

# Lucylla Pszczołowska

---

## Boje o rym

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/4, 161-177

---

1970

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

## BOJE O RYM

W dziejach polskiej poezji rozegrały się dwie wielkie batalie wokół spraw rymowania wiersza. Jedną dała w początkach XIX w. zwycięstwo nie stosowanemu dotąd właściwie w wierszu literackim typowi współbrzmienia, tzw. rymowi męskiemu. Ten sposób rymowania stanowił integralną część nowej koncepcji języka poetyckiego, wchodził w skład całego zespołu czynników decydujących o odmiennym niż dotąd stylu wiersza, wyrażał wraz z nimi nowe konwencje kształtowania wypowiedzi. O tych jego szerszych kontekstach piszę na innym miejscu<sup>1</sup>; niniejszy artykuł chciałabym poświęcić głównie drugiej „walce o nowy rym”, tej znacznie nam bliższej, która toczyła się w międzywojennym dwudziestolecu. Ale ponieważ w obu bataliach dostrzec się dają pewne wspólne dążenia, spróbuję odpowiedzieć najpierw na pytanie, co dał ów jednozgłoskowy rym naszemu wierszowi.

I tu stwierdzić trzeba od razu, że realne korzyści nie były tak duże, jak by się mogło wydawać w ogniu polemik wokół nowego sposobu rymowania. Męski rym nie przyjął się szeroko, nie stał się nigdy równorzędnym partnerem rymu półtorazgłoskowego, tzw. żeńskiego. Rym oparty na monosylabach od pierwszych chwil swego istnienia miał w poezji literackiej pewne jakby wydzielone sobie rejony — i to w różnych przekrojach. A więc był rymem wiersza o ludowej stylizacji, stylizacji piosenkowej, szczególnie częstym w refrenach, a jednocześnie rymem przede wszystkim występującym w strofie, prawie wyłącznie przy tym w strofie o wersach krótkich — pewno dlatego, że taka strofa miała zawsze nachylenie ku melice. Niektóre gatunki w ogóle rymu męskiego nie przyjęły. Nigdy nie wszedł on do dramatu czy do dłuższego poematu, chyba że na zasadzie lirycznych wstawek. I, co najważniejsze, w polskiej poezji rym męski od swoich początków istniał i do tej pory

<sup>1</sup> L. Pszczołowska, *Harmonia i „kusy śpiew”*. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2. Wrocław 1970.

istnieje na prawach współkomponentu organizacji rymowej wiersza, może nawet — tylko modyfikatora. Właściwie z reguły jednozgłoskowy rym pojawia się w przeplocie z rymem żeńskim, opartym na współbrzmieniu wyrazów wielozgłoskowych. Tak było już w pionierskim wierszu Brodzińskiego:

Z piekłem niebo łańcuch wije,  
Z cierniem razem spaja kwiat,  
Przez złe tylko dobre żyje,  
Na tej wadze stoi świat<sup>2</sup>.

Taką też rolę urozmaicenia prozodyjnej postaci wiersza odgrywa rym męski w późniejszej poezji — czy to będzie Mickiewiczowska ballada, czy strofy Konopnickiej i Asnyka, czy poezja XX wieku.

Dlaczego tak się dzieje? Przyczyna tej mało samodzielnej funkcji, jaką pełni w naszym wierszu rym męski, leży w językowych warunkach jego egzystencji. W polskim zasobie słownikowym jest niewiele form jednozgłoskowych, szczególnie tych o pełnym znaczeniu, jak „koń”, „noc”, „zły”, „dać” itp. W sytuacji rymu o stosunkowo dużej dokładności — a taka panuje przez cały wiek XIX — zmuszałoby to przy szerszym zastosowaniu rymu męskiego do obracania się ciągle w kręgu tych samych zestawień albo do nadużywania w rymowej pozycji różnego typu zaimków, tych „miej”, „swój”, które na końcu wersu brzmią szczególnie natrętnie. Tego rodzaju monosylaba postawiona w rymie stanowi zawsze samodzielny zestrój akcentowy, a taki zestrój w niesłychanie paroksytonicznej polszczyźnie jest ostrym zakłóceniem toku, chyba że da się wkomponować w jakiś regularny krok, w układ sylabotoniczny. Wtedy akcent monosylaby staje się jednym z akcentów metrycznych, jej akcentowa samodzielność ulega osłabieniu. Dlatego to m. in. rym oparty na monosylabie od razu stowarzyszył się z wierszem sylabotonicznym, a pewno i przyczynił się do sylabotonizacji krótkich formatów. Natomiast wzorców dłuższych — 13- i 11-zgłoskowca — które dla polskiego wiersza były podstawowym materiałem, rym jednozgłoskowy w ogóle nie dotknął.

Z tych jego niewielkich możliwości zdawali sobie sprawę teoretycy świadomi cech wypowiedzi wierszowanej.

Nie jestem ja tego zdania, ażeby takim wierszem pisano tragedie i ten sam rym często powtarzano, co dla wielkiej trudności wynalezienia nowych inaczej byłoby prawie niepodobnym<sup>3</sup>.

— pisze Królikowski, wielki przecież entuzjasta rymu męskiego. A pra-

<sup>2</sup> K. Brodziński, *Złe i dobre*. „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 6, s. 335.

<sup>3</sup> J. F. Królikowski, *Uwagi nad jednozgłoskowym rymem*. „Pamiętnik Warszawski” 1817, s. 290.

wie w 100 lat potem Wóycicki stwierdza, że „rymy żeńskie [...] są gibsze, obfitsze w naszym języku i bardziej rozmaite”<sup>4</sup>.

Ale pomimo tych ograniczeń wejście rymu męskiego do poezji literackiej stało się ważnym etapem w dziejach wiersza. Tylko że tej ważności dopatrywać się trzeba może nie tyle w płaszczyźnie konkretnej budowy współbrzmień, ile szerzej — w płaszczyźnie funkcji rymu w językowej organizacji wiersza. W tym zakresie obserwować się dają pewne tendencje, poprzez które rym wiąże się z całym wypełnieniem utworu w różnych jego aspektach. Dotyczą one przede wszystkim gramatycznej postaci ostatniego wyrazu w wersie.

Nie wchodząc tu w szczegółowe zmiany tych tendencji, stwierdzić można krótko, że w wierszu romantycznym nieporównanie słabiej niż w poprzednim okresie występuje skłonność do rymowania wyrazów tych samych kategorii morfologicznych, w tych samych przypadkach, rodzajach, liczbach, słowem — do rymu gramatycznego. Otóż rym jednozgłoskowy niejako z samej swojej natury sprzyja takiej niechęci do rymu gramatycznego. Gramatyczna zgodność współbrzmiających wyrazów nie narzuca się w nim z taką siłą, jak to się dzieje w wypadku form dłuższych, wielozgłoskowych. Bardzo nikłe możliwości ma rym jednozgłoskowy oparty tylko na gramatycznej końcówce, podczas gdy w rymie żeńskim można bez końca zestawiać różne wyrazy w tej samej formie fleksyjnej: *jechała / śpiewała / musiała / brała / wyglądała; ładnego / dobrego / zielonego / obcego*; itd. W zbiorze wyrazów wielozgłoskowych pełny rym gramatyczny jest najczęstszym rymem „przypadkowym”. Męski rym pozwala tylko na krótkie takie serie i na stosunkowo mało takich serii: *złym / cnym / mdłym, miał / chciał / brał / dał* — i chyba niewiele więcej da się znaleźć rymów.

Ale ważniejsza dla wiersza literackiego, który takich rymów fleksyjnych już w epoce Oświecenia starał się zbyt często nie stosować, jest perspektywa zgodności „półgramatycznej”, przy której przestrzeń rymowa obejmuje prócz końcówki także część rdzenia. Dla rymu żeńskiego będzie to np. *śliczne / uliczne, rozdziela / wystrzela* czy *śpiewem / gniewem*. Takie „półgramatyczne” rymy są przy zestawianiu monosylab prawie niemożliwe. Pewną rolę mogą grać rymy „zerokońcówkowe”, np. *brat / świat* czy *złość / kość*, ale po pierwsze, ich częstotliwość jest regulowana niewielką ilością istniejących form, a po wtóre — co dla nas chyba ważniejsze — w ten sposób, z zerem końcówki, rymować można wyrazy w różnych formach gramatycznych: mianownik z biernikiem. Fakt, że wyrazy zrymowane nie korespondują ze sobą na płaszczyźnie

<sup>4</sup> K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1960, s. 154 (wyd. 1: Warszawa 1912).

gramatycznej, oznacza zaś, iż całe rymujące wersy nie są zbudowane paralelnie.

Taki bowiem jest głębszy sens zjawiska zgodności czy niezgodności gramatycznej pomiędzy wyrazami stojącymi w pozycji rymowej współbrzmiających ze sobą wersów: wyraża się poprzez nią podobieństwo lub odmienność budowy całych tych wersów. Odwrót od gramatycznego rymu, o którym tu mówimy, wiąże się więc z likwidacją dążeń do paralelnej budowy wersów, tak narzucającej się i częstej w wierszu regularnym, gdzie samo rozczłonkowanie wypowiedzi już się w jakiejś mierze do tego przyczynia.

W ciągu w. XIX dążenie do przeciwstawienia się gramatycznej zgodzie, do rymowania nie tylko rozmaitych przypadków wyrazów, ale i rozmaitych części mowy, staje się coraz wyraźniejsze. Rym gramatyczny pod koniec wieku jest już właściwie bardzo rzadko występującym, używanym do specjalnych poruczeń sposobem zestawiania wyrazów. W poezji pozytywizmu spotyka się go czasami w twórczości piosenkowej, wzorowanej na poezji ludowej, gdzie rym gramatyczny i związany z nim paralelizm stanowią podstawowe elementy struktury wiersza. Później, w poezji Młodej Polski, symetryczna budowa wersów i rym gramatyczny — a często będzie to pełny rym gramatyczny, końcówkowy czy zwłaszcza sufiksualno-końcówkowy — pojawiają się w innej jeszcze funkcji: uwydatniania jednodźwięczności wypowiedzi, przewagi elementu dźwiękowego nad znaczeniowym. Bo w pełnym gramatycznym rymie, dzięki podkreśleniu przez współdźwięczność tylko końcówki czy ewentualnie — sufiksu i końcówki, następuje jakby odbarwienie treściowe wyrazów. Wystarczy tu zacytować np. Stanisława Brzozowskiego:

Jam Pani oddalonych odwiecznych ogrodów,  
gdzie obok róż cyprysy stoją zamyślane;  
otwieram twoje okna zbyt długo zamknięte  
na radość tchnień wiosennych i słonecznych wschodów.

I utracona niegdyś dla ciebie przedwcześnie,  
umiem zawsze odgadnąć (o Serce pamiętne!)  
ciał nagich i przezczystych objawienia smętne  
i grzechy pośród mroków skrywane boleśnie.

(*Która przyjdzie*)

A dla rymu półgramatycznego — przypomnieć choćby *Deszcz jesienny* Staffa.

Ale to są rzeczy doraźne, przeważają zaś, jak wyżej wspomniałam, rymy niegramatyczne. Otóż takie zestawianie różnych części mowy przy założeniu, że się rymuje dokładnie, daje do dyspozycji ograniczony słownik wyrazów mogących się znaleźć w pozycji rymowej. Pewne rozszerzenie perspektyw podsuwa — niejako automatycznie — rym męski,

lecz też jest tego niezbyt dużo. W swojej bogatej strofice poezja Młodej Polski wyeksploatowała większość tych możliwości słownika rymów niegramatycznych. Większość — a nie wszystkie, bo, jak wiadomo, wchodziły tu w grę także ograniczenia natury semantycznej: pozycja rymowa nie dopuszczała słów wyraźnie niepoetyckich. Rozszerzenie słownika rymowego możliwe więc było od tej strony, przez wprowadzenie prozaizmu — i to zrobią później skamandryci. Ale możliwości znacznie większe, jeśli chce się odejść od gramatycznej zgody rymujących wyrazów, daje droga wiodąca przez inne obszary, a mianowicie rymowanie niedokładne.

Rym gramatyczny jest bowiem w naszym języku dosyć ściśle skorelowany z dokładnym powtórzeniem końcowej sekwencji głosek. Nie znaczy to, oczywiście, że nie istnieją współbrzmienia zarazem gramatyczne i niedokładne. Ale w porównaniu z „potęgą gramatyczności”, jakiej podlegają współbrzmienia dokładne, są to wypadki znacznie radsze. Łatwo się o tym przekonać np. na materiale poezji ludowej, gdzie króluje paralelizm i rym gramatyczny, a równocześnie sporo jest rymów niedokładnych. Porównajmy choćby udział w tej gramatyczności — rymu dokładnego i najprostszego asonansu, obejmującego tylko spółgłoskę poakcentową, typu *uboga / poda, pani / z wami czy jeziora / kościoła*. Okaże się, że wśród współbrzmień dokładnych rymy gramatyczne stanowią przeszło 70%, wśród asonansów — prawie trzy razy mniej, przy czym rymów opartych tylko na końcówce nie ma w tej drugiej grupie wcale.

Asonans i w ogóle niedokładny rym jest więc jakby furtką, przez którą wchodzi do poezji rymy niegramatyczne. Wchodzi zaś już od wczesnych okresów jej dziejów, bo polski rym nigdy nie był absolutnie dokładny; grają tu rolę głównie osobliwości wymowy gwarowej i pewne dowolności indywidualne, które się przyjmują potem w języku literackim. Już Kochanowski — kodyfikator przeciw rymu półtorazgłoskowego — zestawia *goręcej i ręce* czy *niestety i wzięty*, a więc stosuje, choć ogromnie rzadko, niedokładne rymowanie. Takie rozmaite niedokładności, szczególnie w wygłosie rymujących wyrazów, stają się częstsze w w. XVII, ulegają pewnym ograniczeniom w poezji Oświecenia, jeszcze większym — u pseudoklasyków, znów rozszerzają nieco swój zakres w wierszu romantycznym. Od tej pory przez wiele dziesięcioleci nie się nie zmienia, dopiero na parę lat przed pierwszą wojną światową zaczynają się zjawiać częściej odstępstwa od dokładnej współdzwięczności końcowej wersów.

To odchodzenie od dokładnego rymu pierwsi zasygnalizowali językoznawcy. W 1920 roku Kazimierz Nitsch ogłasza, że w latach wojennych i tuż po wojnie w naszym wierszu pojawiła się „nowa zasada ry-

mowa”<sup>5</sup>. Polega ona na obojętności wobec ostatniej spółgłoski wyrazu, a więc na rymowaniu np. *ciskam / bliska* czy *diamentem / wyciśnięte*, a coraz częściej też — na lekceważeniu dokładności współbrzmienia samogłoski w ostatniej sylabie rymu żeńskiego; ilustrują to rymy *wyśle / myśli* czy *chłopcem / obcy*. Nitsch dostrzegł stosowanie tej nowej zasady u Iwaszkiewicza, Tuwima oraz u kilku pomniejszych poetów, publikujących w czasie wojny. Równocześnie prawie Jan Łoś zwraca uwagę na niedawno wydane *Oktostychy* Iwaszkiewicza, gdzie, jak mówi, „licencje w rymach są znaczne, np. *amulet / Thule* czy *konie / dłonie*”, czyli to samo, co zaobserwował Nitsch, a „niekiedy poeta umyślnie rymy zastępuje przez asonancje”, rymuje *rzędem / jarzębin* czy *opuncji / punkty*. Są to zdaniem Łosia rzeczy, „z którymi ucho polskie z trudnością tylko pogodzić by się mogło i wątpić można, czy do nich przywyknie”<sup>6</sup>.

W *Oktostychach* jest znacznie więcej propozycji zakłócania tradycyjnej postaci rymu niż te, które wymienia Łoś. Właściwie tomik Iwaszkiewicza zawiera niemal pełny rejestr nowych sposobów rymowania, które później szerszą falą wejdą — czy choćby będą próbowały wejść — do poezji<sup>7</sup>. Ale i *Oktostychy*, i również operujące nowymi rymami *Kreski* i *futureski* Młodożeńca były zjawiskami odosobnionymi w swoim czasie — może dlatego, że te nowe rymy występują w nich obok dawnych, a właściwie na ich tle. Jeszcze bardziej sporadyczny charakter mają nowe współbrzmienia we wczesnych wierszach Sterna, w niektórych utworach Tuwima. Niemniej jednak powoli przygotowuje się grunt dla frontального ataku, jaki przypuściły nowe rymy w latach 1923—1924. Ukazują się wtedy drukiem *Wiatraki* Broniewskiego, *Wierszy tom czwarty* Tuwima, ale przede wszystkim *A* i *Żywe linie* Peipera oraz *Śruby* Przybosia — zbiorki, w których sytuacja zmienia się diametralnie: nowe rymy stają się w nich szerokim tłem dla rzadko już wracających dokładnych współbrzmień.

W początkach 1925 r. te nowe sposoby rymowania uzyskują też wyraz w wypowiedzi teoretycznej, co prawda jeszcze bardzo ogólnej. W wydanym wówczas odczycie *Nowe usta* Tadeusz Peiper w imię walki ze śpiewnością i monotonią wiersza występuje z ostrym potępieniem ry-

<sup>5</sup> K. Nitsch, *Nowa zasada rymowa*. „Język Polski” 1920.

<sup>6</sup> J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa 1920, s. 448—450.

<sup>7</sup> Oprócz wymienionych — rym „ucięty” (np. *koń / dłonie*), rym częściowo homonimiczny składany (*da leki / dalekie*), przesuwanie współdźwięczności w lewo, w głąb wyrazu (*dreszcze / deszcze*; ten sam zabieg w poprzednim typie rymu), asonans z neutralizacją dźwięczności (*paznokcie / Wołogdzie*). O wszystkich tych typach rymowania będzie mowa dalej.

mu bliskiego, a zarazem dokładnego. Rym — wprzęgnięty w służbę pięknego zdania — powinien pojawiać się regularnie, ale nowa wrażliwość wymaga przyciszenia go, oparcia na oddalonych związkach. Jednym ze sposobów takiego rozluźnienia związków pomiędzy rymującymi wyrazami ma być oddalenie spółbrzmień, drugim — asonans, który powinien zupełnie wyrugować rym dokładny.

Tezy Peipera częściowo powtórzył, częściowo złagodził, częściowo zamącił, a wreszcie uzupełnił własnym pomysłem Leonard Okołów-Podhorski. Występując wkrótce potem z obszernym artykułem pt. *O rymowaniu*<sup>8</sup>, Okołów, który przypisuje rymowi decydujący wpływ na treść utworu poetyckiego, głosi hasło rymu rzadkiego i trudnego. Domaga się całkowitej rezygnacji z rymu gramatycznego, który powinien być zastąpiony przez zestawienia słów o jak najbardziej odległej treści — a jednocześnie o spółbrzmieniu wzbogaconym przez spółgłoskę przedakcentową. I tu jest właśnie miejsce na własny pomysł Okołowa: szczególnie rym męski, dźwiękowo uboższy z natury rzeczy, rozszerzyć o tzw. spółgłoskę oparcia (*consonne d'appui*), rymować *głos / kłos, krok / wzrok* itp.<sup>9</sup> Ale w sprawie dokładności rymu Okołów zajmuje stanowisko bardzo niewyraźne, a w następnym artykule, pt. *W obronie nowych rymów*<sup>10</sup>, wręcz wyznaje niechęć do asonansów i „rymów niezupełnych”. Na tym m. in. polega jego niekonsekwencja, niekonsekwencja z punktu widzenia językowych możliwości realizacji rymów bogatych: przy założeniu rymowania dokładnego, a przy tym niegramatycznego, ich słownik jest ogromnie ubogi.

Z tego faktu zdaje sobie sprawę znakomicie Kazimierz Nitsch, który sprowokowany artykułem Okołowa występuje teraz z obszerną analizą i oceną sytuacji, jaka w ostatnich latach wytworzyła się w dziedzinie rymowania. Analizując głównie drukowane w „Skamandrze” wiersze Tuwima, Słonimskiego i — zwłaszcza — Broniewskiego, Nitsch stwierdza, że zarysowuje się u nich dążenie do zacierania współdźwięczności końcowej przy jednoczesnym przesuwaniu współdźwięczności na pozycje przed akcentem. Redukcję zgłosek nieakcentowanych przypisuje Nitsch wpływom rosyjskiej poezji — Briusowa, Pasternaka, Siewierianina. Jest ona tam zgodna z typem głosowym redukującego języka rosyjskiego. Tym się też tłumaczy — mówi — częsta w poezji rosyjskiej dążność do rymów głębokich: „są one w nowszym wierszu rekompensatą [...] za obojętność poakcentowego zakończenia”.

<sup>8</sup> L. Podhorski-Okołów, *O rymowaniu*. „Skamander” 1925, z. 1.

<sup>9</sup> Zeńskie rymy ze spółgłoską oparcia wprowadzał Iwaszkiewicz w *Oktostrychach* (zob. przypis 7).

<sup>10</sup> L. Podhorski-Okołów, *W obronie nowych rymów*. „Skamander” 1926, z. 44/46.



Ale w wierszu polskim taka zasada nie opiera się na właściwościach systemu językowego, Nitsch więc traktuje ją jako „mechanicznie przejętą rosyjską modę rymową”, która rozpowszechniła się u nas przede wszystkim ze względu na „znacznie większą łatwość rymów niepełnych i asonansów”. Nowe tendencje rymowania stanowią dla polskiego rymu decydujące zagrożenie, przed którym Nitsch ostrzega:

[Przy tym] przesuwaniu części zgodnej ku środkowi wyrazu powstaje jakiś dziwny rym wewnętrzny [tzn. wewnątrz wyrazu] przy równoczesnym zatarciu rymu końcowego. Ponieważ ten wykolejony typ występuje — jak dotąd — kapryśnie pomieszany z wszelkiego rodzaju innymi rymami, pełnymi lub w jakikolwiek sposób osłabionymi, przeto utwór pisany tą mieszaniną przestaje być utworem rymowanym, a zaczyna robić wrażenie wiersza białego, z zaznaczającą się w nim tu i ówdzie nieregularną zgodnością brzmień<sup>11</sup>.

I pomyśleć, że tak osądzane były współbrzmienia z *Wiatraków* Broniewskiego, które odbieramy dziś niemal jak rymy dokładne, np. *murów / chmury, zaklejał / kolein*, czy zestawienia „słabo asonansowe”: *światłu / wiatry*, albo *zakopali / kompanii*.

W ciągnącej się jeszcze przez rok przeszło polemice Podhorski-Okołów będzie cytował zdanie Jakobsona (z pracy *Новейшая русская поэзия*) o większym znaczeniu spółgłosek niż samogłosek w rymie, co Nitscha jeszcze bardziej zirytuje i pobudzi do ostrzejszych sądów<sup>12</sup>. Ale to już do sprawy niewiele wnosi. Warto natomiast dodać, że w kolejnym swoim wystąpieniu Nitsch, zdając sobie sprawę z grożącej tradycyjnemu rymowi katastrofy, gotów jest iść na pewne ustępstwa: proponuje mianowicie szersze użycie „rymów mazowieckich”, opartych na nierozróżnieniu w wymowie „ke” i „ge” od „kie” i „gie”, a więc rymowanie np. *drogę / błogie*, czy: *wyrzekę / dalekie*, a nawet — rezygnację z rymu pełnego. Ponieważ od dawna już istnieje w polskim wierszu *usus* zestawiania końcowego „j” z zerem dźwięku — czyli rymy takie, jak *więcej / ręce*, ponieważ wahania istniejące w różnych typach naszej wymowy co do końcowego „m” pozwalają nawet bardzo starannym poetom lekceważyć je w wygłosie (np. Asnyk rymuje *szybko / rybkom*), ponieważ wreszcie końcowe „ł” jest u większości Polaków wargowe, a końcowe „ch” ogromnie słabe — to lekceważenie wszystkich spółgłosek w wygłosie „nie stałoby w zbyt rażącej sprzeczności z polską fonetyką”<sup>13</sup>.

Ale i jedna, i druga propozycja Nitscha były najoczywistej spóź-

<sup>11</sup> K. Nitsch, *O nowych rymach* (1923). W: *Wybór pism polonistycznych*. T. 1. Wrocław 1954, s. 90.

<sup>12</sup> Podhorski-Okołów, *W obronie nowych rymów*. — K. Nitsch, *O rymach głębokich i niezpełnych*. „Język Polski” 1926.

<sup>13</sup> Nitsch, *O nowych rymach*, s. 96.

nione w porównaniu z rzeczywistą sytuacją: z coraz większą popularnością zespołu dążeń atakujących tradycyjny rym — dążeń, których kierunek zasygnalizował sam krakowski językoznawca. Jeśli chodzi o wygłos, to nie były one chyba sprzeczne z tendencjami właściwymi polszczyźnie. „Wygłos wyrazów polskich, zwłaszcza absolutny, jest zawsze słaby”, przejawia się to m. in. „w osłabieniu końcowych samogłosek”<sup>14</sup>. Można by więc sądzić, że charakterystyczna dla języka rosyjskiego redukcja pozycji poakcentowych ma jakiś swój odpowiednik w polszczyźnie — w postaci słabej artykulacji tych pozycji.

Przeprowadzona przez Nitscha analiza dążeń typowych dla współczesnego rymowania dotyczyła tylko ich dźwiękowego aspektu — poza fonetykę nie wykraczała. Tymczasem zaobserwowane zjawiska posiadają też najczęściej swoje odpowiedniki w kategoriach morfologicznych. Ogromna większość polskich słowoform — to formy z końcówką lub z sufiksem, albo i z końcówką, i z sufiksem. Lekceważenie wygłosu w rymie równa się więc zacieraniu funkcji czy „znaczenia” morfemu gramatycznego, likwidacji nawet pozorów gramatycznej zgody zestawionych wyrazów. A idące za tym lekceważeniem wygłosu i w ogóle pozycji poakcentowych przesuwanie współbrzmienia w lewo sprawia, że rymują teraz tylko morfemy leksykalne czy ich części. Tak więc, mimo pewnego osłabienia współbrzmienia końcowego przez asonans, konsonans czy rym niepełny, następuje jednak — poprzez rym właśnie — intensyfikacja znaczenia każdego z członów pary rymowej.

To objęcie współbrzmieniem wyłącznie morfemów leksykalnych czy ich części odsłania jakby nie znane dotąd, ukryte więzy pokrewieństwa między wyrazami. Z możliwości swoistej metaforyki, jakie nasuwa taka struktura rymu, korzystali już szeroko rosyjscy futuryści, a w polskiej poezji dochodzą one do głosu najpełniej w twórczości Peipera, Przybosia i Brzękowskiego. Metaforyki swoistej — ponieważ powstaje ona nie tyle na skutek zestawiania ze sobą w rymie wyrazów, ile jakichś szczególnie podkreślonych — przez współbrzmienie — ich części. Czy część słowotwórczych, część znaczących, morfemów? Nie, a w każdym razie w znakomitej większości wypadków wydobywa się tu tylko „pozorne morfemy”, osiąga złudzenie związków słowotwórczych.

Oto przykład z *Wiatraków* Broniewskiego:

Słuchajcie, nikt nie zwycięży!  
Zatrzymajcie się w marszu! stańcie!  
Zdejmijcie mi z piersi ciężar:  
Łuk triumfalny i Francję!

(*Soldat inconnu*)

<sup>14</sup> B. Wierzchowska, *Wymowa polska*. Warszawa 1965, s. 163.

Spójrzmy na parę rymowych wyrazów: *zwyciężył / ciężar*. Powtarzanie się w obu wyrazach sekwencji głosek „cięż”, bardzo wyraziste na skutek różnie brzmiących dalszych ciągów, a w pierwszym wyrazie także nie rymującego z niczym „zwy”, skłania do tego, aby owo „zwy” traktować jako przedrostek, „cięż” jako morfem leksykalny, identyczny jak w drugim członie pary rymowej. Zachodzi tu — wedle określenia Dawida Hopensztanda<sup>15</sup> — poetycka asymilacja słowotwórcza. W jej rezultacie powstaje homonimiczna częśćka znacząca „cięż”, która może współtworzyć znaczenia całkowicie odmienne. Ale jednocześnie, zwłaszcza w wypadku bliskiego sąsiedztwa członów pary rymowej, identyczne brzmienie owego — fikcyjnego w pierwszym wypadku — morfemu sugeruje istnienie pewnych wspólnych terenów znaczeniowych dla obu wyrazów.

Jeszcze dobitniej wyodrębniają się owe fikcyjne części słowotwórcze w wypadku rymów „uciętych” — takich, w których z wyrazem wielogłoskowym rymuje jednogłoskowy, ale bez różnicy akcentowej, np. u Przybosa: *światłem / świat*. Jest to zresztą typ rymu mało popularny, o czym będzie jeszcze mowa.

Wyróżnianie poprzez rym prawdziwych i pozornych części słowotwórczych w oparciu jedynie o brzmieniowe podobieństwo sprawia, że w utworze współistnieją jakby dwie płaszczyzny znaczeń: ta, która wywodzi się z systemu semantycznego właściwego danemu językowi, oraz *ad hoc* tworzony układ semantyki poetyckiej. Taka poetycka semantyka w wierszach poetów awangardy nie ogranicza się tylko do rymu, ale nasycyca niejednokrotnie cały tekst utworu. Wyraz rymowy jest wówczas włączony w siatkę spółbrzmień utworu, współdziała z kilkoma naraz szeregami dźwiękowo-znaczeniowymi. Skutkiem tego rym ulega oczywiście pewnemu wyciszeniu, traci w jakimś stopniu swoją rolę organizowania tekstu w układ wierszowy. Tym bardziej że dzieje się tak często w wierszu wolnym, gdzie nieobecne są takie sygnały podziału, jak liczba sylab czy stała postać akcentowa klauzuli.

Odwołanie się do chwytu dzielenia wyrazu na nieprawdziwe, a czasem prawdziwe morfemy zachodzi też w innym rodzaju rymowania, nie tyle nowym, ile występującym teraz w nowej funkcji. Mowa tu o rymie składanym, o współbrzmieniu wyrazu polisylabicznego z dwoma wyrazami jednogłoskowymi, jak np.:

Świtem-rankiem z wszystkich fabryk  
buchnie zgiełk jak setek bab ryk,

(B. Jasiński, *Słowo o Jakubie Szeli*)

<sup>15</sup> D. Hopensztand, *Filozofia literatury formalistów wobec poetyki futuryzmu*. „Życie Literackie” 1938, z. 5, s. 182.

Rym składany z reguły powoduje wyraźną dezautomatyzację języka. W powyższym przykładzie powstaje ona na skutek zakłócenia tendencji eufonicznych polszczyzny poprzez zmianę zwykłego w wypowiedzi szyku wyrazów jednozgłoskowych („*bab ryk*” zamiast „*ryk bab*”); takie zestawienie dwóch pełnoznacznych monosylab wymaga też pauzy między wyrazami i jaskrawo podkreśla akcent pierwszego z nich. Ze względu na efekt dezautomatyzacji rym składany ograniczał się dotąd w polskiej poezji prawie wyłącznie do żartobliwych użyć. Teraz, w poezji, która wykorzystuje dla tworzenia dodatkowych znaczeń wszelkie możliwości brzmieniowe języka, rym składany pojawia się bez humorystycznej intencji. W tym jedynym zresztą wypadku możliwa jest realizacja rymowania, które wydaje się idealnym wzorcem dla pewnego przynajmniej kierunku poetyki awangardy, tego najsilniej związanego z futuryzmem: oparcie współbrzmienia na całkowitej homofonii rymujących składników przy maksymalnej ich odrębności:

Dobrze snadź, kto komu krzyw gdzie,  
wiedzą pańskie posły,  
kiedy słuchy o ich krzywdzie  
już do nieba doszły.

(B. Jasiński, *Słowo o Jakubie Szeli*)

Rezultatem takiego zestawienia jest fałszywa etymologizacja, w której pojedynczy wielozgłoskowy wyraz otrzymuje rangę *compositum*: wyraz „krzywdzie” staje się jakby złożeniem z „krzyw” i „gdzie”.

Sytuacja obojętności wobec poakcentowych pozycji w rymujących wyrazach, sytuacja rymu obejmującego wyłącznie lub prawie wyłącznie temat wyrazu nasuwa jeszcze inne możliwości aktualizacji warstwy brzmieniowej. W artykule *Droga rymu*<sup>16</sup> Peiper proponuje uwydatniać rolę spółgłosek w końcowych wyrazach wersów poprzez stosowanie współbrzmień „przyspieszonych”. Np.:

Co druga latarnia była szufladą nocy i wydłużała  
moje dwa cienie, niewstrzymane rzuty wyźła

(*Chwila ze złota. W tomie: Żywe linie*)

Współbrzmiającą parę wyrazów tworzą w tych wersach *wydłużała* i *wyźła*, przy czym odpowiadają tu sobie nie poszczególne głoski, ale całe ich kompleksy o nieciąglym charakterze: jedna głoska może korespondować z kilkoma we współbrzmiającym wyrazie.

Druga propozycja — to współdzwiczność oparta o zasadę anagramu, np.:

Ciemność dnia ziębi miasto i powleka je białą mazią,  
śnieg, ostry śnieg, ostry śnieg przedzie zimę

(*Zwyzka dolara. W tomie: Raz*)

<sup>16</sup> T. Peiper, *Droga rymu*. „Przegląd Współczesny” 1929, s. 247 n.

W obu wypadkach, jak widać, owe operacje na spółgłoskach pociągają za sobą obojętność wobec miejsca artykulacji samogłoski akcentowanej: w zestawieniu *wydłużała / wyżła* „a” alternuje z „y”, w parze rymowej *mazią / zimę* zaś „a” alternuje z „i”.

Do omówionych wyżej nowych zjawisk w dziedzinie rymowania trzeba dodać jeszcze jedno, które bez „sformułowanej świadomości” poetów i odbiorców — właśnie w dwudziestych latach występuje coraz częściej. Jest to nie stosowany dotąd szerzej, prawie nie znany dotychczas typ asonansu — tego najważniejszego przy tym, bo dotyczącego spółgłoski poakcentowej. Jak już wspomniano, asonans do początków w. XX jest w polskiej poezji literackiej zjawiskiem rzadkim. Jeśli się pojawia, to charakteryzują go takie tendencje strukturalne, jakie zaobserwować się dają bardzo wyraźnie w asonansie pieśni ludowej. Mianowicie spółgłoski poakcentowe w zrymowanych wyrazach różnią się między sobą jedną tylko cechą: miejscem artykulacji. Tak więc pieśń ludowa rymuje:

Żeby mnie kto wołki znalazł,  
Dałabym mu wianek zaraz.

(Kolberg, *Mazowsze*, V, nr 366)

W parze rymowej odpowiadają tu sobie spółgłoski „l” i „r” — obie sonorne, obie ustne, różniące się jedynie miejscem artykulacji.

Inny przykład:

Oj, nie daj mnie, matulu, da za las i za wodę,  
A bo ja nie cyranka, da przepłynąć nie mogę.

(Kolberg, *Mazowsze*, III, nr 469)

W rymujących wyrazach poakcentowa głoska „d” koresponduje z „g” — obie zwarte, twarde, dźwięczne, różnią się tylko miejscem artykulacji<sup>17</sup>.

Kiedy w początkach w. XX asonans zaczyna się powoli rozszerzać, to w większości wypadków ma taki właśnie charakter. Ale już u Wyspiańskiego sporadycznie pojawia się coś zupełnie nowego — zestawianie wyrazów, których asonansowe współbrzmienie jest oparte także o neutralizację jednej tylko cechy spółgłosek, ale tym razem jest to dźwięczność: *piekłem / uległem* (*Bolesław Śmiały*), *przewrócił / zbudził* (*Elegia*). W pierwszej parze rymowej spółgłoski poakcentowe „k” i „g” są obie zwarte, twarde, tylnojęzykowe, a różnią się tylko dźwięcznością; tak samo w drugiej parze: „c” i „dz” — obie zwarto-szczelinowe, twarde, zębowe, różnią się tylko dźwięcznością.

<sup>17</sup> Szerzej o tym zob. L. Pszczołowska, *Some Problems of the Structure of Assonance in Folk and Art Poetry*. W zbiorze: *Teorie verše. 2. Sborník druhé brněnské versologické konference*. Brno 1968, s. 83 n.

Po pierwszej wojnie światowej takie właśnie asonanse zaczynają się w naszej poezji mnożyć (podobnie zresztą jak w wierszu rosyjskim i czeskim). Ale wyraźnie często występują one przede wszystkim u poetów związanych z awangardą krakowską. Już w pierwszym tomiku Peipera połowę wszystkich asonansów stanowią zestawienia takie, jak *trzewika / zamiga, śpiewający / żądzy, błysnie / ojczyźnie czy miasta / gwiazda*. Tego typu zestawień jest zawsze wiele u Przybosia; rzadziej stosuje je Brzękowski. Asonanse z różnicą dźwięczności spotyka się poza tym dość często w dwóch pierwszych zbiorach Sterna, we wczesnych wierszach Ważyka. Później używa ich Czechowicz.

W percepcji struktury fonetycznej współbrzmienia niezgodność w zakresie dźwięczności spółgłosek wydaje się o wiele większym zakłóceniem dokładności rymu niż różnica między spółgłoskami pod względem miejsca artykulacji, jaka charakteryzowała dawniejsze asonanse<sup>18</sup>. Jest też ten nowy asonans wraz z większością omówionych poprzednio typów rymu propozycją, której nie przyjęli prawie zupełnie poeci Skamandra. Poszli oni dalej właściwie drogą wskazaną przez Nitscha. A więc najwyższej obojętności wobec spółgłoski wygłosowej w rymie, znacznie rzadziej — wobec samogłoski w sylabie poakcentowej, natomiast ściśle przestrzeganie dokładnego współbrzmienia w pozostałych pozycjach, na ogół bez przesuwania go przed akcentowaną samogłoskę. A jeśli asonans — to jedynie w typie „ludowym” i najchętniej wzmocniony dodatkową, dokładnie powtórzoną spółgłoską. Reprezentatywne dla tych odchyłeń od dokładności rymowania mogą być np. takie strofy Tuwima z tomiku *Treść gorejąca*:

Zażenowany swym anielstwem  
Udaję (dosyć źle) człowieka.  
I serce, aż nieludzko czerstwe,  
Zacynam w samotności. Czekam.

[ . . . . . ]

Czekam. W przypływie i odpływie  
Kołysze się daleki poszum.  
I dzień po dniu, jak dziw po dziwie,  
Wybucho płaczem lub rozkoszą.

(Oczekiwanie)

<sup>18</sup> G. E. Miller i P. E. Nicely (*An Analysis of Perceptual Confusions among some English Consonants*, W zbiorze: *Psycholinguistics*, Ed. by S. Saporta, New York 1961) na podstawie badań eksperymentalnych dochodzą do wniosku, że różnica pod względem miejsca artykulacji spółgłosek jest najsłabiej rozpoznawalna przez odbiorcę tekstu. Do takich samych rezultatów doprowadziły badania nad spółgłoskami rosyjskimi, przedstawione w książce L. Czistowicz (*Речь. Артикуляция и восприятие*, Москва 1965).

Podkreślić tu trzeba, że rym całkowicie dokładny jest w tej poezji co najmniej równie częsty jak owe drobne stosunkowo niedokładności. A że dokładność współbrzmienia, co pokazaliśmy już, jest związana z gramatyczną korespondencją rymujących wyrazów, to i rymów gramatycznych jest u skamandrytów sporo — choćby w cytowanym fragmencie zestawienie *odpływie / dziwie*. Oczywiście, są to głównie rymy rdzenno-końcówkowe, choć zdarzają się i współbrzmienia „pełne gramatyczne”, tj. oparte wyłącznie na końcówkach, i to bez jakiegóż specjalnej funkcji.

Nic dziwnego więc, że artykuł Peipera z r. 1929, wspomniana tu już *Droga rymu*, wywołuje wystąpienia, w których wywody na temat wyrażanej przez asonans „zasadniczej zmiany nastawienia się człowieka współczesnego do rzeczywistości”<sup>19</sup>, potrzeby „walki o nowe rymy”<sup>20</sup> przesłaniają tylko obronę stanowiska skamandrytów. Adam Szczerbowski (którego artykuły *nb.* podobały się bardzo Zawodzińskiemu<sup>21</sup>) za najcenniejszy uważa asonans obejmujący jedynie ostatnią spółgłoskę rymujących wyrazów, ewentualnie obojętność wobec tej spółgłoski — a więc rymy typu *pląsasz / ponsach* czy *Hipolit / boli* (to jego przykłady z Iwaszkiewiczą); powołuje się zresztą, choć pracy Nitscha nie wymienia, na „fonetyczne prawa języka”<sup>22</sup>. Włodzimierz Lewik właściwe asonansy, czyli te, które dotyczą spółgłoski poakcentowej, dopuszcza tylko „w dziedzinie dyskretnych rymów wewnętrznych”. Polemizuje też z Peiperowskim postulatem zwiększania odległości między rymami, rymowania co kilka wersów. Dla sprawiedliwości trzeba dodać, że Lewik proponuje jednak i coś własnego, mianowicie pogłębienie rymów przez samogłoskę oparcia (już wtedy bez spółgłoski jednakowej przed akcentem) — a więc rymowanie takie: *cichaczem / inaczej, głuche ściany / drewniany*<sup>23</sup>. Jak widać, taka zasada rymowania wymagałaby częstego stosowania rymu składanego, ale — jak słyhać — ta „głębokość samogłoskowa” jest właściwie zupełnie niewyczuwalna, jeżeli nie towarzyszy jej „głębokość spółgłoskowa”. A chyba nawet optycznie niedostrzegalna, zwłaszcza przy owym składanym rymie, ponieważ dwa wyrazy polisylabiczne traktuje się w odbiorze zawsze rozdzielnie.

<sup>19</sup> A. Szczerbowski, *Dziesięciolecie asonansu*. „Ruch Literacki” 1929, nr 7, s. 199.

<sup>20</sup> W. Lewik, *Nowe rymy w świetle badań nad teorią istoty, wartości i znaczenia współdźwięków*. „Pamiętnik Warszawski” 1930, z. 7.

<sup>21</sup> K. W. Zawodziński, *Kwestie poetyki w bieżących czasopismach*. Jw., 1930, z. 9, s. 134.

<sup>22</sup> A. Szczerbowski, „*Nowe rymy*”. (Z zagadnień formalnych nowoczesnej poezji polskiej). „Polonista” 1931, z. 4, s. 164.

<sup>23</sup> Lewik, *op. cit.* Autor jest też zwolennikiem spółgłoski oparcia w rymie męskim.

Przy tak zakreślonym, niewielkim stosunkowo obszarze swobód rymowych wiersz skamandrytów na ogół pozostaje. I kiedy w swojej książeczce o wersyfikacji polskiej Zawodziński oświadczy:

rym nieściśly, różniący się częścią elementów zakończenia od akcentowanej począwszy, od lat 20 w poezji artystycznej polskiej [...] stosowany jest szeroko i świadomie<sup>24</sup>.

— to uogólni tylko praktykę rymową poetów Skamandra. Zawodziński nie mówi przecież o Peiperze, Brzękowskim, Przybosiu, Ważyku — dla niego poezja to Wierzyński, Słonimski, Staff, Tuwim, poezja zresztą najłatwiej dostępna i najpowszechniej wówczas czytana. A ta poezja ze swoim ostrożnym stosunkiem do swobody rymowania w małym tylko stopniu mogła wyrażać nową wrażliwość wobec współbrzmień wierszowych czy taką wrażliwość u odbiorców kształtować. Jeśli jednak patrzymy na współbrzmienia we współczesnych wierszach, to jasne jest, że dzisiejsza poezja wiele ma wspólnego właśnie z „nowymi rymami”, że spośród poetów, którzy się rymem posługują, większość korzysta szeroko z niektórych rymowych pomysłów awangardy.

Popularyzacja tych pomysłów dokonała się w znacznym stopniu poprzez poezję Gałczyńskiego. To Gałczyński właśnie, już od wczesnych wierszy począwszy, odchodzi przeważnie od rymu dokładnego, przesuwając jednocześnie współbrzmienie w lewo, poza samogłoskę akcentowaną. To Gałczyński często stosuje ten nowy, omówiony nieco wyżej typ asonansu, rymując *nuty / nudy, kolego / lekko, ad mortem / w mordę* itd. Ale te sposoby rymowania nie oparte są w wierszu Gałczyńskiego — tak jak u tych, od których je zaczerpnął — na jakichś określonych, bardziej konsekwentnych zasadach zestawiania wyrazów, łączenia dźwięków i znaczeń. Oderwane są one od rodzimej poetyki i istnieją niejako samodzielnie. Tak też funkcjonują u znacznej większości młodszych poetów, wyjąwszy może Czachorowskiego, u którego w *Sonetach kobyleckich* czy w *Gębach mazowieckich* stanowią integralny składnik poetyckiego języka.

Zwyciężył więc właściwie ów „wykolejony typ” rymu, jak go nazywał Nitsch. Dodatkowo świadczy o tym fakt, że przedostał się on do piosenki estradowej, tak zawsze konserwatywnej w swoim kształcie wierszowym. Dokładne, nawet w przybliżeniu, rymowanie pojawia się — jak kiedyś, na przełomie wieków, rym gramatyczny — przeważnie w roli środka stylizacji: u „poetów kultury”, u poetów „wiejskich”, w utworach „zaangażowanych”. Słowem, w ciągu ostatnich lat pięćdziesięciu w polskim rymie dokonały się przemiany bardzo duże. Nowe sposoby zaata-

<sup>24</sup> K. W. Zawodziński, *Zarys wersyfikacji polskiej*. Wilno 1936, s. 89. Podkreślenia L. P.



kowały strukturę współbrzmienia w wielu punktach, a w związku z tym atakiem zmieniła się w sposób zasadniczy rola rymu w utworze. Ze środka obligatorycznego — stał się fakultatywnym. Sygnałem dla odbiorcy już często nie jest pierwszy człon pary rymowej, ale drugi, rym rozwija się w kierunku regresywnym, znaczenie zaś każdego elementu dźwiękowego w strukturze wiersza wyjaśnia się dopiero po przeczytaniu całego utworu.

Revolucja strukturalna, jaką przeszedł nasz rym, nie zdołała jednak zachwiać pewnymi jego tradycyjnymi elementami. Należy do nich przede wszystkim samogłoska akcentowana; w tym zakresie eksperymenty nie dały trwalszych rezultatów. Zarówno współbrzmienia anagramowe (*jota / taje* czy *głodu / długo*) jak i przyspieszone (np. *wydłużona / wyżła*) pozostały niemal wyłączną własnością Peipera. W jednym ze swoich powojennych szkiców z uznaniem wyraża się o rymie przyspieszonym Przyboś — że „to typ wart uprawy”<sup>25</sup> — ale sam się tą uprawą nie zajmuje. Przyczyna jest chyba jasna. Oba te rodzaje współbrzmień mają wspólną cechę: towarzyszy im niemal z zasady odmiennosc akcentowanych samogłosek w komponentach rymowej pary. Nie przyjął się też prawie wcale konsonans „czysty”, czyli takie współbrzmienie, w którym naruszona jest tylko jedna pozycja — właśnie samogłoska stojąca pod akcentem. I głównie dlatego wydaje się trudny do rozstrzygnięcia spór o rolę spółgłosek i samogłosek w strukturze rymu: spółgłoska przed akcentem i spółgłoska po akcencie niewątpliwie grają w nowszym rymie ważną rolę — większość operacji dokonywanych na rymie ich dotyczy. Ale samogłoska akcentowana pozostaje podstawą rymu, co stanowi chyba potwierdzenie siły i roli akcentu w naszym języku. Warto może dodać, że również późniejsza nowatorska propozycja Artura Sandauera — wykorzystania w rymie akcentu retorycznego (np. *oślniewający / ból śmie zamącić*) — nie narusza tożsamości samogłosek obciążonych akcentem wyrazowym<sup>26</sup>.

Drugim mocnym punktem rymu okazała się struktura sylaby. Znamienne przecież, że rym ucięty, typu: *radości / dość* czy *chmury / mur* — ograniczył się do stosunkowo nielicznych realizacji. Stało się tak chyba dlatego, że zakłada on obojętność wobec właściwej polszczyźnie bardzo silnej tendencji w zakresie budowy sylab wewnątrz wyrazu. Jest

<sup>25</sup> J. Przyboś, *O rymie*. W: *Linia i gwar*. T. 2. Kraków 1959, s. 271.

<sup>26</sup> A. Sandauer, przedmowa do: W. Majakowski, *Dobrze! Poemat październikowy*. Przełożył A. Sandauer. Łódź 1945. Sandauer mówi tam co prawda o akcencie logicznym, ale jest to najwyraźniej nieporozumienie: w pierwszym członie zestawienia rymowego wyraz „ból” ma własny akcent, natomiast w drugim, w wyrazie „oślniewający”, wykorzystany został właśnie akcent retoryczny, który może tu padać na pierwszą sylabę współbrzmiającą z wyrazem „ból”.

to tendencja do tzw. sylaby otwartej, czyli zakończonej samogłoską (a jeśli spółgłoską, to sonorną). Tu, w rymie uciętym, sylaba otwarta jest zestawiona z zamkniętą. Wynikałoby z tego, że rym opiera się w głównej mierze nie na budowie fonetycznej czy fonemicznej wyrazu, ale na jego strukturze sylabicznej.

Nie znaczy to, rzecz prosta, że trzymające się dotychczas fundamenty rymu nie zostaną nigdy naruszone, że rym nie stanie się terenem ostrego przeciwstawiania się właściwościom języka. Ale ponieważ od jakiegoś czasu eksperymenty z rymowaniem przestały poetów bawić — to możemy być na razie spokojni i o nasz akcent, i o naszą sylabę.