"Umjetnost riječi" LXVIII (2024) • 1 • Zagreb • siječanj – lipanj

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Mislav G R A O N I Ć (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)
mislavgraonic@protonmail.com

POD TENDOM NEBA, TROHEJSKOM BJELINOM. O (META)METRICI PREDDRONTSKIH STIHOVA IVANA SLAMNIGA[1]

Primljeno: 10. listopada 2023.
UDK 821.163.42.09-1Slamnig, I.
801.65
82.0-1
DOI: https://doi.org/10.22210/ur.2024.068.1/01

U radu se proučava stih hrvatskoga pjesnika Ivana Slamniga u zbirkama objavljenima prije zbirke *Dronta* (1981). Pritom se rad ne zadržava tek na pukim formalnim analizama određenih metara, već proučava njihovu genezu i značenje. Najprije se analizira trohejski tetrametar, odnosno promjene koje Slamnig pri njegovoj porabi provodi te njihovi učinci. Nadalje, raspravlja se o nasljeđivanju njegove metametričke neoznačenosti iz tradicije. Potom se promatraju Slamnigovi jampski stihovi – rad pokazuje kako se raznostopni jampski stihovi međusobno izmjenjuju, pričem se postiže stanovita elastičnost tog oblika. Uočava se i kako je Slamnigov jamb gotovo redovito rezerviran za "više", učenije teme u pjesmama, koje, dakako, nisu otporne na depatetizaciju i ironiju. Na kraju se navode neki metrički citati dosad malo ili nimalo proučeni u Slamniga. Raščlanjuje se Danteova tercina, uporabljena u dvjema pjesmama, za koju se pokazuje da označava određeno kretanje. Prikazuje se i metrička povezanost pjesme "Ridanje" s Matoševom pjesmom "Suza" i njihove izvanmetričke semantičke veze. Na kraju se kao čvrst metrički intertekst Slamnigovoj pjesmi "Bombay" određuje Puškinov roman u stihovima *Evgenij Onjegin*.

Ključne riječi: Ivan Slamnig, versifikacija, metametrička funkcija stiha, trohej, jamb, metrički citat

UVOD

Neupitno je da Ivan Slamnig, inače i prozaik, prevoditelj, priređivač antologija te književni znanstvenik, ostaje ponajprije zapamćen po svom pjesničkom stvara-

[1] Ovaj tekst prvotno je nastao kao seminarski rad na kolegiju *Suvremene teorije lirike* pod mentorstvom doc. dr. sc. Andree Milanko, kojoj autor između ostaloga zahvaljuje na poticaju da se tekst razradi i dotjera za objavljivanje.

laštvu. Ono što nas u svrhu ovoga rada zanima u Slamnigovu pjesnikovanju prije svega je njegova "sklonost eksperimentiranju [...] i glede stiha" (Milanja 2000: 95), odnosno "funkcionalizacija i metametričnost versifikatorske razine" (*ibid.*: 96). Njegova se metrička raznolikost očituje već u pjesničkom prvijencu – zbirci *Aleja poslije svečanosti* (1956) – u svjetlu kojeg je opisan i "kao bogomdani versifeks, kao zaigrani korisnik znanih i neznanih oblikovnih rješenja" (Maroević 2019: 19). Slamnigova stihovna raznovrsnost, njegov širok i prepoznatljiv metrički repertoar već su, razumije se, zamijećeni – njegovu versifikacijsku svestranost ukratko ocrtava T. Brlek (2015: 194–195), a detaljnije ju i potpunije opisuje i iznosi K. Grgić (2017: 278–280). Sklonost vezanoj formi i umješnost pri njezinoj porabi ne čude jer se Slamnig, uza svu svoju spisateljsku te prevoditeljsku (prepjevalačku) aktivnost, bavio i znanstvenim radom – proučavao je, među ostalim, i stih. Na pojam metametričke funkcije stihova, koji uvodi S. Petrović određujući ga kao "[m]oć stihovanih oblika da nagovijeste neko značenje" (2003: 39), odnosno kao onaj aspekt stiha "po kojemu metar, stih ili oblik uopće – sâm za sebe, kao goli oblik [...] – može imati neko značenje" (*ibid.*: 77), sâm se osvrće i u svojoj *Hrvatskoj versifikaciji* (Slamnig 1981: 73). Iz Slamnigovih versoloških spisa iščitavamo i njegov nejednoznačan, pomalo sumnjičav odnos prema metametričkom značenju stiha u usporedbi s njegovim zvukovnim ustrojem, odnosno čistom metrikom (Petrović 2003: 490).

Cilj je ovoga rada ne samo provesti strogo formalnu metričku analizu odabranih stihovnih oblika u Slamniga već i promotriti semantičke efekte koje oni proizvode, posebice one na razini poetike (v. Petrović 2003: 308). Valja istaći da se određen metar može promatrati i kao jasno definirana povijesna forma koja proizvodi i ideološka značenja (Easthope 2022: 210). Prihvaćamo podjelu Slamnigova pjesničkoga opusa na modernistički i postmodernistički kakvu predlaže i obrazlaže A. Milanko, koja pjesničku zbirku *Dronta* (1981) smatra međašnom (2014: 123), te se ograničavamo na prvu, modernističku polovicu Slamnigovih stihova.[2] Ta se faza poklapa s prvim dvama poetičkim krugovima (od njih ukupno triju) koje izlučuje Z. Kravar (1999a: 8), a ona nas s (meta)metričkoga motrišta mnogo više zanima jer su pjesme iz te faze stihovno i strofično daleko raznovrsnije, razrađenije i složenije od onih iz postmodernističke faze.

U tom se drugom razdoblju, koje ovdje nije predmet našega bavljenja, prethodna "žanrovska raznovrsnost svodi [...] na dvo- i trokatrenske pjesme u tro- i četveroiktičnom *light verseu*" (Milanko 2014: 124). Premda za postmodernističkoga

[2] Ona se sastoji od sljedećih zbirki, uz koje se navode godine te kratice koje se rabe u radu: *Aleja poslije svečanosti* (1956, APS); *Odron* (1956, OD); *Naronska siesta* (1963, NS); *Limb* (1968, LI) i *Analecta* (1971, AN).

Slamniga vrlo karakterističan "laki stih" nije lišen određene značenjske označenosti – riječ je o stihu duge tradicije u zapadnoeuropskom kontekstu, redovito suprotstavljanom visokoj lirici, a u nas "nosi stanovite 'germanske' asocijacije" (Kravar 2004: 163) – ta je njegova dimenzija već dobro proučena i opisana. U Slamnigovoj ga preinaci možemo shvatiti kao svojevrstan pjesnički idiolekt koji sadrži polemički potencijal naspram ostaloga pjesništva toga razdoblja s obzirom na to da se radi o vezanome stihu, k tomu pučkoga porijekla (*ibid.*: 164–166). Tematika koja se njime najčešće opjevava – banalna svakodnevica – također je zamijećena (Milanko 2014: 129). Uza sve to, taj je stih u Slamnigovu postmodernističkom pjesništvu dominantan jer gotovo da potiskuje sve preostale oblike, iz čega zaključujemo da kao čest stihovni kalup sadrži manji semantički potencijal.[3] Konačno, budući da je takav vezani stih "slobodniji" od nekih prijašnjih (akcenatsko-)silabičkih oblika kojima se Slamnig služio, u pjesmama "lakoga stiha" ne susrećemo odstupanja od metra koja bi proizvela određen stilističko-semantički učinak. Ipak, valja pripomenuti kako je za Slamnigovo pjesništvo "karakteristično da u njemu nema nikakva lako primjetnoga razvoja ili mijena" (Brlek 2015: 170), odnosno da ne postoji oštar rez koji Slamnigovo postdrontsko pjesništvo metrički u potpunosti odvaja od onog preddrontskog. Tako i u ovdje opisanom postmodernističkom razdoblju "laki stih" nije jedini stih, ali je svakako dominantan. Navedimo kao protuprimjer gundulićevske osmeračke sestine u *Dronti* (primjerice u pjesmama "Ako li je nešto nešto" ili "Slaga Gunduo o prošastju"), koje ne samo na metričkoj već i na stilističkoj i sadržajnoj razini evociraju Gundulićev podtekst, te mjestimično vraćanje slobodnomu stihu u zbirci *Ranjeni tenk* (2000).

Vratimo se pjesmama modernističke faze koje nas na ovome mjestu zanimaju. Suprotno kasnijoj dominaciji "lakoga stiha", preddrontske su pjesme često pisane u raznim prilagođenim vezanim oblicima preuzetima iz hrvatskoga i/ili šireg književnog nasljeđa, s time da se stihovi nerijetko raspoređuju po strofama na način nekonvencionalan za dotadanju pjesničku tradiciju. Primjeri su za to septima pa distih u pjesmi "Mi na podu" (APS) ili stihička uporaba stiha u pjesmi "Niš ni bilo među nama" (OD). O Slamnigovu itekako dobrom poznavanju tradicije općenito se podosta pisalo: njegovo je pjesništvo tako primjer "težnje za održavanjem veze s tradicijom" (Milanja 2000: 281); pitanje je o njegovu odnosu s tradicijom "složeno da složenije ne može biti" (Kravar 1999a: 16); tradicija se u

[3] Govoreći o oblicima "čiji će metametrički aspekt biti toliko nerazvijen da praktički ne postoji", Petrović navodi kako su oni najčešće "oblici skromne prošlosti i oblici široko rasprostranjeni a istovremeno slabo označeni" (2003: 41) – upravo je potonjem opisu blizak *light verse* u kontekstu Slamnigova opusa.

njega ne odbacuje, već se pokazuje "njezina smiješna strana", pričem se ona "dodatno afirmira" (Milanko 2014: 135). Tako, dakako, i na versifikatorskom planu lako naslućujemo Slamnigovo "nastojanje da održi vezu s književnom tradicijom" (Brlek 2015: 280), njegov "[o]slon na literaturu [...] podrazumijeva preuzimanje čitave jedne pjesničke vrste, uključujući njezinu verzifikaciju" (Kravar 1999a: 19). Određen stihovni oblik, poput simetričkog trohejskog osmerca u pjesmi "Kad mi svega bude dosta" (APS), čitamo i shvaćamo, čak i kad nije riječ o eksplicitno naznačenom metričkom citatu (čestom u Slamniga!), kao da je svjestan odabir "svojevrsnog *hommagea* tradiciji" (Ryznar 2018: 263).

Usto valja naglasiti i kako "uvijek dolazi do neke vrste nesklada između metričkih asocijacija i leksičkog i/li semantičkog aspekta" (Brlek 2015: 195). Brlek se i prije te napomene osvrće na mehanizam povratne sprege "versifikacije i jezika" (*ibid.*: 183) u Slamnigovu pjesništvu te na koji način određena riječ u pjesmi postiže značenje odstupanjem od zadanog (i poznatog) metričkog obrasca (*ibid.*: 190). Glede metričkoga citata – versifikacijske intertekstualnosti u kojoj se suštim oblikom prizivlje određeno značenje "nekog drugog djela ili vrlo specifičnog pjesničkog tipa" (Petrović 2003: 308) – Kravar ističe kako se u Slamniga "citirani materijal obično izobličuje, pri čemu upadaju u oči postupci depatetizacije i ironizacije" (1999a: 17). Tomu valjda pridodati i spomenutu nekonvencionalnu (a)strofičnost.

Upravo s takvih zamjedaba polazi ovaj rad, ograničavajući se na Slamnigovu modernističku, preddrontsku fazu, čiju metričku raznovrsnost možda najbolje ilustrira njoj suprotstavljena lakostiška jednoobraznost koja uzima maha u postmodernističkoj fazi. Valja nam uočiti kako se u preddrontskim stihovima određen stihovni oblik i njegovo značenje preuzimlju i potvrđuju, a kako se, s druge strane, prilagođavaju i modificiraju. Trebalo bi, dakle, da se Slamnigovi stihovi sagledaju u odnosu na hrvatsku i usmenu i pismenu tradiciju te da se taj odnos pokuša opisati onako kako Petrović opisuje modificirani, autorski epski deseterac u devetnaestostoljetnoj lirici naspram onog izvornog, usmenog (1998: 296).

TROHEJSKI TETRAMETAR

Trohejski tetrametar, u Slamnigovu pjesništvu nerijedak, smatramo da je najprikladnije nazvati upravo tako (ili trohaičnim četverostopcem), premda se nameće i naziv (simetrični) osmerac (4+4), koji je također umjestan i s kojim se u mnogim (no ne svim) slučajevima Slamnigov oblik dade poistovjetiti. Takva terminologija odgovara onoj S. Jurića pri opisu novijih (stranih, naime svjesno akcenatskih) stihova u hrvatskoj književnosti druge polovice 19. stoljeća (2002: 8–9). Kao prvo,

trohaičnost tog oblika valja istaći[4] jer je simetrični osmerac u starijoj i usmenoj hrvatskoj književnosti tek silabički, a nikako akcenatsko-silabički stih. O negdašnjoj akcenatskoj neutemeljenosti osmerca, a tako i starijeg hrvatskog stiha uopće, piše i sam Slamnig (1981: 41–42). Pravu preobrazbu u i dalje simetrični stih silne trohejske inercije osmerac doživljava tek s autorskom književnošću u drugoj polovici 19. stoljeća (Jurić 2002: 47–48), a u istom razdoblju postaje dobrano češći od prethodno najučestalijeg stiha, epskog deseterca (4+6) (Petrović 2003: 316).

Drugo, bolje je govoriti o tetrametru jer se u Slamniga nerijetko javljaju katalektički osmerci, odnosno "sedmerci" s muškim umjesto uobičajenim ženskim dočetkom. Uvijek postoje nedoumice treba li katalektički oblik klasificirati odvojeno – to pitanje primjerice postavlja Petrović prilikom jedne vlastite razglobe: "Jesu li, na primjer, pjesme homogeno sastavljene od stihova 8 (4+4) i pjesme u kojima se takvi stihovi smjenjuju s katalektičkim sedmercem (sa muškom ili daktilskom klauzulom) pjesme istog ili dvaju različitih stihova?" (2003: 295). Jurić pak takve stihove mahom svrstava u istu kategoriju (onu trohejskoga tetrametra), pričem tek podcrtava kako inačica sa ženskim dočetcima, dakle trohejski osmerac 4+4, "najviše pogoduje našim pjesnicima" (2002: 49). Usto kod Slamniga nije riječ o pravilnom smjenjivanju katalektičkih i akatalektičkih stihova kakvo susrećemo u dotadanjoj tradiciji (npr. kad osmerački katren sadrži ženske klauzule u prvom i trećem stihu, a muške u drugom i četvrtom), već su u njega katalektički stihovi tek mjestimični, čime često proizvode određen stilistički i semantički učinak, te potpunoma uklopljeni u dotadanju metričku shemu.[5] Tako u pjesmi "Romanca o trećem sinu" (APS), čije su sve strofe, osim posljednje tercine, mahom katreni, jedino peti katren završava sedmercem, i to jedinim u čitavoj pjesmi: "ja i trebam biti tu!" (44);[6] u trokatrenskoj pjesmi "Želja" (AN) samo su dva stiha drugog katrena "muška": "u noći je mekan dlan / ne dajte da dođe dan" (Slamnig 1971: 18); u pjesmi "Netko bio" (APS), koja se sastoji od 20 nerimovanih stihova, treći, deseti, četrnaesti i šesnaesti stih jesu katalektički.[7] Primjera ima još. Takvo nepravilno i

[4] Tu trohaičnost ističu pod imenom "trohejski osmerac", dakako, i Brlek (2015: 194) i Grgić (2017: 279).

[5] Isto će vrijediti i za Slamnigove jampske stihove, gdje se nesustavno smjenjuju katalektički, akatalektički i hiperkatalektički stihovi.

[6] Uz navode iz pjesama donosi se tek broj stranice (a gdjegdje i redni broj stiha) u *Sabranim pjesmama* (Slamnig 1990), osim ako nije drugačije naznačeno. Svako isticanje kurzivom u navodima iz pjesama naša je intervencija.

[7] Jedanaesti stih ove pjesme ne čitamo prema prvomu izdanju (Slamnig 1956: 74) ili *Sabranim pjesmama* (Slamnig 1990: 92) gdje glasi "Kako god oblijepim se" (u tom je slučaju prvi polustih katalektički ili dugi refleks jata čitamo dvosložno kako bismo dobili osmerac bez cezure, a ni jednu ni drugu pojavu u Slamniga ne zatječemo), već prema Kravarovu izboru u kojem stoji metrički

slobodno izmjenjivanje pokazuje kako je u Slamniga svakako riječ o istom stihu, pa takve povremene sedmerce i poprilično češće osmerce držimo istim stihom, a u tom ga je slučaju spretnije nazvati trohejskim tetrametrom nego osmercem.

Kao treće, naziv trohejski tetrametar ne podrazumijeva nužno njegovu simetričnost, odnosno cezuru iza četvrtoga sloga, dok naš tradicionalno shvaćen osmerac tu cezuru uvijek pretpostavlja. O Slamnigovu zanimljivu odnosu prema toj cezuri bit će riječi poslije.

U analiziranom dijelu Slamnigova pjesničkoga djela pjesama je u tom metru čak 19.[8] Zanimljivo je uočiti naglo napuštanje toga oblika: u APS-u čak je deset takvih pjesama (više od 15% pjesama u zbirci!), dok ih u već iste godine objavljenom *Odronu* imamo tek četiri; u kasnijoj *Naronskoj siesti* samo jednu, a u *Limbu* i *Analecti* svega po dvije. Budući da imamo 213 Slamnigovih stihova u trohejskom tetrametru, proučimo postotak naglašenosti pojedinih slogova te ga usporedimo sa statistikom kod nekolicine devetnaestostoljetnih hrvatskih pjesnika koji su tomu stihu trohejsku inerciju i dali:[9]

	1	2	3	4	5	6	7	8	neparni	parni
Slamnig[10]	87,9	13,62	59,62	4,23	83,57	0,94	85,92	0	94,41	5,59
Šenoa	74	9	73	0	88	5	82	0	95,8	4,2

pravilan i očekivan stih "Kako god *ja* oblijepim se" (Slamnig 1999: 66), a koji zapravo smatramo ispravnim, naknadno korigiranim.

[8] One su, redom kojim se pojavljuju u zbirkama: "Yeats i kiša"; "Kad mi svega bude dosta"; "Romanca o trećem sinu"; "Leta"; "Pjesma čekanja"; "Vječna čežnja"; "Djetetu sam došo nekad"; "Netko bio"; "Aubade"; "Mi na podu" (APS); "Promatranje sjene"; "Niš ni bilo među nama"; "Bijah jednom jedan luđak"; "Razmišljanje slijepca o suncu i mjesecu" (OD); "Razgovor" (NS); "Ljubavna pjesma"; "Most" (LI); "Želja"; "Vrijednost van života treba" (AN). Tomu *nisu* pribrojene "Tri pjesme posvećene Federicu Garciji Lorki" (AN), gdje je riječ o eksplicitnom metričkom citatu Lorcina španjolskog osmerca (Grgić 2011: 263). Riječ je o romanskom stihu zasebne geneze, a "može biti [i] dulji i kraći za jedan slog" (Slamnig 1981: 118), što pokazuju i pogdjekoji deveterosložni stihovi u samoj Slamnigovoj pjesmi.

[9] Podatci za stihove osim Slamnigovih navode se prema Juraševoj tablici (2002: 47), a on podatke za usmeni ("narodni") stih donosi prema studiji M. Franičevića (1957: Tablica II), što činimo i mi.

[10] Pri određivanju (ne)naglašenosti sloga četverosložnih riječi nismo se držali načela koje opisuje Slamnig: "U stihu, koji se sastoji od troheja [...] jedna četverosložna riječ, naglašena, na primjer, na prvom slogu, vrijedit će kao da ima još jedan naglasak i na predzadnjem slogu" (1965: 90), a koje bismo mogli nazvati parnim ili binarnim principom (Škiljan 1982: 20). U tom bi slučaju Slamnigov 3. slog bio znatno češće naglašen, a naglašenost bi mu 7. sloga iznosila 99,54%. Brojenje kakvo je provedeno, analogno Juraševu, ne rezultira manjom trohaičnošću jer nju prikazuje omjer neparnih i parnih naglašenih slogova, a ne redovita naglašenost svakog neparnog stiha.

Vukelić	61	19	61	0	77	10	68	0	90,2	9,8
Trnski	74	5	68	0	88	2	74	0	97,7	2,3
Kovačić	74	8	64	0	82	7	77	0	95,2	4,8
Harambašić	63	9	70	0	88	6	85	0	95,3	4,7
usmeni stih	62	23,6	63,3	0,1	65,2	37,9	44	0	83	17

Tablica 1

Usto, Jurić donosi i prosječan omjer naglašenosti neparnih i parnih slogova među pjesnicima čije stihove obrađuje, koji iznosi 95,3 naprama 4,7 (2002: 48). U usporedbi s tim brojem Slamnigov je gore navedeni omjer tek za manje od jednog postotka "manje" trohaičan. Veću prosječnu trohaičnost Slamnig postiže u zbirci *Aleja poslije svečanosti* (95,12 naprama 4,88), u kojoj se nalazi više stihova u trohejskom tetrametru (njih 117) nego u idućim četirima zbirkama zajedno. Ipak se iz tablice jasno razaznaje koliko taj Slamnigov stihovni oblik treba shvatiti kao onaj koji se nadovezuje na akcenatsko-silabičku tradiciju novije hrvatske književnosti te da se u većoj mjeri *ne* temelji na usmenom osmercu ili osmercu iz starije književnosti.[11]

Međutim, zamjećujemo i znatne promjene, inovacije koje Slamnigov trohejski tetrametar provodi. Zanimljivo je promotriti omjer naglašenosti 2. i 6. sloga u starijih pjesnika: načelno im je do trohaičnosti više stalo u drugom nego u prvom polustihu, pa tako naglašenost 2. sloga varira od 5% (u Trnskoga) sve do 19% (u inače najmanje trohaičnoga Vukelića), dok je naglašenost 6. sloga znatno rjeđa (svega 2% u Trnskoga). No Slamnig taj omjer dovodi do potpunog ekstrema: naglašenost 2. sloga iznosi mu 13,62%, što je ipak manje od primjerice Vukelića, ali mu je zato naglašenost 6. sloga ciglih 0,94%! Ustvari, pronašli smo tek dva Slamnigova stiha u kojima se drugi polustih, najstrože gledano, ne sastoji od trohejske dipodije: "možda to i jest *tvoj* jezik" (peti, predzadnji stih pjesme "Razgovor", NS, 153) te "iz kose si *iščešljava*" (šesti, posljednji stih pjesme "Aubade", APS, 93). I njih u određenim uvjetima možemo čitati kao da su pravilni.

S jedne strane, prvi od spomenutih stihova uklapao bi se savršeno u metrički obrazac ako ne naglašavamo riječ *tvoj* u njemu.[12] No čitamo li stih naglašavajući i

[11] Osmerac bi usmenoga porijekla u Slamniga, zapravo, bio onaj asimetrični (5+3 ili 3+5), poput onog u pjesmi "Konjanik jaše upropanj" (APS) (Bošković-Stulli 2005: 94).

[12] Trohejsko čitanje cjeline *jȅst tvôj* (– ∪) u skladu je s pravilom "o metričkom slabljenju" (Škiljan 1982: 20) – Škiljan navodi primjer "*grâd môj*" (*ibid.*) – primjenjivim i primjenjivanim u hrvatskoj versifikaciji uopće.

tu riječ, govorimo o čitanju koje se temelji na (ne)dosljednosti naglašenih slogova po stihu. Razmotrimo, dakle, sporni stih u kontekstu čitave pjesme "Razgovor" (NS), pričem ističemo nositelje naglašenih slogova i njihov broj po stihu:

Gl*a*s tv*o*j b*i*va g*u*šći, rj*e*đi	(5)
ne raz*a*birem ni r*ije*či:	(2)
n*e*što kr*o*z tvoj gl*a*s pal*u*ca	(4)
ko jez*i*čac m*a*len c*r*ven:	(3)
m*o*žda t*o* i j*e*st tv*o*j j*e*zik	(5)
nac*r*venjen od bomb*o*na.	(2)
	(153)

Potpuno nedosljedan broj fonetskih riječi koji se iz stiha u stih strmoglavo smanjuje ili povećava shvaćamo kao metričku napetost koja prati onu izraženu početnim stihom – adresatov je glas čas rječi, čas gušći. I stihovi su, dakle, čas rječi (drugi i šesti), čas gušći (prvi i peti). Time se postiže učinak da iskazivanje u pjesmi svojom metrikom prati adresatov nedosljedno gust glas, za koji je moguće da nešto govori (usp. naslov pjesme), ali koji istovremeno nemamo priliku čuti/čitati.

S druge pak strane, u također kratkoj, nešto manje trohejskoj pjesmi "Aubade" (APS)[13] sporni stih ujedno je i posljednji u dotada dosljednoj trohejskoj shemi – posebice dosljednoj glede drugoga polustiha. Takav se stih može dvojako čitati i shvatiti. Prvo bi čitanje slijedilo spomenutu povratnu spregu jezika i versifikacije, koja bi tražila manje ortodoksno čitanje glagola *iščešljava* prema njegovoj infinitivnoj, a ne prezentskoj osnovi: *iščešljáva*.[14] Drugo bi pak čitanje, s uporištem u standardnijoj prozodiji, navedeni stih (*iz kòsē si* | *iščèšljāvā*) smatralo netrohejskim, shvaćajući svaki od obaju polustihova kao jedan peon drugi (∪ – ∪ ∪ | ∪ – ∪ ∪).[15] Takav nagli prekid dotadanje trohejske sheme predstavlja metričko poentiranje i završavanje, uokvirivanje pjesme, a nov peondruški ritam može

[13] Posrijedi je žanrovski citat tzv. albe, na što aludira i naslov pjesme – francuski naziv za taj lirski žanr (Grgić 2011: 258).

[14] Ovakvo je čitanje u skladu s onime što J. Silić opisuje kao jedno od svojstava razgovornoga stila (koji u Slamniga nije nimalo neuobičajen), a to je dokidanje razlike u mjestu naglaska unutar paradigme jedne riječi (2006: 116). Silić navodi karakteristično preoblikovanje "u model *prespávati* : *prespâvam* (i postupno u model *prespávati* : *prespávam*)" (*ibid.*), čemu bi potpuno odgovaralo i naše *iščešljávati* – *iščešljáva*. Usp. i bilj. 25.

[15] Valja spomenuti i moguće treće čitanje, također trohaično kao i prvo, prema kojemu bi zanaglasna dužina postala nositelj metričkoga naglaska otevši ga prethodnom kratkom naglašenom slogu. O sličnoj situaciji (s oblikom "utaži") u kojoj su mogući i neortodoksan nestandardni izgovor i prepuštanje naglasnoga mjesta zanaglasnoj dužini v. Slamnig 1981: 90.

evocirati motoriku iščešljavanja čega češljem iz kose, što bi ponovo upućivalo na povezanost forme i sadržaja.[16]

Ono što itekako utječe na znatno manju trohejsku dosljednost prvog polustiha u Slamnigovu trohejskom četverostopcu istovremeno je i ono što nam u tablici upada u oči: njegova posvema nerijetka (4,23%) naglašenost 4. sloga – sloga koji u dugoj tradiciji simetričnoga osmerca stoji pred cezurom. U tom se stihu jednosložna naglasnica gotovo nikada ne nalazi pred cezurom (Petrović 1998: 294), odnosno: taj slog načelno ne trpi akcenta. To u tablici prikazuje njegova vječita nenaglašenost kod ostalih pjesnika te izuzetno rijetka (0,1%) akcentuiranost u usmenoj inačici toga stiha. Slamnigovo narušavanje toga pravila, dakako svjesno,[17] sa svojih čak devet takvih stihova raspršenih po trima zbirkama (APS, OD, LI) predstavlja opuštanje dotadanjeg osmerca – razvijanje nove, vlastite inačice toga metra – jer bi se u protivnom mogla očekivati i naglašenost 8. sloga, tj. na kraju drugoga članka.

Uz tu je pojavu usko vezan Slamnigov ponešto ambivalentniji odnos prema cezuri, koja slovi za još jedno postojano pravilo toga stiha, odakle mu i ime *simetričnoga* osmerca (4+4). Taj usjek opstaje i nakon što stih postaje čisti trohejski tetrametar, premda ga se znade naći unutar jedne fonetske riječi (usp. bilj. 52 u Jurić 2002: 49). Kod Slamniga je, ipak, takva iznimka vrlo česta pojava: samo četiri pjesme, od nabrojenih 19, u svim svojim stihovima potpuno poštuju cezuru kao stalnu granicu nakon 4. sloga. U 26 stihova (12,21%) nju narušavaju samo fonetske riječi, dok pravopisna (usto i, dakako, fonetska) riječ cezuru lomi u čak 11 stihova (5,16%). Pritom držimo da su određene pjesme s učestalo slamanom cezurom, premda slijede naslijeđenu hrvatsku shemu trohejskoga tetrametra, Slamnigovo svjesno posezanje za romanskim osmercem, koji nema cezuru (Slamnig 1981: 68). U tom bi slučaju stih tih pjesama trebalo razmatrati u zasebnoj kategoriji, posebice s obzirom na njegov potencijal metričkoga citata. Pjesme su s velikim brojem bescezurnih stihova primjerice "Leta" (APS, 5/11 stihova), "Promatranje sjene" (OD, 3/6 stihova) i "Vrijednost van života treba" (AN, 3/4 stiha). No lom cezure u tim pjesmama možemo shvatiti i kao vrst "oslobađanja" od dotada uhodane norme, kao opuštanje suviše zategnutog stihovnog oblika.

Posebno se valja osvrnuti na pjesme u kojima se lom cezure javlja tek u jednom stihu. Istini za volju, takav postupak u doba Slamnigova debija nipošto nije ni nov ni stran – Petrović primjećuje kako "pjesnici, osobito od moderne [!] naovamo,

[16] Na ovom, a i na daljnjim mjestima u radu, možemo reći da govorimo o retoričkoj razini semantičkih efekata stiha koju prethodno određuje i opisuje Petrović (2003: 46).

[17] "Članci u takvom narodnom osmercu moraju završiti višesložnicom" (Slamnig 1981: 35).

ponekad lome cezuru, izbijajući iz toga naročite stilističke efekte" (1998: 287). Jedan takav lom u Slamniga zamjećuje Brlek u pjesmi "Yeats i kiša" (APS) pišući o manjku "apsolutne metričke pravilnosti trohejskog osmerca jedino u stopama koje sadrže riječ *izgubljenog*" (2015: 190). Riječ je o četvrtom stihu: "poslije izgubljenog dana" (36). Pritom vrijedi napomenuti kako nemamo gubljenje pravilnosti *trohejskoga*,[18] već *simetričnoga* osmerca, jer riječ *izgubljenog* ne narušava trohaičnost metra, nego lomi spomenutu cezuru koju nalazimo u ostalih osam stihova pjesme. Ta riječ, osim što zadobiva značenje u stihovnom nizu u kojem prouzrokuje nepravilnost (*ibid.*), također preuzima na se teret jednog čitavog stihovnog članka, onako kako bi ga preuzimala i kad bi stih glasio *poslije dana* | *izgubljenog*. No ona u navedenom slučaju (*poslije* | *izgubljenog* | *dana*) dotadanji inače dvočlani (simetrični) osmerac pretvara u stih od triju članaka. Izrazito su naglašene, dakle, dužina samoga stiha zbog svoje troočlanosti te dužina središnjega članka (četiri sloga) naprama ostalim dvama dvosložnim člancima u stihu. Obje te dužine sugestivno dočaravaju dužinu čitavog potraćenog dana koji se tim stihom opjevava.

Nadalje, zanimljivu ulogu lomljenja cezure uočavamo u pjesmi koja zatvara Slamnigov pjesnički prvijenac, "Mi na podu". U prvih osam stihova (taj broj može evocirati i dva klasična osmeračka katrena, premda u pjesmi katrénā nema) očekivana je cezura učestalost: "Mi na podu | ležali smo / motreć noge | stolovima." (1–2, 94) itd. Pritom se sami stihovi sastoje od najčešće triju (gdjegdje četiriju) fonetskih riječi – sve da bi posljednji stih pjesme proizveo trostruk učinak. Taj se deveti stih, "prepoizodnosijahu." (9, 94), sastoji tek od jednoga hapaksa (Bagić 2011: 202) koji istovremeno ludički začuđuje recipijenta svojim obiljem prefikasa i dugačkim sufiksom te naglo narušava očekivan broj izgovornih cjelina u stihu (jedna umjesto dotadanjih triju ili četiriju); usto, dakako, kao dugačka ortografska riječ slama cezuru. Budući da se taj stih sastoji od jednog osmerosložnog članka (a prethodni stihovi od dvaju četverosložnih), njegova neočekivana dužina upućuje i na neodređenost i oduženost značenjski teško dokučive radnje koja se opisuje, čemu pridonosi i tvorbena razigranost (gomilanje prefikasa). Pretpostavljamo da ova treća razina (lom cezure) lako može ostati neprimijećena zbog začudnosti samoga neologizma – stoga uz ispravnu tvrdnju kako "se Slamnigov glagol posve uklapa u metričku i ritmičku shemu pjesme" (*ibid.*: 203) treba napomenuti da on ipak narušava do toga stiha postojanu cezuru.

10

[18] Smeta li nam, a načelno nikomu ne smeta (v. bilj. 10), činjenica da je strogo gledano riječ o peonu prvom i da stoga stih nije sastavljen od četiriju troheja (već je shema – ∪ | – ∪ ∪ ∪ | – ∪), o istom bi se "narušavanju" radilo i u petom, osmom i devetom stihu, gdje je različit jedino raspored stopa (– ∪ ∪ ∪ | – ∪ – ∪).

Još je jedno mjesto Slamnigova (ne)nasljedovanja dotadanje osmeračke tradicije (a)strofičnost. Njegove pjesme u trohaičnom četverostopcu često ne sadrže strofe dotad svojstvene osmercima. Nerijetko susrećemo naoko stihički uređenu pjesmu, kakve su "Yeats i kiša", "Vječna čežnja" (APS), "Promatranje sjene" (OD) te "Ljubavna pjesma" (LI), koje ipak na neki način prizivlju pojedine strofičke oblike, ili raspodjelu po strofama s pokojim odstupanjem – tako katrenačka "Romanca o trećem sinu" (APS) završava tercinom. Jedna od zanimljivijih pjesama napisanih u katrenima pjesma je "Most" (LI). Njome se dosljedno proteže trohejski tetrametar,[19] no ona svojim stilom, nečistim rimama i strofičnim uređenjem (pet katrena rime *abab*), a do neke mjere i familijarnom tematikom i tonom, podsjeća na prethodno opisane pjesme "lakoga stiha" iz Slamnigovih kasnijih zbiraka. Još je zanimljivije što je unutar *light versea*, tê lako zadovoljive i često četveroiktične tonske stihovne sheme, zamislivo da se pojavi i pjesma koja bi sadržavala isključivo troheje umjesto uobičajenog izmjenjivanja "daktilskih i trohejskih punjenja" (Kravar 2004: 162). Tu pjesmu, dakle, možemo smatrati i pjesmom u trohejskom tetrametru, ali i pjesmom koja nagovještava (a u neku ruku i čini) Slamnigove lakostiške početke. Pritom i ne čudi što je jedan stih višekratno pogrešno otisnut kao deveterac (v. bilj. 19), jer je takav stih u formi "lakog stiha" više nego pravilan.

Na kraju nam se valja osvrnuti na značenje samoga stiha, i u pjesmama do Slamniga i u njega. Simetrični je osmerac na koji se on oslanja "gotovo pouzdano porijeklom iz usmenoga pjesništva" (Petrović 1998: 294), a trebalo bi i napomenuti da je u hrvatskoj autorskoj književnosti po začeću vrlo brzo "postao medij uglavnom neovisan o žanrovima" (Pavličić 1993: 144). Stih je dugi niz stoljeća više nego tek prisutan – on je "vjerojatno najžilaviji metar našega pjesništva te nema književnog razdoblja u kojem nije dobro zastupljen", a "ima gotovo nulti stupanj značenja" (Jurić 2002: 45). Ipak, treba istaći kako je taj stih, nekoć goleme popularnosti, "s poznatom poviješću dužom no ijedan drugi u hrvatskoj [...] književnosti" potkraj 19. stoljeća "gotovo [...] sasvim iščezao iz poezije" (Petrović 1998: 294). S obzirom na to u jednu nas ruku čudi Slamnigovo često posezanje za tim oblikom, a, s druge strane, takav odabir stiha sredinom 20. st. izražava jasnu vezu s tradicijom – asocijacije na nju, kao što smo mogli vidjeti (usp. Ryznar 2018: 263), itekako pobuđuje. Usto Slamnig osim same forme nasljeđuje i njezinu netom spomenutu metametričku (ne)označenost, neutralnost: trohejski

[19] Šesti stih pjesme u *Sabranim pjesmama* (Slamnig 1990: 220) te Kravarovu izboru (Slamnig 1999: 128) glasi "'Hajdemo k mostu' kažem Sonji.", što bi bio deveterac s prvom stopom daktilskom mjesto trohejskom, no u prvom izdanju zbirke (Slamnig 1968: 31) stoji ispravno "'Hajdmo k mostu' kažem Sonji.", što prenosi i izbor T. Maroevića (Slamnig 2019: 163).

tetrametar prožimlje mjesta na kojima ne zamjećujemo humor i dosjetku ("Yeats i kiša", APS), kao i ondje gdje ih opažamo ("Promatranje sjene", OD); prostire se od izrazito urbane tematike ("Pjesma čekanja", APS) do one ruralne, pučko-usmene ("Romanca o trećem sinu", APS), a manifestira se i kajkavsko-štokavskom jezičnom smjesom ("Niš ni bilo među nama", OD).

Uza sve ovdje rečeno napomenuli bismo da se taj stih nikako ne smije poistovjetiti sa spomenutim gundulićevskim osmercem iz *Dronte*. Istini za volju, i taj stih može sadržavati manju dozu trohaičnosti, no to je u skladu i sa samim Gundulićevim oblikom (usp. Slamnig 1981: 41). Kao takav, on ostaje puki metrički citat na koji ne upućuje samo prepoznatljiva osmeračka sestina, već i tematika te jezični izraz.

JAMBIČNI STIHOVI (JAMPSKI TETRAMETAR I PENTAMETAR)

Za razliku od opisivanog trohejskog tetrametra, koji nastaje pretvaranjem već postojećeg silabičkog osmerca (usmenoga porijekla) u akcenatsko-silabički stih, jampski se metri u hrvatsku književnost u biti uvoze, zanemarimo li ranije pokušaje koji nisu uzeli maha, tek u 60-im i 70-im godinama 19. stoljeća (Jurić 2002: 10). Neprestan prodor jambičnih stihova, zapravo, "ne jenjava sve do 20. stoljeća" (*ibid.*: 65), a i sam Slamnig u kontekstu stiha moderne zamjećuje pokušaje ostvarivanja "hrvatske žudnje ili tlapnje za jampskim stihom" (1997: 109), koji je nezgodan za prilagodbu s obzirom na hrvatsku standardnu prozodiju. Slamnig, tako, zamjećuje kako se hrvatski jambični oblici prave tek dodavanjem nenaglašenoga uzmaha na početak trohejskoga članka, a takav se jamb "zove i palintrohej" (*ibid.*: 110). Na isti se način gradi i prije, u drugoj polovici 19. stoljeća, a smatra ga se "ključnim testom akcentualizacije stiha" (Kravar 1999b: 134) u nacionalnoj književnosti. Naglašavamo da jampski deveterac i jedanaesterac ne dijele u hrvatskoj književnosti sudbinu simetričnoga osmerca – on iščezava, a oni opstaju jer su slogovno duži – ali su u isto vrijeme znatno mlađega postanka, proizvod su uvoženja iz strane, uglavnom njemačke književnosti (Jurić 2002: 156).

Opravdano je istim odjeljkom obuhvatiti Slamnigove pjesme pisane u raznobrojnim jampskim metrima (najviše u jampskom tetrametru i pentametru), a za njih je bitno naglasiti i čestu (hiper)kataleksu. Klauzule se protežu od muških do daktilskih, što je ostvarivo i unutar jedne pjesme. Tako je pjesma "Akteon" (AN) pisana dosljednim jampskim pentametrom koji izmjenjuje i muške, i ženske, i daktilske dočetke. Još jedan razlog za razmatranje jampskih oblika pod istim krovom

jest taj da se unutar iste pjesme izmjenjuju raznobrojni metri – primjerice jambični četverostopci i peterostopci u pjesmama "Nedarovana dragocjenost"[20] i "Bludnik šeće gradom" (APS). Slamnig te metre izmjenjuje na isti način kao osmerce i sedmerce opisane u prethodnom poglavlju, stoga ih sagledavamo zajedno. Uzmu li se u obzir i različiti završetci stiha i raznobrojni metri, Slamnig u toj polimetričnoj jampskoj formi postiže svojevrsnu *elastičnost stiha* – pojam koji sam Slamnig uvodi i opisuje na Matoševu primjeru (1997: 111–115) – jer je primjerice unutar iste stihovne sheme najkraći mogući stih osmerac (tetrametar s muškom klauzulom), a najduži dvanaesterac (pentametar s daktilskom klauzulom). Najčešći je pojavni oblik jedanaesterac (dakle jampski pentametar sa ženskim dočetkom) – on je npr. jedini u pjesmi "Jednom pjesniku" (APS) – a u Slamniga ga zamjećuje Kravar, napominjući kako se takav jampski "jedanaesterac 2/6/10 obnovio [...] i u ranoj lirici Ivana Slamniga [...] u nešto slobodnijoj varijanti s prvim slogom naglašenim u preko 15% slučajeva" (1993: 196). Zapravo, taj je stih osamljen slučaj u autorskom pjesništvu nakon Drugog svjetskog rata, što upućuje na visok potencijal metametričke označenosti toga oblika.

Međutim, uz jampski pentametar i tetrametar tomu Slamnigovu stihu pribrojavamo i mnogo kraće (ili, doduše rijetko, duže) jambične stihove koji predstavljaju njegovu novinu. Takvi se stihovi javljaju među četvero- i peterostopcima, a mogu biti trostopni ("i rastapa. Što veliš?", "Razgovor", APS, II, 17; 34), dvostopni ("ne mogu zaspat", "Zaprepašten se noću budim", APS, 6, 69), pa čak i jednostopni ("razodjet", "Tu sjedim, iza svoga easela", OD, 7, 139). Ostvariv je i stih duži od pentametra, pa tako imamo i jampski heksametar (katkad zvan i trimetrom): "jer – priznajem, da zavidim ti malo. Što ću!" ("Razgovor", APS, III, 3, 34). Takvi postupci (najčešće kraćenja stiha u obliku katalekse), dakako, proizvode određene semantičke učinke, od kojih jedan primjećuje Brlek u tek sporadično jampskoj pjesmi "Hrvatsko začeće" (AN) – u njoj se "na podlozi manipulacije metametričkom funkcijom troiktičnih i četveroiktičnih stihova [...] ističe katalektička funkcija muške klauzule u jampskom tetrametru" (2015: 185). Kao primjer može nam poslužiti i pjesma "Evanđelisti" (APS), koja je u prvim dvjema kvintinama uzorno pisana jampskim pentametrom sa ženskim klauzulama, a potom se u tercini koja im slijedi – koja predstavlja i naglu strofičnu i sadržajnu (međusobno čuđenje) opreku – prelazi na tetrametar s daktilskim završetkom. Kraćenje stiha

[20] U toj bismo pjesmi, doduše, naizgled četverostopne stihove s daktilskim dočetcima (stihovi 7, 8 i 15) mogli čitati i kao peterostopne stihove s muškim dočetcima, što bi značilo da je riječ o potpuno čistom pentametru. U kontekstu pjesme same, ne uzimajući u obzir ostale Slamnigove jambične momente, takvo nam se čitanje može činiti i jedinim prikladnim.

doseže svoj vrhunac u završnom stihu iste tercine, gdje imamo trostopni jamb s daktilskom klauzulom. S druge strane, u četverodijelnoj pjesmi "Razgovor" (APS), koja sadrži manji broj nejampskih stihova, imamo variranje od jednostopnih do šesterostopnih jampskih stihova, što smo već vidjeli u gore citiranim stihovima. Pođemo li od pentametra kao osnove u toj pjesmi, u kojoj lirski subjekt pokušava iznuditi odgovor od nijemog adresata (posljednji stih otkriva nam da je riječ o stablu), stope koje "nedostaju" u manjestopnim stihovima mogu se shvatiti kao šutnja kojom taj entitet odgovara. Prema tome bismo imali posla s ništičnim, šupljim jampskim stopama, koje su u svom grafičkom obliku predstavljene tek bjelinama, odnosno minus-postupkom. Na sličan se način predzadnji stih pjesme "Tu sjedim, iza svoga easela" (OD) sastoji tek od jedne stope ("razodjet" 6, 139), što odgovara i sadržaju stiha – shvatimo li ostale jampske stope kao odjeću koju stih naglo sa sebe zbacuje prilikom razodijevanja.

Iz dosada iznesene argumentacije s primjerima jasno je zbog čega se razne Slamnigove jambične kombinacije razmatraju pod istim pojmom. Za taj stih,[21] kao i za onaj maloprije spomenuti, uočavamo da je nerijedak: pjesama koje se sastoje od isključivo jampskih stihova imamo čak 17.[22] Njima možemo pribrojiti i tri pjesme koje su jednim većim dijelom jampske, a manjim nisu.[23] Premda je Slamnigov jambični stih više-manje jednako česta pojava kao i njegov trohejski tetrametar, razlikuje se od njega zamjetnim metametričkim značenjem. Prije svega, recimo da je pravi jamb u našoj poeziji relativno rijetka pojava (Pavličić 1993: 117). Iz Slamnigovih jamba u prvi plan izbija nemala prisutnost teme umjetničkoga stvaranja, pa se tako u brojnim jampskim pjesmama na ovaj ili onaj način tematizira književno stvaranje ("Jednomu pjesniku"; "Evanđelisti"; "Novo, prerađeno izdanje") ili se aludira na druge književnosti ("Lažni Dimitrij"), odnosno na motive i imena iz antičke mitologije ("Nedarovana dragocjenost"; "Venera"; "Akteon"). U tu "umjetničku" kategoriju smještamo i motive vezane za kazalište i glumu ("Svak od nas, to se zna, u jednoj glumi je"; "Želja za nadnaravnom afirmacijom") te slikarske motive ("Tu sjedim, iza svoga easela"; "Posjet galeriji"), a na tu se kategoriju nadovezuje i tematika učenosti općenito ("Učenjak želio bih

[21] Njega bismo mogli nazvati i *slobodnim jambom* (v. Petrović 2003: 437; 451–452), posebice u slučaju potonjih dviju pjesama.

[22] One su, redom kojim se pojavljuju u zbirkama: "Svak od nas, to se zna, u jednoj glumi je"; "Jednom pjesniku"; "Evanđelisti"; "Bludnik šeće gradom"; "Želja za nadnaravnom afirmacijom"; "Zaprepašten se noću budim" (APS); "Jer tuđi to je žuti mlaz"; "Udarac"; "Lažni Dimitrij"; "Tu sjedim, iza svoga easela" (OD); "Mladići"; "Okupirani kosmatim smo stablima"; "Nostalgija ostanka IV"; "Novo, prerađeno izdanje"; "A Roma alla romana" (LI); "Akteon"; "Učenjak želio bih bit" (AN).

[23] "Razgovor" (APS); "Venera" (OD); "Posjet galeriji" (LI).

bit"). Za kraj, nalazimo terminološke te metričko-strofičke signale koji podrazumijevaju višu, učenu kulturu: pjesma "Mladići" sonet je u kojem je nebo opisano kao trohejska (!) bjelina,[24] a pjesma "Nostalgija ostanka IV", premda u katrenima, kao da svojim prijenosnim srokom oblikuje strofe po uzoru na Danteovu tercinu (*aaba bbcb ccdc dded eeee*). Iz svega toga proizlazi da u Slamnigovu pjesništvu jambi implicitno upućuju na višu kulturu, na uzvišeniju i zahtjevniju temu koja računa s čitateljskom erudicijom – to, međutim, ne znači da su jampske pjesme lišene ironiziranja i depatetizacije. Veza između jamba i visoke kulture logično se nadovezuje na činjenicu da tzv. "rastući sklad", kako se jampski stih nazivao (Jurić 2002: 23), vuče porijeklo iz književnosti zapadnoga kruga – iz onoga kruga koji se općenito smatra učenim, elitnim, kulturno "visokim". Time jampski stih stupa u izravnu opreku sa simetričnim osmercem, koji je usmenoga podrijetla. Ilustrirajmo tu zakonitost primjerom. "Učena" i "uzvišena" metametričnost jamba u Slamniga izvrsno se vidi u pjesmi "Venera". U njoj se dosljedno jampskim stihovima (uglavnom pentametrom s daktilskim ili ženskim klauzulama) opjevava poznati mit o Venerinu (tj. Afroditinu) rođenju, i to uzvišenim tonom. Ta se jambičnost narušava od devetoga stiha nadalje, kad se uvodi tematski preokret (starice na otocima); humor, ironija, depatetizacija koji se time postižu prenose se i na metričku razinu: napuštanjem jamba.

Pogledajmo još jedno obilježje Slamnigovih jamba – čestu porabu pravih muških dočetaka, nerijetko i rimovanih. Dosljedno muško rimovanje u pjesmi "Učenjak želio bih bit" P. Pavličić naziva – pritom ističući kako "su muški završetci u našoj poeziji uglavnom rijetki" – metričkom epiforom: riječi na kraju stiha "doimaju [se] kao nekakva epifora, premda epiforu ne sačinjavaju" (Pavličić 1993: 117). Isto bi se gledište moglo primijeniti i na vazda "muške" pjesme "Jer tuđi to je žuti mlaz" i "Nostalgija ostanka IV" te na koso otisnute stihove u pjesmi "Posjet galeriji". Ono što Pavličić još uočava jest prisutnost dvosložnica "kod kojih se očekuje 'zagrebačko' čitanje s naglaskom na posljednjem slogu (*raport*)"[25] (*ibid.*: 116). Takvo čitanje, svojstveno nenovoštokavskoj urbanoj sredini, eksplicitno je naznačeno u pjesmi "Tu sjedim, iza svoga easela" ("autoportrét", 6, 139), a oksito-

[24] Konkretno stih glasi: "pod tendom neba, trohejskom bjelinom" (13, 205). S jedne strane, takvo nepodudaranje između iskaza lirskoga subjekta (o troheju) i stiha u pjesmi (jampskoga) kao da iznova potvrđuje spomenuti nesklad između metra i značenja Slamnigova stiha (Brlek 2015: 195). S druge strane, taj nesklad može uputiti i na hrvatski način gradnje jamba, odnosno na činjenicu da se radi o već spomenutom palintroheju (Slamnig 1997: 110) – i sam je taj stih, dakako, tako načinjen. Neosporno je riječ o povremenoj metametričkoj ambivalentnosti Slamnigova stiha.

[25] Riječ je, zapravo, o istom prozodijskom svojstvu razgovornoga stila o kojem se govori u bilj. 14.

nički izgovor riječi "idealist" u pjesmi "Želja za nadnaravnom afirmacijom" potiče već spominjana povratna sprega versifikacije i jezika (Brlek 2015: 183).[26] Posrijedi je još jedan način opuštanja, liberalizacije određene stihovne forme, dopuštanja neortodoksne prozodije. Takav se izgovor, ipak, često čuje – sam Slamnig piše kako "u stvari, jambične riječi postoje i razvikuju se na sve strane" (1997: 109), no oprimjeruje ih tek riječima iz reklamnoga diskursa.

Osvrnimo se na kraju na pjesmu "A Roma alla romana" koja, slično kao i prethodno opisana pjesma "Most", svojim humorom, dosjetkom, stilom i strukturom (četiri katrena, unakrsna rima i ženski dočetci uz dva daktilska) iznova podsjeća na Slamnigov *light verse* premda je pisana uzornim jampskim tetrametrom. Vrijedi napomenuti da se obje pjesme nalaze u istoj zbirci (*Limb*), i to gotovo jedna uz drugu – dijeli ih jedna pjesma – premda su pjesme u zbirci raspoređene prema abecednom načelu, po početnom stihu (Brlek 2015: 171). I ta se pjesma može promatrati dvojako: kao pjesma u jampskom devetercu i/ili kao jedan od Slamnigovih lakostiških prvijenaca.

16 METRIČKI CITAT

Metrički je citat učestala pojava u Slamnigovu pjesništvu, štoviše, nije "pretjerano reći kako je kod Slamniga sve citat ove ili one vrste" (Brlek 2015: 198). Petrović taj pojam definira kao "postupak pomoću kojega se u tekstu – stihovnim oblikom samim – uspostavljaju značenja koja su u njemu samo potencijalno sadržana" (2003: 149). Strogo gledano, imamo posla s metričkim citatom tek kada jedino stihovni oblik upućuje na određen intertekst. U Slamniga je pak metrički citat nerijetko popraćen i doslovnim citatom, izraženim u motu ili ugrađenim u pjesme, a rjeđe i nekim drugim citatnim signalima, osim kad je u pitanju sonet (Grgić 2011: 264). Zbog toga je razmjerno lako uočiti određene metričke citate – tako *blank verse* u pjesmi "Cezario" (NS) nesumnjivo upućuje na W. Shakespearea. Međutim, zanimljivije je promotriti neke manje eksplicitno naznačene i dosad neuočene metričke citate.

U Slamnigovu pjesničkom prvijencu dvaput se javlja poznata Danteova tercina. Upravo nju Petrović opisuje kao

[26] Pitanje je u kojoj je mjeri takvo srokovanje "zacijelo [...] potaknuto Ujevićevim rimovanjem *nihilist / list*" (Brlek 2015: 183). Prije će biti da je ono jednostavno u skladu s ostalim nestandardnim naglascima u razgovornome stilu koje susrećemo u Slamniga; usp. bilj. 14 te 25.

> pjesnički oblik koji u evropskoj tradiciji po svoj prilici najčešće postaje sredstvom metričkog citata, pri čemu se metričkim citatom najobičnije pojedini izrazi ili stihovi, koji inače ne bi tako morali biti shvaćeni, aktueliziraju kao reminiscencije iz Dantea, a reminiscenciji se onda pridaje neka posebna stilska ili čak strukturalna funkcija u novoj pjesmi. (2003: 149)

Na Slamnigovoj se pak pjesmi "1944." (APS) oprimjeruje na koji način drugačije shvaćamo zadnji, nadodani stih u pjesmi s obzirom na metrički citat koji nam je iz europske tradicije poznat (*ibid.*: 148). Evo zadnjih stihova te pjesme:

> Kuda da se ide, kamo da se bježi?
> Oko tebe ljudi sivi su i nijemi,
> sirena se ruga i zlokobno reži
>
> a iz plavog zraka baš na tebe stremi
> golema, teška, sablasna bomba.
>
> (13–17, 25)

Valja primijetiti da su u Slamniga tzv. *terza rima* i njezin stihovni obrazac povezani sa značenjem određenoga kretanja (što odgovara činjenici da je u *Božanstvenoj komediji* otpočetka posrijedi upravo putovanje). Umjesto da posljednji stih pjesme (jedini deseterac među dvanaestercima) shvatimo kao višak, on se može razumjeti i kao drugi stih naglo prekinute tercine. Stihovima sve do četrnaestoga opisuje se kretanje lirskoga subjekta, ili određena želja za kretanjem, a zatim se iz drugoga lica opisuje kretanje bombe. Čim se u zadnjem stihu kao posljednja riječ javlja "bomba", proizvodnja je novih (očekivanih) stihova tercina naglo prekinuta. Iz toga se naslućuje prestanak kretanja bombe (uzrokovan njezinom kolizijom te eksplozijom), kao i prestanak kretanja i govora lirskoga subjekta (uzrokovan, jasno, stradavanjem).

I u drugoj se Slamnigovoj pjesmi ispjevanoj Danteovom tercinom, "Šuma svjetlucava lišća" iz iste zbirke nazire takvo značenje samog stihovnog obrasca. Pogledajmo prva dva dijela tog četverodijelnog teksta:

I.

ČAROBNICE zelena, lisnato čudo!
Ti sukubo šumska, ti smrznuta strasti!
Kad ulazih u šumu, srce ko ludo

II.

Čarobnice zelena, vještice tamna
o sukubo šumska, o smrznuta strasti,
o smaragde skliski, o prevaro davna!

u grudi je tuklo, a plakali hrasti;
kroz grmlje sam išo, u grmlju se skrilo
stotinjak vragova, vampira, sablasti.

I usne mi same su htjele da mole;
tri macića cičuć preskočiše put,
iz grmlja se kezile vještice gole

i psovale mjesec, maglovit i žut;
a ja se sve žurim i u šumi ištem
najdublji, najtamniji zeleni kut

u šumi sa divnim svjetlucavim lišćem.

U polukrug sagla se smaragdna stabla,
sablasti stabla svjetlucavih grana.
Ne osjećam noći, ne osjećam dana.

Stojim i stojim, a tamo u tami
nejasno vidim tvoj smaragdni lik
svjetlucava lica.

Zelena tama svjetlucavih grana
stoji oko nas i vrijeme se smirilo.

(1–24, Slamnig 1956: 12–13)[27]

Prvi dio gotovo u potpunosti slijedi danteovsku shemu – odstupa tek u prijenosu rime između drugog i trećeg trostiha (naime ona izostaje), a kretanje je lirskoga subjekta i više nego primjetno ("ulazih u šumu", 3; "kroz grmlje sam išo", 5), štoviše, žurno je ("a ja se sve žurim [...]", 11). U drugom dijelu *terza rima* vidno slabi: srok postaje mjestimičan, ne prenosi se – sukladno tomu pretpostavljamo polaganije kretanje lirskoga subjekta – te se stih upola skraćuje u trenutku u kojem lirski subjekt opaža smaragdni lik žene (21–22). Nakon toga tercina potpuno nestaje iz pjesme, što bi impliciralo da je kretanje prestalo. Potvrdu za tu statičnost dobivamo u četvrtom dijelu pjesme, u kojem saznajemo da je lirski subjekt, zbog toga što je ugledao lik smaragdne žene, "proklet da stoji" (34): "i nikad da pristupim smaragdnoj ženi / i nikad da odem." (36–37).[28] Sve u svemu, zaključujemo kako Slamnigu sama *terza rima* kao strofički obrazac označava određenu vrst kretanja.[29]

[27] Donosimo prema prvome izdanju jer su u *Sabranim pjesmama* stihovi 10–13, vjerojatno tiskarskom greškom, stopljeni u jedan katren (Slamnig 1990: 28), što je pogrešno preneseno i u Maroevićev izbor (Slamnig 2019: 82).

[28] U ovoj pjesmi javlja se i veza s Danteom u obliku motiva strašne, sablasne šume, kojim započinje sama *Božanstvena komedija*: "Na pola našeg životnoga puta / u mračnoj mi se šumi noga stvori, / jer s ravne staze skrenuvši zaluta." (Alighieri 2004: 9). Na temelju raznih značenja simbola mračne šume u Danteovu izvorniku i već osvijetljene povezanosti tercine s kretanjem navedena pjesma mogla bi se temeljitije proučiti i vidjeti kako se ta značenja potvrđuju, a kako izvrću.

[29] Uzgred spomenimo i jednu pjesmu koja se ne nalazi u analiziranom korpusu – "Umorno žensko, pohoda valjadu" iz zbirke *Sed scholae* (1987) – koja svojim grafičkim obrascem i djelomičnim prijenosom rime također prizivlje opisivani oblik, a u čitavoj je zbirci (od ukupno 92 pjesme!)

U istoj se zbirci (APS) nalazi i pjesma "Ridanje". Ilustracije radi, evo prve od ukupno triju strofa:

Jednom bit će zadnja grka
čaša popita,
mislio je, stat će trka
crnih kopita.

(1–4, 37)

Jedina je to pjesma u zbirci izgrađena od pravilno izmjenjivanih osmeraca i peteraca raspodijeljenih u katrene. Kao takva, svojom strukturom u potpunosti priziva Matoševu također trokatrensku pjesmu "Suza",[30] na koju se i sam Slamnig versolog osvrće (1981: 83). Zaključuje kako je njezin stih petnaesterac grafički razlomljen u strofe i stihove te ističe da se njime prizivlje usmena pjesma, a od nje se udaljava daktilskim srokovima i akcenatsko-silabičkim stihom (*ibid.*: 84). Slamnigova pjesma u potpunosti preslikava strofičku, metričku i rimovnu shemu Matoševe pjesme – štoviše, nadograđuje ju na potonjoj razini (Matoševa je shema rimovanja *abcb*, Slamnigova *abab*), a ne prenosi vrlo predvidljiv kompozicijski obrazac uočljiv u "Suzi". Uočivši taj metrički citat, primjećujemo i preostale citatne signale i poveznice koje u protivnom ne bismo – zajednički motiv ispijanja, povezanost plačem i različitost u njegovu intenzitetu, što je vidljivo u samim naslovima ("Suza" – "Ridanje"), a shvatimo li spomen bajonete u posljednjoj Slamnigovoj strofi kao aluziju na vojničku službu (uz prethodno spomenutu trku "crnih kopita"), možemo je postaviti u opreku sa željom za hajdučenjem Matoševa lirskoga subjekta koja se također spominje u završnoj strofi. Dade se uočiti još jedna horizontalna paralela, i to u dočetcima s leksemom *popiti* u drugom stihu obiju pjesama – Matošev glasi "Tvoju suzu *popio*", a Slamnigov "čaša *popita*".

Za kraj nam valja razmotriti dvodijelnu (pače dvosonetnu) pjesmu "Bombay" (LI) koja se kao sonet ne navodi u literaturi (Brlek 2015: 194; Grgić 2011: 264; Grgić 2017: 279). Posrijedi su dva elizabetanska soneta, a isti je oblik A. S. Puškinu poslužio kao uzor za strofe u stihovanom romanu *Evgenij Onjegin* (Slamnig 1997: 85). Na prvi pogled Slamnigov tekst upućuje na taj roman načelnim jampskim tetrametrom te humorističnim tonom i donekle prisutnom fabulom. Na Puški-

jedina pjesma s tercinama uopće. I u njoj je riječ o stanovitu kretanju, koračanju, putovanju (usp. i prvi stih, tj. naslov).

[30] Pjesma glasi: "Otkada sam, željo moja, / Tvoju suzu popio, / Nisam više, pile moje, / Crnog oka sklopio. // Kad sam ono, tugo moja, / Cijelu noć te ljubio, / Pamet sam i dušu, dušo, / Sreću sam izgubio. // Otkada sam, diko moja, / Tvoju suzu popio, / U hajduke htjedoh poći, / Pa sam ti se propio." (Matoš 1973: 75).

na nas navodi i neutemeljenost motrenja te pjesme kao pravog elizabetanskog, šekspirijanskog soneta; nedostaje joj za tu vrstu karakteristična razrada teme kroz katrene, kao i "dvostih u kojem obično dolazi do naglog obrata" (Petrović 1998: 308) – zbog toga u literaturi vjerojatno nije ni ubrojena u sonete. Kako je *Onjegina* Slamnig prepjevao, načela su za kompoziciju te pjesme u principu istovjetna onima koja slijedi u prepjevu (v. Slamnig 1997: 86–87) – u pjesmi, dakle, susrećemo strofičku uporabu soneta, kao i u *Onjeginu*, pričem valja naglasiti kako Puškinovo adaptiranje "nije dovoljno da oblik prestane biti sonet i postane neka posebna strofa" (*ibid.*: 117). Manje su razlike zamjetne u Slamnigovoj grafičkoj podjeli soneta na strofe (u Puškina cio sonet naoko izgleda kao jedna dugačka strofa, što na neki način i jest) i u njegovu dosljednom unakrsnom rimovanju u katrenima.[31] Usto je u "Bombayu" izmjena muških i ženskih klauzula, kao i u Slamnigovu prepjevu *Onjegina*, tek mjestimična, nesustavna u usporedbi sa strogo ususatvljenim Puškinovim izvornikom (*ibid.*: 85; 87). Sve u svemu, držimo kako je riječ o jasnom metričkom citatu Puškinova romana – prije svega u strofičkoj uporabi soneta – vrlo sličnom onomu kojim će se služiti u kasnijoj pjesmi "To selo gdje se Ognja gnjavi" iz zbirke *Dronta*.[32] Kako podrobnu razmatranju o sadržajnim, poetičkim i inim poveznicama ovdje nije mjesto, kao poticaj za moguće pomnije istraživanje možemo navesti tek neke karakteristike *Evgenija Onjegina* – dvodijelna kompozicija; "konkretiziranost prostora" s naglaskom na atmosferi; uloga motiva puta i "ironijska komponenta"; tzv. "umjetničko gledište" (Užarević 2020: 274; 279; 280; 282) – koje se na ovaj ili onaj način dadu zamijetiti i u "Bombayu".

ZAKLJUČAK

Iz svega rečenoga zaključiti je da je Slamnigova raznovrsna versifikacija prožeta i tradicionalnim formama iz hrvatskog autorskog pjesništva te, posebice kod

[31] Unakrsnoga rimovanja nema jedino u prvom katrenu drugoga dijela u kojem nalazimo isprekidan srok *abcb*, svojstven katrenima uopće (Petrović 1998: 290). Zanimljivo je da se u toj strofi na kraju nerimovanih stihova nalazi semantička povezanost, značenjska istovjetnost hrvatske riječi *zrak* i engleske riječi *air* (usudili bismo se reći da je riječ o nekoj vrsti semantičkoga, a ne konvencionalnog fonološkog sroka): "Miss Bahmi od *Air* Indije" i "Šri Kršnu digla bi u *zrak*" (195).

[32] Doduše, ta se pjesma još više približava Puškinu preuzimanjem njegove grafičke uređenosti, gotovo istom raspoređenošću srokova (zamjećujemo razliku tek u prvim četirima stihovima drugog i četvrtog dijela u kojima se mjesto očekivane unakrsne rime javlja obgrljena), pričem se ustraje i u smjenjivanju muških i ženskih dočetaka te u eksplicitnim citatnim signalima na sadržajnoj razini (usp. i prvi stih koji služi kao naslov).

metričkog citata, iz pjesništva zapadnoga kruga. Zaključci rada sažeto slijede u četirima točkama:

1. Iz dotadašnje pjesničke tradicije Slamnig preuzima trohejski tetrametar – u tzv. preddrontskom razdoblju tim se stihom razmjerno često služi, naročito u svojoj prvoj zbirci. Osim što preuzimlje temeljnu shemu toga stiha, nasljeđuje i njegovu metametričku neutralnost. Pojava je katalektičkih inačica toga oblika u Slamniga tek mjestimična, nesustavna. Ostale su novine, sve međusobno povezane, koje taj trohaični četverostopac provodi: a) manja trohaičnost u prvom polustihu, a veća u drugom; b) povremena naglašenost četvrtoga sloga; c) lomljenje cezure, bilo sustavno kroz čitavu pjesmu bilo tek u pojedinačnom stihu (osobite stilogenosti radi).

2. Još jedna česta pojava jambične su stope. U Slamniga najčešće imamo jampske tetrametre ili pentametre, no javljaju se i kraći i dulji jampski stihovi. Usto je učestala i (hiper)kataleksa. Budući da su svi ti jampski stihovi i njihove inačice međusobno zamjenjivi – rijetko je riječ o potpuno izometričnoj jampskoj pjesmi sa slogovno ujednačenim dočetcima – broj slogova po stihu primjetno oscilira. Slamnigov jampski stih zbog toga sadrži svojevrsnu elastičnost – štoviše, sve bismo njegove međusobno izmjenjive jambične stihove mogli obuhvatiti pojmom *elastičnog*, odnosno *slobodnog jamba*. Ti stihovi također nose određenu konotaciju uzvišenosti; njima se gotovo redovito ostvaruju teme iz visoke, učenije kulture – što, razumije se, nije imuno na izvrgavanje ironiji i/ili depatetizaciji.

3. Zanimljive su dvije pjesme iz zbirke *Limb* (1968): "Most" (trohejski tetrametar – ženski završetci) i "A Roma alla romana" (jampski tetrametar – također ženski završetci uz jedan par daktilskih). Osim klauzula zajednički su im i ton i katrenska struktura. Kao takve, prave su preteče pjesama "lakoga stiha", prepoznatljive Slamnigove forme koja u njegovim zbirkama uzima maha tek od *Dronte* (1980) nadalje. Ipak, od njih se navedene pjesme iz *Limba* razlikuju uglavnom svojom isključivom (palin)trohaičnošću – *light verse*, kako već rekosmo, puni se i trohejima i daktilima (Kravar 2004: 162).

4. Posebno mjesto zauzimlje u Slamniga metrički citat. Danteov oblik tercine, kao što se potvrdilo u usporedbi s dvjema Slamnigovim pjesmama ("1944." i "Šuma svjetlucava lišća", APS), konotira stanovito kretanje, najčešće ono lirskoga subjekta. Utvrđena je i potpuna kompozicijska veza "Ridanja" (APS) s Matoševom pjesmom "Suza". Slamnigova versifikacijska citatnost zaključena je dosad nezabilježenim metričkim citatom: formu pjesme "Bombay" (LI), sastavljene od dvaju elizabetanskih soneta, valja shvatiti kao aluziju na glasovitu Puškinovu strofu iz *Evgenija Onjegina*.

IZVORI

Alighieri, Dante. 2004. *Božanstvena komedija*. Prev. Mihovil Kombol i Mate Maras. Zagreb: Globus media.
Matoš, Antun Gustav. 1973. *Pjesme. Pečalba*. Ur. Dragutin Tadijanović. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti – Liber – Mladost.
Slamnig, Ivan. 1956. *Aleja poslije svečanosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
Slamnig, Ivan. 1968. *Limb*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
Slamnig, Ivan. 1971. *Analecta*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
Slamnig, Ivan. 1990. *Sabrane pjesme*. Prir. Antun Šoljan. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
Slamnig, Ivan. 1999. *Barbara i tutti quanti: izbor iz djela*. Prir. Zoran Kravar. Zagreb: Školska knjiga.
Slamnig, Ivan. 2019. *Izabrana djela*. Prir. Tonko Maroević. Zagreb: Matica hrvatska.

LITERATURA

Bagić, Krešimir. 2011. "Retorički glosar Slamnigova pjesništva". U: *Ivan Slamnig*, ehnti tschatschine Rogge! *Zbornik radova 10. Kijevskih književnih susreta*. Ur. Krešimir Bagić. Kijevo/Zagreb: Općina Kijevo – Pučko otvoreno učilište Invictus – AGM: 189–215.
Bošković-Stulli, Maja. 2005. "Slamnig i usmeno pjesništvo". U: *Od bugarštice do svakidašnjice*. Zagreb: Konzor: 93–113.
Brlek, Tomislav. 2015. "Radogost Sebemišlja". U: Ivan Slamnig. *Antologija*. *Izabrane pjesme*. Prir. Tomislav Brlek. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika: 165–204.
Franičević, Marin. 1957. "O nekim problemima našega ritma. Nacrt za tipologiju hrvatskog stiha XIX. stoljeća". U: *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Knjiga 313*. Ur. Marijan Matković. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti: 5–187.
Grgić, Kristina. 2011. "Intertekstualnost kao oblik književnoga pamćenja: poezija Ivana Slamniga". U: *Dani hvarskoga kazališta* 37: 240–270.
Grgić, Kristina. 2017. *Trajni dijalog. Komparativna književnost u djelu Ivana Slamniga*. Zagreb: Matica hrvatska.
Easthope, Antony. 2022. "Jampski pentametar". Prev. Andrea Milanko. U: *Teorija lirike*. Ur. Andrea Milanko. Zagreb: FF press: 199–222.
Jurić, Slaven. 2002. *Rastućim skladom. Prodor stranih stihova u hrvatsko pjesništvo druge polovice 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
Kravar, Zoran. 1993. *Tema "stih"*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.
Kravar, Zoran. 1999a. "Književno djelo Ivana Slamniga". U: Ivan Slamnig. *Barbara i tutti quanti*: *izbor iz djela*. Prir. Zoran Kravar. Zagreb: Školska knjiga: 5–21.
Kravar, Zoran. 1999b. *Stih i kontekst*. *Teme iz povijesti hrvatskoga stiha*. Split: Književni krug.
Kravar, Zoran. 2004. "Vrsta kao idiolekt. Zapažanja o novijoj lirici Ivana Slamniga". U: *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Prir. Branimir Donat. Zagreb/Metković: Dora Krupićeva – Matica hrvatska Metković: 162–167.
Maroević, Tonko. 2019. "Predgovor". U: Ivan Slamnig. *Izabrana djela*. Prir. Tonko Maroević. Zagreb: Matica hrvatska: 15–44.

Milanko, Andrea. 2014. "Modernost Slamnigove lirike". U: *Croatica* 58: 119–138.
Milanja, Cvjetko. 2000. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. I*. Zagreb: Zagrebgrafo.
Pavličić, Pavao. 1993. *Stih i značenje*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.
Petrović, Svetozar. 1998. "Stih". U: *Uvod u književnost*. Ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać. Zagreb: Nakladni zavod Globus: 283–334.
Petrović, Svetozar. 2003. *Oblik i smisao*. *Spisi o stihu*. Beograd: Fabrika knjiga.
Ryznar, Anera. 2018. "Pragmastilistika lirske pjesme (Ivan Slamnig: *Kad mi svega bude dosta*)". U: *Fluminensia* 30, 2: 253–268.
Silić, Josip. 2006. "Razgovorni stil". U: *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Zagreb: Disput: 108–118.
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.
Škiljan, Dubravko. 1982. "Prevođenje antičkih stihova". U: *Latina et Graeca* 20: 14–34.
Užarević, Josip. 2020. *Ruska književnost od 11. do 21. stoljeća*. Zagreb: Disput.

Abstract

UNDER THE CARAPACE OF THE SKY, UNDER THE TROCHAIC WHITENESS. ON THE (META)METRICS OF IVAN SLAMNIG'S VERSE BEFORE *DRONTA*

The paper analyses the verse of Croatian poet Ivan Slamnig in his poetry collections published before the *Dronta* collection (1981). However, the paper does not stop at the formal analysis of specific metres, but it also studies their origin and meaning. Firstly, the trochaic tetrameter is analysed, along with the changes that Slamnig introduces when using the verse and the effects these changes entail. With this in mind, its metametrical neutrality regarding tradition is also discussed. The discussion leads to examining Slamnig's iambic verses. The paper demonstrates how the verses with varying number of feet alter between each other, which effects elasticity of the form. Slamnig's iamb is reserved to a fault for "higher", more learned topics in poems, which are not immune to depathetization and irony. Finally, some of Slamnig's metric quotations, which have either been omitted or modestly analysed, are examined in greater detail: Dante's terza rima, used in two of Slamnig's poems, is analysed in order to argue that it connotes movement. The metrical connection between the poem "Ridanje" ("Weeping") and Matoš's poem "Tear" ("Suza") is also discussed in order to analyse the poems' semantic similarities. Finally, Slamnig's poem "Bombay" is compared to Pushkin's novel in verse *Eugene Onegin*, the latter being a more plausible intertext of the former.

Keywords: Ivan Slamnig, versification, metametrical function of verse, trochee, iamb, metric quotation