

JAMPSKI TRIMETAR KAO PRIJEVODNI STIH

MIROSLAV KRAVAR
 Filozofski fakultet u Zadru
Faculty of Philosophy in Zadar

UDK/UDC: 807.1-6
 Izvorni znanstveni članak
Original scientific paper

Primljeno : 1994-03-17
 Received

Jampski trimetar ili senar, glavni metrički instrument dijaloga u grčkoj i rimskoj drami, igrao je - kako se čini vjerojatno - svojom kasnolatinskom "ritmičkom" upotrebom veću ulogu u razvoju evropskoga stiha nego što se obično misli. To je shvaćanje nešto *quod est demonstrandum*, ali se ovdje iznosi tek uzgred.

Naš je predmet jampski trimetar kao prijevodni stih, i to prije svega hrvatski, ali na pozadini njegova antičkoga prototipa i u usporedbi s nekim drugima suvremenim: njemačkim i, koliko je moguće, talijanskim i francuskim. Glavna je točka našega zanimanja pritome raspored akcenata ili ritmički "reljef" retka s posebnim obzirom na naglašavanje jačina. Naš je trimetar široko proučio u svoje vrijeme N. Majnarić u prijevodima grčke i rimske drame K. Raca i njegovih prethodnika. U dvjema se filološko-metričkim raspravama našlo da Račev trimetar predstavlja hrvatsku normu, ali tu nedostaje lingvističko-metrička usporedba koja tvori važan dio naše analize.

Već grčki kvantitativni jampski trimetar, po svojoj metričkoj strukturi dipodijski stih, dopušta - u ovisnosti o rasporedu iktusâ - tri načina skanzije: u "ravnornomnom", "neparno-izmjeničnom" i "parno-izmjeničnom" ritmu. Sve su tri metode skandiranja zastupljene po školama u svijetu.

No značajno je da i suvremeni akcenatski otisci jampskoga trimetra pokazuju trojak ritmički reljef, i to u ovisnosti o relevantnim prozodijskim uvjetima dotičnoga jezika. Što se tiče hrvatskoga trimetra, on očituje uglavnom dvotaktnu strukturu i pretežno neparno-izmjeničan reljef, dok se drugi proučeni više ili manje podudaraju s njim ili razlikuju od njega, osim ako se mjesto toga ne upotrebljavaju drugi ritmički bliski domaći oblici.

Kao posebno pitanje obrađuje se klauzula ili konačnica trimetra, koja je u hrvatskom stihu mnogo češće daktilska nego strogo jampska. Ovo je posljednje kao konstantu uveo B. Klaić u svojim novijim prijevodima nekoliko grčkih drama, i to očevidno prema njemačkom uzoru. Jedva je vjerojatno da će takva novost, suprotna prozodijskim tendencijama jezika, naći sljedbenikâ.

1

U šarolikom repertoaru stihovnih oblika kojima se služila starogrčka, najprije kratkotrajna siciliska pa onda i višestoljetna antička drama, nastavljena - ova druga - i na rimskoj sceni, bio je kudikamo najčešći i, po Aristotelovu svjedočanstvu, govornom jeziku najbliži jampski trimetar, i to potpuni ili

"akatalektički", dakle vrsta dvanaesterca u uzlazno-binarnom ritmu, tzv. senar latinske terminologije.¹ Kao takav je bio od početka i ostao tijekom stoljeća nezamjenljiv i neosporen metrički instrument dramskoga dijaloga, kako u tragediji tako i u komediji i satirskoj igri. U srednjem se vijeku nalazi tu i tamo među latinskim tzv. "ritmičkim", tj. akcenatskim ili tonskim, oblicima, a od renesansnih vremena naovamo prihvaćen je, gdje s više gdje s manje uspjeha, i u pjesništvu evropskih naroda i kao metričko-prijevodni i kao izvorno-pjesnički stih.² Štaviše, i gdje koji bu čuveni, naoko "domaći" dramski, pa onda i epski stih - kao talijanski *endecasillabo*, francuski *dodécasyllabe* ili *aleksandrinac*, tzv. "grand vers", i engleski nešto slobodniji *blank verse* s njihovim njemačkim i ruskim dvojnicima, sve među sobom više ili manje srodni reci, - mogli također biti njegovo dalje "ritmičko" potomstvo, *quod est demonstrandum*, razumije se, ali što - strogo uzeto - i prelazi okvir našega predmeta.

U hrvatskom pjesništvu, gdje se trimetar potvrdio gotovo isključivo u praksi metričkoga prevodenja, star je isto koliko i sami naši prijevodi grčko-rimskih scenika u metrima izvornikâ. Ako bismo ga u nas htjeli ogledati u razvoju, dosta bi bilo poći od prvih uspjeha na tom polju pa onda nastaviti redom do naših dana; sažeto rečeno: od Sofoklove *Antigone* u prijevodu Ferde Milera u I. knjizi *Primjera* Stjepana Senca,³ pa preko Kolomana Raca Sofoklovih (1913), Eshilovih (1918) i Euripidovih (1919-1960) tragedija odnosno Aristofanovih (1947) i Plautovih (1951-1959) komedija sve do nekoliko Eshilovih, Sofoklovih i Euripidovih tragedija i jedne Aristofanove komedije Bratoljuba Klaića danas; u trimetru su također ulomci Sofoklove satirske igre *Sljednici* (1933) Nikole Majnarića, a isto tako stariji izabrani prijevodi grčkih jambografa, gdje se trimetar često druži s dimetrom, i pokojega Herodina mimijamba, gdje se tzv. "hromi" jamb zamjenjuje običnim, što u navedenim Senčevim *Primjerima* I. što u Račevoj *Grčkoj lirici* (1916), kao i ponešto iz Katulovih *Pjesama* i Horacijevih *Epoda* u II. knjizi Senčevih *Primjera*,⁴ ovo posljednje u prijevodima F. Maixnera i V. Dukata odnosno F. Milera.

¹ A r i s t o t e l, *Poetika* 1449a, 2 i d.: "...za govor je najprikladniji jamski metar; dokaz je tome što u međusobnom razgovoru govorimo najviše u jambima." To vrijedi, naravno, za atički grčki dijalekt.

² Ovo drugo, nakon Lodovika Ariosta u talijanskom pjesništvu, kasnije uglavnom samo još u njemačkome, gdje će ga potisnuti nešto kraći *Blankvers*; usp. O. P a u l i I. G l i e r, *Deutsche Metrik*, München 1968⁷, str. 148 i d.

³ S. S e n c, *Primjeri iz grčke književnosti u hrvatskom prijevodu*, Zagreb 1894, str. 151 i d.

⁴ S. S e n c, *Primjeri iz grčke književnosti u hrvatskom prijevodu*, Zagreb 1894, str. 139 i d. i 176 i d.

Treba imati na umu da je lavlji dio analitičkoga posla oko hrvatskoga trimetra već uspješno obavljen zahvaljujući dvama radovima Nikole Majnarića iz sredine 60-ih godina, u kojima je istražena metričko-ritmička struktura dviju skupina našega trimetra, Račevih prethodnika i samoga Raca.⁵ Važan je Majnarićev zaključak da među dvjema skupinama nema bitnih razlika i da se, prema tome, Račev trimetar kao naleko najbrojniji može smatrati ujedno i normativnim. Taj ćemo zaključak ovdje poduprijeti sa svoje strane činjenicom što su upravo u njemu kao spontanu metričkom proizvodu neusiljeno usklađeni, kako ćemo vidjeti, odnosi u smislu stiha i jezika, tj. tako da se metričke osobine stiha kreću u prosjecima ritmičkih mogućnosti jezika.⁶

Napominjem da ćemo se ovdje posebno pozabaviti dvama pojedinačnim pitanjima strukture dotičnoga stiha: prvo, metričkim "reljefom" retka ili rasporedom akcenata u njemu, napose i s obzirom na kvantitativnu pozadinu njegova antičkoga prototipa, i, drugo, jednom novošću koja na području reljefa stiha udara u oči u novijim prijevodima B. Klaića.

+

Hrvatski se prijevodni trimetar - bolje reći: pohrvaćeni - oblikovao metričko-ritmički pod utjecajem, naravno, svoga grčko-latinskoga prototipa u skandiranu obliku, pri čemu se, kao i u drugim klasičkim metrima, kvantitativni ritam izvornikâ zamjenjuje tonskim ili akcenatskim. Da bi se, dakle, bolje razumjele stanovite crte našega otiska, o kojima ni Majnarić u navedenim radovima ne govori, dobro će biti da se, makar na čas, zadržimo oko antičkoga, napose grčkoga izvornog stiha.⁷

⁵ N. M a j n a r i ć , "Prijevodni dvanaesterac kod prethodnika Kolomana Raca", *Živa antika* 15 (1965), str. 15 i d., i i s t i , "Prijevodni dvanaesterac Kolomana Raca", *Živa antika* 16 (1966), str. 57 i d.

⁶ Usp. općenito o tim pitanjima B. V. T o m a š e v s k i j , *Stih i jazyk*, Moskva-Leningrad 1959, osobito prvi članak upravo pod tim naslovom.

⁷ To Majnarić u dvama navedenim radovima mimoilazi govoreći naprosto o "dvanaesteru", kao da se radi o kakvu domaćem stihu. Oba su priloga inače vrlo temeljita i obuhvatna obrađujući, osim ritmičkoga "reljefa" ili rasporeda akcenata, također akcenatske cjeline i granice među njima pa zakoraćenje i konačnice.

(Na smetnju je tu i tamo preobilje bročano-statističkih podataka ispod kojih valja čitati stvarnost stiha u smislu postupaka formalne metode, koje se pisac prihvatio veoma savjesno pod stare dane. Ovamo ide, uz ostalo, i to što se akcenti bilježe paradigmatički, kao u jeziku, a ne stigmatički, kao u tekstu, pri čemu se onda zanemaruju rečenično-akcenatski odnosi.)

Riječ je upravo o pitanju s k a n z i j e jampskoga trimetra, i to, dakako, prije svega onoga izvornog. Tu se, nakon kraćega traženja, lako nade da je ta praksa već i na razini škole više ili manje neuskладena, ali usta čak i teoretski sporna. Jer poznata činjenica da u stihu - jampskome kao i većini drugih - po dvije stope tvore jedan metar ili dipodiju ("dvostopicu"), odakle i u danom slučaju naziv "trimetar" za redak od šest stopa, mora - reklo bi se - igrati kakvu-takvu ulogu i na razini ritma stiha. Tako bi se onda, na primjer, prva dva stiha Sofoklova *Kralja Edipa* u grčkom izvorniku:⁸

*Ὀ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαϊ νέα τροφή,
τίνας, ποῖθ' ἠέδρας ἴσδε μοι θοάζετε*

mogla skandirati - što znači: metričko-akcenatski čitati - pa se uistinu i skandiraju na tri različita načina:

a) u ravnomjernom ritmu, tj. tako da se u svakom metru - ovdje dijambu - "iktiraju" oba jamba i da se, dakle, svih šest jačina ističe podjednako:

—v´-v´- —v´-v´- —v´-v´-

b) u neparno-izmjeničnom ritmu, tj. tako da se u svakom metru iktira samo prvi jamb i da se, dakle, tri neparne jačine ističu jače, a tri parne slabije ili nikako (pri čemu dijamb tendira prema peonu II):

—v - v´- —v - v´- —v - v´-

c) u prano-izmjeničnom ritmu, tj. tako da se u svakom metru na isti način postupa s drugim jambom, dakle i s trima parnim odnosno trima neparnim jačinama (pri čemu dijamb tendira prema peonu IV):

—v´-v - —v´-v - —v´-v -.

Ako bolje pogledamo, vidimo da smo dobili tri različite krivulje ritmičkoga reljefa našega stiha, i to na uzorku izvorne jezične građe, pri čemu u prvom slučaju imamo skanziju, ili uopće izgovor retka pojedinačno prema stopi, iako on nije tako građen, a u drugim dvama *katà métron*, tr. "prema metru" ili

⁸ Ovdje, radi širega razumijevanja među čitateljima, u latiničkoj transliteraciji. Istaknuti vokali označuju metričko-ritmičke jačine (ne "iktus").

dipodijski, "dvostopno", kao što je i graden.⁹ Na sva se ta tri načina čitanja trimetra može naići po školama, osobito na širem geografskom prostoru.¹⁰ Koji je pak od njih "najvjerodostojniji" ili u bilo kojem smislu "najbolji", to pitanje pada u vodu pred činjenicom što je pojam "iktusa", tj. dinamičkoga udara glasa, grčkom kvantitativnom stihu, pa i grčkoj metrici kao znanosti o njemu, sasvim tuđ. To je, u biti, pseudoakcenatski surogat kasnoantičke prakse skandiranja.¹¹ To će reći da bi skanzija jampskoga trimetra u njegovu izvornom obliku - dan-danas, kako smo upravo vidjeli, trojaka - mogla stajati uvelike pod povratnim utjecajem njegova čitanja u akcenatskim otiscima modernih jezika, gdje su u tom pogledu na djelu znatne, u prvom redu jezično-prozodijski uvjetovane razlike.

Nešto bi slično moralo vrijediti i za skanziju latinskoga jampskoga trimetra, bilo kao jambografskoga stiha ili kao dramskoga senara, osim što su ovdje u pitanju iktusa mišljenja i dalje podijeljena.¹² U svakom slučaju, izdanja

⁹ Grčka metrika nije ni mjerila stih "prema stopi", već "prema metru", odakle i "trimetar" = "stih od 6 stopa". U danom slučaju govori o tome i mogućnost zamjene prvoga jamba svakoga metra spondejem, koji se onda - uz zamjenu dužine dvjema kraćinama, čega ima i na drugim mjestima u retku - mogao dalje "razrješavati"; usp. N. M a j n a r i ć, *Grčka metrika*, Zagreb 1948, str. 42 i d. Takve su zamjene u suvremenom akcenatskom trimetru rijetke, čak i u njemačkome; v. W. B e n n e t t, *German Verse in Classical Metres*, La Hague 1963, str. 75 i d., posebno 79.

¹⁰ Ja sam tijekom svoga školovanja - što općega, što stručnoga što znanstvenog - imao priliku upoznati sve tri metode: najprije drugu u VIII. razredu klasične gimnazije u Šibeniku kod prof. Ive Galvagnija na tekstu Sofoklove *Antigone* (vjerojatno i uz oslon na A. M u s i ć a, *Grčka gramatika*, Zagreb 1926⁷, str. 288 i d., gdje se trimetar navodi sa samo tri neparna "iktusa"), zatim prvu u Klasičkom seminaru Sveučilišta u Zagrebu kod prof. Majnarića na Sofoklovu *Kralju Edipu*, gdje se skandiralo prema stopi, i najposlije treću u navedenoj Bennettovoj knjizi, str. 75 i d., gdje se naš stih navodi s parnim "iktusima" kao glavnima a neparnim kao sporednima, što bi mogla biti stvar njegove londonske škole.

¹¹ To je samo posljednja riječ suvremene metrike o tom pitanju; usp. o tome L. E. R o s s i, "Sul problema dell'ictus", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 2/33 (1964), str. 119 i d.; v. također A. D a i n, *Traité de métrique grecque*, Paris 1965, str. 21, i D. K o r z e n i e w s k i, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968, str. 4 i d., gdje oba pisca iktus za grčki stih poriču, što je rijedak slučaj romansko-germanske sloge u tom pitanju. Ni naš M a j n a r i ć, nav. dj., str. 9 i d., ne računa više s iktusom, iako njegovi nazivi "jačina" i "slabina" (za njem. *Hebung* i *Senkung* a prema fr. *temps fort* ili *marqué* i *temps faible*) i dalje, bar neizravno, podsjećaju na nj.

(Inače učenje o "iktusu", kao što vidimo i iz prethodne bilješke, nije još ni izdaleka posve prevladano.)

¹² Usp. H. D r e x l e r, *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt 1967, str. 9 i d., i L. N o u g a r e t, *Traité de métrique latine classique*, Paris 1977⁴, str. 6 i d., gdje iktus za klasični latinski stih prvi pisac zahtijeva, a drugi odbija, što je i dalje u duhuavnoga germansko-romanskoga spora.

rimskih pjesnika, od onih humanističkih pa sve do suvremenih, bilježeći iktuse, pretpostavljaju ravnomjernu skanziju prema stopi.

Uostalom, tu je svuda u pitanju skanzija izvornoga stiha uz zanemarivanje prirodnoga akcenta i njegovu zamjenu iktusom kao lažnim, a nas ovdje zanima nešto sasvim drugo - ritmički reljef prijevodnoga stiha uz odgovarajuću ulogu prirodnoga akcenta.

Stoga bi nam u tom pogledu više govorili razasuti primjerci jampskoga trimetra iz ranoga srednjega vijeka, gdje ga tu i tamo nalazimo i u proizvodima latinske, tzv. "ritmičke" ili akcenatske poezije, i to upravo uz više ili manje ravnomjeran raspored akcenata. Takav, je, na primjer, u Anonimovoj pjesmi *Bdijenje s kraja IX. st.*:¹³

O tu, qui servas armis ista mōenia,
 nōli dormire, moneo sed vigila.
 Dum Hector vigil extitit in Troia,
 non gam cepit fraudulenta Graecia.
 Prima quiete dormiente Troia
 Laxavit Synon fallax claustra perfida.

Tu je u šest stihova od ukupno 36 jačina (bolje rečeno nego: "iktusa") njih 24 ili 66,7% pokriveno akcentima, dok ih je samo 12 ili 33,7% nenaglašeno, a od isto toliko slabina samo 2 ili 5,6% naglašeno. Ako bi se uzele u račun i same dužine, za koje osjećaj u dotično vrijeme još nije bio posve zamro, dobio bi se još stroži reljef prema stopi.

Više ćemo podataka o reljefu te pjesme dati u nastavku.

+

Ovdje ćemo se na njezinu stihu zadržati s drugih razloga, - zbog njezine važnosti kao moguće karike u lancu između srednjolatinske "ritmičke" versifikacije i nesačuvanih "vulgarnih" ili pučkih oblika, iz kojih su s vremenom, pogotovo uz dodatan utjecaj učenoga latinizma, mogli nastati naprijed spomenuti oblici ranoga romanskog, pa odatle i evropskog stiha već sasvim bliski jampskom trimetru.¹⁴

¹³ Prema F. J. E. R a b y, *The Oxford Book of Medieval Latin Verse* Oxford 1985⁷ (=1959), str. 141. Pjesma je nastala u Modeni za vrijeme najezde Mađara.

Istaknuti vokal označuje jačinu, a točka pod vokalom akcent, koji je ovdje - u "ritmičkom" stihu - već glavni element ritma.

¹⁴ Među sličnim pjesmama i u istom stihu ima i ranih kršćanskih himna; takve su, na primjer, *Himna uz pričest svećenika*, oko VII. st., i vjerojatno Paulinova *Himna o svetkovini Sv. Petra i Pavla*, s početka IX. st., v. R a b y, nav. dj., str. 70 i d. odnosno 104 i d. Usp. u

U našem je primjeru, kako smo vidjeli, metričko-ritmička struktura stiha, upravo "ritmička" na "metričkom" podlozi, već daleko odmakla prema akcentu, o čemu govore prvotno kratki vokali u jačini, ovdje: *móneo, vígila, vígil, éam, S'ýnon* mj. *Sínon*, a i mnogi drugi u nastavku pjesme. To je samo jedan od dokaza da se naslijeđeni trimetar gradi akcenatski ili tonski na osnovi stare kvantitativne sheme.

Da su se pučki oblici romanskoga stiha u načelu razvijali postupno iz oblikâ srednjolatinke ritmike, vrijedi već odavno kao široko stečena spoznaja, iako na tom području komparativne metrika ima - također odavno - i ozbiljnih prigovora, koji tu i tamo upućuju i na druge, pobočne izvore. Tipičan je u tom pogledu slučaj dugotrajne raspre o porijeklu talijanskoga jedanaesterca, koji se strukturalno toliko podudara upravo s jampskim trimetrom. Spor je i dan-danas *sub iudice*.¹⁵

No ni pretjerana skepsa u tim pitanjima nije uvijek na mjestu, pogotovo ako uz strukturalnu sličnos među oblicima pridolaze i valjani književno-povijesni razlozi. Stoga je potkraj pedesetih godina obnova teorije o porijeklu ranoga romanskog stiha iz srednjolatinke ritmike došla u pravi čas, iako skeptika ima i dalje.¹⁶

U nedostatku "najstarijih" prijelaznih oblika, što ih valjda nećemo nikada ni naći, između srenjolatinskoga ritmičkog trimetra, kakav je naš upravo navedeni, i njegova mogućega romanskog, pa i evropskog potomstva, vrijedno je na svaki način inzistirati na onome čime raspolažemo. Tu se mogao navesti, s jedne strane, naš latinski redak iz X. st.:

O tu, qui servas armis ista moenia

i, s druge, kakav talijanski, *endecasillabo* sicilijanske škole prve polovice XIII. st., npr. Giacoma da Lentino:

istom smislu za "ritmički" dimetar iz V. st. W. B e a r e, *Latin Verse and European Song*, Frome and London 1957, str. 251 i d.

¹⁵ Usp. iz starije literature F. D ' O v i d i o, "Sull'origine dei versi italiani", a iz novije D. S. A v a l l e, "Preistoria dell'endecasillabo", oboje u izvatku u R. C r e m a n t e i M. P a z z a g l i a, *La metrica*, Bologna 1972, str. 237 i d. odnosno 243 i d., gdje se talijanski jedanaesterac izvodi iz različitih izvora: u prvoga iz srednjolatinških "ritmova", a u drugoga iz okcitansko-trubadruske tradicije.

¹⁶ Usp. osobito M. B u r g e r, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève 1957; v. također W. Th. E l w e r t, *Französische Metrik*, München 1966², str. 26 i d.

Ben m'è venuto prima al cor doglienza,

dva stiha među kojima je strukturalna sličnost tolika da je razlika među njima - reklo bi se - gotovo samo u jeziku.¹⁷

Usto bi, osim crkvene himnodije, trebalo imati na umu i školsko poznanstvo kasnoga srednjega vijeka s Plautovim i Terencijevim, a pogotovo Senekininim senarom.

2

Nakon ove kratke digresije o grčko-latinskom jampskom trimetru i njegovu srednjem vijeku vraćamo se na naš hrvatski stih s posebnim obzirom na pitanje opće krivulje njegova ritmičkoga reljefa ili rasporeda akcenata. Oko toga se pitanja zadržao opširno i Majnarić u dvjema naprijed navedenim raspravama, ali - kako ćemo odmah vidjeti - u drukčijem smislu nego mi ovdje. On u mnoštvu brojčano-statističkih podataka o osobinama reljefa u pojedinim prevodilaca i u pojedinim djelima istoga prevođioca, koje su uglavnom neznatne, ne traži, pa i ne nalazi, tipičnu, u osnovi jezično danu metričko-ritmičku tendenciju dotičnoga stiha, što će nama ovdje biti glavni cilj; drugim riječima, mi ćemo ovdje ostati u širem okviru odnosa "stih i jezik".

Stoga ćemo krenuti od onoga čime je Majnarić zaključio, tj. od njegova općega prosjeka podataka o rasporedu akcenata u Račevu, dakle i hrvatskom trimetru, to prije što se taj opći prosjek podudara više ili manje i s podatkom o pojedinim djelima, osobito o *Kralju Edipu*, koji će nam ovdje služiti kao uzorak.¹⁸

To je - ograničen na same jačine - sljedeći prosjek (u %):¹⁹

Jačine:	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Akcenti:	94,5	68,7	77,9	75,8	94,9	34,6

Tu se već na prvi pogled vidi da navedeni podaci, uz izrazitu prevagu naglašenosti neparanih jačina, osim što treća i četvrta pokazuju slične vrijednosti,

¹⁷ Odatle nije ni čudo što se antički trimetar u talijanskim prijevodima, kako ćemo dalje vidjeti, vrlo uspješno, ali i sasvim spontano, zamjenjuje domaćim jedanaestercem.

¹⁸ Usp. M a j n a r i ć, *Živa antika* 16, str. 57 i d. i 77; v. uz to K. R a c, *Sofoklove tragedije*, Zagreb 1913, str. 63 i d.

¹⁹ Ovdje se ograničujemo na naglašenost samih jačina s obzirom na to što su slabine - sve osim prve (sa 37,6%) - kao takve slabo naglašene: od 3,9% do 0,1%, što je za nas dovoljno da ih zaobilazimo; usp. M a j n a r i ć, nav. mj.

Tako postupamo i dalje, u drugim slučajevima.

govore u prilog "dvotaktne" strukture našega trimetra s vidljivom tendencijom prema neparno-izmjeničnom reljefu, ali uz povremeni poremećaj toga ritma u srednjem segmentu retka; već ovdje valja uprijeti prstom u slabu naglašenost šeste jačine kao krajnjega sloga.

Dakle:

v - v ´ -
v - v ´ - v - v ´ -
v ´ - v -

gdje jampski metar tendira prema peonu II, a srednji i prema peonu IV.

Takav reljef stiha s obzirom na raspored jačina nije toliko značajka Račeva trimetra i onoga njegovih prethodnika koliko prosječčan, ali i optimalan proizvod hrvatske metrike. Jer sve se upravo navedene osobine reljefa našega stiha temelje u prvom redu na jezično-prozodijskim danostima: na visoku postotku trosložnih kao i dvosložnih akcenatskih cjelina i izrazitoj baritoniji akcenta uz odsutnost krajnjega.²⁰

Takva se tendencija u rasporedu jačina daje osjetiti i golim sluhom; tako, na primjer, u početnim stihovima Sofoklova *Kralja Edipa*, 1-13:²¹

Oj djeco, davnog Kadma mladi ogranci,
Sto l' sjedoste mi gle na ova sjedišta
Ko pribjegari grančicam' se okitiv?
Sav kolik k jednu grad se puši kadima
A pejan i naricanje se ori svud.
To, djeco, od glasnika drugih ne htjedoh
Da saznam, zato evo dodoh glavom sam -
Ja, koga narod dičnim zove Edipom.
Al', starče, kazuj, jer baš tebi pristaje,
Da za sve ove zboriš: zaš' sjedite tu?
Zar strah vas ili želja dogna? Rad bih vam
U svemu pomoć; bjež srca bi bio ja,
Kad zatjecanja takog ne bih žalio.

Čak su i u tome malom broju redaka podaci o jačinama ako ne isti, a ono bar analogni:

Jačine: 1. 2. 3. 4. 5. 6.

²⁰ Usp. o tim pitanjima, ali na gradi kvantitativnoga stiha M. K r a v a r, "Akcent i iktus u modernom kvantitativnom stihu, *Rad JAZU* 427 (1989), str. 51 i d.

²¹ R a c, nav. dj., str. 63.

I ovdje, kao i dalje, istaknuti vokal označuje jačinu takta, a točka pod vokalom akcent.

Akcenti: 92,3 61,5 92,3 69,2 100 . 30,8

To je neparni raspored akcenata u jampskom metru, kao zahtjev dotične jezične prozodike, u suprotnosti prema općem parnom rasporedu akcenata u jampskom taktu kao jedinici ritma čitava stiha.

Zanimljiva je u tom pogledu nešto šira usporedba našega trimetra s onim latinskim primjerkom iz srednjega vijeka, u Anonimovu *Bdijenju*. U 24 stiha pjesme, koliko ih navodi naš izvor, jačine su naglašene na sljedeći način (u %):

Jačine:	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Akcenti:	70,8	100	75	85,7	100	0

Tu su, kako vidimo, akcenti raspoređeni tako da su jačine, neparne i parne, naglašene nešto ujednačenije, ali ipak tako da se nešto jače ističu parne. Odatle i labavija metrička struktura, ali i više sklada između ritma metra i ritma takta; to pogotovo ako se ona značajna nula na kraju stiha uzme posebno u račun kao signal svoje vrste, o čemu će biti govora dalje.²²

Takav raspored jačina nije, dakle, mnogo udaljen od onoga ujednačenog:

v ´ - v ´ - v ´ - v ´ - v ´ - v ´ - ,

iako u njemu ima iznenađenja u smislu parno-izmjeničnoga ritma.

No tek usporedba hrvatskoga jampskoga trimetra s analognim stihom nekih drugih modernih jezika može pokazati koliko njegova metričko-ritmička struktura, a napose raspored jačina, ovisi o jezično-prozodijskim osobinama ovoga ili onoga idioma. Koliko su god ti odnosi ostali neproučeni, ovdje ćemo se u ograničenu okviru zadržati na trima jezičnim područjima, njemačkom, talijanskom i, u nedostatku boljega, francuskom. Ta tri područja biramo u nadi da ćemo upravo na njima otkriti tri različite krivulje ritmičkoga reljefa trimetra s obzirom na raspored jačina u njemu, koje su onda sa svoje strane mogle utjecati na različitu skanziju grčkoga, pa i latinskoga, kvantitativnog prototipa.

U tu ćemo svrhu ostati pri već poznatom nam tekstu iz *Kralja Edipa*, bar gdje budemo imali prilike za to.

U jednome od nekoliko njemačkih metričkih prijevoda ti stihovi glase:²³

²² Veći broj stihova ne bi bitno mijenjao opću sliku.

²³ Prema W. W i l l i g e i K. B a y e r, *Sophokles Tragödien*, München 1990, str. 171.

O Kinder, jüng Geschlecht aus Kadmos' altem Stamm!
 Wie deut' ich's da ihr hier auf diesen Plätzen sitzt,
 mit hilf flehenden Gezwéigen réich geschmückt?
 Die Stádt indés ist angefüllt von Weíhrauchdüft,
 z*ugleich von Bittgesängen und von Wégeschréi,
 Ich hielt es nícht für récht, von Bóten, Kínder, díes,
 von ándren zu vernehmen, und so kómm' ich sélbst,
 von allen der berühmte Oídipus genánn't.
 Jedoch, du Álter, sprich, da dú berufen schéinst,
 für síe zu réden: welchen Sínnés náhet ihr?
 Ist és aus Fúrch't, aus Hoffn'ung? Da in állem ích
 euch beizustehn gewíllt bin, mü' t'ích fúhllos seín,
 erweckte solch Gebáren Mítleid nícht in mír.

U tih trinaest stihova dobivamo sljedeći prosjek rasporeda akcenata s obzirom na naglašenost jačina (u %):

Jačine:	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Akcenti:	100	84,6	92,3	84,6	92,3	100

Ti nas podaci, uz upadno male razlike među vrijednostima u naglašenosti jačina, parnih i neparnih, upućuju na odsutnost dvotaktne strukture stiha i ujedno na izrazitu tendenciju prema ravnomjernom reljefu uz tu i tamo neznatna odstupanja u smislu neparno-izmjeničnoga ritma.²⁴ Osobita udara u oči stopostotna naglašenost šeste jačine kao konačne, što je u njemačkom trimetru dogovorno pravilo.²⁵

Dakle:

v ´ - v ´ - v ´ - v ´ - v ´ - v ´ - ,

gdje jampski metar ostaje kao takav, tj. dijamb.

Suvišno bi bilo i isticati da je takav raspored jačina i ovdje proizvod jezično-prozodijskih činitelja: u danom slučaju visoka postotka dvosložnih akcenatskih cjelina uz ograničenu zalihu trosložnih i osjetne ravnoteže među baritonijom i oksitonijom akcenta.

U njemačkom je pjesništvu, prijevodnom i umjetničkom, jampski trimetar široko prihvaćen, ali često uz opasnost da dosljedno podudaranje akcenta s jačinama bude više ili manje monotono. Sva je prilika da je ovdje domaći reljef

²⁴ Veći bi broj stihova dao ako ne istu, a ono bar analognu sliku.

²⁵ Usp. B e n n e t t, nav. dj., str. 79; v. također P a u l - G l i e r, nav. dj., str. 149.

retka utjecao i na skanziju grčko-latinskoga prototipa u ravnomjernom ritmu na njemačkom govornom području i u njegovu širem susjedstvu.

Kad je riječ o talijanskom jampskom trimetru, da prijedemo na nj, nije se teško domisliti da bi njegov reljef s obzirom na naglašenost jačina morao najviše odgovarati hrvatskome. Na to bi i ovdje upućivali analogni jezično-prozodijski uvjeti: izmjena dvosložnih, više trohejskih nego jampskih cjelina s trosložno-daktilskima i pretežna baritonija akcenta. Ali ovdje se susrećemo i s očitom pojavom otpora sa strane bogate ali dosta slobodne metričke tradicije: talijanski se stih kao takav ne oslanja na strogi raspored akcenata, što se onda na poseban način odražava i u prihvatu klasičkih oblika.²⁶ Tako biva i s trimetrom, koji uvelike odgovara domaćem *endecasillabo sdrucchiolo*, tj. "jedanaesteru" s daktilskom konačnicom, dakle u stvari dvanaesteru, ali se najčešće, i to tradicionalno, izmjenjuje sa široko uobičajenim *endecasillabo piano*, tj. pravim jedanaesterom s konačnicom trohejskom.²⁷

Što se pak tiče talijanskih prijevoda grčke drame u stihu, kao što su Sofoklove tragedije onaj stariji F. Bellottija (1855) ili dva novija E. Romagnolija (1926) i E. Bignonea (1937), u njima se izvorni trimetar čak i zamjenjuje domaćim jedanaesterom, pri čemu daleko prevladuje *piano*, dakle pravi jedanaesterac, dok se *sdrucchiolo*, upravo dvanaesterac, susreće jedva tu i tamo, kao što biva, uostalom, i u izvornom pjesništvu; jedina mu je ovdje osobitost u tome što dolazi kao *verso sciolto*, lišen rime. Naša se analiza, dakako, ne može zadržavati na tim stihovima, koji su više domaći, odnosno iz davnine udomaćeni reci nego prijevodni oblici.

Dovoljno je navesti ipak ono nekoliko početnih stihova iz *Kralja Edipa* u najstarijem ali i najvjernijem Bellottijevu prijevodu:²⁸

O figli, prole del vetusto Cadmo,
Perché qui ne venite ad assedervi,
Recando in man supplici rami? E tutta
È la città di vaporanti incensi
E d'inni insieme, e di lamenti piena.
Ciò d'altri udir non convenevol cosa
Stimando, o figli, a voi qui venni io stesso,
Quel fra voi tutti rinomato Edipo.
Dillo, o vecchio, tu dunque, a cui s'addice
Pria di questi parlar: qui che vi trasse?
Tema o brama di che? Tutto a giovarvi
Oprar vogl'io. Ben duro cuore avrei,
Non sentendo pietà di tal consesso.

²⁶ Usp. W. Th. E l w e r t, *Italienische Metrik*, München 1968, str. 48 i d. i 153 i d.

²⁷ E l w e r t, nav. dj., str. 98 i d.

²⁸ Prema F. B e l l o t t i, *Tragedie di Sofocle*, Milano 1903, str. 19 i d.

Kao što je i očekivati, već se i ovdje nazire koliko-toliko naš jampski trimetar, i to uglavnom dvotaktne strukture i neparno-izmjenična reljefa, makar pretežno i okrnjen za krajnji slog, dakle s kataleksom uz nužno trohejsku konačnicu, dok je potpuni, akatalektički oblik, dakle onaj s normalnom konačnicom, rijedak slučaj (kakva ovdje i nema).²⁹

Uopće se vidi kako je talijanski *endecasillabo* sa svojom poglavito jampskom inercijom, a pogotovo kao *sciolto*, prilično udobna zamjena za grčki trimetar, makar i bio u manjku za jedan slog prema njemu. Uzgred rečeno, i suvremeni se grčki prevodioci svoje antičke drame, kakva se izvodi na domaćim i svjetskim pozornicama, služe isto takvim stihom novogrčke fakture. Oba idioma, novogrčki kao i talijanski, daju vidljivu jezično-prozodijsku prednost trohejskoj konačnici pred čisto jampskom ili daktilskom.

Stroži, tj. akatalektički trimetar ili senar, koji u talijanskom pjesništvu neće ni pod domaćim imenom *endecasillabo sdrucchiolo* imati većega uspjeha, poznat je uglavnom iz Ariostovih komedija, odakle navodimo prolog iz *Cassarije*:³⁰

Questa Commedia, ch'oggi recitavi
Sarà, se nol sapete, è la Cassaria
Ch'un'altra volta, già vent'anni passano,
Veder si fece sopra questi pulpiti
Ed allora assai piacque a tutto il popolo.

Tu je, uz potpunu shemu naglašenost neparnih jačina još istaknutija nego naprijed: prve i treće sa 80%, a pete sa 100%, dok su parne: druga i četvrta sa 40%, a šesta s 0%; od slabina naglašene su svega: 2. Ritam je, dakle, izrazito neparno-izmjeničan, iako ne besprijekoran. Takav stih svojim reljefom, u načelu:

v - v' - v - v' - v - v',

podsjeća u svemu na naprijed opisani hrvatski trimetar.

Lako je moguće da je takav reljef talijanskoga trimetra, pa i tradicionalnoga jedanaesterca, djelovao tu i tamo u školi na analognu skanziju antičkoga prototipa.

Još smo dalje od grčko-latinskih uzora, napose u potrazi za parno-izmjeničnim reljefom jampskoga trimetra, što ga Bennet - ne vidimo odakle - navodi kao normu, na tlu francuskoga stiha. Ako trimetar s takvim rasporedom

²⁹ I tu bi veći broj stihova dao analogan ako ne isti dojam.

³⁰ Prema E l w e r t u, nav. dj., str. 154.

jačina gdje postoji, onda bi ga moralo biti upravo u inventaru francuske metrike s obzirom na oksitoniju francuskoga akcenta kao glavni ili - u danom slučaju - jedan od glavnih oslonaca stihovnog ritma.³¹

Reljef bi takva trimetra, kao što znamo, morao izgledati kako slijedi:

v' - v - v' - v - v' - v - ,

pri čemu su i dalje bitna dva zahtjeva: dvotaktna struktura stiha i parno-izmjenični ritam.

No stvar je u tome što u francuskom pjesništvu jampski trimetar ni u tome za dotični jezik idealnom obliku nije imao uspjeha. Najviše što je u tom smislu poznato jesu pseudokvantitativni pokušaji Jeana Antoina de Baïfa (XVI. st.), člana Plejade, tobožnji "jampski senari", koji su takvi samo po broju slogova; dosta ih je navesti dva:³²

Si nul ne m'ensuit, moi tout seul je garderai
La loi qui n'est pas contre les lois ni l'Etat.

Ti se stihovi teško dadu ritmički analizirati, osim što konačnicom upućuju na reljef o kojem je riječ.

No među francuskim stihovima postoji jedan kojim se veoma uspješno mogao zamijeniti klasični jampski trimetar ili senar, da je Baïf posegao za njim. To je tzv. "trojni aleksandrinac" ili "romantički stih", poznat upravo kao *trimètre*, stilistička varijanta klasičnoga aleksandrinca ili *tétramètre*-a, nastala u XVI., ali raširena tek znatno kasnije, napose u XIX. st.³³

Evo dva-tri primjera:

Moi, votre ami? Rayez cela de vos papiers!
Molière
Maudit château, maudit amour, maudit voyage
La Fontaine

³¹ Usp. M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1976⁸, str. 5 i d., i isti, *Le vers français*, Paris 1954³, str. 7 i d.

No o tom pitanju ima i drukčijih mišljenja; v. E l w e r t, *Französische Metrik*, str. 30 i d., gdje se u francuskom stihu umanjuje uloga akcenta, a samim time i ritma. Taj se njemački *Vorbehalt* ne bi ovdje ni navodio kad pisac ovoga priloga ne bi s njime bio potpuno suglasan.

³² Prema D e T h o m a s s o n, "La poésie métrique française au XVI^e et XVIII^e siècles", *Le français moderne* 5 (1937), str. 41 i d., posebno 49.

³³ G r a m m o n t, *Petit traité*, str. 55 i d. i 61 i d., i *Le vers français*, str. 59 i d.

On s'adorait d'un bout à l'autre de la vie
Hugo.

Kao što vidimo, taj dvanaesterac jamske ili, točnije, dijamske inercije, sastavljen od tri metra, koja su ujedno i tri "ritmička skupa", odgovara potpuno grčkom trimetru dipodijske strukture i parno-izmjenična reljefa, pa i njegovu analognom modernom otisku, dakle:

v' - v - v' - v - v' - v - ,

gdje jamski metar tendira prema peonu IV.

Tu se ujedno uzlazni ritam metra podudara s isto takvim ritmom takta kao jedinice stiha. Jednom riječju, to bi bio onaj Bennettov uzorni oblik dotičnoga stiha, koji bi se onda, s obzirom na naglašenost jačina, i ostvarivao kao takav, to jest (u %):

Jačine:	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Akcenti:	0	100	0	100	0	100

što bi, dakako, bio idealan reljef našega stiha, uz koji bi bili mogući i slobodniji, tj. takvi u kojima bi i neparne jačine u stanovitu postotku bile naglašene. Iako su francuski stručnjaci - navikli na svoj *groupe rythmique* - skloni takvoj skanziji antičkoga odnosno čitanju modernoga trimetra, što mi je poznato iz iskustva, neće biti da je Bennett baš odatle uzeo svoju normu; prije će biti da je po srijedi logički zaključak njegove londonske škole: uz uzlazan ritam stope odnosno takta, dakle i čitava stiha, uzlazan i ritam metra.

Uostalom, u francuskom pjesništvu domaći "trimetar", pogotovo kao stilistička varijanta koja se ne javlja stihički, nije, kako smo istakli, ni bio iskorišten za istoimeni grčko-latinski stih. Tako se čak i u francuskim ne baš čestim prijevodima grčke drame u stihu, kao što je za Sofoklova *Kralja Edipa* onaj stariji J. Lacroixa (1881), a jedva i koji noviji, izvorni trimetar naprosto zamjenjuje domaćim aleksandrincem, tako da onda, kao i u izvornom pjesništvu, u dugim nizovima tzv. "tetrametara" nailazi tek tu i tamo pokoji tzv. "trimetar", makar i najbliža analogija istoimenom izvornom stihu.

Ovdje bismo te i takve oblike, koji se ničim ne razlikuju od "velikoga stiha" kakav je i inače u pjesnikâ, mogli slobodno mimoići. Tek toliko da

očuvamo potpunost izlaganja, navodim početne stihove *Kralja Edipa* i u Lacroixovu prijevodu:³⁴

Enfants, du vieux Cadmus jeune postérité,
 Pourquoi vers ce palais vos cris ont-ils monté,
 Et pourquoi ces ramaux suppliants, ces guirlandes?
 Toute la ville est pleine et d'encens et d'offrandes,
 Pleine de chants plaintifs, de sanglots et de pleurs! -
 Ne voulant point d'un autre apprendre vos malheurs,
 Je suis venu moi-même, enfants, moi votre père
 OEdipe, dont la gloire emplit toute la terre! -
 Parle donc, ô vieillard. Il te convient à toi,
 De répondre en leur nom. - Que voulez-vous de moi?
 Qui vous rassemble ici? La crainte ou l'espérance? -
 Si vous souffrez, je veux calmer votre souffrance.
 Car je serais cruel, en de pareils moments,
 Si je ne me sentais ému de vos tourments!

Ne treba ni isticati da je francuski aleksandrinac svojom pretežno anapeističkom inercijom, a usto i okićen rimom kao što jest, znatno slabija zamjena za grčki jamski trimetar nego talijanski jedanaesterac; jedina crta kojom bolje odgovara izvorniku - akataleksa, ovdje broj od dvanaest slogova, također mu slabo pomaže.

(Navedeni su dvanaesterci svi "tetrametri"; samo se sedmi i dvanaesti dadu dobro čitati i ko "trimetri".)

U zaključku prvoga dijela našega izlaganja dobro će biti da istaknemo njegove glavne točke kako bi se vidjelo u čemu ono pridonosi poimanju metričko-ritmičke strukture našega jamskog trimetra, napose s obzirom na njegov reljef ili - još uže - naglašenost samih jačina.

Uz oslon na Majnarićeve brojčano-statističke prosjeke o rasporedu akcenata u hrvatskom trimetru, što ih je on dobio metodom trudoljubive formalno-metričke škole, istražili smo ritmički reljef našega stiha kako na pozadini njegova antičkoga, prije svega grčkog prototipa tako i u usporedbi s trima njegovim inojezičnim akcenatskim otiscima: njemačkim, talijanskim i francuskim, od kojih je samo prvi, kao i naš, analogan prototipu, dok mu je drugi približan, a treći također analogan ali samo u mogućnosti.

Kako se Majnarić u svojim analizama ograničuje na obradu Račeva trimetra u usporedbi s onim njegovih prethodnika, nalazeći među pojedinim prevodiocima i pojedinim djelima nešto manjih razlika u ritmičkom "valu" stiha, koji se pobliže ne određuje, on sve vrijeme ostaje na području hrvatskoga tipa

³⁴ J. L a c r o i x, *OEdipe Roi. Tragédie de Sophocle*, Paris 1891², str. 1 i d.

našega stiha. Stoga se pokazalo potrebno izaći izvan tih granica na šire poprište analognih inojezičnih tipova, kako bi se naš stih prikazao na spomenutom dvostruko komparativnom planu. To zato da bi se vidjelo kako u dobivenim prosjecima ne treba vidjeti toliko domet ovoga ili onoga prevodioca kao stihotvorca, bio on Rac ili tkogod od njegovih prethodnika ili sljedbenika, koliko - u okviru odnosa "stih i jezik" - prosječan, po mogućnosti i optimalan metričko-ritmički proizvod dotičnih jezično-prozodijskih danosti, poimence - u slučaju tonske ili akcenatske metrike - dviju: općega slogovnog opsega riječi i općeta, tako reći, "nagiba" akcenta na crti oksitonije i baritonije.

Drugim riječima, Majnarićevu je "filolološko-metričku" analizu trebalo dopuniti "lingvističko-metričkom" komparativom.

Na taj se način, kao prvo što je trebalo učiniti, onaj pronađeni ali nevidljivi ritmički val Račeva trimetra konkretizirao kao prosječni i u našim jezično-prozodijskim danostima optimalni ritmički reljef hrvatskoga trimetra, koji se u tom pogledu odlikuje: a) dipodijskom ili - akcenatsko-metrički rečeno - dvotaktnom strukturom prema metru, i b) neparno-izmjeničnim ritmom naglašenosti jačina uz stanovitu zastupljenost i parno-izmjeničnoga u srednjem metru. Time se naš trimetar jednim i drugim, kako pokazuje komparativna analiza, podudara uglavnom s isto takvim talijanskim tipom, a razlikuje od taktinoga i ravnomjernoga njemačkog, dok se s francuskim, također dvotaktnim ali parno-izmjeničnim, što podudara što razlikuje od njega, - sve to, dakako, u smislu općih ritmičkih tendencija.

U tim se sličnostima ili razlikama među raznojezičnim tipovima istoga stiha, u danom slučaju jampskoga trimetra, očituje uloga, tako reći, gramatike stiha u okviru bilo kojega jezika kao prozodijskoga sustava *sui generis*. Takav sustav obvezuje sve dotle dok se stihotvorac, svjesno ili nesvjesno a u svakom slučaju neusiljeno, kreće u prostoru ravnoteže između metričko-ritmičkih zahtjeva stiha i prozodijskih mogućnosti jezika; to isto vrijedi očevidno i za stilistiku stiha kao višu razinu njegove strukture.

Tek se izvan toga prostora, preko granica spomenute ravnoteže, stere široko i nedovoljno definirano područje tzv. metričkih sloboda, koje se nužno ogrešuju ili o gramatiku ili o stilistiku stiha, a nerijetko i o obadvije.

3

Drugo se pitanje u vezi s rasporedom akcenata ili "reljefom" našega jampskog trimetra, naravno - prijevodnoga, s osobitim obzirom na naglašenost

jačina u njemu tiče njegove klauzule ili - hrvatski rečeno - konačnice, za koju ovdje odvajamo poseban razdio. Na tom je segmentu našega stiha, kako sam naprijed napomenuo, vrlo opipljivu novost uveo pok. Bratoljub Klaić, noviji prevodilac nekoliko starogrčkih drama.³⁵ Time je stupio na tlo zanimljive metričko-ritmičke dileme na području našega jampskog stiha uopće pa, dakako, i trimetra o kojem je riječ. Dvoumi se, u danom slučaju, o sljedećem: Ako je trimetar jampski stih, kao što mu i ime kaže, i to akatalektički, dakle od tri jampska metra ili šest stopa odnosno taktova, onda je u redu da se u smislu svoje pune jampske strukture i završava jampski, to više što tako biva - čini se - i u njegovu antičkom, prije svega grčkom prototipu, ali i u pokojem modernom otisku, poimence u njemačkome; zašto bi se, dakle, hrvatski trimetar, kao u Raca i svih njegovih prethodnika, a i u gdje kojega sljedbenika, završavao češće daktilski ili slično nego jampski ili slično?³⁶

To je ujedno i srž pitanja na kojem ćemo se ovdje, u ovom razdjelu, posebno zadržati.

No najprije ćemo se, na temelju prvih 150 stihova iz Sofoklova *Kralja Edipa*, upoznati sa stanjem stvari. Što se tiče našega normativnog trimetra, kakav je - rekli smo - u Raca, u njemu se konačnice, jampske ili slične i daktilske ili slične, odnose, prema Majnarićevu nalazu,³⁷ kao 34,6%, prema 65,4%, što znači da drugih ima 30,8% više nego prvih. U Klaića je, u okviru istih stihova, taj odnos sasvim drukčiji, tj. 98,7% prema 1,3%, što će reći da jampske prevladuju nad daktilskima za čitavih 97,4%.³⁸

To bi, predočeno u razmjeru, bilo (u %):

$$34,6 : 65,4 = 98,7 : 1,3.$$

³⁵ To su: Eshilove trilogija *Orestija i Okovani Prometej*, Sofoklove *Kralj Edip*, *Antigona* i *Ajant*, Euripidove *Ifigenija u Aulidi*, *Medeja* i *Alkestida* i Aristofanova *Lizistrata*. Treba napomenuti da su ti prijevodi, nakon starijih Račevih prilično doslovnih i jezično tu i tamo tvrdih, u jezično-stilskom pogledu gladi, ali utoliko i dalji od pregnantne i često zakučaste dramske riječi grčkoga izvornika.

³⁶ "Jampski ili slično" i "daktilski ili slično" znači: jambom, anapestom ili jednosložnicom odnosno daktilom, peonom II. ili petosložnicom (upravo peterosložnom proparoksitonom) kao akcenatskim cjelinama; usp. M a j n a r i ć, *Živa antika* 16, str. 72; u nastavku uvjetno: "jampska" odnosno "daktilska" konačnica.

³⁷ Nav. dj., str. 78.

³⁸ Tu je, zapravo, opći Račev prosjek za svu antičku dramu, ujedno i mjerodavniji nego onaj za *Kralja Edipa* kao početnički: 40,6% prema 59,4%; v. M a j n a r i ć, nav. mj. Klaić dulji izvornik za četiri stiha.

Po srijedi je, kako vidimo, odviše velika i upadna razlika da bi stvar mogla biti slučajna, pogotovo ako imamo na umu da ovo što smo našli u 150 stihova jedne drame vrijedi uglavnom i za sve Klaićeve prijevode u usporedbi s odgovarajućim Račevima.

Odatle slijedi da je Klaić očevidno novator na području hrvatskoga jampskog trimetra, bar s obzirom na njegovu konačnicu. Je li pak ta novost samo velika i upadna, kako smo istakli na prvi pogled, ili je možda i potrebna, pa čak i korisna, to treba ogledati u svjetlu analogna problema konačnice u antičkom, u užem smislu - grčkom prototipu našega stiha. Osim toga, kako god stvar vrednovali, valja da joj potražimo izvorište.

*

Ostajući pri usporedbi dviju različitih obrada klauzule ili konačnice našega trimetra u smislu navedenih podataka, ogledajmo prije svega kako ta razlika zvuči na djelu, tj. u čitavu ritmičkom reljefu dotičnoga stiha. Neka nam to pokažu početni stihovi iz *Kralja Edipa* prema Klaićevu prijevodu (uspoređeni s naprijed navedenima prema Račevu):³⁹

O djeco, sinci drevnog roda Kadmovog,
zbog čega tu pod ovaj posjedaste svod
ovjēčāvši se lišćem kao onaj stvor
što utječe se bogu. A u isti čas
od tamjanova kāda sav se puši grad
i zapijevke se čuju, jecaji i plač.
Ne želeć da mi drugi o tom jave glas,
do vašeg eto skupa dodoh glavom sam
ja, od vas sviju nazvan: dični Edip kralj.
Pa, deder, starče, reci, dostojan si tog
da prozboriš u ime ovih ovdje svih:
zbog čega ovaj skup? da l' želja ili strah
dovedoše vas amo? Ja sam spreman sved
pomōći vam, jer srce bilo bi mi kam
kad smilovanja ne bih za vaš im—o jad.

Ako prebrojimo konačnice u dvije skupine stihova, nalazimo i ovdje analogan odnos jampskih i daktilskih na dvije strane (u %):

³⁹ B. K l a i ć, *Sofoklo, Kralj Edip, Antiгона*, Zagreb 1960, str. 26 i d. (u prijevodu ima dva stiha više nego u izvorniku).

$$30,8 : 69,2 = 92,9 : 7,1^{40}$$

Jednom riječju, u Klaića je postotak jamba u konačnici trostruko veći, a daktila deseterostruko manji nego u Raca.

Time još nismo odgovorili na pitanje kako dvije vrste konačnica zvuče u ritmičkom reljefu stiha pa ćemo to učiniti sada. Za Račevu konačnicu, koja nam ujedno vrijedi i kao hrvatska norma, znamo da se ostvaruje, kako smo naprijed vidjeli, u smislu naših jezično-prozodijskih danosti, i to u okviru dvotaktne strukture stiha prema metru uz pretežno neparno-izmjenični ritam reljefa osim srednjega metra, gdje je čest i parno-izmjenični; tu je onda i treći metar s konačnicom redovito istoga reljefa kao i prvi, dok prema drugome stoji o sebi.

Prisjetimo se i ovdje općega reljefa takva trimetra:

$$\begin{array}{ccc} & v - v' - & \\ v - v' - & & v - v' - \\ & v' - v - & \end{array}$$

Tako se naš trimetar u konačnici, kao i inače, najviše podudara s talijanskim (u obliku tzv. *endecasillabo sdruciollo*).

Drukčije biva uz Klaićevu konačnicu, kaoja je u hrvatskom trimetru novost: tu je i opći reljef retka, napose u trećem metru, drukčiji, i to:⁴¹

$$\begin{array}{ccc} & v - v - & \\ v - v - & v - v - & \\ & v' - v - & \end{array}$$

Uz više ili manje naslijeden reljef prvih dvaju metara, što bi ipak trebalo posebno istražiti, udara u oči treći metar s gotovo obveznom jampskom konačnicom; taj se metar onda ili raspada na dva takta, pri čemu se na kraju javlja kretik (npr. 3, 4, 5 i dr.), ili prelazi sasvim u parno-izmjenični ritam, pri čemu strada peta jačina, koja je često slabo naglašena (npr. 12) ili čak i nenaglašena (npr. 2, 6, 10 i dr.). Sve to zajedno briše dvotaktnu strukturu stiha na granici drugoga i trećega metra pretvarajući je u taktnu ili čak "bestaktnu", što - razumije

⁴⁰ Ako bismo u 1. stihu krajnju dužinu u *Kadmov—og* (mj. bolje viđenoga *Kadmova*), očevidno traženu, računali kao akcent, za čim prevodilac i teži, odnos bi se u prilog jamba još i povećao: 100% : 0%.

⁴¹ Kako je ovdje riječ samo o konačnici, ostavljamo po strani reljef prednjega dijela stiha.

se - dodatno narušava "val" kretanja ritma u retku.⁴² Što se pak tiče same jampske konačnice s njezinim krajnjim naglašenim slogom kao neminovnim udarom na kraju stiha, ona se podnosi kako-tako u dva-tri retka zaredom, ali u duljim nizovima postaje otvoreno monotona. To utoliko više što se u jeziku kakav je naš krajnji jamb ostvaruje samo pomoću jednosložnih naglašenica, a inače uz narušavanje pravilâ o akcentu u proklizi (npr. 6).

Sve to, drugim riječima, znači da je takva konačnica, pogotovo u toliku postotku, gradena djelomično iznad mogućnosti naših jezično-prozodijskih danosti, pa i to uz vidljivo poseban napor, da ne kažemo - nategu. Takav trimetar, bar svojim trećim metrom, već na prvi pogled podsjeća na njemački.⁴³

Sve se to osjeća i golim sluhom naviklim na čitanje mnoštva normativnih račevskih trimetara, jezično kadšto otvrdih ali ritmički većinom elegantnih.

Da vidimo sada, u najkraćim crtama, kakvu nam pouku u pogledu konačnice pruža praksa grčkoga jampskoga trimetra i dotični razdio grčke metrike kao njegova teorija.

U grčkom stihu uopće, pa tako i u trimetru, krajnji slog - bio sam po sebi dug ili kratak - vrijedi metrički svagda kao dug, i to zbog odmora koji slijedi za njim, tako da se na tom mjestu i kratak slog dulji.⁴⁴ Tako se onda i naš stih mogao završavati normalno jampski, dugim slogom, ali i daktilski, kratkim.⁴⁵

To se pravilo kvantitativne metrike - naravno, u mogućoj mjeri i odgovarajućim terminima, iako većinom prešutno - prenosi i u tonski ili akcenatski otisak antičkoga stiha, u danom slučaju trimetra, koji se onda, najkraće rečeno, također može završavati normalno jampski ili naglašenim slogom, ali i daktilski ili nenaglašenim.⁴⁶

⁴² Što, kako znamo, u račevskom tipu stiha biva, po Majnariću, većinom samo u drugom metru, i to u razmjeru otprilike pola i pola; v. *Živa antika* 16, str. 71 i d.

⁴³ Dva prva metra ne pokazuju znatnijih odstupanja u tom pogledu.

⁴⁴ Usp. M a j n a r i ć, *Grčka metrika*, str. 13 i d.; više o tome K o r z e n i e w s k i, nav. dj., str. 8 i d. i D a i n, nav. dj., str. 48 i d.

Nekada se i taj slog uzimao kao *anceps* ili neodreden, a danas se, po P. Maasu, označuje kao *brevis* (sc. *syllaba*) *in longo* (sc. *elemento*), tj. "kratak slog u dugu elementu", dakle u svakom slučaju kao vrsta dužine.

⁴⁵ Tako, na primj, i dva naprijed navedena prva stiha grčkoga izvornika *Kralja Edipa* imaju u tom smislu različite konačnice: *-phé* i *-te*.

Dodajmo tome da su u prvih 150 stihova izvornika dvije vrste konačnica, jampska i daktilska, u odnosu 54% : 46%, dakle gotovo pola i pola.

⁴⁶ Pri tome bi se kvantitativna pojava *brevis in longo* odražvala tonski kao "slab, tj. nenaglašen slog u jačini", a duljenju kratka sloga u odmoru na kraju stiha odgovaralo bi spuštanje glasa na istom mjestu kao neka vrsta akcenta. Prema tome, naša tzv. "daktilska" konačnica nije ništa drugo nego zamjena trećega metra peonom II.: v - v - = v - v \bar{v} odnosno v \bar{v} - v \bar{v} = v \bar{v} - v \bar{v} -, što je jampski u oba slučaja prihvatljivo.

Vrijedno je, dakle, istaknuti da antički, prije svega grčki prototip trimetra, koji i sam dopušta dvojaku konačnicu, jampsku i daktilsku, ništa u tom pogledu ne propisuje svojim modernim tonskim otiscima.⁴⁷

U svakom slučaju, kraj je stiha, tonskoga baš kao i kvantitativnoga, veoma osjetljivo mjesto u njemu utoliko što se tu metričko-ritmička granica među recima križa sa smisaonom vezom među njima.⁴⁸

Na taj se način, tj. s dvojakim konačnicama, gradi jampski trimetar svagdje na svijetu gdje ga nalazimo, pogotovo ako je ta dvojakost poduprta i jezično-prozodijski kao, na primjer, u hrvatskom, a podalje od nas u talijanskom. Malo je gdje drukčije, npr. u njemačkom slučaju, gdje - također iz jezično-prozodijskih razloga, iako ne isključivo - daleko prevladuje jednolična jampska konačnica, o francuskom primjeru da i ne govorimo. Dosta je u tom smislu baciti pogled na naše naprijed navedene inojezične uzorke da bismo se i u to uvjerali.

Time smo se ujedno približili i izvorištu Klaićeve novosti u obradi konačnice našega trimetra. To je izvorište očevidno njemačkoga porijekla. Ako imamo na umu da su u njemačkom prijevodu *Kralja Edipa*, u naprijed navedenih trinaest redaka, sve konačnice jampske, a da u prvih 150 redaka toga djela ima svega 9 daktilskih, onda izlazi da se opći postotni odnos jampskih prema daktilskima kreće oko 94 : 6. Usporedimo li pak podatke o klaićevskim konačnicama s onima o njemačkima, dobivamo razmjer (u %):

$$98,7 : 1,3 = 94 : 6,$$

odakle slijedi da Klaić, u svome naporu oko krajnjega jamba, čak i premašuje njemačkoga prevodioca; tek ako bismo mu oprostili pet krajnjih dužina u ulozu akcenta, razmjer bi se više ili manje poravnao.⁴⁹

To će reći da je Klaić kao vrstan lingvist i dobar znalac njemačkoga jezika u provođenju jampske konačnice u hrvatskom trimetru ne samo dostigao nego i prestigao svoje njemačke uzore. Taj je njegov uspjeh kao svojevrsna metričko-tehnička majstorija to veći ako se ima na umu da se u hrvatskom stihu krajnji jamb postuže samo pomoću jednosložnica, pa i to naglašanih, a u njemačkome ne

⁴⁷ To vrijedi također i za latinski jampski trimetar, bilo kao takav ili kao dramski senar.

⁴⁸ Da daktilska konačnica olakšava a jampska otežava zakoračenje, što je i naravno, dokazuje i njemački trimetar; usp. B e n n e t t, nav. dj., str. 79. Ali tome je analogno moralo biti i u kvantitativnom stihu, o čemu bi svjedočio tzv. "sofoklovski način", tj. elizija na kraju retka i neki drugi postupci; v. K o r z e n i e w s k i, nav. dj., str. 59.

⁴⁹ U njemačkom se trimetru, kao i u jampskom stihu uopće, jampska konačnica smatra pravilom, a daktilska nepoželjnom iznimkom; usp. B e n n e t t, nav. mj.

samo tako nego i pomoću obilja jampskih cjelina. Ali kako je naš novator - vidjeli smo - u prva dva metra našega stiha ostao ipak na stazi račevske, što znači: hrvatske tradicije novirajući uglavnom samo u trećem, njegov je trimetar u pogledu reljefa, a posebno s obzirom na naglašenost jačina, vidljivo hibridna metričko-ritmička tvorevina, u kojoj se dvotaktna struktura stiha rastresa ali ne razbija, a pretežno neparno-izmjenični ritam prvoba metra zamjenjuje u trećem parno-izmjeničnim. Ako je za potrebe kraja stiha sakupio zavidno obilje jednosložnica, nije se u prednjem dijelu retka mogao nositi s mnoštvom trosložnih i višesložnih riječi u jeziku da bi postigao - također po njemačkom uzoru - taktnu strukturu čitava stiha.⁵⁰

Takav je trimetar u biti sinteza dviju različitih jezično-prozodijskih sila teža, hrvatske i njemačke, i na svaki način proizvod učena pristupa stihu pjesničkoga djela, koliko god sam po sebi nov i zanimljiv.

*

Nakon svega ovoga što smo iznijeli o novosti Klaićeve klauzule ili konačnice u hrvatskom jampskom trimetru vrijedno bi se bilo, bar u nekoliko riječi, pozabaviti budućnošću takva rješenja: hoće li ono naći sljedbenikâ?

Imamo li na umu na se naš - nazovimo ga tako - "klasični" trimetar, kakav je u Raca, pa i u njegovih prethodnika, a i stanovitih sljedbenika, prakticira već preko stotinu godina, reklo bi se: ta već je i vrijeme da u tako odmakloj dobi ustupi mjesto kakvu novijem. Takvo bi mišljenje bilo na mjestu kad bi se zanimljiva, kako smo rekli, novost opravdavala i kao metričko-ritmička vrijednost. Ali prisjetimo se, kao u zaključku, što smo sve našli u našem osvrtu: ne samo to da je novi trimetar u jezično-prozodijskom pogledu jednim dijelom domaća a drugim strana tvorevina, nego i štošta drugo što iz toga proizlazi.

Prije svega, opći val kretanja ritma u stihu, koji je u normativnom tipu, uz kolebanje u srednjem metru, izrazito silazan, cijepa se sada u prednji silazni i stražnji uzlazni dio. Uzrok je tome, kao glavna novost, stalna jampska konačnica s monotonim krajnjim udarom, koji više otežava nego olakšava zakoračenje, tako često i potrebno u razmjerno kratku govornom stihu. Tu je također neiscrpno mnoštvo jednosložnica na kraju retka, koje ne potječu sintagmatski iz grčkoga teksta, gdje im najčešće nema smisaonoga pokruća, već asocijativno-paradigmatski iz leksičkoga sustava jezika; odatle onda i široka prevodilačka sloboda, koja prenosi *što se kaže*, a ispušta *kako se kaže*, dok smo mi poodavno,

⁵⁰ Stalna je jampska konačnica u njemačkom stihu u skladu s taktnom strukturom, a u hrvatskome u sukobu s neparno-izmjeničnom dvotaktnom.

pogotovo u hrvatskim prijevodima, navikli na oboje. I, kao posljednje, tko će se drugi, nakon leksikografa Klaića, naći da nosi u glavi onu nepreglednu zalihu naglašanih jednosložnica koje su tobože jedine sposobne da nam na kraju stiha pribave toliko žudeni ali i nepotrebni jamb?

Jer i daktilska cjelina zvuči na kraju stiha, tonskoga kao i kvantitativnoga, kao jampski prikladna zamjena.

No takav trimetar nije težak samo za stihotvorca, kako iz svega slijedi, već i za čitatelja, a pogotovo za scenskoga recitatora: obojica moraju svaki na svoj način "režirati" jednoličnost konačnice, i to u vremenskim intervalima od otprilike svakih šest sekunda (uz pretpostavku da svaki jampski takt traje po sekundu).

Sva je, dakle, prilika da klaićevski trimetar sa svojim novim ritmičkim reljefom, napose s obzirom na konačnicu, neće imati premca i da će se stari račevski tip pod pritiskom jezično-prozodijske stvarnosti prije ili poslije vratiti u praksu.

Napomena

Drugi je dio ovoga rada, kao njegov treći i poseban razdio, izašao u zagrebačkom časopisu *Književna smotra* 26 (1994), str. 43 i d., gdje se govori o klauzuli ili konačnici našega trimetra s osobitim obzirom na noviju praksu B. Klaića, koja vidljivo ali nepotrebno odstupa od jezično-prozodijski dane račevske.

Miroslav Kravar: THE IAMBIC TRIMETER AS A TRANSLATION VERSE

S u m m a r y

It seems probable that the iambic trimeter, or senarius, the main metrical instrument of dialogue in the Greek and Roman drama, had played a greater role in the development of the European verse through its Late Latin "rhythmical" use than it is commonly believed. This assumption is, of course, something *quod est demonstrandum*, but here it is raised only in passing..

Our subject is the iambic trimeter as a translation verse, above all in Croatian, but on the background of its ancient prototype and in comparison with some other modern

ones: the German and, as far as possible, Italian and French. The main point of our interest is the disposition of accents or rhythmical "relief" of the line with especial regard to the accentuation of heavies. Our trimeter, chiefly a translation verse, was widely examined by N. Majnarić in his analysis of the translations of Greek and Roman drama by K. Rac and his predecessors. In two philological-metrical papers it had been found that Rac's trimeter represents the Croatian rhythmical norm, but without linguistic-metrical comparison which makes an important part of the present analysis.

Already the Greek quantitative iambic trimeter, a dipodic verse according to its metrical structure, admits three ways of scansion, in dependence on the disposition of ictuses: first, in "equal" rhythm with the ictus on both iambs of each measure, second, in "odd-alternate" rhythm with the ictus on the first iamb of each measure, and third, in "even-alternate" rhythm with the ictus on the second iamb of each measure. All the three methods of scansion are represented in schools all over the world.

But it is remarkable that the modern accentual copies of the iambic trimeter show a triple rhythmical relief, depending on the relevant prosodic conditions of a given language. As to the Croatian trimeter, it generally manifests a two-timed structure and the odd-alternate relief, while the others examined here more or less agree with it or somewhat differ from it, unless other rhythmically nearer native forms, rhythmically more like it are used instead.

The close of the trimeter, which in Croatian verse is more often dactylic than strictly iambic, is treated as a special question. The latter was introduced by B. Klaić as a constant in his more recent translations of several Greek plays, evidently after the German model. It is hardly probable that such a novelty, contrary to the prosodical tendencies of the language, will find followers.