

Uloga slogovne intonacije u struktuiranju srpskohrvatskog stiha¹

1.

Iz same opće strukture štokavskog četveroakcentnog sistema, koji funkcioniše u sistemu književnog jezika, samo po sebi proističe da se uzlazni akcenti u običnom tekstu javljaju učestalije nego silazni. To je uslovljeno činjenicama:

a) što je u dvosložnim ili višesložnim rečima mesto silaznih akcenata ograničeno na početni slog, dok se uzlazni akcenti mogu nalaziti na svim mestima osim poslednjeg sloga, i

b) što je broj jednosložnih reči, na kojima se nalazi isključivo silazni akcent, srazmerno malen.

Kako sam ih ja obilno vršio na tekstovima raznorodnim po stilu i sadržaju, sve iscrpnije analize pokazaće nam: da se kvalitativni odnos učestalosti jednog i drugog tipa akcenata u tekstovima obične komunikacije, jednako i u umetničkim tekstovima pripovedačkog karaktera, u tekstovima lirske poezije u prozi (opisnog karaktera ili mirnijih emotivnih sadržaja), — javlja u procentima: 30—40% (silazna) prema 60—70% (uzlazna intonacija). Da se ne javlja i veći raspon u razlikama, kako bismo očekivali prema gore označenoj situaciji (uske vezanosti mesta za silazne akcente i šire slobode za mesto uzlaznih akcenata), ima se zahvaliti i tome što imamo podosta gramatičkih kategorija sa rečima najobičnije upotrebe koje kao svoju morfološku oznaku imaju silazni akcent:

¹ Ovde prikazujem jedno, kraće, poglavlje iz knjige koja je u pripremi, upravo početak toga poglavlja, koje je ujedno i nastavak ranije objavljenih radova posvećenih proučavanju naših intonacija u struktuiranju stihovane književnosti.

a) akuzativ singulara i nominativ i akuzativ plurala imenica tipa r/u : ka — r\ u : ke, n/oga — n\ oge;

b) većina kategorija u aoristu i u radnom pridevu sa silaznim akcentom i kad je osnovni akcent uzlazni: pot/rči:m — pot/rčati ~ p\ otrčā (perfektivni vid), a n/ositi : n\ osi:, izn/ositi — /iznosi : m ~ \ iznosi : ; p/eče : m — p\ eči ~ p\ eče, isp/eče : m (ili /ispeče : m) — isp/eci (ili /ispeći) ~ \ ispeče — itd., itd.; pot/rčati — pot/rči : m ~ p\ otrča : la, k/opati — k/opa:m ~ \ iskopa : la (m. r. \ iskopao ili isk/opao) — itd., itd.²

U korist silaznih akcenata išla bi, istorijski uslovljena, činjenica što su se stari uzlazni akcenti (indoevropski akut, metatonijski kratki — poluu-zlazni i tzv. čakavski akut) stopili sa silaznim: /, , ʔ > \ (brátrā > brāt, dōbryi ~ dōbrī — i sl., mladýi ~ mlādi i sl.³ Na taj način je i štokavski dijalekat pre prenošenja silaznih akcenata sa nepočetnog sloga nasledio dosta velik broj silaznih akcenata i na početku sloga. Tu i takvu frekvenciju srazmerno je ublažila pojava novog prenošenja na proklitike (i danas živog u našim zapadnijim krajevima). Za današnju situaciju je od značaja: da elastičnost u prenošenju i neprenošenju pesnici mogu iskorištavati da, prema potrebi, održavaju ravnomernost silazne i uzlazne intonacije u smislu zvučne harmonije u stihovanom izrazu.

2.

Kad u intonacionoj situaciji datoga jezika imamo strukturalne odnose akcenatske politonije (akcenatske raznolikosti i po tonu i po kvantitetu), onda je samo po sebi shvatljivo: da se u emotivnom izrazu, u zavisnosti od potreba jače ili slabije, oštrije ili mekše ekspresivnosti, raspored akcenata podešava prema unutarnjim impulsima koji su uslovljeni tematskom sadržinom o kojoj se govori. Ako kažemo da i golim uhom možemo primetiti da silazni akcenti oštrije deluju na uho, da se u tom smislu oponiraju silazni prema uzlaznim akcentima: vōde (nom. i acc. pl.) ~ vōda, rŭke ~ rŭka — i tako redovno, odnos oštrijeg i mekšeg akcenatskog udara, onda je samo po sebi prirodno da se pretpostavi: da će se u smislu odnosa ekspresivno neutralna intonacija i ekspresivno markirana — javljati i pomeranja jedne ili druge slogovne intonacije u jačoj ili slabijoj frekvenciji.⁴ Naime, dinamičniji izražaji tražice pojačanu učestalost silazne, a neutralno dinamični održaće onu običnu ravnotežu kakvu smo u procentima ovde malo više označili. U proznom tekstu, razume se, to će biti manje primetljivo, ali u stihu će se to, ako izvršimo ma kakvo upoređivanje tekstova po sadržini i po intonacionoj strukturi, odmah jasno ispoljiti. Kao što se u tom možemo lako osvedočiti, ako primetimo: da u stihu dinamičnijeg sadržaja, dinamičnije rečnične strukture (i po gramatičkoj građi i po intonacionim oscilacijama) procen-

² Akcente i kvantitete transkribujem: / (= kratki uzlazni), : iza vokala = dugi slog \ (= kratki silazni), : iza vokala = dug neakcentovan slog.

³ Uporedi J. Vuković: *Istorija srpskohrvatskog jezika*, prvi dio: Uvod i Fonetika, Beograd 1973, str. 121–138.

⁴ U svojim dosada vršenim analizama to sam u više mahova dokazivao.

tualno odnos silaznih prema uzlaznim akcentima može ići, u obrnutom smislu, i preko 70—80% silazni prema 20—30% uzlazni, a da taj slučaj nigde nećemo naći u prozi šire razvijenog teksta (osim u slučaju kakgova praskavog uzbuđenog razgovora), ako, kažem, samo to bez velikih teškoća možemo konstatovati, onda već tu imamo sigurno polazište za ispitivanje stilistički funkcionalne vrednosti jedne i druge vrste u slogovnoj intonaciji. Nemoguće je zamisliti, recimo, da se u proznom tekstu, ma kako uzbuđljivom, ma u kakvoj situaciji govornog kontaktiranja, u tekstu od 15 akcenatskih celina javi samo jedan jedini uzlazni akcent, a u stihovanom izrazu, kao što ćemo niže videti, naići ćemo i na takav slučaj. Prema tome, postoje unutarnji impulsi kod pesnika (ako je on u pravome smislu pesnik) koji uslovljavaju stvaranje harmonije između sadržajne i zvučne slike u poetskom tekstu, izvesne manje ili veće podudarnosti između smisla i zvuka, između vizuelne i auditivne slike u poetskom izrazu. U stvari da kažemo: manja ili veća frekvencija jednoga ili drugoga akcenatskoga tipa motivisana je, u osnovi rečeno, samim sadržajem poetskog teksta. Razume se da se sve to u pesničkom stvaralaštvu odigrava samo od sebe, nesvesno: u samim formama izraza, u izboru reči, — u služenju metaforičnim i druge vrste slikovitim izražajima, pesnik umetnik vrši izbor formi i reči (on će, često, svoj tekst doterivati, brisati i menjati dok se dobije tekst koji će ga sasvim zadovoljiti, ali sve će to izostati kad je u pitanju hoće li na određenom mestu doći ovaj ili onaj tip akcenta). Međutim, ipak, u tako definitivno redigovanom tekstu dobićemo raspored akcenata po opozicionim kontrastima silaznosti ili uzlaznosti koji će nam ostavljati utisak kao da je pesnik svesno vršio i izbor ovih ili onih akcenata. Stoga što pesnik, konstruišući vuzuelnu sliku svog poetskog doživljaja, doživljava i zvuk svake svoje rečenice, svakoga svoga stiha. Doživljavajući i proživljavajući ritmičku strukturu stiha, pesnik je svestan celina koje se jedna za drugom nižu, — ako je klasičan stih, on će biti svestan broja slogova da zadovolji metričke zahteve, ako je strogo određeno mesto cezure, on će morati svesno nizati akcenatske celine da i taj zahtev zadovolji. Do izvesne mere on će svesno doživljavati i rečeničnu intonaciju (intenzivnije ili blaže rečenične akcente), ravnomerniji ili neravnomerniji (dinamični) raspored rečeničnih akcenata — glavnijih i sporednijih.

3.

U neposrednoj uslovnoj vezi sa svim tim stvaralačkim momentima, skriveno dejstvuju i impulsi: da se i slogovna intonacija uskladi sa svim tim momentima ritmičkoga karaktera. Skriveno, ako bismo mogli reći: neplanirano ugrađuju se i slogovne intonacije u šire zasnovane ritmičke celine. Momentano da ukažemo na jedan opipljiviji primer: Prve stihove u pesmi Djure Jakšića *Ponoć* doživljavamo impresivno i kao sliku i kao zvuk:

*Ponoć je...
U crnom plaštu nema boginja.
Slobodne duše to je svetinja,
To gluvo doba, taj crni čas...
AP kakav glas?...*

Prvi je utisak čitave strukture u ovoj strofi, odakle će se dalje menjati ritmička struktura u pesmi (a utisak nosimo još od prvih momenata kad smo pesmu doživljavali), jak a neobičan (neobičan i za vreme u kome je pesma nastala koliko i za današnje vreme — sa mogućnostima slobodnijeg i slobodnog struktuiranja pesničkog izraza).

Pre svega, izvesna simetrija početka i kraja: kratka i nepravilna mera stiha; prvi stih u nedorečenosti sa prekidom (tačkice u značenju pesnikova misaonog pogleda u mrak mrkle noći); u završnom stihu nepotpune mere — pitanje — sa predahom (opet su našle svoje mesto tačkice koje, u stvari, znače: osluški vanje, iza čega će doći odgonetanje u vidu upoređivanja — neposredna veza sa pitanjem: Al' kakav glas?

Dalje, središnja tri stiha u metarskom obliku deseterca, ali sasvim daleko od deseteračke epske strukture stiha: i one narodne vukovske, i one individualne njegoševske u Gorskom vijencu, i one mažuranićevske u Smrti Smail-age Čengića. Ono što je neobično za sve vrste našeg stihovanja, i starijega i novijega vremena: tri stiha — četiri rečenice u stvari od kojih je samo jedna glagolska, a prva i dve (treća i četvrta u trećem stihu) — nominalne rečenice. Uopće uzevši, nominalna rečenica u stihu, ako je ona uklopljena u situaciju koja joj odgovara (kao što je to ovde izvanredan slučaj) dvostruko impresivno deluje: prvo zato što ona kao takva daje stihu uvek posebno izražajan ritam (uvek ritam dinamičniji nego što ga može dati odgovarajuća rečenica glagolska — sa glagolskim oblikom), — a drugo, stoga što nominalni oblik rečenice, baš zato što je redak (u našem jeziku osobito, za razliku od francuskog, recimo), ekspresivnije deluje od običnog oblika sa glagolom predikata.⁵

Treći momenat ovde treba zapaziti: *kontrastiranje*:

a) Iza nominalne rečenice prvoga od triju (ovde upoređivanih) punijih stihova — rečenica se običnom glagolskom formom.

b) Dva stiha u vrednosti dveju rečeničnih struktura sa ravnomernom jačinom rečeničnih akcenata (ako apstrahujemo pomenutu razliku u gradaciji ekspresivnosti) a iza njih treći stih se kontrastira po snazi (općem intenzitetu) rečeničnog akcenta:

To crno doba, taj crni čas.

Čitav rečenični stroj osnovnu svoju intonacionu skalu ima podignutu daleko iznad normalne linije, kakva je, recimo, u prethodnom stihu: *Slobodne duše to je svetinja*. Pesma čitava kao slika zasnovana je na liniji kontrastiranja. Tri stiha uvodne strofe intonirali su, u stvari, utemeljili su osnovnu liniju čitavog spleta kontrastnih odnosa: kontrasti slike i kontrasti ritma dati su u punoj, u najpunijoj usaglašenosti. Jedan od najboljih primera da pokaže šta znači saglasnost ritma i smisla. Ono čemu teži tek u novije vreme stilistika literarnog zvuka da nam to objasni! U kontrastiranoj slici

⁵ Šta znači kad se sadržaji pretaču iz proznog u stihovani oblik koji će mesto glagolske dobiti nominalnu rečenicu, u stilističkim analizama novijega vremena više puta je na to ukazano.

izraženoj kontrastima rečenične intonacije, posebnu ulogu igra i gradacija po intenzitetu rečeničnih celina. Najprostije rečeno: prvi od triju srednjih stihova (tamna slika vizuelna) zasnovan je na liniji jačeg intenziteta rečenične intonacije; drugi (vedra smisaona i vizuelna slika) spušta tu liniju na normalnu, ili približno normalnu sklav; treći stih podiže liniju do izuzetno jačeg stepena, i kao da nije moglo drukčije ni biti nego da se čitav kompleks triju stihova završi jednim izuzetno jakim jambskim udarom... *taj crni čas*. U dobrom recitalu tako bi trebalo da se odrazi zvučna slika rečenične intonacije. Ako bi neko pročitao sva tri stiha na istoj liniji intenziteta, svakako to ne bi valjalo. Ako bi i prvi i drugi od triju stihova bio tako pročitani, opet bi se osetila monotonija. Jedina varijanta još bi mogla doći u obzir da se spusti glas pri izgovoru trećeg stiha iako je smisaono najjačeg intenziteta. A to bi opet značilo onu pojavu, za zvučnu sliku emotivnog izraza vrlo karakterističnu: kada se intenzitet vizuelne slike u jačem naponu emocije izgovora spuštenim glasom. Običan život pružiće nam za to dosta primera samo ako na to skrenemo pažnju. Afektivni izrazi većeg stepena u zvučnoj slici izgovaraju se u kontrastima između smisla i zvuka, i tako se pojačava zvučni efekat⁶.

Ako sad gradaciju osnovnih linija rečeničnog zvuka u ovoj Jakšićevoj strofi pokušamo da nekako obeležimo znacima, kao što bi bile (mislim, najzgodnije) uspravne crtice ispred redova, onda bi rečenična zvučna slika mogla biti predstavljena ovako:

| Ponoć je...
 † U crnom plaštu nema boginja.
 † Slobodne duše to je svetinja,
 †† To gluvo doba, taj crni čas.
 † Al' kakav glas?...

(Razlike na liniji jednoga jačega stepena obeležimo kružićma na uspravnoj liniji: drugi i peti stih ovde; jači, efektivni intenzitet obeležimo linijama u zagradi, što znači: mogućnost afektivnog spuštanja glasa, kao druga mogućna alternacija u čitanju.)

Ne dotičući se još rečenične intonacije unutar njene strukture, ovu prethodnu analizu mogli bismo nazvati analiza: prvoga plana. Kao što će se videti u kompleksnijim mojim ispitivanjima, analiza drugoga plana sa-držala bi: a) gustinu u unutar rečenične intonacije i b) raspored rečeničnih akcenata u smislu simetrije i eventualne asimetrije. Sve skupa značilo bi: organizaciju intonacione rečenične strukture.

Prelazeći na ono što nam je za ovaj momenat glavno da pokažemo, na analizu slogovnih akcenata u smislu klasičnog metoda ritmičke analize, možemo predočiti raspored akcenatskih celina u vrednosti stopa:

⁶ Uporedi i moje ranije članke: *Srpskohrvatska književna akcentuacija i funkcionalnost akcenata i kvantiteta*, Književni jezik, 1—2, 1972, *Pristup kompleksnijoj analizi srpskohrvatskog stihovanog izraza*, Književni jezik, 3—4, 1972, i *Transpozicija rečeničnih oblika u strukturama srpskohrvatskog stiha*, Zbornik za jezik i književnost, Titograd 1972.



Pónoć je...

U cŕnōm / pláštu // nēmā / bōginja.

Slōbodnē / dúšē // tō je / svétinja,

Tō / glŭvō / dōbā // tāj / cŕnī / čās.

Al' kākav / glās?

Koliko god ja smatram da je svaka stopna analiza primenjena na pilike našega stiha veštačkoga kraktera, za one kojima je u navikama školskim da takvoj analizi daju vrednost, interesantno je predočiti:

- 1) daktilski karakter prvoga stiha;
- 2) spondej + trohej + trohej + trohej + daktil u drugom stihu;
- 3) daktil + trohej + trohej + daktil u trećem stihu;
- 4) nepravilna organizacija, originalno jakšićevska, u četvrtom stihu: jednosložene reči se u tempu izoliraju od stopnoga poredaja (veštački rečeno: jambaska situacija, a jamba u pravome smislu nigde nema);
- 5) spondej + jednosložna izolirana akcenatska celina.

Za četvrti stih postoji mogućnost varijante u slivanju akcenatskih celina:

Tō glŭvō (spondej) *dōbā* (trohej) + *taj cŕnī* (spondej) *čas* (izolirana akcenatska celina).

Samo, ova varijanta izgovora smanjuje intenzitet rečeničnog akcenta i, po mome mišljenju, manje odgovara samome značaju sadržine date u jakšićevskom stilu. Ono čime se izdvaja ovaj stih, kao jaka poenta uvodne slike u sadržinu čitave pesme — jeste tempo uslovljen jakim udarima i pauzama između akcenatskih celina (jaki akcenatski udari — videćemo to i dalje na mnoštvu primera — stoje u uzajamnoj povezanosti...). Nije teško primetiti: koliko daktili ovde sasvim drugačije zvuče nego u mnogim drugim ritamskim situacijama, prema čemu tradicionalni stilističari određuju funkcionalni odnos između troheja i daktila, između jamba i daktila i sl. Zašto daktilsko-trohejska struktura u stihu: *Slōbodne / dúše // tō je / svétinja* — sasvim drugačije zvuči nego u stihovima: *Mnōgo je / dánā // mnōgo gōdīnā*, — *// mnōgo je / gōrkīh / bilo / īstīnā* i sl.? — Jednostavno rečeno:

Zato što emocije izražene u rečeničnim strukturama — u strukturi sintaksičkog oblika i u intonacionoj strukturi sintaksičkoj — imaju sasvim različite svoje stepene izivljavanja, — upravo momenti emocije su u stepenima sa sasvim različita dva napona, iz čega proizlaze dva sasvim različita stupnja ekspresivnosti. Estetski gledano, u odgovarajućim mikro-kontekstima te i takve razlike nema: estetski utisak, po odnosu smisla i ritma u osnovi je isti, u jakom stepenu valentan. Dakle, dalje da kažemo: zvučne slike posmatrane u poredaju stopa neprimetno varijabilne, a obrnuto tome, gledane na liniji ekspresivnosti, maksimalno se distanciraju. Ako pažljivo uhom (a ne očima) oslušnemo ove stihove, prvo što ćemo lako primetiti — jeste: u drugom i trećem stihu Jakšićeve pesme pauze između takozvanih stopa se javljaju neprimetno — u svom, da kažemo, neutralnom obliku. Međutim, u stihovima ovog ovde emotivnog poetskog naponu pauze su

jedno od najefektivnijih izražajnih sredstava⁷. Ako upotrebimo preciznije znakove za obeležavanje zvučne slike u smislu upoređivanja, onda će nam pauze unutar stihova u prvoj Jakšićevoj strofi moći biti predložene u ovom obliku:

Ponoć je...
U crnom — plaštu — — — nema — boginja.
Slobodne — duše — — — to je — svetinja,
To — crno — — doba — — taj — — crni čas!

ili:

To crno — — — doba — — — taj crni — — čas.
Al' kakav — — glas?...
Al' — kakav — — glas?...

(ili:

Al' — kakav — — glas?..).

Dva gore malo više citirana daktilska stiha (i čitav niz na tome mestu) izgledali bi ovako:

Mnogo je — — dana — — mnogo — — godina,
Mnogo je — — gorkih — — bilo — — istina...

(— običan tire označava običan prelaz između akcenatskih celina, odnosno — običan prelaz između tzv. stopa; — — dvojna crta označava pojačanu, upravo da kažemo, ekspresivnu pauzu; dvostruka horizontalna linija je, uvek pojačana pauza u vidu cezure, u stvari obavezna pauza u strukturi (klasičnog tipa) stiha, bez obzira na sve druge momente u odnosima ritma i smisla ona je, zapazimo i to, obaveznija kao takva i od pauze između stihova, (gde tzv. enjambement može ovu pauzu svesti na najmanju meru) - trojna crta bi označila maksimalnu pauzu.

Preciznosti radi, ovde nam je potrebno, razliku između dvaju vrsta pauze u stihu obeležiti terminima:

a) gramatička pauza (u ritmu stiha pojačana minimalno (ili ni to) u odnosu prema nizanju akcenatskih celina u običnom govoru); i

b) stilistička pauza — svaka pauza u stihu (u govoru isto tako) koja, uslovljena emotivnim naponom, usporavajući ritmički tempo, dobija karakter pojačane ekspresivnosti.⁸ Ovde, upoređivanje Jakšićevih stihova daje nam izvanrednu priliku za diferenciranje gramatičkih i stilističkih momenata na planu rečenične intonacije. Na koliko hoćemo primera ova se stvarnost zvučnih efekata može proveriti. Ako se pažljivije prati ovaj redosled misli, jasno se vidi: koliko sporednu ulogu ima tradicionalna podela stiha na stopne celine. (Kad još uzmemo koju od detaljnijih analiza što ih vrše naši stilističari, onda će se videti koliko je to veštačko tumačenje poetskih tekstova.) Najviše što možemo priznati, jeste: da nam uzgredno može poslužiti i ta terminologija, kao: jambiski udari, trohejska linija (malo šta znači i izraz »trohejsko fraziranje«), daktilske ekspresivnosti isl.⁹

⁷ Na ilustrativnim primerima iz narodnih pesama ovo može biti objašnjeno, uporedi i ovde u prethodno pomenutim radovima.

⁸ O značaju pauze, njenoj gramatičkoj, na jednoj strani, i njenoj stilističkoj vrednosti (osobito u stihu), na drugoj strani, — tek u novije vreme u lingvističkim se suptilnije govori.

⁹ Pogledati o tome u našim novijim teorijama književnosti.

Ono što je bio glavni cilj čitavog ovog ovde momentano datog niza eksplikacija, jeste: uloga akcenatskih pozicija u struktuiranju ritma u stihovima Jakšićeve strofe. Da li možemo samo slučajnosti pripisati neravnomerno smenjivanje uzlazne i silazne intonacije idući od stiha do stiha (uz to uzimamo u obzir i kvantitet, akcentovani i neakcentovani):

P/o: noć je...	1 uzlazni akc.
U c\r: no:m pl/a: štu n e: ma: b/oginja.	2 uzl. + 2 sil.
Sl\obodne: d/u: še: t\o: je sv/e: tinja,	2 uzl. + 2 sil.
To: c\r: no: d\o: ba, t\aj: c\r: ni: č\as.	— 4 sil.
Al? k/akav gl\ a: s?...	1 uzl. + 1 sil.

Pre svega, tihoj atmosferi prirodnog ambijenta u koji pesnik uvodi čitaoca — odgovara i blagost uzlazne intonacije u prvom stihu i, dodajmo, kvantitet. (Da je, recimo, pesnik rekao: *Noć je*, efekat, i s obzirom na situaciju njegovu i s obzirom na doživljaj slike, ne bi bio loš, ali bi bio znatno slabiji.) — Zatim, dva dalja stiha sa silaznim i uzlaznim akcentima u odnosu 2 prema 2, i to silazni akcenti na počecima polustihova — sve to jedno s drugim čini svoj poseban utisak. I na koncu, četiri silazna akcenta u samoj jednom stihu iza toga, od kojih je polovina u vidu jednosložnih reči, — čine jednu vrstu emotivne eksplozije, da bi u završnom stihu (kao posle kakve iznenadne bure, kratke ali silovite) došlo stišano, kao prigušeno pitanje. Ovakva, gusta, koncentracija oštrih udara silazne intonacije u slogu u potpunom smislu je motivirana smislom vizuelne slike. Đura Jakšić je kao retko koji pesnik imao smisla za konstruisanje zvučne slike u svom stihu, i za postizanje zvučnih efekata. (Kad bismo detaljnije, što ću učiniti drugom prilikom, analizirali sledeću strofu, videli bismo koliko je u zaletu odavde zvuk u pesmi postao i previše dominantan, upravo — retoričan.) U svakom slučaju, kako god da bismo mogli tumačiti podudarnosti zvučnih i vizuelnih efekata u ovoj strofi (slučajne ili neslučajne podudarnosti), jedno je nesumnjivo: da je raspored silaznih i uzlaznih akcenata ovde postigao maksimalne efekte poetske. Svako pomeranje bilo koga akcenta (da se zameni drugim) išlo bi na uštrb zvučne slike, kao što bi i svaka zamena koje od upotrebljenih reči išla na uštrb vizuelne slike.

4.

U kojoj meri kod Đure Jakšića može ići koncentracija silaznih akcenatskih udara, neka nam pokaže druga strofa u pesmi *Padajte braćo* (to je onaj slučaj što sam ga gore pomenuo: 15 akcenata a samo 1 uzlazni):

G\inite, br\aćo, jun/aici, lj\ u: di!	3 silazna + 1 uzl.
Za pr\opa: st v\ ašu sv\ e: t će da zn\ a: ...	4 „ —
N\ ebo će pl\ akat' d\ ugo i g\ o: rko,	4 „ —
Jer n\ e: će b\ iti S\ rbina...	3 „ —
	<hr/> 14 + 1

Ova i ovakva intonaciona situacija ne može nikako biti pripisana nekakvoj slučajnosti: nju je uslovlila tematska motiviranost zvučne struk-

ture stiha. Uzmimo sad istoga pesnika u drugoj tematskoj situaciji. Ovde će biti interesantno da sa prethodnim njegovim tekstom uporedimo prvu strofu iz pesme *Otac i sin* u ulozi njenih odnosa uzlazne i silazne slogovne intonacije:

Jed,anput:t \ide: st\ a:ri: /Amidža,	2 + 2
K'o: n\ e:ki: s\ e:di: m\ andari:n,	3 silazni
A z/a nji:m, t\ apka:, t/rči:, sk/akuće:	1 + 3
J/un a:čke: k\ rvi: n\ a:jmladji: s\ i:n.	3 + 1
	<hr/> 9 + 6

U strofi običnog pričanja (stihovanog), sa sadržajem pokreta (i to je važan momenat) silazna intonacija dominira u procentualnom odnosu 3 prema 2. Iz stiha u stih idući, lako je zapaziti motiviranost i ovakvih odnosa:

1) u prvom stihu ravnomernost: dva (spoljna) uzlazna i dva (unutarnja) silazna akcenta, — uloga akcenata funkcionalno neutralna osim što je ostvarena skladna ritmičnost;

2) u drugom stihu, možemo reći, slučajno isključivo silazna intonacija, više na bazi kontrastiranja prema prethodnom i naročito prema sledećem stihu;

3) u trećem stihu: velikoj prevazi uzlazne intonacije odgovara vizuelna slika sitnog pokreta: tapka, trči, skakuće;

4) u četvrtom stihu kontrast prema trećem: velika prevaga silazne intonacije.

Funkcionalnost akcenata je zastupljena u nevelikom stepenu, ali ona stvarno postoji i ovde.

Jakšić u ovoj strofi još ne otkriva, i ne nagoveštava humorističnu notu svoje pesme. Ona će se pojavljivati postepeno, samo u nagoveštajima, do pretposlednje strofe, kad ćemo otkriti pravi smisao pesme. Što ću drugom prilikom pokazati, i ova pesma Jakšićeva svojim reljefom slogovne intonacije može poslužiti kao poučan primer za naše analize, da se i njom dokumentuju gore izložene ideje. Ovde ćemo uzeti samo još pretposlednju strofu:

D/e:te se č\ eška: r/u:ko:m po gl/a:vi,	1 silazni + 3 uzl.
Kao da n/e zna: št\ a bi od sv/ega: —	1 „ 2 „
»\ Ah, b\ a:bo, b\ a:bo, k/u:pi mi, b\ a:bo...	4 „ 1 „
Peč\ e:nja k/u:pi j/areće:g.	0 „ 3 „
	<hr/> 6 „ 9 „

Zaista se ovde mora konstatovati izvanredna usaglašenost slike i zvuka, koju može postignuti samo pesnik oštra uha za zvučnu ekspresiju svoga ritma.

1) Uzmimo, pre svega, radnju u prvom stihu. Bez obzira što se procentno ne može postići usaglašenost u svakoj reči (što bi, u stvari, dovelo obično i do monotonije), sam odnos blaže i oštrije intonacije (3 prema 1) idealno je ostvaren.

2) Drugi stih, u traženju efekata u jednosložnim rečima (misaona napregnutost) u kontrastu je prema prvom (oper Jakšićeva sklonost pema kontrastima).

3) U trećem stihu: naglost odluke, i vokativna rečenična situacija, emotivno jako naglašena (tri vokativa) — i kao kontrast i kao odraz vizuelnog momenta stih idealno struktuiran.

4) Četvrti stih, jezgro pesnikove zamisli i jedan od vrhunskih primera humora — sa skrivenim prizvukom sarkazma, poentirano skraćeno, (Jakšić svoje poente često skraćuje i u stišanijem tonu postiže jače efekte) — kao da nije mogao dobiti nikakvu drugačiju intonaciju nego: u rečeničnom smislu najnormalnija skala intonacionog intenziteta, a u slogovnom smislu blagost triju uzlaznih akcenata. (Nije naodmet ni to primetiti: koliko našoj impresiji dopirnosi i ovakva inverzija: između imenice i atributa interpoliran glagolski predikat. Jakšiću, inače nisu svojstveni slični, neobičniji poređaji rečeničnih delova. I to napomenimo.)

5.

Jakšić je prvenstveno pesnik revolta. Kako Milan Kašanin kaže: »Kondenzovanih osećanja i eksplozivnih strasti, Jakšić je najjači u pesmama u kojima je u revoltu — u revoltu protiv ljudi, protiv Boga, protivu sebe sama — on je onaj srpski pesnik koji ne priznaje svet«. U strofama koje smo izdvojili ovde da prikazemo dinamiku zvuka (i bez ulaženja u dalje detalje: rečenična intonacija) zar nije zvučna komponenta (zvučni sloj, kako se u nauci u novije vreme običava reći) takva da nam veoma neposredno i reljefno prikaže »kondenzovanost osećanja« u situacijama »eksplozivnih strasti« jednoga stvarno u tom pogledu izuzetnog našeg pesnika? I zar nije korisno uvežbavati uho da upoznajemo dejstvo zvučnog sloja u tako izrazito karakterističnim pesmama, da bismo mogli i u drugim prilikama tragati za manifestacijama usaglašenosti i neusaglašenosti zvučnog i vizuelno predočenog sloja u odabranim primerima poezije? Ako nam je predočljivija postala jedna od esencijalnih osobina osvoga pesnika, onda se može ići dalje da se i u drugim Jakšićevim pesmama slične emotivnosti i strasti nalaze slični i zvučni i vizuelni signali.

Da pogledi u promatranju jednoga pesnika ne budu upućeni usko u jednom ili dva pravca, potrebno je zagledati se i u poeziju svetlijih boja sa blagim tonovima, poeziju kakve Jakšić stvarno ima, naročito kad peva o prirodi. Potrebno je neposrednije još osvedočiti se, u svoj raznolikosti boje i zvuka (ne samo na onim najpoznatijim primerima iz škole), u stvarnu ispravnost i ove Kašaninove tvrdnje: »Njegove zadivljene deskripcije prirodnih pojava i uzbuđene evokacije prirode kao onog prijatelja kojeg ne nalazi u ljudskom društvu — nemaju ravnih u poeziji srpskih romantičara« (op. cit., str. 39).

Pri ovakvom poslu, mislim, kad se on u punijoj meri razvije, poezija (i uopće umetnički tekst) manje će biti ostavljena proizvoljnosti subjek-

tivnih ukusa. Uvek su nam sveži utisci Jakšićevih stihova posvećenih prirodi, gde se jaki tonovi smenjuju sa tanano iznijansiranom mekoćom. I uvek ćemo lako i tu uočiti intonacione signale, koliko u rečeničnoj toliko i u slogovnoj intonaciji. Mislim da će biti izvanredno ilustrativan jedan primer kakvih je u pesmama *Put u Gornjak* i *Iskušenik*. Kako kaže Miodrag Popović, Jakšić je, često, »da bi istakao dubinu i izuzetnost svog doživljaja... morao da pesmu ispeva u širem dvanaesteračkom metru, jer on više odgovara majestičnoj atmosferi pesama«. U toj »majestičnosti« bogato oslikane prirode: zvučna linija dobija svoje pravo mesto. U stihovima koji dočaravaju muklu tišinu noći neobično uspelo to postiže modulacijom akcenatske zvučne linije, usklađene sa blagim oscilacijama i blagim intenzitetom rečeničnih akcenata:

Onémešē stēne što néme bejáhū, 3+1

Umùknušē zvěri u divijēmu stráhu — 3+1

Nè mičē se lístak, šūme ne šumòrē, 3+1

Mìrkā pónoc' prēti mìrkōj pústōj gòri... 5+1

Pā i Mláva pústa ùzdišē pòtmulo, 4+0

Da se nè bi njēno ùzdisanje čūlo. 2+2

[20 uzlaznih i 6 silaznih akcenata]

Do u potpunosti je potvrđena usaglašenost vizuelnih predodžaba u atmosferi tišine u prirodi i blago intoniran slogovni intonacioni reljef. Ako bismo uspeli vizuelno da predočimo sintaksičku liniju zvuka, ona bi mogla izgledati ovako:

što *neme* bejahu;
Onemeše *stene*
u *divljemu strahu* —
Umuknuše *zveri*
Ne miče se *listak*, šume ne šumore,
mrkoj pustoj gori...
Mrka ponoć *preti*
uzdiše *potmulo*,
Pa i *Mlava pusta*
uzdisanje *čulo*.

! Da se ne bi *njeno*

Ovakva intonaciona rečenična slika bi mogla, kako mislim, biti preporučena svakom uspelijem recitalu, sa objašnjenjima:

a) čitav niz stihova je po intenzitetu izgovora na neutralnoj osnovi, bez podizanja glasa — dakle, treba da se unutar rečenice razlikuju pojedine istaknutije reči;

b) samo se poslednji stih (sa oznakom ! nešto malo može jače intonirati u odnosu prema prethodnim: on je, jedno, poenta u nizu, i drugo, zavisna namerna rečenica, po pravilu, treba da bude na liniji nešto višoj od osnovne.¹⁰

Podvlačenje (radi uštede prostora) znači: 1) nepodvučeni delovi neutralno naglašeni (ili, enklitike i proklitite is pod normale u intonacionoj liniji), 2) spacionirano — jedan stepen više od normale, 3) kurziv — unutarrečenični naglasak punije mere, 4) spacionirani kruciziv — istaknutije od punijeg naglasaka, 5) izostaje, kako se vidi, jača gradacija i međurečeničnih (i međustihovnih) i unutarrečeničnih linija, 6) ako bi se poslednji stih izgovorio spuštanim intenzitetom, što sa smislom, opet, ne bi bilo u suprotnosti, to ne znači da je nenaglašenost, smisaono uzeto, niža: kao što smo gore videli, i spuštanje jačine može značiti naglašenost: da kažemo unutarnji naglasak.

Za ovu priliku je ovo, kako mislim, dosta: toliko samo da zadovoljimo najosnovniju potrebu, jer nam je, bar i ovoliko, nužno povezati dejstvo slogovne i sintaksičke intonacije tek u razvitku da se obradi, za stilističke potrebe. osobito.

¹⁰ Kad se, kao što ćemo imati prilike i o tome da govorimo, slika slogovne intonacije uporedi sa onom koju će nam predočiti rečenična intonacija, onda ćemo moći jasnije da proverimo i objasnimo svoje zvučne utiske.