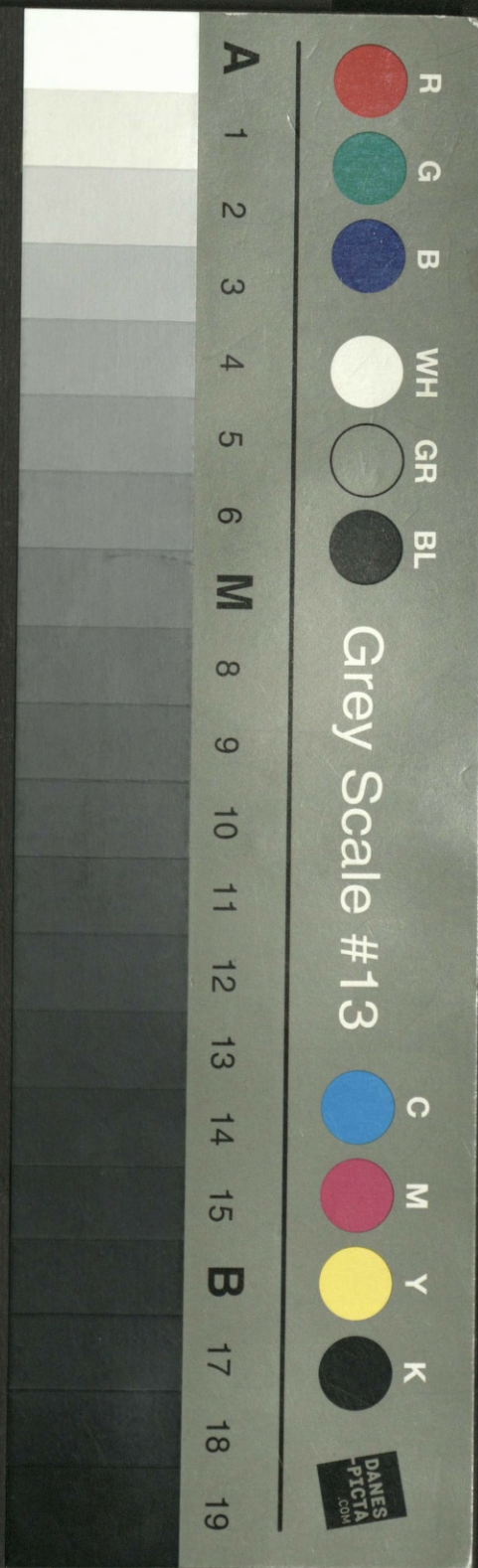
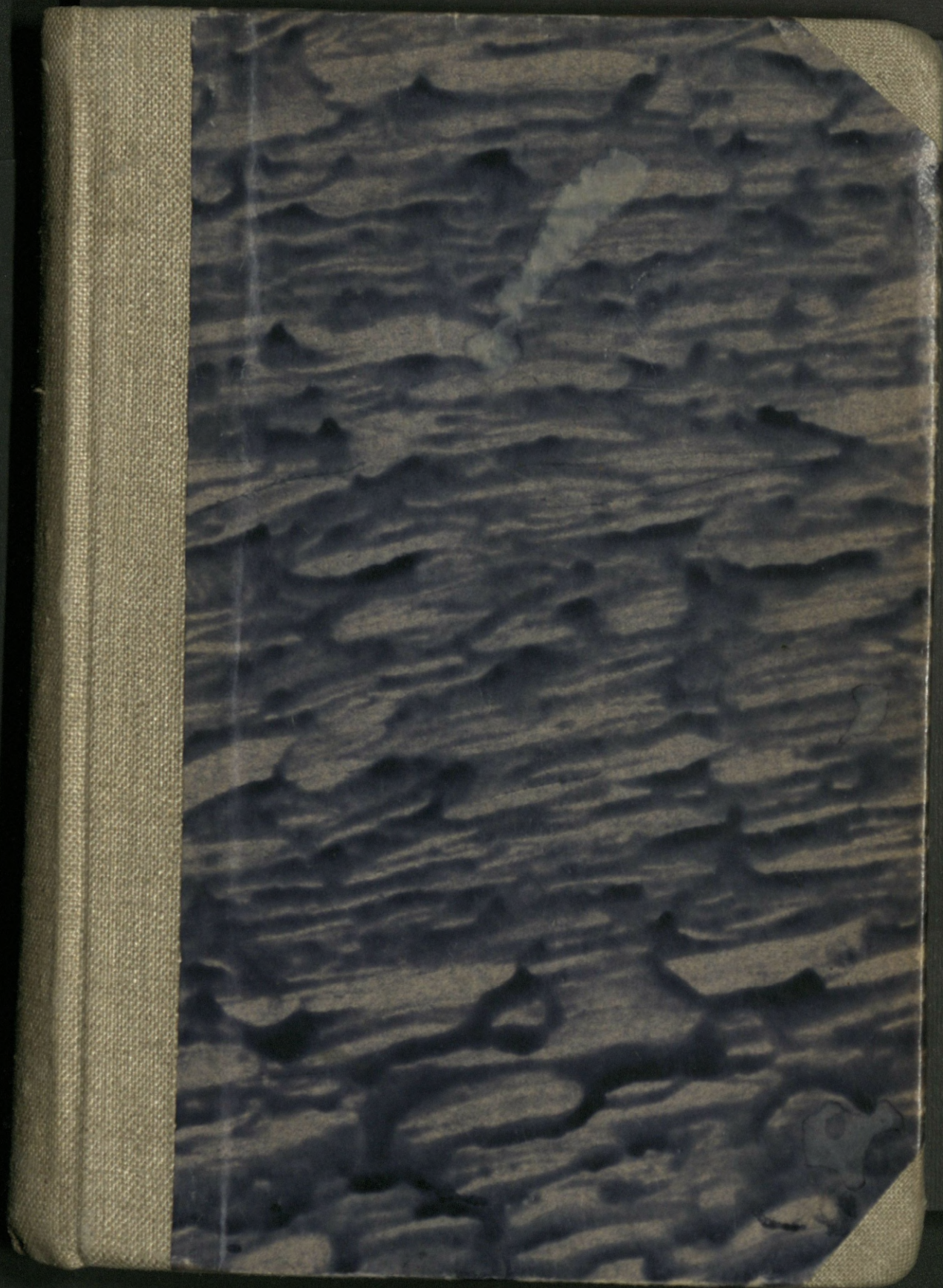
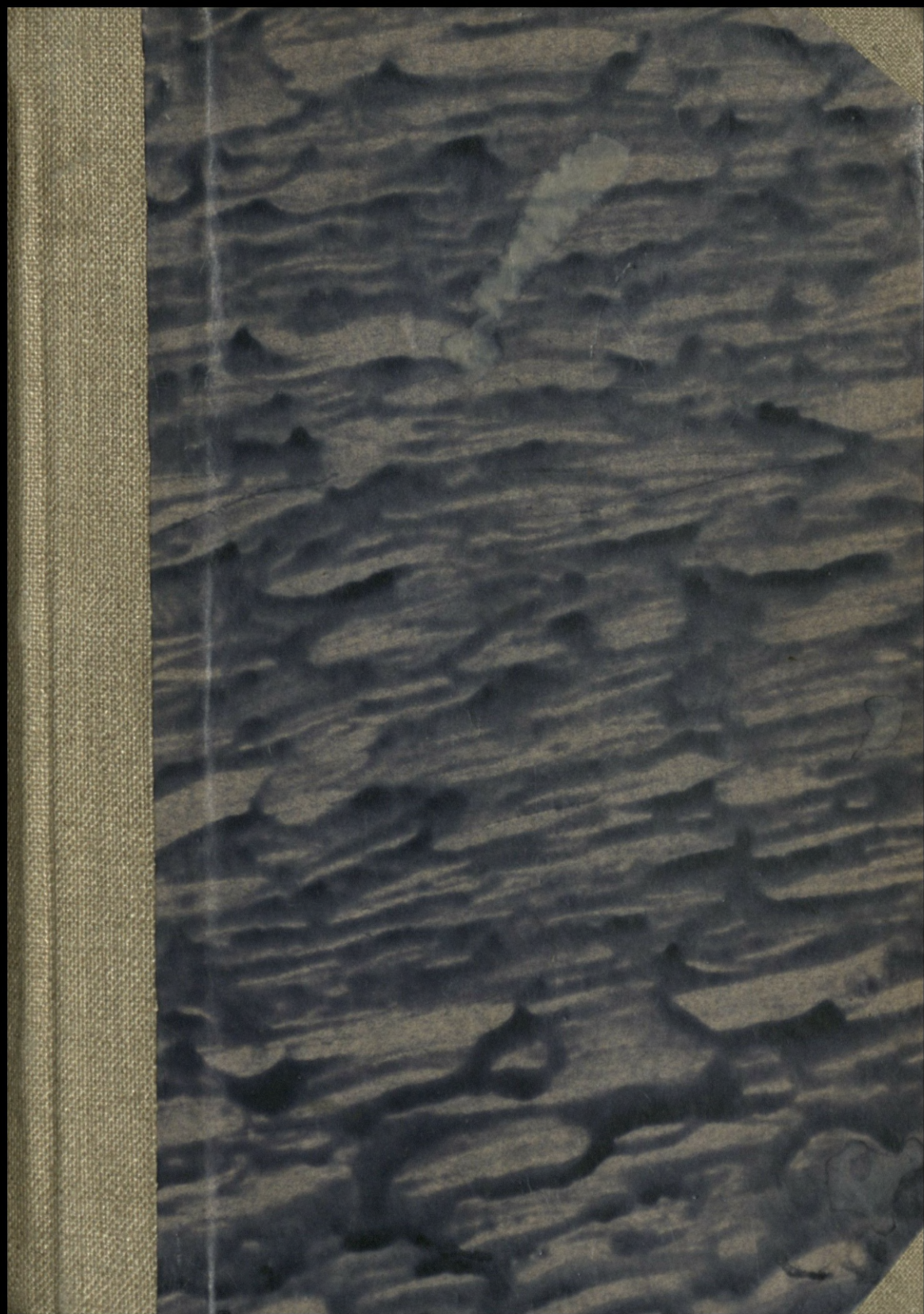
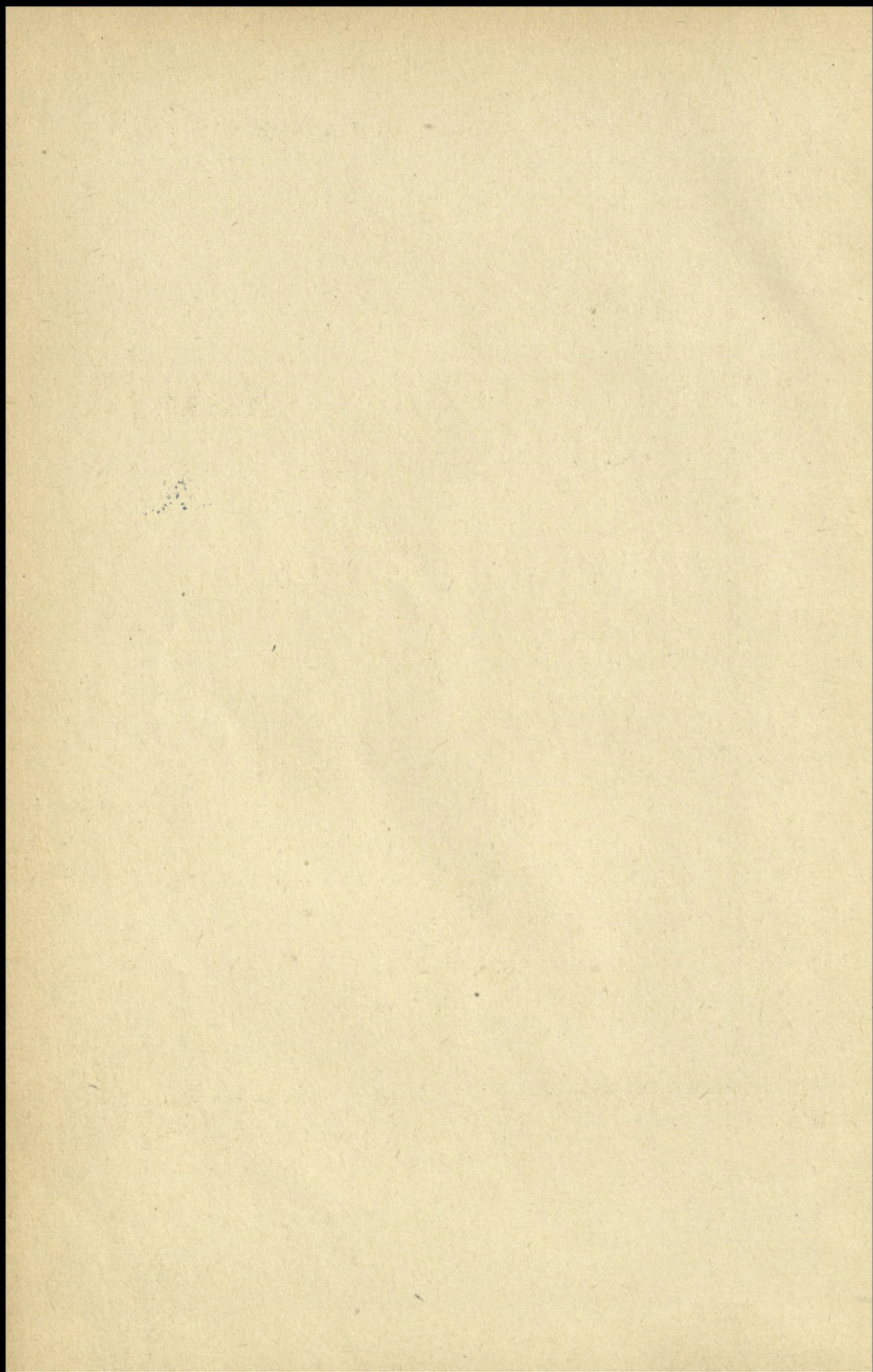






87

PODSTAWY WERSYFIKACJI POLSKIEJ



STANISŁAW FURMANIK

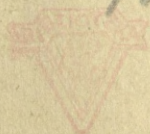
PODSTAWY
WERSYFIKACJI POLSKIEJ

(NAUKA O WIERSZU POLSKIM)



WYDAWNICTWO EUGENIUSZA KUTHANA
WARSZAWA 1947 KRAKÓW

1427/2



B-09300

Drukarnia Krakowska W. Grzelak i Sp. w Warszawie

PAMIĘCI
KAZIMIERZA WÓYCICKIEGO
poświęca tę pracę
autor

A.W.P.

SPIS RZECZY.

WSTĘP	11
 I. JEZYKOWE CZYNNIKI WIERSZOTWÓRCZE	
Elementarne cząstki strumienia językowego	14
Akcent w języku polskim	23
Przedziały międzywyrazowe	30
Intonacja	36
Fraza intonacyjna	39
 II. METRYKA OGÓLNA	
Metr czyli miara, kontekst metryczny, system metryczny	45
System sylabiczny	51
System sylabo-toniczny	53
System czysto-toniczny	62
Wiersze regularne i nieregularne. Wiersze metrycznie wieloznaczne. Zona graniczna między wierszem i prozą	65
 III. METRYKA SZCZEGÓŁOWA	
Przegląd wierszy regularnych	85
Mechanizm wierszy sylabicznych i ich modyfikacje	123
Mechanizm wierszy sylabo-tonicznych i ich modyfikacje	142
Wiersze czysto-toniczne, ich mechanizm i modyfikacje, „Heksametr“ polski	157
Wiersze nieregularne, próba ich klasyfikacji	184

IV. RYM

Definicja rymu	205
Klasyfikacja rymów	209
Rymy dokładne	212
Rymy niedokładne	223
Funkeje rymu:	232
Instrumentalna funkeja rymu	234
Funkeja wierszotwórcza rymów	250

V. STROFIKA

Wiersz ciągły i zwrotkowy. Pojęcie okresu metrycznego. Czynniki zwrotkotwórcze	263
Zwrotki regularne	271
Zwrotki nieregularne	311

ZAMKNIĘCIE	318
----------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	223
------------------------	-----

Pracę o podstawach wersyfikacji polskiej miałem już gotową w lipcu 1944 r. W czasie powstania warszawskiego zarówno wszystkie materiały jak rękopis i maszynopisy uległy zniszczeniu.

Obecny tekst jest rekonstrukcją. Pracowałem nad rekonstrukcją od początku maja do końca października 1945 r.

Jeżeli w okupowanej Warszawie techniczne warunki pracy naukowej były trudne, to w Warszawie zniszczonej, choć wolnej od Niemców, wzrosły tym bardziej. Trzeba było oprzeć się na własnej pamięci oraz na tym skromnym materiale bibliograficznym i tekstowym, jaki dało się zgromadzić.

Te trudności techniczne niech choć w części usprawiedliwią niewątpliwe braki mej pracy, zwłaszcza niekompletność i niewspółmierność w pozycjach bibliograficznych, oraz niedostateczną precyzję w odsyłaczach.

Pracy mej nad rekonstrukcją nie zdołałbym wykonać bez pomocy materialnej Departamentu Nauki i Departamentu Literatury, przy życzliwym poparciu dyr. St. Arnolda i dyr. K. Czachowskiego.

Ale „utonąłbym przy brzegu“, gdyby nie energia i bezinteresowna pomoc p. Wandy Rudlickiej, która wyszukała papier, maszynę do pisania i odbiła rękopis w paru egzemplarzach.

W tym stanie rzeczy praca przeleżała prawie rok. Pod jesień 1946 r. firma wydawnicza E. Kuthana podjęła szlachetne ryzyko wydrukowania całej pracy, która jako naukowa i dość specjalna, jeśli chodzi o temat, nie mogła stanowić pociągającego obiektu pod względem merkantylnym.

Za tę życzliwość i pomoc składam wymienionym osobom i instytucjom szczerę podziękowanie.

St. Furmanik.

WSTĘP

Jednym z zasadniczych rozróżnień formalnych w dziedzinie sztuki słowa jest rozróżnienie między wierszem i prozą. W języku polskim używa się innej pary pojęć, mianowicie: poezja — proza. Zdajemy sobie sprawę, że wymienione pary pojęć nie pokrywają się ze sobą, jako należące do różnych zupełnie „płaszczyzn”. Może być tak, że utwór pisany prozą zaliczymy do poezji i odwrotnie, utwór pisany wierszem nie będzie posiadał znamion poezji.

Na czym polega różnica między wierszem i prozą? Gdy otwieramy jakąś książkę, od razu, od jednego rzutu oka zdajemy sobie sprawę, czy mamy utwór wierszowany, czy prozaiczny. Mówi nam o tym układ graficzny. Wiersz utworu wierszowanego zajmuje mniej więcej środek kartki z dużymi marginesami po prawej i lewej stronie, przy czym każdy wiersz zazwyczaj rozpoczyna się od dużej litery. Wiersz prozy natomiast zajmuje całą szerokość kartki z niewielkimi stosunkowo marginesami.

Oczywiście układ graficzny, chociaż, jak zobaczymy, w pewnych wypadkach odgrywa ważną, ale pomocniczą rolę czynnika wierszotwórczego, zasadniczo nie ma nawet nic wspólnego z tym, czy dany urywek ma formę wiersza czy prozy. Każdy urywek wierszowany można by ułożyć graficznie w prozę, a prozę w wiersze, przez co nie uleg-

łaby zmianie istota danego ukształtowania formalnego. Co najwyżej doznalibyśmy swego rodzaju wstrząsu, wynikającego ze zderzenia dwóch bezpośrednio po sobie następujących nastawień: nastawienia, uwarunkowanego spostrzeżeniami wzrokowymi, z nastawieniem uwarunkowanym wrażeniami wymawianiowo - słuchowymi. Nie ulega bowiem wątpliwości, że inaczej nastawiamy się intonacyjnie na wiersz, a inaczej na prozę.

Przy sposobności zapamiętajmy sobie jedno z wielu znaczeń wyrazu: wiersz. Wiersz jako ukształtowanie graficzne, znaczy tyle, co linijka wierszowa. W tym sensie zarówno utwory wierszowane jak i prozaiczne składają się z pewnej ilości wierszy graficznych. W naszych rozważaniach chodzić nam będzie nie o wiersz graficzny, lecz o wiersz, będący wynikiem ukształtowania materiału językowego przez czynniki nie zewnętrzne, lecz tkwiące „immanentnie“ w samym języku.

W sformułowaniach potocznych, nie wynikających z postawy badawczej, słyszy się często twierdzenie, że czynnikiem różniącym wiersz od prozy jest rym. Twierdzenie to jest nieścisłe, a nawet w pewnym sensie fałszywe. Spotykamy bowiem nie tylko poszczególne utwory pisane tzw. wierszem białym, bezrymowym, ale całe epoki literackie, których wersyfikacja odbywała się bez rymu, np. antyczna poezja grecka i łacińska. Rym, który od zarańia średniowiecza poczynając stał się stałym składnikiem struktury wierszowej, nie jest jednak czynnikiem tej struktury ani koniecznym, ani dostatecznym.

Mówi się wreszcie o rytmie jako o wyróżniku między wierszem i prozą w tym sensie, że wiersz posiada rytm, zaś proza go nie ma. To ostatnie ujęcie jest albo wyrazem bezkrytycznej naiwności, albo zawsze jakimś nieporozu-

mieniem. Bowiem nie tylko „i proza ma swój rytm“, ale nawet w zasadzie taki sam rytm jak wiersz.

Że każdy urywek językowy jest rytmiczny, przekonywa nas o tym pierwszy lepszy przykład. „Suma kątów w trójkącie równa się dwóm d“, to zdanie, wyjęte z podręcznika szkolnego geometrii, skłonni jesteśmy uważać za „wyprane“ z rytmu. Jednak chwila odpowiedniego skupienia uwagi ujawnia, że ten urywek może się stać źródłem bardzo intensywnego doznania rytmu, podobnie i podobnego jak pierwszy wiersz z „Powieści Wajdeloty“: „Skąd Litwini wracają, z nocnej wracają wycieczki“.

Na czym więc polega różnica między wierszem i prozą?

Rozwiązanie tego skomplikowanego zagadnienia ma właśnie być głównym zadaniem niniejszej pracy. W tej chwili możemy sobie powiedzieć jedno i przyjąć jako moment wytyczny dalszych rozważań: różnica między wierszem i prozą musi polegać na jakimś odmiennym i swoistym strukturuwaniu czynników języka, będącego materiałem utworu literackiego.

I. JĘZYKOWE CZYNNIKI WIERSZOTWÓRCZE

Elementarne cząstki strumienia językowego.

Język dla poety, jak zresztą dla każdego człowieka, jest równocześnie materiałem i narzędziem. Narzędziem, bo za pośrednictwem języka poeta komunikuje to, co chciał wyrazić. W ten sposób między nim a odbiorcą nawiązuje się nic porozumienia.

Język jest równocześnie materiałem, bo, jak rzeźbiarz w kamieniu, drzewie lub metalu, tak poeta w języku utrzuła swe dzieło.

Dzieło literackie nie jest jednak tworem fizycznym, nie posiada wymiarów przestrzennych. Jest ono pokrewne dziełu muzycznemu i podobnie jak ono przedstawia się jako strumień foniczny o pewnej rozpiętości czasowej.

Językowy strumień dzieła literackiego nie jest ani prosty, ani jednolity. Rzadko uświadamiamy sobie, jak bardzo skomplikowany zespół czynności psychofizycznych dokonujemy, gdy czytając np., aktualizujemy strumień językowy danego dzieła literackiego — skomplikowany zespół czynności, odpowiadający złożoności samego strumienia.

W każdym języku rozróżniamy przede wszystkim dwie zasadnicze warstwy: foniczną i znaczeniową. Zależnie od

której z tych dwóch warstw ujmujemy język, rozróżniamy w nim różne strukturalne części i elementy. Biorąc od strony znaczeniowej rozróżniamy zdania, zawierające jednostki sensu, pojedyncze słowa, z przywiązaniem do nich znaczeniem, i wreszcie morfologiczne części słów czyli morfemy. Najdrobniejszą i dalej już nierozkładalną z punktu widzenia znaczenia częścią jest morfema. Ale morfemy nie można uznać za elementarny składnik języka, przynajmniej języka jako czynności. Bowiem myślimy i mówimy nie morfemami, lecz zdaniami. Więc zdanie stanowi naturalny, organiczny składnik strumienia językowego. Strumień językowy czlonuje się więc od strony znaczenia jako łańcuch zdań — jednostek sensu. Ale zdania, to struktury językowe złożone. Składnikami struktury są pojedyncze słowa, których zespół znaczeń daje ową jednostkę sensu. Jeżeli jednostka sensu jest zespołem pojedynczych znaczeń słownych, to i odwrotnie znaczenie pojedynczego słowa jest zależne od całości sensu. W dwóch następujących wypowiedziach:

Koń ciągnie wóz.
Ty stary koniu!

mamy wyraz „koń“ o tym samym słownikowym znaczeniu, ale aktualne znaczenie w obydwu wypowiedziach różne.

Więc dostatecznie prostą jednostką strumienia językowego od strony warstwy znaczeniowej jest pojedyncze słowo, jako wyróżniany składnik naturalnej struktury — zdania, zawierającego w sobie jednostkę sensu. Warstwa znaczeniowa jest złożona, prowadzi do rozróżnienia paru sfer: rozumienie sensu zdań prowadzi nas do sfery przedstawień, co przede wszystkim uważane jest za treść wy-



powiedzi lub całego dzieła oraz do sfery kategorii i stosunków gramatycznych, syntaktyczno-logicznych i stylistycznych. Konkretyzując i aktualizując strumień językowy danego dzieła, poza czynnością przedstawiania, która leży niejako w centrum pola naszej uwagi, nie myślimy wcale o rzeczownikach ani o przymiotnikach, o podmiotach czy przydawkach, nie nazywamy przyjętym mianem tego czy owego „chwytu” stylistycznego. Ale to wszystko w nas zachodzi, my to musimy spostrzec i „czuć”.

Czy te sfery, struktury, części, elementy, wyróżniane w warstwie znaczeniowej, odgrywają jakąś zasadniczą rolę w kształtowaniu formy wierszowej? Będą one, jak zobaczymy, modyfikować wypełnienie schematu struktury wierszowej, ale zasadniczej roli wierszotwórczej nie odgrywają.

Czynników wierszotwórczych, konstytuujących wiersz należy więc szukać w warstwie fonicznej języka. Gdy od strumienia językowego odejmiemy w myśli to wszystko, co należy do warstwy znaczeniowej, pozostanie czysta warstwa foniczna. Nie płynie ona jako jednolita struga, składa się z cząsteczek, które, wiążąc się w całości, czynią ją w różnoraki sposób.

Wiemy, że strumień językowy składa się z następujących po sobie słów. Pojedyncze słowo brane ze strony nieznaczeniowej, lecz fonicznej jest zespołem brzmień, jest więc tworem złożonym. Słowo jako znak foniczny składa się z poszczególnych brzmień, które graficznie oznaczane są literami. Te brzmienia nazywamy głoskami lub fonemami. Wiadomą jest rzeczą, że ilość liter alfabetu nie odpowiada ściśle ilości fonem danego systemu językowego. Nie każdy dźwięk jest fonemą. Najogólniej biorąc tylko dźwięk zinterpretowany językowo bę-

dzie fonemą. Co to znaczy? Spostrzeżenia dźwięku przeważnie nie są czystymi wrażeniami, wiążą się z nimi zazwyczaj sądy interpretacyjne. Słyszę jakieś brzmienie i wiem, że to wiatr trzasnął drzwiami. Słyszę jakieś brzmienie i wiem, że to kot miauczy. Mogę się omylić, bo to właśnie zakwiliło dziecko. Ale przeważnie spostrzeżenie dźwięku jest wrażeniem dźwięku plus prawdziwy lub fałszywy sąd interpretacyjny. Otóż fonemami będą tylko te brzmienia, które interpretujemy jako wytwory aparatu mownego człowieka, a nawet ściślej, tylko te brzmienia ludzkie, które interpretujemy jako najprostsze składniki fonicznego materiału mowy. Jęk, bólesci, w którym słyszymy brzmienie „a“ nie jest fonemą, ale „a“ staje się fonemą, gdy je interpretujemy jako możliwe brzmienie w zespole brzmień „Adam“, który jest znakiem słownym. Bardzo intensywna praca dziecka, gdy wrasta w język swego otoczenia, polega właśnie między innymi na nauce interpretowania brzmień w fonemy i używania ich jako fonem.

W myśl powyższych rozważań należałoby powiedzieć, że warstwa foniczna strumienia językowego składa się z pewnej ilości fonem jako swych najdrobniejszych, dalej już niepodzielnych cząsteczek składowych. I tak jest, gdy rozpatrujemy język jako wytwór.

Gdy bierzemy pod uwagę język jako czynność, wydzielanie cząstek składowych dokonuje się na drodze wymawiania. Wiemy, że głoski (fonemy) dzielą się na samogłoski i spółgłoski. Pierwsze posiadają samodzielność wymawianiową, tworzą całość emisji głosowej, drugie zaś samodzielności tej nie posiadają i mogą występować tylko w oparciu o samogłoskę. To też sylaba, a nie głoska stanowi najdrobniejszą realną cząstkę wymawianiową

strumienia językowego. Wśród sylab należy rozróżnić sylaby proste i sylaby złożone. Wszystkie samogłoski są równocześnie sylabami i sylabami prostymi. Te zaś samogłoski, które występują w związku wymawianiowym ze spółgłoskami, są sylabami złożonymi. Sylaby zarówno proste jak i złożone tworzą elementarny składnik warstwy fonicznej języka i jako takie występują jako jeden dźwięk, nie podlegający dalszemu dzieleniu. Jako jednostka brzmienia posiada sylaba, jak wszelkie brzmienia w ogóle, następujące cztery właściwości: barwę, wysokość, długość trwania, siłę.

Barwa brzmienia. To, co nazywamy tu barwą, ma swe źródło fizjologiczne w artykulacji tzn. w udziale odpowiednich części aparatu głosowego, wytwarzającego dźwięki mowy. Barwa jest podstawowym czynnikiem różniczkującym sylaby, wyodrębniającym je w wyraziste i dostatecznie uchwytne jednostki brzmienia. Wymiana następujących po sobie różnych co do barwy sylab może stanowić źródło efektów artystycznych utworu literackiego. Zajmuje się nimi instrumentacja głoskowa. Jeśli chodzi o zagadnienie wiersza, jeden tylko typ instrumentacji głoskowej, szczególny wypadek powtórzenia tych samych brzmień — jako rym — może odgrywać i odgrywa w nowej (w przeciwstawieniu do antycznej) wersyfikacji europejskiej poważną rolę czynnika wierszotwórczego.

Wysokość, akustycznie, jest zależna od częstotliwości drgań fali powietrznej na sekundę. Zróznicowanie brzmień językowych pod tym względem jest niewielkie i niewyraźne w przeciwieństwie do dźwięków muzycznych (tonów), wytwarzanych przez sztuczne instrumenty i głos ludzki w śpiewie. Następstwo dźwięków o różnej

wysokości tworzy melodię. Melodia zbudowana z brzmień językowych wobec słabego ich zróżnicowania pod względem wysokości, musi być uboga, karłowata, niewyraźna i właściwie nie może być brana pod uwagę w ogólnym doznaniu efektów fonicznych języka. Dopatrywanie się w jakimś urywku językowym „melodyjności“, „śpiewności“ jest albo nieporozumieniem, miesza się mianowicie pojęcie melodii z intensywnością i charakterem intonacji, którą urywki językowe są w różnej mierze nasycone, albo opiera się na złudzeniu, swojego rodzaju akustycznej hypostazie melodii. Dlatego też możliwości efektów artystycznych, opartych na melodii brzmień językowych, wydają się rzeczą co najmniej wątpliwą. Dla kształtowania formy wierszowej w języku polskim różnica wysokości brzmień językowych nie ma żadnego znaczenia.

Długość brzmienia. Długimi lub krótkimi wśród brzmień językowych mogą być z natury rzeczy tylko samogłoski, jako posiadające samodzielność wymawianową. A za tym idzie — długimi lub krótkimi mogą być tylko sylaby. Każdy urywek językowy wymaga jakiegoś kwantum czasu (sekund, minut, godzin) do wypowiedzenia, a stąd i wymówienie sylaby musi trwać pewien czas. Czy czas ten jest równy, czy różny dla poszczególnych sylab? Odpowiednio czułe instrumenty prawdopodobnie wykazałyby, że czas ten nie zawsze i nie dla wszystkich sylab jest jednakowy. Ale zarazem różnica tych „kawalków“ czasu byłaby tak nieznaczna, że przynajmniej w normalnym mówieniu, można by je uznać za równe co do czasu. Zdeszta, i tu być może leży źródło licznych nieporozumień, nie chodzi o absolutny, fizyczny czas mierzony zegarkiem, lecz o to, że jakaś sylaba jest

krótsza, dłuższa lub równa w stosunku do jakiejś miary. W muzyce jednostkę miary stanowią takty. Są takty dwumiarowe (raz, dwa), trzymiarowe (raz, dwa, trzy), czteromiarowe (raz, dwa, trzy, cztery) i inne. Jeżeli w takcie dwumiarowym damy na każdą miarę po jednym brzmieniu (p), to każde z tych brzmień jest jednakowo długie, niezależnie od tempa, w jakim ten takt wykonamy. Jeżeli w takcie dwumiarowym damy na pierwszą miarę jeden dźwięk, a na drugą — dwa (p $\underline{\text{p}}$), to te dwa brzmienia drugiej miary są równe sobie, ale każde o połowę krótsze w stosunku do brzmienia pierwszej miary. W ten sposób w muzyce (nowożytnej, bo w średniowiecznej, gregoriańskiej sprawa przedstawia się inaczej) może powstać nieskończona ilość odmian stosunków długości brzmień, stanowiących źródło rytmu muzycznego. W starożytności Grecy i Rzymianie mieli żywe poczucie długości i krótkości sylab. Właściwie należy to ściślej wyrazić. Bo i my dzisiaj wyczuwamy względną krótkość i długość samogłosek, nawet w szczególnych sytuacjach językowych jaskrawo. Gdy słuchamy np. chłopców sprzedających gazety, jak wykrzykują: „Kurier Poraaa“... to samogłoska „a“ jest wyraźnie długa w stosunku do poprzednich, zaś samogłoska wygłosowa „y“ — tak krótka, że przeważnie zostaje „zjedzona“. Otóż w starożytnej łacinie i grece iloczias samogłosek stanowił jeden z czynników fonologicznych systemu językowego. Wiemy z relacji gramatyków starożytnych w jakich pozycjach samogłoski były długie, a w jakich krótkie (np. „e“ w końcówce infinitivu drugiej koniugacji było długie, zaś w trzeciej koniugacji — krótkie). W starożytności wyróżnianie sylab w szeregu mogło się dokonywać przez barwę,

iloczas i akcent. W większości nowożytnych języków europejskich pozostała tylko barwa i akcent.

Dzisiaj starożytnych wierszy greckich i łacińskich, opartych na iloczasiu sylab, nie potrafimy wygłaszać we właściwy im sposób. Sylaby długie wymieniamy na akcentowane, a krótkie na nieakcentowane. Wiersz starożytny musiał być czymś pośrednim między śpiewem i mówieniem. „Trójjedyna choreja“, która już w epoce starożytnej poczęła się rozszczepiać na trzy autonomiczne sztuki: poezję, muzykę i taniec, nie daje się z powrotem związać w organiczną całość.

Siła. Nie chodzi tu o ten aspekt siły, zależny przede wszystkim od ilości wytłaczanego powietrza z płuc i napięcia odpowiednich części organu głosowego, wytwarzającego sylabę, co określamy jako głośnie lub ciche wymówienie, lecz o to szczególne wyróżnienie sylaby, które polega na obciążeniu jej przyciskiem czyli akcentem.

Następstwo sylab akcentowanych i nieakcentowanych stanowi zasadnicze źródło rytmu językowego. Ponieważ zaś każdy urywek językowy składa się z pewnej ilości sylab o odpowiednim rozłożeniu akcentów, więc każdy jest rytmiczny.

Przebieg fali rytmicznej, charakter jej pulsacji, zależy od rozłożenia sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Jeżeli odcinek od sylaby akcentowanej, włącznie, do następnej sylaby akcentowanej, wyłącznie, nazwiemy taktem, to przebieg fali rytmicznej danego urywku językowego jest wyznaczony przez ilość, jakość i następstwo jej taktów. Np.:

Litwo! Ojezyzno moja! Ty jesteś jak zdrowie!

SssSsSsSsssSs

gdzie:

- S — sylaba akcentowana,
s — sylaba nieakcentowana,
luk — rozpiętość taktu.

Nie każde następstwo sylab, choćby o określonych miejscach akcentu, stanowi urywek językowy. Tylko takie następstwo sylab jest urywkiem językowym, w którym sylaby układają się w jednostki znaczeniowe czyli słowa. Więc: nomifalitropila nie tworzy urywka językowego, natomiast z szeregu sylab: takaradośćlagodna można w systemie języka polskiego ukształtować dwie wypowiedzi:

Taka radość lagodna SsSssSs
Ta kara dość lagodna SSsSsSs

Słowa od słowa odgranicza przedział międzywyrazowy, w piśmie i druku reprezentowany przerwą. Między akcentem a przedziałem międzywyrazowym zachodzi obustronna, obukierunkowa relacja: akcent sygnalizuje koniec wyrazu, a przez to zapowiada i przedział międzywyrazowy, ze swej strony zaś przedział, ustalając koniec słowa, wyznacza miejsce akcentu. Ta relacja między akcentem i przedziałem odbija się na ukształtowaniu rytmicznym strumienia językowego. Mogą tu zachodzić dwa wypadki: albo zmiany w pozycji przedziałów zmieniają ilość i jakość taktów, zmieniając tym samym pulsację rytmiczną, np.

...Stanisława Augusta ssSs|sSs
...stan i sława Augusta S|s|Ss|sSs

albo zmiana w rozkładzie przedziałów nie zmienia ilości i jakości taktów, nie zmienia zasadniczo pulsacji rytmicznej, lecz ją modyfikuje:

Janusz Minkiewicz Ss|sSs

Jan Ushminkiewicz S|ssSs

Oba ukształtowania mogą zlewać się ze sobą:

Dobrze mówił ojciec stary Ss|Ss|Ss|Ss

mogą się rozchodzić:

Jest to prawda niezaprzeczona S|s|Ss|sssSs

Ale dopiero oba wzięte razem ujmują kształt rytmiczny strumienia językowego.

Sam rytm, czyli wyrażając się technicznie, pewna kombinacja sylab, akcentów i przedziałów międzywyrazowych, nie jest czynnikiem wierszotwórczym. Ale spożytkowanie sylab, akcentów i przedziałów międzywyrazowych, jako elementów pewnego typu struktur na gruncie językowym prowadzi do formy wierszowej. Dlatego sylaby, akcenty i przedziały międzywyrazowe są czynnikami wierszotwórczymi.

Akcent w języku polskim.

Akcentem nazywamy wyróżnienie jednej sylaby słowa spośród innych. Wyróżnienia tego można dokonać w dwojaki sposób: 1) albo przez wzmoczenie siły głosu — przycisk, ć) albo przez wydłużenie czasu trwania sylaby, z czym zazwyczaj idzie i nieznaczne podwyższenie tonu

tej sylaby. Pierwszy sposób daje akcent przyciskowy, dynamiczny, drugi — akcent iloczynowy.

Akcent polski jest przyciskowy, dynamiczny.

Akcent może przypadać w nagłosie (na początku słowa), w wygłosie (na końcu słowa) lub pomiędzy nagłosem a wygłosem. Każda z tych pozycji akcentu daje bardzo charakterystyczną odrębność foniczną.

Akcent może być zmienny, może być stały. Akcent polski jest stały, związany z miejscem w słowie, przypada na drugą sylabę od końca, jest paroksytoniczny.

Zachodzą jednak liczne wypadki odchylenia od tej zasady. Przede wszystkim język polski posiada znaczny procent wyrazów jednosylabowych. Te są albo toniczne — samodzielne pod względem akcentu, lub atoniczne — niesamodzielne pod względem akcentu. Jednosylabowce toniczne stają się z natury rzeczy oksytonami. Zaś jednosylabowe atony, przyłączając się, jako enklityki, do wyrazu akcentowanego poprzedzającego, lub, jako proklityki, do wyrazu następującego, mogą dokonywać przesunięcia akcentu z zasadniczej paroksytonicznej pozycji na inną, najczęściej na proparoksytoniczną.

Oto najczęstsze typy odchylenia akcentowych:

- 1) Wyrazy obcego pochodzenia z akcentem proparoksytonicznym: logika, matematyka, Afryka, Jozue.
- 2) Wyrazy rodzime z akcentem proparoksytonicznym: w ogóle, okolica, Rzeczpospolita.
- 3) Przesunięcia akcentowe w deklinacji takich rzeczowników jak: matematyk — matematycy, fizyk — fizycy.
- 4) Formy czasowników na -śmy, -ście, -by, -byś, -byśmy, -byście: chodziliśmy, -ście, -by.

Końcówki te łatwo się odrywają i przyłączają do innych części mowy stąd takie typy przesunięcia akcentu jak:

5) *Ubraniaśmy* kupili na straganach; *Żółtyście* kolor wybrali; *Dalekobyśmy* nie zaszli.

6) Połączenia różnych części mowy z enklitykami: to, ta, mi, no, że, li, bądź: piękny to kraj, podaj mi książkę.

7) Połączenia enklityczne z „się”: jutro się będziem bawili.

8) Zgrupowania jednozgłoskowców: np. a to ci się upił, choć ci się on nie podoba, że się więc tak wyrażę — mają akcentację chwiejną.

Gdy enklityki są zawsze aktywne, przesuują akcent: z pozycji paroksytonicznej na proparoksytoniczną, zaś pozycję oksytoniczną wyrównują na paroksytoniczną, to proklityki zachowują się biernie. Niektóre zgrupowania można traktować dwojako: enklitycznie lub proklitycznie. Pozycja akcentu przesuwa się wtedy z paroksytonicznej na oksytoniczną, pociągając za sobą modyfikację lub zupełną zmianę znaczenia np. ¹za drzwi, ¹na dwór — Ss (za drzwi z nim, wyszedł ¹na dwór), ale za drz¹wi, na dw¹ór — sS (za drzwi trzeba zapłacić ... na dwór książęcy...), „opera“ — S s s, ale „opera“ — s S s.

Wyszczególnione odchylenia od akcentacyjnej zasady języka polskiego tłumaczą, dlaczego miejsce i ilość akcentów jakiegoś odcinka językowego nie zawsze pokrywa się z ilością słów, wchodzących w jego skład.

Koń ciągnie wóz — trzy wyrazy, trzy akcenty, ale:

I coś tam klaszcze za borem — sześć wyrazów, trzy grupy akcentowe.

Sprawę wzbogaca o jeszcze jedną możliwość to, że wyrazy wielozgłoskowe oprócz akcentu głównego posiadają akcent poboczny, np. ¹Krakowianeczka, ¹województwo. Akcent poboczny, zależnie od warunków kontekstu,

w którym wyraz występuje, może być przytłumiany, tak że znika zupełnie, lub wydobywany na powierzchnię i uwypuklany np.

Widok Czertome'liku jest piękny,
Piękny to widok Cz'ertomel'iku!

Czynniki, które uwypukliły akcent poboczny w wyrazie „Czertomeliku“ nie należą już do tych sił, które powodują akcent wyrazowy w systemie języka polskiego. Rozważmy jeszcze parę przykładów.

Już miesiąc zeszedł, psy się uśpiły
I coś tam klaszcze za borem;
Pewnie mnie czeka mój Filon miły
Pod ulubionym jaworem.

W przykładzie tym wyrażenie: „pod ulubionym“, traktowane ze stanowiska prozodycznego, stanowi grupę jednoakcentową, gdyż „pod“ jako jednosylabowy aton jest proklityką i przylacza się do wyrazu po nim następującego. To samo jednak wyrażenie, wzięte w danym kontekście, jest najwyraźniej dwuakcentowe. Możemy je, czytając cały tekst, przeczytać jednoakcentowo, ale wtedy musimy dokonać pewnego wysiłku, by „ominać“ narzucający się akcent. Jedno lub dwuakcentowe przeczytanie wpływa na odmienny „styl“ deklamatorski, ale nie zmienia faktu, że akcent ten jest tam. W porównaniu z wypadkiem „Czertomeliku“, gdzie istniejący słabszy akcent poboczny został tylko uwypuklony, tutaj akcent został narzucony miejscu, gdzie go, prozodycznie, być nie powinno. Jaka siła narzuciła ten akcent? W przytoczonym urywku, jak zresztą w całym utworze Karpińskiego, za-

sadniczą rolę odgrywa pięciosylabowy odcinek o dwóch akcentach. On, by się tak wyrazić, żłobi łożysko rytmu. To też, gdy przychodzi moment na odcinek „pod ulubionym“, mimo braku uzasadnienia prozodycznego poddaje się on dominującemu schematowi i przyjmuje akcent. W przeciwieństwie do akcentów wyrazowych taką sytuację możnaby nazwać akcentem rytmicznym.

A oto przykład, gdy akcenty wyrazowe główne zostają stłumione:

Cały dzień siedzimy w okopach pod Jeziornem.

ssSssssSssSs

Mamy tu 7 wyrazów, z których dwa tylko (w, pod) są atoniczne. Całość jednak możemy przeczytać nie w pięciu, lecz w trzech grupach akcentowych. Dwa akcenty wyrazowe (na: cały, siedzimy) zostały przytłumione przez tzw. akcent logiczny (względnie: znaczeniowy, zdaniowy). W zdaniu — jednostce sensu — nie wszystkie wyrazy posiadają ten sam walor. Wyrazy ważne otrzymują akcent, który zbiega się z akcentem wyrazowym. Siła takiego złożonego przycisku jest większa i wyraz sąsiadujący o akcencie tylko wyrazowym wybrzmiewa słabiej, lub całkowicie niknie w „cieniu“ akcentu wzmożonego. Akcent logiczny w zdaniu może przesuwąć się z jednego wyrazu na inny ale pociąga to za sobą zmianę aspektu sensu. Co innego znaczy, gdy akcentujemy: 'Pani zabiła pana, a co innego gdy akcentujemy: Pani zabiła 'pana. Zmienia się podmiot logiczny (bo gramatyczny pozostaje bez zmiany): w pierwszym wypadku podmiotem logicznym jest — „pani“, a w drugim — „pana“.

Zmiana akcentu logicznego jest powodowana zawsze

zmianą charakteru intonacji, to też nie zawsze uwypuklenie logiczne wyrazu dokonuje się przez akcent, może być ono uskutecznione przez zmianę załamania linii intonacyjnej frazy.

Analogicznym zjawiskiem do akcentu logicznego jest akcent emfatyczny, uczuciowy.

Akcenty: wyrazowy, logiczny, emfatyczny, rytmiczny mogą zlewać się ze sobą i podporządkowywać akcenłowi wyrazowemu, mogą jednak rozszczepiać się, krzyżować, tworząc uderzające naszą świadomość zamącenia, swojego rodzaju antynomie w strukturze akcentowej danego urywku. Oto charakterystyczny przykład:

Ach, kiedyż za ciebie w bój skoczym spragnieni.

O Polsko, ty matko miłości!

I kiedyż przy huku dział, trzasku płomieni

Podniosiem okrzyki wolności?

W urywku tym akcenty wyrazowe i logiczne układają się zgodnie, harmonijnie. Ich układ natomiast znajduje się w pewnej niezgodzie z rytmiczną strukturą urywku. Rytm tego urywku opiera się na powtarzaniu figury rytmicznej, złożonej z sylaby nieakcentowanej, akcentowanej i nieakcentowanej — sSs — figury, zwanej amfibrachem. Figura ta w wierszach: pierwszym i trzecim powtarza się cztery razy, w drugim i czwartym — trzy razy. W amfibrachu pierwszym: „ach, kiedyż“ sylaba pierwsza ma na sobie akcent emfatyczny, w amfibrachach: „w bój skoczym“, „ty matko“ pierwsze sylaby mają akcenty logiczne. Mimo tych akcentów, nieusprawiedliwionych z punktu widzenia toku rytmicznego, wymienione amfibrachy nie tracą swego kształtu, ich struktura rytmiczna nie zostaje

rozbita, jednak akcenty emfatyczny i logiczny pozostawiają swój ślad, obciążenie pierwszej sylaby. Inaczej przedstawia się sprawa w amfibrachu: „dział, trzasku“. dwa wyrazy, wypełniające go, należą do różnych członów syntaktycznych i już to je rozdziela, a nie wiąże. Dalej, na wyraz „dział“ pada akcent logiczny, wzmocniony dużym nasyceniem emfatycznym, podobnie, jak na wyraz „trzasku“. Skupiają się obok siebie dwa silne akcenty, z których pierwszego nie można uważać już za obciążenie pierwszej sylaby amfibrachu. Figura ta została rozbita i na dominującym tle amfibrachów dysonuje jaszkrawo.

Omawiane przykłady stanowią przeciwieństwo do casus: „Czertomeliku“ i „pod ulubionym“. Tam struktura rytmiczna narzuca swe akcenty prozodii, tu odwrotnie, prozodia atakuje strukturę rytmiczną, zostawiając ślady w postaci obciążeń w trzech wypadkach, a w czwartym rozbijając strukturę rytmiczną.

Reasumując: układ — ilość i jakość — akcentów jakiegoś urywku językowego jest wyznaczony nie tylko przez prozodię czyli przez siły, które kształtują akcent wyrazowy, lecz również przez inne siły, różne od pierwszych.

Siły te albo się zlewają ze sobą, albo się rozchodzą, ale zawsze współdziałają i wynikiem ich współdziałania jest konkretna, aktualna struktura akcentowa urywka językowego.

Przedziały międzywyrazowe¹⁾

Omawiając zagadnienie układu akcentowego nie brałimy pod uwagę przedziałów międzywyrazowych. Było zaś stwierdzone, że między akcentem i przedziałem zachodzi obustronna relacja. Ilość, jakość i następstwo taktów kształtują przebieg rytmiczny strumienia językowego w jego rozciągłości poziomej. Przedziały międzywyrazowe tną tę linię w kierunku pionowym na odcinki składowe. Współdziałanie obu czynników: taktów i odcinków, wyznaczanych przez przedziały międzywyrazowe, dopiero daje pełną ilustrację przebiegu fali rytmicznej. Granice taktów i odcinków przedziałowych mogą się pokrywać, mogą się rozchodzić.

„Nagi, smukły, gibki Półmierzch chodzi cicho puszcza senną“.

W tym przykładzie takty i odcinki pokrywają się:

SsSsSsSsSsSsSs

„Wielkość Twa za krańce stworzonych wszechprzestrzeni
sięga...“.

Tutaj takty i odcinki rozchodzą się prócz jednego momentu:

takty: Ssss Sss Ssss Ss Ss

odcinki: Sss sSs sSs ssSs Ss

Wygłaszanie drugiego przykładu według taktów jest zahamowane, niewyrównane, niszczące rytm; wygłaszanie według odcinków jest łatwe, płynne, uwypuklające rytm.

¹⁾ Siedlecki. 1. § 13. Przedział międzywyrazowy w języku. Str. 113 — 127.

Zagadnienie przedziału międzywyrazowego wcale nie jest takie proste i łatwe, wbrew pozorom, które sugeruje sama nazwa. Logicznie rozumując, powinno być tak: jeżeli w naszej świadomości językowej zarysowuje się wyraźnie przeświadczenie, że mamy „przed sobą“ dajmy na to dwa słowa w szeregu, to między nimi zawiera się przedział międzywyrazowy, który je oddziela. Ale język nie jest tworem logicznym, a wyodrębnianie przez naszą świadomość poszczególnych słów w danym materiale fonicznym, dokonując się pod wpływem różnych i niezależnych od siebie sił natury językowej, sprawia, że jednoznaczna i bezsprzeczna w stosunku do rzeczywistości językowej definicja pojedynczego słowa, przedstawia się bodaj beznadziejnie. Ta część gramatyki, która zajmuje się pojedynczym słowem, rozróżnia szereg kategorii, zwanych częściami mowy. Jeżeli jakiś zespół brzmień językowych lub nawet pojedyncze brzmienie, da się zinterpretować jako jakaś część mowy, to jest pojedynczym słowem, po którym *ex definitione* musi następować przedział. W ostatnio przytoczonym przez nas przykładzie mamy siedem słów, bo możemy wyróżnić tam trzy rzeczowniki, jeden czasownik, jeden imiesłów, jeden zaimek i jeden przymek. Dzieląc ten przykład na grupy przedziałowe, podaliśmy ich tylko pięć. Czy wyrażenia: „Wielkość Twa“, „za kraniec“ dwuwyrazowe w sensie części mowy, mają wewnątrz przedział (niezależnie od konwencji pisania łącznego i rozłącznego), czy nie, lub ściślej, czy się go jakoś liczy, czy nie i dlaczego? Casus: „za kraniec“ da się stosunkowo łatwo wytłomaczyć. Nie wszystkie części mowy są w równej mierze pełnowartościowymi słowami. Słowo jako znak posiada określone znaczenie. Słowo „koń“ jest nazwą, spełnia trzy zasadni-

cze funkcje znaczeniowe: nazywa, wskazuje, wyraża. Niektóre zaimki jednak, np. „ten“, „ów“ niczego nie nazywają, natomiast przede wszystkim wskazują na jakiś przedmiot, czynność lub cechę. Wykrzyknienia (ach! och!) tylko wyrażają, niczego nie nazywając, na nic nie wskazując. Wreszcie przyimki, spójniki spełniają, by się tak wyrazić, funkcję służebną, są niejako współczynnikami znaczenia przy słowach o pełnym, samodzielnyim znaczeniu. To też logicy rozróżniają tylko dwie kategorie „słów“: nazwy i słówka funkcyjne. Więc dla logika: Jan III Sobieski — to jedna nazwa. Gramatyk, choć również przyzna, że to jedna nazwa, musi w niej widzieć dwie kategorie gramatyczne i trzy słowa, gdyż musi on uwzględniać, że słowo to nie tylko jednoska znaczenia (o samodzielnych lub niesamodzielnych funkcjach znaczeniowych) ale też i całośćka różniąca się pod względem formalno-językowym (np. słowa odmienne i nieodmienne, o różnych typach odmiany itp.). W żywej mowie nastawienia: logiczne i gramatyczne krzyżują się ze sobą i dlatego z jednej strony reflekssem świadomości wiemy, że w wypadku: „za krańce“ mamy dwie kategorie gramatyczne i dwa słowa z wewnętrznym przedziałem wyrazowym, z drugiej strony zdajemy sobie sprawę, również reflekssem świadomości, ze służebności funkcji znaczeniowej przyimka „za“, jego łączności z rzeczownikiem „krańce“ i nie realizujemy tego przedziału. Krzyżowanie się płaszczyzn: leksykalnej, syntaktycznej, logicznej i każdorazowy stan interferencji tych skrzyżowań powoduje cały szereg pozornych sprzeczności w danym języku, ustalając zarazem granice dla konwencji ortograficznych łącznego i rozłącznego pisania. Oto jeden z prostych przykładów: „Boże Narodzenie jest świętem stałym, Wielkanoc —

Zmiennym". „Boże Narodzenie" — jedna nazwa, dwie kategorie gramatyczne ze wszystkimi cechami formalnymi: dwa akcenty, realizowany przedział, oba komponenty przyjmują końcówki deklinacyjne, pisanie rozłączne, duże litery. „Wielkanoc" — jedna nazwa, jedna kategoria gramatyczna, przedział zniesiony, jeden akcent, tylko drugi komponent przyjmuje końcówki deklinacyjne, pisanie łączne.

Jak dalece zazębiają się te płaszczyzny i jak skomplikowane są ich „interferencje", unaoczniają to niektóre kalambury: „Lepszy Tomasz, niż Niemasz" = Lepszy rydz, niż nic. Tutaj w „Tomasz" i „Niemasz" — musimy intencjonalnie zrealizować przedział, ale faktycznie tego nie robimy i nie wolno nam zrobić pod grozą rozbicia sensu, związków syntaktycznych i wymogów prozodii.

Z tego, cośmy dotychczas naszkicowali w kwestii przedziału międzywyrazowego, można wyciągnąć następujące praktyczne wnioski: 1-o ujmowanie przedziałów międzywyrazowych dokonuje się zasadniczo na gruncie kategorii gramatycznych (części mowy), 2-o należy rozróżniać przedziały aktywne, nieaktywne i potencjalne, stąd 3-o przedziały międzywyrazowe „tkwią" nie tylko między poszczególnymi częściami mowy, ale i mogą „tkwić" nawet między morfologicznymi częstkami słów (Tomasz = to masz, wszechprzestrzennie = s s S s, lub w odpowiedniej sytuacji: S | s S s).

Możemy się teraz pokusić o zdanie sobie sprawy z tego, czym jest przedział międzywyrazowy, jaki ma on charakter ontologiczny? W piśmie i druku reprezentuje go odstęp (zresztą zależnie od konwencjonalnych zasad łącznego i rozłącznego pisania wyrazów np. z pod, zpod, spod),

byłby więc kawałkiem „pustego“ papieru. Ale istota zjawiska leży nie w grafice lecz fonice. Otóż pod tym względem panuje dość powszechne przekonanie, że przedział międzywyrazowy jest pauzą. Pojęcie pauzy daje się wyraźnie i jednoznacznie pomyśleć na gruncie muzyki. Nie jest tam ona zwykłą przerwą, zerem brzmienia w przebiegu melodii. Takt muzyczny, który jest strukturą iloczynową, ma np. rozpiętość trzech miar (takt na $\frac{3}{4}$). Melodia w obrębie tego taktu rozwija się, dajmy na to, przez dwie miary, a na trzecią ustaje, by znów rozpocząć swój tok w następnym takcie. Pauza w ten sposób powstała, nie jest tylko czymś negatywnym, jak to ma miejsce np. gdy nagle zepsuje się instrument i brzmienie ustaje. Pauza ma swoją ściśle określoną pozycję w strukturze melodii, jest czynnikiem pozytywnym. Obok zmian wysokości następujących po sobie tonów, ich różnicy w trwaniu, jest pauza równorzędnym czynnikiem struktury melodii. Przekonywujemy się o tym zawsze ilekroć w czasie wykonywania utworu muzycznego, wykonawca źle wytrzymuje pauzy, jak wtedy dany moment melodii doznaje zachwiania, a nawet, gdy utwór jest wielogłosowy, niewłaściwe wytrzymanie pauzy zniekształca całkowicie utwór. Nic podobnego nie zachodzi na terenie języka. Tutaj przerwa brzmienia jest albo końcem utworu, albo końcem jego części. Wszelkie rzeczywiste zero brzmienia w obrębie toczącego się strumienia językowego jest zatakowaniem jego toku, a więc przerwaniem funkcjonowania języka.

W takiej ciszy — tak ucho nateżam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy. — Jedźmy nikt nie woła!

Tutaj, po słowie „Litwy“ można mówić o „pauzie“. Ale sama fizyczna przerwa brzmienia nie ma nic wspólnego ze strukturą językową. „Pauza“ ta należy do czynników „gry“ deklamatorskiej, jest czymś heteronomicznym. Inna sprawa, że tego lub innego rodzaju „pauzy“ przypadają zawsze na przedział międzywyrazowy i wzmacniają jego wyrazistość.

Przedział międzywyrazowy jest tym, na co wskazuje jego nazwa: granicą, rozdzielającą ale i wiążącą dwa wyrazy, podobnie jak zero w matematyce, które nie jest „niczym“, lecz granicą ujemnego i dodatniego szeregu liczb.

Przedziały międzywyrazowe, następujące po słowach, złożonych z jednej fonemy spółgłoskowej, więc po przyimkach: z, w, są zawsze potencjalne i nie są brane w rachubę przy ustalaniu liczby przedziałów międzywyrazowych. Przedziały wyrazowe następujące po przyimkach i innych słówkach funkcyjnych jednosylabowych (na, za, przy, pod, i, lecz się) są prawie wyłącznie przedziałami nieaktywnymi, które jednak liczy się przy ustalaniu liczby i miejsca przedziałów danego urywku językowego. Przedziały potencjalne (wyjawszy po wyrazach spółgłoskowych) i nieaktywne mogą być uaktywnione i przybierać różną skalę wyrazistości. Odwrotnie, przedziały normalnie aktywne mogą być przytłumiane i w swej wyrazistości doprowadzane do zera, a więc do stanu przedziałów nieaktywnych.

Przedziały międzywyrazowe w fonicznej konkretyzacji języka, w mowie, są realizowane przez modulacyjne załamania intonacji. I cała skala różnic, aspektów, odcieni, jaką obserwujemy w przedziałach międzywyrazowych ma swe źródło i uzasadnienie w strukturze frazy intonacyjnej.

Intonacja.

Wszystkie zdania pytajne, bez względu na swą treść, skład leksykalny i syntaktyczny, podobne są do siebie dzięki intonacji pytajnej. Głos przy wygłaszaniu zdania pytajnego jakby wznosi się ku górze, dochodzi do swego szczytu i tam zawisa w napięciu oczekiwania.

Również wszystkie odpowiedzi są podobne do siebie dzięki intonacji odpowiadającej. W odpowiedzi głos opada ze swego momentu szczytowego, stopniowo rozluźnia się, dochodzi do momentu spoczynku, po którym nie oczekujemy dalszego ciągu, lecz pojawia się świadomość końca.

Dokąd idziesz? Do domu.

Różne wyrażenia uczuciowe posiadają różne intonacje: Smutno mi Boże! — intonacja „smutku“, Lekko mi, lubo, rzeźwo, wiem, co to być ptakiem! — intonacja „radości“, „lotu“, „pędu“.

Te różne intonacje zdań wykrzyknikowych różnią się znów od intonacji zdania oznajmującego: Mickiewicz powiedział, że lekko mu, lubo, rzeźwo i że wie, co to być ptakiem.

Słowa znanej pieśni Kochanowskiego:

Czego chcesz od nas Panie, za Twe hojne dary?
Czego za dobrodziejstwa, których nie masz miary?
Kościół Cię nie ogarnie. wszędy pełno Ciebie,
I w otlęlaniach, i w morzu, na ziemi, na niebie...

można przeczytać z intonacją „pretensji“ do Pana Boga. Zdajemy sobie sprawę, że taka interpretacja jest niezgodna z zamierzeniem autora. Ale jest możliwa, nie doprowadza

bowiem do bezsensu, tylko zmienia zamierzony przez autora sens na inny.

Te przykłady niech wystarczą jako odpowiedź na pytanie, co to jest intonacja, zjawisko, które trudno wyczerpująco określić w paru słowach. Dodać tylko należy, że w dalszych rozważaniach nie będzie chodziło o wokalną konkretyzację intonacji. To już rzecz deklamatora, względnie deklamatoryki. Tu chodzić będzie o intonację jako pewien czynnik językowy i to czynnik natury fonicznej.

Użycie właściwej intonacji wyznacza rozumienie tekstu, a więc dokonywałyby się powinno ex post. Każda jednak „ujęzykowiona“ jednostka posiada wyrobione dyspozycje intonacyjne, które stosuje natychmiast i automatycznie. Intonacje nie są czymś subiektywnym, osobistym, prywatnym, tworzą one swoistą dziedzinę danego systemu językowego. Wszystkie np. wykrzykniki, jako części mowy, jako oderwane wyrazy, nie posiadają samodzielnego znaczenia. Znaczenie ich zmienia się w zależności od ich językowego otoczenia i sytuacji. „Ach!“ — może wyrażać i smutek i żal, strach i radość, zdziwienie i aprobatę. Aktualne znaczenie nadaje mu intonacja. Poszczególnych intonacyj jest mnóstwo, ale można je ująć w pięć zasadniczych typów:¹⁾

- 1) Czysta intelektualna intonacja pytająca;
- 2) „ „ „ odpowiadająca;
- 3) „ „ „ oznajmująca;
- 4) intonacje rozkazujące;
- 5) intonacje uczuciowe.

¹⁾ Podział ten podaje według K. Wóycickiego z jego pracy pt.: Deklamatoryka (rękopis).

Bodajże nigdy w żadnej wypowiedzi nie przejawia się wyłącznie jedna tylko intonacja. Występują one zawsze w splocie, a jedna z nich, będąc w przewadze, nadaje wypowiedzi swój kontur. Najczęstszą i powszechnie występującą jest intelektualna intonacja oznajmująca. Bo język może spełniać różne funkcje, ale jako środek porozumiewania się spełnia przede wszystkim funkcję komunikatywną. Gdy słyszymy lub czytamy: „Z domu pan Ignacy wychodził rzadko” — musimy sobie uświadomić, że ktoś pomyślał, iż „z domu pan Ignacy wychodził rzadko”, myśl tę ujął w te właśnie słowa i podał je słuchaczowi lub czytelnikowi. Rozumienie każdego tekstu dokonuje się na tle podobnych operacji intelektualnych. To też w najbardziej uczuciowych wyrażeniach odnajdujemy tło funkcji komunikatywnej. „Smutno mi, Boże!” — jeżeli Słowacki w tych słowach wyrażał rzeczywiście przeżywany przez siebie stan, to równocześnie komunikował w tych słowach, że właśnie go przeżywa. Czytelnik przyjmuje ten „komunikat”, a dalej może przeżyć analogiczny stan, ale nie musi. Zawsze czytamy tekst poetycki z odpowiednią intonacją uczuciową, intonacja ta nie jest uwarunkowana rzeczywistym przeżywaniem danego uczucia, aktualnie przeżywamy tylko uczucia przedstawione (analogia — aktor, który przedstawia Hamleta, ale Hamletem nie jest). W przedstawianiu sobie czygoś udział czynności intelektualnej jest konieczny i decydujący. Można więc powiedzieć, że intonacje uczuciowe na gruncie utworu literackiego są szczególną modyfikacją intelektualnej intonacji oznajmującej.

Fraza intonacyjna¹⁾).

Intonacja pytajna nie tworzy pełnej, zamkniętej całości. Głos w tej intonacji wznosi się do swego szczytu i tam zamiera w napięciu oczekiwania. Zaś intonacja odpowiadająca, przeciwnie, od szczytowego momentu napięcia opada do momentu spoczynku — zakończenia. Intonacja pierwsza ma początek, ale jakby nie miała końca, intonacja druga, jakby nie miała początku, a posiada koniec. Zspolenie tych dwóch linii intonacyjnych daje dopiero poczucie pełnej całości. Ten kontur wznosząco-opadający z momentem wyjścia i momentem zakończenia stanowi kontur pełnej frazy. Odnajdujemy go w każdej wypowiedzi oznajmującej:

Kiedyś grzyb to leż w koszu

Słońce ostatnich kresów nieba dochodziło

Wznoszący się składnik konturu intonacyjnego nazywa się antykadencją, opadający — kadencją. W wypowiedziach krótkich, jednowyrazowych zasadnicze składniki frazy nie występują wyraźnie lub zlewają się ze sobą:

da waj!

idź!

¹⁾ Vide: Karczewskij — Sur la phonologie de la phrase. Siedlecki F, 1, str. 116; Wóycicki K., 1, rozdział o rozczłonkowaniu akcentacyjnym.

Fraza ma zawsze rozpiętość zdania, ale zdanie i fraza należą do różnych sfer językowych. Zdanie jest wytworem analitycznych czynności w płaszczyznach: syntaktycznej, leksykalnej, morfologicznej. Frazą natomiast jest procesem integracji tych czynników i stanowi jednostkę komunikatywną zaktualizowaną. To też fraza jest zupełnie niezależna od zdania. Zdanie może być nierozwinięte, rozwinięte, pojedyncze, złożone — nie wpływa to na zasadniczą strukturę frazy, zawsze będą dwa składniki: antykadencja i kadencja. W zdaniu można zmienić szyk, nie zmieni to następstwa komponentów frazy:

Kiedys grzyb. to leż w kosz

To leż w kosz. kiedys grzyb.

Komponenty frazy mogą być proste, jednoczłonowe, jak w powyższym przykładzie, mogą też być złożone, wieloczłonowe:

Wyrwij z serca westchnienie, które w niem leży cięższe od głazu.

Ktoś trzymaj nieskazitelna czarę onyksową i zbiera krople do czary.

Intonacyjne przejście od jednego członu do drugiego nazywa Karczewskij pół-kadencją (mi-cadence). Moment ten ma szczególny charakter intonacyjny, różny od momentu przelomu antykadencji w kadencję i końcowego momentu kadencji. Głos momentu kadencji jest zorientowany ku „dołowi“, oraz charakteryzuje go osiągnięcie

zakończenia. To też stanowi on wybitny moment oddzielający od następującego po nim dalszego ciągu — początku nowej frazy. Zarazem jest to moment zamykający i zwierający to wszystko, co leży przed nim, od początku frazy. Moment antykadencji charakteryzuje przełom intonacyjny, od głosu zorientowanego ku „górze“ do przejścia orientacji głosu „ku dolowi“. Jest to drugi moment dzielący, ale wewnętrzny, drugiego stopnia. Zwiera on to wszystko, co leży przed nim, ale również i to, co po nim. Moment półkadencji podobny jest do momentu antykadencji przez to, że charakteryzuje go zorientowanie głosu „ku górze“, po którym mógłby nastąpić przełom ku kadencji, ale nie następuje, lecz kierunek dalej idzie ku „górze“.

Wyrwij z serca

Wyrwij z serca westchnienie

Wyrwij z serca westchnienie, które w niem leży

Wyrwij z serca westchnienie, które w niem leży cięższe od głazu

Ilość momentów półkadencyjnych w obrębie danej frazy nie jest absolutna, może się w pewnych granicach zmieniać; moment antykadencji jest zawsze jeden, lecz może się przesuwąć, ale nie dowolnie:

... które w niem leży — 1 człon

... które w niem leży, lub ... które w niem leży — 2 człon

... które w niem leży cięższe od głazu — kadencja 1 członowa

... które w niem leży cięższe od głazu — kadencja 2 członowa

Schemat strukturalny frazy jest zawsze taki sam, ale wypełnienie tego schematu może być i bywa coraz to inne:

„Zmierch zapadał. Na wielkie, niskie, ciche pokoje, na poważne kształty sprzętów staroświeckich, na spłowiałe złączenia ram u obrazów i na grupy roślin u okien zapadał zmierch“¹⁾.

(Orzeszkowa — Ad astra)

Mamy tu dwie frazy. Pierwsza składa się z jednoczłonowej antykadencji i jednoczłonowej kadencji. Druga, w stosunku do pierwszej, jest bardzo rozbudowana. Schematycznie jej antykadencja kończy się wyrazem „okien“. Jednak waloru 14 przejść półkadencyjnych, które zawiera ta antykadencja, nie można stawiać na tym samym poziomie. Walor przejść po słowach: „pokoje“, „staroświeckich“ jest równy walorowi po słowie „okien“. Faktycznie mamy tu frazę o trzech antykadencjach czteroczłonowych i jednej kadencji, złożonej z dwóch członów. Charakterystyczne jest również przejście, zamykające frazę pierwszą. Kadencja frazy drugiej stanowi odwrócone powtórzenie członów frazy pierwszej. Stwarza to swojego rodzaju grawitację wzajemną, która osłabia, a właściwie „naświeta“ w swoisty sposób krańcowy moment kadencyjny frazy pierwszej. Nie zmienia go w moment antykadencyjny lub półkadencyjny, bo mamy tu intonacyjny koniec, ale zarazem i ciąg dalszy, tak że definitywna kadencja, definitywny spoczynek całości przypada na krańcowy moment kadencji frazy drugiej.

¹⁾ Przykład ten i następny ze „Stylistyki“ K. Wóycieckiego.

„Gdyby zebrać te zmarnowane krople, powstałyby morza, gdyby stopić te iskry, powstałyby słońca, gdyby związać te ruchy, powstałyby potęgi, gdyby skupić te radości, powstałyby szczęścia, — a tymczasem człowiek stoi koło swych losów łaknący, ciemny, bezsilny i nieszczęśliwy“.

(A. Świętochowski — Hymn niemych).

Wypełnienie tej frazy jest znów inne. Jej antykadencja składa się nie z członów, lecz z czterech kompletnych fraz, a kadencja z jednej rozbudowanej frazy. Umożliwia i wspiera to „dziwaczne“ ukształtowanie z punktu widzenia logiki (antykadencja i kadencja złożone z fraz, a więc całości są członami części) zastosowanie środków syntaktyczno-stylistycznych: symetria budowy (czterokrotne powtórzenie w antykadencji — cztery przymiotniki w orzeczniku kadencji), antyteza w treści, a paralelizm w syntaktycznych szczegółach (morza — łaknący, słońca — ciemny, potęgi — bezsilny, szczęścia — nieszczęśliwy).

Wartość momentów członujących w frazie układa się w następującą hierarchię: wartość najniższy — moment półkadencji, wartość średni — moment antykadencji, wartość najwyższy — moment kadencji. Przytoczone przykłady wskazują jednak jak dalece w rzeczywistości różnicuje się skala wyrazistości w poszczególnych stopniach hierarchicznych, a przy tym może podlegać relatywizacji.

Mogą jednak zachodzić wypadki przeciwne: nie różnicowania, lecz wyrównania wartości poszczególnych momentów np.

Ogary poszły w las...

Przełom między kadencją i antykadencją nikły, raczej w intencji niż w aktualnym wybrzmieniu; walory wszystkich trzech członów frazy: półkadencji, antykadencji, kadencji — „równe“.

Stosunek momentów spojeń członów frazy intonacyjnej do przedziałów międzywyrazowych da się wyrazić w następującej formule: każdy moment spojenia członów przypada na przedział międzywyrazowy, ale nie każdy przedział międzywyrazowy stanowi moment spojenia członów. W przytoczonych przykładach mieliśmy tego wzory:

...gdyby związać te ruchy „ssSs sSs

dwa człony, realizujące dwa przedziały, chociaż leksykalnie jest ich cztery, o czym wiemy i co musimy brać i bierzemy pod uwagę w świadomości. Ale przy innej „koncepcji“ intonacyjnej możliwe jest członowanie tego urywka jako: Ss Ss sSs lub ssSs S Ss, a więc uaktywnienie przedziałów martwych w poprzedniej „koncepcji“. Każda z tych „koncepcji“ jest dobra, ale która właściwa w danych okolicznościach — decyduje szerszy kontekst, którego jakaś wypowiedź jest częścią. Przedziały międzywyrazowe, wynik analitycznych czynności w płaszczyźnie leksykalnej i syntaktyczno-logicznej, tkwią w tekście jako zdeterminowane możliwości. Ale uruchamia je i realizuje członowanie frazy intonacyjnej.

II. METRYKA OGÓLNA.

Metr czyli miara,
kontekst metryczny, system metryczny.

Powiedzieliśmy we wstępnych rozważaniach, że różnica między wierszem a prozą polega na swoistym strukturalizowaniu czynników języka, będącego materiałem utworu literackiego. W poszukiwaniu tych czynników dokonaliśmy postępowo coraz dokładniejszych dystynkcji w złożonym zjawisku, jakim jest strumień językowy. Wyszliśmy od zasadniczego rozróżnienia dwóch warstw w języku: znaczeniowej i fonicznej — dwóch warstw, dających się oddzielić zresztą tylko teoretycznie, gdyż w rzeczywistości są one ze sobą związane w sposób organiczny. Czynniki kształtujących strukturę wierszową dostarcza zasadniczo warstwa foniczna. Czynniki tymi mogą być: 1) szczególny wypadek instrumentacji głoskowej zwany rymem, 2) sylaby, 3) akcenty, 4) przedziały międzywyrazowe, 5) człony frazy intonacyjnej. Choćby czynniki te są w taki lub inny sposób tworami złożonymi to jednak stanowią one elementarne składniki warstwy fonicznej dlatego, że ujmowane są całościowo jako zamknięte całości strukturalne.

Poza wymienionymi czynnikami, innych czynników elementarnych natury fonicznej foniczna warstwa języ-

kowa już nie posiada. Można więc powiedzieć, że każdy urywek językowy, zarówno prozaiczny jak wierszowany jest pewną kombinacją i ustosunkowaniem akcentów, sylab, przedziałów i członów. Jednak ta kombinacja i ustosunkowanie muszą być inne w prozie, a inne w wierszu. Na czym ta różnica polega spróbujmy zaobserwować na przykładzie:

- 1) „Dzisiaj, gdy uspokojony leżę beczynnie, tylko senne i nędzne przecucie mówi mi o Tobie. Jestem jak uci-szona woda stawu, w której odbiło się niebo z jego wicherzatymi chmurami i jasną otehlanią lazuru. Ale jak przemija odbicie chmury w toni stawu, tak ucieka przecucie z duszy mojej i tylko ciemność bardziej okrutna, niż kiedykolwiek, przenika ją aż do dna“.

(S. Żeromski, Popioły)

- 2) Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi,
Śród fali łak szumiących, śród kwiatów powodzi,
Omijam koralowe ostrowy burzanu.

(A. Mickiewicz, Stepy Akermańskie)

Urywek pierwszy składa się z trzech fraz. Układ czynników elementarnych każdej frazy przedstawiamy w oddzielnym rzędzie, gdzie S — sylaba akcentowana, s — sylaba nieakcentowana, odstęp — przedział między członami, kreska u dołu przedział międzywyrazowy wewnątrz członu.

Ss ssssSs Ss sSs ss|Ss s|Ss sSs Ss|s s|Ss
Ss s|ssSs Ss Ss Ss sSs s Ss Ss ssSs sSs s|Ss s Ss sSs
Ss s| sSs sSs Ss Ss Ss s|sSs sSs Ss Ss s|s Ss Ss sSs
s| ssSs sSs|s s|s|S

Schemat każdej z tych fraz jest taki sam, ale wypełnienie w każdej inne. Pierwsza składa się z 29 sylab złożonych w 9 członów, oddzielonych 9 przedziałami, do tej liczby dochodzi pięć przedziałów międzywyrazowych wewnątrz członów. Druga fraza składa się z 37 sylab, 13 członów, 13 przedziałów międzyczłonowych plus 3 przedziały wewnątrz członów. Trzecia wreszcie składa się z 48 sylab, 19 członów, 19 przedziałów międzyczłonowych i 7 przedziałów wewnątrz członów. Do każdej z nich dochodzi, oczywiście, przedział zamykający, w pozycji końcowego momentu kadencji. W układach tych żaden z czynników nie podlega jakiegś stabilizacji, jakiegś zasadzie porządkującej. Liczba i miejsce ich — zmienne, figury rytmiczne członów — różne, obejmujące od jednej sylaby do sześciu włącznie. Najczęściej powtarza się figura Ss, ale rozmieszczenie jej nie wskazuje na żadną zasadę, wyznaczającą jej miejsce.

W urywku drugim układ czynników wierszotwórczych, prócz rymów, które tu pomijamy, pamiętając, że nie stanowią one czynnika konstytutywnego, przedstawiamy według rzędów wierszowych:

sSs ssSs || Ss ssSs ||
 S Sss sSs || ssSs Ss ||
 sSs S sSs || sSs sSs ||
 sSs ssSs || sSs sSs ||

W przykładzie tym uporządkowanie czynników elementarnych jest bardzo wyraźne. Rozpocznijmy od przedziałów międzywyrazowych. Przypadają one różnie, ale niektóre z nich stale: po pierwszych 7 sylabach i następnych 6-ci. Powstają w ten sposób dwa szeregi: 7-mio i 6-ciosylabowy. Te dwa proste szeregi, sprzęgnięte w jeden złożony, dają szereg 13-to sylabowy, który powtarza

a.

się czterokrotnie. Układ akcentowy przedstawia się analogicznie. Ilość akcentów w szeregach 13-zgłoskowych zmienna (4 lub 5), przypadają one na różne miejsca, prócz dwóch: na 6-tej i na 12-tej sylabie. Te są stałe. Jeżeli sylaby obojętne, czyli te na które akcent może przypadać lub nie, oznaczmy przez — o, przedziały stałe przez — ||, to schemat struktury powtarzającej się regułarnie przedstawia się w sposób następujący:

✓
oooooSs||ooooSs||

Analiza przytoczonych przykładów wskazuje, że chociaż oba one, abstrahując od zawartości treściowej, którą sugeruje nam warstwa znaczeniowa, składają się z tych samych elementów, to jednak w przykładzie drugim, posiadającym formę wiersza, zachodzi coś więcej, czego nie ma w przykładzie pierwszym, posiadającym formę prozy. W przykładzie o formie prozaicznej strumień językowy ukształtowany jest w trzy większe jednostki — frazy, te zaś rozpadają się na podaną już liczbę cząstek mniejszych — członów. Frazy i członów tną strumień językowy na odcinki, oddzielone, ale równocześnie i powiązane ze sobą odpowiednio modulowanymi załamaniami linii intonacyjnej. Gatunkowo podobnie, chociaż naskutek innych stosunków liczbowych w elementach, indywidualnie inaczej, jest pocięty foniczny strumień językowy przykładu wierszowanego. I tutaj mamy odcinki członowe i frazowe, ale równocześnie całość jest pocięta na odcinki inne, które technicznie dadzą się odmierzyć liczbą 13 sylab sprzężonych w grupę 7 + 6. Te ostatnie cięcia są niezależne od cięć, dokonywanych przez frazy i członów. W piśmie i druku odcinki wierszowane dla łat-

wiejszego ich ujęcia, uzmysławiane są przez odrębny, znany układ graficzny, który stanowi czysto zewnętrzny i pomocniczy czynnik wierszotwórczy, bo istota wiersza jest natury foniczno-rytmicznej i jako coś rzeczywistego daje się ujmować tylko za pośrednictwem słuchu.

Właściwością wszelkiego rodzaju struktury jest to, że między nią, jako całością, a jej składnikami nie można postawić znaku równości. Jakikolwiek budynek np. da się sprowadzić do pewnej ilości cegieł, wapna, drzewa itp. materiałów budowlanych. Ale ta sama ilość materiałów budowlanych, zgromadzona na placu, jeszcze nie jest domem. Trzeba ten materiał celowo uporządkować, ułożyć i spoić, by powstał dom. Można więc powiedzieć, że jakakolwiek struktura jest czymś „więcej“, niż mechaniczną sumą jej składników.

W sferze fonicznej języka materiał budowlany stanowi: sylaby, akcenty, przedziały i człony. Materiał ten układa się tak, jak tego wymagają względy językowe jako środka komunikatywnego. Gdy jednak obok tego wprowadzi się jeszcze jakąś zasadę porządkującą i stabilizującą ów materiał foniczny, zasadę niezależną od względów natury komunikatywnej, powstają wtedy struktury, które tną strumień foniczny na całości ujmowane niezależnie.

Taką strukturę nazywamy metrem, czyli miarą; dający się stwierdzić w danym urywku językowym metr czyli miara jest warunkiem formy wierszowej tego urywku.

W przytoczonym przykładzie pierwszy wiersz graficzny spełnia warunki metru 13-zgłoskowego typu 7 + 6. Jednak wyrwany z całości nie stanowi on jeszcze jednostki wierszowej sensu stricto. Spróbujmy do zwrotki Mickiewicza wprowadzić drobne zmiany:

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Na którym wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi,
Śród łąk szumiących, w powodzi kwiatów
Omijam koralowe ostrowy burzanu.

Graficznie wiersze: pierwszy i czwarty, spełniają warunki metru 13-zgłoskowego, ale wiersze: drugi i trzeci — nie (16 i 12-sylab). Całość straciła charakter formy wierszowej. Jaki stąd wniosek? Urywek językowy ma formę wierszową wtedy, gdy jakaś miara powtarza się w nim wielokrotnie i od początku do końca. Ta powtarzalność miary stwarza i ustala kontekst metryczny. Jakiś odcinek językowy, sam w sobie, nie jest ani wierszem, ani prozą, staje się zaś wierszem lub prozą dopiero na tle swego kontekstu.

Przed wszystkim uchwytym aspektem fonicznego strumienia językowego jest jego rytm. Czynniki rytmotwórczymi są sylaby akcentowane i nieakcentowane. Układają się one z jednej strony w takty, z drugiej — w grupy przedziałowe. Sprzęgnięcie taktów i grup wyznacza w pełni przebieg fali rytmicznej danego urywku. Rytm ten posiada zarówno wiersz jak i proza. Ale w urywku wierszowanym równocześnie z tym rytmem rozwija się „drugi rytm“, uwarunkowany powtarzalnością odcinków metrycznych. Oba rytmy wpływają na siebie, uzależniają się wzajemnie, wytwarzając w każdym momencie przebiegu taką czy inną interferencję, ale nie stapiają się w jedność, jak np. zmieszanie dwóch barw daje trzecią, lecz „rozbrzmiewają“ równocześnie na podobieństwo pochodów dwudźwięków w muzyce. To rozwijanie się „dwóch rytmów“ stanowi charakterystyczną cechę formy wierszowej, różniącą ją od prozy, w której rozwija się tylko jeden rytm, „pierwszy“.

Składnikami struktury metrycznej są, wymieniane tu ciągle, sylaby, akcenty, przedziały międzywyrazowe i człony frazy intonacyjnej. Zależnie od tego, które z tych czynników i w jaki sposób wchodzi w skład struktury metrycznej, powstają różne systemy metryczne, a co za tym idzie systemy wersyfikacyjne.

System sylabiczny.

Struktura metru w systemie sylabicznym opiera się na szeregach o stałej ilości sylab, ściślej na takim doborze wyrazów, by stanowiły one szeregi o stałej ilości sylab. Ex definitione wynika, że każdy taki izosylabiczny (równozgłoskowy) szereg zamknięty jest przedziałem międzywyrazowym. Ten przedział, zamykający szereg, jest stały, gdy przedziały wewnątrz szeregu mogą być zmienne co do ilości i miejsca. W odróżnieniu od przedziałów ruchomych przedział stały nazywa się średniówką. Obok stałej ilości sylab średniówka stanowi drugi element strukturalny metru sylabicznego. Ponieważ akcent w języku polskim jest stały i zasadniczo paroksytoniczny, więc z góry możemy określić miejsce jednego przynajmniej akcentu, który musi przypaść koniecznie na przedostatnią zgłoskę szeregu. Ten stały akcent końcowy szeregu w odróżnieniu od innych ruchomych wewnątrz szeregu, nazywamy metrycznym; stanowi on trzeci element strukturalny miary sylabicznej. Wiążąc te trzy elementy, możemy strukturę metru sylabicznego ująć we wzór:

nSs||

gdzie: n — ilość sylab, S — sylaba z akcentem metrycznym, s — sylaba nieakcentowana, || — średniówka. Przytaczany poprzednio czterowiersz Mickiewicza ma metr sylabiczny. Jest to 13-zgłoskowiec, składający się z dwóch szeregów: 7-mio i 6-ciosylabowego. Ma więc on dwa stałe, czyli metryczne, akcenty: na 6-tej sylabie i na 12-tej, dwie średniówki: wewnętrzną po sylabie 7-mej i zewnętrzną po 13-tej. Wzór metru 13-stozgłoskowego, jak już podawaliśmy, przedstawia się następująco:

ooooSs||ooooSs||, albo: 7 + 6

A oto przykład innego metru sylabicznego:

Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą,
Tam pójde, aż za ciemnych skał krawędzie.
Spojrzę w lecące po niebie łabędzie,
I tam polecę, gdzie one polecą.

(J. Słowacki, W Szwajcarii)

Jest to metr 11 zgłoskowy, sprzężony z dwóch szeregów: 5-cio i 6-ciozgłoskowego. Wzór ogólny:

oooSs||ooooSs||, albo: 5 + 6.

Gorące dni nastawają,
Suche role się padają;
Polny świerszcz, co głosu sstaje,
Gwałtownemu słońcu łaje.

Ten urywek z pieśni Kochanowskiego może być przykładem metru 8-miozgłoskowego, jednoszeregowego o wzorze:

oooooooSs||

Strukturę metru sylabicznego można ująć jednym wyrażeniem: szereg izosylabiczny. Pojęcie to implikuje: równozgłoskowość, średniówkę, jeden akcent metryczny.

System sylabo-toniczny.

Toniczny — to tyle, co akcentowy. Sądząc więc według nazwy, system sylabo-toniczny obejmuje szereg sylab, w którym nie jeden, lecz wszystkie akcenty są ustalizowane i to zarówno co do ilości jak i miejsca; wszystkie akcenty w takim szeregu są metryczne. Załóżmy sobie szereg 6-ciosylabowy. Uregulowanie akcentów może być przeprowadzone w różny sposób: 1) niech akcent przypada na sylaby nieparzyste

SsSsSs — Po szerokim polu || modra Wisła płynie

2) niech w szeregu będą dwa akcenty: na 2 i 5-tej sylabie

sSsSsS — Beskidzie graniczny! Beskidzie zielony!

Widzimy, że szereg sylabo-toniczny rozpada się na pewną ilość drobnych części rytmicznych. W pierwszym założeniu taką najdrobniejszą, powtarzającą się częścią rytmiczną, wypełniającą szereg, jest figura rytmiczna: Ss, w drugim sSs. Taka najdrobniejsza, powtarzająca się cząsteczka rytmu nazywa się stopą. Można więc powiedzieć, że metr sylabo-toniczny polega na uszeregowaniu stałej liczby jednorodnych stóp.

Tu narzuca się różnica między strukturą metru syla-

bicznego i sylabo-tonicznego: tam podstawowym czynnikiem jest wiązanie sylab w szereg, tutaj zaś wiązanie jednorodnych stóp, tam stała liczba sylab jest fundamentem struktury metrycznej, a jej konsekwencją akcent metryczny i średniówka, tutaj zaś stała liczba sylab jest konsekwencją, gdy fundamentem struktury — stała liczba jednorodnych stóp. Przy sposobności zauważmy, że i w systemie sylabicznym można mówić o stopach. Stosując bowiem definicję stopy do metru sylabicznego spostrzegamy, że najdrobniejszą powtarzającą się częścią składową metru jest tutaj szereg izosylabiczny, a więc szereg jest równocześnie stopą metru sylabicznego. 13-zgłoskowiec, 11-zgłoskowiec są metrami dwustopowymi, 8-zgłoskowiec — jednostopowym. To, że stopa w metrze sylabo-tonicznym jest zawsze częścią szeregu, a w metrze sylabicznym jest identyczna z szeregiem stanowi aspekt różnicy między strukturą tych dwóch systemów metrycznych.

W dalszym ciągu terminu stopa będziemy używali, mając na myśli część składową metru sylabo-tonicznego. W stosunku do metru sylabicznego pozostaniemy przy terminie: szereg izosylabiczny.

Jądrym stopy, jej warunkiem konstytutywnym, jest sylaba akcentowana. Sylaby nieakcentowane nie mogą ukonstytuować stopy, zmieniają tylko jej indywidualny charakter. Teoretycznie możnaby pomyśleć mnóstwo rozmaitych stóp, w oparciu jednak o rzeczywistość językową ostałaby się z nich tylko bardzo nieznaczna ilość.

W języku polskim mamy stopy złożone z dwóch i trzech sylab:

1) Ss — trochej;

2) sS — jamb;

3) Sss — daktyl;

4) sSs — amfibrach;

5) ssS — anapest.

Nazwy stóp są tradycyjną pozostałością z metryki starożytnej. Ale prócz nazwy między stopami antycznymi i nowożytnymi nie ma nic wspólnego. Jak wiemy, ustrój stopy antycznej polegał na iloczynie, na rozróżnieniu i wiązaniu sylab długich i krótkich w jednostki rytmiczne. Stopa nowożytna polega na wiązaniu sylaby akcentowanej z nieakcentowanymi. Trocheje, jamby, daktyle, amfibrachy, anapesty — jednym słowem stopy istnieją tylko na gruncie metru sylabo-tonicznego. W urywku prozy Żeromskiego części rytmiczne zdają się układać stopowo:

Jestem jak uciszona woda w stawie....
Ss sssSs Ss Ss

Ale traktowanie tego urywku stopowo wplątuje nas w sieć sprzeczności. Może to jest trochej? Wtedy czwartą sylabę odcinka należałoby interpretować jako akcentowaną, opierając się na tym, że sylaba ta istotnie jest pod akcentem, tylko pobocznym i przytłumionym. Niewygodną sylabę trzecią uznalibyśmy jako wtórę, jako rytmiczną licencję. Obraz rytmu tego urywku przedstawiałby się tak:

Ss (s) Ss Ss Ss Ss

Ale wtedy równie dobrze możnaby potraktować ten odcinek jako jambiczny, gdzie pierwsza stopa (co, jak zobaczymy, jest zjawiskiem częstym) została wymieniona na trochej, a ostatnia otrzymała sylabę dodatkową:

Ss sS sS sS sSs

Równym prawem można ten urywek potraktować jako daktyl i cztery trocheje, lub jako trochej, amfibrach i trzy trocheje:

Sss Ss Ss Ss Ss; Ss sSs Ss Ss Ss

Naprawdę nie, ma tu żadnych stóp, gdyż na gruncie prozy nie ma czynnika, któryby zdeterminował daną kolejność sylab akcentowanych i nieakcentowanych jednoznacznie. Również nie należy się doszukiwać stóp na terenie metru sylabicznego.

Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświeca...

sSs Ss sSs sSs

wydaje się, że mamy tu jeden trochej i trzy amfibrachy. Ale pamiętamy, że najdrobniejszą częścią metru sylabicznego jest szereg, który stanowi zarazem i jego „stopę”. A „stopa” sylabiczna jest jednostką wieloakcentową z jednym tylko akcentem stałym, zaś stopa sylabo-toniczna jest jednostką jednoakcentową. Wpadlibyśmy, podobnie jak w prozie, w wieloznaczność stopową np.

Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi...

Można ten wiersz interpretować: S Sss sSs ssSs Ss lub sS sS sS sS sS sSs lub sSsSs Ss Ss Ss Ss.

Spostrzeganie stóp poza terenem systemu sylabo-tonicznego jest faktycznie i metodologicznie fałszywe.

Zależnie od charakteru stopy, wypełniającej szereg sylabo-toniczny, mówimy o rytmie trocheicznym, jambicznym, daktylicznym, anapestycznym, amfibrachicznym.

Jednak i na terenie systemu sylabo-tonicznego może zachodzić niewyraźność rytmu. Jak traktować taki układ: sSsSsSs? Czy jako jamb, czy jako trochej? Lub: sSsSsSsSs? Czy jako amfibrach, czy jako daktyl? Decyduje o tym anakruza. Istotne działanie rytmu zaczyna się dopiero od pierwszego akcentu, od pierwszego taktu. Moment przed taktem stanowi anakruzę. Anakruza jest jakby, według obrazowego wyrażenia Fr. Siedleckiego, trampoliną rytmu, zawiera w sobie tę siłę rozpędu i charakteru pulsacji, według których rytm uporządkowany będzie się toczył.

Anakruza = 0 sylab, rozstęp między akcentami = 1 sylaba — trochej. Ss Ss Ss Ss

W każdym miejscu, każdą dobą..

Anakruza = 0 sylab rozstęp między akcentami = 2 sylaby — daktyl, Sss Sss Sss Sss Ss.

Naprzód, hej, naprzód śpiesz hymnów skrzydlaty rumaku...

Anakruza = 1 sylaba rozstęp między akcentami = 1 sylaba — jamb. sS sS sS sSs

Gdy przyjdzie mi ten świat porzucić..

Anakruza = 1 sylaba, rozstęp między akcentami = 2 sylaby — amfibrach. sSs sSs sSs sSs

Wra koła w kuźnicy, dym czarny się klebi...

Anakruza = 2 sylaby, rozstęp między akcentami = 2 sylaby — anapest ssS ssS ssSs

I wydarto go z ziemi popiołem..

W ostatnim przykładzie możemy zauważyć, że trzeci (ostatni) anapest posiada nieakcentowaną sylabę nadliczbową. Podobnie jest w przykładzie na jamb („porzucić” — sSs), a w przykładzie na daktyl, przeciwnie, w ostatniej stopie brakuje jednej sylaby. To dodawanie lub obcinanie sylaby w końcowej stopie szeregu nie zmienia kształtu stopy, nie zmienia jej na inną (np. obciętego daktylu — na trochej, jambu z dodaną sylabą — na amfibrach), ma ona bowiem oparcie w stopach przebiegających poprzednio, a naddatki lub obcięcia odczuwa się właśnie jako takie. Obcięciu (kataleksji) mogą podlegać: trochej, daktyl i amfibrach, tu bowiem obcięcie nie niszczy sylaby akcentowanej, konstytutywnego czynnika stopy. Trocheje, daktyle, amfibrachy nie mogą przybierać sylaby dodatkowej. Jamby i anapesty natomiast mogą przybierać sylabę dodatkową (hiperkataleksja), nie mogą zaś być obcięte, gdyż obcięcie zniszczyłoby jądro stopy. Wszystkie rodzaje stóp w swej normalnej postaci są akatalektyczne.

Ze względu na opisane właściwości ostatniej stopy, szeregi sylabo-toniczne mogą mieć trzy rodzaje klauzul, czyli zamknąć szeregi: klauzula akatalektyczna, katalektyczna, hiperkatalektyczna.

Przykłady:

Szeregi trocheiczne:

Po równinie	Ss Ss
Zawierucha	Ss Ss
Mokrym śniegiem dmie:	Ss Ss S
Na kominie	
Płomień bucha,	
Trzaska obok mnie.	

(J. Przerwa-Tetmajer, Przy kominku)

Szeregi jambiczne:

Za moich młodych lat sS sS sS
Piękniejszym bywał świat,
Jaśniejszym wiosny dzień!
Dziś niema takiej wiosny, sS sS sS s
Posepny i żalosny, sS sS sS s
Pokrywa ziemię cień.

(A. Asnyk).

Szereg daktyliczny musi być zawsze obcięty, bo ostatni daktyl przypada albo na klauzulę paroksytoniczną, wtedy traci jedną sylabę, albo na klauzulę oksytoniczną, wtedy traci dwie. Dłuższe szeregi daktyliczne są stosunkowo rzadkie w wersyfikacji polskiej, np.

Ścielą się liście poźółkle z posepnym szelestem... sss
Wiatr je porywa szydery, porzuca i targa —
Jesień wkoło mnie i wszędzie, gdzie tylko ja jestem.
W piersi mej żal zapóźniony i smutek i skarga.

(F. Faleński)

Szeregi amfibrachiczne:

Od słońca pożaru szerniała mi głowa
sSs sSs sSs sSs A w koło pustynia! Do Ciebie, Jehowa
sSs sSs sS Podnoszę płaczący mój głos.
Spraw Panie, by niebo nade mną wychłódko,
I skały granitu zmień, Panie, na źródło,
A piasek czerwony na wrzos.

(K. Ujejski, Hagar na puszczy).

Szeregi anapestyczne:

Tak się skrzypki rozgrały,	ssS ssSs
Aż dziewczynom wre krew.	ssS ssS
Tak się skrzypki rozgrały,	
Że w muzurku świat cały	
Krag zataczał po kregu.	
A słońce w widnokregu	
Mrze czerwone jak krew.	

(Or-Ot)

W szeregu sylabicznym zarysowane są metrycznie tylko kontury szeregu, wewnątrz zaś jest swobodne. Dlatego akcenty i przedziały międzywyrazowe wewnątrz szeregu sylabicznego mogą zmieniać swe miejsce i liczbę.

W szeregu sylabo-tonicznym nie tylko ilość sylab szeregu jest stała — to stanowi raczej moment wtórny struktury metrycznej w tym systemie — ale ustabilizowane są i wszystkie akcenty szeregu. Wiemy, że między akcentem i przedziałem międzywyrazowym istnieje zależność: ponieważ akcent wskazuje na koniec wyrazu, więc „implikuje“ przedział.

WzmóŜona funkcja akcentów w szeregu sylabo-tonicznym wpływa na wzmoŜenie funkcji przedziałów międzywyrazowych. W szeregu sylabicznym jeden akcent metryczny powodował szczególny walor funkcyjny jednego przedziału: średniówki. Metryczność wszystkich akcentów w szeregu sylabo-tonicznym sprawia, że funkcja wszystkich przedziałów nabiera waloru: przesunięcie, przytłumienie lub uwypuklenie któregoś z nich wpływa na wewnętrzną strukturę szeregu.

W szeregu sylabo-tonicznym rozróżniamy dwa rodzaje przedziałów międzywyrazowych: cezury i diarezy. Cezura jest to przedział, przypadający wewnątrz stopy, roz-

cinający ją; diareza zaś to przedział, przypadający na koniec stopy, oddzielający ją od następnej.

Zwycięstwem znacz swój każdy krok...

sSs|Ss|Ss|S|

Mamy tu 5 przedziałów: pierwszy, trzeci i czwarty (kreska u góry) — to cezury, drugi i piąty (kreska u dołu) — diarezy.

Diarezy na ogół zwierają stopę, uwypuklają jej kontur rytmiczny i przez to potęgują siłę pulsu rytmicznego. Cezury natomiast, przeciwnie, rozbijają więź stopy, łagodzą siłę impulsu rytmicznego, a nawet mogą całkowicie go zmienić. Ale siła zarówno cezury jak i diarezy może przybierać rozmaity stopień. W przytoczonym przykładzie diarezy po wyrazach jednosylabowych tonicznym („znacz“, „krok“) są bardzo wyraziste, na nich skupia się charakterystyka rytmu danego szeregu. Cezury natomiast zachowują się tu biernie. W następujących amfibrach możemy obserwować sytuację przeciwną:

Ach! kiedyż za ciebie w bój skoczym spragnieni...

I kiedyż przy huku dział, trzasku płomieni...

W pierwszym szeregu trzeci amfibrach („w bój skoczym“) ma wyrazistą cezurę. Nie rozbija ona jeszcze stopy, ale pozostawia charakterystyczne obciążenie akcentowe na pierwszej sylabie. W szeregu drugim, trzeci amfibrach („dział, trzasku“) ma tak mocną cezurę, że przytłumia ona poprzedzającą diarezę, rozbija stopę i ostro modyfikuje przebieg rytmu.

Przykłady te wskazują, że żaden przedział międzywy-

razowy w szeregu sylabo tonicznym nie jest obojętny, że na skutek zmetryzowania wszystkich akcentów szeregu, również wszystkie przedziały międzywyrazowe nabierają znaczenia.

Przedział międzywyrazowy jest tylko granicą między wyrazami, zależnie jednak od tego jaką funkcję spełnia w kontekście wierszowanym jest albo obojętny, albo cezurą, diarezą lub średniówką.

System czysto-toniczny.

Spośród czynników wierszotwórczych — akcentów, sylab i przedziałów międzywyrazowych — w systemie czysto-tonicznym uregulowaniu podlega tylko akcent i to tylko co do ilości. Wynika stąd, że w odcinku, wypełniającym rozpiętość metru tonicznego, obojętna jest ilość sylab (może być stała lub zmienna), obojętne miejsce akcentu i co za tym idzie, rozkład przedziałów międzywyrazowych. Oto przykład metru trzyakcentowego.

Pośpieszajcie, pośpieszajcie się katy,	1 1
niech się imam krzyża nogami,	9
niech zawisnę w powietrzu nad wami.	1 9
jak Chrystus rozkrzyżowany.	9
Pośpieszajcie się ze sznurami,	9
czekając mnie niebieskie zapłaty...	1 9

(St. Wyspiański, Legion)

	Ilość sylab w wierszu	Akcenty na sylabie	Przedziały po sylabie	
1	11	..3...7..10.	...4...8..11	ssSsssSssSs
2	9	..3.5..8.	1..4.6..9	ssSsSssSs
3	10	..3..6..9.	1..4..7 8.10	ssSssSssSs
4	8	..2.4..7.	1.3...8	sSsSssSs
5	9	..3..6.8.	...4 5..9	ssSssSssSs
6	10	..2...6..9.	..3...8.10	sSsssSssSs

Z powyższej tabelki wynika, że istotnie tylko ilość akcentów stanowi czynnik uporządkowany, mogący wprowadzać periodyczność. Nie każdy jednak ciąg grup izotonicznych (równoprzyciskowych) wytwarza strukturę metryczną. Rozpatrzmy następujący urywek z „Popiołów”, rozłożony graficznie na grupy trzyakcentowe:

Dzisiaj, gdy uspokojony leżę
bezczyinnie, tylko senne i nędzne
przezucie mówi mi o Tobie.

Mimo periodycznego powtarzania się grup trzyakcentowych nie otrzymujemy tej wyrazistej równomierności, jaka cechuje urywek Wyspiańskiego. Przyczyna tego leży w odmiennym stosunku ukształtowania frazy intonacyjnej do struktury tonicznej (akcentowej) w obu uryw-

kach. U Wyspiańskiego pierwsze cztery wiersze obejmują pełną frazę. Z nich czwarty tworzy człon kadencji, a trzy pierwsze — trzy antykadencje, zamknięte wyrażnym i całkującym szeregiem przedziałem międzywyrazowym. Również struktura syntaktyczna podkreśla czteroczłonowy układ frazy. Każdy zaś z członów posiada trzyakcenty, zaznaczające się bardzo wyraźnie w trzech pierwszych członach — wierszach. Czwarty wiersz, gdyby należał do urywku mowy niemetrycznej, czytaliśmyby jako dwa akcenty. Ale wyżłobiony już tor metru zmusza nas do uwypuklenia akcentu pobocznego w wyrazie: „i'ozkrzyżowlany“ (względnie przy czytaniu dwuakcentowym — przytłumienie akcentu rytmicznego — modyfikacja częsta w systemie tonicznym). Wiersze: piąty i szósty analogicznie dają się zinterpretować. Z analizy naszej wynika, że tylko takie szeregi izotoniczne mogą wypełniać ramy metru tonicznego, które równocześnie są albo frazą, albo członem frazy (antykadencja, lub pół-kadencja).

To nam wyjaśnia, dlaczego urywek Żeromskiego, ułożony w grupy trzyakcentowe, pozostał po staremu tokiem mowy niemetrycznej, czyli prozy. Tworzy on jedną pełną frazę, złożoną z trzech członów, poprzedzających kadencję. Pierwsza grupa trzyakcentowa obejmuje: pierwszy człon całkowicie i część drugiego; druga grupa część członu drugiego i trzeciego; trzecia grupa część członu trzeciego i kadencję. Wskutek tego prawie kontury pierwszego i drugiego „wiersza“, oraz lewe kontury drugiego i trzeciego — czyli miejsca spojeń rozpiętości metru — zostają zniwelowane, a natomiast wewnątrz „wierszy“ powstają silne przedziały dopełniające rozbięcia jednościszeregu wierszowego. Urywek ten można ułożyć w trzy metryczne szeregi izotoniczne, ale należy przekształcić

wewnętrzna budowę frazy tak, by każdemu szeregowi odpowiadał jeden zasadniczy człon frazy:

Gdy uspokoiony leżę beczynnie,
tylko nędzne i sennie przecucie
mówi mi dzisiaj o Tobie.

Gdy metry: sylabiczny i sylabo-toniczny są strukturalnym powiązaniem akcentów, sylab i przedziałów międzywyrazowych, metr toniczny jest strukturalnym ustosunkowaniem akcentów (tylko co do ilości) i frazy inonacyjnej. Każdy z tych systemów opiera się na odmiennym typie szeregu:

metr sylabiczny — szereg izosylabiczny

metr sylabo-toniczny — szereg z jednorodnych stóp

metr toniczny — szereg izotoniczny równy członowi frazy lub frazie.

Wiersze regularne i nieregularne. Wiersze metrycznie wieloznaczne. Zona graniczna między wierszem i prozą.

W obecnym stadium rozważań, na nasze naczelne pytanie — czym różni się wiersz od prozy — możemy odpowiedzieć w sposób następujący: utwór językowy posiada formę wierszową, jeżeli w jego ukształtowaniu konstatujemy działanie struktury metrycznej. Takich struktur wyróżniliśmy trzy rodzaje, trzy systemy: sylabiczny, sylabo-toniczny, czysto-toniczny. Metr implikuje wiersz. W zależności więc od systemu struktury metrycznej mamy wiersze sylabiczne, sylabo-toniczne, czysto-toniczne. Jeżeli coś jest wierszem, to mu-

si zawierać ukształtowanie elementarnych czynników strumienia językowego w powtarzającą się strukturę metryczną któregoś z wymienionych systemów. Ale formuła ostatnia nie obejmuje swym zakresem całej rzeczywistości wersyfikacyjnej, przynajmniej w języku polskim. Mamy bowiem takie utwory, skądinąd niewątpliwie wierszowane, których nie da się podciągnąć pod żaden z trzech wymienionych systemów metrycznych. Oto przykład:

Miło jest, przyjacielu, wyjechać wiosną,
Porzucić wszystkie nauki i tomy przeróżnych książek.
Do Białowieży, przyjacielu, albo do Galicji Wschodniej.
Patrząc, jak słońce szpera wśród liści, i jak trawy zielone
rosną.

Będziem czuli, jak mądrze i pogodnie
Urządzony jest świat. (Choć jest dużo smutku,
Ale to krótko trwa i pocichutku,
Przyjacielu). Łąki przed nami, lasy i łąki, i łąki...
I chłopci. I romantyczne wykrzykniki — skowronki.

(J. Liebert — Zachęta do ucieczki).

Rozgraniczone graficznie wiersze nie posiadają stałej ilości sylab (najmniejsza ilość — 11, największa 19), nie może więc być mowy o średniówkach zewnętrznych (nie znajdziemy ich również i wewnątrz wierszy), a co za tym idzie nie ma tu i stałych, metrycznych akcentów. Akcenty nie są ustabilizowane ani co do ilości (najmniejsza ilość — 3, największa — 7), ani co do miejsca. Szeregi wierszowe nie składają się więc z jednorodnych stóp, jak w systemie sylabo-tonicznym. Wymienione stosunki wskazują, że nie może to być metr czysto-toniczny. Cóż więc tnie ten strumień językowy na autonomiczne odcin-

ki, na jednostki wierszowe? Ukonstytuowanie czynników tnących jest w każdym wierszu różne, ale należą one do tych samych kategorii. Pierwszy wiersz, wyrwany z całości, stanowiłby pełną frazę o intonacji wykrzyknikowej. A więc przedział po kadencji. Wiersz drugi wskazuje, że jednak kadencja to złudna, bowiem wiersz pierwszy jest zdaniem równorzędnym do zdania, wypełniającego wiersz drugi. Tu następuje kadencja, koniec frazy. Autor daje kropkę. Ale następny, trzeci, wiersz wprowadza niespodziankę. Okazuje się, że wiersz pierwszy syntaktycznie wiąże się z wierszem trzecim jako jedno rozwinięte zdanie (miło jest... wyjechać., do Białowieży,,), związane współrzędnie ze zdaniem wypełniającym wiersz czwarty (Miło... wyjechać., do Białowieży (i) patrzeć...), Wiersz drugi więc stanowi wtęt, swojego rodzaju dopowiedzenie, w formie zdania niezależnego i pozornie związanego z wierszem pierwszym, Ta szczególna struktura syntaktyczna strofy jest taka, że uwydatnia cztery odcinki, zmusza niejako do ich wyróżniania. W ujęciu fonicznym (w słyszeniu i mówieniu) zmusza do zastosowania odpowiednich modulacji intonacyjnych w końcach wierszy, będących momentami spojeń tej struktury syntaktycznej. W ten sposób kontury wierszy stają się wyraziste, a wzmacnia jeszcze ich wyrazistość i rym („wiosną — rosłą“).

I w strofie drugiej modulacje intonacyjne i rymy stanowią zespół czynników tnących i wyodrębniających jednostki wierszowe. Ale czynniki te tworzą zespół o innej konfiguracji. Końcowe słowo wiersza pierwszego: „pogodnie“ nawiązuje rymowo do „Wschodniej“. I ten rzut wsteczny świadomości podkreśla ten moment strumienia językowego, naznacza go cięciem spotęgowanym przez to

jeszcze, że słowo: „pogodnie“ ma na sobie akcent logiczny. Kontur więc jest wyraźny, mimo, że tok syntaktyczny nie zatrzymuje się tutaj, lecz przelewa do wiersza następnego, by opaść tutaj mocną kodencją oksytoniczną. W konturze tym działają więc dwa kierunki sił: niwelujący i podnoszący. Te siły nie redukują siebie wzajemnie, lecz przeciwnie, jako kontrast, stanowią trzeci czynnik skupiający uwagę na tym momencie.

Zdanie w nawiasie obejmuje: część wiersza drugiego, cały trzeci, i początek czwartego. A więc stosunek jednostek wierszowych wybitnie dysharmonijny. Ale rozmieszczenie części składowych jest takie, że podkreśla kontury wiersza wzmocnione rymem, tym razem o bezpośrednio sąsiadujących ze sobą komponentach („smutku—pocichutku“). Zdanie w nawiasie wprowadza odnienną barwę intonacyjną. Zdanie pozanawiasowe czwartego wiersza nawiązuje do zawieszonej na moment intonacji uczuciowej zasadniczej, właściwej. Zdanie to i jego ciąg dalszy w wierszu następnym, jeśli chodzi o sens komunikatywny wyrażenia jest wyliczeniem i powinniśmy mieć następującą formę: „Łąki przed nami, lasy, i chłopci, i romantyczne wykrzykniki — skowronki“. Autor zrobił to inaczej. To powtórzenie: „i łąki, i łąki“, zabarwia i nasila intonację zasadniczą zachwytem. Zdanie pozanawiasowe wiersza czwartego intonacyjnie wyodrębnia się, całkuje i odcina przez to, że moment następny: „I chłopci“ intonacyjnie opada do poziomu, przy czym traci swój charakter części zdania (jeden z wyliczanych podmiotów), a staje się równoważnikiem zdania, podobnie jak i: „...romantyczne... skowronki“. Zmiana intonacji rozbija więc ten urywek na dwa odcinki, których kontury prawie

są uwypuklone ponadto bezpośrednio sąsiadującymi ze sobą komponentami rymu („łaki — skowronki“).

Analiza, którą przeprowadziliśmy, dotykając zresztą szczegółów najbardziej wyrazistych, niby film puszczoney w zwolnionym tempie ujawnia działanie różnych czynników, ich splatanie się lub rozplatanie w organizmie językowym. Celowość funkcyjna wszystkich czynników jest jedna — by wyodrębnić w toku strumienia językowego samodzielne odcinki, stworzyć z nich jednostki autonomiczne, czyli wiersze.

Rozpatrzmy jeszcze jeden przykład.

11 = 6 + 5	Polowały się łzy me czyste, rześiste,
10 = 5 + 5	Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,
10 = 5 + 5	Na moją młodość górną i chmurną,
8 = 5 + 3	Na mój wiek męski, wiek kłęski:
11 = 6 + 5	Polowały się łzy me czyste rześiste...

(A. Mickiewicz)

I tu nie odnajdziemy uporządkowania sylab, akcentów, przedziałów międzywyrazowych i członów według któregoś z metrów sylabicznych, sylabotonicznych lub tonicznych. Ale utwór ma formę wiersza, której „oczywistość“ nawet silniej narzuca się niż w utworze Lieberta.

Całość ma bardzo prostą, ale charakterystyczną kompozycję, opartą na stosunkach syntaktycznych. Co do treści, zdanie to możnaby nazwać wyliczającym. Grupa orzeczenia zasadniczego i podmiotu obejmuje wiersz pierwszy, potem idą trzy grupy dopełnień (właśnie owo wyliczenie), z których każda obejmuje jeden wiersz. Wiersz piąty jest powtórzeniem pierwszego wiersza i tworzy jakby ramę, zamykającą całość. Już więc układ syn-

taktyczny rozcina całość na pięć części. Wspiera ten podział i struktura frazy intonacyjnej o bardzo wyrazistym przełomie od antykadencji (pierwsze 4 wiersze) do kadencji (wiersz piąty). Antykadencja ze swej strony rozpada się na cztery człony główne, a kadencja powtarza wiersz pierwszy. Wreszcie rymowe powtórzenia brzmień, które w ogólnym doznaniu „wierszowości” tego utworu odgrywają bodaj naczelną rolę. Tworzą one z wielu względów charakterystyczny i narzucający się uwarunek układu. Wszystkie one mają ten sam wymiar sylabiczny — $5 = 2 + 3$, ten sam układ rytmiczny — SssSs, wreszcie końcówki słów, wchodzących w ich skład, powtarzają się, ale nie powstaje przez to rym w ścisłym znaczeniu (gdyż komponenty rymu muszą występować w zakończeniu dwóch różnych jednostek wierszowych) lecz tzw. rym wewnętrzny (utwór pisany jest wierszem „białym”). I takie, można powiedzieć, przeładowane narzucającą się szczegółnością układy przypadają na końce odcinków, wyznaczonych przez strukturę syntaktyczno-frazową. Cięcia wierszowe w utworze Mickiewicza, dzięki opisanemu spłotowi czynników, są nadzwyczaj wyraziste, że zaś, prócz tego, wahania wymiaru sylabicznego oraz grup akcentowych w poszczególnych wierszach nie są znaczne, więc wiersze tego utworu w stosunku do „wolnych” wierszy utworu Lieberta wydają się niemal „regularne”.

Rozpatrzmy jeszcze jeden przykład:

Ważą się —
Szczерze szafirowe
Kreski —
Ważek niebieskich —

Lazurowe pałeczki
Dyrygują latem —
Najradośniej —
— — — — —

Lecz kto wie
Co się kryje za tem —

Już smutnieją —
I giną nad rzeką —
Szafirowe. Dlaczego?
Na przekór.

(M. Jasnorzewska - Pawlikowska,
z cyklu „Skrzydła wewnętrzne“ I).

Przedewszystkiem zauważmy charakterystyczną rzecz: autorka w interpunkcji nie używa przecinków i kropek, lecz wyłącznie kreszek. Utwór ma formę nieregularnie stroficzną. Po strofie drugiej, autorka nie zadawała się tradycyjnym odstępem, lecz daje linię kreskowaną.

Czynniki, tnące dany strumień na jednostki wierszowe, tak, jak je uzmysławia układ graficzny, są tak subtelne, a ważkie i istotne, że trudno je opisać i wyrazić adekwatnie w słowach. Dlatego posłużymy się swojego rodzaju eksperymentem: układowi graficznemu autorki przeciwstawimy inny układ tego samego utworu. Za wytyczne krańców wierszy w układzie eksperymentalnym posłużymy się rymami: zamiast kreszek postawimy w końcach zdań normalne „kropki“.

11 = 5 + 6 Ważą się szafirowe kreski
5 + 0 Ważek niebieskich.

13 = 7 + 6 Lazurowe pałeczki dyrygują latem
13 = 7 + 6 Najradośniej. Lecz kto wie, co kryje się
[za tem?

ssS ssS ssSs Już smutnieją i giną nad rzeką,
ssS ssS ssSs Szafirowe. Dlaczego? Na przekór.

Wczytajmy się w oba teksty: oryginał autorki i nasz eksperymentalny układ. To różne utwory, mimo że identycznie te same słowa i ten sam obraz przyrody — unoszących się ważek nad rzeką. W oryginale autorki jest coś, co znikło w układzie eksperymentalnym. Ocieężała, komunikatywno-opisowa intonacja „ogranych“, tradycyjnych metrów ($11 = 5 + 6$, $13 = 7 + 6$, trypodia anapestyczna) z normalną składnią i interpunkcją nie są w stanie wyrazić tego, co stanowi istotę treści utworu: subtelny zachwyt na widok zjawiska przyrody, czysty stan duszy, pogłębiany przez asocjacje wyznaczone przez tytuł cyklu: „Skrzydła wewnętrzne“.

Ten stan duszy, uzewnętrzniając się w słowach, pociąga za sobą odpowiednią co do jakości intonację, która tnie materiał językowy na takie właśnie odcinki wierszowe, jak to uczyniła autorka. Mimo, że odpowiednie załamania tej indywidualnej intonacji są subtelne, cięcia wierszowe zarysowują się bardzo wyraźnie. Autorka bowiem posługuje się bardzo ciekawą metodą uwypuklającą. Przy odrobinie analitycznej uwagi nietrudno jest zauważyć występowanie w utworze tradycyjnych struktur metrycznych. Ale te nie wyznaczają granic wiersza. Zostają one niejako zepchnięte w tło, a po ich „powierzchni“ intonacja rysuje swoje cięcia wierszowe, które przez kontrast nabierają wyrazistości. Podobna metoda wyodrębniania jednostek wierszowych nie jest wcale wyjątkowym przypadkiem. Przeciwnie spotyka się ją często u cytowanej autorki i innych poetów ostatniego 40-lecia.

W świetle omówionych ostatnio przykładów zagad-

nienie wiersza zaczyna się komplikować, przynajmniej pozornie. Bowiem, jeżeli warunkiem koniecznym wiersza jest metr czyli miara, to wszystko, co jest wierszem musi taką miarę zawierać. Ponieważ zaś wyróżniliśmy trzy systemy metryczne, więc wszystko, co jest wierszem musi być albo wierszem sylabicznym, albo sylabo-tonicznym, albo czysto-tonicznym. Ostatnio omówione przykłady nie dadzą się podciągnąć pod żaden z tych trzech systemów wersyfikacyjnych. Więc albo trzeba przyjąć, że nie są to wiersze, lecz „poetycka proza” przetykana tu i ówdzie powtórzeniami identycznych brzmień (niesłusznie wtedy zwanych rymami, które występują tylko na gruncie formy wierszowej), albo, że obok wierszy „metrycznych” mogą istnieć wiersze „niemetryczne” tzn. takie, które nie są uwarunkowane strukturą metryczną.

Jest jednak trzecie wyjście i jedynie właściwe. Mianowicie, trzeba, zgodnie z rzeczywistością wersyfikacyjną, pogłębić i rozszerzyć pojęcie metru czyli miary wierszowej.

Powiedzieliśmy, że metr implikuje wiersz. Albo innymi słowami: taki utwór językowy posiada formę wiersza, w którym występuje struktura metryczna. Struktury metryczne opisanych w poprzednim rozdziale systemów polegają na odpowiednim ustabilizowaniu elementarnych czynników, mianowicie: sylab, akcentów, przedziałów międzywyrazowych i ewentualnie członów frazy intonacyjnej. Otóż tu należy dokonać bardzo istotnej dystynkcji. Nie to jest „przyczyną” wiersza, że w jakimś urywku językowym konstatujemy układanie się elementarnych czynników w trwałe, regularne, powtarzające się struktury, lecz to, że trwałe, regularne, powtarzające się struktury dzielą, tną dany strumień językowy na pewną ilość

autonomicznych odcinków. Metr implikuje wiersz: nie znaczy to, że struktura metryczna jakiegoś systemu jest jednoznaczna z wierszem, że jest synonimem wiersza, lecz to, że wiersz jest wynikiem czynności, funkcji metru, mianowicie jego funkcji „tnącej” strumień językowy. Chodzi więc o owe „cięcia”, wyodrębniające autonomiczne odcinki. Zaś jeżeli tak, to nie jest koniecznym, aby metr czyli miara była strukturą stałą i regularnie się powtarzającą. Natomiast koniecznym i dostatecznym jest, aby jakaś struktura posiadała zdolność dokonywania takich cięć, które wyodrębniają w strumieniu językowym autonomiczne odcinki, chociażby ona sama nie była strukturą stałą i regularnie powtarzającą się, lecz zmienną i nieregularną w następstwie. Pierwszy sposób kształtowania formy wierszowej zachodził we wszystkich cytowanych przykładach wierszy sylabicznych, sylabo-tonicznych, i czysto-tonicznych, zaś drugi sposób w cytowanych urywkach Lieberta, Mickiewicza, Pawlikowskiej. Stąd zaś ogół wierszy możemy podzielić na dwie zasadnicze grupy: 1-o wiersze równometryczne = równomiarowe, regularne, 2-o wiersze zmiennometryczne = zmiennomiarowe, nieregularne. Decyzji co do regularności lub nieregularności wiersza nie należy opierać na bezpośrednim wrażeniu, lecz na obiektywnym stwierdzeniu występowania metru regularnego, lub zmiennego i nieregularnego.. W wierszach regularnych obiektywne stwierdzenie rozpiętości wiersza i jego krańców jest naogół łatwe, gdyż wyznacza je rozpiętość szeregu: sylabicznego, sylabo-tonicznego lub izotonicznego. Stąd rym, którego funkcja jako czynnika wierszotwórczego, polega na wskazywaniu prawego krańca wiersza, nie jest tu konieczny. Stanowi on w wierszach

regularnych czynnik wierszotwórczy drugiego lub nawet dalszego rzędu. W druku, układ graficzny wierszy regularnych, jest czynnikiem całkowicie zewnętrznym, pomocniczym. Spełnia on rolę sygnału, czy wskaźnika, jaką postawę należy zająć i czytelnik odrazu, od jednego rzutu oka odpowiednio się nastawia. Jednak bywają wypadki, że i w wierszach regularnych usunięcie rymu i układu graficznego mogłoby czytelnika wprowadzić w błąd, lub conajmniej bardzo utrudnić właściwą percepcję wiersza. Zróbmy eksperyment.

„Niebiosa lśnią gwiazdami, jaskrawo księżyc lśni,
śnieg pada brylantami, pod śniegiem ziemia śpi“.

Tutaj ucho odrazu chwytą charakterystyczny puls stopy jambicznej. Chodzi tylko o to z ilu stóp składa się szereg. Gdybyśmy nawet nie mieli do pomocy rymów („gwiazdami — brylantami“, „lśni — śpi“), to i wtedy nietrudno ustalić powtarzalność, na przemianę trzystopowego szeregu jambicznego raz o zamknięciu hiperkataktycznym (sSsSsSs) raz o zamknięciu akataktycznym (sSsSsS):

Niebiosa lśnią gwiazdami.
Jaskrawo księżyc lśni,
Śnieg pada brylantami,
Pod śniegiem ziemia śpi.

(M. Romanowski — Sen ziemi).

„Idą kobzy, opodal żniwiarkowie młodzi i panny ze
sierpami rzucenemi w ramię jak zaniedbane jakie
księżyce na nowiu“.

Ten przykład jest trudny do rozszyfrowania i jeżeli pominiemy szczęśliwy przypadek, trzeba by mozołnej

i systematycznej analizy, by zorientować się, że mamy tu bardzo „pospolity“ metr 13-zgłoskowy typu 7 + 6:

Idą kobzy, opodal żniwiarkowie młodzi
I panny ze sierpami rzuconemi w ramię
Jak zaniedbane jakie księżyce na nowiu.

(C. Norwid).

W wierszach nieregularnych obiektywne stwierdzanie miary wierszowej, jest trudniejsze nie tylko ze względu na opory nawyku tradycji (wiersze sylabiczne np. mają tradycję bez mała pięciuset lat i prawie wszystkie arcydzieła, większych rozmiarów, naszej poezji są napisane 11-to lub 13-zgłoskowcem), ale i ze względów merytorycznych. W wierszach nieregularnych miara jest zmienna i w każdym wierszu należy ją ustalać. W wierszach nieregularnych, sylaby, akcenty, przedziały międzywyrazowe nie odgrywają konstytutywnej roli w strukturze metru. Na czoło wysuwa się tu przede wszystkim członowanie syntaktyczno-frazowe i związane z tym modulacyjne załamania intonacji. Jest to czynnik niesłychanie „miękki“ i, by użyć zestawienia ze sfery plastyki, podatny jak wosk najdelikatniejszym dotknięciom palca. To stanowi jego wielką zaletę jako czynnika ekspresji, ale wadą, bardzo łatwe zacieranie się konturów. Dlatego w wierszach nieregularnych, chociaż rym i układ graficzny i tu odgrywają rolę pomocniczą, jednak ta rola bardzo zyskuje na intensywności, ich funkcja wierszotwórcza potęguje się, bez nich forma wierszowa bardzo łatwo może się stać wieloznaczną, lub poprostu stoczyć się w objęcia prozy. Szczególnie układ graficzny przestaje tu być, by się tak wyrazić, mnemonicznym czysto czynnikiem, przypomina-

jącym o zajęciu właściwej postawy, a staje się wyrazem woli autora, jak on chce, aby wiersz był kształtowany. Pierwszą strofę poematu J. Czechowicza p. t. „Dno“, można tak ułożyć graficznie w wiersze:

Zelazny świat tej łodzi,
Dotknięty kometa granatu.
Tonął, odchodził pionowo,
W słoje wody burej.
Chmurą, na dno, na dół.

A druga przeciwnie:

Wewnątrz,
Biega na przestrzał
Krótkich spieć pożar.
Drży, rży moc w grubych nitach;
Jęczą
Miażdżone morzem
Blachy pancerne
Trzeszczą.

Dla spotęgowania „kontrastu“ układów dodaliśmy dwie duże litery na początku wierszy, oraz wprowadziliśmy interpunkcję. A oto układ autora:

Zelazny świat tej łodzi
dotknięty kometa granatu
tonał, odchodził
pionowo w słoje wody burej
chmurą
na dno, na dół.

Wewnątrz, biega na przestrzał
krótkich spieć pożar
drży, rży moc w grubych nitach
jęczą miażdżone morzem
blachy pancerne trzeszczą.

Uchylamy zagadnienie wartości obu układów. Chodzi bowiem tylko o uwypuklenie celowości i wzmożenia funkcji wierszotwórczej układu graficznego i rymów (nie-dokładnych).

Tak więc formuła: metr implikuje wiersz, okazuje się słuszna dla wszelkiego typu wiersza.

Było powiedziane, że jakiś odcinek językowy, wyrwany z całości, nie jest sam w sobie ani wierszem ani prozą. Staje się on wierszem lub kawalkiem prozy w zależności od kontekstu, z którego został wyjęty. To prawo kontekstu stosuje się również do takich wyrwanych odcinków, które spełniają warunki jakiegoś metru regularnego. Tak np. urywek

Tam słodki wiersz, którego żaden wiek nie zmaże...
spełnia równocześnie warunki 13-zgłoskowca typu 7 + 6, oraz szeregu złożonego z sześciu stóp jambicznych z dodaną sylabą w ostatniej — sSsSsSsSsSsSs. Urywek ten wyjęty jest z „Sofiówki” Trembeckiego, która, jak wiemy, jest pisana 13-zgłoskowcem. W kontekście wiersz ten ustala się jednoznacznie, wyróżniając się tylko charakterystyczną odmianą toku. Ustalenie to dokonuje się już w najbliższym otoczeniu wiersza:

A stamtąd pochodziste przebiegłszy zielenie
Starowniej kuta grota większe ma przestrzenie.
Z czoła olbrzymi granit zamiast słupa stoi,
Krenica ją z opoki wytłoczona poi.
Tam słodki wiersz, którego żaden wiek nie zmaże,
Wehodzącemu w tę grootę szczęśliwym być każe.

O tym więc, czy dany wiersz, lub wiersze, są sylabiczne, sylabotoniczne lub toniczne, decyduje nie tylko formalna zgodność z warunkami metru, ale i kontekst me-

tryczny. Taka ambiwalentność metru niektórych wierszy tłumaczy się prosto. Metry poszczególnych systemów składają się z tych samych elementów fonicznych tylko w innej konfiguracji strukturalnej. Szczególne wypadki wypełnień dwóch metrów różnych systemów mogą się zbiegać. Wtedy o systemie metrycznym decyduje szerszy kontekst metryczny. Zdarza się jednak, że nie jeden, poszczególny wiersz, lecz całe partie wierszy charakteryzuje dwuznaczność. Tak jest w „Promethidionie” Norwida, gdzie mamy pseudojamby na tle sylabicznym, czy też odwrotnie, pseudosylabiki na tle jambicznym:

Prometej Adam wstał, na rękach z ziemi
Podnosząc się, i mówić zacznie tak: Próżniacy!
Próżniacy wy — ciekawość siły wam zatrwoży,
Gdy — jak o pięknem rzekłem, że to jest profil Boży,
Przez grzech stracony, nawet w nas, w profilu cieniach,
I mało gdzie i w rzadkich odczuwań sumieniach —
Tak i o pracy powiem, że — zguby szukaniem,
Dla której pieśń — ustawnem się nawoływaniem.

Pierwszy wiersz — $5 + 6 = sSsSsSsSsSs$, reszta — $7 + 6 = sSsSsSsSsSsSs$.

Krzyżowanie się tendencji metrycznych może być tak silnie przeplecione, że powstają wskutek tego jakieś wiersze pośrednie, graniczne, co do ich systemu metrycznego, np.

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagląda wam i głośno gada,
Dusza w ten czas daleka, ach, daleka!
Błaka się i narzeka, ach, narzeka!

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej,
I liczne mam serca mego rodzeństwo:
Piękniejszy kraj, niż ten, co w oczach stoi,
Rodzina miłsza, niż całe pokrewieństwo... $5+7=12$

Tam, w pośród prac i trosk i wśród zabawy,
Uciekam ja. Tam siedzę pod jodłami,
Tam leżę wśród bujnej i wonnej trawy,
Tam pędzę za wróblami, motylami.

Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa,
Jak ku nam w las wśród łąk zielonych leci,
I w pośród zbóż jak w toni wód się kąpa,
I ku nam z gór jako jutrzienka świeci...

(A Mickiewicz).

Na 16 wierszy tego utworu jeden ma 12 sylab, reszta po 11. Ale z tych ostatnich naprawdę tylko jeden spełnia warunki metru sylabicznego typu $5+6$. Nie są to więc wiersze sylabiczne. Z drugiej strony znaczna ilość wierszy zdradza wybitną tendencję jambiczną: są wśród nich czyste szeregi jambiczne (w. w. 1, 5, 7, 9, 13 i inne), są, które wymieniają pojedyncze jamby na trocheje. Ale są i takie, które wyskakują z toku jambicznego (w. w. 8, 11, 12, 16). Nie jest to więc czysty metr jambiczny. Formalnie, musimy wiersz tego utworu zaliczyć do wierszy nieregularnych, zmiennomiarowych. Jednak w porównaniu choćby do przytoczonych urywków z Lieberta i Pawlikowskiej nawet przy szczegółowej analizie musimy stwierdzić daleko posuniętą regularność. W poławie nie badawczej, lecz w normalnym używaniu estetycznym ciała tych nieregularności nie sprecyzujemy, bo istotne jest dla ujęcia artystycznej wartości dzieła wierszowanego nie pedantyczne rozszyfrowywanie

i ustalanie metru, lecz wyrazistość i kunsztowność cięć, które autonomizują odcinki językowe w jednostki wierszowe. I niesłuszne jest stanowisko J. Łosia¹⁾, który, nie mogąc zgodnie ze swymi pojęciami o wierszu, sklasyfikować metrycznie tego utworu, wytyka Mickiewiczowi „usterki“, „niedociągnięcia“, tłumacząc je brulionowym stanem utworu nie przygotowanym ostatecznie do druku.

Tak więc wiersze polskie można podzielić na dwie zasadnicze grupy: 1-o wiersze regularne, równomiarowe, 2-o wiersze nieregularne, zmiennomiarowe. W grupie pierwszej wyodrębniają się trzy systemy metryczne, dając wiersze sylabiczne, sylabo-toniczne i czysto-toniczne. Systemy te posiadają swe charakterystyczne właściwości, dzięki którym odpowiadające im wiersze różnią się naogół wyraziście. Mamy jednak i w tej grupie wypadki „graniczne“, przy czym takie, których metryka daje się interpretować dwojako, ale wiersze przez to nie wyskakują poza obręb grupy zasadniczej, zachowując powtarzalność tej samej, niezminionej miary (cytowany przykład z „Promethidiona“), oraz takie wiersze „dwuznaczne“, które stanowią zonę graniczną między grupą regularną i nieregularną („Gdy tu mój trup“ — Mickiewicza).

Wiersz od prozy różni się tym, że wiersz jest uwarunkowany strukturą metryczną, podczas gdy proza takiej struktury w sobie nie zawiera. Można powiedzieć, że wiersz jest mową miarową lub według dawnej bardzo trafnej w swej intencji terminologii, mową wiązaną, zaś proza mową niemiarową, niewiązaną.

Ale i między tymi zasadniczymi rozróżnieniami formalnymi w dziedzinie sztuki słowa daje się zauważyć

¹⁾ Łoś J. — Wiersze polskie..., str. 200.

zona graniczna. Z jednej strony sfera wiersza, od oczywistych wierszy o wyraźnym i zdecydowanym podkładzie metrycznym zbliża się do prozy, z drugiej zaś — proza, od czysto komunikatywnej prozy codziennego życia, przez prozę naukową, publicystyczną, artystyczną, w której ukształtowanie foniczno-rytmiczne strumienia językowego stanowi czynnik istotny, zbliża się do wiersza. Oto dwa przykłady:

Ja jestem tym pielgrzymem,
Który szuka dobra,
Ale znajduje zło.
Zarówno w nienawiści
Waszej i w miłości
Znajduje zło.

Nienawiść wasza płynie
Z odosobnienia
I miłość wasza w niem
Korzenie ma trujące.
Pielgrzym — szukam dobra,
Ale znajduję tylko trawy jadowite.

(W. Słobodnik — Piosenki bez rymów, 20)

Jako woda uciekająca — życie nasze,
jako wątle skorupy kruche — łodzie nasze,
jako kwiaty więdnące — serca nasze,
jako ptaki więzione — dusze nasze.
Jako światełka, które w mgłach obłędnych światła szukają—
myśli nasze
jako rany, które tęsknością łaknąc, wargi ku dosytowi
rozwierają — kochania nasze.
jako trzciny, które nad wezbraniem wód biegnących
wichry miotają — wole nasze,
jako gołębie, które pod niebiosami pościg jastrzębi za sobą
mają — cnoty nasze.

Tyś, Panie! dla wód w wieczność uciekających — ujściem,
dla żeglarzy z fal na fale spienione rzucanych — przystanią,
dla serc od tęskności we wnętrzu swem omdlałych — winem,
dla skrzydeł od bicia w ściany klatek, rozbolałych —
nadzieją.

Zmiłuj się nad nami.

Tyś pochodnią — szukającym,
lekarzem tym, co chorzy,
siłą — w sobie zachwianych,
ratunkiem — ściganych.

Zmiłuj się nad nami!

(E. Orzeszkowa — Zmiłuj się nad nami).

W normalnym używaniu estetycznym dzieła literackiego, nawet w tych wypadkach, gdy ktoś posiada silnie wyrobioną skłonność do „smakowania“ walorów formalno-artystycznych, konstatowanie wiersza i jego charakteru metrycznego jest do pewnego stopnia obojętne. Zadawalamy się niezawsze ścisłą i niezawsze trafną konstatacją intuicyjną, że coś ma formę wiersza lub prozy. I dopiero postawa badawcza analizująca, może, jeśli zachodzi tego konieczność, stwierdzić dowodnie przynależność danego utworu do sfery wiersza lub prozy.

Przytoczone przykłady, choć indywidualnie tak różne, mają to wspólne, że należą do owej granicznej zony między wierszem a prozą. Gdybyśmy jednak przeprowadzili analizę, musielibyśmy uznać, zgodnie z rozwijaną tu tezą, że utwór Słobodnika, choć tak bliski prozie, jeszcze jest wierszem, gdyż zawiera w sobie wyraźny surogat metru. Gdybyśmy utwór ten ułożyli w jedną, ciągłą linię prostą, to zauważylibyśmy z łatwością, że rytm toczy się regularnie pulsem jambicznym, zmodyfikowanym w paru miej-

scach przez dodanie sylaby nadliczbowej, lub wymianę jednego jambu na trochej. Pocięcie linii tej na nierówne odcinki wierszowe nie przyczynia się do uwy-puklenia, lecz przeciwnie tuszuje rytm jambiczny, nawet tu i ówdzie, wskutek oderwania się początku wiersza od anarkuzy, zmienia go pozornie na trochej. Natomiast w utworze Orzeszkowej, którego przytoczyliśmy tylko połowę, nie da się zauważyć żadnego śladu uporządkowa-nia w sferze czynników foniczno-rytmicznych. Wierszo-wy układ graficzny jest tu na miejscu, ale ma swe uzasad-nienie wyłącznie w czynnikach kompozycyjno-stylistycz-nych. Więc nawet układ graficzny nie odgrywa tu roli czynnika wierszotwórczego. Utwór Orzeszkowej jest for-malnie prozą.

III. METRYKA SZCZEGÓŁOWA

Przegląd wierszy regularnych.

Wobec zasadniczego podziału wierszy na dwie grupy: wiersze regularne, równomiarowe i wiersze nieregularne, zmiennomiarowe plan szczegółowego przeglądu podstaw metrycznych wierszy polskich nasuwa się sam przez się. Rozpocznijmy od wierszy regularnych. W tej grupie najprościej byłoby dokonać tego przeglądu według kolejności: wiersze sylabiczne, wiersze sylabo-toniczne, wiersze czysto-toniczne. Ale kolejność ta byłaby z pewnych względów niewygodna. Z poprzednich rozdziałów wiemy, że pojedynczy wiersz, wyrwany z kontekstu, niezawsze jest jednoznaczny metrycznie. Trzebaby więc było. trzymając się podziału według systemów, omawiać ten sam rodzaj wiersza dwu, a nieraz trzykrotnie.

Przenikanie się systemów metrycznych wynika z natury rzeczy, ma ono również uzasadnienie i w historycznym rozwoju wersyfikacji polskiej. Jeżeli pominiemy okres naszej poezji średniowiecznej, której wersyfikacja przedstawia się nam dzisiaj jeszcze zagadkowo w wielu szczegółach, to, poczynając od epoki Kochanowskiego, ustala się zdecydowana przewaga systemu sylabicznego. Ten stan monometrycznej wersyfikacji trwa przez cały

okres poezji staropolskiej. Na przełomie 18 i 19 wieku, szczególnie, poczynając od okresu romantycznego, zaczyna wykształcać się system sylabo-toniczny. Nie wypiera on sylabizmu ale w ogólną sytuację wersyfikacyjną wprowadza mocny ferment.

W drugiej połowie 19 wieku już współistnieją zgodnie dwa systemy wersyfikacyjne. Konsekwencją oddziaływania tych dwóch systemów na siebie w linii rozwojowej staje się system czysto-toniczny, dla którego za historyczną niejako datę można przyjąć rok wydania „Ksiąg ubogich” Kasprowicza (1916 r.).

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech tej ewolucji jest przesuwanie się „punktu ciężkości” z sylabizmu na tonizm, wyostrenie wrażliwości na strukturę akcentową, uświadomienie sobie szerszego pola dla możliwości struktur akcentowych w wierszu, niż to się mogło wydać uchu, wykształconemu na sylabizmie. Tak np. w poezji staropolskiej różnica między 8-zgłoskowcem trocheicznym i nietrocheicznym uchodziła, zdaje się, uwagi, gdy nam narzuca się bardzo wyraziście. Stąd już u Mickiewicza możemy zauważyć tendencję niemieszania tych dwóch odmian ze sobą.

Drugim rysem charakterystycznym tej linii rozwojowej jest stopniowe rozbijanie regularności wiersza. Krańcowym momentem tego rysu są dzisiejsze wiersze nieregularne. Zdajemy sobie sprawę, choćby tylko intuicyjnie, że wiersz jest jednostką autonomiczną, której jednym, ale nie jedynym warunkiem jest metr regularny. Nasze dzisiaj podejście do wiersza jest giętsze, szersze, bardziej wnikliwe i „tolerancyjne”. Nasze dyspozycje wersyfikacyjne zawierają w sobie to wszystko, co nam przekazała

tradycja, ale i to, co dla tradycji byłoby częstokroć niedopiszczałne.

Praca nasza nie ma charakteru historycznego i nie pretenduje zupełnie do zobrazowania dziejów wiersza polskiego. Pozostawiając na uboczu naszą poezję średnio-wieczną, chcemy jednak objąć wiersze od Kochanowskiego po Lieberta i Przybosia, od wieku XVI po dzień dzisiejszy, zorientować się w ich charakterze i odmianach. Dla takiej skali musimy szukać takiej zasady klasyfikacyjnej, która potrafilaby, bez rażących sprzeczności, objąć cały tak bogaty materiał. Najwygodniej będzie oprzeć klasyfikację na czynniku zewnętrznym, mianowicie, grupować i rozpatrywać wiersze według ilości sylab, gdyż każdy wiersz, regularny, czy nieregularny, składa się z sylab i ma ich określoną ilość.

Przegląd nasz, teoretycznie rzecz biorąc, należałoby rozpocząć od wierszy jednozgłoskowych. Nietrudno jednak zdać sobie sprawę, że w praktyce wiersze takie, poza krótkimi momentami w utworach o wierszu nieregularnym, są niemożliwe. Wiersze jednosylabowe musiałby się składać z samych oksytonów. Pomijając niesłychane ograniczenie dla piszącego wiersze w wyborze materiału leksykalnego, utwór taki właściwie byłby pozbawiony rytmu, gdyż w nim wszystkie sylaby byłyby wyróżniane, a zabrakłoby sylab niewyróżnianych. W języku polskim mamy taką ciekawą zabawkę wierszopiską, sonet Józefa Jankowskiego pt. „Pobudka“:

I W bój!
Z czuć
Rzuć
Zdrój

II Skuj
Chuć!
Budź!
Stój!

III Drwij
Z bórz
Rwij

IV Z zórz.
Żyj,
Twórz.

K. Wóycicki, który ten utwór w swej „Formie dźwiękowej” (str. 106) cytuje, słusznie zauważa: „Gdybyśmy utwór J. Jankowskiego chcieli gwałtem odczytać jako sonet, uszy nasze i narządy mowy wystąpiłyby z bezwzględnym protestem: czternaście członów jednosylabowych, czternaście wzmocnień z kolei — sens zginąłby wśród wybuchów oddechowych. Dla mnie nie jest to bynajmniej sonet, lecz czterowiersz oryginalnie rymowany z ostatnim wierszem krótszym. Czytam go więc tak:

W bój! z czuć, rzuć, zdrój!
Skuj, chuć, budź, stój!
Drwij z burz, rwij z zórz.
Żyj, twórz!

Z analogicznych względów praktycznych niemożliwe są wiersze dwu i trzy-sylabowe. Dwusylabowiec musiałby tworzyć albo stopę jambiczną (sS) albo trocheiczną (Ss), zaś trójsylabowiec — stopę amfibrachiczną (sSs); daktyl (Sss) i anapest (ssS) ze względu na paroksytoniczny zasadniczo charakter akcentu w języku polskim — odpadają. Jedna stopa jednak nie tworzy metru; potrzebneby więc były conajmniej dwie stopy w wierszu, których tu z założenia nie ma.

To też najmniejszą rozpiętość wiersza regularnego może tworzyć szereg, złożony z 4 sylab.

Wiersze 4-sylabowe mają charakter sylabo-toniczny. Tworzą dypodię trocheiczną (SsSs). Stosunkowo rzadko występują jako samodzielne wiersze, wypełniające cały

utwór, częściej natomiast w układach różnوزgłoskowych, stroficznych, lub jako szereg składowy 8-zgłoskowca trocheicznego.

Po równinie
Zawierucha
Mokrym śniegiem dmie;
Na kominie
Płomień bucha,
Trzaska obok mnie.

Do płomienia
Z lulką stoję.
Rzucam w kłębach dym
I wspomnienia
Wszystkie moje
Leeą lekko z nim.
(J. Przerwa-Tetmajer, Kominek)

Za tą głębią, za tym brodem,
Tam stała rzeka lodem
Ani szumi, ani płynie,
Tylko дума w swej głębinie:
Gdzie jej wiosna,
Gdzie jej zorza?
Gdzie jej droga
Het, do morza.
(M. Konopnicka, Rzeka).

Czterozgłoskowiec o klauzuli oksytonicznej ma prze-
ważnie postać jambiczną:

Łzę wszelką susz,
Grzech wszelki maż,
Depe ziemski szal.
Rządź światem dusz,
Gardź państwem ciał.
(Z. Krasiński).

Wiersze 5-zgłoskowe, o zakończeniu paroksytonicznym, zawsze dadzą się sprowadzić do którejś z dwóch postaci: dypodii daktylicznej katalektycznej (Sss Ss), lub do dypodii jambicznej hiperkataliktycznej (sSsSs).

Szlachetne zdrowie,	sSsSs
Nikt się nie dowie,	SssSs
Jako smakujesz	SssSs — sssSs
Aż się zepsujesz	SssSs

(J. Kochanowski — Na zdrowie).

Pierwszy wiersz jest jambiczny, drugi — daktyliczny, trzeci i czwarty, jeśli uwzględnić akcent poboczny na pierwszych sylabach — również daktyliczne. Ale te dwa uwypuklone akcenty są niewątpliwie słabsze. Wiersze te czytamy raczej jedną emisją jako jednoakcentowe grupy, gdy dwa pierwsze jako koniecznie dwuakcentowe grupy. Na krótkiej przestrzeni więc mamy znaczną różnorodność toku, chociaż formalnie z czterech wierszy: pierwszy ma postać jambiczną, trzy następne — daktyliczną. To mieszanie postaci i różnorodność wskazują na sylabiczną dyspozycję Kochanowskiego, dla której ważne jest: stała ilość sylab w szeregu i stały akcent na przedostatniej.

Inaczej „wygląda“ ten rodzaj wiersza u L. Staffa:

W dżdżu, w szczerem polu
W jesiennym deszczu
Drzewko mrze z bólu...
O zimny deszczu!...

Wiatr drze mu liście
W strzępy najliwsze
I smaga w świącie...
O srogi wichrze!...

Jeden tylko wiersz (szósty) ma formę daktyliczną, reszta jambiczną z modyfikacjami (obciążenie pierwszej sylaby: W dżdżu, Wiatr, Drzewko). U współczesnych poetów spotykamy się z mieszaniami odmian pięciogłoskowca, ale bodaj częściej mamy skupianie ich odcinkami, przy czym różnica rytmu bywa wyzyskiwana również i w funkcji stylistyczno-kompozycyjnej np. u Broniewskiego:¹⁾

Obrona słabnie,	sSsSs
nadchodzi śmierć;	sSsS
Żoldacki bagnet	
w roboczą pierś:	
Ostatni wystrzał	
nie prędko jeszcze.	
Pociski świszczą	
złowieszczym deszczem...	

Walcz barykado!	SsS Ss
Giń, barykado!	
Unoś się gniewna	
pieśni paryska!	
Czerwonoskrzydłą	
ptaków gromadą	
ponad trupami	
leć na pociskach.	

Czterozgłoskowiec z zakończeniem męskim, którego przykład przytoczyliśmy na swoim miejscu, jest obocznością jambicznej odmiany pięciogłoskowca o zakończeniu żeńskim i dlatego ma zawsze postać jambiczną.

Pięciogłoskowiec z zakończeniem męskim jest obocznością jednej z odmian wierszy 6-zgłoskowych, do których z kolei przechodzimy.

¹⁾ Przykład ten z Siedleckiego F., 1. str. 99.

Wiersze 6-zgłoskowe układają się albo w trzy trocheje (trypodia trocheiczna akatalektyczna — Ss Ss Ss), albo w dwa amfibrachy (dypodia amfibrachiczna akatalektyczna — sSssSs).

Pojrzyj przecie mile SsSsSs
Moja Zosiu płocha,
Daruj aby chwilę
Temu, co cię kocha.

Kiedy cię nie staje,
Ciemno mi na niebie;
Łąki, trzody, gaje
Niczem są bez ciebie.

Tyś jest moje mienie.
Ty wesele moje,
Za twoje pojrzenie
O nie już nie stoję.

(K. Brodziński — Pasterz do Zosi).

Śród wzgórzów i jarów sSssSs
I dolin i lasów,
Śród pienia ogarów
I trąby hałasów —

Na koniu, co lotem
Sokoły zadumi,
I z bronią, co grzmotem
Pioruny zatłumi —

Wesoły jak dziecko,
Jak rycerz, krwi cheiwy.
Odważnie, zdradziecko
Bój zaczął myśliwy.

(A. Mickiewicz — Dziady I, Pieśń strzelca).

W przykładach tych rytm trocheiczny i amfibrachiczny utrzymane są wyraziście i stałe (wyjawszy modyfikacyjną zmianę pierwszego trocheju na jamb w trzecim wierszu, trzeciej zwrotki u Brodzińskiego), klasyfikując je do systemu sylabo-tonicznego. Ale zupełnie inaczej brzmią następujące wiersze:

Boże litościwy
W mój czas nieszcześliwy
Racz modlitwy moje
Przyjąć w uszy swoje.

Jestem pelen trwogi.
Ano człowiek srogi
Na to się usadził,
Aby mię zagładził.

Zbaw mię strachu tego
Nie szczędź zdrady jego;
Użycz mi pomocy
Przeciw jego mocy!

Ich język dotkliwy,
Miecz jest przeraźliwy,
Słowa — strzały żywe,
Niewiernym szkodliwe.

(J. Kochanowski, Psalm 64).

Sześcioletgłoskowce Kochanowskiego są sylabiczne, chociaż z nich każdy dalby się sprowadzić do trocheju lub amfibracha. W porównaniu z utworem K. Brodzińskiego uderza funkcja przedziałów międzywyrazowych. Na 443 przedziały, 34 z nich — to diarezy, podkreślające stopę. Przewaga słów dwusylabowych. U Kochanowskiego

funkcja przedziałów rozmaita, to też i ilość akcentów zmienna (2 lub 3).

Podobnie za sylabiczny należy uważać wiersz 6-zgłoskowy w utworze T. Micińskiego:

Stanać tak nad morzem,
z chmur kłębami na dnie
i w głąb niemą rzucać
jarzące klejnoty...

I pod jej pałacem
oprzeć skroń na murach
i wyrzec się, wyrzec
duszy swej na wieki...

I żagiel rozwinąć,
kiedy burza wyje
i mknąć ponad góry,
i padać, i płynąć...

I tutaj każdy wiersz da się sprowadzić do jednej z dwu odmian: trypodii trocheicznej lub dypodii amfibrachicznej, ale obok transakcentacji (ssS zamiast sSs — „I pod jej”) lub przytłumiania akcentu (Ssss zamiast SsSs — „duszy swej na”), co sprawia, że mamy tu przeplatanie się wierszy to dwu, to trzy-akcentowych, działa jeszcze frazowanie syntaktyczno-intonacyjne, które nie podporządkowuje się schematom metrycznym, lecz płynie swobodnie, przelewając się przez ich granice.

Pięciozgłoskowiec o zakończeniu męskim występuje jako oboczność katalektyczna trypodii trocheicznej:

Dzwoń, dzwoneczku dzwoń
srebrem w srebrny głos,
niesiesz się nad toń,
nad wiślany wrzos.

(H. Wyspiański. Akropolis).

Wyrazisz względem siebie są postaci 2 i 3.

95

U Boga każdy błazen,
Choć mu przymówki prazen,
A im się barziej sili,
Tem jeszcze więcej myli.

A ktoby chciał na świecie
Uważać, co się plecie,
Dziwnie to prawdy blisko,
Że człek — Boże igrzysko.

(J. Kochanowski. Pieśń).

Rozszczepienie 7-zgłoskowca sylabicznego na postaci jambiczną i anapestyczną rozpoczyna się od epoki romantycznej i pod tym względem ciekawe jest porównanie całości przytoczonych utworów Kochanowskiego, Lenartowicza i Tetmajera. U Kochanowskiego na 40 wierszy, 7 ma ośnowę anapestyczną czystą, 14 ma ośnowę jambiczną czystą, razem 21, czyli 53%; reszta, 19 wierszy (48%) o ośnowie ambiwalentnej. Jak widzimy przemierzanie znaczne, u niemożliwiające interpretowanie tych wierszy w sensie systemu sylabo-tonicznego.

U Lenartowicza na 32 wiersze, 28 ma ośnowę anapestyczną czystą lub zmodyfikowaną (prawie wyłącznie obciążenia na pierwszej sylabie) — czyli 87%. Dwa wiersze jambiczne („Oj długo ja płakała“, „I ozwie się w te s'owy“), które w tak mocnym kontekście można zinterpretować jako ostre transakcentacje. Dwa wreszcie należy z rachunku wykluczyć, jako zupełnie odrębny metr („Mróz wszelakie czucie ściał, I Pan Jezus duszę wziął“ — SsSsSsS), odgrywające tutaj rolę bardzo ciekawego środka rytmiczno-stylistycznego. W rezultacie utwór Lenartowicza można uważać za stuprocentowo anapestyczny.

Utwór Tetmajera jest stuprocentowo jambiczny. Wier-

sze, które zdają się wyskakiwać z toku rytmicznego, tworzą modyfikacje, a nie zmianę metru. Więc trzykrotna wymiana pierwszego jambu na trochej („Wolno i sennie..., w srebrne objętej..., złote się kładą), czterokrotne zespolenie dwóch jambów w jedną figurę (np. „przez opalcowy strumień“). Natomiast w każdej zwrotce znajduje się przynajmniej jedna mocna diareza, która uwypukla i przywraca tok jambiczny („po jasnym tle..., pod słońca blask...).

Struktura jambiczna 7-zgłoskowca jako szeregu z trzech jambów z sylabą dodaną stanowi właściwie obojętność trypodii jambicznej akatalektycznej. To też w epoce romantycznej, która wprowadziła rym męski, taki szereg 7-zgłoskowy poczyną się wiązać z szeregiem 6-zgłoskowym o zakończeniu oksytonicznym:

Niebiosa lśnią gwiazdami,
Jaskrawo księżyc lśni,
Śnieg pada brylantami,
Pod śniegiem ziemia śpi

Śpi cicha, utrudzona
Mocą jesiennych burz;
Z niebios jej sny do łona
Zasyla księżyc-stróż.

(M. Romanowski — Sen ziemi).

W tej wymianie szeregów metr jambiczny nabiera takiej wyrazistości, że nawet ostre modyfikacje nie załamują go i nie czynią wiersza „dwuznacznym“.

Dziewicze słońce młode
Z periowych wstało morze,
Rumieniąc srebrną wodę
Blaskiem podwodnych róż.

SssSsS

Jeszcze wiew świeży ranka	SsSSsSs
Nie otarł z trawy ros	
Z łąk pachnie macierzanka	S SsssSs
A z pól wąsaty kłos.	

(L. Staff — Ranek nad morzem)

Mimo ustalenia się wewnętrznej struktury 7-zgłoskowca w formy anapestyczną lub jambiczną, nie znika on jako wiersz sylabiczny. Następujący utwór Z. Dębickiego trzeba uznać za sylabiczny.

Jedno, jedyne słowo
 Dzwoni mi w duszy, dzwoni —
 Zamilknie — wraca na nowo —
 Jedno, jedyne słowo...

Jak puklerz mnie osłoni,
 Ustrzeże mnie jak zbroja,
 Jedno, jedyne słowo —
 Ucieczka moja...

Dzwoni mi w duszy, dzwoni,
 Ściga mnie wszędzie, goni —
 Jedno, jedyne słowo...

Wymówić go się boję,
 Zgluszę. — wraca na nowo —
 Jedno, jedyne słowo —
 — To imię Twoje.

Niewątpliwie trzyakcentowe 7-zgłoskowce, przede wszystkim odmiana jambiczna, która posiada trzy akcenty zasadnicze, stały się punktem wyjścia jeszcze jednej jego odmiany, miancwiecie, jako wiersza czysto-toniczne-

go, trzyakcentowego.. „Nić“ czystego tonizmu daje się zauważyć sporadycznie już w okresie staropolskim. U naszych romantyków występuje zupełnie wyraźnie, a wiele „tajemniczych“ momentów wersyfikacji Norwida da się wytłomaczyć na tej drodze. W „Księdze Ubogich“, która, jak się rzekło, stanowi datę historyczną w dziejach polskiego systemu tonicznego, Kasprowicz swój metr trzyakcentowy wyłącznie wypełnia wierszami 7-mio, 8-mjogłoskowymi, przeplatając je tu i ówdzie 9-cio i 10-ciozłoskowcami np.

Tą samą chodzę drogą,	7
Ścieżkami temi samemi,	8
Lata mnie spędzić nie mogą	8
Z mej udeptanej ziemi.	7

Tą percią idący, tym skrajem	9
Smreczynowego lasu,	7
Utartym witam zwyczajem	8
Twórczą robotę czasu.	7

Kasprowicz swą „Księgą ubogich“ wytworzył typ metru trzyakcentowego, opartego na rozpiętości sylabicznej 7 — 9, przejętym przez jego bezpośrednich następców. W atmosferze, przesyconej tonizmem, 7-zgłoskowiec Staffa w jego np. „Piosence dziękczynnej“ ujmujemy czyśto-tonicznie.

Jakże Cię wielbić muszę,
 Jakże cię kochać bardzo.
 Ześ dał mi, Panie duszę,
 Chociaż nią ludzie gardzą.

Jakżem wyrazić w stanie
Dzięk Tobie tysiąckrotny,
Żeś stworzył miłość, Panie,
Choć żyję tak samotny.

Chwałą Twą śpiewa bicie
Sereca w mej piersi głębi,
Żeś mi dał krótkie życie,
Które śmierć wieczna zgłębi.

Jakaż jest jednak różnica między sylabicznym 7-zgłoskowcem Kochanowskiego lub Dębickiego, a tonicznym metrem u Staffa? Jedną przede wszystkim. U tamtych poetów mamy nieregularne przeplatanie się szeregów dwu- i trzyakcentowych u Staffa stale trzy. Dalej co jednak wymagałoby skrupulatnej analizy, inny jest ustrój i stosunek struktury syntaktyczno-intonacyjnej do metru w pierwszych i u drugiego.

Wiersze 8-zgłoskowe obok 13-zgłoskowych i 11-zgłoskowców należą do najstarszych i najczęściej reprezentowanych wierszy w poezji polskiej. Ośmiozgłoskowiec posiada dwojaką strukturę wewnętrzną: trocheiczną i nietrocheiczną. Gdy po partii ośmiozgłoskowców trocheicznych następuje partia nietrocheicznych lub odwrotnie, tę zmianę dzisiaj odczuwamy bardzo silnie.

Bóg się rodzi, moc truchleje,	troch.
Pan niebiosów obnażony;	„
Ogień krzepnie, blask ciemnieje,	„
Ma granice nieskończony.	„
Wzgardzony — okryty chwałą,	nietr.
Śmiertelny — król nad wiekami!	„
A słowo ciałem się stało	„
I mieszkało między nami	troch.

(F. Karpiński).

W okresie poezji staropolskiej różnicę tę, pewnie, nie tak ostro odczuwano. W każdym razie w staropolskich utworach, chociaż 8-zgłoskowce dadzą się sprowadzić zawsze do jednej z podanych odmian, jednak bywają one tak przemieszane i modyfikowane, że dają nurt rytmu zmienny, charakterystyczny dla toku wiersza sylabicznego, otamowany tylko konturami metru-wiersza np.

Matko skrzydlatych miłości.
Szafarko trósk i radości!
Wsiądź na swój wóz ozłocony,
Białym łabęciom zwierzony,
Puść się z nieba w snadnym biegu
A staw się na Wiślnym brzegu,
Gdzie ku twej éci ołtarz nowy
Stawię swą ręką darnowy.
Nie dam ci krwawej ofiary!
Bo co mają srogie dary
U boginie dobrotliwej
Czynić i światu życzliwej!

(J Kochanowski, Do miłości II)

Już u romantyków, wraz z ogólnym przesunięciem dyspozycji z sylabizmu na tonizm, narzuca się widać silniej odczuwanie tych odmian, co wyraża się częstszym skupianiem wierszy trocheicznych i nietrocheicznych w grupy i wyzyskiwanie tej zmiany jako efektu artystycznego. Uderza to w przytoczonej pieśni Karpińskiego. W inny, w wyrazistszy sposób i niewątpliwie świadomie przeprowadzone jest w „Pasterce“ K. Brodzińskiego:

Kto doniesie sercu memu,
Co z moim lubym się dzieje?
Któż ode mnie powie jemu,
Że tęchna łzy po nim leje?

Miły ptaszku! mijasz gaje,
Z dalekiej lecisz krainy,
Powiedz, gdzie mój Jaś zostaje!
Ach powiedz, pośle jedyny!

Weź te kwiatki, weź ode mnie.
Spłakanem okiem szukane!
Serce bije mu wzajemnie,
Dopóki żyć nie przestanę.

Tutaj wiersz trocheiczny przeplata się z nietrocheicznym, wraz z rymami, rozwiązując kadencyjnie czteroakcentowy szereg w trzyakcentowy.

Rozszczepianie 8-zgłoskowca daje się wyraźnie prześledzić w twórczości Mickiewicza. Momentem szczytowym byłaby „Ucieczka“. Cały utwór jest zasadniczo oparty na rytmie trocheicznym. Wyrazistość trocheju Mickiewicz potęguje dwojakim sposobem: szereg 4-stopowy rozcina na dwie równe części, podkreślone wewnętrznym rymem, oraz wprowadzaniem rymu męskiego. W tak ukonstytuowany tok rytmu trocheicznego wprowadza Mickiewicz od czasu do czasu odmianę nietrocheiczną w momentach zawsze uzasadnionych kompozycyjnie. Tak jest np. zaraz na początku:

On wojuje, rok upłynął,
On nie wraca, może zginął?
Panno szkoda młodych lat:
Od książęcia jedzie swat.
Książę ucztuje na dworze,
A panna płacze w komorze.

Po Mickiewiczu 8-zgłoskowiec występuje przeważnie w postaciach czystych. Postać trocheiczna przeradza się tak dalece, że z jednolitego szeregu zmienia się w sprzę-

żony dwuszereg, przedzielony średniówką diaretyczną.
Staje się w całym znaczeniu tych słów metrem sylabo-
tonicznym.

To są czary, pewno czary SsSs SsSs
Coś dziwnego w tem się święci!
Dobrze mówił ojciec stary:
Robię, gadam bez pamięci.

(St. Witwicki, Czary).

Ośmioletkowiec trocheiczny utrwalił się mocno
w poezji polskiej i przetrwał do naszych czasów. Przy-
toczmy jeszcze sonet Miriama-Przesmyckiego, w którym
ośmioletkowiec ten przybiera odmienne aspekty, charak-
terystyczne dla stylu Młodej Polski.

WIECZÓR

Późny zachód. Cicho w borze.
Z widnokregu złote słońce
Budzi iskier, barw tysiące
Na czerwonej sosen korze.
Zgasło... Krwawo płoną zorze.

Na tło niebios gorejące
Płyną pasy chmur — to gońce
Nocy, wiecznej nocy może..
Może wiecznej... któż odgadnie.

Czy dziś w wieczną toń nie wpadnie
Dusza jego — i czy końca
Ludzkość nocy tej doczeka.
W mrokach grzmi nicości rzeka..
Błysk!.. Nadzieja! Krag miesiąca.

Nietrocheiczna postać 8-zgłoskowca przechodzi podobną ewolucję co 7-zgłoskowiec, zmienia się w metryczny, trzyakcentowy.

Jest rzeczą ciekawą, że od czasów Kochanowskiego 8-zgłoskowiec, występując w zwrotce czterowierszowej, ma zawsze postać nietrocheiczną. Wiąże go zwrotka z wierszem 10-zgłoskowym lub 11-zgłoskowym. Mają one cztery akcenty, a następujący po nich 8-zgłoskowiec — trzy. Zwrotka nierzadka w poezji staropolskiej, ale osłuchała się szczególnie dzięki balladom Mickiewicza.

Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie.
Do Płuzyn ciemnego boru
Wjehawszy, pomnij zatrzymać twe konie.
Byś się przypatrzył jezioru.

(Świtez)

Jakiż to chłopiec piękny i młody,
Jakaż to obok dziewica,
Brzegami sinej Świtezi wody
Idą przy świetle księżycy?

(Świtezianka)

To też wydaje się zupełnie inna, jakby zahamowana w toku, gdy Mickiewicz w „Dudarzu“ wprowadza 8-zgłoskowiec trocheiczny, zresztą sporadycznie:

Jakiż to dziadek, jak gołąb siwy.
Z siwą aż do pasa brodą?
Dwaj go chłopczyki pod rękę wiodą.
Wiodą mimo naszej niwy.

Ta tradycyjna pozycja 8-zgłoskowca niewątpliwie odegrała swą rolę w rozszczepieniu go na dwa typy metrycz-

ne. Już w okresie stanisławowskim spostrzegamy skłonność do oddzielania tych dwóch typów. Spotykamy utwory, w których wyłącznie występuje 8-zgłoskowiec nietrocheiczny np. „Fortuna“ Jakuba Jasińskiego:

Komu fortuna wesoło
Toczy pod nogi swe koło ,
Niechaj jej wdzięczny za dary
Kładzie na ołtarz ofiary.

Mnie ta bogini niestała
Żadnych dostatków nie dała,
Więc słusznie dla jej bałwana
Nie będę chylił kolana.

Ta, co panuje w Cyterze,
Jedna mą wdzięczność odbierze,
Tej mam dziękować przyczynę,
Ona mi dała Rozyne.

Niewiele na tym utracę,
Gdy jej niehojno odplacę,
Bo za to — co mi oddała,
Wszelka ofiara za mała!

Utwór ten jeszcze nie dowodzi, by nastąpiło u autora przesunięcie z systemu sylabiczego na czysto-toniczny. Przejawia się to, i raczej „spontanicznie“ niż świadomie, u romantyków. U Mickiewicza w „Liliach“ np. po 10 początkowych 7-zgłoskowcach o wyraźnych trzech akcentach każdy, idzie następująca strofa:

Potem cała skrwawiona,	7
Meża zbójczyni żona,	7
Bieży przez łąki przez knieje	8
I górą i dołem i górą:	9
Zmrok pada, wietrzyk wieje,	7
Ciemno, wietrzno, ponuro,	7
Wrona gdzieniegdzie kracze	7
I puchają puhacze.	7

Mamy tu jeden wiersz 8-zgłoskowy i jeden 9-zgłoskowy. Nie ulega wątpliwości, że wiersze te dały się włączyć w kontekst, ponieważ są one, jak i otaczające 7-zgłoskowce — trzyakcentowe. Podobne wytryski czystego tonizmu pojawiają się w Dziadach IV, ale w dalszej twórczości Mickiewicza (jeżeli pominiemy heksametr w „Konradzie Wallenrodzie”) nikną. Natomiast silniej pojawiają się u Słowackiego.

Dzisiaj 8-zgłoskowiec nietrocheiczny występuje w wierszach różnolzłoskowych metru tonicznego, trzyakcentowego, lub też w utworach, których wszystkie wiersze są 8-zgłoskowe, ale i wtedy ujmowany jest jako wiersz czysto-toniczny:

Pytała gałązka wiosny
 Czy może już zostać matką —
 Wietrzyk gałązkę kołysze
 I oto już wita kwiat go.
 Tak zlekła się ziemia — zboża
 I wszelkiej pożyteczności.
 Że mały kwiatek zakwitnął
 Dla snu, dla złud, dla miłości.

(W. Słobodnik, Kwiat)

Dotychczas omawiane wiersze, w ich postaci sylabicznej, stanowiły szeregi jednolite. Ośmioletkowiec jest

najdłuższym wierszem sylabicznym bez średniówki wewnętrznej. Powyżej już mamy szeregi sprzężone.

Wiersze 9-zgłoskowe jako metry sylabiczne składają się z dwóch szeregów: 5 + 4. Rzecz charakterystyczna, że w poezji staropolskiej, w okresie przewagi sylabizmu, wiersz ten pojawia się bardzo rzadko. U Kochanowskiego trzy psalmy (86, 101, 130) u W. Kochowskiego „Żal pogrzebny“, to bodaj wszystko co tym wierszem napisano.

W troskach głębokich ponurzony,
Do Ciebie, Boże niezmierzony,
Wołam, racz smutne prośby moje
Przyjąć w łaskawe uszy swoje.

(J Kochanowski, Psalm 180)

Od epoki romantycznej poczyną 9-zgłoskowiec pojawiać się częściej podlega przy tym przemianom na wiersz sylabo-toniczny, przyjmując postać albo trypodii amfibrachicznej (sSs sSs sSs), albo tetrapodii jambicznej hiperkataktycznej (sS sS sS sSs). Trypodia amfibrachiczna występuje raczej w połączeniu z wierszami różnozgłoskowymi o kontekście trzyakcentowym. W „Pieśni żeglarzów“ E. Wasilewskiego zwrotka refrenowa utrzymana jest w amfibrachach, gdy inne w trzyakcentowym 8-zgłoskowcu:

Wesoło żeglujmy, wesoło! sSs sSs sSs
Po życia burzliwym potoku;
Jak orły w gradowym obłoku,
Choć wichry, pioruny wokoło,
Wesoło żeglujmy, wesoło!

Dalej i prędzej i dalej!
Burza się dąsa daremnie;
Kochanka znalazła we mnie.
Z kochankiem twoim poszalej.
Dalej i prędzej i dalej!

Zasadniczo jednak 9-zgłoskowiec ustala się w tetrapodię jambiczną hiperkatalektyczną i staje się bardzo popularny.

Ta łza, co z oczu twoich spływa,
Jak ogień pali moją duszę,
I wciąż mnie dręczy myśl straszliwa,
Że cię w nieszczęściu rzucić muszę.

(A. Asnyk — Ta łza)

Gdy przyjdzie mi ten świat porzucić,
na jakąż nutę będę nucić
melodię zgonu mą wyprawną?
Rzuciłem przecież go już dawno.

(St. Wyspiański)

To go zaś wiąże z czystą tetrapodią jambiczną (8-zgłoskowiec zakończony spadkiem męskim):

Dziś jesteś śniegiem, zimą. Dym
Jest, bracie, obecnością twoją
I drzewa, które w śniegu stoją,
Są miły, dalszym ciągiem twym

I ptaki, którym tak radośnie
Błękitu serce skrzydłem bić,
Są dalszym ciągiem Twym. To nie,
Co w nieskończoność miły, rośnie.

I okno to, przy którym sam
Siedzę, jest życiem twem, mój miły.
Obłoki mknące tu i tam
To ty i nie ma twej mogiły.

(W. Słobodnik — Brat)

Dziewięciozłogłowiec Kochanowskiego, zasadniczo sylabiczny typu 5 + 4, ma 3 lub 4 akcenty, 9-złogłowiec amfibrachiczny ma stale trzy akcenty, a 9-złogłowiec jambiczny cztery. Różnicowania tych odmian dokonuje funkcja przedziałów wyrazowych (średniówki w sylabicznych, diarezy w sylabo-tonicznych). Przemieszczanie tych typów, rozluźnienie funkcji przedziałów, a ustalenie akcentów do trzech bez ustalenia ich miejsca przekształca 9-złogłowiec na wiersz czysto-toniczny, częsty w dzisiejszej poezji polskiej, np.

Umierała wonna, kudłata,
Srebrzona patrzeniem miesiąca,
Zapatrzeniem z tamtego świata.

Jasne gwiazdy, tonące w stawie,
Świeciły jasnością miłosną,
I zdawało się chorej trawie,
Że to trawy anioły rosą.

(W. Słobodnik — Śmierć trawy)

Bardzo szczególny jest 9-złogłowiec Lemańskiego ze zbioru sonetów p. t. „W kraju słońca“ (W-wa 1919 r.). Oto przykład z sonetu V:

Gdzie mirt zimą kwiat swój odchyła,
Gdzie się jedwabiście dzień przedzie,
Gdzie się niebo ludziom przymila,
Gdzie pełno radości jest wszędzie,
Slicznem pomieszkaniem mem będzie
Tu, nad lazurami wód, willa.

Mamy tu stale przypadający przedział po szóstej sylabie, a więc średniówka. Byłaby to więc odmiana 9-zgłoskowca sylabicznego z typu 5+4 na 6+3.

Wiersze 10-zgłoskowe jako metry sylabiczne mają dwa typy 5+5 oraz 4+6. Typ pierwszy mimo przesuwania się punktu ciężkości z sylabizmu na tonizm, przetrwał bez zmiany do dzisiaj. Ma to swoje uzasadnienie. Szereg 5-zgłoskowy, jak wiemy, ma postać albo daktyliczną, albo jambiczną. Jakakolwiek kombinacja zespolenia tych dwóch szeregów nie może dać jednolitej stopy, powtarzającej się przez całą rozpiętość wiersza. Z tego względu 10-zgłoskowiec typu 5+5 nie miał danych przekształcić się w wiersz sylabo-toniczny, zaś średniówka po 5 sylabie utrzymywała sylabiczność całego sprzęgnięcia. To też wiersz ten znajdziemy w tej samej postaci u Kochanowskiego i u Broniewskiego.

Płacz sprawiedliwy i skargę moję
Przypuść przed świętą obliczność swoją;
Usłysz, o Sędzio nienaganiony,
Ust nieobłudnych głos niezmyślony.

(J. Kochanowski — Psalm 17)

Miedź i żelazo, nafta i węgiel
z czarnej czeluści krzyczą o czyny:
— Niech nas zamieni w ludzką potęgę
ramię stalowe ludzkiej maszyny.

(W. Broniewski — Twarde ręce)

I typ 4 + 6 przetrwał do dnia dzisiejszego, ale posiadał dane do ewolucyjnych przemian. Zasadnicza struktura akcentowa tego typu mogła być dwojaka, albo SsSsSsSsSs, albo SsSssSssSs, z racji tego cośmy powiedzieli o szeregach 4-ro i 6-ciosylabowych. Pierwsza struktura akcentowa, jeśli występowała w czystej postaci, dawała, jak widzimy, pentapodię trocheiczną akatalektyczną. Druga, w wypadku gdy pierwsza sylaba miała akcent osłabiony, lub nie było go zupełnie, dawała układ: ssSssSssSs — trypodieję anapestyczną hiperkatalektyczną.

Aleksander sławną Tróję skaził,
Aleksander Persy państwa zraził,
Aleksander ufrasował żaki,
Aleksander powadził Polaki.

(J. Kochanowski, Fraszki, ks. II).

W okresie staropolskim w okresie dominującego sylabizmu, przytoczone wiersze ujmowano niewątpliwie sylabicznie. My dzisiaj, mając za sobą przeszło stuletnią tradycję reagowania raczej na strukturę akcentową, skłonni jesteśmy ujmować wiersz czwarty jako anapestyczny, a trzy pierwsze jako trocheiczne. W tym też kierunku poszła ewolucja rozszczepienia 10-zgłoskowca typu 4+6 na dwie odmiany.

W głuchej puszczy, przed chatą leśnika
Rota strzelców stanęła zielona;
A u wrót stoi straż Pułkownika,
Tam w izdebce Pułkownik ich kona.

Z wiosek zbiegły się tłumy wieśniacze:
Wódz to był wielkiej mocy i sławy,
Kiedy po nim lud prosty tak płacze
I o zdrowie tak pyta ciekawy.

(A. Mickiewicz, Śmierć Pułkownika).

10-zgłoskowiec anapestyczny łatwo uwalniał się od wszelkich śladów metru sylabicznego: znosząc średniówkę, zmieniając zarazem i funkcję innych przedziałów międzywyrazowych wewnątrz wiersza na diarezy lub cezury, ustalając swoje trzy akcenty metryczne na 3, 6 i 9 sylabie. Oto wzorzec: „A u wrót stoi straż Pulkownika“. To też wiersze, które pozornie zachowywały schemat 4+6 w istocie otrzymywały inną strukturę. Np. „W głuchej puszczy, przed chatą leśnika“ — akcent na pierwszej sylabie jest tylko obciążeniem, przedziały po 2, 4, 7 sylabie — to cezury rozcinające 1, 2 i 3 stopę.

Przykład na odmianę trocheiczną:

Dusze ludzkie — samotnice wieczne, Ss Ss Ss Ss Ss
 Samotnice — jak planety błędne: Ss Ss Ss Ss Ss
 Każda błąka się przez drogi mleczne,
 Każda toczy koło swe bezwzględne.

(A. Lange, Samotność).

Odmiana trocheiczna może mieć ostatni trochej obcięty. Takie oksytoniczne zamknięcie szeregu uwypukla rytm trocheiczny:

Szara ciszę nagły przebiegł dreszcz,
 Dziwne echa w kątach się ozwały..
 Bije w szyby monotonny deszcz:
 Jakby bębnow dalekie sygnały..

(Or - Ot, Deszcz listopadowy).

Ostatni wiersz ma tutaj jedną wyraźną transakcentację („dalekie“ = sSs zamiast SsS), lecz wyrazistość całego kontekstu nakazuje ten wiersz traktować nie jako

zamianę metru (na anapestyczny — ssSssSssSs), ale jako modyfikację tego samego metru trocheicznego.

Naogół jednak w tak czystej formie, jak przytoczone przykłady, ta odmiana 10-zgłoskowca spotyka się rzadko. Przeważnie jest ona zamaczona domieszką szeregów anapestycznych lub mających tendencję anapestyczną, oraz innymi modyfikacjami, np.

Stałem w jasne zapatrzony zorze,
We wieczorną Karpat aureolę.
Cisza była na polach i w borze,
W mojem łonie przycichały bole;
Zapomnienia tknięte ręką białą,
Serce z niebem i ziemią się złało.

Ciche lilje, zdobiące strumienie,
Woń z mych marzeń wzięły i śnieg biały.
Smutek duszy wzięły borów cienie,
Fale pieśni moje powtarzały;
Do stóp mi się kloniąc po kolei,
W smutne pieśni lały dźwięk nadziei.

(M. Romanowski — Nowa znajomość).

Przemieszanie indywidualnych struktur wierszy w tym urywku jest znaczne i nie determinuje wyraźnie zdecydowanego kontekstu sylabotonicznego. Zaledwie jeden wiersz (ostatni) stanowi niezmaczony szereg trocheiczny, i jeden (trzeci pierwszej zwrotki) — szereg anapestyczny. Wprawdzie reszta wierszy dałaby się zinterpretować trocheicznie, ale przy pomocy licznych i ostrych transakcentacji. Z drugiej strony stale pojawiający się po czwartej sylabie przedział, wyraźnie się zaznacza — średniówka, znamię metru sylabicznego. Unikając zawilej

pedanterii, najprościej uznać ten urywek za 10-zgłoskowiec sylabiczny typu 4+6.

Wiersze 11-zgłoskowe występują wyłącznie jako metr sylabiczny typu 5+6. Jest to jeden z najpospolitszych wierszy w poezji polskiej. Od Kochanowskiego po dzień dzisiejszy nie uległ on zasadniczym zmianom. Teoretycznie można sobie wyobrazić inne sprzężenia niż 5+6, dające w sumie 11 sylab. Ale nie utrwaliły się one i bodaj nikt nie próbował nowatorstwa w tym kierunku. To też zupełnie wyjątkowy jest 11-zgłoskowiec w liryku Karola Brzozowskiego, pt.: „Miniona błogość“. Uznać go trzeba za metr sylabiczny typu 4+7, gdyż tak przypada stały przedział wewnętrzny we wszystkich wierszach. Na osiemnaście 11-zgłoskowców tylko trzy możnaby interpretować jako typ 5+6, ale z transakcentacją na piątą sylabę. Ze względu na jego wersyfikacyjną niezwykłość przytaczam utwór w całości:

Młodość moja wonnem się kwieciem wzbila
K'Tobie, Ojczy, twórco miłości świętej!
Królowała Twoja niebieska siła
W piersi mej wzdętej.

Ach! i czemuż wszystko, co piękne, święte,
Tak przelotne! czemuż tak szybko zgasło,
Jako światło, które już zadmuchnięte
Ledwie zabrzasło.

Mrok przed mojem okiem rozlał się ciemny:
Ach! i czemuż z światłem nie kona razem
Pamięć? Po co w sercu ten żal daremny
Cięży mi głazem!

Ach! czy po to nektar rozkoszy piłem,
W duszy młodej mej kolysałem wiarę,
Bym po wszystkim tem czarodziejskiem, miłem
Próżną miał czarę?

O! w tę próżną czarę poglądać wiecznie,
Choć nieczyja jej nie napelni ręka.
Przecież od niej nie móc oderwać oka,
O, to jest męka!

O, nie błagam o to, co być nie może,
Co się drugi raz nam już nie zaświeci,
Tylko błogość tę przeminioną, Boże,
Zagaś w pamięci!

Wiersze 12-zgłoskowe występują jako metr sylabiczny
typu 7+5:

Wszytki płacze, wszytki łzy Heraklitowe,
I lamenty, i skargi Symonidowe,
Wszytki troski na świecie, wszytki wzdychania,
I żale, i frasunki, i rąk łamania,
Wszytki a wszytki zaraz w dom się mój noście,
A mnie płakać mej wdzięcznej dziewczki pomożcie:
Z którą mnie niepobożna śmierć rozdzieliła,
I wszytkich moich pociech nagle zbawiła.

(J. Kochanowski, *Tren I*).

A oto przykład innej odmiany 12-zgłoskowca, mianowicie typu 6+6:

Im pilniej na twoje oblicze nadobne
Patrzam i na oczy tve, gwiazdam podobne,
Tem mnie srodzej pała płomienie miłości!
Dla Boga, daj ratunk: ginę w tej ciężkości!

(Anonim z drugiej połowy XVI w., Do Kasie).

Te wiersze mają metr sylabiczny (zmienna ilość akcentów, dwa metryczne, przed średniówkami). Ale w epoce romantycznej i poromantycznej wiersz 12-zgłoskowy ustala się przede wszystkim w tetrapodię amfibrachiczną:

Beskidzie graniczny! Beskidzie zielony!
Od Boga pomiędzy narody rzucony!
Coś źródła podzielił na morza, na dwoje,
O powiedz mi, powiedz! czy jeszcze tve zdroje
Tak żywo, jak dawniej, i grają i pienią?

(W. Pol — Do Zielonego Beskidu).

Jako sprzężenie szeregów 6+6 powinny 12-zgłoskowce łatwo przyjmować postać szeregu trocheicznego sześciostopowego. Ale w czystej postaci trocheicznej bodaj nigdy nie występują w większym kontekście. W „Tańcu zbójnickim“ J. Kasprowicza, w środkowej partii poematu na 26 dystychów 12-zgłoskowych tylko pierwszy jest złożony z trochejów, inne stencją kombinacje, w połówkach, trochejów i amfibrachów:

Z Orawskiego zamku chłopcy pozierają,
Czy się popod Tatry buczki ozwijają!

Ozwija się buczek, jawor się ozwija,
A chłopcom w ciemnicy biały dzionek mija!

Mija biały dzionek i nocka im schodzi —
Skarżą się swej doli junakowie młodzi..

A oto zwrotka z utworu Ignacego Balińskiego (Ak-
sela):

Położyły płótno szare na murawie
Gospodynie: — niech bieleje, powiedziały,
Niech bieleje! — I zaczęło złote strzały
Ciskać słońce w płótno szare, co jaskrawie
Odbijały od zieleni. — nowej strawie
Niosąc grotów swoich żary i upały.
Niech bieleje płótno szare, na słońcu niech bieleje!

Prócz ostatniego wiersza, reszta to czysto-trocheiczne 12-zgłoskowce. Ale rzecz charakterystyczna, zatraciły one stały przedział po 6 sylabie, tok układa się w odcinki 4-sylabowe jedno-akcentowe (podwójne trocheje ssSs). Nasuwa się przypuszczenie, że 6-ciostopowy szereg trocheiczny nie wytrzymuje takiej długości — zbyt nia monotonia, słaba spoistość. Więc albo szuka sobie pomocy przez rozłożenie na trzy podwójne trocheje, jak u Balińskiego, lub miesza się z amfibrachami, jak u Kasprowicza, lub staje się zdecydowanie metrem sylabicznym jak u Anonima.

Wiersze 13 - zgłoskowe podobnie jak 11 - zgłoskowce, należą do najbardziej pospolitych wierszy w poezji polskiej. Mają one również wyłącznie charakter sylabiczny typu 7+6. U Kochanowskiego spotykamy parokrotnie typ 8+5 np.

Ucieszna moja śpiewaczko, Safo słowieńska.
Na którą nie tylko moja częśćka ziemieńska,
Ale i lutnia dziedzicznym prawem spaść miała.
(Tren VI)

Jednak, jak stwierdza K. Wójcicki: „Przykład Kochanowskiego nie znalazł liczniejszych naśladowców i forma ta pozostała wyłączną jego niemal własnością. Mickiewicz użył raz tej formy w żartobliwej opowieści p.t.: „Królewna Lala i król Bobo“:

Za czarnem i sinem morzem był kraj zbyt cudny,
Obfity w łąki i maki, rybny i ludny;
A panował tam król Bobo, wielki wojownik,
A nie dosyć, że wojownik, lecz i czarownik...”

Wiersze 14-zgłoskowe choć nie należą do częstych, przyjmują znaczną ilość odmian. Rozpocznijmy od przykładu z „Dumy“ Fr. Karpińskiego

~~Wiersz~~

Gdzie się podziały szczęśliwe lata naszej chwały,
Kiedy się do nas korony świata ubijały?
Kiedy Czech, Węgrzyn, Wołoch, Prus hardy poddaje się
I od północy Moskwiecin twardy berło niesie!

Każdy z wierszy posiada wewnątrz dwa stałe przedziały i rozpada się na szeregi: 5+5+4. Rymy zaś wskazują, że są to 10-zgłoskowce przeplatane 4-zgłoskowcami:

Gdzie się podziały szczęśliwe lata
Naszej chwały,
Kiedy się do nas korony świata
Ubijały?

Karpiński, który w tło „kanonizowanej“ wersyfikacji pseudoklasycznej wprowadził niejedną nowość, w tym wypadku nie zdołał stworzyć z 14-zgłoskowca nowej i jednolitej całości. Mocniej związane 14-zgłoskowce spotyka-

my u B. Zaleskiego, u którego stanowią one jakby graniczny typ między systemem sylabicznym i sylabotonicznym. Formalnie bowiem tworzą typ 8+6, ale zarówno ósemki jak i szóstki mają tok trocheiczny (razem 7 Ss), choć nie wszędzie ściśle wytrzymany.

Na mogile bielusieńki stoi dziad samiutki.
A jak wiatry mszystym dębem szamocą nim smutki.
Naokoło obóz gwarny; panowie molojce
Sojka — sojka — po swojemu hukają ku sojce.

U Asnyka natomiast spotykamy wyraźną odmianę trocheiczną, formalnie rozpadającą się na 8+6:

Przykro, przykro jest dębowi, gdy robak go toczy,
Ale przykszej nie móc płakać, gdy leż pełne oczy.
Smutno biednej jest ptaszynie, gdy jej skrzydła urzną.
Ale smutniej jeszcze temu, co kocha napróżno.

Obocznością tego 7-stopowego szeregu trocheicznego będą 13-zgłoskowce o zamknięciu oksytonicznym:

Nikt nie zgadnie, jak i kiedy przyszedł na ten świat
Czy po falach księżyciowych z gwiazd na ziemię spadł.
Czy się przeniósł z bagien leśnych i zmurszałych den
Gdzie na wodnych traw podłożu zmógł go długi sen.

(H. Zbierzchowski, Wicher rozpetany).

Dotychczasowe przykłady reprezentowały typ z szeregów sprzężonych: 8+6. 14-zgłoskowiec może być również sprzęgnięciem szeregów: 7+7. Jak wiemy 7-zgłoskowy szereg ma dwie odmiany: jambiczną i anapestyczną. Takie też odmiany może przyjąć i 14-zgłoskowiec:

sSsSsSs||sSsSsSs

Z otchłani klęsk i cierpień podnoszę głos do ciebie,
Przyjdź tve królestwo jako na ziemi tak i w niebie.
Złemu mnie z szponów wyrwij, bom jest utrapion srodze,
I niech już więcej w jarzmie krwawiącym kark nie chodzę.

(K. Tetmajer, Hymn do Nirwany).

ssSssSs||ssSssSs

Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,
lekkó z wiatrem płasajmy po przestworów głąbinie...
Okrećajmy się wstęgą naokoło księżyca,
co nam ciało przeźrocze tęczą blasków nasycę
i wchłaniajmy potoków szmer, co toną w jeziorze,
i limb szumy powiewne i w smrekowym szept borze,
pijmy kwiatów woń rzeźwą, co na zboczach gór kwitną,
dźwięczne, barwne i wonne, w głąb wzlatujmy błękitną.

(K. Tetmajer, Melodia mgieł nocnych).

Wiersze równozgłoskowe powyżej 14 sylab spotykamy w poezji polskiej, ale są to już krańce możliwości systemu sylabicznego. Wiersz regularny z trudem utrzymuje w jedności taką rozpiętość. Szereg ma tendencję do rozpadania się na mniejsze części i tylko w szczególnych sytuacjach utrzymuje zwartość.

15-zgłoskowiec typu 7+8, ponieważ nie jest powtórzeniem identycznych szeregów, może utrzymać swój wyraźny intonacyjny kontur wierszowy:

Panie! Wszechmocny Panie, Twórco słonecznej jasności,
Wielki Monarcho Nieba, wielki w swojej wielmożności,

Nie głos puszonyc wnoszę, ale dźwięki uniżone;
Serce mostem pokładam Tobie, serce ukorzone.

Z niego wznikają strzały, które na lot miasto puchów
Westchnienia zawierają, i nisko skruszonych duchów.

(J. Gawiński, Do Majestatu Boskiego).

Te duże rozpiętości spotykamy często w okresie Młodej Polski, w okresie pod względem wersyfikacyjnym „niespokojnym“, dążącym do nieregularności, do wiersza „wolnego“.

Cheć uciec, zniknąć, zginąć, jak nurek, ruda, mgła, ziarno,
Przeistoczenia szukać w morzu, ogniu, chmurach, w ziemi.
Przeistoczony wrócić w głusz mego domu cmentarną,
Z twarzy osłupionych czas ustami zdjąć budzącemi.

(M. Komornicka).

Jest to formalnie zachowany 15-zgłoskowiec typu 7+8, ale o niezwykle wypełnieniu wewnętrznym szeregów. A oto inny przykład:

Moje piersi beznadzieją żal rozpiera w bezmiary..
I przez łkania po przepaści niezblaganej dnie chodzi
Myśl, że bracia moi piękni siłą dębów i młodzi
Prac nadzieją niepowrotnie poszli w niwecz, w proch szary.

(J. Ruffer, Południca).

I tu mamy 15-zgłoskowiec formalnie zachowany, ale typu 8+7, rozczłonkowanie syntaktyczno-intonacyjne nie pokrywa się jednak ze schematem metru, płynie swobodnie, tworząc „spiętrzenia“ w miejscach niemetrycznych.

Sprzęganie 7-8-9-zgłoskowych szeregów, uwzględniając zarazem zarówno zamknięcia paroksytoniczne i oksytoniczne, wyznacza bardzo bogatą ilość możliwych odmian, wśród których dadzą się zaobserwować trzy zasad

nicze kierunki: 1-o albo tworzenie czystych szeregów sylabo-tonicznych, np.:

Nagi, smukły, gibki. Półmierzech chodzi cicho puszczą senną
I raz po raz rękę wznosi między starych drzew korony
I otrząsa lekko nikły pył ciemności w miał stłuczonej
I pył pada — pada — pada: starą puszcę bierze w lenno.

(J. Ruffer, Zakłete skarby).

Ja miałem kiedyś swoją budę, lecz w nocy raz głuszący huk
Obudził mię obuchem w głowę i rozszalała masa wód
Na moje spadła legowisko; i darmo przeżył się mój trud!
Daremniem się z żywiołem wściekłym o swoją budę gryzł
i miał.

(J. Ruffer, Pies).

2-o albo dowolne sprzęganie szeregów w wiersze różnoglaskowe, ale o równej ilości akcentów, czyli wiersze czysto-toniczne, np.:

Moja umarła dziewczyna przychodzi codziennie zrana,
Przychodzi budzić mię ze snu smutna i zadumana.
W półśnie ją widzę, w półjawie, jak się krząta koło mnie..
I przez sen gorzko płaczę i marzę nieprzytomnie.
Pogląda na mnie boleśnie i z głębi piersi wzdycha,
I pochylając się w mroku, „Dzień dobry“ szepce z cicha.
Usiada przy szarej ścianie, smutno ogląda się w koło,
I rąbkiem białej sukienki obciera mokre me czoło.
W pół śnie ją widzę, w pół jawie, na tle mrocznego świtu.
Widzę jej oczy przejasne, jak dwa widma błękitu,
Leciuchno mej twarzy gorącej dotknie blademi wargami
I przez moment pół brzasku jesteśmy znowu sami..

(J. Jedlicz, O świcie).

3-o albo dowolne sprzęganie szeregów w wiersze różnoglaskowe, nieregularne, np.:

Chciałbym widzieć ten dzień, w którym umrze świat.
Gdy ziemia, martwa bryła lodu, spadnie na słońce,
Kiedy ogniem czerwonym gwiazdy zapalą się śpiące
I czas będzie się w trumnę płomieni kładł.

Ten wielki, święty dzień, w którym Neron-Bóg
Spojrzy na pożar swej Romy i rozkaże
Pójść hufcom archanielskim na najdalsze cmentarze
Z krzykiem zmartwychwstania, w planet płonących stóg.
(W. Perzyński).

Mechanizm wierszy sylabicznych i ich modyfikacje

Z dokonanego przeglądu wynika, że prawie wszystkie wiersze, chociaż historycznie wywodzą się z wierszy sylabicznych, jednak dzisiaj albo zupełnie utraciły charakter sylabiczny na rzecz systemu sylabo-tonicznego lub czysto-tonicznego, albo obok żywej jeszcze postaci sylabicznej przyjmują postaci niesylabiczne. W ten sposób dominujący w staropolskiej poezji sylabizm uległ nie tylko ogromnemu ograniczeniu, ale wydaje się być „na wymarciu”. Tak jednak „źle” nie jest; dowodzą tego wiersze 11- i 13-zgłoskowe. Czemu to przypisać, że z całej tej plejady wierszy sylabicznych tylko 11- i 13-zgłoskowce nie uległy przekształcającemu podbojowi tonizmu? Dwie są tego co najprzejawniej przyczyny. Nie ma bodaj poety w dziejach naszej poezji, który by tymi wierszami nie pisał. Nietylko najwybitniejsze, ale i najobszerniejsze

działa, oryginalne lub spolszczone, napisane są 11- lub 13-zgłoskowcem. Wiersze te mają więc bardzo bogatą i trwałą tradycję. Jak „narodowym“ wierszem Francuzów jest aleksandryn, tak u nas palmę pierwszeństwa w równej mierze biorą 11- i 13-zgłoskowce.

Ale ani bogata tradycja i związany z nią nawyk nie ochroniłyby tych wierszy od przekształceń, gdyby nie właściwości, które tkwią w ich strukturze, opierającej się zwycięsko wpływowi tonizmu.

11-zgłoskowiec jest wierszem dwuszeregowym: 5 + 6, zaś 13-zgłoskowiec: 7+6. Gdy porównamy siłę zespolenia szeregowego tych wierszy z siłą zespolenia np. 10-zgłoskowca typu 5 + 5, to zauważymy olbrzymią różnicę. W 10-zgłoskowcu zespolenie to jest słabe, szeregi odcinają się od siebie jako całości, co pociąga przeważnie za sobą umieszczenie w obrębie szeregu całości syntaktyczno-intonacyjnej. Stosunkowo rzadko spotyka się w 10-zgłoskowcu taki układ wewnętrzny, jak:

Ojczyzna, twoja||święta kochanka..

gdzie struktura syntaktyczna nie podkreśla średniówki lecz ją osłabia. Natomiast przeważa typ układu, podkreślającego średniówkę, np.:

Chodzi po łąkach, Pani słoneczna...

Stąd dalej częste zjawisko w 10-zgłoskowcu 5+5, szczególnie w budowie stroficznej rymów wewnętrznych wskutek czego właściwie już tylko układ graficzny utrzymuje postać wiersza 10-zgłoskowego, gdy faktycznie można mówić o następstwie wierszy 5-zgłoskowych, np.

Piękna dziewico, Moja siostrzyco!

W twoim ogrodzie,

Gdy ja do roze palce położę

Ciernie mię bodzie

(Sz Zimorowic. Pawencja)

W 11- i 13-zgłoskowcach, przeciwnie, sprzężenie szeregów składowych jest bardzo silne, całość odczuwamy jako wiersz jednolity, jako jeden kontur intonacji wierszowej. Nawet w rozbiciu graficznym i wprowadzeniu rymów do obu szeregów składowych nietrudno dosłuchać się ciążenia tych części ku sobie, jako całości, np.

Nie z marmuru w mauzolu, 7

Nie w ceglanym grobie, 6

Ale w otwartem polu

Odpoczywasz sobie,

O mężny, o serdeczny

Z wojskiem twem Hetmanie,

Pamiętki godny wiecznej

Poko Polski stanie.

(W, Kochowski — Nagrobek mężnym żołnierzom),

Możliwości odmian wewnętrznych 11 i 13-zgłoskowca są tak bogate, że mogły zaspokoić upodobania lub potrzeby każdej epoki literackiej.

Przyjrzyjmy się bliżej mechanizmowi tych wierszy. 11-zgłoskowiec składa się z dwóch szeregów: 5 + 6. Te zaś, jak wiemy, mogą mieć po dwie postaci: 5 — SssSs; lub sSsSs, 6 — SsSsSs lub sSssSs. Kombinując te odmiany ze sobą otrzymamy cztery zasadnicze typy struktury akcentowej 11-zgłoskowca:

- I SssSs||SsSsSs Kiedym dla ciebie tę piosenkę składał..
 II SssSs||sSssSs Luba mię jakaś spokojność owionie..
 III sSsSs||SsSsSs I tylko chciałbym słuchać, słuchać, słuchać..
 IV sSsSs||sSssSs Lecz mowy żywość gdy oczki zapali...

Tylko typ III może być potraktowany jako szereg sylabo-toniczny. Ale aby taki 11zgłoskowiec stał się pentapodią jamliczną hiperkatalektyczną, muszą być spełnione dwa warunki: 1-o aby przedziały międzywyrazowe stały się cezurami, a jeden z nich przynajmniej był dia-rezą (co znów technicznie jest możliwe przez wprowadzenie tonicznego wyrazu jednosylabowego) 2-o jambiczne-go kontekstu metrycznego.

Bez pierwszego warunku wiersz formalnie da się zinterpretować jambicznie, ale w konkretyzacji fonicznej nie będzie brzmiał jak jamb. I odwrotnie wyrwany wiersz z kontekstu, spełniający warunek pierwszy, zabrzmii jambicznie („A w naszą starą kość strach idzie mrowi“), ale w obrębie kontekstu sylabicznego będzie stanowił tylko szczególną modyfikację metru sylabicznego. Chór Harfiarzy z I aktu „Lilli Wenedy“ stanowi znakomitą ilustrację spełniania się wymienionych warunków, przejścia z jednego systemu metrycznego do drugiego.

Oczy wadarto staremu królowi,
 Pęka się córki bursztynowe serce,
 A w naszą starą kość strach idzie mrowi,
 Lecz nie lejemy łez, bo ci morderce
 Gotowi ludom rzec: zwycięstwo nasze!
 Zwątpił o sobie lud! harfiarze płaczą!
 Niech spojrzy w piersi wróg, niech patrzy w czasie,
 Czasze nalane krwią, serca — rozpaczą,
 Z ust się wydiera krzyk o zemstę Boga.
 Czekamy wszysey, drżąc, na piorun z chmur,
 A kiedy milczy niebo — śpiewa chór,
 A kiedy śpiewa chór — drży serce wroga!

Od trzeciego wiersza zagęszczają się diarezy po wyrazach jednozgłoskowych, dwa wiersze ostatnie zmieniają klauzulę z żeńskiej na męską, zdecydowanie ustala się metr jambiczny i zdajemy sobie sprawę, że dwa pierwsze wiersze chóru — po całym akcie, utrzymanym w metrze sylabicznym — stanowią tylko moment przejścia do innego metru.

Podobnie. trudno jest złamać „opór sylabiczny” 13-zgłoskowca tym bardziej, że ma on bogatszą ilość kombinacji zasadniczych struktur akcentacyjnych. 7-zgłoskowiec może mieć cztery odmiany, 6-zgłoskowiec — dwie; razem daje to 8 odmian.

I SssSsSs || SsSsSs

Ujrzał i małą rączkę, niby wachlarz z boku...

II SssSsSs | sSssSs

Leżał, słuchając pieśni mądrego Lizdejki...

III ssSssSs | SsSsSs

W Sońlicowie ruch wielki. Lecz ni psów hałasy...

IV ssSssSs // sSssSs

I ostatni na Litwie monarcha myśliwy...

V SsSssSs || SsSsSs

Miejsce piękne i ciche; tu się często schrania...

VI SsSssSs | sSssSs

Kanieje do was ostatni przyjeżdżał na łowy...

VII sSsSsSs | SsSsSs

Ostatni król, co nosił kołpak Witoldowy...

VIII sSsSsSs || sSssSs

Czy kwitnie gaj Mendoga pod farnym kościołem...

Odmiana VII ma układ jambiczny, który, by stać się faktycznie metrem jambicznym, wymaga spełnienia tych samych warunków co 11-zgłoskowiec.

Odmiana IV ma znów układ anapestyczny, lecz poza dypodią i trypodią anapestyczną, nie spotykamy innych metrów anapestycznych, nie ma więc taki 13-zgłoskowiec kontekstu, któryby go mógł przestawić na metr sylabotoniczny.

11-zgłoskowce i 13-zgłoskowce mają tylko po 2 akcenty metryczne, pierwszy więc z nich posiada 9, a drugi 11 miejsc, na które mogą padać akcenty zmienne, niemetryczne. Ilość teoretycznie możliwych kombinacji wzrasta olbrzymio. Podane struktury - typy stanowią jakby osnovy; do którejś z nich każdy 11 lub 13-zgłoskowiec da się sprowadzić. Rzeczywistość natomiast jest znacznie od tych osnov bogatsza. Oto jeszcze parę przykładów z „Epilogu“ i „Pana Tadeusza“

Ale o krwi tej, co się świeżo lała	sssSs ssSsSs
Niezaburzony błędów przypomnieniem...	sssSs SsssSs
Niepodkopany nadziei złudzeniem...	sssS: ;SsssSs
O nich pomysleć nie mieliśmy duszy...	SsssS: ;SsssSs
Która tam dotąd brzmi w lasach i w polu...	sssS: ssSsSs
Gdy orły nasze lotem błyskawicy...	sSsSs: SsssSs
Gdzie żołnierz dłużej żałuje oręża	sSsSs: sSsssSs
Niż tu syn ojca; po psie płaczą szczerze	sSSSSs sSSSSs
I dłużej, niż tu lud po bohaterze...	sSsssS ;SsssSs
Każdy ptak chłopcu jedno pióro rzucił...	ssSSSs SsSsSs
Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości...	SSsSs: ssSsSs

Krwi plama

Tu i tu, i tu! I tu — któż zabija	SsSsS sSSsSs
Za malin dzbanek siostrę?...	

(J. Słowacki, Balladyna)

ssssSs// SsssSs

6SsssSs||ssssSs

SssSsSs || sssSs

SssSsSs||SssSs

SssSsSs / ssSsSs

SSsssSe||sSsssSs

SSSsSss|| sSsssSs

Bardzo charakterystycznym i szczególnym wypadkiem modyfikowania struktury akcentowej wierszy 11 i 13-zgłoskowych jest t. zw. zjawisko transakcentacji¹⁾. Polega ona na tym, że akcent metryczny zamiast na miejsce przewidziane (sylaby 4 i 10 w 11-zgłoskowcach, 6 i 12 w 13-zgłoskowcach) pada na sylabę poprzedzającą lub następną. Np. — przed średniówką wewnętrzną:

Podstawy wersyfikacji — 9

Jak orszak i straż pojedzie za panem...
 sSssS||sSssSs
 Rozpełzały się każda w swoją stronę...
 ssSss'|SsSsSs
 Usłyszycie wdzięczny głos i przyjemne słowa
 ssSsSsS||ssSsSs
 I jak ksiądz pomodłę się, i wam radzę szczerze...
 ssSsSss||sSSsSs

w klauzuli rymowej;

Podaj mi borowik
 I włóż pod głowę za poduszkę... a nie? sSsSs||ssSssS
 To idź do stawu, rybo koczkodanie!

I starał się je zgodzić, dając znać w przypisie,
 Że już stolica o tem wie i gorszy się... sssSsSs||sSsSss

Transakcentacja, jeśli jest zresztą spostrzegana, wywołuje swojego rodzaju wstrząs, polegający na starciu się dwóch sił: przymusu akcentowania sylaby nieprzewidzianej, co powoduje poczucie załamania metru, lub przymusu akcentowania sylaby przewidzianej, co znów godzi w poczucie prawidłowości prozodycznej. Transakcentacja byłaby więc, na gruncie metru sylabicznego, swojego rodzaju antynomią rytmiczną, rozwiązywaną w konkretyzacji wiersza w którymś z tych dwóch kierunków.

Transakcentacji nie można uważać za „usterki“, „nie-dopatrzenia“ lub zgola za „niedoleństwo“ autorów w opanowaniu techniki wersyfikacyjnej. Pojawia się bowiem ona i to w dużych ilościach u najwybitniejszych wersyfikatorów (Kochanowski, Potocki, Mickiewicz, Słowacki,

Norwid). Transakcentację spotykamy „co krok“ u wszystkich poetów staropolskich do epoki pseudoklasycznej, gdzie transakcentacja nie znika, ale ilość wypadków wybitnie się zmniejsza, by w epoce romantycznej znów się rozmnożyć. Zjawisko transakcentacji jest jednym z objawów kształtującego nacisku metru na materiał językowy, stąd tak jej liczne przejawy. Poeci, zależnie od swych osobistych upodobań lub smaku epoki mogą unikać transakcentacji, lub mogą jej celowo używać. Wtedy transakcentacja staje się jednym ze środków artystycznych, przede wszystkim środkiem modyfikującym, urozmaicającym możliwości toku wiersza.

Drugim czynnikiem struktury metrycznej 11 i 13-zgłoskowców są średniówki. Średniówka jak każdy przedział międzywyrazowy, nie jest pauzą, może jednak posiadać różną siłę wyrazistości. Zaobserwujmy najpierw to zjawisko na średniówce wewnętrznej, która przypada w 11-zgłoskowcach po piątej, a w 13-zgłoskowcach po siódmej sylabie. Wyrazistość średniówki zależy od siły, wiążącej sąsiadujące ze sobą słowa. Zaś siła tej więzi zależy albo od syntaktycznej funkcji wyrazów, układanych w szyku prostym, lub przestawnym, oraz od morfologicznego stosunku wyrazów do siebie. Więc: między rzeczownikiem i jego epitetem więź jest większa, niż między podmiotem i orzeczeniem; między wyrazem o samodzielnym akcencie, a wyrazem atonicznym (w pozycji enklityki lub proklityki) większa, niż między dwoma wyrazami tonicznymi. Da się więc ustalić między wyrazami jakby gradacja (opadająca) od międzywyrazowej granicy mocnej do coraz słabszej, do coraz większego ścieśniania się wyrazów, do coraz węższej granicy między nimi. Na końcu tej gradacji pojawiają się takie wyrażenia

jak: Zielone Świątki, Szczero-złoty, jak ruchome cząsteczki by, -śmy, -że i wreszcie zrosty wyrazowe: Wielkanoc, białogłowa Oto parę przykładów od średniówki mocnej do najsłabszej:

Kochanko moja! na co nam rozmowa...
Tam zdala błyszczy obłok? Tam jutrzienka wschodzi?...
Cichemi gra piersiami rozjaśniona woda...
Czasami tylko koń zarży na stepie...
Kot jęknął raz, jak nowonarodzone dziecko...
Zawsze ich zbił, więc ilekroć do zamku biegał..

W ostatnim przykładzie można już mówić o zniesieniu średniówki, aczkolwiek mamy tu jeszcze zrost (ilekroć), natomiast już niewątpliwe zniesienie zachodzi w następujących wierszach:

Łańcuch opuszczam, klucz wykręcam, drzwi otwieram...

Okrętów tłum, jako łabędzie stado...

Średniówka wewnętrzna rozdziela kontur wiersza na dwie części, czyni go strukturą dwudzielną, dwufazową. W miarę przytłumiania średniówki ta dwufazowość łagodnieje, wyrównuje się niejako do linii prostej, lub umożliwia powstawanie ośrodka dzielącego w innych, asymetrycznych miejscach.

Zniesienie średniówki zalamuje strukturę metru. Zasadniczo kontur intonacyjny wierszy 11- i 13-zgłoskowych, poza dwudzielnością, cechuje jeszcze wyrazistość jego konturów skrajnych. Zależnie od więzi słów, z których jedno kończy wiersz pierwszy, a drugie zaczyna wiersz następny, otrzymujemy średniówkę o różnej sile wyrazistości, co pociąga za sobą większą lub mniejszą wyra-

zistość konturów skrajnych, aż do ich zniwelowania, do zwarcia (enjambement):

Tam!.. Czy Allah postawił ścianą morze lodu?
Czy aniołom tron odlał z zamrożonej chmury?

Już wstążkę pawilonu wiatr zaledwie muśnie,
Cichemi gra piersiami rozjaśniona woda;

Wiatr, — wiatr! — dąsa się okręt, zrywa się z wędzidla,
Przewala się, nurkuje w pienistej zamieci..

Tam? — Byłem: zima siedzi; tam dzioby potoków
! gardła rzek widziałem, pijące z jej gniazda..

Dlaczego stąd ucieka serce w okolice =
= Dalekie i — niestety! — jeszcze dalsze czasy?

Miłości pełne niech będą twe usta —
Pocałunkami darz tę wrogą ziemię,
Co, w mgły wieczorne otulona, drzemie,
O nowym znojąc marząca. Niech pusta =
= Złość cię nie szarpie, że cię jej ścierniska =
= Krwawiły za dnia: liche żniwobranie =
= Miałeś, ty, siewco bożych snów..

(J. Kasprowicz).

Przechodzimy do ostatniego czynnika metru wierszy 11- i 13-zgłoskowych — do izosylabizmu. Tutaj jedyną możliwością jest dodanie lub wytrącenie sylab z szeregu. Gdy jednak w kształtowaniu struktury akcentowej lub modulowaniu siły średniówki rozporządzamy całą gamą możliwości, kiedy napieranie na ścianki schematu metrycznego sprawia, że ścianka niejako rozciąga się aż do granic pęknięcia — załamania metru, tutaj — dodanie lub wytrącenie sylaby od razu załamuje metr. Oczywiście

ostrość tego załamania jest mniej lub więcej uderzająca, zależnie od charakteru kontekstu. Tak np. u Słonimskiego:

A jeśli wpije w ciebie zrozpaczone oczy 7+6
I przyjdzie żebrać pracy trwożny i znękany, 7+6
Daj mu kulę do ręki, niech ją toczy, 7+4
Niechaj zre ten chleb twardy, we krwi umaczany... 7+6

ostrość załamania nie jest tak uderzająca, ponieważ w przytoczonym urywku przeważają 13-zgłoskowce, zaś drugi szereg trzeciego wiersza, skrócony o dwie sylaby, daje się przeczytać jako dwuakcentowa grupa, co go wyrównuje do reszty tych szeregów, posiadających każdy po dwie grupy akcentowe. Ostrzejszy jest natomiast wypadek u Tuwima:

Jak pięścią między oczy uderzyło Słowo
I poszli starzy zrzędzić po kawiarniach i ulicach... 7+8

Całe lata się w Polsce głądziło o duszy,
Pisząc hymn do księżycy na poetyckich okarynach... 7+9

Heterosylabizm może pojawiać się w szczególnej sytuacji.

Matko przeczysła! pieją Ci anieli
W śnieżystych szatach uwielbienia chór;
Lecz żaden anioł nie śnieżny tak w bieli.
Jak Ty, wybrana Liljo z ziemskich cór!

Wszystko Ci znane, wszystko co człowiecze:
Rozkosze ziemi, ach! i ziemi razy!
Radość i smutek, i boleści miecze,
Wszystko, co ludzkie, okrom jednej zmazy!

(K. Brzozowski)

Tutaj mamy w wierszach: 2 i 4 pierwszej zwrotki brak jednej sylaby w klauzuli rymowej. Ponieważ w zwrotce następnej i dalszych całego utworu nie pojawia się to zjawisko ani razu, więc można je traktować jako lipometrię — wytrącenie sylaby, i przyjąć, że metr tych dwóch wierszy przedstawia się:

oooSs||ooooS

Natomiast nie ma zjawiska wytrącenia lub dodawania sylaby w wierszu Słobodnika: ma on metr jambiczny, w którym w sposób naturalny wymieniają się szeregi o klauzuli hiperkatalektycznej i akatalektycznej:

Rybaczek młoda, gdy się połów uda,
Trzepocze w dłoniach twoich morski skarb.
Chce uciec dłoniom opalonym karp.
Na mokrym grzbiecie resztką morza leży
I w nozdrza bije soli zapach świeży,
Nadbrzeżny piasek lśni jak zorza ruda.
A zachód płonie całą Azją farb

(W. Słobodnik: Do pewnej rybaczki).

Dotychczas rozpatrywaliśmy modyfikacje naszych sylabików od strony schematu metru. Teraz przejdźmy do omówienia tej samej sprawy od strony materiału językowego, który, wlewając się w schemat metru, dokonuje w nim opisane już przekształcenia lub sam ulega przekształcającej sile metru. Materiał ten nie jest obojętną, bezkształtną masą, lecz posiada swoją niezależną od metru strukturę: syntaktyczną, intonacyjno-frazową, stylistyczną. Materiał ten, wlewając się w schemat metru, albo poddaje się sile kształtującej metru, albo, nie naru-

szając żadnego z elementów metru, zachowuje autonomiczność swej struktury i toku. W pierwszym wypadku mamy harmonijny stosunek ułożenia się czynników metrycznych i językowych, w drugim — dysharmonijny. W każdym z tych zasadniczych wypadków może zachodzić wielka ilość odmian, których niepodobna ani systematycznie ugrupować, ani całkowicie wyczerpać, ponieważ stanowią one teren nieustającej wynalazczości poetów.

Najwyraźniej uwydatniają się te możliwości, modyfikujące budowę wewnętrzną wierszy 11 i 13-zgłoskowych, w stosunku układów syntaktycznych do schematu metru.

Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei,
Głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki.
Ostatnie liny majtkom wyrwały się z ręki,
Słońce krwawo zachodzi, z niem reszta nadziei.

Przytoczoną zwrotkę wypełnia jedno złożone zdanie współrzędne, dając w czterech wierszach trzy modyfikacje stosunku harmonijnego. W wierszu drugim i czwartym mamy po dwa zdania: jedno przed, drugie po średniówce. Podkreślają one dwudzielność metryczną wiersza. W wierszu pierwszym mamy cztery zdania współrzędne: dwa przed, dwa po średniówce. Układ ten zachowuje dwudzielność metryczną wiersza, ale zarazem osłabia go przez identyczność czterech fraz następujących po sobie. Trzeci wiersz wreszcie, bliski pierwszemu przez zachowanie wyraźnej średniówki, ale tworząc jedną frazę, płynie jednolitym nieprzerwanym tokiem. W wierszu czwartym harmonia stosunku prócz układu syntaktycz-

nego podkreślona jest jeszcze stylistycznie przez paralelizm treściowy. Oto parę jeszcze przykładów, gdzie do czynników syntaktyczno-intonacyjnych, dołączają się jeszcze stylistyczne, głównie antytezy:

Wieści z wieści się rodzą, trwoga trwogę wraza...

Kmita: Król chce ujarzmić naród!

Tarnowski: Król go chce ocalić!

Kmita: My swobód naszych bronim!

Tarnowski: Wy rząd chcecie zwalić!

(A. Feliński, Barbara Radziwiłłówna).

I mówię: odejdz — i wracam się cicha.

— — — — —
Dwie różne drogi, — a jedna tęsknota

Dwie różne drogi — a jedno cierpienie.

(M. Konopnicka)

Gdy wiersz wypełnia zdanie pojedyncze rozwinięte, dla wydobycia rytmiczności i uwydatnienia harmonii z konturem intonacyjnym wiersza, używa się niemal z reguły inwersji; lubowali się w tym efekcie szczególnie pseudoklasycy.

Trembecki: Sofiówka:

Z jednego most granitu kły wyzywa wieków...

Kędzior modrawą brodę zagęszczał mu siwy...

Miedzy morskiego niegdyś królewnami Stanu

Cudnej była urody wnuczka Oceanu...

Mickiewicz w „Zimie miejskiej“ przejął ten efekt:

Spię atlasowych pod cieniem firanek...

Czy na niebieskie zmysł podniosę lica...

Jeżeli moment średniówki wewnętrznej nazwiemy osią symetrii wierszy 11- i 13-zgłoskowych, to dotychczas przytaczane wiersze stanowiłyby różne odmiany symetrycznego układu materiału językowego w obrębie wiersza. Oczywiście te same czynniki mogą dać układy asymetryczne.

Czasami tylko koń zarży na stepie,
Lub na jeziorze ptak skrzydłem zatrzepie...

(A Fredro, Ojczyzna nasza).

Dwa wiersze, każdy wypełniony pojedynczym zdaniem rozwiniętym. Każde z tych zdań, ponieważ najsilniejszy akcent ma na sylabie 6 i najsilniejszy przedział po 6, rozpada się intonacyjnie na dwie części: 6+5. W stosunku do schematu metru, ponieważ średniówka nie została zniesiona tylko przytłumiona, wyrazy: koń, ptak, są jakby odcięte i przyłączone do części przedśredniówkowej, a faktyczna oś symetrii przesuwają się o jedną sylabę dalej, na miejsce niemetryczne.

Błogosławiony rok ów, miesiąc i niedziela,
I dzień ów, i dnia cząstka, i owa godzina,
I chwila i to miejsce, gdzie moja dziewczyna
Uzucia mi natchnęła, choć ich nie podziela.

(A. Mickiewicz — Sonety erotyczne IX).

Tutaj średniówka w żadnym wierszu nie została stłumiona, przeciwnie, jest podkreślana przez członowanie syntaktyczne. Ale 8 tych członów to jednorodne części zdania — podmioty. Wyliczone są one w ten sposób, że w pierwszym wierszu jeden podmiot przypada przed

średniówką, dwa — po średniówce. W wierszach drugim i trzecim — odwrotnie. Ponieważ każdy z tych członów jest równoważny i pociąga za sobą przedział międzywyrazowy tej samej siły, więc wewnątrz wiersza pojawiają się dwa momenty wyraziste, które dzielą wiersz rytmicznie na trzy części. Dopiero w czwartym wierszu średniówka odzyskuje swój walor osi symetrii, a wiersz układ symetryczny. Przesuwać lub znosić ośrodek symetrii mogą nie tylko jednorodne części zdania, ale i całe zdania.

Przesunięcie ośrodka symetrii przed średniówkę:

Lubię rozkosz, lecz zwodzić nadto jestem dumny,
Tyś dziecko — mnie namiętne przepaliły bole;
(A. Mickiewicz, Sonety erotyczne XI).

Przesunięcie ośrodka symetrii za średniówkę:

Czy on pomyślał wtenczas — że tak skona!
(J. Słowacki, Pogrzeb kapitana Meyznera).

Zniesienie ośrodka symetrii — wiersz trójdzielny:

Zmów pacierz, opuść wodze, odwróć na bok lica...
Dzielny koń! patrz jak staje, głąb okiem rozmierza...
(A. Mickiewicz, Droga nad przepaścią...)

W dotychczas przytoczonych wierszach trójdzielnych jeden z momentów działu przypadał na średniówkę. Asymetria trójdzielności może posunąć się dalej, pomijając średniówkę, stłumioną w takim wypadku przez członowanie syntaktyczno-intonacyjne, ale nie zniesioną:

O! cedrze, cedrze polski, Boży stepie...
(B. Zaleski, Cedr).

Więceśmy rzekli widmom — by zawarły =
= Trumnę — bo to jest nasz brat — ten umarły.

J. Słowacki, Pogrzeb kpt. Meyznera).

Zwarcia, o których była mowa przy zagadnieniu wyrazistości konturów wiersza, stanowią również walny środek asymetrycznego ustosunkowania materiału językowego do schematu metru. W połączeniu z wymienionymi typami asymetrii tworzą zwarcia bardzo urozmaicony tok rytmu, krzyżującego się z niezmiennym schematem metru, wskutek czego poszczególne wiersze przybierają postać coraz inną.

Tu z winnicy miłości niedojrzałe grona =
= Wzięto na stół Allaha; tu perełki Wschodu
Z morza uciech i szczęścia, porwała za młodu =
= Truna, koncha wieczności, do mrocznego łona.

(A. Mickiewicz, Mogiły haremu).

Rzeźwią się wiatry, dzienna wolnieje posucha.
Na barki Czatyrdachu spada lampa światów,
Rozbija się, rozlewa strumienie szkarłatów
I gaśnie. Błędny pielgrzym ogląda się, słucha..

(A Mickiewicz, Alusztą w nocy).

Oczywiście wszelkie typy symetrii i asymetrii mogą się ze sobą mieszać w najróżnorodniejszy sposób i proporcji. Zależnie od tego, czy i w jakim stopniu przeważa typ symetrycznych układów, czy asymetrycznych, można by mówić o stylu techniki wersyfikacyjnej. Oto dłuższe urywki jako przykłady techniki symetrycznej i asymetrycznej.

Święta miłości kochanej ojczyzny!
Czuja cię tylko umysły pocziwe!
Dla ciebie zjadłe smakują trucizny;
Dla ciebie więzy, pęta niezelżywe!
Kształcisz kalectwo przez szlachetne blizny,
Gnieździsz w umyśle rozkoszy prawdziwe!
Byle cię można wspomóc, byle wspierać,
Nie żal żyć w nędzy, nie żal i umierać!

(I. Krasicki, O miłości ojczyzny).

Miła oku a licznym rozżywiona płodem,
Witaj, kraino, mlekiem płynąca i miodem!
W twoich łąkach wiatronogów rżące mnóstwo hasa:
Rozroślejsze czabany twe błonie wypasa.
Baran, którego twoje utuczyły zioła,
Ciężary chwostu jego muszą nosić koła.
Nasiona, twych wierzone bujności zagonów,
Pomnożeniem dochodzą Babyłońskich plonów.
Czernią się żyzne role; lecz bryły tej ziemi
Krwia przemokły, stłuszczone ciała podartemi.
Dotąd jeszcze, wieśniaczą grunt sochą rozjęty,
Zębce słońców i Perskie wykazują szczęty.

(S. Trembicki — Sofiówka).

Jak ciemno... Która to godzina? Boże..
Jak mnie dziś głowa boli... Znów przekłety
Deszcz pada... Jestem jakby z krzyża zdjęty;
W żyłach mych olów i żółć... całe morze..

Trzeba wstać.. Jak mi smutno, jak ponuro..
Ktoś gdzieś wygrywa gamy... Niech go piekło
Razem z muzyką porwie. — Coś uciekło
Z mej duszy... Coś, co w niej było purpurą.

W uszach mi nagle walc zatańczył. Słyszę
Pijane krzyki i śmiech, brzęk szkła, czuję
Pałacy zapach włosów... Wale wiruje.
Umilkł i dusza zagłębia się w ciszę...

Trzeba wstać — kiedyś po srebrzystej łące
Szedłem nad rzeką.. las szumiał daleki,
Pachniało zboże, świeżość szła od rzeki,
Świeciło złote, rozkochane słońce...

(W. Perzyński, Nazajutrz)

To szczególna rzecz jest..
Każde miejsce inakszą ma noce symfonię!
Tu — zaczyna się ona huczną wesołością,
Spadającą oklasków i śmiechów kaskadą
Na bruk miejski, przez lżejsze akordy — Następnie
Tony te milkną—ptaków nocnych słychać poświst,
Szczekanie psa nad brzegiem kanału — plusk w wodzie,
Wykrzyk daleki jakiejś wątpliwej natury —
Uciszenie głębokie —
— potem szelest drobny
Niewieściego trzewika, lub flet, który zaczął
Lecz nie dokończył pieśni... potem jakby ducha
Niedotkliwego smutek w powietrzu — i spadek
Jednego listka na bruk — potem wielka
Nocna cisza...

— Aż nagle, gromada wielbłądów
Szłapie, z rżącymi osły — koła tętnią — wreszcie
Przeklinania woźniców... i modły poranne!

(C. Norwid, Kleopatra).

Mechanizm wierszy sylabo-tonicznych i ich modyfikacje

Gdy wiersze sylabiczne sprowadzają się głównie do dwóch odmian metrycznych: do wierszy 11 i 13-zgłoskowych, wiersze sylabo-toniczne przedstawiają bogatszą ilość metrów. Ta ilość uwarunkowana jest dwoma względami: 1-o odrębnością struktury stopy — metry trocheiczne,

jambiczne, daktyliczne, amfibrachiczne, anapestyczne, 2-o zależnie od tego ile stóp danego rodzaju zawiera w sobie szereg trocheiczny jambiczny, daktyliczny itd.

Gdyśmy dokonywali przeglądu wierszy, biorąc za podstawę zewnętrzny czynnik — ilość sylab — i omawialiśmy ich odmiany metryczne, daliśmy tym samym również i przegląd wierszy systemu sylabo-tonicznego. Obecnie możemy się więc ograniczyć do systematycznego ich wyliczenia.

Wiersze trocheiczne równomiarowe występują jako 1) SsSs — dypodia trocheiczna akatalektyczna, z wymianą katalektyczną — SsS; 2) sSsSs — trypodia trocheiczna akatelektyczna z wymianą katalektyczną — SsSsS; 3) SsSsSsSs — tetrapodia akatalektyczna z wymianą katalektyczną — SsSsSsS 4) SsSsSsSsSs — pentapodia trocheiczna akatalektyczna z wymianą katalektyczną — SsSsSsSsS, Wiersze równomiarowe o większej ilości stóp trocheicznych są bardzo rzadkie. „Korpus“ trocheicznych wierszy równomiarowych tworzą szeregi trzy i czterostopowe.

Wiersze jambiczne równomiarowe — „korpus“ tych wierszy stanowią: 1) sSsSsSs — trypodia jambiczna hiperkatalektyczna z wymianą akatalektyczną — sSsSsS; 2) sSsSsSsSs — tetrapodia jambiczna hiperkatalektyczna z wymianą akatalektyczną — sSsSsSsS Dwujamb z zamknięciem żeńskim (5-zgłoskowiec), jak wiemy, z łatwością przyjmuje postać daktyliczną, zaś pięciostopowy szereg jambiczny z zakończeniem żeńskim częstokroć nie różni się od 11-zgłoskowca typu 5+6.

Wiersze amfibrachiczne równomiarowe pojawiają się wyłącznie jako szeregi z trzech (sSssSssSs) i czterech (sSssSssSssSs) stóp złożo-

ne. Dwustopowe amfibrachy (6-zgłoskowiec) łatwo wymieniamy się na trocheje lub metr sylabiczny.

Wiersze anapestyczne równomiarowe występują jako: dypodia hiperkatalektyczna (ssSssSs) i trypodia hiperkatalektyczna (ssSssSssSs).

Wiersze daktyliczne prawie mogą być nie brane pod uwagę poza dypodią katalektyczną (5-zgłoskowiec = SssSs), która samodzielnie w większych kontekstach nie występuje, lecz w większym lub mniejszym przemieszaniu z odmianą jambiczną 5-zgłoskowca. Wiersze o większej ilości stóp daktylicznych zdarzają się wyjątkowo. Szereg daktyliczny z powodu paroksytonicznego charakteru akcentu polskiego musi być zawsze obcięty (przy zakończeniu męskim nawet podwójnie). Wewnątrz zaś bardzo łatwo podlega przekształceniu, trzeba więc szczególnych zabiegów, by go w wyraźnej i czystej formie utrzymać.

Istotą metru sylabo-tonicznego jest struktura stopy, powtarzającej się w szeregu. Wszelkie więc modyfikacje wewnątrz szeregu muszą polegać na zaatakowaniu struktury stopy. To zaatakowanie może pójść w dwóch kierunkach: albo dotyczy sylab nieakcentowanych stopy przez ich dodawanie (hiperkataleksja) lub obcinanie (kataleksja), albo dotyczy akcentu. Wypadek pierwszy zachodzi prawie wyłącznie w zamknięciach szeregów — wierszy, związany jest raczej z zagadnieniem rymu, niż modyfikacją metru. Pominiemy go więc narazie. Stosunkowo rzadkie dodawanie lub obcinanie sylaby nieakcentowanej w stopie wewnątrz szeregu omówimy przy odpowiedniej sposobności. Co do wypadku drugiego. Ponieważ w szeregu sylabo-tonicznym wszystkie akcenty są

metryczne, więc jakiegokolwiek zaatakowanie akcentu w stopie staje się, w zasadzie, załamaniem metru. W szeregu sylabicznym, jakśmy to już widzieli, zróżnicowanie struktury akcentowej było bardzo bogate, ale zaatakowanie akcentu metrycznego (np. transakcentacja) pociągało za sobą zachwianie metru, który jeżeli nie załamywał się całkowicie, to dlatego, że utrzymywały go inne jeszcze, pozostałe elementy metru i kontekst. W wierszach sylabo-tonicznych sprawa przedstawia się inaczej ale w rezultacie podobnie.

Ponieważ w szeregu sylabo-tonicznym wszystkie akcenty są metryczne, więc każdy z nich jest równie ważny. Zaatakowanie jednego rozkłada stopę, wprowadzając ostre zamącenie. Z drugiej strony, ponieważ jednak reszta stóp pozostaje bez zmiany, więc owo zamącenie zostaje w dalszym ciągu wyrównane.

Zaatakowanie struktury akcentowej szeregu sylabo-tonicznego może być trojaki: 1) przesunięcie akcentu w stopie — transakcentacja, 2) przytłumienie akcentu aż do pozornego zniesienia go, 3) narzucenie nowego akcentu. Te trzy wypadki, zasadniczo, są możliwe we wszystkich rodzajach stóp. Ale nieco inaczej zachowują się te zjawiska w stopach dwusylabowych, a inaczej w trzysylabowych.

Transakcentację w szeregach trocheicznych i jambicznych możemy ująć w innych terminach, że jest to, mianowicie, wymiana w szeregu trocheicznym jednego trocheju na jamb i odwrotnie, w szeregu jambicznym jednego jambu na trochej. Zjawisko to spotyka się tak często, że można uznać je za stałe.

Czy pogoda sprawia ciszę, SsSsSsSs
 Czy wiatr łamie drzew konary: sSSsSsSs
 Zawsze, wszędzie głos jej słyszę!

(St. Witwicki, Czary).

Za moich młodych lat sSsSsS
 Wonny miłości kwiat SssSsS
 Perłowym blaskiem lśnił —

Dziś blaski te i wonie
 Napróżno sercem gonię sSsSsSs
 Czarny je obłok skrył. SssSsS

(A. Asnyk, Za moich młodych lat).

Przytłumienie metrycznego akcentu zachodzi wtedy, gdy dwa trocheje lub dwa jamby zlewają się w jedną grupę rytmiczną w t. zw. podwójny trochej, podwójny jamb.

Późny zachód. Cicho w borze. SsSsSsSs
 Z widnokregu złote słońce ssSsSsSs
 Budzi iskier, barw tysiące
 Na czerwonej sosen korze.

W wierszu trzecim — „Budzi iskier“ — można przeczytać jako dwa trocheje lub jako jeden podwójny; w każdym razie akcent pierwszej stopy jest słabszy od akcentu następnych.

Gdy przyjdzie mi ten świat porzucić, sSsssSsSs
 na jakąż nutę będę nucić
 melodię zgonu ma wyprawna sSsSsssSs
 Rzuciłem przecież go już dawno

(St. Wyspiański):

Wprowadzenie nowego, niemetrycznego, akcentu występuje w postaci t. zw. obciążenia sylaby zasadniczo nieakcentowanej. Kształtująca siła metru zdolna jest, jeśli tego zachodzi potrzeba, przytłumić akcent wyrazowy i podporządkować go strukturze stopy. Jeżeli jednak na ten wyraz pada równocześnie akcent logiczny lub emfaticzny, siła metru, jako zjawisko innego „wymiaru“, nie ma możliwości go usunąć. To też akcent logiczny lub emfaticzny pozostaje.

Bóg sam — wielki król kowali — SSSsSsSs
Kiedy w grzesznym dusza harda
To go ogniem nieszczęść pali,
Aż w nim pycha stleje twarda.

(W. Szanser, Przy kowadle).

W okopach pełnych jęku
wsluchani w armat huk
stoimy nawprost siebie —
ja—wróg twój, ty—mój wróg. SSsSsS

(E. Słowski, Ta, co nie zginęła).

Kombinowanie ilościowe każdego z tych efektów modyfikujących oraz ich splatanie równoczesne, daje bogatą skalę możliwości urozmaicania toku rytmicznego, któremu w metrach sylabo-tonicznych w ich czystej formie grozi monotonia.

Jak wiemy z omawiania mechanizmu metrów sylabicznych, innym źródłem efektów modyfikacyjnych jest stosunek struktury syntaktycznej i intonacyjno-frazowej do schematu metru. W metrach sylabo-tonicznych ten stosunek nie może być tak swobodny, dochodzący do autonomicznej niemal niezależności, jakieśmy to obserwowali w wierszach sylabicznych. Metr sylabo-toniczny

bowiem znacznie silniej ugniata materiał językowy, ogarniając wszystkie elementy rytmotwórcze, nie pozostawiając żadnego z nich wolnym. Dalej idące uniezależnienie materiału językowego od schematu metru grozi rozbiciem metru lub takim go zaszyfrowaniem, że „odczytanie” metru staje się praktycznie niemożliwe. Podamy teraz przykłady, gdzie łączne współdziałanie czynników metrycznych i językowych daje wiersze od typów czystych do najbardziej zmodyfikowanych.

Trocheje:

Dyszą miechy — węgle świecą,
Ogień w górę słupem bije,
Iskry złotym deszczem lecą
Na zczerniałą twarz i szyję.

Czasem stal się z wodą skłóci,
Syknie — niby się oburzy,
Stary kowal piosnkę nuci,
A młot stary w takt mu wtórzy.

(Wł. Szanser, Przy kowadle).

Czekające, boleściwe —
Przygotujcie, panny wieniec —
Przygotujcie wy oliwę:
Idzie — idzie oblubieniec.

(A. Lange, Oblubieniec).

Zgasło... Krwawo płoną zorze,
Na tle niebios gorejące
Płyną pasy chmur — to gońce =
= Nocy, wiecznej nocy może..
Może wiecznej... Któż odgadnie,
Czy dziś w wieczną toń nie padnie
Dusza jego — i czy końca
Ludzkość nocy tej doczeka?

(Z. Przesmycki, Wieczór.).

Z okien widać pełny grobów trakt,
Coś skrzy na nim, czerni się i bieli...
Deszcz o szyby gra i dzwoni w takt,
Jakby trąbki umarłej kapeli..

Każda żyłka kureczy się i drży,
Cwałem serce zrywa się szalone..
Deszcz na szybach roztopia się w łyzy,
W łyzy czerwone—czerwone—czerwone..

(Or - Ot, Deszcz listopadowy).

W przykładzie ostatnim wiersz czwarty drugiej zwrotki, ma charakter anapestyczny, ale w danym kontekście należy go traktować jako bardzo ostrą modyfikację szeregow trocheicznych, stanowiącą znakomicie zastosowany efekt artystyczny.

Pamiętam ciche, jasne, złote dnie,
co mi się dzisiaj cudnym zdają snem,
bo był otwarty raj także i mnie
w dzieciństwie mem.

I czasem myślę, żem ja tylko spał,
że całe życie moje było snem —
zbudzę się, raj ten odnajdę, com miał
w dzieciństwie mem..

(K. Tetmajer).

W utworze Tetmajera prócz zaatakowania struktury akcentowej (transakcentacje, podwójne jamby, obciążenia) pewną rolę odgrywa również nie we wszystkich

momentach harmonijny stosunek struktury syntaktyczno-frazowej do metru. Jeszcze dalej posuniętą dysharmonię mamy w następującym utworze F. Faleńskiego:

Jestże Obecność dla nas jaka,
Skoro ją chłoną nieprzerwanie
Przyszłość i Przeszłość — dwie otehlanie?
Wichrowych w piasku przejść oznaka —
Ruch fali — drgnięcie skrzydeł ptaka —
Trwalsze są, niżli ziemskie trwanie.

Jest więc pytaniem nasze życie,
Między odpowiedziami dwiema,
Z których jest każda głucho-niema,
Bo z nich się tylko nauczycie:
Że ono, niby błysk w błękiecie,
Nie było — jest — a już go niema.

Amfibrachy tworzą figurę rytmiczną wyrazistą i zwartą, ale bardzo „gładką“; to też bodaj większość wierszy amfibrachicznych toczy się bez zamąceń, bez urozmaiceń i niespodzianek rytmicznych, łatwo wpadając w monotonię. Szczególnym staje się to udziałem tetrapodii amfibrachicznej, gdy, podkreślona przez układ syntaktyczno-frazowy, rozpada się na połówki dypodyczne.
np.:

Beskidzie zielony! w trzy rzędy sadzony!
Beskidzie graniczny! Beskidzie kochany,
I chłodem jelenim i mgłami owiany...
Gdzież czasy są owe, gdym konno tam hasał.
Gdym serce i oczy po tobie tam pasał?

(W. Pol, Do Zielonego Beskidu).

Tę monotonię można rozbijać przede wszystkim dysharmonijnym wypełnieniem metru przez frazę intonacyjną:

Lecz kiedy znów inne wspomnienia szalone
Przylecą do serca, jak krucy do jądła,
A dzioby rozdarte i gardła czerwone
Zagrają — o! wtedy przepadła, przepadła.
Zginęła moc życia, bo tłuszcza zajadła,
Jak mszyca na liściu, na sereu osiadła.

(C. Norwid. Wspomnienie).

Modyfikacja przez atakowanie struktury akcentowej metru pojawia się w amfibrachach stosunkowo rzadko. Rzeczywista transakcentacja np. zdaje się zachodzić wprost wyjątkowo jak w często cytowanym wierszu Słowackiego.

Cieszył się car ruski, że Emir Rzewuski — SsssSssSssSs

lub u Norwida z utworu pt.: „Żydowie polscy, 1861“

I mówi: „Jest wielkim, kto bywał tak w górze.
I upadł tak nisko, i mileży, **jako wy..** ssS
Boć herby gdy z wami szlachetny się łamał
Krzyż bywał w przełomie **tym — i on nie kłamał.** SsS

Rzadkość transakcentacji w amfibrachach tłumaczy się chyba tym, że choćby jedna tylko transakcentacja nie tylko zmienia stopę, ale i załamuje metr, jak to widać z powyższych przykładów.

Obciążenia stanowią w amfibrachach właściwie jedyny środek modyfikacji struktury akcentowej metru. Ich walor modyfikacyjny zależy nie tylko od ich ilości w szeregu, ale i od ich siły. Obciążenie lekkie:

Łzy sobie nad wszystko podoba... sSs sSs sSs

Obciążenie mocne:

I puchy krwią przyglę na berle sokolem — sSs SSs sSs sSs

Pod obciążeniem spotykamy zawsze wyrazy jednosylabowe jako komponent stopy. Zależnie od tego, czy taki wyraz jest mocno spojony z wyrazem tworzącym jądro stopy, czy słabo, czy przypada wraz z jądrem stopy w obrębie członu syntaktycznego, czy wyraz — komponent i jądro należą do sąsiadujących członów — cieniuje się siła obciążenia, oraz zwiększa lub zmniejsza rozluźnienie stopy, co w połączeniu z ilością tych zjawisk w następujących po sobie wierszach dawać może nawet w amfibrachu efekty daleko posuniętej modyfikacji metru, np.:

Ty maryl bolesne porażaj skinieniem,
Bo biedni my, niknąc dzień po dniu z przed oka
My ludzie — zaledwo jesteśmy wspomnieniem...

(C. Norwid — Wspomnienie).

Skrajne wyzyskanie i nagromadzenie efektów modyfikacyjnych, jakie się zdarzyło spotkać w wierszach amfibrachicznych, mamy u Iłakowiczówny:

Łabędzi podwieczorek

Bolała mię głowa, więc mówię do lwa:
„Idź sam do ogrodu, tam muzyka gra,
I tylko tłum dzieci tam będzie“.

Na małej sadzawce, gdzie pień jest przy pniu
Pływają, nurkują, to tam, to znów tu
Ogromne, puszyste łabędzie.

Cień... Wilgoć... Sadzawka... Przez głowy — bo tłok —
byszający jak cięcie, jak z procy rzut — skok
i krzyk i plusk wody, co pryska.

A potem naprzelaj, naprzelaj — klus
śród chmury pierzastej — i mur, i znów sus!
..i powrót — z krwią świeżą u pyska.

Anapesty. Trocheje i amfibrachy odpowiadają paroksytonicznemu, zasadniczo, charakterowi akcentu polskiego. Język polski posiada dużą ilość słów dwu i trzysylabowych, które mogą tworzyć jednolite stopy trocheiczne i amfibrachiczne, zamknięte diarezami. Niezależnie od tego równie łatwo dają się tworzyć stopy trocheiczne i amfibrachiczne przecięte cezurami. Jamby i anapesty są raczej niezgodne z charakterem akcentu polskiego. Ale są możliwe. Jamb jest nawet łatwy do skonstruowania. I może dlatego, że jest tak łatwo możliwy, a posiada swój charakterystyczny, „ostry“, „wstępujący“ ruch rytmiczny, przeciwny do „zstępującego“, „kadencyjnego“ ruchu rytmicznego, związanego z paroksytonieżą naszego akcentu, dlatego może właśnie jest tak licznie reprezentowany wśród naszych wierszy sylabotonicznych.

Zbudowanie stopy anapestycznej przedstawia większe trudności. Anakruzę dla anapestu można dopiero otrzymać w wyrazie czterosylabowym — ssSs, albo w połączeniu w jedną grupę akcentową dwu wyrazów dwusylabowych. I w jednym i drugim wypadku stopa nie kończy się przedziałem międzywyrazowym, lecz sylabą należącą do następnej stopy. Stopę anapestyczną, zamkniętą diarezą, można otrzymać tylko albo kombinując wyraz dwusylabowy z jednosylabowym tonicznym („siwy dziad — ssS), albo kombinując trzy jednosylabowe, tak, by trzeci z nich był akcentowany („tak mi żal“ — ssS). Ale to są kombinacje trudniejsze w tym sensie, że jednosylabowce, mając „skłonność“ do atoniczności, dają figury kapryśne, bardzo łatwo środkowy wyraz może przybrać akcent i powstanie amfibrach zamiast anapestu. To też „łatwiejsza“ jest kombinacja wyrazu jednosylabowego z trzysylabowym („o sieroto“ — ssSs) lub dwu jednosylabowych z dwusylabowym („a ty śpiewasz“ — ssSs), ale w tych wypadkach wracamy do figury anapestycznej z sylabą na cezurze następnej stopy. Możliwości prozodyczne budowania stopy anapestycznej wyjaśniają, dlaczego w szeregu anapestycznym tak rzadko występują diarezy, a ich funkcję podkreślania stopy przejmują niektóre cezury, mianowicie te właśnie, które przypadają po pierwszej sylabie następnej stopy.

Stopa anapestyczna może podlegać transakcentacji, obciążeniu i to dwojakiemu, bo na pierwszej lub drugiej sylabie, wreszcie hiperkataleksji, która w stopie wewnętrzzeregowej tylko w szeregach anapestycznych się spotyka (w jambie hiperkataleksja częsta, ale tylko w zamknięciu wiersza).

Te odmiany modyfikacyjne mogą mieć miejsce tylko w szeregu trzystopowym anapestycznym, w szeregu dwustopowym natomiast pojawia się jedynie obciążenie pierwszej sylaby pierwszej stopy. Ma to swoje uzasadnienie. Drugi akcent metryczny w szeregu dwustopowym jest nienaruszalny, naruszenie zaś pierwszego rozbija tok całego szeregu. Niemożliwa więc jest transakcentacja. Modyfikowanie zaś przez obciążenia (poza pierwszą sylabą pierwszej stopy) wtrąca szereg albo w jamb, albo w jakąś tizyakcentową strukturę sylabicznego szeregu.

W każdym z przedstawionych wypadków metr zostaje załamany, a nie tylko zamaćony, ponieważ nie ma już w szeregu momentu (nowej stopy), któryby owo zamaćenie wyciągnął i wprowadził z powrotem w nurt anapestyczny. Taka natomiast sytuacja zachodzi w trypodii anapestycznej i dlatego na jej terenie może sobie wierszopis pozwolić na różnorakie sposoby modyfikowania. Znakomitych przypadków pod tym względem dostarcza utwór Słowackiego — „Na sprowadzenie prochów Napoleona“.

I wydarto go z ziemi — popiołem,
I wydarto go wierzbie płaczącej,
Gdzie sam leżał ze sławy aniołem,
Gdzie sam leżał nie w purpurze błyszczącej,
Ale płaszczem żołnierskim spowity,
A na mieczu, jak na krzyżu rozbity.

Zarysowanie i ugruntowanie nurtu rytmicznego jest tak silne, że modyfikacja w wierszu 4 i 6 przemija niepostrzeżenie. A mamy tam właśnie dodaną sylabę w pierwszej stopie ssSs ssS ssSs

Przykłady obciążeń na 1, 5 i 8 sylabie:

Szumcie, szumcie więc morza lazury...
Gdy wam dadzą nieść trumnę olbrzyma..
I zaczęli nań wołać: — Wstań prochu...

Transakcentacja:

Czy z rąk jedną miał przez sen na szabli?...
Gdy usłyszysz trąby wśród odmetu...

Skombinowanie transakcentacji z obciążeniem:

Powiedz, czy trup zadrżał czy się wzdrygnął..
Car wygląda blady z poza lodów...
Tam! — na morzach! — mew gromadka szara..

Transakcentacja, obciążenia, oraz asymetryczny stosunek układu syntaktycznego do schematu metru:

Ale nigdy, o nigdy, choć w rękę
Miałeś berło, świat i szablę naga,
Nigdy, nigdy nie szedłeś śród jęku
Z tak ogromną bezśmiertnych powagą
I mocą... i z tak dumnym obliczem.
Jak dziś, wielki, gdy wracasz tu niezem.

W rozpatrzonych przykładach były dwa wiersze, w których pierwszy anapest otrzymał sylabę dodaną. Zmieniło to anapestyczną strukturę 10-zgłoskowca na 11-zgłoskowiec anapestyczny. Ten „chwyt” metryczny ustalił się i spotykamy utwory, pisane 11-zgłoskowcem anapestycznym.

Kiedy zginę, może przyśnią się tobie ssSs ssS ssSs
Siwe oczy zabitego żołnierza,
może cień mój ujrzysz w lustrze przy sobie,
może głos mój poznasz w szepcie pacierza.

Kiedy zginę, może koń mój bułany
ciemną nocką do wrót twoich przybieży,
strząśnie szron z ogrodowej altany
i kopytem pod twem oknem uderzy.

(E Słoński, Kiedy zginę...)

Wiersze czysto-toniczne, ich mechanizm i modyfikacje. „Heksametr“ polski.

Fundamentem wierszy czysto-tonicznych jest szereg izotoniczny, szereg o stałej ilości akcentów i będący frazą lub składową częścią frazy. Jak wiersze sylabiczne klasyfikujemy według ilości sylab w szeregu, tak wiersze toniczne według ilości akcentów. Jednak tych odmian nie jest tak wiele, jakby na pozór mogło się zdawać. Szereg jednoakcentowy oczywiście odpada. Szereg dwuakcentowy mało ma danych by stać się miarą jednoznacznie powtarzającą się, a to dlatego, że rozpiętości 4, 5, 6-sylabowe wprawdzie otrzymują dwa akcenty, ale układają się stopowo (trochej, daktyl lub jamb, amfibrach) i raczej stanowią materiał dla wierszy sylabo-tonicznych lub sylabicznych. Zaś już rozpiętości siedmiosylabowe mają tendencję do rozpadania się na trzy grupy akcentowe. To też wierszy tonicznych dwuakcentowych właściwie nie ma. Te zaś, które zdają się spełniać warunek metru dwuakcentowego mają charakter ambiwalentny, dwuznaczny, np.:

Wyrostaś tak..	4
Jak ta jarzębina,	6
Co pod Bożą Męką	6
Cała w krasie koralu	7
Gałązeczki ugina;	7
Jak ten kwiat jabłoni,	6
Co w śnieżnej bieli	6
Różowo się płoni.	6

(L. Rydel).

Wszystkie wiersze tego utworu można przeczytać dwuakcentowo, ale czwarty wiersz „prosi się” o trzy akcenty, pierwszy zawdzięcza swą wyrazistą odrębność jambom, a w szóstkach czuje się trocheje lub amfibrachy. Jeżeliby więc chodziło koniecznie o ustalenie podstawy metrycznej tego utworu, to równie dobrze, a nawet i słuszniej, należałoby go uznać za utwór o wierszu zmienno-miarowym.

Jeżeli istnienie wierszy dwuakcentowych tonicznych jest wątpliwe, to wiersze czteroakcentowe spotyka się częściej i w postaci wyraźnej.

Od czarnej słodyczy, jedwabnych snów
 dusza powstaje i tęskni znów,
 i wiję wianki i powrozy wiję
 i zarzuca je gwiazdom i księżycom na szyję;
 wychodzi z ciała na niebieski połów
 i wraca z siecią, pełną ptaków i aniołów.

sSs Ss ssSs ssSs

(Iłakowiczówna, Połów).

Czemu w niebo spoglądasz dziewczyno,
 przechylona wstecz trzecinowem ciałem?
 Oczy Wenus masz dzisiaj, marmurowe migdały...

Ktoś cię odszedł, czy ktoś cię minął?
Biała i położona na kołnierzu z lutrów.
w obłokach szukasz czego,
czy lustra?

Oto jeszcze jeden przykład: czteroakcentowca, który
równocześnie spełnia warunki metru sylabicznego 5 + 6:

W cichych ogrodach, ogrodach tęsknoty,
piasek na ścieżkach jest biały i złoty;
na wielkich łąkach, na łąkach tęskniczy
storczyki stoją jak świece przy świecy,
a szum rozlanej jak wąż wkoło rzeki sSsSs sSSsSs
tak mi zamyka, zamyka powieki.

(Makowiczówna, Pejzaż).

Czysto praktycznym czynnikiem rozpoznania wierszy
tonicznych jest równoakcentowość a różnózgłoskowość,
co spełniają dwa pierwsze przykłady. Trzeba jednak
podkreślić, że istotnym czynnikiem struktury metru to-
nicznego jest równoakcentowość zawarta w obrębie frazy
lub czlonu frazy. Sylaby, które można stabilizować tylko
pod względem ilości, stanowią w metrze tonicznym ele-
ment obojętny: ilość ich może być zmienna, ale może
być i stała. We współczesnej twórczości, w epoce przesu-
nięcia wrażliwości z sylabizmu na tonizm, takie toniczne
wiersze różnózgłoskowe są częste. Mimo zewnętrznej
identyczności takie akcentowce różnią się bardzo od
swych odpowiedników sylabicznych. Oto jeszcze jeden
przykład, tym razem 13-zgłoskowca typu 7 + 6, który
w istocie stanowi szereg czteroakcentowy:

Gdy mi przyjdzie już umrzeć, wszystkie ślady zatrę
Chytrym skokiem zajęcym i wiosennym wiatrem,
Może tylko zaczekam, aż drzewo wiśniowe
Doszumi rozpoczętą przedwczoraj rozmowę.

Jest ogród otoczony drucianym parkanem
I klomby, gdzie nie było nie dotąd posiane,
I to wszystko nakryte niebem, jak pokrywa,
Zapowiada mi pierwszą śmierć niefrasobliwą.
I moja ręka lewa
Kwiat wiśni } 4 akcenty, 7+7
Niech się przyśni
Przywiązana za pierścień do wiśniowego drzewa. 7+7
(J, Brzechwa, Drzewo wiśniowe)

Wiersze 5-akcentowe konsekwentnie przeprowadzone
przez całość utworu są rzadkie.

A jak przejdzie lasem po leżących gęsto szpileczkach,
a jak rozplecie włosy, całe w kolorowych wstążeczkach,
a jak po mrowiskach wionie, po wystających korzeniach,
a jak się ze sosen ześlizgnie, cała w lśnieniach, w złotych
drzeniach —
to głębiej zaświecą przez wody wyżłobione koleje,
westchną jałowce i świerczki i droga się roześmieje,
i potrząśnie: — sierścią z borówek i wrzosów od wieków
porośnięta polana,
a potem stanie w słonecznej cichości cała południem zalana.
(Iłakowiczówna, Zjawa leśna).

Miara tak różnych i o różnorodnym wypełnieniu wewnętrznym wierszy nie zawsze narzuca się z oczywistością. Trzeba niejakięj wprawy i oderwania się od gładkości metrycznej tradycyjnych wierszy, by w pozornej nieregularności uchwycić powtarzanie się co wiersz jednej

miary. Pierwszy wiersz przytoczonego utworu nie nasuwa wątpliwości. Ma on 5 wyraźnych członów rytmicznych, które ustalają metr. Wiersze 2, 5 i 6 naginają się do pięciomiaru. Ale trzeci nasuwa już pewną wątpliwość. By utrzymać szereg pięcioakcentowy trzeba go przeczytać albo: ssssSsSsSsSsSs — wtedy trzeci akcent pada na proklitykę: „po“, co jest pewnego rodzaju pogwałceniem naturalności prozodycznej; albo trzeba przeczytać: SsssSsSsssSsSs — wtedy zamącimy narastanie „rozpędu“ w stylistycznym efekcie powtórzenia. W wierszu czwartym jeśli przyjmimy, że na moment stylistycznego powtórzenia („a jak się ze sosen ześlizgnie“ — ssssSsSs) przypadają dwa akcenty reszta wiersza będzie miała cztery akcenty, razem sześć. W wierszach: 7 i 8 przypada po 7 akcentów w każdym. Z takiego ujęcia wynikałoby, że izotoniczności w utworze tym nie ma. Ale musimy pamiętać, że w metrze tonicznym ilość akcentów nie polega na tej samej ilości akcentów wyrazowych. Czynnikiem konstytutywnym metru jest również i fraza. Jej członowanie determinuje podział szeregów na grupy o równej ilości członów, wygładzając „nierówności“ spowodowane nadmiarem lub niedomiarem akcentów wyrazowych. Wiersz trzeci faktycznie przeczytany czterema grupami ale z narzuconą świadomością przez tok wierszy poprzednich istnienia akcentu piątego na proklityce: „po“. Takie przytłumienie jednego akcentu, uzasadnione prozodycznie, nie załamuje metru, lecz stanowi jeden ze sposobów modyfikowania toku rytmicznego w systemie tonicznym. W wierszach: 4, 7, 8, gdzie prozodycznie mamy nadmiar akcentów, fraza intonacyjna odpowiednio je stłumi, łącząc dwie grupy akcentowe w jeden człon intonacyjny obciążony

(„cała w lśnieniach“ ssSs, w złotych drzeniach — ssSs). Szczególnie ciekawy jest pod tym względem wiersz ostatni. Cały utwór stanowi jedną, złożoną frazę. Po wznoszącym się „accelerando“ czterech antykadencji, podkreślonych stylistycznym środkiem powtórzenia, po trzech pozornych kadencjach, następuje w wierszu ostatnim czwarta i właściwa kadencja. Moment kadencji, szczególnie jeśli jest ona syntaktycznie rozbudowana, cechuje zwolnienie, rozciągnięcie tempa, opadanie „tarasami“. Najbardziej harmonijne jest trzyspawkowe opadanie kadencji. W omawianym, ostatnim, wierszu mamy właśnie taki wypadek. Każdy z trzech członów kadencji ma coraz krótszy wymiar sylabiczny („w słonecznej cichości“ = 6... „cała południem“ = 5, „załana“ = 3).

Wiersze 3-akcentowe. Jak „korpusem“ sylabików polskich są wiersze 11- i 13-zgłoskowe tak w systemie czysto-tonicznym taki „korpus“ tworzą wiersze trzyakcentowe i tylko 3-akcentowe, gdyż równie często spotykane wiersze 6-cioakcentowe są zawsze sprzęgnięciem szeregów 3-akcentowych.

Za najstarszy wiersz 3-akcentowy należy uznać 8-zgłoskowiec. Gdy u nas w epoce romantycznej pod wpływem wykształcania się systemu sylabo-tonicznego poczęły w 8-zgłoskowcu oddzielać się formy trocheiczne od nietrocheicznych, te ostatnie stały się szeregiem 3-akcentowym. Nawet te formy trocheiczne, które składały się z jednej dypodii trocheicznej i dwóch trochejów (ssSs Ss Ss lub SsssSsSs) przyczyniły się do utrwalenia tej 3-akcentowości szeregu 8-zgłoskowego. Istota systemu czystotonicznego polega na osiągnięciu hegemonii struktury akcentowej nad innymi czynnikami fonicznymi, kształtującymi wiersz. Jako zagadnienie praktyczne, uwa-

runkowane momentem historyczno rozwojowym, mogło ono iść przede wszystkim po linii przytłumienia metrycznego waloru izosylabizmu. Wyjście z takiej sytuacji mogło być tylko jedno: nadanie waloru metrycznego wszystkim akcentom szeregu. A to właśnie prowadziło do sylabo-tonizmu, do zamiany szeregu równozgłoskowego na szereg równostopowy. Ta droga ewolucji właśnie powodowała w 8-zgłoskowcu ostre odróżnianie jego formy trocheicznej i nietrocheicznej. Ale skonfrontowanie formy trocheicznej i nietrocheicznej ujawniało inny aspekt możliwości przewagi czynnika akcentowego nad innymi czynnikami fonicznymi, kształtującymi wiersz. Ujawniło mianowicie, że wałor rytmu, fundowanego na akcencie, nie musi opierać się na równozgłoskowości grupy akcentowej — stopy. W 8-zgłoskowcu nietrocheicznym grupy akcentowe składały się: sSs Ss sSs i kombinacje tego układu — sSssSsSs, SssSssSs itp. W takiej sytuacji już sama praktyka wierszopisarka prowadziła do tego, że wytrącenie jednej sylaby (oczywiście nieakcentowanej), lub dodanie nie zmienia zasadniczo trójczłonowego toku rytmu, tylko go modyfikuje. W ten sposób doszliśmy do skrajnego uniezależnienia czynnika tonicznego od sylabicznego w strukturze wiersza. Proces ten, naturalnie, rozwijał się dziesiątki lat w praktyce wierszopisarskiej poetów poromantycznych. U Kasprowicza w „Księdze Ubogich” mamy po raz pierwszy konsekwentnie przeprowadzony przez cały zbiorek 3-akcentowy wiersz, którego rozmiar sylabiczny waha się w granicach 7 do 10 sylab naokół „osi” 3-akcentowego 8 zgłoskowca. Ten rodzaj 3-akcentowca stał się stałym nabytkiem naszej wersyfikacji. Spotykamy go w mniejszej lub większej ilości niemal w każdym zbiorze poezji ostatnich 30 lat. U Kas-

prowicza jest ten rodzaj wiersza już wyrobiony i zróżnicowany od typu najbardziej harmonijnego do typu dysharmonijnego, w którym wprowadzone jest przytłumienie jednego akcentu, oraz, zasadniczo sprzeczne z metrem tonicznym, przelewanie się toku frazowego z wiersza do wiersza.

A ci, co zaznawszy znoju,
Legli na wieki w tym boju,
Niech spoczywają w spokoju, SssSssSs

Pokładłeś ich, Panie Boże sSsSsSs lub sSssss
i żaden już powstać nie może
Na tym skrwawionym ugorze. SssSssSs lub sssSssSs

Chciałbym otwierać dziś serce,
= Jak wiosennego rana =
= Otwiera bramy kościoła
Ręka zakrystjana.
Chciałbym, ażeby promienie =
= Rozbudzonego świata
Wpływały w tę moją świątnię
Jak rzeka, co w morze ulata.

Następcom Kasprowicza pozostaje tylko eksploatacja efektów w zakresie już danym, głównie przez modyfikowanie układami stylistyczno-syntaktycznymi.

Podaj mi płaszc — deszcz pada...
Koniec z pogodą niestety...
To nie deszcz? nie, to łzy spadły
z jakiejś dalekiej planety...

(M. Pawlikowska, Łzy).

Transakcentacje i obciążenia, uwarunkowane zmiennością frazy i intonacji, modyfikują ostro wiersze:

1 i 3. Ale ich schemat rytmiczny leży w „naturalnym” toku 3-akcentowca tego typu, którego „oś” stanowi rozpiętość 8 sylab.

Inaczej brzmią następujące wiersze trzyakcentowe:

Ja jestem dziki Żuk
uzbrojony, najeżony, wąsaty;
urodziłem się, uskrzydliłem się
na szerokim liściu sałaty;

boi się mnie mały Pies
i Kot buri się na mnie najeża..
Nie rusz mię, nie kładź mię
na śliskim brzegu talerza.

„A ja jestem straszliwy wódz,
Sęp Pierzasty jest imię moje,
ani psa, ani kota, ni żuka.
ani węża, ani żab się nie boję!

(Iłakowiczówna, Rozmowa z Żukiem).

Tu rozpiętość poszczególnych wierszy waha się między 6 — 11 sylabami. Jest tylko jeden 8-zgłoskowiec — znak, że „oś” sylabiczna przesunęła się powyżej ośmiu sylab. W ten sposób powstaje nowa odmiana wiersza trzyakcentowego, w swym charakterze rytmicznym bardzo odmienna od „kasprowiczowskiej”. Oscylowanie między dwoma „osiąmi”, między 8-zgłoskową i powyżej, uwydatnia się w utworze Iłakowiczówny — Duch i ciało:

5 Duch nieśmiertelny,
8 Zamknięty w ciele człowieka —
9 nienawidzę odpornej gliny,
8 która mnie, więząc, obleka;
10 od wysiłków mych skrzydłisk i szponów
10 rysuje się przekłeta skorupa...
11 Z jakimż hymnem niebosiężnej radości
9 wylecę zwyczajsko na trupa.

By otrzymać szereg trzyakcentowy w granicach rozpiętości 8 — 12 trzeba posługiwać się grupami akcentacyjnymi conajmniej „anapestycznymi“, lub „daktylicznymi“. Wiemy zaś, że właśnie 10-zgłoskowce i 11-zgłoskowce mogą przybierać formę anapestyczną. To też wiersze trzyakcentowe oparte na „osi“ wyższej niż 8 sylab, będą silnie nasycone tego rodzaju „stopami“.

Owionęło mnie żalobą wichrową
konającą pod wierzbami, na trzcinach,
otoczyło mnie dalekiem hukaniem
po zarosłych drobną sosną równinach,
pociągnęło mnie, pociągnęło na nowo
w pustki leśne, dzikie, leśne jeziora...
Dajcie pokój! Od tęsknoty dusza chora.
Rankiem, ślizkie pod lodową powłoką,
drogi, drogi za sobą mię włoka.
Zajęczemi muszę brodzić śladami
tam, gdzie zlekka rolę śnieg popruszył.
Manowcami idę, manowcami,
nadsluchując, gdy się trzciny nagną,
o czym wzdycha niezamarzłe bagno,
o czym trzcina, którą wiatr wysuszył.

(Illakowiczówna).

Rozpiętość poszczególnych grup rytmicznych dochodzi tu do 5 sylab (Owionęło mię — ssSss). Dobrze, jeśli z wyrazem tonicznym wiąże się atoniczny jednosylabowiec. Gdy jednak w grupie są dwa wyrazy toniczne („w pustki leśne, dzikie, leśne“) podkreślone jeszcze przez przyciski syntaktyczno-logiczne, wtedy stłumienie akcentu jest niemożliwe. Ale wtedy ujawnia swą siłę członowanie intonacyjno-frazowe. Charakterystycznie występuje to zjawisko np. w siódmym wierszu. Syntaktycznie — dwa zdania: wykrzyknikowe i oznajmujące. Pierwszy człon obejmuje to pierwsze zdanie, wykrzyknikowe w intonacji wstępującej. Akcent pada na wyraz: „dajcie“, ale akcent, padający na wyraz: „pokój“ jest silniejszy, on stanowi szczyt grupy związanej w jedną całość dzięki jednoczłonowej emisji intonacyjnej. Drugi człon obejmuje anty-kadencję drugiego zdania — frazy, trzeci zaś — kadencję. I tu padają dwa akcenty wyrazowe, ale akcent na wyrazie: „dusza“, jest mocniejszy, tworzy szczyt grupy, mocno związanej przez opadającą intonację kadencji

Dajcie pokój! Od tęsknoty dusza chora.

Wiersze 6-akcentowe, jak było powiedziane, są zawsze sprzęgnięciem dwóch szeregów trzyakcentowych. Jednak nie wszystkie szeregi 6-akcentowe można będzie uznać za wiersze toniczne, np.

Starzeją Nowe Roki, odchodzą w mrok jak dziady,
a czas w pamięci ludzkiej zaciera po nich ślady.

(E. Słoński).

Skok twój jest wodotryskiem,
 skok twój jest białą fontanną,
Gdy nad poprzeczką łećisz,
 jesteś uśmiechem i panną.
Płyniesz na złotej wieży,
 na maszt się najwyższy wspinasz, —
Co ty tam w górze widzisz,
 w gnieździe bocianiem marynarz?

168

syllabicznej w wierszach o tej samej, 15-sylabowej, rozpiętości.

Wierzyński w „Laurze olimpijskim“ ma 6-akcentowe wiersze w izosylabicznych szeregach 8+8 i 8+9

- 8 Wola nas trąba grająca
8 i o stry wola nas dzwonek,
Biegniemy, siostry dziewicze,
spartanek i amazonek.
Ręce do góry podniósłszy,
wysmukłość przydając biodrom,
Skokiem jelenie biegniemy,
przez zachwycony hippodrom.

(Panie na start)

- 8 Co to za stado wspaniałe
9 w powietrzu przesiewa się lśniące!
Dwie nogi mnożą się w biegu,
gęstnieją i są już tysiącem.
To renifery spłoszone,
racice żrebiące i skoki,
To tupot, werbel na alarm,
odbija się w ziemi głębokiej.

(Bieg na przelaj).

Wierzyński buduje swe 6-akcentowce na gruncie równozgłoskowym w szeregach i półszeregach. Otrzymuje wielką wyrazistość grup akcentowych, ale też pewną monotonię i małą spoistość między półszeregami. Nawet rym nie przeszkadza traktować poszczególnych dwuwierszy jako zwrotek czterowierszowych, w których tylko wiersz 3 i 4 rymują.

Inaczej buduje swe 6-akcentowce Iłakowiczówna, a jej metoda, w pewnym sensie, jest bliższa istocie systemu czysto - tonicznego.

Wracam do prostych rzeczy — do pyłów tańczących
od małego ślepego pajaka, co się barwą od ściany nie
różni,
do drżących w slocie okiennic głośnego, gorzkiego szlochu,
do szpar ciekawych w podłodze, pełnych zagadek i prochu.
Wracam z zawilej drogi zwycięskiej, wracam z podboju
do tajni mysiej nory, ukrytej w kącie pokoju,
do strasznej śmierci dzieciola, do przygód okropnych jeża,
do niepojętej ucieczki sowy i nietoperza,

Coraz jest prościej, ciszej — coraz bezpieczniej, jaśniej.:
Wracam — jak smok znudzony — do starej, starej baśni.

Rozpiętość szeregów od 14 do 20 sylab, co umożliwia większą różnorodność rytmiczną grup akcentowych. Wiersze są mocno spójne wewnętrznie, parokrotnie granica między półszeregami zatarta. Fraza intonacyjna toczy się swobodnie własnym, zmiennym nurtem, otamowana stałością szeregu izotonicznego.

Do 6-akcentowych wierszy tonicznych należy również zaliczyć t. zw. heksametry. Pierwszy ¹⁾ przykład tego rodzaju wierszy dał Mickiewicz w „Powieści Wajdeloty“:

Skąd Litwini wracają, z nocnej wracają wycieczki,
Wiozą lupy bogate w zamkach i cerkwiach zdobyte...

S_S S_{SS} S_S S_{SSS} S_{SSS} S_S
 S_S S_{SSS} S_S S_{SSS} S_{SSS} S_S

Mickiewicz w objaśnieniach do „Konrada Wallenroda“ nie nazywa tych wierszy heksametrami, mówi tylko o naśladowaniu heksametru greckiego.

¹⁾ Pomijam przykładowe próbki w rozprawach ks, Nowaczyńskiego T. i Królikowskiego J. F.

Dziś zdajemy sobie sprawę, że między heksametrem antycznym a tym, co w nowożytnych wersyfikacjach nazywa się heksametrem, prócz nazwy, nie ma nic wspólnego. Struktura wierszy antycznych opierała się na iloczynie, wersyfikacje nowożytne opierają się na akcencie. Więc u podstawy heksametru antycznego i „heksametru“ nowożytnego leżą zupełnie różne czynniki rytmotwórcze. Dzisiejszy czytelnik Homera nie potrafi zaktualizować we właściwej (muzyczno-rytmicznej) postaci heksametru antycznego. Opierając się na przekazanej wiedzy, które zgłoski, w jakiej pozycji były długie, a które krótkie, zamienia je w czytaniu, świadom tej zamiany, lub nieświadom, na akcentowane i nieakcentowane. Powstaje w ten sposób na miejscu właściwego heksametru struktura toniczna, którą, oczywiście, naśladować można. Jeśli chodzi o stopową strukturę heksametru antycznego, składał się on zasadniczo z sześciu daktyli (— — — długa, dwie krótkie). Ponieważ spondej, stopa z dwóch długich sylab, równa się iloczynowo daktylowi (— — — = — — —), więc w heksametrze antycznym daktyle mogły być wymieniane na spondeje. Przy czym tradycja ustaliła kanon, że ostatni daktyl heksametru obowiązująco wymieniany był na spondeje. Wewnątrz zaś wiersza wymiana: daktyl - spondej była dowolna. Przy transponowaniu iloczynowej struktury antycznej na nowożytną, akcentową, wymieniano daktyl, stopę iloczynową, na daktyl — stopę akcentową (— — — ... Sss). Natomiast spondej, nie znajdując odpowiednika w stopach akcentowych, gdyż zbieg dwóch sylab akcentowych nie może dać stopy, był fałszywie wymieniany na trochej, jako stopę akcentową (— — ... Ss). Dalszym rysem charakterystycznym tych wierszy, będącym również konsekwencją „kalkowa-

nia“ heksametru antycznego, jest „średniówka“, która rozbija je na dwa szeregi trzyakcentowe. Tak jest właśnie w przytoczonych wierszach Mickiewicza..

Ss Sss Ss||Sss Sss Ss
Ss Sss Ss||Sss Sss Ss

Skoro ten rodzaj wierszy jest zupełnie niewspółmier-
ny z heksametrem antycznym, skoro jego struktura wier-
szowa ma swe uwarunkowanie we właściwościach nowo-
żytnego, w danym wypadku polskiego języka, nasuwa się
pytanie, jak je sklasyfikować w terminach dzisiejszej
teorii wiersza. Przesądziłyśmy już sprawę, zaliczając „he-
ksametry“ do wierszy czysto-tonicznych. Chodzi tylko
o argumenty, uzasadniające to stwierdzenie.

Wierszy tego typu, jak przytoczone powyżej (Ss Sss
Ss Sss Sss Ss) jest w „Powieści Wajdeloty“ 226 na ogólną
liczbę 340. Mają one wszystkie po 15 sylab i rozpadają
się na grupy 7+8. Można by je więc traktować jako wier-
sze sylabiczne ze średniówką wewnętrzną, w których nie
tylko akcenty metryczne (na 6 i 14 sylabie), ale wszystkie
są u regulowane co do miejsca i ilości. Ściślej, z możli-
wych odmian akcentowych 15-zgłoskowca typu 7+8,
została wybrana jedna i niezmiennie się powtarza 226 ra-
zy. Pozostaje jednak 114 wierszy, które mają inny wy-
miar sylabiczny, mianowicie:

typ 7+7	— 13	wierszy
„ 8+7	— 14	„
„ 8+8	— 77	„
„ 6+8	— 6	„
„ 8+6	— 2	„
„ 6+9	— 1	„
„ 8+9	— 1	„

114

Z podanych obliczeń wynika, że „Powieść Wajdeloty“ składa się z wierszy różnego wymiaru sylabicznego (od 14 do 17 sylab) i o zmiennym miejscu przedziału, rozgraniczającym „półwiersze“. Wobec tego nie może to być system sylabiczny. Zwolennicy traktowania tego rodzaju wierszy jako naśladowanych heksametrów, zgodzą się z naszym wnioskiem, różnice rozpiętości sylabicznej wytłumaczają bardzo prosto i na swoją korzyść, mianowicie, że, ponieważ heksametr nowożytny jest kombinacją daktyłów i trochei, więc w zależności od proporcji przemieszania tych „stop“ wymiar sylabiczny musi się zmieniać. „Heksametr“, złożony z samych daktyli, z których ostatni z konieczności musi być obcięty i praktycznie tworzyć trochej (w języku polskim, bo w języku rosyjskim np. niekoniecznie), będzie miał możliwą maksymalną ilość sylab 17. (Mickiewicz posiada tylko jeden taki „heksametr“, jest nim wiersz 431 według numeracji w opracowaniu W. Bruchnalskiego, wyd. Ossolineum, 1922). Może jednak „heksametr“ składać się z samych tylko trochejów, przynajmniej teoretycznie, wtedy będzie liczył 12 sylab. W „Powieści Wajdeloty“ mamy następujące typy przemieszania daktyłów z trochejami:

14 sylab	—	t. d. t.	t. d. t.
14 „	—	t. t. t.	d. d. t.
14 „	—	d. d. t.	t. t. t.
15 „	—	t. d. t.	d. d. t.
15 „	—	d. d. t.	t. d. t.
16 „	—	d. d. t.	d. d. t.
17 „	—	d. d. d.	d. d. t.

Przytoczone jednak typy nie wyczerpują rzeczywiście występujących układów „stopowych“ w „heksametrach“

Mickiewicza. Rzadko wprowadzie, ale obok „daktyłów” i „trochejów” występują również „jamby” np.

Wojska mnogiego hałasy, chrzest zbrój, rżenia rumaków...
Sss Sss Ss sS Śss Śs
Jak mgła, spuszcza się obóz, błonia szeroko zalega...
sS Sss Ss Sss Śss Śs

Są również wiersze, jeszcze rzadsze niż z „jambami”, których budowa „stopowa” przedstawia się niewyraźnie:

Dzień w dzień od taranów wałą się mury i baszty,
Noc w noc miny burzące kopią się w ziemi jak krety...

Czy mamy tu na początku wierszy jamby — sS, czy też — SS? W każdym razie nie są to trocheje. A wiersze:

Poglądają ku Prusom i zalewają się łzami,
Poglądają na Kowno — i polecają się Bogu...

czy to nie są anapesty: ssSssSs sssSssSs.

Takie momenty trzeba albo uznać za „usterki”, „nie-dopatrzenia” ze strony autora, albo uznać, że w polskim „heksametrze” mogą występować i inne „stopy” niż daktyle i trocheje. Rezygnujemy z poprawiania mistrzów i przyjmujemy raczej to drugie wyjście, tym bardziej, że i u innych autorów, piszących „heksametrem” spotykamy swobodę układu „stopowego” daleko posuniętą, np.:

Parys, Pryamów syn, z Argos z pałacu Argiwów
Helenę, królewską żonę, uwięził porwaną Atrydzie,
W murach Ilionu więził, niewoląc niewiastę miłością...
(Wyspiański, Protesilas i Laodamia).

Tutaj, jeżeli pominiemy wiersz pierwszy, w którym nie bez uzasadnienia możnaby mówić o „jambach“ (Pryamów syn), w wierszu drugim mamy dwa „amfibrachy“ (Helenę, królewską).

W każdej chwili żywota jesteś w przededniu mogiły
Jako wieczysty więzień, co kosy czeka śmiertelnej;
Czuwaj! Przygotowany bądź — i wszystkie swe siły
Zbieraj, byś wobec niej stanął nieskazitelny.

Jesteś jako skazaniec, co z ołowianych podziemi
Wehodzi na marmurowy Ponte dei Sospiry,
Gdzie cię kat zatrzymuje, byś spojrzeńmi ostatniemi
Morze szerokie pożegnał i marmury i niebios szafiry.

(A. Lange, Rozmyślania).

W urywku Langego w paru momentach trzeba narzucać akcenty nie bez oporu prozodycznego („przygotowany bądź — sSsSsS), by otrzymać przepisową ilość „stóp“. W dwóch ostatnich wierszach brzmią „anapesty“ („gdzie cię kat zatrzymuje“ — ssSssSs; „i marmury i niebios szafiry“ — ssSssSssSs) zamiast „daktyłów“ i „trochejów“. Interpretacja wierszy omawianego rodzaju jako układów stopowych podsuwa myśl, że mamy tu do czynienia z systemem sylabo-tonicznym. Ale byłoby to sprzeczne z istotą tego systemu. W metrum systemu sylabo-tonicznego musi powtarzać się stopa tego samego rodzaju, stabilizując akcenty szeregu ściśle co do ilości i miejsca. Zaś dowolność w „heksametrze“ wskazuje, że nie ma w nim żadnych stóp, lecz zmienne co do wymiaru sylabicznego grupy akcentowe, których ilość jest stała. A to, jak wiemy, stanowi konstytutywny czynnik metru czysto-tonicznego.

W świetle analizy metrycznej te „heksametry“ niczym nie różnią się od zwykłych 6-akcentowców. Na wrażenie odcinają się natomiast dość ostro. Jakże są tego przyczyny? Przyczyna obiektywna: „heksametr“ jest jednym z możliwych typów wewnętrznego ukształtowania 6-akcentowego szeregu, przy czym typem szczególnym. Szczegółowość ta polega na tym, że materiał językowy podlega takiemu ukształtowaniu, że tworzy pozorne daktyle i trocheje, wymieniające się sporadycznie na amfibrachy i jamby. Do zasadniczych więc warunków szeregu izotonicznego — stała ilość akcentów, podparcie konturów w szeregu przez członowanie frazy intonacyjnej, dołącza się jeszcze jeden rys stabilizacji — częściowe ustalenie miejsca akcentów. Funkcja metryczna akcentów potęguje się, co w konkretyzacji fonicznej wiersza (w czytaniu, wygłaszaniu) zmusza do skandowania rytmu. Druga przyczyna, natury kulturalno-literackiej, polega na trwałym tradycyjnym nawyku do pewnego typu skojarzeń. Zawsze ilekroć natykamy się na wiersze bezrymowe o dużej rozpiętości sylabicznej, przy czym takie, które przez siłę swych akcentów narzucają nam konieczność skandowania, pojawia się u nas skłonność do nastawienia się na „heksametr“. Bodźcem, uruchamiającym to nastawienie, mogą być nie tylko właściwości natury wersyfikacyjno-rytmicznej, ale i inne, najczęściej treściowe. Tak np. wiersze przekładu *Odyssei*, dokonanego przez J. Wittlina, skłonni jesteśmy doznawać „heksametrycznie“, choć w istocie różnią się one bardzo od „heksametrów“ Mickiewicza, a sam tłumacz w przedmowie wyznaje, że w dzisiejszym stanie prozodii polskiej heksametrów Homera odtworzyć nie można, a nie chcąc trzymać się

sztynnych ram przepisów szkolnych, stosuje, jak powiada, „rytm dynamiczny“:

Ty muzo, daj pieśń o meżu bywałym, co srogie udręki
Cierpiał, od kiedy przeświątą warownię Troi pokruszył.
Daj pieśń o meżu, co mnogie widział grodziska i siła
Ludzi oglądał i czytać myśli ich umiał: przydługo
Na morzach wlokąc dalekich ból swojej duszy i troskę
O powrót druhów! Daj pieśń o nim co lubo tak bardzo
Pragnął swe druhy wybawić, to jednak nie mógł, nie
zdolał,
Bowiem zgnębiła je marnie ich własna, ciemna niewiedza.

Nazwa: heksametr, w sensie antycznym, nie ma obiektywnego uzasadnienia w wersyfikacji polskiej. Jeżeli jednak mielibyśmy ją zachować, to miałaby ona swą rację bytu, jako nazwa efektu rytmiczno-stylistycznego i stylizującego.

M o d y f i k a c j a w i e r s z y t o n i c z n y c h .
Dokonując przeglądu poszczególnych metrów tonicznych, niejednokrotnie dotykaliśmy sprawy ich odmiennego wypełnienia wewnętrznego w obrębie schematu. Na tym miejscu pozostaje nam uwagi rozprószone skupić, pogłębić i usystematyzować.

W systemie czysto-tonicznym sytuacja możliwości modyfikacyjnych przedstawia się inaczej niż w systemie sylabicznym lub sylabotonicznym. W tych ostatnich oddzielenie metru od materiału wlewającego się w jego stały schemat, jest wyrazistsze. Elementy metru sylabicznego: stała ilość sylab, akcent metryczny i średniówka (w szeregach sprzężonych dwa akcenty metryczne i dwie średniówki) tworzą strukturę niezależną od struktury intonacyjno-frazowej językowego materiału. I odwrotnie, struk-

tura materiału językowego, intonacyjno-frazowa, jest niezależna od schematu metru. W metrach czysto-tonicznych stosunek ten bardziej się wzajemnie zalega, bo elementami metrów są: stała ilość akcentów i struktura frazy. Możemy ułożyć graficznie strumień językowy na odcinki równo-akcentowe, ale jeżeli nie wesprze ich członowanie frazowe, nie otrzymamy jednostki wierszowej. I odwrotnie, struktura frazy intonacyjnej może dzielić dany urywek strumienia językowego na wyraźnie odgraniczone odcinki, jeżeli jednak w obrębie tych odcinków nie będziemy mieli stałej ilości grup akcentowych, nie otrzymamy szeregów izotonicznych, warunkujących wiersz. Wskutek tak silnego związania czynników metrycznych i językowych, zjawiska modyfikacyjne nie są tak wyraźnie uchwytne, mają ograniczony zasięg, przekroczenie którego powoduje znacznie szybciej załamanie metru, niż w systemach sylabicznym i sylabo-tonicznym.

Wracam do prostych rzeczy, do pyłów tańczących w próżni...
 Ss sSs Ss — 2+3+2=7 sSs sSs Ss — 3+3+2=8
 O map kolorowych kwadraty — łamigłówki i rebusy nad siły..
 sS ssSs sSs — 2+4+3=9 ssSs ssSs sSs—4+4+3=11
 Dykejonarze od języków opasłe, coście wiedzy się jak krwi ludzkiej opiły..
 ssSs ssSs sSs — 4+4+3=11 ssSss ssSs sSs — 5+4+3=12

Modyfikowanie wypełnienia szeregu izotonicznego przez zmianę wymiaru sylabicznego grup akcentowych jest najprostszym, ale i najmniej charakterystycznym sposobem. Rozpiętość grup sylabowych, jak wskazują przykłady ogranicza się od 2 do 5 sylab. Już grupy czterosylabowe wykazują skłonność do przybierania dwóch akcentów, to też grupy powyżej pięciu sylab grożą załamaniem.

Bardziej charakterystyczny typ modyfikacji stanowi zmiana ilości akcentów w szeregu. Mogą tu zachodzić różne wypadki. Redukcja akcentu:

Nad książką nachylony,
Ni jednej nie widzę zgłoski,
A słucham jedynie, czy stamtąd
Szum nie zaleci boski...

(J. Kasprowiez, Księga ubogich).

Wiersz pierwszy ma prozodycznie dwa akcenty, następne, które ustalają kontekst metryczny, mają każdy po trzy. Więc i wiersz pierwszy powinien być przeczytany trzema akcentami przez wydobycie akcentu pobocznego w wyrazie: „nachylony“ (SsSs). Nie jest to jednak konieczne, ani nawet potrzebne, wystarczy, w danym wypadku *ex post*, mieć ten akcent niejako w świadomości. Ze starcia dwóch sił działających: konieczności akcentu, narzucanego przez automatyzm metru, i faktycznego braku akcentu, wynikającego z sytuacji prozodycznej, powstaje to charakterystyczne zamącenie, spożytkowane jako modyfikacja, urozmaicenie toku rytmicznego. Pozorność braku akcentu staje się wyraźniejsza,

gdy już pierwszy wiersz ustala metr, a redukcja występuje w następnym:

Chciałbym otwierać serce	Ss sSs Ss
Jak wiosennego rana	sssSsSs = sSsSsSs
Otwiera bramy kościoła	sSsSssSs
Ręka zakrystjana	SsssSs = SsSsSs

J. Kasprowicz, Księga ubogich).

Wypadek przeciwny, gdy w wierszu pojawia się akcent nadliczbowy. Oczywiście nie może to być akcent metryczny, lecz spełniający jakąś inną funkcję, dzięki czemu nie staje on w kolizji z schematem metrycznym:

I powleczem korowód, smęćąc ujęte snem grody,
W bramy bijąc urnami, gwizdając w szczyby toporów,
Aż się mury Jerycha porozwalają jak kłody,
Serca zmdlałe ocucą — pleśń z oczu zgarną narody...

(C. Norwid, Bema pamięci żałosny rapsod)

Są to „heksametry“ i jako takie powinny mieć po 6 akcentów każdy. Czytamy je jednak w sposób następujący:

ssSssSs SssSsSSs	2 akc.+4 akc.=6
SsSssSs sSsSssSs	3 akc.+3 akc.=6
ssSssSs sssSssSs	2 akc.+2 akc.=4
SsSssSs SSsSssSs	3 akc.+4 akc.=7

gdy schematycznie powinno być tak:

SsSssSs SssSssSs	3 akc.+3 akc.=6
SsSssSs sSsSssSs	3 akc.+3 akc.=6
SsSssSs SssSssSs	3 akc.+3 akc.=6
SsSssSs sSsSssSs	3 akc.+3 akc.=6

W wierszu pierwszym mamy redukcję akcentu w pierwszej połowie i akcent nadliczbowy w drugiej; dlatego w sumie jest ich sześć. Ale w wierszu czwartym, wskutek akcentu nadliczbowego w drugiej połowie, jest ich razem siedem. Metrycznie, wyrazy: „snem grobów“, „pleśń z oczu“, w których występują te nadliczbowe akcenty, stanowią jedną grupę akcentową (sSs). I chociaż wyrazy: „snem“, „pleśń“ są wyrazami tonicznymi, to jednak automatyzm metru podporządkowałby je sobie, stłumił ich akcenty. Ale w grę wchodzi akcent logiczny, wyrazy te są ważne i trzeba je fonicznie podkreślić. W ten sposób powstaje kolizja, która jednak nie załamuje metru, tylko modyfikuje jego wypełnienie.

W wierszach tonicznych walor metryczny posiadają akcenty (ale tylko co do ilości) i fraza intonacyjna. Te czynniki są raczej złożonymi kompleksami czynników, powiązanych ze sobą organicznie w nieustanne relacje. Można jednak sobie przedstawić, że jeden z tych dwóch głównych czynników w kształtowaniu wiersza uzyskuje rolę przodującą, staje się niejako dyktatorem, którego woli podporządkowuje się wszystko pozostałe. Doskonałym przykładem dyktatury akcentu w wierszach tonicznych są właśnie „heksametry“. Są one „myślane“ tak, by ich rytm nie tylko dał się skandować, ale zmuszał wykonawcę do skandowania. „Heksametr“ znosi różne dowolności (np. zmienność wymiaru sylabicznego, zmiany miejsca akcentu, przytłumienie lub uwypuklenie akcentu), ale w granicach, które gwarantuje mu spójność i wyrazistość grup akcentowych, jego „stóp“.

Można jednak sobie przedstawić, że dominujące stanowisko otrzymuje czlonowanie frazy intonacyjnej. Wtedy, naturalnie, akcent traci swą dominującą rolę, miejsce

grupy akcentowej zajmie człon intonacyjny i on będzie stanowił konstrukcyjny element wiersza. Rozpatrzmy obszerniejszy przykład, by móc uchwycić ową zmianę nastawienia z akcentu na członowanie intonacyjne.

K. Iłakowiczówna — Czarniecki idzie na Krym

1. Pawłocz, Biała Cerkiew i Korsuń zostały w dalekiej
lunie,
rozsywał się żołnierz po stepie, zataili się w jarach
rezunie.
„Cicho! Owińmy słomą i wojłokiem grubym kopyta.
Panowie do siodeł! Już czas.. Noc jest ciemna, drogą
mgłą okryta...
5. Pomyślnie gwiazd aspektu powodzenie wyprawie wróżą...
Na koń! Nim miesiąc minie — wrócimy z tajemnej
podróży“.
Siedli na koń; lunął deszcz i po trawie uschniętej
chłastał.
Ruszyli, prowadził znający ścieżki towarzyszy dwunastu.
Spieszyli co pary w koniach, przesiadając się na idące
luzem,
10. Sam Czarniecki! Nie było snu, ni dla zmęczenia czyjego
ekskuzy.
„Choryś waś? Trudna rada: wronyć samotnego
rozdziobią.
Ustajesz? Zostań... Zaniesiem zapowrotem o tobie
rodzinie żalobę;
Nie śpieszność? Ojczyźnie śpieszno brać zwycięstwo
i rany goić“.
Krym tuż. Chan tatarski, próżnując, z ordą nieczynną
stoi.
15. Spuszczali się orłom podobni z gór na półwyspu niziny;
z błękitnego morza żaglowiec na jadących wesoło skinął;
sposstrzeżono ich z namiotów tatarskich, krzyk powstał
śród obozowisk;
„Jadą, jadą obcy rycerze, ziemi północnej posłowie!“
Kijowski Pan Wojewoda, Czarniecki o sepiej twarzy,

20. pił kumys i gadał na radzie: słuchali pilnie tatarzy.
 Słuchał krymski posepny chan i chan bitnej ordy
 budziackiej,
 i wracając dwadzieścia tysięcy Tatarów wiódł oddział
 lacki.
 Tratowali stare burzany i młodziutką, wschodzącą trawę,
 sławili śpiewając Allacha, Sultana i Króla i Sławę...
25. Wspinały się kare konie i stawały dęba siwe,
 A Czarniecki jechał na przedzie, dłońmi oczy od słońca
 nakrywał.

Trzy pierwsze wiersze ustalają metr: sześć członów i sześć grup akcentowych. Ale już w czwartym wierszu liczby członów intonacyjnych i akcentów nie pokrywają się ze sobą (w drugiej połówce: „Noc jest ciemna, droga mgłą okryta — SsSsSsSsSs). Na 26 wierszy utworu nie ma ani jednego o stłumionym akcencie, natomiast w 13 mamy „przeładowanie“ akcentami. Z drugiej strony wszystkie wiersze mają po sześć członów intonacyjnych. Wspólność miary utrzymuje więc fraza intonacyjna. Metryczna funkcja akcentów schodzi na drugi plan. Akcenty albo podporządkowują się członom, albo, jeśli kolidują, nie łamią metru, tylko go modyfikują. Szczególnie pod tym względem ciekawy jest wiersz 14. Pierwszy jego człon („Krym — tuż“) stanowi pełną frazę: pierwszy wyraz antykadencja, drugi kadencja. Tak krótka fraza stanowi bardzo silnie związaną i bardzo wyrazistą jednostkę. Dwa akcenty, sugerujące dwie grupy akcentowe, nie są w stanie rozerwać tej jedności. Człon drugi („Chan tatarski“), gdyby nie następował po nim wtrącony wyraz-zdanie („próżnując“), z łatwością rozpadał by się na dwa momenty, całkowane przez akcent („Chan tatarski z orzą nieczynną stoi“ — SsSsSsSsSs). Ale ten wtrącony wyraz-zdanie, wprowadzając ze sobą inną, obcą płaszczyznę

intonacji, tworzy rodzaj zahamowania, które zwiera poprzedzające go wyrazy w jeden człon. W podobny sposób tylko w innych uwikłaniach przedstawia się sytuacja innych wierszy „przeładowanych“ akcentami. Skoro: toniczny znaczy tyle co akcentowy, nazywanie wierszy omawianego utworu Ilakowiczówny tonicznymi niezupełnie jest właściwe. Ze względu na rolę frazy intonacyjnej należałoby je nazwać wierszami uwarunkowanymi metrycznym układem frazy intonacyjnej. Jednak po zostaniemy przy nazwie: toniczny, nie tylko dlatego, że nazwa ta ogólnie się przyjęła. Istotny powód leży w tym, że w tego rodzaju wierszach funkcja metryczna akcentów jest tylko osłabiona. Gdyby ta funkcja została zupełnie zgłuszona, t. zn. gdyby akcent mógł się zachowywać zupełnie swobodnie, siły członujące frazy intonacyjnej same nie zdołałyby wytworzyć i utrzymać metru. Między akcentem i frazą w wierszach tonicznym musi być zachowana pewna uzupełniająca się równowaga. Rozbicie tej równowagi prowadzi albo do prozy, albo do wierszy nieregularnych.

Wiersze nieregularne. Próba ich klasyfikacji.

Warunkiem formy wierszowej jest funkcjonowanie metru, czyli miary, która tnie strumień językowy, niezależnie od jego „immanentnego“ ukształtowania, na odcinki, wyznaczające poszczególne jednostki wierszowe. Jeżeli schemat struktury metrycznej jest taki sam i powtarza się niezmiennie (przy możliwych i nieraz daleko idących zmianach wypełnienia schematu), otrzymujemy wiersze regularne; jeżeli zaś schemat struktury metrycz-

nej ulega zmianie i, odkładając się na linii strumienia językowego, tnie ten strumień na odcinki niejednakowe — powstają wiersze nieregularne. Klasyfikacja wierszy regularnych nie nasuwała istotnych trudności. Jej zasady wynikały same przez się z tego faktu, że wersyfikacja polska operuje trzema systemami metrycznymi, a w obrębie każdego z nich znaną nam ilością i jakością odmian. Wiersze nieregularne, jako oparte na pojęciu bądź co bądź negatywnym, takiej wynikającej z natury rzeczy zasady klasyfikacyjnej dostarczyć nie mogą. Ustalenie jakości metru wierszy nieregularnych, teoretycznie rzecz biorąc, musi być dokonywane indywidualnie, w odniesieniu do każdego poszczególnego utworu. W praktyce jednak, gdy się je rozpatruje w dużych ilościach i zestawia ze sobą, uwzględniając przy tym punkt widzenia historyczny, nasuwają się wyraźnie pokrewieństwa grupowe. Każda twórcza epoka lub szkoła literacka, wprowadzając nowe środki techniki wersyfikacyjnej, powoduje tym samym u odbiorców poczucie nowości, odrębności, nieregularności w stosunku do panującego dotychczas stanu rzeczy. Ale takie „psychologiczne“, względne i przemijające z biegiem czasu, pojęcie nieregularności nie zawsze może i musi pokrywać się z obiektywnym, teoretycznie uzasadnionym pojęciem wiersza nieregularnego. Ewolucja wersyfikacji polskiej, jeśli pominiemy epokę średniowiecza, przedstawia się w schematycznym ujęciu w sposób następujący: poezja staropolska (od Kochanowskiego) — dominowanie systemu sylabicznego, epoka romantyczna i poromantyczna — wykształcanie się i utrwalanie systemu sylabo-tonicznego obok systemu sylabicznego, czasy najnowsze (mniej więcej od okresu Młodej Polski) — obok kontynuacji systemów poprzednich, pojawienie się

i utrwalenie systemu czysto-tonicznego. W każdym z tych nierównych co do czasu trwania okresów mogły powstać, jako konsekwencja poszukiwania nowych środków ekspresji wersyfikacyjnej, wiersze nieregularne, stanowiące przeciwieństwo wierszy regularnych. Innymi słowy mogą istnieć wiersze nieregularne: 1-o wywodzące się genetycznie z przełamania ram systemu sylabicznego (wiersze nieregularne na tle sylabicznym), 2-o wywodzące się genetycznie z systemu sylabo-tonicznego i 3-o wiersze nieregularne, wywodzące się genetycznie z systemu czysto-tonicznego. Jako czwarta grupa nasuwają się takie wiersze nieregularne, przede wszystkim doby najnowszej, które nie zdradzają żadnych śladów pokrewieństwa genetycznego z trzema systemami metrycznymi.

J. Łoś¹⁾ cytuje Niemirycza, autora z końca XVII w., który przerabiając bajki La Fontaine'a na język polski, użył świadomie wiersza zmiennie-miarowego. Ale z wybitnych i ogólnie znanych poetów staropolskich pierwszeństwo oryginalnych wierszy nieregularnych należy przyznać, zdaje się, Krasickiemu w „Bajkach nowych“. Jedną z najprostszych w kierunku odchylenia regularności sylabicznej jest bajka pt.: „Chłop i ciele“:

- | | |
|-----|---|
| 5+6 | Nie sztuka zabić, dobrze zabić sztuka, |
| 5 | Z bajki nauka. |
| 7+6 | Szedł chłop na jarmark, ciągnąc ciele na powrozie: |
| 5 | W lesie, w wąwozie, |
| 7+6 | W nocy burza napadła, a gdy wiatry świszcza, |
| 7+6 | W ciemności postrzegł wilka po oczach, co błyszcza. |
| 7+6 | Więc do pałki; jął machać, nie myślawszy wiele, |
| 7+6 | Zamiast wilka, co uciekł, zabił swoje ciele. |
| 7+6 | Trafia się i nie w lesie, panowie doktorzy: |
| 7+6 | Lek — pałka, wilk — choroba, a cieleta — chorzy. |

¹⁾ J. Łoś, Wiersze polskie..., str. 138 i następne.

Pierwsze cztery wiersze zmieniają metr trzykrotnie, sześć ostatnich tworzy kontekst 13-zgłoskowy. Więc odchylenie od linii regularności stosunkowo nieznaczne. Jednak nastawienie na narracyjną swobodę toku odbija się na wypełnieniu schematów 13-zgłoskowca w kontekście stałym. Wypełnienia te są stale dysharmonijne (zwarcia, przesunięcie osi symetrii, układ trójdzielny), z wyjątkiem przedostatniego wiersza, który jednak przez kontrast swego harmonijnego wypełnienia pogłębia jeszcze ogólną tendencję nieregularności.

Inny dobór metrów mamy w bajce: „Dzieci i żaby“:

5	Kolo jeziora
5	Z wieczora,
7	Chłopcy w kolo biegaly,
7	I na żaby czuwały;
8	Skoro która wypływała,
8	Kamieniem w łeb dostawała.
8	Jedna z nich śmielszej natury,
8	Wystawiwszy łeb do góry,
7+6	Rzekła: „Chłopcy przestańcie, bo się źle bawicie,
7+6	Dla was to jest igraszką, nam idzie o życie!“.

Przemieszczenie metrów, jak widzimy, bogatsze; zaledwie czterokrotny napływ 8-zgłoskowca mógłby rościć prawa do ustalonego kontekstu. Ale nie dopuszcza do tego układ intonacyjno-frazowy bajki. Pod tym względem rozpada się bajka na trzy części — frazy. Pierwsza obejmuje cztery wiersze, druga — wiersz piąty i szósty, trzecia — resztę. Gdy dwie pierwsze frazy mają prostą budowę, trzecia jest charakterystycznie skomplikowana dzięki pozornej kadencji, (na słowie: „rzekła“). Układ fraz wybitnie pogłębia nieregularność wiersza tej bajki.

Najbardziej zróżnicowaną pod względem ilości zmian metru jest wśród bajek Krasickiego: „Chmiel“.

7+6	Chmiel chciał się ziemią sunąć, bo mu to nie miło
2	Było,
5+6	Iż musiał szukać wsparcia i pomocy.
7	Szedł więc o swej mocy,
7+6	I rozciągnął się dosyć... Ale coś się stało?
5	Liście żółkniało,
4	Kwiat był wazki,
4	Schły gałązki.
7+6	Już i rdzeń od wilgoci zaczynał się psować,
8	Trzeba się było ratować:
7+6	Gdzie się piąć? Były żerdzi, ale je ominął;
7	Jał się chwastu — i zginął.

Na 12 wierszy siedem razy zmienia się metr, przy czym w takich następstwach, że ani razu nie ustala się kontekst.

Sylabiczna filogeneza wierszy Krasickiego nie ulega wątpliwości. Wskazuje na to sylabiczny wymiar odcinków wierszowych: 7+6, 5+6, 5+5, 8, 7, 5 — najczęściej używane metry w układach regularnych, oraz żeński rym dokładny, stale parzysty, o wybitnej funkcji wierszotwórczej. Na tle epoki wiersze nieregularne Krasickiego były niewątpliwie nowością, stały się zaś typowym wierszem bajki (Niemcewicz, Trembecki, Mickiewicz, Fredro).

Metodę wierszy nieregularnych, opartą na mieszaniu różnych metrów sylabicznych, przejęli w swej nowatorskiej wersyfikacji romantycy, spotęgowali ich giętkość i rozszerzyli ich zakres. Wystarczy tu przypomnieć Mickiewicza: Ode do młodości, Hymn na dzień Zwiastowania

N. P. Marii, Farysa, Wielką Improwizację. Na początku naszego wieku Jan Lemański w bajkach swych („Zwierzyńiec“, 1910) będzie się posługiwał tą samą w istocie metodą wierszy nieregularnych. Oto próbka z bajki pt.: „Lis i gęś“:

W południe, na błoni
Zwanej „Gęsie Błotko“,
Bawili się
Lis przy Gęsi, Gęś przy Lisie
Rozmową przyjacielską.
Lis mówił — „O, jakże jest słodko
Znaleźć serce siostrzane! Od chwili, gdy atlas
Twego puchu mnie olśnił, nie nęci mnie brat-las,
Łowy mi zbrzydły, i wiesz co?
Od dziś żyję rzodkwią“ —
— „Ach tak, życie takie piękne“...
— Nie, nie!... O, tkwią
We mnie zarodki złego, ale niechaj pękne,
Jeżeli nie będę z czasem gęsiom równy.

Jak wiemy, „zwycięski pochód tonizmu“ nie wyparł całkowicie wierszy sylabicznych. Inwazji oparły się skutecznie 11- i 13-zgłoskowce. W międzywojennym dwudziestoleciu obok regularnych wierszy sylabicznych bardzo często spotykamy wiersze nieregularne genetycznie oparte o system sylabiczny. Ale metoda jest inna. Nie miesza się różnych metrów sylabicznych, lecz poddaje się bardzo nieraz kunsztownym rozbiciom, przez członowanie frazy intonacyjnej, wyłącznie 11- i 13-zgłoskowce. Można to prześledzić niemal z „laboratoryjną“ wyrazistością np. u M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Buki.

7+6 { Jeżyny, pajęczyny,
puszczają z niechęcią =
= w cień, gdzie srebrzą się buków nubijskie nagości,
o ramionach wzniesionych. Na ich wniebowzięciu
branzolety słoneczne skuwa pilny dzieciół.

Mamy tu cztery odcinki pospolitego metru 7+6. Tylko pierwszy odcinek został rozbity na dwa wiersze. Pójdzie więc w kierunku nieregularności jest właściwie bardzo „delikatne“. Ale w połączeniu ze śmiałym tokiem frazy, płynącym niezależnie od naturalnych przegród struktury metru, sprawia, że wersyfikacja tego poemaciku wywiera wrażenie czegoś bardzo odległego od regularnej techniki 13-zgłoskowca.

Akacje.

7+6 { Z gęstwy białych akacji
Jakby z dusznej stacji,

7+6 { Wagony otumanień
w różne jadą strony.

7+6 { W górze szarzeje księżyc —
wisi zasuszony,

7+6 { jak mucha, rozhuśtana,
w sieciach grawitacji.

Tutaj mamy rozbitcie wszystkich czterech odcinków metrycznych w momencie naturalnym ich struktury — średniowce wewnętrznej, tak, że ilość wierszy jest dwa razy większa od ilości odcinków metrycznych. Nieregularności tej nie można uważać za pozorną, opartej na gra-

ficznej czysto, a więc nieistotnej zmianie układu 13-zgłoskowca; sprzeciwia się takiemu ujęciu sprawy choćby tylko układ powtórzeń rymowych (akacji — stacji — grawitacji, wagony — strony — zasuszony), który z dostateczną wyrazistością szereguje odcinki wierszowe, podkreślone przez układ graficzny.

Pszczola.

7+6 Czyż na to poleciałam w tak dalekie strony,
9 | by zdobyć jeszcze trochę żalu,
4 | tej esencji,
7 | tego gorzkiego miodu,
6 | którym przepelniony
7 | będzie wkrótce ul złoty
6 | mojej egzystencji?

Do śniegu.

2 Śniegu,
5 | Baranku Boży!
6 Gładzisz grzechy świata
7+6 I białymi lokami brzydotę rozmiatasz...
7+6 Wkoło igra iskrami pogoda szczęśliwa,
6 A ty kłęczysz —
4 | I śmietnik
3 Piersiami zakrywasz.

W ostatnim przykładzie rozbitcie 13-zgłoskowca i pójście w kierunku nieregularności jest bardzo radykalne. Pomijając przypadkowe odkrycie, potrzeba skrupulatnie dokonanej analizy, by ujawnić regularność tła. Idąc dalej znajdziemy utwór, w którym regularność tła metrycznego zaczyna być dwuznaczna, wątpliwa:

Noc letnia.

7 Gwiazdy zdwoiły pracę,
4 szeptać ziemi:
5 Nie bój się nie bój — — —
9 i ziemia się na wznak obraca
3 kwiatami
3 ku niebu.

Dwa pierwsze wiersze spełniają warunek metru sylabicznego 5+6; wiersz trzeci stanowi szereg 5-sylabowy, a więc część dośredniówkową 11-zgłoskowca. Druga część utworu — to szereg z pięciu amfibrachów, rozbity na trzy wiersze. Jeżeli ta analiza podkładu metrycznego jest słuszna, to w każdym razie podkład nie byłby jednolity. Z pewnością natomiast wzrokowe spostrzeżenie nieregularności formy wierszowej tego utworu potwierdza: struktura fraz intonacyjnych i części syntaktycznych, rymy, a na dalszym planie środki stylistyczno-kompozycyjne (mowa zależna i niezależna, dwudzielny układ motywów treściowych: gwiazdy — ziemia, 3 wiersze — 3 wiersze).

Wreszcie przykład, w którym nie da się wykryć śladu regularnego podkładu metrycznego:

Ruiny

Stara cegła
W stanie nekrozy,
Strugą ku łąkom zbiegła — — —
Tu czas przystanął u mety,
I chwieje się na wicherze
Soczewka skabiozy,
Jak w ażurach rozluźniony ametyst...

Drugą grupę pokrewną wierszy nieregularnych stanowią te, które powstały jako rezultat przekroczenia granic regularności metrów sylabo-tonicznych.

Metr sylabo-toniczny jest szeregiem, składającym się z pewnej ilości jednorodnych stóp. Jak grupa poprzednia wierszy nieregularnych polegała na zmianie wymiaru sylabicznego poszczególnych jednostek wierszowych, tak tutaj zasadniczą metodą rozłamania regularności jest zmienna dowolność ilości stóp, np.

Wieczności	sSs
Wielki głęboki, nieobjęty sen,	SssSsSsSsS
Co ducha ciszą mam,	sSsSsSs
Ogarnął cichy świat	sSsSsS
W południa skwarny czas...	sSsSsS
Nad przepaściami,	sSsSs
Gdzie Śmierć, spowita w mgieł jedwabny len,	sSsSsSsSsS
W błękit rozwiwnych szat,	SssSsS
Z Strachem i Lękiem gości,	
Swych promienistych kras	
Błękitny rozprędl len	
Wielki, głęboki, nieobjęty sen	
Wieczności...	

(J. Kasprowiec).

Wiersze te opierają się na stopie jambicznej.

Obok zmiany ilości stóp w szeregu, działają tutaj znane nam sposoby modyfikacyjne (głównie zamiana jednego jambu na trochej). W szeregach stałych frazowanie było skrępowane, tutaj otrzymuje nieograniczoną swobodę i ona to nadaje przede wszystkim piętno „wolnego“ wiersza tym wierszom nieregularnym.

Dedukując w oderwaniu od rzeczywistości literackiej, należałoby wnioskować, że obok „wolnych“ jambów istnieją „wolne“ trocheje, anfibrachy, anapesty, daktyle.

Alę rzeczywistość nie potwierdza tego wniosku; nie udało nam się natknąć na inne wiersze nieregularne omawianego typu, prócz „wolnych“ jambów. Fakt ten jest zastanawiający. Widocznie istnieją jakieś opory, które nie pozwalają twórcom eksploatować tych teoretycznych możliwości. Bo „wolne“ jamby spotyka się często. Oto jeszcze charakterystyczny przykład:

O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów,
którymi jawa darzy.
Niech ciemny wiatr, wiejący od samotnych gwiazd,
maskę mi zetrze z twarzy,
niech chłodny mrok okryje moje oczy,
zmętniałe od patrzenia,
a uszom krwi pozostaw szum
podobny
do morskich w muszli fal szumienia.

(W. Sebyła, Koncert egotyczny).

Z chwilą utrwalenia się systemu sylabo-tonicznego, kiedy poczęły współistnieć obok siebie dwa systemy metryczne, sytuacja ta stała się podstawą do tworzenia jeszcze jednego typu wierszy nieregularnych. Cechą charakterystyczną tych wierszy jest mieszanie równoczesne ze sobą metrów sylabicznych i sylabo-tonicznych. Tego typu wierszem „wolnym“ pisze Kasprówic, między innymi, niektóre swoje Hymny.

Trąba dziwny dźwięk rozsiej
ogień skrzepnie, blask ściemnieje,
w proch powrócą światów dzieje.
Z drzew wieczności spadną liście
na Sędziego straszne przyjście,
by świadectwo dać Psalmiście...
A ty, Psalmisto Pański, nastrój harfę swoją
już na ostatni ton!

W przytoczonym urywku w pierwszych 6 wierszach kontekst trocheiczny ustala się bardzo wyraziście, przechodząc w 13-zgłoskowiec (wiersz 7), doprowadzony w wierszu ósmym do średniówki, zamykającej oksytoniczną klauzulę: ta zaś swą charakterystyczną ostrością sygnalizuje nurt jambiczny.

W „Mojej pieśni wieczornej“ na 234 wiersze pierwszej części (stosunki w części drugiej są analogiczne) stosunki ilościowe wymiaru sylabicznego poszczególnych wierszy przedstawiają się następująco:

7+6 = 13-zgłoskowców	—	1
5+6 = 11-zgłoskowców	—	111
8-zgłoskowców	—	76
5+5 = 10-zgłoskowców	—	10

198

Reszta 36 wierszy zawiera w sobie większą grupę, bo 10 dziesięciozgłoskowców typu 5+5' (kreska oznacza zakończenie męskie, oksytoniczne) oraz drobne ilości 8' 7' 6, 6' 5', 5-zgłoskowców. Cyfry te pozwalają ustalić główne rysy faktury tego typu wierszy nieregularnych. Wersyfikacja utworu opiera się na trzech zasadniczych kontekstach-tonacjach metrycznych: 11-zgłoskowiec, 8-zgłoskowiec, 10-zgłoskowiec (te ostatnie są skupione w jednym ciągu). Przechodzenie od jednej tonacji głównej do innej — to podstawowe źródło zmienności. Te 36 wierszy pomniejszych rozmiarów wraz z jedynym 13-zgłoskowcem spełniają funkcję dalszego urozmaicenia zmienności, przy czym w dwojaki sposób: 1-o na tle ustalonego kontekstu modułują mniej lub więcej ostro do innej to-

nacji, po czym kontekst się wyrównuje (więc np. 5+5' wprowadzony między 8 moduluje trzyakcentowy szereg do trochei), albo 2-o tworzą przejścia modulacyjne z jednej tonacji głównej do drugiej. Z konieczności ujmujemy rysy tej faktury sztywno i schematycznie, bo ważny jest jeszcze stopień przemieszania wszystkich tych metrów. Są partie jednolite i długie (np. 36 jedenastozgłoskowców o rymowaniu parzystym pod rząd), są partie, w których metry zmieniają się nieustannie. Ta zmienność ugrupowania wiąże się ściśle z czynnikami treściowymi i wraz z nią wkraczamy w sferę kompozycji utworu. Przeciętny wypadek faktury omawianego typu wierszy nieregularnych dobrze ilustruje następujący urywek:

5+6	Błogosławiona niech będzie ta chwila
5+6	kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy!
6'	Kiedy od cichych pól,
8	Od rżysk i rzecznych pobrażeży,
8	od przecznie i od ugorów,
7	i od stodół zwietrzalnych
6'	od wypaczonych chat
8	chłopięca płacze piosenka:

	A grajże mi piszczałeczko,
5' = sSssS	a grajże mi, graj!
8 = 4 Ss	Ulinilem cię z wierzbiny,
8 = 4 Ss	gdzie ten potok srebrnosiny,
5' = SsSsS	gdzie ten szumny gaj!

Inna jest zupełnie faktura wierszy nieregularnych, zmiennomiarowych w poemacie M. Jasnorzewskiej pt. „Morze“:

Błyszczą fale niebieskie, fale zielone,
 migoczą,
 mrugają, jak setki oczu,
 miotają się, jak ryby w sieci,
 daleko roztoczonej,
 i tańczą, i obiecują
 szczęście, co śpiewa i świeci,
 szczęście, szczęście szalone...
 Płyną fale, ciężkie wagą platynową,
 uderzają o brzeg,
 światło, rozmawiające cichą, srebrną mową,
 płynie w morzu tysiącem rzek.
 Szklące się skiby
 unoszą lekko w górę meduz blade grzyby,
 wichher gorzki i świeży
 pędzi wodę na piasków kobierce,
 uderza nią o brzeg
 i mówi, że tak szczęście niedługo uderzy
 o czekające nieruchome serce.

Urywek obejmuje 19 jednostek wierszowych. Wyodrębnia je sprzężona funkcja członowania syntaktyczno-frazowego i rymów. Struktura rymowa nieregularna. Komponent rymowy pierwszego zdania („zielone”) wiąże się w rym niedokładny z zakończeniem wiersza piątego („roztoczonej”), który jakby przerzuca pomost do właściwego komponentu w wierszu ósmym („szalone”). Wiersz drugi od razu znajduje swój odpowiednik w wierszu trzecim, tworząc rym parzysty niedokładny („migoczą -oczu”). Wiersz czwarty rymuje z siódmym („sieci — świeci”), szósty zaś nie ma odpowiednika. Przedstawiony rozkład rymów (a, b, b, c, a, — c, a,) ściśle odpowiada tym miejscom członowania syntaktycznego, które odcinają jednostki wierszowe. Rymy więc spełniają wyraźnie funkcję wierszotwórczą, podkreślając prawe kontury wierszy.

Szczególnie wyraziście ujawnia się to na przejściach wierszy: pierwszego, drugiego i trzeciego, oraz w wierszu szóstym, w którym tok syntaktyczny przelewa się do wiersza następnego i właśnie w tym miejscu rymu nie ma. Analogiczne stosunki syntaktyczno-rymowe, wyodrębniające wiersze, panują i w następnej grupie wierszy.

Wymiar sylabiczny tych wierszy, chociaż mamy wśród nich dwa 13-zgłoskowce, jeden 11-zgłoskowiec i parę ósemek nie wskazuje ani na podkład systemu sylabicznego, ani sylabo-tonicznego. Biorąc na ucho z łatwością możemy skonstatować, że wewnętrzna budowa wierszy opiera się na grupach akcentowych, z których każda doskonale się pokrywa z członem — najdrobniejszą częścią frazy. Taką stosunek grupy akcentowej do członu frazy jest charakterystyczny dla wierszy czysto-tonicznych, szczególnie trzyakcentowych. Przypatrując się dalej, zauważymy, że wymiar sylabiczny wierszy, które mają po trzy akcenty, jest 7, 8, 9 (ale nie zawsze odwrotnie). I w tym momencie wchodzimy na właściwy trop. Nieregularne, zmiennomiarowe wiersze omawianego przykładu genetycznie wywodzą się z regularnego metru tonicznego trzyakcentowego. Oto cyfrowe przedstawienie ilości grup akcentowych każdego wiersza:

3+2, 1, 3, 3, 2, 2, 1+2, 3, 2+3, 2, 5, 4, 2, 3+3, 3, 4, 2, 1+3, 3

Przedstawienie to wykazuje, że na 19 wierszy urywku siedem z nich ma postać trzyakcentową. Faktycznie jednak ilość szeregów trzyakcentowych jest znacznie większa. Dwuakcentowa część wiersza pierwszego wraz z wierszem drugim tworzy szereg trzyakcentowy. Dlaczego

autorka tych 6 grup akcentowych nie ułożyła normalnie w dwa wiersze trzyakcentowe, lecz rozbiła je nieregularnie — tłumaczy to struktura syntaktyczna. Przeniesienie słów: „fale zielone“ do wiersza następnego zniekształcałoby sens; byłoby, mianowicie, układając w szyku prostym, że: fale niebieskie błyszczą, fale zielone migoczą, gdy rzeczywisty sens jest, że: fale niebieskie, fale zielone błyszczą, migoczą, mrugają... Wyrażenie więc: „fale zielone“, jako część grupy podmiotu, wiąże się ściśle z wierszem pierwszym, tworząc jedną grupę frazową o wyrazistym przedziale międzywyrazowym na końcu. Słowo: „migoczą“ rozpoczyna i kończy drugą grupę frazową, a jako wypełnienie jednostki wierszowej zostaje wzmocniony jeszcze i tym, że wiąże się rymowo z zakończeniem wiersza trzeciego.

Przeniesienie jednej grupy akcentowej do następnego wiersza (2, 1) mamy jeszcze między wierszem 6 i 7 oraz 17 i 18. W tych miejscach sytuacja przedstawia się odwrotnie. Tok syntaktyczny nie odcina trzeciej grupy akcentowej, lecz ją wiąże ze sobą; między wierszami zachodzi zwarcie. Dlaczego autorka przesuwła po jednej grupie akcentowej do następnego wiersza zamiast je zatrzymać w jednym, zgodnie z członowaniem syntaktycznym? W pierwszym wypadku przez przesunięcie grupy jednoakcentowej na początek wiersza następnego otrzymuje autorka intonacyjne podkreślenie wyrazu ważnego („szczęście“): w drugim wypadku grupa dwuakcentowa, tworząc wiersz („uderza nią o brzeg“) jest refrenowym powtórzeniem wiersza dziesiątego i tworzy ważny moment w konstrukcji kompozycyjnej urywka. Rozpatrując dalej przytoczony przykład M. Jasnorzewskiej, spostrzeżemy w nim jeszcze pięć nowych grup trzy-

akcentowych, ukrytych w ten lub inny sposób w dłuższych wierszach urywka. W sumie więc na 19 wierszy przykładu, odnajdujemy 13 szeregów trzyakcentowych. Cyfra ta jest dowodem, że nieregularne wiersze Jasnorzewskiej wywodzą się z regularnego tła wierszy trzyakcentowych. Metoda nieregularności polega tu na przesuwaniu siatki cięć metru trzyakcentowego, przesuwaniu, które zawsze ma jakieś istotne uzasadnienie.

Pozostaje do rozpatrzenia ostatnia grupa wierszy nieregularnych, tych mianowicie, w których niepodobna odzyskać żadnego tła genetycznego. Jeżeli wiersze rozpatrywanych dotychczas grup wiąże istotne pokrewieństwo, wynikające ze wspólnoty tła genetycznego, to grupa wierszy nieregularnych, którą zamierzamy omówić, zawierać będzie wiersze bardzo różne, bardzo do siebie niepodobne; wiąże je bowiem w grupę zasada negatywna: brak jakiegokolwiek tła genetycznego.

J. Iwaszkiewicz, Noc w polu

Jadą, jadą. Konie tupocą. Nocą jadą.
Bliżej, dalej. Jaśni panowie. Chłopi drogą.

Gdzieże wezmą moją niebogę, gdzie schowają?
Jarem jadą. Białym gościńcem. Czarną rolą.

Wołam, wołam. Oni wołają. Nic nie słyhać.
Konie wrone, konie, koniki! Nie chcą pryhać!

Wozy stare. Osie lipowe. Ach, mój Boże!
Któż was teraz, moi panowie, zgonić może?

Wiersze są 13-zgłoskowe, ale w żadnym nie przypada średniówka po siódmej, natomiast we wszystkich przypa-

da po szóstej. Czy byłby to więc wyjątkowy wypadek 13-zgłoskowca typu 6+7? Przeczą temu inne fakty. Stałe przedziały przypadają we wszystkich wierszach nie tylko po 6, ale również po 2, 4, 9, a prócz trzeciego wiersza jeszcze i po 11 sylabie. Taka duża ilość stałych przedziałów wskazywałaby, że to nie są średniówki, lecz raczej diarezy lub cezury. Rzeczywiście, układ taktów w każdym wierszu przedstawia się następująco: Ss Ss Ss sSs Ss Ss — pięć trochei i jeden amfibrach w „środku“. Ten amfibrach psuje czystość szeregu sylabo-tonicznego. Są to pozorne stopy, podobnie jak w „heksametrze“; więc może to wiersz toniczny, 6-o akcentowy. Niewątpliwie, w pierwszym dystychu wyrzyna się wyraźnie 6 grup akcentowych, ale już dystych następny płynie trzema członami frazowymi, a intensywność funkcjonalna akcentów błędnieje.

Widzimy jakie tu panuje przeładowanie w tendencji do regularności. Poszczególne tendencje zderzające się ze sobą, znoszą się, redukują i w rezultacie przeładowania tworzy się brak jakiegokolwiek systematycznego tła regularności. Ale jednostki wierszowe są wyraźne, zwarte. Konstytuuje je bardzo szczególna struktura frazy intonacyjnej, rymy (ostatniozgłoskowe w dwóch pierwszych dystychach, dokładne. żeńskie — w dwóch ostatnich) i układ graficzny.

Ostatecznie możnaby dyskutować, czy tych wierszy nie należałoby zaliczyć do grupy trzeciej (w tle mieszanie systemu sylabicznego i sylabo-tonicznego), które ilustrowaliśmy urywkami z hymnu Kasprowicza. Ale już bezpośrednio, nieuprzedzone analizą zestawienie tych wierszy, mówi uchu, jak różna jest ich faktura.

Rozpatrzmy inny, może bardziej przekonywujący przykład:

J. Przyboś. Z rozłamu dwóch mórz.

...Nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie
Patrzący —

Słowacki.

Z rozłamu odpływających w przeciwległe nieboskłony mórz
z twoich oczu umarłych
ogromnie
— patrzę, aby mnie blaski odsłoniły z ziemi
na zachód jak ocean otwarły —
ten łuk promieni wraca po lazurach do mnie.

Czy to dzianie się słońca, pochody zórz wiekopomnych
pogromy obłoków
nazywałeś aniołami
Aniołowie byli wtedy — jak dzisiaj — znikaniem.

Na jakim przestworzu odlatującym promieniami w ciemność
utwierdzą dzieło, najdalsze, co przetrwa!
Jestem chwilą
znikliwszą o wiek miniony przede mną,
szybszą o sto lat co przebiegną po mnie.

Tu tylko znaczy czyn ostateczny: mileczenie.

Tam rybacy rozpiętym żaglem odwracają twoją tęczę,
zgasły promyk zakwilił wysoko:
mewa.
Nowi ludzie czerpią przestrzeń, napelniają ręce
daremnie.

Fakturę tych wierszy rozświetla swoista poetyka
autora, w szczególności stylistyka, składnia i podejście

leksykalne do zestawień słownych. Niepodobna tego wszystkiego tu rozwijać. Ograniczymy się tylko do paru, jak sądzimy niezbędnych, komentarzy tekstu. Utwór składa się z pięciu nieregularnych strof. W pierwszej słowo: „ogromnie“, nie odnosi się do „twoich oczu „umarłych“, lecz do „łuku promieni“, który, właśnie, „ogromnie ...powraca po lazurach do mnie“. Zdania, zawarte między kreskami, brzmią pozornie jak jakieś nadmiernie rozwinięte dopowiedzenie, nie wiążące się zresztą z tokiem sensu. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że sens strofy rozwija się równocześnie po dwóch liniach syntaktycznych: 1-o „Z rozłamu..., z twoich oczu umarłych... ten łuk promieni wraca., do mnie“. 2-o Z rozłamu..., mórz.,, patrzę, aby...“. Nie jest to jakaś niedoleżna zawiałość, programowo „niezrozumiałość“, jak chce K. Irzykowski, lecz „chwyt“ kompozycyjno-stylistyczny, który polega na swego rodzaju simultaneistycznym wiązaniu i prowadzeniu motywów treściowych. Metoda ta, niewątpliwie trudna, pociąga z natury rzeczy posilkowanie się na wielką skalę elipsą, oraz pozorne pogwałcenie stosunków synataktyczno-logicznych w porównaniu z potoczną składnią. Ale gdy jest udana, daje bogate perspektywy treściowe, skondensowane w oryginalnych, świeżych formach materiału językowego.

W strofie drugiej zwrócimy uwagę na szczegół, który rzuca światło na inny rys poetycki autora, rys — nazwaćby go można norwiderskim. „Pochody zórz wiekopomnych“. Ostatni wyraz w tej wypowiedzi nie jest użyty w takim uwikłaniu semantycznym, jak to mamy np. w wyrażeniu: wiekopomne zasługi, tzn. że wieki będą pamiętać o czyichś zasługach. Przeciwnie — zorze wieko-

pomne tzn. — zorze odwieczne, pamiętające wszystkie ubiegłe i przyszłe wieki.

I jeszcze jeden szczegół. Strofa czwarta, obejmująca tylko jeden wiersz, rozpoczyna się od zaimka: tu. Strofę następną zaczyna zaimek: tam. Ale zaimki te nie wyznaczają żadnego stosunku przestrzennego. Są one od siebie izolowane przez odmienne kategorie sensów obu strof. Sens strofy czwartej ma wyłącznie charakter refleksyjny. Sens strofy piątej polega na obrazie, odtwarzającym pewien odcinek intencjonalnej przestrzeni, który przy tym nie stanowi celu samoistnego, lecz złożony środek wyrazu dla treści lirycznej. Gdy czytelnik uchwyci te i inne rysy indywidualnej poetyki autora, gdy się jej lojalnie podda, niezrozumiałe staje się jasnym, a z pozornej gmatwaniny wyłania się swoista logika irracjonalnego żywiołu poezji. To zaś pozwoli nam właściwie intonować i frazować. Zaś członowanie intonacyjno-frazowe, jak zresztą we wszystkich wierszach nieregularnych, wraz z rozkładem rymów konstytuuje jednostki wierszowe tego utworu. Więc te same czynniki wierszotwórcze, ale inna faktura. Nie będziemy wchodzić w szczegóły, czytelnik sam z łatwością porobi obliczenia i przekona się, że jeśli wśród wierszy są 11 i 13-zgłoskowce, 6 lub 7-zgłoskowce, nie ma to nic wspólnego z podłożem sylabicznym, sylabotonicznym, lub czystotonicznym. Rytm i wiersz wynika z samego nurtu poetyckiej treści, a struktura syntaktyczna, frazowa, rozłożenie rymów, wreszcie układ graficzny są tego nurtu zmysłowym utrwaleniem.

IV. R Y M.

Definicja rymu

Rym chociaż występuje nieraz jako czynnik konieczny, nigdy jednak nie jest czynnikiem wystarczającym, dostatecznym struktury wierszowej. Znamy nie tylko poszczególne utwory pisane wierszem „białym“, bezrymowym, ale i całe epoki literackie, których wersyfikacja obywatła się bez rymu. Jak jednak rym zrósl się z pojęciem wiersza dowodzi fakt, że we wszystkich bodaj językach europejskich, rym stałe się często synonimem wiersza.

Rym pojawił się trwale w wersyfikacji europejskiej gdzieś w początkach średniowiecza. Od tego czasu występuje on jako czynnik wierszotwórczy, nie tracąc swej żywotności aż do dnia dzisiejszego.

„Materialna“ istota rymu opiera się na fonicznych właściwościach strumienia językowego, mianowicie na odrębności barwy brzmienia poszczególnych fonem. Różnica ta zależy od artykulacji. Zależnie od tego, które części naszego aparatu głosowego biorą udział w wytwarzaniu głoski, otrzymuje ona odrębny charakter, po którym ją odróżniamy i który właśnie tworzy jej barwę. W muzyce ten sam ton, wydobyty przez fortepian, skrzypce, flet, będąc tej samej siły, wysokości i długości trwania, różni

się pod względem barwy. W kompozycji muzycznej, szczególnie w kompozycjach symfonicznych, wykonywanych przez orkiestrę, instrumentacja tzn. jakie instrumenty, kiedy, w jakich zespołach występują w czasie przebiegu utworu, jest równie ważna jak inne czynniki (melodia, rytm, harmonia itd). W utworze literackim mamy instrumentację głoskową, która stanowi równie obszerny i ciekawy dział badań nad foniczną strukturą dzieła literackiego, jak np. rytmika.

Wśród różnych form instrumentacji głoskowej na czoło wysuwa się zjawisko powtórzenia brzmień. Ma to swoje uzasadnienie. Zasób głosek w każdym języku jest ograniczony, stosunkowo niewielki co do liczby. Wyrazy, foniczne znaki językowe, są ciągle kombinacją danego zasobu głosek. To też wprost niepodobna uniknąć powtarzania się tych samych głosek w strumieniu językowym. W codziennym, potocznym posługiwaniu się językiem nie spostrzegamy powtarzalności poszczególnych brzmień i nie reagujemy na to zjawisko. Z chwilą jednak silniejszego nasycenia jakimś elementem fonicznym danego odcinka językowego, zjawisko powtarzalności uderza naszą świadomość, wchodzi w centrum uwagi i powoduje specyficzne doznanie autonomiczne, wiążące się z innymi doznaniem autonomicznymi.

✓
Amaranta rozmaryn szmaragdowy lubi..

Mamy tu aliterację, opartą na czterokrotnym powtórzeniu spółgłoski „r”. Prócz aliteracji spółgłoskowej występuje w tym urywku również aliteracja samogłoskowa,— sześciokrotne powtórzenie „a”. Jednak aliteracja samogłoskowa, dzięki nierównomiernemu rozstawieniu, dzięki

również właściwościom artykulacyjnym swego brzmienia nie dorasta do czynnika równoważnego danej aliteracji spółgłoskowej, lecz stanowi jakby jej tło. W przykładzie natomiast:

U stołów tam muzyki huczą...

gdzie powtarza się czterokrotnie „u” aliteracja samogłoskowa wybija się na plan pierwszy.

Instrumentacja powtórzeń może przybierać różne formy: powtórzenia spółgłosek, samogłosek, sylab, części morfologicznych lub nawet całych wyrazów.

By powstało zjawisko rymu musi nastąpić w pewnej odległości powtórzenie tych samych brzmień. Ale nie każde powtórzenie brzmień jest rymem. To dopiero konieczny, ale nie dostateczny warunek struktury rymowej. Aby jakaś para brzmień, składających się na powtórzenie, stanowiła rym, musi ona zachodzić w klauzulach wierszowych i spełniać rolę czynnika wierszotwórczego. Klauzula wiersza jest szczególnie ważnym momentem struktury wierszowej. W systemie sylabicznym i sylabo-tonicznym w klauzuli występuje akcent metryczny, którego naruszenie grozi załamaniem metru. W wierszach czysto-tonicznych i nieregularnych w klauzuli skupiają się te „siły”, które tworzą kontur wiersza i odcinają go od następnego. Wszystko więc, co zachodzi w klauzuli wiersza jest ważne dla wiersza i zostaje wciągnięte w orbitę struktury wiersza.

Rym jest zjawiskiem, które zachodzi tylko i jedynie na terenie mowy wierszowanej. W prozie nie ma rymów, występują tylko powtórzenia brzmień.

Zależność tych konstytutywnych warunków rymu jest absolutna: jeżeli w dwóch klauzulach wierszowych nie zachodzi zjawisko powtórzenia brzmień — nie ma rymu, i odwrotnie: dwa odpowiadające sobie brzmienia jako powtórzenie jeśli nie przypadają na klauzule wierszowe — rymu nie ma.

P. S. Wszystko to są rzeczy oczywiście proste. Jednak w pracach o rymie natykamy się nieustannie na pomieszanie pojęć i brak konsekwencji metodologicznej. Tak np. K. Wóycicki w swej „Formie dźwiękowej” zdaje sobie sprawę, że rym z jednej strony należy do sfery instrumentacji głoskowej (Wóycicki używa terminu: harmonia głoskowa), a z drugiej strony do sfery czynników wierszotwórczych. Nie mniej jednak wpada w swej definicji w błędne koło. Uważa bowiem, że rymy tworzą takie dwa *wyrazy*, które mają identyczne brzmienia końcowe. I dalej, że rym wymaga nie-rymu, tzn. że tylko takie dwa wyrazy będą tworzyły parę rymową, które mają identyczne co do brzmienia końcówki, ale różnią się znaczeniem. Stąd w przykładzie, który sam cytuje:

Podniosła głowę nad łóżko,
Rzuciła na nas oczyma;
Głowa opadła na łóżko...

rymu nie ma, natomiast:

Zona mi utonęła, żona, że tak rzekę,
Wpadła mi w rzekę...

jest rym, bo „rzekę” — „rzekę” — to różne kategorie znaczeniowe. I odwrotnie:

Idzie ukradkiem i łatwo się kryje
W nocy i w onej wielkiej mieszaninie,
Lecz Tankredowi przecie się nie skryje...

„kryje — skryje“ — też nie stanowią pary rymowej, bo wprowadzie różnią się morfologicznie, ale, w danym kontekście, nie ma między nimi żadnej różnicy znaczeniowej. We wszystkich tych wypadkach, oczywiście, są rymy, bo zachodzi powtórzenie brzmień, które jako komponenty występują w klauzulach wierszowych, spełniając bardzo wyraźnie funkcję wierszotwórczą. Że w parze rymowej: „łóżko — łóżko“ występuje powtórzenie tego samego słowa, a więc zjawisko stylistyczne, nie przekreśla to faktu, że mamy tu również i zjawisko rymu.

K l a s y f i k a c j a r y m ó w

Zasady klasyfikacji rymów wynikają z podanej definicji. Charakter rymu będzie zależny, z jednej strony, od charakteru klauzul wierszowych, w których występuje, z drugiej — od formy powtórzenia.

Klauzule wierszowe w wierszach polskich są dwóch rodzajów: paroksytoniczne, dwuzgłoskowe z akcentem na przedostatniej (nSs) i oksytoniczne, jednozgłoskowe, z akcentem na ostatniej (nS). Zależnie od tego rozróżniamy rymy żeńskie (paroksytoniczne) i męskie (oksytoniczne), np.:

Nie słyszę lekkich plusku fal,
Ni głosów z brzegu słyszę,
Tylko gdzieś płynę w niezmierną dal.
W wieczności modrą ciszę...

(M. Konopnicka, Na morzu w ciszę).

„Słyszę — ciszę“, rym żeński. „fal — dal“, rym męski.

W języku polskim możliwe są również klauzule, a więc i rymy proparoksytoniczne, które ze względu na ich strukturę akcentową = Sss, możnaby nazwać daktylicznymi. Możliwość to jednak raczej teoretyczna. Język polski mało posiada wyrazów typu: muzyka, a i te często przybierają postać paroksytoniczną. Zakończenie daktyliczne może powstać jeszcze, gdy do słowa paroksytonicznego dołącza się enklitycznie słowo atoniczne, np. pomyśleliśmy, pochyliły się. Ale zasób tego typu spadków jest zarówno ubogi jak i jednostronny. To też w praktyce wierszopisarskiej nie spotyka się rymów daktylicznych nawet sporadycznie. Różnica między fenomenem rymu żeńskiego i męskiego zarysowuje się w języku polskim bardzo wyraźnie, w przeciwieństwie np. do języka francuskiego, w którym od czasu dewokalizacji samogłoski końcowej, różnica między zakończeniami żeńskimi i męskimi faktycznie przestała istnieć. Przyczyna tak ostrej różnicy między rymem żeńskim i męskim leży niewątpliwie w tym, że akcent polski zasadniczo ma pozycję paroksytoniczną. Pozycję oksytoniczną (gdybyśmy np. wyrazy polskie akcentowali „po francusku“) odczuwamy jako błąd, tam zaś gdzie jest ona z natury rzeczy dopuszczalna, musi zarysowywać się kontrastowo w stosunku do zasadniczego ła.

Ponieważ rym jest jednym ze zjawisk instrumentacji głoskowej, mianowicie szczególnym typem powtórzenia brzmień, więc istotną cechą jego struktury jest parzystość, lub może lepiej, bilateralność. W każdym razie rym musi posiadać przynajmniej dwa komponenty. Każdy komponent zajmuje „przestrzeń“ klauzuli wierszowej, która równocześnie staje się „przestrzenią“ rymu. Przestrzeń

rymowa ma stały i ściśle określony układ, ale inny w rymie żeńskim, inny w rymie męskim. Najważniejszym momentem przestrzeni rymowej jest samogłoska akcentowana, ona bowiem tworzy jądro klauzuli wierszowej.

Przestrzeń rymu męskiego wypełnia samogłoska akcentowana, albo jeszcze spółgłoska końcowa, względnie grupa spółgłosek: $\acute{s}n+i$ — $\acute{s}p+i$, $brz+eg$ — $\acute{s}ni+eg$, $d+o\acute{e}$ — $p+o\acute{e}$.

Przestrzeń rymu żeńskiego jest obszerniejsza, wypełnia ją: samogłoska akcentowa, następująca spółgłoska lub grupa spółgłosek, samogłoska końcowa, względnie jeszcze spółgłoska końcowa lub grupa spółgłosek: $ci+a\acute{o}$ — $ma+\acute{o}$, $otw+arty$ — $k+arty$, $m+i\acute{o}\acute{e}$ — $zaw+i\acute{o}\acute{e}$, $brz+eszcz\acute{o}$ — $pi+eszcz\acute{o}$. Oznaczamy te momenty cyframi¹⁾: samogłoska akcentowana — 1, spółgłoska — 2 (grupa spółgłosek — 2ab) samogłoska końcowa — 3, spółgłoska końcowa — 4 (grupa spółgłosek — 4ab...). W ten sposób przestrzeń rymu męskiego przedstawiać się będzie jako: 1 — 1 ($\acute{s}n+i$ — $\acute{s}p+i$) albo jako 1,2 — 1,2 ($brz+eg$ — $\acute{s}ni+eg$) lub wreszcie jako 1,2ab — 1,2ab ($d+o\acute{e}$ — $p+o\acute{e}$). Przestrzeń rymu żeńskiego: 1,2,3 — 1,2,3 ($ci+a\acute{o}$ — $m+a\acute{o}$) 1,2ab, 3 — 1,2ab 3 ($otw+arty$ — $k+arty$), 1,2,3,4 — 1,2,3,4 ($pl+aczem$ — $tu\acute{t}+aczem$); 1,2,3,4ab — 1,2;3;4ab ($m+i\acute{o}\acute{e}$ — $zaw+i\acute{o}\acute{e}$). Przynależność rymu do sfery instrumentacji głoskowej stanowi drugą zasadę podziału rymów. Powtórzenie brzmień w komponentach rymu może być ściśle i całkowicie takie same, albo też tylko częściowe, innymi słowy przestrzeń rymowa komponentów

¹⁾ Oznaczanie cyframi fonetycznych momentów składowych rymu przejmuję z artykułu prof. K. Nitscha, 2.

jest całkowicie wypełniona identycznymi brzmieniami lub tylko częściowo. Zależnie od tego rozróżniamy rymy dokładne i niedokładne. Przytoczone powyżej rymy wszystkie są dokładne. A oto przykład rymu niedokładnego: 1,2,3,4 — 1,2,3. d+uchów — r+uchu, 1,2,3a, 4 — 1,2,3b, 4 otul — m+otyl. Wiążąc te dwie zasady, otrzymamy cztery gromady rymów: 1-o dokładne rymy żeńskie, 2-o dokładne rymy męskie, 3-o niedokładne rymy żeńskie, 4-o niedokładne rymy męskie.

Czysto formalnego rozróżniania rymów na dokładne i niedokładne nie należy mieszać z oceną wartości rymów w tym sensie, że rymy dokładne — to rymy „dobre“, a rymy niedokładne „złe“. Wartość artystyczna rymów, podobnie jak wszystkich innych zjawisk, zachodzących na gruncie dzieła literackiego, jest względna. Ocenić je właściwie można tylko w związku z całością utworu, w którym występują.

R y m y d o k ł a d n e .

Rymy żeńskie. Zakres dokładności rymu jest wyznaczony przez charakter klauzuli wierszowej. Przestrzeń rymowa w rymie żeńskim obejmuje trzy, względnie cztery momenty. Jeżeli w obu komponentach rymu, składających się z tej samej ilości momentów, wszystkie artykulacje są odpowiednio identyczne, to mamy rym dokładny o wystarczającej i całkowitej pełni dokładności.

Całość zagadnienia formalnego rymów dokładnych sprowadza się do stwierdzenia faktów i nie ma tu nic

więcej do omawiania. Jest jednak parę wypadków szczególnych, które trzeba na tym miejscu rozpatrzyć.

Bywa tak, że identyczność brzmień w komponentach przekracza granice przestrzeni rymowej w „lewą” stronę, np. tu+ł+acze — p+ł+acze, j+el+enie — zi+el+enie. Są to tak zwane rymy bogate (*rimes riches*). U naszych poetów spotykają się one rzadko, we Francji niejednokrotnie staczano o nie wojny literackie. Ale bo też inna jest sytuacja rymu w języku polskim i w języku francuskim. Pozycja akcentu francuskiego sprawia, że faktycznie jest tam możliwy rym tylko męski. W związku z tym swego rodzaju ubóstwem, zjawisko rymu może wydłowywać się przede wszystkim we wzbogaceniu współdźwięczności. Minimum dokładności w rymie francuskim jest ostatnia wymawiana i zarazem akcentowana samogłoska. W języku polskim to minimum w rymach żeńskich jest bez porównania większe. To też taki rym francuski: pluie — attendrie jest ubogi w dźwięk. Wzbogacenie go wyprowadza już nie tylko ilościowy, ale jakościowy efekt. W stosunku do: pluie — attendrie, rym: jour - amour, ze spółgłoską rymującą po samogłosce akcentowej stanowi znaczne spotęgowanie fonicznej wyrazistości rymu, a rym: consolatrice - citatrice w atmosferze francuszczyzny może być traktowany jako formalna odmiana skądinąd tego samego typu rymu.

W języku polskim przestrzeń rymowa jest sama w sobie bogata, wzmaganie jej współdźwięczności daje tylko efekt ilościowy (względny bardzo i nie zawsze spostrzegany: brzeszczot — pieszczot wydaje się bogatszy w dźwięk, niż tułacze — płacze). Istotne natomiast zagadnienie kryją w sobie te polskie rymy „bogate”, których komponenty są powtórzeniem tego samego wyrazu, lub

w których jeden komponent jako cały wyraz stanowi część drugiego komponentu, jak cytowane na str. 191 łózko — łózko, kryje — skryje. Ale będą to już raczej zagadnienia stylistyczne i kompozycyjne, niż wersyfikacyjne.

Wśród rymów żeńskich spotykamy takie, których przedstawienie graficzne zasobu foniczno - artykulacyjnego niezupełnie jest jednakowe, np.: obrazku — blasku. W grupie spółgłosek mamy różnicę: z—s. Mimo to wypadków tego typu nie można zaliczyć do rymów niedokładnych. Wiemy bowiem, że spółgłoska dźwięczna w pozycji przed bezdźwięczną upodabnia się do tej ostatniej: grupa —azku, wymawianiowo równa się —asku. Dokładność jest więc zachowana. Różność graficzną i funkcjonalną a identyczność foniczno-wymawianiową spotykamy i w innych odmianach np. odkłęty — diamenty, trąby — klomby, gdzie odpowiedniki ę — en, ą — om upodobnia wspólny czynnik artykulacji nosowej.

Są jednak wypadki, kiedy różnice brzmień uwydatniane graficznie nie dadzą się zidentyfikować fonicznie bez reszty: znika — odmyka, dogasa — Tassa, konia — harmonja. Trzeba sobie powiedzieć, że tu identyczności fonicznej nie ma. Wymawianiowe upodabnianie: dogasa—Tasa, konia — harmonia lub odwrotnie (dogassa — Tassa) byłoby wykrętem; zaś o upodobnieniu wymawianiowym samogłosek i — y nie może być mowy (znyka — odmyka? znika — odmika?) są one bowiem pod pewnym względem przeciwstawne: i — jest miękka, przednia, y — twarda, tylna. Czy uznamy więc rymy przytoczonego typu za niedokładne. Sądźmy, że nie, że są to rymy dokładne lecz o zmodyfikowanym zasobie foniczno - artykulacyj-

nym. Rym to nie jest po prostu pewna ilość identycznych brzmień, lecz swoista struktura; zasób brzmień, pozycja i funkcja akcentu — to są jej elementy. Charakterystyczną właściwością struktury jest to, że w pewnych granicach elementy jej mogą ulegać zmianie, a struktura nie zmieni się na inną. Rym dokładny to pewna odmiana strukturalna rymu w ogóle. W rymach, które analizujemy w tej chwili, dokładność struktury nie została złamana, lecz zmodyfikowana i to tylko w aspekcie jednego z trzech momentów fonicznych.

Do rymów dokładnych zmodyfikowanych zaliczamy również rymy typu: odemknięto — piętą, wiarę — stare. Wiemy, że nie wszystkie momenty przestrzeni rymowej są równie „ważne”. „Najważniejszą” jest samogłoska akcentowana, najmniej „ważne” — brzmienie końcowe. Dokładność struktury rymowej nie została złamana lecz tylko zmodyfikowana, ponieważ w rymach omawianego typu różnica zachodzi w brzmieniach końcowych, ale nie całkowita, gdyż o — a, e — e mają też i podobieństwa.

Dwuznacznie natomiast przedstawia się kwestia dokładności w rymach typu: wrzącą — gorącą, pierwej — nerwy. U Norwida, skąd te przykłady są zaczerpnięte, końcowe „e” jest pochylone, wymawia się więc: wrzącyj, pierwyj. Byłyby to więc rymy dokładne z modyfikacją przez dodanie w jednym komponencie półsamogłoski „j” w wygłosie, na miejscu „nieważnym”. Ale tego typu rymy u poetów naszej epoki, gdzie „e” pochylone znikło zupełnie, trzeba będzie zaliczyć już do rymów niedokładnych.

Modyfikacja rymu dokładnego może być również oparta i na spółgłosce końcowej np. kotar — otarł z wa-

runkiem, że spółgłoska modyfikująca jest, jak w danym przykładzie, dodana w jednym komponencie do wspólnej spółgłoski końcowej, bo różna spółgłoska końcowa już daje rym niedokładny, np. topór — topól.

Spółgłoska zawarta między samogłoskami rymowymi, a więc drugie miejsce przestrzeni rymowej, ma bardzo ograniczone możliwości modyfikacyjne. Będą tu wypadki typu: obrazki — blaski, któreśmy już omówili, lub typu: pędem — pętem. Inne kombinacje dają już rym niedokładny, o różnym zresztą nasileniu np. smentarza — oskarża, względnie bliski, na pograniczu rymu dokładnego zmodyfikowanego, a rymu niedokładnego, zaś: chusto — lustro, zdecydowanie rym niedokładny.

Pozostaje wreszcie samogłoska akcentowana — pierwsze miejsce przestrzeni rymowej. Tu zasadniczo, jeśli ma być zachowany rym dokładny, nie mogą zachodzić zmiany choćby tylko modyfikujące. Jedna tylko możliwość, pozorną, klomby — trąby, gdy zachodzi różnica ortograficzna, a identyczność foniczna.

Modyfikacje dokładnego rymu żeńskiego rozpatrywa-
liśmy dotychczas od strony zasobu foniczno - artykulacyj-
nego przestrzeni rymowej. Nasuwa się pytanie, czy jest
możliwa modyfikacja dokładnego rymu żeńskiego od
strony jego struktury akcentowej? Podstawą takiej mo-
żliwości będzie transakcentacja metryczna w klauzuli ry-
mowej wiersza. Modyfikacja tego typu zachodzi najczę-
ściej w takim rymie, którego jeden z komponentów składa
się wyrazu paroksytonicznego, a drugi z dwóch lub trzech
wyrazów jednosylabowych. Oto przykłady stopniowego
przejścia od rymu dokładnego do zmodyfikowanego
przez zmianę miejsca akcentu.

Ona ze mną, przede mną i przy mnie sSs
 Ona w każdym oddechu,
 Ona w każdym uśmiechu.
 Ona we łzie, modlitwie i hymnie sSs

(C. Norwid, Moja piosnka I).

— Więc się męczennik przeniósł do Serafów
 A do robactwa ciała podziemnego — ssSs
 Tak, iż poganin rzekł: „ha! — i cóż z tego?” sSSs

(C. Norwid, Amen).

Któryż-bo smutek słuszny!... dalej nie dośpiewam ssSs
 Lecz wspomnę czas i powieść — starą — starą nie wam sS

(C. Norwid, Do Włodz. Łubieńskiego).

I starał się je zgodzić, dając znać w przypisie sSs
 Że już stolica o tem i wie i gorszy się sSSs

(F. Zabłocki, Sarmatyzm).

W pierwszym przykładzie (przy mnie — hymnie) mamy zwykły rym dokładny. Przedział międzywyrazowy po „przy“, jako oddzielający wyraz proklityczny, zupełnie nie jest realizowany; całość rozbrzmiewa jednolicie jak i w drugim komponencie. I w drugim przykładzie („podziemnego — i cóż z tego“) mamy zwykły rym dokładny, ale akcent na „cóż“ pociąga silny przedział międzywyrazowy, po którym bezpośrednio występuje znów sylaba akcentowana, co rozbija ten zespół wyrazów na dwa człony rytmiczne (ssSs — sSSs). Ten „hiatus“ akcentowy zarysowuje się ostro i chociaż rym jest fonicznie dokładny, jednak dzięki temu akcentowi para rymowa nabiera charakteru dysonującego. W przykładzie trzecim („dośpiewam — nie wam) przy zachowaniu identyczności

foniczno-artykulacyjnej rymu, jego struktura akcentowa została zmieniona. Wytwarza się swojego rodzaju antynomia. Jeżeli przeczytamy: „dośpiewam — nie wam“, zadowolimy wymagania struktury akcentowej klauzuli wiersza, ale zgwałcimy wymagania sfery znaczeniowej, która akcent logiczny narzuca słowu: wam. I odwrotnie, jeśli przeczytamy zgodnie z akcentem logicznym, zostanie zmieniona struktura klauzuli wierszowej. Rozpatrując tę transakcentację wyłącznie ze stanowiska rymu, trzeba zauważyć, że układu rymowego: dośpiewam — nie wam“ nie można traktować jako następstwa zakończenia męskiego po żeńskim. Zasadniczo takie następstwa są niemożliwe, gdyż rym powinien mieć komponenty „jednopłciowe“. Wypadki następstwa: żeńskie — męskie zakończenie lub odwrotnie, jak zobaczymy, należą do rymów niedokładnych.

W danym wypadku mamy rym żeński. Dowodzą tego następujące fakty: 1-o w całym utworze Norwida, z którego przykład został zaczerpnięty, idą rymy żeńskie. 2-o niewątpliwy charakter żeński klauzuli pierwszego komponentu, 3-o identyczność foniczno-artykulacyjna obu komponentów rymu. Podobnie jak w metrze sylabotonicznym dopuszczalna jest transakcentacja jednej stopy szeregu, bo reszta utrzymuje charakter metru i wyrównuje zamącenie, tak przytoczone fakty wytwarzają dostatecznie silne warunki utrzymania się jednolitej struktury rymowej.

W przykładzie: „przypisie — gorszy się“, sytuacja przedstawia się podobnie, z tą tylko różnicą, że akcent został przesunięty w „lewo“. Do argumentów, że te składniki tworzą rym żeński dokładny tylko zmodyfiko-

wany, można dodać ten jeszcze, że w języku polskim klauzul o spadku daktylicznym nie ma.

Rymy męskie. Przestrzeń rymu męskiego obejmuje albo tylko jeden moment: samogłoskę akcentowaną i zarazem końcową, albo dwa momenty: samogłoskę akcentowaną i końcową spółgłoskę lub grupę spółgłosek: śnie — gnie, ros — głos, dreszcz — deszcz.

W odmianie samogłoskowej rymu męskiego (śnie — gnie) zmiana brzmienia samogłoskowego unicestwia rym (śnie — gna). W tej więc odmianie musi być zachowana całkowita dostateczna dokładność. Ale i tutaj, chociaż praktycznie w niezbyt szerokim zakresie, mogą być rymy zmodyfikowane: dno — gną. Ciężą one jednak bardziej ku rymom niedokładnym o tyle, o ile jest tu uboższa struktura rymowa od rymów żeńskich o analogicznych samogłoskach końcowych.

W rymie męskim samogłoskowym, zrozumiałe jest dążenie do wzbogacenia współbrzmienia przez spółgłoskę przedakcentową: mgły — kły, rym pełniejszy fonicznie niż: mgły — skry.

Rymy męskie zakończone na samogłoskę mogą tworzyć rymy zmodyfikowane, ale pod warunkiem posiadania wspólnej spółgłoski przedakcentowej w obu komponentach: dno — gną, ale: śnią — zło. Te ostatnie wyrazy zdają się nie suponować rymu zupełnie. A jednak zostały one wyjęte z tekstu, mającego formę wiersza rymowego.

Co potem będzie, co nas to obchodzi,
Byle to zniszczyć, co jest teraz złem;
Jutro — pragnienia nowe świata zrodzi.
Dzisiejszym żyjemy dniem!

Dzieło tworzenia po zniszczeniu dzieła
Przyjdzie — niech o niem utopiści śnią —
My śnić nie mamy czasu, burzyciele.
Dzisiejsze walim zło.

(K. Przerwa - Tetmajer, Hasło).

Czy należy uznać, że wiersze 2 i 4 drugiej zwrotki nie mają powiązania rymowego? Takie rozwiązanie sprawy, uważamy, że byłoby nieścisle. Wyrazy: śnią — zło nie mają wspólnych brzmień, więc ten warunek, że rym jest szczególnym wypadkiem instrumentacji głoskowej, nie został zachowany. Ale wyrazy te wypełniają odpowiednie klauzule wierszowe: i spełniają funkcję wierszotwórczą. Wyrazistość tej funkcji jest tu uwydatniana ze zdwojoną siłą: 1-o przez strukturę zwrotki, w której rym żeński krzyżuje się z męskim, 2-o przez powtarzalność zwrotki, wskutek czego wiemy, że w wierszu 2 i 4 przypada rym męski i w przebiegu lektury jesteśmy przygotowani na to. Mówiliśmy, że w języku polskim różnica między rymem męskim i żeńskim zarysowuje się ostro, kontrastowo. Gdy w trakcie lektury dochodzimy do miejsc, które omawiamy w tej chwili, i gdy nasze nastawienie na rym męski jest zaspokojone przez oksytony, nie każdy się spostrzeże, że tym oksytonom brak identyczności brzmień, a jako komponenty rymu opierają się one na „analogii” brzmień („ą — o”).

Więc rym w tym wypadku jest zachowany, ale jego struktura ma obiektywne uzasadnienie tylko w jednym warunku konstytutywnym. Gdyby te same wyrazy znalazły się w tekście wierszowym, posiadającym wyłącznie klauzule oksytoniczne, nie dałyby one rymu, bo w takiej sytuacji przy braku uwypuklającej siły kontrastu, identyczność foniczna staje się niezbędna.

Rym męski z końcową spółgłoską ma przestrzeń rymową większą o jeden moment. Zrozumiałe, że kwestia spółgłosek poprzedzających samogłoskę akcentowaną nie jest tu ważna. Naogół potęguje ona pełnię brzmienia rymowego, ale nie przekształca rymu w nową odmianę: kłos — głos, ros — głos.

Moment drugi umożliwia modyfikowanie dokładności rymu. Sprowadzają się one do upodobniania dźwięczności spółgłosek końcowych: łup — ślub, warg — bark, syt — wid, kres — łez, krzyż — grzmisz, słów — huf, wzgard — wart; lub dewokalizacji spółgłosek „dodanych”: brzeg — legł, krąg — złął.

Modyfikowanie samogłoski w rymach męskich z końcową spółgłoską jest niemożliwe, bo zmiana w pierwszym miejscu ważności musi dać rym conajmniej niedokładny: zórz — wzdłuż, ale zórz — twarz, twarz — straż, ale: twarz — stróż. Jedyny bodaj możliwy wypadek — to wymiana i — e, o — ó. Muszą to być w każdym razie wypadki bardzo rzadkie, bo przykłady, na które udało się natknąć, wzbudzają wątpliwości:

Rozśpiewałabym się w głos
Pośród sosen, pośród brzoś.

Po zielonej mechów rozścieli,
Byle ludzie nie słyszeli.

Śpiewałabym także im
To, co czuję, to, co wiem.

Gdyby ludzie byli tacy,
Jako drzewa, jako ptacy.

(M. Wolska. Jak ta wilga)

Głos — brzo: czy to jest omyłka zecerska, zamiast „brzóz“, czy też licencja rymowa, opierająca się, być może, na tym, że we wszystkich innych przypadkach liczby pojedynczej i mnogiej mamy rdzeń: brzo.

Im — wiem: jak wymawiała autorka? Utwór powstał koło 1900 r. W tym czasie „e“ pochylone już wyszło z użycia w języku warstw wykształconych. Wiem — było już uświadamiane jako forma gwarowa, ale interpretacja gwarowa nie ma żadnego umotywowania w samym utworze. Należy więc przypuszczać, że mamy tu rym niedokładny. Podobnie rzecz się przedstawia u Kazimierza Laskowskiego:

Hej, żeby tak w garści socha,
Iść warkoczem skib,
Orać dla tych, co się kocha,
Na powszedni chleb — o wiośnie,
Na powszedni chleb..

Przestrzeń rymowa rymów męskich jest ograniczona. Nie przedstawia ona wygodnego pola do kombinowania zasobu foniczno - artykulacyjnego w obu komponentach. Rymy męskie zakończone samogłoską, jeżeli w ich zasobie wprowadzimy zmianę w jednym z komponentów, przestają być rymem, ponieważ znika zjawisko instrumentacyjne powtórzenia brzmień: dna — gna, ale: dna — gnie.

Pewną, ograniczoną zresztą, możliwość przemiany rymu dokładnego na niedokładny, przedstawiają rymy męskie, zakończone na spółgłoskę lub grupę spółgłosek, np. twórz — straż, straż — stróż, deszcz — klaszcz.

Ponieważ rymy męskie niedokładne nie reprezentują

ciekawych możliwości, więc nie będziemy im poświęcać specjalnego rozdziału, poprzestając na dokonanej wzmiance, a przejdziemy od razu do rymów niedokładnych żeńskich, które, praktycznie biorąc, całkowicie wypełniają zakres pojęcia: rym niedokładny.

R y m y n i e d o k ł a d n e.

Z chwilą, gdy któryś z momentów rymu żeńskiego nie jest identyczny w obu komponentach, powstaje rym niedokładny, np. sur+o[w]y — ur+o[d]y. Rym żeński składa się z trzech lub z czterech momentów: 1,2,3 — 1,2,3, lub: 1,2,3,4 — 1,2;3;4 przy czym momenty 2,4, mogą zawierać edną spółgłoskę lub grupę spółgłosek. Stosując zasadę permutacji, moglibyśmy wysnuć wszystkie teoretycznie możliwe odmiany żeńskiego rymu niedokładnego. Inna sprawa, czy dla wszystkich znalazłyby się przykłady potwierdzające.

Rym niedokładny spotykamy już w epoce Kochanowskiego; programowo stosować go poczynają pierwsi bodaj poeci Młodej Polski, zaś na dużą skalę i z wielką maestrią dopiero grupa Skamandra.

1) Rym: 1, 2, 3a — 1, 2, 3b, samogłoska końcowa różna:

Wszystkimi turbinami ryczy, że jest bardzo zdrowy
Jak na zielonej trawie czarna domasceńska krowa.

(A. Słonimski, Okręt).

Różnica brzmienia ostatnich samogłosek „załamuje” rym, ale równocześnie, przez oddziaływanie kontrastu,

uwypukla wspólność brzmień poprzedzających. W sumie więc foniczna strona rymu jest uderzająca; jego potęga wzrasta jeżeli w momentach przed akcentem pojawiają się brzmienia identyczne. Taki swojego rodzaju „rime riche“ mamy w następującym przykładzie:

Ptaki oszalały...

Na piersi młodych brzoź kładły głowy jelenie.

Nieba łaknące, zieleni —

Chrapy spocone im drgały.

(J. Liebert, Wiosna).

2) Rym 1,2,3 — 1,2,3,4, końcowa spółgłoska dodana w jednym komponencie, względnie obcięta:

Nie płacz-że mój Syneczku, nie płacz

Woda będzie w balijce ciepła

— epla+cz

— epla

(W. Liebert, Kolenda).

Narciarze rozteczeni jak falanga duchów,

Zjehawszy z gór w dolinę, stanęli bez ruchu,

Na śniegi cień rzucając.

W stroju lekkim, kusym

Patrzą ku słońcu piękni — — —

A to są krokusy!

(M. Pawlikowska, Krokusy).

Zmieni się charakter tego typu rymu, gdy spółgłoska zostaje dodana (lub obcięta) i w momencie drugim: 1.2ab,3 — 1.2a,3,4:

I słowa padają gorące, ale to wszystko niejasne—
Słuchaj.. słuchaj... A może to tylko jest piasek?

— as(n)e
— as(—)e+k

(J. Liebert, Śnieg).

3) Rym 1, 2, 3a — 1, 2, 3b 4, ze zmienioną samogłoską nieakcentowaną i dodaną (v. obciętą) spółgłoską w jednym z komponentów:

Siedzę długo o zmierzchu na kamiennym dachu
Nim kładę się do łóżka pod biały baldachim

— dach+u
— dach+i+m

(A. Słonimski, Wieczór w Tyberiadzie).

I wrota się rozwarły, w dworku ktoś zapłacze,
A księżyc się po stertach przewala wieśniaczych.

— acz+e
— acz+y+ch

(J. Liebert, Madonna Lyrica).

4) Rym: 1, 2, 3, 4a — 1, 2, 3, 4b różniący się spółgłoską końcową:

Nie urodziłem się w bielonym dworze
W cieniu starych kasztanów i strzelistych topól, —opó+1
Ani w ciesielskiej izbie, w cienistej komorze,
Gdzie dźwięczy piła i uderza topór.. —opó+1

(A. Słonimski, Praca).

Jako dalsze rozwinięcia tego typu można traktować rymy: 1, 2, 3a, 4 — 1, 2, 3b, 4;

I matka mi powiada — „dzisiaj się cieplej otul“,
I skrzydła sobie łamię, jak latem w krzewach motyl.

— ot[u]l
— ot[y]l

(J. Liebert, Jesień).

1, 2, 3a, 4a — 1, 2, 3b, 4b:

Niebo zlekka niebieskie, zaplątane w jesion
Takem trochę posmutniał, choć przecie nie jesień.

— esi+o+n
— esi+e+ń

(J. Liebert, Jesion).

5) Rym: 1, 2a, 3 — 1, 2b, 3 zgodność samogłosek,
różność zawartej między nimi spółgłoski lub grupy spół-
głosek. Ten typ rymu niedokładnego znany jest pod
nazwą asonansu:

Lekko szarfa mnie twoja polaskocze	o(cz)e
I aksamit białego kolana,	o(c)e
Przyjdiesz do mnie poprosisz mnie sama,	a(m)a
Będiesz moją rozjaśniała noce...	a(n)a

(A. Słonimski, Szaleństwo).

Panienko moja dobra, która na czoło ciche
Pieszczotą dłonie zsylasz, jak ptaki najlaskawsze.
Najsmutniejszemu z ptaków, co w moich piersiach bije
W ogrody oczu pozwól zabłąkać się na zawsze...

— i(ch)e
— i(j)e

(J. Liebert, Ty i ja).

Mianem asonansu, często, określa się wszelkie rymy niedokładne. Tworzy się wtedy podział, świadomie lub nieświadomie, na rymy i asonanse, podział, który sugeruje, że asonanse nie są rymami. Nie jest to słuszne. Asonans jest tylko jedną z odmian rymu niedokładnego, odmianą, która ze swej strony może przyjmować różne formy np.:

Tam klepsydra —tam urna —	—u+(r)+na
Któż ją przyjmie, kto uzna?	—u+(z)+na

Jest to niewątpliwie asonans (1, 2ab, 3 — 1, 2cb, 3) ale między samogłoskami zawiera się grupa spółgłosek, z których część jest różna w obu komponentach, część identyczna. Wprowadzając spółgłoskę końcową, można by otrzymać dalszy szereg odmian asonansowych. Oto przykład takiej odmiany, spotęgowany jeszcze różnicą struktury akcentowej obu komponentów:

Choćby żebrak padł jej płazem do nóg,	1, 2a, 3, 4
Nie daruje, nie odda nikomu	1, 2b, 3
Konsekwentna jak prawe zwierzątko.	
(M. Pawlikowska, Zdobyecz).	

Jeżeli w asonansie końcowe samogłoski (i ewentualnie następujące po nich spółgłoski) różnią się w komponentach, powstaje rym oparty już tylko na samogłosce akcentowanej: 1, 2a, 3a — 1, 2b, 3b:

Razem z tobą się płynnie położe	o+niu
Pod baldachim płaczących rzes	o+żę
W łożu wielkim z czarnego machoniu	

(A. Słonimski, Szaleństwo).

W tym wypadku dochodzimy do krańcowej możliwości rozbijania dokładnego rymu. Jeszcze krok dalej — różnica w momencie 1, różne samogłoski akcentowane w komponentach — i wkraczamy w granice nie-rymu.

6) Rym: 1a, 2, 3a — 1b, 2, 3b, wspólna spółgłoska między różnymi samogłoskami w obu komponentach. Taki rym niedokładny nosi nazwę konsonansu; tworzy on przeciwieństwo do asonansu:

Gotuje się żywica —	
Piekło, piekło zielone!	i[c]a
Ptaki, jak kamień z procy,	o[c]y
Furkocą oślepięne...	

(J. Liebert, Kwiecień).

Konsonansowy układ rymu może przybierać różne odmiany, podobnie jak asonans, np. 1a, 2, 3b, 4 — 1b, 2, 3b.

Ptaku, zmiłuj się! Dosyć!	
Już mam lat sto i kilka!	o[s]y+é
Wróż że teraz Marysi.	y[s]i
A kukułka umilkła.	

(M. Pawlikowska, Kukułka i zakochani).

7) Rym 1a 2, 3 — 1b, 2, 3 samogłoska akcentowana różna:

Poznam dawne malutkie radości,	
Co olbrzymie się zrobią stokrotnie,	—o+tnie
I jak Dante cię spotkam na moście,	
I rozpaczę przemina ostatnie..	—a+tnie

(A. Słonimski, Szaleństwo).

8) Dotychczas rozpatrywane przykłady rymów niedokładnych polegały na różnicy rymów ilościowej, jakościowej, jakościowo - ilościowej zasobu brzmień w obu komponentach. Ale może być tak, że komponenty różnią się tylko zmianą kolejności tego samego zasobu brzmień, np.:

Na niebo wybiega pasaż,
Elektryczny napis z płomieni:
„Wszyscy, którzy jesteście spragnieni,
Przyjdźcie do mnie na Kaszas“.

((A. Słonimski. Karnawał w Rio).

„Pasaż - kaszas“ w symbolach cyfrowo - literowych przedstawia się tak: 1, 2a 3, 4b — 1, 2b, 3, 4a. Jest to „najdelikatniejsze“ zróżnicowanie zasobu fonicznego w komponentach ale można je przyjąć za punkt wyjścia zróżnicowań bardzo śmiałych i skomplikowanych. Przedstawianie brzmień identycznego materiału klauzuli rymowej daje niewielkie pole dla kombinacji (właściwie pozostaje jeden jeszcze tylko wypadek: przedstawienie samogłosek). Ale poeci „radzą“ sobie w ten sposób, że na komponenty rymowe biorą zespoły brzmień podobnych, przy czym nie ograniczają się do przestrzeni rymowej, lecz wciągają w grę brzmienia, leżącą poza nią. Oto parę przykładów, wszystkie z utworów A. Słonimskiego:

Ptaszek, mały jak motyl, fruwa nad jeziorem. —ż, o, r
Śpiewa o tem, że wszystko na świecie to pozór. —o, z, r

Zachłyśnięty miłością i leśną wilgocią, —w, i, o, é, a
Ze środka stawu czarne podałem ci wiosło —é, i, w, o, o

Dziewczęta o bladych ustach	
Zółte pogasza abażury	—zu+ry
I jak służące w ciężkich chustkach	
Drzeć będą nocą na podwórzu...	—ó+rzu
Wiele mnie dni już raniło,	—ani+ło
Az zabił mnie pewien dzień,	
I rzekłem do przechodzącej pani...	—ani
O Panie! spuść na mnie potop,	—o+top
Czterdziestodniowe deszcze;	
Niech Twoja gniewna woda zatopi	—top+i
Wszystko, co żyje jeszcze.	

Jasne jest, że w przytoczonych przykładach organiczny związek instrumentacji głoskowej i klauzuli wierszowej — konstytutywny warunek rymu — nie został wprowadzie rozbity, ale mocno rozluźniony; instrumentacja i klauzula spełniają swe funkcje równolegle, ale każda niejako na swoją rękę. To rozluźnienie szczególnie wyraźnie przejawia się w dwóch ostatnich przykładach. Współbrzmienia są identyczne co do liczby i porządku i tym przypominają rymy dokładne, ale ich stosunek do pozycji akcentu różny.

9) Rym: 1.2 — 1.2,3 obcięcie samogłoski końcowe (względnie dodane) w jednym z komponentów rymu. Tak to się da sformułować, biorąc od strony instrumentacji głoskowej, która rozróżnia dwie możliwości: albo ścisłą identyczność brzmień (co do ilości, jakości i miejsca) zasobu fonicznego przestrzeni rymowej, albo tylko częściową. Biorąc od strony struktury klauzuli wierszowej, mamy tu powiązanie w rym komponentu oksytonicznego z paraksytonicznym:

W szafirze nad perlany wodospadu miał
Jak na fryzie tryskają słoneczniki białe.

Wśród gwiazdzistych deseni i promiennych krat
Na lazurze uśmiechem wyśniewane kwiaty.

A dołem wodospadu Mądrych Panien wian
Chce koronkę bławatów z modrej utkać piany,

By uwić niemi płatki, niby skrzydło Nik,
Słoneczników lejących listowia poniki.

(J. Iwaszkiewicz, Białe słoneczniki).

Rymy te są zbudowane na powiązaniu „sprzeczności”. Normalnie klauzula oksytoniczna wiąże się z oksytoniczną, a paroksytoniczna — z paroksytoniczną, pociągając za sobą identyczność brzmień co do jakości, ilości i miejsca. Tutaj zarówno w płaszczyźnie akcentowej jak i fonicznej jest naopak. Sytuacja taka jest możliwa dlatego, że podobnie, jak w rymach z pod punktu 8-go, a szczególnie w wypadku: raniło — pani. potop — zatopi, funkcja instrumentacyjna i wierszotwórcza zostały rozdzielone, z tą jednak dalej idącą różnicą, że foniczny aspekt rymu uwolnił się zupełnie od zależności akcentu.

Rymy „męsko — żeńskie” mogą przyjmować inną jeszcze formę, mianowicie, ostatnie brzmienia komponentów będą identyczne, a więc nie 1, 2 — 1, 2, 3, lecz 1, 2, 3, — 0, 2, 3, rymy ostatnio — zgłoskowe:

Rozpostarła się nad nami łąk cicha jasnoziel,
Wyczułem mą dobrocią Twoją dobrą biel.

Połączyła nas kiedyś gorącość południa,
A dziś dzieli różowość schodzącego dnia.

Zejdźmy z łąk. Już jest późno. I daleki odgłos
Niesie trawa soczysta i mokra od ros.

(J. Liebert).

Ujętego w 9 punktów przeglądu rymów niedokładnych, nie należy rozumieć, jako zamkniętego wyliczenia sztywnych odmian rymu niedokładnego. Owszem, zostały zaprezentowane przejawy najbardziej charakterystyczne i typowe w tym sensie, że znajdziemy je nie tylko w cytowanych tu niemal wyłącznie wierszach Słonimskiego i Lieberta, ale i u innych poetów współczesnych. Wprowadzenie pojęcia przestrzeni rymowej, rozbijania jej na momenty, analityczne zestawienie i porównywanie tych momentów ze sobą stanowi nie cel, lecz środek udostępniający możliwie dogłębne i wszechstronne wniknięcie w fenomen rymu, oraz możliwie precyzyjne ujęcie jego istoty. Bo istotnych odmian rymu mamy tylko dwie krzyżujące się ze sobą pary: rymy żeńskie i męskie, oraz dokładne i niedokładne.

Funkcje rymu.

Rym, jako struktura autonomiczna, bywa używany na gruncie języka artystycznego do różnych celów. Mickiewicz w „Panu Tadeuszu” w znanym urywku:

sławna gospodyni
Zwała się Kokosznicka z domu Jendykowiczówna. Jej wynalazek epokę stanowi...

użył rymów jako środka stylistycznego, wprowadzającego nastrój humoru i dowcipu. Podobnie u Słowackiego w „Beniowskim”:

„Jako?! więc to jest — krzyknął — pan Beniowski
Którego mię los smętny tak zasmucał?
A to prawdziwy widzę wyrok boski! —
A dajże mi twarz, dajże, niechaj ucał...“
Zamiast sylaby ustami go w usta
Cmoknął, że jękło tak, jak beczka pusta.
Gdy z niej wystrzelił czop..

Odrębność foniczno - rytmiczną rymów żeńskich i męskich spożytkował K. Tetmajer w poemacie pt.: „Jak Janosik tańczył z cesarzową“ jako dopełniający czynnik opisowy ruchu tanecznego, występujących osób i jako czynnik kompozycyjny:

...Janosik naksztalt króla
z cesarzową sobie hula.

Staął przed nią, cupnął wprzód
prawą nogą, lśniący but.

Lewą piętą wyciął wtył
w dyle karczmy co miał sił.

Prawa — lewa — krok za krok,
w tył się cofał, wsparty w bok.

A z podkówek leciał blask
i z karczemych dylów trzask...

Cesarzową w perły dzwoni,
to ucieka, to znów goni,

A co przyjdzie ku muzyce,
to uśmiecha się jej lice,

A szeleści atlasami,
jak w jesieni wiatr liśćcami..

Przytoczone przykłady ilustrują możliwości wyzyskania rymu w funkcji środka stylistycznego lub kompozycyjnego. Nam tu jednak chodzić będzie o funkcję rymu jako jednego z czynników mowy metrycznej, czyli wiersza.

Funkcja rymu w wierszu może mieć dwa zasadnicze aspekty, wynikające z jego konstytutywnych warunków: 1-o rym jako czynnik formy dźwiękowej wiersza — funkcja instrumentalna rymu, 2-o rym jako czynnik wierszotwórczy — wierszotwórcza funkcja rymu. Aspekty te są związane ze sobą organicznie i działają zawsze „razem“. Ale któryś z nich może wydobywać się na plan pierwszy, potęgować swą wyrazistość i nawet uniezależniać od drugiego.

Instrumentalna funkcja rymu. Język, jako twór społeczny, jest narzędziem, środkiem porozumiewania się między ludźmi. W normalnej, praktycznej percepcji języka mówionego czy pisanego, świadomość skupia się przede wszystkim na tym, co słowa lub zespoły słów znaczą, nazywają, na co wskazują lub co wyrażają. Język jako struktura dźwiękowa jest percypowany również, lecz nie dociera do centrum uwagi, a zatrzymuje się niejako na progu świadomości. W sztuce słowa język jest nie tylko narzędziem lecz i materiałem. Ta „sytuacja“ języka sprawia, że i jego strona dźwiękowa nabiera waloru równoległego ze stroną znaczeniową. Wszelkie formy języka artystycznego mają na celu wydobycie i zużytkowanie tego zasobu wartości, jakie kryje w sobie materiał językowy. Jedną z zasadniczych form jest wiersz. Jak w ramie malarzkiej lub w wycięciu, którego dokonuje obiektyw aparatu fotograficznego, wszystkie czynniki plastyczne (światło, kolor, linia, płaszczyzna, bryła), tak w „ramie“

wiersza czynniki materiału językowego (dźwięk, rytm, znaczenie) nabierają intensywności.

Wydobycie i zasugerowanie dźwięku, „uzmysłowienie“, że wiersz jest nie tylko strukturą znaczeniowo-rytmiczną, lecz i dźwiękową, zawdzięcza przede wszystkim rymom. Rola ta przypada rymom dlatego, że są one na terenie wiersza zjawiskiem najbardziej eksponowanym. Eksponuje zaś rym zarówno jego foniczna struktura, jak i miejsce, które zajmuje — klauzule wierszowe. Sam fakt powtórzenia brzmień przyciąga uwagę. Uwaga, która skupia się przede wszystkim na sferze znaczeniowej, rozszczepia się jakby na dwa ogniska. Jedno z nich kontynuuje swe skupienie na sferze znaczeń, a drugie na zjawisku wyłącznie dźwiękowej natury i niejako, „przypomina“ o dźwiękowym materiale strumienia językowego.

Rym nie tylko uruchamia dźwięki, ale i sam jest jednym z warunków dźwięczności wiersza. Stopień tej dźwięczności zależy od wielkości współczynnika rymowego¹⁾. Rym w języku polskim obejmuje albo dwie sylaby (rym żeński), albo jedną (rym męski). Współczynnik rymowy jest stosunkiem przestrzeni rymowej do rozpiętości sylabicznej wiersza. W 13-zgłoskowcu np. wyraża się on jako 2:11, a w 5-zgłoskowcu jako 2:3 przy zakończeniach żeńskich; przy zakończeniach męskich w tych samych wierszach będzie się wyrażał jako 1:12 i 1:4. Oczywiście jest rzeczą, że wiersze krótkie są dźwięczniejsze od długich, bo mają większy współczynnik rymowy, a prócz tego napływ brzmień powtarzanych w pozycji szczególnie

¹⁾ Współczynnik rymowy — pojęcie to przejmuję z Żirmuńskiego, 2.

eksponowanej jest częstszy. Wprowadzenie pojęcia współczynnika rymowego stawia sprawę dźwięczności wiersza na gruncie obiektywnym. Bo subiektywnie, wrażeniowo, może wypaść różnie. A wrażenia — to rzecz względna, kapryśna i zawodna, często opierająca się na fikcji lub nieporozumieniu. Zresztą przez dźwięczność nie należy rozumieć brzmienia specjalnie „metalicznego“, „srebrnego“. Artyście może właśnie chodzić o to, aby było: „głuche“, „szare“, „tępe“. Nie mniej jednak wiersz będzie miał swoją dźwięczność i tym większą im jego współczynnik rymowy będzie większy, a napływ powtórzeń częstszy. Przez dźwięczność więc rozumiemy samo rozbrzmiewanie materiału językowego, jak i strukturę dźwiękową wiersza, której punktami ogniskowymi są ryny. Dźwięczności nie należy utożsamiać z „nastawieniem na muzykę“ w poezji. Charakterystycznym rysem muzyki jest to, że posiada „treść“ w swoim rodzaju ściśle określoną, ale nie dającą się adekwatnie ująć w słowa. Bowiem w muzyce funkcja wyrażania jest bardzo intensywna, ale funkcja znaczenia i nazywania równa zeru. Utwór muzyczny napewno wyraża i wyraża „coś“, które jest inne lub zbliżone do „coś“ drugiego utworu, ale poza nurtem nastrojów i uczuć nie wiąże z nim obowiązująco nic ze sfery intelektualnej i przedstawieniowej. Ograne preludium Des dur Chopina nazywa się tradycyjnie preludium deszczowym. Można sobie wiązać z tymi pochodami dźwięków nastrojowy obraz deszczu, kropel uderzających monotonnie o szyby — w pierwszej części; wycie wiatru, wzmaganie się jego siły — w drugiej. Ale nie jest to obiektywnie konieczne. Ktoś, kto pierwszy raz słyszy ten utwór, kto nic nie wie o jego tradycyjnej nazwie, nie musi skojarzyć jego treści muzycznej z przedstawionym obra-

zem deszczu, wichru, niepogody. Takie słuchanie obrazowe jest właściwie mało muzykalne. Muzyka jest sztuką absolutnie arealistyczną. Przedziwny, dojmujący żywioł jej treści często uważany był za szczyt, za ideał sztuki. Poezja, jako sztuka słowa, nie może stać się czystą „architekturą“ dźwięków, bo byłoby to jej zubożeniem do poziomu karłowatości. Ale może zbliżyć się do muzyki, tak jak może zbliżyć się i do plastyki. Technicznie da się to przeprowadzić tylko wtedy, jeżeli jej sfera znaczeniowa zostanie przytłumiona, „rozproszona“. Tak jest w utworze Micińskiego:

Tyle dzwonnice kwiatów lila
na tych murach jak Iljony —
noc — Helena ust nachyla
w zmierzchach nocy zbłękitnionej!

Tam — w wąwozie — z gobelinów
gór się wełni potok siwy — — —
idę szukać paladynów,
hufiec bogów dotąd żywy.

Lecz nade mną wieczna góra.
lodozwałem zimnym jarzy!
w grotach oczy lśnią Ahura —
władcy grobów i cmentarzy.

W. Borowy w przedmowie do swej „Antologii liryki polskiej“, cytując ten utwór, wypowiada następujące uwagi: „Nie można powiedzieć, żeby to był wiersz pozbawiony znaczenia. Ale znaczenie nie wybija się tu na plan pierwszy. Nikt też pewnie z czytelników i sympatyków tego wiersza (do których i ja należę) nie zastanawiał się nad tym, dlaczego się tu mówi o paladynach, albo jaki ich

związek z Heleną i bogami; i nikt pewno nie zaglądał do encyklopedii, żeby się czegoś bliższego dowiedzieć o Ahurze. I słusznie. Chodzi tu bowiem głównie o nastrój i o dźwięki. Cały zaś szereg elementów znaczeniowych możnaby dowolnie zmieniać. Że tak jest, pokazał sam autor utworu. Tekst przytoczony pochodzi z pierwszego wydania *Nietoty* (w *Sfinksie*, 1908 r.); w drugim zaś wydaniu (książkowym, 1910 r.) tylko trzecia strofa pozostała bez zmiany; dwie pierwsze brzmią jak następuje:

Kiście wonne kwiatów lila
w niewiadome tchną regjony —
ciemny grób się tu odchyla
w zmierzchach rosy zbłękitnionej!

Tam — jak harfa wyżnich czynów
z gór się wełni potok siwy — — —
idę szukać paladynów,
hufiec mężów, dotąd żywy.

Z punktu widzenia znaczenia zmiany to duże. W istocie swojej wiersz mało się zmienił“.

W utworach poetyckich „nastawionych na muzykę“ poziom strony dźwiękowej ogólnie się podnosi, ale rola rymów, jeżeli występują, pozostaje bez zmiany. W przytoczonym wierszu Micińskiego (w pierwszej redakcji) rym: lila — nachyla po za swą funkcją wierszotwórczą, swym aspektem instrumentalnym eksponuje miękkie i dźwięczne „l“, które przewijają się w szeregu wyrazów (tyle, lila, Iljony, Helena, nachyla, gobelinów, paladynów) dwóch pierwszych zwrotek, nasycza je jednolitą barwą brzmienia. W trzeciej zwrotce natomiast eksponowane brzmienie „r“ i pokrewne co do barwy (góra, Ahura,

grotach, grobów, jarzy, cmentarzy), dają „koloryt“ foniczny kontrastowy, zbiegając się z wyczuwalnym kontrastem znaczeniowym. Utwór Micińskiego jest dobrą, wyrazistą ilustracją funkcji instrumentalnej rymu bez rozrywania jej wspólności z funkcją wierszotwórczą. Nie zawsze jednak wszystko tak się „szczęśliwie“ układa. Nie zawsze autor ma ucho łakome na dźwięk, wtedy właśnie, szczególnie w wierszach długich, rym spełnia w pierwszym rzędzie swą rolę czynnika wierszotwórczego i dopiero w cieniu tej funkcji jako jedyny sygnał struktury dźwiękowej wiersza płyną pary powtórzonych brzmień. Im wiersze są krótsze, im częstsze nawroty powtórzeń, tym intensywniejsza staje się dźwięczność. Oto parę przykładów ułożonych w kolejności wzrastania współczynnika rymu.

Już to próżno mój ukochany! przyznać ci muszę,
Zraniłeś mi niepomalu serce i duszę,
A nie daleś mi pociechy inszej w chorobie,
Tylko tę, że ustawicznie myślę o tobie;

(Sz. Zimorowic, Helenora)

Zaprzęż nie tygry, nie lwice, Cyprydo,
W złoty wóz: parę białych niech Kupido
Gołębi lecem jedwabnym pożenie
Przez chmurne cienie.

Opuść na chwilę Ankon ulubiony
I Cypr wesoly, tobie poświęcony,
Spuść się nad Wisłę, obacz naszej ziemię
To ślizie plemię...

(Jan Smolik, Pieśń).

Myśli słodka, gdy spokojna!
Bodaj zawsze byłaś u mnie!
Czy to pokój, czyli wojna,
Czy pełno, czy pustki w gumnie,
Słodzisz pracę i daremną,
Gdy ja z tobą, a ty ze mną.

(I. Krasicki, Do myśli).

Po morzu liści
W złotej pożodze,
Jak ci psalmiści,
Za duchem brodzą.

I co się w drodze
Innym nie iści,
To ja, złociściej
Rojąc, znachodzę.

(Józef Jankowski, Po morzu liści).

W ostatnim przykładzie druga kwartyna powtarza te same rymy, co i pierwsza. Oczywiście „podwaja“ to dźwięczność całego urywku. Intensywność instrumentalnej funkcji rymów zależna jest nie tylko od wielkości współczynnika rymowego, ale od rozstawienia rymów i liczby komponentów. Te sprawy jednak omówimy w związku z zagadnieniem strofy.

Obecnie musimy się jeszcze zatrzymać nad kwestią rymów wewnętrznych. Sądząc z nazwy, chodziłoby o taki wypadek powtórzenia brzmień, których przynajmniej jeden komponent przypadłby nie w klauzuli, lecz wewnątrz jednostki wierszowej, np.

Z ogrodowej altany, wojewoda zdyszany
Bieży w zamek z wściekłością i trwogą.
Odchyliwszy zasłony, spojrzał w łożę swej żony.
Pojrzał, zadrzał, nie znalazł nikogo.

(A. Mickiewicz, Czaty).

W zwrotce tej istotnie w wierszach: 1 i 3 komponenty rymu przypadają wewnątrz wiersza. Czy jednak powstaje w danym wypadku coś odrębnego, co różniłoby te rymy od rymów końcowych? Wiersze pierwszy i trzeci są wierszami złożonymi, składają się z dwóch szeregów, wypełnionych każdy dypodią anapestyczną hiperkatalektyczną (ssSssSs+ssSssSs). Wiersze zaś parzyste (2 i 4) są jednolite, tworzą jeden szereg wypełniony trypodią anapestyczną hiperkatalektyczną (ssSssSssSs). Tak zbudowane są wszystkie zwrotki tej ballady. Ze strony układu graficznego przedstawia się ona jako zwrotka czterowierszowa, ale biorąc pod uwagę strukturę metryczno-rymową należy ją uważać za zwrotkę sześciowierszową: 7a, 7a, 10b, 7c, 7c, 10b.

Układ graficzny, unaoczniający strukturę metryczną, daje Norwid w „Mojej piosnce“, pisanej identyczną „mickiewiczowską“ zwrotką:

Żle, źle zawsze i wszędzie,
Ta nie czarna się przedzie.
Ona ze mną, przede mną i przy mnie,
Ona w każdym oddechu,
Ona w każdym uśmiechu,
Ona we łzie, w modlitwie i hymnie.

Nie ma tu rymów wewnętrznych, tylko końcowe. Jeżeli obydwa komponenty rymu spełniają konstytutywne

warunki rymu, tzn. nie tylko są powtórzeniem dokładnych lub niedokładnych brzmień, ale przypadają na metryczny moment wiersza, mianowicie na klauzule szeregu, to niezależnie od tego czy jeden z nich pojawia się wewnątrz, a drugi na końcu jednostki wierszowej, czy oba na końcu — tworzą rym nie różniący się istotnie od rymów końcowych.

Można sobie wyobrazić, że jakiś kontekst wierszowy ma układ, schematycznie biorąc, następujący:

$$\begin{array}{l} xa+yb \\ xa+yb \\ xc+yd \\ xc+yd \end{array}$$

tzn., że zakończenia wewnętrzne i zewnętrzne szeregów rymują między sobą. I w takim wypadku rymy wewnętrzne, przypadając stale na to samo miejsce w wierszu, pociągając za sobą z konieczności przedział międzywierszowy stały, stanowiłyby signum momentu metrycznego, a więc przypadająby na klauzule i nie różniłyby się w swej rymowej istocie od rymów końcowych. Kontekst o takim układzie rymowym mamy w utworze Bl. Ładysława z Gielniowa — „Jezusa Judasz sprzedał“ w 10 zwrotce:

Jezus krzyżem podniesion, patrzcie krześcijani!
 Między łotrem postawion, drogą krwią obłany;
 Od żydów jest naśmiewan, gdy na krzyżu wisiał,
 Jezus, miłosierny Pan, wszystko skromnie cierpiał.

Zdaje się, że ewolucja tej formy poszła z biegiem czasu w dwóch kierunkach: 1-o przez zniesienie rymów wewnętrznych wiersza i ściślejsze związanie szeregów składowych powstaje 13-zgłoskowiec typu 7+6, 2-o przez ujednolinitanie typu rymów na wyłącznie żeńskie dokładne, oraz wyrównania sylabiczne szeregów — zwrotka czterowierszowa o rymach krzyżujących się.

Z większą słuszością logiczną nazwę: rymy wewnętrzne możnaby zastosować do następującej sytuacji:

Staw na lato się okrył białym kwieciem.
Brzoza kwiecie warkoczem zamiecie.

Poschły świerki, porosły krzewiny,
Coś nas dzieli, jakiś pasek siny.

Nie powiemy sobie już nic więcej,
Słowa kochać nie nauczą goręcej.

Niech w nas słońce wbija złote harpuny,
Poplątaliśmy, sfalszowaliśmy najprostsze struny.

(J. Liebert, Po trzech latach).

Mamy tu dwa momenty powtórzenia brzmień w zakończeniach wyrazów: 1) kwieciem — kwiecie — zamiecie, 2) poplątaliśmy — sfalszowaliśmy. W momencie pierwszym wymiana: kwieciem — zamiecie tworzy rym niedokładny ex definitione. Natomiast przypadający wewnętrzny wiersza wyraz: kwiecie, tylko nawiązuje fonicznie do rymu, ale komponentem rymu nie jest. W drugim momencie mamy tylko powtórzenie brzmień — instrumentację głoskową. Więc i w utworze Lieberta, w omawianych momentach, właściwie trudno mówić o rymach

wewnętrznych. Nazwa ta, jeśli ściśle trzymać się definicji rymu, zawiera sprzeczność, gdyż rymy mogą być tylko końcowe. Jednak zatrzymamy ją jako wygodny, praktyczny termin dla tych powtórzeń fonicznych, które zachodzą na terenie wiersza. Zjawisko to ma związek z rymem i staje się zasadniczym sposobem wzmagania funkcji instrumentalnej rymów. Gdy w wierszach o rymach końcowych funkcja ta jest podporządkowana funkcji wierszotwórczej rymu, a jej intensywność wzmagą się w miarę wzrostu współczynnika rymowego, w wierszach, w których występują również i rymy wewnętrzne, następuje jakby zautonomizowanie tych funkcji, dochodzące nawet do uniezależnienia. W wierszach, w których występują w większej ilości rymy wewnętrzne, możemy skonstatować, że autorowi chodzi nie tylko o wzmożenie dźwięczności samego materiału językowego. Przetykając tkaninę wierszową ogniskami dźwięku, traktuje je jako motywy, z których wiąże strukturę dźwiękową, równorzędną do innych struktur (rytmicznych, znaczeniowych), grających w danym utworze. Oto przykład, w którym „muzyka” rymów z funkcji służebnej wyrasta na czynnik autonomiczny:

Turyście, łaknącemu, w skwar, ogrodów woni,
Ustroni altan, źrójów ciekących perliście, —
Symfonji boskiej szmer rzucają palm okiście,
I wniście kaktus mu wskazuje kolcem dłoni.

Spią — czy stłumiła śmierć tu głosy, gdzie w bezczynie
Pinje drzemią... na mur leży zwój omdlałych pnączy?...
Jedynie żywy źródło tu nie przez szczyby sączy
I, rączy, topić ją, za mur, do morza płynie.

Zaciszy jest tu chłodność, upleciona z cieni;
 Jest w niszy zielonawy satyr, skryty w bluszcze.
 Cyprysy, jak mnichowie stoją zamysleni,
 I pluszcze zdrój w cysternie, ciekący przez rysy.

Za murem morze wbiega raz po raz w skał nyże,
 Lazurem wód uderzy i ścieka po żwirze.

(J. Lemański — Mur).

W sonecie tym, niezupełnie regularnym, bo rymy drugiej kwartyny nie odpowiadają fonicznie rymom pierwszej, powtórzenia brzmień przewijają się nie tylko w zakończeniach lecz i na początku wierszy:

I kwartyna	II kwartyna	III kwartyna	dystych
b — a	x — c	e — f	i — j
a — b	c — d	e — g	i — j
a — b	c — d	h — f	
b — a	d — c	g — h	

Współbrzmienia „lewobrzeżne“ nie są rymami *ex definitione*, ale dzięki swej formie i układowi symetrycznemu, szczególnie konsekwentnie utrzymanemu w kwartynie pierwszej, stają się jakby zwierciadlanym odbiciem współbrzmień „prawobrzeżnych“ — rymów *ex definitione*. Skłonni jesteśmy je uważać za rymy, gdy ujmujemy je w układzie pionowym. Jednak funkcja ich jest wyłącznie instrumentalna i jako takie narzucają swą funkcję współbrzmieniom „prawobrzeżnym“. Ujawnia się to, gdy ujmujemy współbrzmienia nie optycznie, lecz audytywnie według ich „poziomego“, konsekwentnego napływu. Pierwszy przeczytany wyraz („Turyście“) nie tylko nie daje nam rymu, ale nawet nie nastawia nas na oczekiwanie odpowiednika. Przeczytanie natomiast wyrazu kończącego wiersz („woni“) nastawia nas na oczekiwanie odpowiednika, który przychodzi nagle, nieoczeki-

wanie zaraz z następnym słowem. Przeczytanie ostatniego wyrazu drugiego wiersza stawia nas znów na oczekiwaniu odpowiednika, ale przede wszystkim dokonuje się jakby sięgnięcie wstecz, ku słowu „Turyście“ i już w tym momencie mamy rym. W analogiczny sposób dokonują się doznania akustyczne dalej, powodując złożone, różnokierunkowe napięcia. Rymy końcowe swym brzmieniem nie podkreślają zakończeń wierszowych, bo już od pierwszego wiersza pojawiło się swojego rodzaju „enjembement“ foniczne. Wiersz jest wyznaczany tylko przez metr. Instrumentalna funkcja rymów panuje wyłącznie.

Przytłumienie funkcji wierszotwórczej, a przewaga funkcji instrumentalnej rymów przejawia się w inny sposób w utworze L. Staffa pt.: „Konanie“.

Łzy! Płacz!
O was śpiewna
Rzeka
W dal wieści
Nie poniesie!
Tułacze
Sny! Noc pewna
Czeka,
Upieści
Was w bezkresie.
Poloty,
Którym skrzydła
Zwichły,
Wichury
Zgonu posły,
Tęsknoty!
Już wam sidła
Rychły
Ponury
Zgon przyniosły!

Duch dyszy
W ręce,
Nim w mrok dotrze,
Z dna wstaje
Niemoc głucha.

O ciszy!
W ręce
Twe najśladzsze
Oddaje
Swego ducha...

Utwór ten ma regularny podkład metryczny, który graficznie uwypuklony, przedstawia się w sposób następujący:

Łzy! Płacze! O was śpiewna rzeka	9
W dal wieści nie poniesie!	7
Tułacze sny! Noc pewna czeka,	9
Upieści was w bezkresie.	7

W podobny sposób reszta wierszy utworu da się ułożyć w dwie jeszcze zwrotki czterowierszowe, w których na przemianę przewija się 9 i 7 sylab (oba szeregi jambiczne). Obok rymów końcowych mielibyśmy tu i rymy wewnętrzne. „Sens“ rozbicia tego normalnego układu staje się oczywisty. Cięć dokonuje Staff w momentach, gdzie przypadają odpowiedniki rymowe. Podkreśla to je i eksponuje ich walor foniczny. Rymy zupełnie straciły swą funkcję wierszotwórczą, bo właściwie wiersze zostały rozbite na odcinki całkiem niewspółmierne, a nawet przeważnie niezwiązane wewnętrznie w samodzielne jednostki. Natomiast na placu zostaje funkcja wyłącznie instrumentalna. Następstwo brzmień powtarzanych, niby

nić szwu, przetyka porwany potok wykrzyknień. Rozszczepienie instrumentalnej i wierszotwórczej funkcji rymu występuje bodaj jeszcze wyraziściej w utworach, pisanych wierszem nieregularnym, w którym rymy występują w zakończeniach szeregów:

Z uśmiechem drwiąco tajemniczym
Jakże rozkosznie myśleć o tem,
Że się ma ręce żadnym splotem
Niezwiązane,
Nieskrępowane
Niczem,
Drapieżnym krążące lotem,
Jak biczem
Palcami siekące...

(A. Słonimski, Bunt).

W wierszach krótkich regularnych, przesycające je dźwiękiem rymy, wiążąc się z harmonijnym rytmem, dają „verlaine'owską“ muzykalność:

Szmaragdowe tafle szklanne,
monotonne, nieustanne,
w srebrną piętrzą się fontanne
bijąc w brzeg,
i rzucają dyjamenty
promieniste na odmęty,
i w promienne biją skrety
kropel śnieg.

(K. Tetmajer, Pod Portici).

Ale może być i odwrotnie, całkowite rozproszenie, gdy nasycenie dźwiękowe opiera się na przemieszaniu rymów dokładnych z niedokładnymi:

Przepali świata fatalizm
Łza — i obmyje firmamenty
I jak święty talizman ocali
Sentymentalizm...

(A. Słonimski, Sentymentalizm).

Omówiliśmy rolę rymów wewnętrznych w potęgowaniu instrumentalnej funkcji rymów i jej uniezależnienie się od funkcji wierszotwórczej rymu. To rozszczepienie funkcji może się wyraziście przejawiać i w takich zespołach wierszowych, w których rymów wewnętrznych nie ma, a występują tylko rymy końcowe, ale niedokładne. Wzmiankowaliśmy o tym nieraz, dając przegląd rymów niedokładnych. „Muzykę“ rymów na wielką skalę wprowadzili i wykorzystali poeci Młodej Polski. U ich następców, np. w grupie Skamandra i młodszych, obok kontynuowania tej linii daje się zauważyć również nawrót do swego rodzaju klasycyzmu w technice wersyfikacyjnej. Otóż nawet w tych wypadkach u autorów współczesnych, gdzie w wierszach dominuje regularność, a z nią podporządkowanie czynnika fonicznego funkcji wierszotwórczej, i w tych wypadkach bardzo często mamy pozostałość nastawienia na dźwięk. Powstaje w ten sposób jakby odrębna kategoria rymów, które możnaby nazwać rymami instrumentalnymi. Oto dwa przykłady:

Kasztan ich witał przeciągłym szumem,
Kiedy aleją, w pełnym rynsztunku,
Przeszli, przebiegli zmieszani z tłumem,
Roznosząc plamy krwawe po brukach...
Z chmury wiosennej grzmot wybiegł ku nim—
Deszcz się jak kasztan w górze rozszumiał
Nagły i ciepły ślady ich splukał.

(J. Liebert, Victoria albo o deszczu majowym).

W kopule dębu gruzły błyszcza chore.
Spada liść z perłą. Groźny to ornament!
Dąb zasłabł — wykwit buja mu i cięży,
A leśna babka zbiera perły w dzbanek.

Choroba piękna! Grochy mają orient,
Jakby w nich ciepły mienił się poranek.
Gdy już z nich czarny wycisną atrament,
Napisz, poeto, o dębach „potężnych“!

(M. Jasnorzewska — Perły dębowej słabości).

U Lieberta nie można powiedzieć, by dźwięki rymowe eksponowały się specjalnie; brzmią one dyskretnie, oparte o szczególny układ. Prócz jednego rymu dokładnego (szumem — tłumem), reszta to niedokładne. Komponenty wszystkich rymów mają wspólną samogłoskę akcentowaną „u“. Poza tym wiążą się one w różnych kierunkach i skrzyżowaniach z innymi współbrzmieniami, obejmującymi również i brzmienia pozarymowe (szumem — rynszunku — tłumem — brukach — ku nim — rozszumiał — spluka). Utwór Jasnorzewskiej składa się z dwóch zwrotek czterowierszowych. Wbrew tradycji komponenty rymowe dopełniają się nie w obrębie zwrotki, lecz poprzez zwrotkę, przyczym niesymetrycznie, oraz dając rymy dokładne lub niedokładne: chore — orjent, ornament — atrament, cięży — potężnych, dzbanek — poranek. Obok tych „wstecznych“ grawitacyj dźwiękowych działa tu jeszcze pokrewieństwo brzmień w konsekwentnym przebiegu: chore — ornament, ornament — dzbanek, orjent — poranek — atrament.

Funkcja wierszotwórcza rymów. Rym nigdy nie stał się czynnikiem dostatecznym, wystarczającego w kształtowaniu formy wierszowej. Poezja antyczna posługiwała się zasadniczo wierszami bezrymowymi. Powtórzenie

brzmień, jakie spotyka się tu i ówdzie w antycznych utworach wierszowanych, miały charakter instrumentalny. Struktury metryczne, oparte na iloczasiu, stanowiły jedyny czynnik, który warunkował autonomiczność jednostki wierszowej. Gdy na przełomie świata starożytnego i średniowiecza poczucie iloczasu przestało być żywe, wyróżnianie jednostki wierszowej musiało się oprzeć na innych czynnikach językowych. Tymi czynnikami mogły być sylaby, akcenty, przedziały międzywyrazowe — jako jedna grupa, jednostki syntaktyczno-intonacyjne — jako druga grupa, kombinacja barwy brzmień, z tych powtarzanie się końcówek wyrazów jako najbardziej skupiające na sobie uwagę — trzecia grupa. W nowej sytuacji wierszotwórczej powtórzenia brzmień, przypadające na zakończenia szeregów wierszowych, nabierały wagi szczególnej: uwypuklały, podkreślały koniec jednostki wierszowej niemal mechanicznie i jakby przez coś zewnętrznego, pozajęzykowego. W ten sposób szczególny typ z zakresu zjawisk instrumentacji głoskowej został wciągnięty w orbitę czynników wierszotwórczych i stał się rymem. Oczywiście proces, któryśmy tak sumarycznie i schematycznie ujęli, był bardzo złożony, rozwijał się swoiście na gruncie każdego z języków europejskich. Ale sam „kierunek“ procesu zdaje się nie ulegać wątpliwości.

Na naszej poezji średniowiecznej, na tych zabytkach, które są nam znane dzisiaj, można zaobserwować ową fermentację formy wierszowej, nim po długotrwałej ewolucji ustaliła się w kształt stały, w epoce Kochanowskiego. Nasze wiersze średniowieczne nie opierają się na metrze sylabicznym. Ilość sylab bywa zmienna. Zmiana ilości sylab w utworach zwrotkowych, śpiewanych jest i rzadsza i mniej jaskrawa co do ilości. Przyczyna tego leży,

być może, głównie w tym, że melodia, jednakowa dla wszystkich zwrotek, zmuszała do tej samej rozpiętości i tylko w drobnych rozmiarach dopuszczała zmianę ilości sylab. Ale już wtedy nie wszystko, co miało tytuł pieśń, musiało być utworem śpiewanym. Tak jest, zdaje się, z Pieśniami Sandomierzanina, których część pierwsza ma zwrotkę czterowersową o wierszu 8-zgłoskowym, ściśle wytrzymanym, natomiast w części drugiej ilość sylab w zwrotekach pięciowersowych ciągle się zmienia. Oto przykład z części pierwszej:

Mękę Bożą wspominajmy,
Słowa jego pamiętajmy,
Które na krzyżu jest mówił,
Nam je na przykład zostawił

z części drugiej:

9 Mamy wszyćcy ktemu się dziś brać,
11 Byśmy mogli łaskę u Boga zyskać.
9 Raczy je nam, miły Chryste, dać
8 O twej miłości daj śpiewać,
10 Twego gniewu nie daj dalej poznać!

W utworach pisanych wierszem ciągłym, zmiana ilości sylab bywa częstsza i radykalniejsza, np.:

8 Oto usta już zamknięta,
12 Co wczora się o pieniądze targowała.
8 Już na marach, milcząc, leży,
7 Co, nabywając mienia,
8 Przestępował zakon boży.
7 K'niemu bractwo zbierają,
12 A przyjaciele się o mienie targają,
8 A dziatki żalosno płaczą,
9 Póki na ojca w domu patrzą.
11 Żona, splatając ręce, gorzko krzyczy,
8 Póki dzwony dzwoniąc słyszy.

Jednak sylabizm wierszy średniowiecznych nie jest zupełnie dowolny. Najczęściej pojawia się 8-zgłoskowiec i on stanowi jakby jądro sylabiczne, wokół którego oscylują wymiany in plus lub in minus. Jeśli więc sylabizm wierszy średniowiecznych nie ma charakteru metrycznego, to jednak można mówić o tendencji w tym kierunku. Co do układu akcentów również można zauważyć tendencję metryczną. 8-zgłoskowce nieustannie przybierają postać trocheiczną i w tej formie idą przez kilka lub kilkanaście nawet wierszy, by rozwiązać się w trzyakcentowy szereg. Podobnie rzecz się przedstawia z obocznościami 7-mio i 6-cio sylabowymi, chociaż te, gdy mają zakończenia oksytoniczne, częściej wpadają w jamb. Trocheje, jamby, amfibrachy (w 9-zgłoskowcach), mieszają się jednak najróżnorodniej z formami niesylabotonicznymi, np.

SsSsSsSs	Z jutra wesoł nikt nie będzie
SsSsSsSs	Aliż gdy za stołem siedzie,
	Toż wszego myślenia zbędzie;
sSsSsS	A ma z pokojem sieść,
sSsSsSs	A przy tem się ma najeść,
sSsSsSs	A mnogi idzie za stół,
SsSsSsS	Siedzie za nim jako wół,
sSsSsSsS	Jakoby w ziemię wetknął kół;
	Niema talerza karmieniu swemu,
	Eżby ji ukroił drugiemu...

(Z wiersza Słoty o zachowaniu się przy stole).

Często takie niewspółmierne odcinki wierszowe wiąże taka sama ilość grup akcentowo - intonacyjnych jak w cytowanym utworze: „Oto usta już zamknięta“, który z naszego dzisiaj stanowiska możnaby uznać za wiersz trzyakcentowy. W naszym wierszu średniowiecznym wi-

dzi się więc jakby in statu nascendi trzy zasadnicze systemy metryczne, ale zmieszane, nieskrystalizowane. Ten metroidalny charakter nie zdołałby sam przez się ukształtować masy językowej na jednostki wierszowe. Taką siłą kształtującą, względem której metroidalna tendencja sylab, akcentów i przedziałów międzywyrazowych stanowi tylko czynnik pomocniczy, jest struktura syntaktyczno - frazowa. Jako zasadniczą i stałą metodę stosuje poeta średniowieczny paralelizm syntaktyczny. Można to obserwować i na przytoczonych już przykładach, ale szczególnie wyraziste to jest w następującej zwrotce: Gdy Jezus umierał —

Kościół polecił Piotrowi,
A matkę swoją Janowi;
Katom odzienie swoje dał,
Judasz piekło też otrzymał.

Każdy wiersz jest wypełniony zdaniem samodzielnym. Zdania te mają identyczną budowę, idą równolegle, przy czym równoległość w pierwszej i drugiej parze doprowadzona jest do szczegółów (szyk części syntaktycznych). Powstają w ten sposób bardzo wyraziste jednostki, które nie straciłyby swej wyrazistości, gdyby nawet różniły się ilością sylab i nie posiadały powtórzenia brzmień w zakończeniach. Paralelizm syntaktyczny może być wspierany przez układ kompozycyjno - treściowy:

Dwa kostarze w Węgrzech byli,
W Budzynie z sobą igrali.

W Boże imię jeden igrał,
Ten ci wszystko jest przeigrał;
Drugi w imię djabła jest grał,
Na bracie wszystko pozyskał.

Jeżeli autor używa zdania złożonego, to tak je konstruuje, by części składowe wyraziście podkreślały jednostkę wierszową.

Tam naukę nam jest wydał,
By braciej każdy odpuszczał
Gniew, mierziączkę i złe serce,
By nie wszedł w piekielne mieśce.

Konieczność utrzymania wyrazistości w paralelistycznym układzie zdań — wierszy wykluczała posługiwanie się rozbudowanymi okresami, to też w wierszach średniowiecznych przelewanie toku z wiersza do wiersza (zwarcie) spotyka się rzadko i w bardzo delikatnej formie.

Ten twój gniew wszystko stworzenie =
Od dawnych lat i jeszcze ninie =
Poznało ji, Chryste miły,
Ale więcej krześcijani,
Którzy ciebie wiele rozniewali.

Z drugiej strony surowe konieczności paralelizmu syntaktycznego, zmuszały do częstego używania elipsy.

Wyszedłem nagi na ten świat,
Co jest człowiek, jeno kwiat?
Tej godziny wesoł będzie;
Nazajutrz go już nie będzie.
(Pieśń o św. Jopie).

Parę uwag, któreśmy podali, ogólnych i niewyczerpujących kwestii, o sposobie kształtowania jednostki wierszowej w naszej poezji średniowiecznej, rzuca światło na

istotę rymu, jego charakter i funkcję jako czynnika wierszotwórczego. Zasadniczo wiersz był wyodrębniany przez czynniki syntaktyczne. Ważny moment syntaktyczny zamykał wiersz. Jest nim najczęściej orzeczenie, albo dopełnienie, rzadziej inne części zdania. Klauzula wiersza nie ma charakteru metrycznego, lecz uwarunkowana jest syntaktycznie. Podobieństwo foniczne fleksji tworzyło powtórzenie brzmień niemal automatycznie. Czynniki ten, oczywiście, potęgował wyrazistość zakończenia wiersza. Charakterystyczną jest rzeczą, że powtórzenia brzmień wewnątrz wiersza nie spotykamy. Unika się nawet nasycień aliteracyjnych. Całą siłę ładunku instrumentalnego skupia się w zakończeniach zdań — wierszy. To syntaktyczne uwarunkowanie rymu wyjaśnia dalsze charakterystyczne rysy rymu średniowiecznego. Klauzula wiersza nie jest ustabilizowana co do jej struktury akcentowej. Wiersz może się kończyć oksytonicznie, paroksytonicznie, a nawet, choć rzadko, proparoksytonicznie. Relacje komponentów mogą być najróżnorodniejsze. Ponieważ powtórzenie brzmień nie jest związane z klauzulą metryczną ustaloną, więc stosunek ich zasobu fonicznego w komponentach może być dowolny. W połączeniu z dowolnością struktury akcentowej zakończeń otrzymujemy w wersyfikacji średniowiecznej bogaty wachlarz rymów dokładnych i niedokładnych: od rimes riches (powiedzieć — wiedzieć, kowanie — wychowanie), po przez rymy dwuzgłoskowe dokładne (młody — szkody) do rymów niedokładnych dwuzgłoskowych (ukazała — wzjawiała); od rymów równoakcentowych do różnoakcentowych (stół — kół, sieć — najeść). Najogólniejszą zasadą rymu średniowiecznego jest zgodność ostatnich zgłosek, wszelkie inne zgodności stanowią

rozwinięcie lub szczególny wypadek tej zasady. Charakterystyczną wreszcie cechą rymu średniowiecznego jest ugrupowanie jego komponentów. Nie idą one parami lub w jakiejś innej przewidzianej kolejności. Napływają zależnie od zasadniczego czynnika wierszotwórczego — struktury syntaktycznej. Zdarzają się więc i pary, i krzyżowania rymów, ale najczęściej wielokrotne nagromadzenia tych samych części zdania o podobnej fonicznej fleksji. Ilustrują to dostatecznie przytoczone dotychczas przykłady.

Wiersz średniowieczny zasadniczo nie opierał się na metrze stałym. Działają w nim jednak i ścierają się ze sobą w ostry sposób, tendencje sylabiczne, sylabotoniczne i czysto-toniczne. Wszystkie je obejmuje główny czynnik konstrukcyjny wiersza — paralelizm syntaktyczny. Wraz z charakterem rymów przypominają wiersze średniowieczne stan wersyfikacji dzisiejszej, z tą istotną różnicą, że stan dzisiejszy, leżąc na tej samej linii, przypada na inny krąg ewolucyjnej spirali. Zaczynem ewolucyjnym w naszej wersyfikacji średniowiecznej były niewątpliwie owe tendencje do stabilizacji metru. Jak się przedstawia przebieg tej ewolucji — to sprawa całkowicie do zbadania. Znamy jednak kierunek ewolucji i jej kraniec. Wiersz Kochanowskiego i następców jest zdecydowanie sylabiczny. Zwyciężył system sylabiczny i panuje jako wyłączny system aż do początku 19 wieku. Dążność więc ewolucyjna szła w kierunku wyrównywania i ujednastajniania wewnętrznej różnorodności wiersza średniowiecznego. Sylabo-toniczne i czysto-toniczne aspekty zostały rozpuszczone i zaabsorbowane przez jednolitość systemu sylabicznego, struktura syntaktyczna z roli dominującego czynnika wierszotwórczego została

zepchnięta na plan dalszy, do czynnika modyfikującego wypełnienie schematu metrycznego. Jak ta nowa „sytuacja” wersyfikacyjna wpłynęła na rym? Mnogość odmian rymu średniowiecznego została zredukowana do jednego typu, pozostał mianowicie tylko rym żeński dokładny. Jest to konsekwentny wynik wyrównywania do systemu sylabicznego na tle ustabilizowanej prozodii języka polskiego. Paroksytoneza jako zasada akcentu polskiego, pociągała za sobą paroksytoniczną klauzulę dla szeregu sylabicznego, odrzucała natomiast klauzulę oksytoniczną. Tym samym „kanonizowała” rym żeński, odrzucając rym męski, a więc i powiązanie komponentu męskiego z żeńskim. Te ostatnie powiązania stanowiły z natury rzeczy rym niedokładny. Odrzucając go, musiała tendencja wyrównująca odrzucać i wszelkie inne odmiany niedokładności. Z drugiej strony „kanonizacja” klauzuli paroksytonicznej uwypuklała samogłoskę akcentowaną jako jądro rymu, zmuszając do wyrównania fonicznego pozostałej przestrzeni rymowej. Taki rym żeński stał się kanonem przez cały okres poezji staropolskiej. Przy stałej skłonności do ujmowania zjawisk ze stanowiska normatywnego taki rym był jedynie rymem i dobrym rymem, wszystko zaś, co nie godziło się z normą, stawało się rymem złym, a nawet nie-rymem

Funkcja wierszotwórcza rymu w ustabilizowaniu się linii ewolucyjnej w systemie sylabicznym nie uległa zasadniczej zmianie, ale w jej aspektach nastąpiły poważne przesunięcia. Przesunięcia te są związane ze zmianą czynników warunkujących jednostkę wierszową. W wersyfikacji średniowiecznej czynnikiem warunkującym była struktura syntaktyczna. Obecnie jej dominujące stanowisko zajął schemat metru sylabicznego, spychając

strukturę syntaktyczną do roli czynnika modyfikującego. Ta zmiana roli ujawniła się u Kochanowskiego i jego następców w bardzo charakterystycznym wzmożeniu swobody toku syntaktyczno – frazowego, który krępowała surowa konieczność paralelizmu syntaktycznego. Porównajmy tok z „Pieśni o Wiklefie“ Jędrzeja Gałki z Dobczyńska z tokiem wierszy Kacpra Miaskowskiego w utworze pt.: „Na okna“.

Lachowie, Niemcowie
Wszytey językowie,
Wątpieli w mowie
i wszego pisma słowie
Wiklef prawdę powie.

Jemuż nie równego
mistrza pogańskiego
i krześcijańskiego,
ani będzie więszego,
aż do dnia sądneho.

Kto chce tego dowieść,
to jest o niem powieść,
Kto k'niemu przystąpi
i w jego drogę wstąpi
nigdy z niej nie zstąpi.

Płomieniu jasny,
Wchodź w dom mój ciasny,
A bez pochyby,
Przez te to szyby.
A Ty, nasz Panie,
Że noc ustanie,
Wpuść rące gońce,
Które śle słońce
Sprawiedliwości!
W nasze wnętrnośći!
Zapuść skry żywe
W serca leniwe!
Bo gdy je zgrzeją,
Z wielką nadzieją
Westchną do Ciebie,
I gniazda w niebie
W śmiertelnej dobie
Ślać będą sobie.

Gdy struktura syntaktyczna z czynnika dominującego została przesunięta do roli czynnika pomocniczego, modyfikującego, wierszotwórczy walor rymu, uzależniony od tej struktury, musiał również spaść. Ale to, co stracił rym, jako czynnik wierszotwórczy w jednym „miejscu“,

zyskał na drugim. Rym bowiem został związany ze strukturą metryczną, która teraz warunkowała wiersz. Metryczne ustabilizowanie zamknięcia wiersza, ustalenie jednego tylko typu klauzuli, mianowicie paroksytonicznej, wprowadziło zażyłość rymu, ale spotęgowało jego rolę w ujmowaniu wiersza. Bowiem, praktycznie rzecz biorąc, już chyba w wierszu średniowiecznym nagromadzenie spółbrzmień stanowiło w świadomości odbiorcy jak i procesie twórczym autora moment pierwszoplanowy. W wierszach równomiarowych, szczególnie w tych wypadkach, gdy stosunek materiału językowego do schematu metru układa się dysharmonijnie, rym stanowi jedyny zewnętrzny sygnał rozgraniczenia jednostek wierszowych. Weźmy pod uwagę następujący urywek:

„Jak trup opadły w wodę, płynę pędem fali, myśląc, że przecież może wyrzuci mnie ona na inny brzeg zielony, kędy drzemią same przysze życia, zmieszane z przecuciem nicości.

Czy ktoś by się domyślił, że to są wiersze białe, 13-zgłoskowe?

Jak trup opadły w wodę, płynę pędem fali,
Myśląc, że przecież może wyrzuci mnie ona
Na inny brzeg zielony, kędy drzemią same
Przysze życia, zmieszane z przecuciem wieczności.

(J. Iwaszkiewicz, *Inne życie*).

A oto inny urywek:

„Dymy ognisk pasterskich stoją nieruchomo nad płomieniem, plastyczne, białe; niewiadomo, czy to między pagórki, o kolorze śliwy, anioły zeszły srebrne otrząsać oliwy, czy

olbrzymie, przejrzyste, wznosząc się nad pole, czynią podniebny kościół kolumny półkole, by poprzez krwawe bruzdy skaleczonej ziemi szła święta Katarzyna zwolna między niemi“.

Tu od razu narzucają się współbrzmienia; nieruchomo-niewiadomo, śliwy-oliwy, pole-półkole, ziemi-niemi, tną strumień językowy na odcinki, uwypuklają kontury wiersza, pozwalając uchwycić metryczną strukturę 13-zgłoskowca typu 7+6:

Dymy ognisk pasterskie stoją nieruchomo =
= Nad płomieniem, plastyczne, białe; niewiadomo,
Czy to między pagórki o kolorze śliwy,
Anioły zeszyły srebrne otrząsać oliwy,
Czy olbrzymie, przejrzyste, wznosząc się nad pole
Czynią podniebny kościół kolumny w półkole,
By poprzez krwawe bruzdy skaleczonej ziemi
Szła święta Katarzyna zwolna między niemi.

(J. Iwaszkiewicz — Wieczór późnej
jesieni na polach pod Sieną).

Przytoczony przykład doskonale ilustruje najwyższe nasilenie funkcji wierszotwórczej rymu, kiedy rym już nie wspiera, lecz faktycznie zastępuje zniwelowaną klauzulę wiersza. Mocna więc syntaktyczno-logiczna między wyrazami: „nieruchomo — nad płomieniem“ powoduje zwarcie między pierwszym i drugim wierszem. Tok zatrzymuje się dopiero na wyrazie „białe“, dając przedział międzywyrazowy silniejszy od poprzedzającego go przedziału średniówkowego. Oś symetrii 13-zgłoskowca została przesunięta. Następujący wyraz „niewiadomo“ również ciąży syntaktycznie do następnego zdania. I tu chociaż mamy wszystkie warunki klauzuli, metr sam

przez się nie ma siły narzucić świadomości zakończenia wiersza. Narzuca go dopiero skojarzone powtórzenie brzmień i restytuuje klauzulę.

Ostatecznie, wierszotwórcza funkcja rymu w wierszach regularnych nie zmieniła się, a nawet na swój sposób wzrosła. Pośrednim zaś tego dowodem jest powszechne i utrzymujące się jeszcze dzisiaj przeświadczenie, że rym stanowi istotę wiersza — czynnik różniący go od prozy.

V. STROFIKA

Wiersz ciągły i zwrotkowy. Pojęcie okresu metrycznego. Czynniki zwrotkotwórcze.

Forma wiersza „Pana Tadeusza” różni się od formy wierszowej „Beniowskiego”. Różnica polega nie tylko na tym, że „Pana Tadeusza” pisał Mickiewicz 13-zgłoskowcem, a Słowacki „Beniowskiego” 11-zgłoskowcem, lecz na tym, i to przede wszystkim na tym, że „Pan Tadeusz” został napisany wierszem ciągłym, a „Beniowski” zwrotką 8-wierszową, czyli z włoską oktawą.

Na czym polega różnica między formą wiersza ciągłego, a formą zwrotkową? Rozpocznijmy od spostrzeżeń oczywistych, w etymologicznym sensie tego słowa. „Pan Tadeusz” składa się z pewnej ilości 13-zgłoskowców, które idą na kartkach poematu jedno za drugim bez przerwy: „Beniowski” zaś składa się z pewnej ilości 11-zgłoskowców. Te idą na kartkach poematu też jedno za drugim, ale z zaznaczonymi odstępem graficznym przerwami, które przypadają po każdym ósmym wierszu. Oczywiście te przerwy graficzne są czynnikiem zupełnie zewnętrznym. I „Pana Tadeusza” możnaby w ten sam sposób

ułożyć, tylko że taki układ nie miałby żadnego uzasadnienia „wewnętrznego“.

Co uzasadnia ośmiowierszowe ugrupowanie w „Beniowskim“? Czynnikiem formalnym, wiążącym wiersze „Beniowskiego“ w grupy regularne są rymy: ilość i rozkład ich komponentów w grupie. Układ ten przedstawia się następująco: abababcc. Trzy rymy: dwa przeplatają się przez sześć wierszy początkowych, trzeci tworzy parę w siódmym i ósmym wierszu. Identyczną ilość rymów i identyczny ich układ będą miały wszystkie ośmiowierszowe grupy w „Beniowskim“. Ten powtarzający się układ rymowy zwiera i łączy wiersze w grupy zwrotkowe, czego nie ma w „Panu Tadeuszu“.

Jeżeli warunkiem wiersza ciągłego jest struktura metryczna (stałe się powtarzająca w wierszach regularnych, zmienna w nieregularnych), która tnie strumień językowy na jednostki autonomiczne, to warunkiem formy zwrotkowej jest struktura metryczna wyższego rzędu, która odcina na strumieniu językowym jednostki autonomiczne złożone. W oktawach „Beniowskiego“ elementami tej struktury wyższego rzędu są: 11-zgłoskowiec typu 5+6, oraz przedstawiony powyżej układ rymowy. Te zaś elementy składowe nie są tworami prostymi, lecz złożonymi, tworzą ze swej strony struktury. Tego rodzaju struktury wyższego rzędu, których elementami składowymi są inne struktury, będziemy nazywali okresem metrycznym. Możemy więc powiedzieć, że warunkiem formy zwrotkowej jest okres metryczny, podobnie jak warunkiem formy wiersza ciągłego jest metr.

W dalszym ciągu, opierając się na zwrotkach „Beniowskiego“, „definicję“ zwrotki można ująć inaczej i ze względów praktyki badawczej często wygodniej, miano-

wicie, zwrotkę tworzy: 1-o pewna ilość i jakość (metryczna) wierszy, 2-o ilość, jakość i rozkład rymów. Zmiany w którymś z tych czynników wpływają na zmianę charakteru zwrotki.

Nasuwa się jednak pytanie: czy zawsze współdział obu tych czynników jest konieczny w powstawaniu struktury zwrotkowej? Zwróćmy się do przykładu:

Po naszej śmierci dzień słoneczny płonie,
Dziewczyna w oknie śmieje się do nieba,
Po deszczu drzewa głoszą radość szumem,
Radosne krople na listeczkach grają.

Nad naszym grobem każdy mówi: „Byli
I przeszli“. Zakochani się całują
I kwitną piękne bezlitosne kwiaty,
Których pokarmem jesteśmy — umarli.

(W. Słobodnik, Piosenki bez rymów, 8)

Graficznie — jest to utwór złożony z dwóch zwrotek czterowierszowych. Czy jednak są to zwrotki? Czy zachodzi tu odcinająca i zwierająca równocześnie funkcja okresu metrycznego? Czy autor nie zastosował mechanicznego, czysto zewnętrznego środka, jakim jest rozstęp graficzny, któremu być może nic nie odpowiada w wewnętrznej strukturze utworu? Otóż, mimo braku rymów, utwór ma niewątpliwie formę zwrotkową. Czynnikiem, który tu wiąże poszczególne wiersze (11-zgłoskowce typu 5+6: wtedy drugi wiersz drugiej zwrotki ma średniówkę zniesioną; ten właśnie fakt przemawia za tym, że wszystkie wiersze utworu należy traktować raczej jako pięciostopowe szeregi jambiczne z klauzulą hiperkatalektyczną) w grupy czterowierszowe, jest fraza. Utwór składa

się z dwóch pełnych fraz, każda z nich obejmuje jedną zwrotkę. Fraza pierwsza pod względem syntaktycznym stanowi zdanie złożone współrzędne, z czterech zdań pojedynczych. Stylistycznie tworzą one wyliczenie (o czterech członach), wskutek czego, każde z tych zdań równorzędnych ma to samo napięcie intonacyjne, mogące tworzyć pełną frazę. Ale kadencje trzech pierwszych są pozorne, faktycznie tworzą one trzy antykadencje, po których następuje dopiero w czwartym zdaniu-wierszu właściwa kadencja, zamykająca całość frazy. Fraza druga, na pierwszy rzut oka, wydaje się bardziej skomplikowana dzięki wprowadzeniu momentu mowy niezależnej („Byli i przeszli“). Przy bliższym rozpatrzeniu i tu mamy wyliczenie, z tą różnicą, że składa się ono tylko z trzech momentów, a czwarty — syntaktycznie zdanie podrzędne — tym silniej podkreśla spadek kadencyjny. Fraza, jak wiemy, jest jednostką komunikatywną zaktualizowaną, czyli, mówiąc potocznym językiem, reprezentuje zamkniętą jednostkę treści. Z przeprowadzonej analizy wynika, że do wymienionych już czynników zwrotkotwórczych należy jeszcze dołączyć frazę. I dalej, że nie jest koniecznym, aby wszystkie trzy czynniki brały udział w kształtowaniu struktury zwrotkowej. W omawianym przykładzie wystarczyły: ilość i jakość wierszy, oraz zwierająca siła frazy. Oczywiście można sobie „dedukcyjnie wyobrazić“ różne kombinacje udziału tych czynników w kształtowaniu okresu metrycznego czyli zwrotki. Ale faktycznie ilość tych kombinacji jest bardzo ograniczona. Rozpatrzenie ich pozwoli nam naświetlić jeszcze parę pojęć z zakresu strofiki.

Z trzech czynników zwrotkotwórczych: ilość wierszy, ilość i rozkład rymów, fraza — pierwszy nie może być

eliminowany po prostu dlatego, że zabrakłoby materiału, który podlega ukształtowaniu w zwrotkę. Dla analogicznej przyczyny nie da się wyeliminować czynnik trzeci — fraza, bo każdy strumień językowy, nawet nie pocięty na jednostki wierszowe, składa się z jakiejś liczby, całkowitej lub ułamkowej, fraz. Eliminacji mogą podlegać tylko rymy, jak tego dowodzi omawiany przykład. Ze względu na możliwość udziału lub eliminacji rymów w kształtowaniu okresu metrycznego, zwrotki możemy podzielić na dwie klasy: zwrotki rymowane i zwrotki bezrymowe (białe?). Te ostatnie spotyka się rzadko (bodaj jeszcze rzadziej niż wiersze ciągłe, białe) i niewątpliwie dlatego utarło się przeświadczenie, że zwrotka jest strukturą wersyfikacyjno-rymową. To definicyjne ujęcie nie jest ściśle, bo nie obejmuje wszystkich możliwych rodzajów zwrotki. To też jedynie właściwym określeniem zwrotki będzie, że jest ona strukturą opartą na okresie metrycznym.

W zwrotkach bezrymowych czynnikami konstytuującymi zwrotkę są: ilość wierszy i fraza. Ta ostatnia zawiera wiersze w grupę. Stąd rozpiętość zwrotki musi się pokrywać z rozpiętością frazy. Pewna ilość wierszy bezrymowych obejmująca tylko część frazy lub tylko części frazy (np. koniec jednej i początek drugiej) nie mogłaby tworzyć zwrotki, gdyż zabrakłoby im czynnika zawierającego. Więc funkcja frazy w zwrotce bezrymowej ma charakter konstytutywny. Inaczej przedstawia się funkcja frazy w zwrotce rymowej. Tutaj czynnikami dostatecznymi są: ilość wierszy i układ rymów, fraza zaś stanowi czynnik obojętny i dlatego może zachowywać się swobodnie. Pozycja frazy w zwrotce rymowej może być dwojaka: albo rozpiętość frazy pokrywa się z rozpiętością zwrotki, wtedy fraza spełnia rolę dodatkowego czynnika

zwierającego grupę wierszową, albo fraza nie pokrywa się z rozpiętością zwrotki, wtedy, nie naruszając zwartości zwrotkowej, tok frazy przelewa się do zwrotki następnej. Ze względu na te dwie możliwe pozycje frazy rozróżniamy zwrotki rymowe otwarte i zamknięte. Zwrotki bezrymowe mogą być tylko zamknięte. A oto przykład zwrotek zamkniętych i otwartych z „Beniowskiego“.

Sawie zabrakło na odpowiedź czasu...
Wybiegł na stopy, nad swój dom gliniany
A za nim nimfa mojego Parnasu,
Jako duch ze mgły, na słońcu różany.
Stanęli. — Burzan, podobny do lasu,
Porpurowemi podpływał bałwany,
By morze, blaskiem piorunów rozbite;
W burzanie wojska brzęczały ukryte.

Czasem chorągiew wybiegła nad morze,
Jak maszt łaciński u rybackiej łodzi —
Czasem ujrzałeś, że koń piersią porze
Trawy — i z trawy, jak delfin, wychodzi,
Lecz cały na wiatr wyskoczyć nie może.
Jak posąg, co się u sycerza rodzi
I, cały w głazie osadzony zadem,
Po piersi koniem jest — a po pas gadem.

I tak się wojsko przez burzany pruć
Jak prąd ogromny sumów lub łososi —
I tak się, jako wąż żelazny snuć,
Co czasem ogon, czasem łeb podnosi. —
Ale się pieśni narzędzie popsuło,
O wypoczynek moja Muza prosi;
Ambrozji słodkiej już zabrakło w krużu.,
A więc — żegnajcie na stepowym wzgórzu

Moje posągi dwa, od słońca złote,
Me szyki w trawach tonące i ziołach!

Schemat okresu metrycznego, warunkującego zwrotkę w „Beniowskim“, przedstawia się następująco:

11a 11b 11a 11b 11a 11b

Jeżeli okres metryczny we wszystkich składnikach swego schematu powtarza się identycznie przez cały przebieg strumienia językowego, otrzymujemy zwrotki regularne. Przytoczne zwrotki, jak zresztą wszystkie w „Beniowskim“, są regularne, niezależnie od tego, że pierwsze dwie z nich są zamknięte, a trzecia otwarta. Bowiem struktura frazy, jej pokrywanie się lub niepokrywanie z rozpiętością schematu okresu metrycznego, należy do czynników modyfikujących wypełnienie zwrotki, ale jej nie zmienia zasadniczo. W zwrotce „Beniowskiego“ części okresu metrycznego — 11-zgłoskowiec o rymach żeńskich dokładnych — powtarzają się osiem razy regularnie. Jeżeli jednak części składowe okresu metrycznego w stosunku do siebie nie są regularne — poszczególne wiersze różnej miary, rymy mieszane — nie znaczy to jeszcze, że zwrotka jest nieregularna np.

Słońce pali, a ziemia idzie w popiół prawie,

Świata nie widać w kurzawie!

Rzeki dnem uciekają,

A zagorzałe zioła dżdża z nieba wołają.

Dzieci z flaszą do studniej! a stół w cień lipowy,

Gdzie gospodarskiej głowy

Od gorącego lata

Broni list: za wsadzenie przyjemna zapłata.

Lutni moja, ty ze mną! bo twe wdzięczne strony

Cieszą umysł strapiony,

A troski nieuśpione

Prędkim wiatrom podają za morze czerwone.

(J. Kochanowski),

Schemat okresu metrycznego w utworze Kochanowskiego jest następujący: 13a 7a 7b 13b. Jakość wierszy symetrycznie zmienna, ale schemat jako jednostka wyższego rzędu powtarza się identycznie przez trzy zwrotki utworu. Natomiast następujący utwór ma zwrotkę nieregularną, bo mimo podobieństw w wielu szczegółach struktura okresów jest różna:

Czwarta rano. Świt mglisty i bury.
Ogród w mleku wykąpany białem.
Wkoło uszu drobne ptasie chóry,
Jak poduszka wypchana djamentowym miałem.

Za oknem, jak z naturą zgodnie, jak pokornie
Śpi kilka domostw!
Bliżej, kark słonecznika patrzącego w orjent,
Rysuje się nieruchomo...

(M. Pawlikowska Jasnorzewska,
Djamentowe skrzypienie).

Interpretacja jednostek wierszowych tego utworu może być dwojaka: albo są to wiersze sylabiczne, albo czysto-toniczne. W pierwszym wypadku składniki okresów zmienne — wiersze różnomiarowe —, w wypadku drugim — wiersze równomiarowe, przy czym w zwrotce pierwszej metr czteroakcentowy, w drugiej trzyakcentowy. Czy tak czy owak, jednak struktura wewnętrzna okresów jest różna:

10a 10b 10a 13b
13a 5b 13a¹ 8b¹

Dokonane rozważania dostatecznie wyjaśniają różnicę między formą wiersza ciągłego a formą zwrotkową utworów wierszowanych. Omówiliśmy podstawowe poję-

cia okresu metrycznego, jego elementów, ich funkcji zwrotkotwórczych. Możemy sformułować ostatecznie definicję zwrotki: jest to struktura językowa rytmiczno-foniczna uwarunkowana okresem metrycznym. Dalej, podaliśmy parę pojęć pomocniczych: zwrotka rymowa i bezrymowa, otwarta i zamknięta, regularna i nieregularna.

Należy jeszcze zrobić uwagę. Przeważnie używamy liczby pojedynczej: zwrotka. Ale jest to, dla wygody praktycznej, skrót zastępczy wyrażenia: forma zwrotkowa utworu, lub: zwrotki danego utworu. Bo „pojedyncze” zgrupowanie wierszy jeszcze nie determinuje zwrotki. I tu jak przy określeniu metryki pojedynczych wierszy, konieczny jest kontekst, kontekst zwrotkowy.

Zwrotki regularne.

Ponieważ zwrotki bezrymowe zdarzają się bardzo rzadko, więc praktycznie wszelkie zagadnienia ogólne, jakie mogą nasuwać zwrotki regularne, będą dotyczyć zwrotek regularnych rymowych. W oderwaniu od podłoża historycznego, zacieśnione do tego zakresu formalnego, który obejmuje tylko sprawy wersyfikacyjno-rymowe (wyluczając np. bardzo ścisły związek ze stylistyką i kompozycją utworu), zagadnienia te nie są właściwie ani obfite ani ciekawe. Leżą one bowiem na linii dedukcyjnej, jaka da się wyprowadzić z omówionego powyżej pojęcia zwrotki. Więc z góry, niejako, już wszystko się wie. Teoretycznie możliwa liczba odmiennych zwrotek, gdy się uwzględni granice zmienności elementów okresu metrycznego (ilość i jakość wierszy, ilość, jakość i układ rymów) rozrasta się olbrzymio. W rzeczywistości historycznej nie jest ona tak znaczna, ale na przestrzeni kilku wieków

polskiej praktyki poetyckiej, obfita. Za podstawę klasyfikacji najlepiej przyjąć ilość wierszy, chociaż jasne jest, że określenie zwrotki liczbą wierszy wcale nie ujmuje wszystkich jej właściwości.

Jakie są granice liczby wierszy, mogących tworzyć zwartą jednostkę zwrotkową? W zwrotkach, składających się z wierszy regularnych t. zn. w olbrzymiej ilości wypadków z wierszy sylabicznych o rymie parzystym, najdrobniejszą zwrotkę może stanowić dwuwiersz, gdyż tworzy on strukturę wyższego rzędu, spełniając warunki okresu metrycznego.

Z drugiej strony jednak wiemy, że pojedynczy wiersz, wyrwany z kontekstu, nie jest wcale wierszem, lecz po prostu odcinkiem strumienia językowego. Dopiero wprowadzony w kontekst, zostaje ten odcinek zdeterminowany metrycznie i staje się wierszem sensu stricto. Obok tego w wersyfikacji nowiej (w przeciwieństwie do antycznej) przyjęło się podkreślanie konturów wierszy przez rym, u nas w systemie sylabicznym i innych od epoki Kochanowskiego po dzień dzisiejszy, przez rym parzysty. To też utwory najróżnorodniejszych rodzajów i gatunków literackich, pisanych regularnym wierszem ciągłym, składają się z szeregu następujących po sobie dwójek wierszowych. Oto dwa „pierwsze z brzegu“ przykłady:

Orszulo moja wdzięczna! gdzieś mi się podziła?
W którą stronę, w którąś się krainę udała?
Czyś ty nad wszystkie nieba wysoko wzniesiona,
I tam liczbę Aniołków małych policzona?
Czyliś do Raju wzięta? czyliś na szczęśliwe
Wyspy zaprowadzona? czy cię przez teskliwe
Charon jeziora wiezie i napawa zdrojem
Niepomnym, że ty nie wiesz nic o płaczu mojem?
(J. Kochanowski, Tren)

Owe obłoki ranne, zrazu rozpierzchnione,
 Jak czarne ptaki, lecące w wyższą nieba stronę,
 Coraz się zgromadzały; ledwie słońce zbiegło
 Z południa, już ich stado pół niebios obległo
 Ogromną chmurą; wiatr je pędził coraz chyżej,
 Chmura coraz gęstniała, zwieszała się niżej,
 Aż jedna strona na wpół od niebios oddarta,
 Ku ziemi wychylona i wszecz rozpostarta,
 Jak wielki żagiel, biorąc wszystkie wiatry w siebie,
 Od południa na zachód leciała po niebie.

(Mickiewicz „Pan Tadeusz“, X. w. 1—10).

Powstaje dylemat: albo dwójki wierszowo-rymowe jeszcze nie stanowią zwrotki, albo olbrzymia ilość utworów, które uważa się za pisane wierszem ciągłym, w rzeczywistości mają formę zwrotkową. Dylemat jest, oczywiście, pozorny. Chodzi o to, że tego rodzaju dwójka wierszowo-rymowa stanowi zonę graniczną, w której i od której może nastąpić rozszczepienie na formę wiersza ciągłego i formę zwrotkową. Przeważa tu szale fraza intonacyjna, ale już nie tylko jako czynnik foniczny, wierszotwórczy, ale jako czynnik z warstwy znaczeniowej, mogący odgrywać czy formalnie, czy ze względu na swą zawartość treściową rolę czynnika kompozycyjnego.

O zmierzchu wszystkie farby stają się liljowe,
 Kremowe róże w urnach pochylają głowę.

Na nieskończonych drogach wielkich topól rzędy
 Szepcem liści wieczorne sprawują obrzędy.

Wejdiesz w nie przez schyloną lipową arkadę,
 By czekać, mówiąc szepcem północną balladę.

Aż cieniem czarnej łąki jasność pelgająca
Da znać, że wstaje z lasu blada tarcz miesiąca.
(J. Iwaszkiewicz, Serenada).

Więc dwa wiersze (dystych) stanowią najniższą liczbę, mogącą tworzyć zwrotkę regularną. Stosując zwykły postęp arytmetyczny, możemy sobie pomyśleć zwrotki trzywierszowe, czterowierszowe, pięciowierszowe itd. Jaka tu jest granica górna? Na ten temat trudno cokolwiek powiedzieć bezpośrednio, na podstawie formalnej dedukcji. Możemy się jednak domyslać, że w miarę wzrostu ilości wierszy, a co za tym idzie i ilości rymów, oraz możliwych kombinacji ich układu, wzrastają tendencje do wewnętrznego rozpadu w łonie samej zwrotki. Dołącza się tu jeszcze ten fakt, że im większa ilość wierszy, tym więcej „miejsca“, które może wchłonąć większą ilość „treści“ — a z tym wzmożenie funkcji czynników kompozycyjnych, mogących sprzyjać wewnętrznemu rozpadowi zwrotki. „Duże“ zwrotki mogą się stać i stają się samodzielnymi, skończonymi utworami literackimi. Sonet należy do takich żywych jeszcze dzisiaj historycznych form. Jako górną granicę liczby wierszy dla zwrotki jednolitej i stanowiącej nie cały utwór, lecz formalną, wersyfikacyjno-rymową część utworu, można przyjąć liczbę 10.

Nawet przeciętna znajomość historii poezji polskiej i europejskiej przekonywa nas, że w tych granicach, od 2 do 10 wierszy, dominują zwrotki parzyste: cztero, sześć, ośmiowierszowe (dwie ostatnie przyjęło się u nas nazywać sestynami i oktawami). Przyczyna tego dominiowania tłumaczy się prosto: żywą do dzisiaj zasadą rymu parzystego, skąd najprostsza droga do odmian zwrotkowych przez zwielokrotnianie dwójek wierszowych. Ten

rys techniczny bardzo wyraźnie przejawia się np. u Kochanowskiego.

Serce roście, patrząc na te czasy!
Mało przedtem gołe były lasy,
Śnieg na ziemi wysszej łokcia leżał,
A po rzekach wóz nacieższy zbieżał.

Teraz drzewa liście na się wzięły,
Polne łąki pięknie zakwitnęły;
Lody zeszyły, a po czystej wodzie
Idą statki i ciosane łodzie.

10a 10a 10b 10b

Trudna rada w tej mierze: przyjdzie się rozjechać.
A przez ten czas wesela i lutnie zaniechać.
Wszystka moja dobra myśl z tobą precz odchodzi,
A z tego mię więzienia nikt nie wyswobodzi,
Dokąd cię zaś nie ujrzę, pani. wszech piękniejsza,
Co ich kolwiek przyniosła chwila terazniejsza.

Już mi z myśli wypadły te obecne twarzy:
Twoje nadobne lice jest podobne zarzy,
Która nad wielkim morzem rano się czerwieni,
A z nienagła ciemności nocne w światłość mieni;
Przed nią gwiazdy drobniejsze po jednej znikają
I tak już przyszłej nocy nieznacznie czekają.

13a 13a 13b 13b 13c 13c

Takie zwielokrotnianie dystychu ma jednak swoje niedogodności, mianowicie, daje małą gwarancję spójności zwrotce. Jeżeli fraza jako czynnik foniczny (przez intonację) i jako czynnik kompozycyjny (przez zawartość treściową) nie przychodzi w tej sytuacji ze zdecydowaną pomocą, forma wierszowa utworu może okazać się wie-

lozniczną. Można to zaobserwować na znanej pieśni Kochanowskiego: „Czego chcesz od nas Panie“. Zazwyczaj daje się tej pieśni wygląd graficzny dystychu. Z informacji jakie podaje W. Borowy w „Przypisach Wydawniczych“ do swej „Antologii“, mianowicie, że tekst pieśni „wedle 1-go wydania przy Zuzannie (1562 ?), z egzemplarza Zakł. Nar. im. Ossolińskich“, należy mniemać, że taką była intencja samego poety. Lecz przeformowanie graficzne utworu na zwrotkę czterowierszową, lub na wiersz ciągły nie pociąga za sobą żadnych istotnych zmian.

Więć zwrotkową w parzystych układach rymowych utrzymuje wyłącznie jedność frazy. Stąd zwrotki o parzystych układach rymowych muszą być zawsze zamknięte. Chcąc uwolnić się od tej konieczności, chcąc odzyskać nieskrępowaną swobodę toku frazy, trzeba wzmocnić wiążącą siłę układu rymów. To wzmocnienie można otrzymać przez zamianę układu parzystego na krzyżowy układ rymów, lub obejmujący (aa, bb na: abab lub abba), co jest możliwe poczynając dopiero od zwrotki czterowierszowej np.:

Rozłączeni — lecz jedno o drugim pamięta;	a
Pomiedzy nami lata biały gołąb smutku	b
I nosi wieści. Wiem kiedy w ogródku,	b
Wiem, kiedy płaczesz w cichej komnacie zamknięta,	a
Wiem, o jakiej godzinie wraca bolu fala,	c
Wiem, jaka ci rozmowa ludzi łzę wyciska.	d
Tys mi widna jak gwiazda, co się tam zapala	c
I łzą różową leje i skrzę siną błyska.	d

(J. Słowacki, Rozłączenie).

W przykładzie tym mamy charakterystyczny stosunek ilości fraz do ilości zwrotek (3 do 2), co sprawia, że

zwrotka pierwsza jest otwarta; tok frazy drugiej, wzmocniony stylistycznym czynnikiem wyliczenia, przelewa się do zwrotki drugiej i zatrzymuje się dopiero z końcem wiersza drugiego. Mimo to zwrotkowość urywku nie została zniesiona (dzięki nieparzystym układom rymów.

Według wydania tego utworu w „Antologii liryki polskiej“ W. Borowego, skąd cytujemy, czwarty wiersz pierwszej zwrotki zamknięty jest średnikiem (;) jeżeli taki znak postawił sam Słowacki, to, oczywiście wolę poety musimy uszanować. Obiektywnie rzecz biorąc, średnik ten nie ma uzasadnienia, raczej jest w kolizji ze strukturą syntaktyczną całego zdania. Wystarczy i nawet raczej konieczny tu jest przecinek, który pozostawiliśmy, chcąc uwypuklić faktyczny stan rzeczy.

Wiążąc dwie zwrotki czterowierszowe o rymach krzyżujących się w jedną całość, albo inaczej mówiąc, dublując taką zwrotkę czterowierszową, otrzymujemy oktawę o rymach krzyżujących się.

Bóg się rodzi, moc truchleje	a
Pan niebiosów — obnażony;	b
Ogień krzepnie, blask ciemnieje,	a
Ma granice — nieskończony.	b
Wzgardzony — okryty chwałą,	c
Śmiertelny — król nad wiekami!	d
A słowo Ciałem się stało	c
I mieszkało między nami!	d

Przykład ten jest charakterystyczny. Wiersz czwarty zamyka kropka — znak końca frazy. Tu zarazem kończy się jeden układ rymów. Od wiersza piątego rozpoczyna się nowy okres metryczny. Faktycznie mamy więc tu dwie zwrotki czterowierszowe o rymach krzyżujących się. Co

wobec tego uprawnia traktować ten urywek jako oktawę? Wskazuje na to kontekst całego utworu. Dwa wiersze ostatnie („A Słowo Ciałem się stało...“) mają charakter refrenu. I ten refren tnie utwór na zwarte części ośmiowierszowe, z których każda w oderwaniu od kontekstu, może być rozpatrywana jako dwie „niezależne“ zwrotki czterowierszowe. Przykład z Karpińskiego wskazuje, że krzyżujący się układ rymów w oktawie nie gwarantuje jej jeszcze spójności zwrotkowej. Dla wzmocnienia spójności potrzebna jest albo jednolita struktura intonacyjno-frazowa, obejmująca osiem wierszy, albo, jak w danym wypadku, refren, który należy już do kategorii czynników stylistycznych - kompozycyjnych. Oktawa o parzystym układzie rymów i oktawa o krzyżowym układzie rymów różnią się formalnie od siebie. Ale traktowane całościowo, posiadają jednakowo słabą „indywidualność“ zwrotkową.

Potrącając dystych, otrzymuje się sestynę o parzystym układzie rymów. Tego rodzaju sestyna, podobnie jak i oktawa, również ma słabą „indywidualność“ zwrotkową. Sestynę można jednak otrzymać, dodając do czwórki o rymach krzyżujących się jeden dystych (abab+cc). Taka sestyna ma bardzo wybitną „indywidualność“ zwrotkową.

Wzięliśmy biedną trumnę ze szpitalu,
Do żebrackiego mieli wrzucić dołu.
Ani łzy jednej mateczynego żalu,
Ani grobowca nad garstką popiołu.
Wezora był pełny młodości i siły —
Jutro nie będzie nawet — i mogiły.

(J. Słowacki — Pogrzeb kap. Meyznera).

Analogicznie można postąpić z oktavą, tylko tutaj krzyżować trzeba rymy przez sześć wierszy, a siódmy i ósmy byłyby owym dodanym dystychem.

Z Tobą ja gadam, co królujesz w niebie
A razem gościsz w domu mego ducha;
Gdy północ wszystko w ciemnościach zagrzebie,
I czuwa tylko zgryzota i skrucha,
Z Tobą ja gadam! Słów niemam dla Ciebie;
Myśl Twoja każdej myśli mej wysłucha;
Najdalej władasz i służysz w pobliżu,
Król na niebiosach, w sercu mem na krzyżu!
(A. Mickiewicz, Rozmowa wieczorna).

W oktavie o tym typie układu rymowego zachodzi charakterystyczne a doniosłe dla strofiki zjawisko. We wszystkich zwrotkach parzystych o rymowaniu parzystym, stosunek ilości rymów do ilości wierszy jest stały: liczba rymów równa się połowie ilości wierszy. Ta sama proporcja zachodzi w czwórkach o rymach krzyżujących się i w sęstynach typu: ababcc. Natomiast w oktavie typu: abababcc proporcja ta się zmienia, ośmiu wierszom odpowiadają trzy rymy. Ponieważ jeden z nich stanowi parę w siódmym i ósmym wierszu, więc dwa pozostałe, by objąć sześć wierszy, muszą mieć po trzy komponenty każdy. W oktavie typu: abababcc dokonuje się rozbiecie parzystej zasady rymu. Jeżeli rym może posiadać więcej komponentów niż dwa, to takie stanowisko otwiera horyzonty zupełnie nowych układów rymowych, a co za tym idzie i nowych powiązań wierszy w grupy zwrotkowe, przede wszystkim nieparzyste.

Trzy wiersze — tercyna — stanowią najdrobniejszą grupę wierszową nieparzystą, związaną w zwrotkę. Dante

w „Boskiej komedii“ ustalił typ tercyny, któryby można nazwać „klasycznym“. Oto przykład takiej tercyny:

Na mojem czole, jako na kamiennej płycie,	a
Duchowa niewidzialna ręka światłem pisze	b
Przerażające słowa: Tu samotne życie.	a

I czuję, że za chwilę pogrążę się w cisze,	b
A zmysły moje spadną w głębokie letargi:	c
Duszą pomiędzy czasem a wiecznością wiszę...	b

Tutaj samotne życie. O wy, moje wargi!	c
Nim się dokona napis ten, hymn pożegnania	d
Śpiewajcie światu—niechaj łkają wasze skargi!	c

Tutaj samotne życie. O wszystkie kochania,
Zwycięstwa, klęski, smutek, wesele naprzemian...
Wszystko już przeszło! Idę w nieznane wygnania...

A w swoim łonie czyli zachowam dla ziemian
Miłość albo nienawiść? światłości lub cienie?
O, jakie srogie dzieje są duchowych przemian!

Widzę, jako znikają zachodnie promienie,
Słyszę, jak wstają nowe słońca na błękiecie...
Lecz słowa me padają w Głębię i Mileczenie...

Napis duchów świetlany. Tu samotne życie.

(W. Korab-Brzozowski).

W tym przykładzie wszystkie tercyny są zamknięte, co czyni je bardzo zwartymi. Gdyby jednak nawet zwrotki były otwarte ich zwartość nie zostałaby zachwiana, gdyż konstytutywny czynnik zwrotki stanowi tu układ rymów: aba, bcb, cdc... Zakończenie zwrotki, niezależnie od kadencyjnego lub niekadencyjnego charakteru trze-

ciego wiersza, podkreśla komponent rymu (a a). Zaś odmienne brzmienie w zakończeniu następnego wiersza uwypukla jeszcze koniec pierwszej zwrotki i zapoczątkowuje drugą. Równocześnie jednak pierwszy wiersz drugiej zwrotki nawiązuje rymowo do drugiego wiersza pierwszej. W ten sposób obok wyrazistego oddzielenia jednej zwrotki od drugiej dokonuje się również subtelny spłot łańcuchowy. Utwór, pisany taką tercyną, jeśli ma mieć wszystkie rymy zamknięte, musi się kończyć jednym i samodzielnym wierszem, zawierającym komponent rymowy do środkowego wiersza ostatniej tercyny. Ta zewnętrzna konieczność doskonale nadawała się na miejsce *pointe'y*, ale jak każda narzucona konieczność jest zarazem skrepowaniem. Uwolnić się od tej kłępującej konieczności można w dwojaki sposób: albo przechodząc nad nią do porządku dziennego, albo tak zmieniając układ rymów, by każdy z komponentów znalazł swój odpowiednik w obrębie tercyn. Pierwszy sposób znajdujemy np. w „Rzymie” J. Słowackiego, gdzie drugi wiersz ostatniej tercyny nie posiada odpowiednika rymowego.

Co do drugiego sposobu, najprostszym „najlogiczniejszym” będzie ten układ, który operuje tylko jednym rymem w obrębie tercyny: aaa, bbb, ccc... Układ ten daje bardzo silną więź zwrotce, ale jest monotony i brak mu tego kunsztu, który posiada tercyna „klasyczna”:

Fala w pyły rozbita,
Przez szklane leci sita,
Przepaść do dna odkryta...

W powietrznym łodzi pędzie,
Schylona przez krawędzie,
Widzę, co jest i będzie...

(M. Konopnicka).

Układ: abb, acc, dee, dff i t d., zachowując coś z kunsztowności tercyny „klasycznej“, znosi również konieczność wyodrębnienia ostatniego wiersza.

Damy, powiem-li wam kiedy pochlébnie:
„W pięknych tych oczu niebieskie promienie
W sercu mi niecą pożar i płomienie“,

I że w tym ogniu stleją niepochybnie
I już popioły miasto serca noszę:
Nie wiercie, damy, nie wiercie mi, proszę.

Ani są ogniem pewnie oczy wasze.
Ani wejrzenia promienie` rzucają;
Drzewa też w sercu nam nie wyrastają.

I pewnie z tego nie będą potasze.
Żart to jest mówić: serce mi truchleje,
Kiedy najzdrowsze i kiedy się śmieje.

(Stanisław Morsztyn. Odkryta szczerłość kawalerska).

Ale w danym przykładzie tercyna utrzymana jest w dużej mierze dzięki układowi graficznemu, wyrażającemu, prawdopodobnie, intencję autora. Bo jeśli chodzi o więź wewnętrzną — o układ frazy intonacyjnej — to szczególnie tercyna trzecia i czwarta, tworzą w gruncie rzeczy sestynę o rymach: abbacc.

Ta ambiwalencja tercyn, które można traktować jako sestyny, i sestynę, które można traktować jako tercyny, jest dość częsta:

Kochanko moja! na co nam, rozmowa?	a
Czemu, chcąc z tobą uczucia podzielać,	b
Nie mogę duszy prosto w duszę przelać?	b
Za co ją trzeba rozdrabniać na słowa,	a
Które nim słuch twój i serce dościgną,	c
W ustach wietrzeją, na powietrzu stygną.	c

(A. Mickiewicz. Rozmowa).

Ta sestyna Mickiewicza, gdyby ją rozbić tylko graficznie, mogłaby uchodzić za dwie tercyny, sprzyja temu symetryczny układ rymów: abbacc. Sestyna, jako ilość wierszy, jest podwojeniem tercyny, ponieważ zaś ilość wierszy w pewnej mierze determinuje ilość i układ rymów, więc ciążenie tych zwrotek do siebie jest naturalne. Działa tu to samo „prawo“, co w ambiwalencji dystychów i czwórek, czwórek i oktaf. To też czystych tercyn mamy właściwie tylko dwie odmiany: „klasyczną“ i aaa, bbb. Zwrotkotwórcza funkcja rymów w tych układach jest na tyle silna, że może obyć się bez dodatkowych pomocy, a z drugiej strony przeciwstawić się tym wszelkim siłom, które niwelują lub rozbijają jedność zwrotki.

Zwrotki pięciowerszowe, jeżeli mają tworzyć samodzielny okres metryczny, mogą być kombinacjami tylko dwurymowymi. Z tych dwóch rymów jeden musi mieć dwa komponenty, a drugi trzy: aabbb, aábba, ababa.

Wieczór nastąpił, Hesper wychodzi;	a
Ode mnie smutny miły odchodzi.	a
Pohamuj swej drogi, Przyjacielu drogi!	bb
Nie odstępuj mnie, dziewczki ubogiéj.	b

(Sz. Zimorowic, Janella).

Zwrotka pozornie czterowerszowa, ale graficzny wiersz czwarty, jak na to wskazują rymy, tworzy dwie jednostki wierszowe; wiersz ostatni (piąty) stanowi jakby dodatek do czwórki typu: aabb.

Od Krakowa czarny las	a
Nad tym lasem tęczy pas —	a
Ona tam daleko,	b
Gdzieś za siódmą rzeką,	b
Lecz Bóg tęczę związał nas.	a

(L. Rydel).

Dalej tu do mnie młodzieńce!	a
Niech każdy kielich wypróżni.	b
Za życie, my ziemi dłużni,	b
Strójmy ją w laurowe wieńce,	a
Żyjmy wielkością młodzieńce!	a

(E. Wasilewski, Pieśń żeglarzów).

O! dzięki Tobie, Ojczy ludów — Boże,	a
Że ziemię wolną dałeś nam i nagą;	b
Ani oprawną w nieprzebyte morze,	a
Ni przeciążoną gór dzikich powagą.	b
Lecz jako piersi otworzoną Boże...	a

(C. Norwid, Psalm wigilijny).

Pomijając znaczne różnice indywidualne przytoczonych zwrotek, i te trzy ostatnie potwierdzają, że zwrotka pięciowierszowa stanowi skombinowanie czwórki z dodanym wierszem piątym, co u Wasilewskiego i Norwida jest podkreślone szczególnie wyraźnie przez zastosowanie swojego rodzaju powtórzenia w piątym wierszu motywu, występującego w pierwszym.

Oczywiście, kombinacje układu rymowego w pięciowierszu mogą być jeszcze i inne, ale trudne dla „dedukcyjnego“ przewidywania, tym bardziej, że są one uwarunkowane również przez czynniki treściowo-kompozycyjne.

Dźwigaj się serce! Nocnych niebios ciemie,
 Gniotące dręt看ym snem ciebie i ziemię,
 Pod pierwszym mieczem brzasku, co promiennie
 Błysnął, — jak wroga czarny kask
 Rospeka...

Możne, mające mroków klęskę za tło,
Witaj w tryumfie Słońce! Słońce! Światło!
Jak pacierz, chociaż to samo codziennie.
Codziennie-ś nowe! Pod twój blask
Duch klęka...

Chwalcie je łąki, góry i obłoki,
Śpiewajcie ptaki, drzewa i potoki,
I ty me serce, nieś pieśń swoją w lennie,
Bo oto wchodzi pełna łask
Jutrzenka.

(L. Staff, Ave Aurora).

Układ rymów zwrotki przedstawia się następująco: aadef, bbdef, ccdef. Wynika stąd, że odpowiedniki rymowe dla def znajdują się w następnych zwrotkach. I tak jest istotnie: def stanowi jakby refren rymowy, powtarzający się w każdej zwrotce, a zmiana brzmień rymowych zachodzi tylko w pierwszej parze wierszy. W rezultacie ten utwór Staffa tworzy bardzo kunsztowny i skomplikowany okres metryczny, złożony z trzech członów: aadef, bbdef, ccdef.

W stosunku do omówionych dotychczas zwrotek parzystych i nieparzystych zwrotki siedmio i dziewięciowierszowe pojawiają się rzadko. Tak stosunkowo obszernie zgrupowania jak 7-mio i 9-ciowierszowa zwrotka wymagają silniejszej więzi, by tworzyły zwartą całość. Fraza intonacyjna wymagałaby specjalnej struktury, by gwarantować tę spójność. Rola więc główna i tutaj przypada na rymy. Zwrotka 7-wierszowa może ich mieć najwyżej trzy, a 9-wierszowa cztery. Mniejsza ich ilość, stłaczając z konieczności komponenty bezpośrednio po sobie, sprzyja rozbiciu zwrotek tak obszernych na części mniejsze. Przy wskazanej zaś maksymalnej ilości rymów układy

komponentów muszą obracać się w granicach kombinacji, jakie znamy z tercyn i kwartyn.

Duchu mój senny, bezwładny!	a
Myśli w mogiły wryta!	b
Zbudźcie się! Dość już wspomnienia całunem	c
Otulać świat, urokiem ciszy martwej zdradny!	a
Niech lot wasz znowu obłoki powita!	b
Niech pierś rażona piorunem	c
Powiew żywota chwyta.	b

Nie! sił już niemam!... Mój Boże!
 Śmierć-że to?... Serce bije!...!
Nie! nie!... Wszak niegdyś tak wielkim płomieniem
Huczało życie... Dziś jeszcze pod czaszką się sroży
Rozpaczy wichrem, wzgardą gniewną wyje,
 Tęsknotą jęczy, zwątpieniem...
 Cierpię — więc żyję!

(L. Sowiński, Ergo sum).

Biorąc pod uwagę tylko układ rymowy, zwrotkę tego utworu można uważać za podwójną tercynę z dodanym wierszem siódmym (abc abc b). Analogicznie w zwrotce 9-wierszowej, tylko tu podwojona może być czwórka. W przykładzie, który przytoczymy, wiersz dodany różnicza rymowe czwórki:

Jeszcze tylko kilka ciężkich chmur	a
Nie porozpychanych nozdrzem konia;	b
Jeszcze tylko kilka stromych gór;	a
A potem już słońce i harmonja!...	b
— Jeszcze tylko z hełmu kilka piór	a
W wiatru odrzuconych próżnię —	c
Jeszcze tylko jeden pękły grot,	d
Błyskawica jedna — jeden grzmot —	d
A potem, już nie!...	c

(C. Norwid, Święty Pokój).

Wyraziściej to jeszcze występuje w następującym przykładzie:

Patrzyłem, jak przez szyb brylanty	a
Promień słońca wbył — i zalotnie	b
Na rzeźbionem czole Atalanty,	a
Drżąc, rozwachlarzył się stokrotnie.	b
— Potem, przez liście bluszczów w wazie —	
Kroplił, i piasku żdźbła kryształ,	d
I aksamit czerwonych kotar	e
Po łamiących się fałdach palił, —	d
Nim złożony grzbiet książki otarł...	e

(C. Norwid, Dedykacja).

Należy zauważyć, że wiersz piąty nie ma odpowiednika rymowego, a oddzielone przezeń (pod względem układu rymowego tylko) czwórki mają obydwie układ krzyżowy.

Zwrotka 9-wierszowa, jako wielokrotność trzech, zawiera w sobie możliwość podziału na trzy tercyny, sprzęgnięte w grupę 9-wierszową.

„Święty Boże, Święty mocny,	a
Święty nieśmiertelny —	b
Zmiłuj się nad nami“.	e

I ogarnął postrach nocny	a
Twój lud niegdyś dzielny —	b
Zmiłuj się nad nami!...	e

Jako kłosy wstajem z bolem,	d
Zgłuszeni kłosem —	d
Zmiłuj się nad nami!...	e

(Ujejski K., Suplikacje).

Te pozorne tercyny tworzą jeden okres metryczny, powtarzający się w utworze jeszcze trzykrotnie. Wieleż okresu utrzymuje układ rymowy oraz zmiana za każdym razem litanijskiego refrenu („Wybaw nas, Panie“, „Zachowaj nas Panie“, „Wysłuchaj nas, Panie“). Skombinowanie tej zwrotki 9-wierszowej opiera się na czynnikach kompozycyjno - treściowych, a nie wyłącznie formalnych. Teoretyczne możliwości tego typu kombinacji zwrotek, są już trudne do przewidywać.

Oczywiście i struktura zwrotki 7-wierszowej może być modyfikowana analogicznie przez czynniki kompozycyjne.

Ach, niech się święci ta godzina,
W której twój kaprys począł wie
Sympatji naszej złotą nie,
Po stokroć moja ty jedyna...

O, chwilo, słodka chwilo, stój,
O, chwilo, słodka chwilo, stój,
Błogosławiony kaprys twój!...

(T. Boy-Żeleński, Kaprys).

Już parę razy natykaliśmy się na refren, omawiając zagadnienie zwrotki. Refren można określić jako szczególny rodzaj powtórzenia. Na swoim miejscu i rym określimy jako szczególny wypadek powtórzenia. Rym jednak jest szczególnym wypadkiem powtórzenia brzmień, występujących w zakończeniach jednostek wierszowych, przy czym powtórzenie to jest zupełnie niezależne od warstwy znaczeniowej danego materiału językowego, i dlatego należy do zjawisk instrumentacji głoskowej. Refren natomiast należy zaliczyć do powtórzeń części treściowej (motywu), a więc zasadniczo związany jest

z warstwą znaczeniową utworu i jako taki należy do środków stylistycznych. Częstka treściowa (motyw) musi się wyrazić w jakiejś formule leksykalno - syntaktycznej. Powtarzając motyw powtarzamy z natury rzeczy jego formułę leksykalno-syntaktyczną, a co za tym idzie i jego formę rytmiczno - foniczną. Ten ostatni взгляд wprowadza powtórzenie stylistyczne do zakresu zjawisk foniczno-językowych. Nie każde jednak powtórzenie stylistyczne nazwiemy refrenem. Np.

Twarde z wielkim żelazo topione kłopotem,
Twardy dyjament żadnym nie użyty młotem,
Twardy dąb kiedy wiekiem starym skamieniały,
Twarde skały na morskie nie dbające wały;
Twardszaś ty, panno, której lży me nie złamały.
Nad żelazo, dyjament, twardy dąb i skały.

(Andrzej Morsztyn. Do panny).

Tutaj powtórzenie i wyliczenie stanowi zasadniczy czynnik kompozycyjny utworu ale na jego formę wierszową nie ma bezpośredniego wpływu: elementami konstrukcyjnymi metru 13-zgłoskowego są sylaby, dwa akcenty metryczne i dwie średniówki, niezależnie od treści, jaka w ten schemat się wlewa. Refrenem będzie tylko takie powtórzenie stylistyczne, które, występując na gruncie formy wierszowej, stanowi zarazem czynnik konstrukcyjny tej formy.

Gdy rym, jako szczególny wypadek powtórzenia brzmień, obejmuje końcówki wyrazów i wskutek tego może stanowić częstkę rozpiętości miary wierszowej, refren, który jest powtórzeniem całości treściowej, obejmując conajmniej jeden wyraz lub całe wyrażenie, musi wypełniać przynajmniej rozpiętość całej miary, jeśli ma

być czynnikiem konstrukcyjnym formy wierszowej. To też nie pozbawione słuszności jest określenie refrenu jako powtórzenie jednego wiersza. Jeżeli refren musi obejmować rozpiętość conajmniej jednej miary, to formą wierszową, w której on może stanowić czynnik konstrukcyjny, będzie zwrotka, struktura wyższego rzędu.

Tak więc refren jest równocześnie czynnikiem stylistyczno - kompozycyjnym i czynnikiem zwrotkotwórczym. Jako czynnik stylistyczno - kompozycyjny może on występować i na gruncie prozy. Jako czynnik zwrotkotwórczy nie jest elementem koniecznym. Z chwilą jednak gdy występuje może spełniać dwojaką funkcję: decyduje, chociaż nie zawsze, o jakości zwrotki (klasyfikacja zwrotki pod względem ilości wierszy i układu rymów), 2-o zawsze stanowi bardzo silny czynnik, zwierający wiersze w grupę zwrotkową.

Jeżeli zwrotkę traktować tylko jako rytmiczno-rymową strukturę okresu (a na tej płaszczyźnie stoimy zasadniczo w naszych rozważaniach), to zwrotka z refrenem, czy bez refrenu tego samego rodzaju nie różnią się od siebie. Ale takie stanowisko możliwe jest tylko w teoretyczno-badawczej postawie. Gdy używamy utworu poetyckiego estetycznie, ujmujemy zwrotkę całościowo, nie tylko jako strukturę rytmiczno-rymową, ale wraz z całą zawartością, jaką wnoszą znaczenia słów i sensy zdań. Przy takim ujmowaniu okresu metrycznego, refren, jako szczególny typ powtórzenia, z natury rzeczy skupia na sobie uwagę i wyodrębnia się w zwrotce. Dlatego można mówić o stosunku refrenu do zwrotki, przede wszystkim zaś o charakterze i stopniu związania refrenu ze zwrotką. Stopień tego związania może oscylować od związania ścisłego, organicznego, do luźnego, mechanicznego, kiedy refren

przybiera charakter jednostki autonomicznej. Przykład powiązania ścisłego, organicznego:

Jako na matki odejście się żali
Mała dziecina, tak ja płaczu bliski,
Patrząc na słońce, co mi rzuca z fali
Ostatnie błyski..
Choć wiem, że jutro błysnie nowe zorze,
Smutno mi, Boże!

(J Słowacki, Hymn).

Przykład powiązania luźnego:

Tu niegdyś w wiosny poranki,
Najpiękniejsza z tego siola,
Zosia, pasając baranki,
Skacze i śpiewa wesola.
La la la la.

(A. Mickiewicz, Dziady, IV, piosenka Dziewczyny).

W rzeczywistych pieśniach i piosenkach bardzo często spotykamy się z luźnym refrenem. W tekście podaje go się tylko przy pierwszej zwrotce, przy następnych pisze się po prostu: refren.

W przytoczonym urywku Mickiewicza refren jest wokalizą, a nie całością syntaktyczną. I nasuwa się pytanie, czy mamy tu zwrotkę czterowierszową, czy pięciowierszową? Oczywiście jest to wypadek skrajnie graniczny, ale nawet tam, gdzie refren ma postać jednostki syntaktycznej, powiązanej treściowo z momentami poprzedzającymi, nawet wtedy refren może zachować swą autonomiczną odrębność. Jużemy podali odpowiedni przykład, cytując na str. 288 zwrotkę z „Kaprysu” T. Boya-Zeleńskiego. A oto inny przykład:

Za twoje kochania ku mnie ukwapliwe,
Za twoje szczyrości nader pieczotliwe,
Przyjmiże, mój namilszy kochany,
Ode mnie ten wianeczek różany.

Godzienieś japońskich perel, abo złota,
Ale wiedząc pewnie, żem ja jest sierota,
Przyjmiże, mój namilszy kochany,
Ode mnie ten wianeczek różany.

(Sz. Zimorowicz, Marantula).

Schemat okresu metrycznego przedstawia się tutaj w sposób następujący: 12a 12a 10b 10b; ale dwa wiersze ostatnie stanowią refren (10b 10b = r), tak, że ciąg utworu można przedstawić jako: (12a 12a) r, (12b 12b) r, (12c 12c) r, i t. d. Mimo, że refren syntaktycznie i treściowo wiąże się ściśle z jądrem zwrotki, jednak rozpiętość refrenu, który obejmuje „połowę“ zwrotki, nadaje mu charakter autonomiczny, wskutek czego całość przedstawia się jako ciąg dystychów, przedzielonych stałym nawrotem refrenu.

Podobny stopień i charakter związania refrenu mamy w utworze J. Szymanowskiego, tylko ponieważ refren obejmuje tu jeden wiersz, więc w sumie powstaje tercyna: (11a 11a) r, (11b 11b) r, i t. d.

W tobie się jednej świat dla mnie zamyka,
Bez ciebie z całym wdziękiem w oczach znika;
Przecież nie wierzysz, żeś jest kochana.

Wszak inna piękność, od wszystkich wielbiona.
Nie jest ode mnie nawet postrzeżona;
Przecież nie wierzysz, żeś jest kochana.

Utwór Szymanowskiego składa się z 12 tercyn. Poczynając jednak od dziewiątej, refren poczyną się zmieniać:

Jakież mnie w życiu pragnienie unosi?
Jedno — co trwale sprawia szczęście Zosi;
Przecież nie wierzysz, żeś jest kochana.

O gdyby jeszcze myśl moja troskliwa
Dostrzegła kiedy, że chwila dopływa,
W której uwierzy, że jest kochana!

Patrzyłbym na nią w każdej życia porze,
Jak na błyszczącą szczęścia mego zorze
Mówiąc: uwierzy, że jest kochana.

Kiedyż się takie uścił życzenie,
Kiedyż to słodkie rozrzewni wspomnienie:
Zosia już wierzy, że jest kochana.

Te konsekwentne zmiany treściowe refrenu nie mają znaczenia jeśli chodzi o wersyfikacyjno - rymową stronę zwrotki. Jednak w kompozycji utworu odgrywają zasadniczą rolę. Zagadnienie refrenu, podlegającego zmianom w toku utworu, przekracza granice badań nad zwrotką jako strukturą wersyfikacyjno - rymową.

Każdy utwór można rozpatrywać jako „spoisty” układ drobnych, dalej niepodzielnych części treściowych, czyli motywów. Wśród tak ujmowanych kompozycji wyodrębniają się te, które polegają na rozsnuwaniu i przeplataniu motywów przewodnich, co z natury rzeczy pociąga za sobą powtarzanie identycznych lub nieznacznie zmienionych zwrotów, np.

Nad wodą wielką i czystą
Stały rzedami opoki;
I woda tonią przejrzystą
Odbiła twarze ich czarne.

Nad wodą wielką i czystą
Przebiegły czarne obłoki;
I woda tonią przejrzystą
Odbiła kształty ich marne.

Nad wodą wielką i czystą
Błysnęło wzdłuż i grom ryknął.
I woda tonią przejrzystą
Odbiła światło, głos zniknął.
A woda, jak dawniej czysta,
Stoi wielka i przejrzysta.

(A. Mickiewicz).

Utwór ten posiada jeszcze dwie zwrotki, które pomijamy, gdyż dla naszych rozważań, przytoczony urywek wystarcza. Otóż, narzuca się tutaj operowanie złożonym motywem przewodnim („Nad wodą wielką i czystą“, „I woda tonią przejrzystą“), którego rytmiczno-foniczna jakość determinuje stroficzną budowę utworu. Ale nie mamy tu refrenu. Z chwilą jednak, gdy motyw przewodni będzie przypadał w końcowej pozycji grup wierszowych, stanie się eo ipso refrenem. Taki wypadek mamy np. w „Dziadach“ IV, gdy Gustaw śpiewa piosenkę, a chór Dzieci mu odpowiada:

Naprzód ciebie wspomina
Co chwila, co godzina.

Chór Dzieci.
Jakże kocha dziewczyna!
Co chwila przypomina!

Gustaw.
Potem po raz u dnia,
A potem — co tygodnia.

Chór Dzieci.
Jakże czuła dziewczyna!
Co tydzień przypomina!
i t. d.

Tu mamy refren, ale jałowe byłyby rozważania, gdybyśmy je dokonywali w oderwaniu od kompozycji utworu.

Refren nie stanowi elementu koniecznego w zwrotce, ale na gruncie tej formy wersyfikacyjnej pojawia się często, należało mu więc poświęcić nieco uwagi.

Jako zasadę klasyfikacji zwrotek przyjęliśmy ilość wierszy. Między ilością wierszy a ilością i układem rymów w zwrotce istnieje pewna zależność, nie dająca się zresztą ująć w jedną formułę, odpowiadającą wszelkim możliwym wypadkom.

Uwzględniając przede wszystkim te dwa czynniki, dałiśmy zarys mechanizmu zwrotki od dystychu po zwrotkę dziewięciowersową.

Rozpatrując metrykę pojedynczych wierszy, przeprowadziwszy ich klasyfikację, w dalszym ciągu (w metryce szczegółowej) zastanawialiśmy się nad modyfikacjami, jakim dany metr może podlegać, wskutek różnorodnego wypełniania jego schematu, np. bogactwo odmian 11-sto lub 13-zgłoskowca. Przy zwrotce nasuwa się analogiczne zagadnienie, mając jednak na uwadze, że zwrotka stanowi strukturę metryczną wyższego rzędu. Gdy w modyfikacjach metru pojedynczych wierszy mogliśmy się ograni-

czyć wyłącznie do czynników rytmiczno-fonicznych, abstrahując od zawartości treściowej, w zagadnieniu modyfikacji zwrotki danego rodzaju (sklasyfikowanego według ilości wierszy i układu rymów) takie abstrahowanie zupełne jest niemożliwe. Ale, uwzględniając obok czynników foniczno-rytmicznych również kompozycję motywów treściowych w konsekwencji musielibyśmy dojść nieraz do takiej sytuacji, że dwie zwrotki różne (co do ilości wierszy) należałoby zaliczyć do tej samej klasy, jeśli chodzi o kompozycję motywów, i odwrotnie, np.:

Smutno mi Boże! — Dla mnie na zachodzie
Rozlałeś tęczę blasków promienistą;
Przedemną gasisz w lazurowej wodzie
Gwiazdę ognistą...
Choć mi tak niebo Ty złocisz i morze,
Smutno mi Boże!

(J. Słowacki. Hymn).

Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba
Podnoszą z ziemi przez uszanowanie
Dla darów nieba...
Tęskno mi, Panie..

(C. Norwid, Moja piosenka II).

Zwrotka Słowackiego jest sestyną: 11a 11b 11a 5b 11c 5c, zwrotka Norwida ma cztery wiersze: 11a 11b 5a 5b, ale niepodobna zaprzeczyć, że pod względem kompozycji wiąże je bardzo bliskie pokrewieństwo.

Przykład odwrotny:

Źle, źle zawsze i wszędzie
Ta nie czarna się przedzie:
Ona ze mną, przede mną i przy mnie,
Ona w każdym oddechu,
Ona w każdym uśmiechu,
Ona we łzie, w modlitwie i hymnie.

(C. Norwid, *Moja piosnka I*).

Z ogrodowej altany wojewoda zdyszany
Bieży w zamek z wściekłością i trwogą,
Odchyliwszy zasłony, spojrzał w łóżę swej żony,
Spojrzał, zadrzał — nie znalazł nikogo.

(A. Mickiewicz, *Czaty*).

Obie zwrotki formalnie identyczne: 7a 7a 10b 7c 7c 10b o rytmie anapestycznym, ale wskutek różnicy tematycznej i kompozycji motywów jakże odległe od siebie. Chcąc uniknąć tego rodzaju możliwych „sprzeczności“, ograniczymy się w omawianiu modyfikacji budowy wewnętrznej danego rodzaju zwrotki do czynników foniczno-rytmicznych, a tymi dla zwrotki, jako struktury metrycznej wyższego rzędu, będą: jakoś metryczna poszczególnych wierszy, oraz jakoś i układ rymów. Ponieważ za zasadę klasyfikacji zwrotek, a właściwie mówiąc segregacji, przyjęliśmy ilość wierszy, więc rozpatrywanie mechanizmu, modyfikującego wypełnienie wewnętrzne zwrotek, należy rozpatrywać oddzielnie w każdej klasie od dystychu po dziesięciowiersz. Tu znów ujawnia się ze szczególną wyrazistością zażebienie metody czysto formalnej, opartej o „dedukcyjne“ kombinowanie elementów, jako podstawa przewidująca możliwość odmian zwrotki o danej ilości wierszy, z patrzeniem na te sprawy z punktu

historycznego rozwoju. Trzymając się przyjętej zasady, ograniczać się będziemy tylko do czysto formalnego przewidywania możliwości, które w szczegółach mogą być różne w odniesieniu do poszczególnych klas zwrotek, ale zasadniczo są jednakowe dla wszystkich.

Głównym czynnikiem modyfikującym zwrotek jest jakość metryczna wierszy. Wiersze zwrotki mogą być sylabiczne, sylabo - toniczne, czysto - toniczne. W zależności od systemu wersyfikacyjnego, zwrotka danej klasy (np. czterowiersz) ma odrębny aspekt formalny. W dalszym ciągu zwrotka danej klasy (np. czterowiersz) może podlegać modyfikacjom drugiego stopnia, zależnie od użytej rozpiętości metru w systemach sylabicznym i czysto-tonicznym (wiersze 8, 9, 10, 11, 13-zgłoskowe; wiersze dwu, trzy, czteroakcentowe); w systemie sylabo - tonicznym modyfikacje idą w dwóch kierunkach: rozpiętości metru (dypodia, trypodia itd.), oraz jakości stopy (wiersze trocheiczne, jambiczne, anapestyczne itd.).

Wyliczone modyfikacje zakładały izometryczność wszystkich wierszy zwrotki, ale do tego dołączyć należy jeszcze zwrotki o zmiennej rozpiętości metru.

Zdawaćby się mogło, że do wszystkich wypadków należałoby dołączyć jeszcze jeden czynnik modyfikacyjny: jakość rymów (żeńskie, męskie, o komponentach mieszanych, rymy niedokładne). W tym względzie zarysowuje się pewna granica: zwrotka o wierszach sylabicznych jedno lub zmiennoc-miarowych operuje zawsze rymem żeńskim dokładnym. Czy wynika to z jakiejś obiektywnej konieczności? Wydaje się, że jest to skutek wielowiekowego kanonu, o którym wspominaliśmy, mianowicie, że od epoki Kochanowskiego ustalił się system sylabiczny, a wraz z nim dokładny rym żeński. Rym męski natomiast

wyjątkowo wiąże się z systemem sylabicznym, występuje natomiast w systemie sylabo-tonicznym, który nie gardzi zresztą i rymem dokładnym żeńskim. Rym niedokładny, wreszcie, występuje najczęściej w metryce nieregularnej. Stąd faktycznie istniejące odmiany modyfikacyjne zwrotki danej klasy okazują się mniej obfite, niż wskazują na to dedukcyjne możliwości. Na wszystkie wypadki nie podobna tu dawać przykładów. Ograniczymy się więc do najbardziej kontrastowych odmian w obrębie zwrotki czterowerszowej.

Wsi spokojna, wsi wesola,
Który głos twej chwale zdoła?
Kto twe wczasy, kto pożytki
Może wspomnieć zaraz wszytki?
(J. Kochanowski, Pieśń o sobótce).

8a 8a 8b 8b — metr sylabiczny

Maj zielony nam nastaje,
Zielenią się sady, gaje,
Wiosna ziemi gnuszej laje,
A zielone w rękę daje.
(W. Kochowski, Zielone).

8aaaa—metr sylabiczny, jeden rym; zmiana w stosunku do zwrotki Kochanowskiego modyfikuje niedostrzegalnie.

Dyszą miechy — węgle świecą,
Ogień w górę słupem bije,
Iskry złotym deszczem lecą
Na szesnialą twarz i szyję.
(Wł. Szanser — Przy kowadle).

8a 8b 8a 8b — rytm trocheiczny, wyraźnie utrzymany, ale jako blisko pokrewny 8-zgłoskowcowi nietrocheicz-

nemu, stanowi modyfikację łagodną. Natomiast wymiana tetrapodii trocheicznej z trypodią, wzmocniona równoległą wymianą rymu żeńskiego na męski daje modyfikację bardzo odległą: 2[4(Ss)a,3(Ss)b'].

Słyszysz, słyszysz? Szumi płowa,
Przezroczysta toń.
Noc tak tęskni, noc majowa.
Goń marzeniem, goń!

(Wł. Wolski).

Analogicznie zbudowana zwrotka czterowierszowa z jambów stanowi ostrą modyfikację zarówno w stosunku do zwrotki 8-zgłoskowej sylabicznej, jak i trocheicznej:

Nie mogłem tłumić dłużej
Najśladszych serca snów:
Na listku białej róży
Skreśliłem kilka słów.

(A. Asnyk. Zwiędły listek).

Wracając do zwrotki o wierszach sylabicznych, równozgłoskowych, nietrudno zauważyć, że ostrość modyfikacyjna następuje tylko przy znacznej różnicy rozpiętości metrów, np.

Powiedły róże
Zczerniało wino...
Deszczu lży duże
Po szybach płyną 5abab

(W. Gomułicki. Jesienią)

A ty dusz trucieliu, idź mi precz, Hamlecie!
Bo spowiedź moja nie jest spowiedzią niemocy,
Lecz piekłem, gdzie się w ogniu spiżują prorocy:
Oto nadszedł dzień czynu, co wątpiace zmiecie! 13 abba

(A. Lange).

Modyfikacja przez zmianę systemu wersyfikacyjnego mogą być względem siebie ostre lub łagodne. Tak np. następująca zwrotka o wierszach trzyakcentowych tworzy wyrazistą odmianę w stosunku do wszystkich dotychczas przytoczonych zwrotek:

Jak dym od wiatru znikamy,
wypędzeni wszyscy — nie wiemy
dokąd? wśród mrocznej bramy
pod niskiem sklepieniem idziemy.

(T. Miciński).

Bodaj najbardziej wyraziste modyfikacje powstają, gdy zwrotki posiadają ten sam system wersyfikacyjny, ale zmienne metry np.

Bugu rozkoszny, co przed mojem okiem
11aabb Kryształ swój lejesz swobodnym potokiem!
Jeśli nie przerwie głos mój twego biegu.
Posłuchaj, co ci zanucę na brzegu

(F. D. Książnin, Do Bugu).

11aab5b Zajęcze flety! Lutnia niech zapłacz!
Ogień w kominie podsyć mi chłopcze!
Płakać dziś męża będę ogromnego:
Kochanowskiego!

(W. Gomulicki, Duma o Janie Kochanowskim).

11 a 5b 11 5b Daj mi wstążkę błękitną — oddam ci ja
 Bez opóźnienia....
 Albo daj mi cień twój z giętką twą szyją:
 — Nie! nie chcę cienia.

(C. Norwid).

11a 5b 5b 6a Po cóż niepewne rozważam koleje?
 Fortuna ludzi,
 Zła dola nudzi;
 Uwodzą nadzieje.
 (Fr. D. Książnin, Samotność).

11a 8b 11a 8b Czemuż się skarżysz na fortuny ciosy,
 W twych uzaleniach mniej baczny?
 Nie wiesz jak zmienne wszystkie nasze losy,
 Jaki jej humor dziwaczny?
 (I. Krasicki).

8a 5b 8a 5b O! nie patrz na mnie księżycu
 Nie patrz uroczy!
 Obaczysz uśmiech na licu,
 A we łzach oczy!
 (M. Bartusówna, Do księżycy)

W analogiczny sposób możnaby dobierać przykłady, rzucające światło na modyfikację wypełnienia wewnętrznego innych zwrotek zarówno o parzystej jak nieparzystej ilości wierszy. Z konieczności byłoby to powtarzaniem się, choć w innym uwikłaniu. Ostatnio przytoczone przykłady sugerują przypuszczenie, że architektoniczna spójność zwrotki, niezależnie od zawartości treściowej, napływu brzmień rymowych i więzi intonacyjno-frazowej, polega na strukturalnym doborze motywów rytmicznych (5, 6, 5+6=11; wiersz czteroakcentowy rozwiązujący się

w 3-akcentowy, 3 akcentowy w 2-akcentowy). Przypuszczenie to umacnia się w analogii do architektoniki utworów czystej muzyki. W muzyce nowożytnej tonalnej, opierającej się na systemie dur-mol, wszelka melodia jest kombinacją tonów, zawartych w oktawie. Dalej, w systemie tonalnym panuje w muzyce bardzo ścisła hierarchia pokrewieństw między akordami. Tak np. akord g-dur stanowi dominantę w tonacji c-dur, tonikę w g-dur, subdominantę w d-dur. To też modulacyjne przejścia do wymienionych tonacji są łagodne, bliskopokrewne, ciężące ku sobie. Natomiast akord e-dur jest w stosunku do c-dur pokrewieństwem już odległym i daje modulację ostrą, nagłą, nie ciężącą naturalnie do c-dur. Muzyka klasyczna opierała się przede wszystkim na modulacjach bliskopokrewnych. Muzyka modernistyczna, nawet przed tym nim zdecydowanie przechyliła się ku atonalności, posługiwać się poczęła modulacjami nagłymi, ostrymi, dalekopokrewnymi w akordowej podbudowie melodii lub nawet jej strukturze.

Otóż w sztuce słowa, w strukturze wierszowej, której istota polega na czynnikach foniczno-rytmicznych, zdają się istnieć pewne proste motywy rytmiczno-foniczne, z kombinacji których zbudowana jest wszelka struktura wierszowa, w szczególności zwrotka. Należałoby jednak przeprowadzić na dużą skalę badania analityczne i statystyczne rytmiki wiersza, by wykryć owe motywy, których ilość zdaje się być nietylko skończona, ale nawet i niewielka. W ten sposób zagadnienie budowy zwrotkowej dałoby się przeprowadzić precyzyjnie i metodycznie, bez uciekania się do segregacyjnej sieci jaką stanowi ilość wierszy, ich jakość metryczna, ilość, jakość i układ rytmów.

Na zakończenie rozważań o zwrotkach regularnych pozostaje nam jeszcze powiedzieć parę słów o zwrotkach dużych — 10-wierszowych i powyżej.

Gdy myślimy pojęcie zwrotki, implikuje ono strukturalny układ jakichś elementów. W praktycznym, potocznym myśleniu, tymi elementami są: wiersze — ich ilość przede wszystkim i jakość metryczna, oraz rymy — ich ilość i układ komponentów. W zwrotkach o niewielkiej ilości elementów, możliwości ich układu strukturalnego ogarniamy z łatwością i stąd nie przywiązujemy wagi do zewnętrznego przepisu, określającego zwrotkę. Inaczej rzecz się przedstawia w zwrotkach dużych. Znaczna ilość wierszy i odpowiadająca im znaczna możliwa ilość rymów zarysowują takie bogactwo formalnie możliwych kombinacji, że nie jesteśmy w stanie ich całkowicie ogarnąć. Potrzebny jest przepis, który określa niezbędne warunki zwrotki, odróżniające ją od innych rodzajów. Oczywiście taki przepis nie powstał na drodze dowolnego założenia. Jakis typ zwrotki dużej kształtował się ewolucyjnie i z czasem dopiero ustalił się w normę przepisową, której poeta trzymał się wiernie, jeśli odpowiadało mu użyć danej formy dla celów artystycznych.

Średniowiecze lubowało się w zwrotkach dużych rozmiarów, stających się samodzielnymi utworami, a opierających się na z góry narzuconych przepisach, które dotyczyły głównie ilości wierszy i układu rymów. Z tych trioletów, rond, ballad itp. ostał się do naszych czasów jedynie sonet jako popularna i żywa wciąż jeszcze forma wersyfikacyjno-rymowa.

Przepisy sonetu dotyczą ilości wierszy, oraz ilości i układu rymów. Co do ilości wierszy ma ich być 14, ani

mniej, ani więcej. Ilość rymów — cztery lub pięć. Szczególnie ważny jest układ rymów, co przede wszystkim wyróżnia sonet od jakiegokolwiek innego utworu 14-wierszowego, oraz narzuca pewne podziały wewnętrzne tej strofie. Dwa rymy mają przewijać się przez pierwsze osiem wierszy, a dwa lub trzy następne przez sześć pozostałych wierszy. Takie rozłożenie rymów sprawia, że sonet, abstrahując od zawartości treściowej, a biorąc pod uwagę tylko warstwę rytmiczno-foniczną, rozpada się na dwie zasadnicze części: 8-wierszową i 6-wierszową (8+6). W dalszym ciągu, pod wpływem tej samej przyczyny — układu rymów — część pierwsza, 8-wierszowa posiada tendencję do rozpadania się na dwie czwórki, szczególnie, gdy rymy tworzą t. zw. układ obejmujący: abbaabba, co można wyrazić jeszcze plastyczniej formułą: 2 (abba). Część druga, 6-wierszowa, podobnie zawiera w sobie tendencję, chociaż mniej silną, do rozpadania się na dwie tercyny, szczególnie w wypadkach symetrycznego układu komponentów rymowych: cdc dcd, cdd ccd, cdc dee itp. Ostatecznie formę foniczno-rytmiczną sonetu można przedstawić jako: (4+4)+(3+3), albo wysuwają na czoło rymy: abba + abba + cdc + dcd. Należy zauważyć, że zwrotkowy charakter (z dwóch kwartyn i dwóch tercyn) nie jest założeniem strofy sonetycznej, lecz konsekwencją, wynikającą z przepisów, dotyczących wierszy i rymów. Sonet nie jest mechaniczną sumą dwojakiemu rodzajowi zwrotek, lecz strofą jednolitą o charakterystycznym podziale wewnętrznym. To go właśnie odróżnia nie tylko od utworów 14-wierszowych, pisanych wierszem ciągłym, ale i tych utworów stroficznych, które posługują się strofką przeplataną np.:

Znam ja jedno piękne wzgórze,
Na niem kwitną przy figurze 3
Przeźroczyście polne róże.

Boża męka pochylona
Patrzy z ciszą i spokojem, 4
W świat wyciąga swe ramiona
Ponad ziemskim krwawym znojem.

Jak tam słodko, jak tam błogo:
Nie dotknięte bólem, trwoga 3
Serca w niebo płynąć mogą.

Tęsknych dumań nie nie zmaci,
Cichnie ludzkiej głos boleści... 4
Chyba wietrzyk listkiem traci.
Lekko, śpiewnie zaszeleści.

(A. Asnyk, Ciche wzgórze).

Tego urywku nie uznamy za sonet nie tylko dlatego, że utwór Asnyka powtarza strofę 7-wierszową = 3+4 jeszcze trzykrotnie, lecz przede wszystkim dlatego, że kształt sonetu, ujmowany za pośrednictwem słuchu, jest zupełnie inny.

Kształt wersyfikacyjno-rymowy sonetu jest zasadniczo stały, niezmienny, uwzględniając nawet odchylenia, jakie mogą powodować niesymetryczne układy rymowe w drugiej zasadniczej części 6-wierszowej.

Formę sonetu nazwano łożem Prokrusta, do którego rozmiarów ciało treści trzeba docinać lub rozciągać. Bywa tak niewątpliwie u wierszopisów kiepskich, którzy nie potrafią powziąć koncepcji odrazu na właściwą miarę. Sonet właściwie nie jest formą trudną, lecz dla pewnych organizacyj twórczych krępującą i dlatego nielu-

biana. Kto jednak lubi przewyciężanie narzuconych oporów, ten może wydobyć z formy sonetu nieskończoną wprost ilość odmian. Wierszem sonetu w Polsce jest początkowo, niewątpliwie pod wpływem poezji włoskiej, 11-zgłoskowiec. Od Mickiewicza jednak, który, rzecz można, unarodowił tę formę, zaczyna przeważać 13-zgłoskowiec.

Treść, wlewając się w formę sonetu, może się do jej kształtów dopasowywać, albo układa się według własnej „logiki” kompozycyjnej, nie naruszając wersyfikacyjno-rymowego konturu formy. Z interferencji tych dwóch napięć formalnych powstaje za każdym razem indywidualna postać sonetu. Ponieważ dokładniejsze omówienie mechanizmu strofy sonetycznej nieuchronnie zazębia się z kompozycją zawartości treściowej, więc ograniczymy się tylko do podania paru ilustratywnych przykładów:

Już wstażkę pawilonu wiatr zaledwie muśnie,
Cichemi gra piersiami rozjaśniona woda;
Jako marząca o szczęściu narzeczona młoda,
Zbudzi się, aby westchnąć, i wnet znowu uśnie.

Żagle nakształt chorągwi gdy wojnę skończono,
Drzemią na masztach nagich; okręt lekkim ruchem
Kołysa się, jak gdyby przykuty łańcuchem;
Majtek wytechnął, podróże rozśmiało się grono.

O morze! pośród twoich wesółych żyjatek
Jest polip, co śpi na dnie, gdy się niebo chmurzy,
A na ciszę długimi wywija ramiony.

O myśli! w twojej głębi jest hydra pamiątek,
Co śpi w pośród złych losów i namiętnej burzy;
A gdy serce spokojne, zatapia w niem szpony.

(A. Mickiewicz, Czysta morską).

Przystosowanie się treści do formy jest jak najdalej idące. Część pierwsza zasadnicza, 8-wierszowa, zawiera nastrojowy obraz; część druga, 6-wierszowa, wyraża refleksję. Część pierwsza z kolei rozpada się na dwie czwórki, zawierające zamknięte treściowo i dopełniające się fragmenty obrazów. Część druga, 6-wierszowa rozpada się również na zamknięte całości w obrębie tercyn, co podkreśla szczególnie paralelizm i treściowy i syntaktyczny. Sonet „klasyczny” o typie: [4+4] + [3+3]. Forma sonetu jest tak wyraziście, że nie spostrzegamy uchybienia względem obowiązującego przepisu, mianowicie, już w drugiej kwartynie zamiast abba rozbrzmiewają inne rymy: cddc. To uchybienie przepisowi uchodzi naszej świadomości dzięki temu, że zarówno zasadniczy podział (po ósmym wierszu) jak i podziały drugiego stopnia są podkreślone tak wybitnie przez układ treści.

Lubię poglądać, wsparty na Judahu skale,
Jak spienione bałwany, to w czarne szeregi
Scisnąwszy się, buchają, to jak srebrne śniegi
W milionowych tęczach kołują wspaniale.

Trącą się o mieliznę, rozbijają na fale,
Jak wojsko wielorybów zalegając brzegi;
Zdobędą ład w tryumfie i, napowrót zbiegi,
Mieczą za sobą muszle, perły i korale.

Podobnie na twe serce, o poeto młody,
Namietność często groźne wzburza niepogody;
Lecz, gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody

Ucieka w zapomnienia pograżyć się toni
I nieśmiertelne pieśni za sobą uroni,
Z których wieki uplotą ozdobę twych skroni.

(A. Mickiewicz, Ajudach).

I tu mamy podobnie jak w „Ciszy morskiej“ zasadnicze rozplanowanie treści, ale część druga, mimo skupienia rymu (aaa, bbb) w każdej tercynie oddzielnie, co je formalnie podkreśla, stanowi treściowo i syntaktycznie całość niepodzielną: $[(4+4)+6]$.

Błogosławiony rok ów, miesiąc i niedziela.
I dzień ów, i dnia częśćka, i owa godzina,
I chwila, i to miejsce, gdzie moja dziewczyna
Uzucia mi natchnęła choć ich nie podziela.

Błogosławione oczki blasku i wesela,
Skąd amorek wygląda i łuczek napina,
Błogosławiony łuczek, strzałki i chłopczyna,
Co do mnie wówczas strzelił, ach, i dotąd strzela.

Błogosławie ci pierwsza piosenka nieuczona,
Którą odbiły lasy domowe i rzeki,
Którą potem ojczysta powtarzała strona.

Błogosławie ci pióro, którym w czas daleki
Wślawilem ją; i moja pierś błogosławiona,
W której Laura mieszkała i mieszka na wieki.

(A. Mickiewicz, Błogosławieństwo).

Treść nastrojowa sonetu jest bardzo jednolita i ciągła, i nie podlega żadnym zmianom i przerwom. Tę jednolitość i ciągłość podkreśla stylistyczna forma wyliczenia i powtórzenia. Syntaktyczno-frazowa struktura całości bardzo elastyczna, giętka, poddaje się schematowi formy, ale bez walki niejako, rozwija się w idealnej równoległości. Sonet możnaby przedstawić w formule płynnego następstwa: $4 \quad 4+3+3$.

Mirza

Zmów pacierz, opuść wodze, odwróć na bok lica!
Tu jeździec końskim nogom swój rozum powierza;
Dzielny koń! Patrz, jak staje, głąb okiem rozmierza,
Ukłęka, brzeg wiszaru kopytem zachwyca

I zawisnął. — Tam nie patrz! Tam spadła żrenica.
Jak w studni Al-Kahiru, o dno nie uderza,
I ręką tam nie wskazuj — nie masz u rąk pierza!
I myśli tam nie puszczaj, bo myśl, jak kotwica

Z łodzi drobnej ciśniona w niezmierność głębiny,
Piorunem spadnie, morza do dna nie przewierci,
I łódź z sobą pochyli w otleńcie chaosu.

Pielgrzym

Mirzo, a ja spojrzałem! Przez światła szczeliny
Tam widziałem.. Com widział opowiem po śmierci,
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu.

(A. Mickiewicz.

Droga nad przepaścią w Czufut-Kale).

Tu zarówno struktura syntaktyczno - frazowa, jak i rozkład treści dysonują z formą wersyfikacyjno-rymową sonetu: [(11) + (3)].

Przytoczone przykłady uzmysławiają skalę zmienności, jaką można rozwinąć w tym samym niezmiennym schemacie wersyfikacyjno-rymowej formy sonetu.

Z w r o t k i n i e r e g u l a r n e

Nieregularność, jako pojęcie negatywne, otrzymuje swój sens dopiero w odniesieniu do swego odpowiednika pozytywnego. Jakiś ciąg pojedynczych wierszy będzie tworzył formę zwrotkową nieregularną, jeśli da się wykryć funkcjonowanie okresu metrycznego, który powtarza się, ale nie we wszystkich swych szczegółach metrycznych identycznie, np.:

O, morze zjawisk! Skąd ta noc i słota?	11a
Była jutrznia i cisza, gdym był bliski brzegu:	13b
Dziś jakie fale, jaki wicher miota!	11a
Nie można płynąć, cofnąć nie podobna biegu:	13b
A więc porzucić korab żywota?	10a

Szczęśliwy, czyjej przewodniczą łodzi	11a
Cnota i Piękność, niebieskie siostrzyce!	11b
Gdy się noc zgęszcza, wzmagają powodzi:	11a
Ta puhar daje, ta odsłania lice,	11b
Tamtej widok oświeca, a tej nektar słodzi.	13a

Szczęśliwy kto i samej ulubował Cnocie!	13a
Dopłyń, kędy sławy góruje opoka,	13b
Balsam go rzymski ukrzepi w ochocie;	11a
Ale jeżeli Piękność nie zwróci nań oka,	13b
Dopłyń we krwi i w pocie.	9a

(A. Mickiewicz, Żeglarz)

Ilość wierszy i układ rymów są stale zachowane, wymianie w podanych zwrotkach i następnych ulega wymiar metryczny wierszy. Kontur zwrotek zarysowuje się wyraźnie i biorąc je nie analitycznie, lecz całościowo, można się spierać, czy należy w danym wypadku mówić

o nieregularnej zwrotce, czy też o modyfikacyjnych wymianach.

Zmiana wymiaru poszczególnych wierszy, przy zachowaniu ich ilości i układu rymów nie odchyła radykalnie zwrotki od linii regularności. Oto jeszcze jeden przykład:

Nie nazywaj kwiatów po imieniu,
Bo spłoszysz ich piękno,
Kwiaty się imienia,
Jak kosy ulęką.

Raz nazwane,
Zechcą piękniej się nazywać,
Jak zerwane,
Zaczną wtedy dogorywać.

Nie uleczy kwiatów rosa
Nocy letniej;
Imię jak stalowa kosa.
Ich łodygi przetnie.

(W. Słobodnik).

Radykalną nieregularność wprowadza natomiast zmiana ilości wierszy i co za tym idzie zachwianie w układzie komponentów rymowych:

Nie na dzień jeden siejesz swoje ziarno,	11a
Ale na jutra czas nieurodzony;	11b
Więc bez wytechnienia kraj tę ziemię czarną,	11a
By od twych plugów garbate zagony —	11b
Zabrzmiały pieśnią zbóż złocistych gwarną!	11a

Choś nieraz wichry i susze wygarną	11a
Tym krwawym potem wydobyte plony:	11b
Wytrwała praca twa nie będzie marną. —	11a
Nie na dzień jeden!	5c=r
Natura kocha swoją pieśń cmentarną,	11a
Niby małżonka pieści akwilony:	11b
Od gniewu Djany giną Akteony;	11b
Strasznie jest zwalczać moc elementarną.	11a
Lecz siej — pomimo grad i suszę skwarną —	11a
Nie na dzień jeden!	5c=r

(A. Lange)

Przewijanie się tych samych brzmień rymowych przez wszystkie wiersze utworu, wyjąwszy motyw refrenowy, zaciera kontur zwrotki. Zarysowuje się on tylko dzięki temu motywowi, który wraz z strukturą intonacyjno-frazową, zwierca jednostki wierszowe w grupy nieregularne.

Dotychczasowe przykłady, chociaż dawały bardzo różne zarysy budowy stroficznej (oczywiście niewyczerpanej przez nie w swych możliwościach odmian), leżały jednak na linii tej samej metody odchyień. Ale może być inna metoda. Następujący przykład wprowadzi nas w jej istotę:

Jedwabny, rozdęty dzwon
Kłęśnie, tętnie...

Liście zwisają
Niechętnie
Tęsknie,

(M. Jasnorzewska-Pawlikowska,
Wiedząca kampanula),

Właściwie jest to dystych:

Jedwabny, rozdęty dzwon kłęśnie, tęchnie,,
Liście zwisają niechętnie, tęsknie,,

Wiersze dystychu zostały jednak rozbite na wyodrębniające się części frazowe, dając zarys dwóch nieregularnych zwrotek. Przypominamy sobie wiersze nieregularne, powstałe przez rozlamywanie metru regularnego na niewspółmierne jednostki wierszowe z tym metrem. Tutaj została zastosowana ta sama metoda w stosunku do jednostki metrycznej wyższego rzędu: zwrotki regularnej.

Ja byłem ssakiem,
A chciałem latać;
Pisnałem czując bezsilę —
I stojąc blisko tajemnic świata,
Pragnieniem się modliłem,

I niespodzianie
Tkanką błon
Porosły moje żądze.
Niosąc mnie
W mroczny niebios skłon,
W chmury,
Fioletem wrzące.

Ach, skrzydłem stała się tęsknota
Spoistem, miękkim, czarnem...

— — — — —
Gdy beznadziejność
Was ogarnie —
Myście o moich lotach!

(M. Jasnorzewska-Pawlikowska,
Cud nietoperza).

Pod względem foniczno-rytmicznym jest pierwsza zwrotka tego utworu prawie identyczna z regularną zwrotką, którą spopularyzował Mickiewicz swą „Świtezianką” — 10a 8b 10a 8b.

Jakiż to chłopiec piękny i młody
Jakaż to obok dziewica;
Brzegami sinej Świtezi wody
Idą przy świetle księżyca.

Druga i trzecia zwrotka utworu Pawlikowskiej, w których z łatwością daje się wykryć ten sam schemat rytmiczny, polegający na kadencyjnej wymianie grupy czterookcentowej na trzyakcentową, różnią się od pierwszej (poza ilością jednostek wierszowych) o tyle, że zamiast metrów sylabicznych użyte zostały metry czysto-toniczne (w drugiej prócz tego — jeden rym męski). Mamy tu charakterystyczne zdysonowanie schematu okresu metrycznego z wypełniającymi go czynnikami wersyfikacyjno-rymowymi.

Probując na swoim miejscu (patrz str. 184) sklasyfikować wiersze nieregularne, wyróżniliśmy następujące ich typy: a) wiersze nieregularne, wywodzące się z systemu sylabicznego, b) wywodzące się z systemu sylabotonicznego, c) wywodzące się z systemu czysto-tonicznego; czwarty typ stanowiły te wiersze nieregularne, w których „tle” nie podobna było wykryć śladów żadnego z trzech wymienionych systemów.

Omówione dotychczas sposoby konstruowania zwrotki nieregularnej stanowią swojego rodzaju odpowiednik do trzech pierwszych typów wiersza nieregularnego. Zwrotki te mają wyrazisty kontur strukturalny ponieważ mniej lub więcej żywo przypominają odpowiednik zwrotki re-

gularnej. Obiektywne stwierdzenie „rodowodu“ takiej zwrotki nieregularnej następuje ex post, po przeczytaniu utworu i ewentualnie po specjalnym przeanalizowaniu jego formy wierszowej. To jednak, co już w trakcie czytania przypomina ów „rodowód“ i co utwierdza nas w przeświadczeniu o zwrotkowej formie wierszowej czytanego utworu, to będą pojedyncze wiersze, których podstawą jest zawsze jakiś określony regularny metr, oraz wyraźna wierszo i zwrotko-twórcza funkcja rymów, bez względu na ich charakter (męskie, żeńskie, o mieszanych komponentach, dokładne lub niedokładne).

Jeżeli teraz weźmiemy pod uwagę czwarty typ wierszy nieregularnych, szczególnie te wśród nich, które radykalnie zerwały ze sposobami tradycyjnej metryki, utwór z takich wierszy złożony może tworzyć zwrotki nieregularne zupełnie odmienne, które może właściwiej będzie nazwać strofoidami.

Na str. 202 przytoczyliśmy utwór Przybosia jako przykład awangardowego typu wiersza nieregularnego. Odstępy graficzne dzielą ten utwór na pięć grup wierszowych — zewnętrzną odznaką zwrotkowości. Tej zewnętrznej odznace zwrotkowości odpowiada zresztą i wewnętrzna intonacyjno-frazowo-treściowa spójność grup wierszowych. I ta z natury rzeczy semantyczna siła wiążąca uniezależnia zwrotkę od regularnych, lub mniej więcej regularnych układów foniczno-rytmicznych. Dlatego „kształt“ zwrotki i „rozmiar“ opiera się przede wszystkim na dynamice ładunku treściowego, a stąd grupa parowierszowa może być równoważna nie tylko większej lub mniejszej grupie co do zewnętrznej ilości wierszy, ale nawet grupie jednowierszowej. W omawianym utworze Przybosia mamy taki właśnie wypadek.

Jednak w takich dynamicznych zwrotkach-strofoidach kontury ich bardzo łatwo się zacierają i powstaje wskutek tego forma relatywna, coś, co już nie jest wierszem ciągłym, a jeszcze nie wykryształizowało się w zwrotkę. Nie należy takiego wypadku ujmować w sensie oceny ujemnej, gdyż taka płynna forma może właśnie leżeć w założeniu utworu np.:

Te same gwiazdy
wyszeptaly wieczór jak zwierzenie.

Latarnie wyszły z ciemnych bram na ulice
i w powietrzu cicho stanęły.

Zmrok łagodnie przemienia przestrzenie.

Ogrody opuściły swoje drzewa,
szare domki z nad rzeki — spłonęły.

W niskich brzegach wśród olch płynie żal.

Tylko horyzont uchyla nieba
księżycem,
i droga długo wiedzie we wspomnienie.

I twoje dłonie sieją między nami dal.

(J. Przyboś, Wieczór).

ZAMKNIĘCIE

Kończymy nasze rozważania. Nie wyczerpują one wszystkich zagadnień, jakie zjawisko wiersza może nasuwać, tworzą jednak, do pewnego stopnia, krąg zamknięty. Wyszliśmy od pytania: czym różni się wiersz od prozy — i szukanie odpowiedzi na to pytanie stanowiło linię wytyczną naszych rozważań. Odpowiedź na postawione pytanie znaleźliśmy stosunkowo szybko: struktura metryczna — w postaci metru lub okresu metrycznego — jest tym czynnikiem, który warunkuje formę wierszową i różni ją od prozy. Formuła ta jest absolutna, z tym naturalnym zastrzeżeniem, że ponieważ zarówno forma wiersza jak i prozy, należąc do ogólniejszego zakresu, który obejmuje pojęcie języka, więc między nimi mogą istnieć formy graniczne, przejściowe, niezróżnicowane dostatecznie wyraźnie. Poza tym jednak formuła ta nie zna wyjątków: wszystko cokolwiek jest wierszem, musi zawierać w sobie strukturę metryczną i odwrotnie — tam, gdzie konstatujemy funkcjonowanie struktury metrycznej, ma formę wiersza.

Wiersz spostrzegamy wzrokowo, widzimy go, gdy artysta nadaje materiałowi językowemu tę formę i utrwala ją w piśmie lub druku. Jednak ta optyczna forma wiersza nie stanowi jego istoty. Odgrywa tylko rolę pomocniczą,

ale od czasu, gdy w zbiorowiskach ludzkich pismo, a zwłaszcza druk zajęły tak poważną pozycję w posilkowaniu się językiem, rola ta nabrała również szczególnego znaczenia. Zasadniczo wiersz jest strukturą foniczną i wykonujemy go mówiąc, a doznajemy za pośrednictwem słuchu, czyli innymi słowy, wiersz mówimy i słyszymy. Powinniśmy go mówić i słyszeć, nawet wtedy, gdy czytamy utwór po cichu, w przeciwnym bowiem razie zatracą się realność formy wierszowej, którą zastępuje abstrakcyjna „hypostaza“ wiersza. Ta zamiana, dość powszechna w czasach dzisiejszych, stanowi bodaj najważniejsze źródło nieporozumień i sporów w sferze pojęć o wierszu, a nawet i jego ocen. Przy właściwym ujmowaniu wiersza, tzn. jako struktury fonicznej, słuchowo lub wymawianiowo, forma ta w odróżnieniu od prozy narzuca się z nieodpartą oczywistością. Przy odpowiedniej frazie słyszymy współgranie elementów danej struktury metrycznej i dokonywanie się tego, co nazywaliśmy cięciem strumienia językowego na jednostki autonomiczne. Słyszymy również, a co narzuca się przede wszystkim, gdy mówimy wiersz, polifoniczny zestrój intonacyj treściowych ze szczególną intonacją wiersza, która zmienność i różnorodność tamtych intonacyj sprowadza jakby do swojego rodzaju wspólnego mianownika, zawierając zmienną wielość i różnorodność w powtarzającej się jedności. Wiersz jako foniczna struktura, ma swą foniczną postać, która w konkretyzacji wymawianiowej uzmysławia się w swojej intonacji wierszowej, różnej od intonacji prozy. Wobec istotnej i tak zasadniczej różnicy między wierszem i prozą, można powiedzieć o wierszu, że jest mową miarową, metryczną, wiązaną (według bardzo trafnej nazwy

tradycyjnej), w przeciwieństwie do prozy, która byłaby mową niemiarową, niemetryczną, niewiązaną.

Istnieje mnóstwo języków, którymi posługują się poszczególne narody. Każdy taki język narodowy stanowi system mniej lub więcej odrębny od innego języka narodowego. Ale dany język narodowy nie jest całością jednolitą, nie tylko gdy bierzemy go w przekroju historycznym, ale nawet w przekroju danej epoki. Językoznawstwo rozróżnia w obrębie jednego języka szereg języków, których odrębność jest uwarunkowana plemiennie lub terytorialnie (dialekty, narzecza, gwary prowincjonalne), klasą społeczną lub zawodem (język warstw wykształconych, który przede wszystkim uznawany jest za reprezentanta danego języka narodowego, język robotników fabrycznych, język złodziejski itp.).

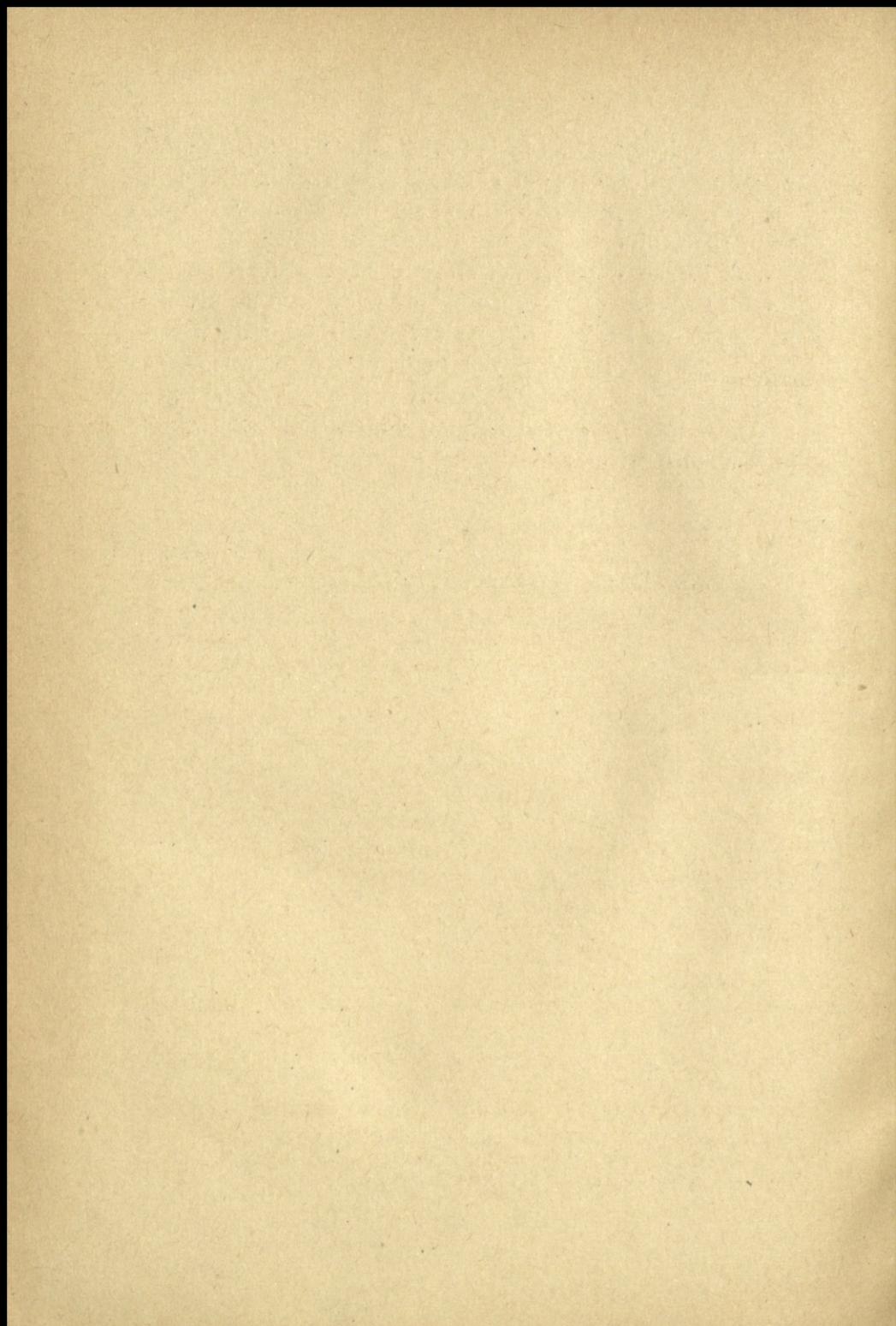
W obrębie każdego języka można dokonać jeszcze innego podziału, mianowicie, na język codziennej życiowej praktyki i język utworów poetyckich — język poezji. Właściwości tego swoistego systemu języka poezji usiłowała wyznaczyć bez zadowalającego dotąd rezultatu tradycyjna normatywna stylistyka.

Nie ulega wątpliwości, że wiersz stanowi jeden z czynników swoistego systemu języka poezji. Ale jak rym w stosunku do wiersza, chociaż nie stanowi jego konstytutywnego czynnika, jednak od wieków tak związał się z pojęciem wiersza, że stał się niemal jego synonimem; podobnie rzecz się przedstawia z wierszem w stosunku do utworów poetyckich. Nie każdy utwór, którego język posiada cechy języka poetyckiego, musi mieć formę wierszowaną, ale każdy utwór wierszowany będzie utworem poetyckim, dobrym lub złym.

Jaką rolę odgrywa i jakie funkcje może spełniać wiersz w systemie języka poetyckiego — te zagadnienia leżą już całkowicie poza kręgiem nauki o wierszu w ścisłym znaczeniu.

Jak daleko wstecz i jak szeroko sięga historia poezji, zawsze i wszędzie natyka się przede wszystkim na utwory wierszowane. Prawie wszystkie arcydzieła poezji wszelkich ludów mają formę wiersza. Nic więc dziwnego, że i dziś, gdy nam ktoś podaje nowy tom poezji jakiegoś poety, wierzymy biorąc książkę do ręki, że zobaczymy na kartkach wiersze.

Warszawa: Maj — Wrzesień, 1945 r.



BIBLIOGRAFIA

- Ajdukiewicz K., *Logiczne podstawy nauczania*, Warszawa, 1934.
- Birkenmajer J., *Bogarodzica Dziewica. Analiza tekstu, treści i formy*, Lwów, 1937.
- Bruchnalski W., *O odbudowie zwrotek w poezji polskiej do J. Kochanowskiego*, *Rozprawy Wyd. Filologicznego Akademii Umiejętności*, XIII Kraków, 1889.
- Brückner A., *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Biblioteka Narodowa I. 65. Kraków, 1923.
- Doroszewski W., *O definicję fonemu*, Warszawa 1930, odbitka z *Prac Filologicznych*, t. XIV.
- Elsner J., *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie w wierszach polskich we względzie muzycznym*, Warszawa, 1818.
- Goląbek, *Sztuka rymowania*, Książnica Atlas. Lwów, 1939.
- Grzędzińska M., *Rym klasyczny polski i początki rymu romantycznego*, Lwów, 1935.
- Ingarden R., 1. *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.
- Ingarden R., 2. *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów, 1939.
- Karczewski S., *Sur la phonologie de la phrase*, *Travaux du cercle linguistique de Prague*, 1931; t. 4.
- Kleiner J., *Kilka uwag o polskim rytmie jambicznym*, *Prace Filologiczne*, XII, Warszawa, 1932.
- Kotarbiński T., *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*, Lwów, 1929.
- Królikowski J. F., *Prozodia polska czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nutach muzycznych*, Poznań, 1821.
- Lekow I., *Lingwistyczna analiza rymów W. Kochońskiego*, *Prace Filologiczne*, XV, Warszawa, 1930.
- Łoś J., *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa, 1920.
- Nitsch K., 1. *Z historii polskich rymów*, Warszawa, 1912.
- Nitsch K., 2. *O nowych rymach*, *Przegląd Współczesny*, IV (1929), Nr. 42.

- Nowaczyński T., ks. O prozodii i harmonii języka polskiego, Warszawa, 1781.
- Rowiński M., 1. Uwagi o wersyfikacji polskiej jako przyczynek do metryki porównawczej, *Prace Filologiczne* t. II, Warszawa, 1891.
- Rowiński M., 2. O budowie wiersza u Słowackiego.
- Rowiński M., 3. Metryka polska, *Encyklopedia Polska*, Język polski, część II.
- Siedlecki F., 1. Studia z metryki polskiej, Część I, Metrylabiczny a inne polskie systemy metryczne, Wilno, 1937.
- Siedlecki F., 2. Część II, Problem transakcentacji metrycznej w wierszu polskim, Wilno, 1937.
- Szober S., Gramatyka języka polskiego. Część I i II, Warszawa, 1931.
- Tomaszewski B., Teoria literatury. Poetyka. Przekład z rosyjskiego, Poznań, 1935.
- Twardowski K., O czynnościach i wytworach (Księga pamiątkowa uczczeniu 250 rocznicy Uniw. Lwowskiego, tom II, Lwów, 1912).
- Vrtel-Wierczyński St., Średniowieczna poezja polska świecka, Biblioteka Narodowa, I. Nr. 60.
- Wóycicki K., 1. Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego, Warszawa, 1912.
- Wóycicki K., 2. Wiersz „Barbary Radziwiłłówny“ A. Feilińskiego, jako wzór trzynastozgłoskowca pseudo-klasycznego, *Prace Tow. Naukowego Warszawskiego*, Wydział I: Językoznawstwa i literatury Nr. 2, Warszawa, 1912.
- Wóycicki K., 3. Polski ósmiozgłoskowiec trocheiczny. (Przyчыnek do systematyki wiersza polskiego). *Prace Tow. Nauk. W-skiego* Nr. 5, Warszawa, 1916.
- Wóycicki K., 4. Stylistyka i rytmika polska, Wydanie II, Warszawa, 1919.
- Wóycicki K., 5. Rytm w lizbach, Wilno, 1938.
- Zawodziński K. W., Zarys wersyfikacji polskiej. Część I, Wilno, 1936.
- Zirmunskij V., 1. Vvedenie w metriku, Leningrad, 1925.
- Zirmunskij V., 2. Rifma, eja istorija i teorija, Petersburg, 1923.

E R R A T A

- | | |
|--|---------------------|
| Str. 26, 4 wiersz od góry: | Winno być: |
| Czertome'l'iku — | Czertomel'iku |
| 5 wiersz od góry: | |
| Cz'ertomel'iku — | Cz'ertomel'iku |
| str. 30, 16 wiersz od góry: | |
| SsSsSsSsSsSsSs — | SsSsSsSsSsSsSsSs |
| str. 33, 1 wiersz od góry: | |
| Zmiennym — | zmiennym. |
| str. 46, wiersz 2 od dołu, grupa 4 z prawej strony: | |
| s ₁ sSs — | s ₁ ssSs |
| str. 100, wiersz 5 od góry: | |
| Chwałą — | chwale |
| str. 103, przykład p. t. „Wieczór“; zły układ graficzny.
winno być: 2 zwrotki czterowierszowe i 2 zwrotki
trójwierszowe (4, 4, 3, 3) | |
| | |
| str. 107, wiersz 14 od góry: | |
| Psalm 180 — | Psalm 130 |
| str. 128, wiersz 12 od dołu: | |
| SssSs SSssSs — | SssSs sSssSs |
| 11 wiersz od dołu: | |
| sssSs ssSsSs — | sssSs SSssSs |
| 3 wiersz od dołu: | |
| SsSsS sSSsSs — | SsSsS sSSsSs |
| str. 129, wiersz 7 od góry: | |
| sykinsynem — | sukinsynem |
| str. 141, wiersz 13 od dołu: | |
| S. Trembicki — | S. Trembecki |
| str. 143, wiersz 13 od góry: | |
| 2) sSsSs — | 2) SsSsSs |
| akatelektyczna — | akatalektyczna |
| str. 152, wiersz 5 od góry: | |
| sSs sSs sSs — | SSs sSs sSs |
| str. 159, wiersz 11 od góry: | |
| sSsSs sSSsSs — | sSsSs sSSsSs |

str. 160, wiersze: 9, 10, 11 od góry zostały przestawione.
właściwe ich następstwo powinno być:
Niech się przyśni
Kwiat wiśni
I moja ręka lewa

str. 164, wiersz 10 od góry:
sSsSsSs lub sSssss —
str. 170, wiersz drugi od góry:
od małego.. —
str. 171, wiersz 14 i 15 od dołu:
(— — — = —) —
str. 214, wiersz 2 od góry:
str. 191—
str. 257, wiersz 3 od dołu:
zaabsorbowane —
str. 272, wiersz 6 od dołu:
I tam liczbę Aniołków —
str. 286, wiersz 2 od końca:
A potem, już nie!.. —
str. 302, wiersz 2 od góry:
11a 5b 11 5b —
str. 309, wiersz 14 od góry:
..piosenko nieuczona —
wiersz ostatni stronicy:
4 4+3+3 —

Winno być:

sSssSsSs lub sSssssSs

od małego..

(— — = —)

str. 208

zabsorbowane

I tam w liczbę Aniołków

A potem, już nie!..

11a 5b 11a 5b

..piosenko nieuczona .

4+4+3+3

Biblioteka Główna
Akademii Sztuki Wojennej

1427/2



12-001427-000-0