

# SILABIČKA I TONSKA STRUKTURA DRAMSKOG STIHA XVII STOLJEĆA

*Marin Franičević*

Činilo se da će napuštanjem klasicističko-trnskijevske stopne interpretacije našega stiha i prijelazom na direktno proučavanje njegove silabičko-tonske strukture biti gotovo potpuno eliminirana potreba arbitrarnih posredovanja o kojima je govorio Nazor. Do konačne jasnoće da je stih zapravo složen od riječi, od akcenatskih cjelina, a ne od stopa došlo se u nas i u svijetu postepeno. Već je Nazor govorio o »nasilnom« stiskanju stiha u »kalupe metričkih stopa« ali je, bez obzira na to svoje saznanje, arbitrirao i dalje, tražeći što bezbolniji način usklađivanja toga živog poetskog tkiva koje nazivamo stihom s mrtvim metričkim shemama preuzetim iz klasične metrike. Prividno veoma jednostavna konstatacija da je akcenatska cjelina jedina prirodna, organska, tonska, ritmička govorna jedinica, omogućila je nov odnos prema stihu i arbitriranje učinila suvišnim. Tonske se jačine, naime, unutar te jedinice znaju kao i granice između njih pa prema tome i njihovi međusobni odnosi unutar stiha ili niza stihova koji nazivamo strofom, pjesmom, epom, poemom. Stvar se učinila mnogo lakšom nego što je u stvari bila. Stih ima određenu silabičku strukturu koja je tonski određena koncentracijom naglasaka na određenim mjestima u stihu, na slogovima koji, kako se reklo, »privlače« akcente. Stih je prema tome dvodijelan, a njegova tonska, ritmička inercija silazna (trohejska) ili uzlazna (jampska)

ili pak trodijelan: daktilski, amfibraški ili, u našoj poeziji sasvim izuzetno, anapestički. Naglasak, osnovni odrednik ritma, u riječima se zna pa dublete i tzv. sekundarni akcenti ostavljaju malo prostora za usmjerenost tipološko arbitriranje i bilo kakvu samovolju. Ritmičke silabičko-tonske analize hrvatskog stiha XIX i XX stoljeća to su u potpunosti potvrdile. Ali ako bismo s tom istom pretpostavkom krenuli u raščlanjivanje stiha XV, XVI ili XVII stoljeća vrlo brzo bismo otkrili da nam opasnost nasilja i opet prijete da bi nas striktno provedena analiza po istoj metodi, u ovom slučaju na drugi način, ali još konkretnije dovela do novih pustošenja tog jednako moćnog koliko i krhkog čovjekovog ostvarenja koje nazivamo stihom.

Prvi će naš sraz biti s jezikom kojim se na ovim našim prostorima piše od Marulića do Ignjata Đurđevića. Naravno, jezik pojedinih pisaca bilo da pišu leutaško-petrarkističku liriku ili scenska djela uglavnom je isti (premda i to nije uvijek, sjetimo se, npr., Držića). Ali u dramskim tekstovima neke dileme postaju očiglednijima, jer riječ izgovorena sa scene dobiva novi napon i težinu. Tom otkriću vodi i čitalački dodir sa stihovanim dramskim tekstom, no meni se pitanje u punoj važnosti ra-  
stvorilo 1953. godine kada je povodom četiristogodišnjice Lucićeve smrti u Hvaru u Gavellinoj režiji izvedena akcenatski prilično štokavizirana *Robinja* i 1955. na proslavi četiristote obljetnice *Ribanja* u Starome Gradu kada je Gavella pokušao to isto, ovaj put s Hektorovićevim stihovima. Pokušaj s Lucićem je, naime, uspio, ali je Hektorović iz tog eksperimenta izišao prilično oštećen. To je samo veoma rječito potvrdilo ono što se, na svoj način, i prije znalo. A znalo se, iako jezik tih kao ni ostalih naših renesansnih pisaca nije bio dovoljno proučen, da se Lucić i Hektorović, iako potječu, čak i društveno, iz iste sredine, u jeziku ponešto i razlikuju. I znalo se da ni jedan od čakavaca nije pisao čistom čakavštinom kao što ni jedan od štokavaca toga vremena nije pisao čistom štokavštinom te da ni jedan pisac nije pisao dijalektom, čistim govornim jezikom svoga kraja. U svih čakavaca ima, više ili manje, elemenata štokavskih, u Marulića ili Hektorovića, npr. manje, a u Lucića ili Barakovića više. Svi oni pišu narodnim i svi oni pišu književnim jezikom, ali jezikom koji nije normiran pa mnogo više zavisi od znanja i shvaćanja pojedinog pisca. U Dubrovniku je, npr., u prvim generacijama renesansnih pisaca utjecaj čakavštine i posebno ikavskog govora (rekao bih više iz književne tradicije nego iz govornog jezika) toliki da je nepoznati pjesnik iz Ra-  
njinina zbornika u kojega gotovo i nema ikavštine, prema Rešetaru,

ušao u povijest hrvatske književnosti kao »nepoznati ijekavac«. A nepoznati je »ijekavac« u Dubrovnik mogao stići izvana ili naprosto nije poznavao stariju predrenesansnu poeziju koja je u jezičnom pogledu svakako utjecala na njegove suvremenike. Vetranovići su stihovi, kao što je poznato, sačuvani u prepisima iz XVII stoljeća pa se može pretpostaviti da je prepisivač ijekavizacijom pokvario ono nekoliko stotina rima koje su zbog toga prestale to biti. Jer teško je vjerovati da bi Vetranović, npr., slikovao »mila« ili »sila« s »tijela« mjesto »tila« kad je na drugim mjestima pisao »tila« i onda kad rima to nije tražila ili »dike« sa »vijeke« kad je pisao i »vike« kad mu to nije »trebalo«, ili »pita-svieta«, »gnjiev-živ« itd. A mora da su ijekavizirani i Palmotićeви tekstovi, jer se, npr. u *Atalanti* rimuju »satiri« sa »zvijeri« a ne sa »zviri«, slijedi« a ne »slidi« s »vidi«, »pastijera« a ne »pastira« sa »prostira« itd. ili u *Pavlimiru* »dijeli« a ne »dili« sa »slavili«, »vrijeme« a ne »vrime« sa »š njime«, itd. Rima je u ondašnjem stihu svakako bilo mnogo više nego u današnjem, a ni Vetranović ni Palmotić nisu bili bez sluha.

Ukratko, iako se znalo da je osnova u jednih čakavska u drugih štokavska, znalo se i to da je čakavština dobroano obojena štokavskim utjecajima kao i štokavština čakavsko-ikavskim. Ali se na to često zaboravljalo. Veliku ie ulogu igrala maretićevska tendencija da se štoka-, vizira sve što se može pa i Hektorovićevo *Ribanje* koje bi tom štokavizacijom moglo postati »vrednijim«. Na to je ahistorijsko i apoetsko gledanje upozoravao Nazor, ali njegov glas o tome u ono vrijeme nije imao dovoljno odjeka. Još uvijek je, i ne samo u Maretićevoj svijesti, živio Velimir Gaj koji je s tih pozicija čitao Karnarutića i ostale čakavce. Gaju je Karnarutićev stih »sricanje jednolikih slovkah« »dosadno« i »neugodno do zla boga« i »dodijava uhu«. Naravno: »ako uzčitaš vrste po strogu mjerilu (dodajmo trnskijevskom, njemačkom) a pogotovu, ako još k tome ne znaš ni akcente. On čak i za Hanibala Lucića koji je tonski naš najusklađeniji renesansni pjesnik piše da mu je pjevanje »po glasu pusto i neugodno nabijanje ili, bolje reći, jarče poskakivanje«. (*Vazetje Sigeta grada*, Zagreb 1866. predgovor). A Maretiću ni Marulićeva vriednost »ne stoji baš visoko iznad ništice.« Taj se problem čitanja javlja i kao osnovni problem u vezi s proučavanjem versifikacije i to već u prvom susretu s tonskom strukturom stiha. Nastojanje da se tekst u kojemu dominira čakavština i čita kao čakavski a onaj u kojemu prevladava štokavština kao štokavski javlja se spontano, a to znači da će se, izuzimajući ono što se mora izuzeti, jer se tako čitati ne može. Dubrov-

206

Gdi se jemlja mare odjeda,  
 7 od bučini najreune  
 Gdi se uasai svick pripada  
 Gdi puzain vande stieni.

2

207

Ku su pjevan dobesiedi,  
 Svud usknu ruc puzinu,  
 Vid potranie, lize ublied,  
 Ti kom smasti berjuzinu.

208

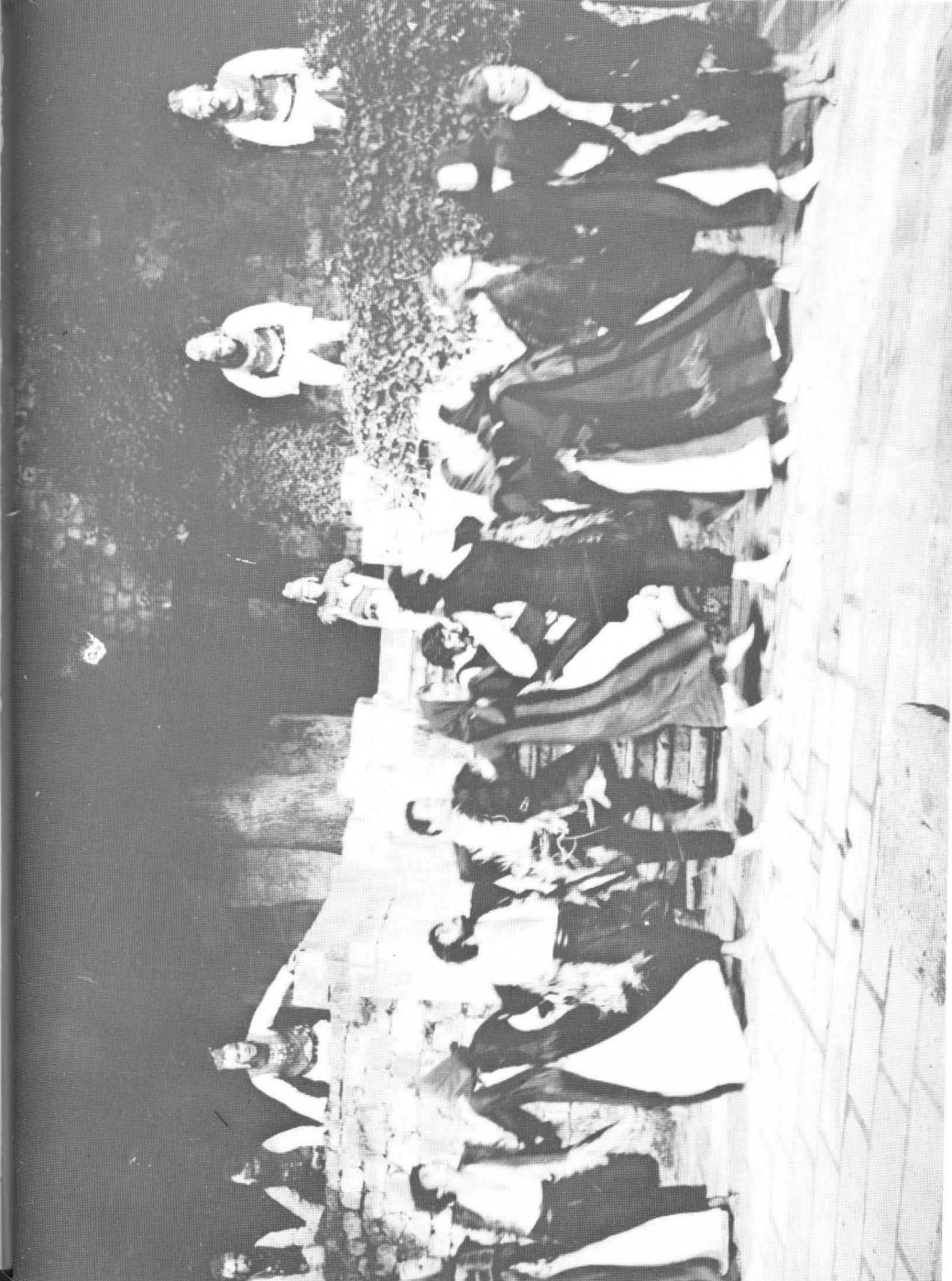
Jak da bludak sur sapuie  
 staraj kvata vick dostrini  
 Pughie vicne na pokuie  
 A mi ostasmo nepokosa.

209

Na ilti nacin kuf pitobli  
 Kadnu smastri us puzpion  
 I' sivozme tvicn d'ebli  
 A med ere p'icni p'ion.

210

Si puzuie suk okoli  
 A sa i' bostium najkom saedno  
 Bit id tucika vanicem boli  
 I' vmetvax <sup>slup</sup> d'rofu, i' cedno.



čani čitati ili barem pokušati od reda čitati izrazitim štokavskim naglaskom, a Spliciđani, Hvarani ili Zadrani, čakavskim. No ni to nije tako jednostavno kako bi nam se moglo učiniti. Dileme će se javiti veoma brzo, jer će mnogo toga ostati negdje »između« i moći će se čitati ovako i onako. A odlučiti se mora da bi se došlo do nekih odrednica, do određene tipologije koja bi bila i novi orijentir u daljem proučavanju te bi mogla znatno pomoći i u samoj lekciji. Analize su nam pokazale da je silabička struktura i osmerca i dvanaesterca strogo određena i da u odnosu na nju postoje dva tipa simetričnog dvostruko rimovanog dvanaesteraca. Jedan tip nalazimo u Dubrovčana a drugi u Marulića, Lucića, Hektorovića, Karnarutića i ostalih čakavaca. Oni se razlikuju po tome što je dvanaesterac kojim pišu Dubrovčani silabički zatvoreniji, a Marulićev, bez obzira na ponavljanje rima, slobodniji. U Dubrovčana je u pravilu svaki šesterac složen od dvije trosložne cjeline te nije konstanta samo cezura poslije šestog sloga nego su konstante ili veoma izrazite dominante i granice poslije trećeg i devetog sloga. One su također konstitutivni element silabičke strukture ovog stiha. »Koji čtiš | sej pjesni || molim te | veselo« (Menčetić, *Koji čtiš*) ili »Pridrago | sej lito || i svi dni | ostali« (Đ. Držić, *Pridrago sej lito*). Istina, tako počinje i *Judita*: »Dike ter | hvaljen'ja || presvetoj | Juditi«, a nekako bismo mogli prilagoditi toj inerciji i drugi Marulićev stih: »smina nje | stvoren'ja || hoću go || voriti«, ali već treći nikako: »za to ću | moliti || Bože, tvoju svitlost«, a ni četvrti »ne hti mi | kratiti || u tom punu milost«. I dalje: »ti s'on ki da kripost . . .«, »i nje kipu lipost itd. U čakavskom se stihu (analizirano preko 2000 stihova od 7 pjesnika trodijelne strukture nema u 40% stihova u prvom, a 35% u drugom polustihu) dakle, nikako ne može govoriti o trodijelnoj inerciji kao normi. Naprotiv, u Dubrovčana trodijelnost ide u normu i to relativno veoma strogu normu. Rešetar je npr. u 8500 stihova Šišmunda Menčetića našao samo 2 koja od nje odstupaju. A u 2300 stihova dvanaestorice dubrovačkih renesansnih pjesnika trodijelnu strukturu ima 95% stihova. No ako bismo izuzeli neke dramske tekstove u kojima je općenito versifikacija pa i silabička struktura tretirana nešto slobodnije, zatim poslanice i stihove Đora Držića koji je, čini se, pod većim utjecajem čakavske glagoljaške i narodne versifikacije, postotak bi bio još i veći.<sup>1</sup> U analiziranim stihovima iz Držićeve *Tirene* i Sasinove *Malahne komedije*, npr., ima ih više od 10% koji odstupaju od spomenute norme.

Mnogo je teže s analizom tonske strukture. Prihvatimo li shematski poziciju akcenta kao jedino tonsko mjerilo pa pretpostavimo da je u Dubrovniku naglasak strogo štokavski, a u Hvaru, Splitu, Zadru čakavski, time smo postavili samo princip koji u analizi želimo provesti. Ali ćemo vrlo brzo uvidjeti da smo takvom lekcijom uništili vrlo velik broj rima. Najednom ćemo čuti upravo ono što je, čitajući Karnarutića i Lucića, bio čuo Velimir Gaj. Taj se problem posebno nameće u čitanju scenskih tekstova (naravno, nama, ne njima, oni su znali kako »valja čitati«). Već u prva četiri stiha Đorine ekloge *Radmio i Ljubmir* neće biti ni jedne prave rime »Ljubmire — tire«, »knezovi — vukovi«, »najdraže — straže«, »svjedoču — loču«. I što sad? Čitati štokavski ne obazirući se na rimu i tonsku inerciju i shvatiti stih kao isključivo silabičku konstrukciju ili priznati rimu bez obzira na štokavski izgovor znajući da rima u dvostruko rimovanom dvanaestercu posebno u scenskim i leu-taškim tekstovima ima ne samo grafičko nego i zvukovno značenje i da nije samo orijentir nego i okosnica ritma.<sup>2</sup> Ako pak rimu priznamo, koju je vjerojatno priznavao i Đore, imat ćemo:

»Moj dràgi | *Ljubmìre*, || što tùj mev | knezòvi?<sup>3</sup>  
 A òvce | tve tìre || po gòrah | vukòvi!  
 Ke t'bjèhu | najdràže, || ginu t', ja t' | svjedòču,  
 tač pùsto | bez stràže || mlìjèko i | psi lòču.«

(Đ. Držić: *Radmio i Ljubmir*)

Još se nešto pojavilo u ovom čitanju. Amfibrah! S jednim daktilom koji se ne može izbjeći u trećem i sinezezom u četvrtom stihu. Sjetimo se da je Đore i inače pod većim utjecajem stare čakavske versifikacije od Menčetića. A taj nam se amfibrah javlja već na početku *Judite* i u prvim stihovima »isklada« u Lucićevoj *Robinji* (naravno, ako ne čitamo samo čakavski):

»Sa jèdi | nìm bràtom || banòva | kći màla  
 U stànu | bogàtom || za òcem | ostàla.«

(Lucić, *Robinja*).

Ovdje bismo morali, dakle, »štokavizirati« riječ »jedinim«! (ako je nije štokavizirao sam Lucić) dok riječ »banòva« koju bi i čakavac vjerojatno čitao »bànova« naglašeno čakavizirati kao što smo u Đore morali i nečakavski oblik »vukovi«.

Ili pogledajmo početak Držićeve *Novele od Stanca*. Najprije štokavski bez rime:

»Ognjili ti kosti! Što se ne javljaše?

*Ktijah te probosti da se ne otkrivaše.*«

(Držić, *Novela od Stanca*)

Ili s rimom, ali čakavizirano i sa sinizezom u drugom stihu:

»Ognjili ti kòsti! Što se ne javljaše?

*Ktijàh te probòsti da se ne otkrivàše . . .*

Ili kompromisnije priznavajući samo rimu koja je i orijentar ritma.

Pitanje jednako otvoreno i u XVII stoljeću u vezi s Gundulićevim ili Palmotićeve dvanaestercima.

»Objavi, Dànice, jasni zrak objavi,

*čuj tihe vjètrice u ovoj Dùbravi.*

(Gundulić, *Dubravka*)

Ili usklađeno, s rimama i tonskom inercijom. (Napominjem da se palimbakhej na početku polustiha dobro uklapa kao i kretik, amfimacer). Prema tome bilo bi:

»Objàvi, Danìce, jasni zrak objàvi,

*čuj tihe vjetrice u ovoj Dubràvi.*

I Palmotićeve šesterac (koji je to samo grafički) pokazuje isto:

»Čujem glas od ljudi!

*Koja 'e družba ono,*

*kù resi odasvùdi*

*oružje smiòno.*«

(Palmotić, *Pavlimir*)

Ili, npr., »oni — progòni«, »pade — livàde«, »travi — boràvi« itd. Isto pitanje otvara i osmerac. Evo, npr. Pelegrinovića:

»Višnji gospod, gospodične,

*čestitijem vas vencem kruni*

*i želinje vaše ispùni,*

*er ste suncu sve prilìčne.*«

(Pelegrinović, *Jejupka*)

Dakle, »kruni — ispùni«, »gospodične — prilìčne« i dalje »putih — priljùtih«, četiri — tiri« itd. A evo i Vetranovića:

»O gospoje prigizdàve,

*izljezli smo mi pastiri*

*tamo daleč iz dubràve*

*gdje se poje gdje se sviri.*«

(Vetranović, *Pastiri*)



A zatim »vode — prihôde«, »dubrãve — slave« itd. Ili Gundulića:

*»Dan ne sviće moj s Danice,  
ni mi sunce sja s istoći, —  
istok čelo, bio dan lice,  
a me sunce tve su oči«.*

(Gundulić, *Dubravka*)

Prema tome »Dànice« ili »Danice — lice«, »s istoći« ili s istoći — oči, pa »mladi — livadi«, »ovi — volovi«, »uhiti — kiti« itd.

A jednako je i s Palmotićem:

*»O Sniježnice, drúgo hitra,  
koja kroz moć krepku i jaku  
za mnom ležiš brža vitra  
po ovijeh stranah u oblãku«.*

(Palmotić, *Pavlimir*)

I već u drugoj kvartini: »sastanemo — tremo« i dalje »obilna — silna«, »sinja — vilinja«, »odlučeno — pogrđeno« itd. Sve do Ignjata Đurđevića i Bruerovića.

Pokoriti se, dakle, presvetoj rimi kojoj su se tako pobožno klanjali leutaši i njihovi suvremenici i, npr., u dvanaestercima iz Gundulićeve *Dubravke* od slabe daktilske doći do isto tako neizrazite amfibraške tendencije (koja je u čakavaca nešto jača). Bilo bi suviše jednostavno. A ipak tako jednostavno nije. Stihovi bi bez sumnje zazvučali skladnije, postali bi, zvonkiji. No ne bismo li ih time umrtvili, posebno kada se radi o scenskom tekstu, učinili monotonijim. I ne bismo li, kad bismo tim putem išli do kraja, imali, npr., ne samo dvije Držičeve, međusobno veoma različite, intonacije nego i dva jezika, jedan iz *Tirene*, i *Novele od Stanca*, drugi iz *Dunda Maroja* ili *Skupa*. I što je za nas, bez obzira na vjernost, u današnjem vremenu više a što manje? Odgovor bi trebalo tražiti i na živoj sceni, a ne samo u knjigama, na papiru. Suradnja kazališnog eksperimentatora i znanstvenog istraživača bit će, čini se, i ovdje neophodna.

Možda bi nam neke indicije za odnos prema rimi i uopće lekciji mogle dati i razlike između scenskih i ostalih stihova toga vremena. Međutim, te razlike ni u dvanaestercu ni u osmercu, u tipološkom pogledu, nisu uočljive. Tako se, npr., dvanaesterac Lucičeve *Robinje* tonski veoma malo razlikuje od dvanaesterca Hektorovićeve *Ribanja* koji tek

A zatim »vode — prihòde«, »dubràve — slave« itd. Ili Gundulića:

*»Dan ne sviće moj s Danice,  
ni mi sunce sja s istòči, —  
istok čelo, bio dan lice,  
a me sunce tve su oči«.*

(Gundulić, *Dubravka*)

Prema tome »Dànice« ili »Danice — lice«, »s istoči« ili s istòči — oči, pa »mladi — livadi«, »ovi — volovi«, »uhiti — kiti« itd.

A jednako je i s Palmotićem:

*»O Sniježnice, drúgo hitra,  
koja kroz moć krepku i jaku  
za mnom ležiš brža vitra  
po ovijeh stranah u oblàku«.*

(Palmotić, *Pavlimir*)

I već u drugoj kvartini: »sastanemo — tremo« i dalje »obilna — silna«, »sinja — vilinja«, »odlučeno — pogrđeno« itd. Sve do Ignjata Đurđevića i Bruerovića.

Pokoriti se, dakle, presvetoj rimi kojoj su se tako pobožno klanjali leutaši i njihovi suvremenici i, npr., u dvanaestercima iz Gundulićeve *Dubravke* od slabe daktilske doći do isto tako neizrazite amfibraške tendencije (koja je u čakavaca nešto jača). Bilo bi suviše jednostavno. A ipak tako jednostavno nije. Stihovi bi bez sumnje zazvučali skladnije, postali bi, zvonkiji. No ne bismo li ih time umrtvili, posebno kada se radi o scenskom tekstu, učinili monotonijim. I ne bismo li, kad bismo tim putem išli do kraja, imali, npr., ne samo dvije Držičeve, međusobno veoma različite, intonacije nego i dva jezika, jedan iz *Tirene*, i *Novele od Stanca*, drugi iz *Dunda Maroja* ili *Skupa*. I što je za nas, bez obzira na vjernost, u današnjem vremenu više a što manje? Odgovor bi trebalo tražiti i na živoj sceni, a ne samo u knjigama, na papiru. Suradnja kazališnog eksperimentatora i znanstvenog istraživača bit će, čini se, i ovdje neophodna.

Možda bi nam neke indicije za odnos prema rimi i uopće lekciji mogle dati i razlike između scenskih i ostalih stihova toga vremena. Međutim, te razlike ni u dvanaestercu ni u osmercu, u tipološkom pogledu, nisu uočljive. Tako se, npr., dvanaesterac Lucičeve *Robinje* tonski veoma malo razlikuje od dvanaesterca Hektorovićeve *Ribanja* koji tek

Iz toga, dakle, ne možemo izvući mnogo. No bez sumnje se može reći da je scenski stih ipak nešto dinamičniji, a to je, makar i funkcionalno »nametnuta« težnja za oslobađanjem od metričke stege koja rađa monotoniju. Uostalom, onaj pravi pjesnički ritam uvijek je »nametnut«, jer dolazi iznutra i ostvaruje se, makar i kroz scensku ili bilo koju drugu funkcionalnost, kao autentični pjesnikov ritam. To što mu ne dopuštaju okovi dvostruko rimovanog dvanaesterca, svjesno ili nesvjesno, pjesnik scenskih stihova postiže na druge načine. Već je u prvom stihu Držićeve *Novele od Stanca* cezura pojačana završetkom rečenice i još više naglašena izmjenom intonacije. (Prvi je polustih intoniran usklično, drugi upitno: »Ognjili ti kosti! Što se ne javljaše?«). U toj će sceni Držić svoje stihove dijeliti i na dva lica, pa će Vlaho i Miho govoriti u šestercima (Miho: »Vidiš li mčinu ovu?« Vlaho: »Vidim, sva je rđava«. Miho: »Bila je na provu!« Vlaho: »Zato je krvava!« itd.) A jedan Držićev šesterac zamijenjen sedmercem i sintaktički podijeljen u dvije cjeline i silabički rezan na mjestu, na kojem ni granica nije uobičajena, prisiljava na još veće odstupanje od mehaničkog ritma i unosi novu dinamiku u Držićev scenski govor (Vlaho: »Vidim, sva je rđava«. Zarez poslije odgovora »Vidim« ima zapravo funkciju točke). Treba li posebno naglašavati da je ne samo ta sintaktičko-silabička i intonacijska podjela nego i sijek stiha na posve različita lica (Stanac — Dživo, Stanac — Vila) u Držića važan orijentir ritmičke intonacije usklađene ljudskom govoru? A Držić će ponegdje poći još dalje te će razbiti i polustih da bi nekom svom licu ostavio tek jednu trodijelnu cjelinu (Miho: »taki 'e svijet!«) ili stih podijelio čak na tri dijela (Miho: »Bogme imam«, Vlaho: »Da hodi!«, Miho: »Nu prvo čuj ovoj!« ili Miho: »Dživan je poboga!«, Vlaho: »Koji Dživan!«, Miho: »Pešica«). Pretpostavlja se da je to zapravo »Koj Dživan?«, jer je silabička struktura gotovo *conditio sine qua versus non est*, ali ako i nije, to ide u prilog postavljenjoi tezi, jer rušenje čak i dvanaesteričke strukture znači još više. No Držiću ni to nije dosta. On će još na dva mjesta umetnuti i osmerce (Dživo: »Pijem vince bez vodice...« i Maskar: »Sviri, glumče veseljače...«), i to čisto trohejske osmerce, spjevane na pučki način. I tako sve do svrhe »Kozle mi uhit! Je li tako? Drži ga!« »A, brate, čuješ li? Poteci, stigni ga!« na kojoj je stih gotovo potpuno iskidan sintaktičkim cezurama. Te su pojave iz razumljivih razloga u *Tireni* rjeđe, ali postoje. I sama će *Tirena* u osmom prizoru na kraju Četvrtog ata svoj monolog prije »prinemaganja« izreći u osmercima. A jedan isti stih, npr., u trećem prizoru Petog ata dijele Remeta, Ljub-

mir i Vila, a zatim i sva tri Satira. Osmercem razbija dvanaesteračku intonaciju i Nalješković (u *Komediji trećoj*, npr., u pjesmi koju začinju satiri, u *Komediji petoj* — Milica). Milica i »Gospođu« a ne samo Marušu prekida u »pola stiha« kao što će poslije »Gospođa« prekidati »Gospodara« itd., a tako je i u *Komediji šestoj* i *Sedmoj*. I tako je u *Sasina* sve do osmerca kojim npr., govori Milat u *Flori*.

Intonacija je Gundulićeve *Dubravke* drugačija, ali Radmio će već u skazanju prvom (činjenje prvo) progovoriti i osmercem (»Ovo dan je ki dohodi«) pa će tako i nastaviti u skladno kontraverznoj intonaciji prema recitaciji pastirskog Skupa. No i Skupu pastira će trebati osmerac (pa i peterac, a uplest će se i pokoji šesterac). I Ribaru i Miljenku i Ljubdragu i Stojni i Ljubmiru. Samo *Dubravki* je uglavnom dovoljan osmerac, ali se božici na kraju ipak obraća dvanaestercem. Gundulićevu »prikazanju« ne odgovara razbijanje silabičkih cjelina, ali karakteristično je da se to u dijalogu Vuka i Stojne ipak dogodilo.

I Palmotiću će, npr., u *Pavlimiru* trebati osmerca i šesterac i sedmerac i peterac i četverac (dvanaesteraca u *Pavlimiru* nema). Dakako ni *Pavlimir* nije komedija kojoj treba i tonски nemir. I različito oblikovanje strofa, karakteristično za dramske pjesnike XVII stoljeća, služi također razbijanju monotonije i raznovrsnosti stiha. Već u Gundulićevoj *Arijadni* u osmeračkom stihu koji je silabički drugačije strukturiran te, ako pjesnik ne podlegne nametljivosti automatskog dvodijelnog ritma, omogućava veće približavanje dramskom govoru (četvorosložne akcenatske cjeline) od dvanaesterca trodijelne inercije, nalazimo kvartine s izmjeničnim (unakrsnim) i s obuhvatnim (obgrljenim) rimama, kvintine (u kojima poslije kvartine s izmjeničnom rimom dolazi peti stih koji se ne rimuje), šestine i oktave (dvije izmjenične i dvije obuhvatne rime), zatim dvanaesteračke distihe, sestine složene od četiri osmerca i dva četverca (koji se međusobno rimuju) i septime složene od peteraca i šesteraca s tri uzastopne rime složene od peteraca i šesteraca s tri uzastopne rime (sedmi se stih ne rimuje unutar strofe, ali se ponavlja u idućoj u kojoj se javlja i leoninska rima). U *Dubravci*, npr., osim dvanaesteračkih distiha i osmeračkih kvartina s izmjeničnom nalazimo i kvartine s obuhvatnom rimom, zatim sestine te peteračke oktave i osmeračko-peteračke kvinte. U *Pavlimiru* ima i šestostišna strofa koja je složena od 2 uzastopno rimovana četverca, 1 osmerca te još dva rimovana četverca i drugog osmerca koji se rimuje s prvim. Itd.

Potpunog odgovora na pitanje što ćemo s metrikom, hoćemo li je napustiti ne štedeći ni rimu ili ćemo priznati da su je pjesnici XVI i XVII stoljeća poznavali i priznavali, naročito ako se radilo o dvostruko ili čak četverostruko rimovanoj poeziji, ipak nema. Pitanje je i dalje, otvoreno. Moramo se, dakle, čuvati isključivosti i uopće ekskluzivnog tretiranja problema. Jer, opasnost da za volju teza i antiteza opet dođemo u iskušenje još postoji. A jednim ili drugim stezanjem u gotove kalupe razderalo bi se, nema sumnje, fino tkivo ovog izgrađenog i uglavanog versa koji u hrvatskoj književnosti kontinuirano traje tri stotine godina. Teatar. Scena. Živa riječ. Suvremeni teatar koji je u manjoj opasnosti. Pa ipak se dogodi, kao što se dogodilo i velikome Gavelli koji je eksperimentirao s *Ribanjem*.

Rekao bih na kraju da će tu još dugo biti potrebna suradnja režisera i poetologa, glumca i filologa. Ali suradnja bez novih ograda i kalupa nametnutih bilo metrikom bilo sistemima akcentuacije. Ona će biti plodna ako, ostajući uvijek u najširim granicama »norme«, bude otkrivala autentični doživljaj teksta ne samo glumom nego i jezikom, govorom koji je ipak njezin najbitniji izraz.

#### BILJEŠKE

<sup>1</sup> M. F. Ritmička osnova u stihu hrvatskih pjesnika XV i XVI stoljeća *Čakavski pjesnici renesanse* (Zagreb, 1969).

<sup>2</sup> »Grafička« je rima veoma rijetka, javlja se tek ponekad u vezi s glasom odnosno slovom s i z »pasi-mrzi« (Đore): »zavesa-mesa« (Sasin), »Parnasa-ukaza« (Gundulić: *Arijadna*). Nešto je češća »rima« »pjesni-boljezni« koju nalazimo čak i u *Dubravci* i *Pavlimiru*.

<sup>3</sup> Radi jednostavnosti označavam samo mjesto akcenta kako je to u ovakvim slučajevima uobičajeno.

<sup>4</sup> M. F. O stihu hrvatske književnosti XVII stoljeća, Rad JAZU 362, Zagreb, 1972.