

SLOBODNI STIH TONKA MAROEVIĆA

ANDRINO DUŽEVIĆ

Torjun 3, HR – 21460 Stari Grad (Hvar)
duzevic.andrino3@gmail.com

UDK: 821.163.42.-1.09
Maroević, T.801.655.7
DOI: 10.15291/csi.4002
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 19. 4. 2022.
Prihvaćen za tisak: 8. 7. 2022.

Na temelju stihovno-teorijske literature analizira se slobodni stih Tonka Maroevića. Prvi dio rada sažeto prikazuje znanstvene opise slobodnoga stiha na kojima se temelji analiza slobodnoga stiha Tonka Maroevića. Središnji dio rada posvećen je analizi ritmičke, grafičke (strofičke) i eufonijske strukture Maroevićeva slobodnoga stiha. Analiza prikazuje koja metrička svojstva uzrokuju svojevrsnu ritmičku stegnutost. Točnije, prikazuje trenutke aritmičnosti stiha, kao i tijek njegova postupna oslobođenja od određenih metričkih konstanti koje su vidno, ali i čujno, opterećivale ritmičku strukturu pjesme. Posebna se pažnja posvećuje tipu slobodnoga stiha (*duh metra u pozadini*) kojem je vezani stih metrometrička podloga. U zaključnome dijelu prikazuju se tipovi i podtipovi slobodnoga stiha u Maroevićevu pjesništvu koji su se iskristalizirali ovom analizom.

KLJUČNE RIJEČI:

Tonko Maroević, ritam, grafički aranžman, eufonija, slobodni stih, tipovi i podtipovi slobodnoga stiha

1. PROBLEM SLOBODNOGA STIHA U (HRVATSKOJ) KNJIŽEVNOSTI

Izraz “problem slobodnoga stiha” upozorava nas na činjenicu različitoga pristupanja pojavi slobodnoga stiha u književnosti. Štoviše, stihovno-teorijska literatura, iz pera etabliranih stihologa, upućuje nas na različite perspektive u proučavanju fenomena “slobodni stih” pa ćemo tako pronaći, među ostalim, i različita mišljenja o vremenskom lociranju slobodnoga stiha u hrvatskoj književnosti. Jasno je, međutim, da je vezani stih prisutan stoljećima pa je stihovno-teorijska literatura već iscrpila pozamašan broj njegovih pojavnih oblika. Preciznije formulirano, znamo koja obilježja termin vezanoga stiha asimilira – npr. čvrst rimarij i uredno složene strofe – dok je kategorija slobodnoga stiha sposobna štošta asimilirati, pa možda i pojave vizualnoga pjesništva ili, na primjer, pjesništva futurizma, čemu su se neki zdušno suprotstavljali i predstavljali vlastite termine za opis pojedinih stihovnih oblika.¹ Dakako, različitosti u pristupu proučavanja ne osporavaju zajednički cilj stihologa – što bolje i što sustavnije opisati pojavu slobodnoga stiha. Neminovno je dugo trebalo da dođe do svojevrzne reforme versifikacijskoga sustava u pogledu oslobađanja stiha od uzusa proizvedenoga tradicionalnom metričkom aparaturom. Štoviše, tek akcenatska pregradnja stiha u 19. stoljeću² vodi prema radikalnom zaokretu: “Razabire se da je u prve dvije

¹ Tu se ponajprije misli na Filippa Tommasa Marinettija koji grafički radikalizam, uzrokovan poezijom bliskom tehničkim izumima, naziva riječima u slobodi (*parole in libertà*). Štoviše, autor ističe da je termin *parole in libertà* adekvatniji u asimilaciji poezije koja podrazumijeva riječi “razbacane” po papiru negoli je to termin “slobodni stih”. Sličnoga je mišljenja i po pitanju vizualnoga pjesništva (npr. lirski ideogrami Guillaumea Apollinairea i pjesništvo kubizma uopće). Stavove o terminu *parole in libertà* Marinetti je 1913. iznio u svom manifestu *Destrukcija sintakse – Bežična imaginacija – Riječi u slobodi* (v. Jurić 2006: 70–76).

² U tom se pogledu izdvaja perspektiva Marina Franičevića koji u *Raspravama o stihu* (1979) vjerno bilježi naglasak u stihu starije hrvatske književnosti. Dapače, pridaje mu izrazitu pozornost slažući svoja zapažanja o stihu pojedinoga autora u tablice, iskazujući postotak naglašenosti pojedinoga sloga. Međutim, očito je, pa i vrlo logično da se “naš stari stih, kako pisani tako i usmeni, nije u pravilu osnivao na naglasku” (Slamning 1981: 125). Jednostavno, perspektiva proučavanja stiha Marina Franičevića asimilira previše varijacija u naglašavanju, što je i očekivano jer se usustavljanje naglasaka nije još dogodilo, stoga “akcenatski stih nije moguć ako nema ustaljenoga akcenta, ortoepije, u književnome jeziku, tako da se on mogao razviti tek onda kad je novoštokavska akcentuacija uzeta kao osnova književnoga izgovora za sve Hrvate” (Slamning 1981: 83). Takvog mišljenja je i Svetozar Petrović (2003). Naravno, varijabilnost naglasaka ponekad je u stihu očita, pa i onda kada je proces usustavljanja naglasaka gotov, ali ona proizlazi iz tendencije, koju proučavatelji stiha najčešće zamjećuju, pojedinoga autora da pojedine riječi naglasi “svojim” naglaskom zbog zadovoljavanja potreba u stihu ili, jednostavno, zbog primjera kojima priroda stvari ne dopušta drukčiji naglasni sustav. Dakle, nepotrebno je, pa i apsurdno Galovičevu kajkavsku pjesmu *Crn-bel* ili Nazorovu čakavsku pjesmu *Seh-duš dan* pokušati čitati s usustavljenim novoštokavskim naglaskom. Zadovoljenje potrebe stiha možemo uočiti, na primjer, u stihu Vladimira Vidrića. Naime, vrlo je teško da pjesnik stih *Udaraju vesla* čita kao – UUU – U, što je, prema novoštokavskom naglašavanju, točno. Međutim, Vidrić je mogao taj stih naglasiti kao kajkavac na

trećine dvadesetoga stoljeća silabički stih iščezao iz hrvatske umjetne poezije, a da je akcenatski princip rodio logaedski stih, koji je utro put verbalnom, besjedovnom stihu” (Slamnig 1981: 88).

Slamnig kraj 19. stoljeća (1897.) određuje kao trenutak pregradnje silabičkih stihoa te naznačuje da se “u 19. stoljeću javlja i tzv. slobodni stih, stih složen od fonetskih riječi i skupina riječi. On je biblijski intoniran, a prvi se njime poslužio N. Tommaseo, a onda Mažuranić” (Slamnig 1981: 72). Međutim, davati prvenstvo Tommaseu u pisanju slobodnim stihom previše je snažna konstatacija, osobito u kontekstu drugdje iznesena Slamnigova mišljenja da je u “izrazito slobodnom stihu složena i najstarija poznata hrvatska pjesma, tzv. *Šibenska molitva* (...) *Šibenska molitva* nedvoumno je složena u *slobodnom stihu* (mjere su skupine riječi)” (Slamnig 1981: 135). Iz Slamnigova pristupa slobodnome stihu uočavamo da pojavu slobodnoga stiha ne vezuje uz točno određeni književnopovijesni trenutak, već je slobodni stih, u njegovoj perspektivi, vremenski rastezljiva koncepcija. Tako možemo govoriti o pojavi slobodnoga stiha još u 14. stoljeću (*Šibenska molitva*) pa sve do Mažuranića koji u tome stihu 1848. piše *Hrvati Mažarom*. Štoviše, iako se slobodni stih, smatra Slamnig, proteže kroz različita književnopovijesna razdoblja, u jednom književnopovijesnom trenutku on dolazi kao “barjak novatorstva”. Jednostavno, treba pronaći naziv za stihovnu pojavu koja oduvijek egzistira u književnome prostoru da bi se ista uspješno afirmirala, a za

drugom slogu (U – UU – U) upravo zbog zadovoljenja “potreba” čistoakcenatske versifikacije, i to one “klasične” u kojoj je dvosložna slabina norma. O navedenom primjeru varijabilnosti naglasaka govori je Zoran Kravar u članku “O stihu Matoševa soneta *Jesenje večer*” u knjizi *Stih i kontekst*, odakle je i primjer preuzet (Kravar 1999: 99). Uz navedeno, treba još spomenuti i polunaglašene slogove koji se, ako je potreba stiha takva, mogu smatrati i naglašenima, a riječ je o proparoksitonim složenicama. Takve složenice, koje imaju dug središnji slog, možemo tretirati, iako postoji samo jedan “pravi” naglasak, složenicama s dvama naglascima (npr. *stremēnih*, *pitānje*, *oružje*). Navedeno pravilo proisteklo je iz pera Ivana Slamniga u knjizi *Hrvatska versifikacija*, a dodatno ga je elaborirao i Slaven Jurić u članku “Čistoakcenatski stih u hrvatskoj moderni” koji je objavljen u zborniku radova *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, ističući upravo primjer proparoksitone složenice koje imaju dva naglasaka zbog potrebe zadovoljenja metričke sheme (Jurić 2000: 115–122). Razvidno je da se akcenatski stih javlja s usustavljanjem naglasaka hrvatskoga književnog jezika koji omogućuje da stihu pristupamo sa što manje iznimaka, i to drastično manje, jer “stari pisani i usmeni stih bili su rašireni na vrlo velikom području, gdje je bilo nekoliko govora, koji su se razlikovali po mjestu naglasaka, intonaciji, kvantiteti” (Slamnig 1981: 126). Zaključno, usustavljanje naglasaka doprinosi jačanju naglasaka u stihu i on postaje važan element metra, osim u pojedinim primjerima gdje se usustavljeni naglasni sustav remeti, a njih je moguće podijeliti u tri skupine: a) primjeri zadovoljenja metričke slike stiha, b) primjeri u kojima priroda stiha ne dopušta usustavljeni naglasak (na primjer, dijalektalno pjesništvo) i c) primjeri proparoksitonih složenica. Dakako, treba razlikovati pjesništvo pisano književnim jezikom u kojem obilježjima kajkavskoga ili pak čakavskoga naglasnog sustava možemo, ovisno o području s kojeg autor dolazi, opravdati naglašavanje pojedinih riječi u stihu u svrhu zadovoljenja potreba stiha (navedeni primjer Vladimira Vidrića) od pjesništva pisanoga čakavskim ili pak kajkavskim dijalektom u kojem pjesmi pristupamo *a priori* – sa svim definiranim specifičnostima pojedinoga dijalekta.

njezinu afirmaciju u hrvatskoj književnosti zaslužan je upravo Antun Branko Šimić (usp. Slamnig 1981: 136). Slamnig, nadalje, prozodijskim zakonitostima pokušava razgraničiti vezani i slobodni stih, ističući kategorije unutar kojih stih priznajemo vezanim odnosno slobodnim stihom. Tako se vezani stih kreće u kategorijama trohejske i daktilske inercije, odnosno dvosložne i trosložne mjere. Ako su između dva naglašena iktusa moguća više od dva nenaglašena sloga, onda već govorimo o slobodnom stihu. Dakle, trosložne slabine u stihu već tretiramo kao područje slobodnoga stiha. Navedeno pravilo Slamnig testira na određenim pjesmama pa ističe Cesarićeve stihove

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

(Slamnig 1981: 131)

koje ubraja u vezane stihove. Jasno je da Šoljanov stih trosložnim slabinama zalazi u područje slobodnoga stiha:

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

(Slamnig 1981: 132)

Koliko je navedena zakonitost varljiva dokazalo bi daljnje testiranje pravila na većem broju suvremenih pjesama koje su pisane slobodnim stihom, a dominantno su pisane dvosložnom mjerom. Kako ne bismo ostali samo na teoretiziranju materije, sljedeći primjer pjesme Tonka Maroevića iz zbirke *Trag roga, ne bez vruga* (1987) ocrtava navedeno metričko stanje:

U pet sati predvečer
iza zida
prije jela
ruku u vatru

(Maroević 1987: 56)

Svakako je pretežito binarni ritam čujan u navedenom primjeru, a nenaglašeni slogovi ne prelaze mjeru od dva. Dakle, navedeni Maroevićev slobodni stih, prema Slamnigovu ključu, ne udovoljava kriteriju slobodnoga, već vezanoga stiha. Da nije riječ o vezanom stihu, dovoljno je pogledati lomljenje redaka kojim autor stavlja grafički aranžman stiha u prvi plan. Štoviše, autor kraćenjem redaka pravi odmak od uredno složenoga vezanog stiha, a još manje možemo govoriti o vezanom stihu u navedenom primjeru jer on ne udovoljava kriteriju barem jednoga stalnog unutrašnjega obilježja.³ Stoga, zaključak da “slobodni stih znači u suvremenoj versifikaciji dva tipa stiha: ili je to akcenatski stih s više od dva moguća nenaglašena sloga između naglašanih (iktusa) ili je stih kojemu je jedinica fonetska riječ” (Slamnig 1981: 134) vrlo je diskutabilan, misleći pritom na prvi dio konstatacije. Naime, takva tvrdnja upućuje na razmišljanje koje ga ujedno i opovrgava: kako objasniti Šimićev tip slobodnoga stiha složen od jednoga naglašenog kojeg slijedi jedan do dva nenaglašena. Dakle, norma toga tipa stiha ne premašuje više od dva nenaglašena sloga.

Slamnig zamjećuje da bi se mjera vezanoga stiha mogla i izmijeniti jer “princip da mjera ne smije imati više od tri sloga došla nam je iz germanske versifikacije gdje to odgovara prirodi jezika. Nema razloga da ne ozakonimo mjeru od četiri sloga. U prirodi našega jezika nema ničega što bi se tome usprotivilo” (Slamnig 1981: 133). Svjestan, dakle, labilnosti teorije o mjeri “više od dva nenaglašena” naslućuje novonastali problem: ponudio je s jedne strane zakonitost prema kojoj razlikujemo vezani od slobodnoga stiha, a s druge strane ista ta zakonitost može varirati i time omogućiti da vezani stih ulazi u područje slobodnoga. Navedenom tvrdnjom ulazimo u područje preklapanja vezanoga i slobodnoga stiha, što Slamnig apostrofira:

Stih koji u nedostatku boljeg izraza nazivamo “slobodnim” znači uspostavljanje nove hrvatske prozodijske jedinice – akcenatske cjeline, koja bi se mogla spajati u zvukovne paralelne ili jednakovrijedne cjeline, drugim riječima u vezane stihove: njihova je sloboda u tome što stihovi mogu biti dulji ili kraći i što nema uzusa da se slažu u strofe ili u zatvorene oblike pjesme (Slamnig 1981: 96–97).

Iako se Slamnigova teorija može učiniti kontradiktornom, on želi istaknuti upravo funkcioniranje vezanoga i slobodnoga stiha, njihovu dimenziju funkcioniranja koja

³ Stutterheimeova formalna načela (unutrašnja i granična) razradio je Slaven Jurić u knjizi *Počeci slobodnoga stiha* (Jurić 2006: 18–23). Očigledno, ovim stihom Maroević podsjeća na izuzetno kratke ekspresionističke slobodne stihove simplificirane sintakse. Inače, oni su obilježeni kratkoćom, ali i svođenjem stiha samo na jednu riječ, što je Maroević vrlo često radio. Bit će više riječi o tome u sljedećoj etapi ovoga rada, sada ovaj primjer služi samo kao “osporavatelj” navedene zakonitosti po kojoj je ovaj stih vezan.

nije međusobno isključiva. Dapače, istovremeno egzistiranje vezanoga i slobodnoga stiha u jednoj pjesmi legitiman je postupak, a sve zbog toga što suvremeni pjesnici ne osjećaju više “tiraniju vezanoga stiha” (Slamnig 1981: 137). Dakle, dva tipa stiha – vezani i slobodni – međusobno koegzistiraju.⁴ Slamnig posvećuje pažnju još jednoj varijanti slobodnoga stiha – verbalnom (besjedovnom stihu) koji se zasniva na fonetskim riječima (akcenatska cjelina, prava ili neprava riječ). O besjedovnom stihu Slamnig je govorio mnogo prije u *Disciplini mašte* (1965), ističući vezu stiha bugarštice i suvremenoga stiha Slavka Mihalića. Tako Slamnig ističe da se Mihalićev stih dijeli na raznosložne članke, kao i stih bugarštice. Za člankovitost, terminom kojim se služi u objašnjavanju veze tih dvaju stihova, napominje: “Evo i opet govoreći o slobodnom stihu upotrebljavamo termin iz prozodije vezanoga stiha” (Slamnig 1965: 113). Štoviše, zaključkom osnažuje tu rečenicu:

Suvremeni stih (namjerno ne kažem “slobodni”) predstavlja sintezu tonskoga i člankovitog stiha: formant zvukovne strukture su i naglasci i članci; najmanja jedinica je riječ, ili grupa riječi pod istim akcentom, što ovdje, posudivši klasični termin, nazivam stopom (Slamnig 1965: 114).

S obzirom na to da člankovitost vezujemo uz silabičku versifikaciju koja s jačanjem akcenta, kao i formiranjem čistoakcenatskoga sustava, nema više značaja, Slamnig u *Hrvatskoj versifikaciji*, u objašnjavanju besjedovnoga stiha, preinačuje svoje mišljenje i tako “članke” zamjenjuje s terminom “fonetske riječi”. Dakle, akcent jača, a silabizam slabi pa teško možemo govoriti o metričkoj usporedbi stiha bugarštice s Mihalićevim stihom, ali duljinom stiha, dakako, Mihalićev stih podsjeća na stih bugarštice. Takav odnos objašnjavamo Petrovićevim terminom metametričnosti stiha (usp. Radovčić 2004: 194).

Govoreći o komparativnoj tipologiji slobodnoga stiha, Petrović ističe provodne i mjesne činitelje ritma. Ističe njihovu važnost u pogledu njegove tipologije, ali samo u metričkom smislu jer, inače, takvi činitelji “čine se ipak nedovoljnima kao njegovo određenje” (Petrović 1976: 317). Stoga možemo govoriti o (provodnim) činiteljima pjesme, pisane slobodnim stihom, u cjelini ili pak o mjesnim činiteljima koji se usredotočuju na pojedine parove stihova u pjesmi. Možemo i utvrditi da je česti provodni činitelj pjesme u slobodnome stihu grafička segmentacija teksta, ali ne možemo utvrditi uopćeni mjesni činitelj pjesme u slobodnome stihu jer to već zahtijeva detaljniju

⁴ Tezu o međusobnoj koegzistenciji Slamnig u *Hrvatskoj versifikaciji* objašnjava na primjerima Šimićevih i Tadijanovićevih pjesama (Slamnig 1981: 136–137).

analizu pojedinačnih korpusa (ako i tada). Štoviše, vrlo je teško utvrditi i relativnu važnost ritmičke uloge mjesnoga činitelja:

Ritmička uloga mjesnih činilaca u slobodnom stihu toliko je potencijalno raznovrsna, sami su ti činioci toliko brojni, a njihova izrazitost toliko raznolika, da je teško i pomisliti da bi se u opisu samom mogla naći pouzdana osnova za uspostavljanje neke tipološki značajne hijerarhije elemenata i za procjenu njihove relativne važnosti (Petrović 1976: 317).

Što se tiče klasifikacije po mjesnom činitelju, zamisliva je i tipologija slobodnoga stiha koja bi uzimala u obzir kriterij kvantitativne zastupljenosti pojedinoga mjesnoga činitelja, ali takav bi kriterij sam po sebi bio poprilično nepouzdan. Naime, Petrović naglašava da ne možemo pronaći jasan kriterij prema kojem ćemo odrediti kvantitativnu zastupljenost mjesnoga činitelja. Štoviše, moguće je, na primjer, da se proučavatelj stiha nađe pred situacijom u kojoj:

mjera provođenja nekog mjesnog činioca u jednom pjesničkom tekstu bude čak i maksimalna (kakva je npr. mjera provođenja rasporeda naglasaka u Šimićevoj pjesmi *Ljubav*), a da taj tekst, zbog veće ritmičke izrazitosti nekih drugih mjesnih činilaca koji, međutim, nemaju tako velike mjere provođenja, ili iz nekih drugih razloga, ispravno smatramo tipološki srodnijim tekstovima u kojima je onaj prvi mjesni činilac male provedenosti ako ne i posve odsutan... koliko god bi klasifikacija po mjesnom činiocu morala biti nepouzdana, a često i sasvim arbitrarna, već po izboru toga vladajućeg činioca, toliko bi i zanemarivanje drugih mjesnih činilaca ritma bilo u načelu neadekvatno određanju slobodnog stiha od kojega smo u klasifikaciju pošli, a po praktičkom efektu takvo da bi dovelo do najfantastičnijih grupiranja nesrodnih i razdvajanja srodnih pojava (Petrović 1976: 318).

Petrović jasno želi istaknuti važnost uspostavljanja što čvršćih kriterija kako bi ujedno i tipologija slobodnoga stiha bila točnija. Dakle, pravilna tipologija Šimićeve stiha moguća je sagledavanjem metričkih osobitosti (mjesnih i provodnih činitelja), ali ne samo metričkih, već one samo predstavljaju jedan vid pristupa stihu, koji mora biti nadopunjen planom poetike, odnosno metametrike. Tek takva jedna cjelina omogućava valjanu komparativnu tipologiju slobodnoga stiha. Dapače, omogućava nam da određene metričke obrasce, kao što je prisutnost tradicionalnih stihova u slobodnome stihu, promatramo na različitim razinama. Zaključno, slobodni se stih uvijek

ostvaruje kroz neki vid tradicije (eksplicitan ili implicitan) i on se s obzirom na taj kriterij određuje, ali jedino pitanje je – je li to metrički ili metimetrički kriterij (Petrović 1976: 317–320).

Načelno, kad pristupamo slobodnom stihu, pristupamo mu sa spektrom spoznaja o vezanome stihu. Štoviše, vrlo često te spoznaje nastojimo testirati na primjerima slobodnoga stiha. Tako, na primjer, postupak ostvarivanja ritmičnosti označujemo “lako vidljivim” u vezanom stihu, dok se u slobodnom stihu moramo “napregnuti” da bismo zabilježili pravilan slijed određenih metričkih jedinica koje doprinose ritmičnosti. Međutim, problem koji se uvijek pojavljuje prilikom testiranja jezičnih jedinica koje vezanome stihu osiguravaju ritmičnost jest taj što ritmičnost vezanoga stiha svrstavamo u apriornu kategoriju pa, analogijski, to isto radimo i sa slobodnim stihom koji je razlabavljen od čvrstih sprega vezanoga stiha. Tako će i Ivan Slamnig u pojedinim Šimićevim pjesmama detektirati pravilnu izmjenu naglašenih i nena-glašenih slogova i ustanoviti ritmičnost koju Šimić time provodi. Međutim, element ritmičnosti Šimićeva stiha može izostati u Mihalićevu stihu, ali on može biti opremljen elementom ritma kojeg Šimićev stih ne posjeduje (v. Kravar 1992: 208). Iako se čini da isti iskaz vrijedi i za dvojicu pjesnika vezanoga stiha, usustavljenost metričkih pravila vezanoga stiha upućuje na činjenicu da će ritmotvorni faktor (rima) biti prisutan i kod jednoga i kod drugoga pa eventualne metričke razlike možemo tražiti unutar njihovih rimarija. U slobodnome stihu, s druge strane, slijed određenih metričkih jedinica ponekad uopće ne prelazi granicu poslije koje možemo donositi zaključke o pravilnoj ili barem djelomično pravilnoj alternaciji istih pa onda “aposteriorno ustanovljiva prisutnost ritma u pojedinim uzorcima verlibrističke versifikacije ne daje razloga da se pojmom ritma i u definicijama slobodnoga stiha služimo kao univerzalijom, onako, dakle, kako se njime služimo definirajući pojedine tipove vezanoga stiha ili vezani stih uopće” (Kravar 1992: 209). Razloge takvoga postupka možemo tražiti ponajprije u sveprisutnosti vezanoga stiha koji stoljećima zaokuplja pažnju pjesnika pa su se stvorila kanonska pravila njegova pravljenja koja omogućuju usustavljene postupke ritmičnosti koje mi jednostavno očekujemo skoro kod svakoga pjesnika vezanoga stiha.

Da elementi ritmičnosti u slobodnome stihu nisu usustavljeni onako kako su u vezanome dokazuju i različite formulacije ritma proistekle iz pera Gustava Kahna koji propagira *osobni ritam*, dok Amy Lowell koristi termin *promjenjivi ritam*, a Arno Holz *nužni ritam* (Kravar 1992: 209). Naime, nužni se ritam “uvijek iznova rađa iz sadržaja, tj. iz zvuka i značenja svake pojedine riječi ili iskazne cjeline od kojih se sastoji pjesma” (Kravar 1992: 210). Međutim, “nedostajala bi mu, naime, stalnost mjere i forme, jedan od osnovnih uvjeta ritmičke organizacije govora ili

bilo kojeg drugog događanja” (Kravar 1992: 210). Dakle, Kravar osporava takve oblike ritma u pjesničkim djelima jer se utječu onomu što zapravo poništava preduvjet ostvarivanja ritma i zbog toga ih označava “izobličenjima”. Kravar je isto tako govorio i o jednoj uvriježenoj pretpostavci u odnosu vezanoga i slobodnoga stiha. Naime, opovrgavanje teze da se slobodni stih opire metru, a utječe ritmu izražava formulom: “vezani stih = metar : slobodni stih = ritam” koju bi trebalo preoblikovati u formulu: “vezani stih = mjereni ritam : slobodni stih = nemjereni ritam” (Kravar 1992: 210, 211). Stoga, da metar i ritam nisu u suprotnosti dokazuje i činjenica da metar propisuje “što u određenom stihu nastupa u ulozi ritmičkoga signala, u kojem rasporedu i količini te, na kraju, uz kolika moguća odstupanja”. Štoviše, “metar, tako reći, bdije nad ritmom, i to ne da bi ga sputavao, nego zato da jamči za njegovu stalnost i tako sprečava njegov prijelaz u aritmiju” (Kravar 1992: 211). Iako metar i ritam nikako nisu u suprotnosti, valjalo bi svakako upozoriti na odnose mjerenoga i nemjerenoga ritma. Dakle, onoga koji se nalazi onkraj granice ritma. Taj “nemjereni” ritam Kravar pronalazi u europskoj umjetnosti kasnoga 19. stoljeća i ranoga 20. stoljeća te ističe da se prometnuo u “vrhunski formalni ideal”. Štoviše, moderno verlibrističko pjesništvo sklono je sve više rastakanju ritma, onakvoga kakav je on u vezanome stihu, pa će slobodni stih ponekad biti pomirljiv prema fenomenu aritmije. Stoga, nepotrebno je apriorno pristupanje ritmu slobodnoga stiha isključivo s označnicama vezanoga stiha, koje potom ovjeravamo na pojedinačnom primjeru slobodnoga stiha:

Neizravno pak iz toga slijedi da je slobodni stih, uza sve pohvale njegovoj ritmici, zapravo prostor krize ritma te da bi u svrhu njegova valjana određenja bio potreban opći pojam stiha u kojem komponentu ritma ne bismo onoliko isticali koliko to činimo kad minimalne uvjete stihovnosti stiha određujemo imajući pred očima vezani stih (Kravar 1992: 212).

Odgovor na pitanje zašto je nepotrebno slobodnome stihu pristupati apriorno s označnicama vezanoga stiha pronaći ćemo i u načinu hijerarhijske organizacije elemenata u vezanome odnosno slobodnome stihu. Naime, u vezanome stihu ritam zadržava visoko mjesto na hijerarhijskoj ljestvici, a ostali elementi subordinirani su ritmu. Grafički aranžman ili pak eufonija, možemo reći, samo podcrtavaju ritmičnost kao takvu, ali nikako ne spadaju u prvi plan. Međutim, hijerarhijska organizacija elemenata u slobodnome stihu podosta je drukčija. Tako se u slobodnome stihu nikada ne odustaje od grafičke segmentacije teksta. Ona je provodni činitelj verlibrističkoga teksta, ali ritam, koliko god on može (ali i ne mora) doći do izra-

žaja bilježenjem prozodijskih veličina ili sintaktičkih granica, ne može biti važna odrednica koja ostale elemente stavlja u subordinirani položaj. Stoga, vezanome se stihu “može oduzeti sve osim ritma, a da on ne prestane biti stih”, dok se slobodni stih “posve zna lišiti ritmičke forme” (Kravar 1992: 212–213). Dakako, slobodni stih, kao izvanritmički signal, ne asimilira samo grafiku, već i ostale eufonijske elemente, a “osamostaljenje izvanritmičkih stihotvornih rutina – kojega su tipični simptomi eufoničke figure s aritmički, neperiodički raspoređenim jedinicama, rime bez čvrste sheme, svojevoljno oblikovane nakupine redaka podređene logici iskaza, a ne unaprijed zadane forme – u slobodnome stihu mnogo je vjerojatnije nego u vezanome” (Kravar 1992: 213).

Svjestan njegove neodređenosti, Slaven Jurić u svojoj knjizi *Počeci slobodnoga stiha* nastoji, prije svega, slobodni stih razgraničiti od njemu sličnih stihovnih oblika (iregularni stih i pjesma u prozi) te ga, u konačnici, definirati. Najprije, Jurić nastoji pomoću Stutterheimovih načela razgraničiti slobodni stih od poetske proze, a za razgraničenje uzima dva postulata njegove teorije – formalno i supstancijalno određenje:

Pod supstancijalnim određenjem kriju se ona svojstva književnoga izraza koja u običnom govoru poeziju povezuju s imaginacijom, emocijama i estetički pozitivno označenim sadržajima (»ljepotom«), a prozu s refleksivnošću i nižim estetičkim registrima (u tom smislu događajima, i fikcionalnima i nefikcionalnima, pripisujemo atribut »prozaičnosti«). Kad poeziju i prozu razlikujemo uz pomoć formalnih kriterija, onda, prije svega, mislimo na činjenicu da proznom izrazu »pretežito« (*pre-eminently*) nedostaju određeni formalni kriteriji (Jurić 2006: 15).

Vodeći se navedenim postavkama, Jurić nastoji testirati iste na primjerima domaće književnosti. Za primjer uzima pjesme u prozi koje su objavljene u *Hrvatskome salonu* 1898. – “Zadnji stih” Srđana Tucića i “Kad šute vali” pjesnikinje Nine Vavre – te utvrđuje da su navedeni tekstovi u mnogočemu slični slobodnome stihu misleći ponajprije na supstancijalna i formalna određenja. Stoga, očigledno, poetska proza i slobodni stih dijele ta obilježja i moguće ih je zapaziti i u jednom i u drugom primjeru: eufonija, sintaktički paralelizam, različiti oblici ponavljanja, umjerena ritmizacija (formalna obilježja), tip subjektivnosti i verbalne izražajnosti (supstancijalna obilježja).⁵ Idući korak dalje, Jurić iz Stutterheimeove teorije crpi

⁵ Navedena obilježja Jurić detaljnije elaborira na predočenim primjerima tekstova (Jurić 2006: 16–17) te zaključuje: “Čak ni stupanj ritmičnosti nije bitno manji nego u tekstovima koje ćemo susretati u pojedinim analitičkim poglavljima posvećenima ranom hrvatskom slobodnom stihu” (Jurić 2006: 17).

dodatne podatke u nadi pronalaska razlikovnih elemenata: uvodi tzv. tipografsku komponentu teksta, odnosno “antitezu između tzv. A-redaka koji završavaju neovisno o rubovima stranice i B-redaka koji završavaju ondje gdje to nalaže rub stranice” (Jurić 2006: 17). Velik je problem to što postoji, na primjer, vezani stih koji udovoljava formi A-redaka pa se postavlja logično pitanje: kako razlikovati, prema tipografskom kriteriju, slobodni i vezani stih kad jedan i drugi, skoro pa uvijek, završavaju neovisno o rubovima stranice. Stutterheim, prema ovom kriteriju, nastoji općenito razlikovati poeziju i prozu kao takvu pa formu A-redaka namjenjuje poeziji, dok formu B-redaka prozi, no zaboravlja da postoje poetski tekstovi koji tako postavljenu teoriju opovrgavaju: primjerice, postoji pjesma u prozi u formi B-redaka (Jurić 2006: 17). Nadalje, treći pokušaj uspostave razlikovnih činitelja označava uvođenje granica (tzv. *boundary characteristics*) i unutrašnjih obilježja (tzv. *internal characteristics*). Dakako, što je veći broj graničnih i unutrašnjih obilježja u stihu to je on manje fleksibilan pa je tako, primjerice, dvostruko rimo-vani dvanaesterac izuzetno nefleksibilan stih jer posjeduje velik broj graničnih i unutrašnjih obilježja koja ga definiraju. Ritmičnost i granice u takvom stihu više-manje poznajemo pa s tim znanjem i pristupamo takvom tekstu. Dakle, teško da će takav stih iznevjeriti naša očekivanja. Međutim, tekstu u slobodnome stihu tek moramo pristupiti da bi utvrdili, primjerice, njegovu eventualnu ritmičnost ili bilo koje unutrašnje obilježje. Stoga, slobodni stih izuzetno je fleksibilan stih jer može asimilirati mnoga unutrašnja obilježja, ali i ne mora. Zaključno, Jurić donosi konačne, ali uvjetne definicije:

(...) slobodni stih smatrat ću formalnim obilježjem književnoga teksta kad taj tekst zadovoljava uvjet da je prezentiran u formi stihovnih redaka, dakle, ima barem jedno granično obilježje, a može, ali ne mora imati bilo koje unutrašnje obilježje (...) pjesma u prozi ne mora imati ni jedno unutrašnje niti smije imati granično obilježje (...) (vezani stih, op. a. A. D.) on mora imati barem jedno unutrašnje i jedno granično obilježje (Jurić 2006: 22–23).

Navedene postavke uvjetne su jer ih jednostavno treba ovjeriti o kontekst, odnosno o pojedinačan pjesnički opus. One su zadovoljavajuće u terminološkom poimanju stanja stvari, ali su u sadržajnom smislu labave. Mjeru njihove labilnosti pronaći ćemo tek u detaljnijim opisima pojedinačnih primjera slobodnoga stiha. Slično je i s nemetričkim, odnosno s razlikovnim činiteljima koji ih odvajaju od slobodnoga stiha: “Daljnja razgraničenja, ona prema starijem nemetričkom stihu, djelomično leže onkraj formalnih obilježja (...) moguće ih je postaviti na razini povijesne poetike i

konkretnih svojstava koja obilježavaju pojedine tipove slobodnoga stiha na terenu književnopovijesne realnosti” (Jurić 2006: 23).⁶

1.1. PREMA KONAČNIM RAZMATRANJIMA

Ovim kratkim pregledom proučavanja slobodnoga stiha iz pera etabliranih domaćih i stranih stihologa upozorilo se prije svega na to da slobodni stih nije jednodimenzionalna kategorija. Dapače, perspektive njegova proučavanja to i dokazuju. Zbog toga ćemo ovdje naglasiti nekoliko važnih točaka koje su proistekle iz njegova proučavanja:

- a) strukturna obilježja slobodnoga stiha možemo pronaći i u ranijim razdobljima hrvatske književnosti, ali pažnju dobiva tek u kasnom 19. stoljeću, štoviše, svoju potpunu afirmaciju dobiva početkom 20. stoljeća
- b) broj slabina u slobodnome stihu može biti indikativan, ali ne i odlučujući faktor u proglašavanju stiha slobodnim
- c) slobodni stih možemo proučavati na tradicijskoj podlozi u čemu veliku ulogu ima perspektiva proučavanja (čitaj: metametričnost), ali uz oprez: nepotrebno je tražiti u slobodnome stihu pošto-poto konvencionalne metričke konstantne niti u svojim očekivanjima odustajati od njih jer, kako je jednom istaknuo Pavličić, “on od svake konvencije uzima ponešto, a ujedno svaku od tih konvencija i destruirati” (Pavličić 1993: 82)
- d) iako postoje neka strukturalno ista obilježja, slobodni stih nije isto što i nepravilni stih ili poetska proza.

Slobodni je stih, za razliku od vezanoga, proizašao “odozdo”, iz pera pjesnika koji su se njime rukovodili, a tek onda je postao zanimljiva tema u očima proučavatelja (v. Kravar 1992: 204). Zbog toga je, među ostalim, slobodni stih fleksibilna kategorija koja proučavatelju omogućava da kriterije za opis stiha testira na određenome broju primjera i utvrdi njihovu prisutnost odnosno odsutnost. Naravno, isto se može

⁶ Podrobniji opis nepravilnih stihova 18. i 19. stoljeća prikazao je Zoran Kravar u knjizi *Tema “stih”* (Kravar 1993: 217–259). Dakako, i Slaven Jurić je, u detaljnijem analizom pojedinačnih opusa, otklonio prividnu identičnost nepravilnih i slobodnih stihova: “Naime, pjesnički tekstovi napisani nemetričkim stihom u drugoj su polovici 19. stoljeća izraz različitih poetičkih opredjeljenja, među kojima se mogu razaznati predromantičke, romantičke, protorealističke, pa čak i neoklasicističke tendencije, ali ni jedan od njih nema nikakvih zbiljskih doticaja ili paralela s Whitmanovim ili simbolističkim tretmanom pjesničkoga jezika i stihovne forme” (Jurić 2006: 122).

napraviti i s vezanim stihom, ali rezultati će biti identični jer je taj stih upravo prošao kroz proces usustavljene stihotvoračke gradnje, dok će oscilacije u prisutnosti ili odsutnosti pojedinih elemenata kojima opisujemo slobodni stih biti znatne. Međutim, to ne znači da se pojedinačni primjeri vezanoga stiha međusobno ne razlikuju svojim metričkim specifičnostima. Temeljna je razlika sljedeća: usustavljena metrička zakonitost vezanoga stiha je rima, a specifičnosti rimarija promatramo u okviru pojedinačnih primjera, dok slobodni stih može biti uredno složen u strofe i rimovan,⁷ ali i ne mora. Rima ne spada u ono što nazivamo usustavljenom metričkom normom kada je riječ o slobodnome stihu jer se ona, za razliku od vezanoga, ne mora uopće pojaviti, ali i može. Stoga, slobodni ćemo stih okarakterizirati izuzetno fleksibilnim stihom, a time i stihom konstantne modifikacije, što ne znači da zalazi onkraj metričkih pravila. Također, ne podrazumijeva ni konstataciju: koliko postoji pjesničkih tekstova spjevanih slobodnim stihom toliko postoji i njegovih tipova, nego analizom većega broja primjera u književnopovijesnom vremenu dominacije slobodnoga stiha možemo govoriti o iskristaliziranim oblicima, odnosno tipovima i podtipovima slobodnoga stiha. Takvoga se posla prihvatio i Slaven Jurić u svojoj knjizi *Počeci slobodnoga stiha*, analizirajući formativni period novoga kanona, dakle, slobodnoga stiha. U toj studiji pronalazimo i Šimićev podtip slobodnoga stiha koji obiluje binarnim akcenatskim ritmom, a konstatacija da se “uglavnom podudara s razdobljem Šimićeva djelovanja i traje još koju godinu nakon njegove smrti” (Jurić 2006: 259) uvjetna je jer nije ovjerena o kontekst suvremenoga pjesništva. To, dakako, nije ni bio cilj navedene studije, ali se spominje samo kao prilog tezi slobodnoga stiha kao modificirajuće kategorije, odnosno kategorije koja poseže ponekad i za recikliranjem starijih tipova stiha. Promjene koje je slobodni stih doživio u suvremenom pjesništvu trebalo bi istražiti na konkretnim književnim primjerima, a jedan od koraka prema tom cilju je i analiza slobodnoga stiha Tonka Maroevića koja nikako nije ogledni primjer promjena koje su se dogodile u stihu, već putokaz za daljnje istraživanje.

⁷ Rimovane slobodne stihove pronalazimo kod Milivoja Slavičeka ili Antuna Šoljana, ali i mnogih drugih, uključujući i Tonka Maroevića. Doduše, rima je u njima labilne strukture.

2. SLOBODNI STIH TONKA MAROEVIĆA

Maroevićev pjesnički habitus *poete doctusa*, ali i *ludensa*, očituje se i u versifikatorskoj raznovrsnosti. Od pjesme u prozi preko vezanoga pa sve do slobodnoga stiha, kojemu je ponekad vezani stih metametrička podloga, Maroević oblikuje vlastiti versifikacijski modus koji nerijetko popunjava pjesničkom matricom već iščitanih pjesnika. Želeći prikazati osobitosti njegovoga, ponajprije slobodnoga stiha, usredotočit ćemo se na metrički opis pojedinih zbirki te ispitati četiri važna kriterija stihovnosti (grafika, ritmika, eufonija, strofika)⁸ u pojedinačnim uzorcima Maroevićeva slobodnoga stiha. Raščlambom kriterija slobodnoga stiha, čiji se metrički aranžman mijenjao tijekom godina, u pojedinoj zbirci dobit ćemo nacрте (tipove) pojedinih slobodnih stihova koji će nam, na kraju, poslužiti za izvođenje zaključka o Maroevićevoj upotrebi pojedinačnog tipa stiha.

U prvoj fazi svoga pjesničkog djelovanja Maroević piše pjesmom u prozi, dok u drugoj fazi, omeđenoj zbirkama *Motiv Genoveve* (1986), *Trag roga, ne bez vraga* (1987) i *Redak mulja, redak pjene* (2013), započinje usporedno pisanje slobodnim stihom i pjesmom u prozi. Treća faza, odnosno od 1990. godine prema suvremenosti, u znaku je kombiniranja vezanoga i dominantno slobodnoga stiha: *Sonetna struka* (1992), *Četveroručno* (1992), *Black & Light: versi od prigode* (1995), *Kazalo* (2020). Ova će nam analiza poslužiti kao uvid u Maroevićevu metričku transformaciju slobodnoga stiha – od onoga koji je pomalo ritmički stegnut (ili je čak komponenta ritma razlabavljena), pa sve do trenutka kad se stih oslobađa od određenih metričkih konstanti, postaje ritmički fluentniji.⁹

⁸ O navedenim kriterijima stihovnosti u pojedinačnim uzorcima slobodnoga stiha pisao je Zoran Kravar u već spomenutom članku “Prolegomena teoriji slobodnoga stiha” (Kravar 1992). Tim kriterijima pristupam kao “poljima otvorenih mogućnosti”, a ne kao “zaokruženim taksonomijama” (Kravar 1992: 218). O Kravarevu poimanju slobodnoga stiha već sam pisao u teorijskoj eksplikaciji o slobodnome stihu u prethodnome poglavlju.

⁹ S obzirom na različita poimanja ritma u pjesničkom tekstu, u ovom radu ritam se definira sukladno teorijskoj elaboraciji Zorana Kravara u članku “Ritam u retku i ritam redaka” (Kravar 1993: 19–50). Uz postojeće “ritmove”, odnosno kvantitativni i akcenatski ritam, “do kojih dolazimo razlikovanjem fonoloških faktora stihovnoga ritma, i oni kao izometrija i izosilabičnost, kojim označujemo ritmotvorne postupke usmjerene na doziranje jezičnih sadržaja stiha” (Kravar 1993: 19), Kravar ističe ritam kojemu nisu orijentir samo jezična tvar i brojčani odnosi ritmičkih signala, već nešto što on naziva mjestom tvorbe ritma u stihu, a takve oblike ritma naziva ritmom u retku i ritmom redaka. Ritam u retku definira kao “izmjenu ritmičkih signala kakva se ostvaruje u granicama pojedinačna stihovnoga retka” (Kravar 1993: 19), što odgovara periodičnom ritmu. Ritam redaka označava “ritmičko događanje zasnovano na ponavljanju čitavih stihova”, što odgovara korespondentnom ritmu. Štoviše, okvir mu je čitava pjesma (Kravar 1993: 19). Dakle, ritam se u ovom radu promatra tako da su stihovi “kao redci u stihovnome nizu (strofi, skupini strofa, pjesmi) uvijek po

2.1. ANIZOMETRIČNI AKCENATSKI STIH PREVLADAVAJUĆE TERNARNE MJERE: MOTIV GENOVEVE

Zbirka *Motiv Genoveve* građena je tako da pjesma u prozi u dvama vanjskim ciklusima (prvi i zadnji) zaokružuje razradu glavne tematske preokupacije zbirke – motiva Genoveve – koja je ispjevana slobodnim stihom. Ritmički signali takvoga stiha kreću se po retku od dva pa do pet jedinica, ponekad i šest:

Raduj se već sada proljeću
 dok je voda gore pod strminom zapela
 i dok crnogorica stisnutih zubi vreba
 na medijevalne jaglace. Rani medvjedi
 također još nisu ustali, miruje hvoja.
 To majka priroda bdi nad davno zgaženim pužem.
 Samo ti sviraj, da prikratiš lijepo vrijeme,
 blasfemični krastavac klija a bobice
 mičurinske cvatu, tražit će zec kuću –
 – tako je naučavao i Gaj, otac našeg šumarstva.
 Samo ti snivaj, spavaj pouzdano

nekim svojstvima, sadržajima ili proporcijama (...), jedan drugome ekvivalenti pa se njihovo niza-
 nje doživljuje kao ritmično” (Kravar 1993: 19). Čim stih odstupa od neke pretpostavljene metričke
 sheme u pogledu različitih prozodijskih jedinica ili se pak stih zasićuje, primjerice, pretjeranim
 slabinama, što uzrokuje nestalnost metričke forme, onda tada ritam pjesničkoga teksta zalazi onkraj
 granica ritma. Stoga, prisutna je aritmija stiha. Ovaj rad prikazuje upravo ritmičku transformaciju
 Maroevićeva stiha. Od onoga koji je ritmički stegnut (anizometrični akcenatski stih ternarne mjere
 u prvome dijelu analize, gdje je navedeno i po kojim je načelima ritmički stegnut) pa do trenutka
 kada se u njegovu pjesništvu pojavljuju drukčiji stihovni obrasci koji pospješuju ritam, a navede-
 no je i po kojim načelima je to vidljivo. Zbirka *Motiv Genoveve* prepuna je aritmičkih obrazaca:
 spomenuto pretjerano korištenje slabina, remećenje izvornoga ritmičkog tijeka pjesničkoga teksta
 stalnim pjesnikovim eksplikacijama u stihu i izmjenjivanje složenih i višestruko složenih rečenica
 po stihu koje izravno uzrokuju nepravilnu distribuciju sintaktičkih granica u stihu. U drugom dijelu
 analize stiha dokazuje se njegova ritmička fluentnost, u pojedinim zbirkama, koja je potvrđena
 raznim metričkim obrascima. Prvo, pojava jednoiktinih stihova o čijoj je ritmičkoj ulozi pisao
 Zoran Kravar u “Ritam u retku i ritam redaka” (Kravar 1993: 19–50), ali i Ivan Slamnig u *Hrvatskoj*
versifikaciji na primjeru Šimićeve pjesme “Povratak” u kojem jednoiktini redci utječu na grafički
 izgled pjesme koji potom mijenjaju ritmičku strukturu pjesničkoga teksta (usp. Slamnig 1981: 84–
 86). Drugo, izometrične dionice, korespondentni ritam i sintaktički izomerni stihovi uzimaju maha,
 prisutna je pravilnija distribucija sintaktičkih granica (antikadence i kadence), a variranje broja
 ritmičkih signala (iktusa) osjetno je smanjeno. I kao treće, upotreba stilskih figura čine pjesmu
 ritmički fluentnijom. Upravo smo po navedenim kriterijima pjesme u određenim zbirkama označili
 “više ritmičkim” od onih koje evidentno ne poštuju taj oblikotvorni koncept.

u zimskome raju što pakao je ljeti,
 ružne će misli doći s prvim skijama.
 A vi, putnici, vi što u zametenom vagonu
 čutite kako toplina se gubi,
 mislite na nju.

(Maroević 1986: 21)

S obzirom na činjenicu miješanja različitih tipova slobodnoga stiha u pojedinačnim zbirkama, naš je zadatak, zbog složenosti problema, evidentirati i opisati tipove slobodnog stiha u okviru pojedinačnih zbirki s ciljem utvrđivanja metričkih konstanti, metričkih dominanti i metričkih tendencija pojedinih tipova. Štoviše, put odvajanja Maroevićeva slobodnoga stiha od početne ritmičke tromosti, uzrokovane ponajprije nagomilavanjem višesložnih slabina, čime se stih ponekad utječe i aritmiji, treba promotriti u njegovu višegodišnjem pjesničkom izričaju. *Motiv Genoveve* sadrži pregršt takvih metričkih obrazaca:

UUUU—U—UUU—U
 (...) po horizontali i po vertikali,
 —UUU—U—UU—UU—U
 ostaje ti samo toliko vremena kao
 UU—UUU—UUU—UU—UUU
 u metafori što prizivlje koncentrično uviruće
 —UUU—U—UUUU—UUU
 kvadrate na netom ugašenu televizoru.
 —UUU—UUU—UU
 Gradivo pak neodržanih ratova,
 —UUU—UU—U—UU—UU
 neodigranih bitaka, mimoiđenih srazova
 —UUUUU—U—U—U
 razdijeljeno je na žene, prije svega, (...)

(Maroević 1986: 18)

Šesterosložne, peterosložne i četverosložne akcenatske stope pridonose svojevrsnoj prozaizaciji stiha, odnosno pridonose duljini stiha, čine ga dužim nego što on u vizualnom pogledu uistinu jest. Iako u zbirci stihovi ne prelaze heksametersku granicu,

prozaizacija se, naime, nazire zbog same tematske preokupacije zbirke koja je pripovjedne prirode. Prozaizacija stiha postignuta je već autorskom namjerom “pričanja priče” o Genovevi stihom, koja je još dodatno ovjerena rečeničnim konstrukcijama i daktilsko-imperfektnim cjelinama koje stihovnu jedinicu podižu na razinu gotovo pripovjednoga iskaza: (...) *za izgovore kojima se obmanjivah / te oklijevah, pristupah i ponovno odbijah / da stavim točku* (Maroević 1986: 50). U priloženom primjeru pjesme stih je dominantno ternarne mjere, dvosložnice se pojavljuju rijetko, a kad se i pojave, one najčešće budu neutralizirane akumulacijom višesložnih akcenatskih taktova. Svakako, gore citirane stihove treba čitati čistoakcenatski, na što nas upućuje usložnjavanje stiha slabinama iza naglašenoga sloga, što je i jedan od uvjeta ostvarivanja čistoakcenatske versifikacije. Također, i uzmasi veći od jednosložnih osnažuju tu činjenicu: akcenatsku cjelinu *po horizontali* čitamo UUUU—U. Riječ je o dipodiji sastavljenoj od jednoga tribraha i jednoga amfibraha, dok se, s druge strane, u *razdijeljeno* je opetovano pojavljuje četverosložna slabina (—UUUU).¹⁰ Zakon tzv. čvrstoga položaja kada je riječ o slabinama ne vrijedi, što je, načelno, još jedan dokaz upotrebe čistoakcenatske versifikacije.¹¹ Nekad ćemo slabine pronaći na samom početku stiha, nekad po sredini stiha, nekad ćemo trebati počekati sam kraj stiha, dok će ponekad pojedinačan stih biti omeđen mješavinom različitih slabina, raspoređenih tako da ne ostvaruju nikakav pravilni slijed. Ponekad nenaglašeni, jamski početak stiha prožima strofoide gotovo pa u cijelosti. Iako su takvi metrički obrasci u *Motivu Genoveve* ipak u manjini:

Zahvaljujem i naslovu na strpljenju
 za sedam dugih ljeta čekanja i bujanja,
 za mogućnost odgode, za pretrpljeni strah
 od rečeničnog-učinjenog, za podlivenu krv
 (kako u koži tako i izvan kože),
 za posuđenu masku, napudrane obraze
 na kojima se suze i sluzokoža još jače
 poznaju, za crte, za naglaske, za izgovor,
 za izgovore kojima se obmanjivah

¹⁰ I kada bi se *razdijeljeno je na žene* čitalo —U—UUU—U, što je i dopušteno u akcenatsko-silabičkoj varijanti, opetovano bi trosložna slabina bila neizbježna, što je još jedan čvrsti dokaz o Maroevićevo priklanjaju čistoakcenatskom skandiranju.

¹¹ Na primjer, Matoševe slabine (UU) imaju čvrsto mjesto u danome retku, što ga udaljuje od čistoakcenatske versifikacije. O tome je više pisao Zoran Kravar u knjizi *Stih i kontekst* (Kravar 1999: 102–105).

te oklijevah, pristupah i ponovno odbijah
da stavim točku.

(Maroević 1986: 50)

Jampsko otvaranje stiha gotovo da preuzima ritam pjesme: pjesma se otvara četverosložnom akcenatskom cjelinom, jampsko-pirihijskom dipodijom, a završava opetovano jampskim nacrtom. Jampski ritam dodatno je naglašen anaforičkim ponavljanjem riječi *za* čija se shema u četvrtom stihu naglo prekida, ali se opetovano uspostavlja. Vjerojatno da bi se stih lišio monotonosti, početak stiha obilježava se, u jednom trenutku, trosložnom (daktilskom) akcenatskom stopom (početak osmoga stiha), ali aliteracijsko ponavljanje glasa *z(a)* prenosi se na sredinu stiha pa se jampsko naglašavanje opetovano osjeti. Ritam se uglavnom zasniva u retku, on je dominantno periodičan pa tako potiskuje korespondentni koji se pojavljuje u sjeni, tek se ponekad ogleda u minimalističkoj pravilnosti u grupiranju redaka. Primjerice, drugi i treći te četvrti i peti stih organizirani su po načelu zrcalne simetrije:

2. _ / / / / | / _ _ _ / _ (5)
 3. _ / / / / | / / _ _ _ / (4)
 4. _ / _ _ _ / _ | / / _ _ _ / (4)
 5. / / / / | / / / / (5)

Iako ponavljanje prijedloga izgrađuje ritam navedene pjesme, primjeri u kojima jampska inercija sudjeluje u oblikovanju ritma pjesme vrlo su rijetki u *Motivu Genoveve*.¹² Štoviše, trosložni i višesložni akcenatski taktovi u zbirci čine njezin ritam ternarnim, a takvi primjeri čine veći dio zbirke. Osim što akumulacija višesložnih slabina u zbirci opterećuje ritmički tijek stiha, autor to čini i višestruko složenim rečenicama, čije dijelove raspoređuje po stihovnome retku tako da rečenicu naglo završava usred stiha ili, pri još vidljivijem opterećivanju ritmičkoga tijeka, izmjenjivanjem složenih i višestruko složenih rečenica. To, dakako, uzrokuje i nepravilniju distribu-

¹² Naravno, zbog naravi hrvatskoga jezika, jampski nacrt gotovo pa nikada ne odgovara pojedinim akcenatskim cjelinama pa se jampski ritam i ne može tako promatrati. Ponajprije, misli se na stihove u kojima početne riječi (najčešće prijedlozi) iniciraju jampski ritam. Preciznosti radi, takvi stihovi čine samo 36 % *Motiva Genoveve* (dva ciklusa – “Motiv Genoveve” i “U koži i iz kože” – koja su ispjevana slobodnim stihom).

ciju sintaktičkih granica po retku.¹³ Takvi metrički obrasci pojačani su opkoračenjem koje se pojavljuje kao provodni element zbirke, što je i očekivano s obzirom na to da se lomljenjem složenih rečenica na više stihova rečenična cjelina vrlo često prenosi u iduće stihove. Takvo nešto izaziva nepodudaranje metričkoga ustroja samoga stiha i ritmičke inercije sadržane u rečenici, a takav postupak ruski su formalisti označili kao nešto čime se nastoji iznevjeriti očekivanje čitatelja:

(...) Zajedništvo mraka i pomaka
 neće izdržat kušnju sljedećeg pogleda
 već će se raspast i prevrstat u nove,
 možda manje jasne, valjda ne tako slikovito
 parove. Iskoristivši zgodu (...)

(Maroević 1986: 36)

Smisao stihovne cjeline, dakle, ostvaruje se završetkom rečenice. Primjera radi, ovako izgleda nizanje rečenica za rečenicom po stihovima (od jednostavnih pa do vi-

¹³ Budući da u literaturi postoje različita definiranja sintaktičkih granica, kao što su i pojedini autori uveli nove termine za imenovanje sintaktičkih granica – primjerice, *sintaktička sinergija* i *sintaktička međa* (Božić 2018: 79–81) – u ovom se radu, kad se govori o njihovoj pravilnijoj i nepravilnijoj distribuciji, koristi podjela koju možemo pronaći u lingvističkim tekstovima praškoga strukturalističkog kruga. Pražani tako razlikuju tri vrste sintaktičkih granica: kadencu, granicu među rečenicama, antikadencu, granicu među segmentima nezavisno i zavisno složene (poetske) rečenice i polukadencu, granicu među članovima rečenice (Kravar 1993: 36–37). Tako, na primjer, zamjećujemo u anizometričnom stihu ternarne mjere nepravilnu distribuciju sintaktičkih granica (*Motiv Genoveve*), što, dakako, uzrokuje ritmičku zakočenost pjesme. U kasnijim zbirkama, koje su analizirane u potpoglavlju 2. 2., očituje se pravilnost u distribuciji sintaktičkih granica. Štoviše, jedan stih čini po jednu poetsku nezavisno ili zavisno složenu rečenicu (takvi se primjeri u znatnoj mjeri pojavljuju u analiziranim zbirkama), što znači da je kraj stiha uredno obilježen antikadencom, a završetak strofe kadencom (vidi primjere pjesama iz zbirke *Četveroručno* i *Black & Light* u potpoglavlju 2. 2.). Govoreći o poetskim rečenicama, unatoč različitim terminološkim opredjeljenjima (kontinuirane i diskontinuirane poetske rečenice u Lemac 2018), u ovom su se radu poetske rečenice raščlanjivale (radi određivanja sintaktičkih granica) prema *Gramatici hrvatskoga jezika* autora Josipa Silića i Ive Pranjkovića. Razlikujemo jednostavne rečenice koje pretpostavljaju “sintaktičke jedinice s jednim temeljnim rečeničnim ustrojstvom” (Silić i Pranjković 2007: 315), složene rečenice (nezavisno i zavisno složene) podrazumijevaju “sintaktičke jedinice koje sadržavaju dvije ili više jedinica s obilježjem predikativnosti” (Silić i Pranjković 2007: 319), dok se višestruko složena rečenica sastoji od više zavisnih i nezavisnih surečenica (Silić i Pranjković 2007: 334). Važno je naglasiti da u ovome radu određivanje vrsta poetskih rečenica služi, dakako, određivanju pravilnije ili nepravilnije distribucije sintaktičkih granica koje utječu na ritam pjesničkoga teksta. Tako se pojedine pjesme klasificiraju “više” ritmičkima jer je prisutna pravilnija distribucija sintaktičkih granica naspram onih koji takvu distribuciju ne poznaju. Jednak ili barem djelomično jednak broj sintaktičkih granica u stihovnim redcima služi ostvarivanju korespondentnoga ritma, dakle riječ je o sintaktički izomernim stihovnim redcima koji pospešuju ritam pjesničkoga teksta (v. Kravar 1993: 36–37).

šestruko složenih) sa stalnim stankama raspoređenim na različitim mjestima što uzrokuje svojevrсну aritmiju, točnije, pjesma postaje ritmički zakočena usložnjavanjem pjesme stalnim interpunkcijskim znakovima:

Zaglavni kamen nesmotreno umetnut
u središte svoda stajat će nas glave.
Doista, srednja žalost srednje dobi.
Ma zamisli, da mi se to baš dogodi
u najsigurnijim godinama (život, stoljeća?).
Zaglaviti ili biti zaglavljen, svejedno.
Ubij protagonista kad ne znaš
što s njim. U svakom slučaju je logično,
od uzvišenog do smiješnog i obratno.
Držim te za riječ, pišem petnaest
i pamtim. Prva lekcija iz smrti
zahtijeva da se pomirim s komikom
kretanja i nagona, te da primim zdravo
za gotovo, kako smo dogovorili.
Tad bit će igra nazbilj: čim sam se ponadao
da mogao bih doći te i uhvatiti
škljocnuše prekidačem.

(Maroević 1986: 47)

Ritam pjesme dodatno se opterećuje stalnim autorovim objašnjavanjem rečenoga koje može stajati u fusnoti, ali autor ga svjesno stavlja unutar same pjesme. Ono se najčešće nalazi u zagradama, a ponekad dodatne eksplikacije zauzimaju cijeli stih:

(...) Kunić (?) u naručju (svakako: neka domaća životinja)
zatvara tvoj prilično dovršeni lik
prije porinuća. (...)

(Maroević 1986: 24)

(...) iz kože i ipak stigneš. Dvokrevetna pamet
bode te u pupak, zabija zastavice

da bolje cilja, rasprostire kote
po divljem mesu (brazgotine, madeže).
Nisam drugačiji od tebe (mijenjam padež).
Mora bit da se razumijemo
makar bolestima (na način: ranom o ranu) (...)

(Maroević 1986: 45)

(...) u produženim desnima. I evo
(premda i hramlje kao usporedba):
sred najoštrije zime strašan banu vuk (...)

(Maroević 1986: 29)

Iako je grafička segmentacija istaknula postojanje graničnoga obilježja, ono ipak vrlo često nije potvrđeno sintaktičkom granicom. Takav metričko-ritmički postupak zamjetan je u većini stihova. Grafički izgled slobodnoga stiha u ovoj fazi obilježen je stihičnošću. Dakle, astrofičnost se pojavljuje kao stalno obilježje pjesničkoga teksta, a stih se utječe aritmiji, uzrokovanoj ponajprije postupcima metričko-ritmičkoga otklona te akumulacijom višesložnih slabina, koja se tek ponekad razbija aliteracijskim ili pak anaforičkim ponavljanjem. U cjelini vrlo je teško pronaći pravilni slijed metričkih jedinica koje pospješuju ritam stiha, on se tek ogleda u pojedinačnim, mogli bismo reći, minimalističkim metričkim stavcima. Stoga je više metričkih postupaka koji usmjeravaju stih svojevrсноj aritmiji. Međutim, navedenih postupaka tzv. ritmičke stegnutosti Maroevićev će se stih, kako vrijeme odmiče, polako oslobađati uvođenjem drukčijih stihovnih uzoraka koji će mu poslužiti kao protuteža dosadašnjim, ali će i u kasnijim zbirkama njezin početak podređivati već prepoznatljivom stihovnom uzorku. Taj postupak tumačimo kao ostatak njegove prepoznatljive poetike iz 80-ih godina (*Motiv Genoveve*) koje se, očigledno, ne želi odreći. Dakle, potvrda njegova “neodricanja” ogleda se u kasnijim zbirkama u kojima je barem jedan ciklus ispjevan opisanim stihovnim uzorkom od dva do šest ritmičkih signala po retku s izostankom strofičnosti, odnosno anizometričnim akcenatskim stihom pretežito ternarne mjere u kojem je periodični ritam prisutan u cjelini. Razlike radi, on je u *Motivu Genoveve* dobio svojstvo metričkoga imperativa koji se pošto-poto mora poštovati. U kasnijim zbirkama on će biti razrijeđen drukčijim metričkim jedinicama, dakle bit će ipak kroz godine koje slijede i metrički uređeniji. Paralelno s procesom vidljivoga dotjerivanja već etabliranoga stiha iz *Motiva Genoveve*, javlja se i stih koji je podosta kraći, obi-

lježava ga simplificirana sintaksa i binarni ritam koji predstavlja oslobađanje stiha od određenih ritmičkih spona.

Stih kakav pronalazimo u *Motivu Genoveve* pronaći ćemo u ciklusu “Trag roga, ne bez vraga” u istoimenoj zbirci. Stih je u identičnom rasponu ritmičkih signala, a složen je od trosložnih i četverosložnih akcenatskih stopa. Dakle, stih je anizometričan dominantno ternarne mjere:

Prelazeći ulicu s mislima na gotovu,
 pustivši tijelu na volju, kako se kaže,
 sitnim nogopisom ispunjah crtovlje zebre
 bez ikakvih misli na nevolju, kad li
 na istom mjestu i konji i kopita;
 dobar početak, o rogovima ni riječi
 a niti ogrebotine: pod šasijom Febovom
 vrnule bi varnice, štrcnula tekućina
 te obilježila putanju i srca i mozga,
 naoko, na prljavom kadru s upisanim
 kvadratima, a opipljivo a sluzavo, ali
 u istom trenutku na mjestu ne baš zločina
 vozač je bio na mjestu, najprije pribran
 da skloni četveropreg, povede malo ustranu
 mitsko čudovište, ako vam tako izgleda
 i zatim, ispustiv vođice iz ruku,
 prepusti se, kud li prije, sanjarenju
 na mjestu voljno.

(Maroević 1987: 37)

Stoga stih koji smo opisali, dakle akcenatski stih pretežito ternarne mjere koji je ujedno popraćen stalnom astrofičnošću i anizometrijom (nepravilno alterniranje redaka), pronaći ćemo i u ciklusima sljedećih zbirki. Osim pjesama u ciklusu “Trag roga, ne bez vraga” u kojem su sve pjesme pisane takvim stihom, izdvojiti ćemo i ostale pjesme ili cikluse u pojedinim zbirka pisane spomenutim stihom: zbirka *Black & Light* (ciklus “Putozbitnice”: pjesme “Veronske elegije”, “Milina Milana – Tih trip”, “Kaos”, “Zaton kao meta, zaton kao metafora”), zbirka *Redak mulja, redak pjene* (cjeloviti ciklusi “Motiv Gradive”, “Mimo motiva” i “Redak mulja, redak pjene”), pjesma “Za vreline do vrela” (imitacija heksametra u slobodnoj varijanti) u ciklusu “Privaga

prigode” i zbirka *Kazalo* (cjeloviti ciklus “Kazalo”).¹⁴

2.2. DRUKČIJI METRIČKI OBRASCI: VIDLJIVOST RITMIČKE UNIFORMNOSTI

Zbirka *Trag roga, ne bez vruga* u metričkom je aspektu raznovrsna: sastavljena je od pet ciklusa, a svaki je pisan slobodnim stihom različitih metričkih osobina. Samo se početak prvoga ciklusa otvara pjesmom u prozi da bi ostatak zbirke bio ispjevan slobodnim stihom. Prvi ciklus organiziran je po načelu glavnih vrata (pjesma u prozi) okruženih vratnicama (slobodni stih), a takva ideja leži u Maroevićevoj slikarskoj inspiraciji. U tom ciklusu gornja granica broja ritmičkih signala sada je nešto manja (četveroiktičnost), stih je anizometričan, a sintaktička izomerija ponegdje se narušava futurističkom tendencijom (korištenjem matematičkih znakova):

Na danjem svjetlu prizori života:
 jezero, vojnik, kruh, redovnica
 izgube na uvjerljivosti; valjda
 nepodijeljeno ozračje im smeta
 pa natpisom na prečki ko da žele
 19 G + B + M 60
 povratit uporište, il ukazat
 na izlaze za nuždu il dat znamenje
 da svi smo, ah, od najdrevnijeg plemstva
 premda su mnogi to zaboravili.

(Maroević 1987: 13)

U tom prvom ciklusu uočljiva je autorova (ritmička) tendencija skraćivanja stiha, on se ponekad skraćuje na jedan signal periodičnoga ritma. Dakle, ponekad se

¹⁴ Iz ovoga popisa izuzimamo pjesme koje su pisane akcenatskim stihom ternarne mjere, ali su, evidentno, metrički uređene: pravilno su složene u, primjerice, katrene, sestine ili oktave ili su pak ritmički protočnije neutralizacijom ili odsustvom metričkih obilježja koja sačinjavaju opisani stih. Primjera radi, pjesma “Plovidba tračnicama” u zbirci *Black & Light* pisana je slobodnim stihom (anizometričnim akcenatskim stihom pretežito ternarne mjere), ali su stihovi uredno složeni u oktave (metametrička podloga), a zadnjim stihom svake strofe postiže se posebni ritmički učinak: *čak brzu prugu / vlakom prema jugu / u neprekinutom krugu / nalik na fugu / i izloženi rugu / hineći dugu / revnoga slugu / zatimiv tugu / u bajnom lugu / u jednom cugu* (Maroević 1995: 19–21). Takve primjere svojevrsne metričke nadogradnje opisanoga stiha iz, ponajprije, *Motiva Genoveve*, prikazat ćemo već u sljedećem dijelu ovoga rada.

pojavljaju jednoiktični stihovi koji na poseban način doprinose ritmu pjesme, ali i utječu na poseban grafički izgled pjesme koji onda čini te stihove ekspresivno snažnima. Dakle, jednoiktični stihovi ostvaruju dojam ritmičke cikličnosti: utječu na grafički izgled pjesme, a grafika automatski preinačuje ritam pjesme. Stih sličan tomu pronaći ćemo i u sljedećem ciklusu “Referendum”, u “Tragu roga, ne bez vraga” stih je identičan onom iz *Motiva Genoveve* (anizometrični akcenatski stih pretežito ternarne mjere), dok vidljiva ritmička tendencija skraćivanja stihova u prvom ciklusu sada postaje metričkom konstantom u preostalim dvama ciklusima (“Minima moralia/moralia tantum” i “Lijevom i desnom rukom”): stihovi su iznimno kraći, jedan i dva ritmička signala po stihu postaju učestala, a binarni ritam sada uzima maha. Maroević stih u dvama navedenim ciklusima lišava interpunkcijskih znakova, čime se postiže dojam lepršavosti, a povećana upotreba stilskih figura pojačava trenutke njegove ritmičke uniformnosti:

U lavljoj spilji
doći ćeš na svoje
griva lijevo
griva desno
glava u sredini

(Maroević 1987: 49)

I zlatna brda
i suhu slamu
i drozd u ruci
i sedam nota
ako smo za to

(Maroević 1987: 54)

Korištenjem anafore (ponavljanjem početka stiha: *griva/griva*), polisindetona (nizanjem veznika *i*) i homeoteleutona (glasovno podudaranje završetka riječi: *griva/griva/glava*) autor oslobađa stih ritmičkih spona koje su obilježavale stih u *Motivu Genoveve* (i to u cjelini obaju ciklusa ispjevanih slobodnim stihom). Lepršavosti i jednostavnosti ritma doprinose i Maroevićeva poigravanja jezikom. Kombinirajući s igrom riječi i anaforičko ponavljanje, on to radi na sljedeći način:

Mala razlika neka živi
 između mene i tebe
 između tebe i nje
 između nje i njega

(Maroević 1987: 64)

Štoviše, čitajući svoga prijatelja Zvonimira Mrkonjića, Maroević holorimovanjem¹⁵ pridaje stihu ritmičku lakoću. Točnije, identičan se slijed riječi ponavlja, ali s drukčijim značenjem:

Ako vuk dlaku
 koza je također cijela

Tikva u vodu
 vrč na vodu
 krov na dvije vode
 Žedan preko vode
 ljubovnik sramežljiv
 s vragom sadi
 na vrbi svirala
 da led probije

(Maroević 1987: 69)

Do izražaja dolazi i binarnost ritma. Štoviše, stih nije više usložnjen pretjeranim korištenjem višesložnih slabina, trosložne i višesložne stope, ako se i pojave, one su na neki način neutralizirane primjerima binarnosti ritma, odnosno njihovim korištenjem autor nastoji postići ritmičku uravnoteženost (to se osobito ističe u primjerima gdje se gotovo svaki stih otvara binarnim, a zatvara ternarnim ritmom). Tim više, zaognutost stiha izuzetnom kratkoćom i konciznošću izraza dodatno apostrofira binarni ritmički koncept. Pjesme više nisu stihične, autor ih počinje grupirati u strofe pa stoga strofičnost postaje oblikotvorni koncept unutar kojeg se i ozakonjuju postupci u kojem

¹⁵ Riječ je o vrsti igre riječi (figura dikcije i figura riječi) koja se u retorici tako naziva, a javlja se u tekstovima koji se zasnivaju na homonimiji ili homofoniji. Često ju je koristio i Maroevićev prijatelj, na primjer, u pjesmi “Contrapuncta”. Inače, figura se i koristi zbog ubrzanja ritma pjesme, pjesmu čini ritmički protočnom (v. Bačić 2012: 152–155).

izdvojeni stih postaje nositelj strofe:

U šest sati
svaka markiza
koja drži do sebe
već je odavno izašla
i prošla
kroz šarena vrata

Skupljajući mrvice
kasni galebovi slijeću
do raščupane starice
što se inače dobro drži

To ti je ta baba s kolačima

(Maroević 1987: 63)

Jedan je stih koji nosi značenje strofe i sam po sebi utječe na ritmičku strukturu pjesme: on joj osigurava zaokruženu ritmičku cjelinu. Dakle, “preuzima funkciju neke vrste zaključka, poente, ili otvaranja nekog novog početka (...) Nije zato nikakvo čudo što u takav završni IS teže da se smjeste i jaki sadržaji, koji sažimaju smisao čitavog teksta ili nude kakav obrat” (Pavličić 1993: 12), a Maroević to radi izrazom životnoga iskustva.

Zbirke *Četveroručno* i *Black & Light* vrve neprestanim alterniranjem dužih i kraćih stihovnih redaka. Kraći stihovi pokazuju još viši stupanj metričke uređenosti koja se postiže rimom, a duži stihovi nastavak su akcenatskoga ritma dominantno ternarne mjere koji je sada metrički uređeniji. U zbirci *Četveroručno* kraći stihovi (u rasponu od jednoiktičnih do četveroiktičnih) zadržavaju lepršavost ritma iz *Traga roga, ne bez vruga*, kao što se i stih lišava interpunkcijskih znakova, ali ternarni se ritam ponekad suprotstavlja binarnom ritmu. Tako, na primjer, stihovima u kojima je trohejski ritam prevladavajući (*Sleđena zraka / bridom / mjeri / plavet / prelama / zoru*) suprotstavlja stihove u kojima je ternarni ritam čujan (*Na vodi pisana / glavnica / bubnjajućeg para / inicijala / umnaža se u sitniš / svjetlucavih / zveckavih / preljeva*). Takvo sudaranje dvaju ritmova u ovoj zbirci dolazi do izražaja upravo zbog kraćenja stihova samo na jednu riječ. Štoviše, trosložnice (i višesložnice) koje su jedini nositelji stihovnih redaka i koje se pojavljuju u ulozi zamjetnoga ritmičkog oponenta binarnim stihovima,

koji su, identično, jednoiktčno građeni, osiguravaju stihu ritmičnost jer se stih utječe osnovnom zakonu ostvarivanja ritma. Odnosno, odmjeravanjem tih dvaju ritmova on poprma odlike stalnoga postupka, stalne mjere, preduvjeta svih ritmičkih procesa. S druge strane, u dužem se stihu, naime, ocrtava određena pravilna shema alterniranja stihova koji su po nekom ključu identični.¹⁶ Kroz to se nazire korespondentni ritam koji zasjenjuje dosadašnji sveprisutni periodični. Slobodni stihovi sada počinju biti organizirani u strofe, najčešće ih autor slaže u katrene, a misao provedena kroz četiri stiha najčešće bude zaključena interpunkcijskim znakom. Pravilnost u oblikovanju stiha je vidljiva, variranje broja akcenatskih cjelina znatno je smanjeno. Dakle, stih postaje ujednačeniji u rasporedu akcenatskih stopa, odnosno ritmičkih signala (iktusa) po stihu. Dva katrena pjesme “Trpka blagost” iz zbirke *Četveroručno* poslužiti će nam kao prikaz navedenih promjena:

	I	A
Dok se / zavjetuju / Gospi / od Zdravlja, / Gospi / od Spasa	6	6
prisjećam se / tvojega / hodočašća / papirnatoj nam / mletačkoj / zadužbini	6	6
i mislim / kako bi / se ti snašao / u danim / okolnostima,	6	5
u zlatnom / kavezu / i prezetim / ulogama, / pa osjetih / svojevrsnu / dragost.	7	7
Kako bi / drugačije / odgovorio / nego li / trpkom / blagošću,	6	6
ne, dakako, / pomirenošću, / ali onda / ni kompleksom / posebnosti	6	5
kad imaš / i površnost / i staloznost / i ludost / i poniznost / i svjetlost	6	6
i sve / ostale / pojmove / što dobro / tumače / sumnjivu / tvarnost.	7	7

(Maroević 1992a: 25)

Dok je Maroevićev stih u *Motivu Geneve* zasnovan na periodičnom ritmu (ritmički procesi zamjetni su samo u okviru retka), sada ćemo moći uvidjeti i djelovanje korespondentnoga ritma koji se ponajprije ogleda u sintaktičkoj izomernosti stihova. Osjeti se, naime, pravilnost u razmještanju sintaktičkih granica (antikadencija ili kadencija). Po tome pitanju stihovi su ujednačeniji čineći stih ritmički fluentnim, što ćemo ocrtati sljedećim primjerom opetovanoga slaganja slobodnih stihova u katrene:

¹⁶ U zbirkama *Četveroručno* i *Black & Light* autor se ponekad priklanja relativnoj pravilnosti koja se ogleda u građenju stihova po nekom principu i u okviru sumjerljivosti pojedinih strofa. Možemo reći da se naziru izometrične tendencije koje se pojačavaju u komparaciji s prijašnjim stihom (*Motiv Geneve*). Sada je raspon variranja ritmičkih signala po retku znatno manji za razliku od prijašnje ritmičke varijacije (od 2 do 6).

	I A
Pravda ionako ne naplaćuje redovito;	4 4
junačkom vremenu uprkos glasao si se sumnjom,	5 5
a s uvjerenjem uzvraćao pozivu zemlje	4 4
iako, bestidna, ne poštivaše urođeni ti stid.	5 5

(Maroević 1995: 22)

Svaki stih sastavljen je od jedne rečenice, što ujedno i znači pravilan raspored sintaktičkih granica u stihu (antikadencia ili kadenca dolazi redovito na kraju stiha). Također, uočljiva je i pravilnost u broju iktusa, kao i u akcenatskim cjelinama (prvi i treći stih, odnosno drugi i četvrti su izometrični). Međutim, Maroević će nastaviti alternirati retke koji sada premašuju heksametersku granicu.¹⁷

	I
Jednostavno: nitko od nas nije maslina, nitko nema čvrstu točku,	9
to jest korijen u crljenici ili granje usadjeno u zvijezdama,	7
da bi plamsao u strujnom krugu, u naponu bez prekidača,	6
umjesto toga znademo za suhi plač, skoru sustalost.	7

(Maroević 1992a: 26)

Vratimo se sada kraćim stihovima koji predstavljaju još viši stupanj metričke dotjeranosti naspram istih u *Tragu roga, ne bez vraga*:

Na mjestu tvojih bljeskanja	A
bride iglice pljeskanja.	A
Čto pak ne budet možno	B
čutjet ćemo potkožno,	B
strest će nas međunožno.	B

(Maroević 1995: 15–16)

¹⁷ Iako se čini da se prozaizacija stiha u *Motivu Genoveve* sada potencira metričkim realijama – to su sada, naime, deveteroiktični i sedmeroiktični redci – oni ovdje, rekao bih, ne gube vlastiti identitet i ne počinju nalikovati prozi jer su stihovi metrički ujednačeniji, odnosno varijacija broja iktusa po retku znatno je smanjena, pjesme su strofički oblikovane, a distribucija sintaktičkih granica (antikadencia obilježava unutrašnjost stiha ili antikadencia ili kadenca na samom kraju) svakako je pravilnija naspram stiha u *Motivu Genoveve* pa stihovi ostavljaju dojam ritmičke uniformnosti koja neutralizira eventualnu pojavu stihova koji premašuju heksametersku granicu.

To su, naime, izometrični troiktični stihovi koji se rimuju bez neke čvrste strukture, a prevladavajuća binarnost ritma i dalje je prisutna:

U — U — U — UU
 — U — UU — UU
 — UU — U — U
 — U — U — UU
 — U — UU — U

Štoviše, iako autor ponekad ozakonjuje postupke daktilskoga završetka stiha, rimo- vanjem istih nastoji se napraviti odmak od bilo kojeg opterećenja stiha pretjeranom akumulacijom trosložnica ili četverosložnica. Takva tendencija zastupljena je u sljedećem primjeru:

Stramputice i ptice, sad zbor!
 Dok pelikan bude pisao,
 albatros veslo sisao
 a čvorak mu slijedio misao,
 biglisao slavuj i disao,
 vitajelazelenbor
 gavran će SEVERMORE

(Maroević 1995: 16)

Iako su početci stihova ponegdje opterećeni akumulacijom slabina (na primjer, *Stramputice i ptice*, *biglisao*), njihov je učinak neutraliziran rimom postignutim na samom kraju stiha. Takav je stih, naime, nastavak stiha iz zbirke *Trag roga, ne bez vraga*, točnije iz ciklusa “Minima moralia/moralia tantum” i “Lijevom i desnom rukom”, samo što je on sada ritmički nadograđen. Naravno, rimom.

Opisani tipovi slobodnoga stiha u okvirima pojedinačnih zbirki dokazuju Maroevićevu polimetričnost. Maroević je, naime, unutar jedne zbirke miješao više tipova stihova s tim da je metrička nadogradnja pojedinih tipova itekako zamjetna. On je to činio slaganjem stihova u prepoznatljive strofičke oblike (katrene, sestine, oktave), pojedinim izometričnim dionicama, pravilnijom distribucijom sintaktičkih granica (sintaktička izomernost), kao i razlabavlivanjem stiha od određenih metričkih konstanti koje su vidno, ali i čujno, opterećivali ritam stiha.

2.3. DUH METRA U POZADINI: POZADINSKO DJELOVANJE VEZANOGA STIHA I NJEGOVI ELEMENTI U SLOBODNOME STIHU

Metrička uređenost stiha uočava se i u slobodnim stihovima koje Maroević ponekad rimuje.¹⁸ U tom postupku vidljiva je metametrička uloga vezanoga stiha čiji se značaj povećava slaganjem slobodnih stihova u oktave. Taj stih je anizometričan, a dominantno je ternarnoga ritma. Nastavak je stiha prisutnoga u *Motivu Genoveve* koji sada pokazuje viši stupanj metričke uređenosti, ponajprije u pogledu strofičke organizacije:

Poruka s prijekorom bila bi pretjerivanje,
ali i s prijaznošću preveć je začinjena,
a s po ruke, na brzinu, dovoljno je upozoriti
na ljepotu prolaznosti i na još veću čežnju
prema običnim pojavama i svakidašnjim ljudima
što se rađa u srcima nespokojnih lualica
u rasklimanim vagonima ili podrhtavajućim kolima
vlakom prema jugu.

Poručeno s pripjevom odjekuje i pamti se,
ekspres je ekspresivan, a impresivno staje u impresum;
rado bismo svoje neprimjetne sudbine prilagodili
i svoje beznačajne živote protegli i uzdigli
da dopru do pjesnikovih želja, da i samo ispunimo
prazninu postojanja, da budemo srž i sukus
dok listovi, pera, dlake otpadaju i pelud se praši
u neprekinutom jugu.

(Maroević 1995: 19)

Govoreći o slobodnome stihu kojemu je vezani stih metametrička podloga, moramo istaknuti i zbirku *Redak mulja, redak pjene*, točnije, ciklus “Privaga prigode” u kojemu Maroević evidentno slaže slobodne stihove u katrene bez iznimaka. To isto čini u zbirci *Kazalo*, odnosno u ciklusima “Drugi dvoranin” i “Otpuh praha”. Metametrički

¹⁸ U nastavku se navodi pjesma “Plovidba tračnicama” koja ocrta navedeno metričko stanje. Ovdje su navedene samo dvije oktave od njih deset. Inače, svaka završava stihom koji se rimuje sa završnim stihom u sljedećoj oktavi.

aspekt apostrofira i izrijekom u stihu u jednom od katrena:

Vezanog stiha odrekoh se napasti
pa ću tobože kazivat slobodnije,
al u kalupu katrenskoga toka
riječi još mogu steći dostojan glas.

(Maroević 2020: 27)

Maroević se, očigledno, ne želi u potpunosti odreći pravila gradnje vezanoga stiha pa na njegovim temeljima gradi slobodni stih, koristeći se grafičkim aranžmanom kako bi naglasio da je ipak riječ o slobodnome stihu. To je, dakako, stih koji po definiciji nije, ali se ponaša kao strofa. Vrlo ga često pronalazimo u modernom verlibri-stičkom pjesništvu, a njegova funkcija još je više naglašena kada je on predstavljen jednoiktčnim stihom:

(...)
premda s cezurom u zelenom djetinjstvu,
iznenađenje gdje nas uvijek vreba
zamkom lažnih uspomena, klopkom
prepoznavanja, što će pokazati

nepouzdanim.

(Maroević 2020: 31)

Maroevićeva poetika stalnoga poigravanja tradicijom očituje se i na metričkom planu. Njegov stih ulazi i u međupodručje vezanoga i slobodnoga, točnije, pišući slobodne stihove, osjeti se pozadinsko djelovanje vezanoga stiha. Sonetni grafički aranžman stiha pojačava tradicionalni aspekt, ali jasno je da autor računa s prevarenim očekivanjem. Čitatelj koji je naviknut na kanonsku formu – sonet – očekuje i pravilno alterniranje rimovanih stihova, ali autor je stih u potpunosti – i na razini cijeloga ciklusa “Postaje postojanosti” u zbirci *Redak mulja, redak pjene* – razlabavio tako što ga je lišio rime:

Poželjeh popeti se na brežuljak
iznad Janjine da sagledam polje

s južne mu strane, a otoke male
sa sjeverne, uključujući pogled

na kopno prema neretljanskoj zemlji
i prema prilazima Dubrovniku.
Serpentinastom stazom do pod vrh
stigoh, al tu me žica zaustavi.

Zabranjen pristup spremištu za vodu
i relejima razne namjene
opravdan je praktičnim potrebama,

a nadoknadu za propušten vidik
nađoh u svojoj želji, svojoj volji
da približim se nečemu nedohvatnom
i inače.

(Maroević 2013: 69)

Očigledno, ovo je forma tzv. soneta s repom koji je nerimovan, ali Maroevićeva “netradicionalnost” opetovano se pojavljuje korištenjem postupka koji je karakterističan za moderno verlibrističko pjesništvo. Riječ je o kraćenju zadnjega stiha na jedan signal periodičnoga ritma koji, iako je u grafičkom pogledu odvojen, i sintaktički i smisleno pripada zadnjoj strofi. Kada bi se gore navedeni stihovi prikazali stihično (astrofično), dobili bismo slobodni stih u kojem trosložnice i višesložnice ipak čine ternarni ritam prevladavajućim, a njegovo alterniranje podsjećalo bi na slobodni stih iz *Motiva Genoveve*. Povlačeći paralelu, još jedan primjer metametričkoga aspekta odnosi se na Maroevićevo vraćanje u drevna vremena, ne samo sadržajem već i stihom, odnosno strofoidom¹⁹ u pjesmi “Za vreline do vrela”:

Izvor-voda se tijekom stoljeća povukla sasvim,
probila prolaz je nov, skrenula korita tok.
Vjenčanje vode s morem zbiva se sad u dubini,

¹⁹ Pjesma je nekonvencionalna u grafičkome smislu jer nije podijeljena na distihove, tek se kraj distiha može nazreti po interpunkcijskim znakovima. Pjesma predstavlja imitaciju heksametra, odnosno pentametra, u slobodnijoj varijanti – pjesma je pisana slobodnim stihom s metametričkim evociranjem kanonskoga stiha.

pod šljunkom grgolji mlaz, dočekuje plavi ga zijev.
 Natpis na hridini tek su jedva čitljiva slova,
 stihove mnoge su već izjelo sunce i sol.
 Ipak, zdravo, o Nimfo od vrela, što si se skrila
 u sjeni litice sure, u tami ponora svog.
 Tebe je Licinijan vlasnik proslaviti htio,
 Pelagija ti dà pjesmu ko zalog za brak.
 Spomenom na te, na tvoju svježinu nepresušnu,
 želim tok vremena slijedit, pratiti utok i pad,
 ali još više želim krhkim papirnatim tragom
 produžiti tamo gdje klone i tvrdog kamena moć,
 pa tekstom tekućim ovim, ne stoga i doista tečnim,
 hvala reć za povlašten našeg trajanja tren.

(Maroević 2013: 90)

Maroević na samom kraju pjesme izrijekom ističe da se ova pjesma referira na latinske epigrame (4. stoljeće) koji su uklesani na žalu kod Živogošća (ispod Biokova), a ovaj njegov epigram napisan je u znaku pohvale tekuće vode od Licinijana (vlasnika imanja) i Pelagije (njegove supruge). Također, napominje da je navedeno vrelo u međuvremenu “utonulo” (Maroević 2013: 90). Osim što se eksplicitno (izrijekom) nadovezuje na epigrame, evidentno se i odabirom elegijskoga distiha, kojim je obično epigram i prikazan, metimetrički nadovezuje na tradiciju ispjevanja epigrama. Međutim, Maroević ipak ne slijedi dosljedno metričku shemu heksametra, odnosno pentametra. Dapače, često je izmjenjuje dodajući joj troheje (u prvom dijelu heksametra, iako su oni mogući u prijevodnom heksametru) ili čak amfibrahe. Prvi distih, prikazan metričkom shemom, izgledao bi ovako: – U | – UU | – U | – UU | – UU | – U (heksametar) i – UU | – UU | – | – UU | – UU | – (pentametar), dok drugi: U – U | – U | U – U | – UU | – U | U – U (heksametar) i U – U | U – U | – | U – UU | – UU | – (pentametar). Stoga u prvom primjeru uočavamo nešto dosljedniju metričku shemu heksametra, a shema pentametra u potpunosti je ispoštovana. U drugom primjeru Maroević remeti njihovu metričku shemu umetanjem amfibraha (*vjenčanje* U – U, *grgolji* U – U itd.), pa čak i drugoga peona (*dočekuje* U – UU). Navedeni predložak metričke preinake za Maroevića je posve očekivan jer stalno prevrtanje kanonskih matrica uopće leži u srži njegove poetike, kao što je i sam jednom izrekao: “Pišem poeziju nakon što je toliko poezije napisano da toga ne mogu ne biti svjestan, ulazim u razgovor s pjesnicima-prethodnicima koji su stvorili predloške i ja te predloške nadograđujem i opet ih

prevrćem” (Hrvatska radiotelevizija 2020), a za to mu je upravo poslužio, kao jedno od najpogodnijih poetičkih sredstava, slobodni stih. Navedeno samo potvrđuje iluminativnu citatnost – kreiranje nekoga novog smisla na temelju postojećih citata, koja je vidljiva još od *Motiva Genoveve*, a proteže se i na planu metrike. Štoviše, nazire se ono što je Slamnig vrlo dobro sažeo u nekoliko rečenica: “Današnji slobodni stih lišen je prizvuka buntovništva, reakcije na vezani stih. Suvremeni pjesnici ne osjećaju tiraniju vezanoga stiha, pa čak niti to, da bi taj stih bio prvi stih poezije” (Slamnig 1981: 137). Stoga pozadinsko djelovanje vezanoga stiha neminovno je prisutno, odnosno njegova metametrička funkcija.

Govoreći o sonetu, Maroević se poigrava s tim kanonskim oblikom. On prevrće njegove vrijednosti:

Ako stvar hoda čemu jadikovati,
 življenje se najbolje očituje
 upravo u hodanju. Tijelo spremno
 na dugi napor najlakše podnese
 težinu ploda, dok uporna briga
 za red i rad uglavnom jalovošću
 skonča, umine. Držmo se motiva!
 Gradivu ostavimo kako kuša
 zakoraknuti, a mi joj u tomu
 pomoć ne znamo, premda trudimo se
 usadit klicu razdora il makar
 koprivu, ocat, sol i papar stavit
 na ranjiv list, ne bismo li čak rast
 kroz bol iznudili.

(Maroević 2013: 12)

Navedene stihove mogli bismo zapisati na sljedeći način:

Ako stvar hoda čemu jadikovati,
 življenje se najbolje očituje
 upravo u hodanju. Tijelo spremno
 na dugi napor najlakše podnese

težinu ploda, dok uporna briga
za red i rad uglavnom jalovošću
skonča, umine. Držmo se motiva!
Gradivu ostavismo kako kuša

zakoraknuti, a mi joj u tomu
pomoć ne znamo, premda trudimo se
usadit klicu razdora il makar

koprivu, ocat, sol i papar stavit
na ranjiv list, ne bismo li čak rast
kroz bol iznudili.

(Maroević 2013: 12)

Maroević piše tzv. sonetoidne forme²⁰ u kojima je vidljiva tendencija slaganja slobodnih stihova u konvencionalni sonetni okvir te, u isto vrijeme, on prevrednuje njegovu tradiciju nerimovanim stihovima, kao i grafičkim aranžmanom. Dapače, Maroević je slobodne stihove slagao i u forme soneta s repom (*sonetto caudato*). Stoga, sonetnim oblikom Maroević je i, naravno, metametrički evocirao talijansku tradiciju, ali upućivao je i na situaciju u hrvatskoj književnosti. To se osobito uočava u sonetu indikativnoga naslova “Problem soneta u starijoj i novijoj hrvatskoj književnosti”, koji je, doduše, ispjevan pravilnim vezanim stihom, ali ga je vrijedno spomenuti jer metametrički ocrtava talijansku tradiciju, a korištenjem dvostruko rimovanoga dva-naesterca u tom sonetu metametrički se evocira situacija u hrvatskoj književnosti. Dakle, sonetom se problematizira ono što je Petrović problematizirao u svojoj disertaciji.

²⁰ Termin *sonetoidna strofa* u opisu Maroevićevih slobodnih stihova, koji su složeni tako da podsjećaju na sonet, koristio je Tomislav Brlek u pogovoru Maroevićeve zbirke *Redak mulje, redak pjene* (Brlek 2013: 108).

3. ZAKLJUČAK

Nakon cjelovite analize slobodnoga stiha, vrijedno je i dati sažeti prikaz njegovih tipova, kao i bitnih obilježja, koji su se iskristalizirali ovom analizom. Razvoj Maroevićeve versifikacije pratimo od anizometričnoga akcenatskog stiha pretežito ternarne mjere čije su se metričke konstante mijenjale, a promjene se ogledaju u njegovim podtipovima, pa do vidno kraćega stiha prevladavajuće binarne mjere.

Prvi je stih anizometrični akcenatski stih prevladavajuće ternarne mjere, a pjesme su redovito oblikovane stihično. On je u cijelosti obilježio oba ciklusa (“Motiv Genoveve” i “U koži i iz kože”) zbirke *Motiv Genoveve*, a prošle glagolske paradigme stihovnu jedinicu podižu na razinu pripovjednoga iskaza. Štoviše, taj stih inauguriran je upravo pričom ili svetačkom legendom o životu svete Genoveve, što je, dakako, i utjecalo na dojam prozaičnosti stiha. Taj dojam pojačavaju tro-složne i višesložne akcenatske stope, odnosno višesložne slabine raspoređene na različitim mjestima u stihu. Astrofičnost i anizometričnost (nepravilno alterniranje dvoiktičnih pa do šesteroiktičnih redaka u okviru jedne pjesme) pojavljuju se kao oblikotvorni koncept. Za taj stih karakterističan je postupak opkoračenja, a stih obilježava nepravilnija distribucija sintaktičkih granica. Granična obilježja naznačena su većinom grafičkim aranžmanom, ali vrlo često nisu potvrđena sintaktičkom granicom, a stalni prijenos rečenične cjeline u idući stih uzrokuje labavost metričko-ritmičke usklađenosti stiha. Tim više, nizanje složenih i višestruko složenih rečenica u pjesmi remeti pjesnički ritam te priskrbiljuje pjesničkom tekstu gotovo pa načela proznoga teksta. Stih koji je ovdje sažeto opisan – anizometrični pretežito ternarne mjere – ima svoje podtipove koji su ritmički, pa i grafički uređeniji, a metričke preinake mogu se promatrati na dvama stupnjevima.

Prvi podtip i dalje je prevladavajuće ternarne mjere, ali ponegdje je evidentno slaganje stihova po određenom ključu (kao što se i uredno slažu u strofe). Stih je sada ponegdje obilježen izometričnim dionicama unutar kojih zamjećujemo identičnost u građenju pojedinih stihova unutar strofe ili je metrička istovjetnost uočljiva na razini cjelovite pjesme. Svakako, nazire se korespondentni ritam koji sudjeluje u ritmičkoj izgradnji pjesme. Ritmički procesi više se ne promatraju isključivo u okvirima jednoga stihovnog retka, što se potvrđuje i pojavom sintaktički izomernih stihova. Prisutna je pravilnija distribucija sintaktičkih granica, što znači da antikadencija ili kadenca dolazi najčešće na kraju stiha, a variranje broja ritmičkih signala (iktusa) sada je osjetno smanjeno.

Drugomu podtipu možemo slobodno pridodati Eliotove označnice *duha metra u pozadini*. Taj podtip slobodnoga stiha, koji je još uvijek prevladavajuće ternar-

ne mjere, naslanja se metimetrički na vezani stih, točnije, u njemu prepoznajemo elemente vezanoga stiha. Maroević stoga ovim slobodnim stihom stalno kruži oko tradicionalnoga vezanoga stiha tako što se djelovanje vezanoga uvijek osjeti u pozadini: već usustavljena metrička pravila gradnje stiha autor prezentira u slobodnijoj varijanti pa je pravilni slijed metričkih zakonitosti vrlo često razlabavljen postupcima koji upućuju na verlibrističke označnice stiha. To se ponajprije uočava u pravilnu slaganju stiha u strofe (katren, sestina, oktava) koje se narušava jednoiktčnim stihovnim redcima. Takvi stihovi mijenjaju cjeloviti ritam pjesme, koji nikako nije uobičajen za vezani stih. Tim postupkom iznenadnoga kraćenja stiha koji postaje nositelj strofe mijenja se proporcija ritma u retku (periodičnost) i ritma redaka (korespondentnost) za koju je još Kravar utvrdio da je njezina zakonita formula *korespondencija < periodičnost* koja je isključivo promjenjiva u modernom verlibrističkom pjesništvu (v. Kravar 1993: 27), a Maroević ju je, evidentno, promijenio. To je osobito vidljivo u pjesmama u kojima slobodne stihove slaže u grafički pravilne sonete, ali ih lišava rime, te dodatkom zadnjega jednoiktčnog stiha, koji razlabavljuje skladnu sonetnu strukturu, apostrofira da je riječ o slobodnome stihu kojemu je metimetrička podloga vezani stih. Također, Maroevićevo poigravanje tradicijom vidljivo je i u tzv. sonetoidnim formama koje su prikazane stihično, ali sadrže indikativno po 14 nerimovanih stihova koji se mogu grafički preinačiti u pravilnu sonetnu strukturu. U skupini *duha metra u pozadini* spadaju i stihovi imitativne naravi. To su ponajprije slobodni stihovi koje možemo čitati kao demontirane heksametre. U pjesmi “Za vreline do vrela” nazire se elegijski distih, točnije heksametri i pentametri razlabavljene sheme, a pjesma je i tematski, i to ne slučajno, prilagođena antičkom stihu – opijevaju se Nimfe vrela. Štoviše, vokativno se zaziva Nimfa od vrela, što nas upravo podsjeća na antičke epove pisane heksametrom. Takvo demontirano čitanje antičkih stihova vidljivo je u pojedinim šesteroiktčnim redcima pjesme “Zaton kao meta, Zaton kao metafora” pisane u obliku svojevrsne poslanice, kao i u stihovnim redcima pjesme indikativnoga naslova “Veronske elegije”.

Drugi je tip stiha i vidno kraći tip stiha simplificirane sintakse. Takav stih u zbirci *Četveroručno*, u ciklusima “Drugi prsti / Dugi prsti” i “Desetoveljačna otplata”, ističe se odmjeravanjem dvaju ritmičkih koncepata – binarnoga i ternarnoga – tako što je uočljiva autorska kreacija njihova izmjenjivanja pri kojoj su trosložni (–UU) i dvosložni (–U) jednoiktčni stihovi jedini nositelji stihovnoga retka. Međutim, taj stih u zbirci *Trag roga, ne bez vraga*, u ciklusima “Minima moralia / moralia tantum” i “Lijevom i desnom rukom”, ipak će učvrstiti svoj binarni ritmički koncept koji je još dodatno zaodjeven izuzetnom kratkoćom i konciznošću izraza, a pjesme su prezentirane i stihično i strofično s upadljivim grafičkim aranžmanom. Autor

stih lišava metričkih obilježja koja su čujno opterećivala ritam. Stih je oslobođen od akumulacije višesložnih akcenatskih taktova i lišava se nagomilavanja interpunkcijskih znakova. Dakle, duljih složenih rečenica u stihu više nema. Štoviše, stih je sada u potpunosti preplavljen jednoiktičnim i dvoiktičnim stihovima pa je ritam lepršav, a ritmički je još dodatno popunjen upotrebom stilskih figura koje ostavljaju dojam njegove ritmičke uniformnosti. Štoviše, ritmička nadogradnja rimom ovoga tipa stiha vidljiva je u pojedinim stihovima zbirke *Black & Light*, čime je naznačena autorska tendencija razlabavljanja stiha od svojevrzne ritmičke stegnutosti.

LITERATURA

PRIMARNA LITERATURA

- MAROEVIĆ, Tonko. 1965. *Primjeri*. Zagreb: Izdavačko knjižničarsko poduzeće Mladost.
- MAROEVIĆ, Tonko. 1969. *Slijepo oko*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- MAROEVIĆ, Tonko. 1986. *Motiv Genoveve*. Zagreb: GZH.
- MAROEVIĆ, Tonko. 1987. *Trag roga, ne bez vraga*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- MAROEVIĆ, Tonko. 1992a. *Četveroručno*. Zagreb: Durieux.
- MAROEVIĆ, Tonko. 1992b. *Sonetna struka*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- MAROEVIĆ, Tonko. 1995. *Black & Light: versi od prigode*. Zagreb: Durieux.
- MAROEVIĆ, Tonko. 2009. *Drvlje i kamenje (izabrane pjesme)*. Zagreb: Lunapark.
- MAROEVIĆ, Tonko. 2013. *Redak mulja, redak pjene*. Zagreb: Školska knjiga.
- MAROEVIĆ, Tonko. 2020. *Kazalo*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o.

SEKUNDARNA LITERATURA

- BAGIĆ, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- BENČIĆ RIMAY, Tea. 1995. "O Maroeviću pjesniku, pjesmi u prozi i našim kriterijima". *Forum* 34 (67), 1/2: 172–178.
- BOŽIĆ, Rafaela. 2018. *Sintaksa i stih*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- BRLEK, Tomislav. 2013. "In limine". *Redak mulja, redak pjene*. Tonko Maroević. Zagreb: Školska knjiga.
- DETONI-DUJMIĆ, Dunja, Dunja FALIŠEVAC, Ana LEDERER i Tea BENČIĆ-RIMAY (ur.). 2008. *Leksikon hrvatske književnosti – Djela*. Zagreb: Školska knjiga.
- FALIŠEVAC, DUNJA, Krešimir NEMEC i Darko NOVAKOVIĆ (ur.). 2000. *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga.
- FRANIČEVIĆ, Marin. 1979. *Rasprave o stihu*. Split: Čakavski sabor.
- JURIĆ, Slaven. 2000. "Čistoakcenatski stih u hrvatskoj moderni: nacrt za genezu i širenje oblika". *Komparativna povijest hrvatske književnosti*. Ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: Književni krug: 115–122.
- JURIĆ, Slaven. 2002. *Rastućim skladom: prodor stranih stihova u hrvatsko pjesništvo druge polovice 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- JURIĆ, Slaven. 2006. *Počeci slobodnoga stiha: eksplicitna poetika – teorija – hrvatski*

- formativni period.* Zadar – Zagreb: Thema.
- KRAVAR, Zoran. 1992. “Prolegomena teoriji slobodnoga stiha”. *Umjetnost riječi* 36, 3: 203–218.
- KRAVAR, Zoran. 1993. *Tema “stih”*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.
- KRAVAR, Zoran. 1999. *Stih i kontekst: teme iz povijesti hrvatskoga stiha*. Split: Književni krug.
- LEMAC, Tin. 2018. *Stil pjesništva Anke Žagar*. Zagreb: Biakova.
- MRKONJIĆ, Zvonimir. 2009. “Tonko Maroević”. *Drvlje i kamenje (izabrane pjesme)*. Zagreb: Lunapark: 305–325.
- PAVLIČIĆ, Pavao. 1993. *Stih i značenje*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.
- PETROVIĆ, Svetozar. 1976. “Stih A. B. Šimića i pitanje o komparativnoj tipologiji slobodnoga stiha”. *Croatica* 7, 7/8: 303–320.
- PETROVIĆ, Svetozar. 2003. *Oblik i smisao: spisi o stihu*. Beograd: Fabrika knjiga.
- PROSPEROV NOVAK, Slobodan. 2004. *Povijest hrvatske književnosti: Suvremena književna republika*. Split: Marjan tisak.
- RADOVČIĆ, Nada. 2004. “Besjedovni stih u poeziji Slavka Mihalića”. *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Razred za književnost* 26 (=488): 115–346.
- SILIĆ, Josip i Ivo PRANJKOVIĆ. 2007. *Gramatika hrvatskoga jezika za gimnazije i visoka učilišta*. Zagreb: Školska knjiga.
- SLAMNIG, Ivan. 1965. *Disciplina mašte*. Zagreb: Matica hrvatska.
- SLAMNIG, Ivan. 1981. *Hrvatska versifikacija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- SLAMNIG, Ivan. 1997. *Stih i prijevod: članci i rasprave*. Dubrovnik: Matica hrvatska.

MREŽNI IZVORI

- HRVATSKA RADIOTELEVIZIJA. 2020. “In memoriam: Tonko Maroević – Suvremenici”. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=orI1sxDjXxo> (5. studenoga 2021.).

TONKO MAROEVIĆ'S FREE VERSE

ANDRINO DUŽEVIĆ

ABSTRACT

The free verse of Tonko Maroević is analysed on the basis of the verse-theoretical literature. The first part of the paper deals with a concise presentation of scientific descriptions of free verse, which serves as the basis for the analysis of the free verse written by Tonko Maroević. The central part of the paper is devoted to the analysis of the rhythmic, graphic (strophic), and euphonic structure of Maroević's free verse. The analysis shows which metric properties cause a kind of rhythmic constriction and when the free verse is being released from certain metric constants that both visually and audibly burdened the rhythmic structure of the poem. Also, a type of free verse (*ghost of meter*), to which rhymed verse is a metametric background, is shown. The concluding section presents the types and subtypes of free verse that have crystallised in this analysis.

KEY WORDS:

Tonko Maroević, rhythm, graphic arrangement, euphony, free verse, types and subtypes of free verse

