

ЛЕОН КОЈЕН
(Београд)

ЈАКОБСОН И ОСНОВЕ МОДЕРНЕ МЕТРИКЕ*

У овом раду разматрају се неке од Јакобсонових идеја које су извршиле кључан утицај на стварање модерне метрике: његово схватање односа између стиха и језика, његов фонолошки приступ стиху и његово разликовање ритмичких константи и ритмичких тенденција унутар целине стиха. Посебна пажња посвећује се Јакобсоновој идеји *доминанције* стиха, чији је теоријски потенцијал углавном остао неискоришћен у каснијим метричким истраживањима.

Модерна лингвистика вишеструко је задужила теорију књижевности, омогућавајући јој у многим областима да дође до поузданијих и прецизнијих сазнања, али нигде тај утицај није био тако дубок и благотворан као у проучавању стиха. Основне идеје традиционалне метрике, које потичу још из античких времена и неприкосновено су владале вековима, тек су у наше доба с правом доведене у питање, добрим делом захваљујући новом и адекватнијем поимању односа између стиха и језика. У оквиру два сродна књижевнотеоријска правца, руског формализма и прашког структурализма, стих је двадесетих и тридесетих година овог века први пут схваћен у свој својој сложености, као аутономна језичка јединица чије се устројство ипак не може тачно описати и објаснити без познавања фонолошког склопа датог језика. Ову кључну идеју о особеном односу између стиха и језика, која је дала нов смер метричким истраживањима, почевши од формалиста и структуралиста па све до данас, први је формулисао Роман Јакобсон у књизи *О чешком стиху*, објављеној 1923. године. Међутим, колико год да је та идеја и тачна и важна, то сигурно није све: данашња, лингвистички оријентисана метрика Јакобсону дугује знатно више. Обе главне школе модерне метричке анализе, статистичку и генеративну, тешко би било замислити без подстицаја добијених од Јакобсонових теоријских размишљања и увида, који су се односили на практично све најважније аспекте структуре стиха — од аспеката најтешње повезаних с прозодијским својствима датог језика до аспеката

* Недавно, 11. октобра 1996. навршило се пуних сто година од рођења Романа Осиповича Јакобсона. Радујемо се што смо у прилици да на страницама нашег часописа објавимо овај рад чији истраживачки резултати тако недвосмислено потврђују изузетан домет Јакобсонових научних заслуга. — Уредништво *Јужнословенског филолога*.

објашњивих тек естетичким канонима и жанровским конвенцијама појединих песничких школа.

Не претендујући на то да дамо целовит приказ Јакобсонових метричких схватања и оцртамо њихову еволуцију, ми ћемо се у овом раду задржати на неколико идеја које сматрамо језгром Јакобсонових општих погледа на стих. Те идеје су изузетно снажно утицале и на статистички и на генеративни приступ стиху, али било би погрешно мислити да се тиме исцрпљује њихов значај за данашњу метричку теорију. И статистичка и генеративна метрика продубиле су наша сазнања о стиху, или бар о неким аспектима његове структуре, више него што се то могло очекивати почетком века, па и у доба када је Јакобсон формулисао своје кључне поставке. Међутим, обухватнија и прецизнија сазнања која су стечена на тај начин остала су у сенци нека питања која је он постављао још двадесетих и тридесетих година. Отуда, разматрање Јакобсонових идеја из тог времена није само повратак основним увидима које у овом или оном облику прихватају обе главне школе модерне метричке анализе; оно уједно указује на важне проблеме који су добрим делом запостављени у данашњој метрици и наговештава путеве којима треба ићи у њиховом решавању.

Наше излагање је подељено на три одељка, који се баве различитим странама Јакобсоновог схватања стиха. Најпре ћемо говорити о најопштијим аспектима односа између стиха и језика, питању чије разматрање представља природно полазиште за сваку лингвистички оријентисану метрику и од којег је и сам Јакобсон пошао у својим метричким истраживањима. Затим ћемо прећи на разматрање унутрашње организације стиха, која је према Јакобсону сложенија него што је претпостављала традиционална метрика, јер се на особен начин у њој увек огледа фонолошки склоп датог језика. Најзад, говорићемо о Јакобсоновом схватању метричке анализе, стављајући у средиште разматрања његову идеју да у сваком стиху постоји доминанта, ритмички чинилац који, сам или у комбинацији с још неким, суштински обликује читаву ритмичку структуру.

СТИХ И ЈЕЗИК. Јакобсоново схватање односа између стиха и језика, формулисано већ у књизи *О чешком стиху*, остало је мање-више непромењено током пола века бављења стихом. Оно садржи две основне поставке. Прво, стих је СУШТИНСКИ језичка јединица, која је незамислива изван језика. Традиционални метричари најчешће су били склони да се зауставе на општем типу версификације (силабичко-тонском, силабичком, итд) којем припада дати стих, не трагајући даље за специфичним одликама његове ритмичке организације. Насупрот њима, Јакобсон претпоставља да припадност истом, рецимо силабичко-тонском систему версификације не искључује знатне разлике у метричкој организацији стиха, условљене разликама у фонолошком склопу датог језика.¹ Другим речима, заблуда је веровати, као већина традиционалних метричара, да је метар идеалан ритмички образац

¹ Ову претпоставку Јакобсон разрађује својим схватањем унутрашње организације стиха, о којем ћемо говорити у следећем одељку. Види Jakobson 1923, *SIF*, V: 12–49.

независан од језика и да стога стих има двојаку, делом језичку а делом ванјезичку природу. Како је добро рекао Томашевски, бранећи Јакобсоново и своје схватање средином двадесетих година у полемици са Жирмунским, „метричке норме су специфично језичке норме“, оне „представљају организацију језичких могућности а не нечег другог“.²

Осећајући да је веза стиха са језиком тешња него што то изричито допушта њихова властита теорија, традиционални метричари ипак су се радо позивали на ауторитет језика. За стих неког песника или песничке школе, за одређен метрички програм и његове тежње, често се тврдило да јесте или, напротив, да није у складу с „духом језика“. Овакве тврдње по правилу су изношене без икакве озбиљније лингвистичке аргументације, која би појму „дух језика“ могла да да неку стварнију, мање субјективну садржину. У ствари, како је тачно запазио Јакобсон полемишући с најпознатијим чешким метричарем претходне генерације, Јозефом Кралом, тобожњи „дух језика“ најчешће се своди на „збир ритмичких навика дате особе или дате песничке школе“, у чије име се брани један а напада други метрички програм.³ Овакав догматизам, који претпоставља да сам језик апсолутно даје за право одређеном метричком програму, уједно жигосући све друге, и метрички и лингвистички је безнадежно наиван. Стих јесте суштински језичка јединица, неодвојива од прозодијских својстава датог језика, али он је увек и више од тога:

„Теорији безусловне сагласности стиха с духом језика, непротивљења форме материјалу, ми супротстављамо теорију организованог насиља песничке форме над језиком. (‘Не влада језик песником, већ песник језиком’, формулисао је то Р. Ф. Брант). Форма рачуна с постојећим материјалом, али не може у целини бити дата у материјалу (не може у потпуности бити изведена из њега, подударити се с њим). Крал... тврди да би правилне стихове, макар били написани у редовима као проза, и прост човек неминовно прочитао као стихове, чак и кад не би схватао да су то стихови. Крал заборава да је Молијеров Журден, ако је и могао ништа не знати о томе да говори прозом, стихове ипак неизбежно морао да схвата и доживљава као такве; наравно, он може ништа да не зна о прозодијској терминологији, али уколико, са стиховима пред собом, те стихове не прима као појаву потпуно различиту од језичког система — стихови као стихови (односно њихови елементи) за њега уопште не постоје“.⁴

Зашто стих представља „организовано насиље над језиком“? Овом чувеном метафором Јакобсон је хтео да укаже на карактеристично својство стиха, оно које га разликује од свих појава практичног или емоционалног говора, па и од свих облика прозног израза. Стих има особено ритмичко устројство и оно га супротставља свим другим јединицама које се јављају у језику: зато Јакобсон каже да „стихови као стихови уопште не постоје“ за

² Томашевский 1929: 49.

³ Jakobson 1923, *SW*, V: 15.

⁴ Jakobson 1923, *SW*, V: 15.

некога ко их „не прима као појаву потпуно различиту од језичког система“. Стих, дакле, има властите законитости и правила, који нису сводљиви на законитости и правила датог језика. Он је АУТОНОМНА језичка јединица, и то је друга поставка којом Јакобсон одређује однос између стиха и језика.

Шта је у стиху условљено језичким системом, и то на дубљи начин него што је претпостављала традиционална метрика, а шта му измиче и твори самосталан облик ритмичке организације, не може се рећи унапред. Одговор на то питање у сваком поједином случају може дати само конкретна метричка анализа. Међутим, у свему што спонтано препознајемо као стих увек су присутна оба елемента, и зависност од језичког система и аутономност у односу на њега. Отуда, каже Јакобсон на крају књиге *О чешком стиху*, прозодијска својства језика не одређују једнозначно систем версификације:

„Мислим да се версификација никада не може у целини извести из постојећег језика. Ако је версификација тражено X, а дати су нам само прозодијски елементи језика, добијамо неодређену једначину, то јест могућност неколико вредности за X.

Да би се избегли неспоразуми, треба подвући да би био погрешан закључак о произвољности односа између језика и стиха. Број могућих решења једначине је, наравно, ограничен: форма врши насиље над материјалом, али том насиљу има граница и с њиховим прекорачењем оно постаје неподношљиво. С друге стране, не сме се изгубити из вида да се уместо једног обавезног решења у историји стиха понекад јавља избор између низа могућих решења, од којих су једна праћена већим а друга мањим насиљем над језиком. Историјски избор овог или оног од замисливих решења често је условљен појавама које излазе из оквира гласовне организације датог језика: постојећом естетичком традицијом, односом датог песничког правца према тој традицији и културним утицајима“.⁵

Комбинујући своје две поставке (стих као суштински језичка а ипак аутономна јединица), Јакобсон је тако дошао до истраживачког програма који, насупрот поједностављеним схемама традиционалне метрике, први пут отвара могућност да се сагледа сва сложеност стиха и његовог устројства. У примени тог програма, у првом плану некад може бити оно што стих чини аутономним у односу на језички систем, а некад оно што га чини зависним од њега. Али, то увек остају два суштински комплементарна аспекта: колико је тачно да је стих „организовано насиље над језиком“, толико је тачно — како је рекао Трубецкој приказујући Јакобсонову књигу — да

⁵ Jakobson 1923, *SW*, V: 121. Почетне реченице другог пасуса не налазе се у првом издању Јакобсонове књиге. Оне су додате у чешком преводу (в. Jakobson 1926: 120) и преузете су у каснијим руским издањима да би се отклониле утисак да Јакобсон негира ограничења која сам језик поставља „насиљу песничке форме над материјалом“. Овај приговор први је изнео Трубецкој у свом иначе врло повољном приказу Јакобсонове студије. Види Трубецкой 1923: 459.

„стрпљење језика ипак није безгранично и да се свако насиље над језиком не може отрпети“.⁶

За разлику од самог Јакобсона, кога је у студији о чешком стиху више интересовала метричка креативност песника и њом изазвано особено „насиље над језиком“, Трубецкој у свом приказу подвлачи другу, језику окренуту страну Јакобсоновог истраживачког програма:

„У сваком језику постоје елементи који се овако или онако морају искористити у прозодији ако она жели да буде способна за живот: такав елемент је, рецимо, у руском акценат, а у пољском бројање слогова. Руска прозодија која би пренебрегла акценат или пољска која би пренебрегла број слогова не би била способна за живот: дела Мајаковског на руском се ипак сватају као стихови, али на пољском би то била проза. На тај начин, број 'насиља' која су могућа или допуштена у датом језику увек је ограничен и одређен је карактером тог језика. И само у оквиру тог ограниченог броја теоријски могућих прозодија избор ове или оне од њих измиче предвиђању лингвиста и заиста зависи од културноисторијских фактора“.⁷

Тек кад се за један језик бар приближно утврди број и карактер могућих прозодија, моћи ће да се прецизно сагледају и оцене различити аспекти метричке еволуције: и метричка оригиналност песника експериментатора као што су Хопкинс у Енглеској или Мајаковски у Русији, и метричке иновације мање радикалне природе (Махин јамб у Чешкој, јамб Лазе Костића код нас, итд), и преломне замене старог система версификације новим у читавој поезији једног језика, па и неуспеле метричке реформе за које као да је било језичких услова.⁸ Међутим, и без оваквих сазнања изгледа јасно да сви ти случајеви имају нешто заједничко, колико год се иначе разликовали међу собом; о судбини новог система версификације односно новог метра не одлучују његова „природност“ и блискост говорном језику или одсуство тих својстава, а још мање наводна сагласност или несагласност с „духом језика“. У овом погледу метричка истраживања за последњих седам деценија потпуно су дала за право Јакобсону. „Није 'природност' ионако суштински вештачког песничког језика“, могло би се и данас рећи с Трубецким, „оно што доводи до победе једног или другог система версификације, већ су то различити културноисторијски фактори, песничка традиција, ауторитет класика, страни утицаји и слично“.⁹

⁶ Трубецкой 1923: 459.

⁷ Трубецкой 1923: 459. Као традиционални метричари, Трубецкој термином „прозодија“ означава скуп језичких елемената који служе као основа версификације и скуп правила која важе за те елементе.

⁸ Јакобсонова књига *О чешком стиху* добрим делом је посвећена једној неуспелој реформи ове врсте, то јест покушајима с почетка 19. века да се у чешку поезију уведе квантитативна версификација. По Јакобсоновом, данас углавном прихваћеном мишљењу, чешки језик пружа бар исто толико погодности версификацији заснованој на квантитету колико версификацији заснованој на акценту, али је ова друга однела превагу захваљујући јачим културним утицајима који су је подржавали. „Победа 'акценатске' версификације над квантитативном код Чеха не објашњава се њеном већом природношћу колико наметљивијом традицијом“ (Jakobson 1923, *SW*, V: 116).

⁹ Трубецкой 1923: 459.

ЛЕЗИК И РИТМИЧКИ ФАКТОРИ СТИХА. Поред разматрања о општој природи стиха и узроцима метричке еволуције, књига *О чешком стиху* садржи још једну идеју која је извршила велики утицај на каснија метричка истраживања. Ослањајући се на анализу класичног руског јамба коју су претходних година развили Томашевски и он сам¹⁰, Јакобсон претпоставља да на ритам стиха систематски утиче више фактора него што је то склона да призна традиционална, школска метрика. Зато он предлаже да се у устројству сваког стиха, без обзира којем систему версификације припада, у начелу разликују три врсте чинилаца. Прво, неки елемент који представља фонолошку основу ритма и који је најчешће, мада не и увек, носилац основног ритмичког импулса; друго, за њега везани ПРАТИЛАЧКИ ЕЛЕМЕНТИ ритма, један или више њих, који немају фонолошки карактер; и, треће, за њега невезани, АУТОНОМНИ ЕЛЕМЕНТИ ритма, такође један или више њих, који поседују фонолошки карактер.¹¹

Незадовољство традиционалном метриком и њеном склоношћу да игнорише све ритмичке факторе који нису директно обухваћени метричким образцем није био једини разлог да Јакобсон формулише овакав оквир за метричку анализу. Подстакнут сосировским идејама, које су после објављивања *Курса ојшће лингвистике* (1916) почеле да се шире целом Европом, он је пре других схватио да се у метричкој анализи мора водити рачуна и о језичкој функцији фактора који систематски утичу на ритам стиха; отуда његова класификација не разврстава те факторе само на основу њихове улоге у структури стиха већ узима у обзир и место које они имају у гласовном устројству датог језика. Овај фонолошки приступ стиху један је од најважнијих Јакобсонових доприноса метричкој теорији. Његове предности нарочито су јасне у поређењу с „акустичким“ приступом стиху, врло утицајним почетком 20. века, у којем се стих посматрао искључиво као јединица звучања, лишена сваке унутрашње везе са значењем. Странице на којима Јакобсон критикује „акустичку прозодију“ Сиверса, Сарана и Веријеа, уједно бранећи фонолошки приступ, с правом се сматрају једним од кључних методолошких полазишта модерне метрике.

Основну идеју „акустичког“ приступа најбоље је изразио Саран када је рекао да се теоретичар стиха, „ако се не бави стилистиком, према стиховима мора односити као странац који пажљиво слуша стихове а не разуме њихов језик“.¹² Овај став нема за последицу само легитимно раздвајање питања ритма од питања значења, које нам омогућава да описујемо ритмичку структуру стихова остављајући по страни чињеницу да они исказују овај а не онај, један а не други смисао. Како је добро видео Јакобсон, последице Сарановог става далеко су радикалније. Ако се стих посматра САМО као јединица звучања, фонолошки елементи датог језика, они чијим се посред-

¹⁰ Највећи значај овде имају радови Томашевског о Пушкиновом четворостопном и шестостопном јамбу. Види Томашевский 1929: 94–137 и 138–253.

¹¹ Jakobson 1923, *SW*, V: 45–46.

¹² Jakobson 1923, *SW*, V: 20.

ством у том језику могу изразити разлике у значењу, губе своју специфичност у односу на нефонолошке: на плану чистог звука, између једних и других елемената очигледно не постоји никаква разлика. Но, како је реч својом материјалном страном управо утврђен спој фонолошких елемената, у стиху схваћеном на Саранов начин уопште неће бити могуће препознати и издвојити речи, као ни било какве веће јединице састављене од њих. То значи, с правом каже Јакобсон, да Саранов став има две „погубне последице“ за метричку анализу: (а) неразликовање ФОНОЛОШКИХ од НЕФОНОЛОШКИХ елемената језика и, следствено томе, (б) искључивање појма РЕЧИ из метрике.¹³

Да бисмо илустровали Јакобсонов закључак, узмемо два одломка из *Максима Црнојевића Лазе Костића*, Анђелијине речи Радоју из првог чина, *Ох, да сам нѣшиѣо ја голубица, / Да сама ѿај ѿонѣсем бѣли лиѣѣи*, и Максимова обраћање сужњу из трећег, *Јѣдан ми прѣшак ѿвѣје сѣле дај, / Да њѣм ѿонѣсем мѣга јада свѣѣи*.¹⁴ Ритмичке сличности и разлике између завршних стихова, *Да сама ѿај ѿонѣсем бѣли лиѣѣи* и *Да њѣм ѿонѣсем мѣга јада свѣѣи*, веома су упадљиве. Оба стиха су савршено правилни јампски десетерци, са свих пет остварених јаких времена, и то увек помоћу акцента: ненаглашена дужина ниједном се не јавља као „носилац метра“. Од тих пет јаких времена, по два остварују наглашене једносложнице, у првом стиху на четвртном и десетом (*ѿај, лиѣѣи*), а у другом на другом и десетом слогу (*њѣм, свѣѣи*). Захваљујући томе, оба стиха имају узлазно обојен ритам, карактеристичан за Костићев јамб. Узлазност ритма је изразитија у првом случају, где се и први полустих завршава наглашеном једносложницом (*ѿај*); у другом стиху који, као већина српских јампских десетераца, има цезуру после петог а не после четвртог слога, наглашена једносложница (*њѣм*) јавља се на почетку уместо на крају првог полустиха. Асиметричан силабички (4 + 6), први стих је симетричнији од другог по распореду наглашеног квантитета: по два дуга акцента (*сама, ѿај — бѣли, лиѣѣи*) налазе се с обеју страна јединог кратког (*ѿонѣсем*). Насупрот томе, силабички симетричан други стих (5 + 5) ближи је асиметрији својим распоредом наглашеног квантитета: три дуга (*њѣм, мѣга, свѣѣи*) и два кратка акцента (*ѿонѣсем, јада*) у њему се смењују један за другим. Најзад, остављајући по страни наглашене једносложнице на којима су могући само силазни акценти, први стих има два узлазна и један силазни акценат (*сама, ѿонѣсем — бѣли*), а други два силазна и један узлазни (*мѣга, јада — ѿонѣсем*). Дакле, као и у погледу места наглашених једносложница и распореда наглашеног квантитета, тако и у погледу тонских одлика наглашених слогова ова два стиха као да представљају две варијанте исте ритмичке фигуре Костићевог јампског десетерца.

Веродостојан опис класичног српског стиха није могућ без овакве метричке анализе, а она је неизводљива уколико се стварно придржавамо ме-

¹³ Jakobson 1923, *SW*, V: 20.

¹⁴ Назначајући прозодијску структуру стихова, изостављамо оне ненаглашене дужине које су метрички гледано занемарљиве. Види Којен 1996: 38–39.

тодолошких упутстава Саранове „акустичке“ метрике. Ако се стихови *Да сама ѿај ѿонѣсем бѣли лѣстѣи* и *Да ѿѿм ѿонѣсем мѡга јѡда свѣѣѣи* посматрају искључиво као звучни низови, наше опажање неће у њима моћи да јасно издвоји речи, јер су оне скупови фонолошких, функционално дефинисаних елемената, а не просте јединице звучања. Ни прозодијска својства као што су вокалски квантитет и тонске одлике наглашеног слога, која у српском језику имају фонолошки карактер, у звучном низу као таквом не издвајају се с потребном јасноћом. Контрасти између дугог и кратког наглашеног слога, па и дугог и кратког слога ван акцента, односно између слога под узлазним и слога под силазним акцентом, не би ни издалека били тако јасни за наше опажање и језичко осећање да нису у већем или мањем броју случајева повезани с разликама у значењу. Примери као што су *ѿѡс — ѿѡс*, *сѣдеѣѣи — сѣдеѣѣи*, *јѡда* (gen. sg.), — *јѡда* (gen. pl.), *нѡѣи* (loc. sg.) — *нѡѣи* (gen. pl.), *сѣло — сѣло*, *бѣлѣи* (3. лице sg. презента) — *бѣлѣи* (nom. sg. masc. одређеног придевског вида), *ѿѡѣѣѣи* (3. лице sg. презента) — *ѿѡѣѣѣи* (3 лице sg. аориста), итд. то довољно убедљиво потврђују. Другим речима, као што је рекао Јакобсон у једном раду из тридесетих година изричито се позивајући на Сосиринов појам језичке вредности, „улога коју прозодијски елементи имају у датом језичком систему одлучујућа је и за стих“, јер „грађу стиха чине језичке вредности а не голи звуци“.¹⁵

Испитујући ритмичку структуру силабичко-тонског стиха, традиционални метричари најчешће узимају у обзир само елементе који су у најтешњој вези с метричким обрасцем, то јест број слогова, распоред акцената и цезуру (у случају метара који је поседују). Међутим, за ритмичко осећање је у многим случајевима очигледно да то није све и да на силабичко-тонски ритам систематски утичу и фактори чије деловање уопште није регулисано метричким обрасцем. Јакобсон је први уочио да се ти фактори не само разликују од једног језика до другог, што је очигледно чим почнемо да поредимо поезију писану на различитим језицима, већ и да те разлике свуда имају исто објашњење: аутономни елементи ритма, независни од метричког обрасца, увек су елементи који у датом језику имају фонолошки, дистинктиван карактер.

Ово запажање чини основу Јакобсоновог поређења руског и чешког стиха, које полази од различитог положаја акцената и вокалског квантитета у фонолошком склопу руског односно чешког језика. У руском језику акцен-

¹⁵ Jakobson 1936, *SW*, V: 148. „Језичким вредностима“ Сосир назива јединице које се јављају на различитим равнима језичке организације а дефинишу се уважавајући кључни принцип да „у језику постоје само разлике“ (Saussure 1972: 166). На пример, ако је реч таква вредност односно јединица, то је зато што обе њене стране, појмовну и материјалну како их зове Сосир, чине искључиво одговарајуће разлике у односу на друге речи истог језика. Отуда, „оно што је важно у речи“, када је посматрамо с њене материјалне стране, „није сам звук, већ гласовне разлике које нам омогућавају да ту реч разликујемо од свих других, јер управо су оне носиоци значења“ (Saussure 1972: 163). На исти начин, каже Јакобсон, слогови не чине грађу стиха као „голи звуци“ већ као „језичке вредности“, као носиоци прозодијских разлика чијим се посредством могу изразити разлике у значењу.

нат може пасти на било који слог речи и има дистинктивну функцију, јер се разликом у месту акцента често изражава разлика у значењу речи (рецимо, *зámок*, „дворац“ — *замóк*, „брава“, *руки́*, gen. sg. — *ру́ки*, nom. pl., *сѣо́ицѣ*, „стоји“ — *сѣ́оицѣ*, „кошта“, итд). Насупрот томе, вокалски квантитет није у руском дистинктиван, јер је у потпуности везан за акценат; руски наглашени слогови по правилу су знатно дужи од ненаглашених, тако да дужина једино доприноси прозодијској проминентности већ ионако истакнутог наглашеног слога. У чешком језику ситуација је обрнута. Чешки, као и руски, има „динамички“ акценат, али он увек пада на први слог речи и самим тим нема фонолошки карактер. За узврат, дистинктивну функцију у чешком има вокалски квантитет чија је дистрибуција у речи потпуно слободна: изузимајући нека ограничења код дужих речи, сваки слог у речи може бити било дуг било кратак, тако да разлике у дужини слога често изражавају разлике у значењу (рецимо, *dal*, „дао“ — *dál*, „даљина“, *drahá*, „драга“ — *dráha*, „пут“, *stála*, „стајала“ — *stálá*, „стална“, итд).

Пошто је у потпуности везан за акценат, квантитет у руском стиху не утиче опипљивије на ритам и представља само пратилачки елемент. Фонолошку основу ритма чини акценат, који је уједно и основни носилац ритмичког импулса, јер се јако време стиха остварује наглашеним, а слабо време ненаглашеним слоговима. Трећи, аутономни елемент ритма у руском стиху је *словораздел*, „граница између речи“, где се под „речју“ подразумева акценатска реч или акценатска целина. Ритмичку улогу овог чиниоца први је подробно описао Томашевски у својим радовима о Пушкиновом јамбу, али ју је тек Јакобсон уклопио у адекватан теоријски оквир. Управо зато што нису везане за акценат, који представља основу ритма а може пасти на било који слог речи, границе између акценатских целина подесне су да буду самосталан извор ритмичких варијација у руском стиху: њихов распоред слободно се пресеца са распоредом акцената и захваљујући томе систематски „сенчи, богати и индивидуално боји ритам“.¹⁶ Улогу оваквог аутономног елемента, који сам има фонолошки карактер а уједно је независан од фонолошке основе ритма, у чешком стиху игра квантитет. Дистрибуција дугих и кратких слогова независна је од распореда акцената и граница између акценатских целина, и то јој омогућава да у чешком стиху буде самосталан извор ритмичких варијација. Пошто је акценат везан за први слог речи, а не слободан као у руском, он уопште нема фонолошки карактер и не може представљати фонолошку основу ритма. Ту основу у чешком стиху чине границе између акценатских целина, чији се распоред због везаности акцента за први слог углавном подудару са распоредом акцената. Акценат је, дакле, овде само пратилачки елемент ритма, мада се — као и у другим силабичко-тонским версификацијама — јако време стиха остварује наглашеним, а слабо време ненаглашеним слоговима.

¹⁶ Jakobson 1930, *SW*, V: 131.

Следећи самог Јакобсона¹⁷, ово поређење између руског и чешког стиха може се сажето представити следећом табелом:

СТИХ	фонолошка основа ритма	пратилачки елементи ритма	аутономни елементи ритма
руски	акценат	квантитет	границе између акценатских целина
чешки	границе између акценатских целина	акценат	квантитет

Различитом улогом коју у стиху играју исти прозодијски фактори („динамички“ акценат, вокалски квантитет, границе између акценатских целина) објашњава се зашто је, и с добрим знањем језика, Русу по правилу туђ чешки а Чеху руски стих. Ритмичке навике створене под утицајем сопственог језика и метричке традиције посебно отежавају тачно опажање варијација које уносе аутономни ритмички елементи попут квантитета у чешком или *словораздела* у руском стиху. „Чудесно ритмичко богатство чешких речи“, каже Јакобсон враћајући се поређењу двеју версификација три деценије после књиге *О чешком стиху*, „испољава се управо у значајним варијацијама с квантитетом“ у чешкој поезији. Међутим, руски језик не познаје слободан, фонолошки дистинктиван квантитет, па стога Рус који „свесно не прилагоди“ своје језичке навике чешком једноставно „неће уочити ове ритмичке варијације, чак ни кад сам тачно опажа или изговара чешке дуге и кратке вокале“. Чех ће, за узврат, под утицајем улоге квантитета у свом језику, бити склон да прида већи значај томе што су „руски наглашени слогови по правилу дужи, а ненаглашени краћи“, тако да ће га се руски стих доимати „као метар с константним, правилним смењивањем дугих и кратких вокала, које ствара осећај заморне монотоније“. ¹⁸ Исту врсту узајамног неразумевања изазивају границе између акценатских целина чији је распоред у руском стиху, будући независан од распореда акцената, „извор варијација, који истанчано сенчи песнички ритам“. „Одсуство овог варијационог елемента у чешком стиху“, каже Јакобсон, „оставља на руског посматрача утисак оскудности и монотоније“; док је чешком читаоцу, навикнутом на подударан распоред граница и акцената, „слободна варијациона функција граница речи у руској поезији тако туђа да му руски стих изгледа потпуно лишен варијационих елемената и због тога неподношљиво једноличан“. И „читав карактер стиха“ и „сам начин на који га опажамо“, закључује Јакобсон, вишеструко су зависни од карактеристичног устројства датог језика.¹⁹

¹⁷ Jakobson 1923, *SW*, V: 46.

¹⁸ Jakobson 1953, *SW*, VI/1: 5.

¹⁹ Jakobson 1953, *SW*, VI/1: 5–6.

Закључак који смо управо навели понавља стару Јакобсонову тезу о стиху као суштински језичкој јединици, али у једном погледу његово становиште ни овде, па ни у метричким радовима из тридесетих година, није формулисано тако радикално као у књизи *О чешком стиху*. Реч је о томе да, примењена на силабичко-тонски стих, Јакобсонова трочлана класификација ритмичких фактора има један озбиљан недостатак; она нам не омогућава да на јединствен начин класификујемо акценат, који је у сваком силабичко-тонском стиху основни носилац ритмичког импулса. У неким случајевима акценат ће бити и фонолошка основа ритма, јер у датом језику има фонолошки карактер: такав је, рецимо, руски или српски силабичко-тонски стих. У другим случајевима акценат нема фонолошки карактер, јер је фиксиран на одређеном слогу (рецимо, на првом слогу у чешком), и фонолошка основа ритма се мора тражити другде; такав је, поред чешког, и пољски силабичко-тонски стих, будући да у пољском акценат увек пада на претпоследњи слог речи. Ипак, независно од ових разлика у фонолошком статусу, акценат је и у једним и у другим случајевима основни носилац ритмичког импулса, а метричка правила сваког силабичко-тонског стиха пре свега се односе на то како се у распореду акцената може одступити од метричког обрасца без огрешења о метар.²⁰ Да би се на теоријском плану тој чињеници дала тежина коју она очигледно заслужује, Јакобсонову класификацију најбоље је донекле модификовати; бар у случају силабичко-тонског стиха, она треба да полази од основног носиоца ритмичког импулса, дакле од акцента, а не од мање јасног појма фонолошке основе ритма, којим се после књиге *О чешком стиху* није више користио ни сам Јакобсон.²¹

Изменом коју предлажемо не доводе се у питање ни Јакобсонова драгоцене запажања о улози аутономних ритмичких елемената у појединим силабичко-тонским версификацијама, ни његов општији став да се у устројству стиха увек на неки начин огледа фонолошки склоп датог језика. Да је тако, лако ћемо се уверити ако у оквиру модификоване класификације ритмичких фактора упоредимо три силабичко-тонска стиха, руски, чешки и српски:

СТИХ	основни носилац ритмичког импулса	зависни елементи ритма	аутономни елементи ритма
руски	акценат	—	границе између акценатских целина
чешки	акценат	границе између акценатских целина	квантитет
српски	акценат	границе између акценатских целина	политонија

²⁰ Види Kiparsky 1975: 580–583; Којен 1996: 29–38.

²¹ Карактеристично је да Јакобсон не помиње фонолошку основу ритма ни у радовима о чешком силабичко-тонском стиху, где бисмо то природно очекивали. Види Jakobson 1930, 1935a, 1938.

Улогу аутономног ритмичког елемента коју у руском стиху играју границе између акценатских целина, а у чешком вокалски квантитет, у српском стиху игра акценатска политонија. Са своја два узлазна и два силазна акцента, српски језик пружа песницима велике могућности за ритмичке варијације, нарочито у строгом силабичко-тонском оквиру, и они су се тим могућностима у пуној мери користили. Узмимо као пример следећу строфу Милана Ракића, којом се завршава први део песме „Старост“:

- (1) *То ддлазе, драга, све блйже и блйже
Нечекāни дāни немоћи и беде,
Свѣ се чѣжње гāсе и свѣ сѣрāсѣи блѣде,
И ко нѣман сѣйростѣй љре врѣмена сѣйже.*²²

Два последња стиха изузетно су експресивна захваљујући политонијским контрастима који, како каже Јакобсон, „сенче, богате и индивидуално боје ритам“. Насупрот четири узастопна краткосилазна акцента у завршном стиху, чије понављање као да говори да је долазак старости неминован, стоје четири дуга акцента у претходном стиху, два узлазна и два силазна, која су значењем везана за постојање и нестајање онога што се опире старости. С овим основним контрастом комбинује се политонијска игра унутар трећег стиха: дугоузлазни акценти уоквирују другосилазне, творећи хијазам (*чѣжње гāсе ... сѣрāсѣи блѣде*), али се пре сваког пара дугих акцената јавља краткосилазни акценат једносложнице *свѣ* (*Свѣ се ... и свѣ*), најављујући исте такве акценте следећег стиха и наговештавајући, на семантичком плану, да старости ништа неће измаћи.

Игра политонијских контраста још је истанчанија у следећој строфи Ракићеве „Јефимије“:

- (2) *Вѣкови су љрдишли и зāборав љāда,
А јдш овај нāрод као нѣкад грѣца,
И мѣни се чѣни да су нāша срѣца
У грѣдима љвдјим кѣцала још љāда...*

У читавој строфи, с једним изузетком, краткосилазни акценти се јављају само у другом полустиху, док се у првом полустиху, опет с једним изузетком, јављају искључиво узлазни акценти. Дугосилазних акцената уопште нема. Сви стихови, осим другог, садрже по четири акцента, два у првом и два у другом полустиху, тако да се политонијски контраст између узлазних акцената на почетку и краткосилазних акцената на крају сваког стиха подвлачи и на овај начин. Два изузетка која смо поменули чине по-

²² Знаком „_“ означавамо да се дата реч дезакцентује и спаја са суседном речју (или речима) у једну акценатску целину. За правила дезакцентовања у српском силабичко-тонском стиху, види Којен 1996: 119– 129.

литонијску структуру строфе још сложенијом. Краткосилазни акценат на почетку другог стиха (*А још двај народ...*) и паралелни краткоузлазни акценат на крају четвртог (*... кўцала још ѿда*) варирају основну ритмичку фигуру, повезујући два парна стиха и уједно их супротстављајући непарним.²³

Читалац коме промакну ритмички ефекти политонијских паралелизама и контраста неће бити у стању да уочи сву разноврсност српског стиха и он ће му изгледати далеко монотонији него што стварно јесте, као што руски или чешки стих делују једнолично некое ко не учава ритмичке ефекте засноване на игри акцената и *словораздела* односно на дистрибуцији вокалског квантитета. У свим овим случајевима извор истанчаних ритмичких варијација је неки прозодијски елемент који у датом језику има фонолошки карактер: та чињеница једна је од најбољих потврда Јакобсонове тезе да „грађу стиха чине језичке вредности а не голи звуци“.

Наша модификована класификација ритмичких фактора у силабичко-тонском стиху у још неколико тачака се разликује од Јакобсонове. Прво, утврђена силабичка схема коју захтева сваки силабичко-тонски стих може се сматрати нечим већ претпостављеним ако се у средишту класификације налази акценат као основни носилац ритмичког импулса. Јер, без правилног смењивања јаких и слабих слогова уопште нема силабичко-тонског ритма, а оно очигледно подразумева једнаке силабичке интервале у којима се очекује понављање основног ритмичког сигнала. Ако се, напротив, служимо појмом фонолошке основе ритма, везу са силабичком схемом није лако успоставити и класификација у најбољем случају остаје непотпуна. Друго, према нашој класификацији акценат је основни али не нужно и једини носилац ритмичког импулса: у српском стиху, а можда и у чешком, под одређеним прозодијским условима јако време може да остварује и ненаглашена дужина.²⁴ Треће, у Јакобсоновој класификацији пратилачки ритмички елементи у потпуности су везани за елемент који представља фонолошку основу ритма. Наша класификација у овом погледу је мање рестриктивна. Границе између акценатских целина су зависан ритмички елемент и у чешком и у српском стиху, мада је само у првом њихов распоред, не рачунајући проклитике, потпуно одређен распоредом акцената. У српском језику акценат није фиксиран на одређеном слогу као у чешком или у пољском, али није ни слободан као у руском. У вишесложним речима он може пасти на сваки слог осим на последњи, с тим што су силазни акценти везани за први слог: само се узлазни акценти слободно јављају на свим нефиналним слоговима вишесложних речи. То значи да је код двосложних речи, не рачунајући проклитике, распоред граница између акценатских целина, као у чешком или пољском, потпуно одређен распоредом акцената; тек код тро-

²³ Као ни у претходно цитираној строфи из „Старости“, ни овде игра политонијских контраста није семантички неутрална. Али говори о њеном значењском аспекту сувише би нас удаљило од основне теме овог рада.

²⁴ За српски стих, види Којен 1996: 87–110. За чешки стих, види Jakobson 1923, *SW*, V: 90–92. Уп. и Mukařovský 1948a: 295–296, 1948b: 62–63; Nováková 1947.

сложних и више него тросложних речи, уколико су под узлазним акцентом, положај граница у односу на акценат постаје слободан као у руском. У целини гледано, према томе, границе између акценатских целина представљају зависан ритмички елемент и у српском силаботонизму, мада та зависност није потпуна и оставља места за ритмичке варијације које у чешком или пољском стиху нису могуће.

Последња тачка у којој се наша класификација разликује од Јакобсонове вероватно је теоријски најзанимљивија. Ми претпостављамо да у силабичко-тонском стиху и зависни и аутономни елементи ритма морају имати фонолошки карактер: уз силабичку схему и акценат, на ритам силабичко-тонског стиха опипљивије утичу само они прозодијски елементи који у датом језику врше дистинктивну функцију, то јест могу бити искоришћени да се изразе разлике у значењу.²⁵ На овај закључак упућују нас и теоријски и емпиријски разлози. Ако се сложимо с Јакобсоном да „грађу стиха чине језичке вредности а не голи звуци“, не треба очекивати да прозодијски елементи без дистинктивне функције у неком језику имају стварног утицаја на ритам његовог силабичко-тонског стиха. Конкретна испитивања појединих силабичко-тонских версификација углавном потврђују ту претпоставку. Једини, на изглед парадоксалан изузетак је сам акценат, који је у силабичко-тонском стиху увек основни носилац ритмичког импулса а нема фонолошки карактер у свим језицима где се јавља таква версификација. Али парадокс је само привидан: управо зато што акценат, у комбинацији са силабичком схемом, представља потку сваког силабичко-тонског ритма, он је „задат“ ритмички елемент, чинилац чијим се посредством — како би рекао Јакобсон — остварује „организовано насиље песничке форме над језиком“. Захваљујући томе, силабичко-тонски стих се јавља и у језицима чији му фонолошки склоп не иде много на руку, рецимо у пољском који далеко више погодује силабичкој версификацији. Међутим, могућности које има „задат“ ритмички елемент, носилац „организованог насиља над језиком“, други прозодијски елементи немају: они улазе у састав стиха само ако већ припадају фонолошком склопу датог језика и на основу тога имају повлашћено место у језичкој свести свих којима је то матерњи језик.

ДОМИНАНТА И МЕТРИЧКА ЕВОЛУЦИЈА. Класификација ритмичких фактора коју даје Јакобсон, или њена модификација коју смо ми предложили, представља само оквир за метричку анализу. Полазећи од њега, метричка анализа тек треба да утврди како се понашају ти фактори и који односи међу њима творе структуру стиха. Према томе који тип исказа добија централно место у одговору на ова питања разликују се теоријски правци у

²⁵ Границе између акценатских целина имају дистинктивну функцију у свим језицима, бар уколико претпоставимо да се у сваком језику могу јавити два фонетски идентична низа која се разликују по значењу једино захваљујући различитом месту такве границе. Остављајући по страни интонационе разлике, такви низови би, рецимо, били српске реченице *Тај ти знак да да девојци!* односно *Тај ти знак да да девојци?* За метрички важне примере ове врсте који се тичу руског стиха, види Jakobson 1923, *SH*, V: 28–29 и Томашевский 1929: 52–53.

метричкој анализи. У ГЕНЕРАТИВНОЈ метрици језгро одговора чине искази којима се формулишу различита ПРАВИЛА датог стиха: рецимо, када је реч о силабичко-тонском стиху, метричка правила која одређују шта су допуштена одступања од метричког обрасца а шта недопуштена огрешења о метар или прозодијска правила која одређују шта су јаки а шта слаби слогови. У СТАТИСТИЧКОЈ метрици језгро одговора чине искази којима се констатују ритмичке ТЕНДЕНЦИЈЕ датог стиха, укључујући и оне које се остварују без икаквог изузетка; ове последње представљају ритмичке или метричке константе испитиваног стиха, а искази о њима се лако могу преформулисати као правила у оквиру генеративног приступа.

У поређењу са статистичким, метричке теорије генеративног типа поседују две предности. Прво, оне имају јаснију појмовну структуру; таква теорија за неки одређен стих увек представља прецизно утврђен скуп релевантних правила и за њих везаних додатних елемената (као што су метрички обрасци, показатељ метричке сложености, итд)²⁶, док метричке теорије статистичког типа најчешће није лако разликовати од обичног описа ових или оних аспеката структуре стиха. Друго, теорије генеративног типа немају тешкоћа са случајевима који се не могу адекватно сместити на простој скали: слабије изражене ритмичке тенденције — јаче изражене ритмичке тенденције — ритмичке или метричке константе. У многим силабичко-тонским версификацијама, на пример у енглеској или у српској, уз метричка правила се јављају и допунски услови, који варирају од раздобља до раздобља, од једне песничке школе до друге, па и од песника до песника. То су услови који допуштају да се без огрешења о метар понекад прекораче и сама метричка правила, али су у исти мах довољно рестриктивни да не доводе у питање централни положај тих правила у датој версификацији. Њихово постојање значи да се метричка норма не може у целини одредити на јединствен начин: понеки стих прихватљив у Шекспировом јамбу није прихватљив у Милтоновом и обрнуто, у строжем Поуповом јамбу 18. века нису прихватљиви стихови који су прихватљиви у Милтоновом односно у Шекспировом јамбу, итд.²⁷

У статистичкој метрици, коју је створио Томашевски својим радовима о Пушкиновом јамбу а класичан облик јој дао Кирил Тарановски²⁸, оваква „двостепена“ метричка норма не може се описати на адекватан начин. Чим једно метричко правило допушта одступања, каква год та одступања била, оно се за статистичку метрику своди на обичну ритмичку тенденцију веће или мање јачине: на простој скали статистичких вредности којом она оперише, од слабије изражених ритмичких тенденција до ритмичких константи, никакво друго решење није ни могуће. У случају класичног руског стиха, који су испитивали Томашевски и Тарановски, ова тешкоћа се не јавља, јер његова метричка правила важе без икаквих одступања тако да им одговарају ритмичке константе; али ако се посматра силабичко-тонски стих уопште,

²⁶ Види Којен 1996: 25–42.

²⁷ Види, рецимо, Kiparsky 1975, 1977.

²⁸ Види Тарановски 1939, 1953.

или силабичко-тонски стих у словенским језицима, ствари стоје сасвим друкчије. Метричка правила често важе с допунским условима, а то ипак не доводи у питање силабичко-тонски карактер стиха, нити — како се понекад тврди — нужно представља приближавање силабичкој версификацији. Јер, метричка правила која имају строго одређене допунске услове нису обичне ритмичке тенденције, чији је ефекат сразмеран броју случајева у којима се остварују; да није тако, јасно је већ и по томе што само нека одступања од њих остају у границама метричке норме.²⁹

Ово теоријско ограничење статистичког приступа има и опипљиве практичне последице: статистички метричари често могу само приближно да опишу метричку структуру силабичко-тонског стиха, нарочито када је реч о допуштеном померању акцента на слабо време. Пошто у структури стиха не виде ништа осим ритмичких константи и ритмичких тенденција, њих сама теорија којом се користе спречава да направе разлику између метричких правила, допунских услова уз њих и обичних ритмичких тенденција; а то значи да ће им свуда где је та разлика релевантна измаћи и сама метричка правила датог стиха. Овај приговор се може упутити и Јакобсону који је, уз Томашевског, највише утицао на развој статистичке метрике и први применио њене методе изван области руског стиха, пре свега на чешку силабичко-тонску версификацију.³⁰ Упркос низу бриљантних запажања о специфичним одликама чешког стиха 19. века, нарочито Махиног и Ербеновог „романтичарског јамба“, тешко би се могло рећи да је Јакобсон описао Махин или Ербенов стих с прецизношћу с којом је Томашевски описао Пушкинов јамб или Тарановски руске двосложне метре 18. и 19. века. Разлог по свој прилици лежи у томе што Јакобсону, као статистичким метричарима уопште, измичу метричка правила којима не одговарају ритмичке константе; као што су Тарановском измакла метричка правила српског романтичарског и постромантичарског стиха, или Марини Тарлинској метричка правила Шекспировог јамба³¹, тако ни Јакобсон, рекли бисмо, није успео да разлучи Махина и Ербенова метричка правила од општих ритмичких тенденција њиховог стиха.

Између Јакобсоновог схватања метричке анализе и схватања каснијих статистичких метричара ипак постоји једна важна разлика. Формулишући своју верзију статистичког приступа стиху, Јакобсон поделу на ритмичке константе и ритмичке тенденције везује за једну идеју којој је он сам придавао велики значај, а која није нашла много одјека у каснијој статистичкој метрици. То је идеја да деловање различитих фактора који систематски утичу на ритам стиха не представља прост „збир поступака“, како се мислило у раном руском формализму; напротив, утицај једних фактора претежнији је од утицаја других, што значи да се међу њима успоставља одређена ХИЕРАРХИЈА. Ова идеја се јавља већ у чланку „О преводјењу стиха“

²⁹ У српском романтичарском стиху допуштена одступања од метричких правила директно су везана за прозодијске одлике српских акцената, што најбоље показује да у природи допунских услова не мора бити ничег случајног. Види Којен 1996: 181–186, 242–247.

³⁰ Види Jakobson 1930, 1935a, 1938. Уп. и Jakobson 1933a.

³¹ Види Тарановски 1954; Tarlinskaja 1987.

(1930), у којем Јакобсон први пут уводи поделу на ритмичке константе и ритмичке тенденције:

„Приликом испитивања ритмичке структуре песничког дела мора се најпре утврдити који су језички елементи ритмотворни фактори. Ритмотворни фактори су они језички елементи који показују одређену РИТМИЧКУ ТЕНДЕНЦИЈУ. Различити елементи, или исти елементи у различитим деловима стиха, испољавају ритмичку тенденцију у променљивом степену, чиме се успоставља ХИЈЕРАРХИЈА тенденција — појава која је од суштинске важности за разумевање својстава ритмичке структуре. Крајњу тачку ритмичке тенденције представља РИТМИЧКА КОНСТАНТА. Поред ритмотворних елемената, у ритмичкој структури постоје и АУТОНОМНИ ЕЛЕМЕНТИ, који не стварају ритмички импулс, већ сенче, богате и индивидуално боје ритам“.³²

У чланку који смо управо цитирали Јакобсон не каже зашто је хијерархија ритмичких тенденција посебно важан елемент у устројству стиха, нити објашњава у којем смислу и ритмичке константе и остале ритмичке тенденције представљају само аспекте јединствене метричке структуре. И једно и друго он ће учинити у каснијим радовима из тридесетих година, нарочито у два рада из 1935, „Доминанта“ и „Напомене о Ербеновом делу“. Погледајмо најпре како Јакобсон прецизније одређује однос ритмичких константи и ритмичких тенденција према метру:

„Какав је однос СТИХА према МЕТРУ? Стихови који припадају једној целини имају тенденцију ка закономерности. За једне елементе стиха та закономерност је обавезна, за друге је пука тенденција, а на треће се уопште не односи. Ако низ стихова има исту тенденцију, апстрахујемо ове заједничке елементе појединих стихова и осећамо ту идеалну схему као самосталну вредност, иманентну песничкој целини, која се у односу на претходне стихове одликује ритмичком сталношћу а у односу на потоње стихове остварује као ритмички импулс. Та идеална схема је метар песме, гравитациона тачка којој теже поједини стихови. Неким својим елементима та схема је обавезна за све стихове дате целине, то су такозване МЕТРИЧКЕ КОНСТАНТЕ; други елементи идеалне схеме присутни су само у делу стихова, а тенденција ка јављању појединих елемената може бити различите јачине; песничкој целини је, дакле, иманентна одређена ХИЈЕРАРХИЈА РИТМИЧКИХ ТЕНДЕНЦИЈА“.³³

Највише место у хијерархији ритмичких тенденција припада деловању оног фактора који Јакобсон назива ДОМИНАНТОМ. Овим појмом Јакобсон се користи на више равни, примењујући га и на стих, и на песничко дело као такво, и на песнички канон у смислу скупа норми важећих за неки жанр, па и на уметност једног раздобља посматрану у целини. Ми ћемо размотрити само прву и, чини нам се, најмање спорну примену овог појма, остављајући по страни све друге које нису непосредно везане за стих.³⁴ У тој равни, која нас овде једино занима, појам доминанте омогућава Јакобсону да објасни

³² Jakobson 1930, *SW*, V: 131.

³³ Jakobson 1935a, *SW*, V: 527–528. Уп. и Jakobson 1933b, *SW*, IV: 53.

³⁴ За Јакобсонову примену појма доминанте на песничко дело као такво, види Којен 1978: 17–20.

оно што је дотле само констатовао; његова примена открива зашто се различити фактори који систематски утичу на ритам стиха увек налазе у хијерархијском односу односно зашто је, како каже сам Јакобсон, „песничкој целини иманентна одређена хијерархија ритмичких тенденција“.

На самом почетку истоименог рада Јакобсон дефинише доминанту као елемент који „јамчи за целовитост структуре“ и уједно представља њено „специфично обележје“. Тако дефинисан појам одмах затим се примењује на стих:

„Специфично обележје везаног говора очигледно је његов прозодијски склоп, његов облик стиха. На изглед, ово је обична таутологија: стих је стих. Но, морамо стално имати на уму да елемент који даје специфичност одређеној врсти језика доминира целом структуром; он је њен обавезни и незаменљиви конституент који доминира над преосталим елементима и врши на њих директан утицај. Међутим, сам стих нити је једноставан појам нити представља нерашчлањиву јединицу. Стих је систем вредности; као и сваки други систем вредности, он поседује сопствену хијерархију виших и нижих вредности, и једну кључну вредност, доминанту, без које (у оквиру датог књижевног периода и датог уметничког правца) не би могао бити схваћен и оцењен као стих“.³⁵

Јакобсон формулише своје становиште с крајњом сажеташћу, тако да импликације ових поставки по метричку анализу готово да и нису назначене. Међутим, он те поставке даље развија на једном примеру који у приличној мери отклања ову тешкоћу и који ћемо зато навести у целини:

„У чешкој поезији четрнаестог века незаменљиво обележје стиха није била силабичка схема већ рима, пошто је било песама у којима стихови нису имали једнак број слогова (такозвани 'безразмерни' стихови), а ипак су схватани као стихови, док неримовани стихови нису били толерисани у том периоду. С друге стране, у чешкој реалистичкој поезији друге половине деветнаестог века рима је била факултативан поступак, док је силабичка схема представљала обавезну, незаменљиву компоненту, без које стих није био стих; с тачке гледишта те школе, слободни стих сматран је неприхватљивом аритмијом. За данашњег Чеха васпитаног на модерном слободном стиху, ни рима ни силабички образац нису обавезни за стих; уместо тога, обавезну компоненту представља интонационо јединство — интонација постаје доминанта стиха. Ако бисмо упоредили правилан размерни стих старе чешке *Александријаде*, римовани стих реалистичког раздобља и римован размерни стих данашњице, у сва три случаја видели бисмо исте елементе — риму, силабичку схему и интонационо јединство — а различиту хијерархију вредности, различите специфичне елементе који су обавезни, незаменљиви; управо ти специфични елементи одређују улогу и структуру других компонената“.³⁶

³⁵ Jakobson 19356, *SW*, III: 751.

³⁶ Jakobson 19356, *SW*, III: 751–752. У чешкој историјској метрици „размерним“ (*rozměrný*) стиховима се називају они који поштују утврђену силабичку схему тако да имају једнак број слогова, а „безразмерним“ (*bezrozměrný*) они за које то није тачно тако да број слогова варира из стиха у стих.

У светлу овог примера, могли бисмо рећи да Јакобсоново становиште садржи четири основне идеје. Прво, доминанта је обавезна, незаменљива компонента датог стиха, „без које он не би могао бити схваћен и оцењен као стих“: њу, дакле, бар делом одређујемо позивајући се на његове ритмичке константе. Друго, остали елементи који творе устројство стиха потчињени су доминанти. Она „врши на њих директан утицај“, одређујући „улогу и структуру датих компонената“ које заједно с њом обликују ритам стиха. Треће, као последица претходне поставке, стих поседује „сопствену хијерархију виших и нижих вредности“, с доминантом на врху, и то је један од суштинских аспеката његовог устројства. Према томе, хијерархија ритмичких тенденција, коју нам открива статистичка анализа стиха, није никаква случајна појава; у њој се бар делом огледа однос између доминанте и других фактора који систематски утичу на ритам стиха. Четврто, у зависности од тога шта је доминанта а шта су њој потчињене компоненте, исти скуп језичких елемената може бити организован у стих на више начина. Како показује Јакобсонов пример из чешке поезије, ритмичке структуре које настају на тај начин не разликују се тек у метричкој анализи; разлику међу њима лако препознаје и иоле истанчаније ритмичко осећање.

Овакви случајеви најбоља су потврда да је појам доминанте користан, па и неопходан у метричкој анализи. Није ретко да су, узети појединачно, одређени елементи који систематски утичу на ритам стиха на изглед слично употребљени у два или три неоспорно различита метра. Разлике између тих метара не могу бити последица присуства различитих конституената у устројству стиха; напротив, оне се могу објаснити само полазећи од Јакобсонове претпоставке да су ту ИСТИ језички елементи сваки пут НА ДРУКЧИЈИ НАЧИН ОРГАНИЗОВАНИ у стих. Разуме се, та претпоставка логички нас још не обавезује да прихватимо његову теорију доминанте у целини, па чак ни да се служимо самим појмом доминанте. Али у њеном светлу је јасно да морамо прибећи било Јакобсоновој, било некој сличној теорији ако желимо да објаснимо интуитивно очигледне разлике између појединих метара.

Као пример могу да нам послуже три српска десетерца чији су конституенти, узети појединачно, добрим делом подударни. То су 1) асиметрични пески десетерац Вукових збирки, метар наших најпознатијих народних песама; 2) асиметрични романтичарски десетерац, метар „Ђачког растанка“ Бранка Радичевића, неких раних песама Ђуре Јакшића („Осман-ага“) и Лазе Костића („Хафисов сан“), многих песама у Змајевим *Ђулићима*, итд.; и 3) асиметрични постромантичарски десетерац, метар којим су писали Војислав Илић („Преко плоча и гробова људи...“, „Светковина Ладе“), Дуцић („Самоћа“), Сима Пандуровић („Потрес“, „Немир“), Дис („Нирвана“, „Прва звезда“, „Слутња“), итд.

Када се кључни ритмички фактори посматрају изоловано једни од других, као у класичној статистичкој метрици, сличности између ових трију десетераца су очигледне. Прво, сва три десетерца имају исти обавезан број слогова. Друго, сва три имају сталну цезуру после четвртог слога, која је уз то у народном десетерцу практично обавезна; од поменутих песника цезура је ослабљена само код Пандуровића, који је сразмерно често помера ван

њеног канонског положаја.³⁷ Треће, у сва три десетерца четврти и десети слог, завршни слогови полустиха, обавезно су ненаглашени; ова негативна тонска константа у теоријском погледу је вероватно најзанимљивија сродност између народног и два уметничка десетерца. Најзад, четврто, у сва три десетерца парни слогови далеко су ређе наглашени него непарни; са становишта статистичке метрике сваки од њих показује, како каже Тарановски за епски десетерац, „очигледну трохејску тенденцију у распореду акцената“.³⁸ Уз забрану акцента на четвртом и десетом слогу, та одлика као да упућује на закључак да у сва три случаја имамо посла с истим силабичко-тонским метром, трохејским десетерцем. Опредељујући се сасвим недвосмислено за ово становиште, Тарановски чак каже да је „из народне поезије трохејски стих прихваћен и у уметничкој“, при чему је и у њој „потпуно сачувао своју силабичку и акценатску структуру“.³⁹

Без обзира на поменуте и друге сличности између трију српских десетераца (рецимо, у погледу распореда граница између акценатских целина), закључак да су то три облика једног истог метра ипак је потпуно неодржив. Јуначки десетерци Вукових збирки ритмички се толико разликују од романтичарских, а поготову од постромантичарских асиметричних десетераца да је њихово свођење на заједнички метрички именитељ из основа погрешно. Погледајмо прве строфе двеју постромантичарских песама у десетерцу, Војислављеве „Преко плоча и гробова људи...“ и Дисове „Нирване“:

(3) а. *Преко ѿлѡча и грѡбѡва љѡди
Тѡвна ѿрѡшлѡст ѿшѡ их ѿрѡвом скрѡва,
Млѡди ѿѡшник са ѿрѡѡшѡм блѡди
И будѡћностѡ у зѡносу снѡва.*

б. *Нѡћас су ме ѡхѡдили мрѡшви,
Нѡва грѡбља и вѡкови сѡѡри;
Прилазили к мѡни као жрѡшви,
Као бѡји ѡрѡлазностѡи сѡѡри.*

Чак и кад би се у Вуковим збиркама нашли узастопни десетерци с истим распоредом акцената и граница између акценатских целина какав имају (3а) односно (3б), њихов ритам би био друкчији од ритма тих строфа, и то не само зато што су они неримовани а постромантичарски (као и романтичарски) десетерци римовани. Много важније од тога је да сваки од трију асиметричних десетераца има ДРУКЧИЈУ ДОМИНАНТУ, која условљава друкчију организацију језичких елемената у ритмичку целину стиха.

Епски десетерац Вукових збирки уопште није силабичко-тонски него силабички стих. То значи да његов метрички образац не разликује јаке и

³⁷ За дефиницију сталне и ослабљене цезуре у српском стиху, види Којен 1996: 200. а о цезури уопште Којен 1996: 325–340.

³⁸ Тарановски 1954: 16.

³⁹ Тарановски 1954: 16–17.

слабе силабичке положаје, као што је то случај у силабичко-тонском стиху, већ прописује само број силабичких положаја и поделу стиха цезуром на први, четворосложни и други, шестосложни полустих. Метричка правила епског десетерца даље спецификују овај основни образац: она се односе на интонационо јединство стиха и полустихова, као и на допуштене комбинације вишесложних и једносложних акценатских целина у сваком полустиху. На пример, једносложне акценатске целине допуштене су само у ПРВОЈ ПОЛОВИНИ ПОЛУСТИХА. У ретким стиховима Вукових збирки у којима се такве акценатске целине налазе у другој половини полустиха (*Најпрва кћер Мишала бана, Или си луд и ништа не знадеш, Да се њему ђо бијел грош даде, Да видимо чија је сад Мачва*, итд.)⁴⁰ десетерачки ритам очигледно је повређен. Према томе, обавезна ненаглашеност четвртог и десетог слога није самостално метричко правило епског десетерца, које би указивало на његов трохејски карактер, како је то мислио Тарановски. Она је само последица заједничког деловања метричких правила десетерца и прозодијских законитости српског језика. Пошто је после новоштокавског преношења акценат у српском језику искључен са последњег слога вишесложних речи, а силабичка структура десетерца тражи да његов четврти и десети слог увек буду последњи слог речи (и акценатске целине), јасно је да се на тим слоговима не може јавити акценат вишесложнице; а правило да су једносложне акценатске целине допуштене само у првој половини полустиха искључује преосталу могућност, то јест да се на тим местима нађе наглашена једносложница.⁴¹

Силабичка природа епског десетерца огледа се и у великој строгости захтева који се тичу броја слогова и цезуре. Јуначки десетерац са девет или једанаест слогова једноставно је метрички неисправан, будући да сваком силабичком положају у метричком обрасцу мора одговарати један и само један слог у стиху. У версификацији романтичарских и постромантичарских песника однос између силабичких положаја и језичких слогова је нешто флексибилнији. Под одређеним, врло рестриктивним условима стих који има слог мање односно слог више од броја силабичких положаја у метричком обрасцу ритмички је потпуно самерљив са другим, силабички канонским стиховима.⁴²

У погледу цезуре епски десетерац само је нешто мање строг него у погледу броја слогова. После четвртог слога увек се јавља не само граница акценатске целине него и главни интонациони прелом унутар стиха, што значи да је померање цезуре изван канонског положаја у десетерцу практично непознато. Веома ретко је могуће да се главни интонациони прелом

⁴⁰ Ако се једносложница *сад* дезакцентује (*Да видимо чија је сад Мачва*), четврти стих је исправан десетерац. У прва три наведена стиха једносложнице (*кћер, луд, грош*) имају лексички карактер и дезакцентовање није могуће.

⁴¹ Колико нам је познато, правило о једносложним акценатским целинама у десетерцу раније није формулисано онако како смо то овде учинили. Ми га ипак нећемо посебно образлагати, јер би то потпуно излазило из оквира овог рада.

⁴² Види Којен 1996: 65–86. Ритмички самерљиви стихови ове врсте су краћи за један слог ако се метар завршава slabим временом (као трохејски осмерац, дактило-трохејски десетерац, јампски једанаестерац, итд.), а дужи за један слог ако се метар завршава јаким временом (као јампски осмерац или јампски десетерац).

унутар стиха оствари и на неком другом месту, а да то не наруши десетерачки ритам, али такви стихови су сасвим изузетни:

(4) а. *Хоћу, богме, моја браћо драга;
Кад ујаку нећу, | да коме ћу?*

б. *Ма не веле Турци: | ако Бог да,
Већ се Турци у силу уздаху...*

Па и овакви стихови, чини нам се, могу се читати и канонски, с главним интонационим преломом после четвртог слога, слично рецимо стиху *Краљ Вукашин | вели: На мене је!* Када се узме у обзир та могућност (*Кад ујаку | нећу, да коме ћу?* односно *Ма не веле | Турци: ако Бог да*), тешко је чак и овде говорити о правом померању цезуре какво се јавља у каснијем, силабичко-тонском стиху.⁴³

За разлику од епског десетерца, и романтичарски и постромантичарски асиметрични десетерац имају силабичко-тонски карактер. То су трохејски десетерци, с метричким обрасцем у којем непарни силабички положаји представљају јако а парни силабички положаји слабо време стиха. Уз то, и један и други метар допушта каталектичко скраћивање стиха за један слог, као уосталом и сви српски силабичко-тонски метри који се завршавају слабим временом. Оба метра су мање строга од епског десетерца и у погледу унутрашње интонационе структуре стиха: и један и други дозвољава право померање цезуре изван канонског положаја, мада је оно чешће тек у постромантичарском десетерцу. Међутим, упркос овим сличностима у силабичкој организацији и заједничком метричком обрасцу, то су ипак два различита метра, јер се повинују различитим метричким правилима, као што је то уопште случај са српским романтичарским и постромантичарским стихом. Ритмичко осећање нас не вара када нам каже да су Бранкови десетерци у „Ђачком растанку“ и Дисови у „Нирвани“, или Змајеви десетерци у *Ђулићима* и Пандуровићеви у *Посмртним њочасцима*, у многаме различити ритмички светови. Као што смо показали на другом месту, метричка правила српског романтичарског и постромантичарског стиха немају у правом смислу заједнички именоватељ.⁴⁴

Ово кратко поређење трију српских десетераца показује да се доминанта стиха мора схватити нешто друкчије и апстрактније него што у први мах то можда изгледа. Доминанта се не сме једноставно идентификовати, како би се могло помислити по Јакобсоновим раније цитираним формулацијама, с неким ритмичким фактором као што је акценат, интонација, рима или утврђен број слогова. Сам Јакобсон каже да доминанта „јамчи за целовитост структуре“, да „врши директан утицај“ на остале елементе стиха и да „одређује улогу и структуру“ његових других компонената. Да бисмо оваквим полуметафоричним тврдњама могли да дамо дослован смисао, мо-

⁴³ Види Којен 1996: 330–340.

⁴⁴ Види Којен 1996: 251–259, 274–277 (постромантичарски десетерац).

рамо се позвати не на ритмичке факторе узете изоловано, као просте језичке елементе, већ на те факторе као носиоце основног ритмичког импулса којем се саображава дати стих. То значи да доминанту не можемо одредити без позивања на МЕТРИЧКИ ОБРАЗАЦ и МЕТРИЧКА ПРАВИЛА испитиваног стиха, јер нам управо они откривају шта су суштинске одлике ритмичког импулса који је том стиху својствен. Тек када поступимо на тај начин, Јакобсонове теоријске тврдње о доминанти могу се схватити дословно и, тако схваћене, прихватити као тачне и важне констатације о устројству стиха. Један од најједноставнијих и уједно најбољих примера је опипљив утицај метричког обрасца и метричких правила на синтаксичку структуру стиха. Довољно је, рецимо, упоредити епски десетерац Вукових збирки и јампски десетерац Лазе Костића да би се видело да се у једном случају синтакса прилагођава силабичком обрасцу 4 + 6, с интонационо изразито целовитим стихом изнутра увек рашчлањеним на два јасно издвојена полустиха, а у другом случају силабичко-тонском обрасцу Костићевог јамба, с правилним смењивањем ненаглашених и наглашених слогова и задатим узлазним ритмом.

Овакво схватање доминанте, ослобођено веза с упрошћеним идејама класичне статистичке метрике, није корисно само у упоредној анализи привидно идентичних а у ствари суштински различитих метара. Оно нам на сличан начин може помоћи да прецизно опишемо различите фазе метричке еволуције у поезији једног језика. Како је Јакобсон добро видео већ у књизи *О чешком стиху*, узроци метричке еволуције су разнородни и морају се конкретно утврђивати у сваком поједином случају; али њиховим утврђивањем ни из далека се не исцрпљују задаци дијахронијске анализе стиха. Исто је толико важно, ако не и важније, одговорити на питање шта је садржина метричке еволуције, то јест какве се тачно промене догађају када један систем версификације смењује други у песништву неког језика. Појам доминанте овде је можда још кориснији него у упоредној метричкој анализи, поред осталог и зато што његова примена, како каже Јакобсон, отвара пут за „премошћавање јаза између дијахронијског историјског метода и синхронијског метода хронолошког пресека“.⁴⁵ Како се то постиже Јакобсон илуструје примером жанровске а не метричке еволуције, али његова основна поставка очигледно је применљива и на овај други случај:

„Код еволуције песничких облика није толико реч о ишчезавању једних и појављивању других елемената колико о променама у узајамном односу између различитих компонената система, другим речима о промењеној доминанти. Унутар датог скупа поетских норми уопште, а посебно унутар скупа поетских норми важећих за дати жанр, елементи који су првобитно били секундарни постају примарни и битни. С друге стране, елементи који су првобитно били доминантни постају споредни и необавезни. У раним делима Шкловског песничко дело је било дефинисано као обичан скуп уметничких поступака, док поетска еволуција није била ништа друго до замена

⁴⁵ Jakobson 19356, *SW*, III: 755–756.

једних поступака другима. С даљим развојем формализма, јавило се тачно схватање песничког дела као структурираног система, правилно организованог хијерархијског скупа уметничких поступака. Поетска еволуција састоји се у промени унутар те хијерархије⁴⁶.

Схватање да метричку еволуцију чини смена система версификације с различитом доминантом, а истим или готово истим елементима као конституентима стиха, по свој прилици је и лакше бранити него сличан поглед на еволуцију песничких жанрова. Језички елементи који систематски утичу на ритам стиха сразмерно су малобројни, углавном се не мењају од једног система версификације до другог и, што је најважније, релативно се прецизно могу дефинисати. Под овим условима није тешко утврдити у којој мери нам идеја о промени доминанте омогућава да дамо тачан и прегледан опис метричке еволуције, сагласан с чињеницама до којих се долази пажљивом анализом појединих метара и читавих система версификације.

Ако узмемо као пример еволуцију српског стиха од Вукових збирки народних песама до песника као што су Ракић, Дучић, Пандуровић и Дис, вредност Јакобсонове идеје да се сагледати већ летимичним посматрањем. Под условом да се доминанта одреди како смо то овде учинили, позивањем на метрички образац и метричка правила, у еволуцији српског стиха од почетка 19. до почетка 20. века могу се јасно сагледати три главне фазе. Прву чини народни стих Вукових збирки, који има силабичку доминанту и, у складу с њом, максимално строге захтеве у погледу броја слогова, интонационог јединства стиха и сталне поделе стиха цезуром на канонске полустихове; распоред акцената је, за узврат, само посредно регулисан и за њега не важе никаква самостална правила. Другу фазу чини стих романтичарских песника, од Бранка Радичевића до Лазе Костића, који су створили зrelu силабичко-тонску версификацију, с новом прозодијом у којој се разликују јаки и слаби слогови.⁴⁷ Доминанта њиховог стиха је силабичко-тонска, јер се метрички обрасци и метричка правила пре свега односе на распоред акцената, који је уједно далеко строжи него у народном стиху; захтеви који се тичу броја слогова, интонационог јединства стиха и цезуре такође су строги, али су ипак знатно флексибилнији него у епском десетерцу и другим народним метрима. Трећу фазу чини стих постромантичарских песника, од Војислава Илића до Пандуровића и Диса, који пишу силабичко-тонским метрима као и романтичарски песници и чија се прозодија не разликује од њихове. Али њихов стих ипак има друкчију доминанту од романтичарског, јер се повинује друкчијим метричким правилима; метричка правила постро-

⁴⁶ Jakobson 19356, *SW*, III: 753–754.

⁴⁷ Подстицај за развој романтичарске версификације дали су страни узорци (нарочито немачки, у случају Костићевог јамба и енглески), а донекле и српско песništво првих деценија деветнаестог века, у чијој прилично разноводној, још неуболиченој версификацији има и силабичко-тонских тенденција.

мантичарског стиха с једне стране уводе позитивне тонске константе, које романтичарски стих не познаје, а с друге стране су флексибилнија у погледу померања акцента на слабо време него метричка правила романтичарске версификације.⁴⁸

Еволуција српског стиха у 19. веку може се сасвим прецизно описати само на овај начин, позивањем на идеју о промени доминанте, најпре у романтичарској версификацији у односу на народну а затим у постромантичарској у односу на романтичарску. Остављајући по страни риму, вокалски квантитет и акценатску политонију, који никад не одређују основни ритам стиха⁴⁹, ритмички фактори у сва три случаја су исти: број слогова, распоред акцената, распоред граница између акценатских целина, распоред интонационих сигнала. Тачно онако како претпоставља Јакобсон, различит је једино основни ритмички импулс којем се прилагођавају сви други елементи стиха; доминанта је најпре силабичка, затим силабичко-тонска, најзад поново силабичко-тонска али с друкчијим задатим ритмом који одређују нова метричка правила.

Мада је остало без већег утицаја на каснија метричка истраживања, схватање стиха као хијерархијског устројства ритмичких фактора, с доминантом на врху, сигурно је једна од најдубљих Јакобсонових идеја. По значају који има и за синхронијску и за дијахронијску анализу стиха, оно далеко превазилази теоријски оквир статистичке метрике, у којем га је Јакобсон првобитно формулисао. Ми смо зато највише пажње и посветили том схватању, неоправдано запостављеном у данашњој метрици⁵⁰, као и Јакобсоновим идејама о односу између језика и стиха, које су метричком теорији дале нову, лингвистичку оријентацију.⁵¹ Држећи се ових питања везаних за основе модерне метрике, оставили смо по страни све идеје које припадају Јакобсоновој општој теорији поезије⁵² колико и његовој теорији стиха. Те идеје, међу којима се издваја Јакобсоново схватање семантичке носивости појединих метара⁵³, заслужују посебно разматрање, у какво овде не можемо улазити. Али богатство и дубина Јакобсонових погледа на стих могу се у пуној мери сагледати тек када се и оне узму у обзир.

⁴⁸ За детаљно поређење романтичарског и постромантичарског стиха, види Којен 1996.

⁴⁹ Чини нам се да улогу аутономног ритмичког елемента, коју у романтичарском и постромантичарском стиху игра политонија, у најпознатијем народном стиху, епском десетерцу, игра вокалски квантитет.

⁵⁰ Стицајем околности Јакобсонов рад „Доминанта“ објављен је тек 1971. године, близу три деценије пошто је написан, и ту треба тражити главни разлог што ни идеја доминанте није имала већег одјека.

⁵¹ Код самог Јакобсона метричка интересовања понекад су претходила лингвистичким. Тако се први наговештаји његове фонолошке теорије јављају у књизи *О чешком стиху*. Види Ivić 1965: 35–39.

⁵² Види Jakobson 1960. Уп. и Којен 1978.

⁵³ Види Jakobson 1938, *SW*, V: 464–485. Уп. и Rudy 1976: 506–508.

БИБЛИОГРАФИЈА

- IVIĆ, PAVLE 1965 „Roman Jakobson and the Growth of Phonology“, *Linguistics*, 18, 35–78.
- JAKOBSON, ROMAN 1923 *О чешском стиху, преимущественно в сопоставлении с русским*, *SW*, V, 3–130.
- JAKOBSON, ROMAN 1926 *Základy českého verše*, Praha: Odeon.
- JAKOBSON, ROMAN 1930 „On the Translation of Verse“, *SW*, V, 131–134.
- JAKOBSON, ROMAN 1933a Болгарский пятистопный ямб — в сопоставлении с русским“, *SW*, V, 135–146.
- JAKOBSON, ROMAN 1933b „Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen“, *SW*, IV, 51–60.
- JAKOBSON, ROMAN 1935a „Poznámky k dílu Erbenovu“, *SW*, V, 510–537.
- JAKOBSON, ROMAN 1935b „The Dominant“, *SW*, III, 751–756.
- JAKOBSON, ROMAN 1936 „Metrics“, *SW*, III, 147–159.
- JAKOBSON, ROMAN 1938 „Toward a Description of Macha's Verse“, *SW*, V, 433–485.
- JAKOBSON, ROMAN 1953 „The Kernel of Comparative Slavic Literature“, *SW*, VI/1, 1–64.
- JAKOBSON, ROMAN 1960 „Linguistics and Poetics“, *SW*, III, 18–51.
- JAKOBSON, ROMAN 1966 *Selected Writings, IV: Slavic Epic Studies*, The Hague: Mouton. (Цитирано као *SW*, IV).
- JAKOBSON, ROMAN 1979 *Selected Writings, V: On Verse, Its Masters and Explorers*, The Hague: Mouton. (Цитирано као *SW*, V).
- JAKOBSON, ROMAN 1981 *Selected Writings, III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, The Hague: Mouton. (Цитирано као *SW*, III).
- JAKOBSON, ROMAN 1984 *Selected Writings, VI: Early Slavic Paths and Crossroads. Part One*, The Hague: Mouton. (Цитирано као *SW*, VI/1).
- KIPARSKY, PAUL 1975 „Stress, Syntax, and Meter“, *Language*, 51, 576–616.
- KIPARSKY, PAUL 1977 „The Rhythmic Structure of English Verse“, *Linguistic Inquiry*, 8, 189–248.
- KOJEH, LEON 1978 „Јакобсонова постика“, у Роман Јакобсон, *Огледи из поетике*, Београд: Просвета, 7–46.
- KOJEH, LEON 1996 *Студије о српском стиху*, Сремски Карловци — Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN 1948a *Kapitoly z české poetiky, I: Obecné věci básnictví*, Praha: Nakladatelství Svoboda.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN 1948b *Kapitoly z české poetiky, II: K vývoji české poesie a prózy*, Praha: Nakladatelství Svoboda.
- NOVÁKOVÁ, JULIE 1947 „Kvantita v českém verši přízvucném“, *Slovo a slovesnost*, 10/2, 96–107.
- RUDY, STEPHEN 1976 „Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics“, *Sound, Sign and Meaning*, ed. by Ladislav Matejka, Ann Arbor: The University of Michigan, 477–520.
- SAUSSURE, FERDINAND DE 1972 *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris: Payot.
- ТАРАНОВСКИ, КИРИЛ 1939 „Методи и задаци савремене науке о стиху као дисциплине на граници лингвистике и историје књижевности“, *III Међународни конгрес слависта, Београд. Говори и предавања*, Издања Извршног одбора, бр. 4, 108–132.
- ТАРАНОВСКИ, КИРИЛ 1953 *Руски двостопни ритмови I–II*, Београд: Научна књига.
- ТАРАНОВСКИ, КИРИЛ 1954 „Принципи српскохрватске версификације“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 20/1–2, 14–28.
- TARLINSKAJA, MARINA 1987 *Shakespeare's Verse. Iambic Pentameter and the Poet's Idiosyncrasies*, New York: Peter Lang.
- ТОМАШЕВСКИЋ, Б. В. 1929 *О стиху. Статви*, Ленинград: Прибой.
- ТРУБЕЦКОЙ, Н. С. 1923 „Р. Јакобсон, О чешском стиху“, *Slavia*, 2, 452–460.

Summary

Leon Kojen

JAKOBSON AND THE FOUNDATIONS OF MODERN METRICS

This paper reviews some of Jakobson's main contributions to the development of modern metrical theory: his view of the relation between verse and language, his phonological approach to verse, his distinction between rhythmical constants and rhythmical tendencies as elements within the structure of verse. Special emphasis is given to Jakobson's important but neglected idea of the *dominant* of verse, worked out during his Prague period and applicable to both synchronic and diachronic problems.