

## O STIHU HRVATSKE SREDNJOVJEKOVNE KNJIŽEVNOSTI

MARIN FRANIČEVIĆ

NAJSTARIJI stihovi na staroslavenskom jeziku iz kojega dobrim dijelom potječe i hrvatska srednjovjekovna pismenost, bili su po svoj prilici djelo Konstantina Filozofa nazvana kasnije Ćirilom. Zna se, naime, da je Konstantin odnosno Ćiril prevodio sa grčkoga liturgijske himničke tekstove. Iako ti tekstovi većinom nisu sačuvani te ne znamo pravo ni njihovu prozodiju, ipak i po onom što je ostalo možemo zaključiti da bi u njima, makar se i radilo pretežno o ritmičkoj prozi, valjalo tražiti prve začetke slavenskog umjetničkog prastiha. O Ćirilovom je pjesničkom djelovanju pisao u više navrata Roman Jakobson.<sup>1</sup> Prvo svjedočanstvo o Ćirilu pjesniku potječe čak iz početka X stoljeća. Naime, sačuvani tekst iz Službe (Officium liturgicum) koji je napisao nepoznati član moravske misije, slavi ga i kao pjesnika. A Konstantinov suvremenik, rimski bibliotekar Anastazije svjedoči da je u spomenutoj himnologiji bilo i silabički organiziranih stihova.<sup>2</sup> To uostalom potvrđuju i fragmenti koji su stigli i do nas. Najstariji slavenski stihovani tekst sačuvan je u *Sinajskom odlomku* (Fragmentum liturgiam Synaiticum). To su, prema Jakobsonu, »van svake sumnje« fragmenti *Tajne službe* koju je preveo Konstantin. U *Sinajskom odlomku* sačuvana su dva teksta u stihovima. Prvi se sastoji od tri reda, a u svakom su redu po dvadeset i četiri sloga.<sup>3</sup> Međutim, rekao bih, da ta dvadeset i četiri sloga, iako čine misaonu i sintaktičku cjelinu, ne čine jedan stih. Treći se redak i po Jakobsonu zapravo dijeli u dva simetrična dijela (12+12).

<sup>1</sup> R. Jakobson, *St. Constantine's Prologue to the Gospels*, »St. Vladimir's Seminary Quarterly«, New York, Summer 1954; Стихотворные цитаты в великоморавской агиографии »Slavistična revija« X, Ljubljana 1957; Тайная служба Константина Философа и дальнейшее развитие старославянской некоей поэзии, »Zbornik Vizantološkog instituta«, Beograd 1963.

<sup>2</sup> V. Jagić, Вновь найденное свидетельство о деятельности Константина Философа С. П. Б. 1893; F. Grivec – F. Tomšič, *Constantinus et Methodius Thessalonicensis – Fontes*, »Radovi Staroslavenskog instituta«, knj. 4, Zagreb 1960.

<sup>3</sup> R. Nahtigal, *Euchologium Sinaiticum*, 1942; R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd 1966.

Drugi se također sastoji od dvije cjeline (13+11), a prvi se može podijeliti na isti način ili pak u dva sintaktička segmenta (15+9). Drugi je tekst zapravo prevod euharističke tzv. transspustancijacione molitve i sastoji se od tri distiha. Stihovi su ovdje podijeljeni u polustihove. Prvi polustih u neurnim stihovima čine jedanaesterci, a u parnim šesterci, drugi sedmerci (4//3). Jedino odstupanje od silabičke norme javlja se u posljednjem stihu kojemu nedostaje prvi polustih.<sup>4</sup> Silabička je shema, dakle, narušena samo u posljednjem stihu.

Konstantinu odnosno Ćirilu pripada i *Proglas* uz Četvoroevangelje koje je on preveo zajedno s bratom Metodijem.<sup>5</sup> U tom proglašenju (zapravo pretpjevju evanđelju) koji sadrži apel za njegovanje slavenske knjige versifikacija je također silabička. Vjekoslav Štefanić<sup>6</sup> taj Konstantinov stih označava kao dvanaesterac s nestalnom cezuro, stih koji »ne mari za kvantitetu ni za naglasak«. No bit će da je ipak bliže istini Jakobson koji u fusnoti već spomenutog članka o *Tajnoj službi* kaže da izosilabizam nije jedini orijentir ritma u staroslavenskoj versifikaciji, već da mu je broj slogova bio »najsigurniji kriterij« za postavljanje granice između ritmičke proze i stiha. Mislim da u tom pogledu treba poći i dalje. Možemo, naime, već u stihovima Konstantinova *Proglasa*, po položaju cezure, utvrditi pretežno japske tendencije (5//7, 7//5). A javljaju se i tragovi simetričkog dvanaesterca u kojemu dolazi pomalo do izražaja makar i slaba trohejska tendencija. Moglo bi se, dakle, reći da je već na početku u Konstantina i njegovih učenika, bez obzira na to pripadaju li makedonskoj, moravskoj ili bugarskoj školi, prihvaćen silabički princip kao temelj versifikacije, ali već tada postoje i određene muzičko-ritmičke strukture o kojima danas govorimo ne samo zato što znamo svrhu tih psalmodijskohimničkih i drugih liturgijskih tekstova nego i zato što to potvrđuju i sačuvani fragmenti irmosa: tropara i drugih crkvenih pjesama. U Novgorodskim fragmentima koje je objavio E. Koschmieder,<sup>7</sup> prema Jakobsonu također nalazimo »arhaičnu južnoslavensku« redakciju. U tom se tekstu izmjenjuju, npr., petnaesterci (8//7 i 7//8), zatim četrnaesterci (7//7), šesnaesterci (8//8) pa čak i osamnaesterci (9//9). Neki od tih stihova podsjećaju nas na stih bugarštica koje će biti zabilježene tek u XVI i XVII stoljeću. Jedna stihira Ivana Zlatoustog koja potječe iz XII stoljeća<sup>8</sup> sadrži jedanaesterce

<sup>4</sup> Jedno odstupanje postoji i u grčkom originalu ali drukčije. U grčkom tekstu, gdje su kombinirani deseterci i četverci s devetercima, mjesto deveterca u petom stihu nalazimo dvanaesterac.

<sup>5</sup> Прогласъ или Блаженаго оучителя нашего Константина Философа слово); R. Nahtigal, *Rekonstrukcija treh starocerkovnoslovanskih izvornih pesnitev*, Razprave SAZU, Ljubljana 1943.

<sup>6</sup> V. Štefanić, *Hrvatska književnost srednjega vijeka*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 1, Zagreb 1969.

<sup>7</sup> E. Koschmieder, *Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente*, Abhandlungen der Bayerischen Akademie, 1952, 1955, 1958.

<sup>8</sup> Н. Успенский, *Византийское пение к Киевской Руси*, Akten des XI Int. Byzantinisten Kongress, München 1960.

koji se kao i u originalu ponavljaju, zatim dvanaesterce i trinaesterce kojih ima i u grčkom originalu te petnaesterce, zapravo jedanaesterce s četvorosložnim »privjeskom«. Prevodioci, kako je to utvrdio i Jakobson, u silabičnosti idu dalje od grčkog originala. Dva posljednja distiha (13+12) su, npr., za razliku od izvornika silabički potpuno sukladna. A zanimljiv je i paralelizam između početne i završne tercine kojega također nema u grčkom tekstu.

Posebno mjesto zauzimaju *Kijevski listići* za koje se pouzdano znade da potječu iz X stoljeća. Taj glagoljski tekst rimskog misala češke redakcije otkriva nam baš preko versifikacije svoje veze sa slavenskim jugom odnosno Bizantom.<sup>9</sup> U jednom su pristupu (praefatio), npr., oblikovane i dvije kvartine, prva složena od jedanaesteraca sa sedmercem u trećem stihu, a druga od četrnaesteraca sa sedmercem u drugom stihu (no i ovi se četrnaesterci mogu uglavnom svesti na sedmerce). Jedan »oremus« građen je od petnaesteraca i jedanaesteraca (7//4), a u drugom nalazimo dva deseterca i dva šesterca, zatim osamnaesterac (10//8), deseterac, i to epski, pa opet osamnaesterac (10//8). Melodijsko-ritamska struktura stiha označena je i »nadrednim« znacima koji bilježe naglašene, nenaglašene i duge slogove i ujedno zamjenjuju uobičajenu neumatsku notaciju. Oksega, barega i klazma su u ovom misalu i muzički i ujedno prozodijski znakovi.<sup>10</sup> Oni su čvrst dokaz da je prevodilac išao i dalje od nastojanja da zadovolji silabičku normu. Jakobson čak tvrdi da »oni strogo vode računa o prozodijskim elementima govora, akcentu, odsustvu akcenta i dužini« i da »signaliziraju datu prozodijsku osobinu samo onda kada to zahtijeva muzičko-ritmička struktura.«<sup>11</sup>

V. Štefanić govori o tzv. »prirodnom« stihu kojemu je, kao i u psalmima, jedinica polustih i koji nema druge norme osim prilagođavanja liturgijskim potrebama.<sup>12</sup> Dakako, od toga se počinje, ali na tomu se ne ostaje ni u ovoj prvoj fazi razvitka stiha na staroslavenskom jeziku. To potvrđuju i glagoljski tekstovi hrvatske redakcije i srednjovjekovni tekstovi pisani narodnim jezikom. Polazna je tačka i ovdje ista: psalam ili neki drugi crkveni tekst na latinskom ili grčkom jeziku, pa je, kao što ćemo vidjeti, i ritmička tendencija ista. Stih koji se oblikuje kao izrazito silabički pokazuje već u početku, uz izuzetak dvostrukorimovanog dvanaesterca u Dubrovčana, i svoju silabičko-tonsku prirodu. U jednoj srpskoj pjesmi iz XIV stoljeća (*Slovo sv. Savi monaha Siluana*) imamo čak čisti izotonski stih.<sup>13</sup> Iako preteže dvanaesterac (7//5), on

<sup>9</sup> O tome su osim Jakobsona pisali i M. Leumann, J. Vašica, I. Baumstark i dr.

<sup>10</sup> R. Jakobson, *The Slavic Response to Byzantine Poetry*, XII Congres international des études byzantines, Rapports VIII (1961).

<sup>11</sup> R. Jakobson, *Tajna služba Konstantina Filozofa* Lingvistika i poetika, Beograd 1966.

<sup>12</sup> V. Štefanić, *Hrvatska književnost srednjega vijeka*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 1, Zagreb 1969.

<sup>13</sup> R. Jakobson, *Struktura dvaju srpskohrvatskih pesama*, »Zbornik za filologiju i lingvistiku«, IV-V, Novi Sad, 1961-62.

silabički još nije potpuno oformljen i sedmerac se javlja u raznim varijantama (2+3+2, 2+2+3, 3+2+2), a od sedam stihova dva su u prvom polustihu šesterici, i to čisti trohejski šesterici. Drugi je stih redovito peterac (3+2, a jedino u posljednjem stihu 2+3). Može se dakle govoriti o čisto dionom stihu, inače rijetkom jednako u srpskoj kao i u hrvatskoj poeziji koje uostalom imaju istu ili veoma sličnu versifikacijsku normu.

Prvi glasovi o stihovima na hrvatskom jeziku koji do danas stižu, potječu iz XII stoljeća. Kada je papa Aleksandar III u martu 1177. posjetio Zadar, njegov pratilac i kroničar, kardinal Bozon zapisao je da su ga građani Zadra dočekali »neizmjernim pohvalama i pjesmama što su gromoglasno odjekivale u njihovom slavenskom jeziku«. <sup>14</sup> Ali, na žalost, osim Bozonova zapisa i jedne bilješke crkvenog historičara C. Baroniusa (1538–1607) ništa od toga nije ostalo. Neki rudiment još neoformljena dvanaesterca nalazimo i u natpisu kneza Brečka na povljanjskom pragu koji također potječe negdje s kraja XII stoljeća. Ipak su najstariji stihovi sačuvani u Misalu krbavskog kneza Novaka koji je ovaj »vitez silnoga i velikoga gospodina Loiša kralja ugrskoga« ispisao svojom rukom i dovršio »let gospodnih 1368«.

*I pomisli vsaki kristjanin  
da sa svet ništare ni  
ere gdo ga veće ljubi,  
ta ga brže zgubi.  
Nu ošće pomisli vsaki sada,  
ča se najde od nas tada,  
gda se duša strahom smete,  
a dila nam se skriti nete.<sup>15</sup>*

U tih osam stihova nalazimo dva deveterca (prvi i posljednji). U prvom je cezura pred petim, a u drugom pred šestim slogom, zatim dolazi sedmerac (3/4), pa trohejski osmerac (4/4) koji se ponavlja još dva puta, pa deseterac (6/4) koji odgovara alkejskom desetercu (modificiranom hiponakteju) odnosno starom francuskom décasyllabu koji je u XIV i XV stoljeću, prema M. Grammontu, »le vers commun«, <sup>16</sup> i konačno jedan čisto trohejski šesterac. Četverac kao članak (polustih) javlja se u svim ovim stihovima koji ipak spadaju u okvir slobodnog versa, jer još ni silabički ni tonski nisu ustaljeni, iako su po inerciji određeni od ritmičke proze kakvu, npr., nalazimo u već dobrano pohrvaćenom fragmentu *Pjesme nad pjesmama* sačuvane u Berlinskom glagoljskom misalu iz 1402. (no taj je fragment svakako znatno stariji). U njemu ćemo naći različite slogovne cjeline, segmente, stihove i polu-

<sup>14</sup> »cum immensis laudibus et canticis altisona resonantibus in eorum slavica lingua«.

<sup>15</sup> Citirano prema Ježiću (*Hrvatska književnost*).

<sup>16</sup> M. Grammont, *Œursification française*, Paris 1966.

stihove. Najkarakterističniji su: dvanaesterac tipa 7//5 kakav je čest i u starijim staroslavenskim tekstovima a koji je silabički zapravo neka vrst modificiranog enkomologika složena od hemijepa i kraćeg reizianuma, zatim dvanaesterac 5//7 («vzljubljeni moj laniću ot jelena») koji podsjeća na starogrčki jambeleg, a složen je od istih segmenata kao i prvi, samo obratno poredanih. U spomenutom fragmentu nalazimo i deseterac tipa 4//6 («iže stojit vani pri okanci») koji će postati tako čest u našoj poeziji XVIII i XIX stoljeća. No deseterac se ovdje može javiti još neoformljen s naglašenom jednosložnicom na kraju prvoga polustiha. Osim toga među sačuvanim stihovima *Pjesme nad pjesmama* ima i trinaesteraca 5/5/3, jedanaesteraca (4//7) koji direktno ili indirektno može imati svoj silabički prototip u safičkom jedanaesteru ili nekom drugom katalektičkom trimetru. Nisu rijetki u ovom tekstu ni peterci, a ima i trohejski oblikovanih šesteraca. Ipak je najviše sedmeraca koji nas silabički podsjećaju na kraći aristofanej (4//3) ili rjeđe telesilej odnosno katalektički glikonej bez posljednjeg dugog odnosno naglašenog sloga, ili modificirani ferekratej ili trohejski lekitij. U ovom je tekstu i dosta simetričkih osmeraca koji ponekad mogu imati veze s trohejskim ili jampskim dimetrom i koje susrećemo već od prvih začeta našega stihotvorstva, zatim nesimetričnih osmeraca koji su također česti u narodnoj pjesmi, ali katkada mogu silabičkom strukturom upućivati na neku vrst hemijepa (zvonkog) ili kojega prilagođenog stiha iz asklepijadsko-glikonejske ili kakve druge strofe.

Kako se naš stih postepeno razvija iz ritmičke proze pokazuje i primjer *Besjede na gori* iz *Hvalova zbornika* što je 1404. pisan u čast vojvode Hrvoja Vukčića Hrvatinića, a prepisan iz starih glagoljskih predložaka.<sup>17</sup> U osam prvih rečenica toga teksta, iako se radi o ritmičkoj prozi, ima osam sedmeraca jampskog tipa (3//4) («Blaženi / nišći duhom // jako ti / utišet se»), četiri deseterca, od kojih dva epska (4//6, »jako tih jest / carstvo nebeskoje«), jedan simetrični dvanaesterac (6//6, »blaženi alčuće / i žezduće pravdi«). Itd.

To isto pokazuje i *Kantik triju mladića* iz *Psaltira Lobkowiczova* što ga je 1359. prepisao senjski žakan Kirin. Kantik je složen psalmodijskim načinom tako da se u 36 stihova odnosno polustihova sedmerac javlja 23 puta, šesterac 17, trinaesterac 3, četrnaesterac 8, osmerac 5, a naći ćemo i jedanaesteraca, dvanaesteraca, simetričnih deseteraca i deveteraca. Svi ti stihovi uglavnom imaju i cezure na odgovarajućim mjestima te im možemo čak naći neki, dakako, samo silabički prototip u klasičnoj metrici, pa nas sedmerac, npr. i ovdje podsjeća na katalektički dimetar (aristofanej, ferekratej, telesilej), deveterac na hiponaktej ili enopljij, jedanaesterac na falečki ili na katalektički daktilski odnosno anapestski dimetar kakav se javlja u alkejskoj (5//6) ili alkmanškoj (6//5) strofi. trinaesterac na praksilej, itd.

<sup>17</sup> V. Štefanić, *Hrvatska književnost srednjega vijeka*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 1, Zagreb 1969



U kratkoj rimovanoj prozi *Ideši že, milostivče* koju je V. Stefanić uvrstio u svoj izbor<sup>18</sup> iz II vrbničkog misala (1462), nalazimo u sedam sintaktičkih cjelina koje možemo svesti na desetak stihova 6 sedmeraca, 4 deseterca (4//6 i 6//4), 2 simetrična osmerca, 7 deveterca, a javlja se i šesterac i simetrični dvanaesterac. Netko će možda reći da bi se mnoge takve cjeline mogle naći i u bilo kojoj prozi. To je istina. Ali, osim možda u nekoj drugoj ritmičkoj prozi, nikada ih ne bismo našli tako zgusnute i poredane.<sup>19</sup> Očito je da se ovdje radi o prelazu u slobodni stih koji je uostalom često veoma teško razgraničiti s ritmičkom prozom.

Najstariji hrvatski slobodni stihovi sačuvani su uglavnom u glagoljicom pisanom *Pariškom kodeksu* i drugim spomenicima iz XIV stoljeća. Za primjer uzmimo *Pisan svetago Jurja* koju je 1905. prvi put objavio prema *Pariškom kodeksu* J. Vajs.<sup>20</sup> Pjesma je lokalizirana u Solinu ili »Solinu gradu« i, dakako, ima čakavsku podlogu. U njoj se javlja i rima a mnogi su stihovi silabički već čvrsto određeni. Ali pjesma u cjelini ipak nije izosilabična. *Pisan svetago Jurja* ima 67 stihova, no ovdje ćemo se zadržati samo na onima koje prema današnjim normama silabičkog i silabičko-tonskog vezanog stiha možemo smatrati oformljenima. Već u prvom distihu koji se sastoji od devetnaesteraca i trinaesteraca, osim rime, nalazimo i dva izosilabička polustiha. Oba stiha, naime, završavaju devetercem (»ki nema nigdir takmenika« »i svetago Jurja konjika«). Oba stiha drugog distiha počinju šestercem (»Hoćete li ljudi«, »da vam poju pisan«). U trećem distihu nalazimo tipični simetrični dvanaesterac koji će, dvostruko rimovan, osvojiti naše renesansne pjesnike od Zadra do Dubrovnika (»gda se sveti Juraj s drakunom arvaše«) i koji nas silabički podsjeća na dvanaesterac asklepijadskih strofa. Deseti je stih također dvanaesterac, ali drugoga tipa (4/4/4). On očito vuče korijen iz trohejskog ili jampskog trimetra koji Horacije upotrebljava u pitijambičkoj strofi (»pasanoga viteza ga postaviše«). U stihu koji slijedi naći ćemo poznati četrnaesterac složen od šesterca i simetričkog osmerca (»poče polje / uzdaržati«). Zatim dolazi trinaesterac koji uz uobičajenu sinicezu postaje simetrični dvanaesterac (»kako imi vitezi / brumno se arvati«), pa opet jedan takav dvanaesterac (»Sveti Đeordije / poče tako reći«) i do kraja još dva (»da bude dobitak / pri jezери stati«, »bez dvojine kralju / žrebi iskočiše«). A ima još i nesimetričnih dvanaesteraca 4/4/4 (»učinite / mojej kćeri / smart prostiti« ili »gospodine / to nećemo / učiniti«) kao i dvanaesteraca 7//5 kakvi su nam poznati iz ritmičkih proza a silabički podsjećaju na starogrčki enkomio-logik. Jedanaesteraca ima čak 20, a od toga 9 jampskih (5//6) koji silabički odgovaraju falečkim ili onima iz alkejske strofe kakve ćemo

<sup>18</sup> Isto.

<sup>19</sup> M. Franičević, *Ritmička osnova našega stiha*, Književnost jučer i danas, Zagreb 1959.

<sup>20</sup> Josef Vajs, *Starohrvatske duhovne pjesme*, Starine JAZU, Knj. 31, Zagreb 1905.

negdje na razmeđu stoljeća naći u Ante Tresića Pavičića (»Boljša mu pamet / poče prihoditi«, »k Solinu gradu / on se približaše«, »požarv ga drakun / budet se vraćati«, »svetago Jurja / stvori prihajati«). To je, kao što vidimo, jedanaesterac umjetničke poezije XIX i XX stoljeća. Ostali su jedanaesterci složeni od četveraca i sedmeraca (4//7 i 7//4). Ovaj drugi tip odgovara jedanaestercu iz safičke strofe, a susrest ćemo ga ponovo u XIX stoljeću, npr., u Ilijaševića kojemu je vjerojatno stigao preko Katula i Horacija, mada je po mjestu cezure Ilijaševićev jedanaesterac bliži stihu grčke pjesnikinje. Deseteraca u ovoj pjesmi ima 12; od toga 10 epskih (4//6), a samo 2 simetrična (5//5). Ovi se nesimetrični deseterci ne razlikuju od narodnih deseteraca iz epske poezije (»v tuje strane / on se otrpavljaše«, »iz jezera / drakun ishajaše // a ognjenim / plamikom dihaše«, »bez čisla ih /zgubi drakun hudi«, itd.). Već je ranije A. Meillet utvrdio na osnovu proučavanja staroindijske i starogrčke umjetničke versifikacije da je deseterac s cezurom poslije četvrtog sloga i tzv. kvantitativnom klauzulom zapravo indoevropski stih.<sup>21</sup> R. Jakobson je pošao dalje otkrivši vezu između Sappina jedanaesterca i starogrčkog narodnog stiha<sup>22</sup> koji je po čestoj upotrebi u poslovicama nazvan paremijak (paroemiacus).<sup>23</sup> Jakobson je utvrdio i shemu toga stiha (⚭ ⚭ ⚭ ⚭ / ⚭ ⚭ ⚭ ⚭). Takav je deseterac po silabičkoj strukturi a i po klauzuli i naš epski deseterac. U njemu su se, naravno, zbile neke promjene, tako da je nenaglašenost četvrtog i osmog sloga postala konstanta, a naglašenost petog dominantna dok prvi i treći slog jače privlače akcente od drugog i šestog (trohejska tendencija), pa je shema nešto izmijenjena (⚭ ⚭ ⚭ ⚭ / ⚭ ⚭ ⚭ ⚭), ali je očito da se radi o istom tipu, to više što u našem narodnom desetercu nalazimo i jake relikte kvantitativne klauzule.<sup>24</sup> A to bi značilo da postoji i njegov kontinuitet. Svakako je lakše pretpostaviti da 10 čvrsto strukturiranih deseteraca može lakše u jednu relativno kratku pjesmu ući iz narodne poezije nego iz grčkog paremijaka ili staroga francuskog deseterca, iako je on u to vrijeme, kako bi rekao Grammont, »vers commun«.<sup>25</sup> To više što ovaj francuski »décasyllabe« nema indoevropske klauzule. A ipak dugi (prema današnjem čitanju) odnosno naglašeni deveti slog imaju svi deseterci u pjesmi »svetago Jurja«. Premalo je 10 stihova da se može govoriti o njegovoj tonskoj naravi, ali je činjenica da 84,5% (prema 15,5%) akcenata pada na neparne slogove koji time postaju jaki, a stih dobiva izrazito trohejsko obilježje. U ovoj pjesmi ima 11 osmeraca, i to 6 simetričnih tipa 4//4 (»poče polje / uzdaržati«, »učiniše / otpustiti«, »kada hoće / gospodična // od drakuna / smart prijati«) i 5

<sup>21</sup> Antoine Meillet, *Les origines indo-européennes des mètres grecs* Paris 1923.

<sup>22</sup> R. Jakobson, *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*, Archives Néerlandaises, 1933.

<sup>23</sup> N. Majnarić, *Grčka metrika*, Zagreb 1948.

<sup>24</sup> *Ritmička osnova našeg stiha*, Književnost jučer i danas, Zagreb 1959. Za našu bi klauzulu ipak bilo adekvatnije ovakvo bilježenje: ⚭ ⚭ ⚭ ⚭.

<sup>25</sup> M. Grammont, *Versification française*, Paris 1966.

nesimetričnih (tipa »slišati od sega vika« ili »po dvoje dobitka dati«). A to je također stari stih čiji tragovi vode preko naše narodne i srednjovjekovne crkvene pjesme u latinsku narodnu i starogrčku poeziju, a čak i do veda i Avesta. Deveteraca ima 12, od toga 5 trohejskih (4//5) koji odgovaraju starom enoplju i 4 jampska (5//4) koji podsjećaju na hiponaktej. Šesteraca (u složenim stihovima) u raznim varijantama ima mnogo (41). Različitih sedmeraca ima 18 (što se gotovo nikako ne može dogoditi u odgovarajućem proznom tekstu). Itd.

Da ovi pokazatelji nisu slučajni pokazuje i analiza druge pjesme iz *Pariškog kodeksa* koja se po prvom stihu naziva *Zač mi tužiš, duše*, a poznata je i pod naslovom *Poj željno*.<sup>26</sup> U 28 stihova ove pjesme nalazimo 5 simetričnih osmeraca (»jere u sem / sloznom dolu«, »i ptičice / s željnim petjem«) i 5 nesimetričnih (»jere mne bez tebe biti«, »gore je nego umriti«). Epskih deseteraca i ovdje ima 5, dok su simetrična 3 (»davori ljubvo / moja Isuse«) a jedan je neoformljen. Od 5 jedanaesteraca 4 su jampska (tipa 5//6, »hvalite gore, / polja i vsa driva«), a samo jedan izvan buduće norme (6//5). Ako tome još dodamo šesterce u raznim kombinacijama, trohejske i jampske sedmerce, jampske deverterce te napomenemo da se, npr., jampski jedanaesterci i trohejski deseterci čak i ponavljaju jedan za drugim, možemo govoriti o postepenom približavanju vezanom stihu.

To potvrđuje i *Gospina pohvala*, u historiji književnosti poznata pod imenom *Šibenska molitva*. Ova je stara čakavska lauda, zapisana latiničom u XIV stoljeću, pjesma dugoga stiha koji je složen od manjih cjelina, a u njoj se javlja i neka vrst slobodno raspoređena sroka odnosno asonance. Samo u prvih 15 stihova nalazimo 5 simetričnih i 3 nesimetrična osmerca, 5 jampskih jedanaesteraca, 5 simetričnih deseteraca. Iako u kombinacijama s drugim segmentima ili cjelinama, oni su ipak oblikovani na određen način. Na kraju su 2 odnosno 3 (jedan je, naime, nepotpuno sačuvan) trinaesterca tipa 7//6 ritmički potpuno ujednačena. Ispred njih je čisto jampski jedanaesterac s pet akcenata na parnim slogovima. Itd.

Neka je od tih kombinacija mogla nastati i slučajno, ali u cjelini, svojom učestalošću i sličnošću s odgovarajućim predlošcima, one nas ipak vode sve bliže vezanom stihu. Svi ti segmenti, po određenim pravilima oformljeni članovi i već gotove cjeline građa su vezanom stihu koji se baš u ovo vrijeme oblikuje. Potvrdu nalazimo i u kasnijem procesu dekompozicije vezanoga stiha koja se zbiva u prvim decenijama XX stoljeća. Moglo bi se reći da se vezani stih na početku XX stoljeća dekomponira na sličan način u sastavne dijelove od kojih je nastao. Uпоредimo li, npr., stih A. B. Šimića iz *Preobraženja*<sup>27</sup> s ovim o kojemu je

<sup>26</sup> M. Kombol, *Hrvatska književnost do narodnog preporoda*, školsko izdanje; I. Slamnig, *Antologija hrvatske poezije*, Zagreb 1960.

<sup>27</sup> M. Franičević, *Pjesnik kriha i preobraženja*, Književne interpretacije, Zagreb 1964.



riječ, ustanovit ćemo da se on uglavnom sastoji od istih segmenata (i dakako cjelina) kao i stih *Pjesni svetago Jurja* ili neke druge srednjovjekovne verslibrističke pjesme. A. B. Šimić je pošao od vezanoga stiha i kasnije ga napustio. Da je taj njegov slobodni stih nastao dekompozicijom vezanoga potvrđuje analiza. U *Preobraženjima* nalazimo očuvane ne samo fragmente nego i čitave cjeline poznate u našoj versifikaciji, između ostalog čak i 70 čistih epskih deseteraca. Samo ih u pjesmi *Zapuštena* ima 7. U Šimićevim pjesmama isto tako ima i mnogo lirskih (simetričnih) deseteraca, kao i onih tipa 6//4 koji je poznat u staroj francuskoj i grčkoj poeziji (alkejska strofa). A česti su i simetrični dvanaesterci, iako ima i jampskih koji bi nas svojom silabičkom strukturom mogli na kraju dovesti čak do jambelega ili enkomologika. Naravno, Šimićeva versifikacija nema nikakve neposredne veze s klasičnom metrikom, ali je ona do njega mogla doprijeti i posredno čak i preko srednjovjekovne glagolske versifikacije i kasnijega vezanog stiha koji se između ostaloga i na njenoj osnovi razvio. Tipični se jampski jedanaesterci, poznati u poeziji XIX stoljeća, a koje nalazimo i u srednjovjekovnom pjesništvu, javljaju isto tako često kao i epski deseterci. Šimiću nije stran ni jampski deveterac koji je također poznat u našoj versifikaciji, ali koji u krajnjoj konsekvenci ima i silabičku strukturu hiponakteja. No nađe se katkada i trohejski deveterac koji je zapravo sličniji enoplju. U njega kao i u predrenesansnom slobodnom stihu ima i osmeraca, sedmeraca i šesteraca itd. U kasnijoj se fazi Šimić sve više »rasterećuje« od elemenata vezanoga stiha i približava ritmičkoj prozi.

Sličan bismo proces mogli pokazati i u stihovima nekog drugog pjesnika iz prve polovine XX stoljeća. Već u prvih 25 stihova Krležina *Pana* nalazimo, npr., 7 nesimetričnih osmeraca kombiniranih s drugim segmentima odnosno cjelinama. Simetrični se dvanaesterac javlja 4 odnosno 5 puta (jedan je naime podijeljen u dva šesterca). U tih 25 stihova su i 4 lirski deseterci. Epskih deseteraca nema kao kod A. B. Šimića koji dolazi iz guslarskog kraja i ima najneposredniju vezu s narodnom poezijom. Jampska su jedanaesterca 2, jedan je vezan sa šestercem i čini sedamnaesterac. Deveterca ima 2, jedan je također povezan sa šestercem i čini petnaesterac. Naći ćemo još po jedan simetrični osmerac, peterac i deseterac tipa 6//4. Posebno mjesto u ovim stihovima zauzimaju sedmerci. Njih ukupno ima 9, od toga su 3 jampska (3//4) kakve bismo u XIV stoljeću možda povezali s aristofanejem, a u XIX ih stoljeću nalazimo kod Vraza, Vukelića, Palmovića, Harambašića, Trnskog, Tomića, Cirakija i dr.,<sup>28</sup> jedan je trohejski (4//3) koji bi nas također mogao podsjetiti na neki katalektički dimetar, a koji bismo kao trohejski i trohejsko-daktilski stih mogli naći i u pjesnika XIX stoljeća: Vukotinović, Preradović, Harambašić i dr.<sup>29</sup> (5 ih je izvan sheme). To

<sup>28</sup> M. Franičević, *O nekim problemima našeg ritma*, Rad JAZU, knj. 313, Zagreb 1958.

<sup>29</sup> Isto.

je stih koji bi, prema Majnariću,<sup>30</sup> odgovarao ferekrateju («Feruz-pašina vojska»). No ferekratej bi, kad bi imao granice između akcenatskih cjelina, pokazao drukčiji raspored. Sedmerac je u Krleže često spojen u druge složene kombinacije, i moglo bi se reći da je, bilo sam («zlatnu jesenju pjesmu», «misli morem ti lete», «ženo, predobra mati», «oganj u nama vrije», «pjesme u meni gore») bilo u kombinaciji («tiho, svečano tiho, zvone nebeske žice» «gore šarena svijetla, . . .»), karakterističan za Krležin slobodni stih. On će se, naime, često javljati i u drugim Krležinim pjesmama. U 30 stihova pjesme *Veliki petak godine hiljadu-devetstotina i devetnaeste* također ima najviše različitih sedmeraca. Najviše je (13) onih koji počinju s trodijelnom akcenatskom cjelinom (3//4). To je (na drugi način) opazio i R. Vidović<sup>31</sup> koji kaže da su neki Krležini stihovi u toj pjesmi »poneseni nekim trodijelno-dvodijelnim zamahom, i to tako da je na početku stiha ili polustiha (članka) trodijelna ritmička cjelina (daktil ili amfibrah), pa onda dvodijelna (trohej)«. Vidović u toj Krležinoj pjesmi isto tako vidi »prelazni stadij između tradicionalnih oblika vezanoga stiha XIX i slobodnoga stiha u XX stoljeću«, i citira 4 a nabraja 15 takvih stihova. On tu, naime, dodaje i neke peterce odnosno nesimetrične osmerce koji počinju s trodijelnom cjelinom. U dotičnoj ćemo pjesmi moći otkriti još 6 trohejsko-daktilskih sedmeraca i 4 u kojima je trodijelna akcenatska cjelina u sredini između dvije trohejske, a to je sedmerac kakav se javlja i u *Panu*. Osim toga naći ćemo 9 nesimetričnih i 4 simetrična osmerca, 6 deveteraca s cezurom poslije četvrtoga sloga, 6 šesteraca, 3 dvanaesterca s cezurom poslije neparnog sloga, itd. Ni u *Velikom petku* nema epskih deseteraca a nema ni tradicionalnih simetričnih dvanaesteraca ni uobičajenih jampskih jedanaesteraca. I simetričnih osmeraca je malo, tako da je udaljavanje od tradicije ovdje očito. Iako je rima još prisutna, upotrebljena slobodno, djeluje sasvim nekonvencionalno. Od 54 trodijelne akcenatske cjeline tri četvrtine su daktilske, a kad bismo neke četvorosložne cjeline tretirali kao trosložne s anakruzom, i znatno više. Odatle i osjećaj padajućeg ritma, iako stvarni odnos naglašenosti između neparnih i parnih slogova to ne pokazuje, a isto tako ni položaj granica između akcenatskih cjelina. No ovdje nam nije svrha da otkrivamo karakteristike Krležina razriješenog stiha. Krleža ima svoj ritam koji se veoma razlikuje od Šimićeva, i način je »rastavljanja« vezanoga stiha na njegove sastavne dijelove u njega drugačiji. Ipak je nesumnjivo da se i u Krleže i u Šimića događa jedna te ista stvar. Pokazala bi to i bilo koja druga pjesma. U *Noći u provinciji* (19 stihova) našli bismo, npr., 10 sedmeraca (od toga 4 s granicom poslije trećega sloga), 6 osmeraca, 6 šesteraca, 5 deveteraca, 5 jedanaesteraca (oba tipa) itd. Uostalom, teza bi se

<sup>30</sup> N. Majnarić, *Grčka metrika*, Zagreb 1948.

<sup>31</sup> R. Vidović, *Primjeri analiza književnoga djela*, Split 1965.

mogla potvrditi i stihovima nekih drugih pjesnika iz Krležina i Šimićeve vremena, ali to za ovu priliku nije potrebno, sam proces je i na ovim primjerima dovoljno uočljiv.

Proces formiranja vezanoga stiha u predrenesansno vrijeme razvijao se dalje. Pjesma *Svit se konča*, sačuvana također u *Pariškom kodeksu*, već je mnogo bliža vezanom stihu. Ona je gotovo čitava dvanaesterička. Od 49 stihova svega 7 nisu dvanaesterci (prvi, peti, sedamnaesti, dvadeset drugi, trideset šesti i četrdeset drugi). Prvi, sedamnaesti i trideset šesti su jedanaesterci koji se po silabičkoj strukturi približuju safičkom jedanaestercu. Budući da je ritmička osnova čitave pjesme tročlani dvanaesterac (4/4/4) koji podsjeća na trohejsku heksapodiju (trimetar), to ni ti stihovi, neka vrst katalektičkih dvanaesteraca, ne izlaze iz ritmičkog okvira. Peti i devetnaesti su trinaesterci, dvadeset i drugi je deseterac, a četrdeset i drugi je proširen još jednim šestercem. Ako tome još dodamo dvadeseti i četrdeset prvi stih koji su također dvanaesterci, ali s pomaknutim cezurama (7//5 kao u enkomologiku) ostaje još 40 stihova (neki pomoću siniceze) što pripadaju istom silabičkom, a u ovom slučaju i silabičko tonskom tipu. Neparni slogovi nose, naime, 89% naglasaka, te su u prosjeku naglašeni oko 70,5% dok se naglašenost parnih kreće oko 9%.

U *Pariškom kodeksu* ima i pjesama u potpuno vezanom stihu. Taj stih je simetrički osmerac kojim su napisane pjesme *O Marijo, božja mati, Bog se rodi v Uilioni, Pisan ot muki Hristovi, Bratjo, brata sprovodimo, Tu mislimo, bratja, ča smo*. Već se u prvoj spomenutoj pjesmi (*O Marijo, božja mati*) u 28 stihova, podijeljenih u distihe, otkriva trohejska tendencija. Iktusi su u prosjeku naglašeni 69% a parni slogovi 11%, što znači da na jedan akcenat u slabom vremenu dolazi preko šest u jakom. A 50 stihova pjesme *Bog se rodi v Uilioni* pokazuje istu tendenciju, istaknutu još jače (74 : 7). Slično je i s *Pisni ot muki Hristovi* (76 stihova) koja je ušla u *Pariški kodeks* iz nekog još starijeg predloška. Neparni su u njoj naglašeni 11 puta jače od parnih (77 : 7). U pjesmi *Bratjo, brata sprovodimo* (36 stihova) omjer je 76 : 7,5, a u 82 osmerca iz pjesme *Tu mislimo* čak 81,5 : 7, što znači da su neparni naglašeni preko jedanaest i po puta jače.

Evo kakav bi bio raspored akcenata i granica između akcenatskih cjelina u 272 osmerca iz svih tih pjesama:

Slogovi	1	2	3	4	5	6	7	8
Akcenti u %	73	20.5	69	2	76	8	90.5	0
Granice u %	13.5	51	1,5	98	14	61	0	100

Brojke pokazuju da je simetrični osmerac predrenesansne poezije, i po rasporedu akcenata i po rasporedu granica, stih naglašene trohejske tendencije. Na neparnim je slogovima 91% svih akcenata, a 91,5% granica dolazi poslije parnih slogova, tako da je i fraziranje izrazito

trohejsko. Odnos naglašenosti neparnih i parnih slogova je 77.12 : 7.62, a poslije svakoga parnog sloga dolazi u prosjeku 77,50% granica, dok ih poslije neparnih nema više od 7.25%, a to znači deset puta manje. Kad znamo da su u narodnom osmercu ovoga tipa neparni slogovi naglašeni u prosjeku 58.6% a parni 15.4%,<sup>32</sup> a da je u osmercu renesansnih pjesnika iz Dubrovnika taj odnos izražen omjerom 63 : 15,<sup>33</sup> i kad konstatiramo da se u najizrazitijem trohejskom stihu XIX stoljeća prosječna naglašenost iktusa penje najviše do 77.80% (u čakavskom stihu XVI stoljeća iznosi 74%), možemo zaključiti da se simetrični osmerac već od početka javlja kao naglašeno trohejski stih. Najjače je naglašen sedmi slog kao i u kasnijem čakavskom osmercu iz vremena renesanse (u narodnom kao i osmercu pjesnika iz Dubrovnika a i većine pjesnika XIX stoljeća najistaknutiji je treći iktus). To je vjerojatno u vezi s pjevanjem, jer su u preposljednjem slogu česte i dužine, a nekom su se vrstom skandiranja i preostali stihovi mogli prilagođavati određenoj mjeri. Od ostalih iktusa najnaglašeniji je treći. Jača istaknutost prvoga sloga poslije cezure opća je karakteristika našega trohejskog stiha koja i ovdje dolazi do izražaja.<sup>34</sup> Razlika u naglašenosti između prvog i drugog iktusa nije velika, što je također karakteristično za naš simetrični osmerac. Po silabičko-tonskoj određenosti ovome je stihu ipak najbliži čakavski osmerac XVI stoljeća koji se neposredno na njega i nadovezuje.

Iz XIV stoljeća potječe i *Pisan na spomenutje smrti* (najstariji sačuvani prepis je iz XV, ali je nekoliko stihova te pjesme zapisano već 1368. u kolofonu *Misala kneza Novaka*). Ipak je ovdje uvrštavamo među pjesme XV stoljeća u kojemu je dobila konačan oblik. Ona sadrži 56 osmeraca ovakve inercije:

Slogovi	1	2	3	4	5	6	7	8
Akcenti u %	62.5	14	89	0	84	14	89	0
Granice u %	5	60.5	0	100	21.5	66	0	100

Omjer je tu čak 81 : 7. No da vidimo da li se takva tendencija u XV stoljeću ponavlja češće. Evo analize pjesama *Prigovaranja blažene dive Marije i križa Isusova* («Križu tvrdi i nemili»), koja je sačuvana u više prepisa iz prve polovine XVI stoljeća (90 stihova), *Sudac gnjivan* iz Berlinskog misala (54 stiha), *Sekvencija nad junakom* (koja je sačuvana

<sup>32</sup> *O nekim problemima našega ritma*, Rad JAZU, knj. 313, Zagreb 1958.

<sup>33</sup> *Ritmička osnova u stihu hrvatskih pjesnika XU i XUI stoljeća*, Rad JAZU, knj. 333, Zagreb 1963.

<sup>34</sup> U dvadeset pjesnika XIX stoljeća peti je slog naglašeniji od prvog prosječno za 13,5%, te je to još jedan dokaz da samo silabička struktura ne određuje naš stih nego da svakako postoji i određena tonska tendencija.

u Klimantovića, ali je očito starija, 70 osmeraca), *Ženska ljubav* (*Tkon-ski zbornik*, 122 stiha) i *Pisan na spomenutje*. U ta 392 osmerca nalazi-mo ovakav raspored akcenata i granica:

Slogovi	1	2	3	4	5	6	7	8
Akcenti u %	58	21,5	74,5	1	73,5	14	84	0
Granice u %	6	48,5	1	99	16	55,5	0	100

Omjer je sada 71.25 : 9.12. Stih je, dakle, tretiran za nijansu slobodni-je od onoga u XIV stoljeću.<sup>35</sup> Što je i prirodno, on je najbliži čakav-skom stihu iz vremena renesanse kojemu je direktno prethodio. Naj-istaknutiji je četvrti iktus. No drugi je jače naglašen od trećega. Ipak je razlika između trećega i prvog 15.5%. Ovaj je stih još bliži osmercu XIX stoljeća. U njemu ima više četvorosložnih akcenatskih cjelina (u prosjeku je granica između akcenatskih cjelina 13% manje). A to je svakako odstupanje od šablonskog dvodijelnog ritma. To se, dakako, očituje i u odnosu naglašenosti jakih i slabih slogova.

U XV i XVI stoljeću nastala su i neka crkvena prikazanja. Najstariji tekst *Plača Marijina* sačuvan je u Picićevoj pjesmarici.<sup>36</sup> Ovdje ćemo se osvrnuti na stihove koji potječu iz Klimantovićeve zbornika (1505). Ali to je uglavnom ista redakcija.<sup>37</sup> Evo kako su raspoređeni akcenti i granice između akcenatskih cjelina u prvih 200 stihova:<sup>38</sup>

Slogovi	1	2	3	4	5	6	7	8
Akcenti u %	63	21	73	2	66	9.5	89.5	0
Granice u %	12	46	1	100	21	44	0	100

Omjer je naglašenosti neparnih i parnih slogova ovdje 73.9:8.1, što znači da je oko 90% akcenata na neparnim slogovima (89.5% granica dolazi poslije parnih slogova, pa je i fraziranje izrazito trohejsko). Kad kažemo da je i ovdje, zbog načina recitiranja, najnaglašeniji čet-vrti iktus, te da je drugi nešto jači od trećeg, moći ćemo ustanoviti da se ovaj stih u biti ne razlikuje od lirskog. Jedina je osobitost u nešto slobodnijem tretiranju početka drugog polustiha (razlika u naglašenosti trećeg i četvrtog iktusa je ovdje za 13% veća).

<sup>35</sup> Bila bi to pretpostavka da je *Pisan na spomenutje* nastala ranije i da nije zapisa u kolofonu *Misala kneza Novaka*.

<sup>36</sup> C. Fisković, *Rapska pjesmarica iz druge polovine XVI stoljeća*, Grada JAZU, knj. 24, Zagreb 1953.

<sup>37</sup> V. Štefanić, *Hrvatska pismenost i književnost srednjega vijeka*, Pet sto-ljeća hrvatske književnosti, knj. 1, Zagreb 1969.

<sup>38</sup> U svim crkvenim prikazanjima, ako nije označeno drugačije, uzeto je po 200 stihova.

Tekst poznat pod nazivom *Od rojenja gospodinova*, prema Štefaniću potječe iz XV stoljeća, iako ovdje razmatramo prepis iz zadarske Vita-sovićeve pjesmarice (XVII st.). Evo brojeva koji otkrivaju ritmičku inerciju:

Slogovi	1	2	3	4	5	6	7	8
Akcenti u %	62.5	21	71	0	63	10	87	0
Granice u %	11	44	0	99.5	21	38	0	100

Razlike su u naglašenosti, dakle, veoma male. one u prosjeku ne iznose više od 1.3% po slogu. Najveća je u trećem iktusu (30%).

Istom tipu simetričnog osmerca pripadaju i stihovi *Muke spasitelja našega* sačuvane u rukopisu iz XVI stoljeća, ali nastale, kako se vidi po sačuvanim fragmentima, mnogo ranije (dvadesetak stihova nalazimo već u *Pariškom kodeksu*). Evo kako to izgleda u brojkama:

Slogovi	1	2	3	4	5	6	7	8
Akcenti u %	64	13	82	6	76	9	92	0.5
Granice u %	10	54	4.5	94	31.5	48.5	0	100

Trohejska je inercija ovdje čak nešto jače izražena (78.5 : 7), slabi slogovi nose tek nešto preko 8% akcenata. Ovdje je, međutim, drugi iktus za čitavih 18% jači od prvog i po tome se ovaj stih još više približava čakavskom renesansnom osmercu. Ne treba zaboraviti da *Muka spasitelja* potječe iz zadarske regije.

Analiziramo li *Misterij vele lip i slavan od Isusa kako je s križa snet i u grob postavljen* iz XVI stoljeća, naći ćemo ovakvu situaciju:

Slogovi	1	2	3	4	5	6	7	8
Akcenti u %	54.5	15	75	5	73.5	13	87	2.5
Granice u %	7.5	43.5	4	99.5	25	44.5	1.5	100

A to znači da je trohejičnost, istina, za nijansu slabija (72.5 : 8.9), ali je linija u osnovi ista kao i u *Muci*. A to isto vrijedi i za *Muku sv. Margarite*, kojoj se začeci nalaze već u *Pariškom kodeksu*. Tekst iz XV stoljeća postoji i u firentinskoj *Laurenziani*,<sup>39</sup> a sačuvan je i rukopis Mihovila Vrančića iz XVI, te zadarski iz XVII stoljeća.<sup>40</sup> Evo rasporeda akcenata i granica između akcenatskih cjelina (250 stihova):

<sup>39</sup> Taj je tekst 1957. objavio Carlo Verdiani (*Ricerche slavistiche* V, 1957).

<sup>40</sup> Tekst kojim se ovdje služimo objavio je F. Fancev u *Gradi JAZU* XI, Zagreb 1932, Fancev je objavio i Vrančićev tekst u 33. knjizi »Nastavnog vjesnika«.

Slogovi	1	2	3	4	5	6	7	8
Akcenti u %	54	21	70	2	78	11	84	0
Granice u %	6	40	0	100	24	53	0	100

Ritam je ovdje još slobodniji, naročito početak stiha (odnos 71.5 : 8.5), parni slogovi nose nešto preko 10% akcenata. Treći je iktus ovdje jači od drugog kao što je to u pjesnika XIX stoljeća i u narodnom osmercu. To je i razumljivo, jer *Muka sv. Margarite* ima i drugih veza s ondašnjom narodnom i uopće pučkom poezijom. Uopće, ovaj se osmerac u osnovi veoma malo razlikuje od osmerca novije hrvatske poezije. On je versifikacijski blizak osmercu Mažuranića, Harambašića ili Kranjčevića.

Prosjezni osmerac navedenih dramskih tekstova dao bi otprilike ovakvu sliku:

Slogovi	1	2	3	4	5	6	7	8
Akcenti u %	59.5	18.2	74.2	53	71.5	10.5	88	0.5
Granice u %	9.5	45.5	2	98.5	24.5	45.5	0.5	100

A to bi značilo da je razlika između dramskog i lirskog osmerca XV stoljeća (ako ih možemo tako nazvati) zapravo veoma mala, u prosjeku ne prelazi 2% po slogu (a uzmemo li u obzir samo naglašenost iktusa još manja). Linija je također ista. Konačno, i jedan je i drugi stih namijenjen usmenom kazivanju odnosno pjevanju. Najnaglašeniji je četvrti a najslabiji prvi iktus, što je općenita pojava u našem osmercu. Drugi je iktus i ovdje nešto jači od trećega, a to je opće svojstvo čakavskog osmerca. Tu pojavu nalazimo u lirskom i dramskom osmercu XV stoljeća, u čakavskom osmercu XVI stoljeća, a naći ćemo je i kod Kavanjina, Ivaniševića, Frankopana i drugih pjesnika XVII stoljeća koji su pod manjim ili većim utjecajem čakavskog stiha. Jača naglašenost drugog iktusa karakteristika je, između ostalog, i novijega čakavskog osmerca. Tako je npr. u prvih 100 stihova Ljubićevih *Kampanela* ta razlika 9%. Tu sam istu pojavu konstatirao i u kraćim Ljubićevim pjesmama *Naše kuće* i *Večeras sja*. A tako je i u simetričnim osmercima *Neznanke*,<sup>41</sup> gdje je drugi iktus u prosjeku naglašen 14.5%. U čakavskim pjesmama sa srednjodalmatinskih otoka<sup>42</sup> ta je razlika mala (3%) ali ipak postoji. U pjesmi Šime Vučetića *Mošnjè* (*Nova čakavska lirika*) ona iznosi čak 19.5%. Jedini izuzetak pronašao sam u dvjema Katalinićevim pjesmama (*Tri kaleba* i *Dva vrana*, 32 stiha) koje je Jelenović objavio u svojoj antologiji. U Katalinića je trohejičnost drugog polustiha veoma izrazita (iktusi su u prosjeku naglašeni preko 90% dok u prvom polustihu jedva prelaze

<sup>41</sup> Za ovu sam priliku analizirao pjesme *Marina kruna*, *Rosna, rosna koštica*, I. Jelenović, *Nova čakavska lirika*, Zagreb 1961 (48 stihova).

<sup>42</sup> Pjesme: *Ka je Juda boga proda*, *Diva lizje*, *Gospe sidi*, *Dvojka je žito žela* i *Oženi se stari starac* (68 osmeraca), *Narodne lirske pjesme*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 23, Zagreb 1963.

56%), a to je karakteristika štokavskog osmerca kod onih pjesnika XIX stoljeća koji nisu pod utjecajem narodne poezije. Katalinićev drugi polustih ima čak 78% granica u sredini, koliko ih u XIX stoljeću ima jedino u Palmovića (79%), te time zapravo izlazi iz čakavskog okvira. I u *Govorenju Mikule Trudnega* (361 osmerac) drugi je iktus jači od trećega, i to za 39%, tako da treći iktus praktično nestaje i svega je za 1.5% naglašeniji od drugoga (slabog) sloga.<sup>43</sup> Drugi iktus je istaknutiji od trećeg i u kajkavskim narodnim pjesmama (gdje je četvrti, kao i u štokavskom narodnom osmercu, slabiji). U Pavića i Miškine je drukčije, ali oni su, čini se, pod jakim utjecajem metričkog stiha. Tu pojavu, međutim, potvrđuje i ono malo Goranovih simetričnih osmeraca.

<sup>43</sup> U knjizi *Riječ i svjetlost* koju je 1961. priredio B. Milačić govorio sam (str. 48) o tipu simetričnog osmerca kojim su napisane *Masline po škojima*. Taj sam osmerac onda nazvao peonskim. On je još izrazitiji u *Govorenju* gdje se od dvodijelnosti odstupa u 70% polustihova tako da je inercija koju uvjetno nazivamo peonskom, naročito u drugom polustihu, dominantna. Stih je zapravo poseban silabičko-tonski osmerac s dva iktusa. Najnaglašeniji je sedmi slog (79.5%), a zatim treći (65%). Ostali su slogovi u prosjeku naglašeni tek nešto oko 20%. Očekivanih iktusa u prvom i petom slogu praktično nema, oni u prosjeku ne nose više od 26.25% naglasaka. Peti je slog, npr., tek za 7% jači od prosjeka drugog, četvrtog i šestog. Radi se, dakle, i ovdje o jednoj vrsti peonskog stiha. Već u knjizi *Riječ i svjetlost* konstatirao sam da u našem simetričkom osmercu peonske cjeline rijetko dolaze u više od trećine polustihova. I ovom sam prilikom ustanovio da se ni u P. Ljubića ni u S. Vučetića ni u R. Katalinića Jercetova kao ni u čakavskoj narodnoj poeziji osmerac ne svodi na dva iktusa. Kod Ljubića jaku tendenciju slabljenja pokazuje samo prvi iktus (opće svojstvo našega silabičko-tonskog stiha), a kod Vučetića je najslabiji treći. U čakavskom narodnom osmercu nema izrazito slabih iktusa. U osmercima iz Jelenovićeve antologije iktusi su u prosjeku čak 14 puta jače naglašeni od slabih slogova (70:5), dok je u osmercima sa srednjodalmatinskih otoka (Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 23) odnos nešto drukčiji, ali su iktusi ipak istaknuti 7 puta jače od slabih slogova, a najslabiji treći naglašen je 59%. U kajkavskim osmercima (analizirano je 250 stihova iz zbirke *Hrvatske narodne pjesme-kajkavske*, Zagreb, 1950) iktusi su u prosjeku naglašeni nešto preko 69%, a slabi 7.5%. U 206 osmeraca Nikole Pavića (zbirka *Prsten zvenknul*), taj je odnos još određeniji, čak 86:4.5. S obzirom na broj i raspored akcenata i granica između akcenatskih cjelina mogao bi se kod Pavića utvrditi utjecaj štokavskog stiha (no to izlazi iz okvira ovog razmatranja). Slično je i s kajkavskim osmercima Mihovila Pavleka Miškine. Ni u ono malo Goranovih kajkavskih simetričnih osmeraca ne opaža se tendencija odstupanja od poznate trojevske inercije.

Naravno, kad je pisano *Govorenje Mikule Trudnega* nisam ništa znao o peonu trećem. Osim toga, bio sam uvjeren da pišem ritmičku prozu. A kad je Ranko Marinković u njoj otkrio osmerce, bio sam na prvi mah pomalo i razočaran. Osmerac mi se uvijek činio suviše monotonim a da bi mogao biti prikladan za Mikulinu jeremijadu i pobunu. Tada, naime, nisam znao da sam poemu napisao novim tipom osmerca koji je često baš taj napušteni dvodjelni ritam činio jednoličnim. Takozvani momenat prevarenog očekivanja u pojedinim ritmičkim cjelinama bio je i prije značajan elemenat naše versifikacije, no ovdje se, eto, pojavio i stih koji je čitavom svojom strukturom bio u određenoj opoziciji prema uobičajenoj već mehaniziranoj inerciji. A prve mu tragove u stvari naziremo u osmercu XIV i XV stoljeća u kojemu su parni iktusi gotovo redovito naglašeniji od neparnih.



Općenito, ovaj se osmerac u osnovi ne razlikuje od osmerca XIV stoljeća. On se nastavlja u čakavskom renesansnom osmercu, dok osmerac Dubrovčana (skupa s narodnim) čini zasebnu varijantu. (Ne treba zaboraviti da je na Dubrovčane morao utjecati i čisto silabički dvanaesterac kojim su pisali.) No i jedan i drugi osmerac pripadaju istom tipu simetričnog silabičko-tonskog (trohejskog) stiha koji je u XIV stoljeću već potpuno oblikovan, tako da se zaista može smatrati autohtonim.

U ovom se razdoblju javljaju i prvi trohejsko-daktilski sedmerci. Tim je sedmercem pisana popularna božićna pjesma *Ua se vrime godišća*. Kao što je poznato radi se o parafrazi latinske pjesme *In hoc anni circulo*. Najstariji hrvatski tekst potječe iz XV stoljeća (*Petrisov zbornik*). Prepjev metrički potpuno odgovara izvorniku. I. Slamnig u predgovoru *Antologiji hrvatske poezije*,<sup>44</sup> istina, misli da je podudarnost isključivo silabička, ali taj zaključak izvodi iz akcenata koje sam bilježi.<sup>45</sup> Međutim akcenti su i granice u tih 68 osmeraca ovako raspoređeni:

Slogovi	1	2	3	4	5	6	7
Akcenti u %	57	13	82	4.5	100	4.5	4.5
Granice u %	1.5	53	6	97	4.5	4.5	100

Kao što vidimo radi se ipak o silabičko-tonskom stihu, i to trohejsko-daktilskom. Trohejičnost prvoga polustiha izražena je omjerom 69.5 : 8.7, što znači da jaki nose 88.8%, a slabi 11,2% akcenata (u narodnom sedmercu ovog tipa je omjer 81 : 19). Treći je iktus konstanta tako da su u čitavom stihu jaki slogovi naglašeni 12 puta jače od slabih.

Druga sačuvana sedmeračka trohejsko-daktilska pjesma iz ovog vremena zove se *Tri Marije hojahu*. Pjesma, naime, spominje »obranjenje« »našega gospodina Brnardina« (Frankopana) pa se može pouzdano zaključiti da je nastala posljednjih decenija XV ili početkom XVI stoljeća. Pjesma će svakako biti izvornija pa je i ritam spontaniji. U njoj ima i nesimetričnih osmeraca (5) i trohejskih šesteraca (11), a ni svi sedmerci nisu trohejsko-daktilski. Odstupanja su češća u drugom polustihu, mada ni cezura nije baš suviše čvrsto fiksirana. Daktilski završetak nije, kao u narodnom sedmercu, zamijenjen amfibraškim nego je shvaćen uglavnom slobodno (v-/-, -v/-, -/v-, -/-/-, -/v-) te se prije može govoriti o prelaznom nego o vezanom stihu. Trohejsko-daktilski sedmerac koji je inače poznat u narodnoj poeziji rijedak je u kasnijih pjesnika XIX stoljeća (Preradović: *Četir' vrela, Jelica*; Ostrožinski: *Uzroci*).

<sup>44</sup> I. Slamnig, *Antologija hrvatske poezije od najstarijeg zapisa do kraja XIX stoljeća*, Zagreb 1960.

<sup>45</sup> *Ritmička osnova u stihu hrvatskih pjesnika XU i XVI stoljeća*, Rad JAZU, knj. 333, Zagreb 1963.

U ovom se razdoblju javlja i dvostruko rimovani dvanaesterac. No i ona dva-tri sačuvana stiha, zapisana u trećem deceniju od nepoznata justiciara na carinskom statutu, kao i stihovi Jerolima Vidulića, a pogotovu Šišmunda Menčetića, Đore Držića i Marka Marulića, pripadaju renesansnoj književnosti u kojoj je ovaj tip dvanaesterca dominantan.

Može se, dakle, reći da je u predrenesansnom razdoblju (bar po onomu što je sačuvano) definitivno oblikovan jedino simetrični osmerac. No u slobodnom i poluvezanom stihu koji je uz osmerac najčešći, nalazimo i začetke drugih stihova što će se oformiti i ući u sistem naše versifikacije u kasnijim razdobljima. Ne možemo govoriti o postanku i razvitku našeg umjetničkog vezanog stiha, o utjecajima koji su mogli djelovati na njegovo konačno oblikovanje a da i ovo ne uzmemo u obzir, naravno ukoliko ne želimo stvar suviše uprostiti. Po prirodi stvari tražiti ćemo prve poticaje najprije u narodnoj poeziji; naravno, ako ih ima. Ali prvi sačuvani narodni stihovi, kao što znamo, datiraju tek iz vremena renesanse. Pretpostavka da se narodna versifikacija ne mijenja tako brzo, dopušta nam neka upoređenja i zaključke te utjecaj narodnoga stiha na oblikovanje umjetničkog ne možemo zanijekati. Uzmimo npr., kvantitativnu klauzulu narodnog epskog deseterca koja, kao što smo vidjeli, prema Jakobsonu,<sup>46</sup> vuče korijen još od indoevropskog stiha, a potvrđuje se i u XIX stoljeću,<sup>47</sup> pa čak i kasnije. No bez sumnje je u to vrijeme postojala i jedna druga usmena poezija koja ne ide u uži okvir onoga što obično nazivamo narodnom pjesmom. To je također pučka, ali ovaj put gradska, varoška, leutaška, pjevna, začinjačka poezija na koju je vjerojatno u prvom redu mislio i Marulić kada je govorio da svoju historiju »svodi u verse« »po običaju naših začinjavac«. A on je *Juditu* zaista »sveo u vers« kojim pjevaju i naši prvi leutaši, u dvostruko rimovani dvanaesterac. Ništa na žalost nije sačuvano od te naše predrenesansne pučke začinjačke lirike, ali po tragovima koje je ostavila u umjetničkoj leutaškoj poeziji XV i XVI stoljeća znamo da je postojala.<sup>48</sup> I teško bi bilo pretpostaviti da je ostala potpuno bez odraza u oblikovanju našega stiha. Njezin odjek treba, dakle, tražiti najprije u ljubavnoj poeziji, bez obzira na to je li ona trubadursko-petrarkestičkog podrijetla ili je više vezana za domaće flo.

Utjecaj je latinskog stiha dvostruk: on je do naših obala dopirao direktno, skupa s klasičnom poezijom, i indirektno preko crkvene himnodije i druge religiozne i duhovno-moralističke srednjovjekovne versifikacije. Ovaj drugi utjecaj je možda jači i trajniji. On naročito dolazi do izražaja u prepjevima i parafrazama obrednih i ostalih crkveno-funk-

<sup>46</sup> R. Jakobson, *Über den Uersbau der serbokroatischen Volksepen*, Archives Néerlandaises, 1933.

<sup>47</sup> *Ritmicka osnova našega stiha*, Književnost jučer i danas, Zagreb 1959.

<sup>48</sup> M. Franičević, *Književne interpretacije*, Zagreb 1964, te *Izvori i tokovi naše renesansne književnosti*, Čahavski pjesnici renesanse, Zagreb 1969.

cionalnih tekstova kakav je, npr., *In hoc anni circulo*. No hrvatski stih obično nije potpuno sukladan latinskom predlošku nego je prilagođen duhu jezika, modificiran prema vlastitom osjećanju ritma i zakonima fraziranja. Čak će i takav isključeno klasični stih kao što je heksametar ili pentametar (koji će se na hrvatskom jeziku javiti tek kasnije) već u početku napustiti kvantitet zamijenivši ga kvalitetom koji više odgovara prirodi i mogućnostima jezika. Našoj je versifikaciji prilagođen i srednjovjekovni kršćanskolatinski stih koji je već napustio kvantitativnu metriku i koji dobrim dijelom vuče porijeklo iz latinske pučke poezije. U svakom slučaju, treba uzeti u obzir činjenicu da su oba tipa osmeraca (simetrični i nesimetrični) u kršćansko-latinskoj poeziji već u IV stoljeću obični. Šesterci i dvanaesterci koji su se javili kasnije, u vrijeme kad su nastajali prvi sačuvani stihovi na hrvatskom jeziku, već su veoma prošireni te su preko crkve i redova (naročito preko benediktinaca) po svoj prilici i na ovoj obali bili udomaćeni u svom izvornom obliku. Valja, dakle, pretpostaviti da su mogli utjecati i na naš stih čak i onda kad se nije radilo o prevodima odnosno prepjevima.

Utjecaj je talijanske versifikacije svakako mnogo manji od utjecaja same poezije, naročito one petrarkističke i baroknomarinističke. Tu bih se potpuno složio s Ivanom Slamnigom koji tvrdi da »konstantno zapljuskivanje talijanskog utjecaja na poeziju naših obala nije utjecalo na oblik našega starog umjetnog stiha, pa on zacijelo nije nastao po talijanskom, bar ne toskanskom uzoru«. <sup>49</sup> Ova nam se stvar na prvi mah čini čudnom s obzirom na relacije koje su, naročito od XV stoljeća, veoma intenzivne, i sve intenzivnije, pa i na stanovitu podudarnost u principima versifikacije (fiksna broj slogova, cezura). No hrvatski je stih uglavnom oformljen prije pojačanja tog utjecaja pod neposrednijim djelovanjem drugih versifikacija.

Čini se da je nešto drukčije s francuskim odnosno provansalskim utjecajem, naročito što se tiče dvostruko rimovanog dvanaesterca. O tome je pisao Slamnig u već spomenutom predgovoru svojoj *Antologiji* i na drugim mjestima. <sup>50</sup> Zna se, naime, da su francuski žongleri i leutaši stizali i na ove naše obale i na plemićkim dvorovima pjevali i recitirali svoje pjesme. U osvajanju Zadra za vrijeme četvrte križarske vojne, početkom XIII stoljeća, prema Villehardouinu, sudjelovao je i francuski pjesnik Conon de Béthune, a bilo je čini se i drugih interpretatora i pjevača. <sup>51</sup> Slamnig u prilog toj tezi navodi i podatak da je 1333. u Dubrovniku bio učitelj »pisac starofrancuskih epova u dvostrukorimovanim alek-

<sup>49</sup> I. Slamnig, Predgovor *Antologiji hrvatske poezije od najstarijih zapisa do kraja XIX stoljeća*, Zagreb 1960.

<sup>50</sup> I. Slamnig, *Naš stari stih prema romanskome*, Disciplina mašte, Zagreb 1965.

<sup>51</sup> O književnim vezama s Francuskom odnosno Provansom u tom vremenu pisao je, osim Slamniga, Nikola Banašević (*Ciklus Marka Kraljevića i odjeci francusko-talijanske viteške književnosti*, knjige Skopskog naučnog društva, 1935) i Petar Skok (*Tri starofrancuske kronike o Zadru*, Zagreb 1951, JAZU).

sandrincima« Niccolò da Verona.<sup>52</sup> Prema tome ni mogućnost toga utjecaja ne treba isključiti, samo što on nije mogao biti od takvog intenziteta od kakvog je, i zbog trajanja i zbog značenja, nesumnjivo bio utjecaj srednjovjekovne latinske poezije. Ove nam analize pokazuju da stvar treba još i proširiti.

Prve zametke nekih stihova koje će kasnije prihvatiti i hrvatska redakcija nalazimo već u najstarijim staroslavenskim tekstovima. A ta nas činjenica upućuje u prvom redu na srednjovjekovnu obrednu i drugu grčku religijsko-didaktičku poeziju, te, direktno ili indirektno, i na starogrčki stih kojemu, *mutatis mutandis*, neke analogije nalazimo u pojedinim segmentima našega slobodnog stiha. Nije se slučajno u ovu analizu upleo safički i jampski jedanaesterac odnosno deseterac, falekej i paremijak, enkomologik i jambeleg, aristofanej i telesilej (katalektički glikonej), ferekratej i asklepijadej, hiponaktej i enoplj i praksilej, ne spominju se slučajno razni dimetri, trimetri, dipodije, tetrapodije, distisi i strofe. Naravno, sličnost ne znači uvijek određenu vezu ili utjecaj. Ali je sigurno da sve te analogije ne mogu biti ni sasvim slučajne, a one, preko liturgijskih i drugih vjerskih i moralističkih pučkih, grčkih i latinskih tekstova, ipak vode i do klasične metrike. Konačno, prvi su sačuvani poetski tekstovi i po izrazu još vezani za svoje staroslavenske prauzore čak i onda kada su neposredna parafraza neke latinske ili talijanske pohvale ili kakve druge pjesme. Jer čakavska, glagoljaška tradicija živi stoljećima na ovim našim prostorima da bi na ovaj ili onaj način preživjela i Marulića i Vetranovića i Budinića, a njezini su korijeni, usprkos stoljetnom mraku u kojemu je nestala čitava jedna pismenost, poznati.

Neki su članci, segmenti, cjeline – istina – mogli nastati i slučajno »iz samog jezika« te u procesu oblikovanja vezanoga stiha u nj ući. Istina, iskustvo i dosadašnja proučavanja baš ne podstiču mnogo takve pretpostavke, niti ritmička analiza bilo koje proze potvrđuje tezu o tzv. prirodnom stihu. Moramo dopustiti da su neki članci naprosto izazvani napjevom koji nije bio izvoran. Ipak, teško bi bilo povjerovati da su se na taj način oblikovali veći segmenti odnosno cjeline makar se i »najprirodnije« uklapali u našu versifikaciju. No nešto svakako govori i »paralelizam« postepenog prelaza iz slobodnog u vezani stih i njegova ponovnog »rastvaranja« koje se zbilo u prvim decenijama ovoga stoljeća, ako ne o potpunoj izvornosti a ono svakako o prilagođavanju. Ali i tu će se raditi prije svega o člancima,<sup>53</sup> a »članak«, kada je već kodificiran kao dio stiha, dobiva novu funkciju akcenatske cjeline, segmenta, polustiha ili čak čitavoga stiha. Put od članka do segmenta u nekim slučajje-

<sup>52</sup> I. Slamnig, *Antologija*, str. 12.

<sup>53</sup> Tezu o članku kao osnovnoj jedinici stiha postavio je T. Maretić (*O građi našega narodnog deseterca*, »Nastavni vjesnik« 1902; *Novi prilošci o našem narodnom desetercu*, »Zbornik za narodni život i običaje« 1903; *Metrika narodnih naših pjesama*, Rad JAZU, knj. 169 i 170, Zagreb 1907), a prihvatio I. Slamnig u predgovoru svojoj *Antologiji* i u drugim svojim spisima.

vima zaista se mogao ostvariti u razdoblju prelaza slobodnog u vezani stih. Sam proces to potvrđuje. Upozoravam, npr., na spoj četvorosložnog (ili dva dvosložna) članka s jednim trosložnim i na učestalost takvog sedmerca u ritmičkoj prozi i slobodnom stihu. Zanimljivo je da takva cjelina, mada nije tako rijetka ni u narodnoj poeziji, nije našla svoje mjesto u umjetničkoj versifikaciji gdje se javlja zapravo samo izuzetno.<sup>54</sup> Proces se ipak može potpuno objasniti tek pošto je određeni stih konačno oblikovan i na svoj način normiran kao što je u ovom razdoblju samo simetrični osmerac. Ipak možemo reći da se, bez obzira na raznovrsnost i intenzivnost pojedinih utjecaja, u našoj versifikaciji održalo samo ono što je u njoj, kao spomenuti osmerac, bilo autohtono, ili je, budući joj po duhu jezika blisko, poslije određenog prilagođavanja, s njom organski sraslo.

<sup>54</sup> *O nekim problemima našega ritma*, Rad JAZU, knj. 313, Zagreb 1958.