
»Umjetnost riječi« XLVII (2003) • 1–2 • Zagreb • siječanj – lipanj

Izvorni znanstveni rad

SLAVEN JURIĆ (Zagreb – Filozofski fakultet)

TENDENCIJE U RANOM HRVATSKOM SLOBODNOM STIHU

UDK 821.163.42–1.09

Relativno brzo u odnosu na događanja na međunarodnoj pjesničkoj sceni pojedini hrvatski pjesnici prihvaćaju slobodni stih kao novi medij pjesničkoga izraza. Usmjeravajući pozornost na manje poznate zbirke trojice pjesnika (V. Jelovšeka, B. Lovrića i J. Benešića) s početka 20. stoljeća, autor pokušava upotpuniti spoznaje o nastanku hrvatskoga slobodnog stiha. Analiza zbirki polazi od formalnih značajki pojedinih varijanata, ali osvjetljava i poetička polazišta koja im leže u podlozi. Autor nastoji ustanoviti stupanj međusobnih sličnosti i razlika u upotrebi nove pjesničke forme kao i utjecaj dominantne stihotvorne prakse (vezanoga stiha) na verlibristička načela kojima se rukovode pjesnici prvih hrvatskih slobodnih stihova. U zaključnom dijelu članka dobiveni se rezultati uspoređuju s već postojećim opisima slobodnoga stiha, te se – kao što naslov rada sugerira – pokušava dati sažet pregled tendencija u formativnom periodu ranoga hrvatskog slobodnog stiha.

107

1.

Među brojnim pravicima Slamnigovih komparatističkih istraživanja posebno mjesto zauzimaju pokušaji da se osvjetli razvoj hrvatske versifikacije od samih početaka do sasvim suvremenih tendencija na području stihotvorne prakse. Premda je često naglašavao »organički« pristup pjesničkoj tvorevini, odnosno nužnost razumijevanja pjesme u njezinoj konkretnoj cjelovitosti kao i prožimanje svih njezinih aspekata, među prvima je uočio potrebu za znanstvenim utemeljenjem složene problematike poetskoga ritma. Već u prvoj Slamnigovoj knjizi stručnih radova *Disciplina mašte*¹ središnje su rasprave posvećene teorijskim i komparativnopovijesnim istraživanjima hrvatskoga stiha, kao važna komponenta ista se problematika pojavljuje u pojedinim studijama iz knjiga *Sedam pristupa pjesmi*² i *Stih i prijevod*,³ dok je sumu svojih stiholoških znanja iznio u *Hrvatskoj versifikaciji*,⁴ koja je i danas najsustavniji i najpotpuniji

¹ I. Slamnig: *Disciplina mašte*, Zagreb 1965.

² Rijeka 1986.

³ Dubrovnik 1997.

⁴ Zagreb 1981.

pregled glavnih tokova i mijena na području domaćega stiha, a ujedno donosi i dragocjene spoznaje o vezama u koje je s različitim inozemnim versifikacijskim tradicijama stupao hrvatski stih.

Slamnjig je i jedan od prvih proučavatelja domaće poezije koji su pokušali stručno pristupiti opisu i teorijskoj generalizaciji slobodnoga stiha, iznijevši svoja preliminarina zapažanja u *Disciplini mašte*, da bi ih kasnije ponešto precizirao i proširio u *Hrvatskoj versifikaciji*, uklopivši ih naravno u širi kontekst razvoja modernoga hrvatskoga stiha. Pritom valja uzeti u obzir da su Slamnigova razmatranja o slobodnom stihu u dobroj mjeri pionirske naravi i da im je prethodila tek pokoja pojedinačna studija. Stupanj proučenosti te krupne pojave i danas je daleko od zadovoljavajućega.⁵ Ta nas činjenica navodi da, prije svega, proširimo i ponešto promijenimo teorijski okvir u kojem ćemo tražiti što vjerniji i utemeljeniji opis našega slobodnog stiha, da bismo, u eventualnim novim studijama, mogli krenuti korak po korak i podrobnije opisati pojedine etape njegovog razvoja.

Pošto iznesem nekoliko osnovnih metodoloških pretpostavki na kojima će počivati pokušaj opisa, ograničit ću se na tri pjesničke zbirke kojima započinje rano razdoblje hrvatskoga slobodnog stiha: *Simfonije* Vladimira Jelovšeka iz 1898. i 1900, *Sveto proljeće* Bože Lovrića iz 1915. i *Istrgnute listove* Julija Benešića iz 1922 (veći dio Benešićeve zbirke nastao je između 1901. i 1913. pa ih treba pribrojiti našim prvim slobodnim stihovima). Iako ta trojica autora nisu ostavila dubok trag u hrvatskoj poeziji, verlibristički su sastavi u tom periodu vrlo rijetka (ali izvanredno važna) pojava u odnosu na produkciju vezanoga stiha⁶ i sasvim je moguće da su se kasniji autori oslanjali na njihova iskustva.

Razlozi za ograničenje korpusa dijelom su pragmatične naravi, jer broj pjesama napisanih slobodnim stihom u našem razdoblju nije nepregledan, a i preliminarne spoznaje o verlibrističkim opredjeljenjima najvažnijih autora (Kamova, Krleže i A. B. Šimića) već posjedujemo.⁷ U potpunjavajući sliku ranoga

⁵ Kako je slobodni stih znatno teže uhvatljiv fenomen, mnogo više ukorijenjen u individualnom nego u kolektivnom, pa samim tim još uvijek otvoren novim mogućnostima realizacije, situacija u pogledu njegova opisa nije raščišćena ni u drugim nacionalnim književnostima.

⁶ O odnosu slobodnoga i vezanoga stiha u terminima »norme« i »devijacije« kao i o njihovu poetičkom pokriću pisao je P. Pavličić u tekstu *Slobodni i vezani stih u modernoj hrvatskoj poeziji*, u knjizi *Stih i značenje*, Zagreb 1993, str. 155–180.

⁷ Veza Kamovljeva stiha iz *Psovke* i biblijskoga verseta davno je uočena, a temeljne principe na kojima se stih gradi iznio je Z. Kravar u teorijskom članku *Ritam u retku i ritam redaka*. V. *Tema »stih«*, Zagreb 1993, str. 19–51. Isti je autor iznio i važna zapažanja o Krležinu slobodnom stihu. V. *Stih i kontekst*, Split 1999, str. 179–182. i *Stihološko razmišljanje s povodom*. U *knjigu Cvjetka Milanje Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, »Umjetnost riječi«, br. 3–4/2001, str. 267–275. Najiscrpniji rad o Šimićevo slobodnom stihu napisao je S. Petrović. V. *Stih A. B. Šimića i pitanje o komparativnoj tipologiji slobodnog stiha*. *Oblik i smisao*, Novi Sad 1986, str. 431–455.

slobodnog stiha novim imenima, bit će moguće dati koliko-toliko pouzdan pregled rješenja što su ih ponudili pojedini pjesnici.⁸ Shodno tome, u ovom ću radu daleko više pozornosti posvetiti Jelovšku, Lovriću i Benešiću, jer je njihova verlibristička praksa jedva registrirana, a kamoli opisana ili objašnjena. U tom smislu bit će zanimljivo uočiti postoje li dominantne tendencije u tih prvih dvadesetak godina ili se sve svodi na individualna rješenja.

To je razdoblje, s jedne strane, u znaku radikalnoga prekida s poezijom 19. stoljeća, gdje je slobodni stih samo jedna od prevratničkih komponenti poetskoga jezika, dok ga s današnje distance, bez onovremenih polemičkih i vrijednosnih tonova, možemo promatrati kao formativni period novoga kanona, što će slobodni stih, kao jedan od stupova novoga shvaćanja poezije, ubrzo postati. Čini mi se da već sredinom dvadesetih godina, a svakako nakon 1930. godine slobodni stih gubi polemičku oštricu te da otada ne samo da se može uočiti njegovo širenje nego i neutralizacija oblika kao avangardne pojave i formalne inovacije. Sličnu dinamiku odnosa između slobodnoga i vezanog stiha moguće je uočiti i u drugim nacionalnim tradicijama.⁹

Također je moguće pretpostaviti da je slobodnim stihovima kakve susrećemo u početnoj fazi u nekoj mjeri zacrtan i pravac u kojem će se razvijati slobodni stih 20. stoljeća,¹⁰ ako ne u cjelini, ono barem do trenutka kad autori problematiku formalne organizacije stiha doživljavaju kao neizostavni dio pjesničkoga umijeća.

Nadalje, upravo iz te »devijantne«, polemičke situacije i razdoblja u kojem se, barem na europskoj sceni, toliko govorilo o »novom shvaćanju ritma«, »kompleksnijoj glazbi« koju donosi nova forma, zanimljivo je ustanoviti ko-

⁸ Cjelovitu sliku u kojoj će biti uvršten i veći broj autora, uz iscrpno teorijsko obrazloženje, namjeravam uskoro izložiti u znatno opsežnijoj studiji.

⁹ Francuzi širenje nove forme vezuju uz period od 1886. do godina I. svjetskoga rata. Razlozi da se početak pojave tako precizno datira potječu od velike akumulacije događaja u vrlo kratkom vremenskom razmaku. Pritom je 1886. dobila status »annus mirabilis«: s Hugoovom smrću (1885) umrla je, po mišljenju samih suvremenika, i ideja da je vezani stih (prije svega aleksandrinac) sinonim za poeziju u cjelini; 1886. objavljene su Rimbaudove *Marina* i *Kretanje* koje se danas smatraju prvim francuskim pjesmama u slobodnom stihu. Iste godine u novopokrenutom tjedniku »La Vogue«, koji je uređivao Gustave Kahn, izlazi veći broj pjesama koje promoviraju *vers libre*. Ujedno, u već etabliranom časopisu »Figaro littéraire« Jean Moréas objavljuje manifest simbolizma. Englezi formativni period također limitiraju na dva do tri desetljeća, povezujući ga s nastupom poetskoga modernizma (od 1910. ili koju godinu prije do otprilike 1930).

¹⁰ To je zasada samo pretpostavka. Pojedini Slamnićovi opisi poslijeratne hrvatske poezije upućuju na takvu mogućnost. Pouzdano ćemo o tome moći govoriti tek kad budemo posjedovali opsežnije stihološke analize pojedinih opusa i znanje o versifikacijskim tendencijama unutar različitih poetskih pravaca.

like su i kakve promjene upravo s formalne strane zadesile hrvatski stih i u kakvu su odnosu pojedine njegove inačice s načelima tradicionalne versifikacije na kojoj su se nedvojbeno školovali pjesnici iz prve četvrtine 20. stoljeća. Neće biti nevažno što su svi ti pjesnici uz slobodne stihove istodobno ili u pojedinim fazama gradili i vezane.

Od definitivne tipologije ranoga hrvatskog slobodnog stiha ipak bih se suzdržao do trenutka kad naša znanja o tom važnom književnopovijesnom procesu budu nešto potpunija.¹¹ Da bi se došlo do takvih rezultata, bit će potrebno reći nešto više ne samo o formalnim značajkama domaćega slobodnog stiha nego i o poetičkoj refleksiji koja je pojavu pratila, usporediti naše rezultate s istovrsnim događajima na međunarodnoj sceni i, na kraju, sve te spoznaje propustiti kroz elaboriranu teorijsku rešetku.

Ovom prigodom samo ću podsjetiti na nekoliko elementarnih teorijskih i metodoloških postulata kojih ću se nastojati pridržavati u pristupu našem ranom slobodnom stihu. Većina zabluda o naravi slobodnoga stiha proizišla je iz pokušaja da se tom fenomenu priđe isključivo na temelju spoznaja o vezanom stihu. Još početkom šezdesetih godina B. Hrushovski¹² upozorio je: »ako ne želimo slobodne ritme isključiti iz područja poezije [...] moramo u potpunosti revidirati naš stari pojam poetskoga ritma«. Prvi je korak u tom pravcu razdvajanje koncepta metra kao apstraktne norme i koncepta ritma kao njegove konkretne osjetilne realizacije. Samim tim, ritam može egzistirati i bez oslonca na konstatnu metričku normu.

Drugo važno zapažanje Hrushovskoga u vezi s načelnim razlikama između metričkoga stiha i stiha koji nije rukovođen metričkim pravilima jest da se ritam potonjega prvenstveno gradi uz pomoć »mjesnih činilaca«, tj. da se ritmički blisko vezuju skupine stihova, a konstantna mjera (»provodni činilac«, koji određuje ritam cijele pjesme) izostaje. Zapravo jedini provodni činilac u slobodnom stihu, kako naglašava S. Petrović, jest grafički aranžman pjesme. Naizgled trivijalna činjenica da se tekst grafički prezentira kao stih, a ne kao proza toliko utječe na našu percepciju iskaza da postaje dovoljnim signalom

¹¹ S. Petrović pri kraju navedenoga teksta upozorava: »Ne vidim mogućnosti da se takva tipologija valjano zasnjuje samo na opisu metričkih karakteristika slobodnog stiha. Ritmička uloga mjesnih činilaca u slobodnom stihu toliko je potencijalno raznovrsna, sami su ti činioци toliko brojni, a njihova izrazitost toliko raznolika, da je teško i pomisliti da bi se u opisu samom mogla naći pouzdana osnova za uspostavljanje neke tipološki značajne hijerarhije elemenata i za procjenu njihove relativne važnosti.« (*Oblik i smisao*, str. 448)

¹² *On Free Rhythms in Modern Poetry, Style in Language*, ed. by Th. A. Sebeok, Cambridge, Mass. 1960, str. 173–190. Hrushovski preferira termin »slobodni ritmi« jer smatra da francuski izraz »vers libre« konotira slobodu od silabičkoga sustava. Kako je prvi termin ipak vezan uz odsječak starije njemačke stihotvorne tradicije, bolje je zadržati termin »slobodni stih«.

sumjerljivosti redaka. Tako, recimo, nekadašnje konstatacije da su Kamovljevi tekstovi iz *Psovke* zapravo proza u korijenu bivaju odbačene. S druge strane, iako grafika teksta u organizaciji slobodnoga stiha igra važnu ulogu, ni u jednoga pjesnika iz analiziranoga razdoblja ona nije jedini element stihovne organizacije. Čak i oni pjesnici koji u svojim slobodnim stihovima problematiziraju opreku između poezije i proze, bilo na razini formalnih svojstava iskaza, bilo u pogledu njihove različite funkcionalne specijalizacije, ne služe se grafikom kao isključivim signalom pripadnosti području stiha.

Korak dalje u pokušaju tumačenja slobodnoga stiha i njegovih razlika u odnosu na vezani stih otišao je Z. Kravar.¹³ Također polazeći od pretpostavke da pogledi tradicionalne metrike priječe ispravan uvid u karakter slobodnoga stiha, Kravar predlaže potpunu redefiniciju pojma »stih« kao fenomena koji je presudno određen pojmom ritma. Dok je u Petrovića, Hrushovskog i u brojnih drugih proučavatelja ritam ostao presudnom, hijerarhijski nadređenom kategorijom opisa, Kravar predlaže »skup uvjeta stihovnosti« (ritam, grafiku, eufoniju i strofiku) od koji je svaki za sebe dovoljan da se stih definira. Ukratko, u vezanom je stihu ritam hijerarhijski nadređen ostalim komponentama stihovnoga govora, u slobodnom stihu ritam je tek jedan od uvjeta stihovnosti, ravnopravan ostalima, a može i izostati. Zato slobodnom stihu valja pristupati »odozdo«, sa što manje apriornih pretpostavki, vodeći računa kako su i u kojoj mjeri zastupljeni pojedini uvjeti.

Teorijski okvir redefiniran na taj način omogućuje nam da sa znatno višim stupnjem osviještenosti promotrimo one pojave u slobodnom stihu koje su obično izmicale tradicionalnom pogledu na stihovnu ustrojenost. Spoznaje o tome kako su pojedini hrvatski verlibristi postupali s grafikom, eufonijom ili nadstihovnom organizacijom pjesničkoga teksta značajno će osvijetliti njihove međusobne sličnosti i razlike. Uvid u sam korpus ranoga slobodnog stiha, međutim, ne navodi nas da iskoristimo sve teorijske konzekvencije koje nam suvremeni teorijski okvir nudi. Jednostavno rečeno, analiza pojedinih opusa¹⁴ pokazuje da je u ovom ranom razdoblju ritam, makar i u oslabljenoj varijanti, još uvijek presudna komponenta kojom se stih legitimira i čuva svoju različitost od proze. To nije ni čudno. Dok se u suvremenom slobodnom stihu više ne osjeća nikakav pritisak vezanoga te je on počesto potpuno aritmičan, u pionirskom razdoblju on je konkurencija vezanome, pa ne samo što želi dokazati svoju ravnopravnost nego se počesto deklarira kao ritmički nadmoćan starijoj versifikaciji. Štoviše, razdoblje s kraja 19. i prve trećine 20. stoljeća, kad su

¹³ *Prolegomena teoriji slobodnoga stiha*, »Umjetnost riječi«, br. 3/1992, str. 203–218.

¹⁴ Uz eventualnu iznimku dijela Lovrićevih slobodnih stihova iz *Svetog proljeća*.

poetska kretanja posrijedi, ističe se upravo po uzavreloj raspravi o poetskom ritmu. Pritom su zagovornici slobodnoga stiha najčešće stavljali naglasak na nerealizirane potencijale koje nudi nova forma. Nažalost, kod nas je šira rasprava o pitanjima poetskoga ritma uglavnom izostala, tako da o intencijama većine autora možemo samo nagađati ili ih pak razotkrivati analizom stiha.

Zapažanje o vodećoj ulozi ritma u organizaciji ranoga slobodnog stiha nikako nam međutim ne dopušta da usvojimo bilo kakav shematičan ili redukcionistički pristup pri pokušaju opisa. U pojedinim segmentima takvim mi se čini opis koji je dala Mirjana D. Stefanović u radu *Slobodni stih u hrvatskoj i srpskoj poeziji dvadesetih godina XX. stolecā*.¹⁵ Riječ je, istina, o preglednom članku koji ne pretendira predočiti nijanse u pojedinim opusima te se, shodno tome, samo nabrajaju ritmotvorni činioci presudni za formalnu organizaciju pjesme u pojedinim pjesnika.

Problematičnom, a mjestimično i spornom, čini mi se, međutim, autoričina sklonost da presudnu ulogu pripiše sintaktičkim granicama, pa za svakoga autora ponaosob donosi i statističke tablice. S jedne strane, rekao bih da takva statistika donosi jako malo pouzdanih informacija o karakteru pojedinoga slobodnoga stiha,¹⁶ dok mi se u određenim slučajevima njezini rezultati čine pogrešnima. Tako se, recimo, u opisu Šimićeva stiha ni ne spominje važna uloga akcenta u formiranju dominantno binarnoga ritma *Preobraženja*, ali se istodobno donose statistički podaci o distribuciji sintaktičkih granica na kraju retka, i to tako što se uvažavaju interpunkcijski znaci kojih je, znamo, u Šimića iznimno malo.¹⁷ Tako nam statistika naprosto potvrđuje podatak do kojega smo mogli doći »prostim okom«.

Izostavljanje interpunkcije u slobodnom stihu ne znači da se razlika u dubini sintaktičkih granica gubi, nego da je ona namjerno učinjena nejasnom i dvosmislenom. Ne možemo poistovjetiti npr. jaku sintaktičku granicu među stihovima *Na obale je došao stanovnik s neke nove zvijezde//i šumi svojom divljom radošću* i onu znatno slabiju u stihovima *Kad koracajući cestom kroz mrtvo svijetlo podne staneš/preplašena krikom čudne tice*. Upravo se napetošću između grafičke segmentacije retka i plitke sintaktičke granice u Šimića nerijetko postižu važni semantički efekti.

¹⁵ U zborniku *Wiersz wollny, Geneza i evolucija do roku 1939*, ur. L. Pszczo Błowskiej i D. Urbańskiej, Warszawa 1998, str. 171–204.

¹⁶ Takva statistika ima smisla samo u stihu koji je doista bitno određen distribucijom sintaktičkih granica, kao što je slučaj u Kamovljevoj *Psovci*.

¹⁷ Po autoričinoj statistici tako u *Preobraženjima* ima samo 42 »potpune« sintaktičke granice, a 682 retka su »bez granica«. Nav. djelo, str. 191.

2.

Po svemu sudeći, prve hrvatske slobodne stihove valja pripisati danas gotovo zaboravljenom Vladimiru Jelovšeku.¹⁸ On je prvom i drugom knjigom svojih *Simfonija* iz 1898. i 1900. definitivno zakoračio onkraj normi koje reguliraju vezani stih, a jednim dijelom svoga opusa čak i onkraj labavijih pravila kojima se grade stariji nemetrički stihovi.¹⁹ Kako je Jelovšekov radikalni stihotvorni program za naše prilike, pa čak i u širem međunarodnom kontekstu,²⁰ neuobičajeno rana reakcija na inozemne modernističke inovacije, zanimljivo je ocrtati put što ga je pjesnik prevalio u samo nekoliko godina. To više što mi se čini da je Jelovšekov slučaj gotovo »laboratorijski primjer«²¹ (brze) evolucije od vezanoga do slobodnoga stiha uz posredničku ulogu starijih iregularnih oblika, i to u okviru jednoga skromnog opusa.

Mladi je pjesnik, trpeći različite utjecaje, doista radio »brze skokove u razvoju«, kako je to sam formulirao braneci se od konzervativnih napada na njegove provokativne tekstove sa samoga prijelaza stoljeća. Ustrajno forsirajući sastave duljega opsega s elementima narativnosti, u svojim je poetičkim mijenama transformirao i ritmičku organizaciju pjesme. Prvi njegovi tekstovi iz 1896. potpuno su u znaku kranjčevićevskoga titanizma, patetike i domoljubnoga zanosa. S tim je u skladu i metrički repertoar prvih pet pjesama u *Simfonijama I.* (jampski pentametar, trohejski dvanaesterac, trohejski šesnaesterac,²² jampski četrnaeste-

113

¹⁸ Nedavno ga je pokušao reafirmirati G. Rem u tekstu *Vladimir Jelovšek Teharski – kopneni protoavangardist*, koji je objavljen u zborniku *Književnost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća*, Zagreb – Split 2001, str. 320–333. Rem konstatira i proboj u područje slobodnoga stiha, ali ne ulazi pobliže u problem njegove geneze i formalne organizacije.

¹⁹ Različite varijante »iregularnih stihova« postale su prilično popularne među hrvatskim pjesnicima sedamdesetih i osamdesetih godina 19. stoljeća. Njihov opis iznio sam u knjizi *Rastućim skladom: prodor stranih stihova u hrvatsko pjesništvo druge polovice 19. stoljeća*, Zagreb 2002. V. poglavlje *Polimetrični i poliritmični sastavi (semantički aspekti i tipologija)*, str. 133–155.

²⁰ Istodobno s njemačkom pojavom slobodnoga stiha koja se vezuje uz zbirku *Phantasia* Arna Holza iz 1899, a dobro desetljeće prije prvih engleskih pjesnika iz imagističke škole ili T. S. Eliota.

²¹ S. Petrović u Šimićevoj poeziji nalazi »laboratorijsku situaciju«, kad je posrijedi razlikovanje između metričke i metametričke funkcije stiha. Naime, brojni primjeri »tradicionalnih« stihova (deseterci, jedanaesteri, dvanaesteri itd.) u Šimićevoj lirici postoje samo na metametričkoj razini. U kontekstu pjesme oni, naravno, kao takvi ne sudjeluju u njezinoj ritmičkoj organizaciji.

²² Taj, do Šenoe u nas nepoznat stih postao je jednim od reprezentativnih Kranjčevićevih metara (*Misao svijeta, Excelsior, Resurrectio*).

rac,²³ uz samo jedan kraći stih, trohejski osmerac). Kako Jelovšek datira pjesme te u *Simfonijama* uglavnom zadržava kronološki redosljed njihova nastanka, lako je uočiti prijelaze na druge ritmotvorne principe. Ostatak I. dijela u polimetričnim je kompozicijama. U pjesmi *Tamjan* recima različite duljine otkucava dosljedno proveden jampski ritam:

O tad je DUŠA hrlila
U one čiste eterske visine,
Ko tiha glazba eolove harfe,
Za tihe noći,
Kad lavež pasa sablasno se krili...

Nizanje nejednakih jampskih redaka koji se kreću u rasponu od dva do pet iktusa Jelovšek će ponoviti i u pjesmi *U nemoći*, a zatim, opet vrlo brzo, gotovo u potpunosti napustiti binarne ritme kao oblikotvorni koncept. Nadomjestit će ih »slobodnim ritmima«, odnosno anizometričnim iregularnim akcenatskim stihom pretežito ternarna ritma:

Tad vidim vas **BOGOVE** silne,
Kako ste baš kao **i** ja podlegli strasti,
Pa se med **sobom** očajno bijete,
Tražeći svaki prvenstvo!
A srce mi **tada** silovito kuca
Neobuzdanom srećom,
I kliče zanosne **pozdrave**
Surovim elementima
Borba sved traje.

114

Kako stihovi ternarne mjere traže dosljednu realizaciju akcenta na predviđenim mjestima (ne dopuštaju podnaglašenost), vjerujem da je Jelovšek računao i na sekundarne akcente te *Pa se med* valja čitati kao daktil, *Neobuzdanom* kao daktilo-trohej (– ◡ – ◡), a *elementima* kao kombinaciju troheja i daktila (– ◡ – ◡). Vidljivo je da se dopušta i uzmah (*Tad vidim vas...*, *A srce mi kuca...*).

Stih poput Jelovšekova pojavio se u hrvatskom pjesništvu oko 1870, a dugujemo ga Franji Cirakiju, koji je njime ispjevao dva izvorna poetska teksta (*Borba* i *Dolazak Hrvata*) te prepjevao tri pjesme iz Heineova ciklusa *Sjeverno more*.²⁴ Da su upravo Ciraki i Heine Jelovšekovi neposredni uzori, posvjedočio

²³ Taj je stih zapravo sačinjen od dvaju jampskih sedmeraca s izrazitom cezurom iza sedmoga sloga (*Ta blatna jedna zemlja, izvana što tek sjaje/Što rada, rada gora sved pokoljenja nova*). Najpoznatiji je opet iz Kranjčevićevih pjesama *Eli! Eli! lamâ azâviani?! i Heronejski lav*.

²⁴ Cirakijeve metričke eksperimente kao i njihovu vezu s njemačkim »slobodnim ritmima« i predromantičkom genijskom lirikom detaljno je objasnio Z. Kravar u studiji *Nepravilni stih Franje Cirakija i srodne pojave u europskom pjesništvu 18. i 19. stoljeća*, u: *Tema »stih«*, Zagreb 1993, str. 217–264.

je sam u tekstu kojim je popratio *Simfonije*: »Već od davna sam volio slobodni ritam, koji me osobito zanio u Heineovom ciklusu *Nordsee*, a i Cirakijevu *Borbu* u *Antologiji* vazda sam čitao osobitim uživanjem.« I citirani ulomak pjesme *U samoći* govori o bliskosti Jelovškove pjesničke dikcije starijim uzorima, osobito Cirakijevoj *Borbi*.²⁵

Za trajanja prve, »titanske i patetične«, a samim tim i »genijske« faze Jelovškova pjesnikovanja iregularni stih ternarne mjere zapravo se funkcionalno ne razlikuje od jampske polimetrije. Pjesnik ga je u prvo vrijeme očito shvaćao kao jednu od mogućih ritmičkih varijanti pogodnih za pjesme duljega opsega u kojima se tematiziraju unutarnja previranja prepuna romantično shvaćena idealizma. Ipak, nije mogao ne uočiti pogodnosti koje ovakav stih nudi: izostanak strofike, nerimovanost, fakultativan uzmah, slobodan razmještaj dvosložnih i trosložnih akcenatskih cjelina, a ni pokoja četverosložnica bitno ne remeti ritam.²⁶ Uz obazriv raspored jednosložnih riječi moguće je stih graditi i uz pomoć duljih riječi koje Jelovšek nije izbjegavao (*Ko da je bilo to estetičnije!*). Sve spomenuto pridonosi tome da neizometrični akcenatski stih izgleda vrlo ležerno i spontano.

Zato, vjerujem, Jelovšek svoje stihotvorne navike nije napustio ni nakon odlaska u Prag (potkraj 1897), kad se njegova poetika radikalno mijenja. Lirski subjekt njegovih praških »simfonija« od romantičnog idealista prometnuo se u velegradskoga *flanera* koji bilježi slike i senzacije iz neposredne blizine. U skladu s tim patetični stil rane faze biva napušten, ali je stih ostao isti:

Jer mališ jedan s tablom i spužvom
I prljavim bukvarom
Zagledô se čudno u me,
Šmrknuo čestito punim nosom,
I obrisô usta zamusana
Rukavom poderanim –
A sveđer me gledô.

Stoga mislim da o slobodnom stihu tu još ne možemo govoriti. Iako se Jelovšek u Pragu očito upoznao s novijim kretanjima u europskoj poeziji te počeo pisati pjesme po secesijskom i dekadentnom receptu, njegovi su metrički uzori i dalje Heine i Ciraki. Recí vrlo rijetko prekoračuju mjeru od četiri ritmička signala, a vidljiva je i tendencija da duboke sintaktičke granice ne

²⁵ Stilska dimenzija Cirakijevih neizometričnih pjesama također se elaborira u netom navedenom Kravarovu radu.

²⁶ Moja je pretpostavka da Jelovšek baritone četverosložnice ipak čita kao ditroheje (– – – –), što tumačim kao ustupak stihovnoj tradiciji 19. stoljeća.

dolaze u sredinu retka. Drugim riječima, redak je ili cjelovita rečenica, ukoliko je izrazito dug (*U kom je i ljubav i tuga i mržnja cinizma titrala trajno*), ili klauzula²⁷ (*Ludo sam hrlio naprijed i naprijed, /Dok se ne nadoh pred lješinom golom*) ili, najčešće, budući da prevladavaju kraći reci, rečenični segment (*Velegradsko maglovito jutro / Vlažna studena polutama*).

Da je i sam Jelovšek svoj tadašnji stih promatrao u okviru starije tradicije te da ga nije načelno razlikovao od polimetričnih oblika što ih je u početku rabio, vidi se po posljednjoj pjesmi iz *Simfonija II*, koju je posvetio Heinrichu Heineu (*Momu Henry-u*). Taj je tekst,²⁸ pomalo i iznenađujuće, napisan jampskim polimetrima, a ne stihom ternarne mjere kojim je Heine ispjevao, a Ciraki preveo *Sjeverno more*. Za njega su dakle ta dva stiha samo dvije stilske varijante iz istoga kompleksa neregularnih oblika. *Mom Henry-u* je, međutim, tekst-hommage, napisan u povodu stogodišnjice Heineova rođenja, i u priličnoj je opreci s ostatkom zbirke.

Simfonije II, promatramo li ih u cjelini, ostvaruju modernistički program koji ima malo što zajedničko s romantikom iz pjesnikove rane faze. Formalne značajke tekstova nastalih 1898. i 1899. pokazuju autorovo radikalno opredjeljenje za poeziju koja nastoji korespondirati sa suvremenošću. Osim što je u drugu zbirku uvrstio i četiri pjesme u prozi, što je modernizacija po sebi, Jelovšek je u nove *Simfonije* unio očite promjene koje se više ne daju interpretirati u ključu starije polimetrije. Stih *Molitve*, prve pjesme u zbirci, doima se već potpuno slobodno:

Jednako, polako se vuku po nebu rastrgani bijeli oblaci,
čas gušće se stisnu i zastru sunce, čas ono opet kroz njih
sjajno, veselo sije.
A sjever brije i šumi kroz golo drveće, kroz mrtve grane
mrtvački koral...
Mirno idem. Oko mene buka i krika radinih mišica
i dangubnih praznih glava.
Il je to Simfonija veličajnog napretka ljudstva
fin de siècle; –

Osnova ovoga stiha opet je akcenatska trodobna mjera, ali smatram da se dojam kako je posrijedi pravi, moderni slobodni stih, a ne polimetar, može i racionalno obrazložiti. U odnosu na »slobodne ritme« iz prvih *Simfonija*, Je-

²⁷ U značenju zavisno ili nezavisno složene rečenice.

²⁸ U drugoj zbirci *Simfonija* postoji još samo jedna pjesma (*U teškim časovima*) u kojoj se Jelovšek služi starijom polimetričnom formom. U njoj se izmjenjuju jampski četnaesterci (heksametri) i dvostruko kraći stihovi. No ona je ujedno i osamljeni primjer bivšega Jelovšekova poetičkog usmjerenja (*Od boli mi se meso uz kosti steže, trza, /i oko bolno trepti, /i usne drhću, drhću, ko s tajnog, teškog plaća, /koj srce u nutrini grčevito sapinje/bez uzdaha, bez suze*).

lovšekov je stih u prosjeku značajno dulji, a kako alternira dulje i kratke retke, oscilacije su samim tim znatno veće. U prvoj zbirci pridržavao se Cirakijevih limita te je gornja mjera retka iznosila pet taktova. U *Molitvi* već prva dva retka imaju sedam ritmičkih signala. U drugoj pjesmi s naslovom *Ver sacrum*²⁹ postoji i određen broj redaka s čak devet ritmičkih signala, (*Ti nemaš za me oka, koje bi shvaćanjem tajnim uronilo dugo u moje ili (drhćući nijemo priča sve strastvene martirske patnje bujne mladosti neutišane*), pa i pokoji s deset taktova, te je stih natprosječno dug. Produljenjem stiha izraz se svjesno »prozaizira«. ³⁰ Kako je ritam našega akcenatskoga stiha s ternarnom mjerom sličan ritmu naših akcenatski prerađenih klasičnih metara, rekao bih da je duljina stiha od šest ritmičkih signala svojevrsna »mentalna barijera« te reci koji heksametersku granicu premaše gube svoj identitet i počinju nalikovati prozi. Drugim riječima, Jelovšekovi stihovi, koji se sada kreću u mnogo širem rasponu (2–10), svoj ritmički identitet povjeravaju pojedinačnom taktu. Na toj razini stih se još uvijek ponaša relativno predvidljivo. Iza naglašenoga sloga, naime, dolaze jednosložne, dvosložne ili, rjeđe, trosložne slabine. Brojčano prvenstvo trosložnih akcenatskih cjelina (dvosložnih slabina) svojstvo je koje mu osigurava ritmičku prepoznatljivost. Ipak, ima i mjesta gdje se dominantni ternarni ritam u najmanju ruku dovodi u pitanje, jer dolazi do akumulacije dvosložnih akcenatskih cjelina.³¹

Magle se pomalo dižu sa zemlje.
Ja punim, zdravim prsima udišem opojni zrak;
čvrstom nogom gazim po sočnom lišću
proljetnih biljka

Da se opreka između poetskoga i proznog načela u Jelovškovu stihu problematizira, vidljivo je i na temelju nekih drugih elemenata stiha uvjetovanih grafičkim aranžmanom. Sintaktičke granice u novim pjesmama izrazito su neujednačene. I »slobodni ritmi« su iznimno tolerantni prema opkorachenju,

²⁹ U *Simfonijama II.* postoji i jedna ranija pjesma identično naslovljena.

³⁰ Opće je zapažanje da je razlika, bolje rečeno funkcionalna specijalizacija, između stiha i proze u razdoblju moderne bitno uzdrmana. Nagovijestio je to već Mallarmé u *Krizi stiha*, ustanovivši da bitna opreka ne leži više na relaciji poezija – proza, nego na relaciji umjetnički jezik – pragmatični, »trgovački jezik novca«.

³¹ Slobodni stih dakako podnosi i promjene u ritmu jer mu je dostatna organizacija na mjesnoj razini. Ima međutim i mjesta gdje se aritmija možda hotimično uvodi kao stilski obilježena i podcrtava semantiku iskaza: .. *Ja sam se stresao... Iz sobice nedaleke/zajeknu očajna disonanca s gusala, – /a onda zvonjahu mili, slatki akordi tmurne melodije...* Drugi redak je aritmičan jer se na ključnom mjestu (»očajna disonanca«) pojavljuje četverosložna slabina, dok je treći redak potpuno ritmičan (osobito ako je Jelovšek riječ »akordi« čitao s kajkavskim akcentom).

štoviše ono čini dio njihova stilskog habitusa. U Cirakijevu stihu, međutim, nije bilo dopušteno usred retka smjestiti najdublju moguću sintaktičku granicu. U *Molitvi* je i takav postupak ozakonjen (*Mirno idem. Oko mene buka i krika, radinih mišica/i dangubnih praznih glava; Dvrših molitvu. Lakše mi bilo, vedro sam opet gledô/ u ljudsku vrevu*).³² Time je identitet retka kao ključne strukturalne jedinice poetskoga iskaza dodatno ugrožen.

Jelovšek prihvaća još jednu novouvedenu verlibrističku konvenciju, bolje rečeno, potire stari običaj da se početak retka identificira velikim slovom. Veliko slovo u njega se pojavljuje isključivo tamo gdje mu je po pravopisu mjesto. I taj postupak ima dalekosežne posljedice za percepciju retka. Kako zapaža C. Scott,³³ veliko početno slovo daje retku »gotovo metafizički status«. Također, upotrebom maloga slova na početku retka podcrtava se činjenica da »ritmičke mjere i njihove kombinacije treba shvaćati više sintagmatski nego paradigmatski«. Tako je opet ugrožen sam poetski »zakon«, prema kojem se reci shvaćaju kao strukturno ekvivalentne jedinice koje formalnom srodnošću i združivanjem pridonose realizaciji načela metafore.

Sve nabrojene karakteristike Jelovšekova novoga stiha iz *Simfonija II.* upućuju na to da, unatoč činjenici što se ritmička mjera nije bitno promijenila i što je pjesnik naprosto iskoristio svoje vladanje normama akcenatske polimetrije, ovdje imamo posla s temeljitom redefinicijom stiha, odnosno hijerarhije njegova ustroja. Taj se stih više ne legitimira kao nasljednik starije tradicije, nego kao nosivi stup novoga shvaćanja poezije. Ono što je Jelovšek izveo prvi na hrvatskoj pjesničkoj sceni moglo bi se sažeti u jednoj rečenici: evolucija stiha na metričkoj razini i ujedno revolucija na metametričkoj.

118

3.

Za razliku od situacije u Jelovšekovim *Simfonijama*, verlibrističke pokušaje Bože Lovrića iz zbirke *Sveto proljeće*, preciznije, iz njezina trećeg, završnog dijela *Razgaljenje*, nemoguće je izvesti iz dotadašnjega toka njegove poezije. Lovrić iz prvih dvaju dijelova zbirke i formalno i motivski tipičan je pjesnik hrvatske moderne. Historicističku, odnosno legendarnu i mitološku građu,

³² Ako prihvatimo podjelu nastalu u krugu praških strukturalista, po kojoj bi granicu među rečenicama označili kao kadencu, granicu među klauzulama (nezavisno i zavisno složenim rečenicama) kao antikadencu, a sve pliće sintaktičke granice kao polukadencu, onda u navedenim primjerima nalazimo kadencu u sredini stiha, a polukadencu na njegovu kraju.

³³ *Vers libre. The Emergence of Verse Libre in France 1886–1914*, New York 1990, str. 44.

»pakirao« je u korektnu sonetnu formu s pripadajućim joj jampskim pentametrima. Kako je Lovrić pjesnik koji je budno pratio trendove europskoga pjesničkog modernizma, nakon 1912, očito pod utjecajem sasvim svježih umjetničkih kretanja, on je svoju dotadašnju historicističku poetiku podesio prema novim impulsima koji su dolazili iz različitih varijanti iracionalizma i neoprimativizma.³⁴ Ako Jelovšekov slobodni stih valja promatrati u sklopu općega projekta modernizacije, slobode i emancipacije individualnoga, Lovrićev novi formalni medij treba shvatiti kao najadekvatnije sredstvo da se stilizirano predoči arhaisko stanje svijeta, koje bi njegove pjesme iz *Razgaljenja* imale evo-

Zviezde! Zviezde!
zvjezdani slap
preli se s neba na zemlju
i jedna kap
taknu mi čelo
i rodi se misao
i rodi se oduševljenje
a misô za jedan čas
pronikla u svemir,
pronikla u tajne,
što ih od iskona
čuva bog

119

U tekstu *Novi smjerovi u slikarstvu*, objavljenom u »Savremeniku« 1912. godine, Lovrić je dao svoju dijagnozu modernizma, ali se pojedini ulomci eseja mogu čitati i kao objašnjenje njegove nove poetike. Opisujući slike čeških modernista, on uočava:

[...] ove spodobе neprestano lomi i diže neki unutarnji i ditirampski ritam. Mjesto umjetničkog mira modernu proganja nemir. [...] Ovdje su sve vrijednosti preokrenute i čini se, da će u jednom posljednjem i pijanom, ali jakom i snažnom poletu, dići se sve stvari i nestati u jednom sverazornom i neodoljivom vrtlogu. Ruševine su potrebne, da se mogu graditi nove zgrade.

Lovrić je civilizacijsku regresiju očito vidio kao jedini mogući izvor »duhovne obnove«, a »unutarnji i ditirampski ritam« kao jedini način da se vratimo iracionalističkom, predznanstvenom pristupu stvarima. U Jelovšeka je, kao

³⁴ O tome v. šire u S. Jurić: *Sveto proljeće Bože Lovrića*, u: *Hrvatska književnost od 1914. do 1930. i njezin europski kontekst*, Split 2002, str. 76–84.

što smo vidjeli, stih naginjao prozi jer apsolutna podjela zadataka na relaciji stih – proza više ne funkcionira. Lovrić pak nastoji evocirati ono stanje jezika (i poezije) u kojem podjela na stihove i prozu kao različite institucije književnoga izraza još ne postoji. Zato su i njegovi slobodni stihovi opremljeni »minimalistički«. U skladu s novom poetikom sve su komponente iskaza pretrpjele značajne promjene. Pjesme su znatno siromašnije u figuralnom sloju, rima se pojavljuje izrazito rijetko, simbolika se (osobito prema kraju zbirke) potiskuje na račun apodiktičnosti, čak i otvorene didaktičnosti, a stih se organizira na nekoliko elementarnih načela.

O biedno srce,
koliko si puta
na smiraju dana
zadržalo kucaj
i od straha
pred prolaznošću
proklelo tvorca svog.

A ruke moje
u čežnji prevelikoj
sezale u svemir
da zaustave srce svieta –
al preslabe su ruke,
al preslabe su čežnje,
da zaustave sunce
i osudni mu tiek!

Smrt je zla
a život je dobar!

O snago moja,
zar ćeš poginuti
kao vir,
što ga ispi sunca žar?

120

Prije svega, grafički aranžman pjesme sada je u potpunosti podređen logici iskaza; nadstihovne cjeline ili ne postoje ili, češće, naprosto završavaju tamo gdje završava rečenica. Hipotaktički ustroj rečenice u najmanju je ruku ravnopravan parataksi koja je dominirala Lovrićevim vezanim stihom. Shodno tome, distribucija sintaktičkih granica na kraju redaka koji pripadaju jednoj grafičkoj i sintaktičkoj cjelini potpuno je nepredvidljiva. Isto je tako vidljivo da se izbjegava izosilabičnost ili akcenatska izometrija u duljim sekvencama. Uz par iznimki Lovrić forsira kraći stih u kojem pretežu dvoakcenatske cjeline. To je Lovrićeva središnja mjera, u odnosu na koju redak povremeno odstupa prema dolje (*kao majka/nad ljepotom/nad životom*) ili prema gore (*valjda vjenčan dar/što ga sunce dalo zemlji./Sve blicti kao kovina/iskušana i preka-*

ljena...). Lovrićev se stih, umjesto na stalnu mjeru, oslanja na perceptibilnost sličnosti bliskih redaka kao jedinica koje dijele barem jedan element formalne organizacije. Elementi sličnosti pritom se nepredvidljivo smjenjuju.³⁵

Izrazitu ritmičku nepravilnost tek povremeno, kao mjesni činioci, prekida ju kraće dionice koje bismo mogli odčitati kao akcenatski pravilne (*A kad nahrupi razgaljenih grudi/na širok trg/što sunčani ga preli sjaj/gdje vjetrovi vode kolo/i zastavama viju/i pticama se gone/a ženama se šale...*). Neprestano lomljenje ritma u Lovrićevim pjesmama katkad se smiruje i sintaktičkim paralelizmom:

Idu u bijelim haljam
s crnim križem na grudi
i dižući ruke
prema zvjezdanom nebu
poju o slavi prekrasne žene
poju o mirisu raskopane zemlje
poju o nebeskim svjetlim kruzim
i o slavi vječnoga Boga (Litije)

Iz kratka opisa Lovrićeva slobodnog stiha postaje jasnom pjesnikova minimalistička orijentacija. Učestalom hipotaksom i stalnim smjenjivanjem ritmičke mjere, ili pak njezinim izostankom, stih je vraćen u predmetričko, »ditiropsko« stanje. Recima se lome na kraće cjeline, pri čemu odviše ne osciliraju duljinom, dok je odluka o duljini pojedinoga retka uglavnom prepuštena intuiciji. Grafika pjesme, koja se podudara s motivskim i smisaonim segmentima, i povremena ponavljanja na sintaktičkoj ili semantičkoj razini ostaju jedinim zalogom stihovnosti u *Razgaljenju*.

121

4.

Kako su Jelovšek i Lovrić slobodnim stihom pisali kratko, njihova su versifikacijska načela poprilično konzistentna te se mogu cjelovito objasniti u okviru

³⁵ Tako je i u pjesmi *Hljeb*, jednoj od rijetkih u kojima se poseže za duljim stihom. Prva »strofa« građena je na sintaktičkoj izomeriji (*Dobar je hljeb, kad ga nad prostrim stolom lomi ruka sijača/A kakva radost, kad se zlatni usjev talasa do podnožja planine, /talas prelieva se kao da je niz polje prošla ruka Boga!*), da bi sintaktičku izomeriju smijenio drugi princip, izosilabičnost u prvoj polovici susjednih redaka, osnažena paralelizmima u unakrsnim recima (*i da ne šumi klasje, bilo bi čuti/kako u dubinama tuče srce zemlje/i da ne šumi klasje, bilo bi čuti/ kako se s ustiju Boga truni...*). Daljnji tok pjesme demantira čak i ovako labavo ustanovljene zakonitosti.

jedinstvene imanentne poetike. Samim tim ni pojedine pjesme ne odstupaju bitno od općenitoga opisa koji je ponuđen na prethodnim stranicama. Benešićev verlibristički opus također pripada jednoj zbirci, ali je njegov slučaj utoliko specifičan što *Istrgnuti listovi* bilježe pjesnički razvoj u rasponu od gotovo dva desetljeća, pa se unaprijed može očekivati da je i raspon njegovih rješenja na oblikotvornom planu znatno širi u odnosu na Lovrićevu i Jelovšekovu praksu. K tome valja dodati da se Benešić slobodnim stihom služi kao jednom od alternativa, jer se sve do 1913. u njegovim pjesmama, istina nešto rjeđe, pojavljuje i vezani stih pa i oblici koji se kreću rubnim područjem te ih nije lako klasificirati.³⁶ U nekoliko navrata pjesma započinje slobodnim stihom, a završava vezanim.³⁷ Sve to govori da se Benešić kao stihotvorac periodično mijenjao te da cjelokupnom korpusu njegovih slobodnih stihova ne treba prilaziti kao homogenoj pojavi. Zato bih umjesto opširnoga kataloškog nabiranja radije pokušao pokazati tipične načine na koje Benešić gradi poetski ritam.

Pavao Pavličić već je opisao neke od dominantnih osobina Benešićeva slobodnoga stiha: različita dužina redaka i težnja da se reci oblikuju kao sintaktičke i smisaone cjeline. Drugim riječima, na kraju retka, koliko god dug bio, najčešće je smještena duboka sintaktička granica, ili barem ne plića od one u sredini retka. U tom je pogledu Benešić prilično dosljedan pa su opkoračenja u *Istrgnutim listovima* razmjerno rijetka (ali ih ima). Ta se karakteristika odnosi i na Benešićev vezani stih. Ono što presuđuje pri uspostavljanju granica među stihovima, zaključuje Pavličić, jest smisaona strana pjesme i težnja da se »neke riječi osobito naglase«.³⁸

³⁶ Nedavno je o cjelokupnoj Benešićevoj lirici pisao P. Pavličić, dotaknuvši i pitanje stiha. V. tekst *Julije Benešić kao pjesnik* u knjizi: *Barokni pakao*, Zagreb 2003, osobito str. 297–300. Autor obrazlaže i razlike u tretmanu slobodnoga i vezanoga stiha u Benešićevim pjesmama. Na nekima od Pavličićevih zapažanja zasnivat će se i ovaj opis. Ipak, rekao bih da je stanje u Benešićevu slobodnom stihu kompleksnije nego što se da zaključiti iz Pavličićeva teksta. Ne dijelim posve autorovu skepsu u pogledu ritmičnosti pojedinih varijanti. Ako u Benešićevim stihovima kao činilac pravilnosti očekujemo izosilabičnost ili minimalnu anizosilabičnost, onda doista možemo konstatirati »preveliku disproporciju [redaka, op. S. J.], koja zapravo ruši ritam«. Aritmije u Benešića ima podosta, ali još više pjesama u kojima su stanovite ritmičke zakonitosti nedvojbeno uočljive.

³⁷ Tako je, recimo, ispevana prva pjesma zbirke, *Germanki*, koja se nakon početnoga metričkog nereda »smiruje« u jampskom pentametru. Od 42 teksta u zbirci 9 je ispevano vezanim stihom (jampskim pentametrom, troakcenatskim stihom ternarne mjere i jedanaester-cem 4+4+3), tri u jampskoj ili trohejskoj polimetriji, dok bi se ostale mogle označiti kao slobodni stih. Nekoliko pjesama ima za osnovu određeni tradicionalni oblik, koji biva »prošaran« drugim stihovima.

³⁸ P. Pavličić, *Barokni pakao*, str. 298.

Složio bih se s Pavličićevim zapažanjima, ali bih ipak rekao da to nije puna istina o Benešićevu stihu. Doduše, duljina retka pa i granica stiha u Benešića se često podudara sa smisaonim cjelinama, ali mislim da na njih utječe još nekoliko činilaca koji svoje podrijetlo imaju i u ritmičkoj organizaciji pjesme i u području metametričkoga podsjećanja na oblik. Kao prvo, mislim da se odgovor o naravi Benešićeva slobodnoga stiha, ili barem njegove ključne varijante, krije u iktičnom tretmanu duljine stiha, odnosno u činjenici da broj slogova ne igra odlučujuću ulogu. Utjecaj akcenatskoga stiha već smo uočili i u Lovrićevu i, osobito, u Jelovšekovu verlibrističkom opusu. Tendencija da se i stih koji se ne podvrgava preciznom metričkom nacrtu bazira na akcentu čini mi se sasvim predvidljivom u razdoblju³⁹ kad su čistoakcenatski i akcenatsko-silabički stih dominantna načela izgradnje poetskoga ritma. Kao što je već konstatirano, pjesnici koji se otiskuju u područje slobodnoga stiha daleko su od težnje da poetski ritam naprosto zabace kao nepotrebnu pjesničku opremu. Oni ga jednostavno žele zamijeniti drugačijim načelima ritmičke organizacije. I Pavličić konstatira da su pojedini Benešićevi reci »po svom karakteru zapravo metrični«.

Ono što, dodao bih, većinu Benešićevih stihova čini »metričnim« (točnije rečeno ritmičnim) jest činjenica da se baziraju na istom principu na kojem je Jelovšek gradio svoje slobodne stihove – na akcenatskom taktu kao mjernoj jedinici. Benešićevim recima otkucava isti ternarni ritam, jer iza naglašenoga sloga dolaze redovito jednosložne ili, češće, dvosložne slabine:

Bili smo tihi ko kipovi sneni,
Gledali slike u šutnji, listali velike strane; –
Sliku dok gledaše ti – ja bih ti tobož da vidim
Izbliza sliku – lako
Obraz uz obraz dotako: ...
Bili smo tihi ko kipovi sneni
I onda sam topli ti obraz primio gorućom rukom
Privuko bliže, u usne meke ko baršun sam pogled
Upro i upio dušu u onu rumen i drhtno, –
... A list bi šušnuo opet
Usne vi vatrene!
Vi mi sav mozak i razum i oči pijete smiješkom
Usne vi vatrene!
Dušo, daj mi te oči – do dva turobna zdenca – .
Daj mi te ruke da nižem cjelove na njih, da ljubim
Bezbroj ih puta, bez kraja,
Daj mi dušo, svu dušu! (Kod čitanja)

³⁹ I. Slamnjig je čistoakcenatski stih bez klasičnoga prizvuka s pravom proglasio najvažnijim stihom hrvatske moderne.

Ne samo da su reci ternarno ritmizirani nego se upadljivo često podudara i broj taktova, pa uočavamo prevlast redaka sa šest akcenatskih cjelina. Parovi susjednih kraćih redaka također se na metimetričkoj razini mogu čitati kao demontirani heksametri. Zato smatram da je posezanje za opkoračenjima (*da vidim/izbliza sliku i da ljubim/bezbroj ih puta*) ovaj put motivirano programiranom duljinom stiha više nego isticanjem važnijih mjesta.⁴⁰

Valja dakako napomenuti da se razmjerno čista situacija poput prikazane neće često ponoviti u Benešićevu stihu. Ipak, prilično je jasno da je u jednom periodu pjesnik ritam bazirao na dojmu što ga u čitatelja izaziva stih s prizvukom klasičnoga metra.⁴¹ Zato se stihom od šest akcenatskih cjelina često služio kao ritmičkim lajtmotivom. Rekao bih da za takvu upotrebu stiha u Benešića postoje dva razloga. Prvi bi bio taj što se ritam heksametra (čak i u slučaju kad se ne poštuju dosljedno pravila njegove gradnje) doživljava kao posebno svečan i uzvišen. Takav se ritam sam po sebi drži estetički vrijednim.⁴² Drugi razlog vidim u određenoj dozi nostalgije koja čini bitan aspekt Benešićeve poezije. I Pavao Pavličić i Hrvoje Pejaković⁴³ Benešića vide kao pjesnika evokacije prošlih izgubljenih trenutaka te su, u skladu s njihovim zapažanjima, *Istrgnuti listovi* tipičan primjer »lirskoga dnevnika«, a ne konceptualna zbirka. Slobodni stih koji nastoji podsjetiti na kanonske forme također je simptom svojevrzne nostalgije, prouzrokovane sviješću da su mitska vremena (i klasični

⁴⁰ Obratan tretman heksametra i njegova polustiha nalazimo u pjesmi *Ukop*. Nakon početne alternacije 6/3/6/3 dominiraju troični reci, a heksametar se vraća samo jednom kao ponovljeni prvi stih (*Danas sam pokopo krasni veliki kameni kip*).

⁴¹ Vjerujem da bi se pjesma *Na Dunavu* (čija grafička segmentacija naoko ne pokazuje nikakvu pravilnost) dala čitati kao poigravanje oblikom elegijskoga distiha. U njoj je »postupak demontaže«, pa i preklapanja ritmičkih mjera koje sudjeluju u tvorbi susjednih stihova, znatno suptilniji te ostaje skriven ako ritmički impuls pjesme ne prepoznamo kao važan element semantike. Zato smatram da bi podrobna ritmička analiza (kojoj ovdje dakako nema mjesta) obogatila čitanje njezinih mitoloških konotacija (*Ja sjedim i čekam na pojav božanstva,/koje je mrtvo, il se pritajilo/umrlo.../ili nije nikad bilo ni živo*). Ne bi uostalom bilo neobjašnjivo da tekst u kojem se prizivaju nimfe, božanstva, grle fantomi, a koji završava rezigniranim *Kako je glupo sve to: /i mjesec i pjesma i ova tišina*, ima svoje skriveno uporište u metru koji je etiketom elegijskoga zana. Demontaža i nepravilan poredak u ovom bi konkretnom primjeru imali za cilj polemički odnos prema starim poetskim kanonima.

⁴² Zato nije čudno da se reci koji se formalno oslanjaju na heksametre (ili su »demontirani« u dva hemistiha) upadljivo često pojavljuju u slobodnom stihu 20. stoljeća. Slamnig u *Hrvatskoj versifikaciji* navodi nekoliko primjera, ali ih je lako naći već i u ranom slobodnom stihu. Krležina *Večernja pjesma u bolnici* započinje alternacijom šestostopnih i trostopnih redaka (*Crveni biljezi gore na mom bolesnom tijelu/u vatri ognjice plamti bijelo krečena soba/Pije me bolest ko Joba/slušam napjeve groba/i tonem u propasti sna*). Slično je i u Krklečevoj *Kotoribi (S mađarskih dalekih stepa vjetar urla ko zvijer./U luku zavija, teče, blatna, kaljava Mura./Oblaci nisko vise,/crni oblaci gusti)*.

⁴³ H. Pejaković priredio je Benešićeve *Izabrane tekstove* 1994. i opremio ih predgovorom.

stihovi s njima) što ih priziva pjesma *Na Dunavu* nepovratno antikvirana. Stoga ritmička podloga u tekstovima koji računaju s prepoznavanjem starijih formi ima funkciju ambivalentna metaliterarnog signala.⁴⁴

Ternarnim akcenatskim ritmom kao osnovom Benešić se, međutim, služio i u brojnim pjesmama čiji stih nema takvu aluzivnu vrijednost:

Mislim na daleki kraj,
Gdje kula nad širokom rijekom
Strši u crnu noć
Broji zvijezde i sate
Na mrtvom tornju.
Još ću da zadrijemam ovdje ...
Vjetar biva sve jači, biti će bure,
Treba zatvoriti prozor

U tim je tekstovima osovinska uloga sumjerljivosti redaka namijenjena troiktičnom stihu, dok se kraći ili dulji reci pojavljuju kao dopušteno odstupanje. Benešić ne izbjegava ni izometrične dionice (*Negdje udara klavir./Danas se vratila pjesma/Iz velike kule kraj Visle./Danas sam vidio ritam/Smiješka, hoda i duše*, –), a da mu je to omiljena ritmička jedinica, pokazuju pjesme u kojima troiktični stih nastupa kao isključiv formalni uzorak te ga u tom slučaju, jasno, valja shvatiti kao vezani stih.

Iako je primarno ritmotvorno načelo Benešićeva slobodnoga stiha identično onome iz Jelovšekovih *Simfonija*, razlike između dviju varijanti treba pretpostaviti sličnostima. Vidjeli smo da je u svojoj završnoj fazi Jelovšek svjesno zagazio u područje gdje se opreka između stiha i proze, između lirike i pripovjednoga teksta dokida te je njegova koncepcija slobodnoga stiha sindrom potpunoga prevrata s obzirom na generičke razlike, kako ih je vidjela književna tradicija. U tom smislu on je doista protoavangardist. Zaostatke »artističkoga verbalizma« u svojoj poeziji sam je objasnio kao »prijelazni pojav« koji proistječe iz slabe razvijenosti tadašnjega (hrvatskog) književnog jezika. Prema onome što su u Benešićevoj poeziji zapazili Pejaković i Pavličić, kao i iz dojma što ga proizvodi njegov slobodni stih, takvih intencija u Benešića nema. Njegovi reci ne samo da su u prosjeku znatno kraći od Jelovšekovih nego se i njegov pjesnički stil u potpunosti podvrgava tradicionalnom viđenju lirskoga izraza. Drugim riječima, u Benešića je stih, bio on slobodan ili vezan, uvijek signal pripadnosti području lirskoga. Simpatije prema labavijem ritmu i manje obaveznim kompozicijskim procedurama u *Istrgnutim listovima* treba vezivati uz Benešićevo u osnovi neoromantičko viđenje poezije.

⁴⁴ Poput, recimo, »marulićevskih« dvanaesteraca u Ujevićevu *Oproštaju*.

Vjerujem da se tako postavljena dijagnoza može braniti i pozivom na jedini tekst u kojem se spomenuta Benešićeva koncepcija stiha kao medija principijelno različita od proze djelomično napušta. Pjesma *U očaju (jedno pismo)* iz 1906. simulira komunikacijsku situaciju kakva se obično povjerava proznom iskazu. Presezanje teksta u područje epistolarne proze označeno je odgovarajućom postavom iskaznoga subjekta i adresata. Subjekt je profiliran kao nesretni zaljubljenik koji u nokturnalnom raspoloženju ispisuje oprostajne riječi »bezdusnoj sfingi«. Završetak pjesme, u emocionalno povišenom tonu, formuliran je kao obrazloženje i pozdrav, tako da pošiljatelj u osnovi preuzima način na koji se konvencionalno završava građansko pismo:

Pišem ti, jer ti pisati moram.
Kao što moram da dišem i plačem.
Pišem u znanju, da odgovor dočekat ne ću
Pišem i klonem i ne pitam više za ništa ...
Samo želim, da ostaneš zdravo i da te nikada
Ne vidim više.

126

Kako bi naglasio intenciju da stih u toj konkretnoj pjesmi fingira prozu, autor pomiče svoje uobičajene versifikacijske standarde, i na planu grafičke segmentacije retka, a i kad je riječ o distribuciji i tretmanu akcenatskih cjelina. Novina se prije svega očituje u upotrebi dugoga stiha. Pritom se pojavljuju reci od sedam akcenatskih cjelina, kakvi se u Benešića ni prije ni poslije ne nalaze (*U stiskaju službenom ruke veliš mi više od cijele Odiseje, Da sam izgubio mnogo kad sam ti opet pružio ruku; Istrla tvoja ih ruka, a ništa nije mi dala na uzvrat*). Stih je i iznutra slabije ritmiziran te nisu rijetke trosložne slabine (*Gledam u ponor ne razaznajem..., od cijele Odiseje*) ili se pukotine u ritmu popunjavaju slabim akcentima (*ali znadem/Da sam izgubio mnogo, kad sam ti opet pružio ruku; Zar hoćeš, da ovaj pregršt ljubica, što su već počele venut*) koji se mogu realizirati jedino skandiranjem. Uzimajući u obzir Benešićeve uobičajene ritmotvorne postupke, očito je da u pozadini ovakve relativne neorganiziranosti leži namjera da se stih učini prozaičnim, pogotovu što se i hipotaktičke konstrukcije rabe češće nego što je slučaj u ostalim njegovim pjesmama. Kako stih ipak ne bi sasvim bio prepušten proznim kriterijima, Benešić je ugradio dodatni ritmički orijentir na kraju stiha. Od 44 retka pjesme 38 ih završava identičnim daktilo-trohejskim uzorkom (*njegova mraka, beskrajnu grozu, opkolila dušu, bezdusna sfingo...*). *U očaju* nam dakle *via negationis* dodatno osvjetljava autorova poetička ishodišta: kad tekst prodire u područje proznoga iskaza, stih postaje vidljivo dulji, a njegova ritmička podloga nesigurnija; s druge pak strane, prevlast odnosi pjesnikov umjereni tradicionalizam koji pjesmu vraća u domenu lirskoga izraza, pa Benešić i u žanrovski dvojbena tekstu zadržava svoj uobičajeni poetski leksik, a redak predvidljivim završetkom učvršćuje kao ritmičku cjelinu.

5.

Za kraj, zadovoljit ću se s nekoliko načelnih zapažanja koja proizlaze iz postojećih opisa našega ranog slobodnog stiha, kojima ću pribrojiti i uvide dobivene u prethodnim poglavljima ovoga rada. Zapažanja će se više temeljiti na formalnim svojstvima stiha, jer su, kako smo vidjeli već i na primjeru triju autora, poetička polazišta prilično različita i više govore o individualnim preferencijama nego o nekakvu kolektivnom programu.

O zajedničkom nastupu hrvatskih verlibrista ne može se govoriti u onom smislu u kojem govorimo o francuskoj verlibrističkoj školi ili o engleskim imagistima. Određeni stupanj zajedništva mogao bi se ustanoviti samo na razini koja bi naš slobodni stih identificirala s općim europskim razumijevanjem te pojave: među europskim modernistima, naime, prevladava uvjerenje da je nova forma zbog svoje fluidnosti i fleksibilnosti pogodniji instrument kad se želi verbalno prezentirati tok lirske emocije.

U formalnom pogledu većina slobodnih stihova napisanih do 1920. dijeli neke zajedničke značajke, iako su individualne razlike prvo što uočavamo. Kao prvo, opća je tendencija da se oslobađanje od metra nadoknadi solidnom ritmičkom ustrojenošću⁴⁵ ili drugim elementima koji su i prije prijanjali uz stihovni jezik. Ponegdje je (prije svega kod Jelovškega i Benešića) veća doza tradicionalizma prisutna i iz nemogućnosti da se načini veći odmak od poezije 19. stoljeća koja je u svijesti pjesnika itekako živa. Ponegdje se pak (u Krležinim *Simfonijama*,⁴⁶ a rekao bih i u Kamova, pa mjestimice i u Šimića) eufonijskim elementima nastoji i nadmašiti stupanj estetičnosti dosegnut vezanim stihom.

Kad je riječ o ritmičkoj osnovi u ranom slobodnom stihu, onda nedvojbeno možemo konstatirati prevlast akcenatskoga načela. Tu je Kamovljev stih građen na sintaktičkoj izomeriji osamljena iznimka.⁴⁷ Jedan pravac (Jelovšek, Benešić, dio Krležine »ratne lirike« i veći dio ranoga Krklečeva opusa) forsira akcenatski ritam ternane mjere, pri čemu akcenatski takt postaje jedinicom, dok je duljina retka promjenljiva veličina i ovisi o individualnim opredjeljenjima. Isti akcenatski tretman stiha, ali s prevlašću binarne mjere, najizraženiji

⁴⁵ Iznimni su u tom pogledu samo stihovi hrvatskih futurista, gdje je ritam ustupio mjesto akustičkim i vizualnim atrakcijama u tekstu. Ipak i tamo se u pojedinim segmentima pjesme ritam zna stabilizirati. V. B. Donat: *Put kroz noć. Antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Zagreb 2001, str. 57–67.

⁴⁶ V. o tome Z. Kravar, *Stih i kontekst*, str. 181.

⁴⁷ Njegov stih toliko je vezan uz biblijsku tradiciju da praktički i ne može poslužiti u druge svrhe. Metrički citat u njega je posljedica općega polemičko-citatnog odnosa s kanonskim prototekstom.

je u Šimića, ali je kao tendencija vidljiv i u Lovrića, pa i u pojedinim Krklečevim pjesmama. Spoznaja da se ritam u retku može upotrijebiti kao isključiv nosilac ritma, a da sumjerljivost redaka može i izostati, čini zapravo samu bit ranoga hrvatskog slobodnog stiha. U većine pjesnika slobodni je stih nerimovan ili se rima pojavljuje sporadično, ali se zato kraj retka učvršćuje jednolikom klauzulom. K tome, u ranom razdoblju slobodnoga stiha klauzula se redovito puni autosemantičkim riječima, čime se donekle nadoknađuje izgubljeni identitet retka kao prepoznatljive ritmičke jedinice. Veze s tradicionalnim stihom još su snažne te nije rijetko približavanje poznatim stihovima ili kakva individualna prerada koja računa s prepoznavanjem nekoga stalnog oblika. I prema načinu na koji pojedini pjesnici računaju (ili ne računaju) s aluzivnom vrijednošću tradicionalnih metara prepoznamo, s jedne strane, one koji ih manje-više spontano ili slučajno rabe kao ritmičke stabilizatore i one koji se racionalno, pa i artistički, služe približavanjem i odmicanjem od vezane forme. U tu drugu skupinu ubrojio bih Šimića, Krkleca i, u iznimnim slučajevima, Benešića.

Primljeno 15. siječnja 2003.

Zusammenfassung

TENDENZEN IN FRÜHEN KROATISCHEN FREIEN VERSEN

Verhältnismäßig schnell, auch nach internationalen Maßstäben gesehen, haben sich einige kroatische Lyriker freie Verse als ein neues Medium poetischen Ausdrucks angeeignet. Indem er die Aufmerksamkeit auf die weniger bekannten Gedichtsammlungen dreier Dichter (V. Jelovšek, B. Lovrić und J. Benešić) vom Anfang des 20. Jahrhunderts richtet, sucht der Verfasser zu einigen neuen Erkenntnissen hinsichtlich der Entstehung kroatischer freier Verse zu kommen. Die Analyse der Gedichtsammlungen geht von formalen Merkmalen einzelner Varianten aus, beleuchtet dabei aber auch die zugrundeliegenden poetologischen Konzeptionen der Autoren. Des Weiteren sucht der Verfasser auch Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Verwendung neuer dichterischer Formen sowie den Einfluss dominanter versbildender Praxis (gebundener Vers) auf die Grundsätze, von denen sich die Autoren der ersten kroatischen freien Verse leiten lassen, festzustellen. Zum Schluss werden die gewonnenen Ergebnisse mit den bestehenden Beschreibungen der kroatischen freien Verse verglichen sowie eine zusammengefasste Übersicht von Tendenzen in der formativen Periode der frühen kroatischen freien Verse dargeboten.