

## Izvorni znanstveni rad

ZORAN KRAVAR (Zagreb – Filozofski fakultet)

### POVJESNIČAROVİ TEOREMI

TEORIJA STIHA U RADOVIMA IVANA SLAMNIGA O HRVATSKOJ VERSIFIKACIJI

UDK 821.163.42–1.09  
82.0–05Slamnig, I.:801.65

Radovi Ivana Slamniga o povijesti hrvatskoga stiha, osim što se zanimaju specifičnim i individualnim pojavama, često sadržavaju i teoretske spoznaje. U članku se analizira nekoliko takvih spoznaja, kojima pripada važnija uloga u Slamnigovim radovima, a od kojih su neke već postale svojina hrvatske stihologije.

#### I.

Stihološki radovi Ivana Slamniga bave se razmjerno uskom temom: poviješću hrvatskoga stiha. Ali, njihovoj zanimljivosti pridonosi i okolnost da se u njima povjesničarska otkrića specifičnoga i individualnoga stalno dopunjuju manje ili više teoretičnim iskazima. Slamnig, doduše, nije ostavio radova koji bi u cjelini bili zamišljeni kao stihovnoteoretski, ali se vješto i neusiljeno prekapčao iz historiografske empirije u jezik podoban za apstraktno zaključivanje i formuliranje zakonitosti.

Teoretski misaoni motivi pojavljuju se u Slamnigovim radovima najčešće kao plod indukcije, kad određeni broj analiziranih slučajeva »izbací« apstraktno pravilo. U poglavlju, na primjer, *Hrvatske versifikacije* u kojem je riječ o vezama staroga hrvatskog silabičkog stiha sa srednjovjekovnom latinskom versifikacijom, Slamnig najprije zamjećuje da naš stih na strani predložak s oksitonom ili proparoksitonom u klauzuli reagira postavljanjem neparnosložna članka na završetak (»naši narodni stihovi koji završavaju neparnim člankom pandan su onim stranim stihovima koji imaju naglasak na zadnjem slogu«, Slamnig 1981, 64), a zatim izvlači apstraktniji zaključak: »Na kojem se god principu strani stih osnivao, naš će biti člankovit.« (isto, 65)

Navedeno pravilo apstraktno je ponajprije u smislu da se odnosi na više konkretnih slučajeva odjednom. Ali, ono je apstraktno i utoliko što bilježi procese realnoga apstrahiranja do kojih dolazi pri prijenosu latinskih metričkih shema u hrvatski jezični materijal. Ono, dakle, utvrđuje da se neke crte domaćega stiha pri potrazi za njegovim stranim uzorima mogu zanemariti, odnosno da različitost stranih stihova ne mora biti smetnja pretpostavci kako je utjecaja bilo. Tko, na primjer, razmišlja o mogućoj stranoj, konkretno, latinskoj podlozi za narodni stih:

Jidrilo drivo niz more,  
U njem je Pere vojvoda,  
Na Peri tanka košulja,

ne mora je zamišljati kao metar s istovjetnim razmještajem sintaktičkih granica (3+2+3). Pravilo da je »naš stih člankovit«, dok je latinski naglasan, dopušta da kao uzor prihvatimo latinski »jampski« osmerac, premda njegovo fraziranje ne predviđa ustaljenu granicu iza petoga sloga:

sed mystico spiramine...

quod nulla nox interpolet...

a granicu iza trećega sloga, u slučaju kad se redak započinje baritonom akcentatskom cjelinom, čak i isključuje (Mayer 1970, 100), jer takva cjelina mora biti dvosložna:

veni, redemptor gentium...

alvus tumescit virginis...

130

Dobar primjer teoretiziranja »na licu mjesta« nalazimo i u Slamnigovu radu *Klasični nazivi i narodni stih*. Već je odavno, od Maretičeva rada *Metrika narodnih naših pjesama* (1907), poznato da se domaći usmeni metri odlikuju izosilabičnošću i ustaljenom podjelom na članke. Te dvije zakonitosti s podjednako se strogošću ostvaruju u mnogim stihovnim oblicima koji se međusobno razlikuju ukupnim brojem slogova i/ili grupiranjem slogova u članke. Dobro su proučeni oni sa po dva ili tri parnosložna članka (4+4, 4+6, 6+6, 4+4+4), pa i oni sa po dva neparnosložna, tj. osmerac 5+3 i deseterac 5+5 (Ružić 1975, 159–218). Donekle su, međutim, ostali postrani neparnosložni metri s kombinacijom parnosložnoga i neparnosložnoga članka (4+3, 4/4+3, 4/4+5): malo se govorilo o zakonitostima njihove forme ili o stupnju njihove međusobne srodnosti. Slamnig je u spomenutom radu riješio oba pitanja odjednom. Vrlo kratko – dakle, apstraktno i teoretski – opisao je zakonitosti koje reguliraju člankovitost svih neparnosložnih metara, pokazujući ujedno da su te zakonitosti u svakom pojedinačnom slučaju iste (Slamnig 1997, 10):

U neparnosložnom stihu, a taj je kombinacija parnosložnoga i neparnosložnoga članka, neparnosložni članak mora biti na kraju i mora biti kraći od cijelog parnosložnog dijela stiha. Parnosložni dio mora se sastojati od četverca.

Ako još razjasnimo kako pravilo u vezi s »parnosložnim dijelom« uključuje i mogućnost da se on sastoji od osmerca, točnije, dvaju četveraca (u 4/4+5 i u 4/4+3) te da ono poznaje i jednu iznimku (jedanaesterac sa shemom 6+5: »Ja se konja bojim / još sam malena«), navedeni opis pokazuje se elegantnim teoremom u kojem se sažeto, ali i dostatno, karakterizira cijela mala skupina slabo proučenih usmenih stihova.

Ali, Slamnig ide i dalje, pa metre s neparnosložnim člancima na kraju tumači kao katalektičke oblike metara s parnosložnim člancima: »Uočljivo je da se sedmerac 4+3 prema osmercu 4+4, a trinaesterac 8+5 prema četrnaesteru 8+6 odnose kao katalektički stihovi prema akatalektičkima.« (isto, 10) Time ih karakterizira kao sekundarne i izvedene oblike, pa svoj strukturalni opis proširuje genetičkom pretpostavkom. Uzgred rečeno, i izostavljeni 6+5 mogao bi se opisati kao subsidijarni oblik, tj. kao katalektička varijanta 6+6.

Slamnigove generalizacije u vezi s mogućim položajem cezure u neparnosložnim usmenim stihovima vrijede i za stihovni repertoar starijega hrvatskog autorskog pjesništva, koje se poput usmene pjesme i samo služilo silabičkim stihom. Istina, od spomenutih je shema u umjetničkom pjesništvu zamjetljivija samo jedna, trinaesterac 4/4+3, koji nalazimo u Ignjata Đurđevića, u jednom prijevodnom pokušaju Franatice Sorkočevića (Kravar, Zoran 1999, 34), a za nj se odlučio i Vladislav Menčetić u komičnoj poemi *Radonja*, vjerojatno smatrajući da on zbog svoga folklornog podrijetla dobro pristaje uz Radonjinu rustikalnu žalopojku. Ali, umjetničko pjesništvo može biti da potvrđuje Slamnigovu slogomjernu aritmetiku i *via negationis*: nedostatkom inicijative da, usprkos masivnim talijanskim utjecajima, razvije svoju varijantu jedanaesterca. Slamnigova pravila, kako on i sam kaže, isključuju stih od jedanaest slogova sa segmentacijom tipičnom za talijanski jedanaesterac: pravilo da neparnosložni članak mora »biti na kraju«, tj. da dolazi za parnim, isključuje varijantu s cezuro 5+6, a pravilo po kojem neparnosložni članak »mora biti kraći od čitava parnosložnog dijela« isključuje varijantu s muškom cezuro 4+7).

Istina, formalna inkompatibilnost zacijelo nije bila jedini razlog izostanku jedanaesterca u starijih hrvatskih pjesnika. Jer, nije se ništa pokušalo ni s mogućim 6/5, a osamljen je ostao i pokušaj Jurja Barakovića da kao pandan hendekasilabu iskoristi formu 4/4+3 (»Vi kreposti naučeni ki štite, / ovo ću vas pomoliti rad Boga«, *Jarula*), tradicionalni domaći jedanaesterac koji jest u skladu sa Slamnigovim pravilima (neparnosložni je članak na kraju, kraći je od prvoga, a prvi se sastoji od četveraca), što potvrđuje da je starim hrvatskim pjesnicima talijanski jedanaesterac bio stran ne samo formom, nego i etosom (Petrović 1968).

## II.

Navedeni primjeri usputna teoretiziranja u Slamnigovim stihovnopovijesnim radovima svjedoče, s jedne strane, o objektivnoj mogućnosti da se u analizi pojedinačnih stihovnih oblika prave poopćenja i izriču zakonitosti. Ta mogućnost počiva na činjenici da je stih već sam za sebe jedinstvo pojedinačnoga i općega: stalno vraćanje istoga u zvukovnom ustroju stihovnoga retka i u nizu redaka svojevrsna je realna apstrakcija koja se odvija u samu predmetu stihološke spoznaje te prethodi zakonitostima što ih formulira stiholog. Ali, daka-

ko, Slamnigovi su teoremi i rezultat njegove intelektualne pronicavosti: premda su ležali u samu materijalu, nitko ih prije njega nije opazio.

Slamnigova poopćenja razmotrena u prethodnom poglavlju mogu se svrstati kao *low level theory*, što bi značilo da je njihova teoretičnost, s obzirom na krajnje mogućnosti teoretiziranja o stihološkim temama, ograničena. Oni se odnose na manje skupine međusobno srodnih metara ili, u najboljem slučaju, na hrvatski stih određenoga razdoblja, pa ostaju – u logičkom, a ne u vrijednosnom smislu – ispod razine viših i najviših stiholoških apstrakcija.

Teoremi nižega stupnja apstraktnosti najčešći su, ali ne i jedini, pojavni oblik teorije u Slamnigovim stihološkim radovima. Često se u njima nailazi i na zaključke, uvjetno rečeno, srednjega stupnja apstraktnosti, koji, doduše, proizlaze iz analiza hrvatskoga pjesništva i njegova stiha, ali su primjenljivi i izvan nacionalnojezičnoga konteksta.

Neka prvi primjer bude pojam »cijepne podloge«, s kojim se više puta susrećemo na stranicama *Hrvatske versifikacije*, a koji se u međuvremenu već udomaćio u hrvatskom stihološkom rječniku, pa se upotrebljava i bez navodnika. Zapravo, cijepna podloga više je nego pojam. Zajedno sa svojim prešutnim pretpostavkama ona tvori sažetu teoriju o nacionalnim versifikacijama u dodiru, tj. o uvjetima uz koje dana stihovna shema prelazi iz jedne versifikacije u drugu. Ta teorija kaže, otprilike, da strana stihovna shema, pri ulasku u novi jezični i književni areal, pronalazi neki supstrat, neki sebi sličan oblik koji zatim biva djelomično stiliziran u skladu s njezinom strukturom. Najpoznatiji je Slamnigov primjer prijam germanskoga i slavenskoga jampskog pentametra, jedanaesterca, u hrvatskom pjesništvu druge polovice 19. stoljeća. Slamnig misli da je tom prigodom ulogu cijepne podloge odigrao deseterac 4+6, što argumentira ovako (Slamnig 1981, 84):

Da je [jedanaesterca] cijepna podloga deseterac, vidi se po tome što se jambičnost (a to će reći veća učestalost naglaska na parnim slogovima) postiže inicijalnim dodavanjem riječi koje se u stihu računaju za nenaglašene.

Odnos cijepne podloge i strane sheme koja na njoj počiva zanimljiv je i zato što iznosi na vidjelo nedostatak uzročne veze između forme stiha i njegova statusa u nacionalnoj književnoj tradiciji, njegove funkcionalne specijalizacije. Moguće je, naime, da se podloga i njezina stilizacija u formalnom pogledu razlikuju minimalno, a da ih čitatelj doživljuje kao stihove posve različite upotrebljivosti. Dobar su primjer upravo deseterac i njegov jedanaesteracki »parazit«, koji se formalno razlikuju samo po nenaglašenu slogu na početku, a koliko se razlikuju po rasponu funkcija, po »metametričkoj« vrijednosti, može svatko od nas posvjedočiti pozivom na svoja čitateljska iskustva. O tome, međutim, svjedoči i sam Slamnig, i to ne samo riječju nego i djelom. Naime, kako doznajemo iz jednoga anegdotalnog ekskurza u *Hrvatskoj versifikaciji*, jednom je zgodom kao predavač u kolegiju načinio pokus s desetercem i jedanaestercem (isto, 90):

Studenti su jasno osjećali razliku stilske metametričke vrijednosti jedanaes-terca i deseterca, makar da je razlika mogla biti i u formalno dodatom slogu: za pokus jednom sam [u prijevodu Petrarkina soneta br. 16] preinačio odbi-  
janjem prvoga sloga nerimovane jedanaesterce u deseterce:

Pošao jednom sjedokosi starčić  
iz starog kraja gdje mu život prođe...

Pošao je sjedokosi starčić  
iz svog kraja gdje mu život prođe...

Deseterci su studentima zvučali rustično i toliko neprikladni za Petrarkinu pjesmu da su se stali smijati.

Druga Slamnigova krupnija teoretska tema kojom bih se ukratko pozabavio krije se pod nazivom »elastični stih«. Ona mi je privukla pažnju već kad sam se s njom prvi put susreo (na simpoziju koji je pod naslovom *Stih u pesmi* održan u rano ljeto 1987. u Novom Sadu), a nastavila me je zanimati i dalje, djelomično i stoga što sam se i sam bavio pjesnikom u čijim je pjesmama Slamnig uočio »elastičnost« stiha – Antunom Gustavom Matošem.

»Elastični stih« jedna je od posljednjih stiholoških tema kojima se Slamnig dospio pozabaviti, a izložio ju je u razmjerno kratku simpozijском izlaganju pod naslovom *Elastičnost stiha (Na primjeru A. G. Matoša)*, pa je ostala donekle nedorađena, i u ponečemu nedorečena. To, naravno, nije razlog da je mimoilazimo.

»Elastičan predlažem kao izraz za stih kad je malo duži ili kraći od nekoga osnovnog oblika« – tako glasi prva rečenica spomenutoga članka (Slamnig 1997, 111). Naoko je u njoj sve jasno, a ostaje jasno i kad nas autor dovede do svoga prvog primjera, ovih dvaju redaka Matoševa soneta *Đurđić*:

Đurđić, skroman cvjetić, sitan tih i fin  
Dršće, strepi i zebe kao da je zima.

Tu odmah vidimo po čemu je stih elastičan (po promjenljivoj klauzuli), a definiciji odgovara i to što se reci uistinu samo »malo« razlikuju po duljini: razlika je takva da se oba retka mogu shvatiti kao realizacije istoga »osnovnog oblika«, tj. trohejskoga šestostopnika. Ali, već drugi primjer – prva strofa soneta *Labud* – stvara teškoće. Evo najprije strofe, a o teškoćama odmah zatim:

Pan i satir slušaju tišinu,  
Dijanin korak steže mramor mlak,  
Topola šušnu vrbi, zrak je blag,  
Polusjajne tajne plinu u visinu.

Pogled na strofu i na njezin stihovni sastav daje naslutiti što je tu problema-  
tično. Drukčije, naime, nego u *Đurđiću*, reci *Labuda* mogu se razdijeliti na nekoliko različitih i raznoimenih stihovnih shema:

trohejski petostopnik sa ženskom klauzulom  
jampski petostopnik s muškom klauzulom  
jampski petostopnik s muškom klauzulom  
trohejski šestostopnik sa ženskom klauzulom

Što je, dakle, na kušnji? Ponajprije opseg razlike (»malo«): je li, naime, razlika mala i onda kad, kao u *Labudu*, omogućuje diobu redaka na različite sheme? Na kušnji je, nadalje, i pojam osnovnoga oblika: imaju li navedene sheme zajednički praoblik ili je svaka od njih samostalan, ninašto svediv metar? Napokon, upitan postaje i sam pojam elastičnosti: je li *Labud* komponiran od varijacija jednoga elastična oblika ili je, kako bi se tradicionalno reklo, polimetričan?

Problem Slamnigova »elastičnoga stiha« svodi se, zapravo, na pitanje: može li se ono što stoji u osnovi elastičnosti, u osnovini njezinih pulsacija, nazvati stihom ili je posrijedi entitet koji bi bilo primjerenije shvatiti kao zajednički nazivnik više različitih stihova? Premda sam se u vlastitoj stihološkoj praksi, konkretno u radu o Matoševoj strofici (Kravar, Zoran 1999, str. 163–173), već odlučio za drugu mogućnost, mislim da obje valja imati na umu, tj. da se na upravo formulirano pitanje može odgovoriti s dvaju stajališta, koja bih razlučio kao »analitičko« i »unitarno«.

134

S analitičkoga stajališta stihovna shema uvijek, podjednako u izometričnom i u polimetričnom kontekstu, čuva svoj identitet, kojem pripada i odgovarajući naziv, pa, ako se u jednoj pjesmi nađe više prepoznatljivih shema, valja ih i dalje razlikovati. Razgovor o elastičnosti dopušten je do granica što ih ilustrira Matošev *Đurđic*, gdje osnovni oblik u svim pojavama nosi isto ime (trohejski šestostopnik), samo što mu je klauzula čas muška, čas ženska. U slučaju pak *Labuda* bilo bi primjerenije razlučiti raznoimene sheme te kao osnovu uzeti zajednički minimum svih uvrštenih shema, a to je dvodobna ritmička mjera.

Unitarni pak odgovor počiva na pretpostavci koja je u Slamniga ostala prešutna, a mogla bi glasiti ovako: svi reci jedne pjesme podudarni su već utoliko što se nalaze u istom kontekstu, a njihove razlike samo su posljedica elastičnosti njihove dubinske strukture. Pjesme se ne razlikuju kao izometrične i polimetrične, nego po opsegu elastičnosti osnovnoga oblika. S tog bi se stajališta osnovni oblik spornoga *Labuda* mogao opisati kao niz od 5–6 iktusa odvojenih po jednim nenaglašenim slogom, a započet s uzmahom ili bez njega i zaključen muškom ili ženskom klauzulom:

[ ][- ]- - - - - [ ]

Činjenica da taj niz poprima oblike koji bi u pjesmi s minimalnom ili nikakvom elastičnošću slovili kao trohejski ili jampski petostopnik, odnosno kao trohejski šestostopnik, pripadala bi njegovim akcidentalnim određenjima.

Ali, budući da sam u svom radu o Matoševu stihu, napisanu u doba kad sam već znao za »elastični stih«, odabrao drukčije rješenje i dao prednost pojmu

polimetrije, valjalo bi i da kažem zašto sam to učinio. Bilo je to stoga što sam zaključio da je Matoš u sonetima poput *Labuda* i sam mislio analitički, a ne unitarno, te da je podsvjesno računao s idejom polimetrije. Jesu li za Matoša sheme što ih nalazimo u *Labudu* i u drugim njegovim sonetima predstavljale metričke pojmove ili ritmičke sinusoide te je li ih on umio imenovati, ne možemo utvrditi. Ali, da ih je nekako lučio i stupnjevao vidi se po tome što je za svaku od njih nalazio određeno mjesto u strofi. U *Labudu* se, na primjer, sheme što sam ih malo prije nabrojio po redosljedu njihove pojave u prvoj strofi jednako nižu i u drugoj strofi, a slično pravilo vrijedi i za većinu drugih Matoševih polimetričnih – odnosno elastičnih – soneta. U skladu s tim, moglo bi se zaključiti da je pojam polimetrije još uvijek dobrodošao kad se »elastičnost« kristalizira u formama sposobnima da zauzmu predvidiv položaj u strofi te da se jedna od druge položajno i funkcionalno distingviraju. U pjesmama, međutim, poput Matoševe *More*, gdje se bez predvidiva redosljeda nižu raznoliki reci sa zajedničkom ritmičkom osnovom, atribut elastičnosti čini mi se sposobnim da konkurira pojmu polimetrije.

### III.

Pitanje koje sada dolazi na red – ima li u Slamniga i »visokorazinskih« teorema? – pretpostavlja dogovor o tome što je u teoretskom razmišljanju o stihu najapstraktnije. Izostave li se iz teorije stiha sva razmišljanja o interakciji stiha s književnim djelom, s književnim vrstama i tradicijama, koja su uvijek jednom nogom na području povijesti književnosti, kao najviši teoremi preostaju spoznaje o versifikacijskim sistemima, drugim riječima, tipologije stihovnih oblika. Teoretski iskazi o apstrakcijama tipa »kvantitativni stih«, »akcenatski stih« itd., zajedno s pokušajima da se odredi koliko se takvih tipova ostvaruje u pjesničkoj baštini čovječanstva, vjerojatno su najopćenitije stihološke spoznaje. Istina, postoji barem jedna stihološka tema i iznad razine versifikacijskih sistema, a to je stih naprosto odnosno stih kao ukupnost onoga što je zajedničko stihovnim oblicima ostvarenima u različitim sistemskim okvirima. Ali, čini se da još ne raspoložemo skupom pojmova kojima bi se takav stih *an sich* mogao cjelovito opisati. Do njegova opisa ne možemo doći jednostavnim zbrajanjem postojećih spoznaja o stihovnim rodovima, jer one obično imaju različita ishodišta: dok se kvantitativni i akcenatski stih obično analiziraju na temelju ritmičkih događaja uočljivih u jednom retku (izmjena dugih i kratkih odnosno naglašenih i nenaglašenih slogova), stihovi poput silabičkoga ili psalmičkoga određuje se na temelju podudarnih događaja u više redaka. Ako pak u stihološkoj struci stvari stoje tako, pitanje ima li u Slamniga vrhunske teorije stiha može značiti samo jedno: kakva je uloga u njegovim radovima pripala tipologiji stihovnih oblika.

Tipološka razmišljanja i pojmovi ne susreću se prečesto u stihovnopovijesnoj literaturi, jer proučavatelji nacionalnih versifikacija rado polaze od pretpostavke o morfološkoj jednolikosti njihova predmeta. Povjesničari engleskoga stiha – George Saintsbury (1906–1910), Enid Hamer (1930), John Thompson (1961) i drugi – opisuju engleski stih kao akcenatski, a Andreas Heusler na sličan je način pristupio njemačkom stihu (Heusler 1925), uvjeren da zakonima akcenatskoga ritma podliježe čak i starogermanski aliteracijski stih. I Marin Franičević, marljivi povjesničar hrvatskoga stiha i prethodnik Ivana Slamniga, samo se usput bavio tipološkim problemima, jer je smatrao da je hrvatski vezani stih u cjelini »tonske« prirode (Franičević 1986). Tko je čitao njegove radove, sigurno pamti njegove nebrojene statističke tablice, koje su imale potvrditi pretpostavku o ritmičnu rasporedu naglašenih i nenaglašenih slogova u svim hrvatskim stihovima, bilo u starima, u narodnima ili u modernima.

Sa stajališta naknadne pameti pokazuje se da je uvijek, čak i u proučavanju samo jedne nacionalne versifikacije, dobro imati na umu različite stihogradbene principe. Heusler, na primjer, da nije onako dogmatski vjerovao u kontinuitet njemačkoga stiha na osnovi akcenatskoga ritma, sigurno bi bio uočio morfološke osobitosti staroga aliteracijskoga stiha, a možda bi zamijetio da ni srednjovisokonjemački stihovi ne pokazuju uvijek stupanj ritmičke pravilnosti koji bi opravdavao njihovo nedvosmisleno svrstavanje u akcenatsku versifikaciju. U njihovu proučavanju, kako sugeriraju novije analize (Böckelmann 1991), nije na odmet ni pojam silabičkoga stiha. Ali, još više razloga da krene od tipologije stihovnih oblika ima povjesničar hrvatske versifikacije. Hrvatski se stih, naime, razvijao u dvjema zonama stranih utjecaja, u latinsko-romanskoj (srednji vijek, rano novovjekovlje) i u germansko-slavenskoj (od sredine 19. stoljeća), pa je, prelazeći iz jedne u drugu, mijenjao svoje osnovne zakonitosti. Uz to, u Hrvata je od 17. do 19. stoljeća bilo i versifikacijskih klasicista, koji su gradili stihove po latinskim uzorima. Vjerojatno nema nacionalne versifikacije čiji se oblici s podjednakim pravom mogu svrstati u samo jednu klasu, ali hrvatski stihovi nedvojbeno pripadaju u više tipoloških razreda.

Slamnigova *Hrvatska versifikacija* toj metodološkoj potrebi udovoljava već na prvim stranicama, gdje autor najavljuje: »Nabrojiti ćemo sada tipove versifikacije koji su se javili u razvoju hrvatskoga stiha« (Slamnig 1981, str. 6). »Tipovi« koji se zatim nabrajaju ne podudaraju se posve s onima na koje čitatelj najprije pomišlja (kvantitativni, silabički i akcenatski tip). Slamnig razlikuje (isto, 7):

- izmjenični (alternativni) stih;
- slogovni (silabički) stih;
- besjedovni (verbalni) stih;
- stih skupina riječi (rečeničnih jedinica), sintagmatički stih.

Kvantitativni, silabički i akcenatski stih u toj su tipologiji obuhvaćeni prvim dvama tipovima (izmjenični stih uključuje kvantitativnu i akcenatsku ver-



sifikaciju, jer one obje predviđaju pravilnu izmjenu prozodijski diferenciranih slogova), dok su sljedeća dva tipa novost te se odnose na stihove kojima se tradicionalna metrika nije bavila.

Navedenu tipologiju nije izumio Slamnig, nego A. W. de Groot, nizozemski lingvist, fonolog i teoretičar stiha. Najpotpunije ju je izložio u djelu *Algemene versleer* (den Haag 1946), a vratio joj se i u jednom kasnijem radu napisanu na engleskom jeziku (De Groot, 1957). De Grootovu tipologiju prvi je u nas komentirao Svetozar Petrović (Petrović 1963), ali za Slamnigovo upoznavanje s njom zacijelo je bio odlučan njegov višegodišnji radni boravak na Sveučilištu u Amsterdamu ranih sedamdesetih godina.

Kad je riječ o tipologiji stihovnih oblika u *Hrvatskoj versifikaciji*, mislim da je prava zasluga knjige u tome što se tipologije uopće prihvatila, a manje u tome što se oslanja upravo na de Groota. Glavna distinkcija (istodobno tipološka i periodizacijska) koja je nedostajala u radovima Marina Franičevića jest ona između silabičkoga stiha hrvatske književnosti od srednjega vijeka do ilirizma i akcenatskoga stiha od Šenoine generacije nadalje. Nju je Slamnig vrlo dosljedno proveo, precizno datirajući razmjerno kasni prodor akcenatskih zakonitosti u hrvatski stih 19. stoljeća, ali to je mogao učiniti i uz oslon na tradicionalna znanja o vrstama stihova. Ipak, da pozivi *Hrvatske versifikacije* na *Algemene versleer* nisu puki metodološki ornatus, pokazuje se u poglavlji-  
ma gdje Slamnig pokušava iskoristiti novosti de Grootove tipologije: »besjedovni« i »sintagmatski stih«.

Premda se u Hrvatskoj, gdje neobični stručni nazivi znaju izazvati odobravanje već kao takvi, Slamnigov pridjev »besjedovni« prilično svidio, pa se na »besjedovni stih« neko vrijeme nailazilo i u drugih autora (u značenjima koja su se manje ili više otkinula od izvornoga), moj je osjećaj da taj koncept u *Hrvatskoj versifikaciji* nije najsretnije profunkcionirao. Shvaćajući besjedovni stih kao oblik čija pravilnost ovisi o podjednaku broju akcenatskih cjelina (»fonetskih riječi«) u stihovnom retku, Slamnig je, naravno, dobro shvatio de Groota. Nedoumice se, međutim, javljaju iz drugih razloga.

Ponajprije, velika je razlika između oblikâ koji se u *Algemene versleer* i u *Hrvatskoj versifikaciji* tumače kao »besjedovni stihovi«. De Groot je svoj *woordvers* vezao uglavnom uz pokušaj da protumači jedan prastari i arhaični stihovni oblik – rimski saturnijski stih (De Groot 1946, 25–8; također De Groot 1934). O tome kako je ustrojen zagonetni *saturnius* (i je li uopće ustrojen stihovno) bilo je u stihološkoj literaturi 20. stoljeća mnogo divergentnih nagađanja (Kravar, Miroslav 1988), a autori koji su se tim stihom bavili nakon de Groota uglavnom se kritički odnose prema njegovoj teoriji (Beare 1957, 126–9) ili je mimoilaze (Drexler 1967, 79–84; Gasparov 1996, 68–70). Slamnig pak smatra da bi besjedovnost kao ritmičko načelo mogla biti ključ za razumijevanje nečega posve drugoga – slobodnoga stiha hrvatskih poslijeratnih generacija, o kojem on vjeruje da se »temelji na jediničnosti akcenatskih cjelina« (Slamnig 1981, 95).

Drugo, i još važnije, primjerima koji u Slamniga dokazuju tezu o besjedovnosti hrvatskoga slobodnog stiha nedostaje krajnja uvjerljivost (isto, 96). Dapače, jedan od njih – prva strofa *Metamorfoze* Slavka Mihalića – donesen je u segmentaciji redaka znatno izmijenjenoj u odnosu na izvornu, pri čemu je Slamnig vjerojatno pošao od uvjerenja da u slobodnom stihu granice retka valja određivati po sintaktičkim, a ne po grafičkim kriterijima, što je, međutim, nova teoretska pretpostavka, i to vrlo dalekosežna, da ne kažemo i sporna. Ostali pak primjeri – prvi reci iz pjesama *Moj susjed je mali čovjek* Stanka Juriše i *Nigdje na svijetu* Milivoja Slavičeka – mogu se čitati i kao akcenatski stihovi s malo slobodnijim brojenjem nenaglašenih slogova, osobito ako se na njih primijeni pravilo što ga sam Slamnig – uglavnom ispravno – formulira nekoliko desetaka stranica dalje (isto, 33): »Princip da mjera vezanoga stiha ne smije imati više od tri sloga došao nam je iz germanske versifikacije gdje to odgovara prirodi jezika. Nema razloga da ne ozakonimo mjeru od četiri sloga.«

138

Važnijim i uspješnijim od pokušaja da se u povijesnu tipologiju hrvatskoga stiha uključi sporni *woordvers* čine mi se Slamnigove operacije sa »stihom skupina riječi«, odnosno »sintagmatskim stihom« (*woordgroepvers*). De Groot taj stih definira kao oblik kod kojega se reci podudaraju sintaktičkom artikulacijom, odnosno jednakim brojem dubljih sintaktičkih granica, a kao njegov prauzor spominje verset biblijskih psalama (De Groot 1946, 29). Slamnig ga zanimljivo primjenjuje na tekst *Bašćanske ploče*, spominje ga u vezi sa *Šibenskom molitvom*, a za bugarštiki stih zanimljivo pretpostavlja da je bliži silabičkom, ali da je sintagmatski stih mogao biti njegova cijepna podloga (Slamnig 1981, 7). U knjizi opsežnijoj od *Hrvatske versifikacije* polje primjene sintagmatskoga stiha zacijelo bi se i proširilo na druge primjere iz srednjovjekovne poezije, ali i na pojedinačne tipove modernoga slobodnog stiha. *Psovka* Janka Polića Kamova, u kojoj prevlađuju reci s nejednakim brojem slogova i naglasaka, ali uglavnom sa po dvije sintaktičke cjeline razdvojene antikadencom, bila bi potvrda da stih skupina riječi uvijek iznova nastaje u poeziji koja polazi od biblijskoga psalma:

Doći će sunce, ledena dušo, i rasplinit će sablasti mraza;  
doći će mlađani bog i dat će ti plamen krvi svoje;  
topla je njegova krv i riječi su njegove ko riječi ljubavnika;  
bog je on strasti i čista je njegova strast;

#### IV.

Iskoraci u smjeru teorije stiha – bilo niže, srednje ili visoke – nisu jedini spoznajni suficit Slamnigovih radova iz povijesti hrvatskoga stiha. Njihovu ionako visoku vrijednost povećavaju i ekskurzi na područje komparativne met-

rike. Oni su utoliko važniji, što se svijest o položaju stihovnih oblika hrvatskoga pjesništva u europskom okviru rađala dugo, a kadšto se morala sudarati s predrasudama baštinjenima od romantičkoga historicizma i s njegovom koncepcijom narodne samoniklosti. Slamnig ne samo da je mnoge hrvatske stihovne forme analizirao usporedno s mogućim inozemnim analogijama i uzorima, nego nas je uvjerio da u hrvatskom pjesništvu i nema oblika koji ne bi imali nadnacionalni kontekst te da se povijest hrvatskoga stiha mora uvijek proučavati metodama komparativne metrike. To je u više prigoda obrazložio i na primjeru narodnoga stiha, o kojem se u našoj znanosti o književnosti dugo vjerovalo da je posve samonikao i stariji od najstarijih zamislivih utjecaja.

U radovima, dakle, Ivana Slamniga o nacionalnoj versifikaciji spoznajni višak ne tvore samo povjesničarovi teoremi, nego i povjesničarove komparacije. Ali to je već nova tema, premda bi bilo vrijeme da se i njome tkogod iscrpnije pozabavi.

## CITIRANA LITERATURA

- Beare, William (1957), *Latin Verse and European Song*, London.
- Böckelmann, Eske (1991), *Propädeutik einer endlich gültigen Theorie von den deutschen Versen*, Tübingen.
- De Groot, A. W. (1934) *Le vers saturnien littéraire*, »Revue des Etudes Latines« 12, str. 284–312.
- De Groot, A. W. (1946), *Algemene versleer*, den Haag.
- De Groot, A. W. (1957), »Phonetics in its Relation to Aesthetics«, *Manual of Phonology*, ur. I. Kaiser, Amsterdam.
- Drexler, Hans (1967), *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt.
- Franičević, Marin (1986), »Ritmička osnova našeg stiha«, *Rasprave o stihu*, Zagreb, str. str. 23–80.
- Gasparov, M. L. (1996), *A History of European Versification*, Oxford.
- Hamer, Enid (1930), *The Meters of English Poetry*, London.
- Heusler, Andreas (1925) *Deutsche Versgeschichte I*, Berlin.
- Kravar, Miroslav (1988), »Staroitalski 'carmen': od pjesme do stiha i obratno«, *Stih u pesmi*, ur. S. Petrović, Novi Sad, str. 33–45.
- Kravar, Zoran (1999), *Stih i kontekst*, Split.
- Meyer, Wilhelm (1970), *Gesammelte Abhandlungen zu Mittellateinischen Rhythmik III*, Hildesheim.
- Petrović, Svetozar (1963), *Teorija stiha: nekoliko određenja*, »Kolo«, 1, str. 330–339; također u knjizi *Oblik i smisao*, Novi Sad 1986, str. 15–30.
- Petrović, Svetozar (1968), *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti*, Rad JAZU 350, str. 5–303.
- Ružić, Žarko (1975), *Srpski jamb i narodna metrika*, Beograd.
- Saintsbury, George (1906–1910), *A History of English Prosody*, New York.

Slamnig, Ivan (1981), *Hrvatska versifikacija*, Zagreb.

Slamnig, Ivan (1997), *Stih i prijevod*, Dubrovnik.

Thompson, John (1961), *The Founding of English Meter*, New York.

Primljeno 15. siječnja 2003.

## Summary

### HISTORIAN'S THEOREMS: VERSE THEORY IN IVAN SLAMNIG'S STUDIES ON VERSIFICATION

The works of Ivan Slamnig on the history of Croatian versification are mainly concerned with specific questions such as verse formation in a given literary period or comparative research into versification. Nonetheless, relying on the theoretical assumptions or developing his own theoretical premises, Slamnig sometimes makes general statements about a corpus of verses or generalises about the relationship between versification in Croatian and in some other national poetry, or else about the possible typology of Croatian versification in comparison to the existing typologies. In this essay some of these insights, which have already been integrated within the Croatian theory of versification, are being analysed.