

ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ
ГЛАСНИК ОДЈЕЉЕЊА УМЈЕТНОСТИ, 31, 2013.

ЧЕРНОГОРСКАЯ АКАДЕМИЈА НАУК И ИСКУССТВ
ГЛАСНИК ОТДЕЛЕНИЯ ИСКУССТВ, 31, 2013.

THE MONTENEGRIN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
GLASNIK OF THE SECTION OF ARTS, 31, 2013.

UDK 801.6:[821.163.4.09-1:398

Радмило Н. МАРОЈЕВИЋ*

МЕТРИЧКЕ КОНСТАНТЕ И РИТМИЧКЕ ДОМИНАНТЕ ЕПСКОГ ИЛИ АСИМЕТРИЧНОГ ДЕСЕТЕРЦА**

Посвећено двјестагодишњици рођења
Петра II Петровића Његоша (1811. или 1813–1851)

Апстракт: Централна тема овога рада посвећена испитивању Његошевог асиметричног десетерца, разматра се из два посебна угла. С једне стране, а у првом дијелу рада (поглавља 1, 2), истражује се тумачење епског десетерца које је Вук Караџић изложио у предговору лајпцишком издању *Народних српских пјесама*, затим утицај Вуковог тумачења на Востоковљеву интерпретацију српског десетерца, најзад — Вукова версолошка полемика с Павлом Берићем. С друге стране, а у другом дијелу рада (поглавља 3, 4), на примјеру народне пјесме *Смрт Смаил-аге Ченгијића*, разматра се епска традиција у постојбини Вукових предака, тј. у старој Херцеговини као матици епског пјесништва, у поређењу с другим народним пјесмама и умјетничком поезијом. Циљ рада јесте лоцирање Његошевог стиха у опште развојне токове епског пјесништва на српском језику.

Кључне ријечи: версификација, народне пјесме, Његошев десетерац, епски (асиметрични) десетерац, тротактни стих, трохеј, метричка константа, ритмичка доминанта, ритмички курзив

1. ВОСТОКОВ И ВУК О СРПСКОМ ДЕСЕТЕРЦУ

1. О версификацији српских народних пјесама један од утемељивача славистике (као лингвистичке дисциплине), Александар Христо-

* Редовни професор Универзитета у Београду, radmilo@mail.ru

** Рађено у оквиру пројекта 178014 *Динамика структура савременог српског језика* при Министарству просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

форович Востоков, оставио је двије биљешке, суштински различите. Прва је настала као резултат пјесниковог непосредног осјећања ритма српског стиха [види т. 1.1]. Друго Востоковљево објашњење звучало је необично загонетно [види т. 1.2]. Ми смо утврдили да се Востоков у другом објашњењу, које није било тачно, ослонио на ауторитет Вука Караџића [види т. 1.3].

1.1. Прву биљешку налазимо у дјелу *Опытъ о русскомъ стихосложеніи*: „народные песни у Сербов сичиняются без рифм, и кажутся имеют стихосложение тоническое, подобное старинному русскому” [Востоков 1817: 69 (напомена)].

Како смо оцијенили у (екавски писаној) монографији „*Сербскія пѣсни*” Александра Востокова, „ова дефиниција је резултат песничковог непосредног осјећања ритма српског стиха” [МАРОЈЕВИЋ 1987: 34].

1.2. У напомени уз прве своје објављене преводе српских народних пјесама, у алманаху *Сѣверные цвѣты* на 1825 годъ, руски филолог и пјесник даје друкчије објашњење: „В сербском подлиннике размер хореический с пресечением на второй стопе: — ∪ — ∪ | — ∪ — ∪ — ∪. Чтоб сохранить силу подлинника, переводчик не счел за нужное рабски подражать сему размеру, | неупотребительному у нас, и для русского слуха, может быть, несколько утомительному” [цит. по: МАРОЈЕВИЋ 1987: 34–35, (фототипија) 75 (у текстовима који се цитирају знак | указује на прелазак на нову страну, а зак / на нови пасус)].

Руски версолог (и стручњак за античку књижевност и филологију) Б. И. Јархо оцијенио је да Востоковљево објашњење звучи необично загонетно, „особливо же, в устах столь высоко образованного филолога и замечательного стиховеда” јер „сербский подлинник написан не пятистопным хореем, а силлабическим десятисложником со свободным расположением ударений” [ЈАРХО 1928: 176].

Н. С. Трубецки истиче, позивајући се на Р. Јакобсона, поводом Востоковљевог тумачења, да „сербский размер может быть назван хореем лишь с большими оговорками” [ТРУБЕЦКОЙ 1937: 37, с упућивањем на ЈАКОВСОН 1966 (1933)].

1.3. Како смо ми утврдили [МАРОЈЕВИЋ 1987: 35], Востоков се у свом другом објашњењу ослонио на ауторитет Вука Караџића, који је о метру српских народних пјесама писао у предговору првој књизи лајпцишког издања *Народних српских пјесама*.

Вук изричито каже: „Све су наше ј у н а ч к е пјесме од десет слогова или пет трохејски стопа и послѣје друге стопе одмор”, па наводи примјер:

– U – U – U – U – U
 Подиже се | Црнојевић Иво.

Вук наводи и ограничења од горњег правила: „Истина да је у многим стиховима према говору дуг слог мјесто краткога и кратак мјесто дугога”, илуструјући их примјерима:

U – U U – – U U – U
 И понесе | три товара блага.

U – – U – U U – U U
 Ја кад тако | свадбу уредише.

Своје објашњење Вук овако завршава: „Тако се говори, и тако се чита и казује; али кад се пијева, онда су све трохеји:

– U – U – U – U – U
 И понесе | три товара блага.

– U – U – U – U – U
 Ја кад тако | свадбу уредише.

Тако су јуначке пјесме све по једној мјери, али су женске различите” [КАРАЦИЋ 1824: LIII, уп: КАРАЦИЋ 1975: 578].

2. ВЕРСОЛОШКА ПОЛЕМИКА КАРАЦИЋ: БЕРИЋ

2. Вуково тумачење версификације српских народних пјесама уопште и асиметричног десетерца посебно критички је оспорио један његов савременик, пјесник Павле Берић [види т. 2.1]. Вук је своје тумачење покушао да одбрани [види т. 2.2], али не на примјеру десетерца, на коме га је образлагао, него на примјеру оних врста стихова у којима се чешће остваривала ритмика која је потврђивала подјелу на стопе од које је полазио у *Предговору* уз прву књигу *Народних српских пјесама* [види т. 2.3].

2.1. Пет година послје појаве Вуковог *Предговора* уз прву књигу *Народних српских пјесама*, у другој частици *Српске летописи* за годину 1829, објављен је чланак *Неколико речи о вњешњем кроју народни српски песама*, потписан иницијалима П. Б. (ријеч је о „класи-

цистичком песнику” Павлу Берићу [уп. коментар Милорада Павића у КАРАЦИЋ 1986⁶: 583]).

На почетку П. Б. указује да Вук понавља оно што је написао Вуков рецензент, тј. Јаков Грим, 1816. године у приказу *Мале протонародње славеносрпске пјеснарице* (1814) и да му је „за чудо: како и едан и други ни су примѣтили да оно узвишеніе или спуштанѣ гласа при певаню — мелодички тон — ко є у овим песмама за квантитет — дужину или краткост слогова — узимаю, никаквог постојаног правила нема” [БЕРИЋ 1829: 99]. Затим наводи шест асиметричних десетераца, четири симетрична осмерца, три седмерца и два дванаестерца како би показао апсурдност тврдње да једна иста ријеч у истој врсти стиха има различит „квантитет” и формира различите двосложне и тросложне стопе.

Прва два (десетерачка) примјера су му:

Сестрица се брату кунијаше
Да омразим брата и сестрицу

На крају П. Б. наводи упоредо парове стихова у којима тобоже (тј. по Вуку) једна иста ријеч има различит „квантитет”, на примјер *сестрица* у асиметричном десетерцу и у асиметричном осмерцу:

Сестрица се брату кунијаше
Сестрица брату говори.

Затим слиједи још три пара — десетерац упоређен с дванаестерцем (облици *девојко*: *девојка*), десетерац с асиметричним осмерцем (предлошко-падежна веза *крај мора*) те асиметрични осмерац с осмерцем симетричним (облици *на воду*: /ак./ *воду*) — и закључак: „Из тога се дакле очевидно показуе, да то спуштанѣ или узвишеніе гласа, што Г. Вук дужином и крачином слога —, ъ, означава, ніе Квантитет у смислу старогрчког и латинског, ер тамо слог, какав є по нарави или по правилу, свагда и у свакој струки стихова, остає онакав” [БЕРИЋ 1829: 100].

У наставку П. Б. каже: „Па баш да би се свагда н. п. сестрица Милица певало, опет се не би могло рећи да є ово квантитет, ер квантитет ни у старогрчком и латинском ніе мелодички тон, *него дуже и краће трајанѣ времена кое се изискуе к наравном произношенію слога*. / Ма колико се внѣшнѣг кроја народни наши песама дотиче, мислимо да стихове њіове не треба мерити по наравном временоодношенію

слогова него по числу слогова; а све правило њиово састоисе у точном наблюдавану одмора. н. п. ако би кто ктео сачинити песму од VI. реда (по класификацији Гдна Вука) треба му знати, да ови стихови изискују дванаест слогова, а одмор да падне у среду т. е. на шести слог; на то пазећи биће му стихови правилни и моћићесе певати као макар коя песма од тога реда” [БЕРИЋ 1829: 101].

2.2. Вук је критичару П. Б. (не разријешивши иницијале) одговорио четири године касније, у *Предговору издатељевом* књизи Луке Миловановог Георгијевића, који је датиран 22. фебруара 1833. у Бечу. У том предговору, који је екавски писан, једна опширна напомена је посвећена овој полемици (и она почиње на с. о/с. 22. фототипског издања/ а завршава се на с. т/с. 26. фототипског издања; свој предговор Вук је пагинирао ћириличким словима/).

На почетку Вук наводи да његов и Гримов критичар П. Б. тврди „да у нашим народним песмама нема ни поетически стопа, ни слога мерја, нити и каки други правила, осим броја слогова и одмора; и да у истраживању слога мерја ови песама не треба гледати на подизање и спуштање гласа у певању (мелодијски тон), као што смо ми гледали, и тиме се варали” [КАРАЦИЋ 1833: о–п (напомена)].

У наставку Караџић наводи три противаргумента. Први: „Број слогова и одмор то су у нашим народним песмама главна и једина правила, на која је песмоторац пазио (но и то не осећајући, него само држећи се увек и гласа у певању), а поетическе стопе и слога мерје по својству језика (у овом броју слогова и с овим одмором) намести се само од себе” [КАРАЦИЋ 1833: п (напомена)]. Други: „Ја нити сам онда мислио, нити мислим сад, да су наше народне песме по слога мерју без погрешке, него сам мислио, и сад мислим, да се у свакоме роду њиови стихова познаје, какво је слога мерје требало да буде, па што није по ономе, оно је погрешено” [КАРАЦИЋ 1833: р (напомена)]. А у трећем истиче да то „што Г. П. Б. говори о разлици између мелодијскога тона и просодије, ја му опет слободно могу казати, да се певање гдекоји песама |ј а в н о управља по слога мерју — а у погрешеним стопама слога мерје по певању” [КАРАЦИЋ 1833: р–с (напомена)].

У завршном дијелу напомене Вук наводи четири типа стиха — симетрични осмерац, седмерац, асиметрични осмерац и једанаестерац — уз реторско питање: „Ја не знам, какав би у овоме послу вешт Србин могао казати, да, н. п. у стиховима:

Бога моли младо момче:
 Дај ми, Боже, златне роге,
 Да прободем бору кору

нису по четири трохејске стопе? Или у стиховима:

Расла танка јелика
 На два брда велика.
 То не била јелика,
 Већ девојка Велика

да нису из почетка два трохеја, а на крају дактил? Или у стиховима:

Порани рано на воду,
 Од злата нађо јабуку,
 Дадо је оцу да дели

да нису у почетку и на крају дактили, а у среди трохеји? Или у стиховима: |

Прођо гору, прођо другу, и трећу —
 Ал' у гори зелен боре листао —
 Ајде Дука, ајде Лека на војску.
 Дука Лека спрема коња да иде,
 Вјерна љуба држи коња и плаче:
 Јао Дука, јао Лека војвода!

да нису по четири трохеја и на крају по један дактил? Па кад се у нашим народним песмама нађе више оваки правилни стихова (или и сами стопа), него неправилни, не ће ли онда и Г. П. Б. признати, да је оно, што је правилно, п р а в и л о, а оно, што је неправилно, п о г р е - ш к а?" [КАРАЦИЋ 1833: с–т (напомена)].

2.3. Вук је био вјешт полемичар, и онда кад није био у праву. У полемици с Павлом Берићем он своје тумачење не брани на примјеру асиметричног десетерца, у анализи којег га је образложио, иако су овим стихом остварене све јуначке пјесме и највећи број женских [КАРАЦИЋ 1975: 578]. Не брани га ни на примјеру симетричног десетерца, стиха који је „од десет слогова или четири стопе, два дактила и два трохеја, па одмор у сриједи” [КАРАЦИЋ 1975: 580], јер овај стих, по Вуковом тумачењу, нема постојан распоред дактила и трохеја ни у

једном полустиху. Брани он своје тумачење на примјеру осмераца (и симетричних и асиметричних) [види даље т. (1)], седмераца [види даље т. (2)] и једанаестераца [види даље т. (3)].

(1) Вук разликује двије односно три врсте осмерца. За симетрични осмерац он каже да он има „четири трохејске стопе и одмор у сриједи” [КАРАЦИЋ 1975: 579]. Стварно је то стих с цезуром послвије четвртог слога, слогови на крају полустихова су ненаглашени, па то ствара привид трохеја.

За асиметрични осмерац Вук каже да је и он, цезуре што се тиче, двојак: он је „од три стопе, у почетку и на крају дактили, а у сриједи трохеј”, али у једним пјесмама је „одмор послвије друге стопе”, а у другима — „послвије прве стопе” [КАРАЦИЋ 1975: 579]. Привид комбиновања дактила и трохеја у асиметричном осмерцу појављује се због тога што овај стих има двије цезуре, од којих не морају обје бити метрички обавезне, дактилска клаузула је тонска константа (уз тежњу српског стиха да слог испред цезуре, и једне и друге, буде ненаглашен).

(2) Седмерац је Вуку стих од „три стопе, у почетку два трохеја, а на крају дактил, и одмор послвије друге стопе” [КАРАЦИЋ 1975: 579]. Стварно је седмерац стих с цезуром послвије четвртог слога, испред цезуре слог је ненаглашен, а то ствара привид трохејске структуре. Акценат на петом слогу је метрички, тј. обавезна је дактилска клаузула (акценат на трећем слогу од краја).

(3) Једанаестерац је Вуку стих „од пет стопа, четири трохеја, а пета на крају дактил” [КАРАЦИЋ 1975: 580]. Вук се двоуми за цезуру — је ли послвије четвртог или послвије осмог слога или је „на обадва мјеста”. Стих, наравно, има двије цезуре, испред обје цезуре слог је ненаглашен, а то ствара привид трохејске структуре. Акценат на деветом слогу је метрички, тј. обавезна је дактилска клаузула (акценат на трећем слогу од краја).

3. АНАЛИЗА ПЈЕСМЕ *СМРТ СМАИЛ-АГЕ ЧЕНГИЈИЋА*

3. Епску традицију у постојбини предака Вука Караџића размотрићемо на примјеру основне варијанте пјесме *Смрт Смаил-аге Ченгијића*, која је објављена у књизи четвртој *Српских народних пјесاما* (1862) [КАРАЦИЋ 1986^а: 324–338].

3.1. Десетосложна силабичка структура и обавезна цезура послвије четвртог слога метричке су (силабичке) константе асиметричног

десетерца око којих никад није било спора, па ни у версолешкој полемиси Вука Караџића и Павла Берића. Ипак, да ли први полустих десетерца може имати више од четири вокала у своме саставу, а други полустих — више од шест?

Број вокала и број слогова у стиху не морају да се подударају. Вук је мислио да морају, па је брижљиво удаљавао „сувишне” вокале или помоћу апострофа, или помоћу графеме *j*.

(1) У седам стихова (сваки пут у иницијалној позицији, тј. у првом полустиху) посвједочен је облик номинатива једнине мушког рода замјенице *који* с елипсом интервокалског *j* и дифтоншким степеном сажимања двају вокала:

61 *кò^к би аги* || гла̀ву | изг̀убио
 139 *кò^к о ко̀њу* || и о са̀бљи | ра̀дї
 184 *кò^к је њима* || да̀вно | уско̀чио
 315 *кò^к Ту̀рчину* || нѝкад | до̀шò *ниси*
 371 *кò^к Ту̀рчину* || нѝкад | до̀шò *није*
 434 *кò^к ће уз̀ет* || ла̀ка | цѐферда̀ра
 515 *кò^к с' не бо̀ји* || Вла̀ха | *нѐт стòтїна̀,*

а двапут хомонимични му облик номинатива множине мушког рода замјенице *који* са истом фонетском појавом:

320, 376 *кò^к сте скòро* || ишли | на Ц̀етиње.

У наведеним примјерима остварује се у првом слогу стиха хетеро-вокалски дифтонг $|\dot{o}^k|$. Вук је у свих девет стихова елидирано *j* остављао, а неслоговни вокал *и* замјењивао апострофом: „Кој”.

Овдје треба напоменути да у десетерцима (осим у Мажуранићевом спјеву који је написан комбинованим стихом с трохејском доминантом) неметричке акценте обиљежавамо курзивом, цезуру — двјема, а границу између другог и трећег такта — једном усправном цртом.

(2) Исто у првом полустиху, али у другом слогу, двапут је посвједочен хетеровокалски дифтонг $|\dot{y}i|$ у сандхију:

458 *да̀ с' изѝшли* || на Мљ̀етичак | Ту̀рци
 471 *да̀ с' иза̀шли* || на Мљ̀етичак | Ту̀рци.

Вук је овдје примијенио други текстолошки поступак — пошто интервокалског *j* није било, он је само неслоговни вокал, овога пута у, замијенио апострофом: „Да с’” (топоним је код Вука „Млетичак”).

(3) У четири стиха, сваки пут у медијалном такту, остварен је тау-товокалски дифтонг |и^а|:

5 а нà рѹке || Ченги^аћ-|Смаил-àги
 26 од Тѹрчина || Ченги^аћ-|Смаил-àгē
 395 Ја кàд чѹо || Ченги^аћ | Смаил-àга,
 510 А вèли јōј || Ченги^аћ | Смаил-àга:

Вук је овдје примијенио трећи текстолошки поступак — неслоговни вокал *и* обиљежио је графемом *j*: „Ченгијћ”. То је учинио и у наслову: „Ченгијћа”, у коме дифтоншки изговор није обавезан. Ми у наслову народне пјесме, као и у наслову Мажуранићевог спјева [види т. 4.1. (2)], васпостављамо фонолошку структуру презимена: Смрт Смаил-аге Ченгијћа.

3.2. Поред силабичких, српски епски или асиметрични десетерац има и једну тонску метричку константу — неакцентованост десетог слога (1). У класичном десетерцу полази се од тога да је тонска метричка константа и неакцентованост четвртог слога, али је у анализираној пјесми то само изразита ритмичка доминанта (2). Први полустих има један метрички акценат, али је тај акценат у неким стиховима побочни (3).

(1) С обзиром на то да је неакцентованост десетог слога у асиметричном десетерцу била метричка константа у свим фазама његовог развоја, у стиху:

231 дà је дòшō || бèже | Миралàјбег

реконструишемо преношење акцента с друге компоненте на претходни слог (и атонирање прве компоненте). Изговара се, дакле, једна проста фонетска ријеч (с једним акцентом) *Миралàјбег*, а не сложена (с два акцента — побочним на првој и главним на другој компоненти) *Мирàлај-бèг.

(2) И поред тога што неакцентованост четвртог слога није била метричка константа него само изразита ритмичка доминанта, у четири стиха изостављамо акценат испред цезуре, из разних разлога:

74 *јали свѣ три* || своје | изгубити.
 249 Миралажбег, || драги | господаре,
 252 *тѣ би дѡ шта* || дѡ потребе | било —
 551 а бијел нас || данак | застануо —

У 74. стиху — зато што се у синтагмама типа *свѣ три* (главе) атонира број. У 249. стиху — зато што на крају 231. стиха реконструисамо преношење акцента с друге компоненте на претходни слог (уз атонирање прве компоненте) [види горе т. (1)], па то морамо прихватити и за крај првог полустиха. У 252. стиху — зато што у предлошко-падежној вези *дѡ шта* реконструисамо (старо) преношење акцента. У 551. стиху — зато што на облику *нас* реконструисамо енклитички а не пуни облик замјенице.

И кад се изузму четири наведена стиха, још у четири стиха, што је тек 0,65% свих стихова пјесме, реконструисамо акценованост четвртог слога:

310 *на ђеш се ти* || аги | поклонити
 355 *и поред њег* || Маловићу | Ђоко
 522 „*А да Бог да* || и свети | Никола
 544 „*Ја да Бог да* || и Муамед | светац

У прва два стиха (310. и 355) на четвртом слогу, на облицима личних замјеница, акценат је метрички. У посљедња два стиха (522. и 544) не реконструисамо лексикализацију клетве и прозодијски лик **дабѡгѡ* јер се глаголски облик *да* односи и на други дио клетве (*и свети Никола, и Муамед светац*). На облику *да* акценат је главни, али није и метрички (метрички је на компоненти *Бѡг*).

(3) У првом полустиху један акценат је обавезан, и тај акценат је метрички, али је у неким стиховима тај акценат побочни, па се остварује опкорачење цезуре:

11, 150 *ја да ти њх* || по имену | кажем:
 80 *ка што су му* || и стари | бивали
 340 *јѣра си га* || дават | научио!
 385 *јѣра сте га* || дават | научили.

У стиховима 11. и 150, који су идентични, метрички акценат је на везнику *да* с обзиром на то да је рјечца *ја* (рјечца *а* с протетич-

ким *j*) атона (тј. без акцента); без акцента је наводи и Вук [види т. 1.3]. У 80. стиху је остварен двокомпонентни везник с побочним акцентима, али је први акценат метрички. У стиховима 340. и 385. везник *јѐр* има покретни вокал, што је новија дијалекатска појава, а не архаизам (старији облик потврђен у Његошевом пјесничком језику био је *јере*, настао од облика старославенске релативне замјенице с постфиксом /*že/ јеже*).

3.3. Да ли је пјесма остварена у ритму трохеја или у ритму тротактног тонског стиха с минималном двосложном структуром другог такта?

(1) За трохеј је битно да нема акцентованих парних слогова, док се на непарним акценат може али не мора реализовати. Ритам трохеја има тек сваки четврти стих анализираних пјесме, 149 од 614 стихова, што износи 24,27% свих стихова пјесме. Наравно, наша прозодијска реконструкција заснива се на природној интонацији која се остварује данас у постојбини Вукових предака укључујући примјере преношења акцента. С обзиром на варијантност акцента у неким облицима и факултативност преношења акцента, број стихова остварених у трохејском ритму могао би се смањити за највише два или повећати за један проценат, али то не би битно промијенило тип стиха којему пјесма припада.

(2) У другом полустиху се остварује симетрични (3 + 3) или асиметрични распоред тактова (2 + 4 или 4 + 2). Услјед неакцентованости десетог слога трећи такт није могао бити једносложан. Српски десетерац је избјегавао и једносложност другог (медијалног) такта, па се у стиху:

165 нò Ахмете, || мòј сѝвѝ | сòколе,

остварује симетрични (3 + 3), а не асиметрични распоред тактова (1 + 5), јер се атрибут у саставу идиома прикључује једносложници на почетку другог полустиха.

(3) У четири стиха пјесме, што је тек 0,65% свих стихова, у другом полустиху је реализован само један акценат:

40 нѐвјѐрнѝке || и безòбразнѝке
466 ожђѐлдијѝ || и добрòдошлицѝ
482 причѝстишѝ || и испòвиђѝшѝ

494 од *пѡнѡћѡ* || наоблѡчило се

с обзиром на то да се у стиху:

123 *Џли-пѡши* || Ризван-|бѣговићу

остварују два акцента на патрониму односно презимену (на првој компоненти акценат је побочни, а на другој главни, али су оба метричка).

4. ПОРЕДБЕНА АНАЛИЗА

4. Анализа коју смо у овом раду извели, као и истраживања која су јој претходила, омогућава нам формулисање неколико суштинских закључака о природи српског асиметричног десетерца као стиха у историјској перспективи.

4.1. На основу анализе коју смо у својим версолошким студијама извршили може се потврдити први општи закључак. А тај закључак гласи: десетосложна силабичка структура, четири слога у првом (1) и шест слогова у другом полустиху (2) те обавезна цезура после четвртог слога (3) – метричке су константе српског епског (или асиметричног) десетерца на плану *с и л а б и к е* од којих нема одступања.

(1) Вук је мислио да се број вокала и број слогова у десетерцу, и у првом полустиху десетерца, морају подударати, па је брижљиво удаљавао „сувишне” вокале, помоћу апострофа најчешће [види т. 3.1. (1, 2)].

Да први полустих десетерца може имати пет вокала у своме саставу, показује текстолошка интерпретација Његошевог *Горског вијенца*. Навешћемо један примјер. На граници основе и наставка дошло је до губљења *ј* између двају самогласника *и*, па су се та два *и* контраховала (сажела) до нивоа (таутовокалског) дифтонга [и^н] у антропонимском облику, дативу личног имена *Андрија: Блѡго Андри^н* || *ћѣ је | пѡгинуо* – [ГВ 1305], који у првом издању *Горског вијенца* гласи: Благо Андриј *ћѣ є* погинуо! (с. 51). У рукопису је антропоним друкчије написан: андриј (л. 14 об.), што би се у прозном тексту читало [андрији], а метрички условљено чита се [андри^н], дакле са дифтоншким степеном контракције. Зато смо ми у критичком издању у наведеном стиху реконструисали, ортоепски, дифтонг [и^н] као једину изговорну вриједност, а у писању оставили *ѡ* (са знаком за дужину),

чиме сугеришемо да оно представља један слог у десетерачкој силабичкој структури. Потпуно сажимање ([и^н] → [ĩ]) оvdје спречава морфолошки моменат: прво *и* спада у основу (у дативу се послије губљења *ј* њиме основа завршава), а друго *и* чини наставак. То значи да ми фонетску реконструкцију *[ãндрї] потпуно искључујемо: она се ни данас у језику не остварује у дативу личних имена овога типа [види у изворима скраћеницу ГВ и коментар уз овај стих у *Текстологији Горског вијенца* као прилогу критичком издању].

(2) Вук је мислио да се број вокала и број слогова у десетерцу, и у другом полустиху десетерца, морају подударати, па је брижљиво удаљавао „сувишне” вокале, често помоћу графеме *ј* [види т. 3.1. (3)].

Да други полустих десетерца може имати седам вокала у својем саставу, показује текстолошка интерпретација баладе *Жалостна тѣсанца племените Асан-агинице*. Навешћемо два примјера. Појаву губљења *ј* између двају самогласника *и* и дифтоншког степена контракције двају *и* [и^н] налазимо двапут у облику датива заједничке именице *кадија*: *вѣћ њу даје || њмо^тскѡму | кади^н*. [ЖППА 52]; *да̋ је ша̋лѣ̋ || њмо^тскѡму | кади^н*: [ЖППА 55]. У Фортисовом издању дифтонг [и^н] у оба стиха обиљежен је диграмом *ii*: *Imofkomu Kadii*. То значи да се финална ријеч у стиху читала двосложно [кади^н]; тросложни изговор би имао друкчији графички лик: *Kadiji. У каснијим издањима, на примјер у другој Вуковој редакцији: *Имоском кадији*, полустих је двоструко неаутентичан – окрњен је изворни наставак у дативу придјева **и^нмо[т]скому** а дативу именице приписан је неаутентичан тросложни изговор [кадији] [подробније у *МАРОЛЕВИЋ* 2006].

У вези са двосложним и једносложним дифтоншким изговором антропонима *Ченгијић* подсејтећемо на наш закључак о поетици наслова Мажуранићевог спјева: „Док се у стиховима анализираног спјева дифтонг мора означити као обавезни изговор, то се у наслову не мора чинити чак и да немамо издања у којима је, за пишчева живота, облик написан с неконтрахованим двосложним сегментом -ији- (па је такав наслов прећутно ауторизован). У наслову, дакле, остављамо: *Смрт Смаил-аге Ченгијића*. / Природни изговор, и тако написан, несумњиво је дифтоншки. Али такав, дифтоншки изговор није обавезан ни из версолошких, ни из пјесничких разлога, па се у наслову и не препоручује. Могло би се, напротив, рећи да неконгруентни атрибут уз именицу *смрт* има облик осмерца, једног од двају стихова чијом је комбинацијом спјев и написан (и којим почиње): (Смрт) *Смаил-аге || Ченгијића*. Ријеч испред осмерца (Смрт) указује на жанр пјесме (тачније: микро-

жанр), као што на жанр баладе указују прве двије ријечи пјесме коју је објавио Фортис (Жалостна пјесанца), иза којих долази десетерац, стих у којем је балада остварена: *племените || Асан-|агинице*” [МАРОЈЕВИЋ 2011⁶].

(3) Да ли је цезура послије четвртог слога обавезна, тј. је ли то метричка константа од које нема и не може бити никаквог изузетка?

Ово питање је било актуелно у вези са версолошком интерпретацијом *Горског вијенца*. Милан Решетар је сматрао да у Његошевом спјеву имају два изузетка од цезуре као версолошког обиљежја: „Што се цезуре тиче немају у цијелому *Горскому Вијенцу* него ова два изузетка: *деветороструко кумовао 1272* и *но којимудраго десетиња 1724*”. Састављено писање у првом примјеру налазимо у свим издањима, осим у нашим, а у другом примјеру три ријечи (*који + му + драго*) Решетар пише заједно и у издањима *Горског вијенца* (осим последњег), и у издању Целокупних дела, што значи да их је сам изговарао као једну фонетску ријеч. Тек у десетом Решетаревом издању *Горског вијенца* (1940) исправљено је писање наведеног стиха: но који му драго десетиња.

Инерција цезуре као метричке константе десетерца захтијева паузу послије четвртог слога, макар та пауза била сасвим слаба (опкорачење цезуре). Цезура послије четвртог слога метричка је константа и народног и Његошевог десетерца. Реконструкцију, ортографску и ортоепску, захтијева цезура у два десетерачка стиха *Горског вијенца*, у којима се опкорачење остварује полусложеницом односно полусраслицом. Зато ми у критичком издању ријеч *дѣветоро-струко* пишемо као полусложеницу и изговарамо је са два акцента: *дѣветоро-||струко | кумовао*, [ГВ 1272], као што ријеч *брже-боље* третирамо као двоакцентску полусраслицу: *Те ја брже-||боље | прѣко поља*; [ГВ 2561]. Наравно, први акценат је у наведеним лексичким јединицама побочни, али је он у 1272. стиху метрички, а у 2561. стиху неметрички.

Ни други Решетарев „изузетак” није стварно изузетак: и у 1724. стиху је остварено опкорачење цезуре компонентама аналитичке неодређене замјенице, које имају своје посебне акценте (неакцентован је само енклитички датив личне замјенице *му*, који припада претходној фонетској ријечи). Решетарева вербализација текста у 1724. стиху *Горског вијенца* (у свим издањима осим последњег) објашњава се тиме што су компоненте *драго* и *год* у дубровачком говору срасле са обликом упитне замјенице и постале нека врста постфикса, уп.: „**како му драго** било како, не баш прилично”, „**којигод** замј. неки” [види у

изворима скраћеницу ГВ и коментар уз одговарајући стих у *Текстологији Горског вијенца* као прилогу критичком издању].

Дакле, ритмичка разуђеност (разноврсност) стиха остварује се и опкорачењем цезуре: интонационо се први и други полустих не раздвајају паузом на цезури него на неком другом слогу другог полустиха (најчешће последице шестог слога).

4.2. На основу анализе коју смо у својим версолошким студијама извршили може се потврдити и други општи закључак. А тај закључак гласи: неакцентованост десетог слога – метричка је константа српског епског (или асиметричног) десетерца на плану *т о н и к е* од које нема одступања (1).

У класичном десетерцу полази се од тога да је тонска метричка константа и неакцентованост четвртог слога, али је то у неким етапама (и у неким правцима) развоја десетерца само изразита ритмичка доминанта (2).

У првом полустиху десетерца обавезан је један метрички акценат, тј. један прозодијско-интонациони такт (па макар тај акценат био побочни уз фонетско опкорачење цезуре) (3), а у другом полустиху остварују се два метричка акцента, који обликују два прозодијско-интонациона такта. У овом другом случају, међутим, могући су, иако врло ријетко, изузеци [види т. 4.3. (3)].

(1) Ненаглашеност десетог слога једна је од несумњивих метричких константи српског епског десетерца.

Ова тонска константа остварује се метрички условљеним преношењем акцента на претходни слог не само у гореанализираној пјесми [види т. 3.2. (1)] него и у другим народним пјесмама и у умјетничкој поезији.

Према ономе како је написан 452. стих *Страхињића Бана* (Вуков наслов „Бановић Страхиња” преузет је из друге пјесме косовског циклуса а сам текст ове пјесме га не потврђује):

„Братимим те и јоште један пут,
Немој мене војсци проказати,
да ме војска Турска не опколи,”

испало би да и ова константа има своје изузетке, свој „ритмички курзив”. Али то је само привид, настао услед неправилне вербализације текста. У трећем такту није синтагма (веза броја *један* и именице *пут*), него прилог *једанпут*, који и треба писати састављено. Структура сти-

ха може бити представљена на следећи начин: бр̀атим̄им те || и ј̀оште | јед̀анп̀ут [подробније у Маројевић 2009].

Један десетерац *Жалостне п̀санце племените Асан-агинице* илустрuje метрички условљено преношење акцента на предлог: *ка̀д се нѐће || м̀илова̀ти | на̀ ва̀с* [ЖППА 87], што је први пут запажено у нашој студији *Стих и версолошка реконструкција „Жалостне п̀санце племените Асан-агинице,,*; „То преношење је ново, па се релизује краткоузлазни акценат на претпоследњем слогу (што је само доказ да | је „*П̀санца*” написана са новоштокавском прозодијом, коју је Вук касније узео за књижевни језик” [Маројевић 2006: 40–41].

Ненаглашеност десетог слога као једина тонска константа Његошевог десетерца (ненаглашеност четвртог слога само је изразита тонска доминанта) остварује се и у шест стихова *Горског вијенца* метрички условљеним преношењем акцента на предлог, што је први пут запажено у нашем критичком издању спјева: *зв̀ијџда је || ц̀рне с̀удбе | на̀д н̀ом* [ГВ 14]; *а̀л тир̀анству || ст̀ати н̀огџм | за̀ в̀рат* [ГВ 618]; *улѐће ми || ј̀една м̀уха | у̀ н̀ос* [ГВ 817]; *зл̀о под г̀ор̄им || ка̀о д̀обро | п̀од злом* [ГВ 1168]; *мѝ имамо || ј̀едну т̀раву | за̀ то* [ГВ 2136]; *име ч̀ес̀но || за̀сл̀уж̄и ли | на̀ н̀ој* [ГВ 2333].

Неакцентованост десетог слога што је метричка константа српског десетерца те квантитативна клаузула која се у њему чува као реликт старине, као и женска клаузула у једном типу руских народних пјесама, указују да су то континуанти метричке константе прасловенског епског стиха у коме је девети слог био обиљежен — метричким акцентом у позном, дужином слога у раном прасловенском језику.

(2) Ненаглашеност слога испред цезуре није била метричка константа него изразита ритмичка доминанта српског епског десетерца: у неким стиховима акцентован је четврти слог, па је то наглашавање нека врста ритмичког курзива.

Класични, вуковски десетерац, сматра се, има двије тонске константе — неакцентованост четвртог и десетог слога. Тако у *Жалостној п̀санци племените Асан-агинице* ненаглашеност четвртог слога метричка је константа која се реализује без икаквих изузетака.

У Његошевом десетерцу, међутим, ненаглашеност слога испред цезуре је само изразита ритмичка доминанта, док се, као ритмички курзив, појављује, врло ријетко, акценат на слогу испред цезуре. У *Горском вијенцу* наглашеност четвртог слога појављује се у дванаест десетераца, на примјер: *Лу̀на и к̀рст, || дв̀а стра̀шн̄а | симво̀ла –* [ГВ 631]. У *Лучи микрокозма* таквих је стихова само шест, на примјер: у *г̀орд̄и*

стâс || кѣдра | нѣбеснѡга, [ЛМ 1603], што износи само нешто више од четвртине процента (тачније: 0,27%). „С тим у вези, поставља се питање да ли је неакцентованост четвртог слога само изразита ритмичка доминанта или ипак метричка константа стиха Луче. Одговор на ово питање није нимало једноставан јер треба узети у обзир природну прозодију говорâ с пренесеном акцентуацијом која је и условила изразито слаб удио акцентованости слога испред цезуре. И завршетак другог такта кад је он четворосложен показује слабу заступљеност акцента (он се реализује на једносложним ријечима, али само на онима са којих се акценат не преноси на проклитику), па би се могло оцијенити да је у овом погледу Његошев стих прелазан – од некадашњег стиха у коме је анализирана особина још само изразита ритмичка доминанта ка стиху у коме је неакцентованост четвртог слога већ метричка константа” [МАРОЈЕВИЋ 2011 6].

Два десетерца имају акценат на четвртог слогу и у Мажуранићевом спјеву *Смрт Смаил-аге Ченгијића*: дѡк вѣ за крѣст || пѡдносите | мѣке [СА 376]; пâк би рâд вѣћ || на нѡћѣште | дѡћи [СА 876].

Да је четврти слог био потенцијално наглашен, поред гореанализиране пјесме [види т. 3.2. (2)], потврђују и пјесме косовског циклуса, и поред Вукове текстолошке интерпретације која је ишла у том правцу да се акцентованост четвртог слога коригује. На четвртог слогу се може налазити лична замјеница која има ослабљен, побочни акценат ако на њој није логички нагласак. У 17. стиху пјесме *Цар Лазар и царица Милица* лична замјеница другог лица једнине (*ти*) несумњиво је акцентована, мада је акценат ослабљен (побочни). Структура стиха може бити представљена на сљедећи начин: кѡга би *тѣ* || брâта | нâј вѡљела. — Исти случај имамо и у 543. стиху пјесме *Женидба српског цар-Стефана* (коначни Вуков наслов „Женидба Душанова” није аутентичан — не потврђује га текст пјесме): лична замјеница другог лица једнине (*ти*) има ослабљен (побочни) акценат. Структуру стиха представљамо на сљедећи начин: кâко ћеш *тѣ* || пѡзнати | ђевѡјку. — На четвртог слогу је била акцентованâ ријеч у првој публикацији четвртог одломка Косовских пјесама, у 31. стиху: „Ерѣ самѣ се я Кнезу затекао”. У завршној редакцији (сада је то 34. стих) Вук је стих „исправио”, вјероватно зато да се избјегне акцентованост четвртог слога: „Ја сам ти се кнезу затекао”. Структура изворног стиха (а изворни стих је, несумњиво, онај из прве публикације) може бити представљена на сљедећи начин: *јер сам се* *јâ* || кнѣзу | зâтекао. Вуков текстолошки поступак условљен је, претпостављамо, и чињеницом да је на везнику *јер*

побочни акценат, па би тако метрички акценат био на четвртом слогу, на личној замјеници *ĵâ* (мада је тај акценат побочни). — Исто тако, у 128. стиху *Женидбе кнеза Лазара* лична замјеница *ĵâ* остала је на четвртом слогу и у коначној Вуковој редакцији, вјероватно зато што на њој није главни (и метрички) него побочни (и неметрички) акценат. Структура изворног стиха може бити представљена на сљедећи начин: *чѝме ђу ĵâ || дарѝвати | Лâза.*

На четвртом слогу се може налазити показна замјеничка ријеч која има, ако на њој није логички нагласак, ослабљен, побочни акценат. На четвртом слогу може бити облик показне замјенице *то*, који има дугосилазни акценат, као у 404. стиху пјесме *Женидба српског цар-Стефана*. Структура изворног стиха може бити представљена на сљедећи начин: *каква је тô || ца̀рева | за̀мјена.* — На четвртом слогу може бити показни прилог *ту*, који има дугосилазни акценат, као у 571. стиху *Женидбе српског цар-Стефана*. Структура изворног стиха може бити представљена на сљедећи начин: *ко̀ја је тѹ || Ро̀ксанда | ђѝвѝјка.*

На четвртом слогу се може појавити ријеч за коју не важи правило о смјењивању главног (при наглашавању) и побочног акцента (при ненаглашавању). На четвртом слогу се тако може налазити облик 3. лица једнине *да̂*, као у два стиха пјесме *Краљевић Марко и Арапин* (256. и 366). Стихови су текстуално идентични, а њихова се структура може овако представити: *а̀ко Бôг да̂ || и срѝћа | ју̀начкâ.* Напомињемо да се овдје не може полазити од срашћивања синтагме и формирања једног акцента (по моделу: *а̀ко Бôг да̂ → акòбòгдâ*) јер се везник *а̀ко* и предикат *да̂* односе и на други субјекат реченице, именицу *срѝћа* (ју̀начкâ), тј. имају живу граматичку функцију [као и у посљедња два примјера из т. 3.2. (2)].

Карактеристичан је примјер из 356. стиха пјесме *Марко Краљевић и Арапин*, у коме је на четвртом слогу облик номинатива једнине мушког рода придјева *лѹд*, који не само да има главни акценат (а не побочни) него је тај акценат и метрички. Структура стиха може бити овако представљена: *ѝли си лѹд || и њѝшта | не зна̀деш* [подробније у Маројевић 2009].

Неакцентованост четвртог слога, дакле, није могла бити, историјски посматрано, метричка константа српског десетерца. Она је посљедица, с једне стране, обавезне цезуре послѣ четвртог слога, а с друге стране, преношења акцента у српском књижевном језику и у говорима који су му у основи, а у њима је и живо жариште епског пјевања разматраног типа. Занимљиво је при том истаћи да је веома често неак-

центован и посљедњи слог медијалног такта десетерца иако он има флексибилнију силабичку структуру (два, три или четири слога).

(3) У првом полустиху десетерца обавезан је један метрички акценат, али прозодијско-интонациони такт који тај акценат конституише не мора бити самостална фонетска ријеч ако је тај акценат побочни. Побочни метрички акценат првог полустиха везује се за први главни акценат у другом полустиху уз опкорачење цезуре.

Опкорачење цезуре које се остварује кад је једини акценат у првом полустиху (дакле, метрички акценат) побочни, поред примјера из пјесме *Смрт Смаил-аге Ченгијића* [види т. 3.2. (3)], илустроваћемо са два примјера из *Жалостне пџсанце племените Асан-агинице*. Побочни метрички акценат у балади налазимо, прво, на везнику *ка̀д* (једини акценат у првом полустиху, па се остварује опкорачење цезуре): *Ка̀д ли му је | ра̀на̄м | бо̀ље би́ло*, [ЖППА 10]. Везник *ка̀д* (са три своје енклитике: *ли му је*) испред цезуре и именички облик *ра̀на̄м* послје цезуре чине једну сложену фонетску ријеч, па се остварује опкорачење цезуре, и то опкорачење је фонетско. Побочни метрички акценат у балади налазимо, друго, на предикативу *тако* (један од два акцента у првом полустиху, од којих је онај први – на узвичној рјечци *ај* – побочни неметрички, па се и у овом стиху остварује опкорачење цезуре): „*Ај та̀ко те || не же́лџла | бра̀цо, [...]*” [ЖППА 47] [подробније у МАРОЈЕВИЋ 2006].

4.3. Да ли је десетерац трохејски стих, како се обично тумачи (1), или тротактни тонски стих (3) с минималном двосложном структуром другог такта (2), како га ми тумачимо?

(1) Као што то није стих епске пјесме *Смрт Смаил-аге Ченгијића* [види т. 3.3. (1)], тако ни стих знамените српске баладе *Жалостна пџсанца племените Асан-агинице* није силабичко-тонски трохејски стих, како се то обично тврди; он има само трохејску ритмичку тенденцију. Ако се трохејски десетерац дефинише као стих у коме нема (главних) акцената на парним слоговима – у коме се акценти појављују (али не обавезно) на непарним слоговима, не може се сматрати да је балада о Асан-агиници испјевана у трохеју. Трохејски карактер има само 35 стихова или 38,04% (двапут по пет и двапут по три стиха заредом, чиме се трохејска тенденција наглашава). Ако се узму у обзир стихови који имају трохејски распоред акцената само у другом полустиху (уз наведених 35 још 14 стихова, или укупно 53,26%), може се закључити да балада у најбољем случају има само благу трохејску ритмичку тенденцију, условљену прије свега природним ритмом српских говора са

пренесеном акцентуацијом и доминантном границом између тактова послје парних слогова. Десетерац баладе иначе има своје значајне специфичности. Поред обавезне цезуре послје четвртог слога, која је метричка константа, он има, као ритмичку тенденцију, ф а к у л т а - т и в н у ц е з у р у послје шестог слога. То значи да наша балада показује тенденцију трансформације у тродјелни стих по обрасцу $4 + 2 + 4$. Факултативна цезура остварује се у више од половине стихова (53 стиха или 57,61%) [подробније у МАРОЈЕВИЋ 2006].

(2) Да ли у српским народним пјесмама и у умјетничкој поезији српској има стихова у којима је други такт исказан једносложном ријечју, тј. стихова у којима је на почетку другог полустиха једносложна ријеч с метричким акцентом?

Ако други стих има три акцента, од којих је први на једносложној ријечи, друга ријеч се прикључује тој једносложници и с њом формира други такт. Поред примјера из пјесме *Смрт Смаил-аге Ченгијића* [види т. 3.3. (2)] можемо навести по један примјер из двије баладе.

За 19. стих баладе *Жалостна пјесанца племените Асан-агинице* Жарко Ружић каже: „Двосложница *ћере* почиње код непарног слога, те јој се први слог не подудара са иктусом. Ако се испред ње једносложница нагласи, онда две границе падају после непарних слогова, а уз то су и два акцента на парним слоговима. Ритам се, међутим, одржава захваљујући самерљивости између тросложнице на крају стиха и тросложног *функционисања* везе $1 + 2$ (*две ћере*), која јој претходи”. Ако се занемари полазно (погрешно) исходиште, по којем је стих *Асан-агинице* силабичко-тонски трохејски стих (па је иктус тобоже на непарним слоговима), закључак је версолошки исправан: други полустих има симетрични распоред тактова ($3 + 3$). С тим у вези поставља се питање зашто се наведени стих не конституише по обрасцу $(4) + 1 + 5$ и питање да ли десетерац уопште може имати једносложни други такт (и петосложни трећи). У 125. стиху баладе „*По Мостару куга поморила – / поморила и младо и старо...*” (из Ерлангенског рукописа) у другом полустиху имамо комбинацију једносложне (*бѡр*) и петосложне фонетске ријечи (*ѡкѡ бѡрикѡ*) с обзиром на то да предлог, на којем ми реконструирамо побочни краткосилазни акценат и послјеакценатску дужину, припада сљедећој, а не претходној фонетској ријечи. Али се стих не конституише по фонетскоме обрасцу $(4) + 1 + 5$, дакле: *Обави се || бѡр | ѡкѡ бѡрикѡ, него по метричком обрасцу $(4) + 3 + 3$, дакле: Обави се || бѡр ѡкѡ | бѡрикѡ (са опкорачењем паузе између другог и трећег такта). Аналогно томе, 19. стих *Жалостне пјесанце*

племените *Асан-агинице* не конституише се по могућем фонетском обрасцу (4) + 1 + 5, дакле: *З̣а̣ њ̣о̣м̣ т̣р̣ч̣у̣ || дв̣ѣ̣ | ђ̣ере-д̣ѣ̣в̣о̣ј̣ке, него по метричкоме обрасцу (4) + 3 + 3, дакле: З̣а̣ њ̣о̣м̣ т̣р̣ч̣у̣ || дв̣ѣ̣ ђ̣ере | д̣ѣ̣в̣о̣ј̣ке [види у МАРОЈЕВИЋ 2006 (и у тамо цитираној литератури)].

Ако други стих има два акцента, од којих је први на једносложној ријечи, та ријеч не формира медијални такт него се прикључује финалној петосложници. Тако се у једном стиху косовског циклуса једнотактност другог полустиха реализује и поред побочног акцента на личној замјеници првог лица једнине јер медијални такт у начелу не може бити једносложан. Наиме, у 530. стиху *Женидбе српског цара-Стефана* у другом полустиху се реализују два акцента. Први од њих је неметрички не зато што је ослабљен, побочни (мада јесте такав) него зато што се налази на једносложној фонетској ријечи. На петом слогу је номинатив личне замјенице првог лица једнине *ĵâ*. Тај облик и кад има побочни акценат може бити носилац метричког акцента, али се у наведеном контексту у другом полустиху реализује само један такт: *ка̣д̣а̣ сам̣ је̣ || ĵâ* пр̣стеновао. Тај такт се састоји од једне, сложене фонетске ријечи (та фонетска ријеч се састоји од побочне фонетске ријечи, облика *ĵâ*, и главне фонетске ријечи, облика *пр̣стеновао*): *↓ĵâ^пр̣стеновао↓* [подробније у МАРОЈЕВИЋ 2009].

Наш закључак да, сасвим изузетно, као ритмички курзив, други такт може бити једносложан (распоред у другом полустиху 1 + 5) тиче се Његошевог спјева, у коме је то версолошка иновација. У *Лучи микрокозма* „таква су само два стиха, што не износи ни један промил (тачније: 0,09%). Али ако се наведеним стиховима прикључе и они из претходне групе, у којима другог такта уопште нема, може се сматрати да је и ово нека врста Његошевог ритмичког курзива, али се тиме ипак не нарушава интонациона карактеристика спјева – двосложност као минимална силабичка вриједност такта у другом полустиху”, закључили смо у претходном раду [МАРОЈЕВИЋ 2011⁶].

(3) Да ли у десетерачким пјесмама има стихова који излазе из оквира тротактног тонског стиха, тј. стихова са једним иктусом у другом полустиху?

Ни у једном стиху баладе *Жалостна тѣсанца племените Асан-агинице* није изражена ова ритмичка специфичност, која је својствена другим народним пјесмама, као и Његошевом десетерцу.

Не само у стиховима пјесме *Смрт Смаил-аге Ченгијића* [види примјере у т. 3.3. (3)] него и у неколико стихова косовског циклуса други акценат у другом полустиху не може се, ни алтернативно, ре-

конструисати пошто су везници *и* и *ни* и предлог у атони. У 535. стиху *Женидбе српског цар-Стефана* у другом полустиху се реализује само један акценат пошто је везник *и* без акцента и с глаголским обликом формира просту фонетску ријеч: надмудрисмо || и надјуначисмо. У 26, 55. и 69. стиху пјесме *Урош и Мрњавчевићи* (стихови су текстуално истовјетни) у другом полустиху се реализује само један акценат пошто је везник *и* без акцента и с глаголским обликом, у коме ми реконструисамо једносложни рефлекс дугог јата, формира просту фонетску ријеч: причестио || и испов^нједио. И у 63. стиху *Обретенија главе кнеза Лазара* у другом полустиху је само један такт: везник *и* је атона граматичка ријеч која с глаголским обликом формира просту фонетску ријеч: васиљенскѣ || и јерусалимскѣ. — У 33. стиху *Женидбе кнеза Лазара* у другом полустиху се такође реализује само један акценат пошто везник *ни* нема акцента те с глаголским обликом формира просту фонетску ријеч: свињариѿом || ни говедариѿом. — У 78. стиху *Обретенија главе кнеза Лазара* у другом полустиху је само један такт: предлог *у* је атона граматичка ријеч која с именичким обликом формира просту фонетску ријеч: да̑ или ће || у Маћедонију. У првом полустиху метрички акценат је на везнику *или*, али пошто везник има побочни акценат, остварује се фонетско опкорачење цезуре. Побочни акценат на компоненти *да̑* још је слабији, па се у предакценатској позицији неутралише [подробније у Маројевић 2009].

У *Лучи микрокозма* стихова с једним иктусом у другом полустиху има 49 од 2210 (укључујући и онај један који смо, друкчије него Симеон Милутиновић Сарајлија, реконструисали), тј. нешто више од два процента (тачније: 2,22%). „С тим у вези, поставља се питање да ли је тротактност десетерца метричка константа или само изразита ритмичка доминанта. Тротактност је метричка константа реконструисаног прасловенског епског стиха; таквом се сматра и у руским билинама иако и у њима има примјера̑ изостајања другог такта. Зато и ми можемо констатовати да је изостајање једног од два такта у другом полустиху Његошевог десетерца једна врста ритмичког курзива којим се ритам максимално убрзава, али се тиме ипак не нарушава тротактност као интонациона карактеристика спјева”, закључили смо у претходном раду [Маројевић 2011 ⁶].

Пропуштање (нереализовање) другог такта појављује се, као ритмички курзив, изузетно и у тротактном тонском стиху руске народне поезије, који, као и српски епски десетерац, води поријекло од прасловенског епског стиха. Александар Востоков наводи примјер пјесме

с тротактним епским стихом у којој „сказочные или о трех ударениях стихи не до конца выдержаны”, тј. у којој се појављују стихови „о двух ударениях, и следовательно песенные”, и констатује да се у руским народним пјесмама овакво „смешение размеров” прилично често среће [Востоков 1817: 140–141]. Анализирајући метар Пушкинових „Пјесама Западних Словена”, руски математичар и версолог А. Колмогоров је, сумирајући резултате до којих је дошао руски версолог С. Бобров у својим радовима, формулисао још једну „особенность долиника: трехдольность стиха может восприниматься и при *безударности второй* доли в силу большой длины промежутка между ударениями, воспринимаемыми в качестве первого и третьего метрического”. Утврђивање могућности „пропуска второго метрического ударения, т. е., необязательная ударность второго метрически сильного слога” руски лингвиста и културолог Вјач. Вс. Иванов истиче као допринос Боброва и Колмогорова. У Востоковљевим „Српским пјесмама”, прпјевима српских народних пјесама, који су остварени по обрасцу руских билина, посвједочени су двотактни стихови као ритмички курзив (неколика примјера) [види у Маројевић 1987: 24–25 (и у тамо цитираној литератури)].

Српски епски десетерац, дакле, није трохејски стих ни по своме поријеклу ни по својој савременој карактеристици (трохејска тенденција се у њему појављује као секундарна појава). То је стих са три метричка акцента (и три интонационе цјелине): његову тротактност не доводи у питање „пропуштање” медијалног такта, као што спорадична двотактност не нарушава ни стих руских билина: други полустих десетерца има два метричка акцента, али се, као ритмичко наглашавање (или ритмички курзив), појављују стихови с једним (метричким) акцентом у другом полустиху.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

Литература

Берић 1829: *Неколико речи о внѣшнѣм крою народни Србски песама* / П[авле] Б[ерић]. – Србске лѣтописи за год. 1829. друга частица. У Будиму, 1829, година V, частица 17, с. 98–102.

Востоков 1817: *Опытъ о русскомъ стихосложеніи* / Сочин. Александромъ Востоковымъ. Изд. 2-е, значительно пополненное и исправленное. Въ С. Петербургѣ, 1817.

Јакобсон 1966 (1933): *O strukturi stiha srpskorvatskih narodnih epova*. Preveo Tomislav Bekić. – У: *Lingvistika i poetika / Roman Jakobson*. Beograd, 1966, с. 146–156. [Оригинал:] *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen / R. Jakobson*. – In: *Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale*, VIII–IX, La Haye, 1933.

Караџић 1824: *Предговор / В[ук] С[тефановић] К[араџић]*. – [У књизи:] *Народне српске пјесме*, скупио и и на свијет издао Вук Стеф[ановић] Караџић. Књига прва, у којој су различне женске пјесме. У Липисци [= Лајпциг], 1824, с. I–LXII.

Караџић 1833: *Предговор издатељев / Вук Стеф. Караџић*. – [Фототипски у:] Лука Милованов 2010 (1833): с. в–у (7–28); [прештампано у:] Караџић 1986⁶: 435–445.

Караџић 1975: *Предговор / В[ук] С[тефановић] К[араџић]*. – [У књизи:] *Српске народне пјесме*. Књига прва: 1841. (Сабрана дела Вука Караџића. Књига четврта. Приредио Владан Недић). Београд: Просвета, [1975], с. 553–583.

Караџић 1986^а: *Смрт Смаил-аге Ченгијића*. – [У књизи:] *Српске народне пјесме*. Књига четврта: 1862. (Сабрана дела Вука Караџића. Књига седма. Приредио Љубомир Зуковић). Београд: Просвета, [1986], с. 321, 324–338.

Караџић 1986^б: *О језику и књижевности*. II. (Сабрана дела Вука Караџића. Књига тринаеста. Приредио Милорад Павић). Београд: Просвета, [1986].

Лука Милованов 2010 (1833): *Опит настављења к српској сличноречности и слогмјерју или просодији / Лука Милованов Георгијевић*. Приредио Видан Николић. Бања Лука: Арт-принт, 2010. [Фототипско издање према:]. Луке Милованова *Опит настављења к Србској сличноречности и слогмјерју или просодији*. По новом правописања начину сматрајући на повод к новој весма нужној Србској Писменици или Језиконауку списан 1810. А издао га Вук Стеф. Караџић. У Бечу 1833.

Маројевић 1987: „Сербскія пѣсни” Александра Востокова / Радмило Маројевић. Горњи Милановац: Дечје новине, 1987.

Маројевић 2006: *Стих и версолошка реконструкција „Жалостне пјесанце племените Асан-агинице” / Радмило Маројевић*. – Радови / Филозофски факултет Универзитета у Бањој Луци, Бања Лука, 2006, бр. 9, с. 13–57.

Маројевић 2009: *О версификацији српских народних пјесама (косовски циклус) / Радмило Н. Маројевић*. – Анали Филолошког факултета / Универзитет у Београду, Београд, 2009, књ. XXI, с. 65–84.

Маројевић 2011^а: *Прозодијско-интонациона интерпретација текста Луче микрокозма: Метричке константе / Радмило Маројевић*. – Гласник Одјељења умјетности / Црногорска академија наука и умјетности, Подгорица, 2011, књ. 29, с. 51–61.

Маројевић 2011^б: *Смрт Смаил-аге Ченгијића као језичкоумјетничко дјело. (Лингвистика и поезика наслова) / Радмило Маројевић*. – Зборник радова Филозофског факултета / Универзитет у Приштини, Косовска Митровица, 2011, књ. XLI, с. 173–182.

Трубецкой 1937: *Къ вопросу о стихъ „Пѣсенъ Западныхъ Славянъ” Пушкина / Н. С. Трубецкой*. – Бѣлградскій пушкинскій сборникъ, Бѣлградъ, 1928, с. 31–44.

Ярхо 1928: *Свободные звуковые формы у Пушкина* / Б. И. Ярхо. – *Arg poetica*. II. Стих и проза. (Труды Государственной академии художественных наук. Литературная секция. Вып. 2). Москва, 1928, с. 169–181.

Извори

ГВ: *Горски вијенац*. Историческо собитије при свршетку XVII вијека / Социњеније П[етра] П[етровића] Њ[егоша] владике црног[р]скога. Критичко издање. У редакцији Радмила Маројевића. – [У књизи:] *Горски вијенац* / Петар П Петровић-Његош. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Радмила Маројевић. Подгорица: ЦИД, 2005, с. 35–222. О текстологији спјева види критичко издање, с. 5–34, 227–1004.

ЖППА: *Жалостна пјесанца племените Асан-агинице*. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Радмила Маројевић. Подгорица: ЦИД. [У припреми]. – О текстологији баладе види Маројевић 2006.

ЛМ: *Луча микрокозма* / Петар П Петровић-Његош. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Радмила Маројевић. Подгорица: ЦИД. [У припреми]. – О текстологији спјева види Маројевић 2011^a.

СА: *Смрт Смаил-аге Ченгијића* / Иван. Мажуранић. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Радмила Маројевић. Подгорица: ЦИД. [У припреми]. – О текстологији спјева види: *Смрт Смаил-аге Ченгијића и Његошева епска трилогија (поредбена текстолошка анализа)* / Радмила Маројевић. – Књижевна историја, Београд, 2009, XLI, бр. 139, с. 553–582.

Р. Н. МАРОВИЧ

МЕТРИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ И РИТМИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ
СЕРБСКОГО ЭПИЧЕСКОГО ДЕСЯТИСЛОЖНИКА

Резюме

В связи с общей темой о десятисложнике Негоша в сопоставлении с десятисложником сербских народных песен, в первой части настоящей работы (разделы № 1, 2) рассматривается толкование сербского эпического десятисложника, выдвинутое Вуком Караджием в предисловии к лейпцигскому изданию „Народных сербских песен”, влияние этого объяснения на толкование Востоковым сербского десятисложника, а также стиховедческая полемика Вука Караджича и Павла Берича. Во второй части исследования (разделы № 3, 4), на материале народной песни „Смерть Смаил-аги Ченгиича”, рассматривается эпическая традиция на родине предков Караджича, т. е. в старой Герцеговине, представляющей собой главное течение в сербской эпической традиции, в сопоставлении с другими народными песнями и художественной литературой.

В настоящей работе отражены также результаты предыдущих исследований автора: просодический и интонационный анализ стиха поэмы *Луч ми-*

крокозма Петра Негоша, как то: силлабические константы (в частности: возможность однотоктности второго полустиха и возможность односложности второго такта) и тонические константы (в частности: возможность ударности четвертого слога); текстология поэмы „Смерть Смаил-аги Ченгиича” Ивана Мажуранича, а именно: фонетико-фонологическая и стиховедческая реконструкция заглавия (лингвистика и поэтика заглавия); стихосложение и стиховедческая реконструкция сербской народной баллады „Жалобная песенка благородной Асан-агиницы”, в частности: метрика и ритмика стиха, метрические константы, интонация и тоника стиха (перенос ударения, главные и побочные ударения, метрические и неметрические ударения); стихосложение сербских народных песен на материале косовского цикла, в частности: а) безударность десятого слога в качестве метрической константы, б) безударность четвертого слога в качестве сильной ритмической доминанты (но не и метрической константы) сербского десятисложника, в) трехтактность стиха, при чем первый такт (до цезуры) обязательный, в то время как возможен пропуск одного метрического ударения после цезуры (в качестве ритмического курсива).

Ключевые слова: стихосложение, сербские народные песни, сербский эпический десятисложник, тротактный стих, хорей, метрическая константа, ритмическая доминанта, ритмическая тенденция, ритмический курсив