

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА

ИНСТИТУТ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК

ЈУЖНОСЛОВЕНСКИ ФИЛОЛОГ

ПОВРЕМЕНИ СПИС ЗА СЛОВЕНСКУ ФИЛОЛОГИЈУ

Уређује

А. БЕЛИЋ

уз сарадњу

д-ра *Алексића Радомира* (Београд), д-ра *Бошковића Радосава* (Београд),
д-ра *Вуковића Јована* (Сарајево), *Конеског Б.* (Скопље), д-ра *Нахшичала*
Рајка (Љубљана), д-ра *Раковића Франа* (Љубљана), д-ра *Скока Петра*
(Загреб), д-ра *Шевановића Михаила* (Београд), д-ра *Томаковића Васе*
(Скопље), д-ра *Хрстић Маџа* (Загреб)

XVIII КЊ. 1—4

БЕОГРАД
1949—1950

О ТОНСКОЈ МЕТРИЦИ ПРОФ. КОШУТИЋА

Као последњу своју књигу проф. Кошутић је објавио једну нормативну метрику српског стиха.¹⁾ У њој је пошао од претпоставке да је идеалан стих — тонски (упр. силабичко-тонски), стих који се може рашчланити на одређене стопе (трохејске, јампске, дактилске итд.), при чему у двосложним стопама понеки иктус може бити и изостављен (празна стопа — по Кошутићевој терминологији, пирих место трохеја или јамба — по терминологији традиционалне школске метрике). Као узор таквог силабичко-тонског стиха проф. Кошутић сматра не немачки стих (јер у њему има акценатских отступања од строге метричке схеме, „помешане метрике“ како би то сам проф. Кошутић рекао), него руски стих после Ломоносова: „Иако су... били ученици Немаца, Руси су тонску метрику довели до савршенства и претекли своје учитеље (стр. 77)“.²⁾ Пошавши од те поставке, проф. Кошутић је премерио стихове српских песника мерилом руске традиционалне метрике. У њиховој поезији проф. Кошутић је утврдио, углавном, два основна метра: трохеј и јамб, и трећи, ређи, коме је дао име дактило-трохеј; амфибрах је код српских песника био толико редак да се о њему није могло говорити као о четвртом метру, а анапест уопште није констатован.³⁾ Тражећи правилне стопе,

¹⁾ Радован Кошутић: „О тонској метрици у новој српској поезији“. Београд 1941 (пишчево издање). Први део: Погодбе за тонску метрику у руском и у српском (стр. 1—47); Други део: Чиста тонска метрика (стр. 48—129); Трећи део: Помешана тонска метрика (стр. 130—191); Четврти део: Аметрија (стр. 192—239); Пети део: Има ли данас чисте тонске метрике у нашој поезији? (Један избор из пишчевих песама, стр. 240—294). Ова књига проф. Кошутића је изишла пред сам рат и тако је остала незапажена. О њој се код нас ништа није писало; међутим, она заслужује да се о њој говори. Уредништво Јужнословенског филолога је још пре рата поверило писцу ових редова да прикаже ту књигу на његовим страницама. Силом околности приказ је и написан и објављен скоро десет година после изласка из штампе ове књиге и, нажалост, после смрти њеног аутора.

²⁾ Проф. Кошутић је испитивао стихове осморице песника „створаца наше нове поезије и челника њених у XIX веку“: Бранка Радичевића, Јована Јовановића-Змаја, Лазе Костића, Ђуре Јакшића (прво коло), Дучића, Шантића и Ракића (друго коло) и В. Илића (мост између првог и другог кола).

проф. Кошутин је код српских песника нашао доста стихова и строфа, ређе и читавих песама, који у свему одговарају захтевима руске метрике. Њих је назвао „чистом тонском метриком“ (II део његове књиге), али је одмах констатовао „како је тога, за скоро сто година, сразмерно мало, и то баш у оних који су ту поезију створили и, као њени корифеји, стали у први ред да у њему остану (стр. 130)“. Оне стихове где распоред акцената није одговарао метричкој схеми, тј. трохеје у којима акценти падају каткад и на парне слоге и јамбе у којима би се нашао и по који непарни слог наглашен — прогласио је несавршеним, дакле, дефектним. Трагајући и даље макар и за нестабилним метричким схемама које се слободно мењају из стиха у стих, проф. Кошутин је, испитујући двосложне ритмове, узео у помоћ и тросложне и четворосложне стопе (дактил, амфибрах и „продужени амфибрах“, тј. тзв. други пеон: — — —), и уколико их је могао да сложи с двосложним — назвао је такве стихове „помешаном тонском метриком“ (III део), уколико није, уврстио их је у „аметрију“ (IV део његове књиге).

Несумњиво је тачна Кошутинева поставка да је српски стих тонски (управо силабичко-тонски).¹⁾ Међутим, ми сматрамо да српски стих није „стопни“ стих. Ако се врши анализа стиха као што је српски — по стопама, са слободним комбиновањем двосложних и тросложних стопа, испитивач га, уствари, вештачки и произвољно рашчлањује на јединице које у њему објективно не постоје. Узмимо један пример:

Ја чујем: наша срца бију тише,
Твој стисак руке није онај први;
Хладан, без душе, без ватре и крви,
Ко да ми збори: нема љета више.

У овој Илићевој строфи проф. Кошутин налази следеће стопе (стр. 183):

$\text{— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —}$
 $\text{— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —}$
 $\text{— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —}$
 $\text{— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —}$

¹⁾ Истина, проф. Кошутин није први који је то утврдио — тако су мислили и Вук, и Лука Милованов, и Јован Суботин, и Трнски, и Вебер-Ткалчевић и толики други после њих. Насупрот њима стоји Маретић који пориче да „акцентна игра неку улогу у нашем стиху“. Исто гледиште о „силабичкој“ природи српског стиха заступа и Светозар Матић, писац досад најобимније расправе о српском

Дакле — мешавину јамба („продуженог“ у првом полустиху), трохеја и дактила. У тој схеми чак ни стална цезура после петог слога у трећем стиху није добила своје место. Зашто не бисмо ову строфу и овако поделили:

```

  — ' — | — ' — | — ' — | — ' — | — ' —
  — ' — | — ' — | — ' — | — ' — | — ' —
  — ' — | — ' — | — ' — | — ' — | — ' —
  — ' — | — ' — | — ' — | — ' — | — ' — ?

```

Добили бисмо комбинацију амфибраха с трохејима и само један дактил на почетку четвртог стиха. Неко би могао предложити и трећу варијанту — јер се граница стопе не мора поклапати с границом речи — и био би у праву. Уосталом, на овај начин можемо мање више и сваки прозни текст поделити на стопе. О помешаној метрици, тј. о извесној комбинацији разних стопа, можемо говорити онда кад су у питању правилни логоеди, тј. кад се иста комбинација стопа понавља из стиха у стих. Иначе, где тога нема, где се два испитивача не слажу из којих је стопа састављен стих — ту и нема стопа.

Уосталом, ниједан силабичко-тонски стих (па ни руски) не састоји се од стопа, него од низа акценатских целина међусобно повезаних у стих. На то је обратио пажњу још Клопшток кад је стопи (*Versfüsse*) противставио реч као акценатску целину (*Wortfüsse*). Границе између речи појављују се у стиху као ритмички фактор јер од њихова распореда зависи и природа самог ритма (низлазан или узлазан ритам). А баш распоред тих граница или фразирање за српски „тонски“ стих чак је и важнији од распореда акцената. Баш фразирање у српском трохеју (а српски народни стих је само трохејски) чини основу трохејске инерције стиха, што ћемо мало доцније и показати.

Основна је грешка свих школских традиционалних метрика у томе што су прилазиле песничком материјалу с унапред готовим метричким схемама (јамб је јамб, а трохеј је трохеј — и ту нема даље шта да се мисли) тражећи да се те схеме остваре стопроцентно и не водећи рачуна о природи језика на који се те схеме примењују. Савремена наука о стиху, међутим, посматра ритам као организовани систем понављања ритмичких сигнала од којих

уметничком стиху (Принципи уметничке версификације српске. Годишњица Н. Чупина, 1930—32). На истој силабичкој позицији стоји и Андре Вајан кад тврди да је у јуначком десетерцу, такорећи, довољан само број слогова и цезура, а да је све остало ствар дикције (*André Vaillant: Les chants épiques des Slaves du sud. Paris 1932, стр. 13*).

се нека остварују увек и потпуно (метричке константе), а друга пак само с мањом или већом вероватноћом (ритмичке тенденције). Као ритмички сигнали при томе служе разни језички елементи: акценат, квантитет, границе између речи (или, тачније, између акценатских целина), реченична интонација итд. Кад слушамо или читамо стихове, ми, пратећи смисао, перцепирамо и цео тај организован систем понављања одређених ритмичких сигнала, штавише, ми те сигнале на одређеним местима у стиху — више или мање свесно — и очекујемо. У ритму аутоматском, напр., у ритму машине у погону, ови сигнали наступају *увек* у одређеним размацима времена. Напротив, у песничком ритму неки ритмички сигнали могу покатакд и изостати и онда смо преварени у свом очекивању. По томе се и разликује песнички ритам од ритма аутоматског и у томе је његово богатство и његова лепота. Да је моменат очекивања збиља пресудан за песнички ритам, видимо по томе што стихове штампане као проза ми не можемо одмах да осетимо као стих, све док не приметимо понављање извесних ритмичких сигнала и не почнемо их очекивати; такође ни периодичност обичног говора, која је регулисана аутоматизацијом дисања, ми не осећамо као ритам, јер перцепирајући смисао, ми никаква ритмичка понављања не очекујемо или — према формулацији савремених психолога — ми у том случају не доживљујемо време.

Полазећи од оваквог схватања песничког ритма, покушаћемо да прегледамо закључке проф. Кошутећа о природи основних ритмова српске уметничке поезије (трохеја и јамба).

„Наш најобичнији метар је трохеј“ — с потпуним правом констатује проф. Кошутећ. — „То је и природно. Толике двосложне речи с акцентом на првом (на другом, као што знамо, не може га ни бити) готови су трохеји (стр. 48)“. Њима у помоћ долазе и други типови речи, напр. четворосложне с акцентом на првом и трећем слогу итд. Па ипак — зашто је „чистих“ трохеја релативно мало у српској поезији, нарочито у дужим стиховима (напр. у десетерцу), а много више оних „на трохејској подлози“? Проф. Кошутећ то објашњава недовољном теоретском спремом наших песника, недовољним осећањем „праве тонске метрике“, а у првом реду — утицајем народне поезије, у којој није важно да ли се говорни акценат слаже с музичким иктусом или не.¹⁾

¹⁾ Ево шта проф. Кошутећ каже, напр., за Војислава Илића: „... наш песник је мало знао руски, тј. знао је толико колико је знао и зна сваки образован Србин кад чешће загледа у руске књиге, и колико је знала и зна већина

Ми мислимо да је ту ипак нешто друго посреди и покушањемо да то покажемо једном анализом трохејског осмерца.

С гледишта традиционалних школских метрика „идеалан“ би био онај осмерац у коме би сви непарни слогови били наглашени, а све границе између акценатских целина падале после парних (сви иктуси остварени, све стопе подвучене). Схема:

— — | — — | — — | — —

Ако се пак обратимо песничкој пракси, видимо да песници овакве стихове врло ретко употребљавају. Код Змаја у преводу Пушкинове „Полтаве“ у првих сто стихова нашли смо само двадесетак примера типа: „Бистри разум смерна цвета“, а код Пушкина у „Бајци о цару Салтану“ такође у првих сто стихова — ни једног јединог. Мало даље, у другој стотини, истина, наилазимо на два таква стиха, један уз други:

В сінем нёбе звёзды блещут;
В сінем мóре вóлны хлещут...

И ова приближна статистика је довољна да покаже да су „идеални“, „пуни“, „низлазни“, „падајући“ трохеји — у српском сгиху

наших преводаца с руског. Према том, лепотама чисте тонске метрике, коју су Руси довели до савршенства, он се није прожео... (стр. 173)."

Поводом јуначког десетерца проф. Кошутинџ каже следеће: „Треба узети у обзир да се нар. песме *певају*, да су то, као што би Руси рекли, *йёсни*, а не *сџихоџворёния*, да те песме, као такве, имају своју мелодију, и да ће певач, казујући их уз гусле, издићи стопе које отступају, издићи ће их онако како захтева музички акценат, па ма се прозни с њим и не слагао. Према том, у певању ту и нема никаква отступања. У помешаном уметничком десетерцу који је, исто као и чист десетерац, постао по угледу на народни, овог коректора нема, и свака нетрохејска стопа квариће метар. Разуме се да ово вреди и за трохеј који има већи или мањи број стопа од броја који је овде узет у обзир (стр. 205 нап.).“ Узгред да напоменемо да ово тврђење о начину певања десетерца није тачно: истина је да певачи каткад и занемарују говорни акценат, „скандирају стих“, али то не чине увек и не чини то сваки певач. Сем тога, десетерци се не само певају него и казују, а при казивању скандирања нема.

Овако Кошутинџево тумачење српске „помешане тонске метрике“ потсећа на Коршево мишљење о тзв. силабичком стиху, које је он изнео баш поводом српског стиха: „Прегледајући горе цитиране примере силабичких стихова, читалац се, можда, више пута питао: — Па каква је то посебна версификација? Просто — човек је хтео да направи правилан стих, али га је мрзело или није умео да то учини. — Такво објашњење је врло близу истине, да човек не каже: то је цела истина.“ Уосталом, Корш је хтео да скандира и руски стих створивши теорију о „полуакцентима“ на слоговима где је иктус изостављен, данас оборену у науци. Уп. Ф. Корш: „Введение в науку о славянском стихосложении“, Статји по славяноведению под ред. В. И. Ламанского, СПб 1906, стр. 370.

чешћи него у руском. Песници би могли имати више таквих стихова, двосложних речи с акцентом на првом слогу има доста и у српском (око 28%) и у руском језику (око 15%), па ипак — они као да избегавају такве стихове. Зашто? Песнички ритам не не подноси монотонију¹⁾; и зато се у њега мора унети моменат превареног очекивања. И тај се моменат остварује на више начина — друкчије у руском, а друкчије у српском стиху.

У руском трохеју по правилу парни слогови не могу бити наглашени, они су, према савременој терминологији, „слабо време“ у стиху.²⁾ Од непарних слогова („јако време“) седми (последњи иктус у стиху) наглашен је стопроцентно, на осталим често иктус и изостаје. То изостављање метричког иктуса (напр. у стиху „Родилá богатыря“ — први и трећи иктус изостављени) и уноси у руски стих разноврсност. Али не само то — у руском трохеју границе између акценатских целина нешто чешће падају после јаког времена (у средину „стопе“) неголи после слабог (на границу „стопе“). Тако у Пушкиновој „Бајци о цару Салтану“ — 52% отпада на прве, а 48% на друге. Као што видимо, у руском трохеју чврсту основу трохејског ритма чине акценти, а фразирање уноси у њега разноврсност дајући му узлазно-низлазни карактер. И у томе је богатство и разноврсност руског трохеја.³⁾

Истина, у руском трохеју каткад акценат двосложне и вишесложне речи може да падне на слабо време, али само на други слог стиха или другог полустиха, напр.:

Красáвица зóрька
В нéбе загорéлась (Кољцов)...
Прибежáли тóй порóй
Ямцѝк и вожáтый (Некрасов)...

али се овакви стихови у руској уметничкој поезији срећу врло ретко и то у песмама испеваним у духу народне поезије, одакле

¹⁾ То не значи да песници не стварају каткад и намерно монотон ритам, али то чине само онда када ту монотонију изискује садржај. То су, међутим, ређи, посебни случајеви. Напр., у једној корачници монотон ритам биће уметнички мотивисан. О вези између ритма и садржаја у овом реферату не можемо да говоримо; по себи се разуме да је крајни, па према томе и најглавнији, циљ свих ритмичких студија да се та веза утврди и покаже.

²⁾ Слабо време у руским двосложним ритмовима може бити испуњено једносложним речима које не морају бити атоне, али за такве речи вреди посебна правила. В. о томе у нашем чланку: „Методe и задаци савремене науке о стиху као дисциплине на граници лингвистике и историје књижевности“ (Издање Извршног одбора III Међународног конгреса слависта, књ. IV Говори и предавања, Београд 1939).

³⁾ Што вреди за четворостопни трохеј — вреди и за остале врсте руског трохеја.

је и дошло ово померање првог иктуса (у стиху или полустиху) на други слог.

Ако прочитамо неколико осмераца, рецимо, из Змајева превода Пушкинове „Полтаве“, већ на први поглед пада у очи да акценти у већини случајева падају на непарне слоге (први, трећи, пети и седми); на свима њима иктус може да изостане, што уноси у стих моменат превареног очекивања. Четврти и осми слог не могу бити никад наглашени (тонске константе); на други и шести акценат може каткад да падне, напр.:

*У Пòлшави | лèпшè нìје
Лейòщицè | од Мàријè...*

или:

Нè можеш се | разòбраши...

Очигледно је да су парни слогови слабо време у стиху, а стихови с акцентом на другом или шестом — варијанте које уносе у стих моменат превареног очекивања, сличне оним у наведеним примерима из Кољцова и Некрасова. У погледу фразирања пада у очи цезура после четвртог, а сем тога и то да и остале границе обично падају после парних слогова. Изражено у процентима фразирање изгледа овако: 95% свих унутрашњих граница између акценатских целина пада (у Змајевој „Полтави“) после парних слогова, дакле, после слабог времена, а свега 5% после непарних.

У српском стиху, дакле, чврсти „костур“ трохејског ритма чини трохејско фразирање дајући му изразито низлазни, „падајући“ карактер. Границе између акц. целина цепкају стих у мање јединице с парним бројем слогова и врше улогу ритмичких сигнала који обележавају престанак слабог и наступање јаког времена. Баш као ритмички сигнали оне су важније чак и од самих акцената, јер ови, падајући каткад на други и шести слог, уносе више варијација у стих и разбијају његову монотонију. И у томе је богатство и разноврсност српског трохеја. Све ово вреди, *mutatis mutandis*, и за остале трохејске ритмове, па и дуже — десетерац с цезуром после четвртог и оба типа дванаестерца.

Из овога произилази да су српски и руски трохеј по својој структури, такорећи, дијаметрално супротни.¹⁾ У руском акценат

¹⁾ Нску средину између руског и српског стиха чини немачки стих. Тако у Хајнеову трохејском осмерцу („Disputation“) акценти падају само на непарне слоге, само што и у њима иктуси могу изостати (на седмом најређе; свега око 1% стихова немају остварен последњи иктус). Већина граница између акц. целина пада после парних слогова (око 60%, -- да потсетимо: у руском 48%, а у српском 95%); према томе, и немачки трохеј има низлазан, „падајући“ карактер. Само фразирање, међутим, није довољно да одржи у њему трохејску

чини базу трохејског ритма, а у српском — фразирање. Кад би српски осмерац изгледао овако:

$$X \circ | X \circ || X \circ | X \circ, ^1)$$

а руски тежио да стопроцентно оствари ову схему:

$$\overset{\frown}{\text{—}} | \overset{\frown}{\text{—}} | \overset{\frown}{\text{—}} | \overset{\frown}{\text{—}},$$

то више не би био песнички ритам, него клопарање машине. То су осећали и српски песници, чак и они који су били верзирани у тонској (немачкој) метрици, они — нарочито. Најпоучнији је у том погледу пример Бранка Радичевића.²⁾ Он је своје прве трохеје писао према немачким узорима (они су сачувани у писмима која је слао оцу), и ево како они изгледају:

„Браво, брате, то се скочи,
То бјјаше прави скок,
Док се такав опет скочи
Оће проћи года ток.“
То је било, драги твој —
Благо мени да си мој!³⁾

Па ипак, Бранко је ускоро напустио тај стих и обратио се бога-тијем и разноврснијем „неправилном“ осмерцу народне поезије.

инерцију ритма (40% граница је разбија) и зато акценат мора да постане изра-зителији регулатор трохејског ритма. Да поменемо и то да немачки трохеј нема цезуру; истина, од унутрашњих граница најјача је она после четвртог (61° 0), али она ипак не може да разбије стих на две симетричне половине.

Ако се хоће да се у српском језику подражавају руски трохеји, онда у њима треба бар укинути цезуру после четвртог слога, јер је ни руски стих нема. То би донекле разбило монотонију таквих „правилних“ трохеја. Па и у том случају то би били само трохеји немачког, а не руског типа.

1) Знаком X обележавамо сваки наглашени, слог без обзира на тип акцента, а знаком O сваки ненаглашени, како дуг, тако и кратак.

2) Он је добро у школи изучио правила немачке метрике, своја „correcta“ је писао држећи се њих (две немачке песме — једна у Сафину једанаестерцу, друга у јамбу).

3) Пре Бранка овакве стихове је правио, поред осталих претставника „грађанске лирике“, и Лука Милованов, писац „Опита наставлења к српској сличноречности и слоγοмерју“ (Беч 1833), прве српске метрике:

С милољубним слатким појом
Пробуди се весве сок;
Гле! как' милна мишљу својом
Нове сласти даје ток!

Бранко је, вероватно, познавао „Опит“, спис пропраћен Вуковим предговором у коме је Вук рекао: „Сва ова правила која су у првој половини ове књижице [тј. у теориском делу] важна су и преважна за све наше стихотворце“. А Вук је био за Бранка највећи ауторитет у области поезије.

И Лука и Бранко задржали су цезуру после четвртог, што немачка метрика не захтева; то је учинило овакав стих знатно монотонијим од немачког.

Што је Бранко, можда, само осећао, то је Јован Суботић знао: „За чисте трохејске стихове слободно се казати може да су најгори: и само тим што се врло ретко указују, јесу от осуђенија заклоњени. Тешко уву и устима од стихотворенија подужег које би саме чисте трохејске стихове имало: оно би морало от монотоније пропиштати, ова от зевања разглавити се. Међутим, због тога што врло ретко долазе, имају чисти хорејски стихови у реду многи мешовити особиту дражест: они се указују као мелодиска тема о којој се безбројне варијације предлажу, коју после, кад се опет врати, као извор свију други пријатни гласова, као старог пријатеља, благодарно и весело дочекујемо и поздрављамо.“¹⁾

Оваква природа српског трохеја, као год и руског, условљена је природом српског, односно руског језика. Стиху се може наметнути овај или онај распоред акцената (и то без немотивисаног насиља над језиком), може му се донекле дати ово или оно фразирање (помоћу принудних цезура на одређеним местима у стиху), али ипак фразирање добрим делом остаје изван свесне регулације од стране песника; оно је условљено структуром ритмичког речника датог језика.²⁾ Да не бисмо говорили напамет, навешћемо табелу разних типова акц. целина у стиху и у прози за српски језик³⁾:

Тип акц. целине	Пример	Процент употребе појединих типова акц. целина		
		у прози	у осмерцу	у јуначком десетерцу
X	п̄ас, д̄ан	7,2	3,1	3,1
X ○	но̄га	28,2	67,7	50,1
○ X	а_гл̄е	2,2	0,8	0,2
X ○ ○	п̄дати	20,5	1,3	9,8
○ X ○	леп̄ота	15,3	1,7	5,9
X ○ ○ ○	л̄етовати	3,5	6,—	12,6
○ X ○ ○	ком̄адати	11,6	11,—	12,4
○ ○ X ○	лакрд̄ијаш	5,—	8,4	5,9
Остали типови	—	6,5	—	—
СВЕГА		100,0	100,0	100,0

1) Јован Суботић: „О нашем народном стиху“, Српски летопис, књ. 63, 1843, стр. 78–79.

2) Под ритмичким речником подразумевамо употребу акц. целина различитог типа у прозном језику, изражену у процентима.

3) За ову статистику узели смо следеће текстове: „Чардак ни на небу ни на земљи“, Змајев превод „Полтаве“ и „Марко Краљевић познаје очину

Као што видимо из ове табеле, у прозном језику има највише акц. целина типа $\times \circ$ (28,2%). Стих претвара ову релативну већину у апсолутну (у осмерцу свих 67,7%). Како њихов акценговани слог увек пада на јако време стиха, оне аутоматски повлаче трохејско фразирање на местима где су употребљене. Ту исту функцију имају и четворосложне акц. целине типа $\times \circ \circ \circ$ и $\circ \circ \times \circ$; њихов проценат у осмерцу износи 14,4% — скоро двапут више него у прози. Дакле, двосложне акц. целине и ова два типа четворосложних чине заједно преко 80% свих акц. целина у осмерцу. Питање је којим ће се акц. целинама попунити преосталих 20% ритмичког речника осмерца? Кад би песници ишли за тим да остварују трохејске иктусе, они би узели једносложне речи и тросложне акц. целине типа $\circ \times \circ$, које заједно остварују два иктуса у полустиху (ми идемо). Њих у прози има 22,5%, тај проценат је довољан да допуни ритмички речник осмерца до 100%. На тај начин би из њега биле искључене акц. целине типа $\circ \times \circ \circ$ (комдати), али то не би било велико насиље над језиком — па из осмерца су искључене и све петосложне и шестосложне акц. целине, а проценат акц. целина типа $\circ \times \circ$ смањен је у њему од 15,3% на свега 1,7%. Шта би се, међутим, тиме постигло? Врло монотон ритам — моменат превареног очекивања био би минималан (само по гдекоја граница после првог и петог слога и по који изостављен иктус). Као што видимо из табеле, осмерац избегава комбинацију типа ми идемо, на акц. целине које у њу улазе у осмерцу отпада свега 4,8%, дакле, четири пута мање него у прози! Осмерац, напротив, радије него ту комбинацију употребљава акц. целине типа комдати — њихов проценат и у прози и у стиху износи око 11%. Ова акц. целина испуњава цео полустих, подвлачи трохејско фразирање, а својим акцентом уноси у стих моменат превареног очекивања. Јасно је да се тиме даје већа важност фразирању него распореду акцената. Трохејско фразирање, дакле, наметнуто је од ритмичког речника српског језика, али је потенцирано због ритмичке потребе да се у стих унесе моменат превареног очекивања. Према томе, стих знатно стили-

сабљу“. Бројали смо не речи, него акц. целине, напр. а₁глѐ — као тип $\circ \times$, а₂дрљг₁ — као тип $\circ \times \circ \circ$ итд, јер у стиху играју улогу само границе између акц. целина као потенцијалне паузе. Ову статистику сматрамо провизорном, због релативно малог броја проучених акц. целина (од 500 до 700 у сваком тексту). За потребе овог чланка тај број је сасвим довољан да покаже однос између главних типова акц. целина у стиху и у прози. Међутим за утврђивање прецизнијег ритмичког речника српског језика биће потребно вршити рачунање на знатно већим и разноврснијим текстовима.

зује „природан ритам српског језика“ бирајући из њега акц. целине с парним бројем слогова: у прози њихов проценат (без шестосложних речи) износи 50,5%, у десетерцу 81,2%, а у осмерцу свих 93,9%.¹⁾

Исто тако и фразирање руског трохеја је условљено ритмичким речником руског језика. У његову анализу нећемо улазити, показаћемо његов општи карактер само на главним типовима акц. целина: и у руском језику има око 30% двосложних акц. целина, али од њих око 15% отпада на тип *слово*, а око 17% на тип *слова*. Прве ће подвући трохејско фразирање, а друге ће га разбити (акцент се мора подударити с иктусом, тако да ће обе границе пасти после јаког времена). Кад се узме у обзир да ће све једносложне речи и тросложне акц. целине у комбинацији с њима и другим акц. целинама једном границом подвући, а другом разбити трохејско фразирање, биће јасно да фразирање руског трохеја мора бити узлазно-низлазно и да акценат мора постати чврсти регулатор трохејске инерције.²⁾

По нашем мишљењу, много су тачнија запажања проф. Кошутинџа о природи српског јамба. Јамб је код нас вештачки стих, али је он ту — стекао је „право грађанства“. Уосталом, јамб је вештачки стих и у руској поезији — у руској народној поезији њега нема, пре Ломоносова нико није њиме писао. Од јамба је проф. Кошутинџ у српској поезији констатовао, углавном, следећа два типа: јампски једанаестерац (са женским завршетком) — стих Бранкове „Туге и опомене“ — и јампски десетерац у коме често десети слог бива и ненаглашен („с мушким и дактилским завршетком“) — стих који је увео Лаза Костић и који је постао стихом српске драме. Краћи јампски стихови: деветерци (обично у комбинацији с осмерцима), седмерци и шестерци — доста су ретки у српској поезији, тако да се Кошутинџева анализа јамба

1) Ради поређења наводимо и ритмички речник јуначког десетерца, и у њему је исти однос према прози као и у осмерцу, само мање испољен због дужине другог полустиха. Релативно велики проценат речи типа $\times\circ\circ$ (пјлати) објашњава се у њему чешћом употребом њиховом у другом полустиху (Поринила || Кдсбвка дјевјока), нарочито на крају стиха („дактилски завршени“ десетерца); па ипак је њихов проценат двапут мањи него у прози.

2) Руски стих такође врши одабирање ритмичког речника, дакле, стилизује „природан ритам руског језика“. Тако, напр. код Пушкина у „Бајци о цару Салтану“ проценат трохејских акц. целина износи око 22%, а проценат јампских око 18% (овај последњи је чак мало повећан у поређењу с прозом, углавном, због мушких завршетака стихова). Што се тиче немачког трохеја (в. нап. на стр. 179), његово фразирање може се објаснити, углавном, тиме што у немачком језику има много више двосложних акц. целина с акцентом на првом слогу (тип: *képpen*) неголи на другом (тип: *bekánnnt*).

своди, углавном, на анализу јампског једанаестерца и десетерца. И та анализа заслужује нарочиту пажњу као сведочанство човека који познаје версификаторски занат, који зна како се праве јамби.

У српској науци о стиху истицало се често мишљење да јамб уопште није могућан у српском језику јер је „ритам српског језика“ низлазан, трохејски, а за јамб је потребан ритам узлазан.¹⁾ То ће рећи да у српском јамбу није могуће остварити јампско фразирање. Збиља, и без икакве статистике, видимо да у српском јамбу границе између акц. целина по правилу падају после непарних слогова, дакле испред јаког времена, а за јампско фразирање требало би да падну после њега, тј. српски јамб остварује схему:

○ X ○ | X ○ | X ○ | X ○ | X (○)

уместо схеме:

○ X | ○ X | ○ X | ○ X | ○ X | (○).

Они који су тражили од јамба јампско фразирање нису знали да има много више језика који га не остварују од оних који су у стању да га даду, штавише, да нема стиха у коме би фразирање било чисто јампско. Већ да не говоримо о чешком језику у коме акценат пада на први слог речи, као ни о пољском у коме је акценат увек на претпоследњем; у тим језицима јамб мора имати низлазни карактер. Даћемо неколико података за немачки, бугарски, руски и енглески стих²⁾:

	Процент граница:	
	1) после парних слог.	2) после непарн. слог.
Шилер: Девојка Орлеанка (5 ст. јамб)	43%	57%
Кирил Христов: Песме (5 ст. јамб)	42%	58%
Пушкин: Кућница у Коломни (5 ст. јамб без цезуре)	56%	44%
Пушкин: Јевгеније Оњегин (4 ст. јамб)	52%	48%
Шекспир: Краљ Џон (5 ст. јамб)	61%	39%
Бајрон: Дон Жуан (5 ст. јамб)	61%	39%
Пушкин: Борис Годунов (5 ст. јамб с цезуром) .	68%	32%

¹⁾ Милан Ђурчин је покушао да то мишљење и образложи у чланку: „Јампски стих у српском песништву“, Српски књижевни гласник, књ. 32, 1914.

²⁾ Податке за Шилеров, Шекспиров и Бајронов стих узели смо од Томашевског („О стихе“, 1929, стр. 224–225), а за јамб Кирила Христова од Јакопсона (Сборникъ въ честь на проф. Л. Милетичъ, 1933, стр. 112). Ваља имати на уму да овде нису узете у обзир границе после првог слога, јер акценатована једносложна реч кад стоји на првом слогу не остварује иктус, њен је акценат „неметрички“; међутим, и таква граница разбија јампско фразирање. Таквих граница после првог слога нема много и оне ће само незнатно изменити процентуални однос. Ако и њих узмемо у обзир, онда, напр., добијамо за „Бориса Годунова“ 54% – 46%, а за „Јевгенија Оњегина“ чак 49,7% – 50,3%, дакле, проценат граница после непарних слогова постаће нешто већи од 50%.

Из ових података видимо да су и немачки и бугарски јамб такође низлазни, а руски узлазно-низлазан, као и трохеј. Руски 5 ст. јамб с цезуром чини изузетак, он исувише подвлачи јампско фразирање (баш због цезуре после петог), што уноси извесну једноликост у стих; зато је баш Пушкин од 1830 год. напустио тај стих и прешао на 5 ст. јамб с цезуром који даје богатије фразирање. Највише истиче јампско фразирање енглески стих, па и у њему 39% граница га разбија. Према томе, српски јамб бишао у исту групу с чешким, пољским, бугарским и немачким.

О српском јамбу у више махова се говорило да то није јамб, него трохеј с анакрузом.¹⁾ Проф. Кошутић с правом показује да је то само непотребна термилошка збрка: „Подела на предудар (Auftakt, анакруза) и слог иза њега, то је само анализа прве стопе и ништа више. Узета заједно, оба та слога чине јамб, а заједно се морају узети јер су нераздвојна акцентна целина, као да су једна реч (стр. 81).“ Детаљном анализом проф. Кошутић показује да је јампски почетак у српском стиху лако остварљив (стр. 65—67). То се види и из ритмичког речника српског језика: у прозном језику има 31% акц. целина које могу да започну јамб: ○ × (а_глѣ), ○ × ○ (лепџта), ○ × ○ ○ (комадати), ○ × ○ ○ ○ (обѣзумити) — то је сасвим довољно. Сем тога јамб може да почне и једносложном акцентованом речју (њих има 7,2% у српском прозном језику), као, напр., код Бранка:

О, драга дѹшо, узми цветак њежни...

Такав почетак је уобичајен и у немачком и у руском јамбу:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn (Гете)...
Ты, Моцарт, недостџин сам себя (Пушкин)...

У руском 5 ст. јамбу око 13% стихова имају такву једносложну реч на првом слогу, а у 4 ст. око 8%. Из тога се види да песници радо употребљавају такве стихове „с неметричким акцентом“, јер они уносе разноврсност у ритам. Браниоци „анакрузе“ помислиће, можда, да је таквих јамба много у српском стиху. Међутим, они су, бар код Бранка, ређи него у руском. У „Тузи и опомени“ они чине нешто више од 6% стихова.

¹⁾ О анакрузи се данас у науци о стиху обично говори онда кад она стоји ван схеме, тј. кад само понеки стих добија као неки додатак једносложну реч у почетку, као, напр., код Бранка у трохејском десетерцу:

О,] да те тако || ја не љубљах жарко,
Још бих глед'о || твоје сунце жарко.

Јампски почетак је не само остварљив него је и остварен у делима српских песника, и он даје целом првом полустиху (у десетерцу и једанаестерцу) јампски карактер. Даље се јампско фразирање теже одржава. Велика већина српских јампских десетераца и једанаестераца има цезуру после петог. Проф. Кошутић сасвим тачно показује како је до ње дошло (стр. 74 - 76). Та цезура чини да други полустих, посматран одвојено од првог, изгледа као трохеј:

○ × ○ × ○ || × ○ × ○ × ○

Напр.: О, бајне ноћи, || мислио сам тада,
И опет мени || беше пусто све (В. Илић)...

Слично је и у немачком стиху кад цезура падне после петог.¹⁾ Оваквим стиховима с цезуром после петог проф. Кошутић противставља руски стих: „Финим слухом руски песници су осетили да свака цезура која сече јампску стопу разбија јамб у јампску и трохејску полу, па зато код њих, у стиховима са сталном цезуром, а то су обично они који имају више од девет слогова, пресек је обично после друге или треће стопе, тако да је не ломи, већ долази иза ње. Тако се у њих добио чисти јамб, скрбз јамб... (стр. 77).“ И као потврду наводи „Бориса Годунова“, у коме је цезура увек после четвртог (управо у 99,9% стихова):

Не сѣтуй, брѣт, || что рано грѣшный свѣт
Покѣнул ты, || что мало искушѣний
Послѣл тебе || всевышній. Вѣрь ты мнѣ:
Нас ѣздали || пленѣют слава, рѣскошь
И жѣнская || лукавая любовь.

Ово тврђење није потпуно тачно. Руски петостопни јамб наследио је цезуру од француског декасилаба²⁾ (као и Гетеов стих у Мињониној песми), такав стих је био „презасићен константама“, цезура га је чинила једноликим, нарочито у дужим делима (напр., у драми), и зато су руски песници по узору на немачки стих увели и јамб без цезуре (у драми обично без риме). Тако, напр., Пушкин од 1830 године 5 ст. јамб употребљава само без цезуре.³⁾ У његовој „Кућици у Коломни“ границу после четвртог слога има свега око 54% стихова.

У српском јамбу стална цезура после петог такође би исувише укалупила стих, и зато су песници поред ње почели употребљавати и цезуру после четвртог:

¹⁾ Код Шилера, напр., у „Девојци Орлеанци“ 49% стихова, дакле, скоро половина, имају такву цезуру.

²⁾ Такође и цезура у 6 ст. јамбу узета је из француског але. сандринца.

³⁾ На јамб с цезуром враћа се само изузетно, у недовршеној песми „19 октобра 1836 год.“ у којој се сећа своје младости.

Тек једна реч || тек једна худа реч!
Та једна реч || победила нас све (Л. Костић)...

По рачуну проф. Кошутића у „Максиму Црнојевићу“ (у трећој појави првог чина) има око 40 таквих стихова у нешто више од 200, тј. око 20%. Сасвим је тачно запажење проф. Кошутића да је у јампском десетерцу и једанаестерцу „цезура главно“; тачан је и његов закључак да би фаворизирањем цезуре после четвртог за рачун цезуре после петог други полустих добио јампски почетак, а то ће рећи да би се распоред граница између акц. целина у средини стиха више приближио јампском фразирању. Изгледа да је у томе предњачио Лаза Костић, који је, можда, имао највише осећања за јамб; међутим, без детаљније анализе стиха и прецизније статистике тешко је ту нешто поуздано утврдити.

Из овога што смо досад рекли већ се јасно могла назрети природа српског јамба. За разлику од трохеја, у коме основу ритма чини фразирање, у јамбу фразирање не може да постане „јампским костуром“, јер оно разбија јампску инерцију ритма. Према томе, регулатором јампског ритма морају постати иктуси на парним слоговима; дакле, за трохеј и јамб важе различити закони, што је сасвим разумљиво кад се има у виду да је трохеј природни српски стих, а јамб — вештачки. У јамбу мора бити строжи распоред акцената него у трохеју, што већ можемо запазити ако пажљивије прочитамо неколико јампских стихова. Поред тога и ненаглашена дужина може у јамбу да оствари иктус — о чему ћемо мало доцније говорити. Нама се, ипак, чини да ни тај јампски распоред акцената не мора бити тако строг као што тражи проф. Кошутић. Сем тога што сваки иктус, па и последњи, може да изостане (Кошутићева „празна стопа“), код песника су, изгледа, нестабилни још и први (на другом слогу) и трећи иктус (на шестом). Овај први песници каткад померају с другог на први слог (што је уобичајено и у немачком стиху), напр.:

Чйшаво стадо редом путује...
Мдраво моја, моја планино (Л. Костић)...

Проф. Кошутић такве стихове не одобрава, иако признаје „да то бива и у Немаца (стр. 73)“. Нестабилан може бити и први иктус другог полустиха.¹⁾ У десетерцима (или једанаестерцима) с цезуром после четвртог слога песници га каткад померају на пети слог:

Не кунн га | скдро ће трѣбати...
Кад нестале || *йдледња* црна влас... (Л. Костић);

¹⁾ Ово би потврдило већ запажену чињеницу у многим језицима да почетак стиха и полустиха често има своје законе.

напротив, у стиховима где цезура пада после петог овај иктус може бити померен напред, на седми слог, напр.:

Помени ме || у молитвама, мила,
И ја ћу знати || у *цѣсове* тамѣ
Кад опет груне || *нечѣсшивѣ* сила
Да добра душа || твоја пази на ме (М. Раџић).¹⁾

Ови стихови (с речима истакнутим курзивом) не остварују „строгу“ јампску схему; међутим, у контексту; у друштву других „чистих“ јампских стихова, они звуче лепо, нимало не кваре ритам, већ, напротив, уносе у њега разноврсност. Не верујем да ће ико ко не прилази српском стиху с предубеђењем, тражећи у њему „чисту тонску метрику“, моћи то оспорити. Остали иктуси (на четвртом, осмом и десетом слогу) могу бити изостављени, али се много ређе померају на претходни слог²⁾, можда се то среће само изузетно и то код песника „другог кола“ (Дучића и Ракића).³⁾ Уосталом, и овде без детаљне анализе и брижљиво урађене статистике тешко је нешто сасвим поуздано утврдити. У овом погледу интересантно је поредити српски јамб са чешким, у коме такође акценти покаткад падају и на непарне слоге. Уопште, поређење српског стиха са чешким може допринети да се особине српског стиха тачније запазе.

Узгред, да исправимо један историскокњижевни податак. Проф. Кошутић држи да је Бранко први код нас писао јамбом и зато га назива „оцем српског јамба“ (стр. 86). Ту се проф. Кошутић повео за Павлом Поповићем, који помиње да је пре Бранка нашао јампски десетерац само једанпут, у једној канцони Петраркиној у преводу А. Андрића. „Иначе, — каже Павле Поповић — колико знам, Бранко је први унео јамб у српску поезију“.⁴⁾ Пре Бранка употребио је једанаестерац (и то у октави, као и Бранко у „Тузи и опомени“) Н. Боројевић:

¹⁾ У последњем стиху имамо опкорачење цезуре (enjambement).

²⁾ Наравно, ово се не односи на случајеве кад кратки (обично узлазни) акценат пада на који непарни слог, а дужина која стоји у идућем слогу (непосредно после акцента) преузима улогу ритмичког иктуса. О овом закону српског стиха говорићемо мало доцније.

³⁾ Напр. код Ракића у стиху:

Да_сам_к'о_Азра, блѣд, вѣран и прѣдѣн —

четврти иктус је померен с осмог на седми слог.

⁴⁾ Песме Бранка Радичевића, Београд 1924. — Предговор Павла Поповића, стр. LXVII, у нап. У том Андрићеву преводу није чист једанаестерац, него помешан са седмерцима.

Баш зато нећу да кривим руку
 У пожељеној, али подлој страсти,
 Да с' осветим || за грдну пакост Вуку,
 Премда то стоји сад у мојој власти,
 Но ономе ћу задат' смртну муку
 Кој' њега учи да све упропасти;
 А кад већ змија остане без главе,
 Тад не треба нам за лек, боље траве.

У овом примеру имамо већ све особине српског јамба, па и цезуру не само после петог него и после четвртог (трећи стих). Наћи ће се јампских песама (напр. у деветерцу) и код В. Радишића. Па и код тог истог Андрића има и оригиналних песама испеваних јампским једанаестерцем:

Не презри, дакле, Певче, излив грѹди,
 Но поздрави ми тамо српски род итд.

Ко буде проучавао Бранков јамб мораће се позабавити и стихом ових песника.

О трећем стиху који је проф. Кошутић назвао дактило-трохејем засад не бих хтео да говорим, јер га нисам проучавао. То је десетерац са цезуром после петог који, по проф. Кошутићу, остварује једну од ових схема:

X○○|X○||X○○|X○ или X○○|X○||X○|X○○.

Обе ове схеме могу се комбиновати и у истој песми:

Много је дана, много година,
 Много је горких било истина,
 Много ми пута дрхташе груди,
 Много ми срца целаше људи...

Проф. Кошутић признаје да се поред ових схема у стиху појављује и друкчији распоред акцената, такве стихове он увршћује у „помешану метрику“. Требало би испитати које су комбинације најчешће, тј. на којим се слоговима акценат стабилизује, да би се тачно утврдила основа тог ритма. Свакако је и то тонски стих (који се наслања на лирски десетерац народне поезије) с константама на петом и десетом слогу (обавезно ненаглашени слогови), са два иктуса у сваком полустиху, између којих се налазе један или два ненаглашена слога.

Из овога што смо досад рекли произилази да ми теорији проф. Кошутића о помешаној метрици и аметрији код српских песника противстављамо теорију о посебним законима српског стиха који се морају открити из песничке праксе српских песника и образложити природом српског језика, тј. насупрот нормативној метрици која би била заједничка за све језике — тражимо описну

метрику за сваки језик напосе. Отуд и већину „помешаних“ и „аметричних“ стихова српских песника ми бисмо уврстили у „чисту“ тонску, али српску тонску метрику.¹⁾ Тако, напр., проф. Кошутић тражи да у трохејском дванаестерцу претпоследњи слог у сваком полустиху (тј. пети и једанаести) буду увек наглашени (стр. 198). Песничка пракса, међутим, тај закон не потврђује, што признаје и сам проф. Кошутић: „На овај основни закон: да се свака пола нашег шестостопног трохеја завршава трохејском стопом, и песници Змајева кола каткад су заборављали, а Ракић и, особито, Дучић у овом предњаче, излазећи често из основне метарске подлоге (стр. 205)“. На основу праксе српских песника ми закључујемо да се ту не ради о тонским константама на тим слоговима, него, вероватно, само о ритмичкој тенденцији ка јачој наглашености њиховој. И зато прве полустихове у Дучићевим дванаестерцима:

Вечерас, Гдспођо, || у кнеза на балу...
И напишаху_вам || хитро к'о од шале...

не бисмо сматрали аметричним. Овај други стих чак би и у руском 6 ст. трохеју био сасвим обичан (с првом и трећом „празном стопом“). Тако исто, ми не мислимо да је „аметрија“ честа у Дучићевим крајним стиховима (седмерцима, осмерцима и деветерцима). Ми сматрамо да то нису стихови на „јампској подлози“ (иако у њима обично први иктус пада на други слог), него да је то, код нас доста редак у старијих песника, тзв. „деони стих“²⁾, једна врста слободног акцентног стиха. Тај стих има доста чврсту силабичку схему (број слогова је обично исти у свим стиховима, али је допуштена и разлика од једног до два слога) и одређен број иктуса (од којих један може и да изостане), а размак између иктуса испуњавају један или два по правилу ненаглашена слога. То је такође тонски стих, чак може бити и силабичко-тонски, али то није „стопни“ стих. Такав стих имамо, напр., код Хајнеа:

Die Luft ist kühl und es dunkelt
Und ruhig fließt der Rhein.
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein. —

¹⁾ То не значи да мислимо да бранимо сваки стих који проф. Кошутић сматра неправилним; наћи ће се код песника и просто рђавих, неправилних стихова који не одговарају неком закону српског стиха. Каткад може да нас заведе и нека штампарска грешка у тексту, као, напр., у Дучићеву десетерцу: Ни таласић између густих трска (место: измеђ). Каткад је кривица и до приређивача посмртних издања стихова које песник није за живота објавио. Нама се чини да је то случај Бранкове песничке заоставштине.

²⁾ Тако се код нас преводи руски термин „долњик“.

као и у Блокову преводу тих стихова:

Прохладој сүмерки вејот
И Рјина тџх простор.
В вечерних лучах алџют
Громады дџльних гџр.

То је и Дучићев стих са три иктуса:

Већ_сја Кумџвска слџма...
Јџина свџ од свџлџ
И с вџтрџм у зџницама
Дџжџ се лџтом вџлџ. —

или са четири:

Мрџк тџчџ гүст кроз црнү драчу,¹⁾
Талџсић клизнү испод_граба.
Нџјзџд се џчас нџгде зџчу
Првџ слџвүј и првџ жџба.

У књизи проф. Кошутинџа највећу пажњу заслужују његови закључци о српској прозодини (I део његове књиге). А међу њима — његово формулисање закона о ненаглашеним дужинама у српском стиху. Навешћемо га у целини (стр. 20—21):

„1. Ако се акценат свуда подударе с метром, а у стиху има и која дужина, акценат, појачан замахом ритма, истаћи ће се изнад ње и само он биће носилац метра. Дужина ће изгубити у јачини и трајању (на местима где се она иначе губи може се и сасвим редуковати) па неће метру сметати. Преко ње ће се брзо прећи као што се прелази преко ненаглашених слогова. Тако напр. у трохеју:

Рџдџст дође, па и прође,

или напр. у јамбу:

На њџну лицу | рџдџст беше сја.

2. Ако се акценат свуда не подударе с метром, а дужина подилази пода њ, она ће га заменити и биће на том месту носилац метра. Сад ће њу ритам појачати истичући је изнад акцента (она је иначе јака), и метар се неће кварити. Преко акцента убрзо ће се прећи као што се прелази преко ненаглашених слогова. Напр., опет у јамбу:

Кад џгледа га | ведрџ, чџла, вољна,
Рџдџст јџ скиде сүморину с лица;

¹⁾ У овом стиху имамо и један „вансхемни“ акценат, што се такође среће у слободном акцентном стиху, у „деоном стиху“, као и у силабичко-тонском. Можда, овај стих треба читати јаче наглашујући речи мрџк и гүст, а слабије реч тџчџ.

или напр. у Л. Костића, где је, у једној истој речи, у првом стиху акценат носилац трохејске стопе, а у другом дужина:

Душа ми је гѡлѹб бели
Тог гѡлѹба држим зато
Да ми носи злату писмо...

или напр. у М. Ракића, у песми „Далида“. Ту, у другом стиху, у почетној стопи, дужина је носилац јамба, а у стопи иза цезуре акценат:

Па штѡ се плашиш | и устежеш? Знам те!
Цѡруј ко увек; цѡруј према себи
Ти, дѡспотице, што те вечно памте...

(и у првом стиху, иза цезуре, дужина спасава метар: устѡжеш).

3. Дужина подударна с метром може попунити празну стопу, напр. у В. Илића, у песми „Вековни стражар“. Ту су, у прва два стиха, дужине носиоци трохејског стиха:

Он ѡблѡке крилом туче...
И кликтѡњем оглѡшава
Дивну слику праотѡца.¹⁾

4. У речима типа: вѡпѡј, рѡдѡст, ѹздѡх, рѹмѡн итд. дужина, као што смо видели, може дати јампски почетак:

Млѡдѡст је прошла, иде старост црна.

5. Тип зѡгрљѡј, ѹздисѡј, мѹченик, ѡковѡн, рѡздрагѡн итд. и тип врагѡлан, сирѡтан итд. може надокнадити оскудицу једно-сложних речи и дати у слику мушки завршетак. Напр. у Змаја у трохеју:

Вечност само?! – Е па шта је?
Е па шта је простор тѡј?!
Испунити кадар га је
Један цигли ѹздисѡј!

или у Костића, у јамбу:

Јер то је онај нѡповрѡд
што песмом зове свѡт.*

Иза тога проф. Кошутић наводи велики број стихова који потврђују ова правила (стр. 21—47).

¹⁾ Нама се чини да овај пример не иде овамо (он потврђује правило изнетом под 2). Ту је, вероватно, реч о случајевима кад и акценат и дужина падају на јако време у стиху (кад су одвојени једним ненаглашеним слогом). Овакве случајеве проф. Кошутић наводи међу примерима:

Ох, без збогом и без ѡпрштѡја
Он се од нас сиромѡх утѡја (стр. 22) ...
Где си, нано, мѡла нѡно,
Чедо ти је рѡсплакѡно (стр. 25) ...

Да и ненаглашене дужине играју улогу у српском стиху (тј. да могу остварити иктус) осећали су и први теоретичари српског стиха, Лука Милованов и Јован Суботић.¹⁾ Знали су то и Вебер-Ткалчевић и Шрепел²⁾ и још неки (чак и Корш³⁾ из

1) Тако, напр., Лука Милованов дели све слоге на дуге, кратке и опште. Видимо да су му дуги слогови — и наглашени и ненаглашени, кратки — само ненаглашени, а општи — слогови с кратким акцентом (Лука још добро не разликује краткоузлазни и краткосилазни акценат). За ове последње Лука Милованов каже: „Општи слог јест онај који по употребљавању искусни пјесноловаца сад на мјесто дугог, сад на мјесто кратког поставити се може, н.п. вода (аџа); овде слог во, велим, да се и на мјесто кратког и дугачког слога узети може, и такови слог јесте општи (Опит, стр. 18).“ Ово Лукино тврђење изискује ближу анализу. „Сад на мјесто дугог, сад на мјесто кратког“ — то значи да оствари иктус или да падне на слабо време; да се овако „општи слог“ поставити може „по употребљавању *искусни* пјесноловаца“ — сведочи о томе да то није тако просто, тј. да кратки акценат не може увек да падне на слабо време; Лукин пример вода није добар, он би га и сам употребио само за „дуг слог“ тј. да оствари иктус, али у облику водѐ употребио би га у обе позиције, о чему сведоче и његови стихови:

Многољетност Иншпектору,
Мимостиви боже, дај!
Мјесном нашем Директору
Срећу дават' не престāј!

Још ближе је ово правило формулисао Јован Суботић: „... ти [се] слогови [„које глас одликује“, тј. с кратким акцентом], кад поред дугачког стану, и за кратке употребити могу, будући да то природи њиној одговара.“ („Наука о српском стихотворенију“, Будим 1845, стр. 19.)

2) О слободној дужини која у десетерцу место акцента остварује иктус говори и Вебер-Ткалчевић (у расправи: „Нешто о пјесништву хрватском“, Рад Југославенске академије ХЛ, Загреб 1877). Анализирајући стихове типа:

Ал' да видиш чуда *вѐликога*,

он каже: „Одавде се јасно види да је прстонародни пјесник пазио и на коликоју (тежу) словака, где му је требало кано помагало (стр. 25).“

Исто тако, анализирајући десетерац, Шрепел истиче „да је казивач више пута квантиту згодно употребио мјесто онога акцента на другом трохају (sic)“, напр.:

Савеза му руке *идоџако*...
Ако знадеш бога *истинџа*...

(М. Шрепел: „Акценат и метар јуначких народних пјесама“, Загреб 1886, стр. 52). Уколико смо добро схватили проф. Кошутинџа, ово је потврда за његово треће правило.

Сем овог, Вебер-Ткалчевић даје још и следеће правило: „Кратко наглашена словка може се по мени само онда држати кратком кад за њом слиједи дуга словка, а пред њом је кратка, напр.:

Тако му се сатвџри дјџвџка (ор. cit., стр. 34).“

3) Уп. Корш, ор. cit., стр. 341. Корш би хтео доказати да се и српски стих може скандирати по стопама. Он мисли, напр., да и кратки слог који стоји

друге руке говори о томе, уосталом нетачно), али је проф. Кошутић први који је тај проблем широко проучио, свакако, независно од својих претходника, и исцрпно формулисао.

Уз ова правила проф. Кошутића треба додати да дужина која стоји непосредно у слогу после акцента може постати носилац ритма (остварити иктус) само у случају ако акцентовани слог има кратак акценат (и боље је ако је тај акценат краткоузлазни неголи краткосилазни) као што су мислили Јован Суботић и Вебер-Ткалчевић. То потврђују и многобројни примери које проф. Кошутић наводи (стр. 21—47). На стотине примера с кратким акцентом (и то у великој већини краткоузлазним), налазимо свега три примера типа:

Крв ко̀совска тече са но̀жџџа¹⁾...

а у даљем тексту (стр. 146) један типа:

Сред а̀нђџџа са бо̀жија крила²⁾...

Овде, међутим, дуги акценти су толико јаки да ненаглашена дужина не може да оствари иктус.

Проф. Кошутић мисли да сем природних дужина улогу ритмичких иктуса могу имати и дужине које се јављају под нарочитим погодбама у реченици: „Да прихвате трохејски метар, биће од велике помоћи и дужине које се јављају под нарочитим погодбама: у рџчи с кратким узлазним акцентом на претпоследњем слогу, ако иза ње дође каква, већином једносложна, атона појавиће се дужина на слогу иза акцента. Пореди: жџна ћути, и: жџна ми је болесна (стр. 50).“ Нама се чини да се овде ради о једном провинцијализму (ово је збиља често код „пречана“) који се, можда, може применити на Змајев стих:

Ала су нам срца близу! —
Слушај, драга, шишиња је,
По кџцању рекао бих,
Заклео бих се једно да је...

Такође, можда, и на Костићев стих, али се не сме наметнути, напр., Шантићеву или Ракићеву стиху.

после слога с краткоузлазним акцентом остварује иктус, дакле: набацати не само као ~~~~~ него и ~~~~~ итд. То, наравно, није тачно; и у томе се огледа његова жеља да сваки стих скандира по стопама пошто-пото.

1) Остале дужине које немају ритмичку улогу проф. Кошутић не обежава.

2) Овај Бранков стих могли бисмо читати и овако: Сред а̀нђџџа са бо̀жија крила — и он би опет остао потпуно исправан десетерац.

Ваља истаћи још и то да је овај закон о дужинама важнији за јамб неголи за трохеј.¹⁾ У трохеју дужина је важна кад остварује последњи иктус који се римује, напр.: врагдлѧн — дѧн, тѧј — ѳздисѧј, дпроштѧја — утѧја, нѧно — рѧсплакѧно; иначе, у средини или на почетку стиха, акценти померени на парни слог уносе у стих разноврсност; ми знамо да песници, напр., у осмерцу, а и у десетерцу, радо употребљавају полустихове типа ○ × ○ ○ (лепѧтица) и зато у полустиху: по кѳцѧњу — не морамо дужину изговорити толико типично да она преузме улогу иктуса. Друкчије је у јамбу — тамо иктуси чине „јампски костур“ ритма и зато ће свака дужина која стоји после неког кратког акцента који пада на непарни слог добро доћи да оствари иктус.

Интересантно је поменути да и у чешком стиху ненаглашене дужине играју сличну улогу као и у српском.²⁾ Напр. у Махину стиху:

Větřiček bílým šatem vlaje...

дужина на другом слогу у речи větřiček остварује иктус. Још један доказ да би било врло интересантно поредити српски стих са чешким.

Да завршимо. У нашој науци проучавању стиха, нарочито стиха уметничке поезије, посвећивало се врло мало пажње. И у светској науци се доскора вајкало да је версификација само неки „прирепак лингвистике“ (ово су речи једног руског научника); за нашу науку о стиху то вреди још у већој мери: проучавањем српског стиха људи су се код нас бавили мање више случајно, а данас, изгледа, нико се њиме не бави. Још један податак: између два светска рата код нас су објављена свега два обимнија дела посвећена српском стиху. Једна описна, али силабичка метрика Светозара Матића и друга тонска, али нормативна метрика проф. Кошутића. Баш зато што су тако усамљене, њихов је значај велик за нашу науку о стиху. Светозар Матић је, после кратког прегледа ранијих теорија о српском стиху, дао исцрпну класификацију свих врста српских стихова с обзиром на број слогова

1) Нама се чини да за тросложне ритмове ово правило не вреди. У тросложним ритмовима сви се иктуси остварују помоћу акцента стопроцентно и сваки акценат који пада на слабо време у слогу испред јаког нарушава ритам, па макар после њега дошла и дужина. Биће да је у праву Фердо Пажур кад не прима Веберово правило о дужинама за хексаметар (уп. Вебер-Ткалчевић, *op. cit.*, стр. 40).

2) Уп. Јан Мухаѳовскѳ: „Kapitoly z české poetiky“. Díl II. Praha 1948, стр. 62—63. Мукаржовски је то и статистички показао на примеру 4 ст. трохеја Челаковског.

и цезуру и историски преглед њихове употребе код српских песника. С. Матић је, идући за Маретићем, сматрао да је српски стих чисто силабички и зато акценту није посветио довољно пажње. Проф. Кошутић је, напротив, дао огроман материјал за проучавање акцената и дужина у разним врстама стихова. Али вредност његове књиге није само у томе, он је формулисао законе о дужинама у српском стиху, дао значајна запажања о српском јамбу, о римама у српском стиху, показао могућност у српском језику и других тросложних ритмова сем дактила (амфибраха и анапеста) и дао успеле примере тих ритмова (у петом делу своје књиге).¹⁾ Наша наука још очекује описну тонску метрику српског стиха. Ко се буде подухватио тог посла, мораће се обилато користити делима С. Матића и проф. Кошутића.

Кирил Тарановски

¹⁾ Може нам се приговорити да су амфибрах и анапест вештачки стихови у српској поезији; па и јамб је вештачки, а ипак се одомаћио.