74
47	2,13	68,08	27,66	2,13	0	0
44	0	70,43	20,45	2,27	6,81	0
43	2,32	60,46	23,25	11,63	2,32	0
511	4,49	59,46	23,85	9,25	2,65	0,29

DESETERCI LIRSKI							
	Broj akc. cjelina	1- složnice u %	2- složnice u %	3- složnice u %	4- složnice u %	5- složnice u %	6- složnice u %
DUČIĆ							
Samoća	45	2,13	68,08	27,66	2,13	0	0
Slutnje	60	0	46,67	46,66	0	6,66	0
BAŠAGIĆ							
Čarobna kćeri	79	8,86	43,04	46,84	1,26	0	0
Ukupno	184	3,66	52,6	40,39	1,13	2,22	0

14-, i 15-erci							
	Broj akc. cjelina	1- složnice u %	2- složnice u %	3- složnice u %	4- složnice u %	5- složnice u %	6- složnice u %
KRANJČEVIĆ							
Ah kako gorko virnuh	185	0	52,43	30,81	8,65	8,11	0
ŠANTIĆ							
Rataru	62	9,68	56,45	32,26	1,61	0	0
ĐIKIĆ							
Stišaj se srce	57	0	61,11	37,09	1,85	0	0
Šćepan gradu	96	4,17	50	44,79	1,04	0	0
KARABEGOVIĆ							
Ljubavi spasi me	95	0	58,95	38,95	2,1	0	0
ĆATIĆ							

Ja imam dilber dragu	54	0	53,7	44,44	1,85	0	0
Ukupno	549	2,31	55,44	38,05	2,85	1,35	0

ŠESNAESTERCI							
	Broj Akc. cjelina	1-složnice u %	2-složnice u %	3-složnice u %	4-složnice u %	5-složnice u %	6-složnice u %
BAŠAGIĆ							
Nevesinju	116	0	55,17	42,24	1,72	0,86	0
KRANJČEVIĆ							
Polazak	78	0	55,13	23,08	2,56	19,23	0
ŠANTIĆ							
Lav	61	0	62,3	0	37,7	0	0
ĆATIĆ							
Lejlei Mevlud	527	0	66,6	0	33,39	0	0
Požar u Tešnju	221	0	69,68	0,45	29,86	0	0
Ukupno	1003	0	61,78	13,15	21,05	4,02	0

Oblik naglašenosti pojedinih riječi je s jedne strane predodređen rječnikom datog jezika, a s druge strane može stih tu „prirodnu” naglašenost izmijeniti pozicijom neke riječi u stihu.

U novoštokavskim jezicima su riječi posmatrane kao leme (tj. onaj oblik koji imamo u rječnicima) i izvan sintagmatskog konteksta uvijek sa nenaglašenim posljednjim slogom. Tako da su dvosložne riječi uvijek sa trohejskim oblikom, a trosložne imaju ili daktilski ili pak amfibrski oblik naglašavanja. Četverosložnice imaju različita naglašavanja od prvog do trećeg sloga. Sljedeća tabela nam pokazuje procentualno naglašavanje pojedinih riječi mjerenih prema njihovoj upotrebi u stihu.

2.15. Tabela naglašavanja ritmičkog rječnika u bosanskoj poeziji:

	1.slog	2.slog	3.slog	4.slog	5.slog	6.slog	Ispitano akc.cjelina
Jednosložnice	100	0					
Dvosložnice	100	0 ²²⁶					
Trosložnice	37,87	62,13	0				1463
Četverosložnice	46,46	50,78	2,76 ²²⁷	0			1158
Petosložnice ²²⁸					0		
Šestosložnice						0	

Ovdje ne navodimo vrlo nizak procenat jampskih oblika dvosložnih riječi (odnosno cjelina), koje se pojavljuju u stihu, ali ne u okviru jedne riječi nego u obliku dvaju povezanih jednosložnica tipa: *kad t^o čula* || .., ili: *i dvâ topa opališe* itd.

Ono što je zanimljivo za parnosložne stihove (osmerce, deseterce i dvanaesterce) je da oni često imaju 4-složne akcenatske cjeline koje se ostvaruju ili kao ritmičke 4-složne cjeline (najčešće) ili su u kombinaciji sa 2-složnom trohejskom riječju (u svim pomenutim stihovima, kao i u 2. polustihu jedanaesteraca) ili, pak, kao 4-složna cjelina za sebe u 1. polustihu osmerca ili deseterca. S druge strane takve 4-složne cjeline npr. u 2. polustihu jedanaesterca, obično teže jednom stopnom raščlanjavanju. Tako da se ove 4-složne cjeline u jedanaesteru iskorištavaju dvojako. One su u pravilu na početku 2. polustiha, a iza nje je jedna dvosložna trohejska riječ. Tako da se ostvaruje: 1) 4-složnica sa akcentom na 1. slogu iza koje slijede 3 nenaglašena sloga (| — — — / | —), a ritam stiha teži da se one raščlane 2- ili 3-složno pa se onda ostvaruje druga stopa unutar 4-složne riječi uz pomoć nenaglašene dužine ili pirihija i 2) da se ostvare 2 amfibraške cjeline uz pomoć trohejske riječi na kraju – što onda predstavlja pravu pobjedu silabičko-tonskog principa jer se granica riječi potpuno zapostavlja (— | — / — | —).

Ovdje ne navodimo procenat naglašenosti za 5-i 6-složnice pošto su one dosta rjeđe i u ispitanim pjesmama se pojavljuju u jako niskom broju.

Posebno pitanje je kako učestvuje u ritmu tonski kvalitet novoštokavskog akcenta.

²²⁶ Ovdje, dakle izostaju navodi za 'jampske' cjeline koje se sporadično pojavljuju tipa *i dâ*n* i nô*c**

²²⁷ Ovaj broj pokazuje procenat naglašenosti samo 3. sloga, tj. bez obzira na primjere gdje su naglašeni i 1. i 3. slog. Ovakvih primjera je mnogo više i procenat ovakvih primjera iznosi 12,87%.

²²⁸ Petosložnice i šestosložnice ne uzimamo u obzir zbog ostvarivanja sekundarnih akcenata.

Gore smo vidjeli da ritam bosanskog stiha osim silabičke strukture (tj. stalnog broja slogova) kao relevantno sredstvo najčešće koristi naglasak, ritmički udar, tj. relevantno je mjesto akcenta. Dok mjesto akcenta i kvantitet učestvuju aktivno u oblikovanju ritma, ton se pojavljuje više kao melodijsko-emotivna pratnja ritmu i obično ga se dovodi u vezu sa semantikom. Ritam je tako tijelo metra, a melodija duša. Tonska slika se odslikava u melodiji i intonaciji stiha, a ove zavise kako od akcenatske strukture tako i od stihovne sintakse, tj. rečeničnog sklopa. Tonski kvalitet novoštokavskih akcenata u stihu se iskorištava uglavnom samo kao eufonijski kvalitet pjesme.

Tako ako u stihu/pjesmi preovladavaju akcenti silaznog tipa dobija stih/pjesma opšti padajući ton (i raspoloženje). Tako je npr. u Šantićevoj pjesmi *Veče na školju* :

*Púčina plâva spâva
prôhladni päda mrâk
Vrh hrîdi cřne trne
zädnji rúmeni zrâk*

Ili ako su pretežno uzlazni akcenti to se odražava i na ritam kao npr. kod Dizdara u pjesmi *Modra rijeka*:

*Ìma jèdna mòdrâ rijèka
Širòka je dubòka je....*

Ove akcenatske odlike grade, dakle, opšti intonacijski i ritmički tok u pjesmi, i takođe korespondiraju i sa semantičkom stranom pjesme. U prvoj pjesmi preovladavaju vokali sa silaznim akcentima, a naročitu boju daju dugi silazni akcenti, te većinom naglašeni tamni vokali (*a, o, u*). Opšti je ton padajući, što je na semantičkom planu ekvivalentno osnovnoj ideji pjesme, simboličko padanje mraka; kraj dana spram beznadnog i bespomoćnog socijalnog stanja puka.

U Dizdarevoj pjesmi, uprkos pretežnom trohejskom rasporedu akcenata, opšti ton je uzlazan, a ta uzlaznost je indicirana pretežnom upotrebom uzlaznih akcenata (i to kratkouzlaznih), što implicira i osnovnu ideju nezavršenosti i nužnog nastavljanja življenja uprkos izvjesnosti ljudske konačnosti i smrti, kao i transcendentalne neizvjesnosti s onu stranu smrti – *valja nama preko rijeke*.

Uopšte intonacija podvlači opšte raspoloženje u pjesmi jače nego je to slučaj sa manjim ritmičkim jedinicama (stopama), iako melodija zavisi i od rasporeda akcenata (stopa), a naročito posljednjih. Branko Miletić govoreći o upotrebi tona za izražavanje emocionalne

sadržine rečenice ističe uticaj emocije na govornu intonaciju: „Tako je s jedne strane za radosnu uzbuđenost vezano povišavanje tona, dok s druge strane žalost ili depresija izaziva snižavanje tona”²²⁹

Melodijska slika u stihu zavisi od više faktora: vrste stiha, metričke šeme, odnosa vokala i konsonanata, mjesta cezure, međusobne povezanosti stihova, njihove semantičke bliskosti itd.

2.16. Rečenična intonacija i sintaksa stiha

Povezanost tona i emotivne sadržine može se interpretirati tek na višim nivoima, sintagme, kolona i rečenice, a nikako na nivou akc. cjeline ili stope.

Rečenica je govorno-misaoni odsječak, koji je obilježen pauzom. O važnosti pauze govorili smo već kod akcenatskih cjelina, a kod rečenice je ta važnost još veća kao signal apsolutnog kraja govornog iskaza. Udruživanjem u rečenice ostvaruju riječi/akc. cjeline različite odnose i time rečeničnu akcentuaciju, a njenu posebnu tonsku (melodijsku) sliku nazivamo intonacijom. Kao i kod pojedinačnih riječi i u akcentu rečenice su prisutna sva tri prozodijska elementa. Tako se pod akcentom rečenice obično podrazumijeva posebno naglašavanje neke riječi koja se ističe nad ostalim riječima što onda daje rečenici određeni smisao. Tako u rečenici „*Benjamin čita novu knjigu*” imamo izjavnu rečenicu od 4 riječi. U stilski nemarkiranoj rečenici naglašen je subjekat u rečenici tj. *Benjamin*. Međutim, moguće je osim ovog logičkog akcenta ostvariti i naglašavanje svake pojedinačne riječi, čime se dobija svaki puta drugi smisao. Tako da je prozodija rečenice usko povezana sa semantikom rečenice koju ova nadopunjuje. Ako npr. naglasimo *čita* onda to znači da ne radi nešto drugo, nego upravo čita, ako naglasimo pridjev *novu* brišu se mogućnosti bilo kojeg drugog pridjeva, a ovaj dobiva posebnu težinu, itd. Povodom intonacije piše Trubetzkoy sljedeće:

„Dok se distinktivna obilježja konsonanata i vokala koriste za razlikovanje riječi, prozodijska obilježja služe ne samo za diferenciranje značenja riječi nego i za razlikovanje značenja cijelih grupa riječi i rečenica. I ovom cilju služe razlike (rečeničnih) intonacija, promjene registra, rečenični naglasak i pauze.”²³⁰

Rečenična intonacija je uvijek povezana sa smislom. U jeziku postoje tri osnovne vrste iskaza (izjavna, upitna i uzvična) i svaka od njih može imati razliku u isticanju—što se odnosi zapravo na logički akcent rečenice, čime se takođe vrše promjene značenja. Tako da

²²⁹ Branko Miletić, *Fonetika srpskog jezika*, Beograd, 1952., str. 79.

²³⁰ „Während die distinktiven konsonantischen und vokalischen Eigenschaften nur für die Wortunterscheidung verwertet werden, dienen die prosodischen Eigenschaften nicht nur zur Differenzierung der Wortbedeutung, sondern auch zur Unterscheidung der Bedeutung ganzer Wortverbindung und Sätze. Und zwar dienen zu diesem Zwecke die Tonverlaufgegensätze (Satzintonation), der Registerwechsel, die Satzbetonung und die Pausen.” Trubetzkoy, *Grundzüge de Phonologie*, Göttingen, 1977, str. 198.

navedenu rečenicu možemo izgovoriti na 4 načina (X 3 intonacije) sa isticanjem svake riječi i svaki put dolazi do promjene značenja.

Branko Miletić, kao jedan od prvih ispitivača rečenične melodije novoštokavskih jezika, navodi da se i kod nas kao i u većini jezika penje, a potom spušta:

„melodija u početku obične potvrđne i odrične rečenice penje, izvesno (kratko) vreme ostaje nepromenjena, a prema apsolutnom kraju rečenice (u pismu obeleženom tačkom ili tačkom i zapetom) se spušta. Sličan je tok melodije i u nedovršenoj rečenici (u pismu obeleženoj najčešće zapetom), samo što se melodija prema kraju ponovo penje).”²³¹

Za uzvične rečenice navodi Miletić da one imaju „isti tok melodije kao potvrđne (odrične) rečenice sa apsolutnom pauzom (melodija se na kraju spušta), dok se upitne rečenice po melodiji slažu sa nezavršenim potvrđnim (odričnim) rečenicama (melodija se na kraju penje).”

Slično objašnjava intonacijski tok i Irmgard Manken. Po njoj je „opšti pravac intonacije uzlazno-silazni, a to odgovara strukturi tema-rema. Razlike između izjavnih rečenica obilježene su različitim krajnjim kadencama.”²³² Manken klasifikuje te kadence u *završne*, *polufinalne* i u *progredijentne*.

Intonacija neutralne uzvične rečenice je slična izjavnoj, a upitne imaju, dakle jednu uzlaznu intonaciju.

Rečenična intonacija ima da pokaže melodijsku liniju u rečenici, odnosno osnovni tonski tok od početka do kraja rečenice. Postoje dva osnovna intonacijska tipa: uzlazni i silazni (padajući) i moguća kombinacija ova dva tipa (uzlaznosilazni), koji upućuju na to da li je iskaz završen ili ide dalje. Za te dvije vrste intonacije navodi Trubetzkoy sljedeće:

„[...] uzlazna (intonacija) ispunjava najčešće jednu „dalju upućivačku” funkciju, tj. ona upućuje na to da rečenica još nije izgovorena do kraja, dok silazna intonacija posjeduje „zaključnu” funkciju. Obično se realizuje jedna od ovih dvaju intonacija samo kod zadnje riječi ispred jedne pauze, pošto je samo na ovom mjestu u rečenici važno naznačiti da li je rečenica završena ili ne.”²³³

Odnos rečenične intonacije i intonacije pojedinih riječi, tj. njihovog akcenta često dolazi u koliziju i to na način da rečenična intonacija modificira djelomično akcentat riječi. Osim same prirode nekog akcenta, na njegovu realizaciju utiče i njegova pozicija u rečenici.

²³¹ B. Miletić, *Fonetika*, Beograd, 1952., str. 65.-97.

²³² I. Manken, *Proučavanje s-h rečenične melodije*, 1964., prema Ivić, *Prozodija rečenice*, str. 249.-251.

²³³ „[...] die steigende (Intonation) meistens die „weiterweisende” Funktion erfüllt, d.i. angibt, dass der Satz noch nicht zu Ende gesprochen ist, während die fallende Intonation die „abschließende” Funktion besitzt. Gewöhnlich wird die eine oder die andere Intonation nur beim letzten Worte vor einer Pause realisiert, da es nur an dieser Stelle wichtig ist anzugeben, ob der Satz abgeschlossen ist oder nicht.”, Trubetzkoy: *Grundzüge der Phonologie*, str. 199.

Akcent kakav je u izolovanoj riječi (tj. riječ kao lema) u govoru se skoro nikada ne pojavljuje, nego biva izmijenjena od svog rečeničnog okruženja. Kakav će taj akcent imati svoj pojavni oblik zavisi od više faktora. Najprije mjesto riječi u rečenici utiče na njen opšti tonski tok, a to u vezi sa rečeničnom melodijom, odnosno intonacijom rečenice, koja ima svoj predviđeni (unaprijed određeni) tok.

Miletić navodi da na intonaciju riječi utiče i „njen položaj ispred krajnje ili nedovršene pauze.” Tako on navodi da riječ *đâk* „ima na apsolutnom kraju rečenice (*On je dobar đak*) nizlaznu melodiju, dok je ispred nezavršene pauze (*On je dobar đak, ali je nevaljao*) intonacija u â takođe nizlazna, ali u mnogo manjem obimu u početku je čak i malo uzlazna.”

Na kraju zaključuje Miletić da:

„svi akcenti do izvesne mere podležu uticaju rečeničke melodije i da je taj uticaj utoliko jači ukoliko je divergencija između intonacije reči i rečeničke melodije veća. Zbog toga je pravilnije govoriti o odnosu između intonacije reči i rečeničke melodije nego uzimati u obzir isključivo kretanje melodije u reči (akcentovanom vokalu). Videli smo da se, već prema položaju reči u rečenici, intonacija u akcentu \cap (˘) može skoro izjednačiti sa intonacijom u akcentu $/ (\backslash)$ – ako se \cap odnosno ˘ nađe u jako uzlaznom, a $/$ odnosno \backslash u jako nizlaznom delu rečenice.”²³⁴

Pollok uočava da se uticaj rečeničke melodije kod uzlaznih akcenata osjeća samo u *terminalnim kadencama* i to na način da se njihovo tonsko kretanje očituje u potpunosti kao *lelujavo* (schwebend) ili *lako padajuće* (leicht fallend). A da nasuprot tome dugosilazni (\cap) akcent pokazuje relativno veće udaljavanje od jednog padajućeg tonskog kretanja u pravcu uzlaznog kretanja. Uzrok tome vidi Pollok ne u prirodi dugosilaznog akcenta, koji ima manju sposobnost otpora liniji kretanja rečeničke melodije, nego u uslovima reč. melodije:

„dugosilazni akcent dolazi u pozicijama na početku govornih odjeljaka, u kojima mora doći do jednog modificiranja kroz rečeničnu melodiju [...] akcentatski sistem omogućava takvo nešto kroz raspodjelu akcenata, pošto se tonska slika dugosilaznog akcenta \cap češće modificira rečeničnom melodijom nego ona kratkouzlaznog \backslash i dugouzlaznog $/$. Kratkosilazni akcent (˘) zbog svoje karakteristične prirode (kratkog tonskog udara) ne podliježe promjenama uslijed uticaja rečeničke melodije.”²³⁵

Pavle Ivić i Ilse Lehiste nisu, međutim, mogli naći uticaj reč. melodije na akcent u jednoj neutralnoj rečenici, ako akcent počiva na početku riječi ili u njezinoj sredini. Ukoliko se akcent, pak nalazi u finalnoj poziciji (na kraju rečenice) onda se on razlikuje od istog akcenta u drugoj poziciji po jednom opštem padajućem (silaznom) tonu i padajućem intenzitetu.²³⁶

²³⁴ B. Miletić, Uticaj rečeničke melodije na intonaciju reči, Belićevo zbornik, Bg., 1937., str. 219.-223.

²³⁵ K. H. Pollok, Der neustokavische Akzent und die Struktur der Melodiegestalt der Rede, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1964., str. 48.

²³⁶ Ivić-Lehiste, Prozodija rečenice, u Pavle Ivić, Celokupna dela knj. VII/2, str. 204.-264.

Većina ispitivača novoštokavskog rečeničnog akcenta se, ipak u principu slažu da rečenična intonacija utiče na akcente riječi i da su silazni akcenti podložniji promjenama nego uzlazni, a od silaznih mnogo stabilniju sliku ima kratkosilazni, dok je dugosilazni podložniji promjenama usljed rečenične intonacije.

Intonacija (< lat. *intonare* = zagrmjeti, zaoriti) označava, zapravo, ton govora i njegovu ritmičko-melodijsku liniju. Često ju se koristi i za označavanje samog akcenta, tj. za obilježavanje tonskog kretanja akcenta (silazost : uzlaznost). Dovodi je se skoro uvijek u vezu sa smislom i popratnom emocijom. Tako da uzlazna intonacija pokazuje uzbuđenost i u širem smislu radost, dok padajuća izražava jedno potišteno raspoloženje.

Mukaržovski, govoreći o ritmičkoj ulozi rečenične intonacije, citira mišljenje Karcevskog:

„Rečenica je aktualizovana komunikativna jedinica. Bilo koje grupisanje riječi, bilo koja gramatička forma, bilo koja interakcija, mogu, ako to iziskuje situacija, dobiti prirodu komunikativne jedinice. Intonacija u takvom slučaju izaziva aktualizaciju ovih virtuelnih semioloških vrijednosti- i od tog trenutka imamo pred sobom rečenicu. I „unutrašnji govor” sastoji se iz rečenica. Svaka intelektualna rečenica, ako nije suviše kratka, smera ka tome da se pocepa u dva dijela, dva člana rečenice. U njoj nastaju dva fonološka vrha, međusobno odvojena pauzom, od kojih prvi preovlađuje nad drugim izrazitošću i intenzitetom. Ton se uspinje u prvom dijelu rečenice, a silazi u drugom.”

Ovu dvodijelnost rečenične strukture uopšte nalazi Mukaržovski i kod Jaspersena:

„Intonaciona dvodelnost rečenice utvrđena je u fonetici kao akustička i artikulaciona pojava, (vidi Jaspersen (Lehrbuch der Phonetik, Leipzig, Berlin 1904.) u kojoj se uzlaz na početku rečenice i silaznost njenog završetka dovode u vezu sa fiziologijom izdisaja.”²³⁷

To znači da je jedan uzlazno-silazni (cirkumfleksni) protok opšta melodijska linija za većinu jezika u jednoj neutralnoj rečenici, tj. ona na početku raste, a prema kraju pada.

U literaturi se obično navodi da i novoštokavska rečenica ima paraboličnu melodijsku sliku, tj. obično u početku intonacija raste do sredine-intonacijskog vrha i onda se spušta prema kraju (vidi Miletić, Pollok-Manken, Ivić).

Odnos sintakse i ritma u stihu, i s tim u vezi važnost intonacije, prvi su tematizirali i s potrebnom važnošću posebno istakli ruski formalisti (O. Brik, Ejhenbaum, Žirmunskij, Tinjanov), a članovi Praške škole (ponajprije Karcevski, Trubetzkov, Mukaržovski i dr.) dali su tom odnosu fonološko tumačenje i to tako da je intonacija postupak aktualizacije jezičkih elemenata. Karcevski tvrdi da je „rečenica (phrase) [...] lišena [je] sopstvene gramatičke

²³⁷ Jan Mukaržovski, „Intonacija kao činilac pesničkog ritma”, u *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, Nolit, Bg. 1986., str. 284.

strukture. Ima međutim, naročitu foničku strukturu, datu intonacijom: upravo intonacija čini rečenicu rečenicom.” Mukaržovski citira dalje Karcevskog po kome su: „Pitanje i odgovor [su] dve najšire dinamičke sheme, sposobne da prime najrazličitije stavove i uđu u dodir sa najrazličitijim situacijama. [...] Struktura rečenice je sinteza pitanja i odgovora.”²³⁸

Karcevski uspostavlja i dva osnovna tipa intonacije: zategnuta intonacija ili *antikadenca* i opuštena intonacija ili *kadenca*. Najjači intonacijski signali su na kraju rečenice tako da ostvarivanje opuštanja vodi kadenci, a zategnutosti antikadenci. Osnovni elementi intonacije su tako kadenca i antikadenca, a moguće je ostvarivanje i polukadence.

Ivić navodi da je silazna intonacija obilježena kadencom običnija u našem jeziku i da se njome obično obilježava kraj iskaza, i zato ona uvijek dolazi poslije antikadence kao njen intonacijski oponent, tj. dolaze u parovima antikadenca-kadenca.

Svi ovdje pomenuti procesi dešavaju se i u stihu, s tim što stih ima i vlastita (vansintaksička) sredstva raščlanjavanja (stopa, cezura, stih, strofa), a intonacija stiha zavisi uveliko od njihovog suodnosa. Raščlanjavanje i organizovanje govora u rečenici i u stihu je analogno i stih teži tome da se ostvari i kao pravilan rečenični iskaz. U tom raščlanjavanju vrijede praktično isti osnovni zakoni, s tim što poezija sa svojim zahtjevom za određenim ritmom teži većoj pravilnosti. Prozni oblik književnosti predstavlja tu srednji put. Velek i Osten s tim u vezi citiraju Tomaševskog, koji je u analizi *Puškinove Pikove dame* pokazao pomoću statističkih metoda:

„da počeci i završeci rečenica teže ka većoj ritmičkoj pravilnosti negoli sredine [...] Iz gotovo neritmične proze u poeziju se prelazi preko raznoraznih stupnjeva: počev od izlomljenih rečenica, koje obiluju nagomilanim naglascima, pa sve do ritmične proze, koja se približava pravilnosti stiha”²³⁹

Mukaržovski u pomenutom tekstu navodi da se kod glasnog čitanja poezije može ustvrditi „uporno ponavljanje određene intonacione šeme koja se uvijek ponavlja sa svakim stihom, bez obzira na različitosti sintaksičke i semantičke organizacije.”²⁴⁰

Stih tako osim metričke, posjeduje i svoju intonacionu šemu, a teži da se ostvari i kao pravilna rečenica i pri tom pokazuje sklonost ka ostvarenju dviju osnovnih vrsta intonacija. Tako je npr. narodni deseterac skoro uvijek i zatvorena sintaksičko-semantička cjelina. Jakobson se u analizi deseterca dodirnuo i melodije tog stiha i uočio da stih funkcionalno radi upravo sa dvjema pomenutim intonacijskim jedinicama:

²³⁸ Citirano prema Mukaržovski, *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, Bg., 1986., str. 283.

²³⁹ R. Wellek - O. Waren, *Teorija književnosti*, Bg., 1965., str. 188.-189.

²⁴⁰ Mukaržovski, isto, str. 284.

„Gledano sa stanovišta fonologije rečenice, kraj stiha je označen jednom kadencom, odnosno antikadencom:

A kàda se cǔra nàplakāla [Antikadenca]

Sēde mlàda na šikli ōdaju [Kadenca]”²⁴¹

Osim toga deseterac teži sintaksičko-misaonoj završenosti u okviru samog stiha i time se strogo izbjegava opkoračenje. Opkoračenje je opet pokazatelj konstruktivnog principa stiha, koji se izdiže iznad semantičkog plana stiha, a pojavljuje se češće u umjetničkoj poeziji. Stih principijelno teži, dakle, da se ostvari kao zatvorena sintaksičko-melodijska cjelina. U novoštokavskim jezicima za stihovnu melodiju je, osim kraja stiha označenog intonacijskim veličinama kadence i antikadence, posebno važna cezura.

2.16.1. Cezura

Cezura (< lat. *Caesura* = rez, usjek) je već na više mjesta pominjana kao stalna karakteristika novoštokavskog stiha, a ovdje ćemo je posmatrati kao element ostvarivanja melodije stiha. Ona je stalna granica između dva članka, dva polustiha, a u antičkoj metrici je predstavljala ritmičku pauzu, koja se podudara sa krajem riječi, ali ne i stope. U novoštokavskom vezanom stihu se cezura pojavljuje kao obavezna i stalna granica u stihovima dužim od 6 slogova, a najprije se može pojaviti poslije 3. sloga. Cezura označava uvijek i granicu dvaju akcenatskih cjelina, koje su onda veličine od 3 do 6 slogova. Tj. cezura je ujedno i obavezna granica riječi koja se poklapa sa krajem ritmičke jedinice, pa bi se moglo reći da je cezura u novoštokavskom narodnom stihu ono što je u antičkom stihu bila dijareza (< gr. *diuresis* = rastavljanje: „U antičkoj metrici odmor u kazivanju stiha, koji se javlja prema prirodnom ritmu kazivanja po smislu iskaza – uzima se kada se u ovoj pauzi završetak reči podudara sa završetkom stope ili metra”²⁴²). U umjetničkoj poeziji pojavljuje se cezura, kao takva, jer često siječe stopu iako se i tamo ona uvijek poklapa sa krajem riječi.

Cezura je u prvo vrijeme identifikovana sa odmorom, tj. pauzom. Maretić je naziva *metričkom pauzom*, za razliku od *prirodne pauze*, kojom označava kraj stiha. Oba mjesta su, dakle, markirana određenom pauzom. U savremenoj nauci o stihu istaknuto je da je cezura čvorna tačka na kojoj se obično prelama frazna melodija u stihu tako da se ona u većini stihova poklapa sa intonacionim stimulativnim signalom.²⁴³ U narodnom stihu kraj rečenice ne smije da padne unutar stiha i na taj način završni intonacioni signal rezerviš se za kraj stiha.

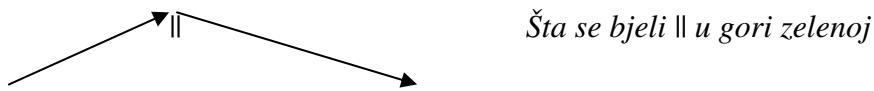
²⁴¹ Jakobson, Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen, S.W. IV, str. 56.

²⁴² Rečnik književnih termina, str. 124.

²⁴³ K. Taranovski, O ulozi cezure u s-h stihu, Zbornik u čast Stjepana Ivšića, Zagreb 1963., str. 363.-374.

Time se uspostavlja paralela sa opštim melodijskim tokom rečenice (uzlazno-silazni) u novoštokavskim jezicima (kao što je to gore pokazano).

Mjesto cezure je ujedno intonacijski vrh, pa se glas do cezure obično diže, a poslije nje do kraja stiha spušta. Tako da je cezura melodijski najviša tačka, a kraj stiha najniža. Pa se melodijska šema stiha najčešće se može predstaviti ovako:



Na cezuri je, dakle, energetski i melodijski vrh, i za to je mjesto obično rezervisan i intonacioni (a često i semantički) centar, tj. to je mjesto gdje se iskaz intonaciono-semantički lomi.

Postoje, međutim, i stihovi kod kojih se na cezuri ne ostvaruje tako visok vrh, nego se pojavljuje jedna dosta ravnija melodija. Takvu melodiju imaju, čini se, najprije simetrični stihovi npr. 12-erci, 8-erci ili lirski 10-erci. Kod ovih stihova je takođe primijetan tonski pad na kraju, ali melodijski vrh na cezuri nije tako visok kao kod deseterca ili je on simetričnom strukturom stiha snižen i ublažen. Ove primjedbe počivaju, doduše, samo na slušnom osjećaju.

U narodnom desetercu se često ostvaruje kombinacija uzlaznog (antikadencija) i silaznog (kadencija) melodijskog toka. Antikadencija dolazi uglavnom prije kadence i čini s njom jedan melodijsko-semantički par, kao što je to Jakobson pokazao.

Ovi su odnosi naročito istaknuti u umjetničkim rimovanim stihovima. Rima je svakako bitan faktor melodije stiha jer uspostavlja dalekosežne ekvivalencije među stihovima, a melodija sve to prati i podvlači. Većinom su tako rimovani stihovi i melodijski povezani u smislu da imaju oba ili kadencu ili antikadencu. Uzmimo za primjer jednu strofu Ćatićeve pjesme *Vizija*, gdje je taj intonacioni odnos još podvučrn rimom:

A njeni su svi cjelovi A (Antikadencija – glas se blago diže)

Srcu mome melem trava B (Kadencija – glas se spušta)

Hej! Ali ova zlatna ptica C (Antikadencija – glas se blago diže)

Koketna je i varava. B (Kadencija – koja je nešto viša zbog logičkog akcenta)

Kod nekih tonskih pjesama, npr. oblika 8+5, pojavljuje se takav melodijski odnos još izraženije, gdje se obično rimuju 8-erci sa 8-ercima, a 5-erci sa 5-ercima (kod tzv.ukrštenih rime ABAB), ili se rimuju samo 5-erci kod oblika rime ABCB. U ovim slučajevima se na

unutrašnjim stihovima mogu ostvariti, dakle, pomenuti signali kadence i antikadence, ali se opšta melodija strofe kreće nizlazno tako da se kraj posljednjeg stiha u strofi osjeća kao najniža melodijska tačka. Ovakvu strukturu imaju često sevdalinke i uopšte pjevane pjesme. Pogledajmo za primjer jednu strofu Kapetanovićeve pjesme *Domovini*:

Što da pjevam tvoju slavu, A
što tvoje junake B
Hercegovce što da hvalim C
što hrabre Bošnjake? B

Ovdje imamo kombinaciju rečenične melodije (upitna rečenica u obliku *retorskog pitanja*), koja se u svakom stihu ostvaruje na osnovu upitne rečenične melodije sa melodijom osmeračkog stiha u kombinaciji sa 5-tercem, koji u pravilu ima strofičnu melodiju, a pravu kadencu ima onda samo posljednji stih, kao najniža melodijska tačka.

Melodija citirane pjesme uprkos kadenci (zbog retorskog pitanja) paralelna je melodici upitnih i nedovršenih rečenica.

Kod nedovršenih rečenica na posljednjoj riječi, čak i kod nepromijenjenog kvaliteta akcenta, ostane jedan višak glasovne energije na posljednjem slogu kao signal nedovršenosti iskaza (npr. u svakodnevnom govoru usljed naglog prekida iskaza) koji ostvaruje antikadencu. Ovaj višak energije je čista psihološka pojava koja prati govorni proces, a u vezi je sa našim planom šta želimo reći i koliko nam je glasovne energije potrebno za određeni iskaz. Ovakvi završeci su „normalni” kod upitnih rečenica koje „traže” dopunu – odgovor, a kod nedovršenih rečenica znak su emfatičkog angažmana.

Stih se može ili poklapati sa rečenicom ili ne. Vidjeli smo da se u desetercu te dvije veličine dalekosežno poklapaju. U tom slučaju preovladavaju tzv. parataksički odnosi među stihovima i stihovi su horizontalno ustrojani. U slučaju da se te dvije veličine ne poklapaju, tj. ako se kraj stiha ne poklapa sa krajem iskaza i ovaj se prenosi u sljedeći stih imamo hipotaksičke odnose i vertikalni ustroj iskaza. U tom slučaju govorimo opkoračenju. Opkoračenje se pojavljuje u umjetničkoj poeziji u daleko opsežnijem i izgrađenijem obliku, a u narodnoj poeziji je sporadično. Albert B. Lord je iznio mišljenje da se na osnovu opkoračenja može mjeriti stepen *usmenosti*, tj. 'narodni' (neumjetnički) karakter nekog teksta. Što je opkoračenje više zastupljeno to je stepen 'usmenosti' manji.

2.16.2. Opkoračenje (Rejet i Kontrarejet)

Opkoračenje (< fr. Ejambement = prekoračenje, njem. Zeilensprung) se razvilo u umjetničkoj bosanskoj poeziji kod kasnih romantičara, a naročito je često kod modernista (Šantića, Ćatića i naročito Dučića). Kod pjesnika prvog kruga (Kapetanović, Bašagić, Kranjčević, Milaković, Alaupović) opkoračenja su izuzetno rijetka. Opkoračenje se pojavilo onda kad je forma stiha uzdignuta do kulta, a s druge strane je stih postajao semantički sve bogatiji. Uopšte su opkoračenja 'izum' postromantičarske i modernističke poezije. U bosanskoj poeziji se opkoračenje masovnije pojavljuje tek sa pjesnicima drugog kruga i modernistima Šantićem, Ćatićem i Dučićem.

Opkoračenje je uvijek povezano i sa izmjenom intonacije, a time i krizom mjesta cezure. Tako u stihovima sa opkoračenjem dolazi u pravilu i do pomjeranja cezure.

Opkoračenje je samo po sebi trijumf stihovnog principa nad jezikom. U suštini se radi o ostvarenju i potvrdi pjesničkog principa. Opkoračenje predstavlja semantičko-intonaciono nepodudaranje sintaksičkog i stihovnog nivoa. U narodnoj poeziji, vidjeli smo, opkoračenja nema, a rijetko je i u prvih romantičara. Opkoračenje pokazuje još nagomilavanje značenja u okvirima jednog stiha koji to ne može podnijeti i usljed toga se dešava prenošenje u sljedeći stih.

Kod Šantića su npr. u početku, dok se još osjeća jača veza sa narodnim stihom u obliku osmerca, opkoračenja vrlo rijetka, a vremenom postaju sve češća, ali ipak ne tako česta kao npr. kod Dučića i Ćatića.

Povodom analize Dučićevih opkoračenja navodi Kojen Grammonovo razlučivanje dvaju vrsta opkoračenja: *rejet i contrarejet*²⁴⁴. U principu se radi o istom fenomenu sa različitim smjerovima. U slučaju prenosa imamo opkoračenje u užem smislu, tj. sintaksičko-semantički prelaz u sljedeći stih, tj. rečenica opkoračuje stih i završava se tek u drugom stihu. Npr. kod Šantića u pjesmi *Susret*:

*Ona mi dođe na doksat ko neki
Šum tajni. Mirno, i u čudnom treptanju,*

²⁴⁴ „Ovi primeri pokazuju da postoje dve vrste opkoračenja, u zavisnosti od toga da li se sintaksička celina koja se razilazi sa metričkom ravršava PRE kraja stiha ili POSLE njega, u sledećem stihu. U prvom slučaju metrička celina, stih, „opkoračuje” sintaksičku celinu, koja je ovde u sva tri primera rečenica, ali može biti i klauza, pa i sintagma. U drugom slučaju, obrnuto, sintaksička celina „opkoračuje” metričku, jer prelazi u sledeći stih. Razliku između ovih dveju vrsta opkoračenja verovatno je prvi jasno povukao francuski metričar Moris Gramon. Slučaj gde se sintaksička celina produžava u sledeći stih on je nazvao rejet, a obrnut slučaj u kojem se ona završava pre kraja stiha contra-rejet (Grammont 1923:35). Čini nam se da Gramonovo razlikovanje možemo adekvatno izraziti u našem jeziku ako se poslužimo vrlo sličnom metaforom, i rejet i contra-rejet nazovemo PRENOSOM odnosno KONTRAPRENOSOM.”, Kojen, Studije o srpskom stihu, 1996., str. 314.

*Uza me sjedne, i njen veo meki
Šušti uz moje bokore doksatne.*

Kod Dučića, koji je pravi majstor opkoračenja, imamo u velikom broju pjesama slučaj prenosa, npr. u pjesmama:

Sati:

*Kako brzo živim! Kako sati dugi
Prolaze. / ko bele / ptice. || Nit znah samo
Čim su povezani jedan za drugi,
Niti kad zapitah: zašto sve, i kamo?*

Suton:

*Sto očiju mome srcu, i sve pute
Duši ...;
Digla si sto mržnja da stražare, kao
Sto crnih jedrila,...;
Vladaš mojom dušom, svom i svagda slična
Sudbi ...*

Kod Ćatića imamo također primjere ovog tipa opkoračenja (prenosa):

U aleji:

*Ja sam na klupi sjedim i slušam: s neznanih strana
Do mene dopire šumor kaskada daleke rijeke.*

Moja vila:

*Ja sanjah ženu, kojoj usna gori
Plamom, što mašta njim raj dočarava.*

U slučaju kontraprenosa imamo pojavu da se rečenica završava prije kraja stiha. Ovaj slučaj predstavlja, dakle, jedno kontra opkoračenje, jer stih praktično opkoračuje rečenicu. Obično su ovi kontraprenosi kombinovani sa prenosom, tj. opkoračenjem u sljedeći stih, a pri tome se skoro u pravilu dešava pomjeranje cezure, a koje je inicirano skoro uvijek interpunkcijom – najčešće zarezom, ali i tačkom. Npr. kod Šantića:

*Mi smo na po puta:
Već ja vidim blizu: trepti svjetlost neka
Čudesna na putu. To je gospod. Čeka
Na putnike svoje, pa ih redom broji
Po čitulji svetoj što pred njime stoji.*

Kod Dučića su i ta opkoračenja vrlo česta i razvijena, npr. u pjesmama:

Slušanje:

*Ko svileni crni noćni galeb, tako
Moja duša pada na talas polako.*

Ljubav:

*Tako neutešna tvoja ljubav. Ona
Bdi u duši i sad, očajno bez cilja*

Selo:

*Čempresova šuma bdije meseć na nju
Sipa svoje hladno srebro: odsijava
Modro letnje inje sa visokih trava
Zatim krik. To kriknu buljina na panju.*

Vidimo da su obje vrste prenošenja najčešće tako povezana da poslije kontraprenosa, kojim se povrijedi 'normalna' intonacija (ona zadana intonacija o kojoj govori Mukaržovski) i time se pomjeri i cezura i da onda dolazi skoro u pravilu i do prenosa, tj. opkoračenja u užem smislu. U svim navedenim primjerima može se konstatovati da je opkoračenjem obično pomjerena i cezura, tj. da je interpunkcijom implicirana na nekom drugom mjestu, ali isto tako i u svim tim primjerima se na 'kanonskom' mjestu ostvaruje granica riječi što ostavlja stihu silabički okvir za spas ritma.

Opkoračenje može da se razvije i na unutrašnjost sljedećeg stiha, tj. cjeline povezane opkoračenjem ne moraju da stoje u neposrednom susjedstvu, nego između njih može da bude i neka riječ, a može da se razvije i kroz cijelu strofu, pa i pjesmu, tj. da opkorači i dvije strofe. Kod Čatića imamo takav primjer u pjesmi *Na očinom grobu*:

*Varoško groblje u samotnom kraju
Trepavke mrke sklopilo, pa spava.*

*Ko siročće. Blagi vjetrić pirka
To humak humku nešto došaptava.*

Opkoračenje strofe skraćuje pauzu između strofa i intonacijski pad rezervisan za kraj strofe.
Kod Šantića imamo takav primjer u pjesmi *Jedno veče*:

*Ja sam naslonjen na prozoru bio
I gledo na drum pušeći cigaru.
Plavkasti dim se kolebo i vio*

*U pramenjima mekim. || Po Mostaru
Veče je svoje rudo zlato lila,
I krovovi su drhtali u žaru.*

Kod Dučića npr. u pjesmi *Akordi* imamo također opkoračenje strofe:

*Često sa strane još se samo čuje
Kucanje mog srca. No isti uzdasi*

Čuše se šumom: mirno zakucaše.

U pjesmi *Jablanovi* imamo opkoračenje strofe poslije sintagme *i snovi*, koja se, međutim, kako semantički tako i intonacijski podjednako odnosi i veže i za stih u kome se javlja kao i za sljedeći stih (tj. strofu) u koji se značenje prenosi.

*Zašto noćas tako šume jablanovi,
Tako strasno čudno? Zašto tako šume?
Žut je mesec davno zašao za hume
Daleke i crne, ko slutnje; i snovi*

*U toj mrtvoj noći pali su na vodu,
Ko olovo mirnu i sivu u mraku.
Jablanovi samo visoko u zraku
Šume, šume čudno i drhću u svodu.*

U ovom opkoračenju imamo mogućnost da se stih intonacijski završi na riječi *i snovi* (tj. ostvaruje se normalna kadenca) zbog jake semantičke veze sa prethodnim riječima. Zapravo se ovdje ostvaruje poetsko-gramatička polisemija, pa riječ *snovi* ima ujedno ulogu objekta u stihu *Daleke i crne ko slutnje i snovi*, a ujedno čini subjekt drugog stiha, tj. *i snovi ... pali su na vodu*.

Kod Dučića imamo u preko 40-tak 12-teračkih pjesama najmanje po jedno opkoračenje, što čini preko 30% svih ovih pjesama (u Sabranim djelima iz 1988.). Ovo je vrlo simptomatično jer u grupi tonskih njegovih pjesama u istim *Sabranim djelima* samo jedna deveteračka pjesma ima opkoračenje.

Kod Ćatića imamo takođe nekoliko pjesama sa opkoračenom strofom. Takva je npr. pjesma *Pred očinskim domom*, koja ima opkoračenja i u okviru jedne strofe kao i opkoračenje strofe:

*I sad gle, regbi nigda nije bilo
Iskre života. Ko strašilo neko*

*Ti stršiš nebu. Fatum ti je hudi
Krvavom pandžom porušio čare.*

U sonetu *Musa-Pejgamber a.s.* imamo ponovo opkoračenje strofe:

*I on je narod poveo po mraku
Zemlji, gdje med i ml'jeko šumori,
da živi slobodno ko ptica u zraku ...
*al dok je s Višnjim na Sinajskoj gori**

*Zborio, kroz zastor sv'jetla magijskoga,
odmetnuo mu se narod je od Boga.*

Opkoračenje uvijek ima veze i sa silabičkim rasporedom u stihu i odrazi se na cezuru. Iako i cezura može biti pomjerena, odnosno interpunkcijski implicirana na drugom mjestu, a ne na njenom kanonskom mjestu.

Osim ovih vrsta opkoračenja (rejet i contrarejet), postoji i opkoračenje koje ne provocira intonacijske promjene u smislu da se opkoračenje odrazi na cezuru, iako se obično ostvari antikadenca. Takva su semantička opkoračenja, koja u sebi nose osnovni poetski princip polisemije, pomenuti gore povodom opkoračenja strofe u Dučićevoj pjesmi *Jablanovi*. Takvi su oni primjeri gdje se smisao ne završava u okviru jednog stiha nego se prenosi u sljedeći, a

struktura stiha, prije svega cezura, ostaje nedirnuta sa minimalnim intonacijskim izmjenama. Takva opkoračenja se semantički odnose podjednako, dakle, na svoj lijevi dio, tj. dio koji pripada istom stihu, kao i na onaj dio sljedećeg stiha, na koga se semantički zapravo odnosi. Takve primjere imamo kod Šantića npr. u pjesmi *Život*:

Da pošlje smrti|| budem i da živim
U drugom žiću i vjerujem u te.

Kod Dučića u pjesmi *Selo*:

Vitorog se mesec|| zableo u granju
Starih kestenova:|| noć svetla i plava.

Takvih opkoračenja ima i Ćatić npr. u ciklusu *Religiozni soneti*. Tako npr. u sonetu *Ibrahim-Pejgamber a.s.*:

I pred njim otkri se zastor, štono krije
Istinu sv'jetlu, pa on tad u strahu
Na sedždu pao jell i ko crv u prahu
Slavio Tvorca, || koji svemir grije.

U ovim primjerima, dakle, dešava se opkoračenje, koje ima neobavezne intonacijske promjene, tj. intonaciju se može, a i ne mora izmijeniti, a u posljednjem Ćatićevom primjeru imamo još i kombinaciju stiha koji je po šemi rime obilježen kadencom, a zbog eventualne nezavršenosti i prenosa u sljedeći stih treba da se ostvari antikadenca, tako da su moguća oba čitanja, ali je u klasičnom (post)romantičarskom i modernističkom bosanskom stihu rima vrlo autoritativno izgrađena ritmička veličina zbog koje se vrši i strogi izbor i raspored riječi, tako da se na tom mjestu uprkos opkoračenju ostvaruje kadenca.

Iz svih ovih navedenih primjera se jasno vidi da skoro svuda tamo gdje dolazi do opkoračenja dolazi i do pomjeranja cezure, odnosno da opkoračenje dovodi mjesto cezure u krizu, a koja se odrazi i na opštu intonaciju stiha, dakle dolazi do prave tenzije između uobičajenog ritma stiha i sintakse stiha koja može biti implicirana još i interpunkcijom.

ZAKLJUČAK

Na kraju ovog dijela možemo konstatovati da su jezičke i metričke veličine u velikom dijelu novoštokavskih jezika podudarne, a da metar posjeduje i vlastita ritmizirajuća sredstva i da koristi jezičke fonološke datosti na sebi svojstven način, već prema potrebama datog stiha i utoliko vrši uistinu izvjesno 'nasilje nad jezikom'.

Fonološka baza novoštokavskih jezika, koja se odslikava u stihu izražena je prije svega stabilnom silabičkom osnovom bez redukcije i mućenja nenaglašenih vokala (slogova), muzičkim akcentom koji je obilježen tonskom linijom, koja obuhvaća cijelu riječ, kao i pro- i enklitike, koje se okupljaju uz takvu akcentogenu riječ – tvoreći sa tim riječima jednu akcenatsku cjelinu. Te cjeline su u stihu uvijek označene najmanje na jednom mjestu i to na cezuri, koja je ujedno i obavezno granica takve cjeline. Takav jedan *sintagmatski* akcenat više vodi računa o odnosu između takvih cjelina i njihovih granica, nego o intersilabičnom odnosu unutar jedne takve cjeline, što nam daje za pravo da konstatujemo da fonološka baza novoštokavskih jezika više vodi računa o silabičkim prostornim odnosima, nego o odnosima naglašen: nenaglašen, koji su prisutni kao metrički relevantni u silabičko-tonskom stihu. Tj. sintagmatski akcenat više odgovara jednom segmentalnom raščlanjavanju jezičkog materijala, nego tonskom raščlanjavanju. U silabičkom stihu su osnovna metrička sredstva različite elizije ili pak proširenja stiha (npr. hiperijekavizacijom). Tonsko (stopno) raščlanjavanje se pojavljuje češće u silabičko-tonskom stihu, naročito u jampskim oblicima, a u trohejskim oblicima mu teži naročito dvanaesterac. Silabičko-tonski stih radi sa jakim i slabim mjestima u stihu i zapostavlja granicu riječi kao ritmički relevantnu, a cezura se i dalje održava, makar u modernističkom stihu ona dolazi u krizu. Kada zadati alternacijsko-stopni princip zakaže, stih se ipak oslanja na uvijek stabilan silabički ustroj i ritam ostaje sačuvan.

U silabičko-tonskom stihu se vrše česta atoniranja i dezakcentovanja, prenošenja akcenata itd. da bi se ostvarila određena šema. Naglašene jednosložnice se u literaturi uzimaju kao signali koji nam daju obavijest o tome na koji način i na kojoj poziciji stih koristi akcenat. Međutim, njihova primjena zavisi i od silabičke strukture stiha, tako da se te jednosložnice češće koriste u neparnosložnim nego u parnosložnim stihovima. Tako se jednosložnice vrlo često dezakcentuju npr. na početku stiha u jampskim stihovima da bi se dobio jampski raspored, a u trohejskim stihovima se one obično slijevaju sa višesložnicama koje im slijede. Kvantitetske odlike (dužine i kraćine), koje novoštokavski jezici imaju kao fonološku datost i koje su očigledno presudne za određivanje jakosti sloga po prirodi, u ovom se obliku stiha svode na čisti metrički udar (iktus). Tako se koristi nenaglašena dužina kao ritmički iktus

uvijek onda kada je na jakom mjestu. Najčešće se ostvaruje ovakva dužina u 4-složnim riječima na 3. slogu, a dosta rjeđe preuzima dužina iktus od akcenta ispred sebe, a sasvim iznimno ako je akcent ispred nje dug. Relativno često ostvaruje dužina iktus na posljednjem slogu, kako u trohejskim stihovima u obliku katalekse, tako i u jampskim u obliku akatalektičnog (potpunog) stiha. Tonske akcenatske opozicije se koriste uglavnom kao intonacijsko-eufonijska sredstva u gradnji intonacije stiha, a najčešće kao elementi rime.

Tipični primjeri gdje metrika interveniše s ciljem ostvarivanja svoje šeme u okviru silabičke versifikacije, koja radi sa brojem pozicija jesu oblici različitih elizija (skraćivanja) ili produživanja riječi (najčešće hiperijekavizmima), tj. u svrhu svodenja stiha na potreban broj slogova.

U okviru silabičko-tonske versifikacije, kao i tonske versifikacije, koje rade aktivno sa akcentom – tj. njegovim brojem u stihu, interveniše metrička šema u obliku namiještanja akcenta na pojedina mjesta, dezakcentiranjem, ostvarivanjem sekundarnih iktusa pomoću nenaglašenih dužina, 'praznih stopa', kao i gore pomenutim silabičkim sredstvima.

Silabičko-tonski princip se realizuje u umjetničkoj poeziji, a dosljednije je sproveden u jampskim stihovima. No i tamo je silabotonika ograničena i ispomaže se silabikom. Silabika je time opšti metrički okvir novoštokavskog vezanog stiha, a silabo-tonika se u postromantičarskom i modernističkom stihu javlja kao princip kome se teži, a koji se dosljedno ostvaruje češće na nivou polustiha. Tako su jaka mjesta stiha predodređena pozicijom u stihu. Jake slogove po prirodi možemo odrediti kao duge i naglašene. Međutim, pozicija takvog sloga u stihu presudno određuje 'jakost' datog sloga, jer se i dugi naglašeni, koji se obično navode kao jaki po prirodi (budući da su i dugi i naglašeni), vrlo često dezakcentuju npr. u jampskim jedanaestercima na početku, ako to stihu odgovara, a i nenaglašeni i kratki slogovi mogu pod određenim okolnostima ostvarivati iktus.

Uopšte je novoštokavski stih presudno silabičke strukture. Ta je silabička struktura oličena u stalnoj i stabilnoj cezuri koja se javlja uvijek na istom mjestu u stihu, najprije poslije 3., a najkasnije poslije 6. sloga. Tom činjenicom je određen i ritmički rječnik bosanske poezije, kojim se popunjavaju članci dobiveni datom cezuro, a najčešće su to: dvosložne (63%), zatim trosložne i konačno četverosložne riječi. Peterosložne i šestosložne riječi su vrlo rijetke i teže ostvarenju sporednog akcenta ili ostvaruju sporedni ritmički iktus pomoću dužine.

Prosječan broj slogova u novoštokavskim jezicima iznosi po našem brojanju za narodnu poeziju u desetercu 2,76 slogova po jednom akcentu (mjereno na primjeru *Hasanaginice*, *Gazi Husrefbeg vodi svatove u Stambol* i *Alija Đerzelez*), u narodnoj prozi imamo također vrlo sličan prosjek od 2,79 slogova po jednom akcentu (na primjeru pripovijetke *Od smrti se*

ne može pobjeći). U umjetničkoj poeziji klasičnog vezanog stiha 2,49 slogova po jednom akcentu. Prosjek u umjetničkoj prozi iznosi 2,94 sloga po jednom akcentu (mjereno na primjeru prvih poglavlja *Grozdaninog Kikota* Hamza Hume, *Andrićeve Na Drini ćuprija*, te *Selimovićevog Derviš i smrt*).

Akcenti riječi imaju pravu svoju primjenu tek u rečenici i zavise i od intonacije rečenice, tj. mogu njome biti modificirani. Melodija stiha je u osnovnoj svojoj liniji podudarna sa intonacijskom linijom rečenice, koja se u neutralnom iskazu razvija kao uzlazno-silazna sa intonacijskim signalima kadence ili antikadence, već prema vrsti iskaza. Kvalitet akcenta pojedine riječi se može izmijeniti usljed pozicije riječi u rečenici, a zahvaćen opštom intonacijom rečenice/stiha. Tako su silazni akcenti (a naročito dugi) podložniji promjeni nego uzlazni i to naročito na početku rečenice, a i uzlazni se djelomično modificiraju npr. na rečeničnom kraju, koji teži opštem padu. Neutralna izjavna i uzvična rečenica su silazne, a upitna uzlazna. Ove zakonitosti su prisutne i u stihu. Međutim, ne može se uočiti pravilnost u rasporedu akcenata po njihovom tonskom kvalitetu u smislu da bi se uzlazni češće grupisali u prvom polustihu ili dijelu polustiha, a silazni na krajevima. Štaviše dugouzlazni se pojavljuje neobično često npr. na 9. slogu deseterca. Neslaganje stihovnog i rečeničnog plana vodi ka poetskom fenomenu opkoračenja, koje dovodi uvijek u krizu i cezuru, a nosi sobom i intonacijske promjene. Što je manji jaz između metričkih i jezičkih veličina, to je poetski jezik bliže proznom izrazu.

Fenomen opkoračenja javlja se u bosanskoj umjetničkoj poeziji neuporedivo češće nego u usmenoj, gdje je prilično ograničen i sveden na minimum.

TREĆI DIO

3. NARODNA METRIKA

Južnoslovenska narodna usmena poezija, a naročito epika je u dosadašnjim studijama vrlo dobro ispitana. Prve značajne primjedbe dao je još Vuk, a osim njega o novoštokavskoj narodnoj pjesmi su još pisali Luka Zima, Jovan Subotić, Vatroslav Jagić, Tomo Maretić, Matija Murko, Svetozar Matić, Andre Vaillant, Rajko Medenica, Gerhard Gesemann, Roman Jakobson, Kiril Taranovski, Milman Parry, Albert B. Lord, Vido Latković, Vladan Nedić, Maja Bošković Stuli, Djenana Buturović, Hatidža Krnjević, Munib Maglajlić i dr.

U poglavlju o dosadašnjim teorijama smo, međutim, vidjeli da versifikacija narodnog stiha ipak još uvijek nije jednoznačno određena i da postoje dvije osnovne teorije: silabička i silabičko-tonska. Prvoj su se priklanjali obično domaći autori, a silabičko-tonskoj većinom strani autori, ali se u XX vijeku za njima poveo i dobar broj domaćih autora. Narodnu metriku se tradicionalno (po radovima Zime, Maretića i Matića) smatralo silabičkom, a od Jakobsonovih radova iz 30-tih godina, te radova Taranovskog iz 50-tih godina XX vijeka ju se i redovno određuje kao silabičkotonsku, iako se u drugoj polovini XX vijeka javljaju i glasovi koji ponovo reafirmiraju silabičku teoriju. Tako Taranovski uz silabičko-tonsku pominje ravnopravno i silabičku versifikaciju povodom narodne poezije; Ružić smatra narodnu poeziju silabičkom, ali zbog respekta prema autorskim nalazima predstavnika silabičko-tonske metrike navodi da je i akcenat određeni ritmički činilac. Kojen ne analizira posebno narodnu poeziju, ali na nekoliko mjesta aludira da bi ona mogla biti silabička. Tako da metrika narodnog stiha u dosadašnjim teorijama lebdi između silabičke i silabičko-tonske teorije, a većinom su se sudovi donosili na osnovu analize nesimetričnog tzv. junačkog deseterca.

Osnovno pitanje metrike narodnog stiha je, pored davno uočene čvrste silabičke strukture, pitanje uloge akcenta u njemu. Ogromna većina autora je svoje teorije dala na osnovu malog korpusa ispitanih tekstova i na osnovu uglavnom jednog oblika, doduše najfrekventnijeg, a to je nesimetrični deseterac i te nalaze onda uopštavala za cjelokupnu usmenu poeziju. Da bi se stekao objektivan uvid u prirodu metrike potrebno je ispitati osim deseterca (kome se svakako treba posvetiti najviše pažnje) i ostale oblike narodnog stiha. Uočene razlike međusobno suprotstavljene omogućuju nam da donesemo određene zaključke za svaki oblik ponaosob. Tako npr. uloga akcenta u junačkom desetercu i 3-iktusnom 8-mercu nije i ne može biti ista i onda je nemoguće oba stiha objašnjavati istim sredstvima.

S druge strane iako narodni usmeni stih ima skoro sve pjesničke oblike koje nalazimo i u umjetničkom stihu, ima on u nekim metričkim elementima svoje specifičnosti i otuda je potrebno metar narodnih usmenih pjesama posebno analizirati.

Usmena književnost je primarni oblik književnog stvaralaštva, a u južnoslovenskim književnostima se snažnije razvija poslije stagnacije srednjovjekovne kulture i književnosti, a naročito poslije osvajanja Balkana od strane Turaka.

Termin narodna književnost je plod XIX vijeka i odjek je romantičarsko-nacionalne predstave da je narod autor ove književnosti. Ovaj pojam je prevaziđen i označava ga se danas u nauci pojmom *usmena književnost*, čime se naglasak prebacuje na to da je ova književnost usmenog tipa i time ju se suprotstavlja pisanoj književnosti. Mi koristimo ipak termin *usmena metrika*, jer se on u nauci o stihu kao termin već ustalio.

Usmena književnost podrazumijeva usmeno nastajanje i uslovljena je svojom slušalačkom publikom, bez koje nema ni usmenog stvaranja. Usmena poezija predstavlja odraz *predindustrijskog kulturnog modela*. Nastajanje čitalačke publike u XVIII, a naročito u XIX vijeku znači i kraj usmenog stvaralaštva. Ono se sačuvalo do XX vijeka sporadično u povučenijim krajevima Hercegovine, Sandžaka i Crne Gore. Danas je skoro već potpuno iščezlo. Rudimentarni oblik usmenog stvaralaštva i sličan mehanizam prenošenja imamo u savremeno vrijeme još u formi vica.

Narodna usmena poezija je stvarana stotinama godina i imala je svoju upotrebnu vrijednost uglavnom kao pjevana pjesma. Ovo muzičko porijeklo se održalo sve do XX vijeka.

Usmena poezija da bi bila prihvaćena mora raspolagati poznatim temama i motivima.

U djelu *Folklor kao naročit oblik stvaralaštva* (1929) Bogatirjev i Jakobson su istakli da za usmenu književnost „nije bitan izvor i postanak (djelo može potjecati i iz pisane književnosti)” bitna je funkcija preuzimanja, izbor i transformacija preuzete građe – „sa stajališta funkcionalnosti umjetničko djelo izvan folkloru i isto to djelo usvojeno od folkloru dvije su bitno različite činjenice.”²⁴⁵ Tako je granična crta između usmene i pisane književnosti „u načinu postojanja i funkcioniranja i u njihovim tipovima komunikacije.” Dakle, u samoj tehnici se usmena i umjetnička tvorevina ne moraju uopšte razlikovati.

Usmeno djelo postoji samo u svojoj izvedbi, a teme i motivi poznati su cijeloj zajednici.

²⁴⁵ Citirano prema Maja Bošković Stuli, *Usmena i pučka književnost, u Usmena književnost nekad i danas*, Prosveta, Beograd, 1983., str. 23.

Usmenu poeziju se tradicionalno dijeli na: lirsku, epsku i lirsko-epsku.

Vuk Karadžić, kao prvi domaći autor koji je sistematski počeo skupljati narodne umotvorine, dijelio ih je po njihovoj funkciji i to na: ženske (lirske), muške (epske) i mješovite (lirsko-epske).

U lirskim pjesmama se iznose subjektivni elementi i doživljaji, u epskim istorijske i junačke teme. U lirsko-epskim se obrađuju najčešće lirski motivi i teme epskim načinom.

Lirske se dalje mogu podijeliti na običajne, ljubavne i porodične. U običajne spadaju: koledarske, đurđevske, uskršnje, dodolske, ivanjske, uspavanke, svatovske, babičke, tužbalice, prigodne-posleničke itd. Ove običajne pjesme, iako među njima ima mnogo pjesama koje imaju kršćanski karakter, pokazuju zapravo paganske i pretkršćanske crte, iz pretkršćanskog paganskog i mitološkog doba. One otkrivaju sam prapočetak lirskog pjevanja, a slabljenje povezanosti pjesme sa obredom, koje je uslovljeno promjenama samog obreda ili u obredu samom promijenilo je i ritualno-mitsko značenje i upotrebu pjesme i one postaju igra i zabava.

Druga vrsta lirskih pjesama jesu ljubavne i porodične pjesme. U njima se iznose osjećanja u sprezi s nekim događajem, kao i ljubavne pripovijesti. Ova je vrsta lirske poezije najrazgranatija. Ona je vrlo brzo prelazila iz sfere usmene u pisanu književnost, vjerovatno zbog svoje popularnosti. U pravilu su one pjevanog karaktera. U Bosni se u okviru ljubavne lirike razvila posebna grupa pjevane lirske pjesme *sevdalinka*. U Vojvodini je ova pjesma dala tzv. *građansku liriku*, u Slavoniji *bećarac*, u užoj Hrvatskoj *pučku liriku* itd.

Epska poezija se razvijala iz srednjovjekovne viteške pjesme a može ju se u južnoslavenskoj poeziji podijeliti na stariju dugog stiha, koju čine bugarštice (sve skupa oko 70-tak pjesama koje imaju stih promjenljive silabičke dužine) i noviju deseteračku (klasičnu epsku poeziju).

Lirsko-epske su pjesme lirskih motiva i tema koje su razvijene epskim stilom u svezi sa nekim događajem. Najčešće su religiozno-moralizatorske ili balade (*Hasanaginica* ; *Omer i Merima* i dr.).

Osim ove podjele bosanska (kao i južnoslovenska) epika se još dijeli po konfesionalnom principu na kršćanske i muslimanske.

3.1. Starost usmene poezije

Starost, odnosno početak narodnog pjevanja se gubi u maglinama istorije, ali sudeći po pisanim dokumentima ono se počinje pominjati od XV vijeka. Ovaj datum treba uzeti vrlo oprezno kao mogući početak narodnog pjevanja, iako su ga kao vjerovatni početak naveli i

neki najveći autoriteti u ispitivanju narodne poezije kao što su V. Jagić i T. Maretić („Ono počinje oko 1500. godine”). Povodom pitanja starine narodnih pjesama S. Matić se s pravom pitao „znači li to što mi nemamo podataka iz toga doba da narodne poezije nije ni bilo”²⁴⁶.

Prvi spomen o narodnom bosanskom pjesništvu sačuvao se u djelu Benedikta Curipeschitza u njegovom putopisu „*Itinerarium oder Wegrayß Königlich Mayestät Pottschaft gen. Constantinopel zu dem Türkischen Keiser Suleyman. Anno M.D.XXXI*”- putopis iz 1531. Kuripešić tu spominje izvjesnog subašu Malkošića u Kamengradu, koji je imao oko 200 konjanika:

„Od Malkošića se pjeva mnogo u Hrvatskoj i Bosni o njegovim čestitim djelima.”²⁴⁷

Sljedeći pomen i prve zapisane narodne pjesme jesu iz Hektorovićeovog *Ribanja i ribarskog prigovaranja* (1556.). Ovdje su navedene nekolike bugarštice i tri deseteračke pjesme, za koje se kaže da su spjevane „sarpskim načinom”²⁴⁸.

Hadžijahić navodi pjesnika Ibrahim bega Alajbegovića (1574.-1650.), „potomka bosanskog alajbega, koji je je u svom djelu „Tarih Pečevi”, koje je počeo pisati poslije godine 1641., zabilježio sljedeći pasus, koji u prevodu Olesnickog („Još o ličnosti Đerzelez Alije”, Zbornik za narodni život i običaje, XXXIX, str. 22.-23.) glasi:

„U jeziku nevjerničkom pjeva se pjesma, koja postaje sve poznatija. Tu pjesmu na jeziku Bosne i Vlaha zovu davorijom. U njoj nevjernici predaju dugu pripovijetku, saopćavajući u obliku bajke čudo svakojakih budalaština, o tome kako ovome oglašenom (junaku), kad su ga načinili šehitom, uzeše glavu i poslaše je kralju budimskome. A kralj, da je rekao „Ta ovo je glava tako znamenitog junaka idita”, naredio je da se zakopa na brdu Gerz El-jasu. To je tobože uzrok, zašto je to brdo pod tim imenom tako izašlo na glas.”²⁴⁹

Kao sljedeći pomen usmene narodne poezije navodi Hadžijahić francuskog putopisca Poulleta koji je proputovao Bosnu 1658. godine, i nakon spomena o tamburi piše sljedeće: (prijevod Vjekoslava Jelavića „Doživljaji Francuza Poulleta na putu kroz Dubrovnik i Bosnu 1658.”, Sa. 1908., str. 43.-44.):

„Njihovo je pjevanje prilično u skladu s njihovom muzikom. Oni uvjeravaju, da imaju mnogo više ključeva, nego li mi. Ja ne znam ima li ih više nego u nas, ali je sigurno, da jačinom nadmašuju naše, pa su mi toliko razbušili uši, da je veliko čudo, ako nijesam oglušio.

²⁴⁶ Svetozar Matić, Naš narodni ep i naš stih, ogledi i studije, Novi Sad, 1964.

²⁴⁷ „von Malkoschitz thult mane viele Croatien und Bossen von seinen redlichen thaten singen. „ V. Jagić Građa za slovinsku narodnu poeziju, Rad Jazu XXXVII, str. 114., citirano prema „Gradja za povijest narodne poezije Muslimana iz Bosne u XVI., XVII. I XVIII. stoljeću, M. Hadžijahić, Sa. 1935., u zborniku Usmena epika Bošnjaka, E. Kujundžić, Sa. 1997., str. 48.

²⁴⁸ Petar Hektorović, Ribanje i ribarsko prigovaranje, Zg., 1951.

²⁴⁹ M. Hadžijahić, Gradja za povijest, citirano prema Enes Kujundžić Usmena epika Bošnjaka, str. 50.

Ja se neću duže baviti čarima ovog pjevanja; jer mislim, da su ga morali čuti svi Francuzi, koji su prebivali u Mletcima, i ako je njihovo boravište pola dobre milje udaljeno od mjesta, gdje mi obično odsjedamo. Ja ću govoriti samo o snižavanju glasa, koje ne mogaše doprijeti do njihovih ušiju, a koje oni izražavaju nekom vrsti uzdisaja pri završetku svake kitice, a to, kao da padaju u ushit, što ja ne bih znao bolje usporediti nego s tihim jaukom pseta, kad hoće da objasni svom gazdi veselje, što ga opet vidi.”²⁵⁰

1913. godine pronađen je u Erlangenskoj univerzitetskoj biblioteci rukopis starih južnoslovenskih narodnih pjesama. Zbirka potiče između 1720.-1734. godine. Gesemann, koji je zbirku kao prvi analizirao i datirao, a potom i objavio (1926.), smatrao je da Erlangenski rukopis potiče iz nekadašnje Vojne Granice, ali porijeklo i mjesto zapisivanja nije do danas jasno određeno, budući da zbirka sadrži pjesme različitih područja, od makedonskih do kajkavskih, kako one kršćanske, tako i muslimanske provenijencije, a i njihovo narodno (usmeno) porijeklo, makar za neke od njih, je s pravom dovedeno u pitanje. Među najstarije narodne pjesme spadaju bugarštice, pjesme dugog stiha od 12-16, ponekad i 18, pa nekad i 20 slogova, ali su najčešće u stihovima od 15 i 16 slogova i koje pjevaju o najstarijim vremenima. Nastajale su (one sačuvane i zapisane) oko Boke Kotorske i Dubrovnika i uopšte Dalmacije, mada su neke i iz zaleđa.

Usmena poezija je svoj vrhunac doživjela u XIX vijeku, kada je za nju saznala i romantičarski raspoložena Evropa, a zahvaljujući Herderovom uvrštavanju pjesme *Hasanaginica* u njegov zbornik *Stimme der Völker in Liedern* (1779.).

3.2. Zbirke usmene poezije u Bosni i Hercegovini

Prve zbirke bosanske usmene poezije potiču iz XIX vijeka, iako postoje i starije zbirke sa bosanskim pjesmama. Tako je kao najstarija južnoslovenska zbirka pomenuti *Erlangenski rukopis* (sakupljen prije 1735.). Kao sljedeća zbirka može se pomenuti djelo A. Fortisova „*Viaggio in Dalmatia*” (1774.) donosi između ostalih poznatu *Hasanagicu* na svjetlost dana, zatim Vukove zbirke (1815.-1848.) imaju također mnoge pjesme iz Bosne, jer su mnogi njegovi pjevači bosanskog porijekla, Jukić-Martićeva zbirka (1856.), Petranovićeve zbirke I, II i III (1867.-1870.), Hörmanove zbirke (1888.-1889.), Zbirke Matice Hrvatske III-IV (1896.), nekoliko Kraussovih manjih zbirki itd. U XX vijeku kada narodna poezija polako već izumire urađene su još neke zbirke. Kurtova zbirka lirskih pjesama, Đikićeva zbirka,

²⁵⁰ Isto, str. 51.

zbirka *Sevdalinki, balada i romansi iz BiH* (1966.) od Sabita Orahovca, Harvardska zbirka Milmana Parrya i dr.

Većina ovih zbirki sadrži junačke pjesme, a među njima uglavnom deseterce. Rjeđe su zbirke sa samo lirskim pjesmama ili one sa mješovitim sadržajem.

Razliku između epskih i lirskih pjesama i pojedinih vrsta prvi je naveo Vuk:

”Ženske pjeva jedno ili dvoje radi svoga razgovora, a junačke se pjesme najviše pjevaju da drugi slušaju, i zato se u pjevanju ženskih pjesama više gleda na pjevanje nego na pjesmu, a u pjevanju junačkih, najviše na pjesmu.”²⁵¹

Ova podjela uveliko se podudara i sa metričkim ustrojem pjesama. Dok su junačke pjesme, uglavnom deseteračke (nesimetrični deseterac 4+6), rjeđe osmeračke (4+4) i govorne/kazivačke („kao kad se iz knjige čita”), tzv. lirske (ili ženske u Vukovoj terminologiji) su obično pjevane pjesme. Ova činjenica ima svoju dalju metričku analogiju, pa su junačke pjesme naglašeno silabičke sa mnogo strožijim silabičkim oblikom, za razliku od lirskih kod kojih su česte kombinacije različitih silabičkih dužina. Lirske pjesme imaju zbog pjevanog karaktera češće tonski (taktni) ustroj i slobodniji silabički raspored, sa strožijim brojem iktusa, što je u junačkim pjesmama obrnuto (tj. strogi silabički raspored bez odstupanja), a broj iktusa je od drugorazrednog značaja (ovaj se utisak odnosi na jezičku analizu teksta, jer se u pjevanju npr. ostvaruju uglavnom svih 5 iktusa u desetercu). Tako da ove dvije vrste pjesama imaju drugačije (upravo suprotne) metričke ustroje. Međutim, zbog velike popularnosti nesimetričnog junačkog deseterca u XIX vijeku u vrijeme kada se uobličavala štokavska norma, kao i zbog ogromne frekventnosti i nadmoći tog oblika nad ostalim počelo se u nauci uzimati taj deseterac kao reprezentativan stih kompletne narodne metrike, tako da su oblici tonskog narodnog stiha uglavnom ostali zapostavljeni i skoro neispitani.

Nadmoć deseterca nad ostalim stihovnim oblicima vidi se i u većini zbornika u kojima su sakupljane podjednako lirske i epske narodne pjesme. Tako u *Erlangenskom rukopisu* koji je datiran u prvu polovinu 18. stoljeća, a svakako prije 1735.²⁵² godine imamo 217 pjesama. U zborniku su sadržane i neke pjesme sa makedonskog govornog područja, a imaju pjesme i sa kajkavskog područja. Koliko je pjesama iz Bosne teško je reći. D. Prohaska smatra da su 36

²⁵¹ Vuk Karadžić, O srpskoj narodnoj poeziji, Predgovor lajpciškom izdanju 1824., iz *Sabrana dela*, knj. I, Beograd, 1964.

²⁵² Na unutrašnjim koricama zbirke nalazi se jedan list kalendara za 1735. godine, što upućuje na to da je zbirka morala biti zapisana znatno prije te godine.

pjesama potekle od muslimanskih pjevača, a H. Krnjević je pronašla 46 pjesama muslimanskih pjevača. Broj pjesama koje su uopšte bosanskog porijekla bi mogao biti daleko veći, a najmanje su dakle, $\frac{1}{4}$ pjesama bosanskog porijekla. U zborniku je nesimetrični deseterac ubjedljivo najzastupljeniji sa 157 pjesama ili 72,35%, drugi po zastupljenosti je simetrični 8-merac sa 28 pjesama ili 12,90%, zatim bi došli 13-erci sa 9 pjesama ili 4,15%, četvrti po zastupljenosti su lirski 10-erci i 12-erci sa po 5 pjesama ili 2,30 %, a najrjeđe su zastupljeni 14-erci koje imaju samo 2 pjesme ili 0,92%. Imaju još i 4 pjesme ili 1,84% sa mješovitim silabičkim rasporedom i one upućuju na pjevanu prirodu ovih pjesama.

Sličan odnos je i kod Petranovića. On je od 1867.-1870. objavio *Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine* u 3 knjige, od kojih je 1. knjiga sa lirskim pjesmama, a 2. i 3. sa junačkim. Prva knjiga ima 364 pjesme. Ove su pjesme podijeljene u 9 ciklusa, a raspon stiha se kreće od kratkih i rijetkih 4-veraca do 13-teraca. I ovdje (u 1. knjizi) je najzastupljeniji oblik ipak nesimetrični deseterac kojih ima 239 pjesama ili 65,66%, sljedeći su simetrični osmerci kojih ima u 72 pjesme ili 19,78%. Zatim dolaze 7-erci sa 16 pjesama ili 4,40%, zatim oblik 8/5 kojega imaju 11 pjesama ili 3,02%, zatim 6-erci u 7 pjesama ili 1,92%. Trinaesteraca ima u 5 pjesama, kao i pjesama mješovitog oblika, tj. po 1,37%. 3 pjesme su u 11-tercu tj. 0,82%, te po 1 pjesma u 12-tercu i 6-tercu.

Knjige 2. i 3. sadrže pjesme u junačkim desetercima i ima ih 57, odnosno 62 (ukupno 119).

Najobimnija zbirka lirskih pjesama u Bosni je zbirka *Sevdalinke, balade i romanse BiH* od S. Orahovca (1966.). U njoj je sabrano 726 sevdalinki, odnosno lirskih pjevanih pjesama. Raspon stihova se kreće od 5-teraca do 13-teraca, a i ovdje je najzastupljeniji oblik nesimetričnog deseterca, tj. stih junačke epske pjesme, njega imaju 643 pjesme ili 88,56%, zatim dolazi simetrični 8-merac u 33 pjesme ili 4,54%, treći po zastupljenosti je 13-terac kojega imaju 15 pjesama ili 2,06%, četvrti po zastupljenosti su 11-erci oblika (8+3) kojih ima u 12 pjesama ili 1,65%. Sa mnogo manjim brojem od po 1– 4 pjesme zastupljeni su ostali stihovi (7-erci, tonski 8-erci, 12-erci).

Iz ovog kratkog pregleda se već vidi da je u epskoj, a i izvan epske poezije deseterac dominantni oblik narodnog stvaralaštva i da čini najfrekventniji oblik i u okviru lirске poezije, a da poslije njega u skoro svim zbirkama najčešći oblik čini simetrični osmerac. Poslije njega dolaze trinaesterci i sedmerci. Tako da se po frekventnosti oblika može uočiti sljedeći raspored:

U *Erlangenskom rukopisu*:

1) 10-erci, 2) 8-erci, 3) 13-erci;

kod Petranovića:

1) 10-erci, 2) 8-erci, 3) 7-erci;

a kod Orahovca:

1) 10-erci, 2) 8-erci, 3) 13-erci.

3.2.1. Dužina narodnih usmenih pjesama

Između epskih i lirskih pjesama postoji i signifikantna razlika u njihovoj dužini.

Junačke pjesme zbog svoje epske pretenzije pokazuju mnogo veću dužinu nego lirske pjesme, a sama dužina epskih pjesama znatno varira između kršćanskih i muslimanskih pjesama, pa je prosječna dužina kršćanskih pjesama znatno manja nego muslimanskih.

Prosječna dužina epskih deseteračkih pjesama u Petranovićevom zborniku jeste u prvoj knjizi 343,40, a u drugoj 342,69 stihova. Tako da imamo prosječnu dužinu po pjesmi od 343,05 stihova.

Hörmanova zbirka *Junačke pjesme naših muhamedanaca* (1888.) u dvije knjige, također sva od deseteraca, ima u 1. knjizi 39 pjesama, a u drugoj 36 pjesama. Prosječna dužina u 1. knjizi je 571,15 stihova, a u drugoj 653,63 stiha, što daje prosjek od 610,74 stihova po pjesmi, što je skoro duplo više nego u Petranovićevoj zbirci.

U zbirkama Matice Hrvatske gdje su skupljene bosanske muslimanske junačke pjesme (knjige 3. i 4., skupio i zabilježio Luka Marjanović 1898.) zabilježeno je 320 pjesama „i to 290 junačkih a 30 ženskih, sa 255.000 stihova. Na svaku junačku pjesmu dolazi po prijeko 873 stiha.“²⁵³

O dužini muslimanskih epskih pjesama pisao je još i harvardski Homerolog Milman Parry. Parry je ispitujući tzv. *Homersko pitanje* po preporuci Matije Murke našao pjevače u Bosni i Sandžaku koji su pjevali u prosjeku pjesme od nekoliko hiljada stihova, a njegov glavni pjevač Avdo Međedović je ispjevao pjesmu *Ženidba Smailagić Mehe* od 12.311 stihova (diktiranje je trajalo 2 sedmice!). Povodom Avde Međedovića priređivač Parryjeve Harvardske kolekcije David Bynum kaže sljedeće:

„To je jedna od dvije najduže pjesme koje su ikada sakupljene u slavenskoj usmenoj epskoj tradiciji (druga je također zabilježena od Avde Međedovića pod naslovom *Osmanbeg Dalibegović i Pavičić Luka* a ima 13.331 stih).“²⁵⁴

²⁵³ Dr. Luka Marjanović, *Junačke pjesme Muhamedovske*, knjiga treća, Matica Hrvatska, 1898., citirano prema *Usmena epika Bošnjaka*, str. 172.

²⁵⁴ *Serbo-Croatian Heroic Songs*, Vol. III, *The Wedding of Smailagić Meho*, Cambridge, 1974., str. 3., prema Enes Kujundžić, *Ženidba Smailagić Mehe*, Sa., 1997., str. 299-311.

Tako da se prosječna dužina muslimanskih epskih pjesama kreće od preko 600 stihova u Hörmanovoj zbirci, preko 800 stihova u Matičinim zbirkama pa do nekoliko hiljada u Harvardskoj kolekciji Parryja.

Osim pomenutih izdanja ima još ogroman broj objavljenih kao i još neobjavljenih zbirki pjesama, ali je u skoro svima odnos oblika otprilike isti.

Po tome su 10-erci, 8-erci, 13-erci i 7-erci najčešći narodni razmjeri.

3.3. O pjesničkoj tehnici usmene poezije

Prije nego pogledamo same metre, potrebno je reći nešto o pjesničkoj tehnici uopšte. Pjesnička tehnika obuhvata sveukupnost pjesničkih postupaka, uključujući i metar. Zahvaljujući toj tehnici, a koja najvećim dijelom upravo počiva na ritmu i metru, je uopšte moguće objasniti takve mnemotehničke sposobnosti narodnih pjevača da pjevaju pjesme od po nekoliko hiljada stihova. Murko je u svojim *Izvještajima (Berichten)* sa putovanja po Bosni (1915.) iznio među prvima zapažanja o improvizatorskoj tehnici pjevača. Najkasnije od tada se zna da pjevači ne uče pjesme napamet, nego da posjeduju određenu tehniku pjevanja koja im omogućuje da ispjevaju svoje epove.

Narodni pjevač uči pjesmu usmeno, usmeno je predstavlja i dalje prenosi. Otuda je čin pjevanja stvaralački čin sam po sebi. Dakle, usmena pjesma živi i od svoje publike. Ta je publika slušalačka i njen ukus (socijalno-politički, religiozni ili neki drugi) određuje i oblik pjesme. Narodna poezija nestaje tamo gdje počinje čitalačka publika. Tako je usmena priroda narodne poezije strogo odijeljena od pisane književnosti najprije neposrednijim oblikom komunikacije između pjevača i recepijenata.

Narodni pjevač percipira pjesmu akustički i nema jasnu predstavu o stihu.

Albert B. Lord navodi²⁵⁵ da narodni pjevač na pitanje šta je to stih nije znao da odgovori, nego da je tek poslije diktiranja pjesme u pero, pošto je vidio kako se zapisuju pojedini reci, shvatio šta je stih onako kako ga mi poimamo. (Na stranu činjenica da ni teorija stiha nema zadovoljavajuću definiciju i odgovor na pitanje šta je to stih.)

Već je od antike poznato da usmena poezija primjenjuje tzv. opšta mjesta u pravljenju stihova, kao i tzv. epska ponavljanja. Primjećene su još i stajaće riječi tzv. epiteti – stalni ukrasni pridjevi. Ovo su sve opšte odlike usmenog epskog stila poznate još od Homera. (Tipična mjesta u ruskoj narodnoj pjesmi opisao je Giljferding u ruskim bilinima.)

²⁵⁵ Albert B. Lord, *Der Sanger erzahlt*, Munchen, 1963.

Kakav će oblik ta epska ponavljanja dobiti i kakvo će se okupljanje riječi pojaviti zavisi od stiha do stiha.

Združivanje fraza odnosno sintagmi u jedan iskaz (stih) uslovljene su u pravilu metričkim i semantičkim uslovima. Često se taj proces odvija u obliku paranomasije (smisleno privlačenje riječi sličnog fonetskog sklopa). Na ovaj način se popunjavaju određena mjesta u narodnom stihu kao provjerene uspješne metričke forme (obrasci). Takvi su često uvodi koji imaju uvijek određenu šematiziranu sliku. Takva je npr. tzv. *slovenska antiteza*, šematizirani početak usmenih pjesama u obliku pitanja i ponuđenog odgovora te negacije istog i konstatacije (po šemi: pitanje – u obliku pitanja ponuđeni odgovori A i B, negacija – nije A nije B, odgovor C):

Štó se ònō Trâvnik zamàglio?

Dä li gòrī il ga kúga mòrī?

Niti gòrī, nīt ga kúga mòrī

Djèvōjka ga ókom zapálila.

Istu funkciju imaju i neki „okamenjeni” izrazi, idiomi, epiteti i sl. (*zelen bor; ruse kose, vjerna ljuba* itd.).

Ovakvi izrazi su obično tu da popune metrički oblik stiha, jer obično imaju malu (ili nikakvu) informativnu (semantičku) vrijednost i često se sastoje od tautoloških izraza, a princip njihovog udruživanja je ponajčešće paranomazijski i metrički je određen: *kuka i motika, malo i veliko, smilje i bosilje, tuga i nevolja, strah i trepet, bratstvo i jedinstvo* itd. Druga riječ biva u pravilu privučena zvučanjem određenog glasovnog sklopa prve (*Bog i batina, a ne Bog i zakon, što se zapravo hoće reći ovim idiomom*). Uspjeliji oblici koji imaju zadovoljavajući stepen semantičnosti postaju često idiomi.

Ovi paranomazijski parovi samo su uspjeliji primjeri sinonimijskog ponavljanja u stihovima zarad popunjavanja silabičke šeme stiha npr.: *car i cesar kad se zavadiše* umjesto: *dva cara kad se zavadiše*. Dakle, broj slogova metričke šeme se mora postići pa to igra i odlučujuću ulogu pri izboru određene riječi na određenom mjestu u stihu.

Murko je otkrio da narodni pjevač posjeduje određenu šemu u obliku improvizacije pri pjevanju koja mu omogućuje lakše pjevanje (Vortrag) – tako da ne uči sve stihove napamet, nego samo fabulativni tok, a da se sižejni oblik mijenja od pjevanja do pjevanja (tj. svaki put drugačije). Ovo će potvrditi ispitivanja A. B. Lorda, koji je od istih pjevača zapisivao u razmaku od nekoliko godina istu pjesmu sa dosta različitim sadržajem.

Ovu šemu naziva Gesemann *kompozicionom šemom (Kompositionsschema und heroisch-epische Stilisierung)*²⁵⁶ i navodi je kao osnovnu stvar u stiliziranju kompozicione šeme pjesme i ističe osnovne kompozicione šeme: *vilin zov, gavranova poruka, tumačenje sna, otmice, napadanje svatova* itd. Gesemann pri tom misli na motivska ponavljanja na počecima stihova, ili razvijanje određene teme kao što je tumačenje sna etc. Gesemann također ističe stiliziranje kompozicione šeme, koja omogućuje da se povijesni događaji prikažu u stilizovanom obliku. Tako neki događaj koji je bio nužno zlo predstavlja se kao dobrovoljno junačko djelo s ciljem nacionalnog oslobođenja itd. Tako pjevač uobličuje neki aktuelni događaj pomoću tradicijskih modela.

Svetozar Matić je istakao da su te šeme zapravo samo ponavljanja određenih riječi i grupa riječi i da se mogu rasprostirati od jedne riječi do cijelog stiha.

Millman Parry i Albert B. Lord²⁵⁷ kao osnovu za tumačenje tehnike južnoslovenskog eposa uzimaju pojam formule. Pojam formule je tehnički postupak pravljenja stihova pomoću idioma i epskih ponavljanja.

Pod *formulom* podrazumijeva Lord cijeli niz pjesničkih postupaka ponavljanja i paralelizama, a zadržava definiciju formule koju je dao još njegov učitelj Milman Pery i prema kojoj je formula:

„grupa riječi, koja se pod istim metričkim uslovima redovno upotrebljava da se izrazi neka suštinska misao.”²⁵⁸

Dakle, formula u epskoj pjesmi predstavlja spoj određenih semantičkih sadržaja (tema i motiva) datih u jednom čvrstom i metrički provjerenom obliku, a budući da se jednom pokazao kao dobar dolazi uvijek iznova, tj. postaje tzv. opšte mjesto.

²⁵⁶ Gesemann Gerhard, *Kompositionsschema und heroisch-epische Stilisierung*, Ein Beitrag zur improvisatorischen Technik des epischen Sängers, u *Gesamelte Abhandlungen*, knj. 1, Hieronymus Verlag Neuried, 1981., str. 295-326.

²⁵⁷ Lord se kao i Parry primarno bavio *Homerskim pitanjem*, a južnoslovensku epiku je i ispitivao u okviru homerskog pitanja. (Homersko pitanje podrazumijeva pitanje da li je Homer kao jedinstven autor Ilijade i Odiseje uopšte postojao i ako da, da li je to samo jedna ličnost ili zapravo više njih). Kao pogodno tle našao je Lordov učitelj Milman Parry 30-tih godina XX vijeka jugoslovensko područje, kao područje, gdje se usmena epika još uvijek živo stvarala. Parry je počeo istraživanja na nagovor njegovog učitelja A. Melleia, koji ga je povezao sa Matijom Murkom tadašnjim živim autoritetom za pitanja južnoslovenske narodne epike. Parry je u više navrata između 1933.-1935. snimio više stotina pjesama („Milman Parry kolekcija” 1250 individualnih tekstova), a osim toga i 3500 snimljenih fonografa koji su pohranjeni u Harvardu. U eseju o pjevaču Čor-Husi Parry kaže: „Prvobitno sam proučavao stil Homerovih pesama i shvatio sam da je taj visoko razvijeni stil izražavanja u formulama mogao da bude samo tradicionalan. Međutim, u to doba još nisam bio u potpunosti shvatio da je takav stil – kao što je Homerov – morao da bude ne samo tradicionalan nego takođe i usmen.” M. Parry, Čor Huso, *Studija o južnoslovenskoj epskoj pjesmi*, citirano prema E. Kujundžić, „Ženidba Smailagić Mehe”, u *Usmena epika Bošnjaka*, str. 300.

²⁵⁸ „eine Gruppe von Worten, die unter gleichen metrischen Bedingungen regelmäßig dazu verwandt wird, einen bestimmten Grundgedanken auszudrücken.” Albert B. Lord, *Der Sänger erzählt*, München, 1968., str. 59.

Poslije Parryjeve smrti (1935. god.) Albert B. Lord je nastavio rad na južnoslovenskom epu i kao plod toga rada objavio je knjigu *Pjevač priča (Singer of tales, 1960.)* u kojoj sumira rezultate i Parryjeva rada.

Lord u svojoj knjizi opisuje put nastajanja epa iz perspektive pjevača koji ovladava epskom formulom. Na tom putu navodi Lord nekoliko kategorija formula: formule za opšte pojmove (imena junaka, navodi vremena, imena mjesta itd.), formule u obliku glagola kao osnovnog sredstva saopštavanja (npr. *govorio Kraljeviću Marko*), formula za imena mjesta sa tačno određenim rasporedom slogova (npr. od 4 sloga: *u Kladuši, U Prilipu* etc.).

Što je jako važno Lord navodi i ritmičke modele kao također svojevrsne formule koje određuju mogući izbor, raspored i dužinu riječi. U okviru ovih ritmičkih modela navodi Lord akcenatske grupe (odgovaraju akcenatskim cjelinama u novoštokavskoj lingvističkoj tradiciji) i sintaktičke modele. A u okviru pomenutih modela uočava Lord dalje snažne fonološke paralelizme i to kao aliteracijsko-asonantske, tj. akustičke modele.

Lord navodi dalje da su metričke uslovljenosti i s njima povezana ponavljanja od presudne važnosti za pjevača:

„Naglasak metričkih uslova u Parryjevoj definiciji doveo je do spoznaje da ponavljane fraze nisu korisne samo za slušaoca, kao što su to neki pretpostavljali, nego su one u još većem omjeru važne za pjevača pri brzom sastavljanju njegove priče. Tako se ovom skoro revolucionarnom idejom cijela pažnja pomjerala na pjevača kao pjesnika, sa njegovim specifičnim problemima.”²⁵⁹

Parry i Lord su pomoću formulativnog postupka zaključili da su Homerovi spjevovi usmenog postanka, a Lord je razradio formulu kao osnovno mjerilo usmenosti. Lord (a s njim i Parry) je tako prvi od ispitivača južnoslovenske epike koji je istakao metar kao bitnu osnovu epskog stila i tzv. epske šeme, iako su o toj uzajamnosti indirektno govorili i većina autora koji su se bavili fenomenom usmene poezije, kao i oni koji su se bavili metrom narodne poezije.

Metar je zapravo osnova te šeme koju pjevač intuitivno nosi u sebi iako nije u stanju da je apstrahira i samom sebi objasni²⁶⁰. A *stalna mjesta* jesu samo pomoćna sredstva, jednom isprobana i dokazana koja u sebi sadrže osnove metričke šeme.

²⁵⁹ „Die Betonung der metrischen Bedingungen in Parrys Definition führte zu der Erkenntnis, daß die wiederkehrenden Wendungen nicht nur, wie manche angenommen haben, für die Zuhörerschaft von Nutzen sind, falls das überhaupt richtig ist; der Sänger braucht sie in noch viel stärkerem Maße selbst für den schnellen Aufbau seiner Erzählung. Durch diesen fast revolutionären Gedanken wurde nun alle Aufmerksamkeit auf den Sänger als Dichter mit seinen spezifischen Problemen gelenkt.“, A. B. Lord, *Der Sänger erzählt*, München 1965., str. 58.

²⁶⁰ Jakobson, *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*, 1933.

3.4. Oblici narodnog usmenog stiha i karakteristike

U dalekim počecima poetskog govora imali smo još nepovezan stih sa naglašenim paralelizmima (kakav je npr. bio biblijski stil). Takve konstrukcije imamo i u tragovima stihova na srednjovjekovnim zapisima bosanskih stećaka. U starijoj pisanoj književnosti imamo najčešće simetrične 8-erice i 12-erice, tim stihovima pjevaju prvi bosanski franjevci, npr. kod Matije Divkovića (1504.) *Nauk krstijanski* (gdje je očigledan uticaj najprije dubrovačke renesansne književnosti, koja je upravo gajila ova dva oblika 8-erac i dvostruko rimovani 12-erac). Osim ova dva oblika vrlo čest je i 7-erac, naročito alhamijado pjesnici pišu često osim 8-mercem i oblikom 7-erca. Junačke starije pjesme tzv. bugarštice se pojavljuju kao dugi vezani stih od 12-16 i više slogova. Deseterac se pojavljuje frekventnije od 16. vijeka, a krajem 18. vijeka je već prestižan oblik. Izvan Bosne i Hercegovine se pojavljuje najprije u Hektorovićevoj *Ribanju i ribarskom prigovaranju*, Andrija Kačić Miošić piše *Razgovor ugodni* (1756.), a Antun Matija Reljković piše ovim oblikom svoj *Satir aliti divi čovik* (1762.). Bosanski franjevac Lovro Stitović je prvi bosanski autor koji objavljuje autorizirane pjesme u nesimetričnom desetercu.²⁶¹

Oblici narodnog stiha i njihova frekventnost su se kroz istoriju mijenjali. Tako imamo za iste teme i sadržaje sačuvane pjesme u različitim oblicima iz različitih vremena.

Već prema podjeli usmene poezije dijele se i oblici stiha. Osnovni oblik klasične epske poezije je nesimetrični deseterac, a dosta rjeđe pojavljuje se epika i u simetričnom osmercu. Lirska poezija ima širu lepezu oblika i pojavljuje se u skoro svim oblicima stiha od 4-veraca do 14-eraca.

Narodnu novoštokavsku metriku obilježavaju stalni silabički oblici.

Najčešći stih narodne poezije do sredine XVIII vijeka bio je simetrični osmerac, a osmerac je i inače bio i u starijoj umjetničkoj poeziji prestižni oblik (npr. u dubrovačkoj poeziji).

Od sredine XVIII vijeka i većim dijelom XIX stoljeća kao ubjedljivo najfrekventniji stih usmene poezije nameće se nesimetrični deseterac. Ova smjena osmerca desetercem može se tumačiti izrazitom epskom temom deseterca koja se u epohi ranog romantizma snažno aktualizirala, a onda je i stih pri tom tražio nešto više širine u izrazu. Međutim, ne postoje dokazi o tome da bi nesimetrični deseterac nastao iz osmerca jer su ova dva stiha dugo vremena naporedo egzistirala, a njega se može naći i kod drugih slovenskih naroda.

²⁶¹ Herta Kuna, Hrestomatija starije bosanske književnosti, Sa. 1974.

R. Jakobson je zanijekao autohtonost južnoslovenskog nesimetričnog deseterca i pozivajući se na nalaze Meilleta dokazivao njegovo indoevropsko porijeklo²⁶². No, uprkos tome postoje fenomeni u novoštokavskom desetercu (kao što je npr. kv. klauzula) koji se ne pojavljuju u opšteslavenskom desetercu, pa čak ni u novoštokavskom desetercu starijeg doba. U nauci o novoštokavskom stihu ustalila se praksa, kada se govori o narodnom stihu, da se govori uglavnom o nesimetričnom junačkom desetercu. To je i razumljivo kada se zna da je više stotina hiljada, ako ne i miliona deseteraca spjevano, ili zapisano samo u 19. vijeku. No, time se najčešće zapostavlja cijeli niz lirskih pjesama koje u pravilu imaju jedan drugačiji metar i čiji će metar pjesnici (post)romantičari iskoristiti ponajprije za građenje jambu sklonih oblika stiha.

U poglavlju o dosadašnjim teorijama smo vidjeli da se osnovno pitanje po kome se te teorije ne slažu odnosi na ulogu akcenta u tom stihu. Osnovni problem pri tome jeste neslaganje govornog i pjevanog akcenta. Zbog veoma različite strukture stihova i uloge akcenta u različitim oblicima potrebno je na početku ipak obratiti pažnju na tzv. metričke konstante stiha i uočiti karakteristične crte pojedinih oblika stihova da bi se mogla donositi opšta ocjena o metru tog stiha.

Kod skoro svih stihova uočljiva je osnovna karakteristika bosanskog (kao i uopšte novoštokavskog) narodnog stiha, a to je izosilabičnost. Tj. stihovi u pravilu imaju isti broj slogova kroz cijelu pjesmu. Otuda i dolaze uobičajeni nazivi za pojedine stihove (osmerac, deseterac, dvanaesterac etc.). Postoji i manji broj pjesama koje imaju kombinaciju različitih dužina npr. 8-erci sa 5-ercima ili 6-ercima (neki zapisivači zapisuju ovakve pjesme nekada kao dva posebna stiha, a nekada kao jedan stih tj. kao 13-erac ili 14-erac), zatim kombinacija 8-erca i 7-erca. Neke lirske pjesme imaju kombinaciju lirskog deseterca i tonskog 3-iktusnog sedmerca ili 8-erca, ali sve u svemu su ovakve pjesme mnogo rjeđe od izosilabičnih. Klasični umjetnički stih XIX vijeka će mnogo češće nego narodni stih koristiti ove oblike.

Svi stihovi narodne usmene poezije mogu se podjeliti u 2 osnovne grupe i to: kraće bescezurne stihove (stihovi bez odmora) i duže cezurne (stihove sa odmorom).

Cezura (<lat.caesura = rez, usjek) je, kao što je već ranije rečeno, stalna granica između polustihova, odnosno dva članka, u krajnjem slučaju između samo dvaju akcenatskih cjelina (*i pobježe* || *Hasanaginica*). Cezura se u latinskoj i grčkoj metrici podudara sa završetkom riječi. Stalnu cezuru imaju svi stihovi duži od 6 slogova. U novoštokavskom narodnom stihu

²⁶² Jakobson, Über den Versbau, u prevodu O strukturi stiha srpskohrvatskih epova, u zborniku Lingvistika i poetika, Bg. 1966., str. 155.-156.

se cezura poklapa obavezno sa krajem riječi i ritmičkom cjelinom, tako da bi je se moglo nazvati i dijerezom. Mjesto cezure je u većini narodnih stihova strogo određeno. U prvo vrijeme je cezura kod većine autora identifikovana sa odmorom, tj. pauzom. Maretić naziva cezuru *metričkim odmorom* naspram kraja stiha, koga naziva *prirodnim odmorom*. U savremenoj nauci o stihu istaknuto je da je cezura „čvorna tačka na kojoj se obično prelama frazna melodija u stihu” tako da se ona u većini stihova poklapa sa intonacionim stimulativnim signalom.²⁶³

Umjetnički stih ima također stalnu cezuru koja je i stalna granica riječi, ali u stopnim stihovima, naročito jampskim, siječe ona često stopu, dok je u narodnom stihu ona uvijek i ritmička granica. S tim u vezi piše I. Slamnig sljedeće:

„Cezura u klasičnom stihu cijepa najbližu metričku jedinicu stopu. Narodna cezura stvara članak, nezamislivo je da ga cijepa; čak i oni stiholozi koji vide u našem narodnom stihu stope, neće reći da cezura siječe stopu. Bilo bi bolje da onda imamo neki drugi izraz, recimo „usjek” ili po Maretiću „odmor” (premda bi isto tako mogao biti i „zalet”; na tom mjestu ne mora doći do pauze, može baš biti posebna napetost, a može doći i do umetka), ali zovimo tu granicu i dalje cezurom, imajući stalno na umu da to ona nije”.²⁶⁴

Cezura je, dakle osnovni melodijski, ali i prostorno-silabički element narodnog stiha, toliko važan da su primjeri gdje bi se cezura izostavila ili pomjerala za jedan slog apsolutna rijetkost. U narodnom stihu cezura dijeli stih na članke (polustihove), a po sebi je i fiziološka veličina (tj. određuje koliko slogova se izgovara jednim dahom). U narodnom bosanskom stihu se pojavljuje najprije poslije 3. sloga (u nekim nesimetričnim 8-ercima), a najkasnije poslije 6. sloga (u 12-tercu).

3.5. Bescezurni stihovi

Bescezurni stihovi su kraći oblici, od 4-verca do 6-terca. Svi stihovi od 7 i više slogova imaju jednu ili dvije cezure, a dugi četveročlani stihovi mogu imati i do tri cezure, ali se u pravom smislu ostvaruje samo osnovna (srednja), dok se sporedne skraćuju. Stihovi sa cezurom izdijeljeni su cezurom na članke, odnosno polustihove. Termin polustih implicira dvočlani sastav stiha, dok izraz članak (izraz je uveo Maretić) uključuje i 3-člane stihove.

Bescezurni stihovi su dakle 4-verci, 5-erci i 6-erci. Ove tri vrste bescezurnih stihova su ujedno i osnovni oblici polustihova, odnosno članaka u dužim cezurnim stihovima. Njima se treba dodati još 3-složni članak, kao vrlo čest, koji jedini ne tvori zaseban oblik stiha.

²⁶³ Taranovski, O ulozi cezure u s-h stihu. Zbornik u čast Stjepana Ivšića, Zg. 1963., str.363.

²⁶⁴ Ivan Slamnig, Srpski i hrvatski silabičko-tonski stih XIX vijeka.

Cezurni stihovi su duži stihovi, u rasponu od 7-meraca pa do 14-eraca i oni su zapravo kombinacije becezurnih stihova. Tj. kombinacija 3-složnih, 4-složnih, 5-složnih i 6-složnih članaka, a mogu biti 2-, 3- i 4-člani.

Dvočlani oblici su:

7-erac (4+3), 8-erac (simetrični (4+4), 8-erac nesimetrični (5+3), 9-erac (5+4) koji je u narodnoj poeziji vrlo rijedak i upućuje na umjetničko porijeklo, 10-erac nesimetrični (4+6), 10-erac simetrični-lirski (5+5), vrlo rijetki oblici 11-erca (5+6 i 6+5) koji takođe često imaju umjetničko porijeklo, te simetrični oblik 12-terca (6+6).

Tročlani oblici su:

11-erac (4+4+3), rijedak oblik 12-terca (4+4+4) i 13-terac (4+4+5).

Četveročlani oblici su dugi stihovi i predstavljaju obično kombinacije kraćih dvočlanih stihova i to 7-meraca i 8-meraca, čije se cezure skraćuju tako da se u pravom smislu naglašava i ostvaruje samo cezura u sredini stiha poslije 7. ili 8. sloga, a takvi stihovi su: 14-erci (4+3+4+3), 15-erci (4+4+4+3) te 16-erci (4+4+4+4), međutim u narodnoj usmenoj poeziji su ovi oblici, osim u bugaršticama, vrlo rijetki i upućuju na umjetničko (pisano) porijeklo.

Dakle, članci mogu biti popunjeni od 3-složnih do 6-složnih cjelina (3-,4-,5- i 6-složni). Ova činjenica određuje u mnogome i prirodu ritma narodne poezije, jer se shodno tome pravilu (da se najkasnije nakon 6. sloga obavezno ostvari cezura) bitno određuje i izbor riječi za narodni stih. Tako da u narodnom stihu nemamo nikada riječi koje su duže od 6 slogova, a i takve 6-složnice tipa *Hasanaginica* su relativno rijetke. Time je cezura vrlo važno mjesto u stihu gdje se obavezno ostvaruje i granica riječi. Članci se tako nameću kao osnovne jedinice stiha, a njihova dužina, mjesto cezure, kao i njihova kombinacija unutar stiha uveliko određuje prirodu ritma datog stiha.

Ove 4 vrste cjelina mogu da imaju od 1 akcenta (kao 3-složni i 4-složni članci), zatim 2 akcenta (4-složni članci, 5-složni koji su usput obavezno 2-iktusni, kao i 6-složni članci), do 3 akcenta (koje mogu imati 6-složni članci).

Dok je broj akcenata u 4-složnim i 6-složnim cjelinama, relativno slobodan (od 1 do 3 akcenta), u 3-složnim i 5-složnim je taj broj obavezan i otuda su oni tonske prirode i to: 3-složni mogu imati samo 1 akcentat i to u obliku daktila ili amfibraha, pošto je akcentat na posljednjem slogu nedozvoljen, a 5-složni članci imaju obavezno 2 akcenta (u kombinacijama 3+2 tj. daktil/amfibrah + trohej ili obratno 2+3, tj. trohej + daktil/amfibrah).

Iz ove jezičke činjenice proističe i kasniji ritmički ustroj stiha, već prema tome od kojih je vrsta članaka stih sastavljen.

Tako da imamo dvije osnovne vrste članaka: sa promjenljivim brojem i sa stalnim brojem iktusa i s tim u vezi dvije vrste metra. U stihovima koji su sastavljeni od 4-složnih i 6-složnih članaka broj akcenata je, dakle, relativno slobodan, a kombinacija ovih članaka daje uvijek parnosložan stih sa parnosložnim konstrukcijama, kod kojih je opet broj akcenata promjenljiv. To su u pravilu parnosložni stihovi i to: simetrični 8-erci (4+4) i nesimetrični junački 10-erci (4+6), kao i rjeđi simetrični 12-erci (6+6).

Za razliku od njih neparnosložni članci, tj. članci sa stalnim brojem iktusa (3- i 5-složni), kao i njihova kombinacija sa drugim neparnosložnim, ali i sa gore pomenutim parnim člancima, daju u pravilu stihove kod kojih je broj iktusa relevantan za ritam stiha. Takvi su 7-erci, nesimetrični 8-erci, lirski 10-erci, kao i 13-terac.

Pogledaćemo kako izgledaju ti oblici najprije na primjerima kraćih bescezurnih pjesama.

3.5.1. Četverac

Četverac je najkraći oblik i usto najrjeđi oblik stiha. Kod Vuka ga ima samo u 4 pjesme i to u V. knjizi.

Petranović ima u Svatovskim pjesmama (1. knjiga) svega dvije četveračke pjesme.

Pogledajmo za primjer pjesmu br. 79.:

*Óva čäšä
Sèstra näšä
Kúđ se skítä
Zà näs pîtä
Óvā böca
Môga òca
dóċ je bïo
njôm je pïo
Päk cú ì ja
Moj kòmšija
Njôme pïti
Vès'õ bïti.*

Akcentat može biti na svim mjestima u stihu, osim na posljednjem slogu.

Četverac se obično sastoji od dviju riječi, koje onda u pravilu čine dva troheja ili rjeđe od samo jedne četverosložne riječi, odnosno akcenatske cjeline.

Kod slučajeva gdje imamo samo jednu akcenatsku cjelinu od 4 sloga, akcenat je obično na 2. slogu, i ako se hoćemo služiti antičkom terminologijom morali bismo se služiti 4-složnim stopama u ovom slučaju tzv. peon drugi (— | — —). Ove se stope, međutim, skoro nikada ne pominju u metričkoj analizi, nego su u pravilu u upotrebi 2-složne i 3-složne stope, a njima se ne mogu opisati takve 4-složne konstrukcije sa akcentom na 2. slogu, tipa *Moj kòmšija*. Ovo je za nas važna činjenica jer će se 4-složni članak kao najčešći oblik pojavljivati u velikoj većini dužih stihova. Tako da se silabička pravilnost nameće kao osnovni metrički princip. Četveračke pjesme imaju često i rimu dvaju susjednih slogova, što je zapravo netipično za narodni stih, ali uglavnom nije strofičan. Četveračke pjesme su najčešće tzv. poskočice pa se često i ne uzimaju kao prava kategorija. Iako je kao poseban stih vrlo rijedak, četverac je kao polustih najčešći oblik u novoštokavskom stihu. Međutim kao polustih ima četverac mnogo slobodniju strukturu pa je i raspored akcenta slobodniji.

3.5.2. Peterac

Peterac je također rijedak stih. Pojavljuje se uglavnom u lirskim pjesmama.

Kod Vuka ga imamo rijetko u svadbenim pjesmama, a često se pojavljuje i u kombinaciji sa drugim stihovima, najčešće u kombinaciji sa šestercom i osmercem kao pripjev. Kod Petranovića ga ima u nekoliko pjesama.

Momak hvaleć' djevojku sebe ponižava:

Rósnā livada

Břdom njřhala

Tū mi djěvōjka

Bìser nízala.

Mòmče je glědalo

S trěcē livadē:

Čújěš djěvōjko,

Čújēm ljěpoto.....

(Petranović, knj. I, br. 186.)

Verziju ove poznate lirске pjesme imamo kod Orahovca navedenu kao lirski deseterac sa 5-teračkim pripjevom:

Rõsnā / livada || šúmom / njíhala,

Rõsnā / livada, || džänum / àmān,

Šúmom njíhala.

Nà njōj / djèvōjka || bìser / nízala,

Nà njōj / djèvōjka, || džänum / àmān

Bìser nízala

(Orahovac, str. 669.)

Očigledno je da odluku da li će se ovakvi stihovi bilježiti kao peterci ili deseterci donosi način izvođenja (pjevanja/govora). Ako se nakon 5. sloga ostvaruje kadenca onda ga se bilježi kao poseban stih, a ako se pojavi antikadenca ili polukadenca onda se ostvaruje cezura umjesto kraja stiha pa se stih bilježi kao 10-erac.

Ljubav sa silom

Pródjo' / kròz goru, | — | — —

Nè znam / kròz koju, | — | — —

Srèto' / djèvōjku | — | — —

Nè znam / čija je | — | — —

Städ' joj / nä nogu | — | — —

Nè znam / nä koju | — | — —

Städe je / vriska | — — | —

Nè znam / štä jōj je | — | — —

Kûpih joj / vína | — — | —

Nèće / da pijē | — — | —

Srëzā joj / díbu | — — | —

Nèće j' / da nōsī | — — | —

Ûze j' / zà ruku | — | — —

Vódīm je / dvôru | — — | —

Nèće / da idē | — — | —

Silōm je / vúčem | — — | —

Něk se / nämučī | — | — —

Dők se / näučī. | — | — —

(B. Petranović, Srpske narodne pjesme iz BiH I, Sarajevo 1989., str. 232.)

Peterac se u pravilu sastoji od dvije riječi, odnosno akcenatske cjeline, a obično ima kombinaciju 2+3, gdje je prva cjelina u pravilu trohej, a druga ili daktil ili amfibrah. Kombinacija 3+2 je nešto rjeđa, a pojavljuje se i u gornjoj pjesmi.

Peterac teži tome da ostvari 2 iktusa i onda kada je popunjen samo jednom akcenatskom cjelinom i tada ostvaruje sekundarni iktus.

Kod Vuka imamo peterac koji upućuje na stopni ustroj: trohej + daktil, gdje se u pjevanju može izvršiti stopno cijepanje riječi, odnosno akc. cjeline:

U đe/vòjčice

C´rnē /òčice

Ä u ju/náka

Rúisē /kösice

(Vuk I, str. 355.)

Ovdje imamo posla sa pjevanim stihom, a oblik stiha je taktni, odnosno tonski. Tj. stih obavezno ostvaruje 2 udara a moguće su, dakle, dvije opcije 2+3 ili 3+2. U prvom stihu bismo onda mogli imati ovakvo čitanje: *Uđe + vojčice*, što je tipično za pjevanje i skandiranje, ali ne i za čitanje. Ova činjenica ukazuje na važnost dvaju udara u okviru 5 slogova, tako da se riječ cijepa na dvije ritmičke cjeline (stope, odnosno takta). Sve ovo daje stihu tonsku karakteristiku.

Kod Vuka postoji i jedna peteračka pjesma *Gospodi* (knj. I, br. 142.) kod koje je ovaj 2-iktusni raspored narušen pozicijom naglašene jednosložne riječi na kraju stiha, pa stih u skandiranom obliku prelazi djelomično u 3-iktusni.

Góspo/đa si / tí

mläđī / smo ti / mî

naùči nas / tí

štó ne / ùmjēmo /mî.

Tako da se silabički raspored narušava sa naglašenom jednosložnicom na kraju stiha, pa stih prelazi u 3-iktusni i može ga se smatrati katalektičkim 3-iktusnim šesterцем, ili se mora prva četiri sloga izgovarati kao jednu cjelinu, a naglašenu jednosložnicu na kraju onda kao drugi iktus: *gospoda si / ti*. Tako bismo imali pravilnu tonsku sliku (broj iktusa).

Iz svega se vidi da 5-terac pokazuje tonske karakteristike, pa otuda ima i sklonost ka stopnom raščlanjavanju, a tu svoju tonsku prirodu unosiće i u veće stihove koji se grade od takvih peteračkih članaka.

3.5.3. Šesterac

Šesterac je također rijedak stih, ali ipak je češći nego 4-verac ili 5-terac. Kod Vuka ga nalazimo u mnogim “kraljičkim” pjesmama i drugim lirskim pjesmama, a i kod Petranovića je češći nego 4-verci ili 5-erci. U zbirci *Sevdalinke balade i romanse Bosne i Hercegovine* kod Orahovca nalaze se 4 takve pjesme.

<i>Ràzbolje se / Šâjka</i>	4+2	- - - - / -
<i>na mâjčinom / krîlu</i>	4+2	- - - - / -
<i>Njû mi / pîta / mâjka:</i>	2+2+2	- / - / -
<i>-Štä te / bõli / Šâjka?</i>	2+2+2	- / - / -
<i>A vèli joj / Šâjka:</i>	4+2	- - - - / -
<i>-I srce / i glâva !</i>	3+3	- - / - -
<i>Dovèdi mi / mâjko</i>	4+2	- - - - / -
<i>Dvâ hècima / mlâdâ!</i>	4+2	- - - - / -
<i>Prvi / hècim / vèlî:</i>	2+2+2	- / - / -
<i>-néce / prebòljeti</i>	2+4	- / - - -
<i>drúgî / hècim / vèlî:</i>	2+2+2	- / - / -
<i>-Ûmri/jêce / Šâjka!</i>	4+2	- - - - -
<i>A njên / drâgi / vèlî:</i>	2+2+2	- / - / -
<i>Dâjte / Šâjku /mëni!</i>	2+2+2	- / - / -
<i>Šâjka / òzdravila,</i>	2+4	- / - - -
<i>Mâjku / òstavila.</i>	2+4	- / - - -

(Orahovac, str. 400.)

Šesterac se u pravilu sastoji iz dvije ili tri akcenatske cjeline.

Najčešći je raspored 4+2 sa dvosložnom riječi na kraju stiha (trohejski završetak) u 12 stihova (ili 75%), dosta rjeđi je raspored 2+4 u samo 3 slučaja (18,75%), a još rjeđe 3+3 u samo jednom stihu (ili 6,25%). Ritam se održava zahvaljujući silabičkim paralelizmima. U samo jednom stihu (*Umrijeće Šajka*) ostvaruje se taktno (stopno) raščlanjavanje implicirano dužinom na 3.slogu. Međutim, taj se iktus ne mora u čitanju obavezno ostvariti. Raspored akcenata je trohejski, a najčešće je naglašen preposljednji slog. Raspored akcenata u pjesmi je sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI
%	62,5	37,5	50,0	6,25	81,25	0

Stih ima sklonost ka trohejskom rasporedu, koji je to veći što se ide prema kraju stiha, a najčešće je naglašen 5. slog. Obrnuto je sa nenaglašenim, pa je naglašavanje 2. sloga normalno, mnogo rjeđe 4., a apsolutno se izbjegava naglašavanje posljednjeg 6. sloga. U jednom stihu imamo jampski početak (*a njen dragi veli*) i to ne smeta ritmu uopšte, jer se održava dvosložni raspored riječi i alternacijski dvosložni ritam, koji je stihu, očigledno važniji nego sam raspored akcenata. Verzija ove pjesme ima i kod Vuka (br. 346, str. 255.):

*Ràzbolje se Mêjra
Na nêninu krílu;*

Neke su „muške” verzije ove pjesme kod Vuka sa istim ritmom zapisane opet kao 12-erci:

*Ràzbolje se Jôvo || jèdīnī ù mājke
Pítala ga mājka || štä je tēbi Jôvo...
(Vuk, knj. I, br. 347 i 348, str. 256.)*

Šesterac, dakle, može imati dva ili tri akcenta (tj. akcenatske cjeline), a raspored akcenata je relativno slobodan i samo je 6. posljednji slog uvijek nenaglašen, a svi ostali mogu biti naglašeni s tim što je 4. slog najrjeđe naglašen i to samo onda kada u stihu imamo raspored 3+3 i kada druga 3-složnica ima daktilsko naglašavanje. Inače su 6-erci sa trohejskim ili daktilskim rasporedom akcenata. Međutim, ova stopna terminologija se mora uzeti vrlo uslovno i samo kao pomoćno sredstvo da se objasni ritam stiha koji je zapravo silabički. Jer raspored akcenata, naročito na kraju stiha proističe iz silabičkog raščlanjavanja (najčešći raspored 4+2) i osim nenaglašenosti posljednjeg sloga nema drugih tonskih (tj. akcenatskih) ograničenja. Osim toga imamo 4 moguće silabičke raspodjele sa vrlo različitim raspodjelama akcenata, koja je, doduše, uvijek trohejsko-daktilska, ali je silabička pravilnost za stih presudna. S druge strane vrlo česte kombinacije 4-složnih i 2-složnih riječi u šesteru provociraju i osnovno pitanje granice metričkih cjelina odnosno koje su to osnovne metričke jedinice stiha. Ovdje se mogu pojaviti dvije vrste raščlanjavanja i to tzv. stopno, tipično za silabičko-tonski stih npr. *ùmrijēće Šàjka*, gdje dužina na *e* uzima iktus na sebe i ostvaruje 2. (trohejski) iktus - i tako se ritam ostvaruje u pjevanoj pjesmi (ovo smo već imali kod peterca); s druge strane imamo za narodni stih češće raščlanjavanje po akcenatskim cjelinama (gdje je riječ ujedno i metrička jedinica), koje je tipično za silabički stih npr.: *dovèdi mi / mājko*, tj. raspored 4+2. Ovdje ne možemo reći da imamo 2 amfibraha jer se ostvaruju dvije zasebne izgovorne cjeline sa prirodnom izgovornom granicom između dvaju riječi. Tako da se riječi/akc. cjeline (4- i 2-složne) nameću kao metričke cjeline, pa ako hoćemo da ih

izrazimo antičkom metričkom terminologijom morali bismo ih izraziti kao *peon drugi + trohej*. Činjenica je da se u narodnom stihu pojavljuju u različitim pjesmama oba ova principa. U šesteru, međutim, pošto stih nema akcenatskih ograničenja osim posljednjeg nenaglašenog sloga, odnosno ne insistira na određenom broju akcenata (iktusa), ostvaruje se ubjedljivo češće silabičko raščlanjavanje po izgovornom akcentu. I duži stihovi koji imaju 6-složne polustihove (10-erci i 12-erci) imaju iste silabičke odnose. Tako da je 6-terac zbog naglašenog ritma akcenatskih cjelina koje su ujedno i najmanje metričke jedinice, a i zbog slobodnog rasporeda akcenata, prije svega silabički stih. Ova slika će se temeljno izmijeniti u umjetničkom romantičarskom stihu XIX vijeka, koji će upravo težiti ka „stopnom” ustroju ritma. Tako imamo kod Dučića u njegovim 12-ercima silabičku osnovu izraženu u stabilnom silabičkom obliku 6+6, ali i jednu naglašenu stopnu (trohejsku) tendenciju.

Šesterac ponekad ima i kombinaciju sa 8-meračkim pjesmama, gradeći 14-teračke pjesme, ili se pojavljuje u obliku katalektičkog stiha (kao 5-terac), sa naglašenom jednosložnicom na kraju (jedan primjer je naveden gore kod peteraca). U tom slučaju se šesterac najčešće pojavljuje kao 3-iktusni stih. No, ovakve su pjesme i konstrukcije ipak jako rijetke, a često su takve pjesme umjetničkog porijekla.

Ove tri vrste stihova (4-verci, 5-erci i 6-erci) su bez cezure i u pravilu su lirske tvorevine, a predstavljaju i osnovne (3) vrste polustihova od kojih se tvore duži oblici sa cezurama. Ovim trima oblicima treba dodati još i 3-složni članak, koji međutim ne može imati samostalan oblik kao posebna pjesma.

Kombinacijom ovih triju, odnosno 4-riju vrsta članaka tvore se duži cezurni stihovni oblici, a koji prema broju slogova mogu biti parno- i neparnosložni. Ova činjenica se reflektira i u metričkom smislu i od presudnog je značaja za ritam stiha. Jer veličina članka predodređuje i broj i raspored akcenata. Tako su samo oni stihovi koji se tvore od parnih članaka (tj. 4-veraca i 6-teraca) stihovi sa parnosložnim ustrojem i cijelog stiha (a to su simetrični osmerac, nesimetrični deseterac i simetrični dvanaesterac) i oni imaju u pravilu i parnosložne akc. cjeline od kojih su 2-složne najfrekventnije, a otuda je najčešće i trohejski raspored akcenata. Svi drugi stihovi, koji imaju kombinaciju neparnosložnih (3+5, 5+5, 5+3) ili parnosložnih i neparnosložnih oblika (4+3, 5+4 etc.), imaju neparnosložnu strukturu polustihova i drugačiji ritam. Presudno je, dakle, mjesto cezure i veličina članaka/polustihova. Ovdje se u suštini radi o silabičkim prostornim odnosima koji impliciraju jednu silabičku ustrojenost stiha. Važnost ovih odnosa između parnosložnih i neparnosložnih stihova i cjelina u njima su neki autori, i to mahom predstavnici silabotoničke teorije, negirali kao važnu metričku činjenicu.

Međutim, kad se naporedo pogledaju ovi oblici uočava se uzajamnost raspodjele akcenata od silabičke strukture stiha. Tako npr. članci od 3 sloga mogu imati samo 1 akcenat, a članci od 5 slogova ‘moraju’ imati u pravilu 2 akcenta, odnosno iktusa (koga može tvoriti i nenaglašena dužina ili se pak ostvaruje melodički iktus u obliku pirihija, tj. prazne stope). Tako da već ova činjenica oštro razlikuje ovu vrstu polustihova od 4-veraca i 6-teraca, koji nemaju stalan broj akcenata (odnosno iktusa) tako da i veće strukture sastavljene od ovih članaka insistiraju samo na izosilabičnosti. Četverac ima najčešće 2 akcenta, ali može imati i vrlo često ima i samo jedan akcenat, a šesteraci članak ima između 2 i 3 akcenta.

Tako oblici sa parnosložnim ustrojem (simetrični 8-merac, nesimetrični 10-erac i simetrični 12-erac) imaju strožije naglašenu silabičku strukturu i slobodniji raspored akcenata i ne insistiraju na određenom broju akcenata, dok oblici sa neparnim ustrojem imaju strožiji odnos spram broja iktusa, a onda i strožiji raspored tih akcenata.

3.6. Cezurni stihovi

3.6.1. Simetrični osmerac

Osmerac simetrični je dvočlani stih sa cezurom nakon 4. sloga i mnogo je češći oblik od nesimetričnog osmerca. Njime su pjevane uglavnom lirske, i rjeđe epske pjesme, a pored nesimetričnog deseterca je najčešći oblik stiha usmene poezije uopšte. Dok su lirske osmeračke pjesme vrlo česte, epske osmeračke pjesme su dosta rjeđe. Simetrični osmerac je prije dominacije nesimetričnog deseterca bio najfrekventniji stih narodne usmene poezije. Ranije je pomenuto da je on i jedan od osnovnih stihova dubrovačke poezije (uz dvostruko rimovani 12-erac). A u romantičarskoj i poeziji moderne bit će 8-merac ponovo jedan od najfrekventnijih stihovnih oblika uopšte. Narodni osmerac se sastoji od dva 4-složna članka, podijeljenih stalnom cezurom na 4. slogu, sa obavezno nenaglašenim posljednjim slogovima, jer se u krajnjem slučaju može sastojati od samo dvaju akc. cjelina, koje ne mogu imati naglašene posljednje slogove.

Pogledajmo kako izgleda jedan narodni osmerački stih na primjeru pjesme o Morićima:

<i>Fèrmān dôđe</i> <i>iz Stāmbola</i>	– – – – –
<i>Bujrùntija</i> <i>iz Trāvnika</i>	– – – – – –
<i>Bāš u šēher</i> <i>Sàrajevo</i>	– – – – –
<i>A nà ruke</i> <i>Dìzdār-āgi:</i>	– – – – –
<i>Da hvàtajū</i> <i>dvā Mórića,</i>	– – – – – –

<i>Dvā Mórića, dvā päšića,</i>	— — — — — —
<i>Mórić Íbru, Mórić Pášu;</i>	— — — —
<i>Da hvätajū, dä ih vêžū,</i>	— — — — —
<i>dä ih vêžū i òsūdē.</i>	— — — — —
<i>Sultānu su dōdijāli</i>	— — — — — —
<i>Po tūžbama iz Trâvnika,</i>	— — — — — —
<i>Iz Trâvnika od vezíra:</i>	— — — — — —
<i>Da Mórići, òdmetnīci,</i>	— — — — — —
<i>Ne kàbūlē ni sultána,</i>	— — — — — —
<i>Ni sultána ni vezíra,</i>	— — — — — —
<i>Nit ikakī gospodára,</i>	— — — — — —
<i>věće sâmi gospòdārē,</i>	— — — — —
<i>gospòdārē kâko hòcē.</i>	— — — — —

(Maglajlić, Usmena balada Bošnjaka, str. 151.)

Stih ima dosljedno silabičku strukturu 4+4 i trohejsku tendenciju u rasporedu akcenata. Međutim, u ovom stihu nalazimo vrlo mnogo akcenata na „slabim” mjestima (naročito na 2. i 6. slogovima), a skoro nikad prekobrojan stih.

U bošnjačkoj epskoj tradiciji je relativno mali broj tema obrađen simetričnim osmercem. Za razliku od epske, lirska narodna pjesma u osmercu je vrlo česta.

Sinoć sam ti || dōlazio,
Pod pēndžerom || pōstojao,
Vēzen jãgluk || izgùbio.
Àko si ga || drâga nâšla,
Opèri ga, || pòšlji mi ga!
(Orahovac, str. 432.)

Osmerac je u pravilu popunjen parnosložnim cjelinama dvosložnicama i četverosložnicama. Raspored popunjenosti polustihova i raspored akcenatskih cjelina u 8-mercu ispitan na primjeru triju narodnih osmeraca daje sljedeću sliku:

	1.polustih	2.polustih	Zastupljenost akc. cjelina
Ferman dođe	1) 2+2: 80 x = 50,00 % 2) 4-složnice: 80 x = 50,00 %	1) 2+2: 79 x = 49,38 % 2) 4-složnice: 81 x = 50,63 %	1) 2-složnica: 318 x = 66,53 % 2) 4-složnica: 161 x = 33,47 %
Albaberu	1) 2+2: 7 x = 70% 2) 4-složnica: 3 x = 30%	1) 2+2: 5 x = 50,00% 2) 4-složnica: 5 x = 50,00 %	1) 2-složnice: 24 x = 75,00% 2) 4-složnice: 8 x = 25,00%
Oj, Ivane Bišćanine	1) 4-složnice: 7 x = 70,00 % 2) 2+2: 3 x = 30,00 %	1) 4-složnice: 8 x = 80,00 % 2) 2+2: 2 x = 20,00%	1) 4-složnice: 15 x = 60,00% 2) 2-složnice: 10 x = 40,00 %
Ukupan broj i frekventnost akc. cjelina			536 akc. cjelina 1) 2-složnica 352 = 65,67% 2) 4-složnica 184 =34,33%

Iz ove tabele se vidi da su u trima ispitanim pjesmama od ukupno 536 akcenatskih cjelina najzastupljenije 2-složnice sa 65,67%, a da su 4-složnice zastupljene u 34,33%. U I polustihu prosječna zastupljenost 2-složnih i 4-složnih akc. cjelina podjednaka (50%), dok je u II polustihu ta slika neznatno drugačija.

Raspored akcenata u narodnim osmercima mjeren na primjeru triju osmeračkih pjesama daje sljedeću sliku:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Ukupno Akc. cjelina	Akcenti na neparnim slogovima	Akcenti na parnim slogovima	Slogovi po jednom akcentu
Ferman dođe iz Stambola	88	69	81	0	98	50	92	0	478	359	119	2,68
%	56,90	43,1	53,75	0	61,25	31,25	57,5	0		75,10	24,90	
Albaberu	5	4	8	0	5	3	7	0	32	25	7	2,5
%	50,0	40,0	80,00	0	50,0	30,0	70,0	0		78,90	21,10	
Oj Ivane Bišćanine	3	5	5	0	5	5	2	0	25	15	10	3,2
%	30,0	50,0	50,0	0	50,0	50,0	20,0	0		60,00	40,0	
									535	399	136	
Prosjek u %	45,63	44,38	61,25	0	53,75	37,08	49,17	0		74,57	25,42	2,79

Iz ovog rasporeda se vidi da niti jedan slog narodnog 8-merca nije naglašen 100%, te da su 1. i 2. slog skoro podjednako naglašeni. Jedinu konstantu predstavlja negativa 100% nenaglašenost 4. i 8. slogova stiha. No, ipak su neparni slogovi pretežno naglašeni sa 74,57%, dok su parni naglašeni u 25,42% slučajeva. Po jednom akcentu imamo u prosjeku 2,79 slogova.

3.6.2. Deseterac nesimetrični (junački)

Nesimetrični deseterac ili tzv. junački deseterac je ubjedljivo najčešći stih narodne novoštokavske poezije. Njime je spjevana cijela epska usmena poezija (otuda naziv junački), ali i mnoge lirske pjesme. Zbog frekventnosti ovog stiha a i zbog paradigmatičnosti njegove metričke slike, nameće se deseterac pri analizi narodne metrike kao nezaobilazan. On je ujedno i najbolje opisan naš stih.

Deseterac je desetesložni stih koji je stalnom cezuroom na 4. slogu podijeljen na dva nejednaka članka/polustiha (otuda naziv nesimetrični) od kojih prvi ima 4 sloga, a drugi 6 slogova, kod kojih su posljednji slogovi uvijek nenaglašeni. Ovo je dugo predstavljalo osnovnu definiciju deseterca sve do pojave Jakobsonovog rada *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen* (1933.)²⁶⁵. U ovom radu koji je proizašao iz prikaza Vallanova rada o južnoslovenskom epu²⁶⁶, kritikovao je Jakobson pristup izučavanju stiha u kome se označavaju samo *metričke konstante* stiha, kako je to po Jakobsonovu mišljenju prije Vallana uradio također i Toma Maretić i većina drugih domaćih autora, dok su *ritmičke tendencije*, koje također učestvuju u gradnji ritma ostavljene po strani. Jakobson je na primjeru pjesama crnogorskog pjevača Vučića osim metričkih konstanti ustanovio i niz ritmičkih tendencija, koje su tonske prirode²⁶⁷.

Prije svega uočava Jakobson da deseterac ima tonske karakteristike u odsustvu naglaska na posljednjem slogu stiha i polustiha i to kao metričku konstantu deseterca i te pojave označio je intonacionim impulsima *polukadenca* i *kadenca/antikadenca*, a statističkim brojanjem naglašanih slogova uočio je da 75% svih naglašanih slogova čine neparni slogovi, a da oko 86% granica riječi pada ispred neparnih slogova²⁶⁸, iz čega je izveo zaključak da deseterac ima parno, obično dvosložno fraziranje i to trohejsko kao ritmičku tendenciju. Ovim se,

²⁶⁵ Jakobson, *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*. 1933. U prevodu *O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih pesama*, u *Lingvistika i poetika*, Bg. 1966.

²⁶⁶ A. Vaillant, *Les chants des Slaves du Sud*, Paris, 1932.

²⁶⁷ Izraz „tonski” odnosi se i ovdje na učešće prozodijskih elemenata, prije svega akcenta, u gradnji ritma.

²⁶⁸ K. Taranovski je ovakav raspored granica nazvao trohejskim, iako je to više silabički fenomen, jer se isti raspored se može imati i u jambu i u troheju. A naziv proizilazi iz činjenice da granica poslije parnog sloga implicira njegovo nenaglašavanje kao posljednjeg sloga riječi, tj. takva granica upućuje na tzv. trohejsku prirodu novoštokavskih jezika, odnosno činjenicu da akcentat ne može stajati na posljednjem slogu.

zapravo, statistički potvrdilo ono što su mnogi prije Jakobsona iznosili samo kao dojam (tzv. trohejsku prirodu jezika). Od tada se u nauci o novoštokavskom stihu počelo upotrebljavati statistički metod i pojmove *metričkih konstanti* i *tendencija*²⁶⁹. Uopšte se poslije ovog Jakobsonovog rada priroda novoštokavske narodne poezije (a i klasičnog stiha XIX vijeka) počela određivati kao silabičkotonska (iako Jakobson sam nigdje eksplicitno ne naziva taj stih silabičko-tonskim, nego je šta više protiv oštih podjela među tim sistemima, a za jedan globalni pristup stihu). Na tragu Jakobsonovih nalaza o ulozi granica riječi u gradnji ritma u češkom stihu²⁷⁰, a i o važnosti ovog ritmotvornog elementa u novoštokavskom stihu, razvit će Kiril Taranovski teoriju o gradnji ritma novoštokavskog (najprije trohejskog) stiha upravo na granicama između riječi. Ovu teoriju će prihvatiti većina metričara, a neki samo djelomično kao npr. Ružić koji će tvrditi da se ritam u desetercu organizuje na osnovu silabičkih samjerljivosti, a da su granice samo posljedica tih samjerljivosti: „[...] na bazi proticanja silabički samjerljivih akcenatskih celina, čija korelacija namešta granice pretežno ispred neparnih slogova. Kad se u desetercu jave trosložnice, granice padaju ispred parnih slogova te je očigledno da se ritam održava pomoću silabičkih ravnoteža (3+3)“²⁷¹.

Kroz isticanje činjenice da su granice riječi ritmotvorno relevantne razvit će se djelimično i teorija akcenatskih cjelina kao metričkih jedinica stiha.

U poglavlju o jeziku i metru smo već naglasili da se akcenatska cjelina kao metrički pojam profilirala iz tzv. sintagmatske prirode novoštokavskog akcenta (njegove sposobnosti da oko sebe okuplja veći broj slogova pa i riječi).

Ali iako princip granica riječi kao segmentacijski faktor više odgovara silabičkom versifikacijskom sistemu, većina autora koji su prihvatili statistički metod i učenje Jakobsona i kasnije Taranovskog određuju taj stih implicitno kao silabičkotonski, iako ne poriču i njegovu silabičku osnovu.

Tako da i o pitanju metra deseterca (kao i novoštokavskog stiha uopšte) egzistiraju dvije konkurentne teorije silabička i silabičko-tonska, a osnovno pitanje o koje se spotiču obje ove teorije jeste pitanje uloge akcenta u ovom stihu. Dok su domaći autori (Zima, Maretić, Matić i dr.) uglavnom negirali bilo kakvu ulogu akcenta u gradnji ritma, strani autori na čelu sa Jakobsonom su insistirali na uključivanju akcenta u analizu stiha i time indirektno na silabičko-tonskom ustroju.

²⁶⁹ K. Taranovski, *Ruski dvodelni ritmovi*, Bg. 1953.

²⁷⁰ Jakobson, *O češkom stiche*, 1926.

²⁷¹ Ž. Ružić, *Srpski jamb i narodna metrika*, str. 157.-158, Bg. 1975.

Deseterac je, dakle, stalnom cezuroom podijeljen na dva nejednaka parnosložna dijela. Budući da cezura nikad ne siječe riječ i da predstavlja apsolutnu granicu riječi, polustihovi se ostvaruju kao osnovne cjeline stiha, kod kojih je posljednji slog uvijek nenaglašen. Jer u takvom metričkom kalupu gdje je cezura na 4. slogu obavezna, mogu polustihovi u krajnjem slučaju biti popunjeni i sa samo dvije akc. cjeline (*I pobježe* || *Hasanaginica*) kod kojih su posljednji slogovi obavezno nenaglašeni.

U narodnom desetercu kraj rečenice ne smije da padne unutar stiha i na taj način se završni intonacioni signal rezerviše za kraj stiha, a time se isključuje i mogućnost opkoračenja u stihu. Kod takve sintaksičke strukture stihova i polustihova melodija se ispoljava kao organizacijski činilac koji nosi ritam cijelog stiha. Svaki stih ima svoj melodijski šablon (*raspjev* po Tomaševskom). U desetercu je taj melodijski šablon predodređen cezuroom kao najvišom melodijskom tačkom. Intonacijski signali na kraju polustihova jesu, dakle, melodijske konstante u ovom stihu. Na cezuri se obično ostvaruje intonacijski lom u stihu u obliku polukadence. Krajevi su obilježeni kadencom, odnosno antikadencom. Kada bi se intonacijski signali na kraju prvog i drugog polustiha izjednačili, tj. kadenca i polukadenca, stih bi se raspao. Ranije smo pokazali kako se međusobno ponašaju ti polustihovi u primjerima gdje se iste pjesme različito zapisuju (tako se npr. iste pjesme nekad zapisuju kao 5-erci, drugi put kao lirski deseterci). Cezura i polukadenca na njoj povezuju dva polustiha u ritmičku cjelinu višeg reda, a jači signal na kraju stiha podvlači kompaktnost retka/stiha. Koliko je cezura jaka metrička konstanta nesimetričnog deseterca govore i primjeri gdje cezura razdvaja semantički čvrsto povezane sintagme. Maretić navodi sljedeće primjere:

Dokle crna || *zemlja ispucala*,
Preko Bajne || *luke u hajduke*²⁷².

Taranovski, međutim, smatra²⁷³ da bi ovaj stih zbog semantičke veze trebalo čitati sa pauzom poslije 6. sloga i navodi primjer: *Preko Crne Gore* || *u hajduke*.

Dakle, stavlja cezuru poslije 6. sloga zbog semantičke veze riječi *Crna Gora*.

On misli da i cezura može biti pokretna pod nekim uslovima (prije svega semantičkim) i navodi primjer gdje se cezura iz semantičkih razloga koleba: *I gosposke / dare / dijeliše*.

Ovu pojavu naziva Taranovski „opkoračenje cezure”²⁷⁴, tj. određuje cezuru čisto semantički.

Ali ukoliko nema stalne i čvrste cezure na 4. slogu nema ni nesimetričnog deseterca. U gore citiranim primjerima, međutim, cezura se ipak ostvaruje na kanonskom mjestu uprkos jakoj

²⁷² T. Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, Rad JAZU, KNJ. 168, Zg. 1907., str. 64.

²⁷³ K. Taranovski, *O ulozi cezure u s-h stihu*, Zbornik u čast Stjepana Ivšića, 1963., str. 365.

²⁷⁴ Isto, str. 366.

semantičkoj vezi između dvaju cjelina, koje cezura dijeli, jer deseterac ima svoj melodijski kalup u kome je mjesto cezure predodređeno bez obzira na semantiku.

Cezura u desetercu predstavlja obično mjesto do koga melodijska linija u stihu raste, a poslije nje ona opada. Ova je karakteristika tipična za deseterac, kao zatvorenu sintaksičku cjelinu bez opkoračenja²⁷⁵. U nekim desetercima je, doduše, polukadenca na cezuri skoro jednaka kadenci na kraju stiha, pa je melodija dosta ravnija (npr. u onim desetercima koji imaju unutrašnju rimu: *To rekoše || pa se rastadoše*).

Ali ipak u većini deseteraca intonacija opada poslije cezure prema kraju stiha. Melodijska linija opada poslije cezure čak i onda kada deseterac završava jednom antikadencom, u onim slučajevima kada dva deseterca čine jedan melodijski par, pa prvi stih ima obično antikadencu, a drugi kadencu npr.:

Evo punih || dvadeset godina,(antikadenca)

Otkako je || paša otišao. (kadenca)

U sintagmatskim odnosima koji su primarni u desetercu kao stihovnoj cjelini bez opkoračenja, intonacijski odnosi koji povezuju 1. i 2. članak (polustih) su, dakle, takvi da je 1. označen uzlaznom intonacijom sa mogućom polukadencom na završnom slogu (4. slog), a 2. polustih je označen intonacijskim padom (iako je osim kadence moguća i antikadanca).

Na kraju stiha se dešava mnogo snažniji intonacioni signal u obliku kadence ili antikadence. Ove je pojmove Maretić smatrao signalima odmora u stihu i nazivao ih dvojako: cezuru – *metričkim odmorom*, a kraj stiha – *prirodnim odmorom*²⁷⁶. Ovi Maretićevi izrazi su utoliko dobri što s jedne strane upućuju na metričku važnost cezure, a s druge strane u izrazu *prirodni odmor* naglašavaju zatvorenost deseteračke sintakse u okvire jednog stiha bez opkoračenja.

Deseterac je u sebi zatvorena cjelina. Opkoračenje se otuda ne pojavljuje skoro nikada osim kada se to zaista ne može izbjeći. Izostajanje opkoračenja je A. B. Lord naveo u okviru izučavanja južnoslovenske epike kao jedan od osnovnih faktora u dokazivanju usmenosti nekog djela (tj. njegovo neumjetničko porijeklo):

„U južnoslovenskom epu je kraj stiha obilježen jednom dišnom pauzom, razvlačenjem posljednjeg sloga ili slogova, a često i jednom ornamentalnom promjenom muzičke pratnje. Činjenica da se na tom mjestu završava jedna strukturalna jedinica se naročito ističe. Sasvim se rijetko dešava da jedna nezavršena misao visi na kraju stiha u zraku, i obično se na kraju svakog stiha može staviti tačka. Od 2400 stihova jugoslovenske epike koje

²⁷⁵ Ovakav melodijski tok ima i većina neutralnih izjavnih rečenica, (vidi u Miletić, Fonetika).

²⁷⁶ Maretić, *Metrika*, str. 34.

smo analizirali 44,5% nemaju opkoraćenje, 40,6% jedno uslovno povezano opkoraćenje (op.a. misao je završena, ali rečenica ide dalje-reje), a samo 14,9% je pokazivalo jedno nužno opkoraćenje. [...] Odsustvo ovog nužnog opkoraćenja jeste jedno karakteristično obilježje usmene epike i jedan od od najlakših kriterija pri određenju, da li je neki ep usmenog porijekla. Milman Parry je otuda ovaj stil vrlo prikladno nazvao 'stilom dodavanja'.²⁷⁷

U vezi sa ovim intonacijskim signalima stiha je svakako i pojava nenaglašavanja posljednjeg sloga polustihova.

Uloga akcenta u desetercu je unaprijed negativno predodređena pravilom da se na posljednjem slogu riječi (akc. cjeline) ne pojavljuje akcenat, a u ekstremnom slučaju moguće je da cijeli stih popune 2 akc. cjeline, koje onda nužno nemaju akcenat na 4. i 10. slogu.

Nenaglašenost 4. i 10. sloga je metrička konstanta deseterca, a i većina ostalih stihova narodne poezije ima pravilo o nenaglašavanju posljednjih slogova polustihova. Ova pojava je različito tumačena, a bila je osnovni adut silabičko-tonske teorije, tj. dokaz da, iako kao negativna karakteristika (stalna nenaglašenost umjesto naglašenosti), akcenat igra ritmotvornu ulogu u desetercu. Vallan²⁷⁸ je ovdje vidio trohejsku tendenciju koja proizilazi iz prirode samog jezika, Maretić²⁷⁹ je odbijao svaku pomisao da ova pojava ima veze sa akcentom, Jakobson²⁸⁰ je smatrao da se u ovoj pojavi manifestuje trohejski karakter deseterca, a Ružić²⁸¹ odsustvo iktusa sa 4. i 10. sloga tumači isključivo silabičkim faktorima, tj. narušavanjem silabičkih samjerljivosti. Uistinu je odsustvo akcenta na posljednjem slogu vidjeli smo gore predvidivo iz jeziku imanentnog zakona o nenaglašavanju posljednjih slogova akcenatskih cjelina. S druge strane faktor koji se u ovoj diskusiji nameće jeste činjenica da mi i u narodnoj poeziji imamo stihove gdje je moguć posljednji naglašen slog (npr. *Prošetao Mujo mlâd*), a u desetercu nije. Tako da se čini nedovoljno objašnjavati ovu pojavu samo trohejskom prirodom jezika jer bi teorijski iktus mogao da stoji na ovim mjestima u obliku naglašene jednosložnice, kao što je ona npr. dozvoljena u nekim u pravilu

²⁷⁷ „Im südslawischen Epos ist das Versende durch eine Atempause, eine Verzerrung der letzten Silbe oder Silben, und häufig durch eine ornamentale Veränderung der musikalischen Begleitung gekennzeichnet. Daß hier eine strukturelle Einheit zu Ende ist, wird deutlich hervorgehoben. Sehr selten hängt ein Gedanke am Versende unvollendet in der Luft; normalerweise können wir hinter jedem Vers einen Punkt machen. Von 2400 Versen aus der jugoslawischen Epik, die analysiert wurden, zeigten 44,5% kein Enjambement, 40,6% gegliedertes Enjambement (d.h. der Gedanke des Verses ist am Versende abgeschlossen, doch der Satz geht weiter) und nur 14,9% notwendiges Enjambement. [...] Das Fehlen des notwendigen Enjambements ist ein charakteristisches Merkmal mündlicher Epik und eines der einfachsten Kriterien, die uns zu entscheiden gestatten, ob ein Epos aus einer mündlichen Tradition stammt oder nicht. Milman Parry hat einen treffenden Begriff geprägt, wenn er diesen Stil anreihend nannte.“, A.B. Lord, *Sänger erzählt*, München, 1965., str. 89.

²⁷⁸ Vaillant, *Les chants des Slaves du Sud*, Paris, 1932.

²⁷⁹ Maretić, *Metrika*, str. 13.

²⁸⁰ Jakobson, *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*, 1933.

²⁸¹ Ružić, *Srpski jamb i narodna metrika*, 1975.

lirskim neparnosložnim oblicima (5-erci, 7-erci i 13-erci). Kod ovih se stihova naglašavanje posljednjeg sloga može objašnjavati i (silabičko-) tonskim razlozima, tj. obaveznim brojem iktusa, obaveznim rasporedom npr. 3+2 ili 2+3, kao i prihvatanjem neparnih, jednosložnih cjelina i njihovim uklapanjem u ritam stiha. Međutim, u desetercu je kao i u 8-ercima i drugim parnosložnim stihovima takva jednosložnica na posljednjem slogu nedozvoljena i očigledno je da činjenica nenaglašavanja posljednjih slogova proističe iz parnosložnog metričkog ustroja stiha, a koji je impliciran već cezurom. Tako da je većina autora odgovor na pitanje zašto su 4. i 10. slog deseterca nenaglašeni tražila u pravilima distribucije jednosložnih riječi u desetercu.

Izraz *akcenatska cjelina* se profilirao kao metrička jedinica, a upućuje na izgovorne jedinice, koje se grupišu oko jednog akcenta, i s jedne strane briše razliku između akcentogenih riječi i en- i proklitika, a s druge strane stavlja naglasak na izgovornu stranu takvih cjelina, jer se pravi i razlika između gramatičkih i sada *metričkih riječi*. Tako imamo npr. dvije riječi: *pred kućom*, ali jednu akc. cjelinu: *prèdkućom*. Maretić je za tu pojavu koristio izraze „prave” i „neprave” dvosložnice, trosložnice itd.²⁸² Tako je npr. *prava* dvosložnica samostalna riječ od dva sloga, a *neprava* spoj dvaju jednosložnica u jednu izgovornu cjelinu, npr.:

Ōn će meni vojskom okrenuti.

Takve akcenatske cjeline se dalje ponašaju kao samostalne riječi i podliježu akcenatskim pravilima, kod kojih posljednji slog ne može biti naglašen.

Budući da deseterac izbjegava jednosložnice, on ih uključuje u veće izgovorne akcenatske cjeline. Problem za ritam deseterca predstavljaju one jednosložnice koje se opiru tom uvezivanju, odnosno one koje zadržavaju svoj naglasak i to su onda *prave* jednosložnice. Naglašene jednosložnice daju uvijek obavijest o mogućnosti akcenta na datom mjestu, ali i o načinu njihovog uklapanja u silabičku šemu stiha, po kojoj one nikako ne mogu stajati na kraju stiha.

Na primjeru naglašanih jednosložnica u desetercu se otuda najbolje reflektuje i napetost između silabičke strukture i uloge akcenta u stihu.

Maretić u svojoj *Metrici* navodi da kada se u desetercu nađu dvije jednosložnice jedna do druge one se „broje [se] u metričkom smislu kao jedna dvosložna riječ, na pr. *svu noć* ili *crn konj* ili *taj dan*” i da prva u pravilu uzima akcenat onoj drugoj, a kad se nađu tri takve riječi

²⁸² T. Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, RAD JAZU, knj. 168., Zg. 1907, str. 37.

zajedno „npr. *taj vaš Bog, naš mlad zet* itd., onda se prve dvije broje za jednu dvosložnu riječ, a treća zadržava svoju vrijednost kao samostalna jednosložnica.”²⁸³ Tako da deseterac ne realizuje nikad dvije susjedne naglašene jednosložnice, tj. izbjegava se spondej (rečeno stopnim rječnikom). To je također izraz trohejske tendencije jezika, jer tako udvojene dvije jednosložnice čine dvosložnu riječ (cjelinu), koja po pravilima o rasporedu akcenata ne može imati zadnji slog naglašen. Iz tog razloga i ne može stajati naglašena jednosložnica na drugom slogu, a takođe i na šestom (i uopšte ovim se može objašnjavati izostanak naglašenih jednosložnica sa parnih slogova u desetercu).

U objašnjenju distribucije jednosložnica u narodnom stihu Maretić ističe muzičku prirodu narodnog metra i uspostavlja relaciju govorni naspram ritmički akcenat (iktus), kojima je mjesto na neparnim slogovima:

„Glavno ili pravo mjesto takvim je riječima pod ritmičkim ili pjevačkim akcentom, što se u latinskoj metrici zove *ictus*. Da bismo to razumjeli, treba uzeti na um, da metrika naših narodnih pjesma (sviju ne samo junačkih) nije osnovana na govornom ili gramatičkom akcentu, dakle se u pjevanju ne drže i ne mogu držati govornoga akcenta, nego ritmičkoga, a tome je akcentu u desetercima mjesto u slogovima 1, 3, 5, 7 i 9 bez obzira slaže li se on ili ne slaže sa govornim akcentom”²⁸⁴.

Ovdje se, dakle misli na pjevački (melodijski) iktus, ili pak na skandiranje pri recitovanju. U pjevanju se uistinu ostvaruju najčešće svih 5 udara (najčešće troheja). Međutim, nas ovdje zanima ipak jezička realizacija, imajući cijelo vrijeme na umu da se ovi stihovi mogu drugačije pjevati. Kao primjer mogućih pravih jednosložnica na 1. slogu navodi Maretić u *Metrici muslimanske narodne epike* sljedeće primjere :

Ōn gŏvori || Fatími djèvŏjki,

Bĕg ũdarill između svatova.

Ove 'prave' jednosložnice imaju i zatvoren slog, što je samo datatni razlog da se ostvari granica riječi, a time i samostalna akcenatska cjelina.

Međutim, u ovim primjerima se na jednosložnicama, ipak ne ostvaruje puni iktus, iako su obje jednosložnice naglašene, a prva ima i dug akcenat, nego se dominantnije ostvaruju akcenti na 2. slogovima, a 1. slog se u takvom slučaju u izgovoru atonira i skraćuje, tj. izgovara se nešto brže.

Drugi slog ne može imati naglašenu jednosložnicu jer bi onda ispred njega morala biti takođe jednosložnica, a onda bi njih dvije činile tzv. nepravu dvosložnicu.

²⁸³ Isto, str. 37

²⁸⁴ T. Maretić, *Metrika muslimanske narodne epike*, Rad JAZU, knj. 253 i 255, Zg. 1936., str. 185.-186.

Treći slog stoji normalno pod iktusom, ali u njemu se ne može nalaziti naglašena jednosložnica jer bi i iza nje morala doći neka nenaglašena jednosložnica zbog kraja polustiha s kojom bi ona onda činila nepravu dvosložnicu.

Na 4. slogu u pravilu ne dolazi naglašena jednosložnica zbog predstojeće cezure i polukadence na njoj, no Maretić je ipak pronašao 60-tak primjera sa naglašenim jednosložnicama na 4. slogu, što po njegovom računu čini odnos 1:1000, a navodi primjere:

*Pod stari **grad** || na vodu Moraču.*

*tebe će **dat** || majka za boljega.*

Ovdje je osjetna aritmija zbog naglašene jednosložnice, a i Maretić uzima tu pojavu kao izuzetak²⁸⁵, ali misli da narodni pjevač ne doživljava ove stihove kao „pogrešne” jer bi ih se lako moglo učiniti pravilnima ako bi se red riječi promijenio „tebe daće majka za boljega”. Maretić dalje zaključuje: „Stihovi dakle sa naglašenom jednosložnicom na kraju prvog članka dopuštaju se, ali nijesu da tako rečem sasvim ravnopravne sa drugim pravilnim stihovima”²⁸⁶.

Po ovome se može zaključiti da je pravo mjesto naglašene jednosložnice u prvom polustihu, zapravo samo na prvom slogu, a i tamo se ona najčešće udružuje ili u 4-složnu cjelinu sa 3-složnom riječju iza nje, ili u 'nepravu' dvosložnu sa drugom jednosložnicom koja joj slijedi.

Na petom slogu se jednosložnica, također, sasvim normalno pojavljuje: *tu će meni || **sad** svatovi doći*; mada se i u ovom primjeru jednosložnica ponaša kao i na 1. slogu, tj. dezakcentuje se (i skraćuje se) i udružuje u veću akcenatsku cjelinu pa u izgovoru imamo ... || *sadsvatovi doći*.

Za šesti slog vrijedi isto pravilo kao i za drugi. Na 6. slogu čini jednosložnica sa prethodnom jednosložnom riječju (na 5. slogu) nepravu dvosložnicu:

*„obadva su || ù **krv** ogreznula”.*

U 7. slogu se naglašena jednosložnica nalazi često, ali se ona na tom slogu ili čini nepravu dvosložnicu sa nekom drugom jednosložnicom koja joj slijedi:

*Malkoviću || da si **brat** po Bogu*, ili se prividno ostvaruje kao samostalna naglašenica:

*Iz Hrnjice || crna **krv** polila.*

²⁸⁵ T. Maretić, *Metrika muslimanske narodne epike*, str. 188.

²⁸⁶ Isto, str.189.

Međutim, ovakve jednosložnice latentno kvare ritam, pa se u izgovoru ili udružuju sa dvosložnom riječju ispred ...*lcrnakrv polila* ili se naslanja na sljedeću trosložnicu, ako ova ima akcenat na 2. slogu, pa imamo jedno skoro stopno fraziranje: *Kad mu sjutra || bjeli dan qsvànu.*

U 8. slogu, pošto on „nikad ne stoji pod iktusom”, stoji tako malo naglašениh jednosložnica „da se mogu držati za izuzetke”²⁸⁷. Maretić ipak navodi nekoliko primjera, od kojih je sljedeći najupečatljiviji: *da se njemu ||po bijel **groš** dade.*

Maretić navodi još primjere gdje se ne poklapaju pjevani i govorni akcenti, ali navodi i da prelaz gramatičkog u ritmički akcenat (iktus) „može da bude samo u istoj riječi, i to u pravoj ili nepravoj trosložnici i četverosložnici.”²⁸⁸

Razlog nenaglašenosti jednosložnice u 8. slogu (a i 4.) nije Maretić mogao da objasni u *Metrici narodnih naših pjesama* i smatrao je da će na to pitanje moći da odgovori samo „vrstan muzikolog”, ali u *Metrici muslimanske epike* objašnjava on ove pojave time da deseterac izbjegava akcenat na 8. slogu zbog „saboja triju akcenata” , tj. dva ritmička (na 7.i 9.) i jednog gramatičkog (na 8. slogu) do kojih bi dolazilo ako bi se 8. slog naglasilo.²⁸⁹ Međutim, razlog izbjegavanja jednosložnica na 8. slogu bit će prije svega segmentacijske prirode, jer se time cijepa fraziranje stiha, iz koga proizilaze i pretežni akcenti na neparnim slogovima. (Jer 3 akcenta su u rasporedu 2+2+2 dozvoljena, ali ne i u rasporedu 3+1+2).

U devetom slogu je jednosložnica moguća samo ako iza nje stoji enklitika ili neka druga jednosložnica: *Oh Omere, || dobro ako **Bôg** da.*

I ovdje se, dakle, ostvaruje ‘neprava dvosložnica’, a usput možemo dodati da se ovaj idiom u bosanskom obično izgovara kao jedna 4-složna riječ sa akcentom na 3. slogu: *akobògdā.*

Konačno na 10. slogu ne stoji naglašena jednosložna riječ nikada.

Dakle, naglašene jednosložnice se mogu ostvariti uglavnom na neparnim slogovima, ali obično tvore one sa drugim riječima jednu višesložnu riječ i postoji opšta tendencija ka atoniranju jednosložnica bez obzira na kom se slogu takve riječi nalazile. Osnovni razlog tome je parnosložni ustroj deseterca, odnosno zbog silabičke samjerljivosti i paralelizama kojima stih teži.

²⁸⁷ Isto, str.193 i u *Metrika narodnih naših pjesama*, str. 27.

²⁸⁸ Maretić, *Metrika muslimanske narodne epike*, str. 194.

²⁸⁹ Isto, str. 193.

Po tome se onda može konstatovati da se jednosložnice, doduše, pojavljuju, ali da ih stih kao naglašene samostalne riječi ne trpi, iz segmentacijskih razloga, iako su češće na neparnim slogovima.

Vidjeli smo da je deseterac kao parnosložni stih cezurom podijeljen na dva parnosložna polustiha kao osnovne ritmičke jedinice. Već u ovoj podjeli je implicirana sklonost deseterca ka parnosložnim cjelinama. Ako se tome još doda podatak da oko 86% granica riječi pada ispred naparnih cjelina (Jakobsonov podatak) onda je ta sklonost ka parnosložnim cjelinama već metrička dominantna i iz nje proističe dvosložno fraziranje u stihu, koje isključuje naglašene jednosložnice. Dakle, može se zaključiti da deseterac preferira parnosložne cjeline u oba polustiha, osim što je u 2. polustihu moguća kombinacija 3+3 (i nju ima oko 15% stihova – vidi statistiku niže). Kombinacije neparnosložnica u obliku 1+3||....;||1+5 čine u izgovoru opet ‘neprave’ parnosložne 4- i 6-složne izgovorne akc. cjeline.

S obzirom na mjesto akcenta i silabički raspored možemo prema polustihovima konstatovati sljedeće oblike deseteraca:

I polustih:

1) – – 	<i>Bogom bratell svatov starišina</i>	2+2 ...
2) – – – 	<i>Ljubović mu poletio ruci</i>	4 ...
3) – – – 	<i>Pogubiše drume i prtine</i>	4 ...
4) – – – 	<i>I pokraj nje sluga Marijane</i>	4 ...
5) – – 	<i>Pa on stade graditi ćupriju.</i>	2+2 ...

II Polustih:

1) ... – / – / –	<i>Vráti nam se, mīlā mājko nāša</i>	... 2+2+2
2) ... – / – – –	<i>Iz nozdrva biju plamenovi</i>	... 2 + 4
3) ... – / – – –	<i>Da siječem vitku omoriku</i>	... 2+4
4) ... – / – – –	<i>Kraj banovih dvan'est kapetana</i>	... 2+4
5) ... – – – / –	<i>A on dilber krčmarice ljubi</i>	... 4+2
6) ... – – – / –	<i>Ljubović mu poletio ruci</i>	... 4+2
7) ... – – – / –	<i>Da on njojzi odsiječe glavu</i>	... 4+2
8) ... – – / – –	<i>Pa on stade graditi ćupriju.</i>	... 3+3
9) ... – – / – –	<i>Sa Mijatom stotinu hajduka</i>	... 3+3
10) ... – – / – –	<i>On će tamollu svoju odaju</i>	... 3+3
11) ... – – / – –	<i>Bajraktaru na polje izáđe</i>	... 3+3
12) ... – – – –	<i>I pobježe Hasanaginica</i>	... 6

Iz ovog pregleda se vidi da prvi polustih može imati 1 ili 2 akcenta, a drugi polustih 2 ili 3 akcenta, te da su moguće različite kombinacije sa akcentima na svim slogovima osim na posljednjim slogovima polustihova. U slučajevima kada je 2. polustih popunjen jednom 6-složnicom, ostvaruje se u pravilu sekundarni iktus. Najveći raspon između 2 akcenta može biti 3 nenaglašena sloga unutar jednog polustiha. Međutim, iz ovog rasporeda se vidi i to da je takva situacija odraz silabičkog ustroja stiha. Tako da stih teži ka silabičkim paralelizmima i simetriji, a izbjegava jednosložnice ili ih uklapa u višesložne cjeline, pa je samim tim i upotreba naglašanih jednosložnica vrlo ograničena i otežana. Polustihovi su u desetercu popunjeni od 2-, 3-, 4- i 6-složnih riječi, odnosno akc. cjelina.

Akcentat u desetercu može, dakle, stajati na svakom slogu osim na posljednjim slogovima, a raspored akcenata se ispostavlja kao rezultat silabičke ustrojenosti stiha. Govoreći silabičko-tonskim rječnikom možemo reći da 4. i 10. slog (i dalje sva parna mjesta u stihu) predstavljaju 'slaba mjesta' deseterca. Međutim, ova mjesta su istovremeno uslovljena silabičkim rasporedom iz kojeg proizilaze tonske okolnosti (tj. činjenica da se zadnji slog nalazi u zeugmi, tj. uvijek pripada istoj metričkoj (ritmičkoj) cjelini kao i 9. slog i s njom čini jednu ritmičko-govornu cjelinu u kojoj se zadnji slog ne naglašava). Ali pošto je ovo situacija 'preslikana' iz jezika i pošto se sa akcentom ne radi funkcionalno u gradnji ritma, čini se neopravdanim reći da je deseterac zbog toga i tonski (tj. silabičko-tonski) stih.

Iako se „idealna šema” deseterca sasvim rijetko ostvaruje u jezičkoj realizaciji stiha, nego samo u pjevanom – skandiranom obliku, ona bi se, ipak, mogla izraziti u obliku petostopnog troheja, jer je ona za narodnog pjevača ipak očigledno važna kao uzorak: | – | – || | – | – | –

Govoreći o odnosu ove idealne šeme i njene jezičke realizacije navodi Jakobson sljedeće:

„Okvirna shema deseterca sadrži jednu izrazito fonološku karakteristiku i cjeline stiha, naročito završetka stiha i oba polustiha i stope konačno slogova stiha. Ta šema lebdi i narodnom pjevaču pred očima, iako on nije u stanju da to apstrahuje [...]. Ova šema ne egzistira van pojedinačnih stihova i nju stihovi sasvim rijetko u potpunosti ostvaruju. Ali upravo ta nerazdvojna povezanost stalnog realizovanja okvirne sheme sa stalnim prevazilaženjem datih okvira i čini specifičnu umjetnost poezije. Konflikt između sheme i fonološke građe konkretnog stiha je stalno prisutan, nezavisno od recitatorske realizacije”²⁹⁰.

²⁹⁰ Jakobson, Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen 1933, u SW IV1966 Hague, Paris, str. 51-60. U prevodu, „O strukturi stiha srpskohrvatskih epova”, u knjizi Lingvistika i poetika, Nolit, Bg. 1966., str.153.-154.

Ova realizacija u stihu može po Jakobsonu biti trojaka:

- na osnovu deseteračke šeme (misli se na pjevanu metričku šemu sa 5 troheja),
- na osnovu izgovora, tj. da pjevač prati fonološku građu stiha (slijedi govorni akcenat) i
- na osnovu pjevačeve improvizacije (gdje on može pomjerati akcente i na parne slogove već prema sopstvenom ritmičkom osjećaju).²⁹¹

Nepodudaranje govornog i pjevanog iktusa je osnova diskusije između silabista i silabotonista. Tj. pitanje učešća akcenta u gradnji deseterca. Jasno je da akcenat nije apsolutno zanemarljiv. Međutim, mi smo vidjeli na primjeru naglašavanja jednosložnica da deseterac daje prednost parnosložnom ustroju članka i akcenatskih cjelina nad raspodjelom akcenata, pa ih često atonira čak i kad je taj akcenat dug i npr. na 1. slogu, (*On govori Fatimi djevojki*), tj. na 'jakom mjestu', rečeno silabičko-tonskim rječnikom.

Činjenicu nepodudaranja govornog i metričkog iktusa uočio je još i Vuk Karadžić. Kasniji silabisti koristili su taj podatak kao glavni dokaz da je narodni stih silabički, jer se ne može jednoznačno dokazati ulogu akcenta u ritmu deseterca, a povremena poklapanja govornog i metričkog iktusa tumačena su trohejskom prirodom jezika. Vuk se koristio melodijskim iktusom da bi objasnio česta pomjeranja govornog iktusa u stihu. Maretić je u *Metrici narodnih naših pjesama* odbacio mogućnost stopa u narodnoj poeziji, ali je u *Metrici muslimanskih epskih pjesama* priznao mogućnost melodijskog iktusa. Ovdje je bitno reći da je pjevačko (muzičko) porijeklo ovih pjesama toliko prisutno u svijesti konzumenata narodne poezije da, čak i kad se ove stihove govori, dolazi do zamjene govornog akcenta pjevačkim i navlačenja akcenta na neparne slogove. Ćorović navodi primjer fraziranja: *kròz svu Bòsnu i Hercègovinu*, iako je u govoru *Hèrcegovinu*, dakle sa akcentom na prvom slogu i on ovaj akcent naziva 'ritmičkim pjevanim' akcentom. Međutim, za našu analizu je ipak presudan govorni akcenat.

Mogućnost realizacije melodijskog iktusa pominjao je Maretić u svojoj *Metrici muslimanskih epskih pjesama* (1935.) naročito u vezi sa pojavom duljenja 9. sloga deseterca i tzv. kv. klauzulom. Kvantitativnu klauzulu uočio je Maretić još 1901. godine, ali je nije mogao objasniti. Mislio je da će je „samo vrstan muzikolog moći objasniti” (slično kao i sa pojavom nenaglašavaja 4. 8. i 10. sloga kod jednosložnica).

Ovdje se radi o sklonosti deseterca ka duljenju 9. sloga i to na dva načina. Ako je ovaj slog akcentovan onda on češće nosi dugi akcenat, a ako nije akcentovan onda pokazuje sposobnost da privlači neakcentovane dužine. Ova pojava do danas nije do kraja

²⁹¹ Isto, str. 154.

rasvijetljena. Ž. Ružić i ovu pojavu objašnjava silabičkim razlozima, a o raspodjeli akc. cjelina u drugom polustihu deseterca potpuno oprečno mišljenje ima N. Petković koji tu vidi „čisti tonski princip”,²⁹².

Maretić je pokazao da narodni pjevač u izboru dvosložnih riječi koje trebaju doći na kraju stiha daje prednost onim riječima koje imaju dug vokal, da popune deveti slog:

À kad hõdi svä se zèmlja trêse.

U slučaju da nijedna riječ nema dužinu onda u pravilu dolazi četverosložnica na kraj stiha, dakle po kriteriju formalne dužine riječi, pa narodni pjevač bira u takvim situacijama skoro uvijek raspored 2+4:

I ópasa || säblju dimìskiju.

Uopšte postoji ritmička tendencija da se kraća riječ stavlja ispred duže.

Maretić smatra da su duljinu na 9. slogu preuzeli kazivači od pjevača jer su instinktivno osjećali da je to karakterističan znak deseterca.

Ružić smatra da je narodnom pjesniku više stalo da izbjegne kratke dvosložnice nego da privuče duge, što se u principu svodi na isto. Ovaj fenomen je očigledno povezan sa težnjom da se naglasi završetak stiha. Odnosno ima veze sa intonacijskim signalom (kadencom-antikadencom) na kraju stiha. Pošto je ultima nenaglašena i pošto je to metrička konstanta, a deseterac je parnosložno ustrojen i ima dvosložno fraziranje, onda se slog ispred ultime kao njena tonska opozicija dulji zbog intonacijske tendencije da se stih završi kadencom ili antikadencom. Drugim riječima kratak 9. slog ne markira dovoljno kraj stiha u pjevanoj pjesmi pa se gubi melodijska opozicija i pad na 10. slogu (koji se može smatrati za šematsku sliku fraziranja u desetercu). Tako da kvantitativna klauzula podvlači trohejsku sliku kraja stiha. Međutim, nije se ni kvantitativna klauzula dosljedno ostvarivala u svim periodima. Maretić je ispitivao ovo pravilo po kriteriju dvosložnica sa dugim naspram dvosložnica sa kratkim slogom. U Vukovim zbirkama nalazi on odnos među takvim riječima 1:11,5 u korist dugih slogova. U bosanskim pjesmama je slika dvojaka. U Hörmanovim zbirkama je taj odnos sličan 1:12,71, kao i kod Petranovića 1:11,19. Međutim u trećoj knjizi Matice hrvatske je odnos 1:6,66, a u Jukić-Martičevoj zbirci sličan 1:6,37.²⁹³

Što bi moglo upućivati i na određeni pjevački stil i eventualnu regionalnu razliku.

²⁹² N. Petković, Jezik u književnom delu, Bg. 1975.

²⁹³ Maretić, Metrika muslimanske narodne epike, str. 198-199.

Svetozar Petrović je uočio da su stariji deseterci Kačićeva doba najčešće bez klauzule ili je odnos u njima čak u korist kratkih slogova. Maretić je u tome vidio regionalnu osobinu jer je našao i kod Vuka 14 pjesama iz Dalmacije s početka XIX vijeka kod kojih je pravilo o duljenju 9. sloga „bilo slabo razvito”.

Uočeno je dalje, da tamo gdje nema kv. klauzule kao nadomjestak se pojavljuje rima. Ovaj fenomen podsjeća na samu pojavu rime uopšte kada je u 4. i 5. vijeku otpala dužina kao distinktivno obilježje u latinskom jeziku²⁹⁴. Osim toga potvrdu ove uzajamnosti imamo u umjetničkom stihu, koji nema pravilo o kvantitativnoj klauzuli i kod njega se pojavljuje u pravilu rima.

Deseterac kao sintaksički zatvorena cjelina bez opkoračenja teži tako ka horizontalnom, sintagmatskom ustroju u kome vladaju parataksički odnosi i obično je bez rime. U desetercu kao i u narodnoj poeziji uopšte mnogo su češće tzv. unutrašnje rime (*Kud god išli || na Glasinac sišli; Nema ata || na kom nema rahta; Hajde bolje || na Orlovo polje, mandal svalih || a kanat odvalih; Bukovicu || i Orahovicu; na Kunaru || Babinu bunaru; dobro bije || dvije bedevije; Blago suncull i sjajnom mjesecu; Čardak prođe || pa do kule dođe; Kad svanuloll i sunce granulo*). Normalne rime između stihova su vrlo rijetke i uglavnom su ograničene na susjedne stihove: *Rasturio čoške na sokake – A udrio boje svakojake; U jabuci dragi kamenovi – Iz njih biju mavi plamenovi*. Ali pošto su ove rime potpuno sporadična pojava, njih treba posmatrati kao dio opštih glasovnih ponavljanja i paralelizama, kojima narodna poezija teži.

Deseteračke junačke pjesme nisu strofične, iako se u lirskim pjesmama pojavljuju pjesme u nesimetričnom desetercu koje pokazuju sklonost ka strofičnom ustroju.

3.6.2.1. Versifikacija *Hasanaginice*

Kao ilustracija dosada navedenog može poslužiti pregled versifikacije *Hasanaginice*. *Hasanaginica* je deseteračka balada zabilježena i objavljena u drugoj polovici XVIII vijeka. Zabilježio ju je talijanski opat i putopisac Alberto Fortis u knjizi *Viaggio in Dalmatia* (1774.).

²⁹⁴ „No k IV-V vv. N.e v grečeskom i latinskom jazikah proizašli važnije izmjerenija: perestala ošiščatsja razlika meždu dolgimi i kratkimi slogami, isčezla fonetičeskaja baza kvantitativnoj metriki”, Gasparov, Očerki istorii ruskogo sticha, Moskva, 1984., str. 9.

Već od samog zapisivanja postoje problemi kod čitanja nekih riječi Fortisovog zapisa. Tako su u literaturi otvorena pitanja značenja riječi: *podključavac*, *potpuno vjenčanje*, *nazve*, *uboške haljine*, *srca arđaskoga*, itd.

Prije nego pristupimo akcentuaciji pjesme treba reći da su pjesmu već akcentuirali mnogi autori, a između ostalih: Benešić, A. Peco, Ž. Ružić i dr.²⁹⁵ U dosadašnjim akcentuacijama su se iskristalisali i osnovni problemi. Akcentuacija zavisi i od verzije pjesme. Tako je Fortisov zapis zbog nekoliko 'tamnih' mjesta doživljavao mnoge ispravke, a Vuk Karadžić je u prvom svom izdanju pjesme čak dodao dva stiha.

Svi dosadašnji autori primjenjuju štokavski 4-akcenatski sistem naglašavanja sa prenošenjem akcenata na proklitike i zadržavanjem dužina. Ružić je kod prenošenja silaznih akcenata na proklitike najdosljedniji, ali smo mi neke od tih slučajeva na osnovu vlastitog osjećaja izostavili (npr. *ôd petero dice*). Osim toga Ružić je u nekoliko riječi upotrijebio dijalekatsku akcentuaciju pa akcentuje npr. *daròvala* umjesto *därovala*.

Postavlja se i pitanje naglašavanja veznika koji u skandiranju ostvaruju metričke iktuse, a koji su u normalnom izgovoru neakcentovani. Benešić je tu najdosljedniji pa naglašava sve veznike i tako dobija dosljednu trohejsku sliku.

Ružić kao i Peco u pravilu ne akcentuje takve riječi. Mi smo u pravilu akcentovali one veznike koji se u stihu ponašaju kao samostalne izgovorne cjeline, tj. koje su odvojene nekom pauzom. Tako smo naglasili riječi *nit su*, *nego*, *već bi*, *već je*, *ter je*, *kada*, *mimo*.

Postoji i niz stihova gdje se na 2. slogu pojavljuje naglašena jednosložnica:

da vrât lomi; Da môj brate ...; Da grê s njime ...; a dvjê cere ...; Već njû daje ...; Da njôj piše ...; A dvâ sina ...; Da mî tebi ...; A tô gleda; Kad tô čula.

Mi u svim tim slučajevima naglašavamo takve jednosložnice, jer su sve u pravilu pod dugim silaznim akcentom i akcenat se ostvaruje. S druge strane smo jednosložnice na 1. slogu ispred višesložnice sa akcentom na 1. slogu dezakcentovali: *Ōn boluje*, *dūg podključavac*. Ružić na nekoliko mjesta naglašava takve jednosložnice zbog logičkog akcenta, ali se u primjeru *još kaduna bratu se moljaše* taj argument čini neubjedljivim.

Zatim postoji pitanje naglašavanja vlastitih imena. Naročito su u tom pogledu sporna imena *Hasan-aga* i *Hasan-aginica*. Negdje se ta imena pišu kao polusloženice, a negdje kao složenice. Ružić i Peco naglašavaju *Hasanaga* na 1. slogu i sa jednim akcentom, s tim što Peco piše riječ kao polusloženicu *Hàsan-aga*, dok Benešić ima 2 akcenta naglašavajući i drugi dio riječi *-àga*.

²⁹⁵ A. Peco, Akcenatska čitanka za više razrede osnovne škole, Bg. Naučna knjiga, Bg. 1973., Ž. Ružić, „Versifikacija Asanaginice” u knjizi Nad zagonetkom stiha, Književna zajednica Novog Sada 1986., str.180-192.

Mi se opredjeljujemo također za jedan akcenat, pošto je takav izgovor (*Hàsanaga*) u običnom jeziku prirodni i češći.

Kad je u pitanju naglašavanje same riječi *Hasanaginica* tu imamo malo složeniju sliku. Benešić piše riječ kao polusloženicu i naglašava je sa 2 akcenta *Hàsan-àginica*, Ružić je piše kao složenicu sa jednim akcentom na 1. slogu *Àsanaginica*, a Peco je piše kao polusloženicu sa dva akcenta *Hàsan-agìnica*. Prvi akcenat je bez sumnje na 1. slogu, a ostaje otvoreno pitanje drugog, sekundarnog akcenta i na kom je mjestu. U svakom slučaju nama se čini da je sekundarni akcenat ispravniji na 3. slogu, kako ga stavlja Benešić, a ne na 4. slogu kako ga stavlja Peco. Iako se može ostvariti samo dužina na 3. slogu *Hasanāginica*. Mi tendiramo ka mogućnosti sa dužinom, koja ostvaruje ritmički iktus, ali zbog činjenice da ovdje imamo 6-složnu riječ, ipak bilježimo sekundarni akcenat na 3. slogu. Usput se može reći da se u većini bosanskih govora šestosložnice ovog tipa skraćuju za jedan slog pri čemu se geminira pretposljednji slog pa imamo oblik: *Hàsanagīn'ca*.

Mi smo za ovu priliku uzeli transkripciju Fortisovog teksta koju je izvršio Alija Isaković u svojoj monografiji *Hasanaginica*.²⁹⁶

Metrička šema balade odgovara u osnovnim crtama onome što je gore navedeno za metričke odlike nesimetričnog deseterca.

Hasanaginica

<i>Štō se b'jēlī u gōri zēlenōj?</i>	- - - - - -
<i>Al' su sn'jēzi, al' su lābutovi?</i>	- - - - - - - -
<i>Da su sn'jēzi vēc bi okòpnuli,</i>	- - - - - - -
<i>Lābutovi vēc bi polētjeli.</i>	- - - - - - -
<i>Nīt su sn'jēzi, nīt su lābutovi,</i>	- - - - - -
<i>Nēgo šātor àgē Hāsan-agē.</i>	- - - - - -
<i>On bōlujē u rānama ljūtīm.</i>	- - - - - - -
<i>Óblazī ga mātēr i sēstrica,</i>	- - - - - - -
<i>A ljùbōvca od sfīda ne mògla.</i>	- - - - - - -
<i>Kād li mu je rānam' bōljē bílo.</i>	- - - - - -
<i>Ter pōrūčā vjērnōj ljúbi svòjōj:</i>	- - - - - -
<i>„Nè čekāj me u dvóru b'jēlōmu,</i>	- - - - - - -
<i>Ni u dvóru, ni u ròdu mōmu!”</i>	- - - - - - -
<i>Kad kāduna r'jēči razùmjela,</i>	- - - - - - -
<i>Jōš je, jādna, ù tōj mīslī stāla,</i>	- - - - -
<i>Jēka stāde kónjā oko dvóra:</i>	- - - - - -
<i>I pōbježe Hāsanàginica</i>	- - - - - - -

²⁹⁶ A. Isaković, *Hasanaginica 1774-1974*, Svjetlost Sarajevo, 1975.

<i>Da vrât lòmī kúlē niz pëndžere,</i>	- - - - - -
<i>Zà njòm trčū dv'je cére djèvōjke:</i>	- - - - - -
<i>„Vrâti nam se, milâ mâjko naša!</i>	- - - - - -
<i>Níje óvō bábo Hâsan-aga,</i>	- - - - - -
<i>Vec dàidža Pintórović bēže.”</i>	- - - - - - -
<i>I vrâti se Hâsanàginica,</i>	- - - - - - -
<i>Tēr se vjěšā brātu oko vrâta:</i>	- - - - - -
<i>„Da, môj brâte, vĕlikē sramòtē,</i>	- - - - - -
<i>Gdī me šāljē od pĕtero dīcē!”</i>	- - - - - -
<i>Bēže mūčī, ne gòvorī ništa,</i>	- - - - - -
<i>Vec se māsā u džĕpe svionē</i>	- - - - - - -
<i>I vādī njōj knjīgu oprošćenja,</i>	- - - - - - -
<i>Da ùzimljē pòtpunō vjenčánje,</i>	- - - - - - -
<i>Da grĕ s njīme mâjci uzatráge.</i>	- - - - - -
<i>Kad kāduna knjīgu proūčila,</i>	- - - - - - -
<i>Dvā je sīna u čĕlo ljúbila,</i>	- - - - - -
<i>A dv'jē cére u rúmenā líca,</i>	- - - - - -
<i>A smālahnīm u bĕšici sīnkom</i>	- - - - - - -
<i>Od'jĕliti nikāko ne mògla,</i>	- - - - - - -
<i>Vĕc jē brätac zā rūke úzeo,</i>	- - - - - -
<i>I jĕdva jē s' sīnkom ràstavio,</i>	- - - - - - -
<i>Tēr jē mĕcĕ k sĕbi na kónjca,</i>	- - - - - -
<i>S njóme grĕde dvóru bijĕlōmu.</i>	- - - - - -
<i>U ròdu je málo vr'jĕme stāla,</i>	- - - - - -
<i>Mālo vr'jĕme, ni nĕdjelju dánā,</i>	- - - - - -
<i>Dòbra káda, i od rōda dòbra,</i>	- - - - - -
<i>Dòbru kádu prōsĕ sà svĕh stránā,</i>	- - - - -
<i>A nājveće ìmoskī kādija.</i>	- - - - - - -
<i>Kāduna se brātu svōme mōlī:</i>	- - - - - -
<i>„Aj tàkō te ne žĕlila, brāco!</i>	- - - - - - -
<i>Nĕmōj mĕne dávat za níkoga,</i>	- - - - - -
<i>Da nĕ pucā jādno sŕce mòje</i>	- - - - - -
<i>Glĕdajūci siròtice svòje.”</i>	- - - - - - -
<i>Ali bēže nĕ hajāše ništa,</i>	- - - - - - -
<i>Vec njū dājē ìmoskōm kādiji.</i>	- - - - - -
<i>Još kāduna brātu se mōljāše</i>	- - - - - - -
<i>Da njōj pīšĕ lístak b'jĕlĕ knjĕgĕ,</i>	- - - - -
<i>Da je šāljē ìmoskōm kādiji:</i>	- - - - - - -
<i>„Djĕvōjka te l'jĕpo pōzdravljāše,</i>	- - - - - - -
<i>A ù knjīzi l'jĕpo te mōljāše,</i>	- - - - - - -
<i>Kad pòkupīš gospòdu svätove,</i>	- - - - - - -

<i>Dūg pùl'duvak nòsi na djèvòjku:</i>	— — — — — — —
<i>Kàda bŭdē àgi mĭmo dvóra,</i>	— — — — —
<i>Nek nè vidĭ siròtice svòje.”</i>	— — — — — — —
<i>Kad kàdiji b'jēlā knjĭga dōde,</i>	— — — — — —
<i>Gospòdu je svāte pòkupio,</i>	— — — — — — —
<i>Svāte kŭpĭ grédē po djèvòjku.</i>	— — — — — —
<i>Dòbro svāti dōšli do djèvòjke</i>	— — — — — —
<i>I zdrāvo se povrātĭli s njòme.</i>	— — — — — — —
<i>A kad bíli àgi mĭmo dvóra,</i>	— — — — — —
<i>Dv'jē je cére s pēndžerē glēdahŭ,</i>	— — — — — —
<i>A dvā sĭna prĭd nju ishódahŭ,</i>	— — — — — —
<i>Tēre svòjōj mājci govórahŭ:</i>	— — — — — —
<i>„Vrātĭ nam se, mĭlā mājko náša,</i>	— — — — — —
<i>Da mĭ tēbi ūžĭnati dámo!”</i>	— — — — — —
<i>Kad tō čŭla Hāsanāginica,</i>	— — — — — —
<i>Starišĭni svātōv govòrila:</i>	— — — — — — —
<i>„Bōgom brāte, svātōv starišĭna,</i>	— — — — — —
<i>Ūstavi mi kònje uza dvóra,</i>	— — — — — — —
<i>Da dārujēm siròtice mòje.”</i>	— — — — — — —
<i>Ūstaviše kònje uza dvóra.</i>	— — — — — — —
<i>Svòju dĭcu l'jēpo dārovāla,</i>	— — — — — —
<i>Svākōm sĭnku nāzve pòztlācēnē,</i>	— — — — — —
<i>Svākōj céri čòhu do poljàne;</i>	— — — — — —
<i>A mālomu u bēšĭci sĭnku,</i>	— — — — — — —
<i>Njĕmu šālĭjē ū bošĭci hālĭjine.</i>	— — — — — —
<i>A tō glēdā jŭnāk Hāsan-aga,</i>	— — — — — —
<i>Ter dōzĭvlĭjē dō dvā sĭna svòja:</i>	— — — — — —
<i>„Hòd'te āmo, siròtice mòje,</i>	— — — — — —
<i>Kād se nēce smĭlovati nā vās</i>	— — — — — —
<i>Mājka vāša srca hrdāvskōga!”</i>	— — — — — —
<i>Kad tō čŭla Hāsanāginica,</i>	— — — — — —
<i>B'jēlĭm lícem ū zemlĭju ūd'rila,</i>	— — — — — —
<i>Ūpŭt se je s dŭšom rāstavĭla</i>	— — — — — — —
<i>Od žālosti glēdajŭc' siròta.</i>	— — — — — — —

Balada ima 92 stiha i počinje tzv. slovenskom antitezom. Ima dosljedno primijenjene metričke konstante deseterca, tj. izosilabičan ustroj i podjelu cezurom na dva članka poslije 4. sloga, te nenaglašene 4. i 10. slogove.

Broj akcenata je promjenljiv kod različitih ispitivača. Tako je Benešić nabrojao 354 akcenta naglašavajući u pravilu nenaglašene početne slogove očigledno težeći strožijem ispunjenju

trohejske šeme, a Ružić ima 312 akcenata. Po našem brojanju u pjesmi imamo 332 akcenta (akcenatske cjeline).

Raspored akcenatskih cjelina u pjesmi je sljedeći: u prvom polustihu su najbrojnije četverosložnice (prave ili neprave) - pojavljuju se u 56 slučajeva, kombinacija 2+2 se pojavljuje u 34 stiha, a samo u dva slučaja se pojavljuje raspored 1+3. U drugom polustihu je najbrojnija kombinacija 2+4 (32 puta), 4+2 dolazi u 20 stihova; u 17 stihova dolazi kombinacija 3+3; te 14 puta kombinacija 2+2+2. U jednom stihu dolazi kombinacija 1+2+3 (... *lđvje čere djevojke*), a u 6 stihova je polustih potpunjen šestosložnicom (*Hasanaginica*). Od 228 granica između akc. cjelina 212 ih pada ispred neparnog sloga ili 92,90 %, a samo 16 njih ili 7,1% pada ispred parnih slogova. Ovakav raspored snažno podvlači parnosložno fraziranje stiha i s tim u vezi trohejsku tendenciju.

Raspored akcenata *Hasanaginice* pokazuje relativnu trohejsku tendenciju. Raspored izgleda ovako:

Slog:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Br akcenata	44	41	50	0	68	21	32	33	43	0
%	47,82	44,57	54,35	0	73,91	22,83	34,78	35,87	46,74	0

Od ukupnog broja akcenata 237 ih pada na neparne slogove što čini 71,39 %, a 95 akcenata ili 28,61% pada na parne slogove. Iz rasporeda akcenata se može zaključiti da se trohejska tendencija očituje naročito na 2. i 3. stopi, tj. između 3. i 4., te 5. i 6. sloga, a 5. slog je i najčešće naglašen.

Na 9. slogu se pojavljuje 13 dužina realizovanih kao sekundarni (melodijski) iktusi. Izgleda da se pravilo o kvantitativnoj klauzuli u *Hasanaginici* ne ostvaruje tako dosljedno. Naime, od 43 akcentovana 9. sloga samo ih je 13 dugih dok je ostalih 30 kratkih. Razlozi ovome izostajanju klauzule mogu biti regionalne prirode (možda dijalekatske), kao što je to tumačio Maretić. Geneza kv. klauzule je do danas nejasna i ostaje da se ispita da li je deseterac sa kv. klauzulom mogao imati zaseban razvoj neovisno od opšte slovenske deseteračke tradicije, ili se ona uistinu pojavila kao pjevački manir.

Trohejska tendencija je tako snažnije podvučena rasporedom granica, iako je i raspored akcenata uglavnom na neparnim slogovima. Čisti petostopni trohej ostvaruje se, međutim, samo 2, odnosno 3 puta (u stihovima 15. i 60., te u stihu 43.). Da je trohejski tok ritma, ipak snažan i osjetan sluhom može da posluži i činjenica da je Goethe baladu preveo u troheju

pokušavajući da oponaša njen autentični ritam, iako je i u njemačkom i u talijanskom jeziku već postojao prijevod u jambu.

Zatvoreni slog se na kraju stiha pojavljuje samo 5 puta.

Balada nije strofična, a rima, koje u pravilu nema u desetercu, pojavljuje se u sedam parova – susjednih stihova (i to u stihovima 12. i 13.; 14. i 15. ; 31. i 32.; 48. i 49.; 55. i 56.; 67. i 68.; i 90. i 91.) i u svim tim slučajevima se od rimovanih stihova obrazuju intonacijski parovi, kod kojih je prvi stih označen antikadencom, a drugi rimovani stih kadencom. U baladi se u pravilu ne pojavljuje opkoračenje tj. stih ima linearan ustroj.

U *Hasanaginici*, međutim, osim pojedinačnih rima možemo konstatovati i mnoštvo unutarnjih rima ili paralelizama kao jedan od osnovnih poetskih principa i to paralelizme na svim nivoima. Tako imamo asonance u različitim stihovima sa snažno naglašenim izborom npr. tamnih vokala u kombinaciji sa paralelizmima grupe sonanata :

Ni u dvoru ni u rodu momu. (I,U,O,U,I,U,O,U,O,U : N,D,V,R,N,R,D,M,M).

Kasnije u pjesmi imamo iste asonantske, kao i aliteracijske paralelizme u stihu:

Dobra kada i od roda dobra (O,A,A,A,I,O,O,A,O,A : D,B,R,K,D,D,R,D,D,B,R).

Na početku pjesme već imamo slovensku antitezu koja je sva od paralelizama i ekvivalencija. Dalje bilježimo snažne akustičke ekvivalencije unutar stiha: *Nego šator age Hasan-age* (nego:age; Hasan:age). Iste paralelizme imamo i na nivou stihova:

Kad kaduna riječi *razumjela*

Još je *jadna* u toj *misli stala*

U prvom citiranom stihu imamo unutarstihovnu ekvivalenciju u obliku ponavljanja riječi *kad* kao dio sljedeće riječi u *kaduna*. Ista riječ (*kaduna*) tvori ekvivalencijski par sa riječju *jadna* u sljedećem stihu. Završetak 1. stiha (*razumjela*) tvori dvojak paralelizam sa krajem sljedećeg stiha i to akustički oblici ... *jela: stala* i dalje semantički oblici *razumjela : misli*.

Daljnji paralelizmi kako zvučni tako i značenjski su:

Nije ovo babo Hasanaga

Već daidža Pintorović beže

Ovaj stihovni par pokazuje daljnje stroge semantičke ekvivalencije: *nije:već; babo:daidža; Hasanaga:Pintorović beže*.

Ovakvi paralelizmi se nekad ostvaruju i na većem prostoru, tj. ekvivalencijski par može biti razdvojen većim brojem stihova:

I pobježe Hasanaginica : I vrati se Hasanaginica.

Ovaj drugi stih dalje tvori čitav niz paranomazijskih paralelizama u stihovima koji mu slijede: *Ter (se vješa) bratu (oko)vrata, Da (moj) brate (velike) sramote*, itd.

Paralelizmi se dešavaju dalje i u okviru jednog stiha: *Da gre s njime majci uzatrage*.

Drugi paralelizmi se opet razvijaju kroz nekoliko stihova:

Kad kaduna knjigu proučila

Dva je sina u čelo ljubila

A dvje ćere

Da ne puca jadno srce moje

Gledajući sirotice svoje

Gospodu je svate pokupio

Svate kupi grede po djevojku

Dobro svati došli do djevojke

U ovom odsječku imamo čitav niz paralelizama između riječi *svate* u sva 3 stiha, zatim ekvivalenciju između *pokupio:kupi*; kao i *grede:došli*; te završeci 2. i 3. stiha po djevojku do djevojke. U cijelom odsječku preovladavaju vokali *o*, a od suglasnika su dominantni *g* i *d*, *p* i grupa *sv*. Na kraju pjesme imamo scenu darivanja koja je takođe izgrađena na paralelizmima:

Dvje je ćere gledahu

A dva sina ishođahu

..... govorahu.

Uopšte pokazuje *Hasanaginica* tipičnu metričku sliku narodnog silabičkog deseterca sa naglašenim silabičkim odnosima, paralelizmima raznih nivoa i relativni trohejski raspored akcenata, kao sekundarnu karakteristiku.

3.6.2.2. Raspored akcenata i akcenatskih cjelina u desetercima

Akcentnsku sliku *Hasanaginice* možemo potkrijepiti statistikom i u nekim drugim desetercima, koji imaju više-manje sličnu sliku:

Pjesme	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	Ukupno akcenata	Akcenti na neparnim slogovima	Akcenti na parnim	slogova/ ²⁹⁷ akcentu
Hasanaginica	44	41	50	0	68	21	32	33	43	0	332	237	95	2,77
%	47,82	44,57	54,35	0	73,91	22,83	34,78	35,87	46,74	0		71,32	28,61	
Gazi Husrevbeg vodi svatove	556	280	487	0	622	236	297	380	293	0	3151	2255	896	2,74 2,65*
%	64,42	32,44	56,43	0	72,07	27,35	34,41	44,03	33,95	0		71,56	28,44	
Derzelez Alija	141	53	125 +7	0	114	80	51 +12*	99	74 + 13*	0	737	505	232	2,65 2,54*
%	71,93	27,05	67,34	0	58,16	40,81	32,14	50,51	44,38	0		68,52	31,48	
Imal' jada ko kad akšam pada	3	3	4	0	5	1	3	2	4	0	25	19	6	2,40
%	50,0	50,0	66,66	0	83,33	16,66	50	33,33	66,66	0		76,00	24,00	
											4245	3016	1229	
Prosjek %	58,27	38,52	61,20	0	71,32	27,46	37,02	40,39	48,75	0		71,05	28,95	2,65

Iz date tabele vidimo da su neparni slogovi dosta češće naglašeni nego parni. Omjer je 71,05% : 28,95% u korist neparnih. Ali nijedan slog nije u prosjeku naglašen više od 75,0%. Prosječan broj slogova po jednom akcentu iznosi 2,65, ali na taj broj utiče prilično nizak raspored sevdalinke *Imal jada ko kad akšam pada*, koja ima samo 2,40 slogova po akcentu i time ima znatno manji broj slogova od klasičnih epskih deseteraca, koji imaju uglavnom prosjek iznad 2,7 slogova po akcentu.

Na primjeru sljedeće tabele pokazaćemo raspored i zastupljenost akcenatskih cjelina po polustihovima u narodnom desetercu:

²⁹⁷ Brojevi sa zvijezdicom označavaju prosjek uzimajući u obzir i nenaglašene dužine koje ostvaruju iktuse.

Pjesme	1. polustih	2. polustih	Zastupljenost akc. cjelina u pjesmi
<i>Hasanaginica</i>	1) 2+2 (56,52%) 2) 4 (43,48%)	1) 2+4 (31,52%) 2) 2+2+2 (25,00%) 3) 3+3 (20,65%) 4) 4+2 (18,48%) 5) 6 (4,34%)	2-slž. (x183) = 55,62% 4-slž. (x101) = 30,70% 3-slž. (x40) = 12,16% 6-slž. (x5) = 1,52 %
Ukupno akc. Cjelina			329
<i>Gazi Husrevbeg vodi svatove u Stambol</i>	1) 2+2 (x450) = 52,14% 2) 4 (x406) = 47,05% 3) 1+3 (x7) = 0,81%	1) 2+4 (x383) = 44,38% 2) 3+3 (x236) = 27,37% 3) 4+2 (x140) = 16,22% 4) 2+2+2 (x96) = 11,24%	2-slž. (x1719) = 54,55% 4-slž. (x929) = 29,48% 3-slž. (x484) = 15,36% 1-slž. (x12) = 0,38% 6-slž. (x3) = 0,10%
Ukupno akc. cjelina			3147
<i>Đerzelez Alija</i>	1) 2+2 (x121) = 61,73% 2) 4 (x75) = 38,26%	1) 2+4 (x65) = 33,16% 2) 3+3 (x65) = 33,16% 3) 4+2 (x48) = 24,48% 4) 2+2+2 (x18) = 9,18%	2-slž. (x409) = 56,26% 4-slž. (x188) = 25,86% 3-slž. (x130) = 17,88%
Ukupno akc. cjelina			727
<i>Imal jada ko kad akšam pada</i>	1) 2+2 (x4) = 66,66% 2) 4 (x2) = 33,33%	1) 2+2+2 (x3) = 50 % 2) 3+3 (x1) = 16,66% 3) 2+4 (x1) = 16,66% 4) 4+2 (x1) = 16,66%	2-slž. (x17) = 73,91% 4-slž. (x4) = 17,39 % 3-slž. (x2) = 8,69 %
Ukupno akc. Cjelina			23
Ukupan broj i frekventnost ispitanih akcenatskih cjelina u desetercima			4226 akc. cjelina 2-slž. (x2328) = 55,08 % 4-slž. (x1222) = 28,92 % 3-slž. (x656) = 15,52 % 1-slž. (x12) = 0,28 % 6-slž. (x8) = 0,19 %

Iz date tabele vidimo da je u svim pjesmama ubjedljivo najzastupljenija 2-složna akcenatska cjelina. Od ukupno 4226 akcenatskih cjelina 2-složnice čine 2328 ili 55,10%, druge po naglašenosti su 4-složnice, kojih ima 1222 i one čine 28,92%, 3-složnice predstavljaju 15,52%, jednosložnice predstavljaju 0,28%, te 6-složnice 0,20% akcenatskih cjelina.

Tako da se na kraju može zaključiti da je tzv. junački deseterac u svojoj osnovi silabički stih, koji je u toku vremena imao svoju upotrebnu vrijednost kao pjevani stih sa 5-stopnim trohejskim oblikom, koji je donekle uticao i na jezičku realizaciju, a prije svega u izboru akcenatskih cjelina, od kojih 2-složnice i 4-složnice čine apsolutnu većinu (85%) i time potvrđuju parnosložno fraziranje kome deseterac teži i iz koga proizilazi tzv. trohejski raspored akcenata.

3.6.3. Dvanaesterac

Dvanaesterac je relativno rijedak narodni stih. Ima stabilnu silabičku strukturu 6+6, sa stalnom cezuroom na 6. slogu.

<i>Slāvūj ptīca mālā, svākom pjēsnu dāla,</i>	- - - - - -
<i>A mēni junāku, trī tūge zādala.</i>	- - - - - - - -
<i>Prvā mi je tūga, što jā nēmam drūga.</i>	- - - - - - -
<i>Drūgā mi je tūga, na srdāšcu mōme,</i>	- - - - - - - -
<i>Štō je mēne mlāda ožēnila mājka.</i>	- - - - - - -
<i>Trēcā mi je tūga, vālja ūmrijēti.</i>	- - - - - - - -
<i>Kōpājte mi mēzār na Rāvnōm sōkāku,</i>	- - - - - - - -
<i>Vēžite mi dōgu niže mōjih nōgu,</i>	- - - - - - -
<i>Nek' mōj dōgo znādē dā me ne imādē!</i>	- - - - - - -
(Žero, str. 344.)	

Vidimo da je cezura dosljedno sprovedena na 6. slogu, a od tonskih konstanti pada u oči stalna nenaglašenost posljednjih slogova polustihova (6. i 12. slogovi), kao i 4-og sloga. Akcenti padaju uglavnom na neparne slogove i od 42 akcenta 34 njih padaju na neparne slogove ili 81,00% i oni su 'jako vrijeme' stiha. Ali samo je 5. slog naglašen 100%. A teško je uočiti neku stopnu pravilnost. Polustihovi mogu biti popunjeni od 2-složnica, 4-složnica i 3-složnica. U pjesmi imamo 42 akc. cjeline od kojih su 2-složnice ubjedljivo najčešće. Njih

ima 27 ili 64,28%, a zatim dolaze 4-složnice 9 puta (21,42%) i 3-složnice 6 puta ili 14,28 %. Najčešći raspored u prvom polustihu je 4+2, a u 2. polustihu je raspored vrlo šarolik. U narodnim dvanaesticima postoje 4 osnovne silabičke kombinacije kojima su popunjen polustihovi: a) 4+2; b) 2+2+2 ; c) 3+3 i d) 2+4.

Kod Vuka ima također nekoliko ovakvih pjesama.

Djèvōjka junáku || prsten pòvraćala
Nâj ti prsten mômče || môj te rôd në ljübī
Ni òtac ni mâjka || ni brät ni sëstrica.
(Vuk I., 438.)

Maglajlić navodi jedan primjer dvanaesterca kod pjevača Šahinpašića :

Ràzbolje se Zârka || na mâjčinōm krīlu.
Pítala jē mâjka: || ”štä je tëbi, Zârka?”
„Nè pitāj me, mâjko, || môrām ùmrijēti!”
„Jè l ti žäo Zârka, || sìtnījeh sokákā?”
„Nīje mëni žäo || sìtnījeh sokákā,
ni pò njima, mâjko, || mlâdījeh momákā,
već je mëni žäo || kàtanīna mláda.”
(Maglajlić, 1999.)

Verziju ove pjesme smo gore naveli od Orahovca kao 6-terac. To nam samo pokazuje kako je način pjevanja (govora) i snaga cezure odlučujuća za dati oblik. Tako imamo i kod Vuka brojne primjere istih pjesama različito zapisanih uz naznaku „ovo isto samo malo drugačije“. Tako su neki 5-erci zabilježeni kao lirski 10-erci, često se različito zapisuju oblici 8+5 kao 13-erci kao i 8+6 kao 14-erci i sl. Tako da se narodni dvanaesterac čini kao sklop dvaju šesteraca.

U narodnoj bosanskoj poeziji sasvim su rijetki 3-složni (4+4+4) dvanaesterci koje nalazimo najčešće u tužbalicama.

Narodni dvanaesterac je dosta rijedak i pokazuje osnovna pravila narodne silabičke metrike po kojoj se broj slogova u stihu nikad ne dovodi u pitanje, a raspored akcenata je obično trohejski sa obavezno nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova, koji su jedina metrička konstanta. Osim stalne cezure na 6. slogu nema organske povezanosti sa starijim umjetničkim dvanaesticem, pogotovo dvostrukorimovanim, kakvim je pisana

srednjovjekovna dalmatinska i dubrovačka poezija, a sporadično se javljao i u starijoj bosanskoj franjevačkoj poeziji (Matija Divković).

Dvanaesterci, kao ni deseterci, uglavnom nemaju rime, iako su dosta česte unutrašnje rime: *Slavuj ptica mala || svakom pokoj dala*. A vanjske rime se pojavljuju kao dio širih paralelizama u obično susjednim stihovima: *sokaka-momaka*. Strofičnost je kao i uopšte u narodnoj poeziji nepoznata, iako se u nekim lirskim pjesmama (sevdalinkama) uočava tendencija ka strofičnom ustroju, koja je u pjevanju označena pripjevom.

Narodni dvanaesterac će se u umjetničkoj poeziji modernista etablirati kao prestižni oblik sa pojačanim stopnim ustrojem i nešto strožijim rasporedom akcenata, te obaveznom rimom, a prije svega kao trohejski oponent jamskom jedanaesteru.

3.7. Silabičko-taktne pjesme

Prelazni oblik između silabičkog i tonskog narodnog stiha jesu oblici silabičkog stiha, koji imaju kao pripjev tonski 3- ili 5-složni članak. Takve stihove možemo uslovno nazvati silabičko-taktnim/tonskim pjesmama. Ovim nazivom želi se ukazati na činjenicu da su ovi stihovi također silabički, ali i na to da im je u klauzuli uvijek jedna ista metrička figura sa istim brojem iktusa: jednim ili dva, već prema tome da li je klauzula 3- ili 5-složna. Tj. to su uglavnom ranije pomenuti silabički oblici prošireni tonskim pripjevom.

U ovu grupu spadaju sljedeći stihovi:

- dvočlani sedmerac oblika 4+3
- tročlani jedanaesterac oblika 4+4+3 (8+3)
- tročlani trinaesterac oblika 4+4+5 (8+5)
- tročlani četrnaesterac oblika 4+4+6 (8+6)
- četveročlani petnaesterac oblika 4+4+4+3 (8+7)

Ovi oblici imaju u pravilu silabički ustroj, a samo je klauzula (završetak) u stihu tonskog karaktera, i to sa 1 iktusom (3-složni, najčešće daktilski članak) ili sa 2 iktusa (5-složni članak). Tročlani 14-erac i 4-člani 15-terac su izrazito rijetki oblici i javljaju se samo sporadično. Uz to je 14-erac često i čisti silabički stih, jer 6-složni članak nema obavezno tonski ustroj, ali zbog ritmičke sličnosti, kao i sličnosti silabičkog ustroja sa trinaestercem ubrajamo ga u ovu skupinu.

Ovi kombinovani oblici silabičkog stiha mogu prelaziti i u čisti tonski oblik.

3.7.1. Sedmerac

Sedmerac je dosta čest stih u narodnoj poeziji. Ovaj stih je primarno silabički, kao i većina ostalih narodnih stihova, ali se sporadično pojavljuje i kao 3-iktusni stih sa obaveznom 3-složnom klauzulom. On se u pravilu sastoji iz 4-složnog prvog polustiha i 3-složnog završetka.

Pòšla / Mâra || nà vodu
Zà njom / Jôvo || na kònju:
„Dâj mi / Mâro || vódice
Nè dām / bògme || nì kapljē,
Dä tī / srce || ìskapljē,
Za sìnoćnjē || bèsjede.
(Petranović knj. I, str. 190.)

Dok je I. polustih podjednako često popunjen kako oblikom 2+2 tako i 4-složnicama, drugi polustih je u pravilu jedna trosložnica, i ima češće daktilski završetak, iako se javljaju i amfibraški završeci (*na konju*). Prvi polustih može imati jedan ili dva iktusa, a drugi, dakle, samo jedan. Sedmerac može preći i često prelazi u čisti 3-iktusni stih.

Kod Orahovca nalazimo jedan sedmerac koji ima donekle nepravilnu iktusnu strukturu. To je pjesma *Pošetao Mujo mlad*:

Pošétao || Mújo / mlâd
Niz čàršiju || ràspasān.
Glëdala ga || Jèlena
Sä visòkā || pëndžera:
-Kúđ si pòšō, || Mújo mlâd,
niz čàršiju || ràspasān?
-Trâžim gdjè ću || nòćiti
i djèvōjku || ljúbiti!
(Orahovac, str. 456.)

Tako da ovaj stih ima ispravnu silabičku sliku, ali zbog iktusa na posljednjim slogovima ritam prelazi u tonski 3-iktusni stih.

Ovaj sedmerac kao i većina ostalih narodnih stihova nema rimu i nije strofičan. Sedmerac se koristio i u starijoj pisanoj poeziji, pa je jedan od najčešćih oblika alhamijado poezije, gdje on osim rime često ima još i refren.

Sljedeći oblik ovakvog kombinovanog silabičko-taktnog stiha je narodni jedanaesterac. Narodni jedanaesterac je različit od umjetničkog jer se najčešće pojavljuje u kombinaciji 8+3 i ima sličnu strukturu kao i sedmerac (4+3), tj. trosložnu klauzulu, najčešće daktilsku i samo je dulji za jedan 4-složni članak, odnosno ima oblik simetričnog 8-merca produženog jednim 3-složnim (najčešće daktilskim) dodatkom kao završetkom.

Oblik 4+4+3 je najčešći, a vrlo rijetko se pojavljuje 5+6 koji će u umjetničkoj poeziji XIX vijeka postati najomiljeniji i najprestižniji stih. Kod Vuka ga ima svega u tri pjesme.

Brâla bi sâsu,|| ljúbila bi Vâsu
brâla bi sítu,|| ljúbila bi Mítu.

3.7.2. Jedanaesterac (tročlani 4+4+3)

Narodni jedanaesterac ima oblik 4+4+3. I kod ovog stiha se Vuk dvoumio po pitanju mjesta cezure, tj. da li je cezura iza 4. ili iza 8. sloga ili iza oba, ali se ipak odlučuje za cezuru poslije 8. sloga: „ja ću za sad reći da je pravi odmor poslije 4. stope”²⁹⁸. Maretić stavlja dvije cezure kao i Zima i Wollner, jer smatra da kad bi se stavljao *odmor* samo poslije 4. sloga da bi drugi polustih (članak) od 7 slogova bio predug, a pošto nema jednočlanih stihova od 8 i 7 slogova on se opredjeljuje za dvije cezure. Maretić još dodaje da ovakvih stihova „nema baš mnogo, ali opet ima ih više nego dvanaesteričkih”²⁹⁹. Ovaj jedanaesterac se može tumačiti kao simetrični osmerac proširen jednim 3-složnim člankom, a s druge strane zbog trosložnog završetka sličan je 7-mercu (4+3) na početku produžen jednim 4-složnim člankom. Mi ćemo stih tumačiti kao tročlani stih, iako je cezura na 8. slogu nešto izraženija, odnosno ona na 4. slogu se skraćuje.

Kad jâ pódoh || na Běmbašu || nâ vodu,
I pòvedo || dèmir dōgu || zà sobom,
Sve djèvōjke || na Běmbaši || bijāhu,
Sve djèvōjke || mēne mâšū || jàglucim
(Petranović, knjiga I str. 212.)

Raspored akcenata pokazuje mustru koju smo već vidjeli kod simetričnih osmeraca, tj. prva dva članka imaju najčešće trohejski raspored, iako se akcenti pojavljuju i na 2. slogu dosta često. Trosložni, završni članak ima obično daktilski ili rjeđe amfibraški raspored akcenata.

²⁹⁸ Vuk Karadžić, Predgovor lajpciškom izdanju, 1824., prema „O srpskoj narodnoj poeziji”, u Sabrana dela V. S. Karadžića, Knj. I, Beograd, 1964., str. 109-114.

²⁹⁹ T. Maretić, Metrika narodnih naših pjesama, str. 18.

Posljednji slogovi su u pravilu nenaglašeni. Dok 4-složni članci mogu imati 1 ili 2 akcenta, posljednji članak može imati samo 1 akcentat. Tako da stih može imati od 3-5 akcenata.

Munib Maglajlić navodi jedanaesteračke stihove kod pjevača Hamdije Šahinpašića:

*Karànfil se || nà pūt sprēmā || i pjěvā,
karànfīlka || kònja vòdā || i pläčē.
„Karànfīle, || rōsnō cvjêće || iz bâšče,
s kîm ti mëne || lúdu, mlâdu || òstavljàš?”
„Òstavljàm te || s tvòjōm mājkom || i mòjōm!”
„Štō će mëni || tvòja mājka || i mòja,
kad tî nīsi, || karànfīle, || kràj mene!
Kad jâ sjědnēm || za vèčeru || da jědēm,
čīnī mi se || ta j' vèčera || čēmērna;
kad jâ lěgnēm || u jàtake || da spāvām,
čīnī mi se || tâ je nòcca || tāmnicā.*

Kod Orahovca ima i jedna jedanaesteračka pjesma oblika 6+5 sa 4-iktusnom strukturom ritma. To je pjesma *Oj, moja, oj, moja ružo rumena*:

*Oj, mòja, || oj, mòja || rúžo / rúmenā,
Štō si se, || štō si se || rāno / rāzvīla?
Rāzvi me, || rāzvi me || rāno / pròljēće,
Ūbrā me, || ūbrā me || mlādo / djěvōjče,
Bāci me, || bāci me || sēbi / ū njedra,
Nēka joj, || nēka joj || njēdra / mīrišū
I zà njom, || i zà njom || mômci / ūzdišū.*

(Orahovac, str. 421.)

Kao što vidimo stih ima stalne cezure na 3. i 6. slogu i 5-složni završni članak sa stalnim oblikom 2+3, odnosno konstrukciju trohej + daktil. Pjesma je zapravo jedan tonski 3-iktusni osmerac proširen ponavljanjem prvog 3-složnog članka u obliku anaforičnog pripjeva na početku. Tako da mi ovdje imamo konstrukciju 3+3+2+3, tj. dva 3-složna članka + 5-složni članak sa stalnim rasporedom (2+3) i daktilskim završetkom. Proširivanje stiha, koje se očituje ponavljanjem prvog 3-složnog članka upućuje na pjevanu prirodu stiha.

Iako je ova pjesma apsolutno usamljen primjer takvog rasporeda ona nam pokazuje različite mogućnosti ritmičkog povezivanja osnovnih članaka.

Umjetnički jampski jedanaesterac (5+6) koji će imati veliku frekventnost kod postromantičara i modernista nema organske veze sa narodnim jedanaestercom.

3.7.3. Trinaesterac

Trinaesterac je po frekventnosti treći stih usmenog pjesništva, iza junačkog deseterca i simetričnog osmerca. Narodni trinaesterac pokazuje jasne crte koje ga razlikuju od tzv. *poljskog trinaesterca* sa raspodjelom 7+6 koji će se češće koristiti u umjetničkoj poeziji.

Narodni trinaesterac (8+5) se sreće samo u lirskim pjesmama. Vuk je kod trinaesterca odredio samo jednu cezuru, tj. određivao ga je kao dvočlani stih, a Maretić iz istih razloga kao i kod jedanaesterca određuje ovaj stih kao tročlani, a tako ga određuju i Zima i Wollner. Budući da se on sastoji iz dvaju ritmički drugačijih struktura (simetričnog silabičkog osmerca + 2-ktusni peterac) tako da se tročlana podjela doima prirodnijom, otuda ga treba i posmatrati kao 3-člani stih. Tako da on ima strukturu 4+4+5.

Trinaesterac je takti (obično pjevani) stih, a osim što je vrlo frekventan, on je i vrlo star oblik. Nalazi se već u najstarijim zapisima (npr. kod Hektorovića u *Ribanju i ribarskom prigovaranju*, 1568.). Zabilježen je i u *Erlangenskom rukopisu* u nekoliko pjesama, zatim kod Vuka, u Matičinim zbirkama itd.

Ovaj stih ima u osnovi strukturu 8+5, tj. jedan simetrični 8-merac produžen jednim 5-tercem. Npr.: *Kiša pada trava raste || gora zeleni*, s tim što se vrlo često ovaj stih lomi u bilježenju i zapisuje u dva zasebna stiha kao osmerac i peterac. Trinaesterac je stih vrlo čest kod sevdalinki i uopšte kod pjevanih lirskih pjesama. Po svemu će biti najispravnije odrediti ovaj stih kao takti – isto kao i narodni jedanaesterac.

Cezura na 8. slogu je snažnije naglašena, ali se i ona na 4. slogu osjeti i nikada ne dovodi u pitanje. Dakle, kao što je narodni 11-erac produžen jednim jednoiktusnim 3-složnim člankom, tako je u 13-ercu taj simetrični osmerac produžen jednim 2-iktusnim petercem. Petosložni članak na kraju se doima kao pripjev, iako to on nije u svim pjesmama. Semantička njegova sadržina je često redundantna, a samo iznimno dolazi u ovom članku glagol.

*Uròdila / al-višnjica, || višā òd roda,
Od ròda se / savíjala || dò crnē zèmljē,
Tû mi sjèdī / mlâd gospòdār || ì s njīm gòspoja....*

(Petranović knj. I, str. 172.)

Osmerački dio stiha ima klasičnu (trohejsku) raspodjelu akcenata poznatu iz simetričnog osmerca, a peterac ima obično raspored 2+3 sa trohejsko-daktilskim rasporedom, iako se dosta često nalazi i obrnut redosljed.

Kao što je već pomenuto često nailazimo na različite zapise ovih stihova. Neki put kao trinaesterac, a neki put kao kombinaciju 8+5 pisane u dva stiha. Tada imamo kombinaciju jednog silabičkog stiha (8-erca) i jednog tonskog (5-terca).

Oblik 8+5 ima kod Petranovića pjesma br. 229 (*Vesela mu ja*, str. 173.) kao i pjesma broj 255. *Kletva na majku*:

Oj, djèvōjko, dūšo mōja
Rūžo rúmenā!
Pōgledāj me crnīm ōkom
Čīm te spōminjēm.
Nè smjēm, nè smjēm mlād jùnāče,
Ōd milē mājke.
A djē ti je mīlā mājka?
Nē bīlo tī je !
Ōtišlā je ū az-bâšču
Da nèven bèrē.
Ūvelo ti mājci srce,
Kāo štō je mōje!

U citiranoj pjesmi 5-složni članak ima obično oblik 2+3 i na posljednjem slogu izvjesnu dužinu koja ostvaruje latentan naglas odosno takti udar. Time se peterac razvija u troiktusni trohejski stih. Kad nemamo trosložnu riječ na kraju, tj. kada je obratan red riječi 3+2 imamo blago narušavanje ritma u paradigmi:

Ne smjem ne smjem mlad junače
Od mile majke.

Međutim, kad u sljedećem stihu imamo ponovljenu silabičku strukturu u stihu *ne bilo ti je*, ritam se čuva samo ako se stih pjeva ili neprirodno skandira, tj. ako imamo stopno čitanje *nebi + loti + je* sa naglašavanjem posljednjeg sloga, isto tako i *dane + venbe + re*. Ovakvo naglašavanje i skandiranje možemo imati samo u pjevanom stihu. Za ritam stiha ne predstavlja problem ako se umjesto peterca sa dvosložnicom na kraju pojavi šesterac, koji onda ima strukturu 2+2+2 (*Kao što je moje*) i troiktusan je.

Osim ovakvih primjera gdje se peterac koleba između 2- i 3-iktusnog ustroja imamo i primjere gdje se petosložni 2-iktusni članak sporadično ostvaruje kao 3-iktusni i to tako što se koristi dužina na posljednjem slogu, i tada bi se moglo govoriti o nekoj vrsti katalekse.

Da s' hvätamo / t ànkē slâmkē, || t ànkē t ànanē
da glëdâmo, / k ō će s k íme || d ä se ljúbimo
hvätajte se / t ànkē slâmkē, || t ànkē t ànanē
k òme st äro / k òme ml âdo, || k òm što sr èća d â.
(Vuk I., 173.)

A postoje i primjeri gdje u trinaestercu imamo skoro dosljedno naglašen posljednji slog (ove primjere imamo neovisno od toga da li se stih zapisuje kao 13-terac ili 8+5). Kod Orahovca imamo zabilježenu pjesmu *Il je vedro il oblačno, il je tamna noć* sa naglašenim posljednjim slogovima, pa se 5-složni članak pojavljuje ne više kao 2-iktusni, nego dosljedno kao 3-iktusni, pa je stih katalektičan:

Īl' je v èdro || il' òblâčno, || ĩl' je tâmnâ nôć?
Īl' je súnce, || ĩl' je mj ës ěc, || ĩl' je bijel d ân?
N ĩt' je v èdro, || nit' òblâčno, || n ĩt' je tâmnâ nôć
N ĩt' je súnce, || n ĩt' je mj ës ěc, || n ĩt' je bijel d ân,
V èć je òn ō || Sok ólović || ml âd Ibr áhime.
P ōnio se, || z änio se || u n âj lj ěp š ĩ gr âd
T ě on lj ūb ĩ || sult áni ju || s ūlt ān Zul ěj hu.
(Orahovac, str. 588.)

Ovdje vidimo da je 5-složni članak pretežno ostvaren kao 3-iktusni sa naglašenom jednosložnom riječi na kraju, koja ostvaruje 3. iktus. Petosložni članci sa 2 akc. cjeline ostvaruju se u pjevanju/skandiranju takođe kao 3-iktusne i to navlačenjem iktusa na posljednji slog. U 1. primjeru || *mlad Ibrahime* ostvaruje se taj iktus duženjem posljednjeg sloga na *e* pa imamo tri trohejske stope ... || *mlâd I/brâhi/mē*. A ako to nije moguće kao u drugom primjeru ... || *sultan Zulejhu* ostvaruju se dva iktusa kao što je i 'normalno' za peterački članak, iako bi se u pjevanju uz vrlo afektivno naglašavanje mogla ostvariti i 3 iktusa. Tako da se trinaesterac ostvaruje često i kao stih sa kombinacijom 8-merca i 3-iktusnog peterca, katalektičkog tipa.

Ovo je u stvari verzija stiha 8+6 ili 14-terca, koji je ritmički vrlo sličan 13-tercu s kojim se vrlo lako kombinuje, a pojavljuje se mnogo rjeđe nego 13-terac. I ovakav 14-erac ima u 1.

polustihu klasičan simetrični osmerac, dok je u drugom 6-složnom članku situacija izmijenjena i pojavljuje se nekad kao tonski 3-iktusni oblik 6-terca (sa ili bez katalekse kao u gornjim primjerima) ili pak kao klasični silabički oblik šesterca. Međutim, ovakvi se stihovi češće zapisuju kao 8+6 tj. u dva zasebna stiha iako se ritam time ne mijenja.

3.7.4. Četrnaesterac

Četrnaesterac je u usmenoj narodnoj pjesmi jako rijedak oblik. Toliko rijedak da se može pomisliti kako u klasičnoj narodnoj poeziji ovaj stih i nije pravi narodni, nego umjetnički oblik stiha. On ne spada bezuslovno u kategoriju narodnih taktnih pjesama, nego se kao takav može ostvariti jer njegov 6-složni članak nije obavezno tonski (3-iktusni), nego može imati kombinaciju simetričnog osmerca i 6-teračkog članka, a navodimo ga u okviru grupe taktnih pjesama zbog vrlo sličnog ritma sa trinaesterom s kojim se često i kombinuje. Osim toga i silabička struktura je vrlo slična trinaesteru, a vidjeli smo kod trinaesterca da se nekada ostvaruje u obliku katalektičkog stiha dosljedno kao trinaesterac sa 3-iktusnom katalektičkom klauzulom.

Narodni 14-erac je 3-člani stih i sastoji se od kombinacije simetričnog osmerca sa 6-tercem. Cezura na 8. slogu je i ovdje osnovna i snažnije naglašena nego ona na 4. slogu. Ovaj oblik nalazimo isključivo u lirskim pjevanim pjesmama, a 6-terački članak predstavlja često pripjev. Maglajlić navodi kod pjevača Šahinpašića 3 ovakve pjesme.

*Šëtō sam se || gōre dōlje || niz zēlenō pōlje,
Svë od jâda || i žalostil|| nē bil' drâgu nâšō;
Trâžio je || tãmo vâmo,|| nà svē četir' strâne,
Käd mi òna || u hâzbašči|| do pōnoći sâma.
Njû mi zòvë || stâra mâjka||: Hâjde kćeri, âmo!
Razûmi me || milâ mâjko! ||Käd si bila mlâda,
Kâda nē bi || vïdla bâball, pùkla bi od jâda.³⁰⁰*

Raspored akcenata u stihu odgovara slici koju smo predstavili kod oblika osmerca i šesterca i ima pretežnu trohejsku šemu, sa obavezno nenaglašenim posljednjim slogovima članaka. Dok je osmerački dio stiha sastavljen od dvaju 4-složnih članaka koje popunjavaju 2-i 4-složnice i može imati po članku 1-2 akcenta, šesterički članak je popunjen 2- i 3-složnicama i ima 2-3 akcenta, a često ostvaruje dosljedno 3-iktusnu strukturu. Tako da stih može da ima od 4-7 iktusa. Dakle, osmerački i šesterički članci zadržavaju svoju akcenatsku sliku,

³⁰⁰ Maglajlić Munib, Pjevač i pripovjedač Hamdija Šahinpašić, Sarajevo 1992., str. 19.

a često se četrnaesterac zapisuje u dva zasebna stiha kao 8+6, a ritam ostaje isti. Takva je npr. pjesma *Nekad cvale b'jele ruže* (Žero, str. 230.):

*Nèkad cväle b'jêle rúže
Û môm ðulistánu,
A säd glëdām mjèsto rúža
Súhū, gólū grânu.*

Međutim, ova pjesma ima rimu i ukazuje na moguće umjetničko porijeklo, a takav oblik stiha biće naročito rasprostranjen kod bosanskih romantičara (Kapetanović, Bašagić i dr.).

Dosta rjeđe se pojavljuje u narodnoj poeziji oblik sa cezuroom na 7. slogu, tj. kao kombinacija dvaju sedmeraca, koji imaju onda sve osobine ranije pomenutih sedmeraca. Sevdalinka *Oj javore, javore* pokazuju opet kombinaciju dvaju različitih mogućnosti. Tako prvi stih ima cezuru poslije 7. sloga (7+7), a ostali poslije 8. sloga (8+6).

*Oj jävore, jävore, || tî si drvo nâjbolje
Pod tóbom sam / kóse plëla || svôg drägana klëla.*

Četrnaesterci su obično nerimovani, iako se rime sporadično pojavljuju u pjesmama koje imaju kombinaciju 8+6 (i tada imaju šemu ABCB), a kao i u ostalim narodnim stihovima češće su unutrašnje rime (između polustihova).

3.7.5. Petnaesterac

Petnaesterac je iznimno rijedak oblik stiha i u narodnoj usmenoj poeziji je još rjeđi nego 14-erac. To je dugi stih koji ima kombinaciju simetričnog 8-merca i 7-merca.

Maglajlić i za ovaj stih navodi primjer kod pjevača Šahinpašića, napominjući da ovaj pjevač ima šest ovakvih pjesama u svom repertoaru.

*Póvila se vitā lóza, || vitā lóza vìnova,
Póvila se óko tóga || bjêla grâda Búdimá.
To nè bila vitā lóza, || vitā lóza vìnova,
Vëc tō bílo / mlâdo mômče, || mlâdo mômče / ì drāga,
Kòji su se od malèhna || do golèma glëdāli.
Dòde zëmān, po zemānu dā se mlādī rāstajū,
Rāstavljā ih jèdna cūra, jèdna mlādā Búdimka.³⁰¹*

³⁰¹ Munib Maglajlić, isto, str. 19.

Stih je na silabičkom planu kombinacija simetričnog osmerca (4+4) i sedmerca (4+3). Tako da ima četveročlani ustroj. Osnovna cezura je na 8. slogu, a dvije sporedne na 4. i na 12. slogu. Članci su tako popunjeni 2-složnim i 4-složnim cjelinama, a trosložne cjeline se pojavljuju, dakle, samo na kraju stiha. Sedmerački polustih ima obaveznu 3-složnu klauzulu, koja je u pravilu daktilska. Raspored akcenata je uglavnom trohejski, iako se četverosložne cjeline normalno naglašavaju na 2. i uopšte parnim slogovima.

Ovaj stih se često bilježi i u dva zasebna stiha kao kombinacija simetričnog osmerca i sedmerca. Takvo bilježenje je, vjerovatno, inicirano načinom pjevanja. Pa ako se u pjevanju ostvaruje veća pauza na cezuri onda ih se bilježi u dva stiha. Takva je npr. sevdalinka *Sinoć mi se, bir efendum* kod Orahovca (str. 401.)

Sinoć mi se, || bir efendum,

Beg Āli-beg || ðženi.

Ali bez obzira na bilježenje ritam ostaje isti.

I petnaesterci ne znaju za rimu, nego obiluju raznim vrstama ponavljanja, što je tipično za stil narodne poezije.

U umjetničkoj poeziji se ovakav oblik narodnog petnaesterca ekstremno rijetko javlja, a na njegovo mjesto dolazi oblik dugog tonskog stiha tzv. tonski heksametar, oblik kojim se prevodilo antički heksametar, a sastoji se obično ili iz 2 tonska osmerca ili iz kombinacije tonskog 3-iktusnog osmerca i 3-iktusnog sedmerca.

Ovi silabički takti stihovi, kao što smo vidjeli, u pravilu su kombinacije osmeračkih simetričnih stihova sa ostalim oblicima (3-,4-,5- i 6-složnih članaka).

3.8. Tonski / akcenatski narodni stih

Pod tonskim pjesmama podrazumijevamo one pjesme koje imaju stalan broj akcenata (iktusa) u stihu. Većina tih pjesama su također izosilabične, ali one ne rade primarno i samo sa brojem slogova, nego sa akcentom/iktusom kao ritmičkim sredstvom i imaju nerijetko naglašene i posljednje slogove, a s druge strane nemaju tako česte elizije kao u čistom silabičkom stihu. Tako da, iako je i kod njih izosilabičnost jasno naglašena, ove pjesme grade svoj ritam primarno na osnovu broja iktusa. One su uglavnom pjevane lirske pjesme i njih je kudikamo manje negoli nesimetričnih deseteraca i simetričnih osmeraca.

Mi ove pjesme izdvajamo u posebnu skupinu zbog njihove specifičnosti u pogledu stalnog broja iktusa, koja ih oštro odvaja od pravih silabičkih pjesama, kod kojih, kao što smo vidjeli, broj iktusa nema relevantnu ritmotvornu ulogu.

Tonske pjesme mogu biti 2-, 3-, 4-, 5- i 6-iktusne. Pod prave tonske pjesme u narodnoj poeziji spadaju, međutim, samo tri oblika stiha:

- 1) 2-iktusni bescezurni peterac, budući da ima obavezno 2 iktusa u okviru stiha. Vidjeli smo da je broj iktusa obavezan, dok je sam raspored tih iktusa različit kao i silabička raspodjela (najčešće je raspored 3+2 sa rasporedom akcenata daktil (ili amfibrah)+ trohej ili pak 2+3 sa rasporedom trohej+ daktil (ili rjeđe trohej+amfibrah),
- 2) 3-iktusni nesimetrični osmerac sa cezurom na 3. i/ili 5. slogu,
- 3) 4-iktusni tzv. lirski deseterac sa cezurom na 5. slogu.

U umjetničkoj poeziji će se razviti i 5- i 6-iktusne tonske pjesme, a u narodnoj su one vrlo rijetke i ukazuju obično na umjetničko porijeklo.

O karakteristikama (2-iktusnog) bescezurnog peterca bilo je riječi u dijelu o bescezurnim stihovima. Ovdje ćemo se osvrnuti na osobine tzv. nesimetričnog osmerca i lirskog deseterca.

3.8.1. Nesimetrični (tonski) osmerac

Tonski osmerac ima cezuru poslije 3. ili 5. sloga, tako da se sastoji od dvije neparnosložne cjeline. Mjesto cezure nije uvijek u cijelom stihu isto, tako da se pojavljuju cezure na oba mjesta, ali je češće poslije petog sloga. Povodom mjesta cezure u nesimetričnom osmercu Maretić smatra da i ovdje vlada napetost, ali da je cezura na 5. slogu ipak dosljednija:

„Vuk u predgovoru pjesmama 1824. kaže, da je u jednijem pjesmama odmor iza petog sloga (ili kako on veli „poslije druge stope”), a u drugom veli da je odmor iza trećeg sloga („poslije prve stope”). Wollner (na str. 270) kaže da je odmor iza petoga sloga češći nego li iza trećega i da melodije narodnih pjesama potvrđuju jednu i drugu diobu (Wollner str. 48-49) [...] Ja velim ovako: nema nijedne narodne pjesme ispjevane ovijem stihom u kojoj bi svi stihovi imali odmor iza trećega sloga, a podosta ima takovih, u kojima je svuda odmor iza petoga sloga; obično su pjesme ovoga stiha takove, da u većini stihova odmor stoji iza petoga sloga, a tek u gdje kojim stihovima iza trećega.”³⁰²

Ovaj stih ima u svakom slučaju stalne tri akcenatske cjeline, koje obavezno imaju granice riječi na 3. i 5. slogu, a jedna granica je u melodiji obično dominantnija i na njoj je cezura, i to češće na 5. slogu. Za ritam stiha je osnovno da se sastoji od triju akcenatskih cjelina od kojih je srednja uvijek dvočlana, a samim tim i u obliku troheja jer se dvosložne cjeline naglašavaju uvijek na 1. slogu, a i ovdje vrijedi metričko pravilo narodne poezije da slog ispred cezure mora biti nenaglašen. Tako da su na počecima i krajevima stiha uvijek trosložne cjeline. Još je V. Karadžić ustanovio da se ovaj stih sastoji od dva daktila i jednog troheja u sredini stiha. Međutim, dok je srednja stopa obavezno trohejska, u 3-složnim

³⁰² T. Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, str. 15.-16.

figurama, a naročito na početku stiha može dolaziti do odstupanja, tako da se sporadično pojavljuju amfibradi umjesto daktila.

<i>Emína / bôle / bòlujē</i>	— — / — — —
<i>mâjka joj / rûho / prèlāžē</i>	— — / — — —
<i>Štó mi ga / jādna / prèlāžēš</i>	— — / — — —
<i>kād si me / dâla / Ähmedu?</i>	— — / — — —
<i>Jâ sam mu / mâjko / dèvētā</i>	— — / — — —
<i>Ni jèdnē / dvóru / nè svede.</i>	— — / — — —

(Maglajlić, Usmena balada Bošnjaka, Sa. str. 228.)

U ovoj pjesmi imamo dosljedno raspored 3+2+3. Srednja figura je dosljedno trohejska, a klauzula dosljedno daktilska. Odstupanja imamo u 1. figuri gdje se bez narušavanja ritma umjesto daktila pojavljuje amfibraška cjelina.

U nekim 3-iktusnim osmeračkim pjesmama je srednja trohejska figura popunjena i sa istom riječju koja se ponavlja kroz cijelu pjesmu, pa imamo neku vrstu metričkog refrena. Takva je npr. sevdalinka *Bademe drvo od hlada*:

<i>Bádeme / drvo / ód hlāda</i>	— — / — — —
<i>Bádeme / drvo / mīrīsno.</i>	— — / — — —
<i>Tî si me, / drvo, / skrívalo,</i>	— — / — — —
<i>Kād si me / drvo, / njíhalo</i>	— — / — — —
<i>Štó si se, / drvo, / njíhalo?</i>	— — / — — —
<i>Pä me je / bábō / vīdio?</i>	— — / — — —
<i>Štó si me, / drvo, / ìzdālo?</i>	— — / — — —
<i>Bádeme, / grôm te / ūbio!</i>	— — / — — —

(Žero, br. 13, str. 21.).

Pjesma ima dosljedno sproveden 3-iktusni ritam, ali i stabilnu daktilo-trohejsku sliku pa je se može tumačiti i kao silabičko-tonsku, te snažno naglašene paralelizme i sporadične rime.

Srednju trohejsku figuru mogu popunjavati i dvije riječi koje se naizmjenično ponavljaju kao u pjesmi *Išći me dragi*, gdje se stalno ponavljaju riječi *dragi* i *nikne*:

Uzòri / drâgi || ravnine,
Te nòsi / svòje || jādove,
Äko ti / nīknē || al-báber

*Īšći me / drâgi || od bâbē,
Äko ti / ñiknē || žūt ñēven
Īšći me / drâgi / òd mājke
Äko ti / ñiknē / bòsijok
Èto me / drâgi / zà tobom
(Petranović knj. I , str. 191.)*

Isti raspored ima npr. i pjesma *Boluje Hanka Prijedorka*. I ovdje se vidi da se ritam podjednako čuva bilo da trosložne cjeline na početku imaju daktilski ili amfibraški raspored akcenata.

*Bòlujē / Hánka / Prijèdorka
Na krílu / kàra-/Záima:
-Záime,/ bǒlan / Záime,
tī pròdāj / sèlo / Krnete,
kúpi mi /, bǒlan / Záime,
kúpi mi / šären- / kòčije,
uprégni / kònja / zèkana,
vǒdi me / grâdu / Prijédoru,
vǒdi me, / Zájko, / ljúbi me
za svòju / ljúbu / ùzmi me!
Da svòju / hàstu / prèbolīm,
Záime, / srce / Záime!
(Orahovac, str. 445.)*

Nesimetrični osmerac može nuditi osnovu i za jamski stih zbog raspodjele akcenta, a prije svega činjenice da je granica riječi uvijek na 3. slogu i u pravilu naglašen 4. slog (koji je doduše dio stalne trohejske figure), tako da akcenti nekada mogu padati većinom na parne slogove. Ovu činjenicu je iskoristio umjetnički stih u težnji ka stvaranju jamskih oblika. Međutim, ritam se u ovom osmercu održava isključivo zbog 3-iktusnog ustroja i izosilabičkog ustroja.

Interesantno je da se dveterac kao poseban (3-iktusni) stihovni oblik u usmenoj poeziji ne javlja ili se javlja sporadično u kombinaciji sa drugim stihovima. Kod Vuka se pojavljuje pomiješan sa desetercima u obliku 4+5 (Vuk, V, 419.). Tek će klasični umjetnički stih

profilirati 9-erac kao poseban oblik jamskog stiha, a naročito često će se njime koristiti Kranjčević i Dučić.

3.8.2. Simetrični (lirski) deseterac

Lirski deseterac je mnogo rjeđi stih od epskog junačkog deseterca. Ima strukturu 5+5. Za ovaj stih je još Vuk kazao da se sastoji od „dva daktila na početku i na kraju, a u sredini su dva troheja”. I to tumačenje je manje-više ispravno, s tom razlikom da se umjesto daktilske konstrukcije može vrlo često pojaviti amfibraška.

Lirski deseterac ima cezuru na 5. slogu i sastoji se praktično od dvaju tonskih peteraca. Lirski deseterac se sastoji u pravilu od dvosložnih i trosložnih cjelina. Njega se često naziva daktilo-trohejom jer mu je najčešća kombinacija 3+2||2+3 (1— — | — || | — | — —), a i on kao i epski deseterac i ostali narodni stihovi uopšte kao metričke konstante ima nenaglašene posljednje slogove polustihova.

<i>Kiša bi päla pästi nè može</i>	— — — — — —
<i>Cvijêće bi cvälo cvästi nè može</i>	— — — — — —
<i>Súnce bi själo, äli nè može</i>	— — — — — —
<i>kīša bi päla pästi nè može</i>	— — — — — —
<i>ni jèdno nèće od tēškā jāda</i>	— — — — — —
<i>Ibrāhim-bēga svēzānā vōdē</i>	— — — — — —
<i>Svēzānā vōdē dà ga òbjesē</i>	— — — — — —

Ovdje vidimo da je u prvom polustihu raspored akcenatskih cjelina uvijek 3+2, dok se u drugom polustihu smjenjuju 2+3 i 3+2. Maretić je iznio mišljenje da se za lirski deseterac „ne može uhvatiti stalno pravilo za dvosložne i trosložne riječi”. Maretić je uočio i 4 moguća rasporeda akcenatskih cjelina u lirskom desetercu i to :1) 3+2||3+2 ; 2) 3+2||2+3 ; 3) 2+3 || 2+3 i 4) 2+3|| 3+2 od kojih su prve dvije kombinacije najčešće³⁰³. Po rasporedu akcenata u prvom polustihu su najopterećeniji 1. i 4. slogovi, a u drugom polustihu 6. 8. i 9. slogovi, već prema tome da li je raspored 2+3 ili 3+2. Ž. Ružić je polazeći od Matićeve pretpostavke dokazivao evolutivni razvoj jamskog stiha iz lirskog deseterca. On bilježi tri vrste ovog stiha i dokazivao je da se ritam lirskog deseterca organizuje na osnovu rasporeda akcenata, a ne na osnovu rasporeda akcenatskih cjelina i smatra da je raspored akcenata toliko značajan faktor u njemu da se dvosložnica, naročito u prvom polustihu nalazi iza trosložnice zato da bi

³⁰³ Tomo Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, str. 57.-58.

se akcenti našli u simetričnim odnosima na 4. i 9. slogu³⁰⁴. Međutim, ovu se pojavu može tumačiti i silabičkim razlozima: da su akcenti na 4. i 9. slogu uvjetovani silabičkim rasporedom akc. cjelina (3+2), pri čemu se prvenstveno vodi računa o obaveznoj nenaglašenosti 5. i 10. sloga, tj. slogova ispred cezure i kraja stiha (što predstavlja metričke konstante narodne metrike uopšte).

Budući da ovaj stih (zbog cezure na 5. slogu tj. neparnosložnosti članaka) pokazuje tendenciju naglašavanja parnih slogova, koja proizilazi iz neparnosložnosti polustihova te pravila o nenaglašavanju posljednjeg sloga i utoliko zaista nudi osnovu za jamb, ovom se stihu počela pripisivati jampska osnova. Tako je Sv. Matić konstatovao da je raspored akcenata na parnim slogovima „uzrok što je ovaj stih postao glavna građa svih jampskih pokušaja umetničke versifikacije”³⁰⁵.

Međutim, lirski deseterac pokazuje najprije odlike čistog tonskog/akcenatskog stiha sa jednakim brojem (4) tonskih udara po stihu, ali ne i silabičko-tonskog stiha koji ima i isti broj nenaglašenih slogova između iktusa.

Lirski deseterac obično nema rimu, a kao i u ostalim narodnim stihovima povremeno se javljaju unutrašnje rime u okviru opštih paralelizama, a obično nije ni strofičan.

Umjetnički stih (post)romantičara će reafirmisati lirski deseterac zbog mogućnosti gradnje jampskog rasporeda, a ponekad se čak naglašava i slog ispred cezure u obliku naglašene jednosložnice (npr. kod Kranjčevića).

3.9. Sevdalinka

U bosanskoj narodnoj poeziji se kao zaseban i prepoznatljiv tip razvio jedan oblik ljubavne lirike, a to je sevdalinka -ljubavna narodna lirska pjesma³⁰⁶.

Sevdalinke imaju u osnovi sve metričke odlike kao i ostale narodne pjesme, a njihova posebnost je u načinu pjevanja koji je spoj silabičkog pjevanja poznatog u ostaloj usmenoj poeziji i raznih melizmatičkih ukrasa orijentalnog porijekla.

Naziv sevdalinka je novijeg datuma. U XIX vijeku te se pjesme još naziva „šeherske, šeherli, dilberske, ašiklije”. Vlado Milošević koji je sevdalinku ispitao kao muzički fenomen navodi da se ovaj termin ne pojavljuje kod Kuhača, koji je svoja sakupljanja bosanskih lirskih

³⁰⁴ Žarko Ružić, Srpski jamb i narodna metrika, str. 159.-196.

³⁰⁵ Svetozar Matić, Principi srpske versifikacije, Godišnjica Nikole Čupića, knj. XXX, 1930., str. 151.

³⁰⁶ „Ar. Sevdah – ljubavna čežnja, zanos; Tur. Sevda-ljubav; Ar. Sävda-crna žuč; jedna od četiri osnovne supstance koje se, po učenju starih arapskih, odnosno grčkih ljekara, nalaze u ljudskom organizmu. Pošto je ljubav često uzrok melanholičnog raspoloženja i razdraženosti, dovedena je u vezu s „crnom žuč”, uzročnikom istog takvog raspoloženja, pa je ljubav nazvana sävda-crna žuč. Turci su tu riječ preuzeli od Arapa, a kod nas je dobila glas h, i tako je nastala naša riječ sevdah.”, A. Škaljić, Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku, Svjetlost, Sa. 1973., str. 561-562.

pjesama obavio između 1858.-1871., a da je već „za vrijeme Kubinog dohoda u Bosnu 1893. riječ 'sevdalinka' [je] poznata”³⁰⁷.

Obično se ističe da je sevdalinka nastala u varoškom miljeu i da je to pjesma „viših muslimanskih slojeva”.³⁰⁸ Gesemann navodi još i da je „bosanska pesma [je] u celom svom duševnom raspoloženju i u kultiviranosti izvođenja izraz danas gotovo izumrlag sloja naroda bosansko-hercegovačkog feudalstva i varoške kulture.”³⁰⁹

Wolfgang Eschker je o nastanku sevdalinke zapisao da se: „[...] pjesma može pratiti u svom razvoju od samog njenog nastanka, što je fenomen, koji se na području narodnog pjesništva u sličnom obliku sreće još samo kod ruske 'častuške'.”³¹⁰

Sevdalinka je prije svega muzički, pa tek onda tekstualni fenomen, a predstavlja spoj stare bosanske pjesme sa orijentalnim elementima, prije svega melizmima.

„Sevdalinka je modifikacija starobosanske lirske pjesme koja je pretrpjela izrazit utjecaj istoka, najviše u strukturi melodije i u tehnici pjevanja”³¹¹.

Ta starobosnaska lirska pjesma se razlikuje od sevdalinke uglavnom u načinu pjevanja.

Milošević navodi nekoliko karakteristika starobosanskog pjevanja:

„malo tonova u obimu jedne pjesme, bez prekomjerne sekunde, ritam pokazuje jezičku arhitektoniku; akcent riječi i pretežna silabičnost su ritmički regulatori, melodija pokazuje više jezičko-akcenatsku profilaciju, melizmi nisu primaran i istaknut faktor u melodijskom tkanju te prekidanje melodije usred riječi.”³¹²

Sve navedene elemente možemo primijeniti i na pjevanje epskih i starijih lirskih pjesama.

Kao osnovnu muzičku odliku sevdalinke, po kojoj se ona razlikuje od starobosanske lirske pjesme, navodi Milošević tzv. *prekomjernu sekundu*.

„Sevdalinka je nastala onda kada je prekomjerna sekunda preuzela maha u bosanskom varoškom pjevanju jer naporedo s tim intervalom gotovo neizostavno ide bujna melizmatika i rečenice velikog raspona.”³¹³

Kao osnovne muzičke karakteristike sevdalinke navodi Milošević sljedeće:

a) prekomjerna sekunda, b) miksolidijska, durska i harmonska molska ljestvica sa završetkom na II stupnju, c) alternacija, d) melizmatika i e) rečenice širokog daha i raspona.

³⁰⁷ Milošević Vlado, *Sevdalinka*, Banja Luka, 1964., str. 9.

³⁰⁸ Gerhard Gesemann, *O značaju narodne pesme za nacionalnu kulturu jugoslovenskih naroda*, Prilozi proučavanju narodne poezije, Bg, 1937., god. IV., sv.2, str.163., citirano prema Miloševiću, str. 13.

³⁰⁹ Gerhard Gesemann, *Prolegomena gramofonskom snimanju bosanske narodne pesme*, Prilozi proučavanju narodne poezije, Beograd. 1937., str. 237.

³¹⁰ Wolfgang Eschker, *Untersuchungen zur Improvisation und Tradierung der Sevdalinka an Hand der sprachlichen Figuren*, München, 1971., str. 13.

³¹¹ Hatidža Krnjević, „Sevdalinka” u *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd. 1986., str. 175.

³¹² Vlado Milošević, *Sevdalinka*, str. 30.

³¹³ Milošević, isto, str. 38.

Pri čemu je za Miloševića osnovno pomenuta prekomjerna sekunda, kao čista muzička oznaka: „Ono što je zajedničko varoškim pjesmama balkansko-levantskog tipa i što je vrlo uočljivo.”³¹⁴

A tzv. *ravna pjesma* po Miloševiću je autohtona bosanska pjesma:

„Ravna pjesma [...], koja nema u sebi ničega izrazito stranog (orijentalnog) nastala je na našem autohtonom tlu iz recitovanja deseterca, a što se ona pjeva sa mnogo ukrasa- to je neminovna psihička potreba da bi pjevač što više ispoljio sebe i svoju ličnost [...]”³¹⁵

Postoje, dakle, dva osnovna načina pjevanja, a to su silabičko i tzv. (po)ravno ili melizmatičko. Ova dva načina pjevanja se poklapaju sa varoškim i seoskim pjevanjem. Za gradsko pjevanje su karakteristični melizam i pojačana ponavljanja. Seoska sevdalinka (kao i narodna pjesma uopšte) sadrži više arhaičnih elemenata u obliku pjevanja i melodiji, a Eschker ističe da su te pjesme i sa znatno manjim brojem tekstualnih ponavljanja:

„Osim toga, mora se gradska ljubavna narodna pjesma u osnovi razlikovati od seoske, pošto se ova dva tipa pjesme međusobno znatno razlikuju u nastanku, obradi i prenošenju. Seoska pjesma, koja je tekstualno najčešće jednostavnija i arhaičnija, predstavlja jednu kolektivnu tvorevinu, dok u gradskoj pjesmi, koja je tekstualno i melodijski višestruko komplikovanije oblikovana (česte tekstualne izmjene, slobodni melizmi), imamo jedno individualno pjesništvo. U mnogim slučajevima je poznat čak i autor.”³¹⁶

Ova ponavljanja i melizmi su, dakle, karakteristika gradske sevdalinke i predstavljaju uglavnom orijentalni uticaj, iako Milošević u svom radu o sevdalinkama navodi da je melizam poznat i od ranije i da je prisutan posvuda:

„u islamskom pjevanju, u crkvenom vizantijsko-sirijskom i grčkom i našem pravoslavnom pjevanju, a bilo ga je i ranije. Od koga smo primili turcizme i dekorativne jezičke izraze (aman, džanum itd.) jasno je, ali je pitanje da li je široka muzička fraza svojstvena samo islamskom varoškom pjevanju, jer je široko raspređen muzički izraz bio u muzičkoj praksi ustaljen davno prije turske dominacije.”³¹⁷

Dok je starobosanska pjesma uglavnom silabička, sevdalinka može biti i silabička (preuzimajući standardne oblike narodne pjesme), ali je prije svega označena melizmima i

³¹⁴ Milošević, isto, str. 22.

³¹⁵ Isto, str. 24.

³¹⁶ „Darüber hinaus muß das städtliche Liebesvolkslied grundsätzlich vom dörflichen unterschieden werden, da diese beiden Typen in Entstehung, Verarbeitung und Tradierung merklich differieren. Stellt das dörfliche Lied, das meist textlich einfacher, archaischer ist, mehr eine kollektive Schöpfung dar, so hat man im Stadtlid, das textlich und melodisch vielfach komplizierter gestaltet ist (häufige Textwechsel, freie Melismen), eine individuelle Lieddichtung vor sich. In vielen Fällen ist sogar der Autor bekannt.” Eschker, Untersuchungen zur Improvisation und Tradierung der Sevdalinka an Hand der Sprachlichen Figuren, München, 1971., str. 25.

³¹⁷ Milošević, isto, str. 13.

raznim ukrasima, kako pjevanim, tako i tekstualnim, koji su izraženi nizom ponavljanja. Gesemann navodi melizam kao „dekorativni element koji se nekad preterano naglašava“³¹⁸. Silabičko pjevanje je identično pjevanju ostalih lirskih i epskih pjesama, gdje na svaki slog pada po jedna nota, dok je melizmatičko pjevanje označeno brojnim ukrasima i razvlačenjem jednog sloga na nekoliko tonova.

S obzirom na način pjevanja dijeli Milošević 'seosko' i 'varoško' pjevanje:

„Odnos između silabičkog i ukrasnog pjevanja (accentus i concentus), recitativno-deklamatorskog i arioznog je u muzici pitanje stila, i pitanje koje je uvijek aktuelno. U našim prilikama i u ovom slučaju je to u krajnjoj liniji pitanje seoske i varoške kulture.“³¹⁹

Za nas je ova činjenica utoliko važna što neslaganje pjevanog i govornog akcenta u sevdalinkama, koje smo naveli i uopšte za svu narodnu pjevanu poeziju, dolazi do još većeg izražaja, a Milošević ističe da je upravo melodija (sa prekomjernom sekundom) onaj element što nas uzbuđuje u toj pjesmi:

„Poznato je [...] da se na istu melodiju mogu pjevati različiti tekstovi, a na isti tekst različite melodije. Najposlije nije riječ o tekstu, o fabuli, koliko o nečemu drugom što uzbuđuje našeg (i balkanskog) čovjeka. To je čulna, emocionalna snaga tona [...] prekomjerna sekunda kao vrlo izražajna poenta nepromašivog efekta.“³²⁰

Wolfgang Eschker je u svojoj dizertaciji *Ispitivanja improvizacije i prenošenja sevdalinke na osnovu jezičkih figura (Untersuchungen zur Improvisation und Tradierung der Sevdalinka an Hand der sprachlichen Figuren)* ispitao sevdalinku kao jezički fenomen. On je sve figure u sevdalinci podijelio u dvije osnovne grupe: figure ponavljanja i figure okupljanja.

Orijentalni, prije svega turski uticaj na sevdalinku i bosansku lirsku pjesmu osim u pomenutim melizmima, tj. izvjesnom maniru pjevanja, može se konstatovati i na tekstualnom planu prije svega u povećanom broju turcizama, koji su ovdje uočljivo češći nego u epskoj poeziji, ali ipak dosta rjeđi, nego li je to slučaj kod alhamijado pjesnika. Osim turcizama, taj uticaj se može pratiti i na tematskom planu. Eschker ovdje navodi prije svega „[...] karakteristične i slikovite predstave čulnih i sentimentalnih doživljaja kao i neposredno i otvoreno obrađivanje i prikazivanje erotike.“³²¹

³¹⁸ Gerhard Gesemann, Prolegomena povodom gramofonskog snimanja bosanske narodne pesme, Prilozi proučavanju narodne poezije, Beograd, 1937., str. 229.

³¹⁹ Milošević, isto, str. 13.

³²⁰ Milošević, isto, str. 24.

³²¹ „[...] charakteristische kunstvolle Darstellung sinnlicher und sentimentaler Erlebnisse sowie in der unbefangenen Behandlungen und Schilderung der Erotik.“, W. Eschker, isto, str. 13.

Međutim, na metričkom planu sevdalinka se uopšte ne razlikuje od ostalih narodnih pjesama i koristi sve gore pomenute oblike i ima isti metar kao i ostale narodne pjesme, tj. i njih karakteriše izosilabizam sa svim navedenim karakteristikama narodnog stiha.

Jedno od najstarijih zabilježenih sevdalinki je već pominjana pjesma iz Erlangenskog rukopisa *Kiša pada trava raste*. Pjesma je kombinacija nesimetričnog osmerca i peterca.

Najčešći stih sevdalinke je nesimetrični deseterac sa svim osobinama koje on ima i u epskim pjesmama, tj. sa stalnom cezuroom poslije 4. sloga, isti broj slogova, nenaglašeni posljednji slogovi polustihova.

Ìmal jâda || kô kad àkšam pädā

Kad mähale || fënjere zàpāle

Osim deseteraca su najfrekventniji svakako simetrični osmerci:

Kàkve su jōj || ōbrvice,

Väljaju jōj || Višegrāda;

Kàkve su jōj || trëpavice,

Väljajū jōj || Cärigrāda.

U ovoj sevdalinci su svi prvi i peti slogovi naglašeni, a ritam se dodatno podvlači ponavljanjima – anaforama: „*kakve su joj*” i „*valjaju joj*”, te uopšte paralelizmima izraženim glasovnim i semantičkim ekvivalencijama *obrvice-trepavice*; *Višegrada-Carigrada*.

Pošto je sevdalinka pjevana pjesma ona može izmijeniti metar odnosno način akcentuiranja. Tako imamo neke oblike, doduše autorizirane sevdalinke, koji se u ostaloj narodnoj lirskoj poeziji skoro ne pojavljuju. Takva je npr. sevdalinka *Stade se cvjeće rosom kititi*, gdje u pjevanom obliku imamo deseterac sa dvama cezurama na 3. i 7. slogu.

Vrlo česta je i kombinacija osmerca i peterca, koja odgovara zapravo trosložnom trinaesteru:

Ìzvir vòda ìzvirāla

Bìstrā stúdenā,

Iznòsila strûk bòsilja

Zîmi zèlenā,

Čúvala ga divòjčica

Bîlā rùmenā.

(Kurt, br. 38.)

Primjećuju se rime u peteračkim stihovima: *studena, zelena, rumena*. A vrijedi i inače sve što smo ranije naveli za ove oblike ili oblike trinaesteraca.

Đúlovi se razúđali, já ĩ' ne bërēm.

Jâ izáđe ù đul bâštu dä ĩ' ùzberēm.

Īznad mëne tíca lètĭ, já jĕ ũgleda.

Tico mòja, sĕstro mòja , vĭde l' drâgog môg?

(Milošević IV., Br.415)

I u ovoj trinasteračkoj pjesmi se također ostvaruje trohejska šema, a u posljednjem stihu je ostvarena i sedma stopa u katalektičkom obliku.

Dakle, sevdalinka se koristi svim frekventnijim narodnim stihovima i pokazuje istu sliku frekventnosti oblika, od kojih je svakako oblik epskog deseterca najučestaliji, zatim simetrični osmerac, 13-terac, te 7-merac.

Budući da je sevdalinka pjevana pjesma i kao što smo pomenuli ima mnoge ukrase u obliku pripjeva i čestih ponavljanja, u pjevanju se pojavljuju različite dužine stiha.

Peteračka pjesma *Bulbul mi poje, zora mi rudi* ima tako u svakom trećem stihu sedmerac.

Bùlbul mi pójĕ,

zòra mi rúdĭ,

a môga drâgog nĕma.

Ĕno ga mâjko

Û đul-bâšĉi,

pod rúžicom mi spĭjĕ.

Dä l' da ga bûđĭm,

äl' da ga ljûbĭm,

il' pjĕsmu da mu pójĕm?

Ova je pjesma tonska sa kombinacijom od 2 iktusa u peteračkim stihovima i 3 iktusa u sedmeračkim.

Što se tiče teksta sevdalinke tu se uočavaju duže pjesme kod kojih je fabulativni tok razvijeniji i kraće kod kojih je obično razvijenije ponavljanje i ubacivanje refrena i pripjeva.

Osim toga, sevdalinke često imaju tzv. *aufтакт*, tj. dodaje im se jedan slog, a često u obliku uzvika *haj, aj* itd. Međutim, ovi dodaci su više pjevačke prirode i ne igraju u metričkom

smislu posebnu ulogu, iako ih se nekad bilježi i u tekstu. Tako npr. pjesma *Kolika je Jahorina planina* dobija na početku redovno uzvik *haj* pa imamo: *Haj kolika je || Jahorina || planina*. Ali cezura ostaje ipak na svom mjestu i to ne utiče na ritam.

Otuda se neke pjesme prema pjevanoj verziji zapisuju drugačije. Tako npr. pjesma koju smo gore citirali kod 11-eraca *San zaspala* je u Dizdarevoj zbirci zapisana onako kako se pjeva, tj. sa pripjevom (*aj san zaspala*), pa se dobije sasvim drugačiji raspored:

Sän zàspāla, aj sän zàspāla
Dilber Âjša u bâšči

Budući da je sevdalinka pjesma koja podrazumijeva pjevanu izvedbu uz ili bez muzičke pratnje, kod nje je primaran melodijski iktus. Odnos govornih i melodijskih akcenata/iktusa je i inače u narodnoj poeziji napet i ne podudara se (fenomen dosljednog trohejskog pjevanja narodnih deseteraca koji imaju drugačiji raspored akcenata je opisao još Vuk), a u sevdalinci kao izrazito pjevanoj pjesmi je taj nesklad također očit. Kao primjer možemo navesti pjesmu *Oj javore, javore*:

Oj jāvore, jāvore, || tî si drvo nâjbolje
Pod tóbom sam / kóse plëla || svôg drägana klëla.
(Dizdar I, br.19, citirano prema Eschker, str.26.)

Raspored akcenata u ovim stihovima je dosta različit od rasporeda melodijskih iktusa (tj. načina pjevanja), jer u pjevanom izvođenju je ova pjesma potpuno trohejska. Akcenti na parnim mjestima se zanemaruju i stih se potpomaže nenaglašenim dužinama:

Ŏj ja/vōre /jävorē, || tî si/ drvo /nâjboljē
Pōd tō/bōm sam / kóse plëla || svōg drä/gana/ klëla

Tako da se prvi stih ostvaruje kao kombinacija dvaju troheja i daktilske klauzule. S tim što se posljednji slog ostvaruje sa dužinom na *ē*, pa se može reći da se ostvaruje katalektički trohejski raspored.

Sevdalinke sporadično imaju rimu, koja po pravilu obuhvata dva susjedna stiha, ali su i kod njih, kao i u narodnoj poeziji uopšte, unutarnje rime češće. Kao i ostale narodne pjesme, sevdalinka obiluje figurama ponavljanja (anafore, epifore), kao i mnogim tzv. figurama etimologica: „*Vezak vezla Turalića Fata*”.

Izvorna sevdalinka obično nema strofični oblik, dok je tzv. autorizirana sevdalinka obično strofična.

Sevdalinka je kao ljubavna pjesma bila veoma popularna i većina pjesnika prvog i drugog kruga romantičara i postromantičara preuzimali su motive sevdalinke, i njene ritmičke elemente, pa su mnoge autorizirane pjesama u narodu prihvaćene kao izvorne sevdalinke i na kraju XIX i početkom XX vijeka bile uglazbljene. Naročito velik uticaj sevdalinke se osjeti kod Bašagića i Šantića, ali i kasnijih Avde Karabegovića, Čatića, i dr. Sevdalinka se tako pretvorila u klasičnu bosansku ljubavnu pjesmu, a kasnije i u šlager, tako da se često komercijalizira i kviri.

3.10. Strofa i rima u narodnom stihu

Strofa (<gr. στροφή = okretanje, kruženje) je metrička jedinica sastavljena od niza stihova (dva i više), koji se opetovano ponavljaju. O strofi u užem smislu govorimo, ako je takvo ponavljanje povezano u cjelinu sa strožijim metričko-ritmičkim ustrojem, a obično je podvučeno glasovnim ekvivalencijama i rimom.

Narodna usmena poezija nije strofična. Ova tvrdnja vrijedi u svakom slučaju za narodnu epsku pjesmu. Za narodnu lirsku pjesmu, odnosno baladu ima mišljenja, koja su utemeljena na osnovu pjevanog (muzičkog) izvođenja, da je strofičnost u tim pjesmama uočljiva i prisutna. Takvo mišljenje iznosi Maglajlić koji se oslanja na zapažanje Ivana Murovića:

„[...] Kod stihova A, B, C itd., koji su označeni, pjevač je uvijek podigao više glas i otegnuo slogove njegove, a osobito zadnji i onda stao, da odmori grlo, dok saz ne prestaje nikako.”³²²

Na osnovu navedenog Marunovićevo mišljenja smatra Maglajlić da se ovdje može „posve osnovano govoriti o pojavi strofičnosti”, gdje se kao konstitutivni činilac „ne pojavljuje rima, kao u pisanoj književnosti, nego [...] u organizaciji strofe u primjeru Porčine pjesme o Morićima služe različiti oblici ponavljanja, koji redovito poentiraju završetak strofe”. Dalju potvrdu ovog mišljenja nalazi Maglajlić u Gesemanna, čiji (tonski) snimak iste balade od Nikole Stojkovića, poznatog međuratnog pjevača – profesionalca, koji se pratio violinom potkrepljuju tvrdnje o strofičnosti do kojih se došlo analizom Marunovićevo zapisa.”³²³

Uopšte su lirske pjesme kao pjevane sklone strofičnom obliku uz različite oblike ponavljanja i refrena. Govoreći o ponavljanjima u sevdalinci na primjeru pjesme *Oj javore, javore*, Eschker daje i jednu primjedbu važnu za strofičnost:

³²² M. Maglajlić, *Usmena balada Bošnjaka*, Sa. 1995., str. 113.

³²³ Isto, str. 113.

„Svaki neparan stih (osim petog) počinje sa apelativ-iteracijom „oj javore, javore“ i označava time početak strofe. Ova je činjenica mogla navesti zapisivača (Hamid Dizdar) da pjesmu uistinu štampa strofično (Jer ne bi smjela biti puki slučaj činjenica da on napušta oznaku strofe u petom stihu, u kome ne dolazi iteracija.)”³²⁴

Međutim, osobinu strofičnosti možemo registrovati samo za kraće lirske pjevane pjesme i to one koje imaju semantičku povezanost dvaju susjednih stihova koji se realizuju u parovima, pa imamo praktično dvostihe:

*Je l' ti žao što se rastajemo,
Rastajemo, al' ne sastajemo?*

U dužim pjesmama, međutim, možemo osobinu strofičnosti pratiti samo na osnovu pjevačkih pauza, koje su sasvim rijetko inicirane u samom tekstu, npr. refrenom ili pripjevom.

Kao što narodni stih, dakle, obično nema strofičan ustroj tako su i rime u narodnom stihu sasvim rijetke. One su dosta češće u lirskim pjevanim pjesmama, a kada se pojave obično su ograničene na dva susjedna stiha:

*Svekre babo izjeli te vuci,
A svekrvu odveli hajduci!*

S druge strane vrlo su česte unutrašnje rime između polustihova, kao dio opštih glasovnih paralelizama, a i one su u lirskim pjesmama znatno češće:

*Ìmal jâda || kô kad àkšam pädā
Kad mähale || fënjere zàpāle
I sìćanī || dŕšćū šadrvāni,
A sâz bījē || u pōsnē jàcije-
Dok iz tâmē || šâpcū ūsne sáme.*

Upadljivo je da se kroz skoro cijelu pjesmu pojavljuje unutrašnja rima kao nosilac ritma: *jada:pada, mahale:zapale* itd. Sklonost ka unutarnjim rimama potcrtava linearne ekvivalencije i samjerljivosti stiha, odnosno njegov horizontalni ustroj. Prema tim ekvivalencijama stih se može u svojoj strukturi, dakle, posmatrati i kao horizontalna,

³²⁴ „Jeder ungerade Vers (außer dem fünften) beginnt mit der Appelativ-Iteratio „oj javore, javore“ und deutet damit Strophenbildung an. Dies mag Aufzeichner (Hamid Dizdar) veranlasst haben, das Lied tatsächlich strophenartig abzdrukken (Es dürfte kein Zufall sein, dass er bei dem fünften Vers, der keine iteratio aufweist, auf eine Strophenmarkierung verzichte.)”, Wolfgang Eschker, Untersuchung zur Improvisation und Tradierung der Sevdalinka, str. 26.

odnosno vertikalna tvorevina, s obzirom na to da li je u melodijskom smislu dominantniji sam stih ili strofa.

Horizontalan ustroj podrazumijevao bi melodijsku i semantičku zatvorenost stiha - takav ustroj ima npr. deseterac. Takav stih izbjegava opkoračenja, pa je misao obično završena u okviru jednog stiha i naglašeni su parataksički odnosi. Horizontalni ustroj podrazumijeva podudaranje metričkih i sintaksičkih jedinica, pa je deseterac obično i završena sintaksička cjelina. Pod horizontalno ustrojen stih može se podvesti i uopšte većinu narodnih oblika stiha, a naročito epske pjesme.

Međutim, neke pjevane-lirske pjesme koje imaju pripjev teže u melodijskom smislu ka završetku pjevanog dijela (strofe) kao najnižoj melodijskoj tački. Takav ustroj je vertikalni i primarno lirski, a imaju ga većina umjetničkih pjesama koje su uglavnom strofične i imaju rimu. Taj se ustroj odslikava u samoj formi strofe, pa je sonet npr. kao forma zasnovan na vertikalnim ekvivalencijama stiha, koje su izražene i u posebnoj šemi rimovanja. Ova vertikalna-paradigmatska povezanost je i dio osnovne poetske ekvivalencije, po kojoj o stihu govorimo tek ako imamo najmanje dvije takve jedinice u (ekvivalencijskom) nizu. S druge strane horizontalan-sintagmatski ustroj vezan je primarno za epsku poeziju i prozu uopšte, iako se, naravno, obje ove vrste ritmičke ekvivalencije mogu pojaviti i u poeziji i u prozi.

ZAKLJUČAK

Iz svega do sada rečenog o metru narodne usmene poezije možemo zaključiti da se kao osnovni princip narodne metrike uopšte može navesti silabički princip. Izosilabizam je osnova narodnog pjesništva, jer su apsolutno rijetke narodne pjesme promjenljivog silabičkog ustroja. Usmena narodna poezija ima stalne silabičke oblike od 4-eraca do 14-eraca i vrlo rijetkih 15-teraca (starije oblike bugarštica ispjevanih dugim 15- i 16-ercima ovdje nismo uzeli u obzir).

Narodni stihovi imaju člankovitu strukturu i mogu biti: jednočlani, dvočlani, tročlani i iznimno četveročlani stihovi. Jednočlani stihovi nemaju cezuru i to su kraći stihovi dužine do 6 slogova. Dvočlani i višečlani imaju najmanje jednu, a najviše tri cezure, koje stih dijele na članke. Članci mogu biti parni i neparni i to 3-složni, 4-složni, 5-složni i 6-složni.

Najčešći su 4-složni članci i oni tvore najčešće oblike, a to su nesimetrični deseterci i simetrični 8-erci; 3-složni članci dolaze na kraju 7-meraca (4+3) i 11-eraca (8+3), 5-složni se pojavljuju u nesimetričnom lirskom desetercu (5+5) i kod 13-teraca (8+5), a 6-složni članci tvore dvanaesterce (6+6) i druge polustihove nesimetričnih deseteraca (4+6).

Stihovi koji su, dakle, kraći od 7 slogova, tj. oblici od 4, 5 i 6 slogova nemaju cezuru i ujedno su osnovni oblici čijom se kombinacijom tvore duži oblici stihova, a svi stihovi duži od 7 slogova u novoštokavskom vezanom stihu imaju obaveznu i stalnu cezuru. Ovim oblicima treba dodati i oblik 3-složnog članka, koji se nikada ne pojavljuje kao zaseban stih (kao što su to 4,-erci, 5-erci i 6-erci), ali učestvuje kao članak u građenju tonskog osmerca, a pojavljuje se često i kao klauzula u narodnim sedmercima i jedanaestercima. Dakle, stihovi duži od 7 slogova su kombinacije ovih kraćih oblika i imaju obaveznu cezuru najkasnije poslije 6. sloga. U dužim stihovima kao što su 15-erci, pada osnovna cezura na 8. slog i dijeli stih na 2 polustiha od 8 i 7 slogova, od kojih se svaki dalje dijeli na 2 cjeline: 4/4||4/3, pa je stih zapravo četveročlan, ali se cezura na 4. odnosno 12. slogu skraćuju, pa se u pravom smislu, ipak realizuje samo cezura na 8.slogu.

Međutim, prema kriteriju ritmičke funkcije akcenta u stihu u narodnoj poeziji možemo razlučiti dvije osnovne vrste pjesama: grupu pjesama kod kojih je broj akcenata promjenljiv i nestalan i grupu pjesama kod koje je taj broj stalan. Prema tome imamo i dva osnovna ritmička konstruktivna principa: silabički i tonski. Silabički su stihovi kod kojih je metrička uloga akcenata, njihovog broja i rasporeda sekundarna i koji kao osnovni ritmički princip imaju samo pravilan silabički raspored akcenatskih cjelina određenog broja, a za raspored akcenata se ne može ustanoviti dosljedna pravilnost, osim što su posljednji slogovi takvih cjelina nenaglašeni. Drugu grupu čine one narodne pjesme kod kojih je broj akcenata/iktusa stalan, a i raspored akcenata teži ka većoj pravilnosti. Tako da imamo dva osnovna metrička principa u narodnom pjesništvu:

1) silabički princip, kod koga je osnovni ritmički princip raspored akcenatskih cjelina, a broj akcenata/iktusa je slobodan i promjenljiv. Tu ubrajamo:

4-verce, 6-terce, 8-merce, 10-terce i 12-terce. Dakle, svi parnosložni.

2) tonski princip, kod koga je broj akcenata/iktusa stalan i određen, i tu spadaju:

5-erci, tonski 8-erci i lirski 10-erci.

Osim ova dva osnovna principa uočava se i treća grupa koja je, zapravo, kombinacija silabičkog i tonskog principa:

3) silabičko-akcenatski/taktni princip, koji se sastoji iz jednog ili dva silabička (4-složna) članka i jednog tonskog članka: Takvi su:

7-erci (4+3), 11-erci (8+3), 13-erci (8+5), 14-erci (8+6), te dugi 15-terac (8+7).

Umjetnički stih će koristiti sve ove oblike, a uvešće i neke nove. Osnovna razlika između narodnog i umjetničkog stiha jeste sklonost i težnja umjetničkog stiha ka stopnom organiziranju ritma, te dosljednom uvođenju strofe i rime.

ČETVRTI DIO

4. KLASIČNI VEZANI STIH

4.1. Narodni metar u umjetničkoj poeziji

Metar narodnih usmenih pjesama je uglavnom preuzet i u umjetničkoj poeziji u drugoj polovini XIX vijeka. U poeziji Bašagića, Riza-bega Kapetanovića, Avde Karabegovića, kod ranog Šantića i ranog Dučića, te Ćatića, nalazimo kako tematske tako i metričke i ritmičke oblike preuzete iz narodne pjesme. Tako se na osnovi narodnog stiha (njegovog metra) obrazovao tzv. klasični³²⁵ vezani stih druge polovine XIX i početka XX vijeka, koji preuzima sve poznate oblike, a razviće i neke u narodnoj poeziji nepoznate metre.

Klasični stih je, dakle, izrastao iz narodne poezije, u kojoj su najčešći oblici bili izosilabički oblici: deseterci epski i lirski, osmerci simetrični i nesimetrični, trinaesterci, sedmerci i dr.

Narodni stih osim što je u svojoj osnovi izosilabički, može se metrički dalje dijeliti na čisto silabički stih, kod kojeg je i broj akcenata i broj neakcentovanih slogova između njih relativno slobodan (tu spadaju svi parnosložni stihovi i stihovi parnosložnih polustihova tzv. trohejskog rasporeda akcenata) i tonske stihove u koje spadaju: 2-iktusni peterac, 3-iktusni: 7-erci i 8-erci, 4-iktusni: lirski 10-erci, kod kojih je broj akcenata, odnosno broj iktusa u cijelom stihu stalan ili je stalan u samo jednom njegovom članku. Uz te oblike, vidjeli smo, koristili su se još stihovi koji su imali kombinaciju oblika simetričnog osmerca sa nekim od tonskih (neparnih) članaka i to su bili narodni 11-erci (8+3), 13-erci (8+5), te rijetki 15-erci (8+7).

Na osnovi ovih oblika stihova razvijali su se i stihovi prvih romantičara, koji ih dosljedno koriste sa istim elementima. Umjetnički vezani stih će, međutim, razviti i neke nove metričke oblike.

Prije svih razvija se 11-erac (5+6), koji je nudio najbolje uslove za jamb na novoštokavskim jezicima. U bosansku poeziju je ušao posredno sa strane, iz srpske i hrvatske romantičarske poezije ili neposredno iz njemačke poezije preko prevoda. Umjetnička poezija će s druge strane kao trohejski pandan jedanaestercu iskoristiti i dvanaesterac, koji je poznat i u narodnoj poeziji, ali čija je frekventnost u narodnoj poeziji bila veoma mala, dok će on kod pjesnika modernista, postati jedan od najčešćih oblika. Dalje se razvio i 4-iktusni 9-erac, koga u narodnoj poeziji zapravo i nema, zatim 5-iktusni 13-erac, te naročito 6-iktusni duži

³²⁵ Pod klasičnim stihom podrazumijevamo vezani stih koji se oslanjajući se na narodnu poeziju razvio glavnim dijelom u XIX vijeku, a obilježen je uglavnom izosilabizmom i kao pretežan oblik traje sve do kraja I svj. rata, od kada vezani stih postepeno predaje primat slobodnom stihu.

tonski stihovi tzv. tonski heksametri: 14-, 15- i 16- erac, koji je najprije nastao u prevodima antičkih heksametara.

Autori prvog kruga najprije preuzimaju i oponašaju narodni metar u potpunosti.

Kao što su tim oblikom stiha uglavnom pjevali B. Radičević, Njegoš i drugi na srpskoj, te Mažuranić, Preradović, Vraz i drugi na hrvatskoj strani, tako se i u bosanskhercegovačkoj književnosti iz narodne poezije, a i po ugledu na srpsku i hrvatsku romantičarsku poeziju razvio romantičarski stih u stihovima Bašagića, Kapetanovića, Milakovića, Alaupovića, ranog Šantića i Dučića, Đikića, Avde Karabegovića i drugih.

Razvitku romantičarskog stiha u bosanskoj književnosti naročito je pogodovala smjena turske austrougarskom vlašću čime se društvo otvara i definitivno uklapa u evropske kulturne tokove. Osniva se niz časopisa, stvara se čitalačka publika, a državno forsiranje bosanskog jezika na osnovi Vukove reforme (koja se u Bosni koristi kao jezička norma (od 1883. godine) zbog nedostatka neke druge jezičke norme i uz političku naklonost austrijske vlasti) definitivno uklanja diglosiju i uspostavlja „jezičko jedinstvo”. A već i od ranije su, doduše vrlo ograničeno, bile prisutne ideje ilirskog pokreta koje je širio franjevac Ivan Franjo Jukić, koji pokreće časopis „Bosanski prijatelj” 1851., a 1858. i prvi zbornik narodnih pjesama u BiH. Na razvitak romantičarskog stiha uticala je i opšta popularnost narodne poezije: Vukovih zbirki, Petranovićevih zbirki, Jukić-Martićeve zbirke, Hörmanovih zbirki muslimanske epike, Ljubušakovo *Narodno blago* itd. Prvi pjesnici su i pod snažnim uticajem srpskih i hrvatskih romantičara, a živo se prevode i njemački romantičari, prije svih Heine i Uhland. Sve su to, dakle, bili dovoljni razlozi da se razvije jedna zakasnjela romantika.

Stih ove poezije preuzima naravno i metrički oblik narodne poezije sa njenim osnovnim ritmovima.

Tako prvi originalni bosanski autori XIX vijeka nekada po inerciji, a nekada i svjesno oponašaju narodni metar uz korištenje osnovnih oblika tog stiha.

4.1.1. Fra Grga Martić

Martić kao jedan od prvih iliraca i preporoditelja u Bosni piše sredinom XIX vijeka pjesme u čistom narodnom stihu, najčešće u desetercu i osmercu. Te pjesme ritmički uglavnom odgovaraju onome što je ranije rečeno za te oblike. Sasvim rijetko se odstupa od narodnog metra. U pjesmi *Plać od Bosne*, koja je 1842. objavljena u zagrebačkom *Kolu* imamo oponašanje narodnog deseterca sa dodatkom rime:

Súnce žârko, || skrîj se pod òblāke!
Sínjē mōre, || ràzdri brijège jāke!
Sòrite se, || vîsokē planīne!
Procvîlite, || prèbijēle stīne!
Zapíštite, || sìvi sōkolovi!
Pocrnite, || bijèli lābudovi!
Od jàuka || bijèdnh tāvničāra.
Grđnih rāna, || křvavih hāndžāra.

Martićevi deseterci maju klasičan oblik ovog stiha sa stalnom cezurom na 4. slogu. Za razliku od narodnih deseteraca, Martićevi deseterci imaju redovno rime, a najčešće su rimovani susjedni stihovi. To je ujedno i jedina bitna razlika u odnosu na narodni deseterac, jer ni njegovi deseterci nisu strofični, a pokazuju sličan raspored akcenata kao i izbor akcenatskih cjelina kao i narodni stih. I njegov stih obiluje elizijama i raznim skraćivanjima i produžavanjima stiha, ali se sporadično ipak umjesto deseteraca pojavljuje jedanaesterac: *Jošt se u to ufamo i u Boga!* i tu je onda i ritam narušen. Osim toga, u kategoriji reda riječi pravi Martić za narodnu poeziju neuobičajene klauzule stiha, a najčešće zbog rime, npr:

Dōk u míru || křv tol'ka tòči se
Dūh nēbrojni || odòvud dijèli se.

Raspored akc. cjelina u oba stiha u 2. polustihu je 3+3, zbog rime, iako bi mnogo ritmičnije bio oblik 2+2+2 (*křv se tol'ka toči*) ili 4+2 (*odovud se dijeli*). U oba navedena stiha imamo dvije jednosložnice (*křv* i *duh*), koje se moraju dezakcentovati. Raspored akcenata u pjesmi je sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	61,79	38,20	59,55	0	84,26	14,60	46,06	42,69	50,56	0

Raspored akcenata nam pokazuje da su neparni slogovi snažnije naglašeni, ali je samo 5. slog naglašen sa preko 80%. Dok ostali neparni slogovi pokazuju samo relativnu nadmoć nad parnim, a 8. slog je skoro podjednako naglašen kao i 7. Ovakva statistička slika proizilazi iz rasporeda akcenatskih cjelina. Najčešće su parnosložne akcenatske cjeline, pa od ukupno 332 cjeline 186 su 2-složne ili 55, 86%, 94 su 4-složne, a 52 su 3-složne, što čini 28,23%.

Martić ostaje u okvirima narodnog silabičkog stiha i u ostalim svojim pjesmama.

4.2. Riza-beg Kapetanović je prvi bošnjački pisac koji je u 19. stoljeću objavio zbirku poezije na maternjem jeziku u Bosni. On 1893. godine objavljuje zbirku *Pjesme* i to je ujedno njegova jedina knjiga pjesama, iako je objavljivao još pojedinačne pjesme u časopisima. Kapetanović pripada u potpunosti zakasnjelom romantizmu u Bosni kao i ostali pisci prve generacije. Njegova poezija kako tematski, tako i metrički ne izlazi iz okvira prosvjetiteljske romantike.

U zbirci ima 50 naslova i 87 pjesama. Najzastupljeniji stih zbirke je svakako simetrični 8-erac. Osmeraca ima 37 čistih, te 11 pjesama oblika 8/6, koji je vrlo čest oblik kod pjesnika romantičara, zatim po jedna pjesma oblika 8/7, 8/5 te 9/8. Ukupno ima, dakle, 51 pjesmu koje imaju osmeračku strukturu, što čini 58,62% od ukupnog broja pjesama. Deseterci čine drugi najfrekventniji stih. Deseteraca ima 15, te 2 pjesme 10/4 i jedan 10/9 – ukupno 18 pjesama ili 20,68% pjesama. Treći po zastupljenosti su šesterici i njih ima u 11 pjesama, a 3 pjesme imaju kombinaciju 4/6, što je zapravo samo prelomljeni deseterac. Dvije pjesme su ispjevane četvercima, od kojih jedna u kombinaciji 5-terca i 4-verca, a 2 pjesme su ispjevane kombinacijom 7-merca sa šestercima i petercima.

Osmerci su, dakle, najbrojniji i uglavnom pisani silabičkim simetričnim obrascem narodnih pjesama sa dosljednom cezuroom na 4. slogu i pretežnim trohejskim rasporedom akcenata.

Kušao sam

Kùšao sam || sväkē slâsti | — — — || | — | —

Još òpojen || n'jêsam bïo — | — — || | — | —

Kào kad sam || sa tvòjega | — — — || — | — —

Gjül òbraza || slâsti pïo. — | — — || | — | —

Kao što se vidi, osim dosljedne cezure na 4. slogu i posljednji slogovi polustihova su dosljedno nenaglašeni kao i u narodnom stihu. Imamo pretežan trohejski raspored akcenata sa odstupanjima u polustihovima koji su popunjeni četverosložnicama, koje imaju akcente na 2. slogu (— | — —), što je uobičajen raspored i kod narodnih silabičkih stihova (8- i 10-eraca), a što ritmu uopšte ne smeta. Veća pravilnost u drugom polustihu je ostvarena izborom dvosložnih akcenatskih cjelina, a dijelom je ostvarena i zbog rime.

Slične odnose imamo i u pjesmi *Pupoljci XI*, gdje se osmerački stih završava šestercem, što je česta kombinacija još u narodnom stihu, posebno u sevdalinci, a odatle i u romantičarskom stihu.

<i>Jútrōs drâga</i> <i>na prózoru</i>	– – – – –
<i>Zlâto súče,</i> <i>jâgluk šâra,</i>	– – – –
<i>I nè spazih,</i> <i>kâd mi srce</i>	– – – – –
<i>Ûze iz njedâra</i> ³²⁶ ...	– – ⊥ ³²⁷ –

I ovdje imamo pretežan raspored akcenata na neparnim slogovima, tj. trohejski raspored, ali ritmu uopšte ne smetaju akcenti na parnim slogovima, osim na posljednjim slogovima polustihova i to je ritam poznat iz narodnih silabičkih osmeraca sa jedinom razlikom da Kapetanović obavezno koristi rimu i da ima strogu strofičnost.

Ovakvi stihovi su kod Kapetanovića vrlo česti, a ima ih dvije vrste: u kombinaciji 8-erca sa 5-ercima, odnosno sa 6-ercima. To je zapravo ritam koga poznaje narodna metrika u obliku 13-eraca i to u kombinaciji silabičkog osmerca i tonskog (2-iktusnog) peterca. Ovi stihovi su vrlo ritmični i pogodni za pjevanje pa su vrlo rasprostranjeni u sevdalinkama, ali i kod ostalih pjesnika ovog kruga (naročito kod Bašagića). Takvi stihovi imaju vrlo često i kataleksu.

Takav je npr. sonet *U tugjini*, gdje u parnim stihovima imamo katalektičke osmerce sa muškim završecima. Pjesma ima uglavnom trohejski raspored akcenata, a ritmu ni ovdje ne smeta pojava akcenta na parnom (2.) slogu, kao što je to slučaj u prvim polustihovima dva posljednja stiha, koji su popunjeni 4-složnicama:

<i>Bûrnē mîsli</i> – <i>mîsli gônē,</i>	– – – –
<i>Őh , dalêko,</i> <i>tâmo čak,</i>	– – –
<i>A pûstâ mi</i> <i>žëlja tònē,</i>	– – – – –
<i>U crni se</i> <i>gûbī mrâk.</i>	– – – –

Novina u odnosu na narodni stih jeste ovdje, dakle, kataleksa (u 2. i 4. stihu), tj. dozvoljeno izostavljanje posljednjeg nenaglašenog sloga, te dosljedna (obgrljena) rima. U drugom stihu imamo i stopno cijepanje riječi (*ohda+leko*), koje se u narodnom stihu pojavljuje samo izuzetno.

Muške završetke imaju naročito često pjesme koje imaju kombinaciju osmerca sa petercem, koga se može smatrati i katalektičkim šestercem:

<i>Idi pjesmo</i>	
<i>Ādi, ādi,</i> <i>pjësmo mòja</i>	– – – –

³²⁶ Ovdje bilježimo prenošenje akcenta: *iz njedâra*, sa sekundarnim iktusom zbog rime sa *šara*, a i da bi se dobio trohejski raspored.

³²⁷ Oznakom ⊥ obilježavam sekundarne – melodijske iktuse, tj. ona mjesta na kojima nemamo akcenta, a koja ipak ostvaruju melodijske iktuse nenaglašenom dužinom, prenešenim akcentom i sl.

<i>Gdjë u drùgi³²⁸ krâj,</i>	– –
<i>Nëma óvdjell zá te míra,</i>	– – – –
<i>Nëma mjësta znâj.</i>	– –
<i>Ïspred ljúdi ópakījeh</i>	– – – ⊥ –
<i>Ïdi màkar kúid ,</i>	– –
<i>Jëra svjëtü ugágjati,</i>	– – – – –
<i>Tô je ùzalūd.</i>	– – ⊥

Ovdje vidimo da pjesma ima pretežno trohejski raspored akcenata, a u dva slučaja iktus ostvaruje nenaglašena dužina. U drugom primjeru (u zadnjem stihu) čak i na posljednjem slogu riječi (*ùzalūd*) i time ostvaruje dosljedno kataleksu.

Isti ritam imamo u kombinaciji osmerca sa 6-tercem, koji onda ima ženske završetke npr. u pjesmi *Domovini*:

<i>Štò da pjëvam tvòju slävu</i>	– – – –
<i>Što tvòje junáke,</i>	– – – –
<i>Hërcëgòvce štò da hvâlim,</i>	– ⊥ – – –
<i>Što hrâbre Bošnjáke?</i>	– – – –

Međutim, ovdje vidimo da osmerci imaju trohejski raspored, a šesterici su sastavljeni od dvaju amfibraških cjelina, a ritam se ipak održava.

Kod Kapetanovića su relativno česti i 6-erci, a u pravilu imaju također trohejski raspored akcenata sa istim ritmom kakvog imaju i narodni šesterici:

<i>Srce</i>	
<i>Da ovàki vjëtri</i>	⊥ – – –
<i>Po svijëtü bjësnë,</i>	⊥ – – –
<i>Käo štò tō pätë</i>	– – –
<i>Mòje grûdi tjësnë,</i>	– – –
<i>Vâljali bi drvlje,</i>	– – – –
<i>Rúšili bi dvôre,</i>	– – – –
<i>Stälo bi se bûrnō</i>	– – – –
<i>Pjenùšati môre.</i>	– – – –

³²⁸ I ovdje se može izvršiti prenošenje akcenta ali bi se time odstupilo od trohejske šeme: *gdje ù drugi*.

Na kraju stihova je dosljedno dvosložna trohejska cjelina, a na početku osim rasporeda 2+2 vrlo često dolazi 4-složna cjelina. Tako da je samo iktus na 5. slogu konstantan i stalan. Ali je raspored akcenata ipak trohejski sa dozvoljenim pojavljivanjem akcenta na parnom slogu, naročito u 4-složnim cjelinama (*pjenùšati*). Ovi šesterici bi se mogli uvezati u 12-terce i imali bi skoro isti ritam, iako bi se tempo zbog dužine stiha neznatno smanjio. To će, međutim, uraditi tek potonji modernisti tražeći trohejski pandan jampskom jedanaesteru.

Melodija ovih šesteraca snažno je označena antikadencama i kadencama, koje se odslikavaju i u rimi ABCB. Tako se na 4. stihu ostvaruje uvijek jaka kadenca koja je melodijski najniža tačka i ujedno označava i kraj strofe.

Deseterci Kapetanovića su ustrojani također po uzoru na narodni nesimetrični junački deseterac. Tako su broj slogova i cezura na 4. slogu neupitne veličine stiha, a osnovna novina u odnosu na narodni stih je svakako obavezna rima.

Idem...

<i>Ādem, ĩdem, nĕk se nĕ zna zà mĕ,</i>	- - - - -
<i>Ādem, màkar u bèzdāne jāmĕ,</i>	- - - - ⊥ - -
<i>ĩdem tāmō mĕdju làve ljútĕ,</i>	- - - - -
<i>ĩdem mĕgju ðivove òkrutĕ.</i>	- - - - - -
<i>ĩdem, gdjĕ no ljùdsko srce strĕpĭ,</i>	- - - - -
<i>Gdjĕ se légu gùje i àkrepi.</i>	- - - - - -

Nekada su deseterci, doduše, prelomljeni, tako da stih dobija oblik 4/6, što je bilo tipično za romantičare kod kojih se stroga forma strofe još nije nametnula i ustalila, a dijelom i zbog „ubrzavanja” ritma, kao npr. u pjesmi *Plakao bih*:

<i>Plākaō bih</i>	- ⊥ -
<i>Āli gdjĕ su sūze?</i>	- - -
<i>Mōliō bih</i>	- ⊥ -
<i>Āli glās mi dāj</i>	- -
<i>Bjĕžāō bih</i>	- ⊥ -
<i>Āl mi srce ùze</i>	- - -
<i>Nĕmilosnĭ</i>	- - -
<i>Pōgled òka tâj...</i>	- -

Ovdje vidimo da se Kapetanović u ritmu ispomaže i nenaglašenim dužinama, koje padaju uglavnom na 'jaka' neparna mjesta. Novina u odnosu na narodni deseterac jeste kataleksa. U 4. i 8. stihu imamo katalektičke klauzule naglašenih jednosložnica koje se rimuju *daj - taj*.

Uopšte je kataleksa često zastupljena kod Kapetanovića i to je uz rimu, dakle, osnovna novina u njegovom stihu u odnosu na narodni stih. Nekoliko deseteračkih pjesama imaju katalektički oblik u kombinaciji sa devetercem koji ima muški završetak.

Zbori, srce!

<i>Pjësma će ti pròdrjēt tâmu gûstû,</i>	— — — — — —
<i>Òkititi mîljem zèmlju pûstû,</i>	— — — — — —
<i>Dodîrnuti lèdnā sŗca bâr;</i>	— — — — —
<i>S krívog će ih okrénuti pûta,</i>	— — — — — — —
<i>Svrñuti ih, kad kòji zàlutā,</i>	— — — — — — —
<i>Ljúbavi će ùliti im žâr.</i>	— — — — — —

Kod Kapetanovića tako preovladavaju silabički osmerci i deseterci, koji imaju blago naglašenu tendenciju ka silabičko-tonskoj alternaciji i rasporedu akcenata izraženim u obliku katalekse, dosljednim korištenjem nenaglašenih dužina na 'jakim' mjestima, kao i obaveznom rimom.

Dosta rjeđi kod Kapetanovića su tonski stihovi. U toj vrsti versifikacije pojavljuju se opet oblici poznati u narodnoj poeziji, prije svega lirski deseterac.

Pjesma-himna *Ustajte braćo* ima takav jedan 4-iktusni lirski deseterac u kombinaciji sa katalektičkim 2-iktusnim petercem (tj. 4-vcem sa naglašenom jednosložnicom na kraju stiha). A i ova pjesma se koristi kataleksom:

<i>Ûstajte bräćo nà noge läkē,</i>	— — — — — —
<i>Kúcnō je čas.</i>	— —
<i>Ta dúh naš stâri — djèdova slâvnih</i>	— — — — — —
<i>Dòziva nâs,</i>	— —
<i>Nà noge läkē, sa snâgom svôm</i>	— — — — —
<i>Za mìlu bräću, za mìli dôm!</i>	— — — — —
<i>Pjèvājte slōžno, nèka se òri</i>	— — — — — —
<i>Pjèsmē nam jêk,</i>	— —
<i>Nà sve kräjeve, nèk se ràzljèže,</i>	— — — — — —

<i>Ko màča zvêk,</i>	— —
<i>Moj mìli róde nè žali trûd,</i>	— — — — —
<i>Nèka se znâ sîn bòsanskî svûd!</i>	— — — — —

Ovdje imamo, dakle, klasični lirski deseterac u kombinaciji sa petercima, koji su samo polovice stihova i uglavnom su katalektični. Radi se o tonskom stihu koji dosljedno ostvaruje 4 iktusa po stihu, odnosno 2 iktusa po polustihu i u parnim petercima, koji u pravilu imaju muški završetak i međusobno se rimuju.

Stih preferira raspored cjelina 3+2, dok katalektički oblici imaju obavezno raspored 3+1. Raspored akcenata je u 1. polustihu deseteraca najčešće oblika daktil+trohej, ali se u 1/3 slučajeva pojavljuje i amfibraška cjelina+trohej. Drugi polustih ima sličan raspored s tim što je oblik daktil+trohej nešto češći. Katalektički peterci imaju u pravilu oblik daktil+trohej. U posljednjem stihu imamo krizu mjesta cezure zbog jake semantičke veze u sintagmi *sin bosanski*, ali smatramo primjerenijim označiti cezuru na kanonskom mjestu (tj. na 5. slogu). Isti ritam ima i pjesma *Bilo je lani*, koja je, doduše, oblikovana kao peterac, a i neki od njih su također u kataleksi.

<i>Sjécām se dōbro:</i>	— — —
<i>Bilo je lâni,</i>	— — —
<i>bāš kado sād</i>	— —
<i>Sa jèdnim trēnom</i>	— — —
<i>Srce mi rāni</i>	— — —
<i>I život mlād.</i>	— —

Svaki stih ima u pravilu dva iktusa i raspored 3+2, odnosno 3+1, a najčešći raspored akcenata je otuda oblika daktil+trohej, iako se u katalektičkim stihovima pojavljuje i amfibrah+trohej.

Kao što se vidi, kod Kapetanovića preovladavaju silabičke strukture naslijeđene iz narodnog stiha, sa minimalnim silabičko-tonskim intervencijama u obliku katalekse i korišćenja nenaglašenih dužina na jakim mjestima. Kapetanović se od narodnog stiha odvaja još dosljednim korištenjem rime i strofičnošću.

Najčešći oblik strofe kod Kapetanovića je katren, ali shodno romantičarskoj praksi često ima i duže strofe nepravilne strukture. Osim katrena koristi i sljedeće oblike: u 6-stihu (tzv. sekstine) ima 7 pjesama, 2 pjesme u distihu; također 2 pjesme u 8-stihu (stanca), a jedna pjesma je nestrofična. Rizabeg Kapetanović ima i 2 soneta, što je netipično za pjesnike ove

generacije u Bosni. Naime, iako Kranjčević i Milaković imaju u to vrijeme već napisane sonetne vijence, oblik soneta će se u poeziji u Bosni kao prestižan oblik odomaćiti tek sa prvim modernistima, a naročito u poeziji Šantića i Ćatića.

Uvodna pjesma u Kapetanovićevoj zbirci je osmerački sonet *Moje pjesme*, koji je čak neka vrsta programa:

<i>Mòje pjësme nèk ne čitā</i>	- - - -
<i>Kõ u slātkõj žīvī nādi</i>	- - - -
<i>U túgu se nek nè hitā,</i>	- - - - - -
<i>Klicu bõli nek nè sādī.</i>	- - - - -
<i>Mòje pjësme nèk ne čitā</i>	- - - -
<i>Čiji život rādost slādī,</i>	- - - -
<i>Nèk ne čitā, nek nè pitā</i>	- - - - -
<i>Jer tāj nè zna, štõ su jādi.</i>	- - - -
<i>Nèk ih čitā, nèk ih prātī</i>	- - - -
<i>Čije srce jādi krúne</i>	- - - -
<i>Iz grúdi se bõlnī trúnē.</i>	- - - - -
<i>Tāj nek čitā, tāj će znāti</i>	- - - -
<i>Tõme mògu što vāljati</i>	- - - - -
<i>Nāsladē su zà tog pùne.</i>	- <u>1</u> - - -

Oblik rime kod Kapetanovića je najčešće ABCB. I ova rima je tipična za pjesnike prve generacije. Kapetanović ovaj oblik rime ima u 61 pjesmi ili 70,11% svih pjesama, i skoro svi katreni su tog oblika. Sljedeća po frekventnosti je rima AABB njome su ispjevane samo 4 pjesme. U šestostihovima ima promjenljive rime, ali najčešće ABCBDD. Rime u Kapetanovićevim sonetima imaju sljedeće oblike: 1): ABAB, CDCD, EFF, EEF i 2) ABAB, CDCD, EFG, FEG.

Na kraju možemo konstatovati da je versifikacijski repertoar Riza-bega Kapetanovića dosta oskudan i da se oslanja uglavnom na silabički metar narodnih pjesama sa osnovnim odlikama kasnog romantičarskog stiha: tendencija ka strožijoj strofičnosti, obavezna rima, upotreba katalekse, te težnja ka alternacijskom stihu izražena dosljednim korištenjem nenaglašenih

dužina kao iktusa na „jakim” slogovima. Najčešće piše u formi simetričnog osmerca i njegovim kombinacijama sa ostalim stihovima različite silabičke strukture (najčešće 6-ercem i njegovom katalektičkom formom 5-erca sa muškim završetkom), a to su sve forme pogodne pjevanju, što pokazuje koliko je njegov stih još blizak pjevanom obliku pjesme u vrijeme kad se narodna pjesma još uvijek aktivno stvara i sluša. Strofa mu je romantičarski razuđena, ali je katren ipak najčešći oblik strofe. Kod Kapetanovića nema jamskih pjesama, nego se samo sporadično pojavljuju jamske konstrukcije (u nekoliko pjesama imamo pojedinačne jamske stihove, dijelove stihova ili stope i to obično u tonskim pjesmama -lirskim desetercima).

4.3. Bašagić Safvet-beg

Safvet-beg Bašagić je objavio prvu zbirku pjesama *Trofanda iz hercegovačke dubrave* 1896. u Zagrebu i tom zbirkom se profilirao u vodećeg bošnjačkog pjesnika na kraju XIX vijeka. On će objaviti još zbirku *Misli i čuvstva* (1905.), 1913. *Izabrane pjesme*, a 1924. objavit će pobožni spjev *Mevlud*. Osim poezije Bašagić je pisao i prozu, književnoteorijske kao i kulturno-historijske radnje.

Bašagić je tipičan neoromantičarski pjesnik, budući da je i sam pripadnik bosanskog plemstva, igra tradicija kod njega enormno veliku ulogu.

Tako je i njegov stih i versifikacija velikim dijelom u skladu sa metričkom šemom narodnog stiha, a naročito bosanske sevdalinke.

Na Bašagića su osim narodnih pjesama uticali u prvom redu srpski i hrvatski romantičari, a u kritici se kao osnovni uzor u pogledu Bašagićevog metričkog inventara pominje Zmaj. S tim u vezi Rizvić piše sljedeće:

„Sa svojim Đulićima i Đulićima uveocima, te sa svojom društvenom poezijom, Zmaj Jova Jovanović je više od svih ostalih srpskih i hrvatskih pjesnika ostavio neposrednih tragova na poeziji Safvet-bega Bašagića [...] Bašagićeve zbirke pokazuju prije svega umnogome identičnost oblika, metra, ritma i strofe, lakoću izraza, poetske formulacije, jednostavnost pjesničkog govora, te sličnost kompozicije pjesama sa pjesmama iz Zmajevih zbirki, uz sličnost ili čak istovjetnost poetskog inventara koji je Zmaj razvio [...] Bašagićeve pjesme dugog stiha, sa intonacijom ode [...] pisane su po ugledu na Vojislava Ilića [...], kao što su i Bašagićeve balade i romanse u lakim osmeračkim strofama od četiri stiha pisane po ugledu na Mitrovića, a preko njega na Ulanda (sic!). Polet Bašagićev i mladalački zanos iz *Trofande* općenito ima čilosti i žilavosti ritma Radičevićeve lirike, ali i pojedinačnih direktnih invokacija, kao što se može naći i odjeka stihova iz Gundulića, iz Šantića, Kranjčevića, Njegoša, Šenoe, Preradovića.”³²⁹

³²⁹ M. Rizvić, Pjesničko djelo Mirze Safveta, Predgovor Izabranim djelima Safvet-bega Bašagića, Sa. 1971., str.15.

Rizvić navodi, dakle, cijeli niz srpskih, hrvatskih i njemačkih autora kao moguće uzore Bašagićevom stihu, a od svih je Zmajev uticaj ipak najočitiji. U Zmajevoj poeziji se moglo razviti i Bašagićevo oduševljenje za orijentalnu poeziju, koju je Bašagić čitao u originalu i prevodio, budući da je i sam bio orijentalist. U tom smislu su mogući i posredni uticaji i iz njemačke književnosti, prije svega Heinea i Uhlanda.

Bašagićev stih ostaje uglavnom u okviru narodnog silabičkog razmjera. Jedina novina kod Bašagića u odnosu na narodni stih jeste upotreba dugog stiha, tzv. tonskog heksametra koga je mogao usvojiti iz poezije V. Ilića, te sporadično korištenje oblika orijentalne strofe (rubajja, gazel), koje se međutim, dalekosežno poklapaju sa oblicima katrena i dvostiha.

U Bašagićevoj prvoj zbirci *Trofandi iz hercegovačke dubrave*, koju smo za ovaj rad analizirali, ima ukupno 80 naslova i 118 pjesama. Najfrekventniji stih mu je 8-erac sa 58 pjesama ili 49,15%, dakle, polovica pjesama je ispevana osmercima. Ovaj osmerac je u pravilu simetrični osmerac narodne poezije sa cezuroom poslije 4. sloga.

Quousque tandem, Aurea

Èvo òvū njèžnū rúžu | – | – || | – | –

Ìz mog skròmnoĝ pèrivōja | – | – || | – | –

Šàljēm, Zlâto, nà dar tèbi | – | – || | – | –

Ìme jōj je : ljúbav mòja. | – | – || | – | –

Pjesma ima strogo naglašeni trohejski raspored akcenata. U pjesmi se preferiraju dvosložne akc. cjeline i otuda imamo skoro 100%-tni trohejski raspored. Sličan strog trohejski raspored imaju i ostale Bašagićeve osmeračke pjesme, ali u slučajevima kada stih koristi 4-složnice, akcenat na parnom slogu ne čini nikakvu aritmiju.

Na krilašca...

Na krilášca pjěsmē làkē- – – | – || | – | –

Sjědi dùšo mòje dúše | – | – || | – | –

Da te nòsīm u Pèrziju, – – | – || – | – –

Gdje mìrisnī zèfir púše. – | – – || | – | –

Ovdje imamo u dva stiha (u 2. polustihu preposljednjeg i 1. polustihu posljednjeg stiha) 4-složnice sa akcentom na 2. slogu (tj. na 2. i 6. slogu). Takva mjesta, dakle uopšte ne smetaju ritmu, kao što je to bio slučaj i u narodnom metru. S druge strane imamo 'prazne stope' na počecima nekih stihova i one u skandiranju ostvaruju u pravilu trohejski ritam, ali ti slogovi

ipak nisu naglašeni, iako ih se može i naglasiti, jer u pjesmi vlada trohejski ritam pa ih ritam onda iskorištava (realizuje) kao troheje.

Uopšte su Bašagićevi osmerci uglavnom pravilne silabičke strukture sa obaveznom cezuroom na 4. slogu i nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova. Samo iznimno rijetko je narušeno mjesto cezure kao u pjesmi *Hercegovini*:

Tad òpašem säblju brìtkū - | - - || | - | -
Čäsñī spõmen od djèdovā, | - | - || - | - -
Kòje na || *òštricu vìtku !* | - - || | - - | -
Ūrezāna stõjē slõva: | - ⊥ - || | - | -

Ovdje vidimo da 3. stih ima narušenu cezuru, a broj slogova stiha se čuva. Zapravo, imamo jedan tonski 3-iktusni osmerac među silabičkim simetričnim osmercima, pa je i ritam narušen, a moglo ga se očuvati izmjenom reda riječi. No, Bašagić daje prednost rimi (*britku:vitku*) naspram ritma, jer je očigledno da je ovo narušavanje ritma napravio zbog rime, tj. da bi se očuvala šema rimovanja. Ovaj primjer pokazuje koliko je rima kao metričko sredstvo Bašagiću bila važna.

Raspored akcenata po pojedinom slogu u Bašagićevim osmercima, mjeren u 24 osmeračke pjesme izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	63,80	30,20	58,30	/	83,30	13,50	81,25	/

Kao što se vidi iz tabele, drugi polustih ima mnogo snažnije naglašene neparne slogove i tzv. trohejski indeks, a to dolazi od standardnog trohejskog završetka stihova i stalne trohejske rime u njima, odnosno izbora riječi pa u 2. polustihu dolaze mnogo češće dvosložnice. Najčešće naglašen je 5., a zatim 7. slog.

Bašagić je mnogo pjesama ispjevao kombinacijom osmerca i 6-erca, odnosno 5-erca ili pak katalektičkog šesterca:

Pjesmo moja !
Pjësno mòja, èvo kríla! | - | - || | - | -
Hajd ùpravi lèt, - | - - |
Gdjè no kâžu, da imáde | - | - || - - | -
Drúgī ljèpši svièt; | - | - |

U pjesmama koje imaju kombinaciju 8-merca sa 5-tercem ili šestercom koje imaju kataleksu dolazi često u paradigmi u rimovanim stihovima umjesto naglašene jednosložnice na kraju višesložnica sa dužinom na posljednjem stihu. Npr. u pjesmi *Epilog*:

Polètite pjësme mòje
Pjësme mèdenē,
Pa zaslâdte njène grúdi-
Grúdi lèdenē³³⁰.
Kâd se s njênom žúči spöjī
Mòje pjësmē mēd,
Äl će iz tog nâstanuti
Dìvan slâdolēd.

U primjerima parnih peteračkih stihova imamo praktično katalektičke 3-iktusne šesterce gdje se posljednji 3. iktus uglavnom ostvaruje dužinom. Ovakve pjesme imaju znatno brži ritam i prije svega jednu strofičnu melodiju, kod koje melodija stalno pada prema kraju strofe kao najnižoj melodijskoj tački.

Jedine dosljedne modifikacije u Bašagićevoj poeziji u odnosu na narodni stih jesu rima i kataleksa, kao i strofičnost, koja je često preuzeta iz poezije orijenta (rubaijje-katreni i gazel-distisi³³¹). S druge strane dosta česta je kombinacija osmerca sa petercem ili šestercom čiji oblik, pak, upućuje na narodni trinaesterac i stih sevdalinke.

Njegov katren (rubaijja) je najčešće rimovan u obliku ABCB, a mnogo rjeđe ima ukrštenu rimu ABBA.

Klasični nesimetrični deseterac je drugi stihovni oblik po frekventnosti kod Bašagića. Takvih deseteraca ima Bašagić u *Trofandi* u 30 pjesama ili 25,42%.

I ovaj stih, kao i osmerac ima sve odlike narodnog stiha: dosljedan silabički oblik sa stalnom cezurom na 4. slogu, nenaglašavanje posljednjih slogova polustihova, ali i alternacijski ritam, te naglašenu trohejsku tendenciju i dosljedno korištenje rime i strofe. Raspored akcenata je uglavnom trohejski, ali se ritam kao i kod osmeraca ne narušava naglašavanjem parnih slogova (osim posljednjih slogova polustihova, tj. 4. i 10.).

³³⁰ Ovdje se mora naglasiti riječ na 1. slogu sa dužinom na 3. jer je to implicirano rimom sa riječju *medene*, a inače je moguć i naglasak *lèdene*, kao i *ledène*.

³³¹ Rubaije i gazeli su orijentalni oblici strofa, koji se poklapaju u osnovi sa katrenom i distihom.

<i>Nádo mòja</i> <i>gússle jävorove</i>	- - - - - -
<i>Odjéknite</i> <i>na čètiri strâne</i>	- - - - - - -
<i>Mìle màjke</i> <i>zèmljē Hērcegōve</i>	- - - - ⊥ -
<i>Da blázitell</i> <i>žàlosnē joj dâne</i>	- - - - ⊥ - -

Vidimo da je silabička struktura stroga sa stalnom cezuroom na 4. slogu, a raspored akcenata pokazuje sliku kao i u narodnom stihu. Tako se ne izbjegavaju akcenti na parnim slogovima po svaku cijenu, a u tri stiha imamo popunjavanje polustiha jednom 4-složnicom sa akcentom na 2. slogu. Bašagić se, međutim, služi i nenaglašenim dužinama na 'jakim' mjestima, a razne 'stope' koje se ostvaruju u 4-složnim riječima sa akcentom na 1. slogu se uklapaju u trohejsku šemu i interpretira ih se (u skandiranju) kao troheje. Tako da stih, iako u osnovi silabički, teži jednom alternacijskom ritmu. Uz obaveznu rimu dobija taj stih jedan 'silabičko-tonski' ritam, kojem se teži, ali koga se ne ostvaruje po svaku cijenu, nego svuda gdje on izostane oslanja se ritam ponovo na svoju osnovnu silabičku ritmičku strukturu koja se strogo čuva u obliku broja slogova i stalne cezure. Tako u nekim destercima raspored akcenata odstupa u mnogome od trohejskog rasporeda, a u nekim je pjesmama taj raspored mnogo strožiji, ili ga se ostvaruje uz pomoć nenaglašenih dužina.

Zalom-Palanci

<i>Moj zálome,</i> <i>mòjih prègja dõme!</i>	- - - - - -
<i>Štõ no çârom</i> <i>cvièća i rúže</i>	- - - - - -
<i>Ópajáš mi</i> <i>síce mlàdenačko</i>	- ⊥ - - - - -
<i>Blâžiš jâde</i> <i>ùmornē mi dúše.</i>	- - - ⊥ - -

Bašagićev deseterac, koji je inače u potpunosti metrički oslonjen na narodni deseterac, pravi često za narodnu poeziju neuobičajene figure, najčešće u kategoriji reda riječi, npr. u *Ašiklijama*:

Prolog:

Snìva, snìva ||... *i sdúgo ne prõgje*
Pòdiže me || *na priéstolje sjâjno*
Gdjè no je svē || *ùzvišēno, dīvno,*
Gdjè no je svē || *kõ u ràju bájno.*

U posljednja 2 stiha imamo narušen ritam zbog 'pogrešnog' reda riječi, iako nije jasno zbog čega se pojavljuje ovakav red riječi. Naime, u desetercu kao parnosložnom stihu sa cezuroom

na 4. slogu imamo parnosložno (upravo dvosložno) fraziranje, tako da se u 1. polustihu dobiva dvosložna cjelina *je + sve*, a pošto se enklitika *je* ne može naglasiti, mora se naglasiti zamjenica *sve*, tj. posljednji slog u polustihu, a to je protivno pravilima o naglašavanju u nesimetričnom desetercu. Doduše, ovakvi primjeri su kod Bašagića vrlo rijetki.

Inače su njegovi deseterci u kojima obično vlada atmosfera sevdalinke uvijek u skladu sa metričkim obrascem narodnog deseterca zu obaveznu rimu:

Pod jorgovanom:

<i>Vézak vèzla ljepòtica mlâdā</i>	- - - - - -
<i>Dö po dàna nà sred gjulistána,</i>	- - - - - -
<i>Na šiltetu u dèbelu hlâdu</i>	- - - - - - -
<i>Pod grànčicom mâvi jörgovāna.</i>	- - - - - ⊥ -

Raspored akcenata i granica riječi pokazuje u pravilu trohejsku tendenciju, ali je silabička struktura stiha ipak nadmoćnija nad tonskom. Stih se, međutim, uvijek ispomaže nenaglašenim dužinama, kada ove stoje na 'jakom' mjestu, a ima i pojedinačnih slučajeva gdje dužina preuzima iktus od akcenta kao npr. u pjesmi *Sjaj, mjeseče*:

<i>Sjâj, mjësêče, súnčeva ti sjâja,</i>	- ⊥ - - - - -
<i>Dë mi stâni ôku na vidîku,</i>	- - - - - -
<i>Dâ jâ vidîm kroz demîrli pëndžer</i>	- - - - - -
<i>Kraj dèrdëfa svòju dîlber-dîku.</i>	- - - - - -

Njegovi deseterci imaju obavezno rimu i to češće ABAB, dok su u osmercima i uopšte u ostalim pjesmama mnogo češće rime tipa ABCB.

Ima, međutim, kod Bašagića deseteračkih pjesama, kao npr. *Na rastanku*, koje nisu ni strofične i nemaju rimu, nego su ispjevane čistim narodnim silabičkim metrom sa mnoštvom elizija:

<i>Héro pòšo brànit' dómovinu,</i>	- - - - - -
<i>Trî ga sèke pràtit' pošétale,</i>	- - - - - -
<i>Jèdna drži rúku na gjóginu,</i>	- - - - - -
<i>Driüga nòsî dvije púške mâle,</i>	- - - - -
<i>Trèca nòsî gärabîna ljúta,</i>	- - - ⊥ - -
<i>I mòlec' ga po täbanu ljübî</i>	- - - - - - -

Ovdje je deseterac u potpunom skladu sa narodnim desetercem bez rime i nestrofičan. Otuda se razlikuju i ritmovi ovih deseteraca i onih sa rimama.

Kod narodnih pjesama koje su bez rime i nestrofične, ritam je sporiji i manje insistira na alternirajućem ritmu, a melodija takvog stiha je horizontalna i obično završena u okviru stiha. U umjetničkim desetercima sa rimom, koji su obično i strofični, melodija se prenosi vertikalno iz stiha u stih, a povezana je svakako rimom, izbor riječi je nešto drugačiji (nešto veće učešće dvosložnica), više se insistira na alternirajućem ritmu, pa se češće pojavljuju i nenaglašene dužine koje nose iktus, a kod njih je česta i kataleksa, tj. dozvoljeno je ispuštanje nenaglašenih slogova na kraju stiha.

Katalektičan deseterac je vrlo čest i to je možda ponajveća razlika spram narodnog deseterca, npr u pjesmi *Šta misliš*:

<i>Šta misliš, Zlâto, šta misliš dûšo,</i>	- - - - - -
<i>Hòće li ìgda kúćnuti čàs,</i>	- - - - -
<i>Kàda će Lâda- djèvica mlâdâ</i>	- - - - - -
<i>Ljùbavi vjèčnom vjènčati nâs?</i>	- - - - -

Ipak se radi o istom metričkom tipu silabičkog stiha, iako umjetnički deseterci imaju naglašeniju silabičko-tonsku tendenciju ka alternirajućem ritmu. Raspored akcenata je, međutim, u prosjeku skoro isti, a jedina razlika je da je kod ovih drugih 9. slog nešto češće naglašen zbog rime. Deseterci, koji ostvaruju iktuse i uz pomoć nenaglašenih dužina kao u gore citiranoj pjesmi *Pod jorgovanom* u riječima *đulistana, jorgovana* imaju te dužine u pravilu na 'jakim' mjestima i to naročito u 4-složnim riječima, na 3. slogu, a najčešće na 9. slogu u obliku ženske rime. Uopšte je 9. slog najčešće naglašen.

Raspored akcenata u Bašagićevim desetercima, mjereno u 13 pjesama, izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	62,50	24,70	64,40	/	57,80	31,72	37,80	13,20	83,00	/

Iz ovog rasporeda se vidi da su neparni slogovi jače naglašeni i da čine 'jaka' mjesta stiha, ali i da je naglašenost parnih slogova relativno velika, naročito 2. i 6. sloga. Najčešće naglašen je 9. slog, a 4. i 10. su u pravilu nenaglašeni. Postoje pojedinačni i rijetki primjeri naglašenih 4. slogova, ali je njihov udjel u ukupnom procentu daleko ispod 1%.

U 1. četverosložnom polustihu kada dolazi samo jedan akcenat onda je on u pravilu na 2. slogu, a ako imamo četverosložnicu sa akcentom na 1. slogu onda ona u pravilu ili ima

dužinu na 3. slogu ili ostvaruje pirihij (praznu stopu). Ovo je naravno slučaj i u osmercu u još izraženijem obliku.

U Bašagićevoj *Trofandi* samo su četiri pjesme ispjevane dvanaestercem, a i ovaj stih ima svoj uzor u narodnom dvanaestercu.

Dvanaesterac se i u narodnoj poeziji pojavljuje vrlo rijetko, ali će se kod kasnih romantičara i naročito modernista razviti kao trohejski pandan jedanaestercu i postat će vrlo frekventan oblik.

Bašagić ima i nekoliko pjesama u tonskom metru, od kojih su najčešći 4-iktusni tzv. lirski deseterci i 6-iktusni tzv. tonski heksametri.

Lirskih tonskih deseteraca ima Bašagić u 8 pjesama, od kojih je jedna cijeli spjev *U harabatu*.

<i>Bijàšē ðivnō, prōljjetnō vēcē</i>	— — — — — —	3+2 3+2
<i>Kākovo pjēsniĳ zàmislit mōre</i>	— — — — — —	3+2 3+2
<i>I ptice pòju i pòtok tēcē</i>	— — — — — —	3+2 3+2
<i>A lāhor šūmi sa zēlen-gòrē</i>	— — — — — —	3+2 3+2

Pjesma ima pravilan silabički okvir sa cezuroom na 5. slogu i raspored acenatskih cjelina u pravilu 3+2||3+2. Dok se u 1. polustihu raspored 3+2 ostvaruje 100% u 2. polustihu se sporadično pojavljuje i obrnut raspored || 2+3 (*Primi u kuću|| Mirzu bećara; Da će se držati|| naših načela* itd.). Ali je u većini ovih primjera 3-složnica sa akcentom na 2. slogu. U nekoliko stihova imamo u 2. polustihu 'nepravu' petosložnicu, najčešće konstrukciju *ód Harabáta*. Ovdje se mora prijedlog naglasiti jer lirski deseterac insistira na ostvarenju 4 iktusa (tj. 2 po polustihu), tako da se u konstrukciji petosložnice traži način da se ostvare 2 iktusa, dakle, stopa cijepa akc. cjelinu da bi se dobio željeni raspored 3+2 (*ód Hara/báta*). U lirskom desetercu, koga se često tumačilo u narodnoj poeziji kao daktilo-trohej, osnovna metrička konstanta jeste stalan broj slogova, stalna cezura i prije svega stalan broj iktusa (4). Sam raspored akcenata je strožiji na krajevima polustihova.

Raspored akcenata u pjesmi, izražen procentualno, je sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	58,4	41,26	0	99,00	0,9	59,9	39,50	1,5	97,00	1,5

Vidimo da su trohejski završeci polustihova skoro metričke dominante, otuda skoro 100%-no naglašavanje 4. i 9. sloga. S druge strane su trosložne cjeline, doduše relativno češće daktilskog oblika, ali su amfibraške konstrukcije sa akcentima na 2. odnosno 7. slogu stiha skoro podjednako zastupljene.

Tako imamo pjesama, gdje je preovladavajuća amfibraška konstrukcija na početku i trohejski završetak polustiha, što onda daje jamski raspored akcenata, takva je pjesma *Polahko, polahko*.

<i>Poláhko sámo! b'rzó céš prêci</i>	— — — — — —
<i>I státi nà rub pònorā strâšna</i>	— — — — — —
<i>Polàhko jër céš čàsom dòseći</i>	— — — — — —
<i>Do pítka víra vrèla izdāšna.</i>	— — — — — —

Završeci nisu uvijek trohejski, nego ima i daktilskih, a ima i nekoliko primjera gdje se granica riječi ne poklapa sa stopnom, pa imamo npr. dvosložnu trohejsku riječ + trosložnu amfibrašku riječ, a koje se može tumačiti i kao daktil + trohej. U ovom slučaju imamo jedan napon između silabičke strukture (riječi) i silabotoničke strukture stopa, zapravo sukob dvaju mogućih intepretacija – kod silabičke igra veću ulogu raspored u okviru granica riječi (2+3 ili 3+2), a kod silabotoničke raspored akcenata (trohej+daktil ili daktil+trohej – bez osvrtnja na granicu riječi).

Ipak, u osnovi ovog stiha jeste najprije tonski metar, jer stih ostaje podjednako ritmičan i sa daktilskom i sa amfibraškom stopom na početku ukoliko se osnovni tonski uslov, obavezna 4 iktusa ispunjava. Često se ovaj uslov ispunjava i pomoću dužina.

Interesantno je da Bašagić u *Trofandi* nema uopšte jedanaesteraca, odnosno jedanaesteračkih pjesama u cjelosti, nego samo pojedinačnih jedanaesteračkih stihova u okviru npr. tonskih lirskih deseteračkih pjesama, kao što je nekoliko stihova u pjesmi *U Harabatu* gdje se pojavljuju 11-erci nesmetano, jer se ovaj stih ovdje pojavljuje prije svega kao 4-iktusni tonski stih i ritam se ne narušava odstupanjem od silabičke strukture, naravno ako je tonski uslov (4 iktusa) zadovoljen: *I jedva / u čarnom || kaos / shvatim*.

Raspored akcenata u lirskim desetercima kod Bašagića, mjereno u 4 pjesme ove zbirke, je sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	60,20	40,20	/	96,60	3,30	66,30	29,50	4,10	93,62	1,6

Iz ovog rasporeda se vidi da su pretposljednji slogovi polustihova (4. i 9.) najjače naglašeni, a osim njih najčešće su naglašeni 1. i 6. slog. Ovaj raspored odslikava raspored akc. cjelina u stihu 3+2, gdje je 2-složnica u pravilu trohejska riječ, a trosložnica češće daktilska, iako se i amfibraške jedinice pojavljuju jako često, kao što se vidi iz tabele. Tako da ritam ovih deseteraca osim silabičkog rasporeda održava u prvom redu stalni broj iktusa.

U pjesmi *Na bajram* imamo, međutim, jedan tonski stih vrlo različite silabičke strukture, koji bi se mogao tumačiti i kao jednaesterac, ali kojoj ipak u osnovi leži 4-iktusni deseterac u kombinaciji sa 2-iktusnim petercima, koji se pojavljuju na počecima. Cezura se na nekoliko mjesta pomjera sa 5. sloga.

*Vèlik si Bòže,
Tvòja veličina je || nēizmjērna,
Prām njōj je ništa || svēsioni sviēt
.....
Dīvan si Bòže!
Tvòja divòta je || zāgonētna,
Uz pōj slavújā || i bìstra vrēla šúm
Nājveći čòvjek || dīvec ti se rèče:
„Divòtu tvòju || mōj ne pōjmi ūm!“*

Ovdje imamo, dakle, jedan tonski stih sa muškom klauzulom na kraju dva stiha i jampskom tendencijom u rasporedu akcenata, pa su posljednji stihovi strofa besprijekorni jambovi, iako se jamb ne ostvaruje dosljedno.

Ovaj stih ima u svakom slučaju svoj uzor i osnov u lirskom desetercu, iako silabička dužina stiha varira i dosta je promjenljiva. Ovdje se pojavljuju i katalektički deseterci, kao i jedanaesterci, a prvi polustih ima pravilniji raspored, iako se u 2. stihu već pojavljuje cezura nakon 6. sloga. Ni raspored iktusa nije pravilan kao u pravom tonskom stihu jer se u dva stiha pojavljuju u 2. polustihu 3 iktusa sa kataleksom, što nije tipično za lirski deseterac, koji ima stalnu 4-iktusnu strukturu sa strožijim rasporedom metričkih figura. Tako da je ovaj stih prelaz u silabičko-tonski jampski stih.

Bašagić nema pjesama u jedanaestercu u prvoj zbirci, a kasnije će se sporadično koristiti ovim stihom u nekolicini pjesama u zbirci *Misli i čuvstva*. Sporadično se jedanaesterac

pojavljuje i u *Mevludu*, ali je to češće narodni jedanaesterac oblika 8+3, a ne 5+6. Tako da ovaj stih nije nikada postao naročito frekventan oblik Bašagićeva stiha.

Kao većina pjesnika tog doba i Bašagić piše priličan broj svojih pjesama dugim stihom. Ovo su kod Bašagića mahom tonski 6-iktusni stihovi, različite dužine od 14-16 slogova, tzv. „tonski heksametri“ i u *Trofandi* ima ih u 15 pjesama. Ovaj stih usvajao je Bašagić preko srpske poezije, naročito od Vojislava Ilića, ali i iz njemačke književnosti. Interesantno je da je kod Bašagića oblik dugog stiha (tonskog heksametra) skoro u pravilu vezan za historijske 'junačke' teme i njihov ton je obično patetično uzdignut. Ovaj stih je najčešće 16-terački sa cezurom na 8. slogu, ali se u osnovi mogu pojaviti različiti silabički oblici.

Tako se kod kod Bašagića pojavljuju 6-iktusni tonski šestnaesterci kombinovani sa petnaestercima ili četrnaestercima, te kombinacije 8/5 ili 14/7 u kojima se također obrazuju četverostisi od kojih se rimuju u pravilu drugi i četvrti stihovi, tj. imaju rimu ABCB; npr. u pjesmi *Nevesinje*:

<i>Zdrävo o svëta grúdo, mâjko póleta môga</i>	— — — — — — — —
<i>Pjësme mi mila hrâno!</i>	— — — —
<i>Û tebi jâ sam sisõ prírodno nadahnùće</i>	— — — — — — — —
<i>Pòjënje bógodâno.</i>	— — — —

Ovdje imamo kombinaciju 6- i 3-iktusnih stihova. Neparni stihovi imaju 6-iktusni, a parni 3-iktusni ustroj. U 3. stihu nedostaje jedan iktus i tu se ostvaruje pirihij (prazna stopa), koji se u skandiranju interpretira u skladu sa opštim ritmom pjesme (tj. trohejski).

U 6-iktusnim pjesmama je broj slogova zanemarljiv i često varira. Postoji među ovim pjesmama nekoliko oblika tzv. *elegijskog distiha*, a u pjesmama gdje se kombinuje 16-erac sa 15-tercem, odnosno 14-tercem, koji ima kataleksu u oba polustiha.

Takva je npr. pjesma *Pogled s buka na Bunu*:

<i>Dívno je pròljetno vëčë, i súnce svëčano stúpa</i>	— — — — — — — — — —
<i>Vjëčnõme záhodu svõm, da tâmo pròbdije nôć</i>	— — — — — — — —

Pjesma ima dosljedno sproveden 6-iktusni ustroj, a princip naglašavanja posljednjih slogova polustihova se održava u cijeloj pjesmi bez izuzetka.

U 1. polustihu kod 3-složnih figura preovladavaju daktilske figure, dok se u 2. polustihu podjednako pojavljuju i amfibraške konstrukcije.

U pjesmi *Na tanhani u pjanoj mejhani* kombinuje Bašagić stihove vrlo različite silabičke strukture od 12 pa do 16 slogova pa se shodno tome pomjera i mjesto cezure, ali je tonska šema (6 akcenata) i ovdje uvijek očuvana:

Šīrokō Mōstārskō pōlje, kāno ti pūčina sīnjā | — — | — — | — || — — | — — | —

Prēdstavlja ōku mōm || Ādrije nāše līk. | — — | — | || — | — — | — |

Na biēloj klisuri kāo || na sīvōj mōrskoj hrīdi — | — | — — | — || — | — | — | —

Īgrā se sūnčanī trāk || i rūjni prōsipā sjāj | — — | — — | || — | — | — — |

Ovdje vidimo da stih ima muške završetke kako krajeva stihova (kao kataleksa), tako i polustihova, što u narodnoj poeziji nije dozvoljeno, a i u silabičko-tonskoj bosanskoj poeziji i uopšte novoštokavskoj sasvim rijetko i očigledno je da ovaj stih ima svoj uzor u antičkom elegijskom distihu. Bašagić pjeva ovim tzv. tonskim heksametrom uglavnom uzvišene historijske i herojske teme, potpuno u skladu sa antičkom upotrebom ovih oblika. Većina pjesama ispjevanih ovim stihom imaju otuda i jednu uzdignutu svečanu i često patetičnu intonaciju. Takva je npr. pjesma *Na grobu Dede paše Čengića*:

Nad grōbom ēvo me tvōjim, || stānac ko kāmēn stōjīm

Dīveć se junāčtvu tvōm, || pōšljednjī vītēže nāš.

Broj slogova može, dakle, u ovim 6-iktusnim tonskim pjesmama da varira od 12-18 slogova. Cezura je obavezna, ali njeno mjesto nije fiksirano i pokretno je od stiha do stiha i kreće se od 6. sloga (u dvanaestercima) do 8. sloga (u 16- tercima). Ipak ona obično dijeli stih na dva simetrična polustiha, osim ako se radi o kataleksi.

Raspored akcenata ne odaje nam neku naročitu tendenciju, osim što se lako da uočiti da ovi tonski dugi stihovi imaju veću pravilnost u prvom polustihu, naročito na početku stiha, gdje Bašagić najčešće ostvaruje raspored daktil + trohej, ali u drugom polustihu je ta pravilnost mnogo manja. Raspored akcenata u ovim stihovima mjereno u 4 takve pjesme izgleda ovako:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
82,9	17,1	5,61	89,8	6,06	56,3	64,9	50,0	22,8	42,2	43,5	30,7	38,5	58,1	40,5	0

Osim ovih tonskih pjesama dugog stiha ima Bašagić i nekoliko pjesama dugog stiha, gdje se tonski princip gubi i pjesma ima čist silabički ustroj, pa se takav stih doima kao jednostavna kombinacija dvaju osmeračkih stihova sa obaveznom cezurom na 8. slogu, a jedino je

historijsko-junačka tema kriterij da pjesma ima 16-terački ustroj. Takva je npr. pjesma *Iz zapisaka Zmaja od Bosne*:

U prošlosti vèličājnoj, || mòje òko sòkolòvo
Nàzrelò je kroz òblàke || budúćnosti sjâjno slòvo

Na kraju ovog pregleda može se zaključiti da se Bašagić u osnovi najčešće služi klasičnim silabičkim metrom narodnih pjesama sa pretežno trohejskim rasporedom akcenata, ali je taj raspored u većini pjesama projekcija silabičke strukture pjesme, upravo kao i kod narodnog stiha. Ti narodni metri su istina obogaćeni rimom i silabičko-tonskom alternacijskom ritmičkom težnjom, prije svega u obliku katalekse, korištenjem nenaglašene dužine na 'jakim' mjestima stiha, ali je stih ipak u osnovi silabički.

Tonski stih je kod Bašagića zastupljen u lirskim 10-ercima, i 6-iktusnim pjesmama dugog stiha (tonskim heksametrima).

Oblik rime i strofe najčešće su usko povezani i u uzajamnoj su vezi. Kod Bašagića je najčešći oblik strofe katren, ali su vrlo česte i pjesme sa različitim i nejednakim dužinama strofa, a relativno česte su i nestrofične pjesme. Nema niti jednog soneta i to može da začudi ako se zna da je sonet već postajao prestižna forma u južnoslovenskim literaturama u vrijeme kada Bašagić počinje pjevati. Bašagić je imao svoje metričke uzore uglavnom u srpskim i hrvatskim romantičarima, a najprije u Zmaju i Iliću, te u orijentalnim književnicima, čiji se uticaj uglavnom ograničava na tematsku ravan. Tako on koristi i neke orijentalne oblike pjesama (npr. *fahrija*-ponosna pjesma u pjesmi *Hercegovački ponos*), gazeli, odnosno distisi u kojima je ispjevao 6 pjesama. Uopšte je česta pomiješanost različitih dužina stiha i oblika strofa u mnogim pjesmama, a to se čini skoro metričkim manirom uopšte kod romantičarskih pjesnika. Čak i Kranjčević piše veliku većinu svojih pjesama strofama koje imaju više od 4 stiha. Tek će pjesnici modernisti ustaliti kult forme, ponajprije u obliku soneta i sklonost ka strožijim strofičnim oblicima. U jednoj pjesmi ima Bašagić tercine koje se nakon 4. strofe pretvaraju u katrene. Deset pjesama imaju oblik šestostiha, 2 pjesme imaju po 10 stihova, a ogromna većina stihova je svakako u katrenu (89 pjesama). 7 pjesama imaju nestrofičnu strukturu, a neke od njih su i nerimovane, obično one u desetercu, koje imaju u osnovi metar narodnog deseterca.

Rima zavisi u mnogome i od strukture strofe. Tako su rime u katrenima najčešće tipa ABCB. Ovim oblikom je kod Bašagića rimovano 70 pjesama, što je ogromna većina. Ova rima je u pravilu u svim onim osmercima, koji imaju kombinaciju 8-merca i 6-terca, odnosno 5-terca, odnosno svi oni stihovi kod kojih se parni stihovi završavaju katalektički, oni se onda međusobno obično i rimuju. Ova rima naglašava s jedne strane melodiju strofe, a s druge strane pojačava ritmičnost uopšte kroz svoj afinitet ka muzici. U nekim pjesmama lomi Bašagić neke stihove (osmerce npr. u četverce) da bi dobio ispravne ABCB rime.

Sljedeća po frekventnosti jeste unakrsna rima ABAB. Nju ima 17 pjesama, a sasvim rijetko u po jednoj pjesmi ima Bašagić obgrljene ABBA i parne AABB rime.

Šestostisi imaju različite oblike rime, a najčešće AABCCB ili ABCBDD. Distisi imaju obično parne rime AA, a neki su i nerimovani. Nerimovanih pjesama ima kod Bašagića 7 i to su mahom narodni deseterci, a nerimovana pjesma u tercinama rimuje samo posljednje stihove svake strofe.

4.4. Silvije Strahimir Kranjčević

Kranjčević je došao u Bosnu kao već afirmisan pjesnik. Do svog dolaska u Bosnu (1886.) objavio je već bio zbirku *Bugarkinje*. Kranjčević je svojom poezijom i pristupom poeziji uticao na čitavu generaciju pjesnika Bosne. Kao nastavnik književnosti uticao je na pjesnike mostarskog kruga Dučića, Šantića i ostale, a kao dugogodišnji urednik sarajevskog književnog časopisa *Nade* (1895.-1903.) uticao je na opšti smjer bosanske poezije i uopšte književnosti na prelazu dva vijeka.

Kranjčević je za života objavio 3 zbirke poezije, a jedna je objavljena posthumno.

U *Sabranim djelima* S.S. Kranjčevića (Zg., 1958.), koje je uredio Dragutin Tadijanović ima ukupno 196 pjesama. Pjesme su poredane hronološki po zbirkama onako kako su objavljivane (*Bugarkinje* 1885. god. – 46 pjesama, *Izabrane pjesme* 1898. god. – 51 pjesma + *Uskočke elegije* – 12 pjesama, *Trzaji* 1902. – 45 pjesama, te posthumno objavljene *Pjesme* iz 1908. godine – 22 pjesme).

Iako se slika frekventnosti pojedinih stihova mijenja od knjige do knjige, generalno se može reći da je ubjedljivo najzastupljeniji stih Kranjčevićev 8-erac. Osmeraca ima u 66 pjesama što čini 33,67%, a sljedeći po zastupljenosti je 11-erac, njih ima 44 ili 22,44%, potom dolaze 16-erci (mahom 6-iktusni tonski) i njih ima u 24 pjesme, tj. 12,24%, zatim dolaze 10-erci njih ima 23 od čega 17 nesimetričnih ili 8,67% i 6 lirskih ili 3,06%. 12-eraca ima u 14

pjesama ili 7,14%, 9-eraca ima 13 ili 7,65%, 14-eraca ima 10 ili 5,10%, te 3 pjesme 7-merca. Dvije pjesme je ispjevao Kranjčević u slobodnom stihu.

Osmerci su, dakle, najfrekventniji Kranjčevićev stih. To su najčešće simetrični osmerci, dakle, oblik narodnog stiha sa trohejskim rasporedom naglasaka, ali ima kod Kranjčevića i ne mali broj tonskih osmeraca u kombinaciji sa drugim stihovima.

Najčešći su ipak klasični simetrični osmerci, takav jedan je npr. pjesma *Život i ljubav*:

<i>Pròsiō mi jèdnog dâna</i>	– ⊥ – – –
<i>Kõru krúšca stârac slijèpi,</i>	– – – –
<i>Mólila me zà taj dârak</i>	– ⊥ – – –
<i>Njègva cêrka, ândel lijèpi.</i>	– – – –

Kao i u pjesmi *Ženi*:

<i>Hòtiō bih stihom rěci</i>	– ⊥ – – –
<i>ònaj g'rč ti, t'rpak tàkō,</i>	– – – –
<i>Što ùkōči³³² úsne tvòje,</i>	– – – – –
<i>Kâd ti pričah pònajlāko.</i>	– – – ⊥ –

Osmerci su u pravilu popunjeni parnosložnim cjelinama 2- i 4-složnicama, a 1. polustih koristi češće 4-složnice, nego 2. polustih. Ovome je vjerovatno uzrok obavezna trohejska rima. Kranjčević je prvi autor u Bosni koji ima izgrađenu svijest o stopnom ustroju stiha, jer teži strožijem rasporedu akcenata nego drugi autori. Može se reći da on u svojoj poeziji primjenjuje (silabičko-) tonsku teoriju Trnskog sa izgrađenom sviješću o važnosti akcenta, kojega on nerijetko i obilježava na mjestima gdje bi moglo doći do zabune u naglašavanju. Tako su vrlo česte osmeračke pjesme gdje se iktusi na pojedinim slogovima ostvaruju 100%.

Prosjek rasporeda akcenata u osmercima kod Kranjčevića, mjerem na primjeru 7 tipičnih osmeračkih pjesama (*Želje, Spusti oči, Nevinčetu, Ženi, Himna, Pjesmo moja kud bi tjela i Portret*) izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	78,45	21,84	76,04	/	91,84	7,67	91,72	/

³³² Ovdje se može u skandiranju ostvariti prenošenje iktusa sa akcenta na nenaglašenu dužinu koja stoji iza njega na jakom mjestu, ali u izgovoru se takvo naglašavanje ne ostvaruje.

Uočljivo je da su neparni slogovi mnogo češće naglašeni od parnih, tj. čine 'jako vrijeme' stiha, koji onda ima strogi trohejski metar. Jaki slogovi u prvom polustihu (1. i 3. slogovi) su nešto slabije opterećeni naglaskom, nego 2. polustih, gdje je trohejski raspored mnogo veći, a u dvije pjesme je taj raspored skoro 100%-tan.

Naglašene dužine ostvaruju iktuse u pravilu na jakim mjestima, ali ima i primjera gdje dužina uzima iktus od akcenta da se ostvari metrička šema.

Sa kolikom pažnjom Kranjčević gradi trohejski ritam osmerca pokazuje nam i broj slogova po jednom akcentu, koji ovdje iznosi 2,28 slogova po akcentu, a ako se računaju i nenaglašene dužine koje ostvaruju iktus onda taj broj iznosi čak 2,17.

Lirski osmerci, odnosno nesimetrični osmerci sa cezuroom na 3. ili 5. slogu su kod Kranjčevića relativno rijetki i pojavljuju se u obliku čistih tonskih stihova u kombinaciji sa nekim drugim stihom, najčešće 7-mercem i to u jampskim stihovima.

Takva je npr. pjesma *Na golu sjedah kamenu*:

<i>Na gòlu / sjěđah / kãmenu</i>	— — / — / — —
<i>I gùtah / kóru / hljěba;</i>	— — / — / —
<i>Predà mnom / je u / kãljuži</i>	— — / ⊥ — / — —
<i>Svjětlopīs / lěžo / nēba.</i>	— — / — / —
<i>Pristúpiō mi / čòvjek / tãd</i>	— — ⊥ — / — /
<i>I glãdna / psina / nēka,</i>	— — / — / —
<i>Sve psětu / dãdoh / — čòvjeka</i>	— — / — / — —
<i>Odãgnah / od se/běka.</i>	— — / ⊥ — / —

Ovdje imamo 3-iktusni stih sa dosljedno ostvarenim jampskim rasporedom akcenata. U 3. stihu imamo odstupanje, ali je Kranjčević na ovom mjestu sam naznačio akcentat u tekstu na *predà mnom* i tako eksplicitno naglasio jampski ritam i takvo čitanje, a u 4. stihu imamo poteškoću riječ *svjetlopis* naglasiti na *o*, ali Kranjčević je očigledno računao sa takvim akcentom, pošto i sljedeća dva akcenta padaju na jaka mjesta. Ovdje je ritam u osnovi tonski sa stalna 3 iktusa, a raspored akcenata je strogo jampski (kome se očigledno po svaku cijenu teži) pa se ovdje može govoriti o pravom silabičko-tonskom jampskom stihu.

Kranjčević je uopšte prvi pjesnik koji u Bosni dosljedno piše jampske stihove i koji ritmički funkcionalno radi sa akcentom, tj. prvi pjesnik koji prevazilazi čistu silabiku i strožije vodi računa o stopnom rasporedu akcenata.

Također u pjesmi *Uz prozor* imamo jampski stih, koji se na momente koleba između tonskog osmerca i katalektičkog deveterca u kombinaciji sa 3-iktusnim sedmercem:

<i>Uz prózor stójim</i> <i>näslonjēn,</i>	— — — — —
<i>A míso mì se vije</i>	— — — —
<i>Na júg mōj, žívo pōželjēn,</i>	— — — — —
<i>Gdje njèno s'rce bīje.</i>	— — — —
<i>Pod mènóm dólje</i> <i>šúmi grâd,</i>	— — — —
<i>Nad mènóm</i> <i>zvíjězda sjâji;</i>	— — — —
<i>A já tuj stójim</i> <i>sâm i mlâd,</i>	— — — —
<i>Drugári tēk mi vâji.</i>	— — — —

I ovdje imamo, dakle, jampski stih u kombinaciji tonskog 4-iktusnog osmerca i 3-iktusnog sedmerca. U 1. i 3. stihu mogu se posljednji slogovi ostvariti kao iktusi pošto nose nenaglašene dužine, a u paradigmi je takva mogućnost implicirana, jer se dalje pojavljuju 4 iktusa sa muškim završecima.

Ovi tonski osmerci imaju, dakle, u pravilu jampski raspored, a prosječan raspored akcenata u lirskim osmercima kod Kranjčevića (mjeren u dvije pjesme) izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	10,93	89,06	6,25	89,06	/	100	/	84,37

Očit je jampski raspored akcenata na parnim slogovima, a 6. slog je naglašen 100%-tno; neparni slogovi su slabi, a 5. i 7. su apsolutno nenaglašeni.

Nesimetrični deseterci su srazmjerno malo zastupljeni kod Kranjčevića.

Nesimetričnih ima, ipak mnogo više nego lirskih (Odnos je 17:6). Nesimetrični deseterci pokazuju sliku narodnog deseterca sa cezurom na 4. slogu i nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova, ali uz znatno izraženiju tonsku, odnosno silabičkotonsku komponentu. Oni imaju otuda naglašeniji trohejski ritam, koji uvijek ima odstupanja koja silabički okvir stiha uvijek iznova relativizira, tako da stih ipak ostaje u okviru ritmičkog. Npr. u pjesmi *Ljubimo se*:

<i>Ljubimo se!</i> <i>Jer budućnost svijèta</i>	— — — — — — —
<i>U ljubavi</i> <i>sâmo srčecom cvjètā!</i>	— — — — — —

Râj je òna, || kâd te nì Bōg nèće, | – | – || | – | – | –
Njènē srěcē || blâgo pōnajvēće! | – | – || | – | – | – ⊥ –

Ovdje vidimo da 2. stih ima jampski početak (i samo jedan iktus), ali to ne smeta ritmu, jer je to u granicama norme silabičkog nesimetričnog deseterca iz koga se ovaj stih razvio i koji uvijek spašava ritam kad raspored akcenata nije saglasan metričkoj šemi, a samo su posljednji slogovi obavezno nenaglašeni .

Isti slučaj imamo i u ostalim Kranjčevićevim desetercima, npr. u pjesmi *Sirenin dragi*:

Mâla glâvo || na mâjčinih grūdī, | – | – || – | – – | –
Ko jâbuka || na bijèlu cvâtu, – | – – || | – | – | –
âh, tī nè znaš || o mēkanu vrâtu, | – | – || – | – – | –
Da od djèce || pòstatī će ljûdi, | – | – || | – ⊥ – | –
Sân i vârka || da će b'rzo prôci; | – | – || | – | – | –
Sâm Bōg znâde || kiid je kòmu dôci! | – | – || | – | – | –

Silabički okvir stiha je u Kranjčevićevim desetercima uglavnom očuvan, iako ima slučajeva narušene silabičke strukture. Tako npr. u pjesmi *Mojsije* imamo primjer deseterca sa jednom, doduše stalnom cezuruom, ali koja ima vrlo nestalno mjesto:

Izvèdi národ môj; o Góspode,
Izvèdi ga || iz ròpstva zlópatna
I skîni mu || sa vjêđ pǒspānih
Još ònu mrènu tvrdu, || zlòkōbnu,
Što zàstirē || sad ōči njègove!

Ova pjesma je, zapravo kombinacija između nesimetričnog i simetričnog (lirskog 4-iktusnog) deseterca. U prvom stihu imamo pomjerenu cezuru na 6. slog na kome je još i naglašena jednosložnica *moj*, što je implicirano interpunkcijski.

Raspored akcenata izražen procentualno po pojedinim slogovima u Kranjčevićevim nesimetričnim desetercima, mjereno na primjeru 4 deseterca (*Plani okom, Stisni novčić, Ljubimo se i Miscenciordia*) daje sljedeću sliku:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	84,89	13,22	85,20	/	82,08	16,25	67,81	7,08	92,91	/

Iz ove tabele se jasno uočava trohejski raspored akcenata, koji je dosta veći nego u klasičnom epskom desetercu. U ispitane 4 pjesme od ukupno 397 akc. cjelina njih 365 pada na neparne slogove, što čini 91,94%, što daje izuzetno visok tzv. trohejski index.

Prosječan broj slogova po akcentu u desetercima kod Kranjčevića iznosi 2,32, a računajući i nenaglašene dužine, koje ostvaruju iktuse taj broj iznosi 2,21 slog po akcentu. Sve ovo nam pokazuje koliko je Kranjčevićev deseterac različit od narodnog iako se na njega oslanja.

Lirskih deseteraca ima Kranjčević u 6 pjesama i to su mahom 4-iktusni tonski stihovi poznati svakako i u narodnoj metrici. Međutim, iako se Kranjčević oslanja na narodnu pjesmu, on piše prije svega stopnim stihom i silabička struktura stiha kod njega nije presudna u onoj mjeri u kojoj je to u narodnom stihu.

Angelus

<i>O kako mīlo d`ršće vāzduhom</i>	— — — — — —
<i>Tvōj mēki glāsak — žica srēbrnā,</i>	— — — — — —
<i>I kako mi je slātko slūšati</i>	— — — — — —
<i>Tāj blāgī pōzdrāv snēne vēčeri.</i>	— — — — — —

Ovaj lirski deseterac ima čisti jampski raspored i rijedak je čisti lirski deseterac, jer Kranjčević ih vrlo često miješa sa drugim tonskim stihovima ili pak sa jampskim jedanaestercem sa kojim je lirski deseterac u svom prvom (2-iktusnom) polustihu kompatibilan.

U ovoj pjesmi je dosljedno sproveden klasičan raspored akcenatskih cjelina u lirskom desetercu 3+2 || 2+3. U nekoliko stihova se pojavljuje petosložnica i to češće u 1. polustihu i onda u pravilu ostvaruje 2. iktus nenaglašena dužina (*Ne pòkrivāj mi || oka serafe; I ūzvijē se || glas mu pod nebo; Na nēpomīčnom || njenom koljenu; I crvenōmu, || bjelom, plavomu,* itd.).

A kao što se vidi pjesma ima 100%-no naglašeni jampski raspored akcenata i to je dosljedno sprovedeno kroz cijelu pjesmu sa minimalnim izuzecima. Na počecima je skoro u pravilu jampski početak ostvaren kombinacijom prijedloga ili atonirane zamjenica sa nekom dvosložnom riječju koja ima akcent na 2. slogu, čime se ostvaruje zapravo amfibraška konstrukcija, kojoj slijedi trohejska riječ, što daje jampski raspored akcenata. U drugom polustihu imamo u pravilu, dakle, raspored 2+3 sa daktilskim završetkom, koji omogućava naglašavanje parnog 8. sloga, čime se održava jampski raspored akcenata.

Raspored akcenata u pjesmi je sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	11,11	88,88	0	94,44	0	100	0	94,44	5,55	5,55

Međutim, nemaju ni svi Kranjčevićevi lirski deseterci strogi jamski raspored akcenata.

U pjesmi *Mramorna Venus* imamo narušavanje silabičke strukture, a tonska se čuva, pa imamo 4-iktusne stihove (u nekoliko stihova se pojavljuje kombinacija sa 3-iktusnim osmercima, a 2 stiha su samo polovica stiha pa imaju po 2 iktusa). Dok se 4-iktusna struktura uglavnom čuva, silabička je od drugorazrednog značaja pa imamo stihove dužine od 8-12 slogova, ali je u osnovi stihu ipak lirski deseterac sa cezurom najčešće na 5. slogu. Na početku u prvih 4 stiha se pojavljuju samo 11- i 12-erci:

<i>Dívna je bâšta</i> – <i>ko istočnā sânja,</i>	– – – – – – –
<i>Što hâšiš je prêde</i> <i>i ljúbavna mâma</i>	– – – – – – – –
<i>I päome šûštaj</i> <i>i tâjna milâ,</i>	– – – – – – –
<i>Skróvita nègdje</i> <i>kraj Gänga i Nîla.</i>	– – – – – – –

Vidimo u 2. stihu 12 slogova, a u 4. 11 slogova, ali se broj iktusa (4) čuva i ritam se bazira upravo na tome. No, u nastavku pjesme preovladava struktura lirskog 4-iktusnog deseterca.

Dívna je bâšta – njôj u srijèdi
Cjêlivā mjësēc mrämor blijèdi

Međutim, pošto je pjesma promjenljivog silabičkog karaktera i vodi računa uglavnom o broju iktusa raspored akcenata nije tako strog niti obavezno jamski, pa je raspored akcenata u pjesmi sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	54,73	45,26	0	85,26	4,73	51,57	37,89	11,57	64,55	15,00

Iz ove tabele se jasno vidi da je ovdje slabija jamska pravilnost nego u pjesmi *Angelus*. Najveća razlika proističe zapravo iz same upotrebe akcenatskih cjelina. Dok je u 1. polustihu ta razlika manja (obje pjesme imaju najčešće raspored 3+2) i proističe prije svega iz samog rasporeda akcenata, u drugom polustihu proističe ta razlika prije svega iz rasporeda akcenatskih cjelina, jer u pjesmi *Angelus* imamo dosljedan raspored 2+3, a u *Mramorna venus* i pored silabičke raznolikosti preovladava raspored 3+2.

U pjesmi *Iza spuštenijeh trepavica* imamo lirski deseterac u kombinaciji sa 11-tercem, koji ima cezuru nakon 6. sloga (kao dvanaesterac), ali se ritam čuva zahvaljujući stalnom broju iktusa:

<i>Ìza spuštenijeh trëpavīca</i>	– – 1 – – 1 –
<i>Nikada ljëpše, nëg kad ovàko</i>	– – – – – –
<i>Näklonim glâvu lägodno mëko,</i>	– – – – – –
<i>A nëgdje šúška grànatā līpa</i>	– – – – – –
<i>I vëselo cvrčī vräpčije jāto</i>	– – – – – – –
<i>U mlâdom líšću....</i>	– – –

Isti slučaj kombinacije 4-iktusnog deseterca sa 11-tercem imamo i u pjesmi *U maskirnoj gomili*. I u ovoj pjesmi se ritam održava zahvaljujući prevashodno 4-iktusnom ustroju, a silabički ustroj varira od 9-11 slogova, iako je osnovni razmjer nesimetričnog deseterca:

Pjän je karnëval || – divljem u bijësu
Älkohol i nôc || škäklju u mësu-
Šäpću se lâži || kroz vīno i pīvo,
Köljena dřšću || dižu se grūdi...
Vëselo svë je, || srëčno i žīvo,
Što trën im prōsto || – në biti ljūdi!

U prvom stihu imamo jedanaesterac sa postpozicijom prijedloga i zamjenjenim redom riječi pa imamo *divljem u bijesu* čime se postiže raspored 2+3, što narušava strukturu lirskog deseterca jer se dalje u pjesmi ostvaruje u pravilu raspored 3+2, ali se ta inverzija očigledno dešava zbog rime sa drugim stihom i ritam prelazi preko toga, jer je osnovni ritmički uslov da se ostvare 4 akcenatske cjeline ispunjen. A u 2. stihu imamo ispred cezure naglašenu jednosložnicu *nôc*.

Lirski deseterci pokazuju različite mustre naglašenosti – budući da paze, dakle, uglavnom na broj iktusa, a uočavaju se dvije osnovne vrste, koje proizilaze iz rasporeda akcenata. Dok je u prvom polustihu lirskog deseterca ta razlika manja i uopšte je češći raspored 3+2, u drugom polustihu je ta razlika mnogo veća, budući da Kranjčević ima dvije vrste ovih stihova sa kombinacijama 2+3 kao u pjesmi *Angelus*, gdje je dosljedan daktilski završetak pa je 8. slog

naglašen skoro 100%-no ili ima, pak, raspored 3+2, gdje je onda naglašen 9. slog u trohejskom završetku.

Prosječan raspored akcenata uzimajući u obzir obje vrste lirskih deseteraca (mjeren na primjeru triju pjesama) pokazuje, ipak, relativno jampsko naglašavanje, sa većom pravilnosti u 1. polustihu:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	38,61	61,38	/	87,17	10,97	68,70	24,75	38,36	47,60	14,42

Međutim, kao što je rečeno budući da ove pjesme imaju vrlo različit raspored od pjesme do pjesme ova je statistička slika samo djelimično produktivna.

Jedanaesterci su poslije osmeraca najzastupljeniji oblik kod Kranjčevića. Oni su u pravilu jampski stihovi sa brižljivo urađenim rasporedom akcenata na parnim slogovima. Već u prvoj zbirci *Bugarštice* ima Kranjčević primjetan broj pjesama u jedanaestercu. Takva je i uvodna pjesma *Uspomeni Augusta Šenoe*:

Maglòvit vèl kad || jòš mi dùšu vïo, - | - | - || | - | - | -
Djetínjstva kàda || grijali me dânci, - | - | - || | - ⊥ - | -
Kad cvijèća šâr mi || sväkî trèn je krìo, - | - | - || | - | - | -
I môtālî se || sviüd još nèvin-sânci: - | - ⊥ - || | - | - | -
Ah, sviüd kad mìlò || smijālo se nèbo, - | - | - || | - - - | -
I râj kad mèni || smijèšiō se cvjètan, - | - | - || | - ⊥ - | -
Kad nit sam žālbē || nit ùtjehē trëbō: - | - | - || - | - - | -
Tad nõšah dâr³³³, || a nè znah kākò srëtan. - | - | || - | - | - | -

Vidimo, dakle, da je jampska šema ostvarena skoro 100%, jedino odstupanje imamo u 7. stihu, a svi ostali akcenti padaju na 'jake' parne slogove. Pošto je stih prije svega jampski silabičko-tonski ritmu ne pravi naročit problem ostvarivanje cezura nakon naglašenog sloga, kao u primjeru u posljednjem stihu, iako se cezura može naravno ostvariti i na kanonskom mjestu.

Isti takav jampski ritam imaju u pravilu skoro svi Kranjčevićevi jedanasterci.

Udovičin novčić:

Uz pòvijèst svòju, || àh uz pàpîr žùtî, - | - ⊥ - || | - | - | -

³³³ Ovdje se cezura ostvaruje na 4. slogu umjesto na 5., jer je interpunkcijski implicirana, ali se u skandiranju povezuje naglašenu jednosložnicu *dar* sa sljedećim veznikom *a* u jednu stopu, pa se ostvaruje cezura na kanonskom mjestu.

*Prognànik*³³⁴ *sjëdim, || nè placëm, al šútìim* – | – | – || | – ⊥ – | –
I mìslìim, mìslìim || nad ùdesom ljùtim – | – | – || – | – – | –
I trǎgam srèce || cvijètak pòvenùti. – | – | – || | – | – ⊥ –

U pjesmi *Utjeha* imamo također pravilan jampski stih, a u istoj pjesmi u 4. strofi imamo jednu 'nepravilnu' cezuru nakon 4. sloga, ali je stih stopno gledano besprijekoran jamb. Ova činjenica je u neku ruku pobjeda silabičko-tonskog principa nad silabičkim:

Zar krvi mòjē || jâdi tvòji žèle? – | – | – || | – | – | –
Al štó ce kǎv, || kad njê imádeš dôsti, – | – | || – | – | – | –

Kao što vidimo u 2. stihu imamo cezuru na 4. slogu, koju je pjesnik eksplicitno naznačio interpunkcijom, ali je jampska šema ostvarena 100%. Uistinu moglo bi se stih i tako skandirati da se ostvari cezura nakon 5. sloga jer i nakon 5. sloga dolazi granica riječi, ali je sintaksički i semantički riječ *kad* vezana uz riječ *nje*. R. Košutić je govoreći o jambu i posebice o jedanaestercu upravo ovako (cezura na 4. slogu koji je uz to i naglašen) propagirao 'pravi' jamb u našim jezicima, jer da „cezura dijeli stih na dva dijela od kojih je drugi od čistih trohejskih stopa.”³³⁵

Cezuru poslije 4. sloga ima još nekoliko jampskih jedanaesteračkih stihova, a da to ne kvari ritam, npr u pjesmi *Čuj!*:

Čuj, dúo, tô! || – gle, kǎvne óvē sjēne,...
Ah, kúđ ce, kúđ? Joj, glèdaj, ili nēmōj...

Međutim, u skoro svim tim primjerima je i na 5. slogu uvijek nenaglašena jednosložnica koja se može nasloniti na naglašenu jednosložnicu na 4. slogu.

Nekoliko jedanaesteračkih pjesama imaju katalektički oblik. Takva je npr. pjesma *Hrvatskoj majci*:

Hrvàtice, || oj kćèri ròda môga
I múčeničkog || národa ti nâdo,
Jâ sa múkom || istog zàklinjēm Bòga,
Sad čúj mi glâs- || i svǎj ga srcu râdo.
Znâj, djèca tvòja || dâr su sâmog nèba,
Za òsvetníke || da òdgojiš plòd:

³³⁴ Ovdje Kranjčević očigledno računa sa akcentom na 2. slogu, pa ga tako i obilježava u štampanoj verziji, iako je normiran akcent na 1. slogu *prògnanìk*.

³³⁵ R. Košutić, O tonskoj metrici u novijoj srpskoj poeziji, Beograd, 1976., str. 65.-87.

*Ta säd il nìkad || znàčajēva trèba
Taj ìzmučēni || i nèsretnī rōd!*

Kataleksu ima i pjesma *Zadnja uskočka šajka*:

*Na crnom nēbu || zvižezda dršće māla,
A dršće kāno || zādñji da je pūt,
I čini ti se, || tēk što nije päla
Dubòkom môru || ù tajnōvit skūt.*

Dakle, parni stihovi su katalektički sa muškim završetkom.

Vrlo je zanimljivo da Kranjčević osim jampskog jedanaesterca ima i jedanaesteraca, koji nemaju čisto jampski ritam. Tako ima znatan broj jedanaesteraca ostvarenih kao čisti tonski stih. Takva je i njegova poznata pjesma *Radniku*, koja je u jedanaestercu, ali je čista tonska pjesma sa cezuroom nakon 4. sloga i obaveznih 5 iktusa, te petercom, odnosno 2-iktusnim pripjevom na kraju strofe.

<i>Âmo rúku bijèdñiçe, pōdāj sāda,</i>	– – – – – –
<i>Âmo rúku, žúljeve da ti mùčnē</i>	– – – – – –
<i>Mōja úsna dr̄htavā prì tom vídu</i>	– – – – – –
<i>Pōljubī sr̄čno!</i>	– – –
<i>Īzjav sūda, kōjim nas nēbo kívñō</i>	– – – – – –
<i>Zà grijēh pr̄vi u ràju pr̄vom pr̄óklē,</i>	– – – – – –
<i>Nà tih žúljih, k̄rvavīh nà tih br̄zdah</i>	– – – – – –
<i>Ûpisān viđam----</i>	– – –

Osim što je pjesma tonska ima i različit raspored akcenata, nego ostali Kranjčevićevi jedanaesterci. Budući da je cezura poslije 4. sloga, 1. polustih je tipičan četveročlani članak, kakvoga imaju simetrični osmerci ili nesimetrični deseterci, s tim da je polustih dosljedno popunjen sa 2 akcenta i utoliko je uređen trohejski, a drugi polustih ima 7 slogova i stalna 3 iktusa i uređen je daktilo-trohejski. Raspored akcenata u pjesmi izgleda ovako:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
95,31	4,68	75,00	20,31	65,62	11,11	/	74,60	1,58	74,60	1,58

Iz rasporeda se vidi da je prvi polustih trohejski ustrojen, a da u drugom akcenti padaju na parne slogove. No, ovo ritmu ne smeta jer je ritam upravo organizovan na osnovu broja

iktusa, tj. pjesma je 5-iktusna, i taj broj iktusa je presudan za ritam, a ne raspored samih akcenata.

Takođe 5-iktusna jedanaesteračka je i pjesma *Malenim velikanom* ispjevana potpuno istim ritmom i oblikom strofe:

*Silni stē mi ||– sīlnijā / jōš vam / cijēna,
Dä se vjēčnōst || túžiti/ nìgda/ nè će
Nà smrt / vāšu, || nīti na/ trúlež/ skōrī
Īmena/ vāšēg!*

Neke su pjesme vrlo različitog silabičkog ustroja, a ispadaju i iz jampske šeme kao npr. *Bog i Hrvati*, koja je 11-erac u kombinaciji sa 7-ercem i 5-ercima.

Tako da mnogi Kranjčevići jedanaesterci nemaju dosljedno jampsku šemu, nego imaju često trohejske početke, kao npr. pjesma *Plača pravde* i dr., gdje vrlo rijetko imamo jampski početak, ali se uzlazni ritam održava, zahvaljujući poštivanju osnovnog pravila da 1. polustih ima uvijek 2 iktusa, od kojih je 2. uvijek na 4. 'jakom' slogu. Ovo pravilo održava, dakle, ritam i kad se naruši silabička struktura, ako cezura pada nakon 4. sloga.

Međutim, ipak se može reći da je većina Kranjčevićevih jedanaesteraca jampskih i to da su silabičko-tonski stihovi, izuzimajući naravno pomenute sporadične tonske jedanaesterce. U ovim jampskim jedanaestercima raspored akcenata mjeren na primjeru 4 pjesme (*Uspomena Augusti Šenoi, Na Nehaju, Monotonija, Ožujak*) ima sljedeću sliku:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
%	21,84	78,14	>1,5	91,42	/	88,95	10,69	57,81	3,22	90,51	1,11

Iz ove tabele se vidi da je raspored akcenata izraženo jampski i taj jampski indeks iznosi 81,36%. Od jakih slogova najslabije je naglašen 8. slog, a najjače 4. slog.

Kranjčević je prvi pjesnik u Bosni koji se dosljedno koristi jampskim jedanaestercem, stihom koji će uz dvanaesterac postati prestižnim stihom postromantičara i modernista.

Dvanaesterci pokazuju klasičnu sliku silabičkog dvanaesterca sa cezurom na 6. slogu, nenaglašavanjem posljednjih slogova polustiha i nešto pažljivijim trohejskim naglašavanjem. Takva je npr. pjesma *Najvećem mučeniku* :

<i>Národe moj divni, národe moj drâgi,</i>	— — — — — — — —	3+3 3+3
<i>Srca mòga ràno, nèprebõlna bõli,</i>	— — — — ⊥ — —	2+2+2 4+2
<i>Múčenīče žīvī, tī jägānjče blâgi,</i>	— ⊥ — — — — — —	2+2+2 4+2
<i>Kòli mi te dúša nèvõljnica võli.</i>	— — — — — — —	4+2 4+2

Ovdje vidimo da pjesma ima pretežno trohejski raspored akcenata, te da se iktusi često ostvaruju u obliku nenaglašenih dužina na 'jakim' mjestima u 4-složnim riječima sa akcentom na 1. i dužinom na 3. slogu. Isto tako se kao i u ostalim parnosložnim stihovima često pojavljuje 4-složna riječ sa akcentom na 1. slogu, kome slijede 3 nenaglašena sloga pa se ostvaruje ili tzv. 'prazna' stopa, što ritmu ne smeta i nju se ritmički interpretira u skandiranju uvijek u skladu sa datom šemom, tj. u ovom slučaju trohejski ili se to interpretira kao daktil + trohej. Međutim, kako god da mi tu sliku interpretiramo, ritam se održava i to uglavnom oslanjajući se na silabičku sliku stiha sa jakim silabičkim 'kalupom' i jakim cezuro, pa je ovaj stih na međi između silabičkog i silabičko-tonskog stiha.

U nekim drugim pjesmama pokazuju Kranjčevići 12-erci, drugačiji silabički ustroj, upravo su pravljene po uzoru na narodni 3-člani 12-erac. Takav stih imamo npr. u pjesmi *San ili java?* Ovaj stih ima, zapravo, strukturu simetričnog osmerca sa još jednim 4-članom dodatkom.

Ûsniõ sam || rúžan sänak; || Bõg bi znäo,
Àl mi ga je || räj al päko || prišaptao;
Ûsniõ sam || rúžan sänak; || òd tog mâha
Ne próde mi || nì čas jèdan || bez ùzdäha.
A nijésam || prâzne vjère, || släbē nâde.

Ovdje se vidi da je stih potpuno drugačije uređen nego stih oblika 6+6 i da je moguće ostvariti dvije cezure, od kojih je ona na 8. slogu mnogo jača. Takav oblik imaju i rjeđi narodni dvanaesterci, tj. oblik 8+4, kojega se često tumači kao 8-merac sa pripjevom. Takav stih imaju npr. tužbalice. S. Petrović je doveo u pitanje ovaj stih i njegovu vezu sa narodnim stihom.³³⁶

Dok se u pjesmi *San ili java* osmerački dio ponaša kao jedna cjelina, sa 4-članom pripjevom na kraju, u pjesmi *Na grudi prošlosti*, koja ima isti 3-člani dvanaesterac imamo veću

³³⁶ S. Petrović, Postoji li, uistinu, tročlani dvanaesterac, u *Oblik i smisao*, N. S., 1987., str. 383.-431.

semantičku povezanost između 1. i 3. članka, pa se 2. članak doima kao semantičko-ritmički infiks:

Pjesnik

*Mâjko mòja || - sve je mrtvo, || sve je pústo,
Ràzvaline, || kāmēn gòlī, || trnje gústō!
Nad králjevskē || nēkad sīlnē, || slāvnē dvēri
Vīre dānas || lijēni crvi || i gúšteri.*

U svakom slučaju je očito da su ovakvi 12-erci ritmički drugačije građeni, iako i oni pokazuju skoro isti trohejski raspored akcenata kao i oni oblika 6+6.

Nekoliko dvanaesteraca su ispjevani katalektičkim stihom ili se kombinuju sa nekim drugim stihom npr. 8-mercem. U pjesmi *U ponoć je* imamo kombinaciju sa 11-tercem u kataleksi i izvan nje, a cezura je dosljedno sprovedena na 6. slogu:

*Na úmōrnē vjēde || téžak pāo sän,
Kô na drāgo líce || crn kad vel sklada-
A kroz plāčnū sjētu, || kroz nūj nēvōljan
Ûzdižū se sjēne || – dúša plāče mlāda-*

U pjesmi su obično 1. i 3. stihovi katalektički i oni se i obično rimuju. U 3. stihu je posebnost to da se zbog rime *san : nevoljan* teži ka tome da se ostvari iktus na posljednjem slogu u riječi *nevoljan*, pa se posljednji slog riječi duži i ostvaruje sekundarni iktus.

Interesantno je da je ista ova pjesma u izdanju *Izabrane pjesme* iz 1898. godine dobila nešto drugačiji oblik, ali je kataleksa u 1. stihu ostala:

*Na pòdbulē vjēde || téžak sjedā sän,
Kô na líce da se || crni vëo sklāda,
Kroz nēmīrnē || sjēte òsjet sūmōran,
Ô, kàko bi dúša || zàplakala rāda...!*

Ovdje vidimo da je pjesma pretrpjela izvjesne izmene, te je u novoj izvedbi umjesto *nevoljan* došla riječ *sumoran*, ali i ona ostvaruje sekundarni iktus i rimuje se sa *san*, a 3. stih je ostao u 11-ercu. U pjesmi *Slap* imamo kataleksu kroz cijelu pjesmu:

*Sa visīne grdne- || a kō bi je znāo,
Slāp se šūmom rúšīl || u bēzdanō dnō.*

*Nad própāst se str̄mi || ko pōdvio āt,
Zāpjenjēnom grivom || bīje lōmivrāt.*

Vidimo da u 4. stihu dužina ostvaruje iktus i rimuje se sa prethodnim stihom. Ovakvih rima ima u ovoj pjesmi nekoliko: *zbor:jadomor; lik:ljubavnik* itd.

Dvanaesterci kod Kranjčevića inače imaju nislazni ritam i pokazuju trohejski raspored kao što se vidi iz sljedeće šeme naglašenosti pojedinih slogova, mjerene na primjeru 3 pjesme:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
%	74,44	24,77	58,70	/	100	/	84,92	13,28	69,30	3,34	94,12	/

Iz ove tabele vidimo da je raspored pretežno trohejski, a da su odstupanja najveća u 1. stopi. Najjače naglašen je 11. slog, a slabi su osim posljednjih slogova polustihova i 4., odnosno 10. slogovi.

Konačno ima kod Kranjčevića i jedan dvanaesterac, objavljen u posthumno objavljenim pjesmama, koji je čisti tonski stih. To je pjesma *Vizija* ispjevana u 4-iktusnom stihu kombinacijom 12-terca i 9-terca:

Vizija:

Ne, cār se / nè krunī-|| ni Bōg se / nè molī, - | - | - - || - | - | - -
A zvōno / zvōnī...|| tūtnjī./ gr̄mī... - | - | - || | - | -
A mājka / Rūsija || sa Īve / Vēlikog - | - | - - || - | - | - -
Podnīmīlā se || ūdim cr̄ni. - | - | - || | - | -

Pjesma ima čisti jampski ritam sa nekoliko intervencija nenaglašene dužine. Uopšte je ova pjesma potpuno netipična za dvanaesterce, ne samo Kranjčevića nego ni kod bilo kojeg drugog bosanskog autora nemamo primjer za ovakav tonski stih.

Pjesma ima sljedeći raspored akcenata:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
%	6,25	93,75	9,37	90,62	6,25	56,25	12,50	87,50	3,12	93,75	6,25	12,50

Ova pjesma, iako je, dakle, potpuno usamljen primjer, pokazuje nam mogućnost jampskog namiještanja akcenata i u parnosložnim stihovima kakav je 12-erac.

Posebnu metričku skupinu Kranjčevićeve poezije čine već često pominjani tonski stihovi. Njima je Kranjčević ispjevao otprilike trećinu svojih pjesama, a radi se o pjesmama ispjevanim 7-ercima, tonskim 3-iktusnim 8-ercima, 4-iktusnim devetercima, već pominjanim 4-iktusnim lirskim desetercima, 4- i 5-teroiktusnim 13-ercima, kao i naročito veliki broj 6-iktusnih 14,-15-,i 16-eraca.

Najčešći tonski stih kod Kranjčevića je uz 4-iktusne deveterce, 6-iktusni stih. Stih koji je bio jako zastupljen, kako u hrvatskoj, tako i u srpskoj poeziji romantičarskog i postromantičarskog perioda, bit će i kod većina bosanskih pjesnika prvog i drugog kruga usvojen i relativno čest. To je dugi stih najčešće 16-erac sa stalnom cezurom na 8. slogu, dakle 2 tonska 3-iktusna osmerca. Ali su vrlo česti i stihovi 14-teračke ili 15-teračke strukture, koji također imaju 6-iktusnu osnovu. Ovaj stih smo nazvali tonskim heksametrom, jer se njime najbolje prevode grčki heksametri.

Takva je npr. pjesma *Iseljenik*:

Širnijem / àtlantskīm/ mōrem || Pãrobrōd / cjêpove / sijêće

| -- / | -- / | -- || | -- / | -- / | --

Nà njem su/ prōsjāci/ hljēba, || štō će na / fâram / Brazīla;

| -- / | -- / | -- || | -- / | -- / | --

Vèliki/ svrdlovi dīma || sùkljaju/ tīho / u vèče,

| -- / | -- / | -- || | -- / | -- / | --

Šīre se/ nà līk || zlōkobnīh krīla.

| -- / | -- || | -- / | --

Ova je pjesma u potpunom tonskom heksametru, onako kako se taj klasični stih kod nas prevodi, tj. od samih daktila i troheja. Raspored akcenata je skoro 100% ostvaren kao daktil+trohej sa jedinim odstupanjima na 6. slogu zbog naglašavanja u lirskim desetercima, koji dolaze uvijek na kraju strofe.

Isti takav dosljedno sproveden tonski heksametar ima Kranjčević u pjesmi *Prosinačko sunce*, koja takođe ima simetrični deseterac na kraju strofa.

Ove pjesme pokazuju sljedeći raspored akcenata:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
%	96,25	3,75	0	100	0	23,96	75,0	0	98,75	1,25	1,39	95,28	3,33	1,39	98,61	0

Iz ove tabele vidimo da je raspored u pravilu daktilo-trohejski sa 6 'jakih' slogova, a veća odstupanja imamo samo u 1. polustihu zbog upotrebe deseteraca u završnim stihovima strofa.

Međutim, osim ovih pravilnih tonskih heksametara ima kod Kranjčevića i niz dugih 6-iktusnih stihova, kod kojih stopna raspodjela nije tako stroga, a tonski princip (6 iktusa) se ipak sprovodi. Takve je npr. pjesma *U noći mrtvih*:

U nòci / spòmēna / mrtvih, || dok tìsuc / várnicā/ drhti
S trāve/ ùvele,/ gróbne,|| ko ìskre/ òvlje da/ blúde
Zvijèzdi / nāšoj / pòkori,|| nad càrstvom / spòkojnē / smrti
Cāra i rōba, || ūma i lúdē...

Pjesma *Gospodskom kastoru* ima isti ritam, sa jedinom razlikom da 4-iktusni deseterci dolaze redovno u svim parnim stihovima:

Pròstite sjēni, lútajuć tìhe na Létinu žālu,
Štò ću pozájmit || klāsičnū strôfu!
Mājčica gèa nēšto je drùkčā, nēg li je bíla,
Drùkčijī dānas || trēbā Apòlō.

Obično je, dakle, u svim ovim pjesmama daktilsko-trohejski raspored akcenata.

Za razliku od njih ima Kranjčević i 6-iktusne stihove, koji imaju u osnovi 14-terce, koji se također kombinuju sa 10- ili 9-ercima, ali s tom razlikom što oni imaju obično jamski raspored akcenata u prvom polustihu. Npr. pjesma *Samilost*:

Pa ù čem sjāj ti svēti, || tī bōli srca mōga,
Ko bìser tē si njèmu || u bēzdnu mòrskih tmīna?
U čèmu pòlet tvòj mi || do spòznaje, do – Bòga,
U čèmu žùč ti || kō milīna?

U oba polustiha padaju akcenti na parne, a u okviru cijelog stiha su akcenti u drugom polustihu na neparnim slogovima. Stih je 14-terački (2 X 3-iktusni sedmerac) i doima se kao kombinacija dvaju jamskih sedmeraca, jer su polustihovi posmatrani kao zasebni stihovi čisti jambovi, a 4-iktusni deveterac na kraju strofa je takođe uvijek čist jamb.

Isti 6-iktusni jamski 14-terački stih imamo i u pjesmi *Moj dom*:

Jā dòmovinu ìmam; || tēk u srcu je nōsim,
I brda jōj i dól;

*Gdje rāj da òvaj pròstrēm, || úzalūd svìjet pròsīm,
I ... gùtām svòju bôl!*

*I svè što pò njoj gäzī, || po mòjem sřcu plêše,
Njen rûg je ì moj rûg;
Môm òtkinušē bícu svē, || njôjzi štó uzēšē,
I nè vraćāju dûg.*

Jedina razlika ovdje jeste da umjesto deveteraca imamo 3-iktusne jampske katalektičke sedmerce. U 3. stihu u drugoj strofi imamo pomjerenu cezuru na 8. slog i onda skraćen drugi polustih, koji onda ima samo 6 slogova, ali se tonska konstanta od 6 iktusa čuva uz pomoć dužina tako da prvi polustih ima 4 stope, a drugi samo dva.

Kod Kranjčevića se pojavljuju i petnaesterci koji također ostvaruju 6-iktusni tonski stih sa stalnom cezuru na 8. slogu, tako da se dobijaju dva tonska polustiha prvi 3-iktusni osmerac i drugi 3-iktusni sedmerac:

Dva Barjaka
*Ùdri u cìmbal šúmni, || idéjo evandèòska!
Jedànèst stólječā rópskīh || psālam si šāputāla;
Čèkajuć dān slobòde, || ko lík od mrtvačkōg vóska
Tī si na Gólgoti stāla.*

Osim ovih dugih 6-iktusnih pjesama najzastupljeniji tonski stih kod Kranjčevića jeste tonski 3- i 4- iktusni deveterac.

Ovaj stih ima kod Kranjčevića više varijanti. Mnogo češće su oni jampskog rasporeda, iako ih ima i sa trohejskim rasporedom akcenata. Često su ovi stihovi u katalektičkom obliku i u kombinaciji sa 3-iktusnim sedmercem.

Deveterac ima cezuru ili na 4. ili na 5. slogu, što daje stihu uvijek i drugi ritam.

Jampski oblik deveterca imamo u pjesmi *Na odru starog ljeta*, koja ima cezuru na 5. slogu:

<i>Još mlād i zèlen – a već sām –</i>	– – – ⊥ –
<i>Na tròšan mi je stólac päo;</i>	– – – – –
<i>Bljedòlik svijétla dríhtav plām</i>	– – – –
<i>Po lícu mù se nújit stāo ...</i>	– – – – –

Pjesma kao što vidimo ima u parnim stihovima katalektičke stihove sa muškim završecima, a raspored akcenata je uglavnom jampski. Ovaj deveterac nudi idealne uslove za jamb, naročito u kombinaciji sa katalektičkim osmercem.

Kranjčević ima nekoliko varijacija datog stiha. Tako npr. u pjesmi *Kolo sreće* ima kombinaciju 4- i 3-iktusnog deveterca i katalektičnog deveterca sa dosljednim jampskim ritmom, koji se ispomaže i nenaglašenim dužinama na jakim mjestima:

<i>Ko divljī vīr</i> <i>ko pāklen plēs</i>	— — — —
<i>U vrtložini</i> <i>svē se kréce;</i>	— — ⊥ — — —
<i>Kroz rāzuzdāni</i> <i>živi bijēs</i>	— — ⊥ — —
<i>Zavrtilo se</i> <i>kōlo sréce.</i>	— — ⊥ — — —

U prvom stihu imamo cezuru na 4. slogu koji je popunjen naglašenom jednosložnicom *vir*, pa se dobija potpuni jamb, onako kako je R. Košutić propagirao 'skroz jamb'.

Na mnogo mjesta ostvaruju iktuse dužine ili se ostvaruje 'prazna stopa', koja se metrički intepretira u skladu sa opštom šemom. Uopšte su u tonskim stihovima nenaglašene dužine metrički mnogo aktivnije, jer su prinuđene da ostvaruju iktuse, a nerijetko se pojavljuju i tamo gdje im fonološki nije mjesto da bi se ispunila metrička šema.

U pjesmi *Lijek tužnoj ljubavi* imamo jedan neobičan oblik 4-iktusnog deveterca, gdje se cezura iznimno ostvaruje na 6. slogu.

<i>Zēlen si je vjēnčac</i> <i>svījala,</i>	— ⊥ — — — —
<i>Tihano je lišću</i> <i>šāptāla:</i>	— ⊥ — — — —
<i>Nij ti zēlen vijēnce,</i> <i>sūđeno,</i>	— — — — —
<i>Da mi vjēnčāš čēlo</i> <i>tūrōbno!</i>	— — — — —

Pjesma ima skoro 100% trohejski raspored akcenata sa daktilskom klauzulom, pa se stih može interpretirati i kao 3-iktusni trohejski 6-terac kome je dodat daktilski završetak.

Ima jedna deveteračka pjesma kod Kranjčevića koja je 3-iktusna i ima dosljedan amfibraški raspored stopa, što je prava rijetkost ne samo kod Kranjčevića i u bosanskoj poeziji nego uopšte u novoštokavskim poezijama. To je pjesma *Duša*. Pjesma ima stabilnu cezuru na 4. slogu i prvi je polustih popunjen u pravilu 4-složnim cjelinama sa akcentom na 2. slogu, a drugi polustih ima dosljedno daktilske i trohejske cjeline:

<i>Na grāni je</i> <i>sjēdila dūša,</i>	— — — — — —
--	----------------------

Ko ptica je llsjèdila tãmo – | – – || | – – | –
I sùmrtvīm,|| ùgaslīm ókom – | – – || | – – | –
Prèda se je || glèdala sãmo. | – – – || | – – | –

Osim u 4. citiranom stihu, koji ima akcenat na 1. slogu, amfibraški raspored kao u prva 3 stiha nastavlja se kroz cijelu pjesmu i pjesma ima sljedeći raspored:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
3,57	96,42	1,78	/	100	/	/	100	/

Iz tabele naglašenosti se vidi da je amfibraška šema ostvarena skoro 100%, tj. dosljedno su naglašeni uvijek 2., 5. i 8. slogovi, sa pomenutim odstupanjem na 1. slogu 4. stiha. Pošto pjesma ima cezuru na 4. slogu u 2. polustihu imamo daktilo-trohejsku konstrukciju, ali je na nivou cijelog stiha amfibraški uzlazni ritam očit.

Deveterci tako imaju kod Kranjčevića 3 moguće verzije. Kao čisti 4-iktusni stihovi, kao kombinacija 4- i 3-iktusnog u kombinaciji sa npr. 7-mercem ili osmercem i mogu biti 3-iktusni ili kao katalektički stih ili kao čisti deveterac (kao što je u amfibraškoj pjesmi *Duša*). Ovi različiti stihovi pokazuju i prilično različit raspored akcenata. Iako su uglavnom jamske prirode ima nekoliko deveteraca koji imaju i trohejski raspored kakva je 4-iktusna pjesma *Lijek tužnoj ljubavi*, ima sljedeći raspored:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
91,66	8,33	94,44	/	100	/	100	/	/

Ovdje vidimo strogi trohejski raspored sa daktilskim završetkom.

Ali ipak najčešći raspored akcenata u Kranjčevićevim devetercima jeste strogi jamski raspored, kakvog imaju većina pjesama i on izgleda npr. u pjesmi *Slovenska lipa* ovako:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
/	100	/	92,18	/	96,87	3,12	95,31	/

Iz tabele se vidi ubjedljiva skoro 100%-na jamska naglašenost parnih (2., 4., 6. i 8.) slogova.

Mnogi stihovi kod Kranjčevića imaju miješane silabičke i tonske strukture, što bi mogao biti recidiv romantičarske metričke prakse, koja je gajila sklonost ka različitim formama i vrlo dugim strofama. Takva je npr. pjesma *Grobovi*:

Molite!

I sjëtite se, kúđ vam kórāk klěcā

U óvaj trěn;

Oj sjëtite se ně na jèdnog svêca,

Koj zgìnu tûj i, zādñjīm úzdisājem

Za svôga pûka hlêpeć zàgrljājem,

Ùmīnu – própět ... ómoren...!

Nerijetko ima Kranjčević u okviru tonskih pjesama variranje broja iktusa i vrlo promjenljiv broj slogova. Neke tonske pjesme prelaze u pravi slobodni stih, pa se na ovom fenomenu može opažati i nastajanje slobodnog stiha iz tonskog stiha. Takva je poznata pjesma *Lucida intervala*:

Štó j tó? – Pa tó je njíhalo lijéno,

Tě mi nad glávom šéta - -

Kroz stàklo vídím, gdje vóđopād blijěšti,

Il svijěću mi vājda pāle.

Ah mrêm-

A gláva ko kómād lèda

U bėzdan mi někud tònē ---

Pomenimo još i to da u prvoj Kranjčevićевой zbirci *Bugarčinje* ima jedna pjesma ispjevana tipičnim metrom bugarštica. To je pjesma *Moć osvete*:

Ljûtu cvílu cvílila || dva ânđela bôžja mlâda,

Ljûtu ònū cvílu!

I na vrâta sedmèra || svêtog ràja pròplakali;

Āl ih čúo dòbrī Bôg, || kàko pláčū gôrkū cvílu

Dva ânđela mlâda;

Međutim, Kranjčević nije kasnije koristio ovaj oblik starog stiha.

Strofa je kod Kranjčevića obično obimna, ali joj je najčešće u osnovi katren ili se radi o stanci (8-stihu) ili pak 12-stihu. Kranjčević je prvi autor u Bosni koji piše u sonetu, formi koja će se kod modernista uzdići do kulta. U sonetu je ispjevao Kranjčević jedan sonetni vijenac, tj. 15 pjesama. U 10 pjesama ima 6-stih (tzv. sestine), 5 pjesama imaju 5-stih, 3

pjesme su u distihu, 1 u tercini, a 20 pjesama su konačno nestrofične ili pokazuju obilježja nepravilne strofe.

Rima je kod Kranjčevića skoro uvijek obavezna i ona odgovara, naravno, strofičnom ustroju. Najčešći oblik rime kod Kranjčevića je ukrštena rima ABAB i nju imaju 77 pjesama, zatim dolazi rima tipa ABCB, nju ima 37 pjesama, obgrljena rima ABBA dolazi u 12 pjesama, a rimu AABB imaju 11 pjesama.

Distisi su u pravilu rimovani AA rimom, tercina ima rimu ABB. I samo 3 pjesme su nerimovane.

Na kraju može se konstatovati da Kranjčević ima veoma razgranat versifikacijski repertoar. On piše kako u oblicima narodne metrike osmeraca i deseteraca, sa naglašenijim alternacijskim, odnosno silabičko-tonskim odnosima, tako i čistim silabičko-tonskim stihovima, prije svega jampskim jedanaestercem i dvanaestercem, kao i tonskim stihom. Dugim stihom, tzv. tonskim heksametrom, kao i kratkim 3- i 4- ktusnim sedmercima, osmercima, devetercima i desetercima. Kranjčević je uopšte prvi pjesnik u Bosni, koji piše dosljedno stopnim silabičko-tonskim stihom, naročito jambom, te prvi pjesnik koji se koristi formom soneta. On je presudno uticao na čitav niz pjesnika prvog i drugog kruga u Bosni.

4.5. Josip Milaković spada u grupu zakasnelih romantičara prve generacije bosanskih pjesnika. Objavio je 5 zbirki pjesama. Već 1883. objavio je zbirku *Hrvaćanke* u Zagrebu, a 1892. objavljuje pjesme napisane između 1888. i 1892. godine. Njegov metar je tipičan romantičarski sa najčešćim oblicima simetričnih 8-eraca i nesimetričnih deseteraca. Novina kod njega jeste česta upotreba 11-erca, kao i dvanaesterca, koji doduše, kod njega nisu preovladavajuće forme. On je uz Kranjčevića prvi autor koji se u Bosni služi dosljedno jedanaestercem, stihom koji će za pjesnike druge generacije (moderniste) predstavljati prestižni oblik stiha. Osim toga Milaković je prvi pjesnik u Bosni koji piše sonetni vijenac i time promoviše formu soneta (iako je Kranjčević već imao sonetni vijenac u *Bugarkinjama* – ovo je prvi sonetni vijenac objavljen u Bosni).

Frekventnost pojedinih oblika stihova pokazuje sljedeću sliku: Od ispitanih 124 pjesama iz dvaju zbirki (*U zatišju*, 1892. i *Staze i Putevi*, 1900.) najfrekventniji su 8-erci kojih ima u 47 pjesama (37,90%), zatim dolaze 10-erci mahom nesimetrični i njih ima u 43 pjesme ili 34,7%, lirskog deseterca skoro da nema kod Milakovića. Treći po zastupljenosti jeste 11-erac i njih ima u 14 pjesama (11,29%), a zatim dolazi 12-erac sa 9 pjesama ili 7,26%. Tri pjesame

(2,42%) su u 14-ercima, u 16-tercu i 13-tercu su po dvije pjesme (1,61%), a dvije pjesme su također i u 6-ercima. Jedna pjesma je ispjevana u 9-ercu, a jedna pjesma ima nepravilnu silabičku strukturu .

I kod Milakovića je, dakle, najveći broj pjesama ispjevan silabičkim osmercima i desetercima, koji imaju najčešće trohejski raspored akcenata.

Međutim, kao i kod drugih pjesnika ove generacije 8-erci i 10-erci nisu strogo stopno uređeni, nego se ritam oslanja najprije na silabičku strukturu stiha, tako da su ovi stihovi metrički gledano jednaki narodnim 8-ercima i desetercima, uz tu razliku da su oni ovdje obavezno rimovani.

Milakovićeви osmerci pokazuju također klasičnu sliku nesimetričnih osmeraca sa stalnom i nepokretnom cezuru na 4. slogu, konstantno nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova, dok svi ostali slogovi mogu biti naglašeni, ali ipak imaju uglavnom trohejski raspored akcenata. Npr. u pjesmi *Veni, veni milo cvjêće*:

<i>Vèni, vèni mìlo cvjêće</i>	- - - -
<i>Zàlud mìriš tàko blâgo</i>	- - - -
<i>Dalèko je nàše zlâto</i>	- - - - -
<i>Kôm si bìlo tàkō drâgo.</i>	- - - -

Trohejski raspored akcenata proističe i iz pretežnog izbora dvosložnih riječi, kojima je stih/polustih popunjen, a ako se pojavljuje 4-složnica sa jednim akcentom, onda je on obično na 2. slogu te riječi. Takav slučaj imamo u 3. stihu gdje je akcenat na 2. slogu (*dalèko je*), što je uobičajen početak simetričnih osmeraca i što ritmu uopšte ne smeta, jer se on oslanja na silabičku strukturu stiha. Takve četverosložnice dolaze u 2. polustihu zbog rime dosta rjeđe. Dakle, osmerci imaju opštu tendenciju ka trohejskom rasporedu, ali ne dolazi do aritmije ako se akcenat pojavi na parnom slogu (naročito 2. i 6. slogovi, dok su 4. i 8. dosljedno nenaglašeni). Takav osmerac je uopšte najčešći oblik stiha klasičnog vezanog stiha bosanske poezije.

Drugi oblik po frekventnosti kod Milakovića je nesimetrični deseterac. Kao i u narodnoj poeziji i ovdje taj stih ima kao metričke konstante cezuru na 4. slogu i nenaglašene posljednje slogove polustihova. Ovaj u narodnoj poeziji najfrekventniji stih koriste, dakle, i romantičari uz minimalne versifikacijske izmjene, prije svega tiču se te izmjene strofičnosti i rime.

Stalna i obavezna rima doprinosi dodatnoj ritmičnosti nesimetričnog deseterca. Takva je 10-teračka pjesma *Per Aspera*, čiji ritam podsjeća vrlo na ritam kasnijih desteraca Muse Ćazima Ćatića:

<i>Dâj mi rùku! Kroz pròstore tâjne</i>	- - - - - -
<i>Nâd zvijèzde vínimo se sjâjne.</i>	- - - - - -
<i>Dìgnimo sell iznad svjètskog kâla</i>	- - - - - -
<i>U krâjeve vjèčnih idejâla!</i>	- - - - - -

I ovdje je raspored akcenata uglavnom trohejski sa već pomenutim odstupanjima u 4-složnicama koje imaju akcenat na 2. slogu (*kroz prostore, u krajeve* i sl.). Stih, međutim, teži svuda tamo gdje je to moguće da ostvari trohejski raspored i u tu svrhu iskorištava i nenaglašene dužine kada su one na jakim mjestima (kao u 4. navedenom stihu).

Nesimetričnim desetercima je ispjevao Milaković i svoj sonetni vijenac:

Magistrale:

<i>Zâ sve štó je svêto i poštèno,</i>	- - - - - -
<i>Nek ti dúša žîvim žârom plâne!</i>	- - - - - -
<i>Štó je pòdlo, - òd svih pògaženo,</i>	- - - - - -
<i>Nek nè kalja dûše ti mlâgjanē!</i>	- - - - - - -

I ovdje se ritam održava prije svega silabički, pa su moguće 4-složne cjeline sa akcentima na 2. ili 3. slogu (*nek ne kalja; i pošteno*). Rima je skoro uvijek obavezna i uglavnom je to pravilna ženska rima, iako se u navedenim stihovima pojavljuje i nepravilna rima *plâne: mlâgjanē*.

Milaković je napisao i priličan broj 12-eraca koji imaju stalnu silabičku strukturu sa obaveznom cezuruom na 6. slogu.

Dvije žene:

<i>Dvije čúдне žène - u pònoća bjêše</i>	- - - - - - -
<i>Nâ raspúću jèdnoč sâme se susréše</i>	- - - - - - -
<i>Nè znaš kòja òd njih jâča je i vèća.</i>	- - - - - - -
<i>Nèsreća je jèdnoj, drúgoj ime Srèća.</i>	- - - - - - -

Cezura je konstantno na 6. slogu, a polustihovi imaju u pravilu posljednje slogove nenaglašene. Većina akcenata pada na neparne slogove, pa je raspored akcenata uglavnom

trohejski. Rima je obavezna i u pravilu ženska. Polustihovi su češće popunjeni 4- i 2-složnicama, a dosta rjeđe 3-složnicama. Iako je trohejski ritam osjetan i njemu se očito teži, na više mjesta se pojavljuju kombinacije gdje je polustih popunjen 4-složnicom sa jednim akcentom na 1. slogu i jednom trohejskom dvosložnicom. Takve se primjere, međutim, u skandiranju može metrički interpretirati kao troheje, a tamo gdje se akcent u 4-složnici pojavljuje na 2. slogu, ritam se oslanja na silabičku strukturu stiha.

Dvanaesterac je tako u osnovi silabički stih, ali ga u odnosu na silabičke 8-merac i 10-erac ipak možemo uslovno tumačiti kao silabičko-tonski stih, iako je razlika između silabike i silabotonike ovdje tako tečna i nejasna da se ove stihove može dvojako tumačiti.

Milaković je očigledno pazio na stopni raspored više nego ostali pjesnici prve generacije (Bašagić, Riza-beg Kapetanović ili rani Šantić) i s tim u vezi je jedan od prvih pisaca u Bosni koji dosljedno koristi jamb u svojoj poeziji.

Jambom je napisao Milaković mnoge pjesme kao što je npr. tonska 8-meračka pjesma *Ja mišljah da me ljubiš ti*, ili sedmeračka pjesma sa katalektičkim parnim stihovima *Na badnjak*:

<i>U dâlekom mi krâju</i>	— — — — —
<i>Žalòstiv stîžē glâs</i>	— — —
<i>Na ùmoru te mâtî</i>	— — — — —
<i>Očèkujē tāj çäs,</i>	— — ⊥ —

Jedanaesterci su treći oblik stiha po zastupljenosti kod Milakovića i pokazuju također snažnu jampsku tendenciju, a ostvaruju skoro u pravilu svih pet iktusa. Tako da ih se kod Milakovića može s pravom nazvati jampskim pentametrima. Oni u pravilu imaju i stalnu silabičku sliku sa stalnom cezuroom na 5. slogu (5+6), a posljednji slogovi polustihova su obično nenaglašeni. Jampski jedanaesterac ima već odavno uočen problem (Košutić) sa stalnom silabičkom strukturom, odnosno cezuroom koja siječe treću stopu, pa je 2. polustih od samih troheja. Takva je npr. pjesma *Razdvojiše nas*:

<i>Razdvòjišē nas mîla mòja djêvo</i>	— — ⊥ — — — —
<i>Tî slâtkā mîsli mòjih mlâdih dâna</i>	— — — — — —
<i>Ko hjêne ðivlje bjésnili su nâ nas</i>	— — — — ⊥ — —
<i>I slâtka svêza bila ràstrgâna</i>	— — — — — ⊥ —

Jampske su i ostale 11-teračke pjesma *Na dušni dan*, ili *Ne traži pjesme* :

<i>Ne tráži pjěsmē zrâčnoj u visîni</i>	— — — — — — —
---	--------------------------

U dúše tvôje skrívā se dubìni - | - | - || | - - - | -

Ne tráži pjěsmē || ùsred svjêta njêma - | - | - || | - | - | -

Ne tráži pjěsmē || tvôg gdje srca nēma. - | - | - || | - - - | -

Uočljivo je da 1. polustih Milakovićevih jedanaesteraca ima stalniji jampski raspored od 2. polustiha, a dosljedniji je i po pitanju broja iktusa i ima ih u pravilu dva, dok je 2. polustih fleksibilniji i tu varira broj iktusa od 2-3.

Posljednju metričku grupu kod Milakovića činili bi tonski stihovi. U ovu kategoriju spadaju već pomenuti 3-iktusni sedmerci i osmerci, kao i deveterci, te 5-iktusni 13-erci i 6-iktusni 14-erci. Ovih pjesama ima srazmjerno manje kod Milakovića, ali se one pojavljuju uvijek iznova i imaju češće jampski ritam.

Takva je i 6-/3-iktusna pjesma *Dva pratioca*, koja ima silabičku strukturu 14/6, odnosno kombinaciju 14-erca i katalektičkog 7-erca, a struktura rime je ABCB:

Ko tráčak járkog súnca || i sjěna mrklē nòci - | - | - | - || - | - | - | -

Što ùm mi pām̄tit znâ - | - | - |

Ûz mene ìdu sljêdom, || a svākī s drúgē strâne | - - | - | - || - | - | - | -

Vjēk pràtioca dvâ. - | - | - |

I jèdan mi je vēsō: || i pjěva, il se smíje, - | - | - | - || - | - | - | -

A drùgī m̄rk ko Črt. - | - | - |

Svijètao je život, || a sjěna ònā tâmnā - | - | - | - || - | - | - | -

Tō šùtljivā je smrt. - | - | - |

Četrnaesterački stihovi imaju stalnu cezuru na 7. slogu, pa imamo dva 3-iktusna sedmerca. Svaki polustih za sebe je besprijekoran jamb, a na nivou stiha padaju akcenti u drugom polustihu na neparne slogove, no, ritam je ipak osjetno uzlazni jampski. Sedmerci u parnim stihovima su katalektički, tj. imaju muške završetke. Ovo je, dakle, jampski ritam, ali sa 'nepravilnim' rasporedom i strogim brojem udara (6/3) bez ijednog jedinog odstupanja od broja iktusa. I ovo je čisti tonski stih, iako ima težnju da ostvari pravilnu silabičko-tonsku smjenu jampskih stopa. U posljednjem stihu druge strofe je 2. iktus ostvaren pomoću dužine na *a* u riječi *šutlji/vā je*.

Potpuno isti ritam ima i pjesma *U jesen*.

U ovu skupinu spada još i pjesma *Amor i Psyha*. To je pjesma jako promjenljive silabičke strukture, ali je ritam zasnovan na broju iktusa, koji se uglavnom čuvaju i ostvaruju u obliku 5- odnosno 3-iktusnog stiha:

Sǒbice mòja, || kàko si pústa || i sjětna, /5
Zàlūdu sije ná te || mjěsečev sjâj /5
Zàlūd na prózor svîja se || grānčica cvjětnā, /5
Zàlūdu pò njoj lepřšā || ptičica srětnā /5
I blâgi zěfřr tâj. /3

Pjesma ima vrlo promjenljiv silabički raspored od 6-13 slogova, a i raspored akcenata je također promjenljiv, dok je broj iktusa uglavnom stalan i to 5 iktusa u dužim i 3 u kraćim oblicima. Tonska je (i jampska) također i 9-eracka 4-iktusna pjesma *Vanitas Vanitatum*:

Svě, svě je ništa! || Bāci tlāpnje
I nè misli na || sūze vrělē,
U māšti štǒ nad || tvòjim gròbom
U čislu tū se || sjâjnu splèle.

Pjesma ima konstantno 4 iktusa, a raspored akcenata je u pravilu jampski. Cezura je uglavnom na 5. slogu iako se u nekoliko stihova (kao u 2. i 3. stihu) mjesto cezure koleba zbog veze susjednih riječi koje cezura razdvaja (*na suze; nad tvojim*).

Prvi polustih je u pravilu popunjen kombinacijom amfibraške i trohejske cjeline, dok su u drugom polustihu u pravilu dvije trohejske riječi, samo iznimno u dva stiha dolaze 4-složne cjeline (*uspomene; da produže*).

Većina pjesama kod Milakovića su strofične, a najčešći oblik je svakako katren. 6 pjesama imaju oblik distiha, 3 pjesme imaju 6-stih, a također 3 pjesme imaju karakterističnu strofičnu strukturu 4/2/3/1. U 3 pjesme imamo i 10-stih, a 1 pjesma mu je nestrofična, te 15 pjesama u sonetu (Sonetni vijenac).

Rima, naravno, zavisi umnogome od strofične strukture. Ubjedljivo najčešći oblik rime kod Milakovića jeste oblik ABCB i njega imaju 53 pjesme. Ovaj oblik rime je bio ubjedljivo najčešći kod pjesnika prve generacije romantičara. S jedne strane je to neizgrađenija rima i nesavršenija nego unakrsna ili obgrljena pa ju je lakše ostvariti, a s druge strane ona je

implicirana strofičnim ustrojem u npr. 8-meračkim pjesmama koje se kombinuju sa 6-tercem ili 5-tercem (često katalektičkim) koji se ritmički doimaju kao prelomljeni 13-erci, gdje je rima apsolutno obavezna kao ritmički elemenat koji podržava strofični ustroj i često prati pjevani ritam, tako da se u strofi ostvaruje melodijska struktura u kojoj je drugi stih (B) označen jednom antikadencom, dakle uzlaznom melodijom, a posljednji stih strofe (B) označen je kadencom (melodijskim silazom), koja je melodijska oznaka kraja strofe. Takav raspored imamo u jampskoj pjesmi *Ja mišljah da me ljubiš ti*:

Ja mišljah da me ljubiš ti

Vjērovāh ōku tvōm

I rāj si dīvan stvōrih već

U mlādom sŕcu svōm.

Osim rime ABCB u podjednakom broju se pojavljuju rime tipa AABB i ukrštene rime ABAB i to svaka u po 10 pjesama.

Dakle, Milaković raspolaže sa relativno širokom lepezom metričkih oblika od kojih je stih trohejskih 8-merca i 10-terca najzastupljeniji, zatim oblik silabičko-tonskih jampskih 11-eraca i trohejskih dvanaesteraca, a nešto rjeđi su tonski stihovi osmerci, deveterci, 13-erci i 14-erci.

Pa, iako se poezija Milakovića tematski i idejno ne odvajava od ostalih pjesnika prve generacije, on ima dosta razvijeniju versifikaciju nego ostali pjesnici prvog kruga (izuzimajući Kranjčevića). To dolazi vjerovatno otuda što je Milaković imao lektiru kod savremenih hrvatskih pjesnika, ali kao što vidimo i po njegovim citatima i *motto* citatima njegovih pjesama, i u poljskim, češkim i slovenačkim pjesnicima romantičarima i postromantičarima.

4.6. Tugomir Alaupović

U *Probranim pjesmama* Tugomira Alaupovića iz 1902. ima ukupno 75 pjesama. Najfrekventniji su 8-erci, njih ima 22 ili 29,33%, drugi po frekventnosti je 12-erac njega imaju 19 pjesama ili 25,33%, a treći je 11-erac, njim je ispjevano 16 pjesama, što čini 21,33%. Zatim dolaze deseterci kojih ima 7 ili 9,33%. Također 7 pjesama (9,33%) ima Alaupović i dugih stihova 16-eraca. Sedmeraca ima u samo 2 pjesme (2,60%), te po jedna pjesma u 9-ercu i 13-ercu.

Sve ove pjesme možemo svrstati u tri metričke skupine. Najbrojniji su, dakle, silabički osmerci i deseterci, zatim dolaze silabotonički 11-erci i 12-erci, a posljednju skupinu čine tonski 16-erci, 9-erci i 13-erci.

I kod Alaupovića su, dakle, najfrekventniji simetrični osmerci. To su klasični osmerci sa obaveznom cezuroom na 4. slogu i nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova, tj. klasični oblik narodnog simetričnog osmerca, ali koji pokazuje sada mnogo snažniju trohejsku tendenciju nego narodni stih.

Zašto strepiš:

<i>Zašto strépiš zlâto mòje?</i>	- - - -
<i>Štò ti mlâdū dûšu kîni?</i>	- - - -
<i>Zašto tvòje ôko bàjno</i>	- - - -
<i>Sjètno blúdi po daljîni?</i>	- - - - -

Ili u pjesmi *Sudjeno je ...*

<i>Na obláčku istočnōme</i>	- - - - ⊥ -
<i>Prvi zòrîn sídak plivā;</i>	- - - -
<i>Na dùšeku svilenōme</i>	- - - - ⊥ -
<i>Zlâto Âjka sânak snîvā.</i>	- - - -

Očit je pretežan trohejski raspored, ali se ritam i ovdje presudno oslanja na silabički ustroj stiha, pa za ritam ne predstavlja problem ako je polustih popunjen samo jednom 4-složnicom sa akcentom na bilo kom slogu osim na posljednjem.

Alaupović koristi i katalektičke osmerce, tj. u kombinaciji sa 7-mercom sa muškim završetkom:

Tuginke I

Vjètríc mîrîs || póljem nòsî,
Prètāčē se || ù noć dān;
Sūmrāk pādā, || ròsa ròsî,
Da po mèku || sklîzi sän.

U ispitanih 10 osmeraca imamo sljedeći prosječan raspored akcenata:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	85,24	14,34	76,58	/	92,92	15,03	89,54	<1

Očita je trohejska tendencija, ali se ritam ne kviri ako akcentat pada na parne slogove, osim naravno, posljednjih slogova polustihova.

I kod Alaupovića, kao i kod ostalih romantičara prelazi stih vrlo lako i slobodno iz 8-merca npr. u šesterac ili neki drugi oblik što kod kasnijih modernista nije skoro nikad slučaj.

A ima i kombinaciju 8-merca sa 6-tercem normalnim ili katalektičkim, kao npr. u pjesmi *Tugjinke II*:

Lètiš gólūbe bijêlī,
Mòžda na tóplī júg?
Tāmo ti òstao mīli,
Srcu prīrasō drūg.

Kod Alaupovića se, osim strofičnosti i rime, u 8-ercima sporadično pojavljuje i opkoračenje, koje se u narodnoj poeziji potpuno izbjegavalo.

Zàpe jùnāk. Obòjici
Sùza líce oròsila,
A u sùzi zrcalī se
Ōporuka od tàhvila.

Njegov osmerac ima mnogo veću težnju za organizovanjem i na osnovu akcenta, tj. težnju ka silabotonicima- nego npr. narodni stih, ali je osnovni oblik stiha, kao i niz figura direktno preuzetih iz narodne poezije (npr. *Gjulistan je || pun je ruža*, sa karakterističnim ponavljanjem (pomoćnog glagola) u svrhu postizanja postrebnog broja slogova.

Kao i osmerci tako i deseterci imaju naglašen trohejski raspored akcentata sa opet obaveznom cezuruom na 4. slogu i karakterističnom slikom naslijeđenom iz narodnog deseterca. Međutim, deseterci nisu tako frekventni kao osmerci.

U spomen gospodjici S. Z.:
Kroz ráskòšje || tihōg pràmaljēća, — | — — || — | — ⊥ —
Stīdnīm rūjem || zòre òvjenčāna. | — | — || | — | — ⊥ —
Pútūj smjēlo, || ko kràljica cvijèća, | — | — || — | — — | —
Mèkīm pútem || mlàdjanīh ti dāna. | — | — || | — ⊥ — | —

I deseterci imaju za razliku od narodnog stiha, obaveznu rimu i često kataleksu. Takvim desetercem sa povremenom kataleksom ispjevana je i pjesma *Sjècaš li se*:

Sjècaš li se ?|| — Zimnī dān je bìo,

*Snijeg pädō || sìtnim zvjèzdicama,
 Blâžen srècu || ùzā te sam snio
 I budúcnōst || kròjiō sam nāma;
 Sìjev líca, || plāmsāj òka tvôga
 U vilinski || slívaō se çâr:.*

Raspored akcenata u Alaupovićevim desetercima, mjeren na primjeru dvaju pjesama (*Uspomeni gosp. Z. S. i Sjećaš li se*) ima sljedeću sliku:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	83,03	13,92	75,00	/	84,82	15,17	59,10	5,53	94,46	/

Iz ove tabele vidimo da Alaupovići deseterci pokazuju jaku prevlast naglašenosti neparnih slogova nad parnim, tj. trohejski raspored akcenata.

Iako Alaupović tematski spada u krug (post)romantičarskih pjesnika, on koristi stih modernista, slično kao i Milaković. Alaupović se već od ranih 90-tih godina XIX vijeka koristi dosljedno jedanaestercem i dvanaestercem, oblicima koji će se tek u drugoj polovini 90-tih godina XIX vijeka i prvoj deceniji XX vijeka ustaliti kao preovladavajući.

Njegovi jampski jedanaesterci su pravi stopni stihovi ili pak pokušaj da to budu.

Kao primjer mogu poslužiti stihovi iz *Tudjinki VII*:

<i>U pōlutāmi izmedj snā i jāve</i>	— — ⊥ — — — —
<i>Bez svijēsti dūša lēbdjelā mi mlāda,</i>	— — — — ⊥ — —
<i>Ä iz daljine dōpirali zvūci,</i>	— — — — — — —
<i>Ko sjètnu pjěsmu nēsretnīk da sklāda,</i>	— — — — ⊥ — —
<i>I zāmivali zāgonētni glāsi,</i>	— — ⊥ — — ⊥ — —
<i>Tek tākī kādgod òdbiō se vāl</i>	— — — — ⊥ —
<i>Romōniō je, kō da stāru prīču</i>	— — ⊥ — — — —
<i>O ljùdskōj bijēdi prīča āngjeo māl.</i>	— — — — —
<i>Pa zātihnūlo svē.</i>	— — ⊥ —

Ovdje imamo skoro 100% jampski raspored akcenata sa katalektičkim 6. i 8. stihovima, a stih pokazuje i poznati problem jampskog 11-erca da poslije cezure dolaze zapravo 3 troheja. U 2. stihu imamo trosložnu riječ sa jatom koju se, međutim treba dvosložno čitati tako da ona

ostvaruje amfibrašku strukturu sa rječju *bez*. Na nekoliko mjesta ostvaruje iktus i nenaglašena dužina, ali su to uvijek 'jaka mjesta', najčešće na 4. i 8. slogu.

Skoro svi Alaupovićeви jedanaesterci imaju ovu besprijekornu težnju ka jambu.

Na Plešivicu:

<i>A žèlje mòje? Òtrgnūtih krilā</i>	— — — — ⊥ — —
<i>Zar k nèbu sòkoll vínuti se mòže?</i>	— — — — ⊥ — —
<i>Tek úzdāh, štó mi često grūdi ðirne,</i>	— — — — — —
<i>Tāj úzdisāj mi bār olākšaj, Bòže.</i>	— — ⊥ — — — —

Dakle, imamo 100% jampski raspored, koji se ispomaže nenaglašenim dužinama, a u posljednjem stihu imamo tipično stopno povezivanje koje ignoriše granicu riječi kao ritmičku jedinicu (*bār of làkšaj Bože*). Drugi je problem, što je već davno uočio još Košutić, što se kod nas jamb u 11-tercu zbog jake silabičke strukture, u drugom polustihu sastoji, zapravo, od 3 troheja.

Nekada se ispomaže Alaupović i nekim 'silabičkim' sredstvima da bi ostvario pravilan stih. Tako ima često hiperijekavizme, npr:

Nit hājēš, što se || dúga prèlijēva

Vrlo je neobično da Alaupović vrlo često narušava mjesto cezure u jedanaestercu, odnosno da ima kataleksu u prvom polustihu pa imamo npr. sljedeći stih u već citiranoj pjesmi *Tuđinke VII* sa kataleksom i na polustihu i na kraju stiha, a sve zarad toga da se ostvari jamb:

A tkó je tó || u rāne zòre cík — | — | || — | — | — |

Ovako se dobiva 100% jamb. No, iako je ova verzija 5-stopnog jampskog stiha, dakle, moguća (vrlo često koristi ga npr. i Kranjčević), ona se nije ustalila, a skoro u pravilu se realizuje granica riječi na 5. slogu, pa je uvijek moguća i cezura na kanonskom 5. slogu.

A u produžetku iste pjesme imamo nepravilan stih koji napušta jampsku šemu sa cezuroom na 6. slogu, i relativno ritmičan katalektički 12-erac, koji se rimuje sa prethodnim stihom:

Zar ângjeo s nèba || ili vílinski lík?

Ovakvih odstupanja od klasičnog mjesta cezure imamo kod Alaupovića vrlo često:

Malo čedo:

Pred bôžjim pràgom || tâjno lepřšãnje, - | - | - || | - - | - -
Zagùšljiv plãč, || ko tih da cvìli vjètar. - | - | || - | - | - | -

I ovdje se ostvaruje kataleksa u 1. polustihu, tj. imamo naglašenu jednosložnicu ispred cezure na 4. slogu, što dodatno podvlači jamski ritam.

U pjesmi *Što sagriješih* imamo jedan stih gdje se cezura koleba, ali je pjesnik interpunkcijski naznačio da bi ona trebala biti na 4. slogu, a poslije cezure dolazi opet pravilan jamb:

I prôgje svě,||- al bôni úzdãh òsta

Još jedan takav primjer imamo u pjesmi *Baština*:

Pa vědrū mîsō || mrâčī i pòmēta:
Uzbûrka kry,|| na bûkove je vîtã;

Kao i u *Jutarnjoj elegiji*:

Tvoj cîlj je smrt,||- kud gòder ôkom kréneš,
Na svãkôm krêtu || srèsti će te òna.

Ali se u svim navedenim primjerima cezura može ostvariti i na 'kanonskom mjestu', tj. na 5. slogu, jer se u pravilu na tim slogovima pojavljuje nenaglašena jednosložnica.

Konačno, imaju Alaupovićevi jedanaesterci, mjereno na primjeru 5 jedanaesteračkih pjesama (*Na padu plive, Tuđinke VII, Na pleševicu, Jutarnja elegija i Baština*) sljedeću statističku sliku naglašenosti po pojedinim slogovima:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
%	8,31	91,49	>0,5	90,22	>1,00	90,04	8,65	57,50	9,13	85,60	>0,5

Iz tabele se jasno vidi jamski raspored akcenata sa pretežno naglašenim parnim jakim slogovima (2., 4., 6., 8. i 10.), od kojih je najslabije naglašen 8. slog (i na njemu se najčešće pojavljuju nenaglašene dužine). Svi ostali slogovi su u prosjeku naglašeni preko 90,00%.

Dvanaesterac je drugi stih koga će modernisti najčešće koristiti uz jedanaesterac, a Alaupović ga također ima u priličnom broju pjesama.

Ovaj stih pokazuje istu ritmičku i melodijsku sliku kao i narodni dvanaesterički stih: obavezna cezura na 6. slogu, nenaglašavanje posljednjih slogova polustihova, obavezno korištenje rime, ali sa nešto većim insistiranjem na rasporedu akcenata nego kod narodnog dvanaesterca.

Prvi snijeg

<i>Něhājno mi pādaš, zar ti nìje žāo,</i>	— — — — — — — —
<i>Da òkāljaš hālju o zemàljski kào?</i>	— — — — — — — —
<i>U vèdrōme vīsu nēgdašnjēg ti stāna,</i>	— — — — — ⊥ — —
<i>Odākile si pādō kāno rōsa rāna,</i>	— — — — — — —
<i>Od biserka sūzu izmamljīvo čistū,</i>	— — — — — — — —
<i>Òkrepicu slàtkū lèptiru na līstu,-</i>	— — — — — — — —
<i>Mřče se i vūku / oblāčine trōmē,</i>	— — — — — — — —
<i>A tū sūhe grāne svījajuć se lōmē.</i>	— — — — — — —

Raspored akcenata u 12-ercu je promjenljiv, ali pretežno padaju akcenti na neparne slogove, tj. postoji trohejska tendencija. Osnovne akcenatske cjeline jesu 4- i 2-složnice, a nešto rjeđe su 3-složnice. Samo su pretposljednji slogovi polustihova (tj. 5. i 11. slogovi) dosljedno 100%-tno naglašeni, a na početku stiha se bez problema po ritam ostvaruje 'jampski raspored' akcenata. Vrlo često se u okviru polustiha dvanaesterca ostvaruje amfibraški raspored akcenata (— | — — | —), bilo u obliku dvaju amfibraških trosložnica ili 4-složnice sa akcentom na 2. slogu i jedne trohejske 2-složnice). Međutim, ovaj raspored ne smeta ritmu 12-erca i on se u takvim slučajevima u potpunosti oslanja na silabički kalup stiha.

Sličan raspored imamo i u pjesmi *Na morskoj obali*:

Pūstitē me óvdje || na kāmenu ljātu,
Na pòklon vam múdrost || i starìnska šāla!
Òbio sam nōge || po tjesnācu pātu,
Pa nēvīčnā dūša || obnēmogla pāla.

Dok smo kod jedanaesteraca mogli registrovati niz pomjerenih cezura sa 5. na 4. slog sa naglašenim posljednjim slogom, u svim dvanaestercima je cezura na kanonskom mjestu (na 6. slogu) bez izuzetaka, što također ukazuje na silabičku prirodu ovog stiha.

Raspored akcenata, pak, u Alaupovićevim 12-ercima pokazuje, kao i u ostalim parnosložnim stihovima trohejsku naglašenost, a sljedeća tabela pokazuje prosječnu sliku rasporeda

akcenata - mjerenu na primjeru 5 pjesama (*Prvi snijeg, Na groblju pobratima Hafiza, Sadio sam, Na morskoj obali, Dvije slike*):

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
%	73,07	25,97	55,42	0,71	98,32	/	74,18	22,85	51,39	10,38	84,56	/

Iz tabele se vidi da su neparni slogovi češće naglašeni, a najčešće 5. i 11. slogovi. Parni slogovi su slabi, a kod parnih slogova se uočava i veća pravilnost idući prema kraju (polu)stiha, pa su 100%-no nenaglašeni samo posljednji slogovi polustihova, tj. 6. i 12. slog, 4. i 10. slogovi su samo sporadično naglašeni do 10,00%, a 2. i 8. slogovi su naglašeni oko 25,00%. Odstupanja od trohejske šeme su tako najveća u okviru prve i četvrte stope, tj. na počecima polustihova naglašavanje 2. sloga ne predstavlja problem za ritam.

Posebnu skupinu i kod Alaupovića čine pjesme tonskog karaktera, tj. pjesme sa stalnim brojem udara, kod kojih je broj slogova, doduše, također najčešće isti, ali može i varirati i on je u gradnji ritma sekundaran.

Tako ima Alaupović kao 3-iktusni tonski stih nekoliko sedmeraca, a jedna pjesma (*Tudjinke II*) ima kombinaciju sa 3-iktusnim nesimetričnim osmercem.

Nesimetrični 8-erac ima obično stabilnu silabičku sliku sa cezurom na 3. ili 5. slogu i također stalna 3 iktusa i vrlo se lako i često kombinuje sa 3-iktusnim sedmercem. Iako se u mnogim pjesmama taj tonski princip može uzdići i do silabičko-tonskog principa, gdje se onda pazi i na mjesto iktusa i gdje se ostvaruje stopni (obično jamski) ritam, raspored akcenata u tom stihu ipak nije presudan i tako važan koliko sam broj iktusa.

Pjesma *Tudinke II* je ispjevana takvim tonskim (3-iktusnim) stihom, a ima promjenljivu silabičku sliku i to kombinaciju osmeraca sa sedmercima, od kojih su oni u parnim stihovima još u kataleksi:

<i>Lètiš, gòlube bijèli</i>	- - - - -
<i>Mòžda na tòpli jùg?</i>	- - -
<i>Tämo ti òstao mìli,</i>	- - - - -
<i>Srcu prírásô drùg.</i>	- - -

Broj iktusa je, dakle, stalan, dok broj slogova kao i raspored akcenata varira, pa je samo 1. slog stoprocentno naglašen, a 2., 5. i 8. slogovi su konstantno nenaglašeni. Pjesma ima sljedeću procentualnu frekventnost po slogovima:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
100	/	55,00	45,00	/	70,00	60,00	/

Osim ovoga 3-iktusnog stiha, ima Alaupović još nekoliko 3-iktusnih sedmeraca. Takve su npr. pjesme *Tuđinke IV* i *Tuđinke V*, koje osim stalnog broja iktusa pokazuju i pravilniji raspored tih iktusa, *IV*:

Sjâjiš, / súnâšce/ drâgo,	– / – – / –
Tâko / drâžēsno,/ mîlo;	– / – – / –
Sipâš / zläćanē / zräke	– / – – / –
Mâjci / zèmlji u/ krîlo.	– / – – / –

Kao što vidimo imamo dosljedno ostvarena 3 iktusa sa silabičkim rasporedom 2+3+2 i stopnim rasporedom trohej + daktil + trohej. Iako je u posljednjem stihu prijedlog *u*, zapravo vezan uz riječ *krilo*, navodimo stopnu podjelu i pripajamo taj prijedlog riječi ispred da se ostvari daktil, kako je to očito iz paradigmatske ritmičke slike.

Potpuno drugačiji raspored, međutim, imamo u, također 3-iktusnoj pjesmi *Tuđinke V*. Naime, ovdje imamo pravilan jamski raspored akcenata:

V	
Zar nîkog / žîva / nēma,	– – / – / –
Da sà mnom / skúpa / päti;	– – / – / –
Zar mēni / sâmo / ródni	– – / – / –
Zrâk dîsat / südba / krâti .	– – / – / –

Ovdje imamo drugačiju silabičku sliku, naime, 3+2+2 i čisti jamski stih, a u 4. stihu se na 1. slogu pojavljuje naglašena jednosložnica *zrak* iza koje se pojavljuje dvosložna riječ sa akcentom na 1. slogu, tj. na jakom mjestu i u takvoj poziciji se jednosložnica uvijek dezakcentuje, osim u slučajevima emfatičkog naglašavanja. Tako da se riječ *zrak* dezakcentuje u čitanju, ako se hoće dobiti pravilna jamska šema.

U red tonskih pjesama kod Alaupovića ide, također, i 4-iktusni jamski deveterac, koga imamo npr. u pjesmi *Uskrs*:

Iz ôgrljāja zîme ljâte	– – / [⊥] – – / –
Na nôv se žîvot súnce râđa,	– – / – – / –
Pa plòvî tîho kâo zlätna	– – / – – / –

<i>Iz dâvnîh dâna bâjnâ lâða.</i>	— — / — — / —
<i>A žârki trâci dršću stîdno</i>	— — / — — / —
<i>Uz nõvu snâgu i čeznúće,</i>	— — / — — — / —
<i>Cjelìvanjēm bi râda cvijêću</i>	— — / ¹ — — / —
<i>Najâvit skõrõ uskrsnúće.</i>	— — / — — — / —

Pjesma ima stabilan silabički oblik sa cezuroom na 5. slogu i 4-iktusni ritam i to sa jamskim rasporedom akcenata, a često ostvaruju iktuse i nenaglašene dužine. U 6. i 8. stihu u drugom polustihu imamo pirihij, tzv. praznu stopu (..|| i *čeznuće; uskrsnuće*) pa bi se trebalo te prazne stope naglasiti trohejski da bi se ostvarila jamska šema na nivou cijelog stiha.

U red tonskih stihova spada još i 5-iktusni (tzv. poljski) 13-terac, kojih Alaupović ima, doduše, samo u 2 pjesme. Takva je pjesma *Oj dodji!*, koja je ispjevana tzv. *poljskim trinaestercem*. To je stih sa cezuroom na 7. slogu kome slijedi 6-složni članak i razlikuje se od frekventnijeg narodnog trinaesterca, koji ima ustroj 8+5.

Oj dodji

Ko lõtosoõvu čäšku || u osvítku dâna

Razâpinjē nas željja, || očajno čeznuće,

Jer vätrom vrèlom || gõrī òtvorena räna,

Za nõvõm käpljom vâpi || Tvòjē krvi vrúće.

Dakle, pjesma ostvaruje dosljedno 5 iktusa i uglavnom uzlazni ritam sa jamskim rasporedom akcenata uz ispomaganje nenaglašenim dužinama (*ko lõtosoõvu; razâpinjē nas*).

Posebnu grupu tonskih stihova i kod Alaupovića čine dugi stihovi, 16-erci.

Kod ranijih pjesnika i drugih pjesnika ovog perioda bio je vrlo čest tonski 6-iktusni 16-erac, ali je kod Alaupovića ovaj stih sporadičan, odnosno, češće je to dugi silabički stih sa obaveznom cezuroom poslije 8. sloga, zapravo kombinacija dvaju silabičkih, simetričnih 8-eraca. Neke od tih pjesama imaju dosljedniji 6-iktusni ustroj. Takve su pjesme *Biskupu Strossmayeru, Staroj kuli, Na grobu Hanibala Lucića* ili pjesma *U kahvi*:

Slægao se õblāk crni || gùsta ðima, sùve vlägē,

Pä se stîšte uz pëndžere || i o tâmni dűvār gnjéte,

Dä se mijêša s vînskim ðuhom || i sa bijêsom ðka mùtna,

*Štǎ uz klétvu kârte glêda || nëoprânê kâko lètê.
Sinošnjî su.- Štǎ je bîlo || gotòvine nëšto mâla,
Ûbili su u cilîku || tânkê žîce cîganove.*

U nekim od ovih pjesama, opet, ima čitavih stihova koji su 6-iktusni, ali onda pređe pjesnik neosjetno opet u silabički stih. Takva je pjesma *Iseljenik*:

*Râskošni se dvôri pènju, || a pò njima tiska, vrêva
Ponâjviše tvrda žûljâ, || údarajû òštrim znòjem,
Čilâ mómčâd, zdrâvi ljûdi, || vêselo im srce pjêva.*

Najčešći oblik strofe kod Alaupovića je katren, odnosno 8-stih (tj. dva uvezana katrena). Ovakve pjesme predstavljaju ogromnu većinu. Sporadično se pojavljuju 6-stisi (npr. u pjesmi *Uz ognjište*) ili pjesme sa strofama različitih dužina (kao npr. pjesma *Iščikanje*), a 19 pjesama imaju nestrofičnu strukturu.

Iako je Alaupović usvojio neke oblike, koji će označiti potonju poeziju modernista (prije svega jampski jedanaesterac i dvanaesterac, te neke tonske stihove), oblik njegove strofe pokazuje ipak sliku kakvu su imali prijašnji romantičarski pjesnici, tj. široko razvijenu strofu, koja ima nerijetko po 12 ili 16 stihova, ili ima vrlo neujednačenu dužinu. S druge strane u ovo vrijeme se već ustaljuje kult forme sa sonetom kao prestižnim strofičnim oblikom, a njega kod Alaupovića nema u *Probranim pjesmama* niti u jednoj pjesmi.

Najzastupljeniji oblik rime u *Probranim pjesmama* Alaupovića je rima ABCB, koju imamo u 45 pjesama i to je također najzastupljeniji oblik rime kod romantičarskih pjesnik. Zatim dolazi obgrljena rima ABAB u 21 pjesmi, te AABB u samo dvije pjesme. Sedam pjesama imaju nepravilne oblike ili nisu rimovane.

Na kraju se može zaključiti da je Alaupović kako tematski i idejno, tako i oblikom strofe bliži romantičarskom prvom krugu pjesnika. S druge strane, međutim, korištenjem nekih stihovnih oblika, prije svega dvanaestercem i naročito jampskim jedanaestercem, Alaupović se ipak pokazao kao vrlo izgrađen pjesnik svoga doba i versifikacijski se on približava potonjim modernistima (Šantiću, Čatiću i Dučiću).

4.7. Osman Đikić

Đikić se kao pjesnik pojavio u mostarskom krugu pjesnika okupljenih oko časopisa *Zora* i oko već afirmisanih imena Šantića i Dučića. Đikić je objavio 3 zbirke pjesama: *Pobratimstvo*

(1900.) je zajednička zbirka sa Avdom S. Karabegovićem i Omer-beg Sulejmanpašićem, zatim zbirku religioznih pjesama *Mumuslimanskoj mladeži* (1902.) i konačno zbirku ljubavnih pjesama *Ašiklije* (1903.). Đikić je pisao i stihovane dramske slike od kojih je samo *Zlatija* (1906.) štampana, dok je npr. stihovana drama *Stana* ostala neštampana; a objavljivao je pjesme po časopisima, izvan zbirki, do pred kraj života.

U *Sabranim djelima* Osmana Đikića (Sa. 1971.), koje je uredio Josip Lešić ima 168 pjesama. Od tog broja veliku većinu čine simetrični osmerci: 87 pjesama su čisti osmerci, a sa pjesmama ispjevanim kombinacijom osmerca i 5-erca (4 pjesme), te pjesmama ispjevanim kombinacijom 8-erca i 7-erca (3 pjesme) čine ove pjesme ukupan broj od 95 pjesama ili 56,54 % pjesama. Dakle, većina pjesama su ispjevane osmercem. Među ovim osmercima postoje i 4 lirska osmerca ili tonska osmerca koji imaju tonsku metričku strukturu i oni su 3-iktusni stihovi. Ova 4 osmerca su u zbirci *Muslimanskoj mladeži*, koja je skoro sva ispjevana tonskim stihovima. Osim tih tonskih osmeraca svi ostali su simetrični silabički osmerci, sa pretežnim 'trohejskim' rasporedom akcenata. Sljedeći po frekventnosti stihovi kod Đikića jesu nesimetrični deseterci. Njih ima Đikić u 30 pjesama, što čini 17,86% ukupnog broja pjesama. Dakle, u simetričnom osmercu i nesimetričnom destercu, stihovima narodne poezije, ispjevao je Đikić većinu svojih pjesama (74,40%).

Sljedeći po brojnosti jesu dvanaesterci, koji su u Đikićevo vrijeme na prelazu XIX u XX vijek, zajedno sa jedanaestercima, bili najfrekventniji stihovi. Međutim, Đikić je u njima ispjevao srazmjerno malo stihova u poređenju sa ostalim pjesnicima ovog doba, a mnogi od njih su ili izvan zbirki ili objavljeni tek posthumno. U dvanaestercima ima Đikić ukupno 17 pjesama ili 10,11%. Od tog broja 10 pjesama su u prvoj zbirci *Pobratimstvo*, a ostale su izvan zbirki. Slično je i sa 11-ercima. Njih je ispjevao ukupno 8, od čega je jedan jedanaesterac narodni, oblika 8+3 sa (trosložnom) 'daktilskom' klauzulom, dok su ostalih 7 jedanaesteraca oblika 5+6. Tri takve pjesme su u zbirci *Pobratimstvo*, dok su 4 izvan zbirki. Simetrični osmerac je, dakle, najčešći Đikićev stih. On ne odstupa znatnije od versifikacijske slike narodnog osmerca sa cezurom na 4. slogu i nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova, a raspored akcenata je pretežno trohejski:

Pozdrav domovini

<i>Slávna zèmljo, gnjèzdo slávno,</i>	- - - -
<i>Ljùtih tića - sòkolōvā,</i>	- - - ⊥ -
<i>Hèrceg-zèmljo, màjko mòja,</i>	- - - -
<i>Mâjko mòjih pràdjedōvā.</i>	- - - ⊥ -

Raspored akcenata je uglavnom trohejski, a nenaglašene dužine na jakim mjestima ostvaruju obavezno iktus. Međutim, kao i u narodnom osmercu, tamo gdje se trohejska šema gubi, ritam se oslanja na stalnu silabičku strukturu stiha, koja je neupitna i time osnova osmeračkog ritma. Đikićevi osmerci su u pravilu strofični i rimovani.

Đikić se kako tematski, tako i versifikacijski ugledao uglavnom na srpske romantičare, a među njima naročito na Zmaja. Od njega je, kako to primjećuje J. Lešić, preuzimao čitave rime i ritmove, a mijenjao im samo sadržaj.

Đikić se snažno oslanja i na narodni stih, naročito sevdalinku, pa je melodičnost stiha za Đikića važan dio ritmičkog ustroja pjesme, tako da često možemo pratiti jednu strofičnu melodiju označenu obično dvama antikadencama i dvama kadencama u katrenskim strofama.

Npr. u pjesmi *Na osvitku zore*:

<i>Na osvítku</i> <i>zòre rûjne</i>	- - - -
<i>Käd se rûjem</i> <i>ístok lije,</i>	- - - -
<i>Slúšaō sam</i> <i>pjěsmu slàtkū,</i>	- ⊥ - - -
<i>Štǒ je mǎli</i> <i>búľbul vije.</i>	- - - -

Ovu strofičnu melodiju podvlači naravno i rima, koja u osmercima ima obično oblik ABCB.

Još naglašenija melodija je u pjesmama koje imaju kombinaciju nesimetričnog osmerca i 5-terca, odnosno katalektičkog šesterca sa muškim završetkom. Takva je sevdalinka *Đela Fato*, pjesma koja se još i danas pjeva kao uglazbljena sevdalinka :

<i>Djèla Fâto</i> , <i>djèla zlâto</i> ,	- - - -
<i>Djel drăganu svôm!</i>	- - -
<i>Djèla lègni</i> <i>prilegni</i>	- - - - -
<i>Nä srdàšcu môm!</i>	- - -

Uticaj sevdalinke na Đikićevu poeziju je tako očit ne samo tematskom opredjeljenošću i opštom atmosferom nego i upotrebom oblika narodnog stiha.

I Đikićevi osmerci imaju uglavnom trohejski raspored akcenata, koji mjeren na primjeru 10 osmeračkih pjesama ima sljedeću sliku:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	73,73	21,25	86,43	/	84,36	12,29	84,36	/

Iz tabele se da jasno uočiti da su neparni slogovi mnogo češće naglašeni, tj. naglašena je tzv. trohejska tendencija, a odstupanja imamo samo u prvim stopama polustihova i to u 1. polustihu dvostruko više.

Međutim, potrebno je reći da su ne samo 8-erci nego i svi Đikićevi stihovi toliko bazirani na melodiji narodne pjesme, tako da skoro nema pjesme gdje se ne bi moglo naći skraćivanje slogova pomoću raznih elizija po uzoru na narodni stih, kao osnovno silabičko metričko sredstvo. Tako da se svuda osjete silabičke intervencije sa ciljem postizanja potrebnog broja slogova, dok se takve intervencije u pogledu namiještanja akcenata ne osjete, nego je trohejski indeks rezultat silabičke raspodjele u stihu. Otuda se njegove osmeračke stihove treba interpretirati kao silabičke, a samo vrlo uslovno kao silabičko-tonske stihove.

Iako, naravno, ima mjesta gdje se ritam tog stiha gradi i silabičko-tonskim sredstvima i gdje se pazi na raspored udara. Tako npr. u pjesmi *Zmaj J. Jovanović* imamo u trećoj strofi stih :

Zdrav nam bio!.. || Sin krševa.

Ako se ovaj stih shvati kao silabički ne predstavlja problem da se u 2. polustihu *Sin krševa*, imenica *sin* dezakcentuje i naglasi samo *krševa* na *r*, ako se hoće, međutim, imati silabičko-tonski trohejski ritam, onda se treba imenicu *Sin* naglasiti, a dužina na *e* preuzima iktus od akcenta na *r* u riječi *krševa*.

Međutim, u slobodnom čitanju Đikićevih pjesama nameće se silabički ritam jače nego silabičko-tonsko skandiranje.

Sljedeći stih po frekventnosti kod Đikića jeste nesimetrični deseterac. Njime je Đikić ispjevao 30 pjesama ili 17,86%. Đikićevi su deseterci klasični nesimetrični deseterci sa cezurom na 4. slogu i obavezno nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova. I deseterci su, kao i osmerci ritmički jako oslonjeni na narodni stih, a neki njegovi deseterci su uglazbljeni kao sevdalinke.

Milo lane ...!

<i>Milo läne, sitan fêslidžāne,</i>	- - - - ⊥ -
<i>Što izniče sred Džènet-böstana,</i>	- - - - - - -
<i>Bôg je htio, pä je òkitio</i>	- - - - ⊥ -
<i>Rôba svôga, sa tóbom -Ôsmana!</i>	- - - - - -

Raspored akcenata je, dakle, uglavnom trohejski, ali ritam nema problema sa naglašenim parnim slogovima. Osim toga kod Đikića su takve deseteračke 'sevdalinke' vrlo često nestrofične, kako je to i u narodnoj sevdalinci slučaj, a neobično često koriste i eliziju:

Môj se drâgi || naljútio ná me,
Hèfta j' dâna || hič nè haje zá me,-
Nit nàštjem' || sòkâkom da pròđe!
Da je zà što|| nè bih jädna bìla,
- Hič mu vällāh, || nísam učinila!-
Sämo štó sam || drùgog pògledala,
Pògledala || sèlām ódazvāla!
Äko sam ga || ókom pògledala,
Nijésam ga || srcem sèvdisala.

Ovdje vidimo ne samo leksičku (izbor riječi) i ritmičku nego i apsolutnu kompozicijsku sličnost sa narodnom pjesmom. Osim toga česti paralelizmi i elizije upućuju na silabičku tradiciju narodne pjesme.

Isti je slučaj sa pjesmom *Jutros sunce rano uranilo*:

Jútrōs súnce || rāno ùranilo,
Ná se sjājno || rúho ùdarilo.
Nārli něbu || na širìnē stiže,
I sa zèmlje || kára-dùvak dižē.
Dìže dùvak || sa zèmljina líca,
Sānak trže || s njēnih trēpavīca.

Sličnost sa narodnom pjesmom najbolje se vidi u desetercu *Sarajevo ognjem izgorilo!*:

Sārajevo, ógnjem izgòrilo,
Štó si mòje srce zaròbilo,
Zaròbilo, u zìndān túrilo,
Kad ti ništa nýje učinilo!
Ósim štó je jáče zàkucalo,
Kad je óko Zlātu ùgledalo!

Ovdje imamo kroz cijelu pjesmu epiforične završetke umjesto rime, najčešće 4-složne riječi koje se redom završavaju glagolskim pridjevom radnim (-ilo, -alo), paralelizmi kakvi su tipični za sevdalinke i uopšte narodne pjesme.

Rapored akcenata u Đikićevim desetercima je otuda vrlo sličan rasporedu u narodnom desetercu, a mjeren na primjeru 6 nesimetričnih deseterac ima sljedeću sliku:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	75,45	25,58	65,14	/	82,50	16,79	47,24	22,99	71,20	/

Iz tabele vidimo da su najčešće naglašeni neparni slogovi sa većim odstupanjima od takvog naglašavanja u 1. stopi 1. polustiha i 1. i 2. stopi 2. polustiha. Samo su 4. i 10. slogovi konstantno nenaglašeni.

Dvanaesterci su treći oblik stiha po zastupljenosti kod Đikića, a versifikacijski pripadaju skupa sa simetričnim osmercima i nesimetričnim desetercima u istu skupinu silabičkih stihova. Đikić je dvanaestercima pisao u početku u zbirci *Pobratimstvo* te kasnije u pojedinačnim pjesmama izvan zbirki. Možda bi Đikić, da nije umro tako rano, nastavio pisati više u dvanastercima, kao što je to slučaj bio sa ostalim mostarskim pjesnicima, koji su mu bili uzori, prije svega Šantić i Dučić. Njegovi dvanaesterci pokazuju sliku dvanaesterca poznatog također iz rjeđih dvanaesteračkih narodnih pjesama oblika 6+6 sa obavezno nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova (npr. *Slavuj 'tica mala*).

San

U dúbokoj tmîni || pòlunōci glûhē, - | - - | - || | - ⊥ - | -
Vasióna cjêla || kad se ù san svēde, - - | - | - || ⊥ - | - | -
Kad i vjētrić úsne || na grānčice sūhe, ⊥ - | - | - || - | - - | -
Na nēbeskom svòdu || zvjēzdice blijēde. - | - - | - || | - - - | -

Polustihovi su najčešće popunjeni kombinacijom 4+2, a akcenati padaju samo na 5. i 11. slogove dosljedno, dok ritmu ne smetaju iktusi na parnim slogovima, osim na posljednjim slogovima polustihova koji su obavezno nenaglašeni. Tako da stih ima neupitnu silabičku sliku kao i narodni dvanaesterac. S druge strane stih je obavezno rimovan i ima u pravilu tzv. ženske (trohejske) rime, pa se u stihu ipak ostvaruje trohejski raspored akcenata, koji je na kraju (polu)stihova pravilan, a idući prema početku (polu)stiha je ta pravilnost sve manja. U Đikićevim dvanaestercima se iktusi relativno često ostvaruju i pomoću nenaglašene dužine koja je onda u pravilu na neparnom ('jakom') slogu ili vrlo rijetko preuzima takva dužina iktus od akcenta kad ovaj stoji na parnom slogu, tj. u slabom položaju:

Jâ nijésam više || kŏ sam prîje bîo-
Pûn mlàdīckē snâge || i ōgnjenŏg plâma;

U drugom stihu imamo slučaj da dužina na *i* u riječi *mladićke* preuzima iktus sa *a* da bi se ostvarila trohejska šema. Isti slučaj da dužina preuzima iktus imamo i u sljedećoj strofi:

Što ùzljěcē gōrī || u ōblāke gūste.

Đikićev dvanaesterac mjeran na primjeru 5 pjesama ima sljedeći raspored akcenata:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
%	65,09	32,90	57,26	/	100	/	60,14	34,14	46,40	8,09	84,52	1,42

Iz date tabele se vidi da 1. polustih ima nešto 'pravilniji' trohejski raspored od 2. polustiha, i da je samo 5. slog 100%-tno naglašen dok su 4., 6., kao i 12. slog dosljedno nenaglašeni. Zanimljiv procenat naglašenosti posljednjeg 12. sloga dolazi zbog sporadičnih proširenja stiha 13-ercem, kao npr. u pjesmi *Njoj*.

Đikić ima i jednu dvanaesteračku tonsku pjesmu, koja ima dosljedan 5-iktusni ustroj i cezuru na 5. slogu. To je pjesma *Mome pobratimu*:

Ne klōni/ dūhom! || Kad ūdes / ljūtī te/ gānja,
Il sūdba / kīvnā || čēmerom / grūd ti / pūni,
Nè puštāj / sūzu, || iz ōka / dā se / trūnī,
Il ūzdāh / lētī || iz srca / ràstrgānā!

Vidimo da pjesma ima dosljedno sproveden 5-iktusni ritam.

Stih se ostvaruje kao dvanaesterac oblika 5+7, a na mjestima se pojavljuje i lirski 4-iktusni deseterac :

Ne klōni dūhom ! Svēta je stāza ōvā,
I āko trnje || pò njoj se stērē,
Āllāh je htìo || da sūdba izābere
Tēbe, da nàvrćēš rúže na trnove!

U 4. stihu gornje strofe imamo opkoračenje i a poslije riječi *tebe* u posljednjem stihu, ostvaruje se mala pauza, a stih prelazi u normalan dvanaesterac 6+6 i cezura se onda ostvaruje na 6. slogu.

Opkoračenje ima Đikić i u već citiranoj pjesmi *San*, i to za njega ne tako uobičajeno opkoračenje strofe:

*Zlācanē se vlāsi || rāzasūli njōzji
Pòlunāgim tjēlom, || a na njēnoj glāvi*

*Od rùmenē rúže, || ljùbice plāvetnē
I bijēle lāle || vjēnac òd trī bōje.*

Jedanaesterci (5+6) su kod Đikića vrlo rijetki, iako ih ima već u prvoj zbirci *Pobratimstvo* (3 pjesme), u zbiricama *Muslimanskoj mladeži* i *Ašiklije* nema niti jednu pjesmu ispjevanu jedanaestercem, a izvan zbirki objavio je još 4 pjesme ovim stihom. Đikić ima i jednu jedanaesteračku pjesmu ispjevanu narodnim jedanaestercem (8+3). Tako da Đikić ukupno ima 8 jedanaesteračkih pjesama, što procentualno čini 4,76 % od ukupnog broja pjesama iz *Sabranih djela*.

Jedanaesterac je uglavnom stih sa jampskom tendencijom i na tom tragu je i Đikićev jedanaesterac npr. u pjesmi *Kad cikne šara...* :

<i>Kad cīknē šāra, i ùbōjnī māči</i>	— — — — — — —
<i>Óboje krvlju kršno stjēnje tvòje,</i>	— — — — — —
<i>Ô, tāda, tāda ì ja ću se tāci</i>	— — — — — — —
<i>Bàlčaka svjētle dimìskije svòje.</i>	— — — — — — —
<i>Al pròsti mājko, dòmovino mīla,</i>	— — — — — — —
<i>Prva je žrtva, što òd mene mrìje</i>	— — — — — — —
<i>-Sīm srca tvôga kôg si odgòjila</i>	— — — — — — —
<i>Na srām i žalōst kršēva tvòjije!</i>	— — — — — — —

Pjesma ima dosljedno cezuru na 5. slogu, a raspored akcenata teži da ostvari jampski ritam, iako su samo 4. i 10. slogovi dosljedno naglašeni, a posljednji slogovi polustihova nenaglašeni. Takva je i pjesma posvećena A. Šantiću *U domovini* (1901.):

<i>Ópēt me èvo na tvòjjijeh grūdī,</i>	— — — — — — —
<i>Ròdenā grūdo mājko mòja mīla;</i>	— — — — — —
<i>Živòtom srce ópēt mi se bùdi,</i>	— — — — — —
<i>I pjēsma èvo pòrādā se čilā</i>	— — — — — —

Pjesma ima na nekoliko mjesta narušeno mjesto cezure, odnosno interpunkcijski naznačeno mjesto cezure, iako se u svim tim slučajevima granica riječi na 5. slogu dosljedno ostvaruje, pa se ostavlja i mogućnost ostvarenja cezure na kanonskom mjesti i ispunjenju metričke šeme:

Jěst. /Súre òve / i vflětně hrídi
Ne, nísmo! / Stídno / svi pògnimo glâve!

I kod jedanaesteraca se često osjeća naglašenost melodije strofe, kao npr. u pjesmi *Mojim brdima*:

*O, vâs ja ljúbim, || mòja brda súrâ,
 Stúdenī stánac, || nà kom cvijět ne cvjětâ.
 Órlova sijélo || i ríčĩšte búra,
 Gdje múnja múnju || s grómovima srětâ!*

Đikićevi jedanaesterci, mjereno na primjeru 6 pjesama, imaju sljedeći raspored akcenata:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
%	43,50	56,49	6,64	90,67	5,35	58,63	37,50	34,57	20,43	74,97	5,5

Iz ove tabele vidimo da su pretežnije naglašeni parni slogovi, ali ta jamska šema nije naročito naglašena, a samo je 4. slog ubjedljivo naglašen, dok su ostali parni slogovi samo relativno naglašeniji nego neparni. Najveća su odstupanja svakako u 1. stopama polustihova, a sporadično se naglašavaju i posljednji slogovi polustihova.

Posebnu versifikacijsku skupinu kod Đikića čine tzv. tonski stihovi. Tu spadaju kraći nesimetrični 3-iktusni osmerci i simetrični 4-iktusni, tzv. lirski deseterci, kao i grupa dugih tonskih 6-iktusnih stihova, tzv. tonskih heksametara.

Nesimetrični osmerac je stih tonske vrste poznat i u narodnoj poeziji, a Đikić je njime ispjevao nekoliko pjesama u zbirci *Muslimanskoj mladeži* (1902.). Takva je pjesma IV iz ciklusa pod naslovom *Hazreti Ibrahim*:

Ismàil, / o, mìlī / síne, — | — / — | — / | —
Čūj òca / rièči / svôg!- — | — / — | — / |
Svèvišnjī || nòčas mi / nà snu | — — / — | — / | —
Zäpovjēd / dāo mi / Bôg:.. | — — / | — — / |

Pjesma ima dosljedno 3-iktusan ritam uz niz kataleksičkih osmeraca sa muškim završecima. Raspored akcenata ne pokazuje jasnu tendenciju, iako se može reći da pjesma ima uzlazan ritam, ali sa trohejskim završecima, a najčešće su naglašeni: 2., 4. i 7 slogovi. Pjesma ima sljedeći raspored akcenata:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
40,00	60,00	2,5	65,00	30,0	22,50	84,84	15,78

Isti oblik ima i pjesma br. VIII:

*O bōžjī /Rēsūlu / prāvi,
 Vèljā nam / opásnōst / prjēti,
 Zà nama / pótjera / idē,
 Gónē nas / Mùšrici / klēti.
 Čāsak dvā / mòžda još / sāmo
 I òni / ko zvjēri / ljūte
 Odsvūda / opkòlit / nās ce,
 I naše / prēsjeći / pūte.*

Ovi tonski osmerci imaju obično cezuru na 3. slogu, ali se ona može ostvariti i na 5. slogu. U 5. stihu imamo u prvom polustihu sintagmu *časak dva*, gdje se *dva* po jezičkoj logici mora naglasiti, ali se riječ dezakcentuje analogno prethodnom stihu *gone nas*.

Raspored akcenata u Đikićevim tonskim osmercima, mjeren na primjeru citiranih dvaju pjesama izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	40,00	60,00	2,5	65,00	30,00	22,50	84,84	15,78

Raspored akcenata pokazuje relativnu naglašenost parnih slogova i time sklonost ka jampskom ritmu, ali jamb kao stopa nije dosljedno sproveden.

Đikić ima srazmjerno malo lirskih deseteraca (u ispitanim *Sabranim djelima* samo 3 pjesme). To je narodni tonski 4-iktusni stih sa obaveznom cezurom poslije 5. sloga i silabičkim rasporedom 3+2||3+2. Takva je npr. pjesma *Na groblju*:

Dìvnō i mìlō || *svānulo jùtro*, | – – | – || | – – | –
Milenče jāsne || *próljetnē zòre*, | – – | – || | – – | –
Sūnāšce jārko || *vēselo sija* | – – | – || | – – | –
I zlāti nēbo || – *bèskrājno môre*. – | – | – || | – – | –

Silabički raspored akcenatskih cjelina (3+2) se dosljedno sprovodi, kao i 4 stalna iktusa. U ovoj pjesmi imamo dosljedan daktilo-trohejski raspored akcenata. Ali ima i primjera gdje se 3-složne cjeline nepravilno smjenjuju i mogu biti kako daktilske tako i amfibraške, dok su dvosložne cjeline, naravno, dosljedno trohejske. Takva je npr. poznata sevdalinka *Džaurko mila*:

Đaurko mila || *túga me mòri* 3+3 || 3+2 Daktil + Trohej || Daktil + Trohej
Za óči tvòje || *što sūze ròne* 3+2 || 3+2 Amfibrah+ Trohej||Amfibrah + Trohej
Ustāšca tvòja || *prēpuna bāja* 3+2 || 3+2 Amf. + Tr. || Dak. + Tr.
Oh dōđi, dōđi || *sred zāgrljāja* 3+2 || 5 (3+2) Amf. + Tr. || Amf. + Tr.
Čuj kàko srce || *úmīlno tēpā* 3+2 || 3+2 Amf. + Tr. || Dak. + Tr.
Ljúbim te, ljúbim || *đaurko lijèpa*. 3+2 || 3+2 Dak. + Tr. || Dak. + Tr.

U svim ovim pjesama imamo, dakle, dosljedan broj i raspored akcenatskih cjelina. U pjesmi *U ponoći* imamo, međutim, slučaj gdje se iktusna slika čuva, ali se akcenti namiještaju na posljednje slogove u obliku naglašenih jednosložnica:

Sve múkom múči, || *sve sānak skrīva*
Poljàne, šúme || *i cvijètni gāj*,
-Lāđan pótok || *kroz trāvu se slīva*,
i šúmeć' blīsta || *kao srèbra sjāj*.

Tako da, dakle, nemamo uniforman raspored akcenata, iako se broj iktusa (4) strogo čuva. Tako da u lirskim desetercima (ispitane pjesme *U ponoći* i *Ko rumene ruže*) imamo sljedeći raspored akcenata:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	41,66	58,33	8,33	78,12	8,33	74,99	24,99	58,33	33,33	20,83

U rasporedu akcenata je uočljivo da su posljednji slogovi neobično često naglašeni, što nije opšta pojava lirskog deseterca, te da su parni slogovi dosta češće naglašeni nego neparni, tj. osjeti se jampska tendencija, a 3. i 5. slogovi ubjedljivo najslabije naglašeni.

Posebnu skupinu tonskih stihova kod Đikića čine dugi tonski stihovi: četrnaesterci, petnaesterci i šesnaesterci, tzv. 'tonski heksametri', tako ih nazivamo jer oni u pravilu ostvaruju 6-iktusa. Ovim stihovima je Đikić ispjevao ukupno 10 pjesama i to mahom pjesme u zbirci *Muslimanskoj mladeži*, a ako im se doda i nekoliko tonskih osmeraca iz te zbirke, može se reći da je tonskim stihovima ispjevao skoro cijelu tu zbirku. Nije nimalo slučajno da je baš u zbirci religiozne tematike, u kojoj su mnoge pjesme ispjevane kao pohvalnice bogu, dakle, većina pjesama ispjevana ovim 'uzvišenim', antičkim oblikom stiha. Slično su postupali i Šantić, Kranjčević, Bašagić ili Čatić, i svi su oni pjevali ovim oblikom stiha uglavnom 'uzvišene' teme.

Već u prvoj zbirci *Pobratimstvo* ima Đikić 2 takve pjesme.

Na Šćepan – gradu:

*Sûro,/ vîsoko /stjênje || u nëbu / glâvu / dižē,
I mûtnim / ôkom / glêdā || u mrâčne / bēzdāne / dólje,
Ódākle / tîhîm / šûmom || krîstālnā / Búna / gmîžē,
I tēče / kroz cvjētnē / bâšče || i divlje, / gòlē / dólje.*

Pjesma je kombinacija 14-erca u neparnim i 15-erca u parnim stihovima, a tonska šema od 6 iktusa po stihu zadržava se dosljedno kroz cijelu pjesmu.

U drugoj pjesmi ovog tipa u Đikićevoj prvoj zbirci imamo 14-erac, zapravo kombinaciju 6-iktusnog 14-terca i 3-iktusnog 7-merca ili samo jedan polustih u parnim stihovima:

Stišaj se srce bolno

*Sûšāj se / srce / bôlno, || nè lupāj / tàkō / jâko,
Nè kidāj / grûdi / mòje!
Dôsta je/ tûge / vîše, || Demónov / strâšnī / pākō
Već gâsi / ôgnje / svòje.*

U zbirci *Muslimanskoj mladeži* imamo u osnovi ovih tonskih stihova 6-iktusni 16-erac, odnosno 3-iktusni 8-merac:

Derviš

*Ko sínjē / bèskrājno / môre, || ùsijān / pjêsak se / stērē,
Viš njêga / lòmača / gòrī || i rîgā / žèravu / žîvū;
Klônula / príroda / cjêla || i stôjī / bez náde, / vjêre
U dâljnī / žîvot,/ bèsvjesno || strâšnoj / smrti na / pòzivu.*

Isti tonski metar (ili 3-iktusne 8-merce ili 6-iktusne duge stihove) imaju i sve ostale pjesme ove zbirke.

U pogledu strofe Đikić ima dvije vrste pjesama: katrenske i nestrofične, one koje su po uzoru na narodni stih. Sasvim rijetko ima on petostih, šestostih ili sedmostih.

Najveći broj pjesama su svakako katrenske i to 115 pjesama ili 68,45%. Nestrofičnih ima 19 pjesama ili 11,30%. Ostatak (oko 20% pjesama) čine petostisi, šestostisi, osmostisi i jedan distih. Đikić nema soneta nego su mu pjesme obično sastavljene iz većeg broja katrena, tako da ima obično obilne strofe, sasvim u maniru romantičarskog stila.

Ubjedljivo najčešća rima kod Đikića je ABCB, nju imaju 62 pjesme ili 36,90%. Duplo manje je zastupljena ukrštena (ABAB) rima, nju imaju 36 pjesama ili 21,42%.

Ostatak pjesama je uglavnom nerimovan.

Đikićev metar tako ostaje u okvirima romantičarske, pretežno silabičke versifikacije sa standardnim oblicima koje je imao i narodni stih, kao i stih prvih romantičara na koje se ugledao, a naročito Zmaja. Ovaj se uticaj osjeti i u izboru strofe i rime. Đikić se, doduše, sporadično koristi i silabičko-tonskim jampskim jedanaestercima, kao i trohejskim dvanaestercima, ali ovi stihovi ostaju kod njega, ipak u okvirima silabičkog stiha i bez jako strogog stopnog ustroja. Đikić se još koristi, vidjeli smo, i tonskim stihovima, kratkim i dugim, koje koristi uglavnom u pjesmama pohvalnicama i onim sa istorijskim ili religioznim ('uzvišenim') temama.

4.8. Aleksa Šantić

Šantić je objavio preko 600 pjesama (što u zbirkama, što izvan zbirki). Objavljivao je u svim važnijim bosanskohercegovačkim i jugoslovenskim časopisima preko 30 godina od 1887. pa sve do smrti 1924. godine. Šantić se javio u krugu mostarskih pjesnika okupljenih oko časopisa *Zora* i profilirao se u jednog od najznačajnijih pjesnika Bosne i Hercegovine uopšte. Njegov stih je prešao velik put od jednog stiha snažno oslonjenog na tradiciju narodnog stiha, a naročito sevdalinke, do silabičko-tonskog stiha modernista, koji gaji kult forme, naročito forme soneta.

O Šantićevoj versifikaciji se relativno mnogo pisalo. Usputno su je se doticali već njegovi prvi kritičari i priređivači kao Bogdan Popović³³⁷ i V. Ćorović³³⁸, a i kasniji istraživači od Košutića³³⁹, pa do Ružića³⁴⁰ i Kojena³⁴¹, D. Živkovića i drugih.

O Šantićevoj se versifikaciji govorilo najčešće povodom njegovih jampskih jedanaesterca u kojima je napisao mnoge svoje antologijske pjesme i nešto rjeđe povodom dvanaesteraca, iako je u dvanaesteru napisao kudikamo više pjesama. Otuda se stekao utisak kod mnogih autora da je jampski jedanaesterački stih osnovni Šantićev metrički izraz. Naročito opširno o tome govori Ružić u članku *O Šantićevom jampskom jedanaesteru* i donosi sud na osnovu nekoliko izbora Šantićeve poezije kod različitih autora, tj. Ružić donosi taj sud ne po kvantitativnom, nego po selektivno-kvalitativnom kriteriju, koji doduše ne mora uvijek da bude i ispravan³⁴². Ružić donosi tako svoj zaključak prema broju Šantićevih jedanaesteraca u odnosu na dvanaesterce u različitim izborima od Popovićeve *Antologije* do *Izbora* Matice srpske, a u prvom redu u odnosu na njegovog pjesničkog sudruga Dučića, koji se vrlo rano opredijelio za trohejski dvanaesterac kao osnovni metrički oblik prve svoje modernističke faze, ali i prema drugim romantičarskim i postromantičarskim srpskim pjesnicima.

U Šantićevoj versifikaciji, koja se vremenom mijenjala i razvijala opažaju se tri osnovne tendencije. Prva faza može se imenovati silabičkom kojom je započeo i u kojoj se njegov stih nije razlikovao mnogo od stiha narodne pjesme ili je epigonski oponašao stih srpskih romantičara od Radičevića do Ilića. U ovoj fazi su preovladavali osmerci sa istom metričkom strukturom kakvu imaju i narodni simetrični osmerci. U ovoj fazi pojavljuju se relativno često i stihovi, koji imaju i tonsku metriku. Od tonskih stihova Šantić najčešće koristi duge stihove: 14-terce i 15,- i 16-terce, koje možemo uslovno nazvati tonskim heksametrima. To je i stih kojim su se najuspješnije prevodili grčki heksametri kod nas (*Srdžbu mi/ boginjo/ pjevaj,|| Ahilu/ Peleja/ sinu*) i to je stih koji je koristila većina pjesnika ove generacije u Bosni. Drugu metričku fazu kod Šantića možemo uslovno označiti kao silabičko-tonsku, i to prije svega u vezi sa njegovim otkrivanjem jampskog jedanaesterca kao nove forme. Od 1892. počinje Šantić da pjeva u jampskom 11-tercu, stihu koji pokazuje jaku sklonost ka

³³⁷ Bogdan Popović, „O *Pesnama* A. Šantića”, SKG, Beograd, 1901,

³³⁸ Vladimir Ćorović, Aleksa Šantić (predgovor), Celokupna dela, knj. III Bg., str. XIX-LXIII.

³³⁹ Radovan Košutić, O tonskoj metrici u novijoj srpskoj poeziji, Subotica-Beograd, 1976.

³⁴⁰ Žarko Ružić, Srpski jamb i narodna metrika, Bg. 1975, „Jampski jedanaesterac A. Šantića „Zora”, Mostar, 1976., str. 182.-194., Nad zagonetkom stiha, Bg, 1980.

³⁴¹ Leon Kojen, Studije o srpskom stihu, Sremski Karlovci-Noví Sad, 1996.

³⁴² „Pomenimo najzad i jedno od najnovijih izdanja, kao što je na primjer, izdanje Matice srpske i Srpske književne zadruge od 1962. godine. U njemu nalazimo odnos 67% prema 33% stihova u korist jampskog jedanaesterca. Očigledno je, dakle, da je to pravi Šantićev stih. Neka nam to posvedoči i sledeći podatak: po našem računu, Šantić je u jampskom jedanaesteru napisao oko 3.600 stihova, dakle više nego što su u tome stihu objavili Branko Radičević, Zmaj, Jovan Dučić i Milan Rakić kad ih zajedno uzmemo, odnosno dva puta više nego što ih je objavio Vojislav Ilić”, Ž. Ružić „Jampski jedanaesterac A. Šantića”, Mostar 1976., str. 185.

silabičko-tonskom stihu, iako taj oblik još uvijek snažno koketira i oslanja se opet na silabički stih, jer se sastoji od dva uvijek ista polustiha 5+6 od kojih je prvi polustih peterac, kakvog imamo u lirskom desetercu, koji se sastoji od 2 konstantna iktusa i čisti je tonski polustih bez skoro ijednog odstupanja. Drugi polustih je šesterac kakvog imamo u 2. polustihu nesim. deseterca, ili u dvanaestercu, tako da stih zadržava jaku izosilabičnu strukturu na kojoj počiva i ritam. S druge strane Šantićev jampski jedanaesterac ima ipak snažnu težnju ka organizovanju ritma i pomoću akcenta, tako da je naziv silabičko-tonski stih za ovaj stih, ipak, legitiman, makar se silabička struktura uvijek iznova nameće. Grupi silabičko-tonskih stihova pripada i dvanaesterac, kao trohejski antipod jampskom jedanestercu, kojeg učestalo koriste skoro svi pjesnici ovog doba. Međutim, dvanaesterac je stih kod koga je, obrnuto nego kao kod jedanaesterca, silabička struktura dominantnija od silabičko-tonske, tako da iako stih stalno teži da ostvari silabo-toniku (prije svega atoniranjem i prenošenjem akcenata ili korišćenjem nenaglašenih dužina na 'jakim mjestima'), čvrsta silabička struktura je, ipak, ta koja stihu na kraju krajeva garantira očuvanje ritma. Osim toga važna činjenica je i da je oblik 'trohejskog' dvanaesterca, iako rijedak, poznat već i u narodnoj poeziji sa skoro istim ritmom, a još od srednjeg vijeka prisutan je u poeziji najprije dubrovačkih i dalmatinskih pjesnika u obliku dvostrukorimovanog cezurnog stiha. Otuda ovaj stih ima mnogo veću tradiciju, nego jedanaesterac koji je kod nas produkt 19. vijeka. Ova silabičko-tonska faza, kod Šantića je, dakle, označena otkrivanjem najprije jampskog stiha i mogućnostima korištenja akcenta kao ritmotvornog elementa, ali i uopšte stopnog alternirajućeg ritma kao kod trohejskog dvanaesterca. Šantić se ovdje ugledao kao što je već pomenuto prije svega na srpske romantičare s jedne strane, a s druge strane direktno je crpio uticaje iz njemačke literature, a najviše od Heinea. O njegovoj prevodilačkoj poeziji pisao je Pero Slijepčević³⁴³.

Frekventnost pojedinih oblika stiha kod Šantića ispitali smo na primjeru 606 pjesama (376 iz *Sabranih djela*, uredio B. Milanović, Svjetlost, Sarajevo, 1978.; te ostatak prema internet stranici: www.santic.com).

Ubjedljivo najčešći Šantićev stih od ispitanih 606 pjesama jeste 12-erac, njega imaju 220 pjesama što procentualno čini 36,30%. Sljedeći po zastupljenosti jeste 8-erac, kojeg ima ukupno u 144 pjesme ili 24,70% (od tog broja čistih osmeraca je 123 pjesama, a 21 pjesma ima kombinaciju 8-merca sa 5- ili 6-tercem). Treći po frekventnosti jeste jedanaesterac, njega imaju 124 pjesme, što čini 20,46%. Zatim dolaze tzv. tonski heksametri sa 43 pjesme (14-

³⁴³ Pero Slijepčević, *Sabrani ogleđi I*, Bg., 1956., str. 82.

eraca 26 pjesme, 15-eraca 11 pjesama i 6 pjesama u šesnaestercu), što ukupno čini 7,10% pjesama. Deseteraca nesimetričnih ima kod Šantića 21 pjesma ili 3,47%, a lirskih deseteraca ima u 7 pjesama ili 1,55%. Najposlije, dolaze i dosta rijetki peterci (3 pjesme), šesteri (13 pjesama), sedmerci (9 pjesama), deveterci (6 pjesama) i trinaesterci (5 pjesama). Na kraju ima Šantić i 11 pjesama u slobodnom stihu, čime on spada i u generaciju prvih pisaca u Bosni koji pišu slobodnim stihom.

Osmerci su drugi oblik po zastupljenosti kod Šantića, iako je u početnoj njegovoj fazi taj oblik stiha bio najzastupljeniji, kao uostalom i kod drugih romantičarskih pjesnika. Osmerac će vremenom kod Šantića ustupiti primat dvanaestercu i jedanaestercu.

Osmerac simetrični je klasični stih narodne poezije, sa cezuroom na 4. slogu i obavezno nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova. U narodnoj poeziji ovaj stih nema rimovani kataleksu. Kod Šantića, kao i u umjetničkoj poeziji uopšte, osmerac je obično rimovan, a dosta često se pojavljuju i katalektički stihovi sa muškim završetkom.

Osim toga osmerci su obično ispjevani katrenom ili tercinom, a raspored akcenata je uglavnom trohejski. Takva je npr. pjesma *Brankova duša*:

<i>Nôc se sklänjā . . ìstok rúdi,</i>	– – – –
<i>Vijêncem kiti zòru sjâjnū,</i>	– – – –
<i>a kroz dûšu ì kroz grûdi</i>	⊥ – – – –
<i>čûjêm milū pjësmu tâjnū.</i>	– – – –

Ovdje imamo dosljedan trohejski raspored, koji je ostvaren prije svega izborom riječi (sve 2-složne akcenatske cjeline).

Početni Šantićevi osmerci su u potpunosti oslonjeni na narodni osmerac i imaju mnogo elizija i raspored akcenata je, doduše, najčešće trohejski, ali je silabička šema, ipak, u prvom planu. Vrlo su česta silabička dovijanja kroz elizije ili proširenja (najčešće u obliku hiperijekavizacije) da bi se dobio potreban broj slogova. Takve primjere imamo u pjesmi *Pjesma*:

<i>Štä je pjësma? – Īskra svêta,</i>	– – – –
<i>iz ljubavi što j' zâčeta,</i>	– – – – – –
<i>dä nam kràtki slâdi vîjek.</i>	– – – (–)
<i>Štä je pjësma? – Mòčna síla,</i>	– – – –
<i>Iz mìlosti što s' ràzvila,</i>	– – – – – –
<i>Dä nam túzi prûža lîjek.</i>	– – – (–)

Vidimo da ovi osmerci imaju isti ritam kao i narodni osmerac, a osnovna razlika i ovdje jeste upotreba strofe i rime.

Osmerac je tako i kod Šantića primarno silabički stih sa stalnom cezuroom na 4. slogu i ima parnosložno fraziranje. Ovaj stih ne dozvoljava spondeje, tj. 2 uzastopna akcenta u okviru jedne stope (takta), a ako se pojave jedan od njih mora napustiti svoj akcent i sa drugom jednosložnicom tvoriti dvosložnu cjelinu. Tako npr. u pjesmi *Moja pjesma* imamo stih: *Ne, bor zdravi nije pao*. Ovdje se negacija mora dezakcentovati ili ako se naglasi i tako ostvari pauzu nakon 1. sloga, mora se dezakcentovati riječ *bor* i nasloniti se na riječ *zdravi*, a to je manje vjerovatna ritmička verzija, koja se može pojaviti u emfatičkom naglašavanju. Ovo emfatičko naglašavanje će vremenom dobijati sve više mjesta i u Šantićevom stihu, a bit će naročito prisutno kod Dučića i Ćatića.

Većina Šantićevih osmeraca je 'klasičnog' oblika u kome preovladavaju 2-složne cjeline sa pretežnim trohejskim rasporedom akcenata.

Harfo moja:

Hârfo mòja, || dðbro mòje, | - | - || | - | -

Cìglī drûže || ù toj tâmi, | - | - || | - | -

Ô, ne búdi || glâse svðje: | - | - || | - | -

srěca spâvā, || mī smo sâmi. . . | - | - || | - | -

.....

Kô da prûža || crnē rùke, | - | - || | - | -

dä mi ì tu || srěcu zbrīše, | - | - || | - | -

da i tvðje || slēdī zvûke, ⊥ - | - || | - | -

da ì tebe || nêmam vīšē. . . - | - - || | - | -

Za razliku od narodnog osmerca umjetnički imaju često kataleksu, pa su i neki Šantićevi osmerci ispjevani često u katalektičkom stihu sa muškim završecima. Takva je npr. pjesma *Laku noć:*

Súnce tònē, || dâñ se klònī;

u daljìni || zvõno zvònī,

stúdenī mu || dršće glâs.

Vjètar hújī, i svē jāče

Po óbali || drvlje pläčē

I žälosno || glädā nâs.

U pjesmi *Mornaru* ostvaruje se takav posljednji katalektički iktus pomoću nenaglašene dužine, čiji je iktus impliciran rimovanjem sloga sa dužinom (*tālās*) sa prethodnim stihom i riječju *glas* tako da se akcenat pomjera:

<i>Hājde, hājde</i> <i>brōdi smjēlo,</i>	– – – –
<i>razàpinji</i> <i>jèdro bijēlo</i>	– – – – –
<i>uz vèseli</i> <i>pjēsme glās!</i>	– – – – ⊥
<i>Nek se lākā</i> <i>šājka vīne</i>	– – – – –
<i>Prèko môra</i> <i>u daljīne,</i>	– – – –
<i>nek ùdara</i> <i>ù tālās!</i> ³⁴⁴	– – – – ⊥

Kada su polustihovi popunjeni jednom akc. cjelinom onda je akcenat obično na 2. slogu takve 4-složne cjeline, a ritam ostaje neizmijenjen zahvaljujući silabičkom ustroju stiha.

Raspored akcenata u osmercima kod Šantića, ipak, pokazuje snažnu trohejsku tendenciju, jer su neparni slogovi ubjedljivo naglašeniji nego parni. Taj raspored mjeren na primjeru 9 pjesama izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	70,27	29,08	67,87	/	90,08	8,94	89,68	/

Raspored akcenata otkriva pretežnu naglašenost neparnih slogova, tj. trohejsku tendenciju, koja je u 2. polustihu dosta izraženija, pa su 5. i 7. slogovi najnaglašeniji. Parni slogovi su slabi slogovi, a samo su 4. i 8. obavezno nenaglašeni. Stopa naglašenosti neparnih slogova, odnosno tzv. trohejski indeks iznosi 79,48%. Ovako visok indeks mogao bi ukazivati na silabičko-tonsku prirodu ovog stiha, ali je ovaj stih ipak primarno silabički, jer se ritam garantuje pomoću segmentalnih (prostorno-silabičkih) elemenata kao što su granica riječi, prije svega cezura. Česta upotreba elizija ukazuje na silabički princip gradnje ritma. Izbor riječi koji je izražen preferiranjem 2-složnih leksičkih jedinica određuje neposredno i raspored akcenata. Osim toga ritam se uopšte ne kviri ako se polustih osmerca popuni četverosložnicom sa akcentom na 'slabom' 2. slogu (u 1. polustihu), odnosno na 6. slogu (u 2. polustihu). Ovakva naglašavanja na parnom slogu su ipak nešto češća u 1. polustihu, a to dolazi zbog obavezne rime, čime se na kraju obično namiještaju 2-složne riječi, koje garantuju tzv. žensku rimu.

³⁴⁴ Ovdje dužina preuzima iktus od akcenta zbog rime sa riječju *glas* u 3. stihu.

Tako da izbor riječi (najčešće dvosložnice), upotreba rime i katalekse utiču na visok trohejski indeks, naročito u 2. polustihu, iako je, dakle, preovladavajući versifikacijski princip ovog stiha silabički.

Dvanaesterci su kvantitativno ubjedljivo najzastupljeniji Šantićev stih. Međutim, ako se posmatra Šantićevo cjelokupno stvaralaštvo, onda su dvanaesterci samo jedan (metrički) pol, a drugi bi bio svakako jamski jedanaesterac, kojega ima u nešto manjem broju. Šantić koristi oba ta stiha paralelno svo vrijeme, dok se npr. Dučić već rano opredijelio za dvanaesterac. Šantićev dvanaesterac, kao primarno silabički, ali i trohejski stih, ima osjetnu težnju da ritam zasniva rasporedom akcenatskih cjelina, ali ipak ne tako strogo kao jedanaesterac. Neki autori interpretiraju dvanaesterac striktno kao trohejski silabičko-tonski stih, dok ga drugi interpretiraju kao silabički stih, a najčešće je ovaj stih nešto između, budući da ima sklonost ka silabotonici i obrazovanju ritma i pomoću akcenta, a s druge strane strogu silabičku strukturu, kojom se uvijek ispomaže kada mu akcenatski raspored zakaže. Tako da nije sasvim jednostavno jednoznačno odrediti prirodu ovog stiha, jer uz stabilnu silabičku sliku imamo vrlo brojne primjere navlačenja akcenata na jaka mjesta, dezakcentovanja kada je akcenat na slabom slogu itd., što su sve silabičko-tonski postupci. S druge strane je silabički kalup stiha čvrst i neupitan, tj. silabički ustroj samih akcenatskih cjelina je predodređen ustrojem stiha sa cezurom koja ga dijeli na 2 simetrična ravnomjerna polustiha, pa i dvanaesterac ima sklonost ka parnosložnim akcenatskim cjelinama, iako je moguća i kombinacija 3-složnih cjelina. Takva je i većina Šantićevih 12-eraca na granici između silabičkog i silabičko-tonskog stiha. Klasični oblik stiha sa stalnom cezurom na 6. slogu i nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova sa akcentima pretežno na neparnim slogovima.

Proljeće:

Nèmoj, drâga, nòčas || dâ te sän obrvâ | – | – | – || | – | – | –

I da sklôpîš öci || na dùšeku mëkôm! – – | – | – || – | – – | –

Kâda mjësec sìne || nad nâšom rijèkom | – | – | – || – | – – | –

I na zëmlju päne || tîha rōsa prva, – – | – | – || | – | – | –

Ròdicë se mlâdo || pròljeće! I svûda | – | – | – || | – – – | –

Pròsucë se mîrîs || plâvih jorgovâna; | – | – | – || | – – – | –

I pàhulje snjêžne || pädacë sa grâna – | – – | – || | – | – | –

Û naš bîstrî pòtok || što bâštom krivûda. | – | – | – || – | – – | –

Osim strogog silabičkog ustroja u pjesmi je uočljivo i stopno raščlanjavanje (npr. *san o/brva*), a neparni slogovi su mnogo češće naglašeni nego parni. 5. i 11. slogovi su 100% naglašeni, a 4.,6.,10. i 12. su apsolutno slabi i nenaglašeni. U pjesmi se često pojavljuje opkoračenje popraćeno pomjeranjem cezure, kao i ostvarivanje sekundarnog iktusa pomoću prazne stope (npr. u riječi *jorgovana*).

Dvanaesterac preferira 4- i 2-složne cjeline, a relativno često se pojavljuju i 3-složnice. Iste ritmičke odnose nalazimo i ostalim Šantićevim dvanaestercima. Takva je npr. i poznata pjesma *Ne vjeruj*. . .

<i>Nè vjeruj u mòje stihove i ríme</i>	3+3 3+3
<i>Käd ti kâžu, drâga, da te sîlno vólím,</i>	2+2+2 4(2+2)+2
<i>u trenútku svâkom da se zá te mólím</i>	4+2 4(2+2)+2
<i>i dä ti u stâbla urèzujem ime,</i>	4+2 4+2
<i>Nè vjeruj! No käsno käd se mjësēc jâvi</i>	3+3 2+2+2
<i>I prèlije srmom vrh mòdrĳeh krša,</i>	4+2 4+2
<i>tämo gdje u grmu próljeće lepřša</i>	2+2+2 3+3
<i>i gdje slätko spáva naš jor/gòvân plâvi.</i>	2+2+2 4+2

I ovdje je cezura uvijek na 6. slogu, s jednim mogućim pomjeranjem cezure u 1. stihu druge strofe zbog isticanja cjeline *ne vjeruj*, ali je granica riječi na 6. slogu ostvarena. U tri primjera imamo polustihove popunjene 3-složnim figurama, a inače su sve ostale akc. cjeline ('stope') parnosložne, a najčešće su dvosložnice. U dva primjera imamo slučaj da se ne poklapaju granica riječi i granica eventualne stope, jer naglašena jednosložnica sa prvim nenaglašenim slogom sljedeće 3-složne riječi čini jedan izgovorni takt (stopu). To su primjeri : *u tre/nutku*; *naš jor/govan*. U oba slučaja se u čitanju poništava granica riječi i ostvaruje se alternacijsko (stopno) raščlanjavanje jezičkog materijala.

Šantićev dvanaesterac ima relativno često katalektičke stihove, tj. stihove sa muškim klauzulama. U tim primjerima imamo, zapravo kombinaciju 12-erca sa 11-ercem. I kao što jedanaesterački ritam dozvoljava da se sa njim kombinuje dvanaesterac uz izvjesne uslove (npr. da se u 1. poslustomu ostvare samo i obavezno 2 iktusa), tako se kombinuje i dvanaesterac sa jednaestercem, i to je onda, dakle, obično katalektičan dvanaesterac sa muškim završetkom.

Međutim, nekada se ta dva stiha miješaju i bez ispunjenja ovog uslova. To je naročito često kod Dučića, a kod Šantića relativno rijetko.

Primjer katalektičkog dvanaesterca imamo u Šantićevoj pjesmi *Vojislavu*, u kojoj su parni stihovi uglavnom katalektički koji se međusobno rimuju:

<i>Pròtekō je dānak. Na dālʒnom zàpadu</i>	- ˆ - - - - - -
<i>Ódāvna je súnce utòpilo zrāk.</i>	- - - - - - -
<i>Nad zàspalim svijètom, po sèlu i grādu</i>	- - - - - - - -
<i>Spústio se sānak čàroban i lāk.</i>	- ˆ - - - - -
<i>Ùmuklā je pjēsma vèselōg mornàra.</i>	- - - - - ˆ - -
<i>Svè se u spokójstvu tihano òdmara.</i>	- - - - - - - -

Ili u pjesmi *Svirač*:

<i>Nè po vašem tàktu gūdalo ne vúčēm!</i>	- - - - - - -
<i>Mèlōdije mòje tèkū s vrha sāma,</i>	- - - - - - -
<i>Gdèno zòra súnцу svòjim zlātnim kljúčem</i>	- - - - - -
<i>Òtvārā portále, I màkovī cvèt</i>	- ˆ - - - - -
<i>S njèdārā mu bàca na prāgove hrāma,</i>	- - - - - - - -
<i>u krāljevskom plāštu gdè ga ótac svèt</i>	- - - - - -
<i>ìspraća i sprèma nà nov sjāj i lét.</i>	- ˆ - - - - -

U pjesmi *Mrak* imamo jedan primjer stiha sa kataleksom na cezuri na 5. slogu, tj. 1. polustih se završava sa naglašenom jednosložnicom (pa se dobija 11-terački stih), što je u trohejskom dvanaesteru potpuno neobična praksa. Ali se ritam ipak čuva (vjerovatno otuda jer se trohejska šema čuva kroz tri iktusa, a i jednosložnica je uprkos kratkom akcentu 2-morna) :

Mrak. . .

<i>Bògovi, gdjè ste? . . . Zār nijèdne zùblje?</i>	- - - - - -
<i>Posvijètlitè nam na pútima òvim!</i>	ˆ - - - ˆ - - - - -
<i>Spútani smo èvo, vèrigama nòvim</i>	- - - - - - - -
<i>I naše su ràne sve dùblje i dùblje. . .</i>	- - - - - - - -
<i>Nàma blāga džžd nè padā sa svòda,</i>	- - - - - -

U pjesmi *Pesma jakih* imamo kombinaciju sa 6-tercem, tj. samo polovicom stiha, a ritam ostaje isti.

Bògovi su nàši || bògovi što džžū
Oltàre lepòti.

*Òni vèdra čèla || prèd Piláte stižū,
i rěč im je blāga, || no sīlna ko réka,
pōnosita, cārskā, || svēta rěč čovēka³⁴⁵
što stūpā Golgòti.*

Ovdje imamo u predzadnjem stihu sintagmu *reč čoveka* sa 2 troheja i akcentom na 2. slogu u riječi *čoveka*, što ukazuje na to da ili je akcenat pomjeren unazad da bi se ostvarila 2 troheja ili Šantić tu riječ obično naglašava na 2. slogu³⁴⁶.

U sonetu *Bolovi* imamo tipičan 12-erac sa nekoliko opkoračenja:

<i>Vî mi nîste dōšli u trenùtku nèkom</i>	– – – – – –
<i>Jâ vas u rodénju svôm donèsoh svijeh:</i>	– – – – – – –
<i>Ko sūze i smîjeh, ko čèdnōst i grîjeh,</i>	– – – – – – – –
<i>Kāo krv i strâsti sa plîmom i sèkom.</i>	– – – – – – –
<i>Vî ste môga bíca nèrazdvōjni dîo –</i>	– – – – – –
<i>Û dnu dúše mòje râstete, i s grâna</i>	– – – – – – –
<i>Vâšijeh jâ plôd bërēm- blāgo svòjîh dâna,</i>	– – – – – –
<i>i bèz vas bih sâmo pûki sîrjak bìo. . .</i>	– – – – – – –

Ovdje imamo dva opkoračenja u drugom, a u 3. stihu drugog katrena imamo dvosložno obilježen jat u riječi *vašijeh*, koji se koristi zbog ekvivalencije u stihu (prema *svijeh*, *grijeh*, *smijeh*...), ali ga se ritmički interpretira kao jedan slog, pa je ritam očuvan. Ritam je osim opkoračenjem i mogućom cezurom poslije riječi *vašijeh* u tom stihu otežan i narušen i zbog emfatičkog naglašavanja riječi *plod* na 4. slogu. Pa bi se u trohejskom skandiranju trebalo naglasiti zamjenicu *ja*, a “plod” dezakcentovati.

U sonetu *Žetva* imamo također primjere pomjerene cezure sa opkoračenjem, ali su skoro sve pomjerene cezure kod Šantića uvijek ritmički ‘popravljive’, jer ih spašava silabički ustroj stiha, pošto se u svim tim slučajevima ostvaruje granica riječi na 6. slogu pa se tu u skandiranju može ostvariti cezura.

Žetva:
Mrû rúže. . . Ja čújēm || ljèta zādñjē ròpce
U pōkrovu hlâdnu || svèla líščā žûtā . . .

³⁴⁵ Kod riječi *čoveka* moguć je i akcenat na 1. slogu, ali Šantić tu riječ očigledno uvijek naglašava na 2. slogu.
³⁴⁶ Ta bi činjenica onda objašnjavala i akcenat (tj. 2 akcenta) u kovanici *Bògočovēka*, u jedaneasteračkoj pjesmi *Mi znamo sudbu*.

Īdem. || Nôc jēsēnja || zà mnom ūzastōpce
Korāča māglama || dūgīm ògrnūta. . .

Vidimo da je opkoračenje uzročno-posljedično povezano sa pomjeranjem cezure. Opkoračenja imamo npr. i u pjesmi *Na prozoru*:

S prōzora, što glēda || ù vrt pūst i svēo,
jâ od zòre slūšam || kâko jēdna zvônka
mēlōdija dršće || i sgrmlja òbronka
ràsipā se zlātna || i krâj trése cēo.

U jednom parnosložnom stihu, kakav je dvanaesterac, posebno mjesto u gradnji ritma pripada poziciji naglašanih jednosložnica. Njihovo je mjesto obično na tzv. jakim mjestima, tj. u dvanaesteru na neparnim slogovima, ali i na tim mjestima mogu jednosložnice predstavljati problem ritmu, ukoliko se neposredno poslije njih pojavljuje višesložnica sa akcentom na 1. slogu, tako dolazi do saboja dvaju akcenata, od kojih obično jedan preuzima ritmički iktus, a drugi se dezakcentuje.

Šantićev 12-erac nema toliko puno naglašanih jednosložnica koje se treba dezakcentovati kao npr. kod Dučića, ali ipak ima priličan broj pjesama gdje se pojavljuju naglašene jednosložnice, koje narušavaju ritam parnosložnog dvanaesterca, ako ih se ne dezakcentuje i ne uveže sa drugima riječima u veće cjeline. S druge strane su takve riječi obično još i emfatički naglašene pa imaju dodatnu semantičku važnost. Takve primjere imamo u pjesmi *Kovač*:

Nôc mrâčna i pusta; || Mrâz hvāta i bije;
Niz kosmate prsi || znôj pōtokom lije

Ovdje imamo, dakle, tri naglašene jednosložnice koje stoje ispred višesložnice sa akcentom na 1. slogu pa dobijamo dva uzastopna akcenta. Dvanaesterac kao parnosložni (i alternacijski) stih ne trpi dva uzastopna akcenta, pa se jednosložnicu u takvom položaju obično dezakcentuje, ako to semantički uslovi dozvoljavaju i ako se ne radi o emfatičkom naglasku. Takav slučaj imamo u pjesmi *Višnjićeve pjesme*:

*Vrhovima stojim || **gord** silan i smjeo.*

Navešćemo još nekoliko primjera pjesama koje imaju takve naglašene jednosložnice, koje bi se trebalo dezakcentirati da se ritam očuva. U pjesmi *Pogreb: I pokriven dračom* || **grob** ubogi

sniva; Zatim u pjesmi *Veče na humkama ubogih*: **Noć** vječna obasja || **mrak** vašijeh dana; u pjesmi *Ručak*: *I s runjava koša* || **znoj** curi i lije. itd.

U 12-ercima su naglašene jednosložnice uopšte nezgodne za ritam i njih se najčešće dezakcentuje, odnosno one se naslanjaju na riječi oko sebe i čine s njima obično neku parnosložnu konstrukciju, ali nije ni svaki slog podjednako osjetljiv. Tako je u većini ovdje datih primjera ta jednosložnica na 7., 1. ili 3. slogu, a rijetko na parnim slogovima. Slične primjere imamo u pjesmi *Svirač*:

I rōdnē im bâšte || **mr**az ùbījā ljūt,
Kad ùspēva rēka, || **gr**m pólje i klâs

Ako se ta jednosložnica na neparnom slogu pojavi ispred neke druge jednosložne riječi onda ona s njom tvori jednu jedinicu. Tako je npr. u pjesmi *Otađzbini*:

I tvôj sîn ko sùžanj || žívog bōga klēce.

Ovdje se povezuje dvosložnica *sin* sa riječju *ko* u trohejsku figuru, iako semantička veza implicira realizaciju 3+3, tj. : *i tvoj sin / ko sužanj*; i to sa očuvanim akcentom na jednosložnici pa bi se dobilo kombinaciju anapest + amfibrah.

Tako da dvanaesterac postupa dvojako sa jednosložnicama ili ih uvezuje u (obično) trohejske figure kad zadržavaju svoj akcent ili ih dezakcentuje i uvezuje u veće jedinice. Međutim, kad se takva jednosložnica nalazi ispred neke višesložne riječi sa akcentom na 1. slogu, onda se nju obično dezakcentuje bez obzira na to što ona stoji na 'jakom' mjestu. Pri tome se ta jednosložnica krati i izgovara nešto brže.

Boka: *I da s tōbom slävīm* || **dan** zlátne slobòde;
Ohridsko roblje: *I vrâta slobòdi* || **smrt** vèlika jèdnōm;
Na groblju: **Val** bùrnijeh dâna rānu nīje zbrīsō.

Vidimo da je većina navedenih naglašanih jednosložnica na neparnom slogu. Mnogo opasnije po ritam dvanaesterca su svakako jednosložnice na parnim slogovima, npr. na 10. slogu, npr. u pjesmi *Povratak*:

Pod gránama tvòjim || o dâj mi **gro**b jèdan

Ali i nakon dezakcentovanja takvih jednosložnica, ostaje na takvom slogu izvjesna dužina i zbog silabičke raspodjele izvjesna aritmija.

Da pozicija jednosložnice, tj. mjesto akcenta (u slučaju da je jednosložnica na parnom mjestu) ne mora uvijek biti presudna da se ova i dezakcentuje pokazuje nekoliko primjera gdje se iz semantičkih razloga jednosložnica naglašava na parnim slogovima, pa se ostvaruju jampske stope, npr. u pjesmi *Ručak* : *I **prâh** vode sjajan || kao sedef šušti*; ili u pjesmi *Svirač*: *Moj **zvûk** rađa samo || drhtaj mojih struna.*; u pjesmi *** *Moja tica: Tvoj **bôl** tvoja tuga || preminuće tio*; u pjesmi *Ruža: Spavaj. Tvoj **drûg** leptir || neće nikad više.*

Bilo bi za očekivati da će se u jednom parnosložnom (trohejski nastrojenom) stihu jednosložnice na parnim slogovima dezakcentovati i prenijeti akcenat na neparni (jaki) slog kao u primjeru pjesme *U noći: Iznad vašeg praha || kroz mrak zvona zvone*. U ovom primjeru imamo na 8. slogu jednosložnicu *mrak* sa koje se akcenat lako prenosi (jer je i u jeziku ovaj prenos standardizovan) na prijedlog *kroz* pa se dobija trohejska figura. Međutim, ne prenosi se takav akcenat uvijek ni po svaku cijenu, što pokazuje i sljedeći primjer u pjesmi *Ruža*:

*Ūvehlu i mrtvu || dok **zrâk** zòrin rúdi.*

Ovdje imamo opet na 8. slogu jednosložnicu sa istim dugosilaznim akcentom na riječi *zrak*, ali se akcenat ne prenosi, nego se ostvaruje jedna jampska figura. No, ova jampska figura ne smeta ritmu, jer se stih kreće u okvirima ispravnog silabičkog stiha, a ostvarena dvosložna (jampska) figura se uklapa u parnosložno fraziranje drugog polustiha.

Iz ovoga se može zaključiti da dvanaestercu više smetaju jednosložnice kao takve, nego njihovo mjesto, odnosno mjesto akcenta. Drugim riječima dvanaesterac je osjetljiviji na narušavanje silabičkih zakonitosti nego akcenatskih. I to upućuje na silabičku prirodu ovog stiha.

Doduše, 12-erac često koristi i naglašene jednosložnice za obrazovanje trohejske stope sa riječima koje im slijede i imaju akcente na drugom slogu ili pak pomjeraju akcenat sa 1. svog sloga na 2. slog ukoliko on npr. ima nenaglašenu dužinu. Takav primjer imamo u pjesmi *Marseljeza*:

Ja ù njemu / čŭjēm || sâmo / zvûk sìn/džīra

Raspored akcenata u Šantićevim 12-ercima, mjeren na primjer 36 pjesama, izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
%	56,46	43,28	40,51	1,64	96,81	0	63,20	33,41	47,13	2,63	97,17	0,2

Iz ovog pregleda se vidi da su neparni slogovi 'jaki' slogovi Šantićevog dvanaesterca, a da su pretposljednji (5. i 11.) slogovi polustihova najdominantnije naglašeni, kao i da je 1. slog samo neznatno češće naglašen nego 2. slog. Osim toga i prva stopa 2. polustiha pokazuje također kolebanje, pa je 8. slog relativno često naglašen (33,41%), a što je posljedica čestih popunjavanja polustihova 3-složnim amfibraškim konstrukcijama.

Jedanaesterci su po frekventnosti treći metrički oblik u Šantićevom pjesničkom opusu, ali vidjeli smo kako to navodi Ružić u raznim izborima najčešće zastupljen i vjerovatno najatraktivniji Šantićev stih. Popularnost jampskih jedanaesteraca mogla bi dolaziti od uzlaznog deklamativnog tona povezanog sa socijalnim i oslobodilačkim temama pjesama kakve su *O klasje moje, Ostajte ovdje* i druge.

Različiti autori su ukazivali na moguće Šantićeve metričke uzore za njegov jedanaesterac, a Ružić negira Košutićevu tvrdnju da su Šantićevi uzori bili Dučić i Rakić:

„To negiramo činjenicom da je Šantić počeo pisati u dvanaesteru i, što je naročito važno u jampskom jedanaesteru desetak godina pre Rakića i da se njihovi ritmovi razlikuju. Uticaj Dučićev takođe ne dolazi u obzir, jer je on ubrzo napustio jedanaesterac, a Šantić produžio da peva u tome stihu, tako da je ogromna većina njegovih najboljih pesama ispevana u jampskom jedanaesteru.”³⁴⁷

S druge strane mogao je Šantić usvajati jampski jedanaesterac i direktno iz njemačke poezije, koju je već relativno rano počeo prevoditi. Jer jampski jedanaesterac sa cezuroom na 5. slogu egzistira također i u njemačkoj poeziji (npr. kod Goethea), a takav jedanaesterac definitivno uvodi u srpsku poeziju upravo njemački obrazovan B. Radičević.

U svakom slučaju ovaj stih ima uzlazni jampski ritam, ali su i trohejski počeci sasvim normalni. Raspored akcenata ćemo navesti dolje niže u tekstu, a ovdje je još važno reći i to da se kod Šantića u jedanaesteru cezura pojavljuje skoro u pravilu na 5. slogu i to je oblik koji se profilisao i kod ostalih srpskih i hrvatskih, a kasnije i bosanskih pjesnika koji pjevaju u jampskom jedanaesteru. Postoji još jedna varijanta jampskog jedanaesterca sa cezuroom na 4. slogu – oblik koga je preporučivao Košutić, kao strožiji oblik jampskog stiha, ali se taj stih nije ustoličio i uopšte je vrlo rijedak. Kod Kranjčevića i Alaupovića dolazi relativno često, ali inače je vrlo rijedak.

Silabička struktura ovog stiha je, dakle, 5+6. Jedanaesterac ima s jedne strane strogu silabičku strukturu sa stalnom i jakim cezuroom, koja će kasnije doduše olabaviti, ne samo kod Šantića

³⁴⁷ Žarko Ružić, „Jampski jedanaesterac A. Šantića”, str. 184.

nego i kod većine pjesnika modernista, a s druge strane ima 2 polustiha različite tonske strukture. Prvi polustih od 5 slogova je čisto tonske prirode sa stalna i obavezna 2 akcenta (ili iktusa), pri čemu 2. iktus može često da se ostvari i u obliku nenaglašene dužine (ili rjeđe prazne stope), a 2. polustih je čisto silabičke strukture u kome se iktusi takođe mogu ostvarivati pomoću nenaglašenih dužina, ali ne da bi se ostvario određeni broj iktusa, nego češće zbog rime obično na 10. slogu ili ukoliko se ova dužina nalazi na jakom mjestu da naglasi jampski ritam kome se teži.

Većina Šantićevih jedanaesteraca su sa naglašenim jampskim rasporedom akcenata i to naročito su naglašeni poslednji iktusi u polustihovima, tj. 4. i 10. slogovi, a broj akcenata se kreće između 4 i 5, pri čemu je broj iktusa u 1. polustihu čvrst uvijek 2 iktusa, a drugom slobodan od i kreće se od 2-3 akcenta.

U prvoj stopi su ravnopravno zastupljeni kako jampski tako i trohejski raspored.

Moja otadžbina

<i>Nè plačem sãmo s bòlom svôga srca</i>	-- -- - - -
<i>Rad zèmlje òvè úbogè i gòle;</i>	- - - - - - -
<i>Mène sve ràne mòga ròda bòlè,</i>	-- - - - -
<i>i mòja dúša s njìm pãtì i grcã</i>	- - - - - - -

Vidimo da su slogovi pred cezuru i posljednji slogovi uvijek nenaglašeni, a skoro uvijek su naglašeni 4. i 10. slogovi, tj. predzadnji slogovi polustihova. Raspored akcenatskih cjelina u stihu pokazuje takođe u prvom polustihu veću pravilnost i u pravilu je 3+2, dok je u drugom 6-složnom polustihu različit i ima oblike 2+2+2, 4+2, 2+4 ili 3+3.

I poznate pjesme *Ostajte ovdje* i *O klasje moje* pokazuju sličnu sliku rasporeda akc. cjelina:

Ostajte ovdje...

<i>Òstãjte òvdje!! ... Súnce tũdeg nèba</i>	3+2 2+2+2
<i>Néce vas grìjat kò što òvo grìje;</i>	3+2 2+2+2
<i>Grki su tàmo zãlogãji hljèba</i>	3+2 4+2
<i>Gdje svôga nèma i gdje brãta nije.</i>	3+2 2+2+2
.....	
<i>Nè dajte sùzi da joj s òka lèti,</i>	3+2 2+2+2
<i>vrã'te se njòjzi u náručja svèta;</i>	3+2 4+2
<i>žívite zàto da mòžete mrijèti</i>	3+2 4+2
<i>na njènom pòlju gdje vas slãva srèta!</i>	3+2 2+2+2

O klasje moje...

<i>O klâsje mòje ìspod gòlih bŕda,</i>	— — — — — —
<i>Moj crni hljèbe, kŕvlju pòštrapāni,</i>	— — — — — —
<i>kò mi te štédi, kò li mi te brāni</i>	— — — — — — —
<i>od glâdnih tíca, mòja múko tvŕda?</i>	— — — — — —
.....	
<i>Svu múku tvòju, nápor crnog ròba,</i>	— — — — — —
<i>Pòješcē sílni pri gòzbi i pîru. . .</i>	— — — — — — —
<i>A tèbi sāmo, ko psú u sindžíru,</i>	— — — — — — —
<i>bāciće mŕve. . . Ô, srām i grdòba! . . .</i>	— — — — — — —

Uopšte je, dakle, cezura uvijek na kanonskom mjestu na 5. slogu, a kao tonska konstanta jedanaesterca važan je prvi polustih, koji se ostvaruje kao tonski 2-iktusni peterac. Nerijetko se kombinuje jedanaesterac upravo samo sa ovim petercem kao polovicom cijelog stiha. Npr. u pjesmi *Kletva*:

Jè li to pòmām || pòdzemnōga bijèsa,
što mŕkle nōci || kroz túrōbnū tâmu
lèdenōm strāvom || u dúšinom hrāmu
spokòjstvo strêsa?

Tako imamo u svakom završnom stihu 2-iktusni peterac, odnosno samo prvi polustih jedanaesterca kao zaseban stih.

U jedanestercima je ritam alternirajući i otuda spondej, tj. dva uzastopna akcenta unutar jedne metričke figure (stope), nije dozvoljen, pa se naglašene jednosložnice ispred višesložnice sa akcentom na prvom slogu obično dezakcentuju, ako se ne radi o emfatičkom naglašavanju ili semantičkim razlozima. U nekim primjerima se ta dva plana nadmeću pa se jednosložnica po semantičkoj važnosti treba naglasiti, a po ritmičkom skandiranju treba je se dezakcentovati. Takav je slučaj npr. sa jednosložnicom na 6. slogu u pjesmi *Tamni trenuci*:

*Tamo gdje Lete || **val** huji i ječi. . .*

Ovdje se jednosložnica može dezakcentovati pa imamo u 2. polustihu dva amfibraha.

Po ritam su manje opasne one jednosložnice koje stoje na parnom slogu, a može ih se uklopiti u neku višesložnu cjelinu, tako da one čuvaju svoj akcent:

*Òno sad mìslī: prāve srèće čāša
Na tōme svētu da je sāmrt nāša,
jer kròz njū bōgom bīva **sīn čovèci**...*

Ovdje u posljednjem slogu zadržava jednosložnica *sīn* svoj akcent i tvori (trohejsku) cjelinu sa prvim slogom sljedeće riječi (*sīn čo/vèci*).

A neke se jednosložnice zbog njihovog okruženja ili semantičke važnosti jednostavno mora naglasiti, bez obzira na narušavanje ritma. Tako u pjesmi *Jedno večē* imamo jednosložnicu na 3. slogu, koju je teško dezakcentovati zbog interpunkcijom inicirane pauze poslije nje:

*Tvôj bi **skūt**, kàtkad, dodírno i mèo.* Ili u sljedećim primjerima:

*I vāma prhnu . . . **Nôć** slāziti stāde. . .
Jedan **crn** leptir doplovi i pade.*

Napetost između ritmičke šeme i semantičke istaknutosti jednosložnica je uvijek prisutna ukoliko semantički istaknuta jednosložnica nije u skladu sa metričkom šemom.

Na ovim primjerima se vidi i kako akcentovanje zavisi od zadatog ritma (šeme), kao i od pozicije date riječi u stihu.

Ovo dezakcentovanje jednosložnica, koje je naročito često na početku stiha ili polustiha, kao i njihovo povezivanje sa drugim riječima u unutrašnjosti stiha, postalo je pravo metričko sredstvo za ostvarivanje jamskih, odnosno amfibraških figura. Navodimo nekoliko primjera: U pjesmi *O klasje moje*: *I ù **dno** / duše || grom pada i bije*; *Niti će ganut / **bol** pjānu / gospodu*; ili u pjesmi *Ne pružaj ruke*: ***Znoj** ì **krv** / tvoja || u vihoru muka*; u pjesmi *O gdje si bože*: *I tebi / Bože || **glas** mōlitve / sprema*; *gdje zvona slave || **čas** tvōga / poslanja*; *ti bože ovdje među nama nisi*;

u pjesmi *Jedno večē*:

*Što **drūm** ko / neko || sivo platno krije*;
*Tvoj bi / **skut** kàtkad / dodirno i meo*;

Kao što je u dvanaestercu naglašavanje 4. i 10. sloga ritmički problematično, tako je i u jedanaestercu nezgodno naglašavanje 9. sloga, naročito u obliku jednosložnice.

*U křvi ōganj, || u rúci māč dāde
U dùšu mōju || ùnio **lūč** sjājni.*

Ova jednosložnica (lûč) je uz to i semantički markirana, a takve riječi je teško atonirati i mora ih se naglasiti. Time se, naravno, narušava ritam jedanaesterca, pa se u skandiranju takve riječi, ipak nužno atoniraju i skraćuju.

S druge strane dva naporedna iktusa u dvije različite stope ne predstavljaju problem za jedanaesterac. Npr. u pjesmi *Tamni trenuci*:

Päüci kôbni i crv grízē dúbē.

Ovdje imamo, dakle, jampsku figuru *i crv* i poslije višesložnicu sa akcentom na 1. slogu (*grize*), tj. dva akcenta jedan do drugoga, no to uopšte ne predstavlja problem za ritam stiha ukoliko oni ne pripadaju istoj stopi, tj. ako se ne radi o spondeju.

Uopšte se može reći da se jednosložnice dezakcentuju sistematskije u jedanaesteru nego u dvanaesteru i da je to dezakcentovanje inicirano ovdje više tonskim uslovima, a manje silabičkim za razliku od dvanaesterca, gdje je obratno.

Kod Šantića su opkoračenja i u jedanaesteru vremenom sve češća, ali ipak ne tako česta kao npr. kod Dučića. Opkoračenja se pojavljuju s vremena na vrijeme, tako npr. u sonetu *Moja ljubav*:

*Ôvdje sam ljubav || sahránio svòju –
U òvo môre || plávo i prózírno,
gdje škôljke lèže. || Ôna sáda mîrno
pòčivā nà dnu . . . || U tihu pòkoju.*

*Gránama svòjim || ljúbe je i grle
Koráli rúdi. . . || Njêzin se grób svägda
Prèlivā sjâjem || čistōg smàragda,
i šúmī glâsom || čéžnjē nëumrlē.*

Osim što Šantićeva opkoračenja nisu toliko česta kao npr. kod Dučića, ona nisu ni tako semantički raširena. Na primjeru opkoračenja može se vidjeti i odnos spram metričke tradicije narodnog stiha. Što je veći broj opkoračenja to je slabija ta veza i veće je udaljavanje od narodnog stiha.

U pjesmi *Jedno večer* imamo jedno vrlo razrađeno opkoračenje koje prelazi granice strofe:

*Jâ sam nâslonjen || na prózoru bïo
I glêdō nà drum || pùšēci cigáru.*

Plävkastī ðim se || kőlebō i vīo

U prámenjima mēkim. || Pő Mostáru

Věčē je svoje || rúdo zlâto lila,

I krővovi su || drhtāli u žâru.

Ali takva opkoračenja su kod Šantića rijetkost, obično su ona lakša i u okviru strofe. Opkoračenje uvijek ima veze i sa silabičkom raspodjelom u stihu i odrazi se na cezuru. Iako i cezura može biti pomjerena sa kanonskog mjesta, odnosno interpunkcijski implicirana na drugom mjestu. Takve primjere imamo kod Šantića u više pjesama. Ovdje navodimo primjer iz pjesme *Pećine*:

Věčē je. || Grâdom trèptī sjâj lampáda.

Gòmile stižū. || Šûm, vrëva i tjëska.

Ž. Ružić je ustanovio dvije faze jampskih jedanaesteraca kod Šantića, a s obzirom na 1. stopu, tj. naglašenost 1., odnosno 2. sloga: prvu fazu do 1901. godine i drugu poslije te godine.³⁴⁸ Ostvarivanje iktusa na 1. ili 2. slogu nije, međutim, za ritam jedanaesterca po svaku cijenu presudno i oba ostvarenja su podjednako obična, što proističe iz tonske prirode prvog polustiha, odnosno osnovnog pravila da se u njemu ostvare 2 iktusa. Silabički raspored u 1. polustihu u pravilu je 3+2 samo izuzetno rijetko 2+3, a hoće li raspored biti daktil + trohej ili amfibrah + trohej za ritam je manje važno.

Za drugi polustih, koji je sa svojih 6 slogova isti kao i kod 12-terca, najčešće su dvosložne leksičke grupe, zatim 4+2, pa 3+3. Ružić je ustanovio 9 vrsta drugog polustiha³⁴⁹ kod Šantića, uključujući i primjere naglašenih jednosložnica, koje se, međutim, obično moraju dezakcentovati. Tri dvosložnice u drugom polustihu jedanaesterca daju uvijek 3 troheja | — | — | — i to je davno (još od Košutića) uočeni problem štokavskog jedanaesterackog jampskog stiha. Poslije cezure dolaze tri troheja i daju ritmu neminovno padajuću melodiju. S druge strane, druga najčešća metrička figura 2. polustiha jedanaesterca jeste : | — — | —, a proistekla je iz silabičkog rasporeda 4+2. Ona daje novi materijal za napetost između silabičke i silabičko-tonske interpretacije ovog stiha. Naime, granice riječi koje se itekako ostvaruju u ritmu, ne poklapaju se sa zadatim (zamišljenim) granicama stopa. I ako stopni princip ne

³⁴⁸ „Druga faza, međutim, razlikuje se od prve najviše po broju pomerenih iktusa sa drugog na prvi slog: gotovo polovina stihova počinje naglašenim slogom [...] U ovom periodu Šantić nimalo ne insisitira na metričko-normativnom početku jampskog stiha.” Ž. Ružić, *Srpski jamb i narodna metrika*, str. 416.-417.

³⁴⁹ Isto, str. 419.

pobjedi i stopa ne „opkorači“ granicu riječi, što se kod Šantića dešava često, ritam se održava samo zahvaljujući silabičkim signalima.

Raspored akcenata u Šantićevom jedanaesteru mjereno na primjeru 31 pjesme ima sljedeći prosjek po slogovima:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
%	41,67	52,10	1,40	94,70	/ 0,7	66,80	33,49	40,80	5,11	94,03	/ 1,2

Iz ove statistike je uočljiva jamska tendencija Šantićevog jedanaesterca, ali i silabički ustroj akcenatskih cjelina. Posljednji slogovi polustihova, tj. 5. i 11. slogovi su u pravilu nenaglašeni, ili iznimno rijetko naglašeni, a zatim kao „slaba” mjesta dolaze prije svega 3. i 9. slogovi. To ukazuje i na silabički raspored, tj. tendenciju dvočlanog trohejskog završetka stiha. Početni 1. slogovi su relativno često naglašeni, tako da je trohejski/daktilski početak relativno čest skoro kao i jamski, a u drugom polustihu su 7. slogovi također relativno često naglašeni, iako ne tako često kao 1. slogovi. Ovo jasno pokazuje kako jedanaesterac kao primarno silabičko-tonski stih koristi sva moguća sredstva da očuva ritam. U prvom polustihu koristi stih tonska sredstva (2 iktusa) bez obzira, dakle, na trohejske početke, a u drugom polustihu silabičke (preferira parnosložni raspored 2+2+2 ili 4+2), ali se ispomaže i tonskim sredstvima. Kad je npr. naglašen 7. slog, iako je kao neparni slog slabo mjesto na nivou stiha, on se zahvaljujući jakoj cezuri ostvaruje na nivou polustiha u šemi jamskog stiha.

Osim gore pominjanog katalektičkog jedanaesterca, ima Šantić, doduše ne tako često, i jedanaesteraca koji imaju tonski ustroj i niz muških klauzula sa različitim silabičkim dužinama stiha. To su onda, zapravo katalektički dvanaesterci sa potpuno drugačijim ritmom od uobičajenog jedanaesterca. Takva je npr. pjesma *Posljednji let* ispjevana, zapravo, tonskim stihom koji je silabičkom strukturom najbliži jedanaesteru, ali nema sa jamskim jedanaesterom, osim strukture 1. polustiha, mnogo šta zajedničkog.

Stih ima nekoliko dvanaesteraca, ali su odstupanja mahom u drugom polustihu, dok se u prvom polustihu ostvaruju dosljedno 2 iktusa. Tako da iako se ritam blago narušava, ostaje stih u granicama ‘ispravnog’, jer bi narušavanje ritma bilo mnogo drastičnije da stih ima u prvom polustihu npr. 3 iktusa. Osim toga, ima pjesma i dva opkoračenja.

O družē / mōj, || ti pēsno /mòja,/ dāj,
polēti /nēka || zāt reptī/ cēla /snâga!

*Hàjde /još jèdnom || da súnca/ vrèli / sjâj
Pijèmo /dò dna/ krčāga.*

*Nè misli / dà je || ništāvnā/ sēnka /svêt,
i dà je / žìvot || sāmo / pràšīnē / šāka –
mî cemo / vèdri || i nāsme/jāni / mrêt
ko zlàtna / vèčernja / trāka.*

Posebnu versifikacijsku grupu čine kod Šantića pjesme sa tonskim (akcenatskim) metrom. U tu grupu spadaju duže pjesme 14,-15- i 15-erci, tzv. tonski heksametri, ali osim pjesama dugog stiha u tonske spadaju i kraće pjesme poput 3-iktusnih 7-meraca i 8-meraca, te 4-iktusnih lirskih deseteraca. Jampski jedanaesterac i trohejski dvanaesterac usvajao je Šantić uglavnom iz poezije srpskih romantičarskih pjesnika, a naročito Vojislava Ilića, te iz njemačke literature, a naročito Heinea, koga je i strastveno prevodio. Mnogi njegovi prevodi Heinea ili prepjevi su vrlo uspješni, a neke pjesme su direktno inspirisane pjesmama ovoga njemačkog romantičara. Od njega je mogao Šantić preuzeti i tonski oblik stiha, iako i ostali naši romantičari imaju tonske stihove, naročito one dužeg stiha. Tako će Šantić od prevoda Heineove *Loreley* dospjeti do svoje čuvene pjesme *Veče na školju*, koja je frapirajuće slična ovoj pjesmi. Pjesma je zapravo tonski jampski sedmerac ispjevana 3-iktusnim stihom, a u obliku strofe izlomljena kao pjesma slobodnog stiha. To je za tadašnjeg Šantića potpuno neobično i skoro revolucionarno.

Veče na školju

Púčina pláva

Spáva,

Pròhlādnī pādā mrāk.

Vrh hrīdi crne

Tíne

Zādnjī rùmenī zrāk.

I jēcā zvóno

Bôno,

Po kršu dršće zvúk;

S úzdāhom túge
Dúge
Úbogī mōlī pūk.

Pjesma je različito interpretirana. Većina autora je isticala ritmičnost pjesme (Živković), a vrlo uspješno je eufonijsku strukturu pjesme interpretirao Ž. Ružić, ne analizirajući sam ritam.³⁵⁰ Prije svega treba reći da je ovo pjesma na optičkom vanjskom planu pjesma slobodnog stiha, a u svojoj ritmičkoj osnovi, zapravo 3-iktusni tonski sedmerac u kombinaciji sa katalektičkim semdercima, tj. šestercima sa muškom klauzulom. Tako se i čvrst ritam pjesme, koji dominira pjesmom i koji je naglašen kroz rimovanje parnih katalektičkih stihova, zasniva na ovim tonskim karakteristikama. Mi možemo pjesmu prestrukturirati u takve stihove:

<i>Pučina/ plava/ spava</i>	-- / - / -
<i>Prohladni/ pada/ mrak</i>	-- / - /
<i>Vrh hridi/ crne/ trne</i>	- - / - / -
<i>Zadnji/ rumeni/ zrak.</i>	- / - - /

Time bismo imali katren sa rimom ABCB. Kod Heinea je pjesma *Lorelei*, koja je sudeći makar po atmosferi i najprije možda ritmu očigledno inspirisala Šantića za *Veče na školju*, koji je pjesmu iz njemačkog i preveo. Dakle, *Lorelei* je ispevana također katrenom, a Šantić je pjesmu tako i preveo, i to upravo kao 3-iktusni stih. Ružić (a prije njega još Taranovski) navodi dva (tonska) prevoda ove pjesme, pomenuti od Šantića i prevod od Aleksandra Bloka na ruski. Navodimo kratko dijelove tih prevoda da bismo vidjeli koliko je ritam vjerno prenesen korištenjem istog metričkog obrasca:

Die Lùft ist kühl und es dünkelt
Und rùhig fließt der Rhèin
Der Gìpfel des Bèrges fùnkelt
Im Àbendsònnenschèin.
(H. Heine)

Šantićev prevod sa njemačkog izgleda ovako:

Tu Râjna spókojno tēčē

³⁵⁰ Ž. Ružić, „Prozodijski fenomen u pesmi *Veče na školju*” u knjizi *Nad zagonetkom stiha*, Bg., 1986., str. 15.-19.

Pròhladnī pādā mrâk
Po vîsu briejga vëče
Svoj zàdnjī pròsipā zràk.

Blokov prevod na ruski:

Прохладой сумерки веют
И Рейна тих простор
В вечерных лучах алеют
*Громади дальних гор.*³⁵¹

U Šantićevom prevodu prepoznajemo ritam pjesme *Veče na školju*, a 2. stih je potpuno preuzet, kao i jednosložna rima *mrak:zrak*.

Među tonske stihove kod Šantića spadaju još i 7-erci, osmerci, deveterci, lirski deseterci, trinaesterci, te najzastupljeniji kod Šantića dugi stihovi od 14 do 16 slogova.

Tonski sedmerci imaju obično 3-iktusni ustroj i silabički raspored 3+2+2.

Narodni sedmerac, kao i i sedmerac alhamijado pjesnika se razlikuje od 3-iktusnog tonskog sedmerca prije svega silabičkom raspodjelom. U narodnoj, kao i u alhamijado poeziji ima taj sedmerac obično trosložnu daktilsku klauzulu, tj, silabički raspored 4+3. U umjetničkoj poeziji, a i kod Šantića se pojavljuje i takav raspored, ali i veliki broj pjesama sa dvosložnim (trohejskim) završecima. Takva je npr. pjesma *Velimiru Rajiću*:

<i>Kàda / zàželīm / lûga</i>	– / – – / –
<i>Jèdnog / čärobnōg / svêta,</i>	– / – – / –
<i>Gde lêpa / gòrī / dúga</i>	– – / – / –
<i>U sùzi / sväkōg / cvêta,</i>	– – / – / –
<i>I kàda / hòcu / da glèdām</i>	– – / – / – –
<i>Û dno / gde škôljke / stòjē,</i>	– / – – / –
<i>Ja tàda / zà sto / sèdām</i>	– – / – / –
<i>I čitam / pësme / tvòje.</i>	– – / – / –

Takva je i pjesma *Proletnja noć*, koja ima u parnim stihovima još i katalektičke stihove:

<i>Sve nêko / kúcka / tí'o</i>	– – / – / –
<i>Na òkno / síca / mōg,</i>	– – / – /

³⁵¹ Ž. Ružić, „Tonska versifikacija” u: Rečnik književnih termina, Bg., 1986., str. 816.-817.

ko cìtra / dŕhti / glàs mïo - | - / | - / | - -
pun zlâta / zòri/nōg. - | - / | - / \perp

Ovdje imamo u 3. stihu jedan tonski 8-merac među sedmercima, a u klauzuli naglašenu jednosložnicu, *glas*, koja ili uzima akcenat na sebe od riječi *mio*, ili je se mora dezakcentovati ako se hoće dosljedno imati 3-iktusni stih, a opet u sljedećem 4. stihu imamo trosložnu riječ *zorinog*, sa nenaglašenom dužinom na posljednjem slogu, koji ostvaruje rimu sa riječju *mog* u 2. stihu i ta dužina ostvaruje treći iktus, a ta činjenica je podvučena i rimom (sa jednosložnicom *mog*).

Osim toga ovdje imamo i nešto brži ritam nego u gore pomenutoj pjesmi i to najprije zbog katalekse u parnim stihovima. A raspored akcenata je jampski, sa akcentima na parnim slogovima. Tako da Šantić ima dvije vrste ovih tonskih sedmeraca: jedan sa daktilsko-trohejskim rasporedom akcenata (daktil+trohej+daktil), stih poznat iz narodne, i drugi sa jampskim rasporedom akcenata (zapravo: amfibrah+trohej+trohej).

Takvi tonski stihovi su još sedmerci *Pod plavim nebom, Cvijetak u rosi, Noć, Ljubi, ***(1899.), Gavranovi*. Tonske sedmerce je počeo Šantić pisati još od 1894. godine.

Troiktusni stih je također i tonski 8-merac, inače rijedak oblik stiha kod Šantića. Takva je npr. pjesma *Violini*:

Ì ti mi / cútiš / sãmotna, | - - / | - / | - -
pr̄sle ti / žice / tãnanē; | - - / | - / | - -
gle, mòje / ōči / sãnanē - | - / | - / | - -
kroz sūze / sãd te / glědaju. - | - / | - / | - -

Ovdje imamo 3-iktusnu pjesmu, kakve su i narodne tonske osmeračke pjesme sa daktilskim završetkom. Stih je obično sa cezuroom na 5. ili rjeđe na 3. slogu, a može se čitati i bez cezure. Srednja stopa je uvijek trohej, a prve stope variraju između daktila i amfibraha. Tako da je ovaj stih isti kao i narodni nesimetrični osmerac sa trima stopama, dvjema tročlanim i srednjom dvočlanom trohejskom stopom.

U pjesmi imamo sljedeći raspored akcenata:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
33,33	66,66	0	100	0	100	0	0

Dakle, raspored je strogo jampski, a 4. i 6. slogovi su 100% naglašeni, a odstupanja imamo samo u prvoj stopi. Drugačiju varijantu naglašavanja imamo u pjesmi *Pod čempresima*, koja još sporadično ima katalektičke osmerce:

*Pod čempre/sima / tâmnim,
 Uz jèdnu / póljsku / rijèku,
 Ko smóren / pútnik sam / lèžo
 U rûjnom / kúku/rijèku.
 Iz mòdre / vìsoke / ràži
 Grličin / čúo se / glâs;
 U zlâtu / vèčernjeg / sùnca
 Svâki je/ rúdio / klâs.*

U ovoj pjesmi je i mjesto cezure promjenljivo, pa shodno tome imamo i različite klauzule. U pjesmi imamo slobodniji raspored stopa, sa promjenljivim stopama na početku i unutrašnjosti stiha, te trohejskim ili daktilskim klauzulama. Stih se ispomaže i praznim stopama i nenaglašenim dužinama koje ostvaruju iktuse na nekoliko mjesta (u 1. stihu u riječi *čempresima*, u 4. slogu u riječi *kukurijeku* na *je*, itd.).

Tonski osmerac se češće koristi dužinama nego simetrični osmerac, i to obično u drugom polustihu u klauzuli zbog rime, a u pjesmi *Pod čempresom* imamo sljedeći raspored akcenata:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
29,16	70,83	0,89	89,28	8,43	58,92	40,17	/

I ovi tonski nesimetrični osmerci imaju, dakle, obično jampski raspored akcenata, ali su i daktilski počeci vrlo česti skoro kao i amfibraški, što je predodređeno silabičkom strukturom stiha. Stih se sastoji u pravilu od triju akcenatskih cjelina, s tim što ima različite varijante:

- 1) daktilske početke sa trohejskom figurom u sredini i daktilskim završetkom,
- 2) daktil + daktil + trohej,
- 3) amfibrah + trohej + daktil ili
- 4) amfibrah + daktil + trohej.

Raspored je, dakle, vrlo različit već s obzirom na to gdje je cezura, na 3. ili 5. slogu, a osim toga važnu ulogu igra i raspored silabičkih figura, tako ako imamo na početku raspored 3+2,

onda je dvosložnica obavezno trohejska figura, čiji akcenat na 1. slogu pada na 4. slog stiha i time se uklapa u jampsku šemu, a ako imamo oblik 2+3 onda daktilska srednja stopa ima svoj akcenat na slabom neparnom slogu. Tako da ovaj tonski stih pokazuje vrlo različite rasporede, ali je tonska 3-iktusna karakteristika konstantna.

Sljedeći tonski stihovi bili bi deveterci. Ovaj stih je vrlo rijedak u narodnoj poeziji, a u umjetničkoj poeziji se profilirao kao tonski, obično jampski stih. Imamo ga vrlo često kod Kranjčevića, doduše i trohejsku varijantu, a naročito često će ga koristiti u svojim kasnijim pjesmama Dučić. Kod Šantića imamo nekoliko pjesama ispjevanih ovim stihom. Takva je pjesma *Na mrtvoj straži*:

<i>Svù noć ōštrā mēćava mēla,</i>	- - - - -
<i>Nè znaš púta, nè vidiš sèla.</i>	- - - - -

<i>Kāmēn je pūcō, s mrāza plākō,</i>	- - - - -
<i>Cvīljelo gòrom dŕvlje svākō.</i>	- - - - -

<i>On nījem bjêše kăo čēlik,</i>	- - - - -
<i>Prislūškujūci, gôrd i vēlik.</i>	- - - - -

Ovaj stih ima, dakle, 4-iktusni ustroj, a raspored akcenata je pretežno jampski sa velikim odstupanjima naročito u prvoj stopi. Stih se ispomaže nenaglašenim dužinama. Najčešći oblik stiha je 5+4, a samo rijetko dolazi cezura nakon 4. sloga (4+5), kao u prva dva stiha. Raspored akcenatskih cjelina je uglavnom 3+2||2+2. U 6. stihu imamo u 1. polustihu jednu petosložnicu (*Prislūškujūci*), koja ostvaruje dva iktusa pomoću dužine na predzadnjem slogu. U dva stiha imamo cezuru na 5. slogu i u 2. polustihu takođe samo 4-složne cjeline (*Vrane se kupe || na drveta; Sa puškom čeka || i stražari*), koje moraju da ostvare 2 iktusa. Cjelina *na drveta* može ostvariti iktus na prijedlogu tako da se šema ostvari u potpunosti, a u cjelini *i stražari* imamo akcenat na 2. slogu, što onemogućuje da se ostvari drugi iktus. Zato ako hoćemo tonsko skandiranje mora nenaglašena dužina da preuzme iktus od akcenta, a na prva dva sloga se onda ostvaruje 'prazna' stopa i onda bi se šema ostvarila. U stihu '*Stoji i eno ko stup jedan*' imamo naglašenu jednosložnicu *stup* na neparnom (slabom) slogu, ali je sam Šantić naveo akcenat na *kô*, tako da se riječ *stup* treba dezakcentovati i onda se ostvaruje jampska šema.

Raspored akcenata u pjesmi je pretežno jampski i ima sljedeću sliku:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
57,14	42,85	7,14	78,57	14,28	78,57	7,14	100	0

Iz ove tabele vidimo da je 1. slog češće naglašen, nego 2. slog i da se time odstupa od jampske šeme. U ostalim slogovima, ipak su mnogo češće naglašeni parni slogovi, tj. jampska šema se pretežno ostvaruje.

Lirski deseterac je sljedeći tonski oblik. To je stih poznat i u narodnoj poeziji sa stalnom cezurom na 5. slogu i rasporedom 3+2||3+2. Njega ima Šantić u nekoliko pjesama i obično je ispjevan katalektičkim stihom sa muškim završetkom. Npr. u pjesmi *U album*:

<i>Nè varaj sèbe ni rüzūm svôj,</i>	- - - - -	3+2 3+1
<i>život je sàmo na zèmlji tôj.</i>	- - - - -	3+2 3+1
<i>Póslije njèga nijèdan glàs</i>	- - - - -	3+2 3+1
<i>Iz prâha nèće pòdići nàs.</i>	- - - - -	3+2 3+1
<i>Vjèruj u ònū ìstinsku mòć</i>	- - - - -	3+2 3+1
<i>U vjèčnū sàmrt i njènu nôć.</i>	- - - - -	3+2 3+1

U pjesmi imamo dosljedno sproveden silabički raspored 3+2||3+1. Prvi polustih ima dosljedno trohejsku riječ na kraju, a 1. stopa je ili daktilska ili amfibraška, a 2. polustih ima dosljedno kataleksu kroz cijelu pjesmu u obliku naglašene jednosložnice na kraju. Prva trosložna stopa je ili daktil ili amfibrah.

Često dolazi ovaj oblik stiha kod Šantića i u kombinaciji sa nekim drugim tonskim stihom, kao npr. u pjesmi *U jutarnja zvona*:

<i>Ti òpet kúcaš u pròzor mòj,</i>	- - - - -
<i>Pa štä mi / nòsiš, / dâne?</i>	- - / - / -
<i>Prègršti súnca, hârfe, i pòj.</i>	- - - - -
<i>I s bêlim / cvêtom / grâne?</i>	- - - / -
<i>No jâ / rädosnī nè čujem / zvûk</i>	- - - - -
<i>Što tòpī pòkrov /snêga -</i>	- - - -
<i>Skřhänū hârfu i gróbnī mùk</i>	- - - - -
<i>S tvôga mi dónosīš brêga.</i>	- - - - -

Ovdje imamo kombinaciju katalektičkog oblika deseterca sa 3-iktusnim sedmercima i osmercima, pa imamo kombinaciju 4-iktusnih katalektičkih deseteraca u neparnim i 3-iktusnih u parnim stihovima. Svi parni stihovi su katalektički deseterci sa muškom klauzulom i cezuroom na 5. slogu. Silabički raspored u neparnim stihovima je dosljedno 3+2||3+1, a u parnim stihovima se smjenjuju 3-iktusni 7-erci i 8-erci.

Sličan raspored ima i jampska pjesma *Jesenji dan*. Pjesma ima muške, katalektičke klauzule kroz cijelu pjesmu, s tim da su neparni stihovi katalektički 10-erci, a parni katalektički 7-erci.

Jesenji dan:

Ne trèptī / jāsno || dālekī / krūg,

Sūmōrān / plāče / dān;

prēmrla / šūma, || smržno se / lūg;

U māgli / grākće / vrān.

Raspored akcenata u pjesmi je sljedeći:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
50,00	50,00	6,25	100	-	68,75	31,25	0	100

Pjesma nema dosljedno jampsko naglašavanje, a samo 4. stih je konstantno i 100% naglašen, te 6. slog sa 11 akcenata ili u procentima 68,75%. Međutim, ovdje ne možemo govoriti o jampskom stihu, jer su ostali parni slogovi naglašeni kao i neparni, 2. slog npr. podjednako kao i 1. sa 50% (8 akcenata), a 8. slog nema čak ni jednog akcenta. Tako da se ritam održava samo pomoću čistih tonskih signala (u neparnim katalektičkim 10-ercima 4 iktusa, a u parnim sedmercima 3 iktusa). Tako se ovdje jasno vidi da lirski deseterac ovdje nije stopni nego tonski akcenatski stih, sa stabilnom cezuroom na 5. slogu. Prvi polustih se rijetko skraćuje u obliku katalekse, a ovaj 2-iktusni peterac imamo također i u jampskom jedanaesteru.

Kod Šantića nemamo tonske jedanaesterce ili dvanaesterce, koji su i inače vrlo rijetki i kod drugih autora, samo iznimno nalazimo nekoliko takvih stihova kod Kranjčevića (pjesma *Radniku* npr.), iznimno ima kod Šantića kombinacija tonskih stihova različite silabičke strukture, kao npr. u pjesmi *Sa Brankovoga brega*:

Ja prvi / bèjah || što s klīkom / pōdigoh / stēg

S mäglama/ dä se / bõri;
I s mòjim / klìkom || jõš se / ràzlěže / brêg,
I plämēn / mōj jõšte / gòrī.
Na žìvōm / vrělu || nàpunih / krčag / svôj,
Ì na / krílima / vëre
Svë vās / ponèsoh || u òkr/šāj i/ bōj,
gde súnca / lǒvōr se / bère.

Stih je tonski sa kombinacijom 5 iktusa u katalektičkim 13-ercima i 3 iktusa u parnim sedmercima i osmercima. Raspored akcenata je pretežno jampski, iako su trohejski počeci također dozvoljeni, a osim toga stih se ispomaže sekundarnim dužinama, kao u riječi *òkršāj*.

Sljedeći oblik tonskog stiha kod Šantića bio bi trinaesterac. To je obično 5-iktusni stih sa cezurom na 5. ili rjeđe na 8. slogu. U osnovi se radi o kombinaciji dvaju tonskih polustihova 2-iktusnog 5-terca i 3-ktusnog 8-merca, iako postoji i kombinacija silabičkog 8-merca i tonskog peterca, stih koji je poznat i u narodnoj poeziji. Često se ovaj stih prelama tako da imamo kombinaciju 8+5 ili se pak kombinuje sa nekim drugim tonskim stihom, najčešće sa 3-ktusnim 7-mercem ili 8-mercem. Takva je pjesma *Ruke*:

Sām sèdīm / òvde, || na vřhu / stēne /što nèbu
Uskòči/ti bi / htěla,
I glědām / dóle || ùskē / putěljke / i rěku
I nāša / ūbogā / sèla.

Ovdje imamo, dakle, tonski stih, tj. kombinaciju 5-iktusnih i 3-iktusnih stihova, sa dva izuzetka u 2. i 3. stihu. Budući da stih preferira jampski raspored akcenata, na jakom mjestu 4. i 10. sloga nameće se sekundarna dužina na posljednjim slogovima u riječima *uskočiti* i *puteljke*³⁵², tako da se silabičko-tonski princip nameće tonskom i nakratko preuzima primat u građenju ritma.

Posebnu grupu tonskih stihova kod Šantića čine dugi 6-iktusni stihovi, tzv. tonski heksametri, koji često imaju različite silabičke strukture od 12-18 slogova, a najčešće su to 14-, 15- i 16-erci, sa stalnom cezurom poslije 7., odnosno 8. sloga. Takva je npr. 14-teračka pjesma *Bolnik*:

³⁵² Tj. u ovim riječima etimološki ne postoje nenaglašene dužine, ali ih nameće ritmička šema pjesma.

*U tihō, / mîrnō / dôba, || kad ândō / sâнка / lijèta
I nëčũjno / krîlom / šúmî || pòvišē / grēšna / svijèta,
kad cìglog / glâsa / nēma || dâ se / otkùda / čũje.*

I druge 14-teračke pjesme ili kombinacija 14-terca i 15-terca imaju sličnu strukturu. Npr. pjesma *Rob*:

*U tvrdom / stêgu lâncâ || ôbje mu / rûke / stôje;
U gûstî / mrâk je / bâčen, || nè vidi / svjětlosti / zrâka,
ôkolo / njêga / gúje || i âkre/pi se / ròje,
Mēmla ga / bîje / jâka.*

Najčešće su, međutim, ove duge pjesme ispjevane šesnaestercima sa cezuruom na 8. slogu. Takva je npr. pjesma *Lav* :

*Iz slôbodne / gôre / mîle, || s dômovine / njèmu / svête,
Nâgnaše ga / bēzbožnîci || u gvôzdene / šîpke / klête.
Nēmîlôsno / nēmîlôsnih || fîjúcući / bič na nj / pâda,
Da mu lâvsku / snâgu / svlâda.*

A neke od ovih pjesama prelaze u čisti silabički dugi stig , odnosno u kombinaciju dvaju simetričnih silabičkih osmeraca.

Šantić ima vrlo razuđene oblike strofe. Najčešći oblik je svakako katren i njega imaju 240 pjesama ili 52,86%. Vrlo česte su i tercine, a naročito poslije 1910. godine. Njih ima Šantić u 32 pjesme ili 5,30%. Takođe su česti šestosisi ima ih u 30 pjesama ili 4,96%, nešto rjeđi su 7-stisi ima ih u 20 pjesama kao i distisi, također 20 pjesama. Oblik tzv. stance (8-stihova) ima u 16 pjesama, a 4 pjesme imaju 10-stihove. Nestrofičnih pjesama ima Šantić 15 i to su uglavnom pjesme koje oponašaju narodni metar (10-erci, 8-erci).

Vrlo čest kod Šantića jeste sonet. U sonetu je napisao Šantić mnoge svoje najpopularnije pjesme i one su najčešće u 11-ercu i 12-ercu.

Sonet je na prelazu XIX i XX vijeka postao prestižna forma. Šantić piše prvi sonet 1897. (*Nevinašcu*), ali tek od 1905. piše najveći broj svojih soneta. Ukupan broj soneta kod Šantića je (po našem brojanju) 128. Što je procentualno izraženo ne više od 25% pjesama, ali je činjenica da je on ovim oblikom napisao najveći dio svojih najboljih pjesama i onih pjesama koje su ulazile u neke izbore što navodi na pomisao da je sonet upravo osnovna Šantićeva

forma. Thomas Eekman je ispitujući Šantićevu strofu našao još veću učestalost soneta (očigledno na manjem uzorku poznatijih pjesama):

„Na osnovu dovoljno širokog izbora Šantićevih pesama vidimo da ga je jako privlačila sonetna forma: više od polovine onih pesama koje sam razmotrio sastoji se od soneta, otprilike toliko koliko i kod Matoša.”³⁵³

Rima je kod Šantića također veoma važan ritmički faktor i ogromna većina njegovih pjesama je rimovana. Samo mali broj pjesama nije rimovan. U razvoju Šantićeve versifikacije može se opažati i razvoj rime. Tako on u svojim katrenima u početku u prvim zbirkaama koje su ispunjene najčešće osmercima, kao najčešću ima rimu tipa ABCB – to je oblik rime koji je i kod ostalih bosanskih romantičara (Bašagić, Alaupović, Riza-beg Kapetanović) najčešći, a upućuje na jednu strofičnu melodiju kakvu imaju npr. stihovi ispjevani kombinacijom 8-merca i 6-terca, odnosno 5-peterca. Sljedeća po frekventnosti je rima tipa ABAB.

Rima tipa AABB pojačava takođe pjevanu melodiju. Tako npr. u 12-ercima sa ovakvom rimom imamo jednu potpuno drugu (pjevljiviju) melodiju, od 12-eraca sa rimom ukrštenom ili pak obgrljenom ABBA rimom.

Oblik rime uveliko zavisi od oblika strofe, s kojom rima zajedno oblikuje dalje određenu melodiju. Tako ima Šantić u tercinama oblik tzv. *terca rima*: ABA BCB CDC itd., tj. srednji stih svake početne tercine čini okvirnu rime svake sljedeće tercine . To je tzv. Danteova rima.³⁵⁴

Posebnu rimu ima Šantić u sonetima. Dok je u čisto katrenskim pjesmama preovladavala ukrštena rima tipa ABAB u katrenima soneta imamo potpuno obrnutu sliku u korist obgrljene rime ABBA. Tako u I katrenu ima Šantić obgrljenu ABBA rimu u 86 pjesama ili 67,19%, a u II katrenu skoro istu sliku CDDC u 82 pjesme ili 64,06%. Ukrštene rime se pojavljuju duplo rjeđe i to ABAB u 42 soneta ili u 32,81%, a CDCD u 46 ili 35,93%. Tercine imaju nasuprot tome mnogo ujednačeniju sliku i imaju u pravilu oblik EEF u 112 pjesama ili 87,50%, te GGF u 109 pjesama ili 85,16% . Samo iznimno se pojavljuju tercine u obliku EFE (11 pjesama), GFG (9 pjesama), EFF (3 pjesme), EGG (2 pjesme), FGG (3 pjesme) i GGF u samo jednoj pjesmi.

³⁵³ T. Eekman „Strofa i rima u pesništvu srpskih i hrvatskih modernista”, u zborniku Stih u pesmi, Radovi sa stručnog radnog sastanka održanog u Novom Sadu 1987., Novi Sad, 1988., str. 65.

³⁵⁴ „I to je klasičan, italijanski oblik tip koji nije bio u upotrebi kod srpskih i hrvatskih romantičara, ali je preživio preporod za vreme modernizma i postao dosta popularan početkom ovog veka.”, Eekman: isto, str. 66.

Sve Šantićeve stihove možemo, konačno, podijeliti u 4 versifikacijske grupe. Prvu grupu bi činile pjesme silabičkog tipa (osmerci, simetrični deseterci i šesterci) njih ima ukupno 171 što bi činilo 28,31% silabičkih pjesma. Sljedeću grupu bi činili 11-erci i 12-erci sa pretežno silabičko-tonskim ustrojem, kojih ukupno ima 347 ili 57,44%, sljedeću grupu čine pjesme sa tonskom metrikom u koje ulaze: 7-erci (3-iktusni), 8-erci (3-iktusni), 9-erci (4-iktusni), lirski deseterci (4-iktusni), 13-erci (5-iktusni) i konačno tzv. tonski heksametri (6-iktusni). Ovih tonskih pjesama ima Šantić 76 ili 12, 58%. Na kraju ima Šantić i 11 pjesama ili 1,82% pjesama u slobodnom stihu, koje su u stvari nepravilni tonski stihovi. Treba reći da je Šantić i jedan od prvih pjesnika koji piše slobodnim stihom u Bosni (iako sasvim sporadično, kao u pjesmi *Veče naškolju*), a vjerovatno pod uticajem njemačkih romantičara koje je i prevodio. Dalje je interesantno da se je slobodni stih razvijao iz dva pravca. Jednom lomljenjem silabičkog stiha, kako je počinjao slobodni stih npr. A. Branko Šimić, a drugi put iz nepravilnog tonskog stiha, kao što to piše Kranjčević u nekolicini svojih pjesama slobodnog stiha; a tako je i kod Šantića; i to je zapravo slobodni stih koji će preovladavati u XX vijeku.

4.9. Avdo Karabegović (Hasanbegov)

Zanimljiva pjesnička figura na prelazu dva stoljeća je i rano preminuli Avdo Karabegović (Hasanbegov) (1878-1900). Karabegović nije za života objavio niti jednu zbirku pjesama, ali je objavljivao u većini tadašnjih bosanskih listova (Bosanska vila, Nada i dr.). Prve pjesme mu je objavila „Bosanska Vila” 1896. godine. Tek posthumno mu je objavljena zbirka, koju je Karabegović pred samu smrt bio priredio i poslao Svetozaru Ćoroviću s molbom da je ovaj objavi, što je Ćorović i uradio dvije godine poslije Karabegovićeve smrti 1902.

U ovoj zbirci ima Karabegović svega 48 pjesama. Najveći broj pjesama su deseterci i jedanaesterci te osmerci. Deseteraca nesimetričnih ima 16 ili 33,33%, lirskih deseteraca ima u samo 2 pjesme ili 4,17%, jedanaesteraca ima 15 pjesama ili 31,25%, osmeraca ima 8, ili 16,67%, šesteraca ima 2 pjesme ili 4,17%, 1 dvanaesterac (2,08%) i 3 pjesme (6,25%) u dugom tonskom 6-iktusnom stihu. Jedna pjesma je u slobodnom nevezanom stihu.

On se kao jedan od prvih bosanskohercegovačkih pjesnika, poslije Šantića, počeo dosljedno služiti 'jampskim' jedanaestercima, iako je teško pratiti neku hronologiju u njegovom radu, jer imamo, dakle, samo jednu zbirku, a teško je ustanoviti i koje su pjesme kad i gdje objavljene. U svakom slučaju možemo kod njega pratiti dva, odnosno tri osnovna metra, a to su silabički desterci i osmerci, jampski jedanaesterac s jedne strane i s druge strane znatno

malobrojnije tonske pjesme: lirski deseterci i pjesme dugog stiha (14-, 15- i 16-erci). Karabegović ima i jednu pjesmu ispjevanu slobodnim stihom (*Jednom djevojčetu*).

Situacija u njegovim destercima pokazuje uobičajenu sliku klasičnog 'trohejskog' deseterca sa pretežno naglašenim neparnim slogovima i obavezno naglašenim posljednjim slogovima u polustihovima. Dakle, ista slika kao i u junačkom narodnom destercu, s osnovnom razlikom, da kao i ostali (post)romantičari pjeva u strofičnim pjesmama i sa obaveznom rimom.

Neke početne pjesme pokazuju uticaj narodne pjesme, naročito u atmosferi, tonu i leksici sevdalinke, takva je pjesma *Đul miriše*³⁵⁵ :

<i>Đul miriše, mir̄som ūzdiše,</i>	— — — — — — —
<i>A sābahskī zef̄rić ga njīše,</i>	— — — — — — —
<i>Đul miriše, mōje gōndže lāle,</i>	— — — — — —
<i>Kō i tvōje r̄ujne ūsne māle.</i>	— — — — —

I Karabegovićev deseterac pokazuje sve odlike narodnog deseterca sa stalnom i jakom cezurom na 4. slogu i nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova, a naglasak na parnim slogovima, naročito na 2. slogu dolazi često i bez narušavanja ritma. Međutim, raspored akcenata je, ipak uglavnom trohejski, a često se ostvaruju iktusi pomoću nenaglašenih dužina, a naročito na neparnim mjestima, koja se mogu ipak nazvati 'jakim' mjestima stiha. Osim toga u njegovim destercima ostvaruju nenaglašene dužine nešto češće iktuse nego što je to slučaj u narodnom stihu i one su redovno na 'jakim' neparnim slogovima. Takve primjere imamo npr. u pjesmi *Ja se nadam...*:

<i>Jā se nādam i svē mūčki tr̄pim</i>	— — — — —
<i>Sn̄vajūci ònē dāvne dāne,</i>	— <u>┘</u> — — — —
<i>Zlātnom sr̄ćom i živōtom mlād̄im</i>	— — — — —
<i>U mlādosti r̄anoj ōbasjāne.</i>	— — — — — <u>┘</u> —

Osim dužina koje ostvaruju iktuse na 'jakim' neparnim slogovima, i ovdje imamo primjere akcentovanja parnih slogova, kako u 1., tako i u 2. polustihu. U pjesmi *Uz čašu* imamo primjer gdje dužina na 'jakom' mjestu (u riječi *ūgāsi*) uzima iktus akcentu, koji stoji ispred nje na parnom 8. slogu:

³⁵⁵ „Dugo je ova pjesma istrajavala po našim provincijskim kafanicama kao narodna sevdalinka [...] i tadanji ljudi od pera isticali su je kao Avdin izuzetan poetski uspjeh”, A. Isaković, Predgovor Pjesmama A. Karabegovića, Zora, Zagreb, 1967., str. 23.

*Dâjte búre! || Čäša je malèna,
 Mòjē strâsti || dä mi žēđ ùgâsi,
 Mēne prži || pôglēd ôka njēna
 A mórē me || úzdâsi dúbokī*

Raspored akcenata u Karabegovićevim destercima mjeren na primjeru 12 pjesama je sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	72,80	22,71	68,1	-	70,2	20,2	48,0	10,1	89,5	-

Kao što vidimo pretežno su naglašeni neparni slogovi, ali i parni slogovi, naročito počeci stihova su relativno često naglašeni. Najnaglašeniji su 9., 1. i 5. slogovi. Raspored akcenata je, dakle, uglavnom trohejski, a stih pokazuje veću sklonost ka organizovanju ritma pomoću akcenta nego narodni deseterac. Osim toga, mnogo je veća i frekventnost akcenta po broju slogova pa je ritam nešto brži nego kod klasičnog narodnog silabičkog deseterca. Na jedan akcent dolazi u simetričnom destercu kod Karabegovića 2,39 slogova.

Ali uprkos tome što se slika akcentovanja uklapa u trohejsku šemu, ovaj stih ipak treba tumačiti kao silabički stih (možda kompromisno kao trohejski silabički stih), jer se ritam mnogo snažnije narušava ispuštanjem sloga (izuzimajući posljednji slog, tj. kataleksu) ili dodavanjem sloga, dakle narušavanjem silabičke strukture, nego što je to slučaj ako akcent pada na tzv. 'slabo', tj. parno mjesto u stihu, u slučajevima kad imamo trosložne cjeline u 2. polustihu, npr. amfibrah na početku ili daktil na kraju polustiha.

Osim klasičnog nesimetričnog (trohejskog) desterca koristi Karabegović u dvije pjesme također i lirski deseterac, koje imaju jamski ritam. Takva je njegova pjesma *Sudbini*:

<i>Šta mârim jâ?</i>	— —
<i>Il dä mi úzmeš sùhū lóbanju</i>	— — — — — —
<i>I trēsneš njôm o tvrdu lèdinu,</i>	— — — — — —
<i>U sìtnē dä se räspē komáde,</i>	— — — — — —
<i>A mǒzak dä mi nògom ràzgazĩš</i>	— — — — — —
<i>Šta mârim jâ?</i>	— —

Kao što se vidi akcenti padaju u pravilu na parne slogove. Pjesma ima strog jamski raspored akcenata, sa daktilskim završecima uz samo jedno odstupanje u 4. stihu gdje imamo

amfibrašku klauzulu (*komáde*). Međutim, lirski destercac je čisti tonski stih, još i u narodnoj poeziji, gdje je važniji broj akcenata (iktusa) od njihovog rasporeda. Činjenica da se u ovom stihu, skoro u pravilu ostvaruju jampske stope i jedan uistinu uzlazni ritam koji prelazi u strog silabičko-tonski stih, ne opovrgava tonsku prirodu ovog stiha, nego je naprotiv samo potvrđuje. Tako da imamo metar koji možemo dvojako tumačiti: kao tonski 4-iktusni i kao jampski 4-stopni stih. Mi smatramo da je tonska priroda kod ovih stihova primarnija, a da su ga pjesnici svjesno koristili u težnji da ostvare uzlazne, jampske ritmove.

U stihu *Ti nemaš više sile nada mnom* imamo dezakcentovanu zamjenicu *ti* i poslije toga 3 pravilne jampske stope i 4. iktus jeste akcenatska cjelina *nàdamnōm*. Na slogu *mnom* imamo dužinu i ona može ostvariti iktus tako da dobijemo 5-iktusni jamb. Ovakav petoiktusni 10-erac sa naglašenom jednosložnicom na posljednjem slogu je uobičajen i čest ali u kombinaciji sa 11-tercem kao katalektički stih, ali u lirskom tonskom desetercu koji u pravilu ima 4 iktusa to nije uobičajeno. Tako da imamo jedan sukob silabo-tonike i tonike u jednom stihu koji je na horizontalnoj liniji jampski i kao takav stih teži tome da se ostvari i 5. iktus, a na vertikalnoj liniji stih se nalazi u jednoj tonskoj 4-iktusnoj pjesmi pa se teži tome da se izjednače svi stihovi. Ovdje prevagu može da odnese npr. ekvivalentna rima u paradigmi u nekom od narednih stihova. Ova pjesma je inače tonska sa nekoliko narušenih mjesta zbog čestih emfatičkih akcenata.

Novina je to da Karabegović varira broj slogova vrlo slobodno, tako da stih ima, doduše, tonsku osnovu ali je vrlo blizak slobodnom stihu, a često naglašava i posljednji slog i izvan katalekse npr.: || *kamen sam i led*; || *a ti nisi ne*.

U stihu preovladava jampska šema — | — | — | — | — — , iako je gledajući sam rječnik, tj. granice riječi najčešći raspored amfibrah + 2 troheja sa daktilskim završetkom. Ali akcenti na parnim slogovima daju jedan uzlazni ritam i ovdje se može legitimno govoriti o jampskom ritmu.

Sličan raspored je i u drugoj pjesmi ovog tipa *Na mjesečini*:

Ūmōrnī zrâci || blâgo ùmiru –
Pōšljednjī pōzdrāv || tihōj vĕčeri
Ândo mîra || krîlom máhnuo,
I òd tog jèdnog || tóplōg zámaha,
Ko tãnkō vĕlo, || vĕčer prŏzrãčna,
Nâ upòkojenū || zĕmlju spŭsti se.

Raspored akcenata u Karabegovićevim nesimetričnim desetercima (mjereno u pomenute dvije pjesme) je sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	17,2	83,8	3,2	86,0	4,3	84,9	3,2	80,6	4,3	8,6

Iz rasporeda se vidi jaka jamska tendencija stiha, tj. parni slogovi su ubjedljivo češće naglašeni, a neparni slogovi čine apsolutno slabo vrijeme stiha. Sasvim sporadično se naglašavaju i posljednji slogovi stiha.

U grupu silabičkih stihova spadaju još i simetrični osmerci kojih je Karabegović imao u 7 pjesama i oni imaju oblik klasičnog silabičkog osmerca. U njima je silabička struktura dominantna sa obaveznom cezuro na 4. slogu. Raspored akcenata je pretežno na neparnim slogovima, pa se može s pravom govoriti o 'trohejskom' osmercu, iako se, dakle, primarno radi o silabičkom stihu. Međutim, u umjetničkim pjesmama je najčešće vrlo teško povući jasnu granicu između silabike i silabotonike u simetričnim osmercima, jer pjesnici koriste, dakle, provjereni silabički okvir stiha i teže u njemu da ostvare određeni stopni raspored. Takva je npr. pjesma *U jednu spomenicu*:

<i>Jâ iskápìh ì tû čäšu,</i>	- - - -
<i>Zbôgom mòjē srēće dâni!</i>	- - - -
<i>Dôšäō je cínì vjêsnîk</i>	- <u>1</u> - - -
<i>Svòju žrtvu da sàhrani.</i>	- - - - -

Trohejski raspored je očit, a ritam se koristi i nenaglašenim dužinama na 'jakim' mjestima, iako se ne izbjegavaju ni 4-složnice sa akcentom na (slabom) 2. slogu.

Stihovi imaju u prosjeku 3-4 akcenta, a dosta rjeđe 2 akcenta, tj. po jedan u svakom polustihu kao u pjesmi *Prši, prši.: Nek nè vidim || gdje prèbiva*; ili u pjesmi *U spokojstvu: Mánite mell ne spòminjte*.

Pjesma *Što ste stídne* ima kombinaciju 8/6 sa strofičnom melodijom, što je poznati narodni razmjjer.

<i>Štò ste stídne u trävici,</i>	- - - - -
<i>Ljubičice plâve?</i>	- - - -
<i>Štò ste tùžnoll preklònile</i>	- - - - -
<i>Svòje čèdnē glâve?</i>	- - -

U ovakvim pjesama je i ritam znatno drugačiji i brži nego u čistim osmercima i one čine, zapravo, posebnu kategoriju.

Karabegovićev osmerac ima najčešće trohejski raspored akcenata sa svim elementima poznatim iz narodnog osmerca, te sa obaveznom rimom. Stih iskorištava svoju silabičku bazu, ali radi i sa akcentom iako na drugom planu. Tako da osmerac koristi i nenaglašene dužine, a nekada se vrše i dezakcentovanja, no svako odstupanje od trohejske šeme se neutralizira stabilnom silabičkom strukturom stiha, koja se nikad ne dovodi u pitanje.

Raspored akcenata u Karabegovićevim osmercima mjeren na primjeru 8 osmeraca je sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	66,1	30,2	61,8	-	87,5	11,8	83,3	-

Iz tabele se vidi da je preovladavajuća naglašenost neparnih slogova, ali se 2. slog relativno često naglašava. Ta slika se dobija zbog velikog broja četverosloznih riječi sa akcentom na 2. slogu. Taj broj je mnogo veći u 1. polustihu nego u drugom, a to dolazi otuda jer je stih rimovan pa u drugom polustihu češće dolazi raspored 2+2 nego samo jedna četverosložnica. Prosječan broj slogova po jednom akcentu u Karabegovićevim osmercima jeste 2,33 sloga po jednom akcentu.

Drugi stih po frekventnosti kod Karabegovića jeste jedanaesterac. Stih koji će uz dvanaesterac u sljedećim dvjema dekadama postati prestižan oblik u bosanskohercegovačkoj poeziji. Ovaj stih ima i kod Karabegovića pretežno jampski raspored akcenata. Međutim, silabička struktura je i u ovom stihu presudna i odlučujuća i za sam raspored akcenata. Naime, pošto je cezura nakon 5. sloga konstantna, onda imamo kombinaciju neparnosložnog 1. polustiha i parnosložnog 2. polustiha sa obično nenaglašenim posljednjim slogovima. Time se dobija uslov za jampski raspored polazeći od pravila da se stihovni ritam određuje od kraja stiha, a akcenti onda padaju na parne predzadnje (4. i 10.) slogove polustihova. Prvi polustih jedanaesterca je, budući da je tonski i da ima obavezno 2 akcenta, odlučujući za početak jampskog uzlaznog ritma. Međutim, postoji mogućnost da se ovaj polustih ostvari i kao: trohej + daktil, a drugi polustih je isti onaj 6-složni polustih kojeg imamo u nesimetričnom desetercu ili dvanaesteru, kod kojeg je čak i raspored akcenata skoro u potpunosti jednak i pokazuje uglavnom trohejski raspored.

Karabegović je očigledno težio tome da ostvari svoj jedanaesterac kao jampski stih. To se naročito vidi po pažljivom odabiru jampskih početaka. Npr. u pjesmi *Na ruševinama* imamo jampski raspored i dosljedne jampske početke kroz cijelu pjesmu:

<i>O, dâj mi rúku, dâ te vòdim túda,</i>	- - - - - -
<i>Tek čúvaj mì se , dâ mi ne pòsrnēš;</i>	- - - - - - -
<i>Gle, kâko bŕšljan / òbrastō je svùda!</i>	- - - - ⊥ - -
<i>Divòta sâmā kúđ god ókom svŕneš;</i>	- - - - - -
<i>Gle, lâki lâhor kòsicu ti glâdī!</i>	- - - - - - -
<i>I dâvolâsto ù njedra zàvīrī</i>	- - ⊥ - - - - -
<i>I óbraščīce tvòje vrēlē hlâdi</i>	- - ⊥ - - - -
<i>I òpet dâlje, nestâško òtpīrī.</i>	- - - - - - -

Svi do jednog stiha pokazuju jampske početke, a jampski raspored se održava i dalje uz ispomaganje nenaglašenom dužinom. U drugom polustihu je pravilnost dosta manja, a najčešće su naglašeni 6. i 10. slogovi.

Takva je i njegova poznata pjesma *Ja nisam ...*, koja ritmom i tonom neodoljivo podsjeća na Čatićeve potonje jedanaesterce (npr. *Ja n'jesam sanjar* i dr.):

<i>Ja nisam...</i>	
<i>Ja nísam nīkad vīd'ō vèdrā nēba,</i>	- - - - - -
<i>Tek crni óblāk viš' mene se vījē,</i>	- - - - - - -
<i>Ja ândeōskog nísam vīdō líka-</i>	- - ⊥ - - - -
<i>Sótōnā hōrda nà mene se smījē!</i>	- - - - - - -
<i>Ja nísam nīkad klōnuo ni pāo,</i>	- - - - - - -
<i>Jâ pod brēmenom tēškīm ne jāuknu;</i>	- - - - - - -
<i>Ja glēdam svòje nàmrštēno nēbo</i>	- - - - ⊥ - -
<i>I mīrno čekām grómovi da pūknu</i>	- - - - - - -

Ovdje imamo, također dosljedne jampske početke i dalje relativno dosljedan jampski raspored akcenata na parnim slogovima. Dva iktusa se ostvaruju pomoću nenaglašene dužine: u sintagmi *ja andeōskog* imamo dužinu na 4. slogu i ona ostvaruje iktus, a u posljednjem stihu 1. strofe pomjera se iktus sa akcenta na dužinu u riječi *Sótōnā* (G. Pl.).

Većina jedanaesteračkih pjesama kod Karabegovića ispjevana je katalektičkim stihom, tj. u kombinaciji sa parnim stihovima koji imaju muške završetke:

Izgnanik

Dâvno sam tvòje || òstavio gòre

I râvna pòlja –|| ótadžbîno, svè,

Zla kòb me dâvno || òtrgla od tēbe

I pòrušila || mòje zlâtne snè.

Ili u pjesmi *Pjesnik*:

Bi nôć,

Nad svijétom || pròstirō se mrâk

Namrgòdilo || čèlo se nebèsko,

Krvavōm sùzom || prosùzio svâk,..

Karabegovićeve težnja da ostvari jampske početke vidi se i po odabiru riječi. Mnogi stihovi počinju sa dezakcentovanom jednosložnom riječju: *ti izgubljen, ja evo; ti moje; ja tebi ...* Uglavnom i najčešće su zamjenice na početku stiha koje se i inače najlakše dezakcentuju zbog svoje male informativne vrijednosti, ukoliko stoje uz drugu zamjenicu ili naročito ispred glagola: *Ja nisam nikad ...*, kada je njihova informativna vrijednost najzanemarljivija. Međutim, imamo i slučajeva naglašavanja zamjenica na 1. slogu jedanaesterca, ako joj slijedi enklitika koja ne može ponijeti akcenat, čak i ako je na jakom vremenu, tj. parnom slogu : *Ti si moje ...*, a u posljednjoj strofi iste pjesme imamo 'pravilan' jampski raspored *Ti mòje svè si*, dakle, sa dezakcentovanom jednosložnicom. Zamjenice se, dakle, u jedanaestercima redovno dezakcentuju ispred glagola sa akcentom na 1. slogu, a ona zadržava svoj akcenat, ako iza nje slijedi neka enklitika ili prijedlog (*Ja pod ...*) ili neka druga neakcentogena riječ.

Dezakcentovati se može i svaka druga jednosložnica ako poslije nje dolazi višesložnica sa akcentom na 1. slogu: *sav život....*, u primjeru: *Tu bôg je....*, dezakcentuje se pokazna zamjenica, a imenica *bog* zadržava svoj akcenat. U pjesmi *Izgnanik I* imamo primjer: *Zla kòb me ...*; i ovdje preuzima akcenat 2. riječ, *Svo s`rce moje ...* itd.

U pjesmi *Izgnanik II* imamo dezakcentovanje zamjenice *S mog roda...*; u *Izgnanik III: Tvog blâgog...*; *Svu dúšu*, itd. Dakle, sve zamjenice na 1. slogu u jedanaestercu se vrlo lako dezakcentuju. Karabegović naglašava u ovoj pjesmi u jednom katalektičkom stihu posljednje slogove polustihova, tj. 5. i 10. slog: *I sloboda náš || ògrlila rôd*. Dok se naglašena jednosložnica na kraju stiha ima posmatrati kao katalektičan završetak 6-složnog polustiha i

kao takva pravilna, naglašena jednosložnica na 5. slogu je potpuno neočekivana i rijetka i po tradicionalnoj silabičko-tonskoj teoriji. Takav primjer u jedanaestercu je vrlo rijedak da ga se može zanemariti.

Raspored akcenatskih celina u jedanaestercima je u 1. polustihu najčešće 3+2, a najčešći raspored figura u 1. polustihu bio bi amfibrah + trohej, dok se u 2. polustihu nepravilno smjenjuju 2 i 3 akcenta i najčešće silabički raspored je 4+2. Drugi polustih se može interpretirati kao silabički šesterički (polu)stih kakvog naprimjer imamo u 2. polustihu junačkog desterca. Spajanje tonskog 5-terca i silabičkog 6-terca, daje stihu neparni silabički oblik što, ako se uzmu u obzir ženski završeci, rezultira akcentima na parnim slogovima.

Karabegović vrlo često pomjera cezuru u jedanaestercima i tu je on pravi pionir i začetnik slobodnog stiha u bosanskoj poeziji. Pomjeranje mjesta cezure je svojevrsan udar na metričko jedinstvo stiha, a do njega dolazi usljed konflikta između semantičke strane (emfatičkog naglašavanja) i ustaljene ritmičke šeme. To je postupak kojim će se u vezanom stihu služiti kasnije većina modernista: Šantić, Ćatić i Dučić, i dr. Ovaj proces će u kombinaciji sa tonskim stihom odvesti u slobodni stih.

Primjer pomjerene cezure kod Karabegovića imamo u pjesmi *Izgnanik V*:

Ne, nikad! // Môram skinut s rúku lânce.

U ovom primjeru imamo jednu interpunkcijski i semantički impliciranu cezuru na 3. slog, ali se poslije 5. sloga ostvaruje granica riječi pa se cezura može u skandiranju ostvariti i na 'kanonskom' mjestu.

U jedanaestercima se često ostvaruje sekundarni iktus da bi se ostvarila obavezna 2 iktusa u prvom polustihu ili pomoću dužine ili se ostvaruje prazna stopa koja se onda uzima kao druga 'akcenatska cjelina'. Npr. u pjesmi *Izgnanik III* u stihu *I plakao sam...* Imamo tipičnu sliku ostvarenja iktusa pomoću sekundarne dužine³⁵⁶ pa imamo *plàka+ôsam*.

Imamo nekoliko primjera emfatičkog naglašavanja, gdje imamo dva akcenta jedan iza drugog npr.: *Ne! ti si ...; jest, ti si ...* itd. Ovdje se može, a nekad i mora zadržati akcenat zbog semantičkih razloga, ali se u skandiranju vrši, ipak dezakcentiranje.

U pjesmi *Gospođici e.v. u spomenar* imamo primjer *I u srce mi*, što se može dvojako akcentuirati: *ì u srce mi*, tj. kao pirihijski (odnosno trohej) + daktil; ili pak kao *iùsr+cèmi* sa prenesenim akcentom na *u* i sekundarnim (metričkim) iktusom na *e*. Za jedanaesterac je

³⁵⁶ Pod sekundarnom dužinom smatramo duženje nekih vokala usljed određene konstelacije u stihu, na mjestima gdje u jeziku nemamo standardizovanu nenaglašenu dužinu.

običnije da ova sintagma dolazi u drugom navedenom obliku, da bi se ispunila jamska šema sa naglašenim 2. slogom.

Činjenica, da se jednosložnice na 1. slogu u jedanaestercima dezakcentuju, može se interpretirati silabičko-tonski kao težnja da se naglašavaju parni – jaki slogovi, a dezakcentuju neparni – slabi slogovi što generalno odgovara akcenatskoj slici. S druge strane može se datu pojavu tretirati kao čisti silabički fenomen po kome 1. polustih jedanaesterca teži tome da po svaku cijenu ostvari kombinaciju 2+3 (rjeđe) ili 3+2 (mnogo češće upravo zbog težnje pjesnika da ostvaruju jamske početke), i da se u takvoj silabičkoj konstelaciji kao sekundarna ostvaruje težnja pjesnika ka jamskom stihu – otuda toliki broj dezakcentovanih jednosložnica – koje onda sa sljedećom dvosložnicom ostvaruju amfibrašku figuru kojoj slijedi trohejska riječ na kraju polustih. Činjenica da se u ovom polustihu sporadično pojavljuju kombinacije 2+3, tj. trohej + daktil sa akcentima na neparnim-slabim mjestima u stihu, a da to ne remeti ritam pjesme upućuje na to da je silabički, kao i tonski princip (2 iktusa u 1. polustihu) dovoljan da se očuva ritam. Otuda mi imamo jednu komplikovanu situaciju kod određivanja prirode ovog stiha jer imamo u osnovi jedan silabički i tonski stih sa silabičko-tonskom namjerom pjesnika, što rezultira jednom mješavinom koja se može interpretirati na najmanje 2 načina. Silabotonika dolazi u obzir samo kao silabnotonički logaedski stih, tj. stih vrlo različitih stopa, kod kojih je onda vrlo teško uspostaviti neku zakonitost.

Raspored akcenata u Karabegovićevim jedanaestercima mjeren na primjeru 11 pjesama je sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
%	20,5	79,35	2,7	86,7	3,4	76,1	20,1	48,6	7,6	90,3	2,6

Tabela pokazuje ubjedljivu nadmoć naglašavanja parnih slogova, što upućuje na jamsko naglašavanje, sa izvjesnim odstupanjima u 1. stopama polustihova. Sporadično se naglašava posljednje slogove, a broj slogova po 1 akcentu u jedanaestercima je 2,43 sloga.

Samo jedna Karabegovićeva pjesma ima 12-terački stih, to je pjesma: *Plači moja dušo, plači:*

<i>Uzèšè ti ljúdi i mîr i spokòjstvo,</i>	– – – – – – – –
<i>Nàd tobòm³⁵⁷ je údes ùv'jek bìo jächì;</i>	– ⊥ – – – – –
<i>Uzèšè ti ljúdi svè što ùzet mògū:</i>	– – – – – – –
<i>Plächì, mòja dúšo, plächì</i>	– – – –

³⁵⁷ Ovdje bi se moglo izvršiti i naglašavanje bez prenošenja akcenta na proklitiku: *nad tóbom je.*

Pjesma ima kombinaciju sa simetričnim 8-ercima koji se pojavljuju u završnim stihovima sva 3 katrena. Cezura se ostvaruje dosljedno na 6. slogu osim, naravno u završnim osmercima. Raspored akcenatskih cjelina je tipičan sa najčešćim parnosložnim dvosložnim cjelinama ili rasporedom 4+2 ili 2+4, a oblik 3+3 dolazi samo 2 puta.

Raspored akcenata u pjesmi ima sljedeću sliku:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
%	50,0	50,0	41,66	0	100	0	66,66	25,0	55,55	0	100	0

Raspored akcenata pokazuje relativnu trohejsku tendenciju, a samo su 5. i 11. stihovi naglašeni 100%. Osim prvih stopa u polustihovima, svi parni slogovi (4., 6., 10. i 12.) su apsolutno nenaglašeni.

Kao što se u 11-ercima mnogo češće vrši dezakcentovanje u 10-ercima, 12-ercima, a i 8-ercima (dakle, svim parnosložnim cjelinama) je češće naslanjanje određene jednosložnice na sljedeću višesložnu riječ pod uslovom da ova ima akcenat na drugom slogu. Takav oblik uvezivanja jednosložnica u parnosložnim cjelinama ima i Karabegović, npr: *Rôd slo/vênstva; žâr pla/màsa...*, čime se ostvaruju dvije dvosložne cjeline – najčešće, naravno, 2 troheja. Time se ostvaruje, zapravo, jedan stopni, silabičko-tonski princip cijepanja riječi na stope, kao ritmički relevantne cjeline.

Dalji primjeri: *Pûn gorčine* u pjesmi *Brat sestri*; ili u *Jovanu Dučiću: Svôm jedîncu; Znôj prócûri* – ovdje se prenosi akcenat na dužinu, a to se često događa i zbog rime. Tako npr. u pjesmi *Đul miriše* u 12. stihu imamo na kraju stiha riječ *pròbudi* koja se rimuje sa *grudi*, pa se očekuje da se akcenat, tj. iktus retroaktivno prenese na slog sa dužinom.

U pjesmi *Poklonstvo: Iz vidika; Sâd cjêlîva* – ovdje bi se trebalo dezakcentovati riječ *sad* zbog toga što joj slijedi višesložnica trosložnica, a trosložnica se rijetko, zapravo skoro nikad ne dezakcentuje u takvom slučaju, a u sljedećem rimovanom stihu imamo isti slučaj *gdje prebiva*. Tako da se na oba primjera mora primijeniti isti princip.

U pjesmi *U jednu spomenicu: Dân spokòjstva, Jâ iskòpah*. Itd.

Dakle, zamjenice i prijedlozi se lako dezakcentuju, kao i brojevi, imenice se dezakcentuju ako stoji jedna naglašena jednosložnica ispred višesložnice kojoj je naglašen prvi slog. Pri tome je kvalitet akcenta nevažan, tj. dezakcentuju se dugi akcenti isto kao i kratki bez obzira što im slijedi neki kratak akcenat. Ima, doduše, i slučajeva gdje se teško može dezakcentovati neka jednosložnica pod dugim akcentom ako je dvomorna a uz to još i logički naglašena (*Sjâj râskoš..*).

U kategoriju tonskih stihova kod Karabegovića spadaju osim lirskog desterca koga smo gore pominjali još i 6-iktusni tonski stihovi, koje smo nazvali tonskim heksametrima. Njih ima Karabegović u samo 3 pjesme i to po jednu u 14-ercima, 15-ercima i 16-ercima.

Sve tri ostvaruju po 6 iktusa i sa stalnom su cezurom na sredini, nakon 7. ili 8. sloga. Broj slogova varira slobodno i uloga broja slogova je sekundarna, kao i mjesto akcenta. Ima stihova sa naglašenim posljednjim slogovima u obliku naglašenih jednosložnica ali to nije obavezno. Osnovni ritmički faktor je broj iktusa. Takva je 16-teračka pjesma *Sudbina ljudi*:

*Prohújali / dùgi / vjêci, || zäborāv ih / skriö tâvni,
Ìščeznuli / čäsi / srèće – || žârke/ srèće / dâni / slâvni!
Pròtjecāo / ljùdskī / život || ko vâlovi / bùrnīh vōda,
Vasiōna / tītrala se || sa súdbinom /ljùdskog / rōda.*

Kao što se vidi u svakom stihu se ostvaruje 6 iktusa sa izuzetkom 4. stiha, gdje imamo u 1. polustihu umjesto 3 samo 2 iktusa. Međutim, ritam se ispomaže svim raspoloživim sredstvima, tako da se ovdje može ostvariti prazna stopa (koja se interpretira kao trohej), koja ostvaruje potrebni 3. iktus, dok u prethodnim stihovima imamo nenaglašene dužine koje se pojavljuju na nekoliko mjesta, ali ne ostvaruju iktuse, nego se preko njih prelazi.

Takođe 6-iktusna je i 14-teračka pjesma *Jesen*:

*Pòmalo / vjêtar / strúji || kroz gúste / gòlê / grâne,
Oštrīnom / líce / pâli, -|| pōzdrāv / sjèvernē / strâne.
Ūmīlno / nèkad / dùne || ko lähor / prōljeća / sjètna,
Kad rúmēn / pùpōljke / ràzvijā, || rōsnoga / vrtíca / cvjètna.*

Karabegović ima i jednu pjesmu u slobodnom stihu. To je pjesma *Jednom djevojčetu*:

*Ja hòću da čěžnēm – čěžnja je slätka,
A cīlj je živòta - smrt;
Ja hòću da gīnēm i da izgorīm
Za tvòjim pōljupcima –
Na svjêtu nēma ništa mìlije,
Od slätkē čěžnje i od ūzdisāja.
Ja hòću u čěžnji da strätim
I da ūzdišēm. . .
Od žârkē želje da ùmirēm*

Mi ovdje imamo pravi slobodan stih sa potpuno novim kvalitetom u odnosu na dotadašnju poeziju vezanog stiha. Stihovi su različite silabičke strukture uz labavu tonsku povezanost i strukturiranost akcenata, preovladavaju 4-iktusni i 3-iktusni stihovi. Red riječi je često stilski i ritmičko-semantički markiran. Npr. u 2. stihu *A cilj je života smrt*. Ovdje imamo enklitiku u prepoziciji, a naglašenu jednosložnicu *smrt* vrlo označeno u postpoziciji da se naglasi opozicija život-smrt, u kojoj i red riječi treba da ikonografski označi 'trijumf' smrti nad životom, što se uklapa apsolutno u tematsku i ideološku opredijeljenost Karabegovićeve poetike.

Strofa i rima nisu kod Karabegovića tako dosljedne kao kod potonjih modernista .

Karabegović se najčešće služi katrenom, ali ima i priličan broj (7) nestrofičnih pjesama.

4 pjesme su napisane u sonetu. Tako Karabegović, koji umire 1900. godine, spada među prve bosanskohercegovačke pjesnike koji se služe formom soneta. (Kranjčević je imao još u *Bugarkinjama* sonetni vijenac, ali ga kasnije ne koristi, Šantić piše prvi sonet već 1897., ali će se njime sistematskije služiti tek od 1905., Riza-beg Kapetanović imao je 2 soneta, Milaković nekoliko soneta i 1 sonetni vijenac, a Bašagić se uopšte ne koristi sonetom).

Rime su kod Karabegovića slabo razvijene. On ima pretežno rimu ABCB u 19 pjesama, u 7 pjesama ima ukrštenu ABAB rimu, a u samo jednoj pjesmi obgrljenu ABBA. Rimu AABB ima u 10 pjesama, a u 4 pjesme koje nisu strofične ima rimu AABBC.

Jedna pjesma (*Kad se vrati*) nije rimovana, ali ima na kraju svake strofe refren koji se uvijek ponavlja. Nekoliko pjesama imaju refrene na kraju strofa , npr. *Kad se spusti*:

Kād se spústī blâgō vĕčĕ
I òbgrlī tìhĕ râvni,
Nĕbom zvĕžzde zatrepĕre
Kād se spústī blâgō vĕčĕ...

Svih pet strofa imaju u posljednjem stihu refren, odnosno isti početni stih *Kad se spusti blago veče*.

Soneti kod Karabegovića imaju sljedeće rime:

I katren: 2 pjesme imaju ABBA, a 2 pjesme ABAB,

II katren ima, takođe u po 2 pjesme obgrljenu CDDC i u 2 pjesme ukrštenu CDCD rimu.

I. tercine imaju u po 2 slučaja rimu EFG i EFF,

II. tercine imaju u 2 pjesme rimu EFG, a druge dvije EGG.

4.10. Jovan Dučić

Jovan Dučić je objavio prvu zbirku *Pjesme* 1901. godine u Mostaru, ali se javljao u književnim časopisima već od 1896.

Prvu zbirku sačinjavale su mu pjesme koje je povremeno objavljivao, ali i neke nove pjesme pisane u Ženevi. Sljedeće dvije zbirke objavio je 1908. i 1911. u Beogradu. Godine 1929. objavio je *Sabrana dela* u dvije knjige i izabrao pjesme od kojih mnoge nisu bile u nekim izborima, a nedostajale su i neke pjesme koje je B. Popović objavio u svojoj glasovitoj *Antologiji*. Konačno, pred samu smrt 1943. godine Dučić je objavio posljednju knjigu pjesama pod naslovom *Lirika* sa 22 pjesme.

U pola vijeka pjesničkog djelovanja Dučić se okušao u raznim metrima i imao pravu evoluciju metričkih oblika. No, Dučić se, uprkos opštem kretanju novoštokavske poezije ka slobodnom stihu do kraja služio vezanim stihom, izuzimajući naravno ciklus pjesama u prozi. Dučić je stalno radio na svojim pjesmama. Tako su mnoge njegove pjesme doživjele različita izdanja, od kojih je pjesnik ono u *Sabranim delima* (1929.) želio da bude 'konačno'. Tako je poznata pjesma *Zalazak sunca* doživjela tri verzije. Prvu u zbirci *Pjesme* 1901., drugu u „SKG” 1903. i konačno treću u sabranim djelima 1929. Pa se čini kao da je pjesnik svo vrijeme pisao jednu jedinu knjigu pjesama.

Dučić je vrlo rano u srpskoj književnosti prihvaćen i etabliran kao pjesnik artista, koji je zajedno uz Rakića predstavljao među modernistima autora sa najizgrađenijim vezanim stihom. U prilog ovome govori i činjenica da je Popović u svoju *Antologiju* modernog srpskog pjesništva uvrstio čak 33 pjesme Dučića i imao o njima visoko mišljenje.

Nerijetko je, međutim, Dučić bio i meta nepovoljne kritike, kao one Matoševe u kojoj mu Matoš prigovara da je njegova poezija, naročito ljubavna, „nedoživljena“, a u prikazu Popovićeve antologije smatra Matoš njegov stih nepravilnim i „sa lošim rimama“.

Dučićev stih je u cjelini gledano ipak pomno rađen, a različite verzije istih pjesama pokazuju koliko je on uporno radio na metričkom obliku svojih stihova. On je vodio računa o svojoj tehnici više nego mnogi drugi pjesnici toga doba, što naravno ne znači da nije imao neritmičnih i metrički manje uspješnih stihova. Dučić obavezno ima rimu koja nije uvijek „čista” u pogledu prozodijske njene strukture. Tako Matoš u pomenutom prikazu *Antologije* govoreći o Dučićevoj rimi konstatuje da se kod njega „trohej [se] redovno nepravilno sriče sa daktilom.”³⁵⁸

Dučić se u svojoj ranoj fazi po vlastitom priznanju ugledao na V. Ilića, ali i na Zmaja, pa i na svog starijeg savremenika i suurednika mostarske „Zore” popularnog Šantića. Te su sličnosti

³⁵⁸ A. G. Matoš, „Srpska lirika antologija”, *Sabrana djela, Kritike*, str. 175.

i uticaji očitiji na metričkom planu nego na tematskom. Dok je Šantić cijelo vrijeme ostao u bliskom kontaktu sa 'narodnim' temama, Dučić je tipičan modernista.

Dučićev stih radi sa više metričkih oblika. U početku je pjevao nerijetko jedanaestercem, kao uostalom i Šantić i drugi romantičari i postromantičari, ali je definitivno njegov primarni stih (postao) simetrični dvanaesterac. U *Sabranim djelima* je taj odnos ubjedljivo na strani dvanaesterca u odnosu na druge stihove.

Gledajući njegovo cjelokupno pjesništvo mogu se uočiti dva osnovna metra:

a) dvanaesterački trohejski stihovi i b) skupina tonskih stihova, tj. stihova kod kojih je dominantan broj iktusa nad njegovim stopnim ustrojem, kao i rjeđi „jampski“ jedanaesterački stihovi.

U Dučićevim *Sabranim Delima* koje smo ispitali (izdanje 1989., Bg.-Sa.) ima ukupno 187 pjesama izuzimajući pjesme u prozi. Od tog broja su ubjedljivo najzastupljeniji dvanaesterci. Njih ima u 135 pjesama ili 72,19%. Jedanaesteraca ima u ovim sabranim djelima svega 5 pjesama, iako to nije ukupan broj jedanaesteraca koje je Dučić napisao. Drugi stih po frekventnosti kod Dučića jeste deveterac. To je tonski (jampski) stih kojim se Dučić služio naročito u posljednjoj svojoj zbirci *Lirika* (1943.). Ovim stihom je ispjevao 27 pjesama, a 3 pjesme imaju kombinaciju ovog tonskog deveterca sa katalektičkim stihom sa muškim završetkom, odnosno 8-mercem, i jedna pjesma ima kombinaciju 9-terca sa tonskim sedmercem. Ukupno ima, dakle, 31 deveteračku pjesmu ili 16,60%.

Lirskih deseteraca, odnosno simetričnih deseteraca koji su, takođe tonski stihovi sa stalna 4-iktusa ima Dučić u *Sabranim djelima* u svega 8 pjesama.

U kategoriji tonskih pjesama ima Dučić još i 4 pjesme u tonskom 3-iktusnom 8-mercu.

Dvije pjesme su ispjevane u tonskom (jampskom) sedmercu (to su pjesme *Sunce* i pjesma *Noć*). Jedna pjesma ima takođe tonski akcenatski metar i to u 5-iktusnom 13-tercu, to je pjesma *Bogu*.

Iz ovog statističkog pregleda se vidi da Dučić (skoro) nema pjesama ispjevanih tradicionalnim silabičkim metrima: simetričnim trohejskim 8-ercima i nesimetričnim 10-ercima. Samo dvije takve pjesme jedna u osmercu i jedna u desetercu mogu se naći u *Sabranim djelima* kao pravi izuzetak. S druge strane ubjedljivo je najzastupljeniji osnovni Dučićev stih- dvanaesterac, a osim 12-terca svi su ostali stihovi tonskog (akcenatskog) metra, tj. metra u kome je uvijek stalan broj iktusa, sa mogućim odstupanjima u silabičkoj strukturi. Međutim, kao što ćemo vidjeti kod Dučića su ta odstupanja nekad minimalna pa se ovaj tonski stih vrlo često teško može razlučiti od pravog silabičko-tonskog stiha.

Dvanaesterac je, dakle, definitivno najučestaliji Dučićev stih i stih u kome se Dučić bez sumnje najlakše kreće.

U metričkoj terminologiji dvanaesterac se obično interpretira kao trohejski stih. Dvanaesterac, budući da ima vrlo strogu silabičku strukturu sa stalnom cezuru na 6. slogu, lebdi između silabičke i silabičko-tonske interpretacije. Naročito je uočljivo kako se ti 'trohejski' dvanaesterci kvare kada im Dučić svjesno pomjeri cezuru, koja je tada semantički uslovljena i povezana sa opkoračenjem. Tu se najbolje vidi koliko ritam ovih pjesama počiva na silabičkoj strukturi stiha i njegovom „fraziranju”, a ne na samoj izmjeni jakih i slabih slogova.

Akcenti padaju najčešće, doduše, na neparne slogove i koji čine jako vrijeme stiha, ali se ritam ne kvari po svaku cijenu ako neki akcenat padne na parni slog. Najčešće je Dučićev 12-erac popunjen parnosložnim cjelinama 2- i 4-složnicama, a posljednji slogovi su polustihova su uvijek nenaglašeni. Kao primjer možemo navesti pjesmu *Refren*:

<i>Snévaj, da ùvidiš da prólazni snõvi</i>	2+4 4+2
<i>Još nâjbliže stõjē póstojānoj srēci;</i>	4+2 4+2
<i>Da nè pitaš nìkad, zâšto jâdi õvi,</i>	4+2 2+2+2
<i>A ne kõji drúgī, a ne kõji trēci.</i>	2+2+2 2+2+2
<i>Ljúbi, ljúbi sílno, ùvek istòvetan,</i>	2+2+2 2+4
<i>U ljúbavi sãmo tî ceš jãsno znãti:</i>	4+2 2+2+2
<i>Kãko mãlo trēbã da se bùde srētan,</i>	2+2+2 2+2+2
<i>I stõ púta mãnjē da se vēcno pãti.</i>	2+2+2 2+2+2
<i>I ùmri, da spãseš vërovãnje čistõ,</i>	3+3 4+2
<i>Dã si kãd god stão pred ìstinom gõlom:</i>	2+2+2 4+2
<i>Ā da u žìvõtu nìsi jèdno ìstõ</i>	2+4 2+2+2
<i>Jèdnom zvão srēcom, a drúgī put bõlom.</i>	2+2+2 3+3

Mi vidimo da je u ovoj pjesmi cezura uvijek na kanonskom mjestu na 6. slogu. Pjesma ima 60 akcenatskih cjelina, od kojih su 2-složnice ubjedljivo najčešće i ima ih 46, zatim dolaze 4-složnice ima ih 10, a na kraju dolaze 3-složnice ima ih samo 4. Već iz ovoga pregleda inventara akcenatskih cjelina u stihu može se naslutiti trohejska tendencija stiha. U samo jednom stihu (posljednji stih 2. strofe) imamo jednu jamsku figuru unutar dvosložne cjeline

(I sto). Broj akcenata i iktusa se ne podudara sa brojem akc. cjelina, jer u jednom stihu imamo 4-složnu akc. cjelinu, kojoj prethodi prijedlog koga se može naglasiti (*I da u životu*). U pjesmi su i još tri 4-složne riječi koje imaju nenaglašene dužine koje ostvaruju iktus: *postojanoj; istovetan i verovanje*.

Pjesma inače pokazuje tipičan Dučićev dvanaesterac sa sljedećim rasporedom akcenata:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
58,33	41,66	58,33	8,33	91,66	0	75,00	25,00	75,00	0	100	0

Imamo nadmoć naglašavanja neparnih nad parnim slogovima, međutim, taj raspored je uočljivo pravilniji u drugom polustihu nego u prvom. U prvom je polustihu taj raspored šarolik i samo je 5. slog dosljedno naglašen, tj. stopa pred cezurom. U stihovima 3., 6., 8., 9., i 11. imamo amfibraške (riječi) početke, u stihovima 4., 5., 7., 10., 11 i 12. trohejske, i u jednom stihu imamo daktil + amfibrah. Tako da početak stiha ne daje trohejsku bazu, nego je tek daje posljednja stopa polustiha, ali i od toga su 5 iktusa u amfibrahu, što sve skupa daje prvom polustihu uzlazni ritam, tako da se ritam na horizontalnom planu, doduše održava silabičko-tonskom strukturom ali polustihova, dok se na vertikalnom planu stiha ritam održava, zapravo silabičkom strukturom. U sonetu *Povratak* imamo isti slučaj :

Vrâtiće se òpet || kâda líšće pâne, | - - - | - || | - | - | -
Kad zàplaču hlâdni || vētri ōbalâma, - | - - - | - || | - | - | - ⊥ -
Kâo ūspomena || na pŏmrle dâne, | - | - - - || - | - - | -
Bléda i u crnom, || jâvićē se nâma. | - - - - | - || | - ⊥ - | -

Njên će mîrnī kŏrak || da žâlosno prâti | - | - | - || - | - - | -
Šûm jēsēnjih vŏda. || No sēnka što mrâči - | - - - | - || - | - - - | -
Mrâmornŏ joj čēlo, || nîko nēće znâti | - ⊥ - | - || | - | - | -
Otkûda je pâla || i štâ òna znâči. - | - - - | - || - | | - | -

Ko dŭša jēseni, || kâd nam prîđe tâda, - | - | - - || | - | - | -
Ìspuniće strêpnjom || nèkog mîrnog jâda | - - - - | - || | - | - | -
Nâs, i hlâdne vrte, || i prîrodu bŏnu. | - | - | - || - | - - - | -

À kad stâri klâvîr || dirne rúkom lâkom, | - | - | - || | - | - | -
Bîćē zvŭci crni: || čîniće se svâkom | - | - | - || | - - - - | -
Kâo da prâh nŏći || pâda po salŏnu. | - - - | | - || | - - - - | -

Raspored akcenata po slogovima u pjesmi izgleda ovako:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
56,25	25,0	31,25	12,5	75,0	0	56,25	25,00	43,75	0	100	0

Tako imamo jednoznačno naglašenu trohejsku tendenciju, tj. naglašavanje neparnih slogova, ali ni ovdje ni u kom slučaju i trohejske stope. Nijedan stih nema dosljedno ostvarenu trohejsku šemu, ali je trohejska tendencija ostvarena zahvaljujući granicama riječi i ostvarenjem posljednjih stopa u polustihovima. Interesantno je da je osim posljednjih slogova i 10. slog u obje pjesme apsolutno nenaglašen i čini apsolutno slabo mjesto stiha, dok su ostali parni slogovi relativno često naglašeni. U drugom stihu 2. katrena imamo zbog naglašene jednosložnice dva uzastopna akcenta, ali ga stihovna melodija zbog silabičke strukture ne dozvoljava i teži da se ostvari struktura 4+2, pa se riječ *šum* u skandiranju dezakcentuje. Međutim, zbog semantičkih razloga ova je jednosložnica emfatički naglašena. Dučić je, iako dosljedan predstavnik vezanog stiha, pravi majstor u stvaranju takvih naboja pomoću emfatički naglašanih jednosložnica koje se ostvaruju ispred neke višesložnice naglašene na 1. slogu.

U navedenoj pjesmi imamo više-manje dosljedan raspored akcenata na neparnim slogovima, ali uz veliku mješavinu stopa. Tako da se iz samog rasporeda akcenata ne može uvidjeti zašto je ritam očuvan uz prisustvo tako različitih stopa, odnosno uprkos velikoj mješavini stopa – rečeno Košutićevim rječnikom. Ritam se čuva najprije zahvaljujući stabilnoj silabičkoj strukturi i stihovnoj melodiji (sa cezurom kao vrhom) koja ritam podržava uvijek onda kada raspored akcenata nije u skladu sa šemom. Raspored akcenata i stopa u Dučićevim 12-ercima je na nivou polustiha kompatibilan, dok na nivou stiha dolazi do razmimoilaženja tih jedinica, pa imamo trohejski raspored akcenata, ali ne i trohejske stope.

U stihu se ostvaruje alternacijski ritam sa određenim brojem iktusa (ne manje od 2 i ne više od 3), tako da nije dozvoljen spondej, tj. ne dozvoljavaju se dva uzastopna akcenta, nego se naglašene jednosložnice dezakcentuju, osim ako su emfatički naglašene. A s druge strane nisu dozvoljena više od 3 nenaglašena sloga u okviru jednog polustiha i tada se ostvaruje kombinacija daktil + amfibrah (| — — — | —).

U svim 12-ercima kao i u nesimetričnim (4+6) desetercima ili simetričnim (4+4) osmercima ostvaruje se, dakle uvijek veliko miješanje stopa, koje samom ritmu ne smeta ali često vodi ka napetosti dvaju sistema silabičkog i silabičkotonskog. Ovo se najbolje vidi na primjeru 4-složnica. Svuda tamo gdje imamo 4-složnicu u 6-složnom polustihu njoj slijedi (ili joj

prethodi) jedna dvosložna riječ. U silabičkom stihu to je normalna (metrička) figura, međutim u silabičko-tonskom stihu se postavlja pitanje kako se takve riječi trebaju metrički interpretirati. U onim stihovima koji imaju datu 4-složnicu sa akcentom na 2. slogu imamo nužno 2 amfibraha, npr.: *da žalosno prati* (— | — — | —).

U tradicionalnom silabičko-tonskom rječniku to su dva amfibraha. Ako bi se, međutim, pomenutu figuru izrazilo antičkim stopnim rječnikom i pri tom se vodila računa o granici riječi koja se u izgovoru realizuje onda bi to bili *peon II + trohej* i to bi onda više odgovaralo stvarnom stanju jer je u silabičkom smislu za očuvanje metra dovoljno da se ne narušava parnosložna struktura 4+2, tj. granica riječi se nameće kao metrička granica među metričkim figurama, a koja je naročito jako implicirana snagom stalne cezure kao stalne granice u stihu. Jer nema niti jednog stiha gdje bi cezura sjekla riječ, nego se u najgorem slučaju pomjera cezura. Prema tome šema rasporeda akcenata nam pokazuje opštu tonsku tendenciju, ali ne izražava obavezno i potpunu ritmičku sliku stiha (koja zavisi i od toga da li se raščlanjavanje jezičkog materijala odvija stopno ili na osnovu akcenatskih cjelina).

Osim toga silabički i silabičko-tonski stihovi koji imaju pomjerenu cezuru rezultiraju aritmijom bez obzira na raspored akcenata. Ovdje je jedino izuzetak jampski jedanaesterac, koji je jedini fleksibilan i ne pokazuje aritmiju ako se cezura pomakne sa 5. sloga na 4. slog, ako je taj 4. slog naglašen. Tako da je silabička struktura stiha preduslov ritmičnosti i dvanaesterca, koga možemo posmatrati i kao silabičko-tonski stih zbog čestog narušavanja granice riječi kao granice metričkih figura, ali je njegova silabotonika vrlo daleko od silabotonike jedanaesterca. Jedanaesterac u gradnji ritma mnogo više radi sa akcentom nego dvanaesterac. Pomenute odnose nalazimo u većini Dučićevih dvanaesteraca, a i raspored akcenata je uglavnom sličan, npr. u pjesmi *Pesma*:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
75,00	25,00	58,33	8,33	75,00	0	66,66	33,33	50,00	8,33	100	0

Vidimo da je samo 11. Slog naglašen 100% , 1.i 5. slogovi su naglašen po 75%, dok ostali neparni slogovi imaju samo relativnu naglašenost. Parni su slogovi slabo vrijeme stiha, a odstupanja su veća samo u prvim stopama polustihova.

I ovdje kao i u većini simetričnih dvanaesteraca imamo pretežan trohejski raspored akcenata, a da se trohejska stopa u cijelom stihu ne ostvaruje niti jednom. No, ritam se ipak ostvaruje i teži raščlanjavanju materijala na dvosložne i trosložne figure, odnosno stope koje ne vode uvijek računa o granici riječi. I to je dovoljan razlog da ovaj ritam proglasimo silabičko-tonskim, jer se granica riječi kao silabički kriterij poništava stopnim principom, iako se dakle

ne ostvaruje na nivou stiha neki stabilan raspored da bismo mogli govoriti makar o *logaedskom* stopnom stihu. Taj se princip može zorno vidjeti na primjerima dezakcentovanih jednosložnica na parnim slogovima tipa: *Trâžiću / svoj úsud* || *za nõvã / vremèna*,
Gde bêšë / kraj bòla || *gdë polčètak / srëce*.

U drugom primjeru imamo dezakcentovanje priloga *gde* i riječi *kraj*, da bi se ostvarila 2 amfibraha u prvom polustihu, a u drugom polustihu imamo tipično povezivanje priloga *gdje* koji se i inače lako veže uz ortotoničke riječi. Ali ovdje taj prilog ostvaruje iktus da bi se ostvarila trohejska šema: *gdepo + četak + sreće*. I ovakvi primjeri upućuju jednoznačno na alternacijski silabičko-tonski princip, koji se ostvaruje u okviru jednog polustiha.

Ovakva povezivanja su tipična za Dučićev silabičko-tonski stih. Ali smo vidjeli da se ta silabotonika odvija na nivou polustiha, dok na nivou stiha vlada ipak uvijek silabika sa stalnim brojem slogova, stalnom cezuroom koja nije uvijek na kanonskom mjestu, ali sa obaveznom granicom riječi na 6. slogu što omogućuje da se na tom mjestu prelomi intonacija i kad ce cezura iz semantičkih razloga pomjera.

Tako se silabotonika Dučićevog dvanaesterca obično ostvaruje samo na nivou polustiha, a ispomaže se uvijek iznova silabikom.

Osim troheja najčešća figura Dučićevog dvanaesterca je svakako amfibrah. Takvi stihovi imaju obično uzlaznu melodijsku liniju, a amfibraški raspored mnogo je češći u prvom polustihu.

Zbog ove jake silabičke strukture i različitih stopa unutar dvanaesterca svrstao je Košutić veliku većinu Dučićeve poezije u „pomiješanu metriku” ili je proglasio za aritmiju. Jer silabičko-tonska analiza sama ne može da objasni relativno veliku ritmičnost stiha uz toliku 'mješavinu' stopa. Najisrcpniju analizu Dučićevog dvanaesterca na silabičko-tonskoj osnovi dao je Leon Kojen u svojoj knjizi *Studije o srpskom stihu*³⁵⁹. Kojen se naročito opširno zabavio određivanjem jakih i slabih slogova, a s tim u vezi u Dučićevim dvanaestercima i sa fenomenom raspodjele jednosložnica i opkoračenjem. Međutim, uprkos interesantnim nalazima, Kojen uspijeva da objasni silabotoniku samo pod uslovom da generativnim principom donosi uvijek iznova dopunska pravila i uslove za svakog pjesnika ponaosob, tako da se u masi pravila gubi suština samih pravila te 'silabotonike'.

³⁵⁹ L. Kojen, *Studije o srpskom stihu*, Sremski Karlovci, 1996.

S druge strane mora se reći da postoji također i veliki broj pjesama gdje je naprosto očito koliko sam pjesnik teži da ostvari određeni „stopni” ritam i gdje se olako prelazi preko granice riječi, i u tim pjesmama možemo doista govoriti o silabičko-tonskom principu u stihu, iako je metrička šema nedosljedno sprovedena. Tako imamo često veliku mješavinu stopa, ali možemo te stihove svrstati u silabotoniku po osnovnom alternacijskom principu, iako su, dakle, jedine metričke 'konstante' silabičke.

Da se dvije stopno različite vrste polustihova međusobno vrlo ritmično kombinuju poslije cezure, omogućava silabička simetrična struktura stiha, koja je obično očuvana (izuzimajući pjesme tipa *Zalazak sunca*, tj. pjesme koje imaju čestu kombinaciju 12-terca i 11-terca).

U pjesmi *Zalazak sunca*, koja je najprije bila ispjevana u kombinaciji dvanaesterca i jedanaesterca imamo u konačnoj verziji samo 3 jedanaesterca. Ova popularna Dučićeva pjesma je na neki način paradigmatična za cijeli Dučićev metrički razvoj. To jest ona zorno pokazuje kako se Dučićev metrički repertoar s početka 20 vijeka kretao od jedanaesterca ka dvanaesteru. Pjesma je bez sumnje vrlo ritmična, ali su preko nje obično brzo prelazili većina metričara. Vjerovatno je razlog velika metrička šarolikost koju pjesma nudi. To je ujedno i osnovni problem naše metrike, što imamo ritmične stihove, čija se šema ne uklapa u kalup silabičkotonskih mjerila.

Zalazak sunca

(Verzija pjesme iz knjige *Pjesme*, Mostar, 1901.)

Još bākrenō nēbo || u visìni sija,
I crvènī rjêka || od vèčernjēg žāra:
Još pòdmūkli pōžar || kāo da izbija
Iz crne šūme || stārih četinára.

Nēgdje dalēko || čūje se gdje hūktī
Vodèničkī tōčak || pròmuklījem glāsom;
Àl nad dolìnama || dōk još nēbo búktī,
Cvjēt vódeni vēc je || zāspō nad tālasom.

Òpet jèdno vēcē ||... I mēni se činī
Nēgdje dalēko, || prèko trīju môra,
Pri zālasku súnca, || u prvoj tišini,

Túžna u sjênci || smäragdovih gòrā-

Bljêda ko Âñdeo, || nêpoznāta žëna,

S krúinom i u sjâju, || sjêdī, mìslec nā me...

Têška je, bèskrajna, || vjêčnā túga njêna

Na dómaku nòci, || tišine i tâme.

U posljednjoj verziji pjesme u *Sabranim djelima* su jedanaesterci većinom zamijenjeni dvanaestercima. Raspored akcenata u pjesmi je sljedeći :

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
40,63	57,28	28,13	18,75	75,00	9,38	68,75	21,88	31,25	18,75	78,13	0

Iz tabele se vidi da su pretežno naglašeni neparni slogovi, ali je ta naglašenost manja nego u ostalim dvanaestercima. Mnogo je veći broj naglašenih 2. slogova, tj. 'jampskih' početaka, a zbog jedanaesteraca često je naglašen i 6. slog.

Od svih granica riječi poštuje se jedino cezura, kao neprikosnovena granica. U jedanaestercima na 5., a u dvanaestercima na 6. slogu. Nema kod Dučića niti jedan dvanaesterac koji ne bi imao jasnu granicu riječi poslije 6. sloga, čak i kada je cezura pomjerena. Silabički se princip očituje na nivou stiha u njegovoj silabičkoj strukturi, a silabotoniku imamo kao vladajući princip na nivou polustiha. Silabička struktura sama po sebi ne predstavlja neki problem, osim kad je se pomjeranjem cezure ili skraćivanjem/produženjem stiha naruši. Mnogo veći problem predstavlja objasniti silabičko-tonske zakonitosti ovog stiha.

Tako u pomenutoj pjesmi nemamo neku dosljednost u stopnoj raspodjeli, a imamo 144 akcenatske cjeline (ovaj termin upotrebljavamo ovdje kao broj iktusa) i sljedeći raspored figura: Trohej se pojavljuje 62 puta (+5 (4 prazne stope realizovane kao trohej i 1 dužina realizovana kao trohej)), amfibrah 57 puta, daktil 24 puta i jamb samo jednom.

Samo su 2 stiha ostvarila trohejsku šemu 100%.

Tako se može konstatovati da pjesma ima češće 'jampski' početak nego trohejski 18:14, no to ne škodi ritmu, a osnovno pravilo o nenaglašavanju posljednjeg sloga se, naravno, poštuje. Interesantno je da pjesma ima češće trosložne nego dvosložne figure što se u jednom parnosložnom stihu ne bi očekivalo. Omjer je 81:63 u korist trosložnih, od kojih je amfibrah duplo češći od daktila, što pjesmi daje dojam uzlaznog ritma. Takav ritam je ponekad iniciran i u pomjerenom akcentu riječi.

Ritam je očuvan zahvaljujući silabičkoj strukturi na nivou stiha i organizovanim rasporedom akcenata na nivou polustiha. Pjesma vodi strogo računa o dvosložnim i trosložnim stopama, nema nijednog stiha koji bi imao manje od 4 akcenta, a nema niti jednog primjera da se ostvaruju 4 nenaglašena sloga između dva iktusa – i to sasvim rijetko u primjeru *daktil + amfibrah (smaragdovih gora)*. Međutim, taj silabičkotonski princip nema snagu zakonitosti na nivou cijelog stiha. Mnogo više pravilnosti u pogledu određene stope se osjeti na nivou polustihova. I to tako da se ostvaruju ili sami troheji ili sami amfibradi, a rjeđe kombinacija daktila i amfibrada, ili u neparnim 1. polustihovima jedanaesterca kombinacije troheja i daktila ili amfibrada. U kasnijim izdanjima pjesma je doživjela veće izmjene u smjeru dvanaesterca, što nam govori da je Dučić vremenom težio strožijem obliku 12-teračkog vezanog stiha.

Tako se može zaključiti da je Dučićev dvanaesterac stih stroge silabičke strukture sa redovnom cezuroom na 6. slogu i nenaglašenim posljednjim slogovima. Slogovi pred cezuroom i krajem stiha su naravno nenaglašeni, a svi ostali slogovi mogu ponijeti iktus, ali je činjenica da su parni slogovi slabo vrijeme. Silabičkotonska struktura se osjeća samo na nivou polustiha, gdje se obično ostvaruju istovrsne figure (stope).

Ova napetost između silabike i silabotonike najbolje se vidi na primjeru naglašenih jednosložnica. Naime, dvanaesterac kao parnosložni stih preferira parnosložne strukture i svaka neparna akcenatska cjelina narušava djelomično ritam (osim kombinacije 3+3), a svaka naglašena jednosložnica čini u takvom stihu i dodatni ritmički naboj, pa je se mora ili naglasiti i nasloniti na neku neortotoničku riječ (pro- i enklitike) ili dezakcentovati i nasloniti na neku ortotoničku riječ. U protivnom često imamo dva naglašena sloga, koji doduše nisu problem ako nisu u istoj figuri (stopi), ali u istoj stopi, tj. kao spondej one narušavaju alternacijski ritam dvanaesterca. Međutim, kod Dučića ima mnogo slučajeva kada se taj ritam zbog semantike mora narušiti i jednosložnicu upravo naglasiti bez obzira što joj slijedi višesložnica sa akcentom na 1. slogu. U tom slučaju govorimo o tzv. emfatičkom naglašavanju. U normalnim uslovima se naglašene jednosložnice obično naslanjaju na neku drugu nenaglašenu jednosložnicu i čini s njom tzv. 'nepravu' dvosložnicu ili se naslanjaju na neku višesložnicu koja ima akcent na nekom unutrašnjem slogu (tj. ne na 1. slogu) ili se takva jednosložnica dezakcentuje. Spajanje sa nekom drugom jednosložnicom se dešava uvijek kad se takve dvije jednosložnice nađu skupa pri čemu je odlučujući semantički kriterij

koja će ponijeti akcenat, dok je u narodnom stihu u ovakvim slučajevima iktus na sebe uvijek uzimala prva riječ.

Naslanjanje naglašene jednosložnice na neku višesložnu akcenatsku riječ sa akcentom na nekom unutrašnjem slogu je zapravo potvrda silabičko-tonskog principa jer se na taj način u dvanaesteru obrazuju dvosložne, obično trohejske figure i time se u prvi plan gura stopni alternacijski princip, a briše se granica riječi kao ritmički faktor.

Pitanje naglašanih jednosložnica u stihu je s jedne strane uvijek i pitanje o mjestu akcenta, ali i o datom fraziranju. Tako da parnosložan stih kakav je 12-erac preferira i parnosložne figure, a izbjegava jednosložnice. Otuda je pitanje naglašanih jednosložnica u 12-tercu osjetljivo, jer one razbijaju to parnosložno fraziranje, pa ritam teži da ih uveže u veće akcenatske cjeline s drugim ortotoničkim riječima. Pri tom je svakako važno mjesto takve jednosložnice. Za ritam su naročito nezgodne jednosložnice na parnim mjestima, a pogotovo na 4. i 10. slogu.

S druge strane je jednosložnica na 1. slogu dvanaesterca vrlo česta i ona se vrlo često povezuje s drugim jednosložnim riječima koje joj mogu slijediti:

Noć i tu se spava (str.25); Sam kraj mirne vode (31.); Star i malaksao (49.);

Mir je nem i leden (59.); Bdi u duši i sad (59.); Nem na izgubljeno (61.); Strah da ide dalje(107.), itd.

Ovo su zapravo primjeri nepravih jednosložnica jer su one u metričkom smislu samo dio 'neprave' dvosložnice, koju čine skupa sa sljedećom nenaglašenom jednosložnicom, i sve one zadržavaju svoj akcenat.

S druge strane postoje primjeri naglašanih jednosložnica koje se povezuju sa sljedećom višesložnicom, koja ima naglasak na 2 slogu pa dolazi do cijepanja riječi po stopnom principu: *Pláč i/dòla (173.); Krík za/bòravljenih ljubavi (173.); Pûk si/rèna tvojih* itd.

U ovim slučajevima imamo trijumf silabičko-tonskog principa, koji se ne osvrće na granicu riječi kao neprikosnovenu granicu, nego stopa 'opkoračuje' i siječe granicu riječi.

Prave jednosložnice bi bile one koje ostvaruju akcenat zbog semantičkih razloga. Takve su jednosložnice često na početku stiha:

Mrak zasipa šumu, reku (25.); Glas ponoćnog zvona (38.); Mlad srušen i ranjen; Sat kada je najzad umrlo i vreme (42.); Mir.zadnji je talas (49.); Prah srebrnih zvezda (108.); Mre potonja svetlost (121.); Rob s lancem o vratu (141.); Cvet tvoga bića (147.); Plod koji izvana

(160.); **Zla** sestro večnosti (162.); **Cilj** sviju ciljeva (174.); **Luč** sunaca (187.); **Duh** božji (190.); **Mir**. To je svečani (100.), itd.

U svim ovim primjerima su označene jednosložnice važni semantički nosioci stiha, a njima slijedi jedna višesložna riječ sa akcentom na 1. slogu pa dolazi do saboja dvaju akcenata. Ritmički gledano takve jednosložnice treba dezakcentovati (što se u skandiranju često i dešava), ali je većina tih riječi nosilac tzv. emfatičkog akcenta i njih se mora naglasiti.

U posljednjem navedenom primjeru imamo narušen ritam ne samo zbog naglašene jednosložnice na prvom slogu nego i zbog implicirane pauze (cezure) poslije nje nego i narušene silabičke strukture (1+2+3). Aritmija se mogla izbjeći da se ostvario drugačiji raspored riječi, npr.: *Mir. To / svečani je...*

Ali očigledno se ovdje radi o posebnom isticanju riječi *mir*, što je višestruko implicirano interpunkcijski, kao i rasporedom riječi i akcenata.

Isti slučaj, gdje se kombinacijom naglašavanja jednosložnice i iz toga rezultirajućim redom riječi narušava ritam imamo u pjesmi *Napor*, gdje je jednosložnica, doduše na 7. slogu:

*Zora ili večer? **Plam** što je zablisto.*

I ovdje se naglašavanjem riječi *plam* dobija redosljed 1+2+3 što blago narušava ritam, koji se 'spašava' rasporedom 3+3. Ovo ukazuje na važnost silabičkih odnosa u dvanaesteru, jer i ako se riječi *što je* dezakcentuje i time dobije jedna daktilska figura, tj. iako bismo imali pravilan raspored akcenata na jakim (neparnim) slogovima, zbog naglašene pauze poslije riječi *plam* narušava se ritam. I ovdje se moglo istim postupkom spasiti ritam tako da se ostvari parnosložni raspored prebacivanjem pomoćnog glagola na kraj > *Plam što / zablisto je*, ali bi se time semantički naglasak na *plam* znatno ublažio.

Sve ove jednosložnice se u skandiranju uglavnom dezakcentuju. Međutim, ovo dezakcentovanje kao što je rečeno dolazi često u koliziju sa semantičkim planom stiha. Tako imamo semantički jako istaknute jednosložnice, čija je važnost obično dodatno istaknuta interpunkcijski, npr. tačkom iza jednosložnice.

Sve što smo rekli za jednosložnice na 1. slogu vrijedi praktično i za jednosložnice na 7. slogu, budući da su oba polustiha u tom pogledu ista.

Naglašene jednosložnice na 2. slogu su uvijek implicirane semantikom, jer im nužno prethodi jedna nenaglašena jednosložna riječ. One se u dvanaesteru onda obično ostvaruju kao jampske ili amfibraške konstrukcije.

*I mrüz, se hväta nad trùlim strnjíkom
Ko grób siromàha, grób bez ìstorije
A stô srca nòčas kúcaju u meni.*

*Dok žêđ tâmnog srca pòstaje sve vèća
Što mrê grmen rúža: müris òoji dädne.
I bôl nèke dâvno prebòlele räne
Kroz sän pòju pñice u dúbokoj sëni.*

U posljednjem primjeru se akcenat može i prenijeti na prijedlog.

Ali se to ne dešava uvijek i to upravo zbog emfatičke naglašenosti jednosložnica. Kao u primjeru: *U zvuk i u svetlost sreće da se raspe.*

Dalji primjeri pokazuju i neke primjere gdje naporedo stoje dvije naglašene jednosložnice od kojih samo jedna može nositi akcenat i to ona koja ima semantički-logički akcenat. Ovdje su to obično one na 2. slogu:

*Svoj bol otkucavši silnim ritmom svega
Njen čar da je moje veliko otkriće
Tvoj brod da s velikim zlatnim katarkama
Moj znoj nepobedni || biće na mom štitu*

Ove jednosložnice na 2. slogu obično ostvaruju jamsku stopu jer ritam stiha to dozvoljava, a često se radi o emfatički naglašenoj riječi.

Jednosložnice na 3. slogu su, doduše, na jakom vremenu i otuda ne bi trebale da su problem za ritam, ali ako su one prave jednosložnice i ako im slijedi trosložnica sa akcentom na 1. slogu onda su one vrlo nezgodne za ritam i to uglavnom iz silabičkih razloga jer se polustih cijepa na 3 cjeline. Realizacija jednosložnica na 3. slogu zavisi i od njihovog okruženja, kako silabičkog tako i tonskog (akcenatskog). Ako joj slijedi neka druga jednosložnica ili višesložnica sa akcentom na 2. slogu, onda takva jednosložnica ostvaruje iktus i tvori trohejsku figuru i onda i nije prava jednosložnica:

*To je glas još nikad nečuvanog bola
Prede vlas i giblje talase i sene
Samo duh i oči tobom ispunjene
Dok još žig tvog tela vidim na svom odru
Opet noć bez mira. I sad izdaleka*

*Kao **ples zlih** vila život šumi, vrvi.*

U slučajevima gdje takvoj naglašenoj jednosložnici na 3. slogu slijede višesložnice sa akcentom na 1. svom slogu imamo prave naglašene jednosložnice, koje ako se ne dezakcentuju narušavaju ritam.

*Tako **noć** prolazi tiho, jednoliko
I moj **dan** bezmeran ushićeno sniti
Putem **trag** trijumfa i da li je svuda
Ču se **glas** muzike iz trstike suhe
Da mi **žeđ** osete kobnu i sve višu
Ova **čar** čekanja praznih i bez mene
Njen je **plašt** sunčani možda tkivo laži.*

U svim primjerima gdje se jednosložnica naslanja na neku sljedeću jednosložnu nenaglašenu riječ s kojom tvori trohejsku figuru imamo očuvan ritam. U svim drugim slučajevima gdje imamo pravu jednosložnicu imamo narušen ritam, ako se ova jednosložnica ne dezakcentuje. Ovo nam zorno pokazuje da je i u „silabičko-tonskom” dvanaesteru silabička dimenzija stiha (tj. segmenatacijski ustroj i raščlanjavanje stiha) i te kako važna, ako ne i važnija i dominantnija od pozicije akcenta.

Sve ovo naravno, vrijedi i za naglašenu jednosložnicu na 9 slogu. Iako je važno reći da je spram 70-tak naglašanih jednosložnica na 3. slogu Dučićevih dvanaesterca (po našem brojanju u *Sabranim djelima*) na 9. slogu pronađeno tek 15-tak jednosložnica. Ovo pokazuje koliko je drugi polustih i silabičkom raspodjelom ujednačeniji od prvog polustiha.

S druge strane kada imamo naglašenu jednosložnicu na 4. slogu, koji je u parnosložnom stihu, dakle, slabo vrijeme imamo narušen ritam po dvije osnove, kako silabičkoj (tj. ostvaruje se oblik 3+1+2) tako i po akcenatskoj, jer akcenat onda pada na slabo parno mjesto stiha.

*Kao da **prah** noći ||...
U neki **svet** srca ||...
Kao **ples zlih** vila ||...
I čiji **dah** topli ||...
Imaju **šum** slutnje ||...
A već **nov put** motre ||...
Da kao **gnev** svetlost ||...*

I neku reč strašnu ||...

I naša krv teče ||...

Zanimljivo je da su sve jednosložnice na 4. slogu dvanaesterca vrlo opasne za ritam, a s druge strane su one u Dučićevim 12-ercima semantički jako napunjene i predstavljaju skoro uvijek semantički ključnu riječ u stihu pa ih je otuda još teže dezakcentovati. Mnogo rjeđe nego na 2. slogu ostvaruje jednosložnica ovdje jamsku stopu. Analogno paralelizmu 1. i 7. odnosno 3. i 9. sloga ponašaju se i 4. i 10. slog slično, s tim što je i ovdje odnos kao i kod 3. i 9. sloga, tj. jednosložnice su mnogo češće u prvom polustihu nego u drugom, tj. češće na 4. nego na 10. slogu. Na 10. slogu imamo samo iznimno 10-tak jednosložnica, koje se onda nužno moraju dezakcentovati budući da Dučić preferira dvosložnu žensku klauzulu stiha sa obaveznom rimom.

Na primjerima naglašanih jednosložnica vidi se, dakle i opšta mogućnost ostvarenja akcenta u dvanaesterca.

Naglašavanje jednosložnica ima često za rezultat pomjeranje cezure u stihu, a ovo je opet najčešće uzročno-posljedično povezano sa opkoračenjem.

Opkoračenja su u Dučićevim dvanaesticima neobično česta, mnogo češća nego kod drugih autora toga doba. Ponekad su ta opkoračenja i iz strofe u strofu. Opkoračenje predstavlja u osnovi nepodudaranje sintaksičkog i stihovnog nivoa, a nastaje još i usljed nagomilavanja značenja u okvirima jednog stiha koji to ne može podnijeti, tako da se dešava prenošenje u sljedeći stih.

U preko 40-tak Dučićevih 12-teračkih pjesama imamo po jedno opkoračenje, što čini preko 30% pjesama. Ovo je vrlo simptomatično jer u grupi tonskih pjesama samo jedna deveteračka pjesma ima opkoračenje.

U većini Dučićevih opkoračenja dolazi do prave tenzije između uobičajenog ritma dvanaesterca i sintakse stiha koja je implicirana još i interpunkcijom. To je još inicirano obično i pomjeranjem cezure, koja se obično pomjera u vezi sa opkoračenjem. Navodimo nekoliko primjera opkoračenja:

Selo

Čempresova šúma bdije; měsec nà nju

Sipā svòje hlâdno srěbro; odsijava

Módrō lětnjē înje sa vîsokih trâva.

Zàtim krík. To kríknu búljînā na pânju.

Sati

Kàko brzo žìvīm! Kàko sâti dũgĩ

Pròlazē, / ko bêle / ptice. || Nit znâh sâmo

Čĩm su pòvězâni jèdan za drũgĩ,

Nìti kad zapítah: zâšto svē, i kâmo?

Pesma ženi

Tĩ si môj trenútak, ì moj sên, i sjâjnâ

Môja rêč u šúmu || moj kórâk i blúdnja.

Postoje i opkoračenja razvijena prelaskom iz jedne strofe u drugu. Takav primjer imamo u poznatoj Dučićевой pjesmi *Jablanovi*:

Zâšto nòčas tàkō šúme jâblanovi,

Tàkō strâsno čũdno? Zâšto tàkō šúme?

Žût je mēsec dâvno zâšao za húme

Dalèke i crne, ko slútnje; i snóvi

Ù toj mrtvõj nòci pâli su na vódu,

Ko ólovo mîrnu i sîvu u mrâku.

Jâblanovi sâmo visòko u zrâku

Šúme, šúme čũdno i drhću u svòdu.

Iz ovih se primjera jasno vidi da skoro svuda tamo gdje dolazi do opkoračenja dolazi i do pomjeranja cezure, odnosno da opkoračenje dovodi mjesto cezure u krizu. Kod Dučića se, doduše, skoro nigdje ne dešava da se na 6. slogu dvanaesterca ne bi pojavila i granica riječi, ali je cezura u svim primjerima opkoračenja semantički i interpunkcijski implicirana na nekom drugom mjestu. Ova opkoračenja sa pomjerenom cezuroom utiču i na melodiju stiha. No osim slučajeva sa opkoračenjima ima dosta pomjerenih cezura, koje su obično implicirane semantički ali i interpunkcijski:

Bregalnica

Nôsĩ svòje ródnō / nèbo, || kâo slēme.

...

I nòsĩš, || do jũče / nèpoznâta níkom.

Dubrovački pastel

Dôci ću. || Àddio, / cara. Bartoleo,

Dubrovačko vino

Lèžašē pred vrtom. || Sāmo mlāz fontāna

Prska. || Dôk iz mōdrōg / lāvorovog grma

Vírī blūdnō líce || mrāmornoga pāna.

Dubrovački karneval

Žāgor. || Zātim òpet / dva dōmina mlāda.

Međutim, u svim ovim stihovima je i na 6. slogu uvijek ostvarena granica riječi koja ostavlja mogućnost da se cezura, makar u skandiranju, ostvari na kanonskom mjestu i nema uopšte niti jednog dvanaestercskog stiha kod Dučića (izuzev onih 11-teračkih koji se kombinuju sa 12-ercima) gdje bi se granica riječi ostvarivala na 5. ili 7. slogu.

U ispitanim Dučićevim dvanaestercima (ukupno 92 pjesme) u *Sabranim djelima* imamo sljedeći procentualni prosjek naglašenosti:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
%	61,00	36,77	44,75	13,30	82,00	70,24	62,79	33,95	41,83	4,28	94,41	/

Iz ovog pregleda se vidi da su samo 5. i 11. slogovi konstantno naglašeni, a ostali jaki (neparni) slogovi su relativno često naglašeni, tako da je 1., odnosno 6. slog naglašen u prosjeku oko 62,00%, a 2. i 5. iktusi (tj. 3. i 9. slogovi) naglašeni su daleko ispod 50%. Tako da je trohejska tendencija stiha očita samo na krajevima polustihova. Međutim, kod Dučića imamo rijetko elizije kao metričko sredstvo, a mnogo češće svjesno rađenje sa akcentom kao ritmičkim sredstvom. Tako da je granica između silabike npr. narodnog stiha i tehnike Dučićevog dvanaesterca vrlo očita. U primjerima Dučićevog dvanaesterca imamo stih čvrste silabičke strukture sa obaveznom cezuro, koja se može i pomjerati i sa silabičko-tonskom strukturom polustihova, koji mogu biti organizovani od 2-, 3-, ili 4-složnih figura. Akcenatska slika je skoro identična u oba polustiha sa većom naglašenošću 11. nego 5. sloga, što dolazi zbog obavezne rime. S druge strane, imamo vrlo različite stope i ritam na nivou

stiha, a polustihovi su vrlo autonomni u pogledu metričke slike i nude često dvije različite mustre u okviru jednog stiha. Drugi polustih Dučićevih dvanaesteraca je nešto 'pravilniji' u pogledu trohejskog rasporeda akcenata od prvog. Valjda i zbog činjenice da je kod Dučića rima jedno od najvažnijih ritmičkih sredstava, a te rime su u velikoj većini stihova ženske-trohejske, što utiče i na metrički raspored u drugom polustihu.

Dučić se u 12-ercu očigledno kretao najslobodnije i, uprkos velikom broju opkoračenja koja (namjerno) stvaraju napon između ritmičke i semantičke strane stiha, ostvaruje on u njima vrlo uspio ritam koji na najbolji način kombinuje silabički i silabičko-tonski princip.

Jampski jedanaesterac se kod mnogih pjesnika 90-tih godina XIX vijeka u Bosni uzdigao do prestižnog oblika. Dučić počinje pisati jedanaestercem već u prvoj zbirci u kojoj objavljuje otprilike trećinu pjesama u tom stihu, ali ga kasnije vrlo brzo napušta u korist dvanaesterca. Dučić je ne samo napuštao jedanaesterac, nego je i miješane stihove (12-terce i 11-terce), kao što smo vidjeli na primjeru pjesme *Zalazak sunca*, vremenom ujednačavao sa dvanaestercima.

Zbog čega je Dučić napustio jedanaesterac i opredijelio se jednoznačno za dvanaesterac ne može se pouzdano odgovoriti. Ž. Ružić navodi mišljenje Ćurčina koji smatra da se Dučić povukao pred uspjehom Rakićevog jedanaesterca, a navodi kao mogućnost i uspjeh Šantićevih jedanaesteraca³⁶⁰.

Klasični oblik jedanaesterca je sa cezuroom na 5. slogu ili iznimno na 4. slogu, ali kod Dučića nema takvih oblika. Jedanaesterac se profilirao kao osnovni jampski stih romantičarskih i postromantičarskih pjesnika i pjesnika modernista. I ovdje se Dučić donekle izdvaja, jer među njegovim jampskim stihovima ima mnogo više deveteraca na jampskoj osnovi nego jedanaesteraca.

U pjesmi *Akordi* imamo jedan tipični jedanaesterac sa cezuroom na 5. slogu:

³⁶⁰ „Postavlja se pitanje zašto je Dučić 1903. godine napustio jedanaesterac. Ćurčin pretpostavlja da je to pesnik učinio zbog afirmacije koju je doživio Rakićev jampski jedanaesterac pojavom pesme *U kvrgama*. Međutim, isto tako se može pretpostaviti da je do toga došlo i zbog uspeha Šantićeve pesme „Ostajte ovdje, takođe u jampskom jedanaestercu. To bi mogli da budu samo povodi, ali uzrok, po našem mišljenju, treba tražiti na drugoj strani, pre svega u Dučićevom intimnom odnosu prema tom stihu. Njegovom pesničkom doživljaju na početku veka više je odgovarao duži, simetričan stih, pogodniji za dekorativna slikanja, sa lakim trohejskim ritmom i korelacijama akcenatskih celina u silabičkim ravnotežama i simetrijama. Da su njegove pesme u tome stihu više odgovarale i ukusu savremenika, to potvrđuje, kao što smo videli, njihov izbor u izdanju Sr. Knj. Zadruga, kao i u Antologiji Bogdana Popovića. Danas, međutim, postoje i drukčije ocene.”, Žarko Ružić, Srpski jamb i narodna metrika, str. 431., i „Jampski jedanaesterac A. Šantića”, str. 184.-185.

Slúšām u mîrnōj || ljùbičastōj nòci | -- | - || | ---- | -
Gde šústē zvēzde;|| i mēni se čini - | - | - || - | - - | -
Da čēsto čújēm || u nēmoj samòci - | - | - || - | - - | -
Pēvanje sféra || na tóplōj vedrìni. | -- | - || - | - - | -

I čújēm tího || u ósami tàkō - | - | - || - | - - | -
Vèčitī šúmor || iz zēmlje i svóda; | -- | - || - | - - | -
I slúšām dúgo, || nēmo i poláko, - | - | - || | - - - | -
Te rêci líšca || ì taj góvōr vódā. - | - | - || | - | - | -

Pjesma ima promjenljiv raspored akcenata, ali su parni slogovi ipak najčešće naglašeni. Naročito 4. i 10. slogovi su konstantno naglašeni, dok su 5. i 11. slogovi konstantno nenaglašeni. Raspored akcenata u pjesmi izgleda ovako:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
60,00	40,00	0	95,00	5,00	60,00	30,00	45,00	0	95,00	5,00

Iz date tabele je uočljiva jamska tendencija, iako su počeci stiha češće trohejski nego li jamski. Najčešće su naglašeni 4. i 10. slogovi.

U pjesmi imamo 119 riječi, 82 akcenatske cjeline i 3 nenaglašene dužine koje ostvaruju iktus. Slogova ima 222, što daje prosječnu opterećenost 1 akcenta sa 2,61 slogom (odnosno 2,53 računajući i dužine). Prosječna dužina riječi je time 1,86 slogova. Naglašenost 4. i 10. sloga je dakle, metrička konstanta dok su ostali iktusi slabije naglašeni.

Takva je slika i u ostalim jedanaesteračkim pjesmama npr. u pjesmi *Novembar*:

Raširilō se ||u nēmoj visìni - | - | - ^L - || - | - - | -
Jēsēnjē nēbo,|| ólōvno i prážno | -- | - || | ---- | -
Pólja su pústa;|| vrh lēdīnī njīnih | -- | - || - | - - | -
Silazī vēčē || dōsādno i mrázno. | -- | - || | ---- | -
Kāo bolēsnica || hódī blēda rêka, | -- | - - || | - | - | -
Skēlet vrbākā || nādneo se nà nju. | -- | - || | ---- | -
Čújē se jēcāj || i pótmulā jēka – | -- | - || - | - - | -
To vētri plāčū || visòko u grānju. - | - | - || - | - - | -
I mráz, se hvātā || nad trúlīm strnjíkom; - | - | - || - | - - | -
Mókre su stāze || i blàtnjavi púti. | -- | - || - | - - | -
Vèčernjē ptice || òdlaze sa kríkom | -- | - || | ---- | -

U mrtvū šúmu. || Dáždī mrâk sve cúti. . . – | – | – || | – | – | –
Ja nè znam zäšto || sämo túgu snijem, – | – | – || | – | – | –
A nìt štō žälīm, || nìti žèlim drùgo – | – | – || | – | – | –
I nè znam zäšto || trâžim da se skrìjem – | – | – || | – | – | –
I nègde pläčem ||dùgo, dùgo, dùgo. – | – | – || | – | – | –

I u ovoj pjesmi imamo relativni jampski raspored akcenata sa dosljedno naglašenim pretposljednijim slogovima polustihova, tj. 4. i 10. slogovi, sa jednim prekobrojnim stihom (5. stih je dvanaesterac). Inače, kao i u kod ostalih jedanaesteraca – kombinovanje sa dvanaestercem je dozvoljeno sve dok 12-erac u prvom polustihu ima samo 2 iktusa (akc. cjeline). Ovaj uslov ukazuje na tonsku prirodu prvog polustiha jedanaesterca.

Raspored akcenata u pjesmi izgleda ovako:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
50,0	50,0	0	100	0	50,0	50,0	31,25	6,25	93,75	6,25

Naglašenost posljednjeg sloga dolazi kroz ubacivanje dvanaesterca u jednom stihu. Iz ove tabele se vidi da su 4. i 10. slogovi najčešće naglašeni, dok su neparni (3., 5., 9. i 11.) slogovi slabi. Početni slogovi polustihova (1., 5. 6. i 7.) su podjednako naglašeni sa 50%. U pjesmi imamo 96 riječi i 68 akcenatskih cjelina sa 177 slogova. Tako da na jedan akcenat dolazi 2,60 slogova. Prosječna dužina riječi je 1,84 slogova.

Jedanaesterac je bio u prvoj Dučićevoj fazi vrlo frekventan, ali ga je Dučić nakon prve zbirke skoro u potpunosti napustio i pojavljuje se samo sporadično, među dvanaesticima. Jedanaesterački stih se ustoličio kao najčešći jampski stih kod romantičara i postromantičara, a kod postromantičara i modernista postao je uz dvanaesterac najprestižniji oblik uopšte i metričkim idealom u Bosni (njime pjevaju Šantić, Alaupović, Karabegović, Čatić). Dučić je na početku po vlastitom priznanju trpio veliki uticaj od strane srpskih postromantičara (Ilić, Kostić) koji su također pjevali ovim oblikom. No, ostaje otvoreno pitanje zašto je Dučić relativno rano napustio jedanaesterac i opredijelio se za simetrični dvanaesterac, pa je i neke ranije pjesme ispjevane kombinacijom jedanesterca i dvanaesterca (kao npr. *Zalazak sunca*) prebacivao u dvanaesterce.

U Dučićevim jedanaesticima se, dakle, cezura ostvaruje na kanonskom mjestu poslije 5. sloga, a 4. slog je skoro u pravilu uvijek 100% naglašen, kao i 10. slog. Uzlazni ritam stiha,

međutim, ne obezbjeđuju sami počeci jer oni nisu uvijek jampski. Rijetki su pravi jampski stihovi tipa :

Taj jèzik bìća / ì tāj šäpat stvâri

Ovdje se zamjenica *taj* dezakcentuje da bi se ostvarila šema. No, cezura je i u jedanaesteru toliko jaka da je pitanje da li se 3. stopu može uopšte posmatrati kao jampsku. Jer je ona, dakle, presječena cezuro, a u drugom polustihu imamo praktično 3 troheja. Ali to je opšti problem novoštokavskog jampskog jedanaesterca, o kom je pisao još Košutić.

Tako da mi u jedanaesteru imamo jampski raspored akcenata ali ne uvijek i jampski ritam, jer je ritam drugog polustiha uvijek padajući, pa i 11-erac ima na cezuri intonacijski lom. U prvom polustihu jedanaesterca melodija je obično uzlazna, a u drugom polustihu silazna. Takva je intonacijska struktura u većini stihova, ali dvanaesterac npr. ima obično ravniju melodiju od jedanaesterca. Na intonaciju i ritam može dodatno da utiče i melodijski karakter štokavskog akcenta. Tako u pjesmi *Akordi* od 20 akcenata na 4. slogu njih 16 je uzlaznih. Procentualno izražen raspored akcenata u Dučićevom jedanaesteru, mjereno na primjeru 6 jedanaesteračkih pjesama, je sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
%	58,95	41,04	3,54	94,16	1,25	58,12	38,12	38,43	4,06	94,68	2,81

Iz tabele se može uočiti samo relativna nadmoć naglašavanja parnih slogova, naročito 10. i 4. sloga, dok je početak stiha češće trohejski, a 7. i 8. slogovi su podjednako opterećeni akcentom.

Tonski stih predstavlja posebnu versifikacijsku vrstu kod Dučića. Dučić ima veliku grupu takvih pjesama, koje tradicionalna metrika svrstava jednostavno u jampske stihove, iz prostog razloga što im je velika većina akcenata na parnim slogovima. Ali to su, međutim ponajprije akcenatski stihovi, jer im se ritam održava prije svega zahvaljujući istom broju iktusa u stihovima, a većina ovih pjesama je neparnosložna. Zbog takvog ustroja neparnog broja slogova i obično nenaglašenog posljednjeg sloga stiha dobija se obično jampski raspored akcenata. No, ovaj stih je u svojoj osnovi akcenatski, kod koga se broji broj uzlaza (Hebungen), ali ne po svaku cijenu i nizlaza (Senkungen).

Takvi su kod Dučića nesimetrični 4-iktusni deseterci (5+5), bescezurni 3-iktusni 7-erci, 3-iktusni nesimetrični 8-erci i 3-i 4-iktusni 9-erci (5+4 ili 4+5).

Za razliku od većine (post)romantičara, Dučić nema 6-iktusnih dugih tonskih stihova.

U okviru tonskih stihova kod Dučića je najzastupljeniji deveterac. To je najčešće 4-iktusni stih sa cezurom na 5. slogu (5+4) ili rjeđe na 4. slogu (4+5) ili pak bez cezure. Ovaj stih se često kombinuje sa nekim drugim tonskim stihom, najčešće sa 3-iktusnim 7-mercem ili 8-mercem. Ove pjesme imaju naglašenu strofičnu melodiju, a ako se kombinuju sa nekim stihom drugačije dužine onda se obično to odslikava i u obliku rime tako da imamo ukrštenu rimu- parni se rimuju sa parnim, a neparni sa neparnim stihovima (ABAB). Dakle, ovaj stih ima po dva iktusa u svakom polustihu, s tim što je drugi polustih obično sastavljen od dvaju dvosložnica. Kao primjer možemo navesti pjesmu *Šuma*:

<i>Sva súnцем / šúma</i> <i>ispunjena,</i>	- - - - ⊥ -
<i>Mirišē / zrák</i> <i>od nòvog / mèda,</i>	- - - - -
<i>Žúti se / mlâdī</i> <i>šiprāg / klēna,</i>	- - - - -
<i>U něbo / prvi</i> <i>kózlac / glèdā.</i>	- - - - -

Dakle, cezura pada u pravilu poslije 5. sloga, s tim da u 2. stihu imamo kolebanje jer se poslije prijedloga *od*, koji je semantički vezan uz pridjev *novog*, teško može ostvariti cezura, pa ona pada poslije jednosložnice *zrak*.

Pjesma ima uzlazni ritam i naglašen jamski raspored akcenata. Osim 1. sloga koji je u pjesmi podjednako naglašen kao i 2. slog, svi ostali parni slogovi su konstantno naglašeni.

Raspored akcenata izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
%	50,00	50,00	0	91,44	0	100	0	91,66	0

Pjesma ima u prvom stihu na kraju jednu praznu stopu, koja lako nadomješta nedostatak jedne stope, a u 1. stihu 3. strofe imamo također nedostatak jednog iktusa. Osim toga imamo i pomjerenu cezuru na 4. slog: *A nedelja* || *u šumi sela*. Slijedeći šemu morala bi se cezura ostvariti na 5. slogu, tj. : *A nedelja u* || *šumi sela*, čime bi se mogla ostvariti i dva iktusa u 1. polustihu, ali bi se time cijepala sintagma *u šumi*, tako da bi time ritam bio dosta napet, pa se ostvaruje cezura na 4. slogu bez problema po ritam. Ova činjenica svjedoči o tome koliko je silabički okvir ovih stihova labaviji nego kod ostalih (silabičkih) oblika.

Tako se mnoge od ovih deveteračkih pjesama kombinuju se sa nekim drugim tonskim stihovima. Takva je npr. pjesma *Priča* (65), koja ima kombinaciju 4-iktusnog 9-terca i 3-iktusnog 8-merca.

Pjesma ima neobično često naglašene 2. slogove, tj. dosljedne jamske početke, što nije uvijek slučaj kod Dučićevih tonskih deveteraca. Cezura je u 9-ercima na 5. slogu, a u 8-ercima na 3. slogu.

<i>O plòdu zbòrī</i> <i>cvêt što pädne,</i>	— — — — —
<i>i rêka</i> <i>o hūci plīmā;</i>	— — — — —
<i>O õgnju sūnca</i> <i>zvêzde hlâdnē,</i>	— — — — —
<i>a sūton</i> <i>o svītanjūma.</i>	— — — — —

U posljednjem stihu ostvaruje posljednji iktus nenaglašena dužina, koja i inače često metrički reaguje u tonskim stihovima.

U 2. stihu posljednje strofe imamo sljedeći primjer: *Da sāv šum* || *sféra / tâji.*

Ovdje imamo jednosložnicu *šum* na mjestu iza kojega treba doći cezura, što samo po sebi ne predstavlja problem za tonski stih, ali ako se ovu riječ naglasi imamo prekobrojan 4. iktus. Tako da se jedna riječ mora dezakcentirati da bi se ostvario 3-iktusni ritam. Na riječi *šum* je logički akcenat pa bi se taj akcenat trebao sačuvati, ali ga se može u skandiranju i prebaciti na slog ispred tako da se ostvari amfibraška konstrukcija: *isāvšum*. Takvo čitanje je implicirano i sa oblikom posljednjeg stiha s kojim se dati stih i rimuje. Tamo imamo takođe jednosložnicu na 3. slogu i akcenat se takođe prenosi na slog ispred i ostvaruje se takođe amfibraška figura:

Da ì smrt || *znâ da / sjâji.*

U pjesmi *Napon* imamo također jedan prekobrojni iktus kroz naglašenu jednosložnicu:

P`rvu / vêt ljudskog / s`rca.

I ovdje se jednosložnicu *vest* treba dezakcentovati. Ovo dezakcentovanje je uprkos dugom akcentu, lakše izvodivo jer je jednosložnica na 3. slogu na kome i onako nema niti jednog drugog iktusa u pjesmi i čini uz posljednji slog apsolutno slabo vrijeme stiha.

Za razliku od narušavanja ritma dvanaesterca kroz naglašavanje jednosložnica na različitim mjestima, naglašena jednosložnica ima u tonskim stihovima potpuno drugačiju ulogu.

Ovdje mogu naglašene jednosložnice da preuzmu funkciju jedne višesložnice i da funkcioniraju kao ravnopravne akc. cjelina, ili da ih se, pak, dezakcentuje.

U pjesmi *Seta* imamo jedan 4-iktusni deveterac sa neobično mnogo naglašanih jednosložnica (sa dugim silaznim akcentom), koje se ostvaruju sa dosljednom kataleksom u 1. polustihu:

I dâvno trâg ljúdi kud nêsta	— — — — —
Sav gôrkî mîr pësmë što prèsta	— — — — —
I dâvno / mrâk pôdne već vâni	— — — — —
I zâdnjî / lîk stvâri / se zàtrë	— — — — —
I srca / mrû , trôšna með svîma	— — — — —
I träjë svë , kâo iz klêtve.	— — — — —
I gôrkî mîr svëga što nêsta	— — — — —

Ovdje imamo jedan jamski raspored u 1. polustihu i daktilo-trohejski raspored u 2. polustihu, a stih se može čitati i sa cezurom na 3. slogu i onda obaveznim atoniranjem svih jednosložnica što bi dalo amfibraški tonski 3-iktusni deveterac. Međutim, pošto su sve te jednosložnice na 4. slogu i svaka od njih predstavlja ključnu semantičku riječ (a često su one i gramatički subjekat) onda se takvo masivno atoniranje suprotstavlja semantici pjesme. Jednosložnice mogu fungirati i kao samostalne akcenatske cjeline u okviru tonskog stiha, pošto stih sam po sebi nije neophodno alternacijski.

Tako u pjesmi *Polje*, koja je 4/3-iktusna i 9-teračka imamo stih:

Kupina sja || *sunčana vrela.*

A u 9-teračkoj pjesmi *Mrak* sljedeće primjere:

Ide red crnih jablanova; Mrak teče gust || *kroz crnu draču*; ili u pjesmi *Svitanje* sljedeći 9-erac: *Prvi zrak sunčev* || *tek se rodi.*

Naravno, mnogi su primjeri gdje se ove jednosložnice vežu sa nekom drugom nenaglašenom jednosložnicom u nepravu dvosložnicu. Npr. u pjesmi *Šuma*:

Miriše/ zrak od /*novog/ meda.*

Vrlo često se ove jednosložnice i u tonskim stihovima naglašavaju emfatički, pa njihovo naglašavanje ostvaruje prekobrojni iktus, kad ih se iz semantičkih razloga ne može dezakcentovati. Npr. u pjesmi *Omorina*:

Vëčë zrâk prëpun slëpih mîšâ

Jûg crn i sêva: nô najèdnom,

Dâžd prêde prëko vînoгрâdi.

Ili u pjesmi *April*:

Důžd mĭnu kĕo pòsle gĕtke

Svòd sliĕt pòlju pŭnòm rŭžĕ

Źŭt pĕtak s brĕga pĕsak rŭšt

Uopšte su tonski deveterci 4-iktusni bez naglašanih jednosložnica na kraju stiha, i oni se u pravilu završavaju ženskom klauzulom.

Ritmičan troiktusni 9-erac sa „nepravilnim” rasporedom akcenata i relativno neujednačenom silabičkom strukturom imamo u pjesmi *Čekanje*:

<i>Dŭgo se / u pòtoku / kŭpĕ</i>	— — — — — —	3+3+2
<i>Jŭtarnjĕ / zvĕzda: / veĕ zĕri,</i>	— — — — —	3+2+3
<i>a svŭd još / strĕšnĕ,/ i glŭpĕ,</i>	— — — — —	3+2+3
<i>i nĕmĕ / apĕtija / stvĕri.</i>	— — — — — —	3+4+2

Pjesma ima različite dužine (deveterci i osmerci) uz konstantan broj iktusa (3). Raspored stopa je takođe mješovit. Počeci su u pravilu trosložni uz različito naglašavanje i to tako da su 2. slogovi češće naglašeni nego 1. slogovi, tj. amfibraške konstrukcije su češće nego daktilske. Raspored akcenata u pjesmi izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
%	37,5	62,5	0	56,25	37,5	6,25	68,75	31,25	0

U ovoj pjesmi je neobično često naglašen 7. slog, što nije tako tipično za Dučićeve deveterce, a to prozilazi iz troiktusnog ustroja pjesme i čestih daktilskih klauzula. Košutić je povodom ove pjesme zaključio da je „pesma retka mešavina” i da je „veće mešavine teško zamisliti”³⁶¹. Ovdje Košutić očigledno uzima silabičko-tonski stopni stih kao metričko polazište. A zapravo se radi o pravom akcenatskom stihu. Akcenatski stih, kao što je poznato, vodi računa samo o broju iktusa u stihu ne obraćajući pažnju na broj nenaglašanih slogova između njih. Svi su nevezurni neparne stihovi kod Dučića takvi. U takvom stihu, budući da je neparne strukture, većina akcenata pada na parne slogove, ali je stopna struktura prilično poremećena i samo je broj iktusa (akcenata) ritmički relevantan. Tako se kombinuju sasvim ritmično 9-erci i 7-erci, ali tako da se u oba stiha ostvari isti broj iktusa, a stopna šarolikost ne smeta ritmu.

³⁶¹ R. Košutić, O tonskoj metrici, str. 177.-178.

Dučićevi 4- i 3-iktusni deveterci pokazuju sljedeći prosječni raspored akcenata, mjeren na primjeru 27 pjesama:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
%	46,12	54,70	4,09	89,05	4,20	89,49	9,28	87,56	>1

Kao što se iz ove statističke slike vidi ovi stihovi imaju jaku jampsku tendenciju. Samo je 1. slog približno često naglašen kao i drugi. Jampski indeks iznosi 80,2%, a najčešće su naglašeni 4., 6. i 8. slogovi. Međutim, ovi su stihovi uprkos tome u prvom redu akcenatski stihovi, jer pokazuju organizaciju ritma prije po akcenatskom principu nego po stopnom.

Sljedeći tonski oblik je 3-iktusni 8-merac. Takvih stihova u *Sabranim djelima* ima Dučić u 5 pjesama. Tonski osmerci imaju obično cezuru na 3. ili 5. slogu. Ovo kolebanje cezure nam je poznato još i u narodnom tonskom osmercu.

U pjesmama koje imaju trosložne klauzule je mjesto cezure obično stabilnije i to na 5. slogu, npr u pjesmi *Refren*:

<i>Znâdem za nê mē sûtone,</i>	-- - --
<i>Kad sâv šûm zê mljê nê stanê-</i>	- - - --
<i>Gde srce zâčas prê stanê,</i>	- - - --
<i>A dûša zâvêk útonê.</i>	- - - --

Ovakvu strukturu (3+2 || 3) ima pjesma do kraja konstantno. Raspored akcenata je jampski, tj. parni slogovi su mnogo češće naglašeni, ali ovo nije jampski stih ili je to još mnogo manje nego što je to tonski 9-erac. Naime, ovaj stih ima istu metričku shemu kao i narodni tonski stih. Tako da imamo na početku u podjednakom broju daktilske, odnosno amfibraške konstrukcije, u sredini obavezno trohej i na kraju obavezno daktilski završetak.

Raspored akcenata u pjesmi izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	50,0	50,0	/	100	/	100	/	/

Vidimo da su 4. i 6. slog 100% naglašeni, dok su 1. i 2. podjednako često naglašeni, što ritmu uopšte ne smeta.

Međutim, nisu svi tonski osmerci ovakvog ustroja. Tako pjesma *Međa* ima raspored akcenatskih cjelina 3+3+2, tj. umjesto daktilskog trohejski završetak :

<i>Kàda se</i> <i>jâve na cr̄ti,</i>	— — — — —
<i>Na kràju</i> <i>túge i p̄ira,</i>	— — — — —
<i>Visokē</i> <i>planìne sm̄rti,</i>	— — — — —
<i>I hlâdna</i> <i>jēzera míra.</i>	— — — — —

Ovdje imamo, dakle, dvosložnu klauzulu na kraju što se odražava i na raspored akcenata tako da je ovdje sada 7. (preposljedni) slog naglašen 100%. Osim toga i cezura je češće na 3. slogu iako se često koleba. U tonskim pjesmama je mnogo veći broj naglašenih jednosložnica nego u silabičkim i silabičko-tonskim pjesmama. One i ovdje često unose aritmiju ako se na njima ostvaruje prekobrojni iktus ili se pojavljuju na 'slabom' parnom slogu. U tom slučaju ih se u skandiranju dezakcentuje, zbog težnje stiha da ostvari određeni broj iktusa. Takve primjere možemo vidjeti u dva stiha pomenute pjesme:

Most bačen između sreća
Znam čuva bezglasna žica.

Funkcionalno su iskorištene jednosložnice u jampskoj tonskoj pjesmi *Pesma mraka*, gdje se one povezuju sa drugim jednosložnicama:

U luci / fâr se / svetli
Gde brôd moj / mirno / truli.

U već pomenutoj pjesmi *Čekanje* imamo takođe nekoliko dezakcentovanih jednosložnica, ali i neke koje zadržavaju svoj akcenat, opet zavisno od pozicije riječi:

A svù noć || *ja* čekah / da svrati
Moj prüg u / zamrkloj / cesti.

U osmeračkoj pjesmi *Pesma* imamo dva primjera takvih jednosložnica na kraju stihova koji se dalje rimuju sa nekom višesložnicom pa je dezakcentovanje znatno otežano:

Duboke / li su / putem tîm
Busije s bleskom krâljevs-kîm,

Suncima tvojim opijen
Ne znah za tvoju zamku, sên.

U posljednjem stihu pjesme imamo jednosložnicu na 3. slogu kojoj slijedi još jedna jednosložnica sa enklitikom tako da se te dvije jednosložnice ne mogu povezati i ritam ostaje takođe otežan, sa eventualnim anapestom na početku:

Kao dažd || noć je kapala

Troiktusna je i osmeračka pjesma *Pesma mraka*:

<i>Sve vòjske / nòci / jêzdě,</i>	— — / — —
<i>Zâstave / mrâka / vihòre;</i>	— — / — — —
<i>Vëtar je / rãzneo / zvêzde</i>	— — / — — —
<i>I zãdnjê / lišće / sa gòre.</i>	— — / — — —

Ovdje imamo nesimetrični osmerac sa promjenljivom cezuroom na 5. (odnosno 6.) slogu i najčešćim silabičkim rasporedom 3+2+3 ili 3+3+2 . Dok su dvosložne konstrukcije uvijek trohejske, 3-složne konstrukcije na početku stiha su skoro podjednako česte kako daktilske, tako i amfibraške konstrukcije. Naime, od 16 stihova imamo 9 daktilskih, a 7 amfibraških početaka. Dužine vrlo često ostvaruju potrebni 3. iktus, naročito u klauzulama u 4-složnim riječima koje se rimuju (npr.: *nãma:õbalãma*).

U *Pesmi* imamo nešto drugačiji silabički raspored uz sličan akcenatski raspored, ali ovdje imamo sada stalnu silabičku strukturu stiha 3+2+3, dakle imamo 3-složnu (obično daktilsku) klauzulu.

Izgùbih / ù tom || nëmïru
Drúgove / i svë || gâlìje,
Kòji jê / sât u || svëmïru
Dân ili /pônoć || štã li je?

Ali već u drugoj i trećoj strofi gubi se taj princip jer se pojavljuje sljedeći stih:

Dubòke li su || pûtem tîm.

Ovdje imamo narušavanje 3-iktusnog principa naglašavanjem jednosložnice na posljednjem slogu *tîm*, ili se mora petosložnu konstrukciju na početku stiha izgovoriti kao jednu akc. cjelinu.

Mogu se uočiti dvije vrste ovih stihova, čija osnovna ritmička razlika proizilazi iz mjesta cezure. Jedni su sa daktilskim klauzulama i imaju obično cezuru na 5. slogu, a drugi su oni koji imaju cezuru obično na 3. slogu sa trohejskim završecima.

Raspored akcenata u svim nesimetričnim tonskim osmercima mjeren na primjeru 5 pjesama izgleda procentualno izraženo ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	49,37	51,56	13,12	93,12	3,75	67,18	57,81	1,56

Dakle, imamo relativan jamski raspored sa dominantno naglašenim 4. slogom dok su ostali parni slogovi samo relativno jače naglašeni i ritam može biti vrlo različit, što umnogome zavisi i od mjesta cezure. Zbog svega toga je ovaj stih prije svega tonski stih, dakle 3-iktusni sa dvjema mogućim varijantama, jedna sa dvosložnom (trohejskom) klauzulom i druga sa trosložnom (daktilskom) klauzulom.

U grupu tonskih stihova spada još i 3-iktusni sedmerac. Tonski sedmerac je prilično rijedak stih kod Dučića. U ispitanim *Sabranim djelima* ima ga u svega dvije pjesme (*Noć*, i *Sunce*). Ovaj stih nam je poznat još iz narodne poezije, gdje on najčešće ima oblik 2+2+3. Kod Dučića je, međutim, češći raspored 3+2+2, tj. češće ima trosložni, obično daktilski početak i 2-složnu (trohejsku) klauzulu.

Takva je pjesma *Noć*. U ovoj pjesmi je ritam vrlo sličan ritmu Šantićeve pjesme *Veče na školju*. Zbog samih sedmeraca ali i zbog akcenatske strukture, kao i zbog rime.

Noć

<i>Već sjâ / Kumòvska / Släma ...</i>	— / — — / —
<i>Jèjina, / svä od / svíle,</i>	— — / — / —
<i>I s vätrom / u zèni/cama,</i>	— — / — — ⊥ —
<i>Dìže se / létom / víle.</i>	— — / — / —
<i>S cêloga / nëbo/sklona</i>	— — / — ⊥ —
<i>Blísnu / u jèdnom / trènu,</i>	— / — — / —
<i>Dä bi / po zèmlji / òna</i>	— / — — / —
<i>Bäcila / svòju / sènu . . .</i>	— — / — / —
<i>I späzi, / pőkraj / púta,</i>	— — / — / —

<i>Sa nèkog / pânja / trùla;</i>	— — / — / —
<i>Sav kòsmos / dā za/ćuta</i> ³⁶²	— — / — — —
<i>Dä bi se / òna / ćúla.</i>	— — / — / —

Ovdje imamo, dakle, troiktusan stih sa silabičkim rasporedom 3+2+2 (u dva stiha imamo raspored 2+3+2), a u tri stiha imamo 3+4, ali u sva tri slučaja 4-složnice (*u zenicama; nebosklona; da zaćuta*) ostvaruju po dva potrebna iktusa. Košutić je, tražeći strogi tonski (tj. silabičko-tonski) raspored, i ovu pjesmu proglasio za aritmičnu, jer je raspored stopa „nepravilan”. Košutić analizira pjesmu stopno i nalazi, naravno, veliku mješavinu:

”Prvi stih je jamb, drugi i četvrti su daktil sa po dva troheja, treća strofa je čist jamb, pa prema njoj zaključujemo da je celoj pesmi osnova jamska i da se na toj osnovi izvili daktili u početku stiha, a troheji koji prate da su samo ostatak osnovnog metra.”³⁶³

Međutim, iako pjesma ima uistinu pomiješane stope, ona ni u kom slučaju nije aritmična, a gradi svoj ritam, dakle, uglavnom na osnovu istog broja (3) iktusa. Pri tom se stih, naravno, ispomaže nenaglašenim dužinama, a na nekoliko mjesta se iktus ostvaruje i praznim stopama (pirihij). Pjesma ima i jedan prekobrojan stih, naime, 3. stih je nesimetrični osmerac (*I s vatrom u zenicama*), u kome se ostvaruje jedna 'prazna stopa' (pirihij), ali budući da se uklapa u opštu tonsku šemu to ne smeta ritmu.

Dučićev tonski sedmerac mjerjen na primjeru dvaju pjesama (*Noć* i *Sunce*) pokazuje sljedeći raspored akcenata:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII
%	56,94	43,05	12,49	84,72	11,08	88,88	6,94

Iz rasporeda se vidi da su parni slogovi češće naglašeni, ali su samo 4. i 6. slogovi dosljedno naglašeni, dok je prvi iktus čak češće naglašen na 1. slogu, tj. trohejski, nego jamski (na 2. slogu). Ovo dolazi otuda što je vrlo čest daktilski početak ovih sedmeraca.

Lirski 4-iktusni deseterac je sljedeći oblik tonskog stiha kod Dučića. Dok je simetrični deseterac prava rijetkost kod Dučića (u *Sabranim djelima* u samo jednoj pjesmi *Samoća*),

³⁶² normalan akcenat bi bio da zaćuta, ali se zbog potrebe ostvarivanja 3 iktusa, a i zbog rime sa 1.stihom (puta) ostvaruje ovakvo akcentuiranje.

³⁶³ R. Košutić, isto, str.

nesimetrični lirski deseterac je dosta češći, doduše, tek u posljednjoj zbirci *Lirika* iz 1943. godine.

Lirski deseterac kod Dučića ima obično cezuru na kanonskom mjestu, tj. poslije 5. sloga, ostvaruju se redovno 4 iktusa, a silabički raspored je najčešće 3+2 u prvom polustihu i 2+3 u drugom, tj. ima obično trosložni daktilski završetak. Takva je npr. pjesma *Himera*:

<i>Pâmtim tē pûte</i> <i>Kûd sam jèdrio</i>	— — — — — —
<i>Mórima štó su</i> <i>věčno zráčila;</i>	— — — — — —
<i>Čìji se vidík</i> <i>úvěk vèdrio,</i>	— — — — — —
<i>A slútnja nìkad</i> <i>ne pomráčila</i>	— — — ⊥ — — —

Pjesma ima u 1. polustihu silabički raspored 3+2, te podjednako često raspored daktil+trohej, kao i amfibrah+trohej, a 2. polustih ima dosljedno raspored trohej+daktil. Raspored akcenata pokazuje sklonost ka jambu, iako u prvoj 'stopi' imamo uglavnom daktilske figure.

Isti ritam imamo u pjesmi *Kob*, s tom razlikom da treća strofa ima u svim stihovima na trećem slogu naglašenu jednosložnicu, poslije koje se ostvaruje cezura, pa se stih pretvara u petoiktusni, a samo prvi stih date strofe ima 4 iktusa, ali i jedan slog manje, tj. imamo deveterac:

Sjâji dâñ || *međ crnim bôrima,*
Mrkne noć || *izmeđ bēlih krīnova,*
Bóžjī lik || *trèptī nà svīm môrima,*
Svâki čas || *svēmīr nìče iznova.*

Osim ove strofe sve ostale imaju 'normalan' oblik.

U pjesmi *Putnik* imamo osim uobičajene cezure nakon 5. sloga i nekoliko deseteraca sa cezurom nakon 4. sloga.

Jâ sam taj pútnik || *štó je krénuo*
U prēdiskōnskō || *prvo svītanje,*
za pútem úvěk || *pût promènuo*
međ zvēzdama || *kroz věčnō skītanje.*

U pjesmi *Noć* ima Dučić još jednu neobičnu verziju lirskog deseterca. Naime, ta pjesma je takođe 4-iktusna ali ima cezuru na 6. slogu, a u parnim stihovima katalektički deseterac, tj. devet slogova sa muškim završetkom. Pjesma ima za razliku od ostalih dvosložne trohejske

klauzule, odnosno jednosložne u katalektičkim stihovima, a raspored akcenata je također nešto drugačiji sa pretežno naglašenim 1., 4., 7. i 9. slogovima.

Noć

<i>Pädajū sūtoni prvī plāvī</i>	— — — — — —
<i>I zvězda već zráčī s rêčnog dnä.</i>	— — — — —
<i>Zàsipā s topòlā mîr po trāvi. . .</i>	— — — — — —
<i>Ândeli vèslejū bârke snä.</i>	— — — — —

Raspored akcenata u Dučićevim lirskim desetercima mjeren na primjeru 6 pjesama (*Slutnje, Kob, Hrišćansko proleće, Himera, Tajna i Putnik*) ima sljedeću sliku:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	50,87	49,26	6,94	88,86	13,66	95,32	20,39	79,74	28,75	0

Iz date tabele se vidi da su najčešće naglašeni 4., 6., i 8. slogovi, tj. parni slogovi s tom iznimkom da se 1. slog naglašava podjednako često kao i 2. slog, što dolazi od trosložnih početaka stihova, koji su podjednako daktilski kao i amfibraški.

Interesantno je da Dučić nema dugih tonskih stihova, tzv. tonskih heksametara, koje su imali uglavnom svi bosanski pjesnici toga doba.

Strofa je kod Dučića urađena vrlo brižljivo i skoro da nema nijedne pjesme koja ne bi imala strofičan oblik, osim, naravno, pjesama u prozi. On spada u red modernista koji su izgradili i uzdigli kult forme stiha na najviši mogući oblik. Najčešći oblici su mu katreni i tercine (u sonetima ili van njih). Sonet i kod Dučića dolazi često, ali ipak ne tako često kao npr. kod Šantića. U *Sabranim djelima* (1989.) 190 pjesama Dučić ima 28 soneta ili 14,97%. Ubjedljiva većina pjesama imaju oblike katrena i to najčešće 3, 4 ili 5 katrena. Ukupno ima 154 katrenskih pjesama ili 82,35%, a ukupno u svim pjesmama ima 627 katrena (izvan soneta).

Vrlo rijetko se Dučić koristi i stancom (osmostisi, u 3 pjesme) i šestostisima (2 pjesme).

Rima je jedan od osnovnih ritmičkih faktora Dučićeve poezije. Skoro da nema nijedne pjesme koja nije rimovana. Njegova je rima vremenom postajala sve čišća i snažnija. Na početku karijere je doživio nekolike kritike zbog „nečistoće” akcenta (pomenuta Matoševa

kritika) u rimama, pa je možda i ta kritika uticala na to da Dučić izgrađuje i usavršava svoju rimu.

Rima je kod Dučića, dakle, obavezna. Ispitali smo rimu kod Dučića u 187 pjesama *Sabranih djela* (1989.) u kojima su sve pjesme iz *Sabranih djela* iz 1929. godine, kao i pjesme iz *Lirike* (1943.). Ovaj izbor nije uvijek najsretniji da se pokaže kako su pojedine pjesme metrički sazrijevale, ali je reprezentativan u pogledu samog izbora. Sve pjesme vezanog stiha kod Dučića su rimovane.

Koliko je rima Dučiću važna može poslužiti primjer pjesme *Napor*.

U posljednjoj strofi imamo stih: *Zora ili večer? Plam što je zablisto*.

U navedenom stihu imamo potpuno narušen ritam, i to uglavnom zbog mjesta naglašene jednosložnice. Naime, namještanje jednosložnice na 7. slog u 12-tercu je dozvoljeno, ali je junktura između riječi *plam* i *što* vrlo jaka pa se jednosložnica još više naglašava, a relativna zamjenica *što* čini prirodno nepravu dvosložnicu sa pomoćnim glagolom *je* tako da je prozodijski markirana kao akcentogena riječ pa se teško može nasloniti na riječ *plam*. Ovo bi bilo moguće da poslije riječi *što* ne stoji pomoćni glagol i onda bi se relativna zamjenica *što* dezakcentovala i činila bi sa riječju *plam* trohejsku figuru. No, ovako je to otežano i narušena je parnosložna struktura stiha i to otežava ritam. Ova aritmija bi se lako izbjegla da se izmijenio red riječi: *Plam što zablisto je*. Time bi se dobila konstrukcija 4+2 sa praznom stopom na kraju ali bi stih bio potpuno ritmičan. Međutim, Dučić je izabrao neritmičniji oblik samo da bi ostvario rimu između: *zablisto – isto*.

Ubjedljivo najčešći oblik rime je ukrštena rima ABAB koja se pojavljuje u 112 pjesama, obgrljena ABBA je sljedeća po važnosti i njom je napisano 21 pjesma. Mješavinu ovih dvaju vrsta rime ima Dučića u *Sabranim djelima* u 21 pjesmi, a samo jedna pjesma (*Zimski pastel*) ima rimu AABB.

Izraženo u katrenima to izgleda ovako: od 627 katrena oblik ABAB imaju 489 katrena (ili 78%), rimu ABBA imaju 136 katrena (ili 21,7%), te rimu AABB imaju samo 2 katrena (ili 0,31%).

Soneti imaju sličnu sliku :

Katreni: ABAB: 22, ABBA: 6, CDCD: 23, CDDC: 5,

Tercine: EEF: 16, EFE: 11, FGG:15, GFG: 7 i GGF: 5.

Tako da je najčešći oblik rime Dučićevog soneta : ABAB CDCD EEF FGG.

Dučićeva rima je u velikoj većini slučajeva ženska, tj. trohejska. Samo vrlo mali broj rima je daktilski. Npr u pjesmi *Himera: jedrio:vedrio; zračila: pomračila; cvetala: sletala; rumena: grumena* itd.; cijela pjesma je urađena daktilskom rimom. Takođe pjesma *Putnik* ima trosložne rime, ali i nekoliko nepravih rima: *obličje: zatočje* – ovakva muška rima je vrlo rijetka kod Dučića, ali je ipak ima na nekoliko mjesta u *Lirici* npr. u pjesmi *Noć: dan:sna, i sve:zle*. U pjesmi *Refren* iz ciklusa *Večernje pesme* imamo isto daktilsku rimu. Takođe u pjesmi *Pesma* osim nekoliko daktilskih rima *nemiru:svemiru; galije:šta li je*; javljaju se i dvije muške rime: *tim: kraljevskim; i opijen: sen*. Trosložnu daktilsku rimu ima još pjesma *Tajna, te Hrišćansko proleće*.

Prilično je rijetka i rima nenaglašene „prazne stope” u 4-složnicama sa naglašenom dvosložnicom npr. u pjesmi *Suton: neveselim:želim, očarana:dana, slična:nepomična, sama:dolinama* ili u pjesmi *Pesma ljubavi: meni:naslućeni*; u pjesmi *Žena: žena: načinjena*; u pjesmi *Srce: vetrovima:svima*; u pjesmi *Tajna: podlostima:svima*; u pjesmi *Pesma: sviju:harmoniju*; u pjesmi *Beskrajna pesma: vama:hiljadama* itd.

Ali su zato vrlo česte rime u kojih jedna riječ ima nenaglašenu dužinu na mjestu akcenta. Takve primjere imamo u pjesmi *Pesma: svoga:večitoga*; u pjesmi *Suton: česti:ispovesti*, u pjesmi *Oči: zastavama:kama, bdenja:ushićenja*; u pjesmi *Nomadi: dima:prostorima, fatamorgana:dana*; u pjesmi *Mirna pesma: jednom:nedoglednom*, u pjesmi *Pesma srca: sitan:neumitan, nama:istinama*, u *Pesmama o smrti II: obručeva:peva* itd.

Ovo govori o Dučićevom pažljivom odabiru završnih riječi stihova zbog rime. Potpuno neispravnu rimu ima Dučić u samo jednom primjeru u pjesmi *Saputnici* gdje se rimuje: *gde je: mene*.

U dvije pjesme ima djelimično nepravu rimu jer se rimuju riječi koje završavaju na frikatu *-h* sa riječima koje je nemaju na kraju: u *Dubrovačkom Arcibiskupu* rimuje *šarenih:steni*; te u *Pobožnoj pesmi* rimuje *dobra:pobrah*.

Većina pjesama ima pravu rimu ali ima, dakle i nekolicina nepravih rima. Neuspjelije su one rime kod koji se ne slaže završni broj slogova npr: *šarenih:steni* ili pak one rime kod koji se ne slažu ni kvantitet niti ton npr:*sjâje:tràje, kràja:sjâja* itd.

Na primjeru rime moguće je pratiti i kako se uspostavljaju kvantitetske relacije kao bitan faktor ritma. Npr. u pjesmama kod kojih se rima ne poklapa, odnosno u kojih se akcenat ne podudara u kvantitetu npr. *sjâjni:bèskrajni*, mi imamo posla sa principom more, koji se u rimovanom vezanom stihu i te kako ostvaruje. Ukoliko hoćemo 'ispravan' završetak stiha i ispravnu rimu, onda te dvije riječi moraju imati ili isti glasovni završetak sa podudaranjem akcenata i to je onda prava rima ili im se mora podudarati kvantitetski završetak. U tom

završetku onda imamo sljedeće kvantitetske odnose: dugi slog + kratki = 3 more i u tom slučaju mi ne osjećamo neritmičnost nepravde rime npr : *sjajni:beskrajni, nestaje:sjaje* itd. Zanimljivo je da su kod Dučića rimovane riječi ili iste klase riječi ili su istih gramatičkih oblika i kongruentne vrste riječi: *zarubio:ubio, sredine:ledine, ledina:jedina, sedaju:gledaju* itd.

Dučićev metar tako pokazuje u osnovi dvije vrste stihova:

- 1) najčešće piše dvanaestercima koji uglavnom imaju trohejski raspored akcenata i stoje na granici između silabičkotonskih (na nivou polustiha) i silabičkih (na nivou cijelog stiha) stihova i
- 2) različite tonske stihove sa pretežno jampskim rasporedom.

Dvanaesterci pokazuju u analizi više elemenata silabičkog, nego silabičko-tonskog stiha. No, budući da imamo snažan alternacijski princip i očitu težnju da se stih gradi stopnim principom možemo reći da je ovaj stih na granici između silabike i silabotonike, jer na nivou polustiha zanemaruje se granica riječi kao ritmički faktora. Na nivou stiha, međutim, cezura se čuva, a uprkos brojnim pomjeranjima nema niti jednog dvanaesterca kod Dučića, koji ne bi imao ostvarenu granicu riječi na 6. slogu.

U grupu silabotoničkih stihova spada i jedanaesterac, kao i kombinacija dvanaesteraca i jedanaesteraca. I mnogi od tonskih stihova su ujedno i pravilni silabičko-tonski stihovi, jer imaju dosljedan stopni raspored.

Tonski stihovi imaju različite silabičke dužine, a kreću se od 7- 10/11 slogova i oni imaju najčešće jampske rasporede, ali je ritmička konstanta broj iktusa i on se kreće od 3-4 iktusa po pjesmi. Dučić nema dugih (5- i 6-iktusnih) tonskih stihova.

4.11. Musa Ćazim Ćatić

Ćatić je za života objavio samo jednu zbirku pjesama, ali je u raznim časopisima objavio preko 200 pjesama i isto toliko prevoda sa turskog i perzijskog. *Sabrana djela* Muse Ć. Ćatića objavio je A. Nametak tek 1968. godine. U tim *Sabranim djelima* su navedene 224 izvorne pjesme.

Ćatićevu se poeziju veže uz početak moderne u Bosni i Hercegovini, a u tematskom pogledu kritika je uočavala osnovne dvije periode kod Ćatića. Prvu do 1908. i drugu poslije 1908. godine, odnosno njegovog boravka u Zagrebu, gdje dolazi u kontakt sa Matošem i pjesnicima 'Hrvatske moderne', kojoj kratko i sam pripada.

U metričkom smislu se taj zagrebački boravak također osjeća u pažljivijem odnosu spram forme, ponajprije u sve češćoj upotrebi forme soneta, ali u samoj versifikaciji ipak ne tako presudno kao što je to slučaj u njegovoj tematskoj i idejnoj opredijeljenosti.

O Ćatićevom stihu je srazmjerno malo pisano. Naročito je malo pisano o njegovom stihu u odnosu na metriku i ritam. Sporadično je i usput od prvih njegovih kritičara (Hamzaliya Ajanović i Josip Milaković) spominjan njegov ritam, ali tek ovlaš i bez prave analize („Njegov stih teče kao mlijeko” J. Milaković). Pohvalno o ritmu kod Ćatića pisao je i Tin Ujević u njegovom osvrtu na Ćatića u *Novom Beharu*, gdje on ukazuje na tradicionalnu crtu Ćatićevog stiha:

„tradicionalne resure njegovog stiha, koji je prošao kroz radionu Mažuranića, Franje Markovića, Harambašića, Zmaja Jove, Alekse Šantića, a najjače Kranjčevića, sve do 1908. kada se kod njega počela osjećati težnja za strožim konciznijim umjetničkim izrazom, za kljaštrenjem pleonazama i sublimacijom izražajne snage.”³⁶⁴

U studiji o Ćatiću Nametak piše u posebnom odjeljku i o pjesničkoj tehnici, odnosno versifikaciji kod Ćatića. Nametak polazi od teorijske osnove Antuna Barca, koji dijeli pjesnike u tri vrste na one koji pjevaju „na narodnu”, koji pjevaju po pravilima školske metrike i treće „koji se ne drže nikakvih pravila, nego su pazili da im stihovi imaju isti broj slogova”, i svrstava Ćatića u treću grupu jer smatra da „ako bismo njegove stihove, pa i najbolje, podvrgli pravilima školske metrike, našli bismo ili stihove u besprijekornom skladu sa pravilima metrike, ali i s manjom izražajnom ljepotom, ili bismo uočili potpuno odudaranje od tih pravila i našli stihove u kojima je više ili manje došla do izražaja muzikalna ljepota našeg jezika.”³⁶⁵ Ovdje se najbolje vidi jaz između teorije i prakse, odnosno činjenica da teorija tzv. silabičko-tonskog stiha nije u stanju da opiše stihove, koji su nekako ritmični ali po pravilima te metrike ipak nepravilni. Nametak pravilno uočava činjenicu da je Ćatić i prije svog zagrebačkog boravka napisao neke od svojih najboljih pjesama kao što su: *Lejlei Mevlud* (1904.), *Jednoj bogatašici* (1905.), *Ah gdje su zlatni danci* (1907.), *Ja n'jesam sanjar* (1905.), *Težaku* (1905.) i *Silvije Strahimir Kranjčević* (1908.). Nametak navodi da je Ćatićeva književna naobrazba i poznavanje metrike „bar do njegovog dolaska u Zagreb” bilo minimalno i da se on kao đak sudačke škole u Sarajevu mogao upoznati vrlo oskudno sa metrikom iz udžbenika Petračić-Zagode i da je pisao više intuitivno ugađajući pravilima naše metrike, a da je mogao poznavati samo arapsku metriku,

³⁶⁴ A. Nametak, Studija „Musa Ć. Ćatić”, Tešanj, 1965., str. 93.

³⁶⁵ Nametak, isto, 92.

„koja se nije mogla nakalemiti na srpskohrvatski pjesnički govor, [...] jer se temelji na izmjeni zatvorenih i otvorenih slogova te na njihovom kvantitetu, dok je naša tonsko-silabička (kvalitativna), tj. temelji se na rasporedu akcentiranih slogova (tonski princip) i na cezuri u stihu (silabički princip).”³⁶⁶

Međutim, u analizi samih pjesama lebdi Nametak između tradicionalne školske (antičke) metrike u nazivima (*peon prvi*, *peon drugi*, *jonikus silazni* itd.) i silabičke metrike po podjeli na izgovorne cjeline (uzima metričke jedinice kako ih se izgovara npr. 4+2 etc.) i konačno normativne silabičko-tonske metrike. Nametak posebnu pažnju poklanja silabičkim elementima, a naročito cezuri, baš kao što je to i Barac, od čije teorije on i polazi, učinio u analizi Vidrića. Nametak dalje zaključuje da „Ćatić sigurno nije poznao neke od ovih stopa, ali je njegov prirodan osjećaj za jezik i muzičku ljepotu govora, proizašla iz raznovrsnosti akcenta i akcentuacije riječi, stvorio besprijekoran muzički ugođaj stiha.”³⁶⁷

Nametak nam je tako za analizirane pjesme dao silabički metrički pregled sa antičkim nazivima ovih raznovrsnih stopa i vrednovanje stiha koje se bazira na melodiji jezika.

Tako npr. pjesmu *Ti više nijesi moja* analizira Nametak kao kombinaciju daktila i troheja, što jesu najčešće stope, ali ne uočava uzlazni ritam zbog akcenata na parnim 4. i 6. slogovima, a što je najbitnije pjesma duguje svoj ritam ponajprije svom (3-iktusnom) tonskom ustroju (3 akcenta po stihu). Nametak dalje ističe kao interesantne i Ćatićeve 16-terce npr. *Ja imam dilber dragu* i ističe silabičku nepravilnost stihova i navodi da Ćatić „[...] nije pazio da svaki put iza šesnaesterca dođe osmerac ili iza petnaesterca sedmerac, što bi bilo pravilnije, ali je uspio u drugoj i trećoj strofi kvalitativno izjednačiti prvi distih s drugim čime je postigao izvjesnu ravnotežu i pravilnost.”³⁶⁸ Pod kvalitativnom ravnotežom podrazumijeva Nametak ovdje silabičku strukturu stihova. Međutim, radi se o tome da je i ovaj stih u osnovi tonski (tzv. tonski heksametar) stih sa po 3 iktusa po polustihu, odnosno 6 iktusa u stihu i samo na osnovu toga se održava ritam besprijekorno, bez obzira na silabičku neujednačenost.

Međutim, uprkos svim nedostacima metričke analize Ćatićevog stiha, Nametak je prvi istraživač koji je Ćatićev ritam i versifikaciju ozbiljnije analizirao.

Ćatić piše početne pjesme pod uticajem narodnog metra i romantičarskog stiha, isto kao i prva generacija pjesnika romantičara u Bosni: Riza-beg Kapetanović, Bašagić, Josip Milaković, Šantić, Alaupović i drugi, ali je kod njega vremenom sve očitija težnja ka organizaciji stiha na akcenatskim paralelizmima.

³⁶⁶ Isto, str. 93.

³⁶⁷ Isto, str. 95.

³⁶⁸ Isto, str. 100.

Dok je Dučić istrajavao na klasičnom obliku stiha i strogosti forme, onako kako je to propagirao Bogdan Popović, Šantić spajao nove forme jamskog jedanaesterca sa dikcijom narodne pjesme, Ćatić je bio posebna pojava u bosanskoj književnosti pod jakim uticajem *Hrvatske moderne* i Matoševog kruga kome je i sam kratko vrijeme (1908.-1909.) pripadao. On teži također savršenstvu forme, ali je kod njega silabička strogost vremenom sve labavija i sve veća sklonost ka tonskom stihu. Poslije zagrebačkog perioda, Ćatić preferira tonski stih, koje je sporadično pisao i prije, ali sada je ta tendencija očitija. Osim toga, budući da je poznao orijentalne jezike i jedno vrijeme se školovao u Istanbulu, trpio je kao i ostali muslimanski pisci toga doba i orijentalne uticaje stare perzijske (Hafiz i dr.), kao i savremene mu turske poezije, koju je i prevodio, a naročito Tevfiq Fikreta i Namik Kemala. Ti su uticaji bili kako tematske, tako i metričke prirode. Često upotrebljava i orijentalne oblike stiha (gazele), kao i neke oblike rimovanja. Ali se na tom mjestu veza sa orijentalnom versifikacijom i završava zbog nepomirljivih fonoloških različitosti jezika. Osim toga moguće je da je Ćatić modernističku i simbolističku poetiku (kao i kult forme, npr. soneta) mogao dijelom usvajati i posredno preko turskih modernista, koji su se u to vrijeme (1. dekada 20-tog vijeka) oduševljavali francuskim simbolizmom, a da je taj uticaj utvrdio tokom svog zagrebačkog boravka.

Zagrebački boravak se kod Ćatića da primjetiti i na formalnom versifikacijskom planu. Statistički gledano Ćatić je do 1908. godine najveći broj pjesama ispjevao u osmercima i desetercima, a poslije 1908. najveći broj pjesama piše u jedanaestercima, dvanaestercima i drugim stihovima tonske prirode (14-erci i 16-erci). Ova činjenica ukazuje i na brižljiviji odnos prema metru i ritmu i uopšte formi pjesme. Poslije 1908. nema Ćatić skoro uopšte pjesama u nesimetričnom desetercu. Jedini izuzetak je pjesma *Opomena* (1911.). Svi ostali deseterci su lirski, tj. tonski. Poslije 1908. godine osnovni Ćatićev stih je ubjedljivo 11-erac. U periodu između 1908. – 1912. piše Ćatić veći broj pjesama u dugim tonskim stihovima a poslije toga uglavnom u 11-ercima, a relativno čest je i 12-erac.

U *Sabranim djelima* Ćatića (Tešanj, 1968.) su ukupno 224 originalne pjesme.

Statistički najzastupljeniji Ćatićev stih uopšte je jedanaesterac, kojih ima 75 čistih, te 2 pjesme u kombinaciji 11/8, a pet pjesama imaju oblik kombinacije 11-eraca sa 12-ercima. Dakle, sve ukupno 82 pjesme jedanaesteračke strukture ili 36,80%. Sljedeći po redu su simetrični 8-erci, kojih ima 40 ili 17,86%, 8-eraca tonskih ima u 5 pjesama, a po 2 pjesme imaju kombinacije 8/6 i 8/7, ukupno dakle ima 7 tonskih osmeraca ili 2,23%. Treći po zastupljenosti Ćatićev stih jeste nesimetrični deseterac, kojega ima u 32 pjesme ili 14,35%.

Lirskih simetričnih deseteraca ima u 10 pjesama ili 4,48%, a od tog broja 3 pjesme su oblika 10/8, 5 pjesama imaju oblik 10/9, a 2 su tipa 10/7. Tonski 16-erci su četvrti stih po zastupljenosti kod Ćatića i njih ima u 22 pjesme (16 čistih i jedan u kombinaciji sa 8-rcem, a jedan vrlo nepravilne silabičke strukture 16/15/14), što čini 9,86%. Peti po zastupljenosti mu je dvanaesterac.

U 12-ercima je Ćatić ispjevao 18 pjesama ili 8,07%, od kojih su 15 čisti dvanaesterci, a 3 imaju kombinaciju 12/11. Ćatić je ispjevao 7 pjesama u 14-ercu (od kojih je jedan tipa 14/7) ili 3,14%. Dvije pjesme su u 9-ercima, takođe tonske, kao i po jedna u sedmercu oblika 7/8, te jedna 15-teračka i jedna nejednake silabičke strukture oblika 13/14/15.

Iz ove statistike vidimo da je Ćatić imao pjesme u sva tri versifikacijska sistema. Tonskih stihova je imao ukupno u 47 pjesama ili 21%.

Osmerci (simetrični) su drugi stih po zastupljenosti kod Ćatića. Oni su najčešće simetričnog oblika 4+4 i imaju tradicionalni silabički oblik stiha sa obaveznim izosilabičkim stihovima (jednake silabičke strukture) i strogo čuванom cezurom poslije 4. sloga i nenaglašenim posljednjim slogovima polustihova.

Osmerac početnog perioda podsjeća kako tematski tako i ritmom na narodne sevdalinke i sličan je Bašagovićevim osmercima:

Ašiklije II

Hódi dúšo, || da ti ljùbnem | – | – || | – | –

Bûjnū kósu || – rùmen- rúžu, | – | – || | – | –

Da ùtopim || ù tom mîlju – | – – || | – | –

Zàljublĵenu || svòju dûšu! | – ⊥ – || | – | –

Nek se bliĵêdē || úsne mòje | – | – || | – | –

Na plämenu || tòme zgõre – | – – || | – | –

U sträsnĵem || pòljupcima – | – – || | – – –

Do òsvita || rûjne zòre. – | – – || | – | –

Pjesma predstavlja jedan tipičan silabički osmerac sa obaveznom cezurom (na 4. slogu) i tipičnim produživanjem stiha u obliku hiperijekavizacije (*strasnijem*) da se popuni silabička struktura stiha. Osim toga akcenti padaju obično na neparne slogove (i otuda dobijaju i ovi stihovi trohejski ritam), ali nerijetko počinju stihovi (kao npr. stihovi 3., 5., 7. i 8.) nenaglašenim prijedlogom, a akcenat na parnom slogu ne smeta ritmu, kao što je to slučaj i u

narodnom osmercu. Jedina razlika od narodnog stiha je obavezna rima. Otuda je u 2. polustihu i dosta 'pravilniji' raspored akcenata.

U pjesmi *Zambak* imamo isti takav ritam s tim što se ovdje osjeća veće tendiranje ka alternirajućem ritmu iskorištavanjem nenaglašenih dužina na 'jakim' mjestima da bi se ostvario iktus, iako su i ovdje vrlo česta popunjavanja polustihova jednom 4-složnom akcenatskom cjelinom sa akcentom na 2. slogu:

<i>U kinēskōj mâloj vâzi</i>	— — — — —
<i>Na prôzoru sôbe mōje</i>	— — — — —
<i>Cvjētā zâmbak čist i bijel</i>	— — — —
<i>Nëvinōsti pôput tvōje</i>	— ⊥ — — —
<i>Vrh zèlene stâbljikē mu</i>	— — — — ⊥ —
<i>Mèkanō se pêrje šíri,</i>	— ⊥ — — —
<i>Ä okò njeg lepršaju</i>	— — — — —
<i>Sânje mōje kô lëptīri³⁶⁹.</i>	— — — —

U pjesmi *Vizija* imamo kombinaciju ovakvog ritma sa naglašenom alternacijom i tendiranjem ka silabičko-tonskom stihu izraženog u obliku ostvarivanja iktusa pomoću nenaglašenih dužina, naročito u klauzuli stiha, ali se ritam i ovdje održava zahvaljujući silabičkim samjerljivostima. A i ovdje se polustihovi vrlo često popunjavaju jednom četverosložnom akc. cjelinom sa akcentom na 2.slogu:

<i>Kätkad snàtrim u tišīni</i>	— — — — —
<i>U zâklonu plâve sjēnē</i>	— — — — —
<i>I dôživām prèd svoj pôglēd</i>	— — — — —
<i>Dâvne svōje ūspomene.</i>	— — — — —
<i>Pa ù tome sjētnōm čâsu</i>	— — — — —
<i>Iz prédjela nëpoznāta</i>	— — — — ⊥ —
<i>Dôprhnē mi jēdna ptīca</i>	— ⊥ — — —
<i>Na krīlima sūha zlâta</i>	— — — — —
<i>Pòvrh mène na gränčici</i>	— — — — —
<i>Ljúljkajūc se pjēsma vīje,</i>	— ⊥ — — —

³⁶⁹ Ovdje dužina preuzima iktus od akcenta da bi se ostvarila trohejska šema.

Póput vína || òpijā me | – | – || | – ⊥ –
Zvûk njèzine || mèlodije. – | – – || | – ⊥ –

U posljednjem citiranom stihu imamo naglašenu jednosložnicu *zvuk*, koju se u skandiranju, uprkos opkoračenju koje se dešava baš na toj riječi i uprkos dugom akcentu, dezakcentuje, jer osmerac kao parnosložni stih ne trpi jednosložnice koje ako su naglašene kvare ritam zbog silabičke raspodjele (1+3). Njenim dezakcentovanjem se ritam održava jer je silabički okvir stiha očuvan, a akcenat na 2. slogu se toleriše. Ukoliko se, pak, riječ *zvuk* ne dezakcentuje, zbog opkoračenja bi se iza riječi *zvuk* ostvarila cezura i to bi znatno narušilo ritam osmerca. Međutim, u normalnom čitanju, zbog semantičke istaknutosti, riječ ipak čuva svoj akcenat.

Raspored akcenata u Ćatićevim osmercima pokazuje ipak jedan trohejski raspored sa pretežno naglašenim neparnim slogovima. Prosjek naglašenosti slogova mjeren na primjeru 16 pjesama izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	67,1	31,5	58,3	1,3	83,1	11,8	78,7	0,8

Iz ove statistike može se vidjeti da je 5. slog najopterećeniji a onda dolazi 7. slog. Dakle, uopšte je drugi polustih pravilnije naglašen i uopšte pokazuje manju popunjenost sa samo jednim iktusom nego što je to slučaj sa prvim polustihom. Prosječna opterećenost akcenta u osmercima kod Ćatića je 2,42 sloga po jednom akcentu.

Posljedni slogovi polustihova, tj. 4. i 8. su uvijek nenaglašeni. Odstupanja su apsolutna rijetkost i dolaze u dvjema pjesmama. U pjesmi *U mejhani III* imamo u posljednjem slogu 2. strofe prekomjerni 9-erac sa cezuroom na 5. slogu i otuda akcenat na 4. slogu: *Tko li je pije, tko li toči*; a drugi put u pjesmi *Ašiklije II* koja zapravo i nije čisti oblik simetričnog osmerca nego ima oblik stiha 8+6 i odstupanje na 4. slogu dolazi u šesterračkom posljednjem stihu:

Jer bez pjesme ni ljubiti

Ne bih te ùmio

Osmerački stih, budući da ima parnosložne polustihove, preferira parnosložne strukture kao i narodni stih. Tako nema oblika 3+1 jer se ostvaruje jako parnosložno fraziranje: 2- ili 4-složno. Stihovi imaju u pravilu ženske (trohejske) završetke. U svakom stihu se mogu ostvariti 1 ili 2 akcenta, tj. stih može imati 2 do 4 akcenta (iktusa). Kad se ostvare 2 iktusa po

polustihu to su onda obavezno troheji zbog nenaglašenosti posljednjeg sloga. Moguće je da osmerac ima samo 2 akcenta po stihu, tj. po jedan u polustihovima i onda imamo u pravilu akcente na 2. i na 6. slogu, tj. na 2. slogovima polustihova. Tako u pjesmi *U proljeće* (55) ima 3. stih druge strofe (*i pjěsmicom sevdàlijskom*) 2 akcenta, oba na parnim 'slabim mjestima', a da to ritmu ne smeta.

Dvosložno fraziranje proizilazi iz parnosložne strukture polustihova. Tako da oni polustihovi koji su popunjeni sa samo jednom akcenatskom cjelinom, koja ima akcent na 'jakom mjestu' (tj. na 1. ili 3. slogu) u pravilu ostvaruje 'sekundarni' iktus ili u obliku pirihija ili neakcentovanom dužinom (koje najčešće dolaze u posljednjoj stopi – zbog njihove postakcenatske prirode).

Razlika između narodnog 8-merca i osmerca romantičarskih pjesnika prvog kruga skoro da i nema. Osnovna razlika jeste da umjetnički osmerac pisaca druge generacije, u koje ubrajamo i Ćatića, svjesno teže da taj stih bude alternacijski, stopni, silabičko-tonski stih sa jačom funkcijom akcenta i naravno sa obaveznom rimom. Ta težnja se osjeti u snažnije naglašenoj dvosložnoj strukturi koja proizilazi iz narušavanja integriteta riječi, odnosno akcenatske cjeline kao ritmičke jedinice. Tako imamo jedno fraziranje koje možemo nazvati silabičkotonskim ili stopno-alternacijsko fraziranje, pri čemu je narušeno jedinstvo akcenatske cjeline u obliku čestog nagalašavanja jednosložnica, koja čini izgovornu cjelinu sa prvim nenaglašenim slogom neke sljedeće višesložne riječi.

Međutim, granicu između silabičkog i tzv. silabičko-tonskog 8-merca je skoro nemoguće oštro povući, jer su rijetke silabičko-tonske pjesme koje ne bi imale i neki silabički postupak, kao što su elizije ili produženja u svrhu popunjenja broja slogova. Kod Ćatića je naročito često izmijenjen refleks jata sa hiperijekavizacijom ili elizijom i 1-složnim refleksom umjesto 2-složnog refleksa gdje to stih zahtijeva.

Deseterci nesimetrični su treći po zastupljenosti stih kod Ćatića. Međutim, kod Ćatića se oni nalaze uglavnom u prvom periodu. Tako on pjeva u desetercu uglavnom do 1906. godine (pjesma *Ljubavi* ispjevana je te godine). A poslije toga ovim stihom će ispjevati još samo pjesmu *Opomena* (1911.), a sve češće će se umjesto ovog oblika javljaju lirski deseterci u kombinaciji sa nekim drugim tonskom stihom, npr. osmercem ili devetercem i uglavnom jampskim rasporedom akcenata. Sa stagniranjem ovog stiha poklapa se i sve češća pojava jampskog jedanaesterca.

Nesimetrični deseterci jesu kao što je poznato dominantni svih narodne epske poezije, a njega koriste i prvi romantičari i stvaraju od njega jedan konglomerat silabike i silabotonike. Nesimetrični deseterac ranog Ćatića pokazuje sve one odlike poznate iz narodnog deseterca i prvih romantičare (npr. Bašagića).

Domovini na rastanku

<i>Na planína visokījeh grúdi</i>	— — — — ⊥ — —
<i>Mēhkī zráčak žârkog súnca sjēdā,</i>	— — — — —
<i>A vlâk mâmi u daljīne júri.</i>	— — — — — —
<i>I òku se sàgledati nè dā.</i>	— — — — — — —

Ovdje imamo klasičan nesimetrični deseterac sa obaveznom cezuroom na 4. slogu. Raspored akcenata je najčešće trohejski, ali ritmu ne smetaju akcenti na parnim mjestima (*a vlâk, i òku se* itd.). S druge strane ritam iskorištava nenaglašenu dužinu na svakom jakom mjestu, a katkad kao u 1. stihu (*visokijeh*) dolazi ta nenaglašena dužina kao posljedica hiperijekavizacije, tj. duženja riječi jatom u svrhu postizanja silabičke šeme. Ćatić je ipak ostvario vrlo ritmičan deseterački stih bez prevelike upotrebe silabičkog elidiranja prekobrojnih slogova, kao što je to npr. slučaj kod nekih drugih pjesnika kod kojih je ovaj stih pretežan (npr. Bašagić, Đikić).

Vrlo ritmičan deseterac ostvario je Ćatić u pjesmi *Jednoj bogatašici* (1905.) u kojoj imamo naglašen alternacijski ritam:

<i>Nè gledāj me ljepòte ti tvòje</i>	— ⊥ — — — — —
<i>Jer tvôj pòglēd mîr mi sâmo mûti.</i>	— — — — —
<i>Nè gledāj me jēr do tvôg su skúta</i>	— ⊥ — — — —
<i>Môm sevdáhu zàgrāđeni púti.</i>	— — — — — —

Ovdje imamo čvrst silabički ritam koji počiva na silabičkom ustroju stiha iako nemamo skoro nijedne elizije (ako izuzmemo oblike *tvog* i *mom*). Ritam se zasniva na parnosložnom stopnom fraziranju i kao takav poništava granice riječi i ostvaruje jedan stopni silabičko-tonski trohejski ritam. U 1. stihu ostvaruje dužina 2. iktus i time lomi granica stope akcenatsku cjelinu na dvije cjeline (*negle+dajme*), a isto tako u 3., kao i u 4. stihu (*momsev+dahu*). S druge strane u 2. stihu imamo jamski početak što ritmu uopšte ne smeta jer ritam ostaje uvijek u okviru silabičkog nesimetričnog deseterca. Dakle, akcenti se raspođjeluju uglavnom na neparne slogove, ali su shodno silabičkim uslovljenostima dozvoljeni na svim mjestima osim na 4. i 10. slogu.

U 1. stihu imamo u prvom polustihu samo jedan akcentat na neparnom 'jakom' slogu, pri tome se naravno nenaglašena dužina na 3. slogu iskorištava i ostvaruje iktus. Akcenti na parnim slogovima u 2. polustihu ne smetaju ritmu uopšte. Iste primjere imamo u drugoj strofi u 2. stihu: *Òdrasla si || u zlátu i svíli*; kao i u posljednjem stihu 4. strofe: *Ròdila me || siròmašna màjka*.

U svim ovim primjerima 3. nenaglašeni slog se u jednom dvosložnom ritmu duži čak i ako nemamo nenaglašenu dužinu na tom slogu i tako teži da se ostvari jedan trohejski ritam.

Tzv. prazne stope se uklapaju u trohejski ritam i interpretiraju se u izgovoru (skandiranju) shodno trohejskoj šemi.

Relativno je čest katalektički deseterac, tj. kombinacija deseterca sa devetercem sa muškim završetkom. Takva je npr. pjesma *Nat*:

<i>Těbi, / èvo pejgàmbèru / svēti</i>	- - - - - -
<i>Ja sàplečēm óvāj / mīrīs- / splēt,</i>	- - - - -
<i>Těbi, / kòme vjěčno / hválu / vīje</i>	- - - - -
<i>Ròd ze/màljski i dūšēvnī / svjēt!</i>	- - - - -
<i>Na mlàdjahnoj mòjoj / dúši / plāmtī,</i>	- - - - - -
<i>Prāma / tèbi svētog / àška / žâr;</i>	- - - -
<i>Û mom / sřcu mīsli / su se / tvòje,</i>	- - - - -
<i>Ûtisnule k'o nādzemñī / čâr...</i>	- - - - - -

Ove pjesme imaju naglašeniji i brži ritam i pokazuju ujedno ulogu stopnog ustroja stiha. Jer se mogu izostaviti, dakle, samo posljednji nenaglašeni slogovi. Osim toga parni stihovi sa 9-ercima imaju u pravilu duge akcente (koji bi mogli da vrijede po 2 more).

Raspored akcenata u Čatićevim desetercima mjeren na primjerima 9 pjesama je sljedeći:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	65,7	28,5	56,6	0	67,9	28,9	42,0	13,3	84,6	0

Na osnovu date statistike može se vidjeti da su akcenti uglavnom na neparnim slogovima među kojima je 9. slog najjače naglašen, a 7. najslabije. Trohejski indeks (tj. prosječna naglašenost neparnih slogova kao nosioca trohejske osnove) iznosi 63,36%.

Jedanaesterac je ubjedljivo najčešći Ćatićev stih. Njih bismo uslovno mogli nazvati i jampskim pentametrima, jer iako se jampska šema rijetko u kojem stihu ostvaruje stoprocentno, jamb je ipak „preovladajuća stopa” (da upotrijebimo izraz Jovana Subotića) i uopšte je alternacijski ritam i težnja ka gradnji ritma uz pomoć akcenta mnogo naglašenija nego kod drugih oblika. Ćatić je mnogo dosljedniji u prvom polustihu jedanaesterca, nego u drugom (kod Dučića je npr. tu stanje obratno). Tako se u prvom polustihu jampska stopa redovno održava, dok je u drugom polustihu taj stopni raspored u pravilu prilično promjenljiv. Ovdje valja naglasiti da ova slika dolazi očigledno iz same prirode jedanaesterca. Naime stih je u svojoj osnovnoj formi (5+6), inače nepoznat u narodnoj metrici, čista kombinacija tonskog 5-terca i silabičkog 6-terca, tako da je prvi polustih čisti tonski stih sa obavezna 2 akcenta, koji imaju relativno ograničenu distribuciju, tj. moguće su samo dvije kombinacije naime daktil + trohej (kao u narodnom stihu) što je ovdje rjeđi slučaj ili pak oblik amfibrah + trohej, što omogućava, dakle, jampski početak i dalji raspored, što pjesnici naravno i obilno koriste.

Tako se npr. u pjesmi *Pjesnik* primjećuje jampski raspored akcenata, iako jamb nije dosljedno ostvaren. Dok su u prvom polustihu pjesme prve dvije jampske stope u pravilu ostvarene u drugom polustihu nalazimo promjenljive (mješovite) stope, ali je ritam uprkos tome ostvaren i to zahvaljujući akcentu koji najčešće pada na parne slogove.

Pjesma je kombinacija jedanaesterca i katalektičkog deseterca, koji se ostvaruju u parnim stihovima:

<i>Ja n'jésam níkad lážne r'jêči rèko,</i>	— — — — — —
<i>Nít môg je skúta zêmnī ðirnō kâl;</i>	— — — — — —
<i>Sa mòje líre vjêčito je têko</i>	— — — — — — —
<i>Božànske prâvde i istine vâl.</i>	— — — — — —
<i>Ja níkad n'jésam čovjêčijeg srca</i>	— — — — — — —
<i>Uvr'jédit môgo u živòtu svôm,</i>	— — — — — —
<i>iz mòje dúše sâmo ljúbav vrca</i>	— — — — — —
<i>Vas sv'jêt se gríje na srdâšcu môm,</i>	— — — — — —
<i>U svêtom hrâmu, gdje drâga ljepòta</i>	— — — — — — —
<i>S pr'jéstolja zlátnog kâo súnce sjâ,</i>	— — — — — —
<i>Râsla su kríla mlâdog mi živòta,</i>	— — — — — — —
<i>U krúgu vilâ râstaō sam já.</i>	— — — — — —
<i>I zàto ljùdi prèziraju mène</i>	— — — — — — —

<i>I ðivljōm vikom prōgonē me svūd</i>	- - - - - -
<i>I zàto mène kràsne mŕze žene;</i>	- - - - - -
<i>Ta jà sam pjēsnik- jà sam čōvjek lūd!</i>	- - - - - -
<i>Tjēlo su mòje bācāli po prāhu</i>	- - - - - - -
<i>I mòjē dùšē gúšili su dāh,</i>	- - - - - -
<i>Na pāmuk vrēlū kŕvcu mi sīsahu,</i>	- - - - - - -
<i>Mlādo mi srce cjēpajući āh!</i>	- - - - - -
<i>O brāco ljúdi! Čēmu mŕžnja ljūtā,</i>	- - - - - -
<i>Čēmu vaš bijes ì sav prēzir tāj?!</i>	- - - - -
<i>Ta s mōg me niko nè odvrāti pūta,</i>	- - - - - -
<i>Moj pūt je mēni što āngjelu rāj.</i>	- - - - - -
<i>Ja n'jėsam čōvjek sa òvoga sv'jēta,</i>	- - - - - - -
<i>Krīlati jà sam u slobòdi ptīc,</i>	- - - - - -
<i>U mōme létu ništa me nè smeta:</i>	- - - - - - -
<i>Ni žārki cjèlov, nit ōgnjenī bič.</i>	- - - - - -
<i>Āko sam kàd god rijēč protì vas rēko,</i>	- - - - - -
<i>Tom krīv je bīo vāših gr'jēha kâl</i>	- - - - -
<i>Sa mòje līre vjèčito je tēkō</i>	- - - - - - -
<i>Božānske prāvde ì istīne vâl.</i>	- - - - - -

U pjesmi se jasno osjeća stopni, odnosno, alternacijski princip. Cezura je dosljedno ostvarena poslije 5 sloga, a parni stihovi imaju muški završetak, tj. katalektični su i završavaju se naglašenom jednosložnicom - tipičan način ostvarenja jampske klauzule, iako se u okviru (drugog) polustiha češće ostvaruje trohejski raspored.

Raspored akcenata po slogovima u pjesmi izgleda ovako:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
21,9	78,1	0	100	0	71,9	21,9	37,5	6,2	100	0

Od ukupno 140 akcenata na parne slogove pada njih 104 ili 74,28%, dakle imamo pretežno jampski raspored akcenata.

Raspored akc. cjelina po polustihovima izgleda 2+2; samo u pet slučajeva ima drugi polustih 3 akcenatske cjeline. Deseterci imaju u pravilu naglašenu jednosložnu riječ na kraju stiha, tako da imamo katalektične stihove, a većina tih riječi imaju dugosilazni akcenat.

U pjesmi *Sapho* je takođe teško uočiti čiste jampske stope, a ritam se održava zahvaljujući rasporedu akcenata. I ovdje većina akcenata pada na parne slogove što stihu daje uzlazno fraziranje.

Takođe u pjesmi *Ja n'jesam sanjar*, ritam je organizovan jampskim rasporedom akcenata. Naime, parni su slogovi naglašeni u čak 90,3% slučajeva. A i ova pjesma pokazuje tipičan raspored akcenatskih cjelina sa većom pravilnošću u 1. polustihu, gdje je raspored u pravilu 3+2, dok 2. polustih preferira raspored 4+2 ili 2+2+2.

Ja n'jesam sanjar

<i>Ja n'jésam sànjār, štó u tihōj nòci</i>	3+2 2+2+2
<i>Po môru blijêde mjěsečine plivā,</i>	3+2 4+2
<i>Hrlēci cārstva svjětlosti i mōci,</i>	3+2 4+2
<i>Na svîlnom mēhkom ōblačju da sniva</i>	3+2 4+2
<i>Rúžičastē sâнке prāmaljētne srěće,</i>	4+2 4+2
<i>Kad slāvūj pjěva ì kad cvàte cvijèće.</i>	3+2 2+2+2
<i>Ja n'jésam sànjār, na sùnčanōm trāku</i>	3+2 4+2
<i>Što zîdā sèbi dvôre od biljúra;</i>	3+2 2+2+2
<i>Ta já sam pätnik, kôg po crnom mrāku</i>	3+2 2+2+2
<i>Na lèdnom krîlu sílnā vîtlā búra</i>	3+2 2+2+2
<i>Ko svēhlī lístak sa tãnanē grāne</i>	3+2 4+2
<i>U mûtnū jěsen kād na zèmlju päne.</i>	3+2 2+2+2

Pjesma je ima stalan broj slogova i relativno čvrst broj iktusa od 4-5 iktusa.

Dok se broj iktusa u 1. polustihu teže mijenja i mnogo je stabilniji, u pravilu su tu 2 iktusa i silabički raspored 3+2, samo izuzetno imamo 2+3, u 2. polustihu je taj raspored iktusa slobodniji i varira od 2-3 iktusa, ali to je rezultat silabičke parnosložne strukture 2. polustiha.

U pjesmi *Ja n'jesam sanjar* imamo samo jedan izuzetak, a to je u 5. stihu 1. strofe: *Ružičaste sanke pramaljetne noći* gdje imamo jedan 12-erac, koji međutim uopšte ne smeta ritmu. I to zato što je ispunjen osnovni uslov jedanaesterca, a to je da je prvi polustih ispunjen sa 2 iktusa. Kada bi ovaj 6-složni polustih imao 3 iktusa, što je u dvanaeteračkim stihovima normalno, onda bi ritam pjesme bio narušen. Ovdje se vidi kako se ritam paradigmatki održava, tj. čak i ako je jedan stih za sebe ritmičan, ako nije u ekvivalenciji sa ostalim

stihovima dolazi do aritmije. Drugi polustih nije toliko osjetljiv i pokazuje veću toleranciju spram broja akcenata, pa se ritam održava kako sa 2 tako i sa 3 akcenta.

Ovo pokazuje dalje, da se 11-erac i 12-erac mogu bez problema kombinirati, ako dvanaesterci u 1. polustihu imaju samo 2 iktusa. Da je to tako pokazuje čitav ciklus *Religiozni soneti*, koji su skoro u pravilu napisani kombinacijom ova dva stiha, ali u osnovi imamo samo jedan jedanaesterački ritam u kojem, dakle, 1. polustih zahtijeva samo 2 iktusa. Moguće je, međutim, da jedanaesterci imaju i samo jedan akcent, ali se onda u izgovoru ostvaruje ili sekundarni iktus u obliku dužine ili prazna stopa (pirihij). Takva petosložnica ili 5-složna akcenatska cjelina sa jednim akcentom ima najčešće akcent na 2. slogu npr: *napájajuć me* (iz pjesme *Pred očinskim domom*) i poslije *ja* imamo interval (malu pauzu) impliciran silabičkim rasporedom jedanaesteračkog 1. polustiha sa rasporedom 3+2 i dalje onda slogovi *juć* i *me* ostvaruju jednu 'stopu' pa u izgovoru imamo sljedeću sliku : *napa + jućme*, čime se ostvaruju dvije cjeline; ili u pjesmi *Randevous: a mirisima*; na 4. slogu slogu (*si*) imamo dužinu koja ostvaruje iktus pa imamo *amiri + sima* ista je slika i u pjesmi *Moja vila : àureōlom > aure+olom*. U svim ovim primjerima važan je suodnos zadate silabičke šeme 3+2 i jezičkih datosti sa mogućim akcentima na jakim mjestima ili nenaglašenih dužina. Ima i petosložnica sa akcentom na 3. slogu koji se pojavljuju u jednaestercu npr: *izbjegávanje > izbje+gavanje*. Ovdje se na prva dva sloga bez akcenta ostvaruje prazna stopa, tzv. pirihij.

U drugom polustihu je broj akcenata, dakle slobodniji i može imati 2 ili 3 akcenta. Ovaj stih ima u pravilu naglašene parne slogove, tj. jampski raspored, ali mi ipak nemamo uvijek i po svaku cijenu i jampski stih. Naime, vidjeli smo da se prvi polustih sastoji u pravilu od trosložne i dvosložne riječi. Da li će trosložna riječ biti daktil ili amfibrah, što je mnogo češća solucija u ovom stihu i čemu pjesnik očigledno teži izborom riječi, a prije svega namiještanjem jednosložnica na početak stiha i time postiže jampski početak, nije za ritam cijelog stiha presudno. Druga je akcenatska cjelina, međutim, u pravilu trohej ali se njime ostvaruje drugi iktus na 4. slogu i to podvlači onda uzlazni jampski ritam. Biranje nenaglašanih jednosložnica na počecima jedanaesteraca ili amfibraških trosložnica, tj. sa akcentom na 2. slogu je osnovna razlika između 1. polustiha 11-eraca i 1. polustiha narodnog lirskog deseterca na koga se jedanaesterac djelomično mogao ugledati i razviti i sa kojim se često i lako kombinuje. Dakle, u narodnom lirskom desetercu je u 1. polustihu običniji raspored daktil + trohej, a u jedanaestercu je običniji raspored amfibrah + trohej.

U narodnoj poeziji imamo takođe jedanaesterce, ali ne oblika 5+6 nego najčešće 8+3 i to su stihovi potpuno drugačijeg ritma, naime trohejskog sa trosložnom daktilskom klauzulom.

U Ćatićevim jedanaesticima je vrlo rijedak slučaj 3-složnice na kraju polustiha, kako 1. tako i 2. polustiha. Ali ipak ima više slučajeva daktilskih klauzula na kraju stiha, nego što je to slučaj u 1. polustihu. Ipak ima nekoliko slučajeva gdje se u 1. polustihu ostvaruje raspored 2+3, npr. u pjesmi *Iz ljubavnih melodija II* u stihu : *I u / duši mi || sveti zanos budi* .

Nedostatak akcenta na 4. slogu predstavlja latentno narušavanje ritma. Jer dok je akcenat na 2. slogu neobavezniji, što je u skladu s opštom tendencijom da je raspored akcenata strožiji što se ide više prema kraju stiha, odnosno polustiha, jer su posljednje stope pravi pokazatelji ritma i u njima su odstupanja znatno manja, akcenat na 4. slogu u jedanaesticima je skoro konstanta. Dakle, što se ide više prema kraju (polu)stiha to je pravilnost veća, a na kraju stiha još veća nego na kraju polustiha i još obino podvučena rimom. U svim slučajevima kada nemamo akcenat na 4. slogu u jedanaestercu imamo ili dužinu na tom slogu, ili pirihij.

Uopšte se može primijetiti da ritam jedanaesterca teži alternacijskom ritmu, a raspored akcenata teži, dakle, jamskom rasporedu.

Raspored akcenata u Ćatićevim jedanaesticima mjereno na osnovu 61 jedanaesteračke pjesme izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
%	38,2	59,0	4,3	86,4	2,7	63,2	28,3	37,7	7,5	86,4	7,3

Iz rasporeda akcenata se vidi da su parni slogovi jaki slogovi stiha. Oni su naglašeni 66,54% s tim što je 4. iktus na 8. slogu relativno slabo naglašen i uz 37,7% naglašenosti predstavlja slab slog i približno je isto naglašen kao i npr. 7. *slabi* slog. Ovo je u vezi sa silabičkim ustrojem 2. polustiha jedanaesterca i pogotovo odabira riječi. U svim slučajevima gdje je ovaj polustih popunjen trima dvosložnim riječima imamo i akcente na parnim jakim mjestima (iako su to zapravo 3 troheja – gledano izvan konteksta stiha), ali vrlo su česte i dvije amfibraške cjeline pa je onda naglašenost 7. i kasnije jakog 10. sloga relativno velika.

Završeci su i u jedanaesticima uglavnom ženski, ali pošto Ćatić često pravi kombinaciju sa 12-tercem onda su 11. slogovi u takvim stihovima relativno često naglašeni i otuda se pojavljuje naglašavanje ovih, zapravo, slabih slogova.

(Svi dvanaesterci koji se kombinuju sa jedanaesticima imaju u pravilu odstupanja u 2. polustihovima (5+7), što još jednom podvlači tonsku strogost 1. polustiha jedanaesterca).

Vežanost sa narodnom metrikom vidi se i kod Ćatića najprije u izosilabičnosti i stalnosti cezura (koja može bit i pokretljiva) kao i nenaglašenosti slogova pred cezurom.

Dvanaesterci kod Ćatića pokazuju istu onu sliku kao i kod ostalih pisaca ovog doba. Ovaj stih je svojevrsni trohejski pandan jedanaestercu, s kojim zajedno čini prestižni stihovni oblik bosanskih modernista. Umjetnički dvanaesterac teži ka alternacijskom ritmu i ima jasnije izražene silabičkotske karakteristike, iako je silabička komponenta stiha sa stalnom i jakom cezuroom često mnogo važnija. Kod Ćatića je mnogo češći jampski i tonski opredijeljen jedanaesterac nego ravnomjerni i simetrični (trohejski) dvanaesterac (upravo obrnuta slika nego kod Dučića, a Šantić stoji tu negdje u sredini sa svojim afinitetom i prema jedanaestercu i prema dvanaestercu). Ćatić piše dvanaesterce, moglo bi se reći, u predahu od jedanaesteraca. Već 1900. piše on jedan dvanaesterac (*Izrodima*), ali su oni ipak u kasnijem njegovom radu vrlo rijetki. Dvanaesterac ne pokazuje tako snažne tonske signale kao jedanaesterac i ima jaku silabičku strukturu sa cezuroom na 6. slogu i obično trohejske klauzule. Takav dvanaesterac imamo u pjesmi *Griješnik*:

<i>U válove mrâčne nĕprozĭrnĕ nòci</i>	— — — — — ⊥ — —
<i>Utònuo žĭvot mĕlenōga grâda;</i>	— — — — — ⊥ — —
<i>Ûmorenā nárav trûdnĕ sklâpa ōči,</i>	— — — — — — —
<i>Îznad mŕtvih kùcā blâgi sĕnak pĕdā.</i>	— — — — — —
<i>Sve pŕčĭvā tĭho nŕc k'o rjĕka tĕčĕ;</i>	— — — — — — —
<i>Sāmo gr'jĕšnik jĕdan jŕšte búdan stŕjĭ,</i>	— — — — — —
<i>U sŕbĭci mĕloj kraj žmĭrljĭvĕ sv'jĕće</i>	— — — — — — — —
<i>Na tespĭhu zŕnje prĕmečĕ i brŕjĭ.</i>	— — — — — ⊥ — —

Kao što vidimo, cezura je uvijek stalna na kanonskom mjestu (na 6. slogu), a raspored akcenata je uglavnom trohejski, s tim da se ta trohejska šema bolje ispunjava u 2. polustihu, nego u 1. polustihu, dakle imamo obrnutu sliku od one u njegovim jedanaestercima. Veća pravilnost akcenatskog rasporeda u 2. polustihu svakako je posljedica dosljedno sprovedene rime i obično dvosložnih, trohejskih klauzula.

Ćatićev dvanaesterac ima dosta elemenata narodnog silabičkog stiha. On koristi često hiperijekavizme da bi postigao broj slogova ili pravi elizije da skрати prekobrojne slogove, dakle, koristi češće silabičke metričke rekvizite, nego je to bio slučaj u 11-ercima. Ponekad se unutar 12-terca pojavi 11-erac, kao u pjesmi *Imaginacija*, Raspored akcenata je uglavnom 'trohejski', a samo su posljednji iktusi polustihova dosljedno naglašeni :

<i>Oj zäšto väzda sânja mòja dúša</i>	— — — — — —
<i>O dälëkom cârstvu nèpoznātē prîče,</i>	— — — — — — —
<i>U sevdáhu čëznuć' káo Húma-bíće</i>	— — — — — — —
<i>Mírīsa i bòjē nèvigjenīh rúža!</i>	— — — — — — — —

<i>Zäšto sväkē nòci, kad säv svìjet sníva</i>	— — — — — —
<i>Zavòdljivē òči cvijètних chiméra</i>	— — — — — — — —
<i>Kròz mrak ù mē glëdā ko svj'êtlō jëzero,</i>	— — — — — — —
<i>Gdjë se nâgā pjësma kúpā i ùmivā!</i>	— — — — — — —

Ovdje imamo silabički pravilan stih uz izuzetak prvog stiha koji ima jedanaesteračku strukturu. No, ovaj stih ima ipak na nekoliko mjesta otežan ritam. U obje navedene strofe imamo narušene rime, a u pretposljednem stihu imamo 2 akcenta na parnim slogovima (2. i 8.) pa je time i ritam otežan. U tom smislu dosta 'lakši' ritam ima pjesma *Kurban-Bajramski kandilj*:

U tišinu tâmnu, || u prazninu mrâka
Ögnjenē mu òči || bojâžljivo zúre
I plâmnē im súze || póbôžno drtúre
Ko tãnanā pârča || òsmjehnūtog mrâka

O, štā li to glëdā || krvavā mu trāka
Û toj mâsnoj tmīni, || kud vjëtrovi júre?
I zäšto li pläčē, || dok svē stvâri žmúre,
I dok c'jêla nárav || dùbokā je räka?...

Uopšte se stiče dojam da je Čatićev 11-erac neusiljeniji i ritmičniji nego njegovi 12-erci. (Potpuno obrnuto je kod Dučića). Simetričan trohejski stih kao da je previše miran za Čatića. Čatićev 12-erac je dosta 'mirniji' nego npr. Dučićev i nema u tolikoj mjeri izražena opkoračenja, iako se ona sporadično pojavljuju. Stih ostvaruje dosljedno cezuru, koja se ne dovodi u pitanje i krizu, a osim nenaglašenih dužina iskorištava i prazne stope, kao npr. u 1. i 3. stihu u pjesmi *U svijetloj noći*:

U svijëtloj nòci, || kad kòketno žmíre
Ònē mâle zv'jêzde || óko bône Lúne;
U cvijëtnoj nòci, || käd zefíri píre

I dŕhtavōm ũsnom || s lipe bēhār trūnē;

U mēkanōj nōci, || kad ljiljani mīre

Kāo tvōje dōjke || rāskošne i pūne,

Mōje mīslī tēbi || svōja krīla šīre

I glāvu ti vjēncem || vjēnčanījem krūnē.

Ćatić ima ukupno 18 dvanaesteraca. Raspored akcenata u njima je pretežno trohejski, što pokazuje i sljedeća tabela:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
%	51,3	44,5	42,6	1,7	98,3	--	66,8	35,5	35,6	5,5	95,1	0,7

Iz date tabele se vidi da su neparni slogovi jaki slogovi i da je 5. slog najopterećeniji akcentom, čak 98,3%, ali osim 5. i 9. sloga samo je još 7. slog relativno često naglašen, dok ostali neparni slogovi imaju naglašenost kao i parni. Tako je 1. slog naglašen u 51,3% slučajeva, tj. jampski (odnosno amfibraški) početak je sasvim prihvatljiv za dvanaesterac, a 3. slog je čak slabije naglašen nego 2. slog, 9. slog je podjednako naglašen kao i parni (slabi) 8. slog. Trohejski indeks tako iznosi slabih 64,95%. Ovakom niskom indeksu pokazuje s jedne strane sklonost Ćatića da u takvom jednom stihu kakav je trohejski dvanaesterac teži nesvjesno ka uzlaznom ritmu (naročito na početku stiha), kakvog najčešće piše u svojim jedanaestercima, a s druge strane svjedoči ta činjenica i o slabije razvijenoj silabo-toničnosti dvanaesterca u usporedbi sa jedanaestercom.

Uloga akcenta je naročito očita u tzv. tonskim stihovima, tj. u onim stihovima koji svoj ritam grade i održavaju zahvaljujući tonskim signalima, prije svih jednakom broju akcenata, odnosno iktusa (tj. nekada može akcenat izostati i ulogu iktusa preuzima dužina, a i ovdje je moguće izostavljanje jednog iktusa u obliku pirihija tzv. prazne stope). Ovi stihovi imaju takođe relativnu izosilabičnost, ali je silabičnost mnogo labavija nego u pravom silabičkom stihu tipa epskog deseterca ili simetričnog osmerca. Ovi stihovi otuda lako variraju broj slogova, ako je tonski uslov o istom broju iktusa ispunjen.

Akcentatski ili tonski stih se u umjetničkoj novoštokavskoj poeziji pojavio onda kad se akcenat kao takav stabilizovao (krajem XIX vijeka) i kad se kod prvih modernista zajedno sa kultom forme počelo težiti drugačijim, prije svega uzlaznim, jampskim ritmovima. Međutim,

tonski stih kao takav bio je poznat još u narodnoj lirskoj pjevanoj poeziji, gdje ga imamo u nekoliko oblika sedmeraca ili osmeraca u kombinaciji sa petercima, te lirskog deseterca ili pak u jednoj vrsti trinaesterca, kombinovanog od osmeraca i peteraca. Tamo je ovaj stih najprimjerenije zvati silabičko-taktnim stihom, jer se radi upravo o kombinaciji silabičkog osmerca i tonskog (2-iktusnog) peterca sa melodijskim iktusima, kod kojeg je nerijetko naglašen i posljednji slog.

Ćatić piše u početku čisto silabičku poeziju po uzoru na narodni stih i najfrekventniji su mu trohejski osmerac i nesimetrični deseterac. Kasnije ovladava jedanaestercem (njim piše češće od 1905., a već 1907. piše u jedanaestercu poznatu pjesmu *Ja nijesam sanjar*, a naročito često poslije 1908.), ali i drugim oblicima tonskih stihova. Tonske stihove piše Ćatić u početku sporadično najčešće u obliku lirskih deseteraca ili tonskih osmeraca, dakle, oblika tonskog stiha poznatih i u narodnoj poeziji, a od 1904. godine piše i duže tonske stihove (14-, 15- i 16-terce). Poslije 1908. godine je omjer ovih tonskih stihova sve veći. Osmerce simetrične sa silabičkim trohejskim ritmom skoro da više i ne piše. Umjesto toga piše sve češće tonske osmerce ili kombinaciju sa sedmercem, ili pak rjeđe 4-iktusni deveterac. Takođe lirski deseterac je poslije 1908. godine mnogo pretežniji od silabičkog nesimetričnog trohejskog deseterca. Kod Ćatića ima ukupno 39 tonskih pjesama ili 17,41%. Interesantno je da se ta njegova tendencija poklapa sa tendencijom Dučićevog stiha, koji se nakon godina bavljenja 12-tercom okreće ka tonskom stihu i posljednju svoju zbirku *Lirika* (1943.) piše uglavnom tonskim jampskim stihom.

Sedmerci (tonski) su kod Ćatića iznimno rijetki i on je ispjevao samo jednu pjesmu u čistom tonskom sedmercu. To je pjesma *Ti više nisi moja* (1907.):

<i>Ti višē / n'jési / mōja,</i>	— — / — / —
<i>Ūsud je/ tākō / htio !</i>	— — / — / —
<i>Okò tvog/ vitōg / tijèla</i>	— — / — / —
<i>Drūgi je/ rùke/ svìo.</i>	— — / — / —
<i>Sa křva/vīh ti/ ūsnī</i>	— — / — — / —
<i>Sřčući / àzūr ti / ūsni</i>	— — / — — / —
<i>I mřseć / vrānu / kōsu</i>	— — / — / —
<i>To cřnog / mīska / mōre.</i>	— — / — / —

Pjesma pokazuje čvrst tonski 3-iktusni ustroj i nema stabilnu cezuru iako se može reći da je ona najčešće na 3. slogu. Ovaj ritam nema ništa zajedničkog sa ritmom narodnog sedmerca ili popularnog sedmerca alhamijado pjesnika, koji ima obično ustroj 4+3 sa daktilskom klauzulom.

Pjesma ima pretežan jampski raspored akcenata, s tim da je 1. slog relativno često naglašen u daktilskim cjelinama, a iktus na 2. slogu, tj. 1. jaki slog se često zanemaruje. Zato su akcenti na 4. i 6. slogu pretežno ostvareni. Silabički raspored je redovno 3+2+2, a u 1. stihu 2. strofe granica stope dijeli akc. cjelinu *sa krvavih ti*, što ukazuje i na stopni ustroj, što je za tonske stihove tipično, ali bi ovdje bilo bolje govoriti o taktu nego o stopi, jer stih radi sa istim brojem iktusa. Pjesma ima ženske (trohejske) klauzule i rimu ABCB, koja naglašava ritam strofe. Taj tonski (akcenatski) ritam sa 3 iktusa imamo još kod Šantića u popularnoj pjesmi *Veče na školju*, a Dučić će naročito u kasnijoj fazi (u zbirci *Lirika* 1943) često pjevati ovim stihom.

Tonski osmerci su kod Čatića također rijetki. Čatić ima svega 5 pjesama sa tonskim osmercima (*Tvoje velo*, *Pjesnik i slavuj*, *Ja sklopio sam oči*, *Notturmo*, *Ester*). To su stihovi sa cezuroom na 3. slogu (a moguća je cezura u ovim stihovima i na 5. slogu kao i u narodnom stihu). To su takođe stihovi sa trima akcenatskim cjelinama, odnosno tri iktusa. Vrlo je česta kombinacija sa isto tako 3-iktusnim sedmercem. Takva je pjesma *Ja sklopio sam oči*:

<i>Ja sklòpiō sam / ōči,</i>	— — / ⊥ — / —
<i>Pa sānak / lāgodan / snijem,</i>	— — / — — / —
<i>Gdje tiho / u glúhoj / nòći</i>	— — / — — / —
<i>Na krílu / tvòjemu / mrìjem.</i>	— — / — — / —
<i>Êros je / viš nas se / sviō,</i>	— — / — — / —
<i>Držēci / lúk i / str'jélú ---</i>	— — / — / —
<i>Ti rúkom / pämučnōm / tio</i>	— — / — — / —
<i>Glädīš me / po bl'jédom / čělu</i>	— — / — — / —
<i>S òka ti / sùza se/ lijē</i>	— — / — / —
<i>I mòjoj / po kósi / kápā</i>	— — / — — / —
<i>A úzdāh / s ùsnī ti / plīje</i>	— — / — — / —
<i>Póput / šūmnōga / slāpa.</i>	— / — — / —

U 1. stihu se 2. iktus ostvaruje pomoću nenaglašene dužine, koja siječe akc. cjelinu. U 2. stihu posljednje strofe imamo vrlo nezgodan red riječi (*I mojoj po kosi kapa*) da bi se dobio trosložni početak i da bi se očuvao ritam, a i rima sa posljednjim stihom. Skoro sve ostale pjesme imaju kombinaciju sa katalektičkim 3-iktusnim sedmercem, takva je npr. i pjesma *Pjesnik i slavuj*:

<i>K'o ōnā / mäglica / siva</i>	- - / - - / -
<i>Kad svòjom / kòprenom / skriva</i>	- - / - - / -
<i>Pròljetnōg / súnāšca / žâr</i>	- - / - - /
<i>Oh, tâko / to vèlo / tvòje</i>	- - / - - / -
<i>Prèkrivā / súnāšce / mòje:</i>	- - / - - / -
<i>Tvog mìlog / líca / čâr!</i>	- - / - /

Raspored akcenata u tonskim osmercima kod Čatića, mjeren na osnovu 3 pjesme daje sljedeću sliku:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
%	36,5	63,5	-	79,1	20,8	23,9	76,0	-

Iz tabele se vidi da stih ima jampski raspored akcenata, od kojih je najščeći iktus na 4. slogu. Osim toga iz tabele se vidi i da je najčešći raspored amfibrah + daktil + trohej.

Tonski deveterci su obično 4-iktusni jampski stihovi oblika kakvog ima često Kranjčević, a koji je čest i kod kasnijeg Dučića. Čatić ima svega 2 deveteračke pjesme. To su jampske pjesme *Na novo ljeto* i *Uvehli cvjetak*.

Ovi deveterci imaju obično cezuru na 5. slogu, poslije koje slijede dvije dvosložne cjeline, obično dvije trohejske riječi. I ovdje je cezura presudna za ostvarivanje uzlaznog ritma. Raspored u 1. polustihu je dosljedno 3+2, a prva stopa je amfibraška dok je dvosložnicu u pravilu trohejska. Tako da se dobija dosljedan jampski raspored na parnim slogovima. Čatić ostvaruje prvu jampsku stopu kao i u jedanaestercima obično pomoću namiještanja nenaglašene jednosložnice na prvi slog, pa se stih doima kao osmerac sa auftaktom.

<i>Nōc bājna / hlādnū zēmľju / grľi,</i>	- - / - - / -
<i>A nēbom / bijèli mjēsēc / hřli,</i>	- - / - - / -
<i>Uz njēga / zvijēzde sītne / sjājū-</i>	- - / - - / -
<i>A stāro / ljēto idē / krāju.</i>	- - / - - / -

<i>Svē svòjim / vĕlom sĕnak / skrĭvĕ,</i>	— — / — — / —
<i>I mĕjka / zĕmlja tĭho / snĭvĕ,</i>	— — / — — / —
<i>Tek mòje / ōči ù noć / zúrĕ,</i>	— — / — — / —
<i>I mòje / mĭsli svijĕtom / júrĕ.</i>	— — / — — / —

U 1. stihu mora se dezakcentovati riječ *noć* da bi se ostvario 4-iktusni ritam, a takođe u 1. stihu druge strofe dezakcentuje se opšta zamjenica *sve*.

Isti 4-iktusni ritam je i u drugoj deveteračkoj pjesmi *Uvehli cvjetak*, s tim što u ovoj pjesmi nemamo toliki broj jampskih početaka nego su vrlo česti daktilski počeci poslije kojih dolazi jedna trohejska riječ, tako da je i ritam nešto drugačiji iako obje pjesme imaju isti tonski princip:

<i>Gle, mèdju / mŕtvĭm sĭvĭm / lĭščem</i>	— — / — — / —
<i>Īzdišĕ / jĕdan cvjĕtak / mĕli,</i>	— — / — — / —
<i>Lĕdnĭm mu / dĕhom žĭvot / rúščĕ</i>	— — / — — / —
<i>Jĕseni / mùtne kišnĭ / vĕli.</i>	— — / — — / —

Deseterci lirski su također tonski (4-iktusni) stihovi i čuvaju čvrstu akcenatsku strukturu, tj. 4 stalna akcenta (iktusa). Ovim stihom ispjevao je Ćatić cijeli ciklus *Živi cvjetovi*, u kome su pjesme ispjevane lirskim desetercima u kombinaciji sa stihovima različitih silabičkih dužina: sedmercima, osmercima i devetercima. Ali su svi stihovi koji se kombiniraju tonske prirode i imaju očuvane tonske paralelizme kroz cijelu pjesmu³⁷⁰. Pravi, čisti lirski deseterci su međutim, kod Ćatića dosta rijetki. Samo 4 pjesme su ispjevane ovim stihom, a ostale su kombinacija sa nekim drugim pomenutim tonskim stihom, obično sa 3-iktusnim 7-mercem ili još češće sa tonskim 8-mercem. Takva je npr. pjesma *Remontanti* u kojoj se deseterci ili jedanaesterci (sa 4 iktusa) u neparnim stihovima smjenjuju sa tonskim (3-iktusnim) sedmercima ili osmercima u parnim stihovima:

<i>Gle, kĕko / túga krĭlima / sĕda</i>	— — / — — — / —
<i>Prírodi / líce / rĕsjeni!...</i>	— — / — — —
<i>I zlĕtnŏ / líšce s grĕnčicĕ / pĕdĕ</i>	— — / — — — / —
<i>Pod dĕhom / pôznĕ / jĕseni.</i>	— — / — — —

³⁷⁰ Pod tonskim paralelizmima podrazumijevamo izotoničnost (tj. isti broj akcenata ili iktusa), svih ili većine stihova, a često se ostvaruje izotoničnost parnih, kao i izotoničnost neparnih stihova sa popratnom rimom npr. ABAB.

<i>Mėkanė / sůze</i> - <i>ko čėžnje / dűgė-</i>	- - / - - - / -
<i>Bólesnō / sůnce</i> <i>prósipā</i>	- - / - - -
<i>I nįnīm / bīserom</i> <i>dàlekė / lúge</i>	- - / - - - - / -
<i>Po blijėdom / čėlu</i> <i>prósipa.</i>	- - / - - -

Dok duži stihovi u neparnim stihovima imaju po 4 iktusa, kraći stihovi u parnim stihovima imaju u pravilu po 3 iktusa. U 3. stihu 2. strofe imamo jedan 11-erac sa cezurom na 6. slogu, ali to ritmu ne smeta jer se dosljedno ostvaruju 4 potrebna iktusa. Metričke ekvivalencije su podvučene još ukrštenim rimovanjem parnih sa parnih i neparnih sa neparnim stihovima.

Na tvôm balkónu || *cvjětovi žútė*
Na tvôm balkónu || *slavúji šútė*
U dűbokōm || *smirāju.*

Posljednji stih je sedmerački, ali ostvaruje samo 2 iktusa, a aritmija se podvlači posljednjim 3-iktusnim stihom s kojim se ovaj rimuje:

To zādņjī / smjėšci / tītraju.

Istu šemu ima i pjesma *U lovu* iz istog ciklusa:

<i>Ko drėvnā / bājka</i> <i>dīše / planīna,</i>	- - - - / - -
<i>S dāha joj / prhte / snōvi-</i>	- - / - / -
<i>U míru / nįėnih</i> <i>tāmniħ / dubīna</i>	- - - - - -
<i>Sad lōv / Dįjana / lōvī.</i>	- - - -
<i>U prātņjī / nįmfā</i> <i>nāgiħ / i lijępiħ,</i>	- - - - - -
<i>Što pūt im / strāšću / gōrī...</i>	- - - -
<i>Zvjērād / u džbūnju</i> <i>skrivėna / strėpi</i>	- - - - - -
<i>I rōg se / nijėmo / òrī.</i>	- - - - -

Raspored akcenata u lirskim desetercima mjereno na osnovu 6 pjesama (*Ašiklije, Kamelija, Pod višnjom, Pejzaž, U lovu i Remontanti*) daje sljedeću prosječnu sliku:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
%	29,35	67,0	9,5	76,2	8,3	63,7	35,1	4,8	58,7	3,56

Iz tabele se vidi da su jaki slogovi lirskog deseterca 2., 4., 6. i 9. slogovi. Ali su i 1. i 7. relativno često naglašeni. Naglašavanje 10. slogova, dolazi sasvim rijetko u nekoliko slučajeva gdje se ovaj stih kombinuje sa jedanaestercima. Dakle, najčešće su naglašeni parni slogovi, sa jampskom tendencijom, ali u 2. polustihu imamo naglašene trohejske završetke, a ritam se održava zahvaljujući istom broju (4) iktusa.

Šesnaesterci su sljedeći oblik (dugog) tonskog stiha kod Ćatića. Kod Ćatića imamo dvije vrste šesnaesteraca. Jednu grupu čine silabički šesnaesterci, a drugu tonski. I jedni i drugi imaju stalnu cezuru na 8.slogu s tom razlikom da oni silabički nemaju stalni broj akcenata nego on varira od 4-8 akcenata u stihu, odnosno od 2-4 u jednom polustihu i oni su zapravo kombinacija dvaju simetričnih osmeraca. Za razliku od njih tonski 6-iktusni šesnaesterci su tzv. tonski heksametri, kojim je povremeno pjevala i većina ostalih pjesnika ovog doba i kojim se prevodilo klasične antičke heksametre. Stih ima obično cezuru na 8. slogu, ali je njeno mjesto pokretno i stalni broj akcenata (3) u svakom polustihu, a stih često ispomaže nenaglašenim dužinama ili praznim stopama.

Postoji nekoliko takvih pjesama, koje strogo vode računa o 6-iktusnom ustroju. Neke od njih imaju jampski, a neke naglašeniji trohejski raspored akcenata, iako ta stopna tendencija nije kod tih stihova toliko naglašena kao npr. kod jedanaesteraca ili dvanaesteraca.

Takva je npr. pjesma *Silvije Strahimir Kranjčević*:

*Oh, blijèdi / pòbratime/ múza || u hrâmu / ljepòte / drâge
Na grúdimá / sa zvûčnôm/ lîrom || tãmjan je/ pâlio / Fébu
I tòg se / tãmjana / mîrîs || ko dášak / dúše mu / blâge
Dìzao/ dâlekôm nèbu.*

Svaki posljednji stih strofe ima samo polovicu stiha, tj. 3-iktusni osmerac.

Isti ritam ima npr. i 6-iktusni sonet *U aleji*:

*Gàsne se/ křvavò / óko || lîpanjskòg / plàvetnòg / dâna
I rûjnî / već dášak / strúji || vèčèri / snèñè / i mèkè
A pàrkom / cvijètnim / tího ||- ko b'jèle / sâblâsti / nèkè
Nijème se / pružaju / sjène || vîsokih / bùjnîh / plàtânâ.*

U pjesmi *U gladnoj noći* imamo isti taj stih u distisima sa dosljednim katalektičkim završecima, a 6-iktusni ustroj stiha se održava dosljedno:

*Za svòjim / stólom,/ èvo, || jà sjèdim / kóstūr / gò,
Snàgu mi / i zdràvlje / ìspi || štúdentskā /glâd i/ bô.*

*Prèda mnom / pràšnā / knjĭga || ko glâdna / ávet / zjâ
I ù nju / pòput / tèleta || bèsvjesno / búljim / jâ.*

Raspored akcenata u Ćatićevim šesnaestercima mjereno na primjeru 14 pjesama izgleda ovako:

Slog	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
%	49,4	45,2	40,0	19,3	65,7	17,8	70,7	5,3	51,9	28,6	42,8	16,7	66,0	15,6	64,2	0,9

U ovu grupu spadaju i rjeđe 6-iktusne 14-teračke i 15-teračke pjesme.

Takva je npr. 15-teračka pjesma iz ciklusa *Nekoliko gazela (V)*, koja ima obično cezuru na 7. slogu:

*Sòfo ne pòznā slāsti,|| što ljúd'ma víno ih núdĭ,
Sòfo prèzirē čāšu –|| útjehu brĭžnĭje ljúdi.*

*A víno ótkrivā tājne || i vèò s prírode c'jēle,
Û njemu svētā krvca || blāgog Mèsije rúdĭ.*

Međutim, ima čitav niz ovih dugih 16-teračkih pjesama, koje nisu dosljedno tonske, nego prelaze u čiste silabičke šesnaesterce, kod kojih je onda raspored akcenata otprilike kao i kod nesimetričnih osmeraca. Takva je npr. pjesma *Ja sam vjerni rob ljepote*:

*Jā sam vjèrnĭ rób ljepòte...|| Kād mi mājka život dāla,
S óblākā je víla pjēsme || nad bèšiku mòju päla
I cjèlovom, štòno päli || káo trópskō súnce vrèlō,
Tāknula u úsne mòje || i gjètĭnjsko sìtnō čèlo;
Zà to vāzda nà mōm čèlu || vjèčnōg āška mĭsli gòrē,
A úsne ih pjèsmom zbóřē.*

Skoro sve Ćatićeve pjesme su strofične ili imaju strofičnu strukturu, ali ipak se kod njega nalazi i 12 nestrofičnih pjesama. Najomiljeniji oblici stiha kod Ćatića jesu katrenske pjesme, te sonet. Njegovi su soneti uglavnom u jedanaestercima ili dvanaestercima, ali silabička šema

nije tako stroga kao što je to slučaj npr. kod Šantića. Kod Ćatićevog soneta u pravilu dolazi do kombiniranja deseteraca (lirskih) i jedanaesteraca ili jedanaesteraca i dvanaesteraca.

Katrenskih pjesama ima 94, a soneta 79. Petnaest pjesama je ispjevano u 6-stisima. Gazel kao primarno istočnjački oblik stiha (koji, međutim, dalekosežno odgovara dvostihu) je također zastupljen u 11 pjesama. Petostiha ima u 7 pjesama i konačno, imaju kod Ćatića i dvije pjesme koje imaju tercine kao oblik strofe.

Soneta, dakle, ima Ćatić 79. Najzastupljeniji među sonetima jesu jedanaesterci kojih ima 52, 12-eraca ima 8, a deseteraca, odnosno onih sa deseteračkom kombinacijom 10. Dva su soneta ispjevana u 16-tercu, po jedan u oblicima 11/8 i 12/11, te 6 soneta u kombinaciji 11/12.

Rima je obavezna i ima najčešće trohejski oblik, tj. obično je ženska, iako se relativno često pojavljuje i muška rima, tj. rimovanje naglašene jednosložne riječi, što treba obično da podvuče jampsku tendenciju stiha ili, pak, da ubrza ritam u trohejskim katalektičkim pjesmama.

Osim toga Ćatić pazi da se u rimovanim riječima podudaraju i akcenti kako u kvalitetu tako i kvantitetu, tj. ostvaruje kvantitativnu harmoniju u obliku tzv. prave rime npr. *noć-moć; traku-mraku*, a nepravne rime su vrlo rijetke.

U njegovim sonetima rima ima najčešće sljedeće oblike:

I katren ima skoro isti broj obgrljenih i ukršenih rima: ABBA 42 puta, i nešto rjeđe ABAB 37 puta.

II katren ima sličan raspored: CDDC 44 puta, i CDCD 35 puta.

I tercina ima najčešće kombinaciju EEF 32 puta i EFE 28 puta, ali su česte i rime EFF, kojih ima 16 puta. U samo 3 soneta ima prva tercina oblik EFG.

II tercina ima najčešće oblik GGF 31 puta, a razmjerno su česte i rime tipa FGG 21 puta, kombinaciju EGG ima 10 soneta, a GFG 9, u 4 soneta dolazi forma GEG, a u 2 rima GGE i samo 1 sonet ima oblik EGF.

Interesantno je da je u katrenskim pjesmama najzastupljenija rima oblika ABCB u 68 pjesama, a samo 19 pjesama ima ukrštenu rimu tipa ABAB. Samo jedna pjesma (*U sahari života*) ima oblik obgrljene rime ABBA, tj. oblika koji je u sonetima najčešći. Tri pjesme imaju kombinaciju ABCB/ABAB.

Petostisi imaju najčešće oblik rime ABABA, a u pjesmi *Teubei Nesuh* prva i posljednja riječ svake strofe je uvijek ista riječ. Šestostisi imaju najčešće oblik ABABCC, ali ima i svih mogućih kombinacija AABCC (3 pjesme), AA BCCB 2 pjesme, AABCBC itd.

Gazeli imaju u pravilu parnu rimu AA.

Već je spomenuto da je Ćatićeva rima najčešće ženska-trohejska, ali ima i muških i to u trinaest pjesama (*Oganj I, Nat, Herceg-Bosni, Tvoje velo, Pjesnik i slavuj Slobodi, Pjesnik, U gladnoj noći, Muhamed A.s., Hram ljubavi, Nostalgija, Kraj Neretve i Pred smrt*).

Može se zaključno reći da se Ćatić koristi svim trima uhodanim vesifikacijskim vrstama stiha, silabičkim, silabičko-tonskim i konačno tonskim metrom. Kod Ćatića je najčešći broj pjesama čvrste silabičke strukture. Najčešće su to silabički ili silabičko-tonski stihovi. Ova silabotonika je najbližnja logaedskim stihovima zbog često velike mješavine stopa, iako npr. jedanaesterci ostvaruju uglavnom jamski ritam. Dosta često koristi Ćatić i tonske (najčešće šesnaesteračke) stihove. Najčešći Ćatićev stih je, vidjeli smo, jamski jedanaesterac, a oblik stiha sonet. Time pripada Ćatić i na formalnom planu u grupu pjesnika modernista (skupa sa Šantićem, Dučićem i dr.), koji se više ne služe samo (ili najčešće) silabičkim oblicima simetričnog osmerca i nesimetričnog deseterca.

Tonski stihovi su mu najčešće 16-erci ili drugi 6-iktusni stihovi promjenljive silabičke strukture, ali u svakom slučaju duži od 12-terca, najčešće od 14-16 slogova i nikad duži od 18-terca. To su stihovi kod koji se ritam održava zahvaljujući broju akcenata i to 6 akcenatskih cjelina, po 3 u svakom polustihu, budući da stih ima jaku cezuru, obično u sredini. Ovaj se stih može nazvati pseudoheksametrom ili tonskim heksametrom, jer ima strogo zadatih 6 akcenatskih cjelina, a tonom i dužinom podsjeća jako na antički heksametar. Ćatićev stih predstavlja tako uz Šantićev i Dučićev stih zrelo doba bosanskog vezanog stiha, koji će se poslije njih sa prvim avangardistima poslije I svj. rata A. B. Šimićem, Humom i drugima razvijati ka slobodnom stihu.

ZAKLJUČAK I STATISTIKE

Ovaj pregled versifikacije klasičnog vezanog stiha obuhvatio je, dakle, autore u periodu od kasnog romantizma 80-tih godina XIX vijeka, tj. kada se počinju objavljivati prve originalne zbirke do 1919. godine, odnosno do vremena kada već počinje da se probija slobodni stih kao dominantna forma kod prvih ekspresionista i avangardista (npr. A. B. Šimić i H. Humo).

Pregled je jasno pokazao da se u klasičnom vezanom umjetničkom stihu bosanske poezije ostvaruju svi metri koji su naslijeđeni iz narodne poezije uz neke nove oblike, prije svih jampski jedanaesterac, kao i tonski stihovi: jampski deveterac, te dugi tonski 6-iktusni stihovi.

Iz analize se pokazalo da većina autora klasičnog vezanog stiha u ovom periodu pišu u sva tri versifikacijska sistema, od kojih je najdominantniji silabički oblik, kojeg imaju klasični simetrični osmerac, nesimetrični deseterac i djelomično simetrični dvanaesterac. Važno je reći da i skoro svi ostali stihovi imaju kao osnovu izosilabičnost naslijeđenu iz narodnog stiha.

Silabičko-tonski stih se razvio najprije u vezi sa jampskim oblicima jednaesteraca, ali se kao poseban oblik silabotonike pojavljuje i njegov trohejski pandan dvanaesterac koji, doduše, ima snažnije silabičke crte.

Kao poseban versifikacijski oblik se ističe i tonski akcenatski stih, koji se razvija djelomično iz narodnog stiha u kraćim oblicima ovog metra (3-iktusni sedmerci, 3-iktusni osmerci i 4-iktusni lirski 10-erci), a djelomično i kao čisto umjetnička vrsta, tj. u stihovima kojih nemamo u narodnoj poeziji. To su prije svega 3- i 4- iktusni 9-erci, vrlo rijetki oblici 4-i 5-iktusnih 11-eraca i 12-eraca, te 5-iktusni 13-terac. Naročito se u ovoj grupi ističe dugi tonski stihovi, tzv. tonski heksametri. To su 6-iktusni stihovi različite silabičke dužine koji mogu imati od 12-18 slogova, ali su najčešće i oni izosilabički 14-erci, 15-erci, te naročito 16-erci.

Sljedeća statistika će nam omogućiti da vidimo pregledno rasprostranjenost pojedinih oblika kod pojedinih pisaca, kao i ukupnu procentualnu frekventnost pojedinih oblika kod svih pjesnika. Dalje ćemo vidjeti procentualnu opterećenost pojedinih slogova u pojedinim oblicima stiha, tj. statistički potkrijepiti trohejsku, odnosno jampsku sklonost u naglašavanju kod pojedinih stihova. Statistika rima pokazuje najfrekventnije oblike rima u vezanom klasičnom stihu izvan soneta, a navešćemo posebno i statistiku za sonete kod pisaca koji su pisali ovim oblikom.

4.12. TABELA FREKVENTNOSTI POJEDINIH OBLIKA VEZANOG STIHA U BiH DO 1919. GODINE

AUTOR	4- erac		5-erac		6- erac		7- erac		8- erac (4+4)		8- erac (5+3)		9-erac (5+4)		10-erac (4+6)		10-erac (5+5)		11-erac (5+6)		12-erac (6+6)		13- erac		14- ;15- erac		16- erac		Slobod- ni stih		Ukupan broj ispitanih pjesama		
	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%	broj	%			
KAPETANOVIĆ	4	4,59	1	1,15	11	12,6	2	2,3	39	44,8	13	15,0	0	0	17	19,5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	87
BAŠAGIĆ	0	0	0	0	2	1,69	1	0,85	58	49,2	0	0	1	0,85	30	25,4	8	6,78	0	0	4	3,39	0	0	4	3,39	10	8,47	0	0	118		
KRANJČEVIĆ	0	0	0	0	0	0	2	1,02	66	33,7	0	0	13	6,63	17	8,67	6	3,06	44	22,5	14	7,14	0	0	10	5,1	24	12,2	0	0	196		
MILAKOVIĆ	0	0	0	0	2	1,61	0	0	47	37,9	0	0	1	0,81	43	34,7	0	0	14	11,3	9	7,26	2	1,61	3	2,42	2	1,61	1	0,81	124		
ŠANTIĆ	0	0	3	0,5	13	2,15	9	1,48	123	20,3	21	3,47	6	0,99	21	3,47	7	1,15	124	20,5	220	36,3	5	0,82	37	6,11	6	0,99	11	1,8	606		
ĐIKIĆ	0	0	0	0	3	1,78	0	0	95	56,6	0	0	0	0	33	19,6	0	0	8	4,76	17	10,1	0	0	2	1,19	10	5,95	0	0	168		
ALAUPOVIĆ	0	0	0	0	0	0	2	2,67	22	29,3	0	0	1	1,33	7	9,33	0	0	16	21,3	19	25,3	1	1,33	0	0	7	9,33	0	0	75		
KARABEGOVIĆ	0	0	0	0	2	4,17	0	0	8	16,7	0	0	0	0	18	37,5	0	0	15	31,3	1	2,08	0	0	2	4,16	1	2,08	1	2,1	48		
DUČIĆ	0	0	0	0	0	0	2	1,07	0	0	4	2,14	31	16,6	0	0	9	4,81	5	2,67	135	72,2	1	0,53	0	0	0	0	0	0	187		
ĆATIĆ	0	0	0	0	0	0	2	0,9	45	20,2	0	0	2	0,9	32	14,4	10	4,48	82	36,8	18	8,07	0	0	10	4,49	22	9,86	0	0	223		
KURTAGIĆ	0	0	0	0	0	0	0	0	2	4,08	8	16,3	0	0	0	0	0	0	1	2,04	34	69,4	0	0	0	0	4	8,16	0	0	49		
MURADBEGOVIĆ	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	21,4	1	3,57	7	25	12	42,9	0	0	0	0	0	0	2	7,1	28		
PROSJEK u %	4	0,21	4	0,2	33	1,73	20	1,05	505	26,0	46	2,41	55	2,88	224	12,0	41	2,15	316	17,0	483	25,3	9	0,47	68	3,56	86	4,5	15	0,8	1909 pjesama		

Iz date tabele se jasno vidi da je oblik simetričnog 8-merca najzastupljeniji oblik vezanog stiha u bosanskom klasičnom vezanom stihu. Ove podatke dobili smo, dakle, na uzorku 1909 analiziranih pjesama. Drugi po zastupljenosti je dvanaesterac, treći jedanaesterac i četvrti nesimetrični deseterac.

Interesantno je da se upotreba pomenutih oblika stiha podudara sa tematskom opredijeljenošću pojedinih autora, a u grubim crtama se poklapa i sa osnovnom podjelom na romantičare i moderniste.

Tako bi jednu grupu činili autori, koji pišu uglavnom silabičkim oblicima simetričnog osmerca i nesimetričnog deseterca. To su ujedno i autori prvog kruga pjesnika Bosne XIX vijeka.

Tu spadaju: Kapetanović kod koga je najzastupljeniji stih osmerac, pa deseterac; Bašagić, ima takođe najviše osmeraca i deseteraca, te Milaković i Đikić.

Na prelazu stoji Kranjčević, koji ima najčešće osmerce, ali i koji piše veliki broj pjesama jampskim jedanaestercima i ostalim oblicima silabičko-tonskog stiha. Na prelazu je takođe i Alaupović, koji ima istu sliku kao i Kranjčević, sa najčešćim osmercima i jedanaestercima.

Drugu grupu bi činili autori koji se koriste najčešće oblicima jedanesterca i dvanaesterca ili još nekim oblikom. U ovu grupu spadaju: Karabegović, koji ima doduše najčešće deseterce, ali i veliki broj jedanaesteraca; Šantić sa najčešćim 12-ercima, jedanaestercima, ali i osmercima; Ćatić se služi najčešće 11-ercima, ali i osmercima; te Dučić koji ima najviše 12-eraca, te deveteraca; Kurtagić ima najviše 12-eraca i tonskih osmeraca; te Muradbegović, koji ima najviše 12-eraca i deseteraca.

Ova gruba podjela se može pratiti i kasnije po upotrebi oblika strofe i rime.

Statistika naglašavanja pojedinih oblika

Osmerci simetrični su najfrekventniji stihovi klasičnog vezanog stiha u Bosni uopšte, a skupa sa desetercem prestižni oblik stiha prvih romantičara. Njega imaju u pravilu svi pisci u prilično velikom broju, osim Dučića. Osmerac je i klasični stih narodne usmene poezije, a stih se i u umjetničkoj poeziji služi svim (iz narodne poezije) poznatim metričkim rekvizitima.

Osmerac ima parnosložnu strukturu sa stalnom i obaveznom cezurom na 4. slogu. Stih (polustih) je otuda popunjen uglavnom parnosložnim strukturama (2- i 4-složnim), posljednji slogovi polustihova su obavezno nenaglašeni iz čega proizilazi trohejska tendencija u raspodjeli akcenata, kao i isključivanje jednosložnih akcenatskih cjelina. Osmerac romantičara za razliku od narodnog stiha dozvoljava kataleksu, a broj akcenata varira između 2 i 4 po stihu, a po jednom akcentu dolazi u prosjeku 2,40 sloga. Stih pokazuje veću

osjetljivost spram silabičkih nepravilnosti (npr. prekomjeran broj slogova, pomjerena cezura, jednosložna-neparna riječ), nego spram akcenatske raspodjele na npr. tzv. slabim parnim slogovima stiha. Potvrdu za to nalazimo u relativno čestoj naglašenosti 2.-og odnosno 6.-og sloga u situaciji kada je polustih popunjen jednom akcenatskom cjelinom. I to ne smeta ritmu stiha. Osim toga ne mogu se pojaviti 2 iktusa u okviru jedne ritmičke jedinice (stope). Tj. isključuje se mogućnost spondeja. To se radi u obliku dezakcentovanja jednosložnica, kad se ove nađu ispred neke višesložnice sa akcentom na 1. slogu. S druge strane dozvoljena su dva akcenta (iktusa) jedan do drugog kada nisu dio iste stope (— | | —).

Tabela naglašenosti u 8-ercima simetričnim (4+4):

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Broj ispitanih pjesama
Bašagić	63,8	30,2	58,3	/	83,3	13,5	81,2	/	21
Kranjčević	78,45	21,84	76,04	/	91,84	7,67	91,72	/	7
Šantić	70,27	29,08	67,87	/	90,08	8,94	89,68	/	10
Đikić	73,73	21,25	67,75	/	86,43	12,29	84,36	/	10
Alaupović	85,25	14,34	76,58	/	92,92	15,03	89,54	0,78	8
Karabegović	66,1	30,2	61,8	/	87,5	11,8	83,3	/	7
Dučić	62,5	31,25	56,25	6,25	31,25	12,5	87,5	0	1
Čatić	67,10	31,50	58,30	1,3	83,10	11,85	78,70	<1	14
Prosjek u %	70,9	26,21	65,36	0,94	80,8	11,68	85,75	0,19	78 pjesama

Raspored akcenata pokazuje prilično ujednačenu sliku kod većine autora, a on je ubjedljivo trohejski, ali se naročito u 1. stopi, tj. na 2 slogu ostvaruju prilično često akcenti bez narušavanja ritma.

Drugi polustih ima mnogo naglašeniju trohejsku raspodjelu akcenata, koja je posljedica obaveznog rimovanja. Raspored akcenata, manje je stvar svjesnog navlačenja akcenata na neparne slogove, koliko proizilazi iz samog rasporeda akcenatskih cjelina. Naime, stih preferira parnosložne cjeline, od kojih 2-složne čine većinu (oko 75,00%) i one u pravilu imaju akcent na 1. slogu. Ostatak čine četverosložnice, koje mogu imati akcente na svim mjestima osim posljednjeg, a kad se pojavi prava 4-složnica bez dužine, ona ima obično akcent na 2. slogu, ali su česte i one sa akcentom na 1. slogu.

Broj akcenata u osmercima može biti od 2 do 4, tj. jedan polustih može biti popunjen sa jednim ili sa 2 akcenta. Raspon između dva naglašena sloga iznosi maksimalno 3 nenaglašena

sloga. Ako ih dijeli cezura onda taj razmak može biti i 4 sloga, ali ne više. Prosječan broj slogova po jednom akcentu u 8-mercu iznosi 2,40 akcenta.

Nesimetrični deseterac je najrasprostranjeniji stih narodne poezije uopšte.

U umjetničkoj poeziji prvog perioda je takođe vrlo popularan i frekventan. Prvi pisci poput Fra Grge Martića preuzimaju i oponašaju ovaj stih do u najsitnije detalje, a kasnije se ovaj stih kreće u smjeru silabičko-tonskog stiha sa naglašenijom alternacijskom strukturom i zapostavljanjem granica riječi kao ritmičkog elementa sa sve manjim brojem elizija i drugih silabičkih rekvizita. Međutim, ovaj stih se nikada ne oslobađa svoje silabičke prirode u potpunosti, koja je otjelotvorena ponajprije u stalnoj cezuri, kao stalnoj granici riječi, i koja utiče na opštu melodiju stiha. Postoje svakako razlike i između nesimetričnih deseteraca u umjetničkoj poeziji, jer jedni oponašaju narodni stih, nemaju npr. rimu, nisu strofični, koriste se elizijama, a takve su pjesme i tematski obično urađene kao narodne pjesme, naročito sevdalinke, dok druge imaju naglašeniji alternacijski princip, sa npr. povremenom kataleksom, obaveznom rimom, strofičnošću, narušavanjem granice riječi kao ritmičke jedinice. No i jedni i drugi ostaju u okvirima silabičkog stiha, jer se silabička odstupanja, doživljavaju kao mnogo veće narušavanje ritma, nego pojavljivanje akcenta na 'slabom' parnom slogu. Ovo nam najzornija pokazuje način na koji se deseterac odnosi prema jednosložnicama.

Umjetnički deseterac kao i narodni preferira parnosložne strukture (2-složnice i 4-složnice), ali se u drugom polustihu pojavljuju i 3-složne cjeline. Deseterac takođe izbjegava jednosložnice, na isti način kao i simetrični osmerac. One se ili dezakcentuju ili naslanjaju na neku drugu riječ čineći sa njom neku parnosložnu cjelinu. Tako ako imamo jednosložnicu na 1. slogu kojoj slijedi trosložnica sa takođe akcentom na 1. slogu, u skandiranju se jednosložnica dezakcentuje i ostvaruje se četverosložnica sa akcentom na 2. slogu, bez obzira na kvalitet akcenta jednosložnice. Ova činjenica ukazuje na to da deseterac više vodi računa o ostvarivanju parnosložne cjeline nego o rasporedu akcenata. S druge strane sa istim ciljem ostvarivanja parnosložnog fraziranja ostvaruje takva jednosložnica svoj akcent u situaciji kada joj slijedi trosložnica sa akcentom na 2. slogu i onda se dešava stopno fraziranje, koje poništava granicu riječi (akc. cjeline) kao ritmički faktor, pa se ostvaruju dva troheja.

Umjetnički deseterac pravi još otklon prema silabičko-tonskom stihu u odnosu na narodni stih prije svega u upadljivo manjem broju elizija, većoj težnji ka dvosložnom alternacijskom ritmu, upotrebi strofe, te naročito rime, a dozvoljena je i kataleksa. Raspored akcenata

pokazuje trohejsku tendenciju, koja je nešto veća od one u narodnom stihu. Raspored akcenata mjeren kod analiziranih autora daje sljedeću sliku:

Tabela naglašenosti u 10-ercima nesimetričnim:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	Broj ispitanih pjesama
Bašagić	62,5	24,7	64,4	0	57,8	31,7	31,7	13,20	83,00	0	12
Kranjčević	8,89	13,22	85,20	0	82,08	16,25	67,81	7,08	92,91	0	4
Šantić	83,1	16,9	85,5	0	65,7	34,3	55,8	5,00	90,2	0	2
Đikić	75,45	25,58	65,14	0	82,50	16,79	47,24	22,99	71,20	0	6
Alaupović	83,03	13,92	75,00	0	84,42	15,17	59,10	5,53	94,46	0	2
Karabegović	72,8	22,7	68,1	0	70,2	20,2	48,0	10,1	89,5	0	12
Dučić	58,9	33,3	83,3	0	75,00	25,00	33,3	8,33	91,7	8,33	1
Ćatić	65,7	28,5	56,6	0	67,9	28,9	42,00	13,3	84,6	0	9
Muradbegović	74,1	25,9	72,9	1,39	73,1	24,2	63,8	2,78	94,4	0	6
Prosjek u %	73,4	22,7	72,9	0,15	73,2	23,6	50,6	9,81	88,0	0,93	54 pjesme

Umjetnički deseterci pokazuju sličnu trohejsku sliku rasporeda akcenata kao i simetrični osmerci, ali zbog gore navedene težnje ka ostvarivanju parnosložnih cjelina, koja je dominantnija od težnje ka rasporedu akcenata mi svrstavamo oba ova oblika u čiste silabičke stihove, iako oni, dakle, koriste svaku mogućnost da ostvare stopni (i to trohejski) raspored akcenata.

Nesimetričnim desetercem pišu uglavnom autori prvog kruga (Kapetanović, Bašagić, Milaković), ali je čest i kod autora drugog kruga u njihovim početnim pjesmama (kod Šantića, Karabegovića i Ćatića).

Međutim, deseterac će modernisti u pravilu napuštati i zamjenjivati drugim oblicima. Tako će se sve više koristiti lirski deseterac (Ćatić npr. u zadnjim godinama kad piše desetercem koristi isključivo ovaj tip deseterca), koji je nudio osnovu za uzlazni ritam, a kao prestižni oblici će se etablirati jampski jedanaesterci i njegov trohejski pandan simetrični dvanaesterac.

Jedanaesterac oblika 5+6, etablirao se, dakle, kao prestižni oblik modernista, a u bosansku poeziju ga najprije uvode Kranjčević i Milaković. Kod ostalih se autora ovaj stih pojavljuje pod uticajem srpskih i hrvatskih romantičara, a djelomično i iz njemačke književnosti

posredstvom prevoda (npr. kod Šantića). Kod prvih romantičara ga uopšte nema, ili dolaze sasvim sporadično.

U svakom slučaju jedanaesterac je nov stih, jer ga u ovom obliku nema u narodnoj poeziji (tamo on ima oblik 8+3). Jedanaesterac je uglavom jampski stih sa stalnom cezuroom na 5. slogu. Njegovi polustihovi pokazuju različite prirode, tako je 1. petosložni polustih tonske (akcenatske) prirode, jer ostvaruje u pravilu 2 iktusa, dok je drugi njegov polustih silabičke prirode sa stalnih 6 slogova i promjenljivim brojem akcenata od 2-3. Posljednji slogovi polustihova su obično nenaglašeni, ali se dozvoljava kataleksa, tj. nenaglašeni slogovi se mogu izostaviti.

Postoji i određeni broj jedanaesteraca kod kojih se cezura ostvaruje na 4. slogu, a taj 4. slog je naglašen i to obično popunjen naglašenom jednosložnicom. Time se ostvaruje jampska šema u prvom polustihu u potpunosti. Takvih jedanaesteraca ima nekoliko kod Kranjčevića i Alaupovića. Međutim, ovaj oblik koga je kasnije u XX vijeku preporučivao Košutić, nije se nametnuo kod pjesnika.

Jedanaesterac s obzirom na tonsku prirodu 1. polustiha radi aktivno sa akcentom i teži 'jampskom' rasporedu akcenata. Doduše drugi polustih je najčešće sastavljen od triju trohejskih cjelina, ali one u kontekstu stiha padaju na parna mjesta i tako se uklapaju u jampsku šemu.

Raspored akcenatskih cjelina pokazuje, dakle, veću pravilnost u prvom nego u drugom polustihu. Prvi polustih je uvijek popunjen dvama akcenatskim cjelinama, odnosno ostvaruje 2 iktusa.

Često se iktusi ostvaruju i nenaglašenom dužinom, a rjeđe tzv. praznom stopom (pirihijem). Raspored u prvom polustihu je u pravilu 3+2, dakle, isti raspored kao i u narodnom lirskom desetercu, ali je osnovna razlika ta da jedanaesterac teži osim rasporeda acenatskih cjelina i jampskom rasporedu akcenata, dok je u lirskom desetercu taj raspored češći oblika daktil+trohej. U jedanaestercima je najčešći raspored figura, pak, amfibrah+ trohej i tako se postiže 'jampski' raspored sa akcentima na parnim (2. i 4.) slogovima.

Jampski počeci u jednaestercima se postižu na dva načina. Ili se uzima jedna amfibraška riječ, tj. trosložnica sa akcentom na 2. slogu, ili se na početak koncentrišu jednosložne riječi, koje se lako mogu dezakcentovati, a kojima slijedi višesložnica sa akcentom na 1. slogu. Međutim, jampski počeci nisu obavezni i mnogi autori ih zanemaruju (npr. Šantić, Đikić, Čatić), mada neki (Kranjčević, Alaupović, Karabegović) svjesno teži takvim počecima.

O tonskoj pravilnosti prvog polustiha jedanaesterca svjedoče i oni stihovi koji imaju kombinaciju jedanaesteraca sa dvanaestercima. U takvoj kombinaciji samo su oni stihovi

ritmični kod kojih dvanaesterci u prvom polustihu imaju obavezna dva iktusa. Ako se pojave 3 iktusa, što je za dvanaesterac 'normalno', onda se ritam u paradigmi znatno „kviri“.

Tabela naglašenosti u 11-ercima:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Broj ispitanih pjesma
Kranjčević	21,84	78,14	1,66	91,42	0	88,95	10,69	57,81	3,22	90,51	1,11	6
Šantić	41,46	52,10	1,40	94,67	0,7	66,80	33,49	40,80	5,11	94,03	1,2	29
Đikić	43,50	56,49	6,64	90,67	5,35	58,63	37,5	34,57	20,43	74,97	5,5	6
Alaupović	8,31	91,49	0,48	90,22	0,97	90,04	8,65	57,50	9,13	85,60	0,48	5
Karabegović	20,5	79,35	2,7	86,7	3,4	76,1	20,1	48,6	7,6	90,3	2,6	12
Dučić	58,35	41,04	3,54	94,16	1,25	58,12	38,12	38,43	4,06	94,68	2,81	4
Ćatić	38,2	59,0	4,3	86,4	2,7	63,2	28,3	37,7	7,5	86,4	7,3	60
Muradbegović	12,5	87,5	0	99,17	0	63,75	34,17	48,33	14,16	85,83	0	6
Prosjeak u %	30,61	68,14	2,59	91,68	1,80	70,7	26,38	45,47	8,90	87,8	2,63	128 pjesama

Iz tabele se jasno vidi premoć naglašavanja parnih slogova, apsolutno slabo vrijeme stiha čine 5. i 11. slogovi, koji su iznimno naglašeni u slučajevima kada se ovaj stih kombinuje sa dvanaestercem. Postoji i vrlo rijedak slučaj tonskog jedanaesterca sa obaveznim brojem iktusa. Takvih nekoliko pjesama ima Kranjčević (npr.: *Malenim velikanom*, *Radniku* idr.).

Dvanaesterac je sljedeći prestižni oblik modernista. On je takođe vrlo rijedak kod autora prvog kruga pjesnika romantičara u Bosni, ali je ujedno i stih kojega pozna narodna poezija. Dvanaesterac predstavlja svojevrsan trohejski pandan jampskom jedanaestercu, iako raspored akcenata nije tako dosljedan kao u jedanaestercima. On ima simetričan oblik (6+6) sa cezuroom na 6. slogu. Posljednji slogovi polustihova su dosljedno nenaglašeni, a broj akcenata se kreće od 4-6. I dvanaesterac kao i osmerac i deseterac preferira parnosložne jedinice, iako je kod njega udio 3-složnica u procentu nešto veći nego kod ovih stihova. Cezura se kod kasnijih modernista često pomjera (naročito kod Ćatića i Dučića), ali se granica riječi na 6. slogu, i kod slučajeva gdje je cezura pomjerena, obavezno i uvijek čuva.

Dvanaesterac nema, dakle, ograničenja u pogledu broja akcenata, kao ni mjesta akcenata, osim što su posljednji slogovi nenaglašeni. On pokazuje skoro istu silabičku težnju kao i osmerac i deseterac u pogledu preferiranja određenog silabičkog rasporeda spram rasporeda akcenata na datom slogu.

Jednosložnice se i ovdje izbjegavaju i dezakcentuju ili ih se uklapa u ritam dvanaesterca na dva načina kao i kod osmeraca i deseteraca.

Tako se u skandiranju dezakcentuje jednosložnice sa leksičkim akcentom i na 'jakoj' poziciji, a da bi se dobio 'pravilan' silabički raspored u stihu (npr.: *Nôc mrâčna i pustal||Mraz hvâta i bije*). Naravno da se u normalnom izgovoru obje jednosložnice ostvaruju kao naglašene, ali se u skandiranju u paradigmatškoj ritmičkoj slici obje riječi dezakcentuju da se ostvari kombinacija 3+3||3+3.

S druge strane stih iskorištava ovakve jednosložnice kada se one uklapaju u silabički okvir: *Mîr je nêm i leden||...* Ili ih se iskorištava na način stopnog fraziranja kada stih za to nudi mogućnost npr.: *Krîk za/bòravljeni ||...;Pûk si/rèna...* itd.

Jednosložnice se, dakle izbjegavaju ili ih se nekako uklapa u silabički okvir, a pošto je stih parnosložan sa nenaglašenim posljednjim slogovima, one su još osjetljivije na parnim mjestima u stihu. Naročito nezgodne za ritam su jednosložnice na 4. i 10 slogu. Uprkos njihovom nepogodovanju za ritam dvanaesterca ima npr. Dučić neobično mnogo emfatički naglašenih jednosložnica.

Tabela naglašenosti u 12-ercima:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	Broj ispitanih pjesama
Bašagić	75	25	32,14	10,71	89,29	0	64,29	35,71	32,14	3,57	92,86	0	1
Kranjčević	74,44	24,77	58,70	0	100	0	84,92	13,28	69,3	3,34	94,12	0	3
Šantić	56,46	43,28	40,51	1,64	96,81	0	63,2	33,41	47,13	2,63	97,17	0	32
Đikić	65,09	32,9	57,26	0	100	0	60,14	34,14	46,4	8,09	84,52	1,42	5
Alaupović	73,07	25,97	55,42	0,71	98,32	0	74,18	22,85	51,39	10,38	84,56	0	5
Dučić	61,0	36,77	44,75	13,3	82,00	0,25 ³⁷¹	62,79	33,95	41,83	4,28	94,41	0	92
Ćatić	51,3	44,5	42,6	1,7	98,3	0	66,8	35,5	35,6	5,5	95,1	0,7	12
Muradbegović	50,8	49,22	40,29	0,76	99,25	0	64,22	35,78	45,27	2,84	96,4	0,38	11
Prosjek u %	61,9	36,93	45,93	3,20	96	0	67,47	29,96	47,18	4,51	93,24	0,28	162 pjesme

³⁷¹ Naglašenost 6. sloga dolazi kod Dučića u pjesmama koje imaju kombinaciju 12-terca sa 11-tercem, zbog cezure na 5. slogu.

Postoji i rjeđi oblik dvanaesterca, tzv. tročlani dvanaesterac, sa dvama cezurama, oblika 4+4+4, koji ima i dosta drugačiji ustroj i ritam. I ovaj stih ima svoje porijeklo u narodnom stihu (tužbalica). Međutim, ovaj oblik je u umjetničkom bosanskom stihu vrlo rijedak, a sasvim sporadično ima ga Kranjčević.

Postoji i vrlo rijedak tonski oblik dvanaesterca. Kranjčević ima jedan takav tonski, 4-iktusni dvanaesterac (*Vizija*), a takođe jedan tonski dvanaesterac ima i Đikić (5-iktusnu pjesmu *Mome pobratimu*).

Tonski oblici stiha u bosanskoj poeziji se dijele na kratke i duge tonske stihove.

Među kratkim tonskim stihovima najzastupljeniji su 3-iktusni osmerci i 4-iktusni deseterci. To su stihovi poznati i u narodnoj poeziji. Osim njih relativno je čest još 3-iktusni 9-erac ili dosta rjeđe 4-iktusni deveterac. Dosta rjeđe se pojavljuje tonski sedmerac, kojega imamo kod nekoliko pisaca ali je ukupno rjeđi nego ostali oblici tonskog stiha.

Tonski 3-iktusni osmerac je tonski stih sa stalnim brojem akcenata, odnosno iktusa i to u pravilu tri iktusa. Cezura se koleba i može se ostvariti na 3. ili na 5. slogu, kao i u narodnom stihu, a najčešće je cijela pjesma sa dosljednom cezuroom na jednom mjestu, iako ima primjera kolebanja mjesta cezure u okviru jedne pjesme.

Raspored akcenatskih cjelina je obično 3+2+3 i ovaj je raspored najčešći i u narodnom tonskom osmercu. Ali nerijetko se pojavljuje i raspored 2+3+3 kod onih osmeraca koji preferiraju cezuru poslije 5. sloga, a vrlo rijetko se pojavi i oblik 3+3+2, sa dvosložnom klauzulom, što je vrlo atipično za ovaj stih. Takva je npr. Đikićeva pjesma br. VIII iz ciklusa *Hazreti Ibrahim*.

Moguće su, dakle, varijacije mjesta cezure, a tonski osmerci za razliku od narodnog stiha ne vode strogo računa o obaveznoj granici riječi na 3. odnosno 5. slogu, nego se često pojavljuju 5-složnice sa dužinom na 4. slogu i akcentom na 1. ili na 2. slogu, tako da ta 5-složnica ostvaruje oba potrebna iktusa. Npr. kod Šantića imamo takve primjere: *Pod čempresima ...; kukurijeku* itd.

Uopšte se kao konstanta ovog stiha može uzeti broj iktusa (3), početna ritmička jedinica je uvijek 3-složna, a može biti daktilska ili amfibraška, dok se krajnja, odnosno srednja akcenatska cjelina može mijenjati, tj. stih može imati kako 3-složnu, tako i (doduše rjeđe) dvosložnu klauzulu.

Raspored akcenata nudi osnovu za jedan jampski raspored. Takav jampski raspored ostvaruju neke pjesme, iako to nije pravilo, a kod takvih pjesama je odstupanje najveće u domenu prve stope. Međutim, samo Kranjčević piše dosljedno jampske stihove u ovom obliku, dok se ostali autori ne osvrću toliko na same stope nego paze samo na isti broj iktusa.

Tabela naglašenosti u tonskim nesimetričnim 8-ercima:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Broj ispitanih pjesama
Kranjčević	10,93	89,06	6,25	89,06	0	100	0	84,37	1
Šantić	29,16	70,83	0,89	89,28	8,43	58,92	40,17	0	2
Đikić	40,00	60,00	2,50	65,00	30,00	25,50	84,84	15,78	1
Alaupović	100	0	55,00	45,00	0	70,00	60,00	0	1
Dučić ³⁷²	54,2	43,75	4,17	95,8	0	85,42	14,58	2,08	3
Čatić	36,50	63,50	0	79,10	20,80	23,90	76,00	0	2
Prosjek u %	45,10	54,50	11,50	78,70	9,87	60,10	45,90	17,0	10 pjesama

Raspored akcenata pokazuje relativnu jampsku tendenciju. Ali je slika rasporeda akcenata neujednačena kod različitih autora. Samo je 4. slog ujednačeno i dosljedno naglašen. Početni slogovi pokazuju nešto češće jampske početke, iako ima autora kod kojih su češći trohejski počeci. Tako kod Alaupovića npr. imamo dosljedne trohejske početke.

Simetrični lirski deseterci su 4-iktusni tonski stihovi sa silabičim rasporedom 5+5 i najčešće nenaglašenim posljednjim slogovima. Ovi se stihovi svakako pojavljuju i u narodnoj poeziji, a u umjetničkoj se poeziji ne pojavljuju veoma često. Stih preuzima metričku sliku iz narodnog stiha, dakle, stalna cezura dijeli stih na dva simetrična dijela a raspored akcenatskih cjelina je najčešće 3+2||2+3. Dakle, stih ima najčešće daktilsku klauzulu, ali ima i mnogo stihova sa trohejskom klauzulom, tj. u drugom polustihu se pojavljuje raspored ...||3+2.

Odstupanja su mnogo veća u drugom polustihu, dok 1. polustih ima u pravilu raspored 3+2. Ovaj raspored određuje umnogome i ritam. Tako postoje razlike u desetercima kod različitih autora, a u vezi sa rasporedom akcenatskih cjelina. Tako npr. Kranjčević piše uz neke stihove (kao npr. pjesma *Angelus*) sa daktilskom klauzulom i onda strogim jampskim rasporedom, iako ima deseteraca i gdje se samo održava tonsko pravilo o 4 iktusa bez obzira na stopni

³⁷² Nešto drugačiji raspored ima npr. pjesma Međa, koja ima trohejski završetak, dok tri pesme koje smo za ovu tabelu ispitali imaju daktilske završetke.

raspored. Bašagić npr. vodi računa u svojim desetercima (npr. *U Harabatu*) samo o broju iktusa, a ne i o stopnom ustroju.

Raspored akcenata pokazuje osnovu za jampski stih, ali je ovaj stih sasvim rijetko čisti jampski stih (kao u pomenutoj Kranjčevićевой pjesmi).

Tabela naglašenosti u simetričnim, lirskim 10-ercima:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	Broj ispitanih pjesama
Bašagić	60,2	34,8	0	96,6	2,1	66,3	29,5	15,4	93,6	1,6	4
Kranjčević	38,61	61,38 ³⁷³	0	87,17	10,97	68,70	24,75	38,48	47,64	14,42	3
Đikić	41,66	58,33	8,33	78,12	8,33	74,99	24,99	58,33	33,33	20,83	2
Karabegović	17,2	83,8	3,2	86,0	4,3	84,9	3,2	80,6	4,3	8,6	1
Dučić	50,87	49,26	6,94	88,86	13,66	95,32	20,39	79,74	28,75	0	7
Čatić	27,0	67,0	9,5	76,2	8,3	63,7	35,7	4,8	57,1	3,5	6
Muradbegović	1,66	93,33	0	100	0	90	16,66	0	100	0	1
Ukupno u %	33,89	63,99	3,99	87,56	6,81	77,7	22,08	39,61	52,13	7,85	24 pjesme

Simetrični deseterac se kombinuje kod kasnijih modernista vrlo često sa nekim drugim tonskim stihom, npr. 3-iktusnim 7-ercima i 8-ercima ili 3-i4-iktusnim devetercima. Takav je skoro cijeli Čatićev ciklus *Živi cvjetovi*.

Trinaesterci oblika 8+5, koji su dosta frekventan oblik narodnog stiha, su u umjetničkoj poeziji dosta rijedak oblik i pojavljuju se samo sporadično, ali se zato rastavljeni oblik ovog stiha, bilježen u dva stiha kao kombinacija simetričnog 8-merca u neparnom stihu i 2-iktusnog 5-terca u parnom stihu relativno česta i njega upotrebljavaju naročito pjesnici romantičari.

Dugi tonski stihovi su stihovi koji imaju u pravilu stalnih 6-iktusa i promjenljivu silabičku strukturu. Mogu imati od 12-18 slogova, ali su to najčešće 14-,15- i 16-erci.

Svi oni imaju u pravilu cezuru u sredini stiha, a nazivamo ih još i tonskim heksametrima, jer se tim stihom najbolje prevode oblici klasičnog heksametra. Idealno ima taj oblik 2 daktila i jedan trohej u svakom polustihu.

Ovim oblikom su pisali skoro svi pjesnici prvog i drugog kruga, tj. i romantičari i modernisti (osim Kapetanovića i Dučica). Ovaj oblik stiha je poslije prvog svjetskog rata postao prava

³⁷³ Pjesma *Angelus* ima mnogo strožiji jampski raspored nego ostale pjesme.

rijetkost, a svojevrsnu renesansu ovog oblika u bosanskoj poeziji imamo kod Kulenovića u njegovim *Sonetima* (1971.). Kod tonskih stihova, kako dugih tako i kratkih se granica riječi ponovo afirmiše kao ritmička jedinica, pa se obično ostvaruje 6 akcenatskih cjelina u stihu. Samo u slučaju gdje (polu)stihu nedostaje jedan iktus, ispomaže se stih stopnim principom u obliku nenaglašene dužine ili pirihija da ostvari potreban broj iktusa.

Kao i kod ostalih tonskih stihova i kod dugih se ipak razlikuje raspored akcenatskih cjelina kod određenih autora. Kranjčević kao jedan od tipičnih predstavnika stopnog stiha vodi i ovdje računa o raspodjeli stopa, pa piše najčešće 6-iktusne heksametre upravo oblika: 2daktila+trohej||2daktila +trohej. Isti raspored ima najčešće i Bašagić u njegovim historijskim tonskim pjesmama dugog stiha, ali je kod njega raspored stopa u drugom polustihu dosta neujednačeniji.

Tabela naglašenosti u 15- i 16- tecima

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
Bašagić																
Na tanhani u pjanjoj mehani	85,11	14,89	3,19	96,81	0	55,32	62,77	50,0	27,66	31,31	53,19	32,98	33,33	60,32	39,47	0
Poslanica	81,82	18,18	9,09	86,36	9,09	50,0	59,09	63,64	18,18	40,91	45,45	91,82	42,11	53,85	44,44	0
Na grobu dede Paše Čengića	81,82	18,18	4,55	86,36	9,09	63,64	72,73	36,36	22,73	54,55	31,82	27,27	40,0	60,0	37,5	0
Kranjčević																
Iseljenik (6/4)	100	0	0	100	0	22,92	75	0	100	0	2,78	97,22	0	2,78	97,22	0
Prosinačko sunce	92,5	7,5	0	100	0	25,0	75,0	0	97,5	2,5	0	93,33	6,67	0	100	0
Šantić																
Pozdrav (14/15)	47,06	52,94	0	100	0	82,36	14,28	30,76	69,23	7,69	69,23	15,38	76,92	7,69	0	0
Rob (14/15)	33,33	66,67	0	100	0	91,67	9,1	66,67	22,22	11,11	77,78	22,22	64,67	33,33	0	0
Orao 14/15	25,0	75,0	0	87,5	12,5	75,0	26,66	58,33	33,33	8,33	75,0	25,0	75,0	27,27	0	0
Lav	58,33	41,67	50,0	0	75,0	25,0	75,0	0	59,55	44,44	22,22	11,11	66,66	22,22	77,78	0
Pjesma pjesmi	88,88	11,11	94,44	0	77,77	22,22	77,77	0	61,11	38,88	61,11	5,55	72,22	22,22	77,75	5,5
Đikić																
Derviš	31,25	68,75	0	87,5	12,5	2,13	84,38	0	28,13	71,88	6,26	65,63	28,13	15,63	84,38	0
Karabegović																
Ljubavi spasi me	75,0	25,0	12,5	87,5	/	68,7	31,2	43,7	37,5	18,7	68,7	31,2	62,5	25,0	20,0	0
Ćatić																
Ademagi Mešiću	79,2	20,8	75,0	0	87,5	12,5	62,5	0	66,6	29,1	58,3	0	83,3	12,5	83,3	0

Afijundžija	37,5	37,5	56,3	0	81,3	6,3	93,8	0	56,3	25	56,3	0	81,3	12,5	81,3	0
Lejlei Mevlud	39,8	46,6	51,1	0	81,8	11,4	73,9	0	54,5	37,5	53,4	0	86,4	6,8	88,7	0
Požar u Tešnju	55,5	38,9	61,1	0	75,0	19,4	69,4	0	50,0	41,7	50,0	2,8	75,0	25,0	69,4	0
Zimska slika	70,0	30,0	57,5	0	85,0	15,0	72,5	0	62,5	35,0	47,5	0	90,0	10,0	87,5	0
Silviju S. Kranjčeviću	38,9	61,1	2,8	61,1	36,1	19,4	77,8	13,9	36,1	30,5	13,9	44,4	25,0	25,0	33,3	2,8
U aleji	42,9	57,1	7,1	50	42,9	25	57,1	25,0	50,0	27,8	27,8	50,0	25,0	25,0	42,9	7,1
Vodena vila	27,8	64,3	0	85,7	14,3	42,8	50,0	28,6	42,9	27,8	7,1	78,6	14,3	42,9	50,0	0
Ja sam vjerni rob	72,2	22,2	66,7	0	83,3	11,1	8,3	0	50,0	33,3	50,0	0	72,2	11,1	66,7	0
Kao što ljubice	23,3	76,6	0	73,3	26,7	16,7	80,0	6,7	40,0	20,0	16,7	36,7	20,0	30,0	26,7	3,3
Ukupno u %	58,5	38,9	25,1	54,6	36,8	34,7	59,5	19,3	49,4	29	40,7	33,2	51,9	24,1	54,9	0,85

Interesantno je da je većina autora, koji su pisali ovim stihom, koristila ovaj oblik stiha upravo uz uzvišene herojske teme, koje zahtijevaju i uzvišeniju (patetičnu) intonaciju.

Međutim, mnoge od pjesama dugog stiha prelaze lako iz tonskog stiha u silabički, a postoji i veliki broj pjesama dugog stiha koje imaju jednostavno silabički ritam i samo su kombinacija npr. dvaju simetričnih osmeraca.

4.13. Oblici strofe i rime u bosanskom klasičnom vezanom stihu

Strofičnost je još jedan razlikovni faktor narodnog i umjetničkog stiha. Dok je narodni stih, prije svega epski u pravilu nestrofičan, umjetnički stih je u pravilu strofičan.

Oblik strofe je dio opšteg uređenja stiha, a u tijesnoj je uzročno-posljedičnoj vezi sa rimom. Oblici strofe su se takođe mijenjali kroz vrijeme kao i od autora do autora. U lirskoj narodnoj pjesmi smo imali neki rudimentarni oblik strofe, koji je počivao na pjevanim jedinicama, omeđenim sa refrenom. U umjetničkom vezanom stihu se u okviru strofe povezuju obično istovrsni metrički oblici, iako postoje strofe koje uvezuju raznovrsne stihove, npr. 8+5 ili 8+6. Ali je takva strofa obično potpomognuta rimom pa se obično rimuju duži sa dužim i kraći sa kraćim stihovima.

Strofa (<gr. στροφή= kruženje, obrtanje) se ponekad poklapa sa samom pjesmom, a kao najmanji oblik se uzima distih (dvostih), zatim tercina (tristih), katren (4-verostih), kvinta (petostih), sekstina (šestistih), oktava (sedmostih), rjeđi oblici nona (9-tostih) i desima (10-tostih).

Poseban oblik stiha u pjesmi jeste sonet, koji se sastoji iz katrena i tercina i ima jasno naglašenu simetriju svojih sastavnih dijelova, od kojih su katreni neke vrste ekspozicije, a

tercine zaključne jedinice u kojima se semantički poentira. Zbog svog strogog oblika i naglašene simetrije, sonet će postati prestižan oblik vezanog stiha u bosanskoj kao i u srpskoj i hrvatskoj poeziji kasnih romantičara i naročito prvih modernista s početka XX vijeka.

Strofičnost prvih romantičara je još labava i nije poprimila oblike strogosti, kakvu nalazimo kod potonjih modernista kod kojih će oblik vezanog stiha biti doveden do kulta forme. Tako su kod prvih autora npr. Kranjčevića, Bašagića, ali i drugih veoma česti duži stihovi npr. 8-stisi, kao i nestrofične vezane pjesme.

Ipak se katren nametnuo kao osnovni oblik i predstavlja kod svih autora osnovnu strofu. Kod autora prvog kruga (romantičara) vrlo su česte oktave (osmostisi), šestostisi, petostisi, kao i nestrofične pjesme. Sporadično se koriste i tercine kod svih autora, a njima će naročito često pisati Šantić, poslije 1910. godine. Neki bošnjački (muslimanski) autori (Bašagić, Ćatić i dr.) su koristili neke orijentalne oblike strofe, a to su prije svega rubajje i gazeli, ali one se dalekosežno poklapaju sa katrenima i distisima.

I s obzirom na upotrebu strofe može se napraviti jasna podjela autora prvog i drugog kruga u bosanskoj književnosti. Prvi krug čine pjesnici romantičari: Kapetanović, Bašagić, Kranjčević, Milaković Alaupović i Đikić. Svi ovi autori osim upotrebe katrenske strofe imaju i veoma često nestrofične pjesme, kao i pjesme sa strofama dužim od katrena.

Kod sljedeće grupe pjesnika, koje možemo nazvati modernistima (Karabegović, Šantić, Dučić i Ćatić) imamo jasnije izražen kult forme sa težnjom ka strožijem obliku strofe. Međutim, ova podjela nije tako stroga jer ima izvjesnih odstupanja od autora do autora, tako npr. Karabegović ima i dužih nestrofičnih pjesama, a i u prvoj grupi imamo takođe autore (npr. Kranjčević) koji su na prelazu.

Kao svojevrsan kriterij ove podjele može se još uzeti i upotreba oblika soneta. Iako u prvoj grupi sonete imaju i Kranjčević, Milaković, kao i Kapetanović, tek su autori druge grupe (modernisti) afirmirali sonetni oblik s kraja XIX i početka XX vijeka kao prestižni oblik vezanog stiha i uspostavili svojevrsan kult forme. Naročito često pišu sonetom Šantić (oko 25% pjesama od ukupnog broja su soneti), Ćatić (čak 35% pjesama su napisani sonetom) i Dučić (oko 15% pjesama napisano u sonetu).

4.13.1. Tabela frekventnosti oblika strofe u klasičnom bosanskom vezanom stihu:

	Katren	Soneti	Tercine	8-stisi	6-stisi	5-stisi	distisi	10-stih	7-stih	12-stih	Nestrofične ili nepravilne strofe	Broj ispitanih pjesama
	Broj	broj	broj	broj	broj	broj	broj	broj	Broj	broj	broj	
Kapetanović	69	2	0	3	7	0	0	0	0	1	5	87
Bašagić	92	-	1	0	10	0	6	0	0	0	9	118
Kranjčević	86	15	1	51	10	5	3	1	0	4	20	196
Milaković	86 ^{3/4}	15	0	8	1	1	7	0	1	3	2	124
Alaupović	37	-	0	17	1	0	0	0	0	0	20	75
Đikić	126	-	0	5	4	3	1	2	2	0	25	168
Karabegović	28	4	-	5	4	-	-	0	0	0	7	48
Šantić	240	128	32	16	30	6	20	4	20	0	15	511
Dučić	154	28	-	3	2	-	-	0	0	0	0	187
Čatić	95	79	2	0	15	7	11	0	0	0	12	221
Muradbegović	25	-	-	0	1	-	-	0	0	0	2	28
Ukupan broj	1038	271	36	108	85	22	48	7	23	8	117	1763
Ukupno u %	58,88	15,37	2,04	6,13	4,82	1,25	2,72	0,4	1,30	0,45	6,64	

Tako da možemo zaključiti da su katrenske i sonetske pjesme najzastupljeniji oblici vezanog stiha bosanske poezije.

Oblik strofe je kao što je već rečeno uvijek uzročno-posljedično vezan za oblik rime.

Oblici rime u klasičnom bosanskom vezanom stihu

Pošto su katreni najčešći oblik strofe to određuje i najčešći oblik rime. Među katrenima ubjedljivo najčešći oblik rime jeste rima ABCB, tj. oblici gdje se rimuju parni 2. i 4. stihovi, dok su neparni nerimovani. Ovu rimu imaju najčešće osmerci i naročito osmerci u kombinaciji sa 6-ercima ili 5-ercima. Ova rima pojačava melodiju strofe jače nego neke druge rime, jer melodija konstantno pada prema kraju strofe, a na kraju strofe se ostvaruje obično kadenca kao najniža melodijska tačka u strofi.

³⁷⁴ U katrenske ubrajamo i 6 pjesama koje Milaković piše oblikom : katren-distih-ercina-monostih (tj. 4-2-3-1)

Ovo je najčešća rima kod skoro svih autora, a naročito onih prvoga kruga. Od ove ritmičke šeme odstupaju samo Kranjčević, Šantić i Dučić, dok Ćatić u svojim katrenskim pjesmama takođe najčešće koristi ovaj oblik.

Osim ovog oblika najzastupljeniji oblik katrenske rime jeste oblik ukrštene rime ABAB i nju imaju pomenuti autori najčešće (Kranjčević, Šantić i Dučić).

4.13.2. Oblici rime klasičnog vezanog bosanskog stiha (izvan soneta) do 1919. godine

AUTORI	AA	ABAB	ABBA	ABCB	ABBC	AABB	ABA/ BCB	Bez rime Ili neprava rima	AABBCC i ostali 6-stisi	Ispitano pjesama
Kapetanović	/	/	/	61		4				65
Bašagić	6	17	1	70	/	2	1	7	6	110
Kranjčević	3	77	12	37	/	11	6	25	10	181
Šantić	19	159	35	68	3	17	30	36	36	403
Alaupović	/	21	/	45	/	2	/	7	1	76
Đikić	1	36	4	62	/	13	8	20		144
Karabegović	/	6	1	18	/	10	/	8		43
Dučić	/	112	21	/	/	1		10	43	187
Ćatić	11	19	1	71	/	/	8	/	15	125
Muradbegović	/	17	7	1	/	/	/	2	/	27
Ukupan broj	40	464	82	433	3	60	53	115	111	1361
Prosjek u %	2,93	34,09	6,02	31,81	0,22	4,40	3,89	8,44	8,15	1361

Sonet se profilirao kao prestižna forma kod kasnih romantičara i prvih modernista na prelazu XIX u XX vijek i u prvoj dekadi XX vijeka. Naročito Šantić i pogotovo Ćatić koriste formu soneta, a Ćatić piše skoro polovicu cijelog svog opusa ovom formom. Interesantno je da je u katrenima soneta najčešća obgrljena rima, a da joj slijedi ukrštena rima sa 10-tak procenata manje. Dok je u katrenskim pjesmama taj odnos 34:32 u korist ukrštene rime. Tercine su najčešće naglašene oblicima EEF GGF i EFE FGG, ali se pojavljuju i sve druge mogućnosti rimovanja, ali je njihova procentualna zastupljenost znatno niža.

4.13.3. Oblici rime u sonetima klasičnog vezanog bosanskog stiha (do 1919. godine)

	ABAB	ABBA	CDCD	CDDC	EEF	EFE	EFF	EFG	EGF	EGG	FGG	FEG	GFG	GGE	GGF	Ispitano pjesama
AUTORI																
Kapetanović	2	/	2	/				2		1		1				2
Kranjčević		15		15		15					15					15
Šantić	42	86	46	82	112	11							9		109	128
Milaković	15		15			15					15					15
Karabegović	2	2	2	2			2	4		2						4
Dučić	22	6	23	5	16	11					15		7		5	28
Čatić	37	42	35	44	32	28	16		31	10	21		9	2	31	79
Ukupan broj rima	120	151	123	148	160	80	18	6	31	13	66	1	25	2	145	
Prosjek u %	44,28	55,72	45,39	54,61	59,0	29,5	6,6	2,2	11	4,8	24	0,37	9,2	0,74	53,5	271 pjesma

LITERATURA

Primarna literatura:

- Alaupović Tugomir, *Probrane Pjesme*, Zagreb, 1902.
- Andrić Ivo, *Na Drini ćuprija*, Sarajevo, 1986.
- Bašagić Safvet-beg Redžepašić, *Trofanda iz hercegovačke dubrave*, Zagreb, 1896., reprint izdanje Kulturnog društva Bošnjaka „Preporod“, Sarajevo, 1997.
- Bašagić Safvet-beg, *Izabrana djela*, knj. I - II, Sarajevo, 1971.
- Bašagić Safvet-beg, *Pjesme, prepjevi i drame*, Sarajevo, 1999.
- Buturović Đenana, *Usmena epika Bošnjaka*, Sarajevo, 1995.
- *Biserje*, Izbor iz muslimanske književnosti, Alija Isaković, Zagreb, 1972.
- Ćatić Musa Ćazim, *Sabrana djela*, knj. I - II, Narodni univerzitet Tešanj, 1968.
- Đikić Osman, *Sabrana djela*, Sarajevo, 1971.
- Dizdar Mak, *Kameni spavač*, Sarajevo, 1988.
- Dučić Jovan, *Pesme, Sabrana dela Jovana Dučića*, knj. I, Beograd-Sarajevo, 1989.
- *Erlangenski rukopis*, Zbornik starih srpskohrvatskih narodnih pesama, Nikšić, 1987.
- Fra Grga Martić, *Izabrana djela*, knj. I, Svjetlost Sarajevo, 1990.
- Hörman Kosta, *Narodne pjesme Muhamedovaca u Bosni i Hercegovini*, knj. I i II, Sarajevo, 1888., izdanje Narodne pjesme Bošnjaka, knj. I-II, Sarajevo, 1996.
- Hrvatske narodne pjesme, *Junačke pjesme (Muhamedovske)* knj. III. i IV., Zagreb 1898., 1899.
- Kapetanović Riza-beg, *Pjesme*, Sarajevo, 1893.
- Karabegović Avdo Hasanbegov, *Pjesme*, Zagreb, 1967.
- Karadžić Vuk Stefanović, *Srpske narodne pjesme, I, Mala prostonarodna slaveno-serbska pjesmarica (1814.) i Narodna srbska pjesmarica (1815.)*, Sabrana dela Vuka Karadžića, knj. I, Bg., 1965.
- Kranjčević Silvije Strahimir, *Izabrana djela*, Zagreb, 1959.
- Kurtagić Fadil, *Stihovi*, Sarajevo, 1919.
- Maglajlić Munib, *Usmena epika Bošnjaka*, Sarajevo, 1995.
- Milaković Josip, *Staze i putevi, Pjesme 1898-1900*, Donja Tuzla, 1900.
- Milaković Josip, *U zatišju, Razne pjesme 1880.-1892.*, Sarajevo, 1892.
- Muradbegović Ahmed, *Haremska lirika*, Izabrane pjesme i novele, Sarajevo, 1991.
- Selimović Meša, *Derviš i smrt*, Sabrana djela, Bg. Sa., 1983
- *Sevdah Bošnjaka*, Žero Muhamed, Sarajevo, 1995.

- *Sevdalinke, balade i romanse Bosne i Hercegovine*, Orahovac Sait, Svjetlost, Sarajevo, 1968.
- Petranović Bogoljub, *Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine*, knj. I-III, Sarajevo, 1989.
- Šantić Aleksa, internet stranica www.santic.com
- Šantić Aleksa, *Izabrana djela*, knj. I i II, Sarajevo, 1972.

Sekundarna literatura:

- Adelsberger Ferdinand, *Kratki pregled naše teorije ritma*, Hrvatsko kolo, br. 3-4, Zagreb, 1951., str. 370-372.
- Barac Antun, *O Vidriću*, poglavlje V „O ritmu i stihu”, Zagreb, 1940.
- Barsch Achim, *Metrik, Literatur und Sprache*, Braunschweig, 1991.
- Belić Aleksandar, *Fonetika*, Beograd, 1960.
- B[erić] P[avle], *Nekoliko reči o vnešnjem kroju narodni srbski pesama*, Serbske letopisi, Budim 1829., 1830., 1831., prema Franičević, *O nekim problemima našega ritma*.
- Bošković-Stuli Maja, *Usmena i pučka književnost*, u *Usmena književnost nekad i danas*, Beograd, 1983.
- Bußmann Hadumod, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart, 2002.
- Buturović Đenana, *Bosanskomuslimanska usmena epika*, Institut za književnost, Sarajevo, 1992.
- Čavlović Ivan, *Muzički oblici*, str. 22-38, Sarajevo 1998.
- Ćorović Vladimir, Aleksa Šantić (predgovor), *Celokupna dela*, knj. III Beograd, str. XIX-LXIII.
- Ćorović Vladimir, *O srpskom jambu*, Godišnjica Nikole Čupića, knj.- XXVIII, Beograd, 1909., str. 162.-172.
- Ćurčin Milan, *Jampski stih u srpskom pesništvu*, Srpski književni glasnik, str. 905-915, Beograd, 1914.
- Duraković Enes, *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. I-VI, Sarajevo, 1998.
- Đorđević Branivoj, *Elementi dikcije*, Beograd, 1996.
- Eekman Tom, *Strofa i rima u pesništvu srpskih i hrvatskih modernista*, u: *Stih u pesmi*, Radovi sa stručnog radnog sastanka održanog u Novom Sadu 1987., Novi Sad, 1988.

- Eschker Wolfgang, *Untersuchungen zur Improvisation und Tradierung der Sevdalinka an Hand der Sprachlichen Figuren*, München, 1971.
- Franičević Marin, *O nekim problemima našega ritma (Nacrt za tipologiju hrvatskoga stiha XIX. stoljeća)*, Rad JAZU, Zagreb, 1959., knj. 313, str. 5-187.
- Franičević Marin, *Ritmička osnova našega stiha*, Književnost jučer i danas, Zagreb, 1959., str. 229-283.
- Franičević Marin, *Pet stoljeća hrvatskog vezanog stiha*, Forum, Zagreb, 1968., knj. XI, br. 1, str. 77-89.
- Gasparov Michail, *Očerk istorii evropejskogo sticha*, Moskva, 1989.
- Gasparov Michail, *Očerk istorii ruskogo sticha*, Moskva, 1984.
- Gasparov Michail, *Lingvistika sticha*, u: Slavjanskij stich. Stichotvorenje, Lingvistika i Poetika, str. 3-18, Moskva, 1996.
- Gesemann Gerhard, *Prolegomena gramofonskom snimanju bosanske narodne pesme*, Prilozi proučavanju narodne poezije, Beograd, 1937.
- Gesemann Gerhard, *Kompositionsschema und heroisch-epische Stilisierung, Ein Beitrag zur improvisatorischen Technik des epischen Sängers*, u: Gesammelte Abhandlungen, knj. 1, Neuried, 1981.
- Gesemann Gerhard, *O značaju narodne pesme za nacionalnu kulturu jugoslovenskih naroda*, Prilozi proučavanju narodne poezije, Beograd, 1937., god. IV., sv. 2.
- Hadžijahić Muhamed, *Gradja za povijest narodne poezije Muslimana iz Bosne u XVI., XVII. i XVIII. stoljeću*, Sarajevo, 1935.
- Halle/Keyser, *Jampski pentameter*, Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 2, J. Ihwe 1973.
- Heusler Andreas, *Deutsche Versgeschichte*, knj. I-III, Berlin, 1956.
- Hörmann Hans, *Meinen und Verstehen*, Frankfurt, 1976.
- Isaković Alija, *Predgovor Pjesmama, A. Karabegovića*, Zagreb, 1967.
- Isaković Alija, *Hasanaginica 1774-1974*, Sarajevo, 1975.
- Ivić Pavle - Ilse Lehiste, *Prozodija reči i rečenice u srpskohrvatskom jeziku*, Celokupna dela Pavla Ivića, knj. VII/2, Sr. Karlovci, Novi Sad, 1996.
- Jagić Vatroslav, *Dvanaesterac u starijim pjesmama slavenskih (srpsko-hrvatskih) pjesnika u Dalmaciji*, Izabrani kraći spisi, Zagreb, 1948; Rasprave članci i sjećanja, 1963, str. 302-324.
- Jagić Vatroslav, *Južnoslovenska narodna epika u prošlosti*, Izabrani kraći spisi, Zagreb, 1948; Rasprave članci i sjećanja, 1963, str. 255-301.

- Jakobson Roman, *Die Betonung und ihre Rolle in der Wort- und Syntagmaphonologie*, 1930., u SW I., The Hague, Paris, 1966.
- Jakobson Roman, *Lingvistika i poetika*, Beograd, 1966.
- Jakobson Roman, *O češskom stiche*, 1923./1926., citirano prema njemačkom prevodu *Über den tschechischen Vers*, Postylla Bohemica, Nachdruck der Konstanzer Hus-Gesellschaft e.V., sveska 8-10, Bremen, 1974.
- Jakobson Roman, *Studies in Comparative Slavic Metrics*, Selected Writings IV, The Hague, Paris, 1966, str. 414-464.
- Jakobson Roman, *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*, 1933, SW IV, str. 51-60, u prevodu: *O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih epova*, u zborniku *Lingvistika i poetika*, Beograd, 1966.
- Jakobson Roman, *Über die Beschaffenheit der prosodischen Gegensätze*, 1937., SW I.
- Jakobson Roman, *Zur vergleichenden Forschung über die slavischen Zehnsilbler*, Slavistische Studien, Franz Spina zum sechzigsten Geburtstag (Reichenberg, Čechoslovakei, 1929.), u SW IV, str. 19.-38.
- Jakobson Roman/Halle, *Temelji jezika*, Zagreb, 1988.
- Karadžić Vuk Stefanović, *Pravi uzrok i početak skupljanja našijeh narodnijeh pjesama*, Sabrana dela, Gramatički i polemički spisi, knj. III., Beograd, 1964.
- Karadžić Vuk Stefanović, *O srpskoj narodnoj poeziji*, Predgovor lajpciškom izdanju 1824., iz Sabrana Dela, knj. I, str. 108-114, Beograd, 1964.
- Karadžić Vuk Stefanović, *Predgovor izdavatelja* [knjizi L. Milovanova...], Sabrana dela Vuka Stefanovića Karadžića, knj. XIII, O jeziku i književnosti II, str.435-445, Beograd, 1986.
- Katančić, *Fructus auctumnales*, 1791., citirano prema Franičević, O nekim problemima našega ritma, Rad JAZU, Zagreb, 1957.
- Kojen Leon, *Jakobson i osnove moderne metrike*, Južnoslovenski filolog, Beograd, 1997.
- Kojen Leon, *Nenaglašene dužine u srpskom stihu*, Južnoslovenski filolog, Beograd, 1994.
- Kojen Leon, *Studije o srpskom stihu*, Sremski Karlovci, 1996.
- Košutić Radovan, *O tonskoj metrici u novoj srpskoj poeziji*, Beograd, 1940.
- Kravar Miroslav, *Prolegomena teoriji tonskog heksametra*, Umjetnost riječi XXV, Zg. 1981.
- Kravar Zoran, *Prolegomena teoriji slobodnog stiha*, Umjetnost riječi XXXVI, 3, Zg. 1992.
- Krnjević Hatidža, *Sevdalinka*, Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986.
- Kujundžić Enes, *Ženidba Smailagić Mehe*, u: *Usmena epika Bošnjaka*, Sarajevo, 1997.
- Kujundžić Enes, *Usmena epika Bošnjaka*, Sarajevo, 1997.
- Kuna Herta, *Hrestomatija starije bosanske književnosti*, Sarajevo, 1974.

- Küper Christoph, *Sprache und Metrum*, Tübingen 1988.
- Lewandowski Theodor, *Linguistisches Wörterbuch*, knj. 3, Heidelberg-Wiesbaden, 1994.
- Lešić Zdenko, *Osnovni pojmovi teorije stiha*, Radovi fil. Fakulteta, str. 5-58, Sarajevo, 2000.
- Lord Albert B., *Der Sänger erzählt*, München, 1963.
- Lösener Hans, *Der Rhythmus in der Rede*, Tübingen, 1999.
- Lotmann Jurij, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970.
- Lotmann Jurij, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976.
- Maglajlić Munib, *Pjevač i pripovjedač Hamdija Šahinpašić*, Sarajevo, 1992.
- Maglajlić Munib, *Usmena balada Bošnjaka*, Sarajevo, 1995.
- Manken Irmgard, *Studien zur serbokroatischen Satzmelodie*, Göttingen, 1963.
- Maretić Tomo, *Gramatika hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb, 1963.
- Maretić Tomo, *Gramatika i stilistika hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb, 1931.
- Maretić Tomo, *Metrika muslimanskih epskih pjesama*, Rad JAZU, knj. 253. i 255., Zagreb, 1936.
- Maretić Tomo, *Metrika narodnih naših pjesama*, Rad JAZU, knj. 168., Zagreb, 1907.
- Maretić Tomo, *Pogovor prvom izdanju Odiseje*, Zg. 1888., citirano prema Franičeviću.
- Marjanović Luka, *Junačke pjesme Muhamedovske*, knjiga treća, Matica Hrvatska, 1898.
- Masing, Leonhard, *Die Hauptformen des serbisch-chorwatischen Accents*, St. Petersburg, 1876.
- Matešić Josip, *Der Wortakzent in der serbokroatischen Schriftsprache*, Heidelberg, 1970.
- Matić Svetozar, *Naš narodni ep i naš stih, ogledi i studije*, Novi Sad, 1964.
- Matić Svetozar, *Principi umetničke versifikacije srpske*, Godišnjica N. Čupića, Beograd, 1930., knj. XXXIX, str. 119-162; 1931., knj. XL, str. 1-72; 1932., knj. XLI, str. 128-166.
- Matoš Anton Gustav, *Srpska lirski antologija*, Vienac, Zg. 1912., str. 45-47.; i u Antun G. Matoš I-III u Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 3, str. 123.-132., Zgagreb, 1967.
- Miletić Branko, *Fonetika*, Beograd, 1952.
- Milošević Vlado, *Sevdalinka*, Banja Luka, 1964.
- Milovanov Luka, *Opit nastavljenja k srbskoj sličnorečnosti i slogomerju ili prosodii*, u - *Sabrana dela* Vuka Stefanovića. Karadžića, XIII, O jeziku i književnosti II, str. 587-637., Beograd, 1986.
- Mukaržovski Jan, *Intonacija kao činilac pesničkog ritma*, u *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, Beograd, 1987.
- Murko Matija, *Bericht über eine Reise zum Studium der Volksepik in Bosnien und Herzegowina*, Wien, 1912.

- Murko Matija, *Bericht über phonographische Aufnahmen epischer Volkslieder im mittleren Bosnien und der Herzegowina im Sommer 1913*, Wien, 1915.
- Murko Matija, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, JAZU knj. 41/42, Zagreb, 1951.
- Nametak Abdurahman, *Musa Ćazim Ćatić*, Tešanj, 1965.
- Nazor Vladimir, *Anatomija soneta*. Sabrana djela V. Nazora, Knj. XVIII, Zagreb, 1977.
- Nazor Vladimir, *Equagga ili nešto o mojoj metrici*, Sabrana djela V. Nazora, Knj. XVIII, Eseji, članci, polemike, Zagreb, 1977.
- Pavličić Pavao, *Slobodni stih u vezanoj formi*, Umjetnost riječi XXXVI, 2, Zagreb, 1992.
- Pavlović Milivoj, *Problemi stila*, Beograd, 1960.
- Peco Asim, *Osnovi akcentologije srpskohrvatskog jezika*, Beograd, 1985.
- Peco Asim, *Akcentatska čitanka za više razrede osnovne škole*, Naučna knjiga, Beograd, 1973.
- Petković Novica, *Jezik u književnom delu*, Beograd, 1975.
- Petrović Svetozar, *Poredbeno proučavanje srpskohrvatskog epskog deseterca*, u knjizi *Oblik i smisao*, Novi Sad, 1987.
- Pike Kenneth Lee, *The intonation of American English* (1945.), citirano prema H. Lösener, *Rhythmus in der Rede*.
- Pollok K. H., *Der neustokavische Akzent und die Struktur der Melodiegestalt der Rede*, Göttingen, 1964.
- Pöppel Ernst, *Grenzen des Bewusstseins*, 1997.
- *Rečnik književnih termina*, Beograd, 1986.
- Rehder Peter, *Beiträge zur Erforschung der serbokroatischen Prosodie: die linguistische Struktur der Tonverlaufs - Minimalpaare*, München, 1968.
- Rizvić Muhsin, *Pjesničko djelo Mirze Safveta*, Predgovor Izabranim djelima Safvet-bega Bašagića, Sarajevo, 1971.
- Rizvić Muhsin, *Bosansko-muslimanska književnost u doba preporoda 1887-1918*, Sarajevo, 1990.
- Ružić Žarko, *Tonska versifikacija*, u *Rečnik književnih termina*, Beograd, 1986.
- Ružić Žarko, *Jampski jedanaesterac A. Šantića*, Zora, Mostar, 1976.
- Ružić Žarko, *Prozodijski fenomen u pesmi „Veče na školju”*, u knjizi *Nad zagonetkom stiha*, Beograd, 1986.
- Ružić Žarko, *Srpski jamb i narodna metrika*, Beograd, 1975.
- Saran Franz, *Deutsche Verslehre*, 1907.
- Schmitt Alfred, *Akzent und Diphtongierung*, Heidelberg, 1931.

- Serbo-Croatian Heroic Songs. Vol. III, *The Wedding of Smailagić Meho*, Cambridge, 1974.
- Sievers Eduard, *Rhythmisch-Melodische Studien*, Heidelberg, 1912.
- Sievers Eduard, *Grundzüge der Phonetik*, 1901.
- Slamnig Ivan, *Hrvatska versifikacija, narav, povijest, veze*, Zagreb, 1981.
- Slamnig Ivan, *Ritam u hrvatskoj poeziji*, Republika, 1955., knj. I, sv. 6., str. 401-418.
- Slijepčević Pero, *Sabrani ogledi*, Beograd, 1956.
- Subotić Jovan, *O prosodijskoj kakvoći*, Serbski Letopis, 1843.
- Subotić Jovan, *Nauka o srbskom stihotvoreniju*, Budim, 1845.
- Subotić Jovan, *O metriki n. sp. s. I*, Letopis, citirano prema Ružić, *Srpski jamb i narodna metrika*.
- Šenoa August, *Predgovor Antologiji pjesništva hrvatskoga i srbskoga*, Zagreb, 1876.
- Šimić Antun Branko, *Tehnika pjesme, Sbrana djela*, knj. I-II, Sarajevo-Zagreb, 1988.
- Škaljić Abdulah, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo, 1973.
- Šrepeš Milivoj, *Akcent i metar junačkih narodnih pjesama*, Zagreb, 1886.
- Taranovski Kiril, *O ulozi cezure u s-h stihu*, Zbornik u čast Stjepana Ivšića, 1963.
- Taranovski Kiril, *O jednosložnim rečima u srpskom stihu*, Naš jezik, Beograd, 1951.
- Taranovski Kiril, *O tonskoj metrici prof. Košutića*, Južnoslovenski filolog, knj. XVIII, Beograd, 1949/50.
- Taranovski Kiril, *Ruski dvodelni ritmovi*, Beograd, 1953.
- Taranovski Kiril, *Principi srpsko-hrvatske versifikacije*, Prilozi za književnost, istoriju, jeziki folklor, knj. XX, Beograd, 1954.
- Taranovski Kiril, Prikaz Jakobsonove studije *Studies in Comparative Slavic Metrics*, Prilozi za književnost, Beograd, 1952.
- Ternes Elmar, *Einführung in die Phonologie*, Darmstadt, 1987.
- Tomaševski Boris, *Ritam proze, u: Poetika ruskog formalizma*, Beograd, 1970.
- Trnski Ivan, *Pouka o našem stihotvorstvu*, Vienac, zabavci i pouci, Zagreb, 1874., (str. 490-554).
- Trubetzkoy Nikolaj Sergejevič, *Grundzüge der Phonetik* (1939.), Göttingen, 1977.
- Tinjanov Jurij, *Problemi stihovnog jezika, stihovna semantika*, Sarajevo, 1990.
- Vaillant Andre, *Les chants epiques des Slaves du Sud*, Paris, 1932.
- Vuković Jovan, *Prilog proučavanju našeg stiha*, Život, Sarajevo, 1962., sv. 5, str. 339-354.
- Vuković Jovan, *Ka daljem proučavanju versifikacije u našem desetercu*, Narodno stvaralaštvo, sv. 1, str. 9-14, Beograd, 1962.
- Wellek R./O.Waren, *Teorija književnosti*, Beograd, 1965.

- W. Wollner, *Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes*, Archiv für slavische Philologie, 1886, str. 175-281.
- Zima Luka, *Omanji spisi*, Beograd, 1909.
- Zima Luka, *Nacrt naše narodne metrike*, Rad JAZU, knj. XLVIII, str. 170-221, knj. XLIX, str. 1-64, Zagreb, 1879.
- Živković Dragiša, *Ritam i pjesnički doživljaj*, Sarajevo, 1962., str. 7-26 (ranije u Umjetnost riječi, Zagreb, 1960., br. 2, str. 81-92).
- Žganec Vinko, *Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog deseterca*, Narodna umjetnost, Zagreb, 1963., knj. 2, str. 3-37.