

Robert Abernathy

Fuga samogłoskowa u Błoka [Przekład z angielskiego]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/4, 481-506

1962

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

ROBERT ABERNATHY

FUGA SAMOGŁOSKOWA U BŁOKA

Ogólnie znany poemat Aleksandra Błoka *На поле Куликовом* można by traktować raczej jako zbiór wierszy niż jako jeden utwór, ponieważ składa się on z pięciu luźno połączonych części, pisanych w różnym czasie na przestrzeni roku 1908 i przy użyciu nieco różnych form. Cały zbiór powiązany jest wspólnym tematem — mistycznym patriotyzmem, który jest ciągle powtarzającą się cechą twórczości Błoka, a który tu uwydatnia się bardzo mocno i żywo.

Chcę zwrócić szczególną uwagę na cz. III tego utworu, zaczynającą się słowami: „В ночь, когда Мамай залѣг с ордою...“ Sądzę, iż można wykazać, że część ta posiada bardzo odrębny rodzaj budowy wewnętrznej, na co, o ile mi wiadomo, dotąd nie zwrócono uwagi.

Część III *На поле Куликовом*, jeśli spojrzeć na jej zewnętrzną, widoczną od razu formę poetycką, zbudowana jest z 8 zwrotek 4-wierszowych o metrum trocheicznym z alternującym rymem męskim i żeńskim:

┌──┌──┌──┌──┌──┌	a	(ż)
┌──┌──┌	b	(m)
┌──┌──┌──┌──┌──┌	a	(ż)
┌──┌──┌	b	(m)

Jest tu pewna, choć niewielka, ilość odstępstw od surowych zasad metrycznych (sylaby nieakcentowane przypadające na mocne części stóp); rymy są całkowicie regularne, nigdy nie „przybliżone”.

Jednakże w tych konwencjonalnych ramach materiał foniczny utworu zorganizowany jest w całkiem inny sposób, a ta ukryta forma jest może ważniejsza, jako klucz do zrozumienia ogólnego efektu utworu, niż owa bardziej zewnętrzna budowa. By to udowodnić, należy zastosować odpowiednią metodę analizy. Najlepiej chyba będzie, jeśli zacznę od wyjaśniania użytej metody poprzez wprowadzenie jej wyników w omawianym wypadku.

Utwór — ten czy jakikolwiek inny, który można by podobnie analizować — dzielimy przede wszystkim na zachodzące na siebie odcinki o przyjętej długości, przesunięte względem siebie o jakąś jednostkę. W tym wypadku np. wydaje się naturalnym przyjęcie wersu jako jednostki podstawowej i — ponieważ utwór jest zbudowany ze zwrotek 4-wierszowych — uczynienie przedmiotem badania odcinków składających się z 4 wersów. W ten sposób uwzględni się każdą grupę 4 następujących kolejno po sobie wersów, bez względu na to, czy tworzy ona zwrotkę, czy nie; oczywiście każda zwrotka będzie także odcinkiem, lecz podobnie będą nim także np. następujące kolejno po sobie 3 ostatnie wersy jednej zwrotki i pierwszy wers następnej, albo 2 ostatnie jednej i 2 pierwsze następnej. Aby przeprowadzić to konsekwentnie na początku i na końcu utworu, został on potraktowany tak, jak gdyby zaczynał się i kończył „pustymi” zwrotkami, nie zawierającymi żadnych słów, tak że pierwszy liczący się odcinek obejmie nie istniejące praktycznie wersy, drugi — tylko pierwszy wers zwrotki 1, trzeci — jej 2 pierwsze wersy itd.; na końcu utworu powtarza się ten sam proces, dając w rezultacie odwróconą kolejność wersów pełnych i „pustych”. Jeżeli każdemu odcinkowi przyporządkuje się numer zwrotki i wersu, wyznaczający jego punkt końcowy, możemy powiedzieć, że obliczenie sięga od czwartego wersu zwrotki zerowej do czwartego wersu podobnie nie istniejącej zwrotki 9.

W każdej serii tak wyznaczonych odcinków policzono ilość samogłosek akcentowanych należących do każdego z 5 rosyjskich akcentowanych fonemów samogłoskowych. Tak więc np. odcinek 1—1 zawiera tylko pierwszy wers utworu:

В н'очь, когд'а Мам'ай зал'ёг с орд'ою...

Są tu 3 /'o/ i 2 /'a/, które razem wyczerpują zasób 5 samogłosek akcentowanych wersu. Następnym odcinek 1—2 obejmuje ten wers oraz następny:

Ст'епи и мосты,

przy czym ma on odpowiednio 3 /'o/, 2 /'a/, 1 /'e/ i 1 /'i/. Spójnik *i* w drugim wersie nie został policzony za samogłoskę akcentowaną, gdyż brak mu akcentu wyrazowego, mimo że znajduje się on w mocnej części stopy. Ponieważ wzorzec rytmiczny strofy ma $(5+3) \times 2$ przycisków, maksymalna ilość samogłosek akcentowanych w 4-wierszowym odcinku wynosi 16; faktyczna ilość może być mniejsza z powodu odchyień od metrycznej regularności, i rzeczywiście w utworze nie ma 4 następujących po sobie wersów, które by miały pełną ilość akcentów.

Wyniki oparte na takim liczeniu występowania samogłosek akcentowanych można łatwo przedstawić w postaci wykresu. Rys. 1 podaje wy-

kres dla samogłoski /'i/ w cz. III *На поле Куликовом* ciąg zachodzących na siebie odcinków przedstawiony jest przy pomocy równo rozmieszczonych punktów wzdłuż osi x , a wysokość odpowiednich rzędnych wskazuje na ilość /'i/ w tych odcinkach. W rezultacie otrzymujemy, jeśli się tak można wyrazić, „obraz” różnic częstości występowania samogłosek należących do danego fonemu w poszczególnych częściach utworu. Oczywiście rozpiętość wahań występowania /'i/ jest bardzo szeroka. W odcinku o numerze 4—2, zawierającym ostatnie 2 wersy zwrotki 3 i 2 pierwsze zwrotki 4, jest aż 8 /'i/, które stanowią dwie trzecie wszystkich samogłosek akcentowanych w tym odcinku, lecz nieco dalej, w odcinku 6—1, nie ma /'i/ w ogóle. (Fakt, że wykres zaczyna się i kończy na $y = 0$, jest po prostu wynikiem traktowania zakończeń, o czym już wyżej pisałem; ale zero w 6—1 oznacza 4 pełne wersy, w których samogłoska ta jest pominięta zupełnie — czy to umyślnie, czy przypadkowo.) Już tu należy zwrócić uwagę, do czego jeszcze trzeba będzie powrócić, że 4-wierszowy odcinek zawierający maksymalną koncentrację /'i/ nie stanowi jednej zwrotki, lecz obejmuje części dwu kolejnych zwrotek. Składa się on z następujących 4 wersów:

И вдал'и, вдал'и о стр'емя б'илась,
Голос'ила м'ать.
И черт'я круг'и, ночн'ые пт'ицы
Р'еяли вдал'и...

Uporczywa przewaga /'i/ w tym odcinku jest oczywiście bardzo widoczna i można nawet wyczuć, że nie jest to tylko przypadkowe użycie materiału językowego, ale pewien rodzaj celowo zastosowanej w tym urywku zgodności pomiędzy dźwiękiem i znaczeniem lub przynajmniej nastrojem. Mowa tu jest o marszu wojska rosyjskiego przeciw Tatarom; nastrój więc, jaki panuje, to poruszenie, ruch, wzrastające podniecenie i groźba niebezpieczeństwa wyrażana nadzwyczajnymi znakami; dla wyrażenia tej atmosfery powtarzający się szereg razy ostry, przenikliwy dźwięk /'i/ wydaje się dobrze wybrany; co więcej, w połączeniu z ledwie zarysowanym obrazem opuszczonej, płaczącej matki, czepiającej się strzemia odjeżdżającego wojownika („б'илась“, „голос'ила“), staje się on prawie onomatopeiczny.

Tego rodzaju domniemania wkraczają jednak bardzo łatwo w dziedzinę fantazji. Posłużenie się systematycznym liczeniem jest oczywiście po prostu próbą znalezienia pewniejszej podstawy dla zbadania powtórzeń niż ta, której dostarczają impresyjne oceny. Jest rzeczą jasną, że powtarzanie tych samych lub podobnych dźwięków blisko siebie odgrywa ważną rolę w budowie utworu poetyckiego w ogóle; takie środki, jak rym, asonans, aliteracja, stanowią właśnie szczególne przy-

padki powtarzania, funkcjonujące w sposób podyktowany mniej czy więcej surowymi regułami w ramach różnych „języków poetyckich”. Oddziaływanie takich środków musi mieć podłoże psychologiczne: następujące kolejno w czasie bodźce oddziałują na odbiorcę nie tylko jako odrębne zdarzenia, lecz jako bodźce, przynajmniej jeżeli nie są zbyt daleko od siebie, i powodują kumulację wrażeń u odbiorcy — w tym wypadku na słuchacza lub czytelnika utworu poetyckiego. „Chwila obecna”, która określa jego reakcję, zawiera nie tylko bodziec podany bezpośrednio, lecz także bodźce poprzedzające go w pewnych odstępach; jego „chwilę obecna” moglibyśmy obrazowo określić jako ruchomy reflektor z dość szerokim ogniskiem — a nie tylko punktem światła, tzn. taki, jaki był używany przez niektóre dawniejsze telewizyjne aparaty projekcyjne. (Dla pełnego obrazu można by wziąć pod uwagę także zdolność antycypowania odbiorcy wraz z możliwością, iż takie antycypowanie będzie potwierdzone albo zaprzeczone przez dane zdarzenie; ale to doprowadziłoby do o wiele bardziej skomplikowanego modelu.)

Metoda przesuwających się sum nasuwa się sama jako prosty, prawdopodobnie nawet aż nazbyt uproszczony, sposób oceny formy takich nagromadzonych wrażeń. Opisana metoda przypomina te, które stosuje się niekiedy w statystyce ekonomicznej, np. dla podawania cen lub produkcji za kolejne okresy 12-miesięczne zamiast za lata kalendarzowe. Taki sposób postępowania może uwidocznic sezonowe lub cykliczne wahania, które są prawdziwe i istotne, pomimo że nie wpływają na zwykłe średnie roczne. W wypadku utworu Błoka wydaje się, że jeśli ktoś zabierze się do statystycznej analizy wszystkich wypadków występowania w nim samogłosek akcentowanych łącznie, nie może osiągnąć żadnych poważnych wyników: porównanie występującej częstości z częstością oczekiwaną, opartą na cyfrach Pieszkowskiego dla przeciętnej częstości fonemów rosyjskich, daje $\chi^2 = 11.2$, co przy 4 stopniach swobody ma prawdopodobieństwo większe niż 0.01 ($P\chi^2 = 0.01$ przy $\chi^2 \approx 13.3$). Taka wartość χ^2 jest dostatecznie wysoka jak na sugestywną, lecz mało przekonującą; że jest ona aż tak wysoka, wynika całkowicie z nadmiaru /i/ w utworze (26 /i/ tam, gdzie przeciętnie oczekiwałoby się 14), tak że stosując tę metodę otrzymuje się co najwyżej teoretyczny wniosek o przewadze tego fonemu w utworze, a z całą pewnością nie otrzymuje się istotnych rezultatów co do innych akcentowanych fonemów samogłoskowych. Ponadto nie można wyciągnąć żadnych wniosków co do istotności lub nieistotności widocznego na wykresie nagromadzenia /i/ w pewnych miejscach.

W przypisywaniu tym danym jakiegokolwiek znaczenia winno się naturalnie zachować dużą ostrożność. To, że częstość użycia /i/ w utworze waha się w górę i w dół i wytwarza histogram o uderzającym po-

dobieństwie do odcinka horyzontu Nowego Jorku, nie dowodzi niczego o budowie poetyckiej; podobne wahania można łatwo znaleźć w większości nielirycznej prozy, gdzie nikomu nie przysłoby na myśl doszukiwać się jakiegoś znaczenia w przypadkowym nagromadzeniu tego czy innego fonemu w obrębie dowolnego odcinka tekstu.

Te same wątpliwości, które wiążą się z taką czy inną interpretacją rys. 1, odnoszą się również do jakichkolwiek wniosków, które ktoś mógłby usiłować wyciągnąć z wykresów utworzonych w podobny sposób dla pozostałych 4 akcentowanych fonemów samogłoskowych w utworze.

Na rys. 2 mamy wykres dla fonemu /'e/, który, jak widać, ma z grubsza ten sam kształt, co wykres dla /'i/. Linia częstości występowania /'e/ wznosi się bardzo szybko do ostrego punktu szczytowego, leżącego w odcinku 2—4 (tj. w drugiej zwrotce), następnie opada do zera, od środka zwrotki 5 aż do końca utworu utrzymuje się na umiarkowanym poziomie. Rys. 3 jest wykresem dla /'a/, które występuje dość często w początkowej części utworu, osiąga wysoki punkt szczytowy w odcinku 6—2 (9 /'a/ w 4 wierszach!), z kolei spada stromo do zera w zwrotce 7, lecz powraca do przeciętnej w ostatniej. Rys. 4, przedstawiający wykres dla /'o/, jest trochę bardziej znamieny: ma on ostry punkt szczytowy na samym początku utworu, w odcinku 1—4, odpowiadającym pierwszej zwrotce 1, a następnie skłania się ku zeru, odzyskuje siły, by osiągnąć drugi, niższy szczyt w zwrotce 5, spada znów do zera i znów podnosi się przed końcem. Wreszcie rys. 5, dla /'u/, uwidacznia w sposób jak najoczywistszy, że fonem ten jest bardzo słabo reprezentowany w całym utworze, ale że przy końcu udaje mu się zająć dość dobrą pozycję. Ta ogólna niska częstość /'u/ pozostaje w zgodzie z jego normalnym zachowaniem się w języku rosyjskim; jest ono najrzadszą samogłoską akcentowaną w tym języku.

Jak już zaznaczyłem, żaden z tych wykresów, wzięty pojedynczo, nie może służyć jako podstawa do wysnucia jakichkolwiek pewnych wniosków na temat roli (jeśli w ogóle można o takiej roli mówić) odegranej przez nagromadzone powtórzenia tej czy innej samogłoski. Jeśli się je jednak rozważy razem, zaczyna się wyłaniać pewien układ. Widać, że wykres dla każdego fonemu, z wyjątkiem może /'u/, posiada tylko 1 bardzo wyraźny punkt szczytowy, dostatecznie wysoki, by świadczyć o tym, że dany fonem jest nie tylko liczniejszy w tej części utworu niż gdzie indziej, lecz także, że przewyższa tu każdy inny fonem, jeśli w ogóle nie wszystkie wzięte razem, tak że można by powiedzieć, iż w danej części utworu jest dominujący. Oczywiście te punkty szczytowe czy okolice przewagi są różnie dla różnych fonemów rozmieszczone, bo gdy jeden się wznosi, inne muszą opadać, ponieważ istnieje górna granica dla ilości samogłosek akcentowanych w odcinku.

Jak to już zauważono, można by oczekiwać, że takie punkty szczytowe będą rozrzucone tu i tam, zupełnie na chybił trafił w każdym kawałku tekstu; lecz jeśli w tak krótkim tekście, jakim jest ten utwór, znajduje się 4 lub 5 wyraźnych punktów szczytowych dla tyluż różnych samogłosek, zaczyna to wyglądać na wynik rozmyślnego planowania. Widać także, że, po gwałtownych zmianach w początkowej i środkowej części utworu, przy samym jego końcu wszystkie samogłoski, nawet /'u/, znajdują się mniej więcej w jednakowym nasileniu: w odcinku 8—4, obejmującym 4 wiersze końcowej zwrotki, samogłoski /'i/, /'a/ i /'u/ występują po 3 razy, /'e/ i /'o/ po 2 razy; wygląda na to, jak gdyby osiągnięty został pewien rodzaj równowagi, a to znów nasuwa przypuszczenie istnienia jakiegoś wzoru [*design*].

Te przypuszczenia można sprawdzić, jeśli skonstruujemy pewien dość zawily diagram nakładając wykresy wszystkich samogłosek na jeden arkusz papieru i używając różnych rodzajów linii dla poszczególnych samogłosek. W ten sposób powstał rys. 6, który jest jak gdyby złożonym obrazem utworu w odniesieniu do sprawy będącej przedmiotem niniejszego studium, mianowicie rozmieszczenia w nim samogłosek akcentowanych.

Ten „złożony obraz” ukazuje oczywistą, a nawet zdumiewającą regularność. Nie tylko można zobaczyć, że są 4 kolejne punkty szczytowe odpowiadające po kolei przewadze samogłosek /'o/, /'e/, /'i/ i /'a/, lecz staje się też widoczne, iż dzielą one główną część utworu, od jego początku prawie do samego końca, na 4 właśnie odcinki; w każdym z nich dominuje któraś z poszczególnych samogłosek. Przypomina się tu pogląd Błoka, że poezja winna być przede wszystkim „muzyczna” (mimo że według jego własnej relacji nie miał on, jak wielu zresztą poetów, słuchu muzycznego). Układ samogłosek akcentowanych w tym utworze wydaje się przybierać formę fugi, z następującymi po sobie kolejno „tematami” [*statements*] w czterech różnych „głosach” (lub „częściach”). Jej ostatnia partia jest kodą, w której wszystkie cztery głosy, wraz z piątym, dotąd bez znaczenia, zlewają się razem w harmonijne zakończenie; ponieważ ten utwór jest częścią dłuższego dzieła, jego koniec byłoby właściwie nazwać „kodettą”.

Po bliższym zbadaniu można dostrzec pewne jeszcze subtelniejsze szczegóły, oczywiście z odpowiednim zastrzeżeniem co do ich istotności. Interesująca jest prawidłowość w wysokości i odstępach 4 głównych punktów szczytowych; każdy z nich jest mianowicie tylko o jeden stopień wyższy niż poprzedni, a odległość od jednego do następnego wynosi kolejno 4, 6 i 8 wersów, podczas gdy od ostatniego punktu szczytowego pozostaje jeszcze 10 wersów do końca utworu, tak że odległości te wydają się tworzyć szereg o proporcji 2:3:4:5. Można by nawet ułożyć

wzory wyrażające np. odległość od jednego punktu szczytowego do następnego jako funkcję wysokości poprzedniego: $D = 2H - 8$; lecz stanowiłoby to tylko niepotrzebną zabawę wobec braku obszernego materiału dowodowego, który byłby potrzebny dla usprawiedliwienia tego, że takim arytmetycznym stosunkom przypisuje się jakieś rzeczywiste znaczenie. Co może być istotne, to tylko to, że — jak można zauważyć przyglądając się dokładnie wykresowi — z biegiem utworu tendencja do przewagi jednej samogłoski w danym odcinku stopniowo wzrasta (i tym stanowi w pewnym sensie przeciwieństwo budowy muzycznej fugi), aż w punkcie krańcowym, w odcinku 6—2, spośród 10 akcentowanych tu samogłosek 9 stanowi /a/, po czym dążność ta gwałtownie zmienia kierunek przy przejściu do kody.

Można także zauważyć, że, ściśle mówiąc, istnieje także punkt szczytowy dla /u/, w tym sensie, że w odcinku 8—1, na samym początku kody, ilość /u/ przewyższa na krótko ilość innych samogłosek; i można by dowieść, że z powodu niskiej zazwyczaj częstości /u/ w języku rosyjskim powinno się przywiązywać większą wagę do skupienia występowania /u/ tutaj, niż upoważniałaby do tego ich bezwzględna liczba; gdybyśmy więc na tej podstawie uznali /u/ za piątą dominantę, wypadaloby wtedy, że każdy z 5 rosyjskich fonemów samogłoskowych pod akcentem uzyskuje kolejno przewagę na przestrzeni utworu. Taka interpretacja wiąże się jednak, jak się zdaje, ze zbyt usilnym dążeniem do symetrii, nie uzasadnionym rzeczywistością. Wydaje się raczej, że /u/ wkracza pod koniec tylko po to, by dopełnić harmonii finału; a mogą istnieć przyczyny (jak to będę starał się zaraz udowodnić), dla których powinno się to dokładnie w ten sposób przedstawiać.

Dalej — gdybyśmy następstwo samogłosek „dominujących” zdecydowali się uważać za strukturalnie istotne — moglibyśmy zapytać, czy nie należałoby dopatrywać się jeszcze delikatniejszej, misterniejszej budowy w zachowaniu się elementów drugorzędnych w danych odcinkach; tzn. czy powinno się próbować wynajdywać również subdominanty. Wydaje się to ze wszech miar nieużyteczną spekulacją. Miejsce, gdzie najprawdopodobniej dopatrywanie się subdominant miałoby rację bytu, to odcinek 5—4. Jest w nim 11 samogłosek akcentowanych, z których 7 to samogłoska /a/, a pozostałe 4 — /o/, przy czym prawdą jest także, że w 2 następnych odcinkach wszystkie samogłoski akcentowane to albo /a/ albo /o/. Jestem skłonny sądzić, że w tym właśnie wypadku mamy powody, by przywiązywać znaczenie do zachowania się /o/, ale tylko dlatego, że reprezentuje ono ponowne wejście „głosu”, który został już wcześniej wprowadzony do utworu w funkcji dominanty — podczas gdy drugi co do wysokości punkt szczytowy /o/ w interwale 5—4 jest, że tak powiem, oddźwiękiem głównego punktu

szczytowego /'o/ na początku utworu. Żaden inny wypadek temu kryterium nie odpowiada, i nie sędzę, by poza tym jednym wypadkiem można dopatrzeć się jeszcze jakiejś struktury z subdominantą.

Wykres jako materiał dowodowy, łącznie z wszystkimi wyciąganymi z niego wnioskami, musi być poddany surowej krytyce jeszcze z jednego względu, a mianowicie: czy zjawisko prawidłowości, w ten sposób odkrytej, nie jest może niczym innym jak pośrednim wynikiem konwencjonalnie regularnej budowy utworu (schematu metrycznego i rymowego). Byłoby przykre, gdybyśmy stwierdzili — jak to się czasem zdarza — że wypracowana metoda służy tylko do wykazania tego, co już wiedzieliśmy. Jednakże ten wypadek tutaj nie zachodzi, a można to wykazać dwoma sposobami, *a priori* i *a posteriori*. Co do dowodu *a priori*, to metrum nie może odpowiadać za pojawianie się różnych samogłosek dominujących, ponieważ pod względem metrycznym wszystkie samogłoski akcentowane mają jednakową wartość. Pozostaje sprawa działania schematu rymów: każdy fonem samogłoskowy pod akcentem jest ekwiwalentny sobie samemu, a rym działa w obrębie zwrotek 4-wierszowych, z tego zatem powodu niektóre samogłoski będą oczywiście takie same w obrębie pewnych odcinków, na podstawie których wykres został sporządzony. Lecz krótka chwilka zastanowienia ukáže, że jego działanie musi być zupełnie niewystarczające dla wyjaśnienia konfiguracji, którą znajdujemy w tekście utworu. Wymagania rymu oznaczają tylko to, że w każdym 4-wierszowym odcinku mają być przynajmniej 2 jednakowe samogłoski akcentowane i że w każdym czwartym takim odcinku mają być 2 pary takich samych samogłosek; lecz skoro jest tylko 5 samogłosek do wyboru, a samogłosek akcentowanych wypada 10 do 15 na odcinek, z konieczności będzie znacznie więcej powtórzeń, niż wymaga tego schemat rymów. Ponadto należy zwrócić uwagę, że dwa najwyższe punkty szczytowe wykresu (dla /'i/ i /'a/) odpowiadają odcinkom 4—2 i 6—2, które zawierają 2 ostatnie wiersze jednej zwrotki i 2 pierwsze następnej; jeśli zaś chodzi o ograniczenia nakładane przez schemat rymów, takie odcinki wcale nie muszą mieć takich samych samogłosek!

W rzeczywistości okazuje się, że sytuacja wygląda zupełnie inaczej — mianowicie budowy o charakterze fugi nie tylko nie da się wyjaśnić na podstawie rymu, lecz sam schemat rymów został podporządkowany celom fugi. Samogłoski rymujące się według schematu *abab* są w zwrotkach 1—8 następujące:

	1	2	3	4	5	6	7	8
<i>a</i>	<i>o</i>	<i>e</i>	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>u</i>	<i>o</i>
<i>b</i>	<i>i</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>i</i>	<i>o</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>a</i>

W zwrotkach 2, 4 i 6 jedna i ta sama samogłoska jest użyta w obu rymach; ponadto, w zwrotkach 4 i 6, ta sama samogłoska występuje w rymie poprzedniej zwrotki. W każdym wypadku to powtarzanie w obrębie schematu rymowego przyczynia się do powstającego nagromadzenia tej samogłoski, która jest w danej chwili dominującym głosem fugi. Lecz schemat rymowy *abab* jako taki nie wymaga żadnych tego rodzaju powtórzeń — w praktyce nawet, często w poezji stosującej taki schemat, prawdopodobnie istnieje raczej tendencja do unikania tego rodzaju powtarzania, ale tendencja ta w obecnym wypadku została obalona przez zasadę budowy fugi, i dlatego ta ostatnia jest nie tylko niezależna od rymu, lecz nawet kształtuje go według swoich własnych celów; zatem najprawdopodobniej schemat rymowy, choć bardzo oczywisty, choćby tylko dlatego, że bardziej konwencjonalny, ma w rzeczywistości znaczenie drugorzędne w porównaniu z budową fugi!

Należy wskazać i na jedną jeszcze cechę wykresu dającą się wyjaśnić przy pomocy konwencjonalnej formy utworu: jest to jego charakterystyczny, ułożony w „stopnie” kształt szczytów, który jest po prostu wynikiem tego, że kolejne wiersze nie są równej długości; najwyższej z 5 i 3 akcentowanymi samogłoskami na przemian. Ale jest to mało ważny drobiazg; oznacza on tylko, że nie powinno się przywiązywać żadnego szczególnego znaczenia do tej osobliwości wykresu.

Wspomniałem wyżej, iż niezależność budowy fugi względem zewnętrznej formy utworu można udowodnić także *a posteriori*. W tym celu wystarczy wykazać, że utwór mający taką samą formę zewnętrzną niekoniecznie będzie ujawniał budowę fugi, gdy się go zanalizuje w ten sam sposób. Po taki przykład wystarczy przejść od cz. III *На поле Куликовом* do I, gdzie jest identyczny schemat rymowy i podobny wzorzec rytmiczny; pełne 4-wierszowe odcinki zawierają tam od 12 do 16 samogłosek akcentowanych, w porównaniu z 10—15 częściami III. Rys. 7 przedstawia wykres układu samogłosek w części I. W sposób całkiem oczywisty uwidacznia on, iż nie ma tam żadnej tego rodzaju zwartej budowy; wykresy dla wszystkich 5 samogłosek wahają się tam i z powrotem z dużą rozpiętością, jednakże w sposób, który wydaje się zupełnie do niczego nie zmierzać. Z tego porównania, jak również z poprzednio przytoczonych rozważań wynika, że schemat występowania samogłosek wykryty w cz. III nie może być tylko automatycznym wynikiem konwencjonalnej formy poetyckiej, lecz jest samodzielnym środkiem poetyckim, który zastosował autor w jednej tylko części utworu.

Jako *tertium comparationis*, czyli eksperyment kontrolny, sporządzono rys. 8, który przedstawia wyniki podobnej analizy dokonanej na

próbce prozy mniej więcej tej samej długości, co powyższe dwa utwory wierszowane. Materiał wzięto z pierwszych dwóch rozdziałów *Anny Kareniny* Tołstoja. Dla uzyskania możliwości porównania tych wyników z wynikami uzyskanymi w poezji, materiał został umownie podzielony na kolejne dłuższe i krótsze „wersy”, zawierające — o ile to było możliwe — te same ilości sylab (10 i 5), co wersy cz. III *На поле Куликовом*. Liczba samogłosek akcentowanych w odcinkach złożonych z 4 takich „wersów” sięgała od 9 do 14. Otrzymany wykres odpowiada oczywiście temu, czego się oczekiwało, tzn. jest bezładną mieszaniną przypadkowych wahań. Rzecz jasna, nikt nie spodziewa się znaleźć w języku narratywnym lub codziennym jakiegokolwiek systematycznego układu występowania samogłosek, a gdyby ktoś natknął się na tekst, który rzeczywiście byłby w ten sposób zbudowany, odczułby najprawdopodobniej, nie wiedząc nawet dlaczego, że ma do czynienia z „prozą liryczną”.

A teraz, natrudziwszy się tyle, by ustalić obecność budowy fugowej w cz. III *На поле Куликовом* i by wykazać, że budowa ta nie jest iluzją, lecz obiektywną rzeczywistością w płaszczyźnie analizy czysto fonologicznej, miałoby się teraz ochotę koniecznie zbadać, jak może się ona odbijać lub co może stanowić jej odbicie na innych płaszczyznach, w zakresie których utwór można rozpatrywać. Chodzi zwłaszcza o to — co wynika z psychologicznej hipotezy skonstruowanej na poparcie słuszności stosowania analizy ruchomych sum — czy zmiany w barwie samogłosek dominujących na przestrzeni od jednej części utworu do drugiej odpowiadają zmianom w treści, nastroju lub uczuciowej atmosferze przekazywanym słuchaczowi czy czytelnikowi. Tu znajdziemy się oczywiście na gruncie wyłącznie domysłów, gdzie możliwe są tylko subiektywne oceny, gdyż brak jakiegokolwiek sposobu zbudowania obiektywnego wykresu nastrojów, który by można porównać z danymi fonologicznymi. (Przypuszczalnie coś dałoby się zrobić, powiedzmy, przy pomocy badania psychogalwanicznych odruchów skóry lub elektroencefalogramów, lecz takiemu eksperymentowi towarzyszyłyby znaczne trudności metodologiczne, gdyż człowiek obwieszony przewodami i elektrodami, i równocześnie mający słuchać utworów poetyckich, niewątpliwie okazałby się tak samo wrażliwy na przyrządy obserwacyjne, jak jeden z elektronów Heisenberga.) Lecz nęci chęć popróbowania, i jest ona zbyt silna, by jej się oprzeć; krótko więc naszkicuję tematy, które, jak mi się wydaje, zupełnie subiektywnie i bez pomocy elektrycznych pomiarów, odpowiadają różnym „głosom” w samogłoskowej fudze. Odcinki, na które dzieli się utwór, mają z natury rzeczy tylko przybliżone granice, gdyż każdy temat zlewa się z poprzedzającym go i następującym po nim.

A. Dominanta /'o/; przybliżony zasięg — zwrotka 1. Nastrój, którym zaczyna się utwór, to nastrój bezmiernej, posępnej, narastającej grozy: „В н'очь, когд'а Мам'ай зал'ѣг с орд'юю...“ Pierwszy wers, a właściwie już pierwszy zestrój („В н'очь“) uderza w motyw przewodni odcinka i wydaje się stwarzać nastrój emocjonalny, wciąż na nowo wywoływany i wzmacniany przez dalsze powtarzające się /'o/ w wyrazach o ładunku emocjonalnym: w trzecim wersie „в тѣмном поле“; echo tego odbija się jeszcze w wersie następnej zwrotki: „Перед Д'оном т'ѣмным и злов'ещим...“ Cały sens tego wprowadzenia, w połączeniu z występującą tu przewagą /'o/ — gdyż, jak można zobaczyć na rys. 6, odcinek z punktem szczytowym dla /'o/ pokrywa się ze zwrotką 1 — daje w efekcie połączenie jakiegoś niejasnego znaczenia z samą samogłoską, przy czym chodzi o znaczenie „groźby, wyłaniających się pogroźek“; konkretniej — /'o/ jest „glosem” nieprzyjaciela, hordy tatarskiej. Przypomina mi się tutaj pewien bardzo daleki od tego przykład, w którym podobny fonem użyty został chyba w podobny sposób, a mianowicie fragment staroangielskiego poematu epickiego *Beowulf*, gdzie pojawia się potwór Grendel (w. 710 n.):

<i>þá cóm of móre</i>	<i>under mist-hleoðum</i>
<i>Grendel gongan</i>	<i>godes yerre bæ...</i>

i odgłos (w. 714):

Wód under wolcnum...

Nonsensem byłoby jednak udowodniać, że /'o/ w rosyjskim czy krótkie lub długie /o/ w staroangielskim posiadają jakieś „znaczenie” jako stałą właściwość. Dla skorygowania takich fantazji można by zacytować klasyczny przykład rosyjski zawierający ustęp pełen /'o/:

Волга, Волга, весной многоводной,
Ты не так заливаешь поля,
Как великою скорбью народной
Переполнилась наша земля,

Jakiegokolwiek „znaczenie” posiada tu powtarzające się /'o/, na pewno nie jest ono takie samo jak na początku utworu Błoka. Fonem jako taki jest, ze względu na swoją istotę, elementem bez własnego znaczenia, służącym jedynie do rozróżniania jednostek wyższego rzędu, takich jak morfemy czy wyrazy, które są nosicielami znaczenia.

Z drugiej strony pewien sens ma przypuszczenie, że fonem może uzyskiwać czysto chwilowe, tymczasowo mu przydzielone znaczenie w obrębie i na podstawie budowy konkretnego utworu artystycznego. Taka semantyzacja może działać na zasadzie *pars pro toto* i tak może być w obecnym wypadku, gdzie ważne wydaje się być to, że /'o/ początkowo zostało wprowadzone jako część kluczowego pod względem

semantycznym słowa „ночь“. Takie chwilowe dodanie znaczenia można by, przynajmniej w teorii, stosować do elementów językowych różnego rzędu — tzn. nie tylko do fonemów, lecz także do morfemów, całych wyrazów, a nawet połączeń wyrazowych, ale szczególnie łatwe musi być ono na płaszczyźnie fonemu właśnie dlatego, że takie małe elementy nie mają żadnego stałego własnego znaczenia, podczas gdy większe jednostki uparcie będą trwać przy tym, by „być sobą” na przekór orzeczeniom jakiegoś tam tępaka — tak np. przy wyrazach staje się ono nie tylko kwestią semantyzacji, lecz transemantyzacji, co jest sprawą trudniejszą. Ten zabieg hipotetyczny można by pod pewnym względem porównać z procesem, przy pomocy którego słuchacz uświadamia sobie tonację, w jakiej grany jest jakiś utwór muzyczny, lub z wynikiem uzyskanym dzięki definicjom w dowodzie matematycznym — np. gdy mówimy „niech $y = f(x)$ ”, przy czym y , które pierwotnie nic konkretnego nie znaczyło, otrzymuje określone znaczenie, które oczywiście zatrzymuje tylko na czas, powiedzmy, przeprowadzania dowodu pojedynczego twierdzenia lub szeregu powiązanych z sobą twierdzeń.

B. Dominanta /e/; zasięg występowania — zwrotka 2. Tło jest to samo: osłonięty nocą step, pełen ostrzegawczych znaków grożącego niebezpieczeństwa; lecz na chwilę nastrój się zmienia, staje się rzewny, tęskny i czuły, gdy w krzyku łabędzi poeta słyszy głos swej mistycznej miłości, personifikowanej Rosji:

Сл'ышал 'я твой г'олос с'ердцем в'ешим
В кр'икак лебед'ей

Tu „wyrazem-kluczem” jest zapewne wyraz „с'ердцем“. Punkt szczytowy dla /e/, który wyłania się na wykresie, odpowiada tej zmianie nastroju, a są także dane na to, że dla Błoka jest to samogłoska, która nie tylko w tym utworze, ale i gdzie indziej rzeczywiście wprowadza lub w każdym razie gotowa jest wprowadzić taką właśnie atmosferę miłości i tęsknoty. Jeden z pomniejszych wierszy Błoka, *Королева*, ma część wstępną poświęconą opisowi pięknej kobiety, w którym w sposób bardzo wymowny dominuje powtarzająca się wciąż głoska /e/:

Н'е было и н'ет во всей подл'унной
Белосн'ежной пл'еч.
Г'олос н'ежный, г'олос многостр'унный,
Льст'ивая, см'еющаяся р'ечь,
Вс'е певц'ы полн'очные нал'евы
'Ей слаг'ают, 'ей.
Ш'епчутся зав'истливые д'евы
У е'ё нем'ых двер'ей.

Королева jest jeszcze jednym utworem Błoka zbudowanym na zasadzie fugi, jakkolwiek budowa ta nie jest tak doskonale rozwinięta, co

widać z jednego nawet tylko rzutu oka na rys. 9. W tym wypadku nie ma zrównoważonej kody; utwór kończy się raczej jakby wspólnym szczytem /i/ i /o/. Proszę zwrócić uwagę, że /e/, które przeważa na początku, przy końcu zupełnie zanikło; w zwrotce 1 jest więcej /e/ niż wszystkich innych samogłosek akcentowanych razem; w ostatniej zwrotce nie ma go wcale. Zdaje się to odpowiadać rozwojowi nastroju w utworze, który zaczyna się od gorącej, entuzjastycznej pochwały urody ukochanej, następnie stopniowo staje się coraz chłodniejszy, aż wreszcie kończy się nutą pustki, osamotnienia i rozpacz.

Jeśli Błok łączy samogłoskę /e/ z uczuciami tkliwości i czułości, to oczywiście używa skali oceny bardzo różnej od pewnego autora niemieckiego, którego nazwisko wyszło mi z pamięci, a który pisał jakieś wiersze na temat emocjonalnych zabarwień samogłosek i wyliczał wśród pozostałych:

grelles E
Scharf und wie Messer jäh!

I znów jest to tylko potwierdzeniem faktu, iż do szerokich uogólnień dotyczących działania tego czy tamtego pojedynczego dźwięku mowy można przywiązywać niewielką wagę; konieczne jest raczej rozważenie „znaczenia” (jeśli w ogóle wchodzi ono w rachubę), jakie poeta nadaje głosce, kiedy używa jej w kontekście.

C. Dominanta /i/; zasięg występowania — zwrotki 3 i 4. Zwróciłem już uwagę na oczywiste znaczenie występującej tu przewagi /i/; stosowanie /i/ przez Błoka zupełnie odpowiadałoby cytowanemu niemieckiemu opisowi roli samogłoski /e/. Akcja nie jest już teraz statyczna, lecz podniecająca, żywa:

К полуночи тучей возносилась
Княжеская рать...

Przed maszerującym wojskiem otwiera się ogromna przestrzeń stepu (3 razy powtarza się „вдали“); wróżby nadchodzącej bitwy już nie tylko się słyszy czy odgaduje, ale widzi we wzburzonym poruszeniu („птицы“, „зарницы“). Jedyne uzasadnienie powiązania znaczenia akcji z przewagą /i/ jest to, że samogłoska ta wciąż powraca jako zakończenie tematu czasownika lub końcówka: „возносилась“, „билась“, „голосила“, „стерегли“. Jak to widać z wykresu, linia /i/ wznosi się wyżej i utrzymuje się dłużej niż którakolwiek z poprzednich.

D. Dominanta /a/; zasięg — zwrotki 5 i 6. Są tu dwie części, a mianowicie:

D1. Subdominanta /o/; zasięg — pierwsza połowa zwrotki 5 lub cała zwrotka 5. Jak wspomniałem poprzednio, uważam za rzecz istotną, że /o/ wraca w tym punkcie jako wzmocnienie poprzedniego tematu;

a z tego, co zostało powiedziane o znaczeniu /'o/, w tym utworze, wiemy już teraz, że motyw, który ono reprezentuje, to motyw nieprzyjaciela, Mamaja i jego zastępu. I to właśnie sygnalizuje „głos” /'o/ na początku piątego wiersza:

‘Орлий кл’ёкот над тат’арским ст’аном
Угрож’ал бед’ой...

„Poruszenie” zwrotek 3—4 zostaje gwałtownie zatrzymane; w zwrotce 5 nie ma ani jednego /'i/; marsz się skończył i teraz dwa wojska stoją naprzeciw siebie czekając na rozpoczęcie bitwy.

D2. Sama dominanta /'a/; zasięg — druga połowa zwrotki 5 i cała 6 lub tylko 6.

Cały obraz tchnie teraz atmosferą przygotowania do bitwy, lecz nie o to poecie chodzi naprawdę i przede wszystkim. W tym układzie rzeczy brzask dnia i początek walki tworzą tylko część harmonijnego zakończenia wydarzeń, których punkt kulminacyjny następuje uprzednio, w tajemniczym i mglistym świecie, stanowiącym dla poety wyższego rzędu rzeczywistość:

А Непрядва убралась туманом,
Что княжна фатой.

A po tym opuszczeniu zasłony na obraz grożącej rzezi — prawdziwy punkt kulminacyjny utworu następuje w formie ukazania się bóstwa:

И с туманом над Непрядвой спящей,
Прямо на меня,
Ты сошла в одежде свет струящей,
Не спугнув коня.

I to, tzn. zstąpienie bogini-Ojczyzny na jej czciela, pokrywa się z najwyższym punktem wykresu, gdzie niemal wszystkie akcentowane w odcinku samogłoski stanowi /'a/.

Warto zaznaczyć, że znawcy Błoka zwracali już dawniej uwagę na szczególną predylekcję tego poety do samogłoski /'a/, co przejawia się w całej jego twórczości. Wydaje się, jak gdyby Błok uczynił tę samogłoskę w pewnym sensie swym własnym, osobistym fonemem (czyż mogłoby to mieć coś wspólnego z faktem, iż jest ona akcentowaną samogłoską jego pierwszego imienia, Aleksander, oraz tworzonych od niego zdrobień?). Można by ją rozpatrywać jako taką również w tym utworze; temat, z którym się wiąże, to oczywiście Nawiedzenie, lecz w wierszu, który w przeważnej części jest raczej nieosobisty i panoramiczny, jest to moment wysoce osobisty (proszę zwrócić uwagę na wyrażenie „прямом на меня“, które jak się to zdarza, dokładnie odpowiada punktowi szczytowemu dla /'a/, w tym znaczeniu, że jest to wers, którego dodanie powoduje najwyższą częstość wstępowania).

E. Koda — żadna samogłoska nie dominuje; zasięg — zwrotki 7 i 8. Pod względem treści te dwie zwrotki są różne: zwrotka 7 kończy epizod Nawiedzenia, a zwrotka 8 przynosi świt i początek bitwy. Ale w szkicu fugi, jak wskazuje wykres, nie ma tu żadnego ostrego wyłomu; wszystko jest częścią harmonijnego zakończenia, wszystko jest spokojne, nie jest przesileniem, lecz czymś z góry przeznaczonym, predestynowanym. Końcowy „akord” ostatniej zwrotki zawiera prawie matematycznie dokładne proporcje wszystkich 5 akcentowanych samogłosek.

Niewątpliwie można by szukać sposobu wyjaśnienia jednej zasadniczej, wyraźnej różnicy pomiędzy zwrotkami 7 i 8. Chodzi mianowicie o to, że ta pierwsza — rzecz dziwna — choć następuje zaraz po fragmencie, w którym przeważa /'a/, i kontynuuje jego temat, wcale nie zawiera /'a/. Jest to zaskakujące i nie wiem, czy jest jakikolwiek rzeczywiście racjonalny sposób wyjaśnienia tego. Takie, może całkiem na fantazji osnute, wytłumaczenie mogłoby wyglądać następująco: dobrze wiadomo, że w uniesieniu religijnym czciciel miewa uczucie utraty własnej osobowości, wcielenia się w coś większego niż sam przedstawia; a zatem jeśli „głos” /'a/ jest rzeczywiście „głosem” samego poety narratora, jego nagłe zniknięcie w chwili pojawienia się bóstwa może w sposób symboliczny przedstawiać właśnie to pochłonięcie jego jaźni w ubóstwionej Ojczyźnie. (W tym wypadku odzyskuje jednak swoją tożsamość w porę, by uczestniczyć w końcowym „akordzie”.) Jak jednak powiedziałem, jest to wysoce hipotetyczne i nie chciałbym podjąć się obrony tego przypuszczenia.

Jeszcze jedno zagadnienie, które zostało poruszone wcześniej, to zagadnienie wejścia piątego „głosu” /'u/, w dwóch końcowych zwrotkach. Nie ma wyraźnie zarysowanego szczytu dla /'u/, brak więc podstawy do utożsamiania go tu z jakimś konkretnym tematem. Wydaje się, iż wchodzi ono po prostu po to, by dopełnić kodę, bez wprowadzania jakiegoś szczególnego „znaczenia” (w sensie, w którym sugeruje się traktowanie fonemów jako chwilowych nosicieli pewnego znaczenia).

Jednakże wskazówkę na temat jego tu funkcji można chyba znaleźć powracając do cz. I utworu. Jak widzieliśmy, w cz. I nie ma żadnego regularnego porządku częstości występowania samogłosek, nie wydaje się więc, by można ją było rozkładać na odcinki o pewnych tematach w taki sposób, w jaki usiłowano to zrobić w odniesieniu do części III. Jeśli się jednak weźmie cz. I po prostu jako całość, to zawiera ona wybitnie dużą ilość wypadków występowania /'u/ — prawie dwa razy tyle, ile by się zwykle oczekiwało w odcinku o takiej długości. Nasuwa się zatem przypuszczenie, że pojawienie się /'u/ przy końcu cz. III winno być uważane za powrót tematu wprowadzonego jako kluczowy w cz. I,

a jego znaczenia, jeżeli w ogóle ono istnieje, tam się należy doszukiwać. Proszę teraz rozważyć następujący ustęp z części I:

О Русь моя! жена моя! до боли
 Нам ясен долгий путь.
 Наш путь — стрелой татарской древней воли
 Проузил нам грудь.
 Наш путь — степной. Наш путь — в тоске безбрежной,
 В твоей тоске, о Русь!
 И даже мглы, ночной и зарубежной, •
 Я не боюсь.

Są tu dwa „wyrazy-klucze”, podkreślone przez powtórzenie i emfazę: „Русь“ i „Путь“. Zamierzeniem autora jest tu, zdaje się, wprowadzenie, przy pomocy bliskości i kojarzenia dźwięków, dwoistego tematu, który jest podstawowy nie tylko dla cz. I, ale i dla całego tego zbioru, mianowicie tematu „Rosja-przeznaczenie”. (W cz. I obraz „drogi” pozostaje mniej więcej pod wpływem reminiscencji dobrze znanej apostrofy Gogoła do Rosji; w krótkiej cz. II powraca on w odmiennym kontekście, magicznym i folklorystycznym, w wersie: „На пути — горячий белый камень“.) Żaden z tych dwóch „wyrazów-kluczy” nie występuje w zakończeniu cz. III; lecz jeśli — w braku uzasadnienia w obrębie cz. III na wejście tam /'u/ — jesteśmy uprawnieni do rozciągnięcia zasady *pars pro toto* odnoszącej się do symboli dźwięków aż na taką odległość, to wydawałoby się, że te „wyrazy-klucze” odbijają się echem w tym zakończeniu. Musi się przynajmniej przyjąć, iż taka interpretacja zupełnie się zgadza ze znaczeniem widocznym zakończenia: tu „Русь“ poety jest obecna we własnej osobie, choć nie nazwana po imieniu, a chwila „przeznaczenia” — czas bitwy — jest tuż, tuż. Jeśli to jest słuszne, cz. III kończy się nie tylko zharmonizowaniem 4 tematów, które są w niej wyraźnie rozwinięte, lecz także dodaniem piątego, który służy do powiązania jej z większą całością, której jest ona częścią składową.

Pozostawiając na boku wszelkie domysły zawarte w próbie śledzenia powiązania między formą a treścią, z badań tych wysnuwa się następujące wnioski:

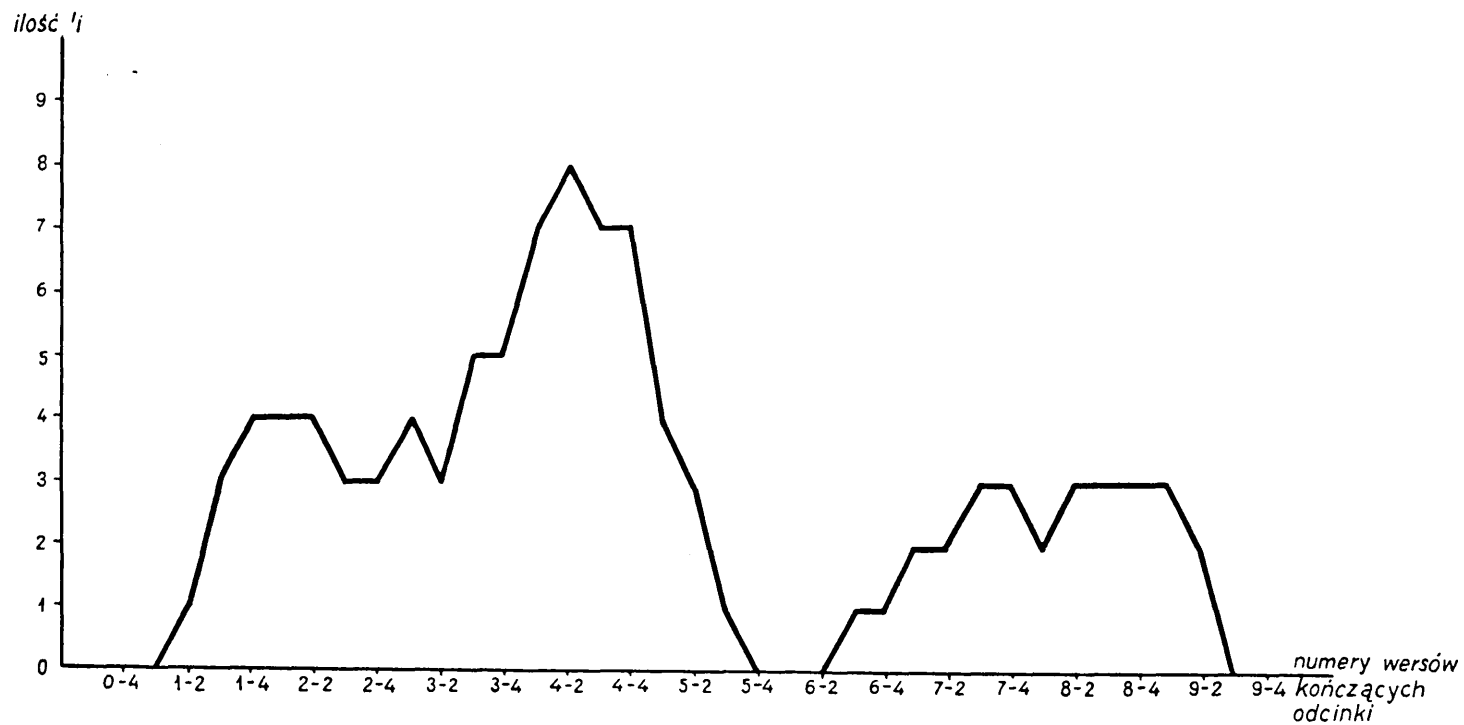
Część III *На поле Куликовом* Błoka, gdy analizuje się ją we właściwy sposób, ujawnia wyraźny kolejny układ częstości występowania samogłosek akcentowanych, który, zewnętrznie biorąc, wydaje się zbyt regularny na to, by być dziełem przypadku. Okazuje się także, iż jest pewna możliwość współzależności między tą budową o charakterze fugi a następującymi kolejno nastrojami czy tematami, które zostały mniej lub więcej subiektywnie rozpoznane w utworze; ta możliwość zaś jest tym bardziej przekonująca, że układ fonologiczny został wykryty przy pomocy środków czysto obiektywnych i mechanicznych. By wyjaśnić to

powiązanie sugerowano dwie hipotezy natury psychologicznej: 1) reakcją słuchacza czy czytelnika kieruje liczba podobnych elementów zawartych w pewnym ruchomym „ognisku” uwagi; 2) fonemy (czy inne elementy językowe) mogą uzyskać chwilowe znaczenie w obrębie danego układu na zasadzie *pars pro toto*; należy wtedy przyjąć, iż rozpiętość tego działania jest znacznie większa niż ognisko bezpośredniej uwagi założone w punkcie 1.

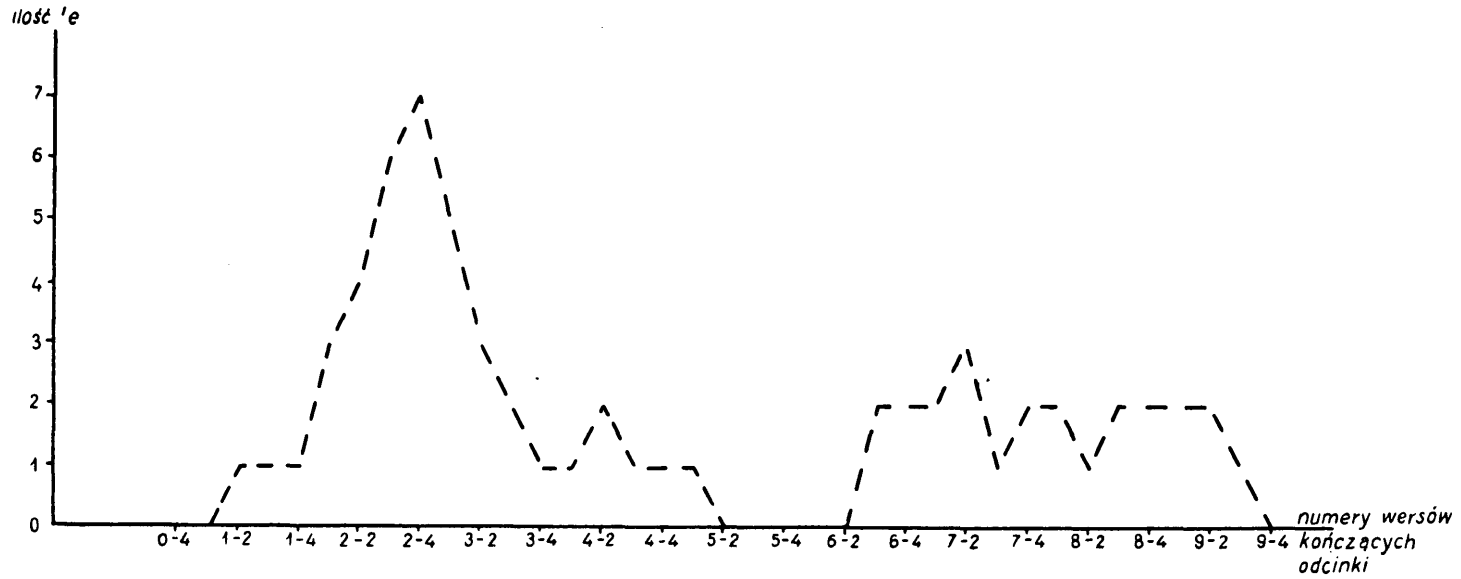
Mam nadzieję, iż przedstawione tu dowody wystarczą, by przekonać, że pożądane byłyby dalsze tego rodzaju dociekania. Jak dotąd, tylko garść utworów została w ten sposób zanalizowana; może i wiele innych ma podobną budowę. Metoda, którą naszkicowałem, jest całkiem prosta, a nawet ogrubna; jest ona dzięki temu łatwa do zastosowania, ale możliwe, iż jakaś bardziej wymyślna wersja mogłaby dać lepsze wyniki.

W związku z omówionym tu utworem nasuwa się w sposób naturalny pytanie, które jednak najprawdopodobniej będzie musiało pozostać bez ścisłej odpowiedzi, a mianowicie: czy Błok uczynił to celowo? Czy świadomie i z rozwagą nadał swemu utworowi budowę fugi, czy też pisał po prostu tak, jak kazało mu natchnienie, kierując się swym wyczuciem tego, co jest w słowach „muzyczne”? Póki ktoś nie potrafi przedstawić napisanego własnoręcznie przez poetę wyznania, żadna definitywna odpowiedź nie wydaje się tu możliwa; ja osobiście jednak jestem skłonny wątpić, by zachodziło tu świadome, skrupulatne przestrzeganie z góry zaplanowanej formy. Nikt oczywiście nie będzie chyba przypuszczał, że Błok pracował na takich jak te wykresach; gdyby tak było, niewątpliwie w rezultacie powstałby fatalnie zły utwór. A w ogóle sposób, w jaki poeta tworzy swe dzieło, wykazuje bardzo mało podobieństwa do sposobu, w jaki ktoś inny może je pracowicie ciąć na kawałki i analizować.

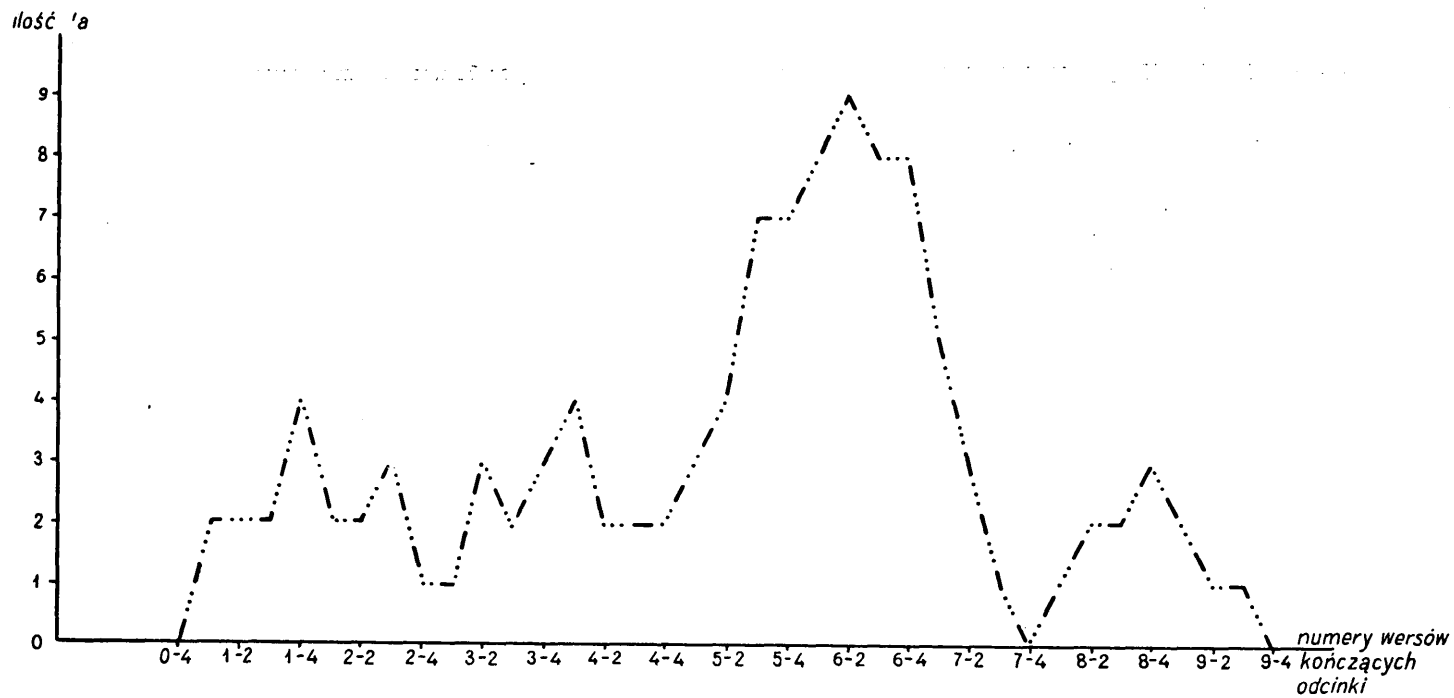
Przekład z angielskiego



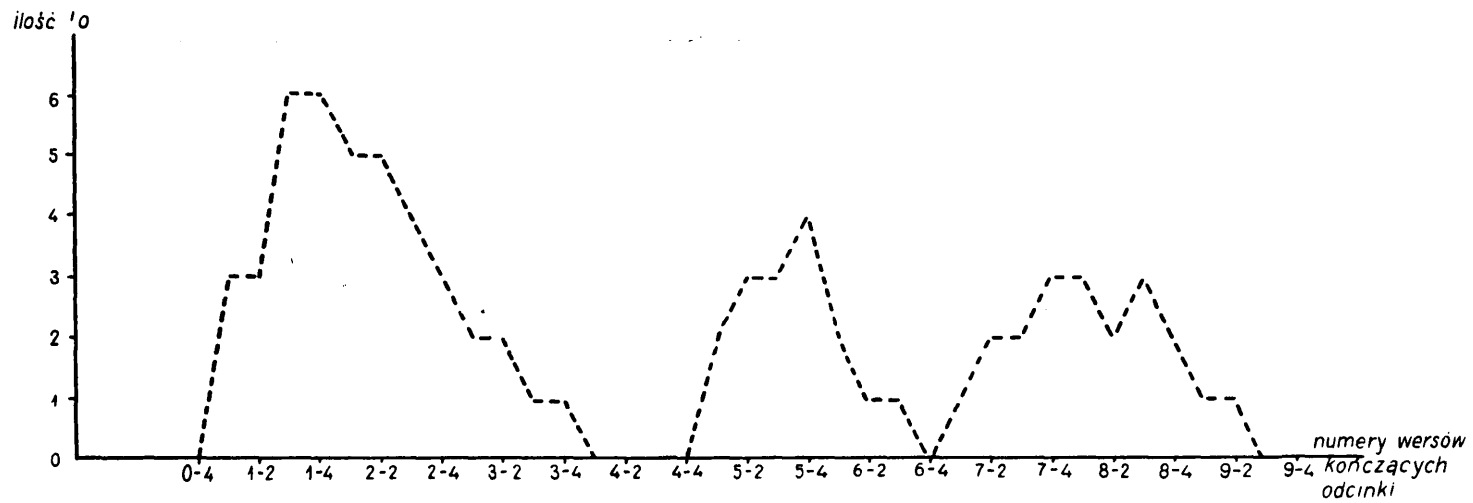
Rys. 1. Ilość akcentowanych samogłosek /i/ w kolejnych 4-wierszowych odcinkach cz. III *На поле Куликовом*.



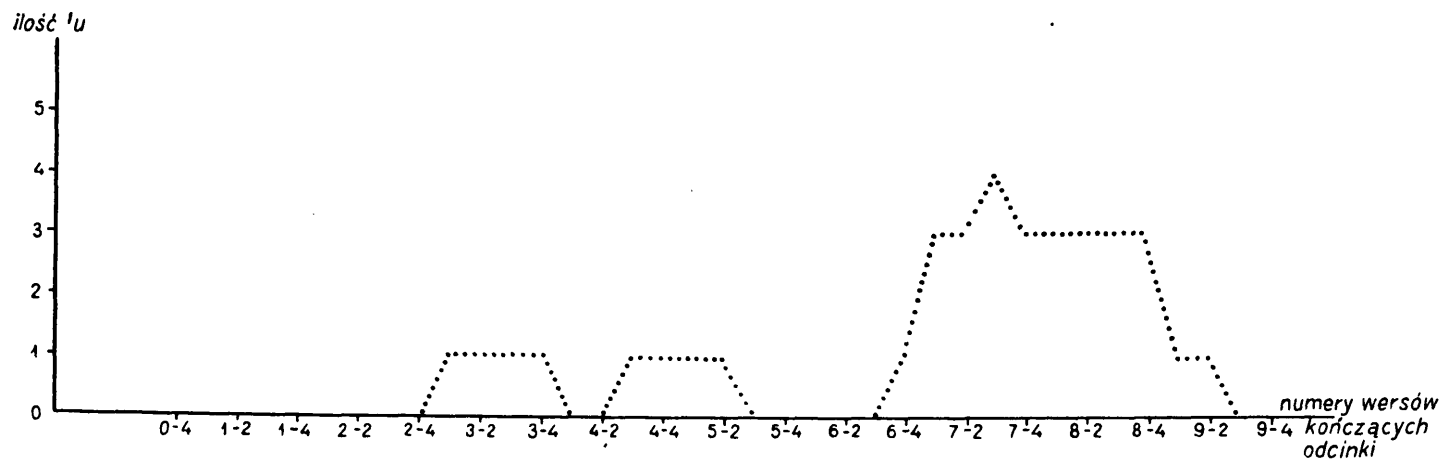
Rys. 2. Ilość akcentowanych samogłosek /e/ w kolejnych 4-wierszowych odcinkach cz. III *На поле Куликовом*.



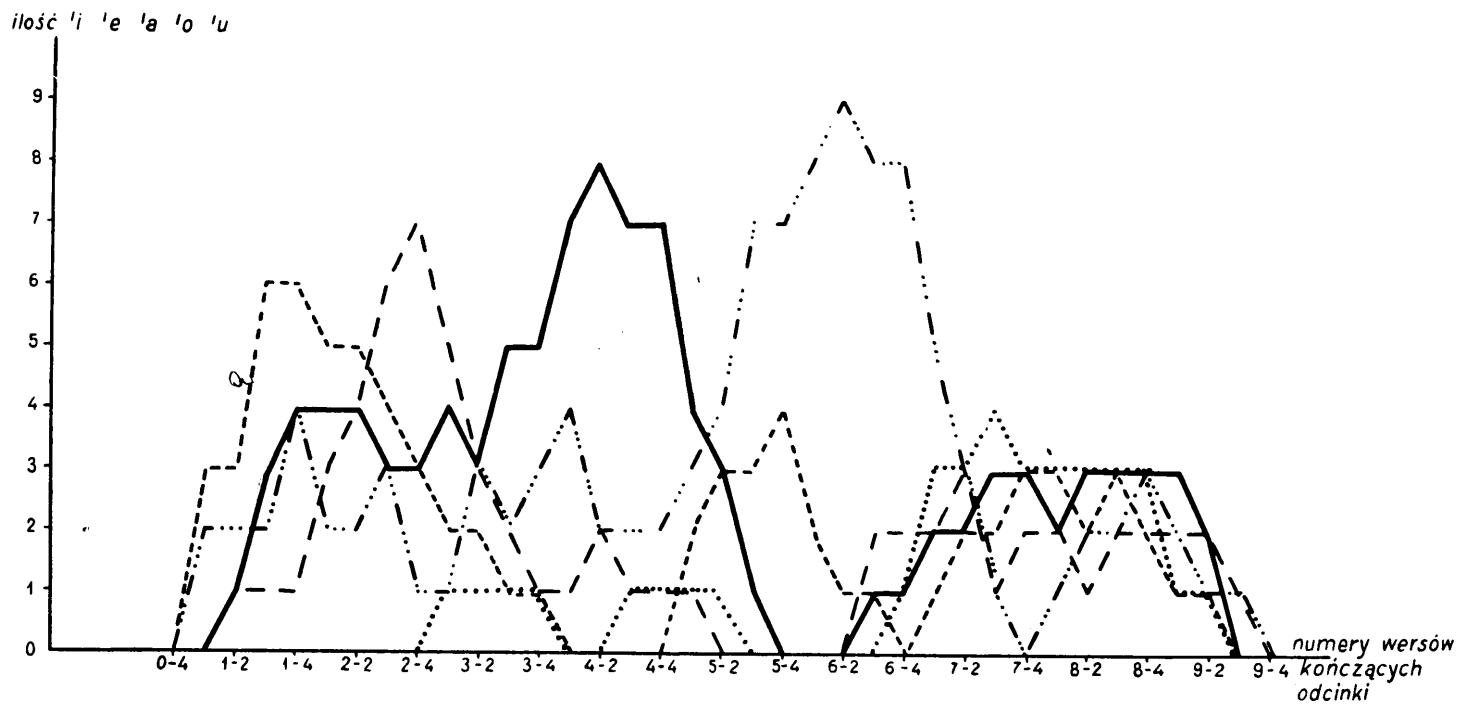
Rys. 3. Ilość akcentowanych samogłosek /a/ w kolejnych 4-wierszowych odcinkach cz. III *На поле Куликовом*.



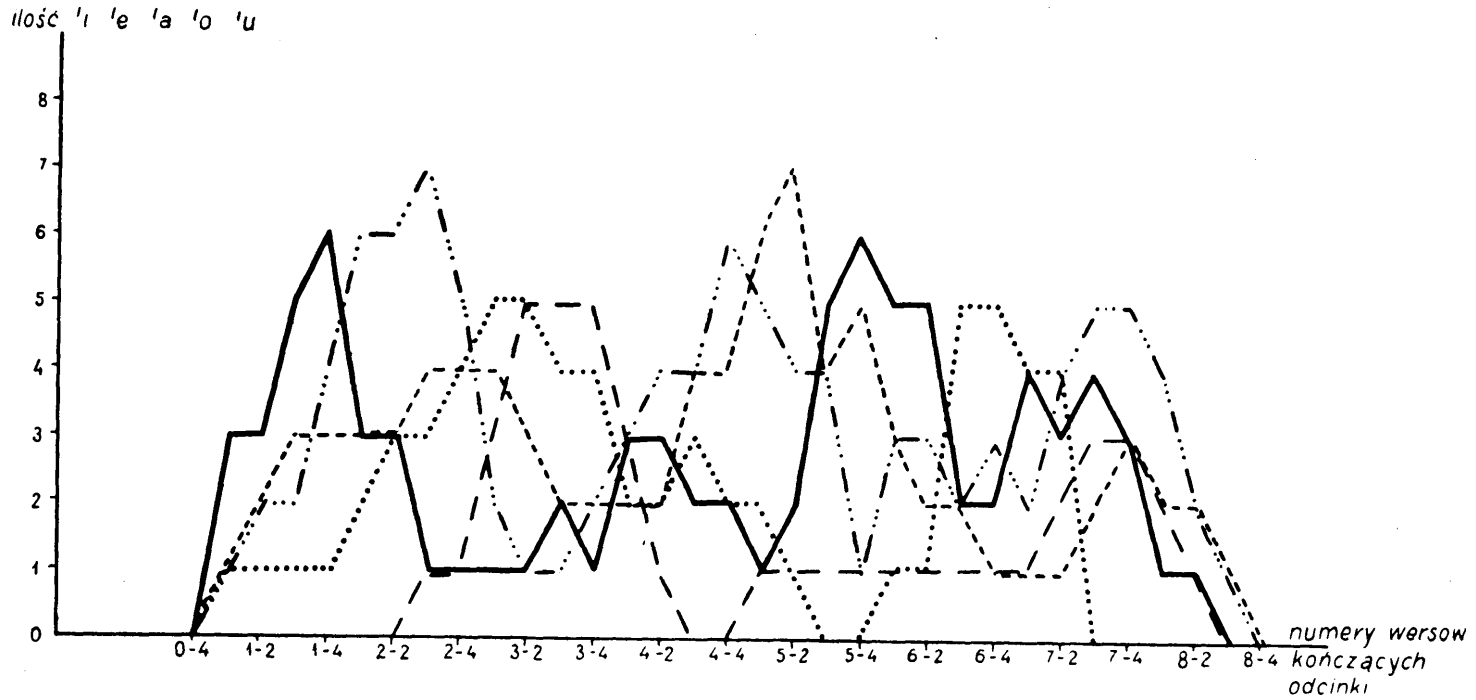
Rys. 4. Ilość akcentowanych samogłosek /o/ w kolejnych 4-wierszowych odcinkach cz. III *На поле Куликовом*.



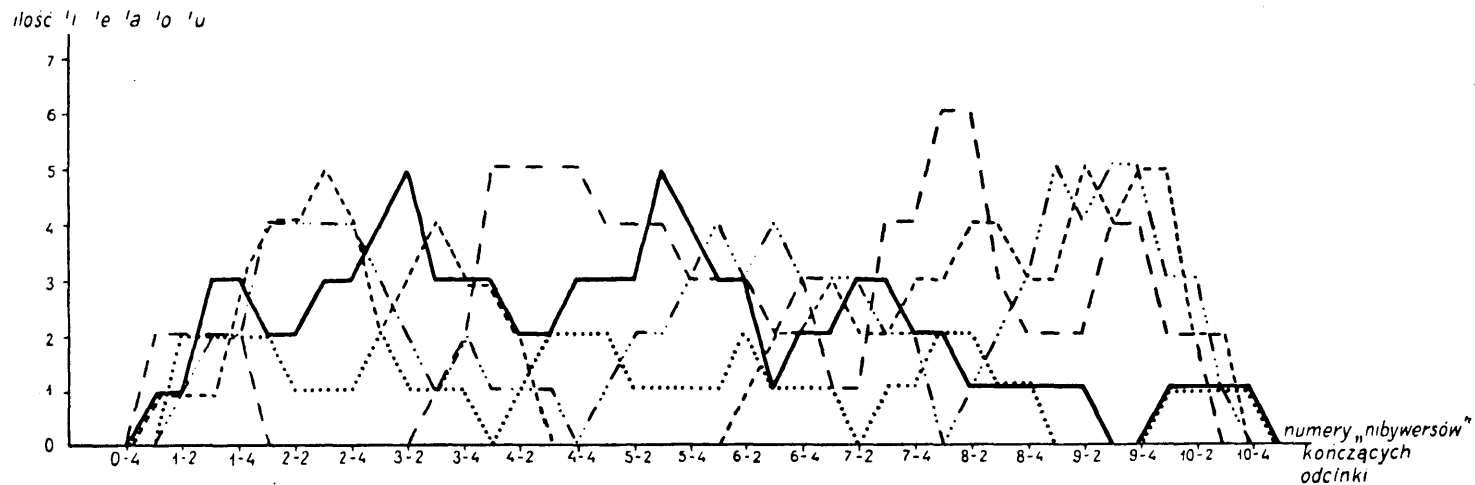
Rys. 5. Ilość akcentowanych samogłosek /u/ w kolejnych 4-wierszowych odcinkach cz. III *На поле Куликовом*.



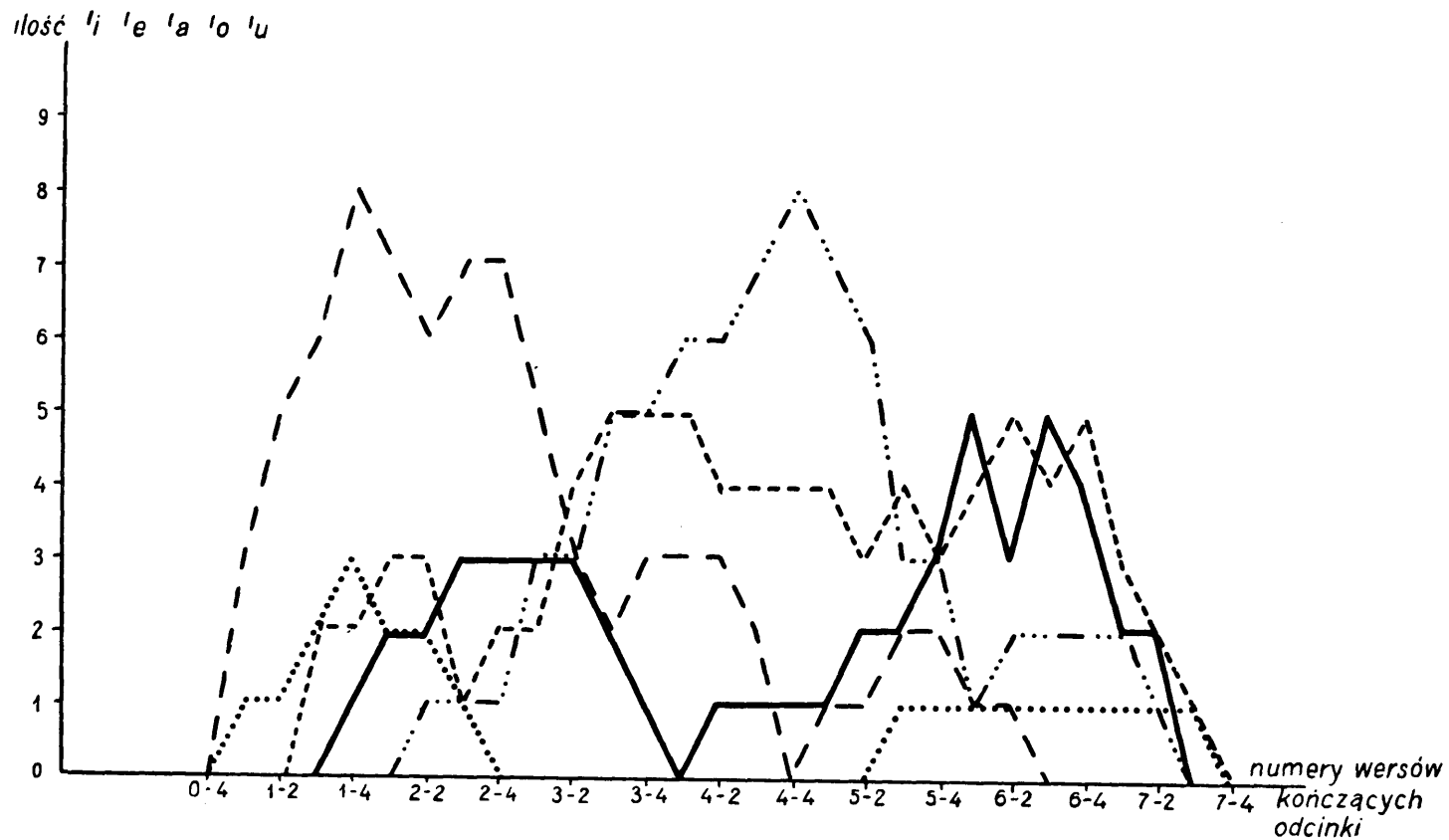
Rys. 6. Rozkład poszczególnych samogłosek akcentowanych w kolejnych 4-wierszowych odcinkach cz. III *На поле Куликовом*.
 Oznaczenia: — 'i', — 'e', - - - 'a', - · - · - 'o', - - - - - 'u'.



Rys. 7. Rozkład poszczególnych samogłosek akcentowanych w kolejnych 4-wierszowych odcinkach cz. I *На поле Куликовом*.
Oznaczenia samogłosek jak na rys. 6.



Rys. 8. Rozkład poszczególnych samogłosek akcentowanych w kolejnych około 30-sylabowych odcinkach rozdziałów 1 i 2 *Anny Kareniny*. Oznaczenia samogłosek jak na rys. 6.



Rys. 9. Rozkład poszczególnych samogłosek akcentowanych w kolejnych 4-wierszowych odcinkach utworu *Королева*. Oznaczenia samogłosek jak na rys. 6.