

# Dorota Urbańska

---

## Budowa rytmiczna "Hymnów" Jana Kasprowicza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/3, 189-207

---

1983

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.

DOROTA URBAŃSKA

## BUDOWA RYTMICZNA „HYMNÓW” JANA KASPROWICZA

Wiersze hymniczne Kasprowicza zaczęły ukazywać się w r. 1899 w krakowskim „Życiu” (w numerze kwietniowym *Dies irae*, w lipcowym *Salome*, w sierpniowym *Święty Boże*), a następnie opublikowane zostały w tomikach *Ginącemu światu*, *Moja pieśń wieczorna* i *Salve Regina*. Dopiero w r. 1921, w publikacji książkowej, objął Kasprowicz te utwory wspólnym tytułem *Hymny*. Będą one — ze względu na interesującą i nawet w pewnym stopniu nowatorską strukturę rytmiczną — stanowiły przedmiot przedstawionej tu analizy. Z podanych niżej obliczeń i charakterystyk wyłączony został jedynie poemat *Maria Egipcjanka*, mający zdecydowanie inną budowę metryczną, jest to bowiem regularny, stroficzny trójakcentowiec. Pozostałe Kasprowiczowskie hymny napisane są wierszem nieregularnym, dość silnie zrytmizowanym, w którym przeważają trzy popularne polskie rozmiary sylabiczne: 8-, 11- i 13-zgłoskowiec, oraz ujawniają się wyraźnie pewne tendencje akcentowe. A oto szczegółowa charakterystyka materiału:

Na 3500 wersów, z których składają się *Hymny*, przypada 901 wersów 8-zgłoskowych, co stanowi ponad jedną czwartą tekstu. Aż w czterech hymnach (*Dies irae*, *Święty Boże*, *Salve Regina* i *Judasz*) 8-zgłoskowiec jest rozmiarem dominującym. Przejawia się w nim silna tendencja do uporządkowanego rozkładu akcentów, a przede wszystkim do trójakcentowości<sup>1</sup>. W zasadzie występują tu tylko trzy wzorce akcentowe. Najczęstszy, w którym akcent pada na sylaby 1, 4 i 7, realizowany jest przez 385 wersów. Dla kilkudziesięciu z nich akcent w nagłosie bywa fakultatywny. Dzieje się tak wtedy, gdy początek wersu wypełnia 5-sylabowy wyraz (jak np. w wersach: „wiekuistego Żywota”, „rozsłonecznioną urodą”) lub 5-sylabowy zestrój akcentowy (np. „dla zbłąkanego pielgrzyma”, „śród woniejących ogrodów”). W takich sekwencjach w języku polskim powinien wystąpić nagłosowy akcent poboczny. Mniejsza liczba wersów (331) akcentowana jest na sylabach 2, 4 i 7. Zdecydowanie natomiast najrzadszy okazuje się schemat akcentowy 2, 5, 7, który

<sup>1</sup> Zob. M. Grzędzielska, *Wiersz wolny Jana Kasprowicza w ramach polskiej wersyfikacji nieregularnej*. „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 3/4, s. 871.

występuje jedynie w 48 wersach. Warto zauważyć, że żaden z tych wariantów nie obejmuje akcentu na sylabie 3, a więc wykluczony jest tu trochej.

8-zgłoskowiec tworzy w *Hymnach* długie serie, kilku- lub kilkunastowersowe. W obrębie takich szeregów pojawia się prawie wyłącznie układ akcentów 1, 4, 7 albo 2, 4, 7. Natomiast wersy akcentowane na sylabach 2, 5 i 7 oraz 8-zgłoskowce zakończone oksytonicznie nie tworzą nigdy długich, jednorodnych ciągów. Tak więc występujące w *Hymnach* skupienia 8-zgłoskowców mają przeważnie stałe akcenty na sylabach 4 i 7, pozostały zaś, trzeci akcent pada w nich na sylabę 1 lub 2. Można zatem mówić o tendencji do wyrównania akcentowego wersów w obrębie takich ciągów, tym bardziej że wahliwość pierwszego akcentu w polskim wierszu znana jest z układów sylabotonicznych.

W *Hymnach* Kasprowicza użycie niezbyt licznych 8-zgłoskowców o wzorcu sylabotonicznym, które są tu zawsze regularnymi tetrapodiami trocheicznymi, zostało bardzo wyraźnie nacechowane. Wers 8-zgłoskowy o takim akcentowym konturze to sygnał albo cytatu metrycznego (tak jest w *Dies irae*), albo (jak w pozostałych hymnach) ludowej stylizacji. Większość 8-zgłoskowców trocheicznych (63%) występuje w hymnie *Dies irae*, gdzie są one nie tylko metrycznym, ale i treściowym nawiązaniem do hymnu kościelnego o tym samym tytule. Jest to 12 trójwersowych wstawek wbudowanych w Kasprowicowski tekst, które wyróżniają się poza tym rymami stycznymi o układzie *aaa* i stanowią opis dnia Sądu Ostatecznego. Podobnie cytatem z hymnu kościelnego jest wers „Święty Boże, święty, mocny”. W *Salome* i w *Hymnie świętego Franciszka* 8-zgłoskowców o wzorcu sylabotonicznym nie ma wcale. Natomiast w czterech pozostałych hymnach 8-zgłoskowiec trocheiczny pełni ściśle określoną funkcję, a mianowicie służy stylizacji ludowej. Występuje prawie wyłącznie w przeplocie z 6-zgłoskowcem oraz 5-zgłoskowcem oksytonicznym i nie tworzy, jak już wspomniałam, dłuższych serii. Owe fragmenty stylizowane na ludowe piosenki wyróżniają się dodatkowo w tekście hymnów występowaniem rymów stycznych lub rymów typu *xaxa*. Poza funkcją stylizacyjną 8-zgłoskowce trocheiczne pojawiają się w badanym materiale naprawdę całkiem sporadycznie: jeden wers w *Dies irae*, jeden w *Święty Boże* i jeden w *Judaszu*.

Dla uzyskania większej dokładności opisu należy wspomnieć o 8-zgłoskowcach oksytonicznych, które w *Hymnach* Kasprowicza są rzadkością (zaledwie 11 wersów na 842). 5 z tych wersów to bardzo regularny jamb — akcent pada na wszystkie sylaby parzyste.

zatartych śladów moich stóp [P]<sup>2</sup>

od wschodu pełza cicha noc [P]

<sup>2</sup> Cytaty pochodzą z wyd.: J. Kasprowicz, *Hymny*. Warszawa 1921. Zastosowano następujące skróty lokalizacyjne: B = *Święty Boże*; D = *Dies irae*; F = *Hymn świętego Franciszka*; J = *Judasz*; P = *Moja pieśń wieczorna*; R = *Salve Regina*; S = *Salome*.

Pozostałe wersy 8-zgłoskowe męskie są również jambiczne, ale występuje w nich przesunięcie akcentu z sylaby 2 na sylabę inicjalną, co jest zresztą w polskim jambie zjawiskiem znanym:

polnych koników ćwierkał rój [J]

Poniższa tabela podaje liczbowy udział wersów 8-zgłoskowych w poszczególnych hymnach oraz dokładny ich podział na typy według kryterium schematu akcentowego:

Sylaby akcentowane	1, 4, 7	(1), 4, 7	2, 4, 7	2, 5, 7	1, 3, 5, 7	1/2, 4, 6, 8	Ogółem
<i>Dies irae</i>	17	10	15	4	42	1	89
<i>Salome</i>	33	15	53	3	0	1	105
<i>Święty Boże</i>	35	22	39	14	2	3	115
<i>Moja pieśń wieczorna</i>	34	13	46	2	9	2	106
<i>Salve Regina</i>	45	26	63	11	6	0	151
<i>Hymn świętego Franciszka</i>	36	12	55	10	0	1	114
<i>Judasz</i>	66	21	60	4	8	3	162
	266	119	331	48	67	11	842
	385		(czyli 8%)				
	764						

Zgodnie z tradycją wiersza sylabicznego nieregularnego 8-zgłoskowicę sąsiaduje najczęściej w tekście *Hymnów* z wersami o rozmiarach dłuższych, przede wszystkim z 11-zgłoskowym, a często też z 13-zgłoskowym. Przeważnie wersy 8-zgłoskowe wplatają się nieregularnie w szeregi 11-zgłoskowców lub stanowią zamknięcie takiego szeregu. Wers 8-zgłoskowy w sąsiedztwie wersu 5-, 6- i 7-zgłoskowego można w analizowanym materiale spotkać o wiele rzadziej, natomiast w otoczeniu pozostałych rozmiarów wręcz sporadycznie.

Na drugim miejscu pod względem częstości występowania w *Hymnach* znajduje się 11-zgłoskowiec o podziale średniówkowym 5+6. Wersów o tym rozmiarze jest 823, czyli stanowią one prawie jedną czwartą tekstu. Duże nagromadzenie 11-zgłoskowców cechuje zwłaszcza *Moją pieśń wieczorną*, gdzie jest ponad 50% wersów tego właśnie rozmiaru. W *Salome* 11-zgłoskowiec ustępuje ilościowo 13-zgłoskowcowi, w *Hymnie świętego Franciszka* — 7-zgłoskowcowi, a w pozostałych hymnach zajmuje drugie miejsce po 8-zgłoskowcu. 11-zgłoskowiec ma w analizowanym tu materiale wyłącznie postać 5+6 z konsekwentną paroksytonową średniówką i klauzuli. Jeden tylko wers tego rozmiaru, będący zresztą cytatem, wyróżnia się brakiem średniówki:

od naglej i niespodziewanej śmierci [B]

Należy jednak wspomnieć, że wśród wersów 11-zgłoskowych zatarcie średniówki zdarza się tu dość często. Wypada ona wtedy w miejscu,

w którym rozdziela dwa wyrazy silnie związane ze sobą semantycznie i składniowo, jak np. w wersach:

jak rozkryształ | się w srebrnych oparach [S]

krzyża-m na jego | grobie nie postawił [P]

Co dla 11-zgłoskowca *Hymnów* dość charakterystyczne, w wielu wypadkach człon przedśredniówkowy wypełniony jest 5-sylabowym imiesłowem przymiotnikowym czynnym lub biernym. Takie leksykalne wypełnienie wersu pociąga za sobą konsekwencje w rozkładzie akcentów, a mianowicie na człon przedśredniówkowy pada tylko jeden akcent (poboczny) w nagłosie, którego osłabienie umożliwia bardziej płynną realizację głosową tak zbudowanych wersów. 11-zgłoskowce występują w *Hymnach* w takiej postaci rytmicznej jak w wierszu sylabicznym. Mają cztery lub pięć akcentów. Dwa spośród nich są stałe (na sylabie 4 przed średniówką i na sylabie 10 w klauzuli), a akcenty ruchome znajdują się na sylabach 1 lub 2 oraz na sylabach 6, 7 lub 8. Spośród wielu możliwych układów akcentowych najczęstszy jest następujący:

$$\bar{\bar{1}} \quad \overset{(\prime)}{2} \quad \bar{3} \quad \overset{\prime}{4} \quad \bar{5} \quad | \quad \overset{(\prime)}{6} \quad \bar{7} \quad \overset{\prime}{8} \quad \bar{9} \quad \overset{\prime}{10} \quad \bar{11}$$

— realizowany np. przez wersy:

A wy, służebne! przyjaciółki moje! [S]

i z niebotycznej rozkazywał góry [S]

i ponad próchnem pochylonym krzyży [R]

Odnotujmy też, istotny dla dalszych rozważań, brak akcentu na sylabie 3 w członie średniówkowym.

Natomiast, co warto może zauważyć, w rzadziej tu spotykanych wersach 11-zgłoskowych akcentowanych na sylabie 7 w członie klauzulowym — występuje zjawisko paralelizmu składniowego, polegającego czasami na powtórzeniu tych samych wręcz wyrazów:

z wszystkim, co rośnie | i pełza, i kwitnie [F]

z wszystkim, co szumi | i szepce, i dźwięczy [F]

Zasłyszany ongi | tak dawno, tak dawno [R]

a poza tobą | jak blisko, jak blisko [R]

Amfibrachiczny tok członu klauzulowego zostaje dzięki temu uwytklony.

11-zgłoskowiec tworzy w *Hymnach* krótkie serie, najczęściej tylko 3-, 4-wersowe, ale zdarzają się, wcale nie tak rzadko, serie dłuższe, liczące 6, 7, najwięcej jednak 8 wersów. Jedynie w *Mojej pieśni wieczornej*, gdzie 11-zgłoskowiec jest rozmiarem podstawowym, występują kilkunastowersowe ciągi 11-zgłoskowców rymowane stycznie po 2 wersy oraz jeden ciąg bardzo długi, bo złożony aż z 28 wersów, również stycz-

nie rymowany *aabbcc* itd. Zrównanie szeregu wersów pod względem długości, a także — jak już wspomniałam przy okazji omawiania 8-zgłoskowca — występowanie rymów to w *Hymnach* Kasprowicza sygnał stylizacji. Ów 28-wersowy fragment jest hymnem głoszącym wszechmoc Boga i być może ma swoimi cechami metrycznymi nawiązywać do tych psalmów Jana Kochanowskiego, które napisane są 11-zgłoskowcem 5+6. Rysem charakterystycznym dla psalmów Kochanowskiego są, zastosowane tu również przez Kasprowicza, rymy żeńskie styczne, wiążące ze sobą po dwa sąsiednie wersy. Natomiast nawiązań leksykalnych czy frazeologicznych do tekstu Kochanowskiego brak. W seriach 11-zgłoskowców pojawiają się niekiedy 10-zgłoskowce 5+5' o zakońzeniach oksytonicznych w klauzuli, co wskazywałoby wyraźnie, że poeta traktuje te rozmiary jako bliskie warianty. W takich więc wypadkach można powiedzieć, że szeregi 11-zgłoskowców wykorzystują techniki wypracowane w wierszu sylabotonicznym. W badanym materiale 11-zgłoskowiec występuje w bardzo licznych przeplotach z 8-zgłoskowcem oraz sporadycznie w sąsiedztwie 13-, 7- i 6-zgłoskowców.

Kasprowicz wykracza w *Hymnach* tylko raz poza rozpiętość 13 sylab. Wers „O Boże, święty Boże! Święty a Nieśmiertelny!”, liczący 14 sylab, jest właśnie tym jedynym wyjątkiem, wytłumaczalnym zresztą jako cytat. Tak więc najdłuższym rozmiarem w *Hymnach* jest 13-zgłoskowiec, który występuje tu prawie wyłącznie w postaci średniówkowej 7+6, znanej z wersyfikacji sylabicznej. Odstępstwo od tego wzorca stanowi wers o podziale 6+7, zwracający uwagę powtórzeniem leksykalnym w pierwszym członie i tokiem jambicznym w drugim. Jego waga semantyczna wskazuje na celowe wyodrębnienie budowy metrycznej:

przeze mnie, przeze mnie | przenikniesz wieków ciemnie [S]

Niezwykłość tego wersu jest dodatkowo uwypuklona przez rym wewnętrzny. 13-zgłoskowiec jest więc w *Hymnach* rozmiarem regularnie sylabicznym, wykazuje jednak tę charakterystyczną właściwość, że w członie średniówkowym wykluczone zostały bezwyjątkowo układy zestrojowe z akcentem na sylabie 3. Zjawisko to nie znajduje uzasadnienia w obrębie sylabizmu. Pewne wyjaśnienie przynosi budowa wersów 7-zgłoskowych, o których będzie jeszcze mowa. Warto może też zauważyć, że sporadycznie pojawia się w analizowanych tu utworach 13-zgłoskowiec 6-zestrojowy, który daje się interpretować jako jamb hiperkatalaktyczny:

—  $\frac{'}{2}$  —  $\frac{'}{4}$  —  $\frac{'}{6}$  — |  $\frac{'}{8}$  —  $\frac{'}{10}$  —  $\frac{'}{12}$  —

A ty, psalmisto Pański | nastrój harfę swoją [D]

gasnącym wieki wieków | spojrzj na nas okiem [D]

To upodobanie Kasprowicza do toku jambicznego wystąpi bardzo wyraźnie przy innych, omawianych dalej, rozmiarach.

W 13-zgłoskowcach *Hymnów* średniówka bywa dość często uwydatniana wzmacniającym jej antykadencyjność szykiem przestawnym, który rozbija grupę: wyraz określający + wyraz określany, i umieszcza jej składowe w wygłosach członów średniówkowego i klauzulowego:

na popiół spal Adama | oszukane serce [D]

opadłe nad wieczności | tajemniczym mrokiem [D]

odziany potępienia | podartą żałobą [D]

Ta kunsztowna figura była szeroko stosowana w poezji poprzednich epok, przede wszystkim w tragediach oświeceniowych. Użycie jej w *Hymnach* dobrze współgra z ich podniosłym tonem. 13-zgłoskowiec tworzy niewielkie skupienia, zwłaszcza 2- lub 3-wersowe, często rymowane. Ale zdarzają się też dłuższe szeregi tego rozmiaru, liczące po 5, 6 czy 7 wersów, raz nawet pojawia się ciąg aż 10-wersowy. W takich szeregach 13-zgłoskowców można spotkać ich katalektyczne odpowiedniki — wersy 12-zgłoskowe zakończone sylabą akcentowaną. Tu więc również, jak i w wypadku 11-zgłoskowca, widoczny jest wpływ technik wersyfikacyjnych sylabotonizmu. 13-zgłoskowiec przeplata się w *Hymnach* najczęściej z 8-zgłoskowcem i w przepłotach tych wersy 13-zgłoskowe rymują się ze sobą. Zdarzają się też, ale dosyć sporadycznie, przepłoty 13-zgłoskowca z 11-zgłoskowcem oraz z wersami 7- i 6-zgłoskowymi. Te dwie ostatnie rozpiętości, równe członom 13-zgłoskowca, mogą z nim tworzyć jednorodny materiał rytmiczny.

Przedmiotem opisu będą teraz wersy średniej długości, liczące 7, 6 i 5 sylab (te ostatnie są analogiczne do członu średniówkowego 11-zgłoskowca), którym przypada w *Hymnach* duży udział liczbowy. 7-zgłoskowców jest tu nawet więcej niż wersów 13-sylabowych. Tę znaczną przewagę ilościową (jest ich więcej o ponad 100 wersów) można do pewnego stopnia tłumaczyć — ze względu na sąsiedztwo 6-zgłoskowca i spoistość składniową obu wersów — tendencją do rozbijania 13-zgłoskowca 7+6 na dwa oddzielne wersy:

na tym zsieczonym łanie

upadł bezsilny człek [B]

Natomiast duża frekwencja wersów 5-zgłoskowych tłumaczy się nie tylko zjawiskiem rozbijania 11-zgłoskowców na oddzielne człony 5- i 6-sylabowe, ale przede wszystkim tym, że wersy 5-zgłoskowe pełnią w przeplocie z 8-zgłoskowcem lub 11-zgłoskowcem funkcję regularnie powracającego refrenu. Kilkanaście razy użytymi w tej roli wersami 5-zgłoskowymi są „Kyrie elejson” w *Dies irae* oraz „Salve Regina” w hymnie o tym właśnie tytule.

7-zgłoskowiec Kasprowicza jest w badanym materiale bezśredniówkowy (można niekiedy zauważyć tendencję do podziału zestrojowego 3+4 lub 4+3), ale dosyć wyraźnie uporządkowany pod względem roz-

kładu akcentów. Dla 7-zgłoskowców o klauzulach żeńskich, a takich jest trzy razy więcej niż 7-zgłoskowców zakończonych oksytonem, przeważa taki typ schematu akcentowego, w którym akcentowane są regularnie sylaby 4 i 6 oraz wymiennie sylaba 1 lub 2, co daje się również — jak w omówionych już dłuższych rozmiarach sylabicznych — interpretować jako tok jambiczny z hiperkataleksą:

$$\overset{/}{1} \text{ — — } \overset{/}{4} \text{ — } \overset{/}{6} \text{ — } \text{ albo — } \overset{/}{2} \text{ — } \overset{/}{4} \text{ — } \overset{/}{6} \text{ —}$$

Warto więc tu odnotować, że tak charakterystyczne dla 7-zgłoskowca *Hymnów* unikanie akcentu na sylabie 3 zbliża ten rozmiar do dominującej w nich liczbowo postaci rytmicznej 8-zgłoskowca trójakcentowego bez akcentu na sylabie 3. Takie ukształtowanie 7-zgłoskowca poeta osiąga poprzez rozpoczynanie wersu zestrojem 5-sylabowym (jest to często imiesłów, co przypomina omówioną tu już technikę wypełniania 11-zgłoskowca):

zapładniającą światy [B]  
 próchniejącego krzyża [B]  
 w ten pozbawiony końca [D]  
 ku wiekuiestej wyży [D]

Wersów 7-zgłoskowych o klauzulach męskich spotyka się w *Hymnach* niewiele (zaledwie 53). Są one trójakcentowe ze swobodnym rozmieszczeniem dwu pierwszych akcentów, ale z charakterystycznym uchYLENIEM akcentuacji sylaby 3. Stanowi to niewątpliwy argument za tym, że 7-zgłoskowce oksytoniczne u Kasprowicza są wariantem męskim 8-zgłoskowca trójakcentowego. Natomiast występujące w *Hymnach* 4 wersy 7-sylabowe męskie o toku konsekwentnie trocheicznym, a mianowicie:

łkając, jęcząc, grożąc, klnąc,  
 pędzi tuman ludzkich żądz. [D]  
 Łaska łask i gniewów Gniew [D]  
 temu dłoń ścisnęła krtań [D]

— mogą być traktowane jako warianty 8-zgłoskowca trocheicznego żeńskiego. Nie można im jednak przypisać podobnych funkcji stylistycznych i kompozycyjnych.

7-zgłoskowce zakończone paroksytonicznie tworzą nieliczne skupienia o rozpiętości od 3 do 8 wersów. W *Hymnie świętego Franciszka*, gdzie 7-zgłoskowiec jest rozmiarem dominującym (209 wersów na 529), pojawiają się długie jego szeregi, liczące nawet po dwadzieścia kilka wersów, które kończą się wersem 6-zgłoskowym męskim jambicznym „O Sędzio, przebacz grzech!”, spełniającym rolę dosyć regularnie powracającego refrenu. Przeploty 7-zgłoskowca z wersami o innych roz-



miarach są tu bardzo rzadkie. Jedynie w *Hymnie świętego Franciszka* (napisanym w 1901 r.) występuje przeplot 7-zgłoskowca z 8-zgłoskowcem, a także z 11-zgłoskowcem. Dzięki nagromadzeniu w tym utworze 7-zgłoskowców o podanej wyżej charakterystyce oraz 8-zgłoskowców trójakcentowych Kasprowicz jest tu bliski tonizmu w jego realizacjach trójakcentowych (kilkanaście lat później powstanie *Księga ubogich!*), chociaż i o zerwaniu z sylabizmem mówić jeszcze nie można ze względu na spory udział sylabicznego 13-zgłoskowca i 11-zgłoskowca.

W opracowanym materiale wersy 6-zgłoskowe kończą się w ogromnej większości oksytonicznie i stanowią prawie połowę wszystkich występujących w *Hymnach* wersów o klauzulach męskich. Mają 3 zestroje akcentowe tworzące regularną trypodię jambiczną:

przeszywa wszystkie mgły [D]

Jej nagie uda drżą [D]

z dość częstym w polskim jambie przesunięciem akcentu z sylaby 2 na 1 lub z dodatkowym akcentem w nagłosie:

niemy i głuchy Strach [D]

jej tajemniczy jęk [B]

Należy znowu podkreślić brak akcentu na sylabie 3, co stawia oksytoniczny 6-zgłoskowiec obok charakterystycznie zbudowanego 7-zgłoskowca i pozwala myśleć o rozległości wpływu trójakcentowego 8-zgłoskowca.

Wersy 6-zgłoskowe zakończone paroksytonem są nieliczne, mają zawsze typową postać dwu- lub trójzestrojową. 6-zgłoskowiec żeński nie tworzy dłuższych serii. Natomiast często służy Kasprowiczowi do ludowych stylizacji, zwłaszcza w przeplocie z 8-zgłoskowcem trocheicznym, o czym była już mowa.

Wersy 5-zgłoskowe *Hymnów* przeważnie mają w klauzuli sylabę żeńską i ze względów czysto językowych są prawie zawsze dwuzestrojowe. Ciekawsze pod względem rytmicznym okazują się 5-zgłoskowce zakończone oksytonicznie, których jest zresztą w analizowanych tu tekstach bardzo mało. Wszystkie 5-zgłoskowce męskie charakteryzują się akcentem na sylabie 2 i ostatniej, a więc znowu układ ten wyklucza teoretycznie tu możliwy trochej. Wyjątek stanowi jeden tylko wers 5-sylabowy męski o 3 akcentach ułożonych w tok trocheiczny:

mleczną szyję mą [S]

5-zgłoskowiec tworzy sporadycznie skupienia o rozpiętości 3, 4 wersów. Niewielkie nagromadzenie 5-zgłoskowców zdarza się tylko w litanijskich wyliczeniach, kiedy każdy kolejny wers zawiera część zdania pełniącą tę samą funkcję składniową, najczęściej okolicznika miejsca:

[uderzenie]  
 w krew czy też w piasek,  
 w sosnę czy skałę,  
 w mgłę albo obłok,  
 w falę jeziora [J]  
 5 Hej! Panie Chryste!  
 5' Ja i ten brat mój [J]

Takie uszeregowanie wersów o jednakowej rozpiętości, lecz różnej postaci rytmicznej, jest być może uzasadnione w tekście *Hymnów* występowaniem 10-zgłoskowców 5+5'.

Czterokrotnie można w badanym materiale spotkać 5-zgłoskowiec żeński wpleciony w ciąg wersów 8-zgłoskowych trójakcentowych, gdzie 5-zgłoskowiec spełnia przeważnie rolę refrenu. Występowanie tych dwu rozmiarów obok siebie uwypukla naturalny dla 8-zgłoskowca podział zestrojowy 5+3 lub 3+5. Natomiast raz tylko pojawia się tu przeplot 8-zgłoskowca trocheicznego z 5-zgłoskowcem oksytonicznym, wykorzystany w funkcji ludowej stylizacji, a więc podobnie jak przeploty wersów 8- i 6-sylabowych. Bardzo często w sąsiedztwie 5-zgłoskowca żeńskiego można znaleźć jego oksytoniczny 4-sylabowy odpowiednik, co raz jeszcze potwierdza spostrzeżenie, że Kasprowicz traktuje różniące się w ten sposób długości wersów jak bliskie warianty.

Pozostałe trzy rozmiary — 10-, 9- i 12-zgłoskowiec — stanowią niewielki procent tekstu *Hymnów* (trochę ponad 7%). Najliczniej reprezentowany (141 wersów, czyli 4%) jest 10-zgłoskowiec o postaci średniówkowej 5+5' z oksytonem w klauzuli, co zgodnie z zauważoną tu wielokrotnie sylabotoniczną techniką zrównywania rozmiarów stanowi męski wariant 11-zgłoskowca. Nie podlega temu podziałowi na człony wers:

Przyjacielu, otwórz mi wrota swe [J]

— o dość niezwyklej (ze względu na brak anapestu lub trocheja) postaci 4+6, uwypuklonej silnym działem składniowym po sylabie 4.

Tendencję do jambiczności, tak mocno ujawniającą się w Kasprowiczowskich *Hymnach*, wykazuje znaczny procent wersów 10-zgłoskowych męskich (52 wersy, a więc ponad 1/3 wszystkich 10-zgłoskowców):

o których tutaj dawno zgasła wieść. [R]

A potem w przepaść rzucił czarny krzyż [R]

A oto dzisiaj spłynął na mnie zdrój [F]

Czasami tylko można spotkać wśród 10-zgłoskowców męskich tetrapodię daktyliczną z podwójną kataleksą. Zaledwie jednak 9 wersów ma taki właśnie układ akcentów, np.:

$$\frac{'}{1} - - - \frac{'}{4} - - \mid - \frac{'}{7} - - - \frac{'}{10}$$

wasze to tchnienie | i wasza to krew [R]  
po co ten przestрах | i po co ten lęk [R]

W analizowanych utworach znajduje się jedynie 14 wersów 10-sylabowych zakończonych paroksytonicznie, z których 8 stanowi stycznie rymowany po dwa wersy fragment stylizowany na ludowo. Jest on wkomponowany w tekst *Mojej pieśni wieczornej*. Występuje w nim zrytmizowana formuła baśniowa:

zza siódmej góry | zza siódmej rzeki

i jest mowa o „cudownym ukrytym zielu”, co nie tylko w warstwie rytmicznej, ale też i leksykalnej stwarza klimat wtórnej, literackiej ludowości.

Wersów 9-zgłoskowych jest w *Hymnach* niewiele (tylko 2,5%). Jeszcze mniej spotyka się tu wersów 12-zgłoskowych (niecały 1%). Są to jednak rozmiary ważne ze względu na przejawiającą się w nich silną tendencję do sylabotonizacji. Ogromna większość 9-zgłoskowców to trypodie amfibrachiczne (62 wersy na 85):

pod mokrą schowane krawędzią [R]  
i w ciepłych znikają promieniach [R]  
i w wielkie rozlewa się morze [R]

Czasem tok amfibrachiczny uwydatniają dodatkowo powtórzenia wyrazów lub ekwiwalentnych pod względem funkcji członów składniowych:

i tańczcie, i tańczcie, i tańczcie [D]  
i słucha, i patrzy, i szepce [P]

Natomiast zgodnie ze wskazaną już prawidłowością w pozostałych 20 wersach 9-zgłoskowych żeńskich o postaci 5+4 wyrażście ujawnia się tok jambiczny, z tak typowym dla *Hymnów* brakiem akcentu na sylabie 3. Kilkakrotnie pojawiają się pary sąsiadujących ze sobą takich 9-zgłoskowców jambicznych, np.:

Mówisz, żem rudy? | Zamknij oczy,  
garścią srebrników | gust ci zmienię [J]

Poza tym 9-zgłoskowiec żeński nie tworzy serii ani też nie występuje w przeplotach z wersami o innych rozmiarach. Wyjątek stanowi tylko jeden 4-wersowy szereg 9-zgłoskowców z rymem o schemacie *xaxa*, jest to stylizowany na piosenkę ludową czterowiersz z *Judasza*:

A czyż ja darmo, o dziewczyno,  
będę dziś pukał w twoje wrota?  
Pokaże mi się w okieneczku,  
wszak potaniała dzisiaj cnota.

— z charakterystycznym dla ludowości zdrobnieniem „okieneczko” w warstwie leksykalnej. Natomiast ludowa stylizacja nie obejmuje warstwy metrycznej.

W omawianych tu utworach zdarzają się również 9-zgłoskowce oksytoniczne. Jest ich wprawdzie znikoma ilość — jedynie 4 wersy, ale wśród nich, ze względu na rzadkość występowania trocheja w tekście *Hymnów*, na uwagę zasługuje wers o toku trocheicznym dierезowanym:

kudły włosów zlepia gęsta krew. [D]

Pominąwszy ten jeden wyjątek, można jednak powiedzieć, że 9-zgłoskowiec uległ tu — jak zresztą i inne rozmiary — przemożnemu wpływowi trójakcentowego 8-zgłoskowca, któremu została podporządkowana jego postać rytmiczna<sup>3</sup>.

Wszystkie występujące w *Hymnach* 12-zgłoskowce charakteryzują się podziałem średniówkowym 7+5' i kończą się oksytonicznie. Jedyne odstępstwo od tej reguły stanowi wers-cytat „Ty od powietrza, głodu, ognia i wojny”, dwukrotnie powtórzony w hymnie *Święty Boże*. Zgodnie z cechującą Kasprowiczkowskie hymny tendencją do jambizowania wersów głównie o zakończeniach oksytonicznych większość 12-zgłoskowców jest tu sześciostrojowa o toku regularnie jambicznym:

świecące trupim tłuszczem | żółkłych, łysych czół [D]

Adamie, potępiony | zwróć się z strasznych dróg [D]

Zaledwie trzykrotnie można natrafić w badanych tekstach na 12-zgłoskowce z dwoma akcentami przed średniówką na sylabach parzystych 2 i 6 oraz z dwoma akcentami po średniówce na sylabach 9 i 12. Ten rzadki bardzo schemat akcentowy realizują następujące wersy:

A były-ć w swej rozkoszy | zabójcze jak śmierć [S]

rzuciła mi w swym szale | lubieżnym swą skroń [S]

i śpiewem, i kadzidłem | wielbimy Twą moc [B]

Należy zauważyć, że 7-sylabowy człon średniówkowy wykazuje tu znowu właściwości odnotowane przy analizie 7-zgłoskowca jako wersu samodzielnego i jako członu 13-zgłoskowca, a mianowicie unika akcentu na sylabie 3.

Jak wszystkie nielicznie reprezentowane w *Hymnach* rozmiary 12-zgłoskowiec również nie skupia się w dłuższych szeregach o jednakowej rozpiętości. Ale czasami pojawiają się w tekście sąsiadujące ze sobą i zrymowane pary wersów 12-sylabowych o konturze jambicznym, jak np.:

pokrytych opalowym | szklivem zgniłych wód.

zaczyna wpełzywać | zmij skłębionych płód [D]

12-zgłoskowiec nie tworzy też przeplotów z wersami o innych długościach, spotkać go można jedynie jako rozmiar pokrewny w szeregu 13-zgłoskowców żeńskich.

<sup>3</sup> Zob. Grzędzielska, *op. cit.*, s. 872, 874.

Dość charakterystyczny dla *Hymnów* Kasprowicza jest duży udział liczbowy rozmiarów bardzo krótkich. Aż 69 razy występują w nich wersy 2-zgłoskowe, 51 razy pojawiają się wersy 3-zgłoskowe, a 30 razy — 4-zgłoskowe. Jeśli chodzi o te ostatnie, to są one zakończone prawie wyłącznie oksytonami i towarzyszą w szeregu wersów swoim paroksytonicznym odpowiednikom — 5-zgłoskowcom żeńskim. Wersy 1-zgłoskowe to przede wszystkim wykrzykniki („Sza!”, „Ach!”), ale bywają też one niekiedy rezultatem śmiałej, wyrazistej przerzutni (wers „śmierć” czy wers „krew” w *Hymnie świętego Franciszka*) lub 1-zgłoskowym refrenem, jak np. wers „Przyjdź”, który powtarza się wielokrotnie w *Salome*. Samodzielne wersy 2-, 3- i 4-zgłoskowe (samodzielne w tym sensie, że nie wynikają z przerzutni) spotyka się często w wyliczeniach, zwłaszcza w szeregach okoliczników czy podmiotów, nadających tekstowi charakter litanijny, albo też, co jest tu zjawiskiem swoistym, rozpoczynają one krótko, wyraziście „akapity”, na jakie według trafnego określenia Jana Józefa Lipskiego podzielony został tekst *Hymnów*<sup>4</sup>.

Przedstawioną dotychczas charakterystykę rozmiarów uzupełnia poniższa tabela, ukazująca ich liczbowy udział w poszczególnych hymnach i procentowe zestawienie obliczone w stosunku do ogólnej liczby wersów:

Tytuł hymnu	Liczba wersów	1	2	3	4
<i>Dies irae</i>	435	0	8	4	2
<i>Salome</i>	483	2	21	4	4
<i>Święty Boże</i>	512	0	4	13	13
<i>Moja pieśń wieczorna</i>	497	1	10	2	2
<i>Salve Regina</i>	508	0	10	6	3
<i>Hymn świętego Franciszka</i>	529	2	6	8	2
<i>Judasz</i>	536	3	10	14	4
Razem	3500 (100%)	8 (0,2%)	69 (1,9%)	51 (1,4%)	30 (0,8%)

W wierszu nieregularnym, jakim zostały napisane *Hymny*, Kasprowicz nawiązał nie tylko do tradycji sylabicznej, lecz również przeniósł do tych utworów pewne elementy weryfikacji sylabotonicznej. Cechy sylabotonizmu przejawiają się tu w tym, że:

- wszystkie podstawowe rozmiary wersów (13-, 11- i 8-zgłoskowiec) i nie tylko podstawowe (10-, 7-, 6- i 5-zgłoskowiec) mają swoje warianty oksytoniczne, na co dowodem jest ich występowanie obok odpowiednich rozmiarów żeńskich;

<sup>4</sup> J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza (w latach 1891—1906)*. Warszawa 1975.

— pomimo istnienia innych możliwości rytmicznych wersy o bardzo różnej rozpiętości (nawet 13-zgłoskowe, a także 12-, 10-, 9-, 8-, 7- i 6-zgłoskowe) układają się w tok jambiczny.

Zapowiedzią tonizmu w twórczości Kasprowicza są natomiast zrównania rytmiczne, jakie w tekście *Hymnów* zachodzą między 8-, 7- i 9-zgłoskowcem. Polegają one przede wszystkim na uwydatnianiu trójakcentowości i wyraźnej preferencji do ukształtowań eliminujących postać trocheiczną. Zaznacza się więc tu silnie wpływ dominującego ilościowo i nie nacechowanego stylistycznie 8-zgłoskowca na dwa rozmiary o zbliżonej rozpiętości.

Rytmizacja przejawia się w *Hymnach* w całym bardzo rozbudowanym systemie paralelizmów. Zresztą współlistnieją tu dwie przeciwstawne sobie tendencje: silniejsza — do rytmizowania tekstu i uwypuklenia jego struktury wierszowej (poprzez rymy, powtórzenia, paralelizmy składniowe), oraz tendencja słabsza — do zacierania budowy wierszowej i rozregulowania podziału na wersy za pomocą dość częstych, ale niezbyt silnych przerwutni.

Rytmizacja realizowana jest w badanych tu tekstach bardzo różnorodnie. Przejawia się w licznych paralelizmach, które można dostrzec na wszystkich poziomach segmentacji językowej tekstu<sup>5</sup>. Paralelizmy

5	6	7	8	9	10	11	12	13
36	26	37	94	2	48	89	9	82
15	48	49	105	8	10	89	9	119
72	59	68	121	18	19	86	6	32
30	18	8	140	9	23	253	0	1
53	45	49	154	17	15	130	0	26
19	36	209	114	12	13	56	1	51
88	56	37	173	19	13	119	0	0
313 (8,9%)	288 (8,2%)	457 (13%)	901 (25,7%)	85 (2,4%)	141 (4%)	822 (23,4%)	25 (0,7%)	311 (8,9%)

te spełniają zresztą nie tylko funkcję rytmizacyjną (organizując tekst), ale również instrumentacyjną (powtórzenia równobrzmiące), stylistyczną, a także znaczeniową. Występujące w tekście *Hymnów* paralelizmy są trzech rodzajów:

1. Do najprostszych należą paralelizmy repetycyjne, polegające na zwykłym powtórzeniu układu głosek (przykładem takiego paralelizmu jest przede wszystkim rym), wyrazów, grup składniowych czy

<sup>5</sup> Zob. E. Sawrymowicz, *Najważniejsze elementy stylu religijnego „Hymnów” Kasprowicza*. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1946, z. 1/2, s. 4—5.

wreszcie całych zdań (refreny). Zjawisko paralelizmu repetycyjnego jest wewnętrznie mocno zróżnicowane. Można wyróżnić tu powtórzenia proste, równobrzmiące, które służą uwypuklaniu pewnych treści. Występują one w obrębie wersu, w jego punktach węzłowych — na początku lub, znacznie częściej, na końcu:

i płyną, płyną te milczące krzyże [D]  
 biegnie bez końca, bez końca, bez końca [D]  
 to szubieniczne: zdrajca! zdrajca! zdrajca! [J]

Bardziej złożone są powtórzenia z amplifikacją (lub inaczej mówiąc: uszczegółowieniem), charakterystyczne dla poezji młodopolskiej. Mogą one nie wykraczać poza granicę jednego wersu:

brał krzyż na siebie, wielki, czarny krzyż [R]  
 przez świat, ogromny świat [S]

lub obejmować dwa kolejne wersy:

Dzień mój przygasa —  
 za wielkim, niebotycznym przygasa mi szczytem [P]

Występują tu wreszcie powtórzenia z przetworzeniem, które jest zawsze pewną modyfikacją znaczenia elementu powtarzanego, jak np. w hymnie *Moja pieśń wieczorna*, gdzie dwukrotnie powraca wers:

On był i myśmy byli przed początkiem

— za drugim razem w trochę odmiennej postaci:

On był i ty w nim byłeś przed początkiem

Często przy takich przybliżonych powtórzeniach wyrazy, które modyfikują treść powtarzanego wersu, są w stosunku do siebie antonimami, a więc pozostają również w relacji będącej pewnego typu paralelizmem<sup>6</sup>:

Biję skrzydłami  
 jak ptak ten r a n n y  
 jak ptak ten n o c n y [B]

lub też bliższymi czy dalszymi synonimami:

Oto jest miłość! Oto jest to ź r ó d ł o,  
 Oto jest miłość! Oto jest k r y n i c a [P]

O semantycznej wadze tych wyrazów świadczy zajmowanie pozycji wygłosowej w wersie, chociaż mogą wystąpić także w innym, nie tak eksponowanym miejscu:

Czemu nie g a ś n i e s z, ty zorzo,  
 Czemu nie m i l k n i e s z, ty zorzo. [P]

<sup>6</sup> Podkreślenia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.

2. Inny typ paralelizmu występujący w omawianych tu tekstach można by nazwać strukturalnym czy też formalnym, gdyż elementem powtórzonym jest sama struktura grupy składniowej lub zdania. W przytoczonym poniżej przykładzie w dwu sąsiednich wersach pojawia się identyczny schemat budowy syntaktycznej:

ażebym śpiewał i grał,  
ażebym sławił i wielbił [F]

Czasami ten typ paralelizmu dotyczy dłuższego fragmentu tekstu, może np. obejmować 4 kolejne wersy:

Słyszę —  
anielskie huczą trąby  
Widzę —  
umarli wstają z grobów [F]

Paralelizmy formalne spełniają w *Hymnach* bardzo różne role. W strukturze opisu podkreślają często równoczesność opisywanych zdarzeń, gdyż tekst, jako z natury linearny, jednoczesności czasowej nie oddaje. I tak np. w opisie dnia Sądu Ostatecznego (*Dies irae*) dwa sąsiednie paralelnie zbudowane wersy (podmiot + orzeczenie + dopełnienie):

rozpaczy kurcz wypręża rozchylone wargi,  
kroplisty pot oblewa policzki zapadłe

— tworzą obrazową wizję równoległych w czasie zjawisk. Warto również zauważyć, że rytmizacja oparta jest tu na pokrywaniu się zdania z wersem oraz że paralelizm wpływa niewątpliwie na wyrównania sylabiczne całych partii tekstu.

Powtórzenia strukturalne u Kasprowicza bywają często wzmacniane anaforą. Bardzo dużą frekwencję w *Hymnach* ma w funkcji anafory spójnik „i”:

I rozchyłały się gałęzie drzew,  
i z chrzęstem łamały się krzewy,  
i żwir się zsypywał po zboczach [R]

Należy dodać, że paralelizm strukturalny jest też zarazem paralelizmem funkcjonalnym (o którym zaraz będzie mowa), ponieważ jednakowo zbudowane grupy składniowe pełnią zawsze identyczną funkcję syntaktyczną.

3. Ostatni typ paralelizmu, nazwany tu funkcjonalnym, realizuje się poprzez powtórzenie grup składniowych albo zdań o tej samej funkcji (np. okolicznika, dopełnienia, przydawki), ale różnej budowie. Zdecydowanie najczęściej w tekście *Hymnów* występują szeregi okoliczników miejsca, dopełnień dalszych oraz podmiotów. W takich szeregowych wyliczeniach pojawiają się co najmniej trzy izofunkcyjne grupy składniowe:



pożłocistym pyle  
 opadającym na zielska przydroży,  
 na melancholią okryte przecznice,  
 na grób samotny  
 zapomnianego człowieka [B]

Ale przeważnie wyliczonych elementów paralelnych jest więcej (4, 5, a nawet 6):

A nad roztopy,  
 nad łąny,  
 nad świeżej trawy podściela,  
 nad pędy ożyłych wierzb  
 i nad dzwonnice topoli,  
 nad strzechy szerniałe  
 ulata pieśń przenajświętsza [R]

Paralelizmy strukturalne i funkcjonalne odgrywają w *Hymnach* kapitalną rolę nadając im charakter litanijny, który polega na mnożeniu analogicznych konstrukcji i układaniu długich jednorodnych szeregów tak samo lub podobnie zbudowanych grup składniowych o identycznej funkcji. Niekiedy nawiązanie treściowe i formalne do litanii-modlitwy jest bardzo wyraźne, jak np. w poniższym wyliczeniu określeń Boga:

A On,  
 potężne łono przepotężnych łon,  
 Jasność jasności,  
 Zmrok zmroków  
 Łaska łask i gniewów Gniew [D]

Owa litanijność *Hymnów*, oparta na całym rozbudowanym systemie paralelizmów, to ich podstawowa cecha stylistyczna, która doskonale współgra z uroczystym tonem tych utworów i uwypukla zawarte w nich treści.

Jednym z rodzajów paralelizmu jest również rym. Pod tym względem poszczególne hymny różnią się bardzo między sobą. Rymy można spotkać przede wszystkim w *Dies irae*, *Salome* i w *Święty Boże*. Przybliżoną orientację co do częstości występowania w nich zjawiska rymu daje następujące zestawienie ilościowe:

*Dies irae* — 235 wersów zrymowanych (na 435 ogółem);

*Salome* — 232 wersy zrymowane (na 483);

*Święty Boże* — 275 wersów zrymowanych (na 512).

Liczby te świadczą wyraźnie, że bezrymowość to przy lekturze *Hymnów* odczucie jedynie powierzchowne, wywołane zapewne występowaniem tu rymów odległych, których jest w analizowanych utworach dość dużo.

Tak więc trzy pierwsze hymny napisane są wierszem rymowanym, natomiast w *Mojej pieśni wieczornej* i w *Salve Regina* rym jest zjawiskiem rzadkim, występującym jedynie we fragmentach stylizowanych. Ale należy dodać, że wersy obu tych hymnów związane są ze sobą

asonansami lub współdźwięcznościami wynikającymi z dokładnych lub przybliżonych powtórzeń. Wierszem zupełnie bezrymowym pisany jest jedynie *Hymn świętego Franciszka* oraz — jeśli nie brać pod uwagę stylizacji — *Judasz*. Tu zdarzają się tylko zamierzone, przypadkowe rymy gramatyczne jako następstwo identyczności końcówek fleksyjnych lub sufiksów.

W hymnach rymowanych przeważają rymy żeńskie nad męskimi, choć tych ostatnich jest stosunkowo dużo. Najwięcej oksytonicznie zakończonych wersów zawiera hymn *Święty Boże* i tu też rymy męskie są najczęstsze, a ich słownik, w stosunku do możliwości polszczyzny w tym zakresie, dość zróżnicowany i bogaty.

Przeważnie rymują się ze sobą wersy różnorozmiarowe. Układy rymów nie są wcale wyszukane, występują tu jedynie trzy typy spośród wielu teoretycznie możliwych:

- rymy styczne, które zdecydowanie dominują w analizowanych tekstach (prawie wszystkie fragmenty stylizowane rymują się w ten właśnie sposób);
- rymy przeplatane, najczęściej o układzie *axa*, rzadziej *abab*;
- rymy okalające *abba*, które zdarzają się zupełnie sporadycznie we fragmentach stylizowanych.

Cechą charakterystyczną dla *Hymnów* Kasprowicza są wspomniane już rymy odległe, przy czym odległości między rymującymi się wersami mogą wynosić najczęściej kilka, ale też i kilkanaście, a nawet ponad 20 wersów. Tak odległe rymowanie jest w poezji polskiej zjawiskiem zupełnie nowym, które dopiero znajdzie naśladowców (m. in. w osobie Tadeusza Peipera). Dostyc typowe dla Kasprowicza wydaje się również wielokrotne powracanie tej samej pary rymowej w danym tekście, co oczywiście jest konsekwencją dokładnych lub zmodyfikowanych powtórzeń wersów.

Poza rymami występują w *Hymnach* liczne asonanse (konsonanse natomiast są tu zjawiskiem całkiem sporadycznym). W parach asonansowych pojawia się czasami — charakterystyczna dla asonansu 'znanego z poezji ludowej — różnica miejsca artykulacji dla spółgłosek interwokalicznych, np. *r/l*: „be<sup>r</sup>miaru”/„ża<sup>l</sup>”, ale można tu znaleźć o wiele więcej przykładów „wymyślnych” asonansów literackich: „p<sup>t</sup>actwo”/ „ś<sup>w</sup>iatło”, „pa<sup>d</sup>alca”/„ś<sup>l</sup>imaka”.

Figury rymowe w tekście *Hymnów* nie występują (tworzą je może jedynie dwie pary rymujących się ze sobą wyrazów: „ra<sup>d</sup>osna”/„wio<sup>s</sup>na” oraz — na zasadzie znaczeniowego kontrastu — „bo<sup>j</sup>u”/„spoko<sup>j</sup>u”). Prawdopodobnie Kasprowic z zrezygnował świadomie z semantycznych walorów rymu na rzecz jego funkcji stylizacyjnej, już tu wspomnianej.

Sposobem na rozregulowanie toku wiersza są przerzutnie, o których dosyć trudno mówić w odniesieniu do wiersza nieregularnego, gdzie ich „siła” może być mierzona jedynie spoiistością związków składniowych

przez przerzutnie rozrywanych. Natomiast obszar następnego wersu zajęty przez człon przerzucony nie jest dla wiersza nieregularnego czymś istotnym. Przeważnie w *Hymnach* Kasprowicza zdanie lub jednolita grupa składniowa (np. grupa podmiotu, grupa orzeczenia, rozbudowany okolicznik lub dopełnienie) wypełnia cały wers. Dla *Hymnów* jest więc znamienne występowanie silnych sygnałów składniowych w klauzuli:

Księżyc się dźwignął ponad węża gór,  
osrebrza brzegi obłoków,  
lśni się na rysach śnieżystych;  
od wschodu pełza cicha noc,  
stoki swym wielkim przytłacza spokojem,  
a ty się palisz! [P]

W zasadzie można powiedzieć, że podział na wersy pokrywa się w dużej mierze z podziałem składniowym tekstu. Najczęściej podział ten przebiega tak, że od zdania odłączony zostaje i przerzucony do poprzedniego lub następnego wersu okolicznik czasu, celu lub sposobu, a przede wszystkim okolicznik miejsca. W takich wypadkach rozerwana zostaje niezbyt silna więź syntaktyczna, gdyż okolicznik jest słabo związaną częścią zdania:

anieli na skrzypcach grają  
u wejścia Porcjunkuli [F]

by tłum go w tryumfie wiódł  
w bramy świętego miasta [J]

Z bezdennych głębin wieczystego mroku  
jakiś wyłania się potwór! [R]

Na drugim miejscu pod względem częstości występowania znajduje się zjawisko rozdzielania między dwa sąsiadujące ze sobą wersy orzeczenia i zależnych od niego składniowo dopełnień (bliższych lub dalszych):

które swą rdzawą kałużą oblewa  
męczeńskie drzewa [D]

która swym tchnieniem głębokiem  
ogarnia światów bezmiary [D]

Zdecydowanie najrzadziej podział na wersy rozbija grupę podmiotu i grupę orzeczenia:

i rząd topoli  
już się w świąteczne przyozdabia wieńce [R]

aby ci bracia moi i me siostry  
zmówili pacierz wieczorny [F]

Można więc zauważyć, że nieregularny wiersz *Hymnów* Kasprowicza nie rozrywa bardzo silnych związków składniowych, a wypełnienie wersów zgadza się najczęściej z podziałem syntaktycznym wypowiedzenia

na grupy podmiotu, orzeczenia, dopełnienia czy okolicznika. Jest też dla *Hymnów* zjawiskiem bardzo charakterystycznym to, że w szeregowych wyliczeniach grupy składniowe pełniące tę samą funkcję zapełniają kolejne osobne wersy. Zresztą, jak była już o tym mowa, właśnie ta cecha stanowi o ich litanijności.

Jako przerzutnia odczuwane są jedynie odłączenia wyrazów określających od wyrazów określanych, a dzieje się tak wtedy, kiedy podział tekstu na wersy rozłącza dany wyraz i określającą go przydawkę rzeczowną lub przymiotną:

wieczyście żarta płomienistą żądzą  
winy i grzechu... [D]

której źrenice jako dwie pochodnie  
dogasające, płoną [D]

Jednak takich silnych przerzutni, rozbijających bardzo spoiste więzi składniowe, znajduje się w tekście *Hymnów* niewiele. Można więc chyba powiedzieć, że tendencja do zacierania budowy wierszowej nie zaznacza się tu zbyt wyraźnie, co w wierszu nieregularnym jest zjawiskiem dosyć zrozumiałym i uzasadnionym.

Przedstawione w tym artykule zagadnienia rytmizacji oraz składni i wiersza w *Hymnach* Kasprowicza zostały — ze względu na rozległość problematyki — jedynie pobieżnie zasygnalizowane. Zaslugują one jednak bez wątpienia na bardziej szczegółową analizę.