

Maria Grzędzielska

Wiersz Norwida w okresie Vademecum

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 15, 113-145

1960

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN—POLONIA

VOL. XV, 5

SECTIO F

1960

Z Katedry Historii Literatury Polskiej II Wydziału Humanistycznego UMCS
Kierownik: prof. dr Maria Zmigrodzka

Maria GRZĘDZIELSKA

Wiersz Norwida w okresie *Vade mecum* *

Стих Норвида в период *Vade mecum*

Vers de Norwid dans la période de *Vade mecum*

Praca tu przedstawiona jest częścią nie drukowanego studium o wierszu Norwida, cokolwiek nawet skróconą. Tematycznie łączy się z nią artykuł *Strój „Polki” Norwida*,¹ ogłoszony przed kilku laty. Zajmuje nas tu niewątpliwie najciekawsza faza rozwoju twórczości Norwida, obumierania konwencji poetyki romantycznej i przeciwstawienia im nowej koncepcji poezji, liryki, stylu i wiersza. Epigońskie formy wiersza romantycznego niejednokrotnie wydają się rezygnacją z wielkiej swobody artystycznej panującej na szczytach romantyzmu. Jeżeli wiersz epigoński nie był nieudolny formalnie, to przy pewnym poziomie sprawności technicznej przechodził w manierę aż zbyt gładkiej rytmiki syla-

* Praca ta była już recenzowana i prawie gotowa do druku, gdy pojawiła się *Próba teorii wiersza polskiego* Marii Dłuskiej, Warszawa 1962. Do tak zakrojonego dzieła trzeba by poważnie się ustosunkować, tj. przyjąć jego sformułowania albo z nimi polemizować. Przekracza to ramy niniejszej rozprawy, w której należy odnotować jako najciekawsze spostrzeżenia o wierszu Norwida: że jest nienumeryczny w inny sposób niż dawny mieszany sylabik, tworząc „system emocyjny”, że wynika on „z pracy poety nad rozszerzeniem granic języka poezji”, który „nic nie tracąc swojej poetyckości” nasyciłby się elementami przemówienia i rozmowy (s. 261 i n.). Dodać by można, że scharakteryzowane przez Dłuską słownictwo poety to właśnie sprawa owego „wygłosu pierwszego”, słów nie użytych w tradycyjnych wierszowych sprzężeniach. Sprawa bezrozmiarowej wersyfikacji *Vade mecum* u Dłuskiej jest uogólniona, można jednakże sądzić, że całkowitą nienumeryczność osiągają wiersze typu *Stolicy* i *Nerwów*.

¹ M. Grzędzielska: *Strój „Polki” Norwida* [w:], *Dziesięciolecie Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie*, Kraków 1957, ss. 331—345.

botonicznej. Norwid przezwyciężył swój epizod sylabotoniczny w ciągu dziesięciolecia po Wiośnie Ludów, wyzbywszy się pospolitego trocheicznego ośmiozłoskowca, zachował jednak jamby nabyte² nieco później. W dziesięcioleciu 1849—59 uprawiał on także bogatą strofikę, opartą o tradycyjny jedenastozłoskowiec.³ W okresie pobytu za granicą przejął od Słowackiego i rozwinął technikę niezmiernie śmiałej i urozmaiconej linii intonacji w sylabicznych metrach: jedenasto- i trzynastozłoskowcu.⁴ Około r. 1860 możemy stwierdzić u Norwida początek nowej fazy, wskazuje na nią *Polka*.⁵ *Vade mecum* ukończone w r. 1865, *Za kulisami* — dramat przypadający na lata następne, nowy dramat *Pierścień wielkiej damy* oraz poemat *A Dorio ad Phrygium* z r. 1872 — oto dorobek owego przełomu. Pomiędzy zmierzchem romantyzmu, a wystąpieniem pozytywizmu Norwid tworzy i realizuje nowy program poetycki. Wiemy, że „niestateczna współczesność” nie przyjęła artystycznych propozycji poety, który nie zdołał ich poprzeć dawniej zdobytą popularnością. Należał on do niedobitków młodszej emigracji, lecz w tym czasie wychodźcy nie stanowili już od dawna ośrodka decydującego o ideowych czy artystycznych programach. Było to po upadku powstania styczniowego. W ten sposób najciekawsza część dorobku Norwida pozostała ukryta i nie odegrała roli w tworzeniu się późniejszych kierunków poetyckich, zwłaszcza z przełomu XIX i XX stulecia. Pozytywiści, przynosząc niewątpliwie nową zawartość myśli, w zakresie środków poetyckich przejęli biernie mniej ważną część dorobku romantyków. Nieobecność Norwida na tym stadium rozwoju poezji wiąże się z jej epigonizmem. W tym wstępnym uogólnieniu są niewątpliwie znaczne luki, lecz wytyczamy w ten sposób określony zasięg faktów. Zakładamy też, bez większego chyba błędu, że nowatorstwo wiersza Norwida w okresie *Vade mecum* to fragment szerszego programu poetyckiego, konserwatywizm zaś wiersza pozytywistów to jeden z objawów epigonizmu ich poetyki. Brak wkładu Norwida w ewolucję wiersza po r. 1860 swoiście ją wytyczył. Recepcja wierszy Norwida przypadła o dziesiątki lat później i z pewnością „późni wnukowie” odczytali ich intencje artystyczne nieco inaczej, niż je rozumiał Norwid, ponieważ odpowiednią korekturę wniosła w to właśnie ewolucja wersyfikacji polskiej w drugiej połowie XIX wieku i z początkiem XX. Celem naszym jest więc próba wyjaś-

² Id: *Wiersz Cypriana Norwida (Strofika sylabowcowa — Sylabotonizm)*, Odczyt, Sprawozdania PAU, t. LIII, nr 5, Kraków 1952, ss. 263—264.

³ L. c.

⁴ Id.: *Wiersze Norwida (Cz. I, Norwid wobec norm sylabowca)*, Sprawozdania PAU, t. LII, nr 9, Kraków 1951, ss. 747—750.

⁵ Co do ustalenia chronologii tego wiersza patrz przyp. 1. Por. C. Norwid: *Poezje*, Warszawa 1956, s. 127.

nienia norwidowskiej teorii i praktyki wiersza bez rozpatrywania sposobów jego recepcji, która stanowi zagadnienie tak rozległe, że trzeba zająć się nim osobno.

I ROZPRAWA Z MŁOCKĄ I Z MAZURKIEM

Norwid nie był teoretykiem wiersza, gdy w korespondencji z przyjaciółmi i we wstępie do jednego z dramatów umieszczał swoje uwagi na ten temat. W czasie pisania *Vade mecum* dojrzywała do druku bardzo pedantyczna rozprawa redaktora „Tygodnika Ilustrowanego” Ludwika Jenikego *O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie o rytmiczności języka polskiego*.⁶ Było to *signum temporis*, teoretyczna zapowiedź ofensywy sylabotonizmu. Praktycznie przygotowała to wersyfikacja epigonów: Ujejskiego, Syrokomli, po części Lenartowicza i Faleńskiego, którzy przecież w całym tego słowa znaczeniu epigonami nie byli. Poeci wszakże uprawiali oba zagoniki wersyfikacji: sylabizm i sylabotonizm, lecz teoretycy w rodzaju Jenikego traktowali apostolską akcję na rzecz sylabotonizmu nader pryncypialnie. W wyniku jednostronnej aprobaty „wierszy miarowych”, mógł otrzymać wyższą notę z wersyfikacji np. Zaleski w porównaniu z Mickiewiczem. Cyprian Norwid w tymże czasie zajął stanowisko radykalne w zupełnie innym kierunku: zaatakował wiersze zbyt „miarowe”.

[...] Tom ten składa się:

1° ze stu poezji drobnych — stu argumentów stanowiących jedno *Vade mecum*.
2° z tragedii fantastycznej: *Tyrtej Lacedemoński*, pisanej rymem osobnym w prozie krytym, aby wytrzymał pomiędzy czasami wojny Messeńskiej i czasami obecnymi, tj. pomiędzy Doryjskim, a Frygijskim żywiołem i smakiem.

3° z komedio-dramy *Aktor*, pisanej rymem wierszowym zwykłym — to jest, jak ja nazywam, wierszem barbarzyńskim [...]

Poezja polska tam pójdzie, gdzie główna część *Vade mecum* wskazuje sensem, rymem i przykładem. Czy chcą, czy nie chcą — wszystko jedno [...]⁷

W roku następnym podobne sprawy poruszył Norwid w listach do Bronisława Zaleskiego i Karola Ruprechta.

a) [...] Nie róbcie z ody mazurka!... zawsze mazurka!!!!... i siekankę... Ja sam ani jednego słówka nie puściłbym, ale w rzeczach, które mają w ogółu płuća wejść, należy niezbędnie, aby zawierały w sobie amen od publiczności pochodzące — i dlatego tak, jak tu napisaliście, przyjmuje — niech tak zostanie.

CN

To, co Karol [sc. Ruprecht] mówi o liczbach głosek, to jest najszkaradniejszy barbaryzm i absolutna nieznamość samego nawet Horacego. — Jak

⁶ Rozprawa znana z osobnej odbitki „Biblioteki Warszawskiej” z r. 1865, t. II, ss. 109—212, 405—424.

⁷ C. Norwid: *Wszystkie pisma*, Warszawa 1937, t. VIII—IX, list 410 (do J. I. Kraszewskiego z maja 1866).

wyjdzie z druku moje *Vade mecum*, to dopiero zobaczą i poznają, co jest właściwa języka polskiego liryka, bo jej jeszcze wcale a wcale nie znają i najmniejszego o niej nie mają pojęcia. Prozy wcale nie ma i nigdy wcale na świecie nie było — to głupstwo zupełne. Cóż jest *period???* Prozy nigdy nie było — zaś liczba, której pisarz nie umie ukryć długo — a okrągło-brzmiennymi wyrazy, to jest zupełne zepsowanie natury rytmu.

W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane powinny być i nie zgładzone nożem te kresy, gdzie forma mija się z formą i pozostawia szpary. Barbarzyńiec tylko zdejmą to nożem z gipsu i psowa całość. Ale przysięgam się Wam, że to, co Polacy zwą liryką, jest siekanką i mazurkiem!

Cyprian Norwid

b) O! Barbarzyńcy...

Kiedyż i kiedyż z tej młockarni i z tego cepami wybijanego wyjdą rytmu? Czytać nie umiejący inaczej, jeno w butach do mazura zrobionych podrygując liczebnie.

Pojęcia najmniejszego o pieśni nie mają — mazurek i siekanina! Zebyś wiedział, jak to boleśnie, skoro się wie, co to znaczy — co? to znaczy... co? to znaczy.

*„Quid mirum? ubi illis carminibus stupens
Demittit atras bellua centiceps
Aures, et intortis capillis
Eumenidum recreantur angues?”*

Cała piękność jest w prozie ostatniego wiersza.

C. Norwid

c) Karolowi i Bronisławowi
liryka — polska

Różnica dość znaczna, pomiędzy rytmem Ezechiela proroka, a mazurkiem na nutę 3^o Maja — — ra — tam — tam — ram — tam — tam.

Podobne uwagi otrzymuje inny adresat, Władysław Bentkowski:

d) Zawsze mazurek!

Ani Polacy ani język polski nie mają pojęcia o istnej liryce, — to, co Polacy nazywają liryką, jest zawsze mazurkiem i tętnem pańszczyźnianych cepów na klepisku — to zawsze młockarnia i pańszczyzna — kroku w niczym nie zrobili naprzód — oni by radzi liryki Ezechiela na nutę 3^o Maja mazurkiem podrygać w butach palonych — ram tam tam! ram tam tam!

CN.⁹

Określenia Norwida wskazują, że istotnie chodzi tu o wersyfikację, przy czym barbarzyńcy adresaci widocznie są zwolennikami: mazurka, siekanki, liczenia sylab, młocki, wyraźnego i łatwego „ram — tam — tam”. Przeciwstawia temu Norwid swoje twierdzenie o prozie: tej nigdy

⁹ *Ibid.* a — b, list 480 (do Bronisława Zaleskiego z listopada 1867), c — d, listy 481—482 (nieco późniejsze, adresowane do Zaleskiego, ale zwrócone także do Karola Ruprecht); list 483, do Władysława Bętkowskiego, zbliżony datą).

nie było — i stawia pytanie retoryczne o naturę periodu. Młockę (jak wiadomo) oddajemy onomatopieją „łupu-cupu”, a więc dytrochejami. *Mazurek Trzeciego Maja* przybiera sylabotoniczną akcentację w śpiewie, sylabotonicznie też tupotać mógłby *Mazur Dwernickiego* do słów Wincentego Pola: „Grzmią pod Stoczkim armaty”. Tego zatem Norwid w latach 1860—1870 nie lubił, zarzuciwszy uprawiany czasami sylabotyzm.

Atak na młócone, siełane, mazurkowo podrygujące wiersze jest tylko szczególnym przypadkiem protestu przeciwko zbyt wygładzonej formie. Toż trzynastozgłoskowiec *Aktora* stał się już „wierszem barbarzyńskim”. Liczba sylab nie ukryta poza „długo — a okrągłobrzmiennymi wyrazy” — to „zepsowanie natury rytmu”.⁹ A wreszcie, gdy Norwid porównywa wiersze do gipsowego odlewu, żąda zachowania wypukłości i kres powstałych wskutek „mijania się formy z formą”. Czyżby to oznaczało postulat niezupełnie ścisłego godzenia wiersza ze zdaniem, wyrazu ze stopą, intonacji składaniowej z intonacją wersową? Nie jest to wykluczone, szczególnie w zakresie intonacji, gdyż wielkie sylabiki Norwida są od *Pompei* (1844) widownią jak najszerszej pojętych i stosowanych przerzutni. Cóż jest zatem periodem? Jeżeli rym (czytaj: rytm) można kryć w prozie, jeśli prozy nie ma, czyli nie ma granicy pomiędzy prozą a wierszem, period dla Norwida jest... strofą prozy. Ze słów, z ich akcentów powinien wynikać rytm, który nie wymaga liku sylab, ani taktu (młocki) regularnych, rozgraniczonych stóp. Wolny rytm tętniący w słowach, akcenty padające w różnych rozstępach, słowa rozkwitające w intonacyjną całość okresu-frazy — oto kwintesencja burzliwych polemik z przyjaciółmi. Potwierdza to wypowiedź poetyczna:

Umiej słowom wrócić ich wygłos pierwszy!
To jest całą wrażeń tajemnicą;
Rym?... We wnętrzu leży, nie w końcach wierszy
Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą!

Kolebka pieśni, Vade mecum (dalej skrót: V. m.) 81¹⁰

⁹ Niezależna, nie powiązana przyczynowo jest zbieżność Norwida ze Słowackim, który twierdzi: „harmonia” języka zależy „na poważnych i szerokich wyrazach i na otwartych samogłoskach, nie zaś na skupieniu krótkich jednosylabowych słów i na sprowadzeniu razem tętniących spółgłosek, tak ażeby każda miara wierszowa była garstką zbitych razem w jedno dźwięków.” J. Słowacki: *O poezjach Bohdana Zaleskiego* [:] *Dzieła wszystkie*, Wrocław 1957, t. X, s. 109.

¹⁰ Cytaty pochodzą przede wszystkim z facsimile zbioru *Vade mecum*. C. Norwid: *Vade mecum*. Podobizna autografu z przedmową W. Borowego, Warszawa 1947. Inne utwory z wydania „Parnasu Polskiego” (niestety!): *Dzieła C. Norwida* [...] wydał [...] T. Pini. Warszawa 1934. Cytaty z facsimile optrzone są liczbami porządkowymi, wydanie Piniego bliższej dokumentacji nie wymaga.

Wiersz tak pojęty nie powstał z zaniedbania formy, gdyż Norwid docenia jej rolę:

Liry nie zwij rzeczą pieśni wtórą!
Do przygrywekże ona?
Ona, jako żywemu orłu pióro,
Aż z krwią nie rozłączona.

Liryka i druk, V. m. 8.

Forma i treść, pieśń i lira stanowią jedność, wiersz nie jest „przygawką”, akompaniamentem, lecz samą melodią poezji. Wobec tego nie ma uniwersalnej, do każdej materii nadającej się miary. Gładkie formułki równego taktu, stosowane przez barbarzyńców do wszystkich tematów i uczuć, czynią z ody mazurek. Tak pojęta forma, jest tylko zewnętrzna, jest obca, gdyż „ton i miara” mają być „równe przedmiotowi” (*Kolebka pieśni*).

„Wygłos pierwszy” słowa nie jest oczywiście precyzyjnym terminem. To poetyckie wyrażenie może się odnosić do stylu i wtedy będzie metaforą, gdy zaś zrozumiemy je jako aluzję do spraw wiersza, będzie to metonimia. W pierwszym wypadku może chodzić o nawrót do pierwotnych, niekonwencjonalnych znaczeń słów, w drugim o takie brzmienie słowa, którego nie zniekształca rama metryczna. Konwencjonalny wzorzec ściere akcenty słów ważnych, wysuwa na główne miejsca słowa blade, jeśli np. dają rym; średniówki rozcinają wyrazy przynależne do siebie. Jeżeli zaś wiersz zachowuje zgodność granic metrycznych i składniowych, staje się sztywny, wygładzony, płaski. Zachowanie wygłosu pierwszego da się urzeczywistnić tylko tam, gdzie wzorzec jest elastyczny.

Prawdopodobnie, w wypadku konfliktu pomiędzy rozczłonkowaniem metrycznym a składniowym, Norwid przyznawał pierwszeństwo czynnikom logicznym, syntaktycznym, komunikatywnym, tak może da się wyjaśnić uwagę o tym, że piękno cytatu z Horacego: *Eumenidum recreantur angues* polega na jego prozie. Cytowany czterowiersz to wszakże znana strofa alcejska, na czymże tedy ma polegać jej proza?

W gruncie rzeczy nie znamy zasięgu teoretycznej świadomości Norwida w zakresie wersyfikacji polskiej i antycznej, toteż nie wiemy, jak on pojmował elizje, rozziwy, dyftongi, iloczasy i inne szczegóły greckiej czy łacińskiej prozodii. Dyftongi: *au, eu* — liczył różnie, *Europa* i *E-uropa*, *autor* i *a-utor*, może zatem wiersz o Eumenidach wypadł mu o jedną sylabę dłuższy? Tym sposobem Norwid mógł przy pomocy Horacego zwalczać metryków, oni zaś tym samym orężem wojować przeciwko wierszom nieregularnym. Toteż uwagi Norwida trzeba traktować jako komentarz do jego estetyki wierszowej, a nie jako wyraz wiedzy

teoretycznej, która sama w sobie do pisania wierszy koniecznie nie służy, niejednokrotnie zaś racjonalizuje pewną manierę. Przykład z Horacego z innej strony może interesować, gdyż w strofie alcejskiej formaty sylabiczne tak następują: 11—11—9—10, lecz wers pierwszy wymaga dwóch elizji. Jeżeli Norwid nie brał ich pod uwagę, mógł uznać lirykę horacjańską za asylabiczną.

Mimo to Norwid wyjawiał nieraz dość pedantyczne skłonności do teoretyzowania. We wstępie do *Pierścienia wielkiej damy* i w zarzuconym wstępie do *Kleopatry* powtarza się podobne twierdzenie:

„Wygłaszanie rymu zależy od umiejętności czytania krementów. Kto krementu czytać nie umie, nie wygłasza piękności wiersza. Wiersz bezrymowy wymaga poprawniejszego czytania dlatego, że i w pisaniu musi być od wiązanego poprawniejszym. A to z tej przyczyny, iż można by powiedzieć: że bezrymowy wiersz rytmuje się na całą swą długość, nie zaś w końcowym jednym zebrzmieniu wyrazów.”¹¹

„Krement” nigdy nie był terminem metryki ani prozodii, a w starej gramatyce oznaczał zgłoski przybywające w odmianie rzeczownika: *origo/origi-nis*. Norwid zapewne rozumiał krement jako końcówkę fleksyjną, a następnie jako poprzyciskowy spadek wyrazu i jako klauzulę wiersza. Tym sposobem sfabrykował nienajlepszy termin prozodyczny. Tylko tak rozumiany nadaje ten wyraz cytatom jakiś sens, gdyż rym tu oznacza rzeczywiście rym, a nie, jak w cytacie o *Tyrteju*, rytm. Chodzi w tym wywodzie o wskazówki, jak czytać wiersz bezrymowy, a więc jak uwydatniać klauzulę pozbawioną „zebrzmienia” wyrazów i być może nie stanowiącą granicy zestroju intonacyjnego. Owa sztuka czytania odnosi się także do akcentów wewnętrznych, gdyż tylko tym sposobem można mówić o postulatcie „rytmowania się” wierszy przez całą długość. I z pewnością nie chodzi tu o mazurkowe, siekankowe rytmowanie się sylabotoniczne.

Wypowiedzi Norwida, mniej odbijające jego świadomość teoretyczną, więcej zaś ukazujące estetykę jego formy wierszowej, pozwalają stwierdzić, że poeta miał koncepcję własnych środków formalnych i ich funkcji. Formułował swoje sądy oczywiście przesadnie i dla partnerów poniekąd impertynencko, niezawodnie o przyszłości poezji nie decydowało według niego potęgowanie rygorów wiersza. Program wersyfikacji okresu *Vade mecum* głosi zluźnienie struktury metrycznej, wydobyć samoistnej, inteligentnej wartości dźwiękowej słowa, zdania, okresu. Najdalszą konsekwencją takiego programu staje się zatarcie granicy pomiędzy prozą a wierszem. Program ten nie zaprzeczał bynajmniej estetyce wielkich romantyków.

¹¹ Zarzuconej przez Norwida noty wstępnej do *Kleopatry* nie ma w wydaniu Piniego. *Wszystkie pisma* podają ją w t. IV na s. 269.

II IZOTOPY METRYCZNE

„Izotop” to oczywiście nie termin wersyfikacyjny, lecz przenośnia oznaczająca grupy metrów o tej samej ilości sylab, np. wszystkich dziesięciozłogowców. Metry tego formatu 4+6, 5+5 i 6+4 w tradycyjnym sylabizmie są oczywiście niewymienne. Można tam wymieniać 4+5 i 5+4, a nawet 3/3/3, gdyż dziesięciozłogowcom staropolskim tylko Kochanowski nadawał średniówkę.¹² Wersyfikacja Norwida okresu *Vade mecum* ukazuje nam ciekawy i niewątpliwy przykład utożsamienia wzorców 4+6 i 6+4:

Wyświecając płótno malowane
Z malachitowymi krajobrazy,
Ze źródłami ametystowemi,
Pasterkami, owianymi w gazy,
Z ziemią tą, co nie dotknęła ziemi!

Cacka, V. m. 92, w. 23—27.

Można powiedzieć o tym wyjątku, że przytoczone tu wersy nie mają wcale średniówki, jako pentapodie trocheiczne. Istotnie, w pentapodii trocheicznej można się bez niej obejść:

Co? ostatni? Co to jest? co znaczy
Dźwięk ten głuchy? Więc to świetne zorze
Budzi się w uśmiechu, by w rozpaczy
Kłąć się do snu? Nie, to być nie może.

F. Faleński: *Zale Jeffithy, Sponad mogił,*
Poznań 1870, s. 9.

W *Cackach* nie znajdziemy jednakże regularnego układu trocheicznego:

Myślałem, że gdy lud nie ma bytu,
Ze słowu jeżeli brak powietrza,
Dotyka wieszcz kluczem u zenitu,
Skąd aura na świat płynie letsza.

Cacka, w. 5—8.

Jest to dziesięciozłogowiec, bo „aura” jest, niestety, „a-urą”, lecz dwa przytoczone urywki trudno metrycznie utożsamić na podstawie wspólnej średniówki, wspólnej sylabotonicznej akcentacji albo wspólnej ilości przesuwalnych akcentów. Jest to dziesięciozłogowiec pozbawiony jednolitych klauzul:

Myślałem ja, że lira i że styl,
Choć fala je nosi jak łabędzia,
Nieobliczającego dróg i chwil,
Choć cel mają w sobie, są narzędzia.

Cacka, w 1—4.

¹² Przypomnieć trzeba, że metr 5 + 4 występuje w *Psalterzu Dawidowym*, psalmy: 86, 101, 130.

Zawodziński nazywał podobne wiersze, „czystymi” sylabikami.¹³ Możemy także zastrzec, iż w *Cackach* nie ma wcale ani jednego wersu o budowie 5²+5². Poza tym zdarzają się wersy trójakcentowe, podzielne 6+4 i 4+6, trocheiczne, anapestyczne, jambiczne (męskie), dochodzą więc tu do realizacji wszystkie z wyjątkiem symetrii sposoby członkowania dziesięciozłogowca. Prawdopodobnie zatem w metroidzie tym zbiegły się wszystkie izotypy dziesięciozłogowca asymetrycznego. Jest to wynik rozwoju najczęstszej jego postaci: 4+6. Pozostawiając na razie na boku sprawę rymów męskich i oksytonicznych klauzul, musimy wyjaśnić drogi ewolucji wskazanego wyjściowego metru.

Norwid znał jego realizację w anapestach i trochejach, pierwszą ze strofy mickiewiczowskiej (np. *Moja piosenka I*), drugą zastosował w *Psal-mów psalmie*, szczególnie zaś w *Wandzie*.¹⁴ W utworach tych metr ten pełnił funkcję stylizującą archaicznie i ludowo, przybrał ją wszakże znacznie wcześniej u poetów innych. Trocheiczny 4+6 przejęto jako metr epiki jugosłowiańskiej, a także nowogreckiej. Vaclav Hanka użył go w *Sądzie Libuszy*, epickim fragmencie swego falsyfikatu, tj. *Rękopisu Krółodworskiego*. Partie *Słowa o pochodzie Igora*, pieśni ludowe ukraińskie i polskie — oto razem bardzo szeroka motywacja szczególnej funkcji tego metru w poezji krajowej. Bohdan Zaleski i Roman Zmorski, jako tłumacze epoki serbskiej, Lucjan Siemiński, jako tłumacz *Sądu Libuszy*, cała rzesza stylizatorów styka się tu z Norwidem.

Problematyka dziesięciozłogowca 4+6 jest zresztą podobna u wszystkich poetów poza Zaleskim, który tłumaczy serbskie pieśni w sylabiku 4+6, ale rytmizowanym zwykle: 4+3/3. Sylabik taki może być trójakcentowy w razie wypełnienia zestrojami: 4/3/3, 4/2/4, 4/4/2, może się pokrywać z metrem obocznym 6+4 w zestrojach: 4/2/4. Bierzemy tu pod uwagę tylko najprostsze realizacje zestrojowe, tj. paroksytoniczne. Konsekwentna trocheiczność jest tu wyjątkowa, wtedy jednak o średniówkę zupełnie już nie chodzi, jak by świadczył Faleński.

Zasadniczo wyjściem jest postać średniówkowa:

Ej, Włetawo, czemu męcisz zdroje,
srebrne piany czemu mętem cieką?

¹³ Karol Zawodziński pisał wprost o „archaistycznych nawrotach do czystego sylabizmu” u Norwida. K. Zawodziński: *Istota polskiego wiersza czysto tonicznego* [w:] *Studia z weryfikacji polskiej*, Wrocław 1954, s. 372.

¹⁴ Odpowiedni cytat w dalszym ciągu tej kwestii pochodzi z *Wandy*, tu z *Psal-mów psalmu*:

Od północy, wietrze, powiej chrobry,
Od południa, drugi wietrze dobry!
Wiejcie dobrze, chobrze, wiejcie w sadzie.
Niech woń płynie, owoc niech się kładzie!

Czy cię lute rozwełniły wichry,
z szerokiego nieba syjąc tucze,
opłukując głowy gór zielonych,
wypłukując glinę złotopiaską?

Jakże męcić nie mam swoich brodów,
kiedy rodni zwadzili się bracia,
rodni bracia o miano ojczyste,
kiedy kruto powadzili z sobą:
luty Chrudosz znad krzywej Otawy,
znad Otawy krzywej złoto-nośnej; [...]

Przyleciała łastówka druzębna,
od Otawy krutej przyleciała,
na okienku siadła rozłożystym,
w libuszynym, złotym ojców gnieździe,
w ojców gnieździe, świętym Wyszehradzie [...]

L. Siemieński: *Sąd Libuszy*¹⁵

Tok wiersza jest tylko trocheidalny, to wystarcza do podtrzymania kolorytu stworzonego przez ludowe, bylinowe stylizowanie, konkatencje, paralelizmy i chiasmy.

owóz braci rozsądzajcie prawem,
powadzonych o ojców dziedzictwo,
o dziedzictwo ojców między sobą.

L. Siemieński: *Sąd Libuszy*

Do tych elementów stylizacyjnych nawiązywał Norwid w *Polce*, poprzednio zaś w *Krakusie* i w *Wandzie*, która stanowi pod wieloma względami transpozycję poetyki „słowińskiego eposu” na dramat.¹⁶

Niechaj zbiega, a niech zbiega skoro,
Niech przynosi, a przynosi sporo!

Wanda, cz. I.

Zostawię tobie świecę, gęśl, ziola,
Świecę, gęśl, ziola tobie zostawię.

Krakus, cz. I.

Dla harfiarzy dwóch wieniec jedyny,
Jedyny był laur dla dwóch śpiewaków.

Polka, w. 1—2.

Siemieński, u którego trocheidalność nie przenosiła 50%, wprowadza jednakże wersy niewymierne wobec formuły 4+6, znacznie więcej takich w jego własnych rapsodzie, o rok od przekładu późniejszym.¹⁷

¹⁵ L. Siemieński: *Sąd Libuszy* [w:] *Poezje oryginalne i przekłady poetyckie*, Warszawa 1876, s. 181 i n.

¹⁶ Należy tu jeszcze jeden chiasm z *Wandy*:

Wieszczba jak miecz, póki nie błysnął miecz.

Póki nie błysnął miecz, wieszczba jak miecz.

¹⁷ L. Siemieński: *op. cit.* ss. 13—14; *Potrzeba warneńska*.

Król z namiotu jasnego, jen szyty
 Perłami, potoczył w stępy wzrokiem
 W tuman, za dunajcowym potokiem [...]

 Stadem żurawiovym, rwą się woje,
 Z bukowińskim szumem. — Piskleż swoje
 Skrzydlacze odlecą w czystym polu,
 Wśród stepów bułgarskich, w dusznym bolu?

L. Siemieński: *O potrzebie warneńskiej*

Nie spełniona owa mara rycersko-ludowego eposu straszy czasem nieczytelną archaizacją (podobnie jak w *Bogunce nad Gopłem* Ryszarda Berwińskiego), ale formuła wiersza jest charakterystyczna: oscyluje ona wokół podziału 4+6, wokół konturu trocheicznego i odstępuje od nich.

Usiadł kruk i zakrakał królowi [...]

 Nie puszczam cię, padalcze tyś plemię [...]

Praktykę Siemieńskiego potwierdza Zmorski:¹⁸

„Czy pieniędzy nie masz pod dostatkiem?
 Mów: czego ci zbywa w moim domu?
 Wszystkie sługi, co po mnie zostały,
 Na własnym chlebie osadziłeś [...]

 Dzisiaj piątek, jutro jest sobota —
 Pojutrze mieć będziemy niedzielę [...]”

Cztery wersy poprzedniego cytatu w wersji Bohdana Zalewskiego to metr średniówkowy o członkowaniu troistym (4/3/3):¹⁹

„Czegóż braknie na moim ci dworze [...]

 Ile tylko sług było u ciebie,
 Tyś każdego łaskawie, wspaniale
 Uposażył dobrami i żoną.”

Swobodny tok asymetrycznego dziesięciozłogłoskowca to wspólne dobro niektórych poetów tego czasu: kręgu Ziewonii lub Cyganerii Warszawskiej, nie należał tu metrysta Zaleski. Norwid nie jest odosobniony i ma poprzedników. Początkowo jego wiersz układa się bardziej trocheicznie niż wiersz Siemieńskiego:

Łado, Łado, po twym ja przykładzie
 Taka ładna, że lud cały w ładzie,
 Ze odbijam słońce jak jezioro,
 Kędy wodę czystą ludzie biorą.
 I niczego, zda się, myśl nie łaknie,
 I nic nie brak, tak, aż czegoś braknie!
 Ha! Kółczyka, widzę, brak kółczyka

¹⁸ R. Zmorski: *Pisma oryginalne i tłumaczone*, Warszawa 1899, s. 713.

¹⁹ J. B. Zaleski: *Pisma J. B. Z.*, Lwów 1877, t. III, ss. 69—70.

U srebrnego stanika,
Co odprysnął właśnie, gdy westchnęłam [...]
Wanda, cz. II.

Trocheicznego toku nie zacierają trójzestrojowe członkowanie niektórych wersów.²⁰ Ponieważ w 3 wersie cytatu tok trójzestrojowy przybiera postać: 4/2/4, konsekwentne jego użycie wprowadza dwie diarezy, po czwartej i po szóstej sylabie. Obie dostatecznie mogą rytmizować całe serie wersów i wtedy przesuwalna diareza (bo już nie średniówka) wydziela zmiennie ilościowe komponenty metryczne: $4/6 = 6/4$. Zobaczmy to w *Polce*, gdzie są wersy:

[...] Lud się z całej /zgromadził/ krainy
Polot pieśni / sądzić, // jak dwóch ptaków.
[...] I tu umilkł.// Bowiem śpiewak owy,
Któremu /jedyny/ wieniec dano,
Uniesiony /ponad tłum/ głowy [...]

Norwid wyróżnia też i stosuje metr 6+4 z odpowiednikiem katalaktycznym 6+3^m.

Jeszcze tylko kilka + ciężkich chmur,
Nieporozpychanych + nozdrzem konia —
Jeszcze tylko kilka + stromych gór,
A potem już słońce + i harmonia.
Jeszcze tylko z hełmu + kilka piór,
W wiatru odrzuconych próżnię —
Jeszcze tylko jeden + pękły grot,
Błyskawica jedna, + jeden grzmot —
A potem już nie!...

Święty Pokój (1863).

Tej średniówce po szóstej sylabie nie przeczy to, że wpada ona w środek wyrazu złożonego: „Jezdne go na hipogryfie ima”,²¹ ósmiozgłoskowiec w strofie tej musi przybrać również diarezę podobną: 6+2. Tutaj zatem metr 6+4 istnieje w sposób oczywisty. W *Vade mecum* natomiast, jak wskazywały *Cacka*, komponenty ilościowe wraz z miejscem podziału układają się zmiennie:

Wszystko więc się dzieje naturalnie
I chemicznie wszystko się odbywa —
I rzeczpospolita jest szczęśliwa:
Ni ościennych w pomoc sił przyzywa,

²⁰ Stwierdziła to pierwsza Z. S z m y d t o w a: *O misterjach C. Norwida*, Warszawa 1932, s. 166.

²¹ Rozmieszczenie wyrazu złożonego po obu stronach średniówki było i u Norwida: „Zapały te bladorożowym płomykiem” (*Wspomnienie [w:] Dzieła C. N.*, s. 20), ale też: „Nagą lodygę szaro-zielonawej trawy” (*Pan Tadeusz*, ks. III, w. 202).

Radość tam niewielka... lecz i żal nie:
Co dziś dojrzy, jutro kuchcik zrywa!

Naturalna, V. m. 18.

Ponieważ nie ma tu ani jednego wersu 4/3/3 i 4/4/2, a zdarza się (w. 3) 6/4, można uznać *Naturalia* za metr dzielony po szóstej sylabie: 6+4.

Na probierczy kamień dość przeszłości.
Było jej dość, by sprawdzić, co boli,
Więc nie słuchaj, co dziś o wolności
Mówią, co dziś mówią o niewoli [...]

Orzeł nie jest pół-zółwem, pół-gromem.
Słońce? nie jest pół-dniem, a pół-nocą.
Spokój? nie jest pół-trumną, pół-domem.
Łzy? nie deszcz są, choć jak deszcz wilgocią.

Nie niewolą, ni wolność są w stanie
Uszczęśliwić cię... nie! Tyś osobą:
Udziałem twym, więcej!... panowanie
Nad wszystkim na świecie, i nad sobą.

Królestwo, V. m. 41.

W ostatniej strofie skrajne wersy stanowią przykład całkowitego odwrócenia porządku zestrojów. *Królestwo* to przykład metru bezśredniówkowego, ale z drugiej strony epizodycznie strofa początkowa kształtuje się trójakcentowo, przedostatnia dobitnie czteroakcentowo i 4/6, ostatnia zaś jeszcze dobitniej trójakcentowo. Rytmizacje epizodyczne, dlatego właśnie, że nie rządzi nimi wzorzec metryczny, mieszczą w sobie potencjalnie wiele wałów ekspresywnych, wystarcza wskazać paralele strofy przedostatniej. Tok czteroakcentowy wydziela Norwid wyraźnie: podmioty — intonacyjnymi pytańnikami, zaprzeczone czasowniki — powtarzaniem, orzeczniki — całkowitą paralełą antytez.

Podobnym przemianom ulegał dziesięciozłogłoskowiec, *Spartakus* z r. 1857 jest ściśle jambiczny (9—8^m), w cztery lata później *Bezimienni* mieszczą cztery przestawki: „Ty na padół nie trzęsiesz złotem.”

Przykładów można podać sporo: *Laur dojrzały*, *Dedykacja* dramatu *Za Kulisami*, *Czynownicy*, *Zawody*, *Cenzor-krytyk*, *Narcyz*, przekład z Horacego: „Nie złoto i nie kość słoniowa”. Trzeba przyznać, że dziesięciozłogłoskowiec „przestawny” jest od dziesięciozłogłoskowca metrycznie pewniejszy, gdyż komponenty 4/5 i 5/4 różnią się tylko o jedną sylabę i każdy może liczyć najwyżej po dwa akcenty.

Nikt nie zna dróg do potomności
Jedno, po samodzielnych bojach;
Wszakże w świątyni jej nie gości
W tych, które on wybrał pokojach.

Ni swojemi wstępuje drzwiami;
 Lecz, które jemu odemknięto —
 A co? w życiu było skrzydłami;
 Nieraz w dziejach ledwo piętą!...

Rozwrzaskliwe czasów przechwałki,
 Co mniemałbyś, że są trąb graniem —
 To, padające w urnę gałki...
 Gdy cisza jest głosów-zbieraniem.

Laur dojrzały, V. m. 70.

Większość wersów to jamby lub ich modyfikacje: 1, 2, 3, 4, 6, 10, 11, 12. Przystawki (w. 5, 7, 8, 9) wydają się tylko głębszą modyfikacją zasadniczego układu zestrojowego. Podział 5/4 mają wersy: 2, 3, 6, 10. Ze względu na ekspresywne pauzy po sylabie czwartej w wersach 4 i 12 nie można tu widzieć elementów trzeciego układu dziewięciozłogowca, a mianowicie: 3/3/3. Wersety o tak przedstawionych komponentach różnią się od siebie tylko w taki sposób, jak w ośmiozłogowcu trójakcentowym różnią się postaci zestrojowe: 2/3/3, 3/2/3 i 3/3/2 — zmianą miejsca komponentów. Z tego powodu ośmiozłogowiec ten wszedł do systemu tonicznego i Norwid nie stanowi wyjątku w jego tonicznym zastosowaniu:

Na śliskim bruku w Londynie,
 W mgle podksiężycowej, białej
 Niejedna postać cię minie
 Lecz ty ją wspomniesz struchlały. [...]

Takiej to podobna jędzy
 Ludzkość, co płacze dziś i drwi;
 Jak historia... wie tylko „Krwi”!
 Jak społeczność... tylko: „Pieniądzy!”

Larwa. V. m. 13.

Pominęliśmy jednoznacznie trójakcentowe zwrotki inne. W ostatniej tok załamuje się ekspresywnie nie tylko przez zmianę układu i rodzaju rymów. Dobitny trójzestrojowy wers pierwszy przerzuca się do następnego całym swoim tokiem (naddane trocheje), ale w wersie drugim kontrastuje z tym jamb. Podobnie w trzecim, nieco inaczej w ostatnim wersie. Naddany sylabotonizm tym sposobem służy ekspresywnym kontrastom.

Ośmiozłogowiec sylabiczny rzadko występuje u Norwida, nie przynosi on zresztą problematyki nowej, gdyż wymiana typu trocheidalnego z trójakcentowym stanowi tradycyjny rys tego metru jeszcze w wieku XIX. Natomiast należy stwierdzić rezygnację ze średniówki w metrach większych niż dziesięciozłogowiec formatów. W *Polce* takim bezśredniówkowcem był wiersz dwunastosylabowy Drugiego Harfiarza, w *Vade mecum* i w *Za kulisami* występuje jedenastozłogowiec.

Daj mi wstążkę błękitną! Oddam ci ją
 Bez opóźnienia...
 Albo daj mi cień twój z giętką twą szyją!
 Nie! nie chcę cienia!
 Cień zmieni się, gdy ku mnie skiniesz ręką,
 Bo on nie kłamie!
 Nic od ciebie nie chcę, śliczna panienko,
 Usuwam ramię.
 Bywałem ja od Boga nagrodzonym
 Rzeczą mniej wielką:
 Spadłym listkiem, do szyby przyklejonym
 Deszczu kropelką. —
Piosnka Pazia, Za kulisami.

Nieco wcześniej, przed r. 1861 stosował Norwid podobną, lecz tradycyjną strofę AbAb, w której wymieniały się metry 5+6—6, przykładów jest wiele (*Wielkość, Idee i prawda* etc.) — jest to strofa ody Norwida. W *Piosnce Pazia* jedenastozgłoskowce zmieniają się w rozmaitych wariantach podziałowych: 7/4, 6/5, 4^m/7, 4^d/7, 4/7. Dwukrotnie wersy wyglądają na jambiczne (5 i 9). Gdyby dokonać kilku inwersji, np. „błękitną wstążkę”, „cień mi”, „twą giętką”, „nie chcę od ciebie nic, śliczna panienko”, „spadłym, do szyby listkiem przyklejonym”, byłyby to jamb. Jak w *Polce* pieśń Drugiego Harfiarza, metroid może być wynikiem świadomego zacierania struktury metrycznej. Dzięki tym zabiegom unika Norwid akcentowania postawionych przed średniówką zaimków, dzielenia zestrojów, inaczej dysponuje przekładniami, pozostawia w mocy akcenty zestrojowe, logiczne, uczuciowe: umie „słowom wrócić ich wygłos pierwszy”. Ten wygłos pozwala na integralność wielosylabowych zestrojów: „Oddam ci ją” Ssss, „gdy ku mnie skiniesz” sssSs, „nic od ciebie nie chcę” S/ssssSs. Podobnie było w *Polce*:

Gdzie wnijdzie i gdzie postawi stopę swoją
 Nie oglądają się //ludzie// zadziwieni [...]
 I rozpowija się im //powoli// w oczach [...]

Zestroje tych wierszy: sSs//sssSs//Ssss — sssSsś//Ss//ssSs — sssSsss//sSs/Ss realizują swobodne zbliżanie się i oddalanie akcentów, nie wiążące się bynajmniej ze stałą ich ilością:

Wiem//, że od wierzchu //jej ramion// do sandału
 Każda fałda //głównemu //służy// skinieniu.

W początkach prawdopodobnie przetwarzał Norwid metry na metroidy, później mogło i to się powtarzać, lecz oczywiście powstawały coraz częściej utwory od początku pisane tą nową techniką. Izotopy bezśredniówkowe w każdym razie realizowały to, co tak energicznie

proklamował poeta w polemice z Bronisławem Zaleskim i z Karolem Ruprechtem: nowy tok liryki. Kontur wiersza stawał się elastyczny, nie działały już zautomatyzowana średniówka, zautomatyzowany akcent metryczny. Nic nie zacierało przedziałów zestrojowych, nie tłumilo akcentów wyrazowych. Tok rytmiczny, pozbawiony funkcji metrotwórczej właściwej sylabotonizmowi, mógł się poddać swobodnej modulacji.

III. NEUTRALNE KLAUZULE I ŚREDNIÓWKI

Gdy w związku z sylabotonizmem wchodził w użycie rym męski, wiersze zamknięte nim bywały prawie zawsze uszczuploną o sylabę odmianką wierszy z rymem żeńskim. Nazwijmy to zasadą katalektyczności rymów, wierz ułożony jednolitym metrem jambicznym o żeńskich i męskich rymach liczy na przemiany np. 7 i 6 sylab: 7^{2a} — 6^{mb} — 7^{2a} — 6^{mb}. Zasada ta nie jest tylko sylabotoniczna, gdyż stałe obowiązuje w sylabicznych wersyfikacjach romańskich.

Prawidłowo zatem ułożył Norwid tę strofę:

Czemuż mi smutno i czemuż najsmutniej?
Mamyż ci śpiewać ja, czy świat i czas?
Oh, bo mi widny strój tej wielkiej lutni,
W którą wplątany duch każdego z nas.

Aerumnarum plenus (1850).

Zasada katalektyczności nie obowiązywała jednakże przy sporadycznych rymach męskich spowodowanych przez jednosylabowe klauzule we wcześniejszych sylabikach. Był to rym z monosylabów na końcu wersu, analogiczny do rymów ostatniosylabowych²² i do żeńskich rymów różnoakcentowych składanych. Taki rym męski nie redukował wiersza o sylabę. W omawianych poprzednio *Cackach* wystąpiły właśnie rymy niekataktyczne. W takim wypadku męskie i żeńskie sylabiki przeplatają się na równych prawach: 10^z = 10^m, z formułą 10^o. Zjawisko to

²² M. Dłuska na s. 66 I tomu swoich studiów podaje ekspresywny trzynastozgłoskowiec z *Zywota Józefa Mikołaja Reja*:

Ojca swego, któregom nie widział wiele lat,
Teraz ku mnie przyjechał, któremum bardzo rad.

Rzecz prosta, na tle żeńskich czy męsko-żeńskich rymów (miał - oglądał) w innych trzynastozgłoskowcach stanowi to przypadek niekataktyczności. I znów Karpiński, tak jak Mickiewicz w balladzie *To lubię*, wymienia strofy: Ab^mAb^m i AbAb w metrach: 11—8 i 11—8^m. Wreszcie i w *Panu Tadeuszu* (ks. VII, w. 477—478) są rymy niekataktyczne: m i e c z—s i e c z. (Por. M. Dłuska; op. cit., s. 248). Ale Mickiewicz poza tym przestrzega zasady katalektyczności rymów, możliwe więc, że niekataktyczny rym, obcy praktyce sylabotonicznej, miał w sobie więcej potencjalnej ekspresji. U Norwida powstaje neutralna klauzula, nigdy wszakże żeńsko-męski, czyli nijaki rym.

w metrach wielosylabowych łączy się z usuwaniem średniówki, w metrach małych może prowadzić do interesujących efektów rytmicznych:

„Ojcie mój! Twa łódź
Wprost na most płynie —
Maszt uderzył!... Wróć!...
Lub wszystko zginie...

Patrz, jaki stąd krzyż,
Krzyż niebezpieczny...
Maszt się niesie wzwyż,
Most mu poprzeczny...”

„Synku trwogi zбайд,
To znak zbawienia!
Płyńmy, bądź co bądź!...
Patrz, jak się zmienia!...

Oto wszere i wzwyż
Wszystko toż samo.”

„Gdzież się podział krzyż?”
„Stał się nam bramą!”

Krzyż i dziecko (1866).

Ten znakomity przykład metafory rytmicznej polega na tym, że rodzaj klauzul zmienia się regularnie bez zmiany ilości sylab, lecz sąsiadujące wersy przez to kontrastują rytmicznie. Wersy męskie są katalaktycznymi trochejami (trypodie), żeńskie to „poloniki” (daktyliczne i jambiczne). Polirytmiczność, a więc i heterometria tych strof to przełamywanie fali w jej szczycie — w rymie męskim. Tak rytm służy metaforze tego symbolicznego liryku-paraboli.

W wypadku swobodnego traktowania zasady rymowej konsekwencje są inne:

Na posadzkę zapustnej sceny,	9 2
Gdzie tańcowały pierwszej tłumi mask	10 m
Patrzyłem sam, jak wśród areny	9 2
Podziwiając już pierwszy słońca blask.	10 m

A na jasnej woskiem zwierchni szyb	9 m
Kreślone obuwiem lekkim kręgi,	10 2
Jakoby czarodziejskich pisań tryb	10 m
Mówił do mnie z ziemi jak z księgi.	9 2

Listek kwiatu upuszczony tam	9 m
Szepnął mi coś papierową wargą...	10 2
Wśród salonu pustego sam i sam —	10 m
Rosa jemu i świt były skargą?	10 2

Otworzyłem okno z drzeniem szkła	9 m
Że aż gmachem moja wstrzęsła siła	10 2

Z kandelabru jedna spadła lza —	9 m
Ale i ta jedna z wosku była!...	10 ż
<i>Mandolin. Za kulisami</i>	

W pierwszej strofie męskie dziesięciozłogłoskowce są metrycznie dłuższe niż żeńskie dziewięciozłogłoskowce. W czwartej strofie widzimy metry równoważne: pentapodie trocheiczne. W drugiej i trzeciej występują asy-labizmy wynikające z dwoistości zasady rymowania: $9^z = 9^m = 10^z = 10^m$. Tym sposobem Norwid dochodzi do uchylenia sylabizmu, jest to jakby sylabizm względny.²³ Neutralność klauzul, wedle której równoważą się pary dziesięciozłogłoskowców męskich i żeńskich, sama przez się nie stanowi sylabizmu względnego, tylko sylabizm „neutralny”. Dopiero skrzyżowania neutralnych i katalektycznych klauzul rymowych narusza zasadniczo izosylabizm. Przykładem neutralności może być *Ironia*, której załączek w postaci dwóch strof jest jeszcze ściśle jambiczny w odróżnieniu od redakcji późniejszej:

Żeby to dłutem arcydzieło
Wyciosać można z brył,
Lecz żeby dłuto nie zgrzytnęło
I młot go z góry bił a bił.

Żeby to samym tchem harmonii
Poruszać można wozów oś
I bez oporu i ironii,
Żeby to można zrobić coś!...

Żeby to dłutem... (1861), *Okruchy poetyckie*,
Warszawa 1956, s. 79.

Późniejsza *Ironia* zawiera obie te załączkowe strofy:

Żeby to można arcydzieło
Dłutem wyprowadzić z grubych brył;
I żeby dłuto nie zgrzytnęło,
Ni młot je ustawnie bił a bił!...

Żeby to tchem samym harmonii
Można było kręcić wozów oś;
I bez skrzygnięcia wstecz ironii
Żeby się udało zrobić coś...

V. m. 35.

²³ Termin ten może niezupełnie odpowiada, gdyż M. Dłuska użyła go dla oznaczenia wiersza, który jeszcze nie osiągnął całkowitego sylabizmu, dla Norwida zaś jest to niezupełne od niego odejście, pierwszy stopień naruszenia normy. Por. M. Dłuska: *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. I, Kraków 1949, s. 147 i n.

Dalsze zwrotki reprezentują żeńskie wyłącznie odmianki dziewięciozłogowca. Przeróbka przyniosła wiele zmian poza wyrównaniem sylabicznym. Posąg można „wyprowadzić” z bryły, jak Michał Anioł swego Dawida, zgodnie z porównaniem w *Fortepianie Szopena*, gdzie mowa o Pigmalionie. Szorstkie zbiegi akcentów, spowodowane inwersją, sprawiają, że dobitniejszy akcent pada na ważny rzeczownik „tchem” niż na zaimek „samym” (w. 5). Retusze metryczne, stylistyczne i myślowe świadczą o poszukiwaniu najwłaściwszych środków wyrazu, które dla Norwida nie mieszczą się w gładziźnie sylabotoniki, w rytmie cepa i mazurka.

Tak pojęty wiersz bezśredniówkowy, neutralny i nieściśle sylabiczny wszedł następnie do *Pierścienia wielkiej damy*. Jest to podstawa wersyfikacji tego dramatu. Z obliczenia I aktu wynika, że dziesięciozłogowiec stanowi w nim blisko 94% wersów. Podajemy liczby szczegółowe:

dziesięciozłogowce			
asymetryczne żeńskie			
4/6 . . .		182	
6/4 . . .		152	
inne . . .		195	
asymetryczne męskie			
		56	
symetryczne (5+5) .			
		27	612
dziewięciozłogowce			
głównie żeńskie			
		16	
ośmiozłogowce .			
		2	
sześćzłogowce			
półwersy . .			
		1	19
jedenastozłogowce			
amorficzne . .			
		19	
dwunastozłogowce			
		4	23
			654

Brak rymów, średniówek, znormalizowanych klauzul, względność sylabizmu, ruchomość węzłów wewnętrznych i akcentów — oto cechy metroidu pozbawionego właściwych metrowi formatów. Wydaje się, że w wyższym stopniu niż w dramatach pisanych metrami decyduje tu czynnik intonacyjny, ten jednakże w metroidzie trudniej określić. W jedenasto- czy też trzynastozłogowcu obok przerzutni istnieje przekraczanie średniówki przez granice intonacyjno-syntaktyczne, niekiedy zjawia się troistość rozczłonkowania syntaktycznego pomijająca średniówkę,²⁴ a wreszcie tok średniówkowy. Poza tym w dramacie dialog oczywiście zakłada znacznie więcej przerzutni i innych konfliktów int-

²⁴ Chodzi tu o typ rozczłonkowania pozaśredniówkowego:

Do szkolnych dni, // bukietów z róż, // i do wakacji.

Norwid: *Ziemia*.

nacji metrycznej z syntaktyczną niż jakakolwiek inna postać wypowiedzi poetyckiej. W dramatycznym metroidzie za przerwutnię musimy uznać przekroczenie typu następującego:

SZELIGA Tak, jeżeli atom fatalizmu,
Ze wschodniego na mój mózg turbanu
Spadłszy, // usprawiedliwia zabobon: [...]
MAGDALENA Dziś, w świecie, kobiety są za innych
Złe...
... i to zowie się wychowaniem!

Kategoria przekraczania średniówki jest tu nieistotna, natomiast pewnym ekwiwalentem toku średniówkowego byłyby przerwutnie doprowadzone do arytmetycznej połowy wersu:

HRABINA Lepszego tłumacza czy miałeś pan
W Palestynie?... //
// — à propos: a czemu
Jerozolimskiego pan różańca
Nie przywozi?... // i, widzę, nie nosi?
SZELIGA Z łez jeden gdy mnie wpadł w Martwe morze,
Zapewne przypadkiem — // zamyśleniem
O odległych — // przemienił się cały
W opalowe ziarna... // krystaliczne...
Niesłuchanie twarde... jasne... jak lód.
I — odtąd różańców zaniechałem!

W ten sposób można ustalić nawet ogólną ilość wszelkiego rodzaju odchyień od przylegającego do ramy metrycznej frazowania. Będą one, jak w każdym innym dramacie wierszowanym, ostrzejsze pomiędzy replikami i łagodniejsze w obrębie replik.²⁵ Konieczne jest zresztą zestawienie z innymi dramataми.

	Asylabizmy	Modulacje frazowe
<i>Aktor</i> (akt pierwszy)	1%	46%
<i>Miłość czysta</i> (całość)	2%	42%
<i>Pierścień w. damy</i> (akt pierwszy)	6,5%	25%
<i>Kleopatra</i> (akt pierwszy)	2%	55%
<i>Aktor</i> (fragmenty 1864)	—	46%

„Barbarzyński” rymowany trzynastozgłoskowiec *Aktora* zawiera minimalne asylabizmy, rosną one w *Miłości czystej* (jedenastozgłoskowiec

²⁵ Inaczej oczywiście granica składniowa i granica replik wyglądają w tym przykładzie:

HRABINA Na boku zostawmy to... i wróćmy
Do dziennego prac naszych porządku.
MAGDALENA Gdyby więc, pod twoją nieobecność,
Szeliga przybył —

— Przyjm jak najgrzeczniej..

Pierścień wielkiej damy.

biały) i w *Kleopatrze* (trzynastozgłoskowiec biały), lecz w luźniejszym *Piersścieniu* ich najwięcej. Odwrotnie modulacje frazowe, czyli: przerzutnie, zacierania średniówki (częściowo), troistość i tok średniówkowy w sylabikach tradycyjnych wynoszą około 50%, w metroidzie — 25%. Gładszy jest jedenastozgłoskowiec *Miłości czystej*, najsilniej modulowany wiersz *Kleopatry*.

Modulacja spada o połowę w *Piersścieniu*, o tyle więc intonacja jest tutaj jakimś względnym formantem metrycznym. Sprawę tę z braku miejsca traktujemy bardzo pobieżnie, gdyż zasługuje ona na dokładne zbadanie i na opis wszystkich funkcji intonacji w dialogu, monologu i tyradzie. W każdym razie w metroidzie odgrywa chyba wydatniejszą rolę paralelizm metryczno-składniowy. Wiersz asylabiczny, poddany rozmaitej, na różnych podstawach opierającej się rytmizacji, jest w wyższym stopniu zdaniowy niż wiersz oparty o regularny system konstant metrycznych.

Funkcje tych nowych, rozluźnionych formatów wiersza są dość różnorodne. W *Piersścieniu wielkiej damy* chodzi o taki tok dialogu, w którym występuje w repli ce namysł, szukanie słów, wahanie się, utajenie wyrazu lub stawianie na nim szczególnego nacisku. Normalnie w technice dramatycznego sylabika służą temu modulacje frazowania, natomiast w wierszu o tak zluźnionych formantach, jak wiersz *Pierscienia*, sam zmienny tok. Modulacje rytmu w sylabiku nie przekraczały rozpiętości ośmiu zgłosek. Tutaj wolnemu kształtowaniu akcentacji służą formaty znacznie szersze. Z koncepcją tak mało konwencjonalnego konturu wiersza „zestrajają się” lepiej „przedmiot”, a więc tu można by nawiązywać do teorii „białej tragedii” i „przemilczeń”. W stylicznym toku dramatu, wobec braku rymu, problematyka wiersza nie nasuwa już dalszych zagadnień technicznych, w liryce zaś chodzi o strukturę wyższą, gdyż kształtem wypowiedzi staje się rymowa strofa.

IV STROFY METROIDALNE

Wiersze bez średniówki, bez stałej klauzuli, nierówne pojawiają się w różnych formatach. Po *Polce* nie dziwi powtórzenie podobnego dwunastozgłoskowca w *Vade mecum*. Wśród pieśni w dramacie *Za kulisami* odnaleźliśmy bezśredniówkowy jedenastozgłoskowiec. Utwory stroficzne można podzielić na trzy grupy, w pierwszej są one pisane strofą jednorodną. Trudno tak nazywać układy nierównozgłoskowe, a jednak składowe ich metroidy są podobne; nie wiążą się ze sobą jako szeregi krótkie i długie, lecz jako przybliżone. *Ciemność* na przykład liczy sylab: 10—9^m—10—9^m; — 10—10—9—9; — 10—9—11—9; — 12—9—9—7; tylko więc ostatnia strofa wykazuje większe wahania sylabiczne:

Podobnie są i piśni me, o człowieku,
 Który im chwili skąpisz marnej.
 Nim zgrzawszy zimnotę wieku
 Płomień błysnie ofiarny!

Ale w rękopisie inaczej, bardziej prawidłowo:

Podobnie są i słowa me O! człeku	11
A ty im skąpisz chwili marnej;	9
Nim, rozgrzawszy pierwszej zimnotę wieku	11
Płomień w niebo rzuca ofiarny ²⁶	9

V. m. 9.

Ponieważ na tekście Norwid czynił poprawki bardzo trudne do odczytania, nie da się ustalić definitywnej ilości sylab. Podobny typ stanowi *Addio* (V. m. 7).

Heterometryczne strofy najłatwiej wskazać, gdyż są czytelne. Ich rymowanie cechuje się spoistością, niekiedy przypominając wcześniejsze układy metryczne, choćby wskazaną poprzednio strofą AbAb, przeplot 11—5 (*Idee i prawda*). Odpowiednikiem metroidalnym tej strofy są *Wakacje* i poprzednio podana piosnka „Daj mi wstążkę”.

Spotykam Wodza — pytam — „Jakie nowiny
 I co się dzieje...”
 On mi na to — „Epoka zamknęła czyny
 W czasów koleje;

Nie robi się nic...” To usłyszawszy, zboczę
 (Szemrząc nieśmiele:
 Że, coś widać są Wodze na dni robocze
 I — na niedziele).

Wakacje, V. m. 25.

W przytoczonej strofie wersy długie liczą 12 sylab i przez to całość różni się jeszcze bardziej od strofiki tradycyjnej niż *Piosnka Pazia*, w której chwiejny rytm tworzy uroczyste *scherzo*. Być może *Wakacje* są tak samo wynikiem przeróbki metrycznej, jak zupełnie pewna pod tym względem *Ironia*.

Uporządkowanych strof metroidalnych o wyraźnej proporcji małych i wielkich metrów jest sporo. Należy tu *Przepaść* napisana strofą okólną AbbA i podobna *Harmonia*, *Liryka i druk* w układzie AbAb, a wreszcie sześciowersowy *Pielgrzym* (V. m. 11).

²⁶ Obecność *Ciemności* w V. m. świadczy, że tamta podkreślona wersja, np. metrycznie prostsza, pochodzi z lat 1860—1865. Wiersz drukowany (w „Echu” 1877, nr 1) doznał wówczas radykalnych przeróbek.

Nie Bóg stworzył przeszłość, i śmierć, i cierpienie,
Lecz ów, co prawa rwie,
Więc nieznośne mu dnie;
Więc czując zło, chciał odepchnąć wspomnienia.

Przeszłość, V. m. 2.

I nerwów gra, i współzachwycenie,
I tożsamość humoru;
Łączą ludzi bez sporu:
Lecz bez walki nie łączą sumienie.

Harmonia, V. m. 5.

Długie metroidy obejmują w tych strofach parę małych sylabików: 6^m względnie 7^z. Wiersz *Liryka i druk* zespala formaty podobne 10 — 7 w innym porządku. I ten utwór w rękopisie podkreślił poeta do nieczytelności. Ostatnia strofa skupia wyraziście wszystkie środki rytmicznej i dźwiękowej ekspresji:

Wtedy poznam przez drżące powietrze,
Pod gestem ręki próżnej,
Że od widzialnych strun, struny lepsze
Są — że lir rodzaj różny.

Liryka i druk, V. m. 8.

Węzeł logiczny dziesięciozłóskowców jest ruchomy (6°+4° i 4°+6°), spadki zestrojowe zmienne, wers pierwszy (w tym szyku redakcja ostatnia) ma tok sylabotoniczny: ssSs/sSs/sSs, drugi — jambiczny, dzięki przerzutni „są” intonacja też się moduluje. Efekt konsonantyczny tworzy powtarzanie wibrującej spółgłoski przez instrumentację „strun — struny”, lecz potęguje je właśnie rozziw akcentowy. W sumie znakomita pointa przygotowana jeszcze w pierwszej strofie:

Nie czuję strun, drżących pod palcem twym:
Jesteś poezji drukarz!

Sześciowiersz *Pielgrzymia*, rytmicznie stosunkowo dość regularny, wprowadza rzadszy układ rymów: abc — abc, właściwy sonetom dantejskim, podobną genezę można wskazać dla monostrofy *Czułości*, abc — bac. Monostroficznych utworów znajdziemy zresztą sporo, są to zwarte epi gramaty o niepotarzalnych układach. Powtórzone jako jednorodne ciągi mogłyby pomnożyć rejestr strof. Związane rymami sześciowiersze Norwid rozdziela swoim zwyczajem na tercety:

Czułość bywa jak pełny wojen krzyk,
I jak szemrzących źródeł prąd,
I jako wtór pogrzebny...

I jak plecionka długa z włosów blond,
 Na której wdowiec nosić zwykł
 Zegarek srebrny — — —

Czułość, V. m. 56.

Z trzecim, najluźniejszym typem strofy mamy do czynienia wtedy, gdy splecione formaty sylabiczne stają się najzupełniej dowolne. O względnej rozpiętości metroidu nie rozstrzyga już model strofy, lecz wyłącznie zawartość myślowa i emocjonalna. W takich wypadkach, o ile nie zachodzi ekspresywna przerzutnia, potęguje się zgodność rozczłonkowania wersowego z syntaktycznym, co tworzy strofę asylabiczno-intonacyjną, jak w *Stolicy* i w *Nerwach*:

Format wierszy:	4,	4m,	5,	9m,	7,	7m,	8m,	9,	9m,	10,	11,	12,	14	—	r a z e m
<i>Stolica</i> V.m. 19	1	1	3	2	5	—	6	1	3	3	2	1	—		28
<i>Nerwy</i> V.m. 95	1	2	—	—	1	—	2	5	—	8	5	—	—		24

W tekście tych liryków nie przeważa już żaden stały ani przybliżony format, choć rymy w czterowersowej ramie przychodzą w jednolitym następstwie. Wolnowierszowy jest budulec strofy.

O! ulico, ulico...	7
Miasto, nad którymi krzyż	6m
Szyby twoje skrzą się i świecą	9
Jak źrenice kota, łowiąc mysz	9m
Przechodniów tłum, ożałobionych czarno (W barwie stołków)	11 (4 ^m +7) 5
Ale wydają każdy, że aż parno	11 (5+7)
Wśród omijań i krzyków.	7
<i>Stolica.</i>	
Byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu —	10
Trumienne izb oglądałem wnętrze:	10
Noga powinęła mi się u wschodu	11
Na nieobrachowanym piętrze	9
Musiał to być cud — cud to był,	8m
Ze chwyciłem się belki spróchniałej...	10
A gwóźdź w niej tkwił	4m
Jak w ramionach krzyża!... — uszedłem cały!	11
<i>Nerwy.</i>	

Trzy wskazane typy metroidalnej strofy, prawie jednolitej, jednolicie profilowanej przez wersy krótkie i asylabicznej, obejmują wiele form, przeważa tu jednak czterowersz, inne strofy są zresztą proste i czytelne, zgodne w rozkładzie rymów i w ilości wersów. W strofie profilowanej

heterometrycznie stały jest też rodzaj rymu, w jednolitej i w asylabicznej rym męski staje się wolnym środkiem ekspresji. Dopiero poniechanie wzorca strofy prowadzi do całkiem wolnego wiersza, formą pośrednią w tym przejściu jest rodzaj strofoidy.

W parafrazowanej *Modlitwie Mojżesza*, „rytmy wolne” widział Przesmycki, a rytm „prawie ustawicznie zmienny” — Łoś.²⁷ W dokładniejszej analizie okazuje się, że są to układy pełne logiki i ładu, że występują w dwóch odmianach. Większy układ, np. 9—10—10—7—8^m—4^m przeplata się z częstym mniejszym, np. 9—10—10—4. Rymy układu większego: ABBaCc i ABAbCc tworzą profil nieco podobny do strofy Słowackiego *Hymnu o zachodzie słońca*, rymy mniejsze przypominają strofę saficką. Mała strofa jest jakby częścią większej, ich materiał metroidalny — podobny; a parafraza biblijnego wersetu przeobraziła się w strofę.

Strofa mniejsza:

One mu jak ranne kwiaty są,
które o południu rozkwitnęły —
Lecz z wieczora pod cięciem kosy drżą:
— I zwionęły!

Strofa większa:

Dni nasze jak słów mijają dźwięk —
Siedemdziesiąt lat zwykłego człeku,
Osiemdziesiąt rzadziej — a wszystko jęk!
Najpiękniejsza część wieku
— Nim ta nić tok roztarga swój —
Ból, albo znój!...

Rytmizacja tych strof się zmienia, np. podana tutaj mała strofa ogólnie przebiega trocheicznie, lecz w. 3 od diarezy stanowi kontrastujący jamb. Odrębność toku wersów w strofie, toku komponentów w wersie przynosi wolną grę konturów akcentacyjnych, ekspresję ich nagłego załamania. Jamb na tle trocheicznym to już metafora rytmiczna: „Lecz z wieczora pod cięciem kosy drżą”. Podobnie można rozumieć w. 3 i 5 strofy większej, np. rozziw akcentowy: „nić tok”, wskazujący na ekspresywną przerwę pomiędzy tymi monosylabami. Opis tych wariacji rytmicznych przy pomocy terminów sylabotonicznych nie oddaje istoty rzeczy, u Norwida jest to rytm raczej logaedyczny. Sporadyczne ukształtowania szeregów podobnych do określonego szeregu akcentacyjnego wyznaczają jednorazowy kształt każdej struktury nibystroficzej. Na początku pracy przytoczone wyjątki listów Norwida do tego właśnie przypadku stanowią doskonały komentarz. Bądź co bądź

²⁷ Uwaga Przesmyckiego w objaśnieniach do przedruku w *Pismach zebranych* (Warszawa—Kraków 1911, t. I, s. 841), uwaga J. Łośa zob. *Wiersze polskie* [...], Warszawa—Kraków 1920, s. 263.

nie da się ani strof, ani wierszy stychicznych, ani struktur rozluźnionych, ja kopisana poprzednio, interpretować przy pomocy jednej zasady metrycznej. Epizodycznie zaś może takich zasad być więcej, choćby tonizm, który występował już u innych poetów, lecz nigdzie nie wykształcił się w format prymarny.

V WIERSZ WOLNY I RYM W PROZIE KRYTY

Metroidalny budulec wiersza Norwida w okresie *Vade mecum* występował dotychczas w strofach lub w strofoidach, w *Pierścieniu wielkiej damy* były to białe metroidy stychiczne, w każdym razie mieliśmy do czynienia z układem lub ciągiem metroidów. Wiersz wolny uważamy tu przede wszystkim za pozbawiony powtarzalnych układów, drugą jego cechą jest zmienność profilu, bez której byłyby to tylko wiersz stychiczny. Wreszcie istnieje sprawa budulca wolnych wierszy, które u Mickiewicza były nieregularnie mieszanymi sylabikami, natomiast u Norwida powinny by mieć podstawę podobną do strofiki *Vade mecum*, tj. metroidalną. Nie mogąc tu z braku miejsca analizować *Fortepianu Szopena*, musimy odwołać się do bardzo trafnej jego oceny u Tadeusza Makowieckiego.²⁸ Zmarły badacz Norwida określił rytm poematu jako „fałujący i zmienny”, odmówił mu miarowości opartej o którykolwiek z systemów wierszowania, ale przyznał mu rzeczywistość, choć trudną do określenia melodyjność. Pierwsza uwaga da się odnieść do całego budulca wersyfikacji *Vade mecum*. Druga potwierdza nasze spostrzeżenia o tym, że u Norwida w jednym typie metroidu występują różne podstawy rytmizacyjne: członkująca, sylabotoniczna i toniczna, ale bez przewagi którejkolwiek. Melodyjność *Fortepianu Szopena*, pochodzi, jak można sądzić, z jego znacznej stroficzności, podkreślonej także intonacyjnie.

Poza tym można zwrócić uwagę na to, że początek poematu w znacznym stopniu opiera się o metryczny niż o metroidalny budulec, gdyż występują tam 11-zgłoskowce i ich komponenty liczące 5 i 4 sylaby, te zaś krótsze wersy są męskie, oksytoniczne. O znany już amorficzny 10-zgłoskowiec opiera się cały środkowy trzon poematu,²⁹ w zakończeniu zaś niewątpliwie występują tonizm i sylabotonizm. Stroficzność, sporadyczny metryzm, a nawet sylabotonizm nie stawiają *Fortepianu Szopena* w rzędzie całkowicie wolnych wierszy, jest to pogranicze wersyfikacji regularnej i nieregularnej. Do tej ostatniej kwalifikuje się arcydzieło

²⁸ T. Makowiecki: *Fortepian Szopena* [w:] *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1947.

²⁹ Ilościową przewagę tego formatu sylabicznego stwierdziła J. B u d k o w s k a: *Rytmika C. Norwida*, „Pamiętnik Literacki”, t. XXVII, z. 1, s. 50.

Norwida ze względu na typ budulca i płynną zmienność jego układów, lecz stale w nich obecny jest rym jako formant stroficzny, stale powraca kształt czterowiersza o zamkniętej frazie, wyjątkowo tylko ekspresywnie przełamywanej przerzutniami.

Prawdziwy wolny wiersz stanowią niektóre fragmenty poematu *A Dorio ad Phrygium*, poprzedza je jednakże próba stworzenia rytmów utajonych w prozie, jak w *Tyrteju*. Ciekawy przykład stanowi epitafium Józefa Zaleskiego zapisane w dwóch wersjach, prozaicznej i wierszowej.³⁰ W tym pograniczu wiersza i prozy czynnikiem organizującym materiał dźwiękowy staje się niewątpliwie składnia wraz z odpowiednią jej linią intonacyjną, w postaci wierszowanej łamaną przez enjambement dla wydobycia głównych akcentów uczuciowych. Zagadnieniom tym poświęciliśmy inne studium, toteż je tylko zaznaczamy.³¹

Fragmenty *A Dorio ad Phrygium* ukształtowane są niejednolicie, można w nich wyróżnić cztery typy wierszowej organizacji:

- 1) wiersz wolny: ww. 1—26, 253—353, 374—391
- 2) metroid: 27—122, 123—165, 182—224
- 3) strofa metroidalna, rym: 225—252
- 4) sylabik, rym: 166—181 (11-zgł.), 354—373 (13-zgł.).

W wierszu wolnym jest duży rozrzut rozmiarów, od 4 do 15 sylab, lecz przeważają (81%) trzy formaty: dziesięcio-, jedenasto- i dwunastozgłoskowce, oczywiście amorficzne. W metroidzie stychicznym przeważa jeden rozmiar: dziesięciozgłoskowiec (65%). Strofa metroidalna daje przewagę dziesięcio- i siedmiozgłoskowcom, jest to bowiem przetworzona *Wieś z Vade mecum* (nr 17), podobnie jak trzynastozgłoskowce to powtórzone *Kółko* (V. m. 55). Wiersz *Pierścienia wielkiej damy* odpowiada typowi drugiemu. Poemat omawiany ma charakter dygresyjny, jego żartobliwie emfaticzna inwokacja zbliża się ku retoryczności, partie rymowane — ku liryce, metroid częściowo służy narracji. Znane już ataki na młockę i siekanę wierszową nie oznaczają jednakże całkowitego odejścia od tradycji. Niewątpliwie zamknęło się jedno ogniwo rozwojowe wersyfikacji Norwida — ścisły sylabotyzm. Głęboko przetworzone rozmiary dziesięcio- i dziewięciozgłoskowca przyjmują niekiedy kontur sylabotoniczny dla celów doraźnego wyrazu. Tym sposobem z dziedziny skodyfikowanych środków technicznych przeszły w pole swobodnej ekspresji artystycznej. W związku z tym zmienia się rola

³⁰ To gatunkowe określenie w miejsce przydługich tytułów, zob. wersję wierszowaną *Na zgon śp. Józefa Z...* (V. m. 100) i wcześniejszą prozaiczną: C. Norwid: *Okruchy poetyckie i dramatyczne*, Zebrał i opracował J. W. Gomułicki, Warszawa 1956, s. 82.

³¹ *Les tendances à atténuer la distinction entre le vers et la prose* [w:], *Poetics — Poetyka — Поэтика*, Warszawa 1961, ss. 281—292.

intonacji. W sylabizmie i sylabotonizmie konflikt rozczłonkowania metrycznego z rozczłonkowaniem frazowym stanowił szerokie i urozmaicone pole modulacji. W wierszu wolnym i w metroidach trzeba stwierdzić tylko 24% zakłóceń intonacyjnych, w partii trzynastozgłoskowców — 50%. A więc podobnie, jak to było w *Pierścieniu*. Intonacja pełni w wyższym stopniu funkcję demarkacyjną i konstruktywną i tylko wyjątkowo przydatna jest do celów innych. Przerzutnie w tych wierszach istnieją, lecz nie są celem same dla siebie, wymagają silniejszej motywacji ekspresywnej. W klauzuli nie zawierającej spadków linii intonacyjnej (kadencji i półkadencji) mieszczą się wyrazy szczególnie uwydatnione:

Nie ciebie wzywam ja — o Apollo!
Którymi na nieśmiertelnej cięciwie
Tętnią strzały, gdy z bark otrząsasz włos.

w. 1—3.

Nie tve dając ci ciało, nie tve, równe
Ładem linii i barwy harmonią [...]

w. 10—11.

Faraonów nędze znając, duma
O robaczku, o wężu... i o człowieku!

w. 41—42.

ZAMKNIĘCIE

Opisane poprzednio odmiany i zorganizowane formy metroidów odegrały trwałą rolę w liryce Norwida, natomiast próby stosowania ich w dramacie (*Pierścień wielkiej damy*) i w poemacie (*A Dorio ad Phrygium*) nie utrzymały się, ustępując metrycznej, choć nie rymowanej *Kleopatrze* i oktawami pisanéj *Assuncie*. Przejściowym zjawiskiem jest także rytmiczna proza *Tyrteja*. Przełom *Vade mecum* nie wyparł zresztą metryki tradycyjnej, tylko ją dopełnił. W tym nowym typie wiersza rozluźnił się system formantów, tym samym zwężyło się pole techniki, rozszerzyło zaś pole sztuki. Co więcej, zatarła się poniekąd antynomia pomiędzy techniką i sztuką.

Zapalczywość argumentacji w listach Norwida do przyjaciół świadczy o tym, że nie rozumieli go oni. Widać u tych nie-poetów koncepcje wiersza były bardziej tradycyjne i rygorystyczne. Reprezentowali oni smak ówczesnej publiczności. Ubolewać nad niezrozumieniem prekursorów łatwo, lecz trzeba zapytać o to, co i kogo Norwid wyprzedzał. W jakie 15 lat po *Vade mecum* wiersz francuski w podobny sposób się przeobraził u symbolistów, a jednak poetyki ich nie możemy utożsamiać z poetyką Norwida, który symbolistą według programu Verlaine'a nie był. Doceniając odrębność wiersza okresu *Vade mecum*, nie możemy jednak zrezygnować ze wskazania jego źródła w technice mniej znako-

mitych romantyków, np. Siemieńskiego. Jego „potknięcia” Norwid stosuje szerzej i śmielej, on jeden ujawnia ich artystyczne konsekwencje. W rozluźnionej technice dziesięciozłoskowca itd. nie akcenty słów ulegają zatarciu przez wtopienie ich we wzorzec, lecz rytmy ekspresywne, wynikające z toku słów, dopełniają i modelują zluźniony wzorzec. Wiersz jest powtarzaniem pewnej formuły organizującej materiał dźwiękowy, u Norwida stała się ona ogólniejsza, mniej obwarowana formantami. Gdyby doraźne postaci wersów były powtarzane w sposób jednolity, powstałyby nowe wzorce. U Norwida mało takich wypadków (*Krzyż i dziecko*, *Święty pokój*). *Krzyż i dziecko* wygląda na rozszerzenie sylabotonizmu na mało wyzyskaną dziedzinę polirytmiki. *Święty pokój* — to konsekwentne zastosowanie nowego wzorca 6+3^m i 6+4. Norwid jednak nie krzepnie, nie powtarza swoich inwencji, nie mnoży form stałych.

Przedwczesność, inwencyjność, nowość i niechęć do rutyny nie wyjaśniają braku sukcesu, trudno też go tłumaczyć przy pomocy osobistych klęsk Norwida. Trzeba stwierdzić co innego: typ wiersza, jaki on proponuje, to w owej epoce unikat. Norwid w *Vade mecum* rozwinął niektóre elementy zanikowe marginesu wersyfikacji romantycznej. Główny nurt polskiego wiersza zdążył wówczas ku zacieśnieniu i ustaleniu norm. Potwierdzeniem jest domyślny opór przyjaciół Norwida, a także teoria i praktyka — ówczesna i nieco późniejsza.

Ponieważ dla wykazania tych twierdzeń należałoby nakreślić syntetyczny obraz wersyfikacji romantycznej, a zwłaszcza krajowej, porzestać tu musimy na kilku punktach decydujących o sytuacji wiersza u schyłku romantyzmu: 1) romantyzm przyniósł wzbogacenie systemu wersyfikacyjnego, 2) zwłaszcza najwybitniejsi poeci przy wysokiej technice i niepospolitym artyzmie w całej poetyce wykazywali postawę antynormatywną, 3) poeci *minorum gentium* przy podobnej postawie, nie dorastali jednak do normy. Na tym tle w tych proporcjach dużo znaczyły ambicje techniczne Ujejskiego, lecz już u schyłku romantyzmu ogólny poziom techniki wzrasta w sposób widoczny, następuje stadium ogarniania i porządkowania tego, np. u Syrokomli, co stworzyli poeci w bardziej dynamicznej fazie okresu. Norwid zaś w tym dynamicznym kierunku poszedł dalej, lecz w kraju możemy mówić na ten czas o dwóch postawach: epigońskiej i parnasowskiej. Pierwsza w bierny sposób utrwała osiągnięcia romantyzmu (Romanowski, Pajgert, Bełza, Ilnicka), druga poszukuje sprawności technicznej w zakresie wzbogacenia form regularnych (Faleński). W żadnej z tych dążeń nie ma wyjścia dla rewolucji artystycznej, lecz i właśnie w nich zmieściła się później wersyfikacja pozytywizmu, a nawet bardzo wiele elementów modernizmu i Młodej Polski.

Młodopolski wiersz wolny do metroidów Norwida wcale podony nie był, można go wiązać z romantycznym w sposobie mieszania metrów, nowy w nim jest przede wszystkim układ jak najmniej, np. u Kasprowicza, do strofy zbliżony. Byłoby dziwnym przypadkiem, gdyby ewolucja wersyfikacji zesła się w okresie Młodej Polski z Norwidem, który oddziaływał już po kulminacji tego okresu. Przyjmowało go dwudziestolecie, można więc się zastanowić nad tym, czy odczytywano w tym czasie wiersze *Vade tecum* zgodnie z intencjami ich twórcy. Nie jest bowiem wykluczone, że na metroidy Norwida narzucono interpretację toniczną. Sprawie tej poświęćmy kilka uwag w przyszłości.

РЕЗЮМЕ

Наиболее интересная эпоха в развитии поэтического мастерства Норвида началась около 1860 г. Этот год ознаменовал отмирание романтической поэтики перед появлением новых элементов. В серии *Vade tecum* Норвид выступил с новой концепцией лирики и следовательно лирического стиха. В своих высказываниях в письмах к друзьям поэт подвергал резкой критике регулярное, ровное стихосложение, с особенной силой он отвергал силаботонизм, напоминающий мазурку, отзвуки молотьбы. Поэтическое выражение такой позиции выражается в постепенном расшатывании стихотворных норм. Норвид вводит свободные схемы стихов, лишённые интервалов и определённого ритма. Таким образом равноценными стали метрические размеры: 4 † 6 и 6 † 4, 5 † 4 и 4 † 5.

Такие метрические „изотопы” можно найти у Норвида при большем метрическом размере стиха. Нейтральные клаузулы не означают нарушения структуры рифмов, они выражают произвольное размещение мужских и женских рифмов, а также свидетельствуют о нарушении принципа каталектичности рифмов. Обычно применяется схема: 10^M — 11, у Норвида же $10^M = 10$. Скрещение этих двух принципов в одной строфе приводит к некоторому роду приближенного силаботонизма. Этот новый метроидальный стихотворный материал Норвид принимает в строфах одномерно приближенных и гетерометрически профилированных, а также в совершенно асиллабических. Фактор ритмичности здесь размещен свободно т.е. отдельные строки могут соответствовать друг другу по положению интервалов, количеству и размещению ударений. Таким образом элементы силабизма, силаботонизма и тонизма находятся в произвольной системе. Эти новые метроидальные элементы стиха могут связываться по строфоидальному типу (стихотворение — *Fortepian Chopina*); они находятся также в нерифмированном стихе

(драма: *Pierścień wielkiej damy* „Кольцо знаменитой дамы”) и в вольном стихе (поэма — *A Dorio ad Phrygium*). В поэтической программе Норвида можно обнаружить также полное сведение на нет различий между стихом и прозой; синтаксический период у него напоминает нечто в роде строфы в прозе. К грани стиха и прозы поэт приближается в трагедии *Tytrej*, написанной „особым рифмом в прозе укрытым”. От попыток применения ритмичной прозы и метроида в более крупном масштабе Норвид отказался, однако, до конца у него выдержан лирический метроид.

В произведении *Vade tecum* Норвид несколько опередил эволюцию стиха у французских символистов. Неудачи поэта и непопулярность его стихотворного новаторства привели к тому, что *Vade tecum* не вышло из печати при жизни поэта, следовательно не оказало влияния на его современников. На фоне тогдашнего польского стихотворства, в котором царствовали иные направления, это произведение является уникальным. Отживающий романтизм стремился к регулярному, правильному, гладкому и певучему стиху. Такая форма стиха и создала основу силаботонизма без энжамбемента и такой тип стиха был принят поэтами второй половины столетия, которая характеризовалась артистическим традиционализмом несмотря на новое содержание. Другая тенденция к менее тонкой, изысканной и ровной форме — более трудное направление напоминающее парнасизм, была воплощена также в стихотворстве, считающемся с нормами. Обе эти тенденции противоположны направлению, которое развивал Норвид, поэтому эволюция стихотворных форм в дальнейшем пошла по иному пути, чем это пытался наметить автор *Vade tecum*. Вольный стих периода „Молодой Польши” отличается от метроидальных стихов Норвида. Творчество Норвида вновь открытого в начале XX-го столетия — спустя двадцать лет после его смерти, оказало более сильное влияние на поэзию лишь после первой мировой войны. Однако, творчество Норвида видимо истолковывалось в этот период не так как этого желал бы поэт. К этому времени в Польше сформировался уже тонический стих и поэтому было бы весьма целесообразным изучить способы восприятия метроидов Норвида поэтами, пишущими тоническим стихом.

R É S U M É

Vers 1860 commence la plus intéressante période de l'oeuvre poétique de Norwid. Depuis cette date la versification romantique entre dans l'époque de sa décadence, avant l'apparition de nouveaux éléments. Dans le recueil *Vade tecum*, Norwid donne une nouvelle conception du lyrisme, le vers lyrique y compris. Ses opinions, formulées dans les

lettres à ses amis, présentent une critique décidée de la versification régulière et facile, c'est le syllabotonisme dansant de mazurka ou rappelant le rythme du battage ou de la coupe des blés qui est attaqué d'une façon particulièrement décisive. La réalisation poétique de cette opinion c'est une dissolution progressive des normes versificatrices. Norwid dissout le nombre de syllabes, abolit la césure fixe et le genre fixe de rimes. De cette façon les mètres: 4 f 6 i 6 f 4, 5 f 4 i 4 f 5 deviennent équivalants. De telles „isotopes" métriques se retrouvent aussi dans les mètres plus grands. Les clausules neutres ne signifient pas la violation de la structure des rimes, mais une liberté d'apparition des rimes féminines et masculines et puis la violation de la catalexe comme principe des rimes. On alterne d'habitude selon le principe: 10^m—11^f, chez Norwid: 10^m=10^f. Le croisement de ces deux principes dans une strophe conduit à un certain genre de syllabisme relatif (approché). Cette nouvelle matière métrique ou plutôt métrôïde est utilisée par Norwid dans les strophes: relativement unifiées, dessinées d'une manière hétérométrique et complètement asyllabiques. Le facteur rythmique y apparaît librement, c-à-d les vers particuliers peuvent correspondre entre eux par la position de la coupe, le nombre et la quantité ou la distance des accents. De cette façon, les éléments du syllabisme, du syllabotonisme et du tonisme apparaissent dans un ordre quelconque et non pas systématiquement. Ce nouveau matériel métrôïde du vers peut se grouper en strophoïdes (*Piano de Chopin*), il apparaît aussi dans le vers continu non rimé (drame *Anneau d'une grande dame*) ou libre (poème *A Dorio ad Phrygium*). Dans le programme poétique Norwid tendait aussi à faire disparaître les limites entre le vers et la prose, la période syntactique étant pour lui une sorte de strophe dans la prose. Nous voyons la limite entre le vers et la prose dans la tragédie *Tyrtée*, écrite dans „un rythme particulier latent dans la prose". Plus tard Norwid abandonna ses essais d'employer la prose rythmique et le métrôïde dans des compositions plus grandes, pourtant le métrôïde lyrique est toujours maintenu.

La versification de *Vade mecum* devance d'un peu l'évolution du vers chez les symbolistes français. Les insuccès de Norwid étaient plus grands que l'impopularité de ses essais versificatifs, le recueil *Vade mecum* n'est pas paru de sa vie, donc il n'a pas pu avoir influencé les contemporains. Par rapport à la versification polonaise de l'époque, ce recueil était une rareté car il présentait d'autres tendances. Le romantisme décadent tendait à une forme de vers arrangée complètement pour la chanson. C'était une base préparée pour le

syllabotonisme sans enjambements, cette manière de versification a été adoptée par la seconde moitié du siècle qui, malgré le contenu nouveau, était traditionnel du point de vue artistique. Une autre tendance, celle aux formes moins coulantes, plus recherchées et plus difficiles, rappelant le parnassisme, se trouvait aussi dans la versification respectant les normes. Toutes les deux sont contraires aux aspirations de Norwid, l'évolution donc du vers n'a pas suivi le cours que l'auteur de *Vade mecum* voulait lui donner. Dans la période de la Jeune Pologne, le vers libre diffère des métriques de Norwid. Ce n'est qu'après la première guerre mondiale que le poète, découvert au début de ce siècle, a exercé une influence plus considérable sur la poésie, mais l'interprétation de ses vers n'a probablement pas suivi son intention. Dans ces temps-là c'est le vers tonique qui s'est formé en Pologne, il serait donc nécessaire d'étudier la manière de réception des métriques de Norwid par les poètes utilisant le vers tonique.