

# O teoriji i prevodenju stihova

Josip UŽAREVIĆ  
Sveučilište u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad  
Prihvaćeno za tisak 26. rujna 2023.

## Prilog teoriji stiha

### 1. STIHOVNI JEZIK

Osobit jezik kojim se služi poezija u svojem samoočitovanju možda bi najtočnije mogao biti označen kao *stihovni jezik (govor)*.<sup>1</sup> Tradicionalni pojam *pjesnički jezik* opterećen je mnogim značenjima, od kojih samo jedno – *jezik poezije* ili *jezik u pjesmi* – djelomično upućuje na problematiku o kojoj će ovdje biti riječi.<sup>2</sup> Glavni element stihovnoga jezika, kao „prirodnoga“ ili „organskoga“ jezika poezije, jest *stih, stihovni redak*. Razlika između stihovnoga i proznoga retka, lako uočljiva kako na auditivnoj, tako i na vizualno-grafičkoj razini, dobro upućuje na opću razliku proze i poezije: prozni redak teče od jednoga do drugoga ruba stranice popunjajući gotovo sav raspoloživi prostor, a prekida se mehanički (slučajno) kako bi se nastavio u sljedećem retku. Stihovni pak redak započinje i prekida se daleko od rubova stranice, jer se vodi i zaustavlja unutarnjom logikom (nuždom). U ovoj ću raspravi pokušati re-konstruirati tu unutarnju logiku stiha...

Središnje mjesto u razmatranju o stihu odnosno stihovnome govoru pripada ritmu. Dakako, i prozni jezik ima svoje ritamske odlike (ritam rečenica, odlomaka, poglavlja), ali u „stihovno ustrojenu govoru“ (Z. Kravar) ritam je osnovno organizacijsko načelo koje sebi prilagođuje sve druge jezične elemente – glasove, slogove, riječi, sintagme, rečenice. S toga se motrišta stihovni, ritamski organiziran govor kvalitativno razlikuje od proznoga izričaja.

Razlika je vidljiva i u „pogonskome gorivu“ koje pokreće jednu i drugu sferu. Dok prozu, prema zapažanju Tamare Sil'man, pokreće načelo progresije: „Naprijed, dalje, prema novim činjenicama, prema novim događajima!“ – stihovni govor potican

je načelom ponavljanja i vraćanja: „Još, još jednom o istome!“ (Sil'man 1977: 139–140; usp. i Užarević 1991: 58–65).<sup>3</sup> Na još dubljoj razini, koja je određena kvalitativnom razlikom *prostora i vremena* (temeljnih integrativnih kategorija našega svijeta), možemo ustvrditi da stih aktivira semantičke potencijale prostora, a proza preferira semantičke potencijale vremena. Naime, pripovjedno-prozna struktura polazi od vremenske opozicije *prije – poslije*, dok se stihovi oblikuju preko dviju dimenzija – *horizontale i vertikalne*, a tu su od velike važnosti i drugi prostorni odnosi: *lijevo – desno, gore – dolje, simetrija – asimetrija* te različita *pozicijska ponavljanja* i *zrcalno odražavanje* glasova, slogova, riječi, rečenica, stihova... Ovdje je važno upozoriti na dvije stvari. Prvo, ponavljanja moraju biti perceptivno ograničena, moraju se doživljavati kao *oblik*. Svetozar Petrović kaže kako „postoji neka kritična udaljenost, poslije koje se osjećanje o ponavljanju glasova gubi, i možemo pretpostaviti, da se ta udaljenost dade eksperimentalno utvrditi“ (Petrović 2009: 333). To vrijedi i za stih, a osobito za percepciju (prepoznavanje) rime. Drugo, ponavljanja grade u pjesmi hijerarhijski sustav, svojevrsnu *mrežu*<sup>4</sup> koja služi kao jezično-tvarna osnova svekolike dinamike međuovisnih elemenata i razina („vezani govor“), gdje je posebno istaknuta glasovna strana.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Latinska riječ *versus* znači „zaokret, obrat“, u hrvatskoj versološkoj tradiciji prevedena kao „oranj“ (Petrović 1983: 365), a riječ *prosa* (*pro[r]sa oratio*) upućuje na govor „koji vodi pravo naprijed, bez ikakvih zaokreta“ (Gasparov 2003: 7).

<sup>4</sup> Lat. *textus* znači „tkanje, tkanina, tkanica, tkivo“ (od *texere* „tkati, splesti“; usp. *tekstil*). Glagol *tkati* (sa značenjem „izrađivati tkaninu čvrsto preplećući vertikalne i horizontalne niti“) upućuje na doslovno-etimologijsku vezu *stihotvornoga teksta* i *tkanja* odnosno *tkanine*. Ovdje se u najmanju ruku vrijedi prisjetiti stila *pletentie sloves* („pletenje riječi“) u staroruskoj književnosti 14. i 15. stoljeća.

<sup>5</sup> Moglo bi se reći da stih kao jezično-glasovna struktura više ističe svoju „zvukovnost“ (auditivni kôd) nego „grafičnost“ (vizualni kôd), čak i kad je riječ o slobodnome stihu. Podsjetimo da

<sup>1</sup> Jezik i govor shvaćeni su ovdje kao sinonimi.

<sup>2</sup> Viktor Petrović Grigor'ev piše da je *pjesnički jezik* (*poetičeskij jazyk*) sinonim ne samo *stihotvornoga jezika*, nego i *estetske funkcije jezika* te *poetičnoga jezika* (*poetičnyj jazyk*) (Grigor'ev 1987: 302).

U hijerarhijski zamišljenoj organizaciji pjesme Roman Jakobson formulira (otkriva?) ovaj „metrički zakon“:

Metrička komponenta razlikuje se po veličini od komponente koja slijedi za njom za jednu poziciju na hijerarhijskoj skali, tj. bilo koja komponenta veća je od druge komponente koja joj prethodi za jednu poziciju, ali je manja nego komponenta koja dolazi iza nje za jednu poziciju.

Dalje utvrđuje da

maksimalno mogući broj komponenata neke hijerarhijske pozicije nikada ne može dvaput premašiti njihov minimalan broj (to jest, segment sadrži tri, četiri ili pet slogova, ali ne dvaput više od tri; stih sadrži dva ili tri segmenta, ali ne dvaput više od dva). [Pritom] metrička komponenta sadrži najmanje dvije komponente onoga tipa koji mu prethodi za jednu poziciju (tj. stih sadrži najmanje dva segmenta; cjelina sadrži najmanje dva stiha). (Jakobson 1987: 137)<sup>6</sup>

Ne upuštajući se u tumačenje pojmova kao što su „komponenta“, „segment“, „pozicija“, „tip“, „cjelina“, ovdje predlažem, slijedeći Jakobsonov „metrički zakon“, re-konstrukciju (shemu) stihovno organiziranoga jezično-umjetničkoga teksta načinjena od sljedećih sastavnica: slog → stopa → polustih (članak) → stih → dvostih → strofa → pjesma. Pritom, u idealnome slučaju, minimalno dva sloga čine stopu, dvije stope – polustih, dva polustiha – stih, dva stiha – dvostih, dva dvostiha – strofu, a dvije strofe (ili više njih) – pjesmu. Hijerarhiju razina i pripadnih im jedinica prati hijerarhija krajeva svake od tih jedinica (što je na *Shemi 1* prikazano odgovarajućom veličinom tamnoga kružića). Najmanje je izražen kraj sloga (minimalne izgovorne jedinice), jače je izražen kraj stope (minimalne ritamske jedinice u silabičko-akcenatskome versifikacijskome sustavu), još je istaknutiji kraj polustiha (obilježen cezuroom u stihovima s osam i više slogova), a najjasnije je definiran kraj stiha određen intonacijskom pauzom (koja odgovara grafičkom dijeljenju pjesme na stihe). Krajevi dvostiha i

---

je lirika u Staroj Grčkoj bila povezana ne samo s glazbalima (lirom), nego i s pjevanjem. S obzirom na to da je u glazbi *trajanje tona* često važnije nego visina i jačina, nije nevjerovatno da je baš ta činjenica utjecala na izbor kvantitete (slogovne duljine) kao odlučujućega ritamsko-organizacijskoga čimbenika u starogrčkoj poeziji...

<sup>6</sup> Da Jakobson voli matematičkim jezikom opisivati hijerarhičnost prirodnoga jezika, svjedoče i ove rečenice iz njegove i Halleove knjige *Temelji jezika*: „Fonemska struktura sloga [engl. *phonemic structure of the syllable*] određena je skupom pravila, a svaki niz temeljen je na pravilnom opetovanju toga gradbenoga modela. *Slobodni oblik* (niz odvojiv s pomoću stanki) mora sadržavati neki integralni broj slogova. Očigledno, broj različitih slogova u nekom jeziku malen je pod-višeokratnik broja slobodnih oblika [engl. *a small submultiple of the number of free forms*], upravo kao što je broj fonema malen pod-višeokratnik broja slogova, a broj razlikovnih obilježja neki pak pod-višeokratnik broja fonema“ (Jakobson i Halle 1988: 22).

strofe dodatno su pojačani sintaktičkom dovršenosti, pa su tako još istaknutiji u usporedbi s krajevima prethodnih jedinica. Osobito se ističe *kraj pjesme*. To je apsolutni kraj prema kojemu teže i u koji se slijevaju sve prethodne sastavnice i njihovi krajevi (na *Shemi 1* označeno velikim horizontalnim i vertikalnim strelicama sa strane). Ako se pjesma shvati kao *svijet* ili, rečeno Lotmanovim jezikom, kao *model svijeta*, onda je kraj pjesme – kraj svijeta. S tim u vezi valja uočiti kvalitativnu razliku između *jedinica* od kojih je načinjena pjesma (slog, stopa itd.) i *jediničnosti* (*pojedinačnosti*) *pjesme* (koja je po odredbi semantičko-ritamski totalitet).

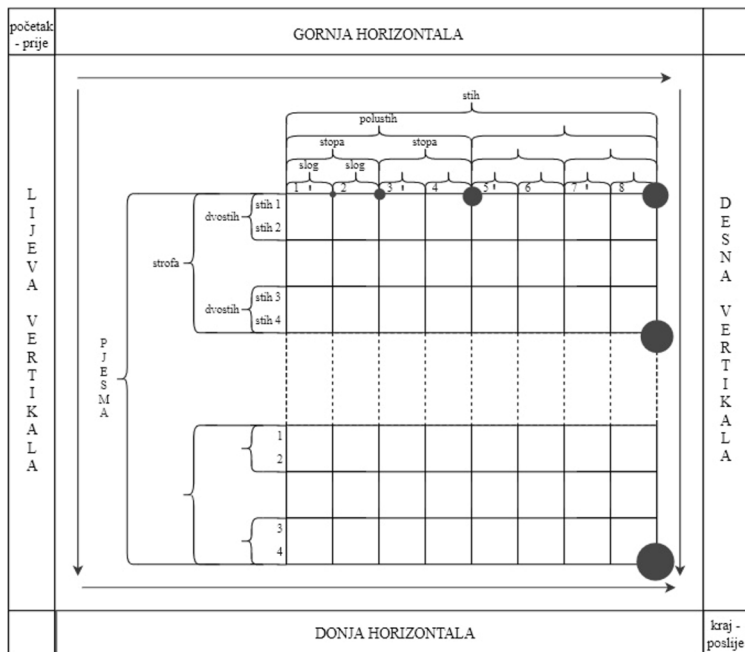
Dok prikazuje hijerarhijsku organizaciju jedinica i krajeva, *Shema 1* upućuje i na druge momente bitne za razumijevanje naravi stihovnoga jezika. Jedno od bitnih obilježja stihovnoga govora svakako je njegova *horizontalno-vertikalna ustrojenost* (*umreženost*) (usp. Vuletić 1999: 12, 26, 35 i dr.). Mada je vertikalna protega viša i obuhvatnija forma ritamske organizacije u pjesmi, ne treba zaboravljati kako je, da bi se dosegla ta razina, najprije potrebno postići ekvivalentnost jedinica na horizontalnome planu. To znači da struktura horizontale, odnosno početnoga (prvoga) stiha, određuje što će se dalje pojaviti kao nizanje vertikalnih jedinica u drugim stihovima: prvi slog prvoga stiha odgovara svim prvim slogovima sljedećih stiha (drugoga, trećega, četvrtoga itd.); drugi slog prvoga stiha odgovara drugomu slogu sljedećih stiha (drugoga, trećega, četvrtoga itd.); a isto je i sa svim ostalim slogovima prvoga stiha – trećim, četvrtim... do posljednjega. Na isti način stope i polustihovi prvoga retka položajno-ritamski odgovaraju stopama i polustihovima u svim ostalim stihovima pjesme. Dakako, prvi stih, kao cjelina, ekvivalentan je svim ostalim stihovima u pjesmi. Možda bi tko pomislio da bismo tu vertikalnu ekvivalentnost sastavnica pjesme mogli nazvati „vertikalnim ritmom“, ali ubrzo ćemo vidjeti da takva odredba ne bi bila u skladu sa stihovno-jezičnim ritmom kako se on očituje u poeziji kao jezičnoj umjetnini.

Vertikalna strukturiranost stihovnoga govora svakako je povezana s onim što je Zoran Kravar nazvao „ritmom redaka“. No sâm Kravar kaže da taj termin ne odgovara ideji ritma koja se ostvaruje u horizontalnoj stihovnoj ravnini – „ritmu u retku“. Za Kravara su signali ritma u retku prozodemi (shvaćeni kao obilježja slogova),<sup>7</sup> a ritam redaka

zasniva [se] na nizanju jezičnih struktura većih i u odgovarajućoj mjeri kompleksnijih od slogova: na nizanju skupina riječi ili kompletnih iskaza. Ritam u retku, slijedi odatle, po frekvenciji je svojih signala

---

<sup>7</sup> U studiji „Principi srpskohrvatske versifikacije“ Kiril Taranovski pod ritamskim signalima u stihu razumije granice između naglasnih cjelina, naglaske i duljine (Taranovski 2010: 53).



Shema 1. Mrežni ustroj stihovnog govora

gušći od ritma redaka. Stoga, gdje se dva ritma javljaju zajedno, prvi je uvijek sadržan u drugome. (Kravar 1988: 13).

U razlikovanju dvaju „ritama“ Kravar se nastavlja na radove Alberta Willema de Groota, Wofganga Kaysera i Ivana Slamniga. Dok Kayser govori o alternaciji i ekvivalenciji, de Groot i Slamnig upućuju na periodičnost i korespondenciju (Kravar 1988: 11–12). Tako u Slamnigovoj *Hrvatskoj versifikaciji* stoji da se zvukovna ustrojenost stihova „zasniva na kontinualnoj unutrašnjoj podudarnosti elemenata stiha (periodičnosti) te na vanjskoj podudarnosti, tj. međusobnoj podudarnosti stihova u pjesmi (korespondenciji)“ (Slamnig 1981: 141). U vezi s razlikovanjem ritma redaka i ritma u retku ne treba zaboraviti ni Kirila Taranovskoga koji je u studiji „Principi srpskohrvatske versifikacije“ (1953–1954) pisao:

Međutim u stihu ima i ponavljanja višega reda, ponavljanja koja se ostvaruju između celih stihova i koja se mogu zapaziti tek u većem nizu stihova. Među te sekundarne segmente srpskohrvatskog stiha spadaju specijalne kvantitativne klauzule, modulacije rečenične melodije i rime. (Taranovski 2010: 53–54)

No, argumentacija koja ritmu redaka pripisuje obilježje ritmičnosti nipošto nije nedvojbeno. Ako ritam odredimo kao regularno (periodično) ponavljanje strukturalno sumjerljivih (ekvivalentnih, komenzurabilnih), perceptibilnih, ali obvezatno nemonolitnih jedinica, tj. jedinica složenih od kvalitativno različitih sastavnica (npr. slogova ili izgovornih cjelina s dugim i kratkim, naglašenim i

nenaglašenim, „jakim“ i „slabim“ dionicama), tada ni Kravarov „ritam redaka“, baš kao ni pretpostavljeni „vertikalni ritam“, zasigurno nisu ritmovi u smislu navedene formulacije. Stvar je u tome da „pravi“ ritam nastaje samo na horizontalnoj osi stihovnog jezika, tj. upravo u stihovnome retku, a ne izvan ili iznad njega. To znači: mada se stih kao ritamska cjelina pojavljuje tek kada se ponovi (udvostruči) na vertikalnoj osi,<sup>8</sup> on, uzet sâm za sebe, nije „prava“ ritamska jedinica, baš kao što to nisu ni slog (elementarna jedinica tekstne strukture) ni pjesma (tekst kao totalitet, kao jediničnost). Slog jest tvarni uvjet ritma, može se uzeti kao *jedinica protoritma*, ali on, shvaćen kao minimalna izgovorna jedinica, nije ujedno i *jedinica ritma* jer ne sadrži unutarnju razliku koju takva jedinica pretpostavlja. S druge pak strane, ni pjesma, vidjeli smo, nije jedinica ritma: ona je *ritamski totalitet* ili *ritamska jediničnost*, tj. struktura koja kvalitativno nadilazi jedinice od kojih je sastavljena. Treba se složiti s Jurijem Lotmanom kada kaže da je stih apriorna kategorija u odnosu na ritam (Lotman 1970: 220), tj. stih ritmu daje oblik, a ne obrnuto. Stih je ritmu okvir, kao što je i pjesma okvir svemu što se u njoj događa. Služeći se kravarovskim terminima mogli bismo reći da ritam u retku prelazi u ritam redaka

<sup>8</sup> Polazeći od činjenice da su ponavljanje i rekurzivnost (povratnost) aksiomi stihovnog govora, možemo ustvrditi da je *dvostih* minimalna mjera stiha, jer tek on – dvostih – omogućuje strukturalno i perceptivno izdvajanje (oblikovanje, prepoznavanje) stiha kao stiha.

(vertikalni ritam), a ritam redaka prelazi u ritamski totalitet – samu pjesmu (usp. Užarević 2009: 83). No posljednja dva ritma – ritam redaka i ritamski totalitet – nisu ritmovi, nego su okvir unutar kojega različiti ritmovi postižu svoj oblik (dovršenost).<sup>9</sup>

Horizontalno-vertikalna premreženost stihovnog teksta omogućuje da se prostor teksta shvati kao energetska polje u kojem svaka točka stječe osobito položajno značenje. Stihovno strukturiran tekst može biti shvaćen kao „tijelo“ (v. Užarević 1991: 41-49), ali je možda još važnije da i svi dijelovi-sastavnice ili prostorne točke toga „tijela“ ovladavaju vlastitom „potencijalnom energijom“ – energijom svojega položaja (*gore, dolje, sredina, lijevo, desno, početak, kraj, između*). Pritom valja pamtit i da se svi ti prostorni elementi (prostorne sastavnice) u dinamičkome suodnosu pa procesi u jednoj točki neposredno ili posredno djeluju na sve druge točke tekstnoga prostora. *Shema 1* prikazuje pjesničko-stihovni tekst kao prostor u kojem svaka točka, svaki položaj neke od sastavnica, ima osobit status i osobit energetska potencijal. Osnovni položaji označeni su prostorno-vremenskim kategorijama *gornja horizontala – donja horizontala, lijeva vertikala – desna vertikala, početak (prije) – kraj (poslije)*. U danome kontekstu nije naodmet upozoriti na povezanost stihovnog govora i matematičkih operacija poput brojenja i statističke analize (v. Petrović 2009: 327). Čak se ponekad ritam stihova uspoređuje s ritmom strojeva (v. Maraković 1941: 28).<sup>10</sup> Sveukupno kretanje smisaono-verbalnih masa, kao i njihova recepcija, kreće se u pjesničkome tekstu s lijeva na desno i odozgo prema dolje: takvo je oblikovanje tekstova, kao i njihova recepcija, već nekoliko tisućljeća utvrđeno u zapadnome kulturno-civilizacijskome krugu.

Nametanje metričkih pravila jeziku često se s pravom doživljava kao nasilje nad „prirodnošću“ i

<sup>9</sup> Kravar razlikuje dvije skupine svojstava ritamske ustrojenosti ili „dvije forme stihovnog ritma“: 1) „iterativni tip ritmičkoga zbivanja“: 1 0 1 0 1 0 (ponavljanje jednoga signala, odnosno izmjena pojava danoga signala i praznina među njima); 2) „izmjenični oblik ritmičkoga događanja“: 1 2 1 2 1 2 itd., „izmjena dvaju signala“ (dugi i kratki slogovi kvantitativnoga stiha, naglašeni i nenaglašeni slogovi akcenatskoga stiha), no „i za dva signala takvih ritmičkih procesa vrijede uvjeti kao i za osamljeni signal iterativnoga ritma“ (?!). Ritam redaka „slijedi ideju iterativnoga ritma“, a ritam u retku „raspoređuje svoje signale po shemi izmjeničnoga ritma“ (Kravar 1988: 14). Vidjet ćemo međutim da ni niz 1 0 1 0 1 0... ni niz 1 2 1 2 1 2..., shvaćeni kao mehaničko ponavljanje signala, nije adekvatan prikaz naravi stihovnih ritmova; to su u najboljem slučaju tek *protoritmovi*.

<sup>10</sup> No ritam pjesme češće je usklađen s ritmom rada, o čemu svjedoči činjenica da su različiti poslovi (košnja, tkanje, žetva) bili praćeni pjesmom-pjevanjem (v. Maraković 1941: 38). Georgij Šengeli uspoređuje stihovni ritam s ritmom veslanja: proces teče od zaveslaja do zaveslaja, a u svakoj se dionici ponavljaju isti momenti: podizanje vesla koje ne zahtijeva gotovo nikakve snage i potezanje vesla kroz vodu, što traži priličnu snagu (Lotman 1970: 108).

„spontanošću“ običnoga, razgovornoga, proznoga jezika. To je svakako jedan od razloga zbog kojih se stihovni govor suprotstavlja proznomu. Jurij Lotman prenosi stav M. E. Saltykova-Ščedrina prema kojemu su svi pjesnici luđaci:

Molim vas, (...) zar nije ludilo satima mučiti glavu kako bi se živ, prirodan ljudski govor pod svaku cijenu utisnuo u ujednačene rimovane retke. To je kao kad bi netko odjednom odlučio hodati samo po razapetu užetu, i još k tomu na svakome koraku činio čučnjeve (*prisedaja*). (Lotman 2010: 195).<sup>11</sup>

No o naravi stihovnog jezika postoji, dakako, i drukčije mišljenje. Tako je za Lotmana upravo stihovni govor (poezija) *prvotni umjetnički govor*, nastao u suprotnosti s „običnom“ prozom, a *umjetnička* je *proza* nastala naknadno, i to na pozadini stiha i u opreci s njim. Drugim riječima, proza je umjetnički kompleksniji i zahtjevniji oblik stvaralaštva nego poezija, ma koliko formalno izgledala „jednostavnijom“ (Lotman 1970: 86–90).

Istog je mišljenja, prije Lotmana, bio Ljubomir Maraković koji je odnos poezije i proze promatrao s aspekta duhovnoga sazrijevanja mladih ljudi. Smatrao je, naime, da razvoj učeničkoga mišljenja i ukusa treba započeti razumijevanjem „vezanoga govora“ (stihova), a ne „nevezanoga govora“ (proze):

A s metodskog stajališta čini mi se, da je mnogo lakše početi sa stihovima, koji imaju određen oblik i odmjeran ritam, pa onda preći na prozu, koja traži daleko više razvijenog smisla za latentni ritam i strogo logički osnovano razvijanje misli. I osrednji petoškolac moći će složiti pravilan i dobar stih. U slučaju, da mu to ne uspije, lako mu je protumačiti, u čemu je pogreška. Ali kod razvijanja misli nevezanim govorom pokazuju zadaće čak i osmoškolaca, kako je teško naučiti pravilno pisati prozom, jer ta nevezana pravilnost i slobodna stega traži unutarnje sazrijevanje čovjeka. (Maraković 1941: V)

Uostalom, i Lotman kvalitativnu razliku poezije i proze povezuje s dječjim razumijevanjem: djeca poistovjećuju „lijepo“ i „uljepšano“ – gdje se „uljepšano“ odnosi na stihovni govor (Lotman 1970: 93–94).

## 2. SLOG

Svi jezici svijeta imaju slogove, a svi stihovni sustavi svijeta imaju slogove kao osnovu na kojoj oblikuju pjesme. Slog je, prema Mihailu Gasparovu,

<sup>11</sup> U nas je Zdenko Škreb uspoređivao prozu s običnim, normalnim hodom, a stihove s plesom (koji podrazumijeva vrtnju, poskakivanje, zastajanje, vraćanje). Shvaćanje stihova kao „organiziranoga nasilja nad materijalom“ imamo u Taranovskoga (2010: 13), a o „nasilju nad prirodnim poretkom stvari“ govorio je i Svetozar Petrović u vezi sa zapisivanjem – *utekstovljenjem* – djela (Petrović 2009: 469).

„osnovna jedinica sumjerljivosti (rus. *soizmerimosti*) stihova u svim jezicima“ (Gasparov 1987: 423). To znači da različita obilježja sloga – *intonacija* (izmjena visokih i niskih tonova), *kvantiteta* (razlikovanje dugih i kratkih slogova), *silina* (naglašenost – nenaglašenost) te *sâm broj slogova* uvjetuju različite vrste versifikacije, tj. načine organizacije glasovne supstancije stihovnog govora: *melodijsku versifikaciju*, *kvantitativnu (ili metričku)*, *akcenatsku (ili tonsku)* i *silabičku* (Gasparov 1987: 423; usp. i Simeon 1969: 430; Petrović 2009: 315–318). Kako je za uspostavljenje stihovnog ritma nužan ne samo određen broj slogova, nego i njihova nemonolitnost (ritamsku jedinicu tvore najmanje dva sloga različite kvalitete), među nabrojenim se versifikacijskim sustavima uspostavljaju različite kombinacije (koje, kako je rečeno, na ovaj ili onaj način uključuju slogovni element): melodijsko-silabička versifikacija, kvantitativno-silabička, a za neke je jezike, npr. za ruski te donekle i za hrvatski, najvažnija akcenatsko-silabička versifikacija, koja računa ne samo na određen broj slogova u stihu, nego i na urednost naglašenih i nenaglašenih slogova.

Kao što je rečeno, nije slog sam po sebi ritamska jedinica, nego on zajedno s drugim slogom čini minimalnu, to znači dvočlanu, ritamsku jedinicu – stopu. Pritom u silabičko-akcenatskome sustavu, koji uz *broj slogova* aktivira opoziciju *naglašeni slog – nenaglašeni slog*, imamo pet osnovnih stopa, od kojih su dvije dvosložne, a tri trosložne: trohej (˘ - -), jamb (- ˘), daktil (˘ - -), amfibrah (- ˘ -), anapest (- - ˘). Sve te stope imaju u ruskome svoje pandane u dvosložnim i trosložnim riječima, dok u hrvatskome standardu izostaju „jampske“ i „anapestne“ riječi (jer novoštokavština, na kojoj je standard izgrađen, u pravilu nema naglasaka na posljednjem slogu). Iz rečenoga proistječe da slog treba biti shvaćen kao tvarna osnova ne samo stihovno-pjesničkoga ritma, nego i ritamskih procesa u jeziku kao takvu. Protoritamska narav sloga očituje se dakle i u kontekstu „običnoga“ jezika jer se u samu slogu izmjenjuju sonorniji glasovi (samoglasnici, zvonačnici) s manje sonornima – zvučnim ili bezzvučnim suglasnicima (usp. Užarević 2022; Simeon 1969: 431).<sup>12</sup> Stihovni govor samo ističe i osvjetljuje ono što je kao potencija sadržano u jeziku kao duhovno-stvaralačkoj i komunikacijskoj ljudskoj moći. Stoga se za „prozu“ ljudske svakidašnje komunikacije može reći da je svojevrсна redukcija, pa i devijacija, u odnosu na punoću, prvotnost, sinkretičnost „pjesničkoga jezika“ (v. Užarević 2022).

Na korespondenciju jezične i metričke domene upućivao je i Roman Jakobson, s pravom tvrdeći da metrički i jezični elementi mogu biti poredani u paralelne opsegovne hijerarhije:

Stopa ( <i>Foot</i> )	Članak ( <i>Colon</i> )	Stih ( <i>Line</i> )
Slog ( <i>Syllable</i> )	Izgovorna cjelina ( <i>Word-unit</i> )	Smislaona skupina ( <i>Sense-group</i> ) <sup>13</sup>

Pritom se, kako Taranovski s engleskoga prevodi Jakobsona,

svaki metrički element gradi od celog broja odgovarajućih jezičkih elemenata: stopa sadrži određen broj slogova (uvek dva), članak – promenljivi broj akcenatskih celina i stih – izvestan broj smisaonih celina (obično tri). (Jakobson 1952: 56; Taranovski 2010: 77)

Osnovni kriterij kojim se ograničuje kako veličina (duljina) riječi, tako i veličina (duljina) stiha jest njihova perceptibilnost (prijemljivost). Najmanje riječi imaju jedan slog, a najdulje od 10 do 13 slogova;<sup>14</sup> veličina stihova kreće se od dvosložnih do trinaesteraca, petnaesteraca i šesnaesteraca (s rijetkim slučajevima kada slogova u stihu ima više od šesnaest). Pritom se podrazumijeva da se lakše percipiraju niže i srednje vrijednosti navedenih veličina. Za nas je u danom kontekstu važno istaknuti da je, kako se čini, sam broj slogova, shvaćen kao ritamsko konstitutivno načelo govornih oblika, važniji za stihove nego za riječi: jer upravo broj slogova definira stih kao stih (šesterac, osmerac, deseterac, jedanaesterac), dok se u slučaju riječi broj slogova pokazuje manje odredbenim (mada je i ondje bitan, jer u jeziku dominiraju dvosložnice, trosložnice i četverosložnice...).

Više od pet tisuća različitih slogova, koliko ih otprilike ima u hrvatskome jeziku, bez problema stvara stotinjak tisuća različitih riječi – koliko ih sadrže veliki jednojezični (objasnidbeni) rječnici standardnoga jezika. Štoviše, od pet tisuća slogova mogu se generirati milijuni riječi...<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Možemo uspostaviti i ovu analogiju: slog se suodnosi s morfemom (morfom), a stih (te osobito dvostih) s rečenicom. Dakle *slog : morf(em) = stih : rečenica*.

<sup>14</sup> Najdulje riječi sadrže 12 slogova (an.ti.in.sti.tu.ci.o.na.li.zi.ra.nost) ili čak njih 13 (an.ti.sa.mo.u.prav.no.so.ci.ja.li.sti.čki), a u padežima se dodaje još jedan slog. Dakako, to ne znači da se ne bi mogle konstruirati i riječi s još više slogova. No valja imati na umu da su u korpusu cijeloga jezika takve „megariječi“ iznimne, zapravo unikatne. Ispada da su u pravu oni koji tvrde da „dužina riječi teži da bude obrnuto proporcionalna njenoj čestoti upotrebe“ (Petrović 2009: 329).

<sup>15</sup> Matematičari računaju (hvala im na izračunu!) da se od 5.000 različitih slogova koji se kombiniraju svi sa svima, može dobiti: 5.000 jednosložnih riječi, 25 milijuna dvosložnih, 125 milijardi trosložnih, 625 bilijuna četverosložnih i 3.125 bilijardi petosložnih. No jeziku očito ne treba ni približno toliko riječi da bi proizveo sveobuhvatan i sverazumijevajući Tjutčevljevi stih: „Sve je u meni, i ja sam u svemu“... S druge pak strane može se postaviti ovo pitanje: što će postojećemu (realnomu) jeziku tolike trosložnice i četverosložnice ako samo s jednosložnicama i dvosložnicama može zadovoljiti, i znatno premašiti, sva značenja i sve oblike koji mu trebaju za sporazumijevanje (uključujući i znatnu dozu zalihosti)? Naime, svakodnevna, obična komunikacija ne zahtijeva više od dvije-tri tisuće različitih riječi, a jedan

<sup>12</sup> Fonolozi tvrde da djeca prije i lakše prepoznaju slog nego fonemski sastav riječi.

O latentnome ritmu slogova (protoritmu) može se govoriti zato što se u njima samima izmjenjuju samoglasnici sa suglasnicima, tj. sonorniji glasovi s manje sonornima, čujniji s manje čujnima. Dolazi do smjene napora i olakšanja, „što daje slušaocu utisak sloga“ (usp. Simeon 1969: 431). Vrlo je važno ne gubiti iz vida već isticanu činjenicu da je slog (slogovnost) osnovna sastavnica kako ritamskih jedinica (stopa), tako i riječi (fonetskih riječi, naglasnih cjelina). Uzajamno projiciranje (prožimanje) jezika i ritma pokazuje se kao fundamentalno pri utvrđivanju i definiranju stihovnoga ritma, jer se upravo se na poklapanju ili nepoklapanju granica riječi i granica ritamskih jedinica gradi kako ritam stiha, tako i opći dojam o „ritmu jezika“ (npr. dojam „trohejnosti“ odnosno „silaznosti“ hrvatskoga, srpskoga i drugih jezika zasnovanih na novoštokavštini).

### 3. RIJEČ

Kao jezična jedinica koja sadrži foneme, slogove, stope, a sve to uvezano s morfemima te leksičkim, gramatičkim i ekspresivnim značenjima, riječ se može i mora uzeti kao najvažnija strukturna jedinica poezije i stiha. Stih se ovdje pokazuje kao nastojanje da se „riječi različita značenja dovedu u maksimalno ekvivalentan položaj“ (Lotman 1964; 1970: 174). Vidjeli smo da se s motrišta oblikovanja stihovno-ritamskoga govora osnovnim, s jedne strane, pokazuje slogovna struktura riječi, a s druge – poklapanje odnosno nepoklapanje granice stopa (ritamskih jedinica u užem smislu) s krajevima fonetskih riječi (izgovornih cjelina, „besjeda“). Taranovski tako piše da se osmerac gradi gotovo isključivo od dvosložnih i četverosložnih naglasnih cjelina (fonetskih riječi), dok se jednosložne i trosložne cjeline izbjegavaju. To znači da „stih (...) u ritmičke svrhe stilizuje prirodni rečnik srpsko-hrvatskog jezika“ (Taranovski 2010: 48). Dodao bih samo, u skladu s prije rečenim, da stih pri „stiliziranju“ ne reducira, nego ekstrahira i intenzivira potencijale sadržane u jeziku (usp. Tynjanovljevi izraz „jedinstvo i zbijenost stihovnoga niza“ u knjizi *Problema stihotvornoga jazyka*, 1921).<sup>16</sup>

---

od najkompleksnijih tekstova svjetske književnosti – *Hebrejska Biblija* – ima, prema internetskim izvorima, 8.679 različitih riječi, od toga su 1.480 *hapax legomena*.

<sup>16</sup> Mada je lingvistima, kako to primjećuje Svetozar Petrović (2009: 315), stalo da versifikaciju deduciraju iz naravi (nacionalnoga) jezika, ne treba zaboraviti da jedan te isti jezik može u različitim fazama povijesti prihvaćati različite versifikacijske sustave. Tako je npr. rusko pjesništvo od 17. do 20. stoljeća prešlo put od silabičke preko silabičko-tonske do čisto akcenatske versifikacije. To pokazuje da su povijest stiha i povijest nacionalnoga jezika različite povijesti. Slažući se s Petrovićem da se „teorija stiha ne može (...) plodno zamisliti kao lingvistička disciplina“ (2009: 318), moram ipak primijetiti kako svi sustavi

Upravo imajući na umu suodnose stope i riječi, gotovo svi proučavatelji hrvatske i srpske versifikacije ističu, s obzirom na zakonitosti novoštokavske akcentuacije,<sup>17</sup> dominantnu ulogu troheja (i daktila), točnije – trohejske (i daktilske) inercije. Pritom primjećujemo da je raskorak između stopa i fonetskih riječi analogan raskoraku između stiha i rečenice (poznat pod nazivom *enjambement* ili *opkorachenje*); moguće je dakle postaviti ovu analogiju: *stopa : riječ = stih : rečenica*.

Riječi s većim brojem slogova samom svojom masom (veličinom) nedvojbeno utječu na usporavanje tempa u pjesmi, a u tome je aktivna i njihova morfemska struktura koja usto može upućivati na specifična značenja (kao što je to npr. slučaj s imenicama na *-ost*, *-ina*, glagolskim imenicama i dr.).

Tonska versifikacija u cijelosti se gradi na riječima kao naglasnim cjelinama (fonetskim riječima, „besjedama“). Naglasak tu igra ključnu metričku ulogu – on organizira stihovni ritam (akcentne metre) na osnovi iste ili izjednačene količine naglasaka, dok broj nenaglašenih slogova između dvaju naglašenih, kao i ukupan broj nenaglašenih slogova u stihovnome retku, može biti arbitraran.

### 4. RITAM

Shvaćen kao vremenska struktura, ritam omogućuje da se vrijeme razglobi u određene porcije, on stvara neku vrstu apstraktnoga vremenskoga okvira u koji se smješta govorna tvar – glasovi, slogovi, riječi, rečenice. S toga se motrišta ritam, i to ne samo stihovni, pokazuje kao prvotno (elementarno) sredstvo sređivanja jezične građe.

Pojam stihovnoga ritma čine ove karakteristike: ponavljanje, regularnost (uređenost ponavljanja), višekomponentnost (nemonolitnost) ponovljivih jedinica, kvalitativna razlika sastavnica od kojih su jedinice načinjene, perceptibilnost jedinica. Odatle slijedi definicija koju sam već bio naveo na početku:

---

versifikacije – kakvi god oni bili – ne mogu a da se ne grade na mogućnostima koje im pruža sam jezik: stiha bez jezika nema. Druga je pak stvar što lingvistički zor, u pravilu, niti promatra (traži) niti vidi specifično umjetničku (književnu) narav jezične umjetnine... Petrović je u tome smislu svojedobno upozoravao na „lingvističku invaziju u studiju književnosti“ (Petrović 1972: 67–74). Kad je dakle riječ o odnosu književnosti i jezika, ovdje mogu predložiti pomirljivu formulu: jezik je *širi* od književnosti, a (li) književnost je *viša* od jezika.

<sup>17</sup> Nepostojanje naglasaka na posljednjem slogu, samo silazni naglasci na jednosložnicama (tj. dva od četiri moguća), samo uzlazni naglasci na središnjim slogovima (dva od četiri moguća), a sva četiri naglasaka samo na prvome slogu višesložnica. Takva situacija komplicira izgradnju jampskih stihova u versifikacijskim sustavima oslonjenima na novoštokavštinu (o čemu će još biti govora). No kad je o hrvatskome jeziku riječ, valja imati na umu da kajkavština, čakavština i staroštokavština u načelu nemaju problema s jambom, jer u njima, kao i u ruskome, naglasak može padati na sve slogove u riječi, pa i na posljednji.

ritam u stihu jest regularno (periodično) ponavljanje strukturno sumjerljivih (ekvivalentnih), perceptibilnih, nemonolitnih jedinica, tj. jedinica složenih od kvalitativno različitih sastavnica (npr. dugih i kratkih ili naglašenih i nenaglašenih slogova, odnosno „jaki“ i „slabi“ mjesta). Perceptibilnost pretpostavlja ograničenu kompleksnost i ograničen opseg stihovnih oblika; ona, u skladu sa *Shemom 1*, određuje stihovne fenomene na svim razinama – od sloga, stope, polustiha, stiha i rime do strofe i pjesme u cjelini. Uzet sam po sebi, ritam nema unutarnjih ograničenja – može teći u beskraj (kao što to i biva u slučaju bioloških i kozmičkih ritmova). Stihovni je pak ritam uvijek u funkciji stvaranja *oblika* koji treba shvatiti kao prostorno, vremenski i smisaono ograničenu (konačnu) strukturu. Stoga je, ponovimo, u pravu Lotman kada kaže da je stih u odnosu na ritam apriorna kategorija, tj. kategorija koja logički i funkcijski prethodi ritmu, određuje mu mjeru i smisao. Ritam, shvaćen kao ponavljanje, može dati dva vrijednosno suprotna rezultata, baš kao i ponavljanje jedne te iste riječi. On s jedne strane može upućivati na važnost ponavljanoga elementa (riječi), a s druge, ako je ponavljanje neograničeno i nefunkcionalno, može taj element (riječ) učiniti besmislenim (usp. Lotman 1970: 134). Drugim riječima, ritam može biti izraz loše beskonačnosti, odnosno beskrajnoga ponavljanja-nizanja istoga, a može funkcionirati kao učinkovito sredstvo osmišljavanja neke svrhe, odnosno uspostavljanja neke cjeline. Mada su ponavljanja, općenito govoreći, neizbježna posljedica ograničena broja jezičnih elemenata (u našem slučaju glasova, slogova, morfema), ona, kao što smo vidjeli na primjeru slogova, nisu nikakva prepreka ni svakodnevnoj komunikaciji ni jezičnomu stvaralaštvu. Naprotiv, ponavljanja dobivaju u poeziji osobito konstruktivno značenje. Za Branka Vuletića ona su „osnovni pjesnički postupak“ i „shema identiteta“, a vrše najrazličitije funkcije – od intenziviranja, povezivanja (stvaranja unutarnje motiviranosti glasova i riječi), izgradnje sinonimskih nizova do zrcaljenja, nabiranja, otkrivanja „pjesničke etimologije“ (Vuletić 1999: 32, 36, 88, 123, 126 i dr.).

Isto tako, važno je još jednom podsjetiti da sumjerljivost (ekvivalentnost) ritamskih jedinica ima u stihu pozicijsku (položajnu) narav koja se očituje u vertikalnu strukturiranju stihovnoga govora. No oblikujući se u dvjema prostornim dimenzijama (horizontali i vertikali), stihovi nipošto ne zatamljuju svoju vremensku narav koja ih dubinski povezuje s izrazito vremenskom umjetnošću – glazbom. U tome pogledu, vidjet ćemo, može se govoriti o „orkestralnoj“ naravi stihovnih struktura.

Slog jest najmanji sastavni dio stiha, ali on je stihu zapravo protoritamska a ne ritamska jedinica (mada u sebi, kao što smo vidjeli, sadrži kvalitativnu strukturno-glasovnu razliku: samoglasnik – suglasnik, silabem – asilabem). Da bi funkcionirao kao

stihovno-ritamska jedinica, slog se mora udvostručiti ili umnožiti, tj. pretvoriti se u stopu i/ili riječ. Bio je dakle u pravu Ljubomir Maraković kada je u svojem „nauku o stihu i o slogu [stilu]“ tvrdio da

jedan slog ne čini ritam, jer kod toga nema nikakve izmjene. Najmanja ritamska jedinica jesu dva sloga; ali oni ne smiju biti dinamički jednaki, jer i opet ne bi bio izmjene. Čak i kad u govoru ponavljamo jedan te isti slog, nije dinamika jednaka. Kod niječnog povika npr.: Ne, ne! – uvijek je jedan slog jače naglašen od drugoga. (Maraković 1941: 29; v. i Simeon 1969: 431)

Kao što je minimalna mjera stihovnosti zapravo dvostih (jer bez drugoga stiha ne možemo znati je li prvi stih proza ili je stvarno stih), tako su dva sloga različite kvalitete minimalna mjera ritma – stopa, a tek dvije stope uspostavljaju sâm ritam... Pridružimo li višekomponentnim (kompleksnim) ritamskim jedinicama i obvezatnu pauzu (kojom se jedna jedinica dijeli od druge), ispada da je minimalna jedinica stihovnoga ritma trodijelna: jaki slog, slabi slog, pauza. Dok prva dva elementa – jaki slog i slabi slog – mogu mijenjati položaj odnosno redosljed, pauza uvijek dolazi na kraju ritamske jedinice kao „predah“ te zapravo pripada prethodnoj jedinici koliko i sljedećoj.

Vertikalna suodnos stihova pretpostavlja njihovu unutarnju uredenost (rašćlanjenost), to jest određen broj i raspored metara ili razmjera (usp. rus. *razmer*) unutar stiha. Po njima onda pojedini stihovi dobivaju nazive: jampski pentametar, četverostopni jamb, petostopni trohej, daktilski heksametar...

Evo pregleda glasovnih (zvukovnih) fenomena s motrišta njihove ritamske (ne)uređenosti – od tišine (šutnje) kao pred-ritamskoga odnosno ne-ritamskoga fenomena do maksimalne uredenosti stopa u silabičko-tonskoj versifikaciji. Dakle, neke zone u polju zvukovnosti spadaju u *ne-ritam* (označeno pod rednim brojevima 1 i 2), neke se mogu označiti kao *protoritam* ili *još-ne-ritam* (redni brojevi 3 i 4; njima bi se mogle dodati još poneke kombinacije, npr. „stope“ sastavljene od samih pirihija ili spondeja), a samo posljednje slučajeve označujemo kao *prave ritamske jedinice* (5-9).

Ne-ritam:

1) (šutnja, tišina, praznina)

2) \_\_\_\_\_ kontinuiran zvuk

Protoritam (još-ne-ritam):

3) - | - | - | isprekidan zvuk, mehaničko ponavljanje jednoga signala (sloga) u jednakim razmacima:  
ta | ta | ta | ta |

4) ´ | - | ´ | - | mehaničko smjenjivanje jakih i slabih signala (naglašenih i nenaglašenih slogova):  
tá | ta | tá | ta |

Ritam:

5) ´ - | ´ - | ´ - | ´ - | trohej (dvosložna stopa s prvim naglašenim – jakim – slogom):  
táta | táta | táta | táta |

- 6) - ´ | - ´ | - ´ | - ´ | jamb (dvosložna stopa s drugim naglašenim – jakim – slogom):  
 tatá | tatá | tatá | tatá |
- 7) ´ - - | ´ - - | ´ - - | ´ - - | daktil (trosložna stopa s prvim naglašenim – jakim – slogom):  
 tátata | tátata | tátata | tátata |
- 8) - ´ - | - ´ - | - ´ - | - ´ - | amfibrah (trosložna stopa s drugim naglašenim – jakim – slogom):  
 tatáta | tatáta | tatáta | tatáta |
- 9) - - ´ | - - ´ | - - ´ | - - ´ | anapest (trosložna stopa s trećim naglašenim – jakim – slogom):  
 tatatá | tatatá | tatatá | tatatá |

Želimo li pak dati uvid u stupnjeve ritamske uređenosti književnih struktura od maksimalne uređenosti (silabičko-akcenatski stih) do minimalne (proza), možemo predložiti ovaj redosljed: pravilna silabotonika (intervali među iktusima imaju stalan opseg – jedan ili dva sloga), logaedi (intervali među iktusima imaju različit opseg ali stalan raspored), bijeli stih (nerimovani stih u silabičkome ili silabičko-akcenatskome versifikacijskom sustavu), dijelni stih (različit broj slogova među iktusima, arbitraran redosljed), akcentni stih (čista tonika – promjenljiva količina slogova među određenim brojem iktusa), slobodni stih (nema metra ni rime, a stihovi se izdvajaju grafički), pjesma u prozi, ritmička proza, proza.

## 5. STIH

Stih je tijelo pjesme, njezin tvarni lik. Svetozar Petrović u tome smislu kaže kako je

metrička (...) funkcija stiha da pjesmu organizira kao ritamski koherentnu cjelinu; to je osnovna, prava funkcija stiha kao stiha; to je ona funkcija stiha po kojoj se on prirodno određuje kao predmet nauke o stihu, metrike. (Petrović 2009: 476)

Trivijalna istina da je u pjesmi nemoguće odijeliti formu od sadržaja tjera nas da proučavanje stihovne protege pjesama shvatimo maksimalno ozbiljno.

Vrijedi još jednom svratiti pozornost na svojevrstu matematičnost i geometričnost stihovnoga jezika. Načelo ponavljanja, ekvivalentnost dionica, njihovi prostorni (pozicijski) odnosi, geometrijske odlike stihovnoga prostora (simetrija, asimetrija, zrcaljenje) – sve to ne samo da omogućuje, nego i potiče zanimljive matematičko-statističke operacije: prebrojavanje, otkrivanje statističkih odnosa i pravilnosti, stvaranje matematičkih stihovnih modela. No treba imati na pameti da su analize toga tipa, baš kao i cjelokupna znanost o književnosti, uvijek samo sredstvo efikasnijega razumijevanja svijeta konkretnoga umjetničkoga djela (pjesme), koje Lotman određuje kao „konačan model beskonačnoga svijeta“.

Kada govorimo o matematičko-geometrijskome značaju stihovnih struktura, spomenimo da je južno-

slavenski epski deseterac gotovo idealan primjer zlatnoga reza (4 : 6 : 10), gdje 6 podijeljeno s 4 daje 1,5 (što je blizu vrijednosti zlatnoga reza), a 10 podijeljeno sa šest daje 1,6 (što u cijelosti odgovara zlatnomu rezu). Tako se deseterac uklapa u „zlatne“ omjere koji su česti ne samo u slikarstvu i arhitekturi, nego i u prirodi. Kao što je poznato, u zlatnome rezu dužina je podijeljena na dva nejednaka dijela, i to tako da se cijela dužina odnosi prema većemu dijelu kao veći dio prema manjemu. U praksi se ti odnosi izražavaju omjerima:  $5/3 = 1,6$ ;  $8/5 = 1,6$ ;  $13/8 = 1,6$  itd. (Fibonaccijev niz). S versifikacijskoga motrišta to znači da bi u osmercu idealna cezura bila iza trećega odnosno petoga sloga (takvu situaciju i imamo u asimetričnome osmercu: 3 + 5 ili 5 + 3), a u trinaestercu iza petoga sloga (5 + 8). Kriterije zlatnoga reza u dobroj mjeri ispunjava i sonet:  $14/8 = 1,7$ , odnosno  $8/6 = 1,3$  (usp. Petrović 2009: 372). A Kiril Taranovski za slogovne odnose u asimetričnome osmercu i desetercu daje ovu formulu: „Ako je broj slogova u nesimetričnom stihu n, broj slogova u članku je  $1/2 n \pm 1$ , tj. 5 i 3 za osmerac, a 4 i 6 za deseterac [to jest:  $8/2 \pm 1 = 5$  ili  $3$ ,  $10/2 \pm 1 = 6$  ili  $4$ ]“ (Taranovski 2010: 78).

Između stihovnoga govora i glazbe postoje mnoge poveznice. Sam govor, kao uređena zvukovna odnosno glasovna stvarnost, može biti shvaćen kao svojevrstna glazba: glasovi odgovaraju tonovima (s odlikama kao što su visina, duljina, redosljed), a slova notama; mora (grč. *chrónos prôtos* „prvotno vrijeme“) jest doba; arza je teza, a teza – arza (ti termini imaju suprotna značenja u metrici i glazbi); stopa je analogna taktu; a tu su još metri, fraze i dr. No najvažnija poveznica glazbe i stihovnoga govora jest njihova vremenska osnova (*vremenskost*). U razumijevanju te veze može nam pomoći Ćezenštejnova koncepcija vertikalne montaže, odnosno filmskoga povezivanja vizualnog i zvukovnog niza. Uspoređujući postupak vertikalne montaže u filmu s orkestralnom partitutom u glazbi, Ćezenštejn piše:

Koliko ima notnih linija, i svaka je namijenjena partiji određenoga instrumenta. Svaka se partija razvija u progresivnome kretanju po horizontali. Ali tu ništa manje nije važan i odlučan drugi činitelj – vertikala: međusobna glazbena povezanost elemenata orkestra u svakoj danoj jedinici vremena. Tako se progresivnim kretanjem *vertikale*, koja prožima čitav orkestar i premješta se horizontalno, ostvaruje složeno, harmonično glazbeno kretanje orkestra u cjelini. (Ćezenštejn 1964: 192)

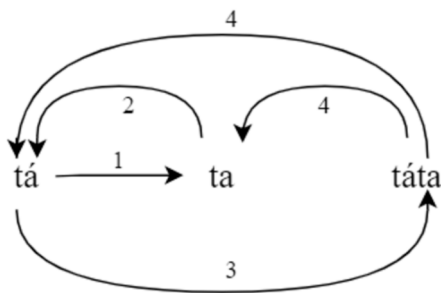
Čini se kako i za stihovni zapis pjesme možemo reći da slični orkestralnoj partituri. Dakako, analogija nije potpuna jer stihovi nisu zasebni instrumenti, i ne „svira“ svaki stih svoju zasebnu melodiju, ali svi su stihovi fonetski (glasovno) i semantički različiti, tj. posjeduju relativnu samostalnost (zato kažemo: „prvi stih“, „drugi stih“, „treći stih“, „završni stih“). Za razliku od orkestra u kojem svaka instrumentalna partija kreće i završava istodobno sa svima ostalima



(na djelu je simultanimizam događanja po vertikali), u pjesmi se, kako pokazuje naša *Shema 1*, smisaono i ritamsko kretanje logički i vremenski vrši najprije horizontalno (s lijeva na desno), da bi se onda, već od drugoga stiha, aktiviralo i vertikalno kretanje. Vidimo pritom da vertikalno kretanje, kao drugotno, ne potire ono horizontalno (prvotno), nego, služeći se mehanizmima vraćanja, pamćenja i sintetiziranja prijednoga puta, uvodi u stihovnu strukturu novo, drugotno, ali sada partiturno-orkestralno kretanje po horizontali: prvi slogovi svih stihova kreću se prema drugim slogovima svih stihova, a ovi prema trećima... – i tako do završnih slogova svih stihova. No ponovimo: simultanstost vertikalnih događaja u pjesmi, za razliku od orkestralne glazbe, naknadna je, ona cijelo vrijeme, od početka do kraja, čuva svoju jezičnost – jezični način komponiranja dionica, odnosno jezičnu sintaksu. Upravo ta *jezičnost* povezuje stihovnu organizaciju pjesme s *više-glasnim pjevanjem* – možda i više nego s orkestralnom partiturnom (Bahtin je, govoreći o monologizmu lirске pjesme i polifoniji romana, previđao ili, u svakome slučaju, zanemarivao tu inherentnu orkestralno-polifonijsku narav stihovnoga govora).

U jezgri gore naznačenih kompleksnih procesa leži mehanizam konstituiranja ritamsko-stihovnih jedinstava prikazan na *Shemi 2*. Tako npr. elementarno ritamsko jedinstvo – stopa – nastaje na horizontalnoj osi u četiri koraka. U prvome koraku jaki (naglašeni) slog (signal) *tá* dolazi do slaboga (nenaglašenoga) sloga (signala) *ta*; u drugome se nenaglašeni slog (*ta*) „vraća“ naglašenomu (*tá*) kako bi u trećem koraku uspostavio vezu *táta*. Legitimiranje uspostavljene veze vrši se završnim – četvrtim – korakom kojim nova cjelina (*táta*), vraćajući se na početak, konačno utvrđuje svoje jedinstvo u razlici (*tá + ta*).

Od stopa se po istoj proceduri formiraju nova, veća jedinstva – polustihovi i stihovi (usp. sa *Shemom 1*, gdje su neparni slogovi označeni vertikalnom crticom iznad njih). Isti mehanizam vrijedi i za događaje na vertikalnoj osi. Tu je paradigmatično uspostavljanje rime s njezinim trima osnovnim funkcijama: glasovno-metričkim povezivanjem rije-



*Shema 2.* Mehanizam formiranja ritamske jedinice (stope)

či, kompozicijskim „upletanjem“ stihova i širenjem semantičkih asocijacija (usp. Užarević 1991: 63, 71, 80). No *Shemu 2* možemo uzeti i kao univerzalan prikaz povratno-titrajnih procedura s pomoću kojih ljudska svijest formira („svija“) cjelovite predodžbe (percepcije) o različitim stvarnosnim fenomenima.

## 6. PRIJEVODNI STIH

Tema *prijevodni stih* zaslužuje zasebnu raspravu. O toj su temi relevantno pisali Svetozar Petrović, Ivan Slamnig, Mirko Tomasović, Zoran Kravar i drugi. Ovdje mogu reći, ne ulazeći u detalje, da je prevođenje poezije s grčkoga, latinskoga, a još više s talijanskoga, njemačkoga, francuskoga, engleskoga, ruskoga, omogućilo *materinskomu* jeziku (hrvatskomu) i *domaćoj* književnosti (hrvatskoj) da otkriju nepoznate ili zatamljene vlastite potencijale, da prošire repertoar stihovnih oblika, da se – na koncu konca – otvore prema Drugomu. Ipak bih se složio s onima koji smatraju da je prijevodna književnost, upravo s obzirom na jezik i kulturnu sredinu u kojima se ostvaruje i u kojima vrši određene kulturno-umjetničke zadaće, u prvome redu dio *domaće* književnosti i kulture, a tek onda težnja za uspostavljanjem veza s drugima i drukčijima, *tuđima*...<sup>18</sup> To su zapravo dvije različite, mada usko povezane funkcije: želja za uspostavljanjem komunikacije s Drugim, i inkorporiranje Drugoga u vlastitu kulturnu sredinu.

Za hrvatsko pjesništvo obično se tvrdi da se oslanja na silabičku versifikaciju (narodni stihovi) ili pak na silabičko-akcenatsku versifikaciju („umjetno“, autorsko pjesništvo). No postojanje dugih i kratkih slogova u našem naglasnome sustavu omogućuje da se – barem eksperimentalno – „u mjerilu originala“, tj. kvantitativnim stihovima, pokušaju prevesti starogrčki pjesnički tekstovi. Tako je Bulcsú László, koji se kasnih pedesetih godina 20. stoljeća zajedno sa Svetozarom Petrovićem bavio pitanjima strojnoga prevođenja, za stoti broj *Književne smotre* kvantitativnim stihovima preveo početak prvoga pjevanja Homerove *Ilijade*. U uvodnoj napomeni – „Uz priepjev“ – prevoditelj objašnjava:

Kada bismo sl'ogove i u nās na jědre [duge] 'i štüre [kratke] dielili, te knj'izėvne 'duljine nj'egovali, Iliad'a bi mogla glāšiti i ovak'o:

<sup>18</sup> Opće je mjesto da su suvremeni europski jezici preuzeli iz grčkoga i latinskoga versološke termine, ali su im dali druga značenja – u skladu s promjenom kvantitativnoga versifikacijskoga sustava u silabičko-akcenatski. Tako su funkciju dugih („jakih“) slogova preuzeli naglašeni, a kratkih („slabih“) – nenaglašeni. Promjeni su onda prilagođeni i drugi termini: arza i teza, sama stopa (koja sada upućuje na spoj naglašenoga i nenaglašenoga sloga), metar, mora...

Srđnju mi | 'djēvo pj'evāj || \*akhilleja | \*pēleju 'sina  
 zlosrjetnū | što 'nanie || \*akhājim | množtvo n'evōljā  
 mnōž hrābrīh | dūš'ā || vitezōv'ā | nizvrže k \*'hādu  
 prjesnāznīh | tere nīj | 'učinī || da budū ps'ima grābež  
 i strv'inārima gostba || te sē v'olja | vīšila \*z'evsu  
 odkak'o se | sprvinē || zav'adīvši se | razstali bjāhu  
 \*atreju sīn || vitezōv'ā krāj || i junāk \*akhill'ej

U tome je sr'očku brōj jedrīn'ā [dugih slogova]  
 obstojan, 'a brōj nagl'asākā neobstojan, dočīm je u  
 nagl'asnōme ozb'īljku brōj naglasākā jednol'ik, 'a brōj  
 jedrīn'ā raznoli'k. Pri upj'esmitbi jedno obilježje b'udē  
 vėžāno, a drugō 'slobodno. (László 1996: 167–168)

Kad je riječ o ulozī duljina u ritamskome  
 strukturiranju stihova, možemo podsjetiti na važnost  
 kvantitativne klauzule u epskome desetercu, o čemu  
 su pisali mnogi stiholozi – od Jakobsona i  
 Taranovskoga do Petrovića i drugih. Svakako bi  
 vrijedilo svestranije i dublje istražiti ritamsku ulogu  
 duljina, ne samo u novoštokavskome pjesništvu  
 južnoslavenskih naroda odnosno jezika, nego i u  
 dijalektima u kojima su duljine još aktivnije nego u  
 književnome (standardnome) jeziku.

## 7. PROBLEM JAMBA

Osobito mjesto u povijesti hrvatske i srpske  
 versifikacije pripada uvođenju jamba u drugoj  
 polovici 19. stoljeća – najprije kao prijevodnoga, a  
 zatim i kao udomaćenoga stiha (v. Petrović 2009:  
 433). Jamb se pritom, kao što smo već vidjeli,  
 susretao s važnim ograničenjima povezanim s  
 novoštokavskim naglasnim sustavom. Govoreći o  
 narodnome desetercu i njegovoj trohejnosti,  
 Taranovski uočava da

parni slogovi deseterca izbjegavaju akcente, a neparni  
 slogovi teže ka naglašenosti; svaki parni slog je ređe  
 naglašen negoli idući neparni; u svemu oko 75% od  
 svih akcenata pada na neparne slogove: oni, dakle,  
 funkcionišu kao jako vreme stiha; prema tome, stih  
 pokazuje izrazitu trohejsku tendenciju i u pogledu  
 rasporeda akcenata i u pogledu rasporeda granica  
 između akc. celinā. (Taranovski 2010: 65)<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Prilično je jasna „trohejnost“ odnosno „antijampskost“  
 književnih jezika koji su za osnovicu uzeli novoštokavštinu. Prije  
 je rečeno da osnovni razlog leži u tome što novoštokavština u  
 pravilu nema naglasaka na kraju riječi, nego se oni pomiču od  
 kraja prema sredini, a od sredine prema početku fonetske riječi.  
 Već se tu, dakle, očituje opća tendencija jezika prema *silaznosti*.  
 Drugi važan razlog trohejske odnosno antijampske naravi  
 književnih (standardnih) jezika zasnovanih na novoštokavštini  
 jest činjenica da u korpusu tih jezika ima zanemarivo malo  
 jednosložnih riječi, tj. onih koje mogu kompenzirati potrebu  
 jampskoga stiha za naglascima na parnim slogovima, osobito na  
 posljednjem – „najačnem“. Te mogućnosti još su manje uzme li se  
 u obzir činjenica da se npr. jednosložne imenice i pridjevi u  
 deklinaciji i komparaciji većinom pojavljuju kao dvosložnice i  
 trosložnice pa naglasci obično padaju na prvi (neparni) slog. Usto  
 cijele skupine riječi, čak i vrste, već u startu imaju više od  
 jednoga sloga (glagoli, imenice ženskoga roda na -a, imenice

Ovdje bih se zadržao na često tematiziranoj  
 usporedbi jampskoga jedanaesterca i narodnoga  
 (epskoga) deseterca. Gotovo jednak broj slogova  
 (deset prema jedanaest), približno jednako mjesto  
 cezure (iz četvrtoga sloga u slučaju deseterca, iza  
 petoga sloga u slučaju jampskoga jedanaesterca)  
 može sugerirati stav da se od trohejskoga deseterca  
 lako dobije jampski jedanaesterac doda li se na  
 početku deseterca nenaglašen odnosno metrički slab  
 slog-uzmah (anakruza, auftakt).

Stječe se dojam da je Slamnig, uspoređujući ta  
 dva stiha, podcijenio razliku među njima (mada su i  
 drugi prije njega smatrali da je novoštokavski jamb  
 zapravo „trohej s anakruzom“). U *Hrvatskoj versifi-*  
*kaciji* nailazimo na ove retke:

Tako jampskom pentamtru odgovara akcenatski  
 deseterac kojemu je na početku dodan slog (uzmah).  
 Premda cezura obično stoji tako da joj slijedi šeste-  
 rački članak, baš kao i u narodnom stihu, ovaj mali  
 zahvat [?!] oduzima stihu prizvuk narodnoga, pa se  
 takav jedanaesterac (5 + 6) metametrički odvaja od  
 deseterca (4 + 6). (Slamnig 1981: 78)

Naime, teško je prihvatiti postavku da jamp-  
 skom pentamtru *odgovara* deseterac s uzmahom  
 (anakruzom, auftaktom). Istina je, čini se, na  
 suprotnoj strani. Zašto? S jedne strane, nema ni-  
 kakve dvojbe da su rečena dva stiha metametrički ne  
 samo odvojena (različita), nego i suprotstavljena.  
 Unutar hrvatske novoštokavske književne kulture (a  
 tako je i drugim novoštokavskim sredinama) jamp-  
 ski su stihovi, kao prvo, isključivo „umjetni“, tj. plod  
 su autorskoga, individualnoga pjesništva (i poetike),  
 a nikada nisu plod usmeno-narodnoga stvaralaštva.  
 Drugo, jampski stihovi u nas su relativno nova  
 pojava (šira im uporaba kreće od druge polovice 19.  
 stoljeća) i treće – pojavili su se pod tlakom vanjskih  
 „utjecaja“, ponajviše u prevođenju stihova s talijan-  
 skoga, njemačkoga, ruskoga, engleskoga. Specifičan  
 metametrički položaj jamba u hrvatskome pjesništvu  
 najbolje se vidi usporedi li se npr. status četve-  
 rostopnoga jamba u nas sa statusom četverostopnoga  
 jamba u ruskoj književnosti. Od Mihaila Lomono-  
 sova (preciznije – od 1739. godine kad je nastala  
 „Oda u povodu osvajanja Hoćima“) sve do današnjih  
 dana četverostopni jamb je dominantan, najpopu-  
 larniji stih ruskoga pjesništva. Prevođenje pak četve-  
 rostopnoga jamba, kojim je napisan Puškinov  
*Evgenij Onegin*, našim epskim desetercem (Ivan

srednjega roda, dugi pridjevi), što znači da je njihova  
 „antijampskost“ zadana njihovom morfološkom strukturom.  
 Tako npr. svi trosložni glagoli imaju naglasak na prvome slogu, a  
 četverosložni – podjednako na prvome i drugome. U kreiranju  
 jampskih stihova, osobito kad je riječ o početnim slogovima,  
 mogu pomoći trosložnice s naglaskom na drugome (parnome)  
 slogu – „amfibrasi“ tipa *plamičak, siréna, poljāna, dolina, crvéna*.  
 No, s obzirom na to da na središnje slogove mogu padati samo  
 uzlazni naglasci, tj. dva od četiri, jasno je da je i korpus riječi s  
 takvom naglasnom strukturom prilično ograničen.

Trnski) danas se doživljava kao svojevrsna stihovno-prevoditeljska parodija, možda čak kao prijevodna karikatura. Nije stoga čudno da se između jamba (autorskoga stvaralaštva) i troheja (anonimnoga usmenoga stvaralaštva) stvara „neprijateljski“, antagonistički odnos kako u našoj književnoj tradiciji, tako i u ruskoj. Jampski stih svjesno krši načela narodnoga stiha, npr. prakticiranjem opkoračenja (Petrović 2009: 447).

S druge strane, ne manje važna, bitna razlika između epskoga deseterca i jampskoga jedanaesterca očituje se i na *metričkoj razini* (a ne samo i ne toliko na *metametričkoj*). Bit te razlike jest načelna suprotstavljenost *silaznosti (trohej)* i *uzlaznosti (jamb)*. Slamnigov izraz „mali zahvat“ kao da u obzir uzima samo početni slog (koji je tobože dostatan da se trohej pretvori u jamb), tj. kao da zanemaruje jampsku bit cjelokupne strukture jedanaesterca... Zna se, a i Slamnig je toga bio svjestan, da je jamb, iz razloga o kojima je već bilo riječi, načelno („organski“) suprotstavljen novoštokavštini, dok joj je trohej načelno („organski“) blizak. Analiza Prpićeva i Slamnigova prijevoda *Evgenija Onegina* (gdje je dosljedno prenesen jampski aspekt originala), a isto tako analiza Kovačičeve *Jame*, pokazuje osnovno obilježje hrvatskoga jamba: nepodudarnost (u velikome postotku) granica jampskih stopa i granica fonetskih riječi. Drukčije rečeno, percepciju (osjet) ritamskih jedinica potiskuje ovdje percepcija leksičkih jedinica, što znači da je jamb potisnut u dubinu pjesničke strukture i da semantika natkriljuje metriku. Usp. stih iz *Jame* Ivana Gorana Kovačiča: *I ćútio sam, | kŕvāvo mi | lice* u kojoj se ni jedna od triju izgovornih (naglasnih) cjelina ne poklapa sa zadanim granicama jamba: - - | - - | - - | - - | - - | - . Istu stvar uočava i Taranovski govoreći o „srpsko-hrvatskome jambu“:

Granice između akcenatskih celina [fonetskih riječi] u srpskohrvatskom jampskom stihu po pravilu padaju ispred iktusa; dakle, ne podvlače jampsko fraziranje, nego ga, naprotiv, razbijaju. (Taranovski 2010: 52)

Dakako, za trohejsku inerciju epskoga deseterca vrijedi sve suprotno...

## 8. METAMETRIČKE FUNKCIJE STIHA

Vidjeli smo u razmatranju o jambu i prevodenju da stihovi imaju ne samo metričku, nego i metametričku (nad-metričku) protegu. Petrovićeva terminologijska inovacija – *metametričke funkcije stiha* – označuje važan i zanimljiv fenomen: stih nije samo metrička stvarnost, što mu je osnovno obilježje, nego ima svoje mjesto i na planu poetike i u tradiciji (Petrović 2009: 486). Drukčije rečeno, Petrovićeva „metametrička označenost oblika“ upućuje na „razmjerno samostalno a specifično značenje koje je oblik stekao u tradiciji“, to je „prisjećanje koje oblik

upotrebom u tradiciji veže za neku pozadinu, temu, građu, osjećanje, stil ili žanr“ (Petrović 2009: 451). Pritom se, drži Petrović, metametričko može shvatiti ne samo kao nad-metričko, nego i kao pod-metričko – u smislu da ima „značenje prije svake posebne upotrebe u pjesništvu“ (2009: 345).

Metametričke odlike stiha Petrović zorno pokazuje na primjeru epskoga deseterca (4 + 6). To je „metametrički neoznačen glavni duži stih“, a „kao stih označen [je] kao nacionalan (prema stranom), folkloran (prema urbanom), epski (prema lirskom)“ (Petrović 2009: 453). U tome su duhu i tvrdnje da je trohejski deseterac nepogodan za dramu (Petrović 2009: 447), da se dulji stihovi susreću u duljim (epskim i epsko-lirskim) pjesmama, a kraći simetrični stihovi u kraćim (lirskim) pjesmama (Petrović 2009: 453-454; usp. i Taranovski 2010: 72). Poznato je da je Nikolaj Nekrasov intenziviranom uporabom trosložnih stopa proizveo u svojoj lirici (i u ruskoj lirici općenito) učinak „prozaizacije stiha“ (što je jedna od razlika njegovoga „realističkoga“ stiha u odnosu na melodičan „romantički“ stih njegovih prethodnika)... U krug „metametrike“ može se (i treba) uključiti psihopoetički moment u skladu s kojim su dvosložne stope i kraći stihovi, i prije svojega konkretnoga utjelovljenja u tekstu, pogodniji za izražavanje veselja, uzbuđenja, užurbanosti, a dulji za izražavanje usporenosti, umirenosti, veličanstvenosti...

I drugi su versolozi, uz Petrovića, uzimali u obzir metametričke protege stihova. Tako je Mihail Gasparov pisao o slučajevima kada stih „ne govori ono što bi htio pjesnik, nego što hoće on sam [sam stih]“, tj. kad je na djelu „semantička aura stihotvornoga metra“ (Gasparov 2000: 333). A u svojim studijama o povijesti hrvatskoga stiha Zoran Kravar, slijedeći Svetozara Petrovića, razrađivao je termin „etos stiha“, ponavljajući za Petrovićem kako je tu riječ o inteligibilno-funkcionalnim značenjima stiha što ih je taj stekao upotrebama u pjesničkoj tradiciji (Kravar 1999).

Sve u svemu, tradicija, povijest, recepcija, poetika, kulturno pamćenje – to su metametričke domene stiha, to su kategorije i područja u kojima stihovni govor nadilazi svoju materijalno-izražajnu danost, konkretnost, manifestirajući svoja općekulturna, zapravo općeljudska značenja.

## LITERATURA

Gasparov, M. L. 1987. „Stihosloženie“, u: *Literaturnyj ènciklopedičeskij slovar'*, Moskva: „Sovetskaja ènciklopedija“, str. 423–425.

Gasparov, Mihail 2000. *Očerk istorii russkogo stiha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofikka*, drugo, dopunjeno izdanje, Sankt Peterburg: Pal'mira.

Gasparov, Mihail 2003. *Očerk istorii evropejskogo stiha*, Moskva: Fortuna Limited.

- Grigor'ev, Viktor Petrovič 1987. „Poètičeskij jazyk“, u: V. M. Koževnikov i P. A. Nikolaev (red.) *Literaturnyj ènciklopedičeskij slovar'*, Moskva: Sovetskaja ènciklopedija, str. 302.
- Èjzenštejn, Sergej 1964. *Izbrannye proizvedenija v šesti tomah, t. 2*, Moskva: Iskusstvo.
- Jakobson, Roman 1952. „Studies in Comparative Slavic Metrics“, u: *Oxford Slavonic Papers*, vol. III, str. 21–66.
- Jakobson, Roman 1987. *Raboty po poetike*, Moskva: Progress.
- Jakobson, Roman i Halle, Moris 1988. *Temelji jezika*, preveli Ivan Martinčić i Ante Stamać, Zagreb: Globus.
- Kravar, Zoran 1988. „Ritam u retku i ritam redaka“, u: Svetozar Petrović (ur.), *Stih u pesmi*, Novi Sad: Vojvodanska akademija nauka i umetnosti, str. 11–18.
- Kravar, Zoran 1993. *Tema stih*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Kravar, Zoran 1999. *Stih i kontekst. Teme iz povijesti hrvatskoga stiha*, Split: Književni krug.
- László, Bulcsú 1996. „Uz priepjev“, u: *Književna smotra*, Zagreb, br. 100, str. 167–168.
- Lotman, Ju. M. 1966. *Lekcii po struktural'noj poetike. Vvedenie. Teorija stiha*, Tartu. Dostupno na: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/lotlek/02.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lotlek/02.php), pristup 10. listopada 2023.
- Lotman, J. 1970. *Predavanja iz strukturalne poetike. Uvod. Teorija stiha*, preveo Novica Petković, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Lotman, Ju. M. 1970. *Struktura hudožestvennogo proizvedenija*, Moskva: Iskusstvo.
- Lotman, Ju. M. 2010. *Nepredskazuemye mehanizmy kul'tury*, priprema teksta i bilješki T. D. Kuzovkina, uz pomoć O. I. Utgofa. Tallinn: TLU Press.
- Maraković, Ljubomir 1941. *Žetva. Hrvatska čitanka za više razrede srednjih škola*, Zagreb: Izdanje Nakladnog odjela Hrvatske državne tiskare.
- Petrović, Svetozar 1972. *Priroda kritike*, Zagreb: Liber.
- Petrović, Svetozar 1983. „Stih“, u: Zdenko Škreb, Ante Stamać (ur.), *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 365–428.
- Petrović, Svetozar 1986. *Oblik i smisao. Spisi o stihu*, Novi Sad: Matica srpska.
- Petrović, Svetozar 2009. *Nauka o književnosti. Izabrani spisi*, priredio Zdenko Lešić. Beograd: Službeni glasnik.
- Pospelov, N. 1960. *Sintaksičeskij stroj stihotvornyh proizvedenij Puškina*, Moskva: Izdatel'stvo AN SSSR.
- Simeon, Rikard 1969. *Enciklopedijski rječnik lingviističkih naziva II. P–Ž*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Slamnig, Ivan 1981. *Hrvatska versifikacija. Narav, povijest, veze*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Slamnig, Ivan 1991. „Riječ-dvije o prevodenju *Evgenija Onjegina*“, u: Aleksandar Sergejevič Puškin, *Evgenij Onjegin*, Zagreb: Školska knjiga, str. 211–213.
- Taranovski, Kiril 2010. *O srpskom stihu*, Beograd: Službeni glasnik. Priredila Mirjana D. Stefanović.
- Tynjanov, Jurij 1965. *Problema stihotvornogo jazyka. Stat'i*, Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Užarević, Josip 1990. *Kompozicija lirске pjesme (O Mandeljštam i B. Pasternak)*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Užarević, Josip 2009. *Vladimir Vidrić i njegove Pjesme*, Zagreb: Disput.
- Užarević, Josip 2022. „O hrvatskome slogu, slogovanju i slogovniku (Kratik uvod u slogoslovlje)“, u: (ur. B. Barčot, A. Hrnjak) *Šareni filološki stručak: Zbornik u čast profesorici Željki Fink Arsovski*, Zagreb: FFPress.
- Vuletić, Branko 1999. *Prostor pjesme. O plošnom/prostornom ustrojstvu pjesništva Jure Kaštelana*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

## SUMMARY

### A CONTRIBUTION TO THE THEORY OF VERSE

Verse is treated as a fundamental and specific feature of poetry. The article highlights the following characteristics of verse language: two-dimensionality (horizontal and vertical axes), the network form of a poetic text, hierarchy. The role of syllables in the construction of rhythm and versification systems, the ratio of rhythmic units (feet) and language units (words) are also analyzed. Conclusively, the argument addresses the relationship between chorea and iamb in Croatian poetry and discusses metametric meanings of verses.

Key words: poetry, verse, syllable, word, rhythm, trochee, iamb