

# Elementi vezanoga stiha u slobodnome stihu Antuna Branka Šimića i Josipa Pupačića

---

Kezele, Sven

Master's thesis / Diplomski rad

2021

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:873662>

*Rights / Prava:* [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-26**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu  
Odsjek za komparativnu književnost  
Ivana Lučića 3  
10 000 Zagreb

# Elementi vezanoga stiha u slobodnome stihu

## Antuna Branka Šimića i Josipa Pupačića

Sven Kezele  
Mentor: Slaven Jurić  
Zagreb, listopad 2021.

## SAŽETAK

U ovome tekstu na primjeru pjesništva Antuna Branka Šimića i Josipa Pupačića želim pokazati na koje načine vezani stih može imati utjecaja na slobodni. Analizom pjesama pokazat ću kako je vezani stih Antuna Gustava Matoša utjecao na Šimićev slobodni stih te kako se utjecaj tradicije nadalje prelio u stih Josipa Pupačića, pjesnika koji u svojem stihu miješa utjecaje slobodnoga i vezanoga stiha. U tekstu ću ukratko prikazati i proces nastanka slobodnoga stiha, a osvrnut ću se i na neke oblike nevezana stiha koji slobodnome stihu prethode. Pošto je slobodni stih u procesu svoje formacije nastupao kao opreka vezanome stihu, a potom je od njega preuzeo vodeću ulogu i postao prevladavajući stihovni oblik, komentirat ću i odnos slobodnoga i vezanoga stiha u suvremenosti. Uz pomoć teorijskog okvira i promišljajući ulogu tradicije, razmotrit ću treba li se slobodni stih i danas nužno suprotstavljati vezanome (uz prevlast jednoga od njih) ili oba oblika mogu i trebaju supostojati.

## KLJUČNE RIJEČI

Slobodni stih, vezani stih, duh metra, tradicija, pjesništvo.

### 1. O NASTANKU SLOBODNOGA STIHA

Prvim pjesnikom slobodnoga stiha danas se najčešće smatra američkoga pjesnika Walta Whitmana, koji je svoje najznačajnije djelo, zbirku pjesama *Vlati trave*, objavio 1855. U sljedećih tridesetak godina ono je doživjelo nekoliko novih izdanja, kojima je pjesnik pridodao mnogih novih pjesama, zbirci napisavši i predgovor, *Letimičan pogled na prevaljeni put*, u kojemu iznosi svoju novu poetiku i svjetonazor. Takvi će predgovori, koji sadrže pjesnikova očitovanja spram pjesništva, ali i njegov opći svjetonazor, ubrzo postati pravilom te će slobodnome stihu pripomoći u postajanju nezavisnim pjesničkim oblikom.

Ipak, prvi pravi proboj slobodnoga stiha u svjetsku književnost nije krenuo u Americi, već se odvio na europskom tlu, u Francuskoj, i to najčešće nezavisno od Whitmanova pjesničkoga

djela<sup>1</sup>. Francuska je književnost prva u kojoj je slobodni stih zaživio kao kolektivna pojava. Ti su pjesnici sebe prozvali simbolistima i u svojem su nastupu željeli napustiti dotadašnju tradiciju i s pjesničkoga trona svrgnuti francuski nacionalni stih, aleksandrinac. Svoj su izraz pronašli u njegovoj postupnoj dekonstrukciji, a potom i napuštanju. Ti se pjesnici, primjerice Gustave Kahn, igraju aleksandricem i njegovim granicama, prekrojavaju ga, eksperimentiraju brojem slogova, pišu ga na nekonvencionalne načine, odmiču se od standardnog oblika i ponovno se na njega vraćaju, ruše ga. Već će se ovdje, na svojim izvorištima, kao i poslije u većini europskih književnosti, slobodni stih naći u bitnom odnosu spram vezanoga, bilo da će nastupati kao njegova negacija, bilo da će u sebe preuzimati njegove elemente. Simbolisti će Rimbauda naknadno proglasiti prvim pjesnikom (francuskoga) slobodnoga stiha, objavivši mu (za njih ključne) pjesme 15 godina po njihovu pisanju. Nakon što su 70-ih i 80-ih godina 19. stoljeća francuski pjesnici počeli pisati slobodnim stihom, on je prodorom simbolizma van francuskoga područja vrlo brzo dobio svoje nastavljače i u ostalim europskim književnostima.

U Njemačkoj je Arno Holz 1898. objavio zbirku *Phantusus*<sup>2</sup>, a načela kojima se u toj zbirci služi obrazložio je u tekstu *Revolucija lirike* iz 1899. Holz se zalaže za „nužni ritam“ i traži izlazak iz krize u koju je njemačko pjesništvo upalo nakon Goethea, Schillera, Heinea i Novalisa. On hoće da njegov pjesnički ritam prirodno proizlazi iz samoga sadržaja pjesme, a svojim naročitim grafičkim aranžmanom retke organizira prema ukupnoj cjelini i smislu pjesme, pritom ključnu riječ ili riječi često izolirajući u samostalni redak, što rezultira recima nejednakih duljina i brojnim novim semantičkim međuodnosima unutar pjesme.

Engleski slobodni stih na scenu stupa dolaskom imažista, između 1912. i 1913, a početne zahtjeve skupine zaokružuje Ezra Pound 1918. u tekstu *A retrospect*. Slobodnim stihom piše i Thomas Stearns Eliot, koji 1917. objavljuje tekst *Reflections on Vers libre*. Eliot se u tome tekstu verlibrizma kao pojma odriče (iako slobodnim stihom piše svoje stihove), a stih, radije no na vezani i slobodni, dijeli na dobar, loš i na kaos. U Eliotovu su slobodnome stihu elementi vezanoga izrazito prisutni (naročito jampski pentametar), a njegova će nam promišljanja o

---

<sup>1</sup> Iako se Whitmana danas smatra prvim pjesnikom slobodnoga stiha, njegov utjecaj u početnoj fazi nastanka slobodnoga stiha u europskim je književnostima relativno malen. Whitman će svoje prave nastavljače dobiti tek 50-ih godina 20. stoljeća u vidu *beat generacije* i pjesnikâ poput Allena Ginsberga.

<sup>2</sup> Zbirka je objavljena u dva dijela, prvi 1898, drugi 1899. godine.

poeziji i uz nju vezane tradicije biti naročito bitna te će nam pomoći pojasniti jedan od načina na koji vezani stih može biti prisutan u slobodnome (on će tu prisutnost prozvati *duhom metra*).

Slobodni je stih vrlo brzo nakon njegove pojave na europskome tlu stigao i u hrvatsku književnost. Prvim pravim pjesnikom hrvatskoga slobodnoga stiha smatra se Vladimira Jelovšeka i njegovu zbirku *Simfonije II* iz 1900<sup>3</sup>. Na ishodištu hrvatskoga slobodnoga stiha stoje još Božo Lovrić i Julije Benešić, ali i Janko Polić Kamov, Miroslav Krleža, Antun Branko Šimić, Tin Ujević. Upravo Šimić 1923. objavljuje tekst *Tehnika pjesme*, u kojemu se, slično Eliotu par godina ranije, ograđuje od pojma slobodnoga stiha, istovremeno ga i brani, smatrajući kako se njime ne može pisati na nemaran i u potpunosti proizvoljan način, kako tko hoće (slobodni stih nije „neki stih po miloj volji“<sup>4</sup>), a govoreći o ritmu definira *mehanički* i *ekspresivni* ritam<sup>5</sup>, prema kojima i dijeli pjesništvo, radije no dijeleći ga na slobodni i vezani. Šimićev se tekst javlja u vrijeme kada je slobodni stih već uspostavljena književna vrsta te je završio svoje razdoblje proboja, a načela iznesena u tome tekstu pjesnik je već primijenio u prvoj i jedinoj svojoj zbirci, *Preobraženjima* iz 1920. godine.

Unatoč silovitome nastupu i početku, SS je već sredinom 1910-ih počeo gubiti svoj početni zamah. 1912. u Italiji Filippo Tommaso Marinetti objavljuje *Tehnički manifest futurističke literature*, u kojemu poziva na potpuni otklon od tradicije, a pritom napada i SS. Kao što su verlibristi poeziju pošli osloboditi "okova" vezanoga stiha, tako sada Marinetti verlibrizam predstavlja kao neslobodu, a stih hoće nanovo osloboditi pomoću *riječi u slobodi*<sup>6</sup>. Njegov je napad ponajviše usmjeren rušenju francuske simbolističke škole, ali unatoč želji da sruši iz Francuske pridošli SS, Marinetti piše upravo njime.

Formativnim periodom slobodnoga stiha smatra se razdoblje od 1870. do 1920. godine. Oko 1925. pokret je iscrpio svoj potencijal, a slobodni je stih već uspostavljen kao oblik i više ga se na ontološkoj razini radikalno ne dovodi u pitanje. Do 1930-ih prostor pjesničkoga eksperimenta

---

<sup>3</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 155.

<sup>4</sup> Šimić, *Tehnika pjesme*, u: *Sabrana djela 1*, str. 490.

<sup>5</sup> *Isto*, str. 491.

<sup>6</sup> Marinetti, *Tehnički manifest futurističke literature*, u: *Zrakasti subjekt*, str. 74.

početne faze slobodnoga stiha dovršen je. Slobodni je stih postao internacionalnim fenomenom, 1910-ih i 20-ih prodrijevši u većinu europskih književnosti.

Slobodni se stih od svojih početaka javlja u odnosu prema vezanome, bilo da nastupa kao njegova opreka i pobuna protiv pravila metričke organizacije stihovnoga retka, bilo da u sebe preuzima pojedine njegove postupke, karakteristike ili dijelove metričkih oblika. Mnogi su pjesnici, smatrajući kako pišu slobodnim stihom (u isključivoj opreci spram vezanoga), u svojim pjesmama nehotice koristili mnoga obilježja vezanoga stiha. Nakon Drugog svjetskog rata SS je definitivno počeo preuzimati primat, a taj je put još snažnije nastavio u 21. stoljeću. Danas će ga mnogi čitatelj smatrati sinonimom za pjesništvo uopće<sup>7</sup>, dok će se vezani stih i dalje tumačiti kao njegova suprotnost ili oblik koji pripada prošlosti. U ovome ću tekstu također pokušati pokazati da to nije ili ne mora biti tako, to jest govoreći o utjecaju vezanoga na slobodni stih, nastojat ću potaknuti promišljanje kako je riječ o dvije bratske pojave (obje su dio istoga pojma pjesništva), koje bi u suvremenom stihotvorstvu zapadnoga kruga trebale i mogu supostojati.

## 2. "SLOBODNI" STIH PRIJE SLOBODNOGA STIHA

Iako je ono što danas podrazumijevamo pod slobodnim stihom svoj razvoj, normiranje i osamostaljenje postiglo krajem 19. i početkom 20. stoljeća, stih bez metričkih ograničenja prisutan je od samih početaka pjesništva na Zapadu. Primjere takvoga pjesništva nalazimo već u *Starome zavjetu*, u biblijskim, *Davidovim* psalmima, a potom i u antičkoj Grčkoj, u Pindarovoj poeziji, u dorskoj, korskoj lirici, antičkoj drami – svi su oni pisani stihom bez metra. Iako u antici stih bez metričkih ograničenja supostoji s vezanim stihom, vezani stih pjesnicima je već tada prvi izbor, da bi u kasnome srednjemu vijeku svoju prevlast dokraja potvrdio i postao prevladavajući stih europske poezije sve do 19. stoljeća.

Vezani je stih od 10. stoljeća nadalje preuzeo apsolutnu dominaciju, a od 11. stoljeća i lirike kasnoga srednjega vijeka, provansalskoga pjesništva, lirike trubadurâ i vagantâ, započeta je tradicija kratkih stihovanih oblika koja se onda uz pomoć petrarkizma dokraja proširila europskim tlo. U narednim stoljećima nevezani je stih postao tek sporadična pjesnička pojava

---

<sup>7</sup> Postupak će često ići i u obrnutome smjeru, pa će upravo vezani stih mnogi smatrati "istinskim" pjesništvom.

koju bi njezini suvremenici prije prozvali nevještim pjevanjem doli pjesništvom visoka stila, a tek su se pjesnici koji nasljeđuju antičke oblike, ili rijetko kad i pučki pjesnici (kadšto i iz neznanja), uspijevali oduprijeti sveprisutnim formalnim uvjetima vezanoga stiha.

Iako se Walta Whitmana danas smatra prvim pjesnikom slobodnoga stiha, u europskoj se književnosti u posljednoj trećini 18. stoljeća, u razdoblju predromantike i romantike, pojavio niz stihovnih oblika koji formalno naliče nekim oblicima modernističkoga slobodnoga stiha. U pjesništvu Williama Blakea javlja se psalmički stih (uzorom su mu netom spomenuti biblijski psalmi, odjeke utjecaja kojih ćemo imati i na našem tlu, u pjesništvu Janka Polića Kamova). Na njemačkome tlu, u pjesnikâ koji se javljaju 60-ih godina 18. stoljeća, od Goethea, Schillera, Hölderlina, sve do Heinea, prisutni su njemački slobodni ritmi (*Freie Rhythmen*). U romanskim književnostima javljaju se u Francuskoj *vers irrégulier*, a u Italiji madrigalski stih i slobodna kancona (*canzone libera*), koje je predstavnik Leopardi<sup>8</sup>. Iako će neki autori netom spomenute pjesničke oblike željeti proglasiti prvom pojavom slobodnoga stiha uopće (primjerice Mihajlo Gasparov u djelu *History of European Versification*), takav se stih, slobodni ritmi osamnaestostoljetnoga nastanka, od modernoga slobodnoga stiha razlikuje time što njegovi autori nisu imali namjeru dokinuti metričku versifikaciju i uopće pravila vezanoga stiha, već je taj stih s vezanim upravo supostojao. Tu je bila riječ o izoliranim tradicijama zasebnih pjesničkih kultura koje jedna na drugu nisu utjecale na razini općega i globalnoga europskoga pokreta, sasvim suprotno od sveeuropskog karaktera modernističkoga slobodnoga stiha. Ta poezija nije težila ostvarivanju inovacije i promicanju progresivnih svjetonazora, pjesnicima je počesto služila kao odmor od strožih pravila vezanoga stiha, a njihove su pozadinske poetike pritom najčešće regresivne i žele evocirati nešto mitsko, iz prošlosti<sup>9</sup> (oni posežu za onim davnim, "izgubljenim" pjesništvom koje je bilo pjevano još i prije vezanoga stiha, upravo suprotno verlibrizmu koji je svoju inspiraciju neprekidno crpio iz sadašnjosti, želeći se osloboditi okova tradicije, bivajući usmjeren u budućnost<sup>10</sup>). Te ćemo tipove pjesništva (na tragu dosadašnje

---

<sup>8</sup> Kravar, *Nepravilni stih Franje Cirakija i srodne pojave u europskom pjesništvu 18. i 19. stoljeća*, u: *Tema „stih“*, str. 228.

<sup>9</sup> *Isto*, str. 237.

<sup>10</sup> Tako i prvi pjesnik slobodnoga stiha, Walt Whitman, u predgovoru svojega utjecajnog djela poziva na napredak, kretanje prema budućnosti, tolerantnost, jednakost, kozmopolitizam, suvremenu znanost, demokraciju, progres, individualnost, „Novi svijet“, iako ni prema prošlosti nema negativan stav (upravo suprotno, uključuje je u svoju ideju napretka). Whitman, *Letimičan pogled na prevaljeni put*, u: *Vlati trave*, str. 709-727.

tradicije naše književne teorije<sup>11</sup>) odjeljivati od pojma slobodnoga stiha. U našoj je poeziji nepravilnim stihom (nadahnut ponajviše njemačkim pjesništvom) 1870. godine propjevao Franjo Ciraki. Imitirajući Heinea prenio je slobodne ritme u hrvatsku versifikaciju<sup>12</sup>. U njegovu stihu kao najvažniji faktor zvukovne organizacije još uvijek nastupaju elementi ili dijelovi vezanoga stiha, a kroz retke se provlači jednolik ritam, tipičan vezanome stihu. Cirakijev nepravilni stih nije želio prevladati sustav vezanoga stiha (upravo suprotno, u sebe ga je uključivao), a premda je našim verlibristima prethodio tek nekoliko desetljeća, oni se na njega u svome radu nisu osvrtni.

Iako je stih bez čvrstog formalnoga okvira prisutan još od pamtivijeka, SS od Whitmana i Rimbauda nadalje modernistička je pojava. On se javio (u najvećoj mjeri) neovisno o prethodećim tradicijama nevezana stiha, a u svojem početnom nastupu najčešće djeluje u opreci s vezanim stihom i tradicijom koju on predstavlja. Bez obzira na taj odmak, mnogi će modernistički pjesnici (počesto i nenamjerno) svoju inspiraciju crpsti iz vrela metričkih oblika vezanoga stiha, a SS će se s vremenom sve više odmicati od tradicije vezanoga stiha, do te mjere da u današnje vrijeme za njom više niti ne poseže, tumači je ograničenom, zastarjelom, neatraktivnom, neodgovarajućom senzibilitetu (post)modernoga doba. U ovome tekstu nadam se uputiti i na važnost tradicije vezanoga stiha, njezinu relevantnost za suvremenog pjesnika i pjesništvo, te pokazati što znači kada se elementi vezanoga na umješan način uključe u sustav slobodnoga stiha.

### 3. TIPOLOGIJA SLOBODNOGA STIHA

Kod malo je kojega književnoga oblika bilo toliko nesuglasja i problema u definiranju kao kod slobodnoga stiha<sup>13</sup>. Te su nesuglasice još i danas dijelom prisutne, a slobodni se stih i dalje promatra kao otvorena, forma kroz praksu podložna izmjenama i nadopunama<sup>14</sup>. Takvu mu poziciju zasigurno omogućuje i njegova nevelika formalna ograničenost. Njegova bi početna,

---

<sup>11</sup> Usp. Kravar, *Nepravilni stih Franje Cirakija i srodne pojave u europskom pjesništvu 18. i 19. stoljeća*, u: *Tema „stih“*, str. 228.

<sup>12</sup> *Isto*, str. 223.

<sup>13</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 7-11.

<sup>14</sup> Kravar, *Prolegomena teoriji slobodnoga stiha*, u: *Umjetnost riječi*, XXXVI, br. 3, 1992, str. 218.



najopćenitija defincija mogla glasiti i: stih bez metričkih ograničenja<sup>15</sup>. Kao malim brojem formalnih pravila ograničen oblik, on je pjesnicima odlično poslužio kao sredstvo ostvarenja progresivnih, modernističkih svjetonazora<sup>16</sup>. Njegova je otvorena i slobodna forma u sebe primala najrazličitija stremljenja. Ona je i veliki razlog njegovog naglog širenja i naizgled nezaustavljivog preuzimanja trona pjesništva europskoga stiha, mjesta na kojemu je dotad stoljećima suvereno prebivao vezani stih u svojim različitim pojavnostima.

Njegovo osnovno pravilo, kakvo formuliraju mnogi<sup>17</sup>, kaže da mu je za sâm postojanje dostatan grafički aranžman, to jest dovoljno mu je rasporediti riječi u stihovne retke. U našoj su tradiciji pojmovlje slobodnoga stiha (među ostalima) vrsno gradili Petrović, Kravar i Jurić. Razloge njegove ponekad teže mogućnosti definicije treba tražiti u tome što se pod terminom slobodnoga stiha podrazumijeva mnoštvo različitih oblikotvornih strategija<sup>18</sup>, a njih se može tražiti na formalnoj razini, ali i na širem području koje u sebe uključuje i cijelu autorsku poetiku pa i elemente za čije tumačenje treba poznavati i kontekst nastanka neke pjesme (pa onda i zbirke). Uopće se svakoj pjesmi pisanoj u slobodnome stihu može pristupati kao tvorevini sa zasebnim sustavom pravila za čije je proučavanje aparaturu počesto potrebno sagledavati i odabirati ispočetka, a svaki će si pjesnik koji njime piše pravila morati na neki način i sâm stvarati<sup>19</sup>. SS tako je stih s visokim stupnjem prilagodljivosti i na formalnom i na sadržajnom planu: u njega se praktički može unijeti sve što se hoće, nakon što se zadovolji minimum forme i grafički ga se poreda u stihovne retke. Upravo je zbog te svoje prilagodljive i otvorene prirode i dospio na tron pjesničkoga panteona na kojemu se danas nalazi.

Nagovještaj tipologije slobodnoga stiha u našoj književnoj teoriji najavljuje Petrović<sup>20</sup>. Kravar potom na njegovim premisama nastavlja pripremati teren<sup>21</sup>, da bi tipologiju hrvatskoga

---

<sup>15</sup> U svojem početku on je to i bio, to jest podrazumijevao je „nemetričke stihove modernoga pjesništva“, pogledati kod: Kravar, *Prolegomena teoriji slobodnoga stiha*, u: *Umjetnost riječi*, XXXVI, br. 3, 1992, str. 205. Prikazano i u: Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 13, formulacijom Gérarda Genettea: „(...) od kraja 19. i početka 20. stoljeća, osobito u Francuskoj, prisustvujemo (...) rađanju jednoga novoga pojma, (...) pojma poezije oslobođene metričkih ograničenja“.

<sup>16</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 84.

<sup>17</sup> Petrović, *Stih A. B. Šimića i pitanje o komparativnoj tipologiji slobodnoga stiha*, u: *Oblik i smisao*, str. 307; Kravar, *Prolegomena teoriji slobodnoga stiha*, u: *Umjetnost riječi*, XXXVI, br. 3, 1992, str. 213; Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 22.

<sup>18</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 9.

<sup>19</sup> Tvrdnja Stuarta Currana, iznesena u: Beyers, *History of Free Verse*, str. 17.

<sup>20</sup> Svetozar Petrović, *Stih A. B. Šimića i pitanje o komparativnoj tipologiji slobodnoga stiha*, u: *Oblik i smisao*, str. 317-320.

slobodnoga stiha u njegovu formativnu razdoblju oblikovao Jurić<sup>22</sup>. Iako se u ovome radu pri analizi ponajviše bavim hrvatskim slobodnim stihom, pri tipologiji oblika ponudit ću razdiobu Chrisa Beyersa, koja se javlja kao jedna od mogućih podjela. Pritom valja istaknuti kako upravo zbog naravi slobodnoga stiha (otvorenosti njegove forme) niti jedan od tipova koji će uskoro biti ponuđeni ne treba zamišljati u potpunosti i jasno odijeljenim od ostalih ili nekih novih tipova koji bi se ovoj tipologiji mogli dodati, već svaki od njih može imati tendenciju vezati se i miješati s nekim drugim tipom. Prema Chrisu Beyersu<sup>23</sup> moguća tipologija slobodnoga stiha mogla bi izgledati ovako:

**1. Long line poetry / dugački slobodni stih.** Iako Whitman nije začetnik ove forme<sup>24</sup> (prethode mu, primjerice, tekstovi biblijskih psalama, Ossian, Blake), ona je po njemu postala prepoznatljiva i on je bio njezinim najvećim pjesnikom. Za ovaj je stih karakteristična prevlast dugačkih redaka, a redovito je i sâm njihov broj poveći. Granice su retka ovdje obično čvrsto uspostavljene, javljaju se karakteristični kataloški postupci, sintaktički paralelizmi, a unutar samoga retka mogu se javiti postupci s obilježjima karakterističima i za vezani stih. Dugački slobodni stih tradiciju i tradicionalne oblike i poetiku u sebe uključuje češće nego što ih odbacuje. Prevladavajući dugi reci mogu dolaziti i u kombinaciji s kraćima (takvo je miješanje kratkoga i dugoga stiha prisutno već kod Whitmana).

**2. Ghost of meter paradigm/ paradigma duha metra.** Tip stiha čiju je kanonsku definiciju postavio Eliot. Pjesnik i čitatelj trebaju biti upoznati s tradicijom, a neki tradicionalni oblik treba biti uključen u barem pozadinsko oblikovanje pjesme pisane slobodnim stihom (duh nekog jednostavnog metra treba neprestano bdjeti nad slobodnim stihom<sup>25</sup>).

**3. Short line poetry/ kratki slobodni stih.** Kao što dugački slobodni stih u sebe uključuje različite i raznovrsne elemente, tako je ovaj tip ekskluzivan i iz sebe isključuje sav višak. U njemu najčešće ne dolazi do miješanja redaka različitih dužina, a ne miješaju se ni registri, niti

---

<sup>21</sup> Kravar, *Prolegomena teoriji slobodnoga stiha*, u: *Umjetnost riječi*, XXXVI, br. 3, 1992, str. 203-218.

<sup>22</sup> Jurić, *Umjesto zaključka – pokušaj tipologije ranoga slobodnog stiha*, u: *Počeci slobodnoga stiha*, str. 255-265.

<sup>23</sup> Beyers, *History of Free Verse*, str. 39-44.

<sup>24</sup> *Isto*, str. 39.

<sup>25</sup> Eliot, *Razmišljanja o slobodnom stihu*, u: *Pusta zemlja i druga djela*, str. 236.

različiti stilovi. Opkoračenje je ovdje postupak češći no drugdje. Kratki slobodni stih nema tendenciju preuzimati postupke dugačkoga slobodnoga stiha.

**4. Minimalistički slobodni stih/ stih koji izbjegava tradiciju.** Ovaj se tip, kao i tip duha metra, u svojoj definiciji tumači u odnosu spram tradicije vezanoga stiha. Kao što poetika duha metra kaže kako se nad slobodnim stihom nužno treba nadvijati neki metar, tako se ovaj tip pjesništva, tome suprotno, odmiče od veze s tradicijom vezanoga stiha, nastaje kao njegova suprotnost ili negacija, a na formalnome planu teži minimalizmu i nerobovanju pjesničkim postupcima koji mu prethode.

U prikazanoj tipologiji slobodnoga stiha, barem polovicu oblika karakterizira odnos prema tradiciji vezanoga stiha. Minimalistički slobodni stih upravo se opire služiti se formom kakvom se služi vezani stih (nastupa kao njegova suprotnost, negacija), dok se slobodni stih kojega krasi duh metra utjecaju tradicije prepušta u većoj ili manjoj mjeri (nasljeđuje ju). I dugački slobodni stih nema problema u sebe uklapati tradicionalnije oblike (tako onda čini i već spomenuti Kamov, kada njegova poezija usvaja ritmičke oblike biblijskih psalama), a kratki se slobodni stih ističe ekskluzivnim odnosom prema usvajanju tradicijske patine. Ovom ćemo se tipologijom služiti kao okvirom u daljnjem tumačenju pjesničkih primjera, za koje će nam najviše poslužiti paradigma duha metra i kratki slobodni stih.

#### **4. VEZANI STIH U SLOBODNOME STIHU**

Kao što je već više puta istaknuto, početak je slobodnoga stiha nužno vezan uz vezani stih, tj. SS je nastao kao odgovor na tradiciju vezanoga stiha. Francuski pjesnici simbolisti verlibristima su postali odričući se aleksandrinca. Njegovu su strogu formu (oštra dvodijelna kompozicija dvanaestosložnog rimovanog stiha, stroge cezure iza šestoga, naglašenoga sloga) prethodno dobro poznavali te su ga se sada, smatrajući kako je Hugo njime već rekao sve što se reći može<sup>26</sup>, poželjeli odreći i otvoriti se onome što će se naći onkraj njegove pravilnosti. I Holz je poznavao slobodne ritme njemačke tradicije pa je smatrao kako je vrijeme da svojim stihovima njemačkoj

---

<sup>26</sup> Mallarmé, *Kriza stiha*, u: *Teka*, br. 9, 1975, str. 360.

poeziji ponudi nešto novo<sup>27</sup> (iako su neki interpreti u njegovu slobodnome stihu nalazili odjeka akcenatskih stihova i slobodnih ritmova<sup>28</sup>). Marinetti je rušio pravila i slobodnoga stiha, želeći napustiti regule latinske (tj. romanske) sintakse<sup>29</sup>, ali ipak se u svojim pjesničkim tvorevinama i programu (praktički) nije odrekao gramatike talijanskoga jezika, a još je do samo nekoliko godina prije svojih *parole in libertá* pisao pod kapom francuske tradicije i simbolistâ, koje odmah potom hoće rušiti, a pisao je i stihove na francuskome jeziku u vezanome stihu. Nakon početnoga zanosa i Pound se prema slobodnome stihu postavio *cum grano salis* (on to čini vjerojatno pod utjecajem Eliota i njegova već spomenuta, znamenita upozorenja slobodnome stihu, kakav on ne treba biti<sup>30</sup>). Prvak hrvatskoga slobodnoga stiha, Antun Branko Šimić, ozbiljne je stihove počeo pisati još u tinejdžerskim danima, a najvećim uzorom i inspiracijom bio mu je Antun Gustav Matoš, pa svoje prve stihove piše vezanim stihom. Nakon ekspresionističke i faze anarhije (u kojoj piše slobodnim stihom pod utjecajem njemačkog ekspresionističkog pokreta) u *Preobraženjima* pjesnik u svoj SS ponovno uklapa elemente Matoševa sustava, da bi u *Tehnici pjesme*, slično Eliotu, prozvao nemušto rukovanje i služenje slobodnim stihom.

Svi su ovi pjesnici, prije no što su se odlučili pisati slobodnim stihom, vezani stih temeljito poznavali, a slobodnim su stihom počeli pisati svaki iz svojih razloga. Eliotovim rječnikom rečeno, oni su tradiciju dobro upoznali, kako bi je tek potom mogli odbaciti (njihovo obrazovanje podrazumijevalo je poznavanje književne tradicije, počesto i antičkih, klasičnih autora), namjesto da je se odriču, a da je prethodno uopće nisu poznavali.

O važnosti promišljenoga i pomnoga služenja slobodnim stihom pisali su Eliot, Šimić, Pound, Borges i mnogi drugi. Eliot u svojim kritičkim tekstovima naglašava kako je slobodni stih sve samo ne slobodna forma i kako je njome, zbog odsuća dotad poznatih pravila, još i teže pisati negoli vezanim stihom, a pjesnik je prepušteniji vlastitoj vještini ugađanja pjesme. Šimić će pak svakoj riječi u pjesmi tražiti pravo mjesto te će smatrati kako pjesnički *ritam* treba odgovarati onome što se (riječima) u pjesmi hoće pokazati. Pound će poentirati kako pjesnik nad proučavanjem pjesništva treba provesti barem onoliko vremena koliko pijanist provede

---

<sup>27</sup> Holz, *Revolution der Lyrik*, str. 44-45, 50-51, 55.

<sup>28</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 55.

<sup>29</sup> Marinetti, *Tehnički manifest futurističke književnosti*, u: *Zrakasti subjekt*, str. 69-74.

<sup>30</sup> Eliot: *Razmišljanja o slobodnom stihu*, u: *Pusta zemlja i druga djela*, str. 231-238.

uvježbavajući skladbe<sup>31</sup>. Sva tri autora žele istaknuti kako u kvalitetnom slobodnom stihu (pa onda i u kvalitetnome stihu uopće) pjesnik ne "puni" retke riječima tek tako, već u toj organizaciji postoji red, smisao, estetska vrijednost. Slobodni je stih, nakon početnoga zamaha, dobrim dijelom i zbog fleksibilnosti vlastite forme, pjesništvo učinio dostupnim pisanju i čitanju od strane mnogo širih društvenih krugova, čime prethodno poznavanje (ili eliotovski: stjecanje) tradicije više nije bilo uvjet pjesničkoga dioništva. Njima je, mnogim pjesnicima obrazovanima u klasičnome duhu, smetala pojava novih "pjesnika" koji, pišući slobodnim stihom bez prethodnoga poznavanja pjesničkoga umijeća, svojim neukim doprinosom sada trivijaliziraju sâm pojam pjesništva.

Thomas Stearns Eliot bio je pjesnik bogata klasična obrazovanja, a unatoč izrazito kritična odnosa spram verlibrizma, svoju je poeziju najčešće pisao slobodnim stihom. U poznatome tekstu iz 1917, *Razmišljanja o slobodnome stihu*, Eliot iznosi svoj stav spram pojave (takozvanoga) slobodnoga stiha, smatrajući kako je kvalitetan slobodni stih sve drugo samo ne „slobodan“<sup>32</sup>. Eliotova ključna teza kaže kako duh nekog jednostavnog metra i u „najslobodnijemu“ stihu treba vrebati iz prikrajka, a sloboda je stoga uistinu sloboda tek kad se pojavljuje na pozadini umjetnoga ograničenja<sup>33</sup>. Ni postupak odbacivanja rime za njega nije skok u lakoću, jer time su i jezik i pjesnik stavljeni pred mnogo ozbiljnije iskušenje, a odsućem rime uspjeh ili promašaj u odabiru riječi, poretku, strukturi rečenice postaje vidljiviji. Oslobođanje od rime za Eliota tako može biti oslobođanje rime same, jer omogućuje njeno pravovremeno korištenje, namjesto korištenja po inerciji kada to forma nalaže (Šimićevom terminologijom: ne onako kako to nalaže mehanički ritam). Eliot kao pjesnik i književni kritičar veliku pozornost obraća na tradiciju te smatra kako prošlost ne treba tumačiti kao neko nepostojeće, bezoblično mnoštvo, niti se poznavanje pjesništva uopće može formirati na poznavanju jednog ili dvojice prethodnika ili pravaca. Pjesnik tradiciju mora upoznati, uz napor steći, usto pritom razvijajući i specifičan osjećaj za povijest, ono prethodeće, jer svako značajno djelo ulazit će u dijalog s tradicijom i mijenjati cijeli korpus djelâ, pa je smisao za povijest nužan onome koji želi biti pjesnikom nakon dvadeset i pete godine života<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Pound, *A retrospect*, str. 5.

<sup>32</sup> Eliot, *Razmišljanja o slobodnom stihu*, u: *Pusta zemlja i druga djela*, str. 232.

<sup>33</sup> *Isto*, str. 236.

<sup>34</sup> Eliot, *Tradicija i individualni talent*, u: *Pusta zemlja i druga djela*, str. 212-213.

I Šimić će svojemu slobodnome stihu postavljati pravila. U tekstu *Tehnika pjesme* iz 1923, on iznosi vlastite nazore spram slobodnoga stiha i pjesništva uopće. Pjesnik ističe kako nije svaka riječ u pjesmi od jednake važnosti i težine. Bitne riječi treba istaknuti (pa će one doći na početku, svršetku ili iza cezura u stihu), a nije svejedno ni što dođe u prvi, drugi, treći itd. stihovni redak i na kojemu mjestu jedan redak prelazi u drugi pa se u Šimića riječ, riječi, naglasne cjeline, dijelovi sintagmi ili sintagme mogu osamostaljavati u zasebnome retku. Nadalje, ritam pjesme treba prilagoditi onoj stvari koju pjesnik hoće izraziti. Šimić ustvrđuje kako nije važno je li stih slobodan ili pravilan (vezani), već je li ritam pjesme *ekspresivni* ili *mehanički*<sup>35</sup>. Ritam je ekspresivan kada je svaka riječ u tekstu na svojem (odgovarajućem) mjestu i kada je ritam element ekspresije, tj. kada ritam sâm izražava stvar koju izriče (ritam se toj stvari koju izriče treba prilagoditi), pa tako ples, mirovanje, brzina ili šutnja neće biti izraženi istim ritmom. Šimiću je pritom bitno da ritam proizlazi iz samoga sadržaja, to jest onoga što se u pjesmi hoće kazati. Pjesniku je važan raspored riječi i naročit grafički aranžman, a ekspresivni će ritam izraziti bit onoga što se riječima hoće kazati (nasuprot mehaničkome, koji bi nastupao po ustaljenom pravilu, retke "punio" po već zadanom ritmu, čime pjesma gubi na svojem izričaju, ne izražava na odgovarajuć način ono o čemu govori). Kod Šimićevih tvrdnji po pitanju ekspresivnog i mehaničkog ritma, u kontekstu slobodnoga stiha uopće, valja biti oprezan i na umu imati kako je slobodnome stihu često svojstvenija aritmija, no ritam<sup>36</sup>, pa u slobodnome stihu u kojemu ritma nema ritam ne treba ni tražiti (ipak, kao što ćemo ubrzo vidjeti, u Šimićevu slobodnome stihu prisutan je ritam koji stalno pulsira u pozadini pjesme<sup>37</sup>). I po pitanju grafičkoga aranžmana (te izbora riječi u recima), i po pitanju ritma koji proizlazi iz sadržaja, Šimiću je vjerojatnim uzorom bio Arno Holz, čiji je rad poznao. Šimić ne želi slobodni stih koji bi bio lišen artistskih kvaliteta. On čak smatra da je njegov slobodni stih po razini svojih efekata nadmoćan vezanome stihu (takvima vlastite stihove smatraju i drugi rani verlibristi). Šimićev i Eliotovi književnoteoretski doprinosi stoga mogu tumačiti i kao legitimacije i branjenje vlastitih poetskih iskaza.

---

<sup>35</sup> Šimić, *Tehnika pjesme*, u: *Sabrana djela I*, str. 491-492.

<sup>36</sup> O tome piše Kravar (*Prolegomena teoriji slobodnoga stiha*, u: *Umjetnost riječi*, XXXVI, br. 3, 1992, str. 210), a kod kritike Holzova ritma kao „otiska sadržaja“ navodi i Jurić (*Počeci slobodnoga stiha*, str. 52). Valja napomenuti kako to ne znači da će se aritmija pojaviti za svaki slobodnih stih. Mjera će njene prisutnosti ili odsutnosti ovisiti od stiha do stiha.

<sup>37</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 172, 176-177.

U nastavku teksta pokazat ću što znači kada pjesnik piše slobodnim stihom, a da pritom u svoj izraz i poetiku uklapa elemente metričkoga pjesništva, vezanoga stiha, tradicije. Taj ću postupak pokazati na primjerima triju pjesnika. Počet ću od načina na koji je Antun Gustav Matoš utjecao na pjesništvo Antuna Branka Šimića iz razdoblja *Preobraženja*, a potom ćemo sagledati kakve sve elemente tradicije (što utjecaj samoga Šimića, što utjecaj hrvatske pjesničke tradicije uopće) možemo zamijetiti u stihovima Josipa Pupačića. U toj će nam analizi iz naše tipologije važne biti dvije vrste slobodnoga stiha: *short line poetry & ghost of meter paradigm*. I Šimić i Pupačić pišu kratkim tipom slobodnoga stiha, a utjecaj vezanoga stiha i tradicije na njihov slobodni otvara ih interpretacijama unutar kategorije duha metra.

## 5. ŠIMIĆEVO OŽIVLJAVANJE MATOŠEVA DUHA U *PREOBRAŽENJIMA*

Antun Branko Šimić prvak je formativne faze hrvatskoga slobodnoga stiha, ali i hrvatskoga slobodnoga stiha uopće<sup>38</sup>. Šimićevo se stvaralaštvo dijeli na tri razdoblja<sup>39</sup>: početno (1913-1917), zatim ekspresionističko („anarhističko“) razdoblje slobodnoga stiha (1917-1919) i tzv. „kanonsko“ razdoblje, fazu u kojoj nastaje zbirka *Preobraženja*. U prvome razdoblju svojega stvaralaštva Šimić piše vezanim stihom te je kao i mnogi pjesnici toga doba pod Matoševim utjecajem. U drugome razdoblju on se vezanoga stiha, impresionističkog izraza i pejzažne lirike koju prati stroga „matoševska“ forma ostavlja te piše pod utjecajem njemačkog ekspresionističkog pjesništva i časopisa *Der Sturm*. Svoju punu zrelost ostvaruje zbirkom *Preobraženja* iz 1920. godine.

U *Preobraženjima* Šimić uvodi nov grafički aranžman, na tragu aranžmana Arna Holza i njegove zbirke *Phantasmus*. Njima je obojici bilo važno pojedinačne retke organizirati prema ukupnoj cjelini pjesme, ističući ključne riječi (primjerice, na kraju retka), ali i odvajajući jednu riječ, naglasnu cjelinu ili sintagmu u zasebnome retku ili strofoidu. Na taj način samostalna riječ

---

<sup>38</sup> Iako, valja napomenuti, po kronološkom je redu prvi zapažen, i u tekstu Julija Benešića hvaljen, slobodni stih Miroslava Krležje. Pogledati *Spirale Krležina ra(t)noga stiha* u: Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 197-214.

<sup>39</sup> Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje: Šimić, Antun Branko, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=59548>

dobiva važnost čitavoga retka, a izdvajanjem se postiže naročita ekspresivna vrijednost te se ostvaruje specifičan semantički učinak. Takva organizacija podrazumijeva retke nejednake duljine pa im razmještaj otvara prostor brojnim semantičkim međuodnosima. Primjerice, ako nakon dugoga retka od 20 slogova u sljedećemu retku istaknemo tek jednu riječ, ona će na sebe preuzeti snažnu izražajnu funkciju, bit će odabranom, izdvojenom, isticat će se među mnogima supostavljenima i nalaziti se u novom i specifičnom odnosu prema svemu što joj prethodi i slijedi. Takav razmještaj riječi u pjesmi, njihova pozicija, smatraju i njemački i hrvatski pjesnik, povezan je sa samom ekspresivnom funkcijom i značenjem riječi, to jest pjesnik želi oblikovati ritam koji bi proizlazio iz sadržaja. Sličan će grafički aranžman i važnost isticanja ključnih riječi na razini retka nastaviti i mnogi poslije Šimića, a takav ćemo postupak moći vidjeti i u pjesništvu Josipa Pupačića.

Šimić u *Preobraženjima* piše u kratkoj formi slobodnoga stiha. Pjesme karakterizira jasnoća izraza, konciznost pri odabiru riječi, probrano korištenje pjesničkih sredstava na svim razinama izraza, selektivan i ekskluzivan odnos prema tradiciji. Pripadnost njegova stiha slobodnome zamjećujemo već po načinu na koji su pjesme grafički uređene, a onda i po izostanku obilježja tipičnih za vezani stih, kao što su rima, cezura, silabizam. No, premda je Šimić prepoznatljiv prvenstveno po svojem slobodnu stihu, u pjesmama njegove kanonske faze naći ćemo i obilježja koja ga povezuju sa sustavom vezanoga stiha i (hrvatskom) pjesničkom tradicijom uopće. Najprije valja istaknuti kako je u njegovu slobodnu stihu metar prisutan na metametričkoj razini. O tome je pisao Petrović<sup>40</sup>, a neki drugi istraživači i tipološki su pobrojali količinu takvih stihova na razini cijele zbirke<sup>41</sup>. Iako u *Preobraženjima* na metametričkoj razini nalazimo usmenih deseteraca (4+6), dvanaesteraca (6+6) i drugih pojedinačno ostvarenih metara, oni niti u jednom trenutku ne prelaze na metričku razinu forme. Već će i samo takva, metametrička prisutnost elemenata vezanoga stiha, biti dovoljna da mu stih definiramo kao tip s duhom metra (u pozadini), ali u ovome će mi tekstu ritam biti bitnije tražiti na metričkoj razini pa ću radije govoriti o binarnom akcenatskom ritmu<sup>42</sup>, prisutnome kroz cijelu zbirku. Takav je tip ritma (s dodatkom silabizma) zapažen već u Matoša<sup>43</sup>, kojemu se Šimić po utjecaj vratio u svojoj

---

<sup>40</sup> Petrović, *Stih A. B. Šimića i pitanje o komparativnoj tipologiji slobodnoga stiha*, u: *Oblik i smisao*, str. 309-312.

<sup>41</sup> Marin Franičević u *Pjesnik krika i preobraženja*, u: *Književne interpretacije*, Zagreb 1964, str. 354-362.

<sup>42</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 176-177.

<sup>43</sup> Kravar, *O stihu Matoševa soneta Jesenje večere*, u: *Stih i kontekst*, str. 102.



kanonskoj fazi<sup>44</sup>.

Promotrimo sada Matoševu pjesmu *Pjesnik*.

–U –U –U    –U –U–U	6+6 <sup>45</sup>	3+3 <sup>46</sup>
On o svemu dvoji. Ali u slobodi		
U –U –U    –U –U –U	5+6	2+3
U koju sumnja, crkva mu je sveta,		
U –U –U    –U –U–U	5+6	2+3
Pa u nju gleda žarom suncokreta,		
–U–U –U    –U –U –U	6+6	3+3
Gusarskom kad brazdom samac brod mu brodi.		
–U –U –U    –U–U –U	6+6	3+3
On je lik u mutnoj, uzburkanoj vodi		
U –U –U    –U–U –U	5+6	2+3
I traži tamjan nevidenog cvijeta		
U –U –U    –U –U –U	5+6	2+3
Što samo u srcu raste i vječno cvjeta:		
–U –U –U    –U –U –U	6+6	3+3
On za tobom, Dušo, lijepa i slijepa, hodi.		
–U –U –U    –U –U –U	6+6	3+3
A kad padne, umre, bogzna gdje i kako,		
–U –U –U    –U –U –U	6+6	3+3
On što nikad nije sebe radi plako		
–U–U –U    –U –UU	6+5	3+2
Ostavit će tražen cvijet u suzama.		
–U –U –U    –U –U –U	6+6	3+3
Uzmi ovo duše, rode, bratskom mukom,		
–U –U –U    –U –U –U	6+6	3+3
Nek ti kao zvijezda pjeva za klobukom		
–U–U –U    –U –UU	6+5	3+2
Žrtvovo kad budeš našim muzama.		

<sup>44</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 186.

<sup>45</sup> Označava broj slogova (i mjesto cezure) u stihovnome retku.

<sup>46</sup> Označava broj udarâ (naglašenih slogova) po stihovnome retku.

*Pjesnik* je pjesma pisana mješavinom dvanaesterca i jedanaesterca, dominantno je binarnoga, trohejskoga ritma, ispjevana akcenatsko-silabičkim stihom. Matošev se stih čitalo i čistoakcenatski, ali Kravar ustvrđuje akcenatsko-silabičko čitanje<sup>47</sup>. U čistoakcenatskom čitanju Matoševa stiha, raspon broja slogova u slabinama mogao bi biti od 1 do 3, što znači da bi se među dvama naglašenima moglo naći od 1 do 3 nenaglašena sloga. Ali Kravar ustvrđuje kako Matoša treba čitati u duhu akcenatsko-silabičkoga metra dvodobne ritmičke mjere (bilo jampske, bilo trohejske), a naglašene i nenaglašene slogove promatrati u omjeru 1:1<sup>48</sup>. Na taj način i četverosložne riječi i naglasne cjeline (ovdje: *u slobodi, crkva mu je, gusarskom kad, uzburkanoj, neviđenog, ostavit će, za klobukom*) čitamo binarno (to jest "dodajemo" im još jedan naglasak, pa su naglašene na prvome i trećemu slogu).

Obilježeniju, dvosložnu slabinu (UU), Kravar u Matoševu stihu pronalazi upotrijebljenu na pomno odabranim mjestima<sup>49</sup>. Daktili (*suzama, muzama*) su pomno umješteni na krajevima tercina, što su ujedno i primjeri Matoševe karakteristične dječje klauzule (odjek koje ćemo uskoro zamijetiti i kod Šimića).

Matošu je bitna dvodobna ritmička mjera (njegova inovacija), a jamb i trohej pritom funkcioniraju kao ravnopravne metričke karakteristike. U ovoj je pojedinačnoj pjesmi, u *Pjesniku*, trohej ipak dominantna, a jamb sekundarna metrička karakteristika. Iako postoje pjesme u kojima Matoš u puno većoj mjeri varira između jampskog i trohejskog ritma, što često rezultira polimetrijom<sup>50</sup>, i u ovoj pjesmi možemo primijetiti kako se pjesnik koristi uzmasima (*u koju sumnja, pa u nju gleda, i traži tamjan, što samo u srcu*), što izaziva kratkotrajni izlazak iz dominantno trohejskog i prelazak u jampski ritam. No jampskog se pjevanja Matoš ovdje drži u tek 4 od 16 stihova, što znači da se pjesma vrlo brzo vraća u dominantno trohejski okvir. Kod Šimića će takav stil postati puno izraženiji, skoro pa i pravilom za *Preobraženja*: svjedočit ćemo čestom "ispadanju" iz dominantno trohejskoga ritma te prelazak, uzmasima, u jampski binarni.

Matoš je prvi pjesnik hrvatske moderne, ali i hrvatskoga pjesništva, koji je (nakon akcenatske reforme iz 70-ih godina 19. stoljeća, koju je u Zagrebu provodio krug okupljen oko Augusta

---

<sup>47</sup> Kravar, *O stihu Matoševa soneta Jesenje večere*, u: *Stih i kontekst*, str. 102-105.

<sup>48</sup> *Isto*, str. 102.

<sup>49</sup> *Isto*, str. 102-104. Kravar to naziva „zakonom čvrsta položaja“.

<sup>50</sup> Kravar, *Matoševa ideja strofe*, u: *Stih i kontekst*, str. 163-174.

Šenoe i časopisa *Vijenac*, poslije koje je hrvatski stih izašao iz višestoljetne silabičke te se otvorio principima akcenatske versifikacije, ponajprije pod utjecajem germanskoga pjesništva<sup>51</sup>) zaključio kako akcenatski sustav u hrvatskome jeziku jednako dobro funkcionira bilo da počinje parnim ili neparnim slogovima, tj. jampski ili trohejski<sup>52</sup>. Uzimajući u obzir takve izmjene ritma, poigravanje klauzulom i rimom te već spomenutu polimetriju (koja iz svih tih međuigra često i proizlazi), Matošev bismo stih u tome pogledu mogli proglasiti fleksibilnim.

Promotrimo sada Šimićevu pjesmu *Povratak*, iz zbirke *Preobraženja*:

–U –UU  
 Ti i ne slutiš  
 U –U–U –U X–U  
 moj povratak i moju blizinu

U –U –U –U –U –U –U  
 U noći kada šumi u tvom uhu mjesečina

–  
 znaj:

– U–U –U–U –U –U –U  
 ne koraca mjesečina oko tvoje kuće  
 U –U –U –U–U –U –U  
 Ja lutam plavim stazama u tvom vrtu

– U–U–U –U X –U –U –U  
 Kad koracajući cestom kroz mrtvo svjetlo podne

–U  
 staneš

–U–U –U –U –U  
 preplašena krikom čudne tice

–  
 znaj:

U –U –U –U –U –UU  
 to krik je moga srca s blizih obala

<sup>51</sup> Kravar, *O stihu Matoševa soneta Jesenje večere*, u: *Stih i kontekst*, str. 101.

<sup>52</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 182-183. Matoševi versifikacijski postupci prikazani su u radovima Zorana Kravara, *O stihu Matoševa soneta Jesenje večere i Matoševa ideja strofe*, u: *Stih i kontekst*, str. 97-126 i 163-174. Kravar je ustanovio veliku prednost binarnoga ritma (oko 98%), od čega je 67% trohejski, a 31% jampski.

U –U –U –U –U –U –U –U  
 I kad kroz suton vidiš crnu sjenku što se miče  
 –U –U –U –U –U  
 s onu stranu mrke mirne vode  
 –  
 znaj:  
 – U–U –U–U –U  
 ja koracam uspravan i svečan  
 –U –U –U  
 kao pored tebe

Šimićeva pjesma pisana je slobodnim stihom. U njoj nema za vezani stih tipične podjele u strofe (u Matoševom slučaju bilo je riječ o dva katrena i dva terceta, to jest o sonetnoj formi), već govorimo o strofoidima ili kvazi-strofama, skupu redaka koji se grafički odjeljuje u tekstu pjesme i čini jednu manje ili više zasebnu semantičku cjelinu. *Povratak* nema ni rime, niti stalne interpunkcije. Postupak pisanja bez interpunkcije prisutan je u cijeloj zbirci, a pjesnik na taj način ostvaruje naročite učinke. Naime, nakon brojnih redaka bez interpunkcije, jednom kada se ona u pjesmi javi (ovdje je to dvotočka, u sva tri slučaja nakon riječi *znaj*), njena se izražajna funkcija pojačava, kao i važnost onoga što nakon nje slijedi, a taj se postupak ovdje još dodatno intenzificira višestrukim ponavljanjem iste riječi. Unatoč izostanku stalne interpunkcije, Šimić u zbirci poštuje vlastiti obrazac. Svaki novi strofoid počinje velikim slovom, koje označava početak „rečenice“ tj. nove semantičke cjeline (izuzev rijetkih slučajeva kada je riječ o postupku prijenosa iz jednoga strofoida u drugi, čega u ovoj pjesmi nema), što znači da veliko slovo preuzima i ulogu interpunkcijskih znakova (naznaka kraja, tj. početka nove rečenice). Unutar jednoga strofoida riječ počinje velikim slovom jedino ako označava početak nove rečenice ili misli unutar strofoida (ovdje samo jedanput: *Ja lutam plavim stazama u tvomej vrtu*).

Također, u Šimićevoj pjesmi nema govora o cezuri ili opće pravilnosti u broju naglašanih slogova po stihovnome retku. Za razliku od Matoša, kojemu u *Pjesniku* broj iktusa pravilno varira između 5 i 6 po stihovnome retku, u *Povratku* broj udara po stihu varira od 1 do 7, ostvarujući se bez nekog općeg pravila. Ipak, imajući u vidu sadržaj teksta *Tehnika pjesme*, možemo razmotriti je li taj broj udara (a onda i duljine retka) proizvoljan, ili se ritam pjesme (uvjetovan i mjestom i brojem udara, količinom slabina između svakoga udara) ipak prilagođava

onome što svaki redak sadržajno hoće iznijeti. Tu ćemo motivaciju prikazati rasporedom udara 7/1/7 na početku drugoga strofoida:

*U noći kada šumi u tvom uhu mjesečina*

*znaj:*

*ne koraca mjesečina oko tvoje kuće*

ili 7/2/6 na početku trećega:

*Kad koracajući cestom kroz mrtvo svijetlo podne*

*staneš*

*preplašena krikom čudne tice*

pri čemu dvije istaknute riječi u funkciji samostalnoga retka (*znaj, staneš*) dobivaju na ekspresivnoj vrijednosti. Taj ćemo postupak, izdavanje riječi ili dijela sintagme u zaseban redak, moći primijetiti i u Pupačića.

Unatoč bjelodanoj činjenici da je Šimićev stih iz razdoblja *Preobraženja* slobodni stih, pjesnik je u njega unio patinu tradicije, postupak iz metričke versifikacije, vezanoga stiha, a za to se ponovno okrenuo Matošu. Iz Matoševa sustava preuzeo je akcenatski sustav binarne mjere. Ostale karakteristike kao što su rima, broj slogova, cezura ili strofika za njegovu mu poetiku nisu bile važne. Dok je kod Matoša riječ o akcenatsko-silabičkom stihu binarnoga ritma, kod Šimića je to slobodni stih koji slijedi binarni akcenatski ritam. Šimić je element Matoševa versifikacije ugradio u svoj stih, prevrednovao ga u sustavu slobodnoga stiha<sup>53</sup>. Tako je i kod Šimića prisutna jaka tendencija da svi slogovi budu parni ili neparni, naglašeni ili nenaglašeni, jamski ili trohejski (sustav je binaran, nastupa jedan naglašeni slog, pa slabina, zatim opet naglašeni slog, pa slabina, ili obratno, ako je riječ o jambu). Binarni ritmički impuls neprestano odjekuje u pozadini pjesme, a na toj se čvrstoj ritmičkoj osnovi onda grade i ostali elementi sustava. Ostalim metričkim parametrima koji bi odgovarali vezanome stihu (broj slogova, iktusâ, mjesto cezure itd) ne možemo definirati sustavnu pravilnost (nema pravilnosti u mjestu naglasaka, ni u

---

<sup>53</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 186.

broju taktova u retku itd). Kod Pupačića ćemo te pravilnosti (u mjestu naglaska, broju taktova u retku) pronalaziti u većoj mjeri. U stihu nije prisutan ni stalan raspored sintaktičkih granica. Matoševa ključna kategorija, silabizam, u Šimića se također gubi. Na taj se način jedan kraj drugoga mogu nalaziti reci različitih dužina (primjerice redak od 20 i 2 sloga)

U Šimićevu stihu važnim sredstvom postaje još jedan element koji u Matoševu strogo me vezanome nema funkciju, a to je praznina (bjelina) u grafičkoj organizaciji retka. Dok u Matoševu vezanu stihu jedan segment u pjesmi završava onda kada završi ritmička cjelina, a to je najčešća strofa (npr. jedan katren kao jedna tematska cjelina), u Šimićevu slobodnome nema strofe u klasičnom smislu riječi (već govorimo o strofoidima), pa cjelina završava tamo gdje završava semantička zaokruženost. Tu ćemo tendenciju primijetiti i u Pupačićevu pjesništvu.

U *Preobraženjima* su osim provodnog akcenatskog princip organizacije važni i eufonijski elementi<sup>54</sup>, a zbog grafičke organizacije (između ostaloga, supostavljanja redaka različite dužine) i kratkoće stiha, također i korištenje prostora pjesme. Uopće, što je pjesma kraća, to su njezini pojedini elementi i njihovi međuođnosi jače osvjetljeni čitateljskim okom, a zvukovne su veze intezivnije. Zato se kod njega ističu eufonijske kvalitete (natprosječna akumulacija istoga vokala ili konsonanta, igre konsonanata i vokala itd). Njegov stih funkcionira kao akcenatski slobodni stih s istaknutim eufonijskim vezama.

Zbog baritonične prirode hrvatskoga jezika, ritmička osnova Šimićeve stiha je trohejska, ali redovitim uzmasima dolazi do izmjenjivanja trohejskih i jampskih redaka (od 16 stihovnih redaka u 6 ih se javlja jampski ritam). Zbog binarne inercije u Šimićevu stihu vrijedi isto pravilo kao i u Matoševu, gdje se prenaplašuju mjesta i riječi koje se inače ne bi naplašavale, pa tako u sljedećim primjerima redovito imamo po dva naglaska: *povratak i, mjesečina, stazama u, koracajući, preplašena, uspravan i*. U obojice stoga valja računati na efekt prevarenog očekivanja<sup>55</sup>. Kao što je u Matoševu akcenatsko-silabičkom stihu dvodobne mjere takav izostanak očekivanog naglaska neizbježna i uobičajena pojava (koja nastaje čim pjesnik u pjesmi upotrijebi riječ dužu od dvosložne), u Šimićevu stihu binarnoga ritma četverosložnice (kojima je

---

<sup>54</sup> Isto, str. 192-195.

<sup>55</sup> Kravar, *O stihu Matoševa soneta Jesenje večje*, u: *Stih i kontekst*, str. 123.

Šimićev stih i u sredini retka razmjerno bogat) po istom principu čitamo kao dvonaglasnice (naglašene na prvome i trećemu slogu). Ta mjesta u stihu s nerealiziranim jakim vremenima njihov metrički okvir (u obojice dominantno binarni ritam) čuva od ritmičkoga raspadanja (to jest i mjesta koja inače ne bi bila naglašena pri čitanju postaju naglašenima). Kod Šimića je i atoniranje (podnaglašenost) čest postupak: riječ koja inače u proznom tekstu ima naglasak (npr. naglašena jednosložnica) ovdje ga ne mora imati tj. ne naglašava se (*môj pòvratak i mòju blizìnu* kao U –U–U –U X<sup>56</sup>–U ).

Šimićev stih dominantno je binaran, tvori se nizanjem dvosložnica, a višesložne akcenatske cjeline imaju pretenziju javljati se bliže kraju retka<sup>57</sup>. Dok mu početak i sredinu ispunjava binarna izmjena naglašenih i nenaglašenih slogova, trosložne bi se klauzule na kraju retka mogle tumačiti kao odgovor ili zamjena za Matoševu dječju klauzulu. I Matoš se u svojoj versifikaciji voli igrati krajem retka pa u odnosu na dječju klauzulu koja se javlja u zadnjim stihovima tercetâ *Pjesnika*, u *Povratku* imamo trosložnu (daktilsku) akcenatsku cjelinu (*ne slutiš, obala*). Takav postupak zamjećujemo i u ostatku zbirke, a na kraju stiha se rjeđe javljaju i četvero- i peterosložnice.

Usporedbom prozodije pjesama Matoša i Šimića, zamjećujemo da ritam može postojati i u slobodnome stihu, to je da elementi koji su prethodno funkcionirali kao dio vezanoga stiha (binarni ritam, trosložne klauzule) vrlo uspješno mogu biti uključeni u stih koji u svojoj definiciji ne podliježe niti jednome metričkome pravilu. Taj je Šimićev postupak posuđivanja proizvoljan i iznimno uspješan. Zbirku *Preobraženja* krase stroga selekcija u izboru riječi, pomnija u grafičkome aranžmanu, minimalizam u postupku, preciznost u ostvarivanju željenoga. Prostor se pjesničkoga djela koristi na veoma promišljen način, a semantička se međupovezanost i odnos među riječima intenzificira,

Pri usporedbi Matoševe i Šimićeve poezije vidimo kako ritam može postojati i u slobodnome stihu, to jest kako elementi vezanoga stiha i tradicije vrlo uspješno funkcioniraju uključeni u stih koji u svojoj definiciji ne podliježe metričkome pravilu. Taj je Šimićev postupak intencionalan i

---

<sup>56</sup> Označava pauzu.

<sup>57</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 178.

estetički djelotvoran. Zbirku *Preobraženja* krase stroga selekcija u izboru riječi, inovativnost u grafičkome aranžmanu, minimalizam i preciznost u postupku. Prostor se pjesničkoga djela koristi na veoma promišljen način, a unatoč mnogim novim interpretacijama koje semantički i odnosi među riječima mogu potaknuti, pjesnik svoju osnovnu motivaciju učinkovito prenosi, a pomnim odabirom riječi postiže i naročite estetske (i eufonijske) efekte. Na primjeru Šimićeve pjesništva<sup>58</sup> vidimo što znači pisati dobrim slobodnim stihom, primjer vrsnoga uklapanja duha tradicije (u ovome slučaju binarna akcenatska ritma i trosložne klauzule) u kratki oblik slobodnoga stiha. Na primjeru pjesništva Josipa Pupačića promotrit ćemo kako se utjecaj prethodnikâ još može prenijeti.

## 6. SLOBODNI STIH JOSIPA PUPAČIĆA

Od 6 pjesničkih zbirki Josipa Pupačića, za ovaj su tekst analizirane prve dvije, *Kiše pjevaju na jablanima* i *Mladići*, obje objavljene 1955. godine. Objе su kratke, prva broji 21, a druga 23 pjesme. Iako pjesnik piše pretežito slobodnim stihom, u zbirci se nalazi i nekolicina njih pisana vezanim (u prvoj zbirci 7, u drugoj 2), a u nekoliko je pjesama uopće teško odrediti pripadaju li vezanome ili slobodnome stihu.

Ono što Pupačićev slobodni i vezani stih ponajviše povezuje jest provodni akcenatski ritam. Akcenatski je ritam dominantna odrednica i slobodnoga stiha Antuna Branka Šimića, a Pupačić ga nasljeđuje od cijele tradicije hrvatskoga stiha koja piše akcenatskom versifikacijom, pri čemu su istaknuto mjesto imali hrvatski modernistički pjesnici s kraja 19. i početka 20. stoljeća. U Pupačića stoga ima njihova i Šimićeve pečata. Ali, dok je Šimićev (i Matošev) ritam prevladavajuće binaran, Pupačić pjeva dominantno ternarnim ritmom (uz mogućnost pojavljivanja jednosložnih i trosložnih slabina). Pupačićev je akcenatski stih po pitanju pravilnosti broja i mjesta udara u stihovnome retku znatno pravilniji od Šimićeve iz razdoblja *Preobraženja*. To i ne treba čuditi, pošto Pupačić istovremeno piše i slobodnim i vezanim stihom pa je posuđivanje na relaciji vezani / SS očekivano. Šimićev se binarni ritam po pitanju broja udara ravna pjesnikovom poetskom potkom, prema kojoj ritam treba biti podređen sadržaju (tj.

---

<sup>58</sup> Šimić je ovdje bitan kao utjecaj i putokaz za ono što želim prikazati (utjecaj vezanoga stiha na slobodni stih), a pošto se o njegovu stihu već obilato pisalo zadržao sam se na analizi jedne pjesme iz njegova opusa, za razliku od Pupačića, čije ću pjesništvo detaljnije obraditi.



onome što se njime hoće izraziti), pa primjećujemo supostavljene retke osjetno različitih dužina. Takvi su reci (iako manje razlike u dužini) prisutni i kod Pupačića (čemu ćemo, naravno, pridati Šimićev utjecaj, a u njegovu je stihu ponekad prisutna i cezura, o kojoj kod Šimića nema govora. Šimićevu akcenatskome binarnome, dominantno trohejskome ritmu, Pupačić je suprotstavljen dominantno daktilskim ternarnim.

Pupačićev ternarni akcenatski ritam najbolje se ogleda u 14. pjesmi zbirke *Kiše pjevaju na jablanima*, naslovljenoj *Proljeće*.

–UU –U –U  
 Došlo je k meni kradom  
 –UU –UU –U  
 s granom u plašljivom oku.  
 U –UU –UU –U  
 Na dlanu je nosilo nebo,  
 U –UU –UU –  
 u vjetru je kupalo vrat.  
 –UU –U  
 I ja sam, rumen  
 –UU  
 ko oblak  
 U –UU –UU –U  
 obujmio nebo i vjetar.  
 U –UU –UU –U  
 Ko kiše su pjevale ruke,  
 U –UU –UUU –  
 Ko rijeka je proticao dan...  
 U–UUU –UU  
 Poljubio sam proljeće.

Ternarni se ritam provlači kroz cijelu pjesmu, a ponekad ga prate (dozvoljeni<sup>59</sup>) troheji. Kao i u Šimićevim *Preobraženjima*, često se, bez nekoga pravoga reda, javljaju i uzmasi, pa stih može otpočeti i parno (prisutno u 5 od 10 stihova pjesme). U pretpostljednjem, a naročito u posljednjemu stihu pjesme, možemo primijetiti postupak kojim se Pupačić relativno često služi, pri kojemu pjesma u posljednjim stihovima (strofoida ili strofe) namjerno "iskače" iz dotad

<sup>59</sup> Ternarno čitanje može uključivati i elemente binarnosti (a ponekad čak i trosložnu slabinu), dok obrnuti postupak u načelu ne funkcionira. Pogledati kod: Kravar, *Nepravilni stih Franje Cirakija i srodne pojave u europskom pjesništvu 18. i 19. stoljeća*, u: *Tema „stih“*, str. 242-246.

provodnoga ritma ili metričkog okvira. Tako u pretposljednem i posljednjem stihovnome retku nalazimo trostruku slabinu (*proticao* umjesto npr. *protico* te *poljubio sam*). U pjesmi se javlja i za hrvatsko pjesništvo netipičan završetak stiha naglašenim slogom (*vrat, dan*), postupak koji ćemo zamijetiti i u pjesmama što slijede.

Promotrimo sada 12. pjesmu zbirke, *Kiše pjevaju na jablanima*, naslovljenu \*\*\* (*Danas su odnijeli*).

–UU –UU –U | –UU –UU –U  
 Danas su odnijeli ljudi djevojku iz moga sela  
 U –UU –U | U –U –UU –  
 na plavi rub šume, u mali zeleni gaj.  
 U –UUU –U  
 I jecala su zvona,  
 U –UUU –U  
 i plakale su žene.  
 –UU –UU –U  
 (Čudan je odlazak crni  
 U –U –UU –  
 u sveti nebeski raj!)

–U –UU –U  
 Svi su putovi tihi  
 U –UU U–U  
 i nebo se rumeni,  
 U –UU –UU –U  
 a ona je voljela cvijeće  
 U –U –UU –  
 i lijepi zeleni vrt.

–UU –UU –U | –UU –UU –U  
 Tiho su odnijeli danas djevojku iz moga sela  
 U –U –UU –  
 u sveti nebeski raj.

Motreći grafički izgled pjesme, primjećujemo nešto slično strofi, nejednakih dužina, strofoide. Krenuvši s čitanjem, ponovno prepoznamo dominantni daktilski akcenatski ritam ternarne mjere (ovoga puta manje pravilan, ali očuvan i u otvaranju i pri zatvaranju pjesme). Također, primjećujemo i akcenatsku sumjerljivost po broju naglasaka u recima (izmjenjuju se cjeline s 2

ili 3 naglaska po stihu ili polustihu). Pjesma je pisana slobodnim stihom (na to nas opet upućuje njezin grafički izgled, tj. izostanak strofike, te nepostojanje rime), a već od prvoga retka primjećujemo i njena metametrička obilježja. Naime, pjesmu otvara heksametar, pravilnoga, klasičnoga tipa, s dijerezom nakon trećeg akcenta, s 3 naglasne cjeline u svakome polustihu. Heksametar, tradicionalni pjesnički oblik koji potječe još iz antičkog grčkog pjesništva, uvodi nas u pjesmu, pritom predstavljajući kolektiv, skupinu ljudi koji mrtvu djevojku iznose iz sela. Drugi stihovni redak pjesnik nastavlja u trinaestercu, a taj i većinu narednih redaka kroji parnim početkom. Tim postupkom, koji podrazumijeva u najvećoj mjeri slobodnu izmjenu neparnih i parnih početaka, Pupačić se ponovno približava Šimiću, ali i Matošu, u čijim se pjesmama neparni i parni počeci (trohejski i jampski ritam) također izmjenjuju, s tom razlikom da u ovoj Pupačićevoj pjesmi (za razliku od stihova Matoša i Šimića) dominiraju parni počeci (8 parnih spram 4 neparna). Naznaku da je hrvatskome pjesniku generacije krugovaša bitan odnos tradicije i modernosti otkrivamo i u recima što slijede. Naime, Pupačić u više navrata „lomi“ heksametar, započinjući ga (*Čudan je odlazak crni i a ona je voljela cvijeće*) te ga već u sljedećemu retku napuštajući (*u sveti nebeski raj i i lijepi zeleni vrt*). U posljednjemu strofoidu pjesme svjedočimo postupku karakterističnom za Pupačića, a koji je pjesnik već zasigurno mogao vidjeti u Šimića (kod kojega se on često javlja): ponavljanje riječi, fraza ili redaka iz prethodnih stihovnih redaka, najčešće s početka pjesme. Tako ovdje imamo ritmički u potpunosti sukladno ponavljanje početnoga heksametra iz prvoga retka pjesme, s tek jednom izmijenjenom riječju (*danas – tiho*), heksametra koji otvara, ali i zatvara pjesmu, ponovno predstavljajući dolazak kolektiva. I ovdje je nanovo prisutna pjesnikova težnja za spajanjem novine i tradicije: nakon što predzadnji redak pjesme kroji heksametrom, u zadnjemu retku pjesmu završava ponavljajući posljednji redak prvoga strofoida (*u sveti nebeski raj*), stihovni redak kojim je prethodno naznačio napuštanje heksametra (*Čudan je odlazak crni/ u sveti nebeski raj*). Prisutan je i trag rime (*gaj – raj*), što iznova upućuje na odnos slobodnoga i vezanoga stiha, modernosti i tradicije. Krajevi strofoida opet su obilježeni, to jest reci završavaju čistim akcentom bez slabine (*raj, vrt, raj*), što je za hrvatski jezik i poeziju rjeđi postupak završetka stiha (zbog tendencije kretanja naglaska prema početku riječi, te naglašenosti posljednjega sloga tek u jednosložnim riječima, posljednji slogovi stihovnoga retka u hrvatskome jeziku obično završavaju nenaglašenom, a ne naglašenom riječi). Tim se postupkom Pupačić poslužio i u pjesmi *Proljeće*, a u ovim dvjema zbirkama još nekoliko puta.

Unatoč tome što ćemo u pjesmi zapaziti mnoštvo karakteristika koje pripadaju tradiciji vezanoga stiha (dominantno ternarni ritam, akcenatski stih blizak čak i čistoakcenatskom stihu, heksametar, cezuru, a na jednom mjestu i, iako razmještenu, rimu), pjesma pripada slobodnome, a ne vezanome stihu, a tomu razlog ponajprije leži u njezinu grafičkome aranžmanu (nedostatak strofike, reci nejednake duljine) i izostanku rime. Ipak, Pupačić se vrlo vješto poslužio i slobodnim i elementima vezanoga stiha, a obje forme svojom pojavom uključuju i metametričke konotacije. Kao što već pobrojani postupci iz tradicije vezanoga stiha podrazumijevaju prisutnost tradicije koja Pupačiću i slobodnome stihu prethodi, metametrička funkcija Pupačićeva slobodnoga stiha upućuje na novinu, slobodu, odmak od tradicije, otvorenost modernim svjetskim trendovima itd. Pritom je Pupačiću inspirativan mogao biti i stih Miroslava Krleže koji je, naročito u svojoj ranoj fazi<sup>60</sup>, u svoj slobodni stih uključivao brojne elemente vezanoga stiha, pjesme također pjevajući dominantno ternarnim ritmom.

Ponavljanje riječi, redaka, dijelova retka, ili pak parafraziranje retka, za Pupačića su tipični postupci, prisutni u mnogim njegovim pjesmama. Postupak ponavljanja veoma je izražen u četvrtoj pjesmi zbirke *Kiše pjevaju na jablanima*, naslovljenoj \*\*\* (*Blag je tvoj osmijeh*), u kojoj se od 20 redaka pjesme čak 12 ponavlja.

–UU –U  
 Blag je tvoj osmijeh,  
 –U –U  
 blago suncu  
 U –UU  
 i vjetrima.  
 –UU –U –UU  
 Nevino nebo umire.  
 –U U –U  
 Jao, o jao,  
 –UU  
 mladosti.  
 –UU –UU –U  
 Nisam te vidio голу.

<sup>60</sup> Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 197-214.

U –UU  
 Ni žalosnu.  
 –UU –U  
 Tko će me tješit,  
 U–U  
 živote?  
 –UU –UU –U  
 Nisam te vidio голу.  
 –UU  
 Stidim se.  
 –UU –  
 Tvoj stas je ples.  
 –UU  
 Od leda  
 –UU  
 moj dan je.  
 –U U –U  
 Jao, o jao,  
 –UU  
 mladosti.  
 –UU –U  
 Blag je tvoj osmijeh,  
 –U –U  
 blago suncu  
 U –UU  
 i vjetrima.

U ovoj se pjesmi prva tri retka u potpunosti ponavljaju u završna tri stiha pjesme. Do ponavljanja dolazi kod još 2 druga dijela (*Jao, o jao, mladosti; Nisam te vidio голу*). Zamijetit ćemo i važnost interpunkcije: iako pjesma nije podijeljena u strofe, zaokružene semantičke cjeline razdijeljene su točkom. Svaka nova "rečenica" završava točkom, čime se iznesena misao, slika, semantička cjelina završava. Taj ćemo postupak vidjeti i u nekolicini drugih pjesama, a u nekima će on biti dominantno obilježje.

Počeci stihova ponovno mogu biti parni ili neparni, bez nekog posebnog reda, ali ovdje ipak najčešće započinju naglaskom na neparnome slogu (u 17 od 20 stihova, nasuprot parnome početku u njih 3). Takve smo početke imali i kod Šimića, a još je jedan bitan postupak prisutan u obojice pjesnika: isticanje riječi ili manje skupine riječi u novome retku (*mladosti, živote*), čime

se ponovno ostvaruje naročit semantički učinak, ovdje manje izražen upravo zbog grafičke organizacije ostatka pjesme, dominacije kratkoga retka (8 slogova broji najduži, 3 sloga najkraći redak). Ipak, ponavljanjem se istaknute riječi dva puta u dva zasebna retka (*mladosti*) povećava njezina važnost i ističe uloga. Slično je bilo i s riječi *znaj* u Šimićevoj pjesmi *Povratak*, ali njena je ekspresivna vrijednost većega stupnja stoga što su reci koji je okružuju znatno duži (tj. stih od 1 sloga okružuju stihovi od 15 i 14 slogova). I u ovoj pjesmi, ponovno u manjoj mjeri, prevladava daktilski ternarni akcenatski ritam, no naglasne pravilnost po pitanju broja naglasaka u retku nema (njihov broj, više-manje proizvoljno, varira od 1 do 3).

Iako je Pupačić pjesnik koji piše pretežito slobodnim stihom, u ove dvije zbirke nalazi se i nemali broj pjesama pisanih vezanim (najmanje 9 od ukupno 44 pjesme), ali i neke pjesme za koje bi se moglo reći da se nalaze na granici vezanoga i slobodnoga stiha. Primjere takvih pjesama imamo u trinaestoj pjesmi zbirke *Kiše pjevaju na jablanima*, pjesmi *Nebo*, te u četvrtoj pjesmi zbirke *Mladići*, *Pjesma moje sestre*. Te su dvije pjesme po obliku jedna drugoj nalik. Obje se sastoje od pet katrena, pisane su akcenatskim stihom dominantno ternarna ritma, a po broju slogova također se drže formalnoga okvira, naročito *Pjesma moje sestre*, u kojoj se izmjenjuju sedmerci i osmerci, dok se u pjesmi *Nebo* silabički okvir također kreće između 7 i 8 slogova (uz samo jedan deveterac).

#### *Nebo*

–UU –U –U  
 Jutros je prošlo nebo  
 –UU –U –U  
 rijekom u košulji bijeloj,  
 U –UU –UU –U  
 sa cvijećem u kuštravoj kosi,  
 U –UU –UU –  
 u rukama s grudama sna.

–UU –UU –U  
 Za njim se valjala jeka  
 –UU –UU –U  
 gola, na valjcima pjena,  
 –UU –UU –U  
 a glatkim obrazom voda  
 –UU –UU –

#### *Pjesma moje sestre*

–UU –UU –U  
 Šeću se oblaci bijeli  
 –UU –U –U  
 Bunarom moga oca,  
 –UU –UU –U  
 a ja mu sjedim na rubu  
 –UU – U–U  
 i gledam – u visine.

–UU –U –U  
 Vesela sestra moja  
 –UU –U–U  
 pjeva u vinogradu.  
 –UU –U –U  
 Dođi da vidiš, sele,  
 –U –UU –U

jedar je skakuto smijeh.

– U–UU –U  
Hej, dobrojutro nebo!  
–U –UU –U  
Zdravo, mladiću, zdravo!  
–UU –UU –U  
Zvek vražje bunovnih zvona  
–UU U–U –  
škropi mu nevidljiv trag.

U –U–U –U  
A prozirne mu noge  
–UU –UU –U  
ko štake krvavog sunca  
–UU –UU –U  
tobož u nježnosti svojoj  
U –UUU –  
ne dotiču se tla...

–UU –UU –U  
Nestalo bosog je neba  
–UU –UU –U  
i s njime nevjeste moje,  
–UU –UU –U  
a ja sam uzalud s drumu  
U–UU –UU –  
dozivao u pomoć svijet.

kako oblaci plove.

–UU –UU –U  
(Pjesma je njezina lijepa,  
–U U–U –U  
od nje treperi duša,  
–UU –UU –U  
i ja bih htio da ona  
–UU –UU –U  
kraj mene virove stvara.)

–UU –U –U  
A sestra mi se smije:  
–UU –UU –U  
To nisu oblaci bijeli,  
–U –UU –U  
nego uklete duše  
–U –UU –U  
što se nekamo sele.

U –UU –UU  
I nastavi da pjeva.  
–UU –UU –U  
Slušam je. Slušam i mislim:  
–U –UU –U  
Jadne uklete duše,  
U –U –U –U  
O, da vam ju je čuti!

Obje su pjesme ispjevane čistoakcenatski, s uglavnom tri naglasne cjeline prisutne u svakome retku, te bismo ih prije svrstali u vezani no u slobodni stih, bez obzira na izostanak rime (s te dvije pjesme, broj pjesama pisanih vezanim stihom u prve dvije zbirke došao bi do broja 11, što čini točno 25% pjesama).

Dok kod Šimića bilježimo binarni ritam koji se prema kraju stiha ima mogućnost otvoriti slabinama većima od jednostrukih (tako imamo dvosložne, a ponekad slabine i veće od dva sloga), u Pupačićevu stihu ponovno dominira ternarna mjera, koja se prema kraju stiha češće otvara jednostrukim slabinama (–UU –UU –U). Ta je tendencija u *Pjesmi moje sestre* još izraženija, pa tako cijeli posljednji redak zadnje strofe, po prvi puta u pjesmi, u potpunosti prelazi u binarni ritam (zbog uzmaha ujedno i jamski). U pjesmi *Nebo* ponovno je prisutan (za hrvatski, baritonski jezik, rjeđi) postupak u kojemu posljednji slog svake strofe završava

naglašeno (*sna, smijeh, trag, tla, svijet*)<sup>61</sup>. Pošto se u pjesmi *Nebo* u završnim stihovima dvaju strofa (druge i treće od kraja) javljaju i trosložne klauzule (ponekad vjerojatno i stoga što je zadnji slog naglašena riječ), a ritam u završnome retku *Pjesme moje sestre* odjednom postaje binaran, zaključujemo da je i Pupačić pjesnik koji se voli igrati završecima (stiha, strofe, pjesme), što nas opet upućuje na intertekstualnu povezanost na ravni Matoš – Šimić – Pupačić.

Preostalo nam je još promotriti posljednju skupinu Pupačićevih pjesama. Za njegovo je pjesništvo, kao i za Šimićevo, bitan grafički aranžman. Kao i Šimić, i on često jednu riječ ili skupinu riječi ističe u zasebnome retku, čime ostvaruje naročit ekspresivni učinak. Pjesničko je sredstvo ponavljanja riječi ili izraza u Pupačićeve prve dvije zbirke prisutno i više nego u Šimićevim *Preobraženjima*, naročito u zbirci *Mladići*, u kojoj ga nalazimo u 14 od 23 pjesme (redom u pjesmama *Mladići, Zaljubljen u ljubav, Vijesti, Bez naslova, Tišine su me umorile, Nas sedam braće, Mi nismo bogati putnici I. i II, Možemo viknuti u nebo, Dvije lijepe žene, Moji ljudi, moj mir i moja djevojka, Opterećene vizije, More, Tri moja brata, Oporuka*). U toj je zbirci i slobodni stih prisutniji no u zbirci *Kiše pjevaju na jablanima*.

Za razliku od *Preobraženja*, kod Pupačića interpunkcija ne izostaje, ali prisutan je sličan postupak odjeljivanja semantičkih cjelina: dok kod Šimića semantička cjelina započinje novim strofoidom ili velikim slovom, kod Pupačića ona završava točkom, a nova cjelina započinje velikim početnim slovom. Neke njegove pjesme ispjevane slobodnim stihom nisu podijeljene ni u strofoide, već se reci nižu jedan ispod drugoga, pri čemu su semantičke cjeline odijeljene točkom te ih upravo takav međuođnos interpunkcije i semantike definira. U nekim pjesmama u kojima osim strofoida nema ni sredstvâ ponavljanja riječi ili cjelina riječi, takvo se odjeljivanje semantičkih cjelina, uz grafički aranžman i isticanje riječi u zasebne retke, doima kao jedini postupak koji ih definira stihovanim, a ne nestihovanim govorom.

Promotrimo sada sljedeće dvije pjesme. Pjesma *Tišine su me umorile* razdijeljena je u četiri strofoida te uvelike podsjeća na stil kojim je pisao Antun Branko Šimić. Iako je ternarna inercija i ovdje prisutna, akcenatske pravilnosti po mjestu i broju naglasaka u retku nema. Prisutni su i ostali postupci (opet već viđeni kod Šimića) koje smo dosad naveli tipičnima za Pupačića:

---

<sup>61</sup> Iako ni muška klauzula u hrvatskome stihu nije neprisućna, ženska je klauzula svojevrsna norma.



pojedine riječi pjesnik osamostaljuje u zasebnome retku (*glas, svirala, zora*) te ponavljanjima (*dajte mi svirku, dajte mi trublju*) još dodatno naglašava važnost onoga što čitatelju želi prenijeti. Semantička cjelina ovdje je odijeljena i grafički (strofoidima) i interpunkcijom (točkom to jest trotočkom).

*Tišine su me umorile*

U –U–U U–UU  
Tišine su me umorile  
–U –UU  
teškim umorom.

–UU –U  
Dajte mi svirku,  
–UU  
da sviram  
–UU –  
plameni stup  
–U  
glasa.

–UU –UU  
Ni zvona ne zvone,  
–UU  
ni sestra  
–UU  
ne plače...

–UU –U  
dajte mi svirku,  
–UU  
sviralu,  
–UU –U  
dajte mi trublju  
–U  
zore.

U pjesmi *Pustinja* (kao i u pjesmi *Prijatelj*) podjele u strofoide nema, a izostaju i ponavljanja i akcenatska pravilnost. Tako nam ostaju tek interpunkcijski znaci (točka, zarez, povlaka) i veliko slovo kao oznake za prepoznavanje različitih semantičkih cjelina, a grafički aranžman i osamostaljivanje riječi u zasebnome retku (*Rekli su, Ali*) također imaju važnu ulogu. Iako je

ternarni ritam i dalje dominantna, u pjesmi možemo zamijetiti prisutnost binarnoga ritma veću no u drugim Pupačićevim pjesmama, a zamjećujemo i podnaglašenost (*pogledi su, i zato nam, kupaju u, kazali su, iako to, rekli su je, zaključio je*), već viđenu u Matoša i Šimića.

*Pustinja*

–UU U–U  
Sreli smo karavan  
U –UU –U  
i pitali ljude  
–U U–U  
gdje su oaze.  
–U–U –UU –UU –U  
Pogledi su njihovi imali srce  
–U–U –U U–UU –UU  
i zato nam nisu zaobišli istinu.  
–UU  
Rekli su,  
–U –U–U –UU –U  
da se kupaju u mirisu rijeke,  
–UU –U –U –UU  
što pušta svoj vrat preko grebena  
–UU –U  
i bljuje sebe.  
–U–U –UU  
Kazali su istinu,  
–U–UU –UU  
zaključio je suputnik.  
–U  
Ali,  
–U–U –U –U –  
iako to nije bila laž,  
–U–U –UU –U–U  
rekli su je ljudi iz karavane,  
–UU –U  
koja je bila –  
–UU–U  
fatamorgana.

Pupačić nam je pri prikazu prisustva elemenata vezanoga u slobodnome stihu izrazito koristan zato što u njegovu pjesništvu dolazi do snažnoga susreta slobodnoga stiha i tradicionalnih pjesničkih sredstava. Pjesnik u svojem opusu ima pjesama pjevanih u vezanome i slobodnome

stihu, ali i pjesama u kojima postupci tipični za vezani stih ulaze u njegov slobodni. Kao što je Šimić u svojem stihu naslijedio neke kvalitete Matoševa sustava, tako je i Pupačić u svoj SS unio elemente Šimićeve, a inspiraciju je crpio i iz našega akcenatskoga stiha s početka 20. stoljeća. Intertekstualna veza trojice pjesnika ovdje nam je naročito zanimljiva, jer pjesnici su slične postupke upotrebljavali u različitim sustavima. Dok Antun Gustav Matoš piše vezanim stihom i služi se akcenatsko-silabičkom versifikacijom, Antun Branko Šimić i Josip Pupačić pišu kratkom formom slobodnoga stiha uz duh metra prisutan u pozadini oblikovanja njihova stiha.

...

U ovim sam analizama Matoševa, Šimićeve i Pupačićeve pjesništva želio pokazati na koje načine vezani stih može utjecati na slobodni, a teorijskom pozadinom kojom sam te analize popratio nadao sam se uputiti čitatelja na specifičnosti takvoga postupka, kao i na vrijednost pjesničke tradicije koja prethodi onome koji pjeva u suvremenosti. Unatoč tome što će mnogi današnji pjesnik svoje pjesme pjevati minimalističkim slobodnim stihom, pritom počesto svjesno ili nesvjesno ne obraćajući pažnju na sve ono pjesništvo koje je tome obliku prethodilo, upravo prikazane analize još su nam jednom pokazale kako se ni slobodni stih, a kamoli cjelokupno pjesništvo, ne zadovoljavaju prakticiranjem isključivo jednog pjesničkog oblika ili stila, dok će se eventualna potpunost pjesničkoga stvaralaštva moći razumjeti tek kad se književna tradicija i ono prethodeće u što većoj punini zahvate. Za to nam je prvi dokaz Antun Branko Šimić, koji je vrsne ostvaraje slobodnoga stiha u hrvatskome jeziku ispjevao nakon što je prethodno pjevao vezanim stihom, elemente kojega je onda ugrađivao u strukturu svoga slobodnoga. Josip Pupačić u svoj je slobodni stih elemente vezanoga ugradio u još većoj mjeri, ponovno nam dokazujući da oblici mogu supostojati. Namjesto isključivog pjevanja slobodnim stihom, koji se i dan danas odvaja od pjesništva pisana vezanim, pjesništvo možemo pokušati motriti i u što je većoj mogućoj njegovoj punini, pri čemu pjesnik nužno upozna je prethodeću tradiciju. U današnjemu pjesničkome panteonu, koji u najvećoj mjeri nastanjuje slobodni stih, prisutnost bi vezanoga stiha i tradicije dublje od slobodnoga stiha druge polovice 20. i 21. stoljeća bila vrijedan doprinos.

## ZAKLJUČAK

Nakon komparativne analize pjesama Matoša, Šimića i Pupačića, bez obzira na različitost sustavâ unutar kojih su pjevali (vezanoga, to jest slobodnoga stiha), očita je njihova intertekstualna povezanost i međusobni utjecaj. Kao što je Šimić u svoje pjesništvo preuzeo elemente prethodnikâ (Matoš, Holz), tako je činio i Pupačić (akcenatska versifikacija hrvatskoga modernizma, Šimić). Naročitost tih radnji nalazi se u tome što se posuđivanje odvijalo između sustavâ koji se često smatraju protuslovnima, iako ih neki pjesnici (Šimić, Eliot) neće toliko oštro dijeliti na razini forme, već će im biti bitniji neki drugi kriteriji podjele (mehanički i ekspresivni ritam, to jest dobar i loš stih). Na toj ideji pjesništva kao cjeline, koja će onda u svojim pojavnostima biti u većoj ili manjoj mjeri ostvarena, želio sam prikazati upliv vezanoga stiha u slobodni, uputiti na važnost vezanoga stiha za suvremeno pjesništvo, a nadam se da će i njegov povratak u pjesnički sustav ponovno započeti. Na primjerima ove trojice pjesnika, prikaz nedjeljivosti poezije u njenoj biti (dokazan i uplivom elemenata vezanoga stiha u slobodni kod Šimića, i miješanjem elemenata vezanoga i slobodnoga stiha kod Pupačića) uspio je pokušaj.

## POPIS LITERATURE

- Antun Gustav Matoš: *Pjesme*, Hrvatska književnost na CD – ROM-u, Bulaja naklada
- Antun Branko Šimić: *Sabrane pjesme*, eLektire.skole.hr
- Josip Pupačić: *Sabrane pjesme*, Naprijed, 1978
- Chris Beyers – *History of Free Verse*, str. 13-60, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 2001.
- Thomas Stearns Eliot: *Razmišljanja o slobodnom stihu*, u: *Pusta zemlja i druga djela*, str. 231-238, Školska knjiga, Zagreb, 2009.
- Thomas Stearns Eliot: *Tradicija i individualni talent*, u: *Pusta zemlja i druga djela*, str. 211-219, Školska knjiga, Zagreb, 2009.
- Arno Holz: *Revolution der Lyrik*, J. Sassenbach, Berlin, 1899.
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje: *Šimić, Antun Branko*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=59548>
- Slaven Jurić: *Počeci slobodnoga stiha*, FF Press, Zadar – Zagreb, 2006.

- Zoran Kravar: *Matoševa ideja strofe*, u: *Stih i kontekst*, str. 163-174, Književni krug Split, 1999.
- Zoran Kravar: *Nepravilni stih Franje Cirakija i srodne pojave u europskom pjesništvu 18. i 19. stoljeća*, u: *Tema „stih“*, str. 217-258, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1993.
- Zoran Kravar: *O stihu Matoševa soneta Jesenje večer*, u: *Stih i kontekst*, str. 97-126, Književni krug Split, 1999.
- Zoran Kravar: *Prolegomena teoriji slobodnoga stiha*, u: *Umjetnost riječi*, XXXVI, br. 3, str. 203-218, Zagreb, 1992.
- Stéphane Mallarmé: *Kriza stiha*, u: *Teka*, br. 9, str. 360-368, Zagreb 1975.
- Filippo Tommaso Marinetti: *Tehnički manifest futurističke književnosti*, u: *Zrakasti subjekt*, ur. M. Machiedo, str. 69-74, Disput, Zagreb, 2003.
- Svetozar Petrović – *Stih A. B. Šimića i pitanje o komparativnoj tipologiji slobodnoga stiha*, u: *Oblik i smisao*, str. 431-456, Novi Sad, 1986.
- Ezra Pound – *A retrospect*, u: *Pavannes and Divisions*, 1918.
- <https://www.poetryfoundation.org/articles/69409/a-retrospect-and-a-few-donts>
- Antun Branko Šimić: *Tehnika pjesme*, u: *Sabrana djela I*, prir. N. Mihanović, str. 490-495, Dom i svijet, Zagreb, 1998.
- Walt Whitman: *Letimičan pogled na prevaljeni put*, u: *Vlati trave*, ur. M. Šuško, Meandar, Zagreb, 2002.