

# Dorota Urbańska

---

## Wiersz nieregularny w twórczości Marii Konopnickiej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 79/2, 195-203

---

1988

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 URBĄSKA

### WIERSZ NIEREGULARNY W TWÓRCZOŚCI MARII KONOPNICKIEJ

Wierszem nieregularnym Konopnicka zaczęła pisać dopiero w późnym okresie swojej twórczości, pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Utwory kształtowane tym rodzajem wiersza wypełniają prawie w całości dwa wydane łącznie zbiory: *Głosy ciszy* i *Z ksiąg ducha*<sup>1</sup>. Wcześniej wiersz nieregularny jako budulec całego utworu pojawiał się u Konopnickiej tylko sporadycznie, np. w poświęconych freskom Michała Anioła lirykach *Sąd Ostateczny* i *Stworzenie człowieka*. Lecz chociaż w bogatym dorobku poetyckim Konopnickiej wiersz nieregularny zajmuje zaledwie miejsce marginalne — kształtuje niewiele ponad 50 utworów, wśród których nie ma tekstów długich — to jednak należy podkreślić, że po raz pierwszy ten typ wiersza występuje tu w szerszym użyciu. Ponadto zdecydowanie wychodzi on poza tradycyjne pola swoich zastosowań, a mianowicie bajkę i dramat, stając się wierszem liryki. Nikt przed Konopnicką nie pisał całych zbiorów wierszem nieregularnym, i to zbiorów tworzących pewną całość, którą cechuje bardzo wyraźna jednolitość zarówno tematyki, jak i stylu<sup>2</sup>. Dodajmy jednak dla ścisłości, że oba omawiane zbiory zawierają również — wprawdzie nieliczne — wiersze regularne pisane jednym rozmiarem lub regularnym przepłotem dwu rozmiarów.

U Konopnickiej wybór takiej formy wiersza jest przede wszystkim określony poprzez motywacje treściowe i stylistyczne. Jej wiersze nie-

---

<sup>1</sup> M. Konopnicka: *Głosy ciszy*. W: *Głosy ciszy*. Warszawa 1906; *Z ksiąg ducha*. W: jw. Do tego wydania odsyłają lokalizacje cytatów. Skrót GC oznacza *Głosy ciszy*, skrót KD — *Z ksiąg ducha*. Liczba po skrócie wskazuje stronicę. Podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie.

<sup>2</sup> Później Kasprowicz kształtuje wierszem nieregularnym zarówno swoje utwory hymniczne (zob. ich analizę metryczną w: D. Urbąska, *Budowa rytmiczna „Hymnów” Jana Kasprowicza*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3), jak i wiersze stylizowane na ludowo, nawiązujące do folkloru góralskiego (np. *Taniec zbójnicki* — tu impulsem do sięgnięcia po formę nieregularną mogła być muzyka). Wykorzystuje również dość często ten typ wiersza w utworach miłosnych (*L'Amore disperato*).

regularne należą do liryki bezpośredniej lub liryki apelu, zdecydowanie natomiast rzadziej do liryki przedstawiającej o charakterze symbolicznym. Zakres tematyczny tych utworów ogranicza się prawie wyłącznie do problematyki egzystencjalnej, etycznej i eschatologicznej. Dużo w nich akcentów mistycznych i religijnych oraz nawiązań — zwłaszcza w warstwie frazeologicznej i metaforycznej — do stylu biblijnego. Poetka uderza często w ton moralizatorski, wyznaje swoje *credo* etyczne, określa wartości, o jakie warto walczyć. Pojawia się tu również tematyka patriotyczna pod postacią prorocत्व narodowego wyzwolenia i zmartwychwstania Polski. Wiersz nieregularny Konopnickiej nie wkroczył natomiast w ogóle na teren liryki bardziej intymnej, osobistej.

Jednolitość tematu i stylu została przez poetkę podkreślona i spotęgowana dzięki mało zróżnicowanej metaforyce, mającej często — jak już wspomniałam — swoje źródło w *Biblii*. Metafory występujące w większości analizowanych tu utworów można pogrupować wokół kilku zaledwie pól znaczeniowych. Do najbardziej eksploatowanych należy pole semantyczne morza, które służy Konopnickiej do metaforyzacji czasu („tajemna wieków głębina”, „ocean czasów”, „ocean lat”, „zmienna fala życia”). Często jest również metaforyka agrarna („lemiesz głęboki bólu”, „ziarno istnienia”, „posiew miłości”) i powiązana z nią blisko metaforyka chleba („zaczyn śmierci”, „chleb braterstwa”). Poza tym Konopnicka buduje znaczenia przenośne na analogiach do zjawisk meteorologicznych: burzy, wiatru, zorzy, lub astronomicznych: świtu, dnia, nocy, wiosny. Powyższy pobieżny przegląd typów metafor ukazuje ich niewyszukany, chciałoby się wręcz powiedzieć: obiegowy, charakter.

Godne jest uwagi, że rolę tytułów we wszystkich wierszach w obu wspomnianych zbiorach grają incipity. Dzięki temu nie wyodrębnione indywidualnymi tytułami utwory stanowią pewien jednolity zbiór refleksji nad ludzkim losem i sensem życia. Konopnicka stawia w tych wierszach fundamentalne pytania o to, na czym polega życiowa mądrość, jak osiągnąć wolność ducha, czym jest wieczność.

Z taką problematyką dobrze harmonizuje silnie zmetaforyzowany, wysoki styl. Warto wspomnieć, że w warstwie leksykalnej omawianych tu utworów występuje czasem pewna tendencja do archaizacji, która znajduje m.in. odbicie w stosowaniu dawnych form fleksyjnych lub nie używanych już w XIX-wiecznej polszczyźnie wyrazów. Konopnicka sięga też po słowa rzadkie, wyszukane („płomienisko”, „chram”, „szaty”) lub tylko potencjalnie możliwe („huk oceanowy”), których pojawienie się tu w wierszu nieregularnym uwypukla dodatkowo jego literacki charakter.

W płaszczyźnie składniowej utwory Konopnickiej pisane wierszem nieregularnym cechuje stosunkowo duży udział hipotaksy. Można by sądzić, że skomplikowana składnia nie sprzyja klarowności wypowiedzi. Tak jednak się nie dzieje, ponieważ składnia ta została mocno zrytmii-

zowana. Chciałoby się wręcz powiedzieć: to składnia na usługach wiersza, całkowicie mu podporządkowana. Wiersz uwyrażnia budowę wielopiętrowo zbudowanych zdań, które dzięki rozpisaniu zdań składowych między kolejne wersy mogą zachować w pełni przejrzystość znaczeniową. Bardzo często izofunkcyjność grup składniowych zostaje uwydatniona anaforycznie użytym spójnikiem (w tej funkcji występuje przede wszystkim „i”), co sprzyja czytelności nawet bardzo długich i złożonych ciągów syntaktycznych. Do stosowanych też chętnie przez Konopnicką technik rytmizacyjnych należą litanijne wyliczenia, wzmocnione nieraz wewnętrznymi powtórzeniami w obrębie następujących po sobie wersów:

Proch ziemi — w ziemi mam kres.  
[ . . . . . ]  
Syn bólu i poznania,  
Syn błędnych ziemi świtów,  
Syn ziemi wzgórz,

(*Proch ziemi...*, KD 131)

Taki zabieg rytmizacyjny wzmacnia retorykę wypowiedzi poetyckiej, a przede wszystkim współorganizuje jej kompozycję. Podobną funkcję pełnią bardzo liczne w wierszu nieregularnym Konopnickiej anafory. W tej roli występują nie tylko wspomniane już spójniki, lecz również prawie wszystkie pozostałe części mowy. Anaforycznie użyte formy osobowe czasownika potęgują wyrażnie dynamikę wypowiedzi i po ten właśnie środek stylistyczny poetka sięga dość często. Rytmizacji służą ponadto wszelkiego typu powtórzenia oraz paralelizm budowy składniowej wersów. I wreszcie o tendencjach rytmizacyjnych świadczą występujące w wielu wierszach nieregularnych Konopnickiej *quasi*-refreny: jednakowo lub podobnie brzmiące wersy, zwłaszcza w postaci równoważników zdań wykrzyknikowych („O duszo!”, „O piewco życia!”, „O serce!”), nieregularnie wplecione w tok utworu. Owe wersy pełniące rolę refrenów, umożliwiają jednocześnie wewnętrzny podział wierszy nieregularnych na *quasi*-strofy, które przeważnie — zgodnie z zamysłem kompozycyjnym poetki — są odcinkami tekstu mniej więcej wyrównanymi pod względem długości. Czasem też w obrębie takiej *quasi*-strofy występuje niezbyt rygorystyczne uporządkowanie wersów według ich rozmiarów. Daje się np. zauważyć wyraźna tendencja do grupowania wersów 13-zgłoskowych oraz 13- i 11-zgłoskowych. Występują one często po dwa, trzy obok siebie. W niektórych utworach zasadę kompozycyjną stanowi rozpoczynanie lub kończenie (albo i rozpoczynanie, i kończenie) *quasi*-strofy wersem długim — 13-zgłoskowym. Można więc zaobserwować pewne ciążenie ku regularności. Rozmiary skrajne: krótkie (3- i 5-zgłoskowiec) z jednej strony i rozmiar długi (13-zgłoskowiec) z drugiej, są tu nacechowane pod względem kompozycyjnym.

W nieregularnym wierszu Konopnickiej — co jest zresztą charakte-

rystyczną cechą tego typu wiersza — podział wersowy wypowiedzi i jej podział składniowy najczęściej pokrywają się ze sobą, a przeczutnie należą w nim raczej do zjawisk rzadkich. Rozbicie zwartej, w zasadzie niepodzielnej całości składniowej pozwala jednak na wydobycie nieoczekiwanych znaczeń lub dobitne rozłożenie akcentów logicznych w wypowiedzi, a rozbieżność między składnią a układem wersowym utworu staje się dodatkowym wyznacznikiem deprozaizacji jego toku. Tak więc dla celów ekspresji Konopnicka stosuje niekiedy bardzo silne przeczutnie, co pozwala wysunąć na pierwszy plan te wyrazy, które mają duży ładunek semantyczny, są kluczowe dla treści wiersza:

Odchyl kotarę,  
Po której drzeniu i ruchu  
Ślepo teraz zgadujesz, że się tam ukrywa  
M o c, wiecznie żywa.

(*Widzącą wiarę zdobądź...*, GC 38)

Wśród wersów przeczutniowych największą frekwencję mają wersy krótkie (o rozpiętości od 2 do 5 sylab), wypełnione tylko jednym wyrazem. Taki typ przeczutni — prawie niemożliwy do zrealizowania w wierszu regularnym — stanowi zjawisko charakterystyczne dla wiersza nieregularnego:

Anioł twój staje wtedy w płomienisku zorzy  
Nieskończoności.

(*Tej chwili szukaj...*, GC 35)

Jednowyrazowe wersy przeczutniowe pozwalają na uzyskanie efektu „zawieszenia”, którym Konopnicka posługuje się tu wielokrotnie.

W swoim wierszu nieregularnym spośród długich rozmiarów sylabicznych poetka wybiera najczęściej 11-zgłoskowiec o podziale średniówkowym 5 + 6, a na drugim miejscu — 13-zgłoskowiec 7 + 6. Tak przedstawia się repartycja najczęstszych rozmiarów w wierszach nieregularnych zebranych w cyklu *Z ksiąg ducha*. Natomiast w *Głosach ciszy* frekwencja 13-zgłoskowca jest większa niż 11-zgłoskowca. Rozmiary średnie w wierszu nieregularnym Konopnickiej reprezentuje przede wszystkim 7-zgłoskowiec, który stanowi podstawowy budulec omawianych tu utworów. Poetka nadaje mu przeważnie kontur jambiczny, co zostanie zanalizowane później jako odrębne zagadnienie. Spośród rozmiarów średnich występuje poza tym trójakcentowy 8-zgłoskowiec oraz 5-zgłoskowiec. Dość licznie w wierszu nieregularnym Konopnickiej pojawiają się również wersy krótkie, 2- i 3-zgłoskowe, które — jak już wspomniałam — mogą pełnić funkcję ekspresywną poprzez wyodrębnianie ważnych treściowo wyrazów. Tak duża rozpiętość sylabiczna użytych do budowy wiersza nieregularnego rozmiarów pozwala poetce wykorzystywać efekty dowolnego ich kontrastowania, w kombinacjach możliwych do uzyskania jedynie w tym typie wiersza. Wersom zdecydowanie róż-

niącym się liczbą sylab od pozostałych (a więc tym najdłuższym i tym najkrótszym) zostają niekiedy przypisane określone funkcje stylistyczne, najczęściej ekspresywne.

Chociaż tworzywem nieregularnych wierszy lirycznych Konopnickiej są rozmiary sylabiczne, to jednak bardzo szybko pojawiają się w tych utworach zjawiska przeszczepione z terenu sylabotonicznych technik wierszowania, a mianowicie występowanie obok siebie danego rozmiaru i jego „odpowiednika” o męskim zakończeniu, jak np. 7-zgłoskowca z klauzulą żeńską i 6-zgłoskowca zakończonego oksytonem lub też 8-zgłoskowca z klauzulą paroksytoniczną i 7-zgłoskowca o zakończeniu męskim. W nieregularnych wierszach sylabicznych składających się na zbiór *Głosy ciszy* można zaobserwować również interesujący zabieg ujednoczenia przedziałów średniówkowych w obrębie danego utworu. Polega to na grupowaniu wersów o rozmiarach, w których średniówka przypada po tej samej sylabie, np. po piątej, oraz na wplataniu w tok wiersza wersów krótkich o rozmiarze równym członowi średniówkowemu sąsiadującego wersu długiego. Dążenie do takich wyrównań stanowi pewną regularność w nieregularności i świadczy o możliwościach tkwiących w nieregularnym wierszu sylabicznym. W zbudowanych według tej dosyć wyszukanej i kunsztownej zasady utworach pojawia się samorzutnie tendencja do ujednoczenia akcentowego schematu wersów, ponieważ liczba kombinacji rozłożenia akcentów w krótkim członie przedśredniówkowym jest bardzo ograniczona.

W późniejszych wierszach nieregularnych Konopnickiej, zebranych w cyklu *Z ksiąg ducha*, występuje już wyraźnie zamierzone dążenie do ujednoczenia wersów pod względem wzorca akcentowego. Według określenia Marii Dłuskiej, mamy w nich do czynienia „z kombinowaniem dwóch założeń: sylabotonicznego i sylabicznego”. W szczegółowej analizie wiersza *Duszę miej ukojoną...* Dłuska próbuje wytropić, „co kryje się w tym utworze z sylabotonizmem, a co z sylabizmem”<sup>3</sup>. I niewątpliwie wiersz nieregularny Konopnickiej wykorzystuje możliwość grania na jednoczesnej przynależności do obu tych systemów. W utworach ze zbioru *Z ksiąg ducha* duży procentowy udział mają oksytonicznie zakończone 6-, 7-, 8- i 9-zgłoskowce o konturze jambicznym. A więc tendencja do stabilizacji akcentowej zaznacza się tu przede wszystkim w rozmiarach średnich, o rozpiętości sylabicznej od 6 do 9 sylab. Wśród zsyllabotonizowanych rozmiarów krótkich najczęstszy jest 4-zgłoskowiec, który również realizuje w tych utworach wzorzec akcentowy jambiczny. I wreszcie, chociaż tylko sporadycznie, to jednak pojawiają się w nich 10- i 12-zgłoskowce jambiczne o klauzulach męskich. A nawet zdarza

---

<sup>3</sup> M. Dłuska. *Pod znakiem sylabotonizmu. Rzecz o wierszu Konopnickiej*. Nadbitka ze *Studiów historycznoliterackich* (t. 2: *pozytywizm*, cz. 1. Wrocław 1950).

się, że tradycyjne sylabowce: 11- i 13-zgłoskowiec, otrzymują tu także kontur jambiczny, co poza wierszem nieregularnym jest u Konopnickiej zjawiskiem zdecydowanie rzadkim. Tak więc wersy o bardzo zróżnicowanych rozmiarach realizują jednakowy wzorzec akcentowy.

Zastosowanie przez poetkę w wierszu nieregularnym wzorca jambicznego ma przede wszystkim na celu rytmizację utworów, niekiedy pełni również pewne funkcje semantyczne, np. uwydatnia patos lub dynamikę danego wiersza czy też współtworzy jego bojowy klimat. Trudno jednak w konkretnym tekście określić jednoznacznie, jaka jest funkcja znakowa jambu. Najczęściej pojawienie się tej miary motywowane bywa tylko ogólnie przez uroczysty ton wiersza, jego podniosły styl lub też bojowe wezwanie w nim zawarte. Pomimo jednak tego niedookreślenia jamb w sposób jednoznaczny nacechowuje stylistycznie daną wypowiedź, podkreślając przede wszystkim jej literacki charakter, ponieważ w naszej poezji opozycja jamb—trochej pokrywa się prawie bezwyjątkowo z opozycją literacki—ludowy<sup>4</sup>. A więc użycie jambu w wierszu nieregularnym stanowi dla Konopnickiej możliwość wykorzystania jego poetyckiego, bardzo odległego od prozy kolorytu. Jamb doskonale współgra z wyszukaną, intelektualną tematyką omawianych tu utworów, poza tym taka akcentowa unifikacja nierównozgłoskowych wersów jest dodatkowym, naddanym sygnałem ich wierszowości.

Do wiersza nieregularnego Konopnickiej sylabotonizm wkroczył więc pod postacią ukształtowań jambicznych, dla których próbowałam znaleźć uzasadnienia przede wszystkim stylistyczne, lecz również — przynajmniej częściowo — semantyczne. Sylabotonizacja wiersza nieregularnego jako zabieg rytmizacyjny celowy, lecz raczej tylko dorywczy, dotyczący wprawdzie nieraz dłuższych partii utworu, ale nigdy jego całości, stosowana była przez Norwida, a przede wszystkim przez Słowackiego<sup>5</sup>. W wierszu swoich dramatów, i w mniejszym stopniu w utworach lirycznych, Słowacki ulegał tendencji do narzucania wersom jednakowego wzorca akcentowego. Próbował zarówno wprowadzać ustalony tok akcentowy dla określonego formatu (w tzw. tonicznymi dramatach Słowackiego ustabilizowaną postać rytmiczną mają przede wszystkim 10- i 11-zgłoskowiec), jak i porządkować akcenty w jednakowych pod względem długości sylabicznej przedśredniówkowych członach rozmiarów różnosylabowych. U Konopnickiej zakres stosowania technik sy-

<sup>4</sup> Zob. omówienie opozycji trochej—jamb w: L. Pszczołowska, D. Urbańska, *Semantyczne i stylistyczne funkcje polskich form wierszowych w drugiej połowie XIX wieku*. W zbiorze: *Słowiańska metryka porównawcza*. T. 3 (w druku).

<sup>5</sup> Zob. analizę sylabotonizacji w tzw. dramatach tonicznymi Słowackiego w: A. Okopień-Sławińska, *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*. Wrocław 1964, s. 38—41.

labotonizacyjnych jest znacznie szerszy. Sylabotonizacji podlegają całe utwory i prawie wszystkie rozmiary sylabiczne, które stanowią ich budulec. Konopnicka posuwa również dalej proces rytmicznego wyrównywania wersów narzucając ten sam schemat akcentowy formatom bardzo zróżnicowanym pod względem długości sylabicznej.

Jamb w wierszu nieregularnym Konopnickiej — poniższe uwagi dotyczą zwłaszcza wersów dłuższych niż 9-zgłoskowe — nie zawsze pozostaje dokładnie wierny swojemu wzorcowi metrycznemu. Występuje tu znane zjawisko przesunięcia akcentu z drugiej sylaby na pierwszą, czyli tzw. odwrócenie pierwszej stopy, co jest dla polskiego jambu charakterystyczne. Poza tym największe niedokładności w realizacji jambicznego wzorca akcentowego pojawiają się przede wszystkim — jak już wspomniałam — w wersach 11- i 13-zgłoskowych:

Duszę miej ukojoną,  
 Jak cichy, polny zródł,  
 By w tobie niebios łono  
 Obraz odbiło swój,  
 [. . . . . . . . . .]  
 I słońce, co się chmurze wykłada i świeci  
 Dżdżem uświeżonej ziemi  
 Promieniejące

Duszę miej ukojoną  
 W harmonię nieskończoną,  
 W ciszę, co brzęczy jako pszczoła złota...

(*Duszę miej ukojoną...*, GC 29)

Jak widać, te partie utworu, które zostały napisane rozmiarami krótkimi (7-zgłoskowcem czy 6-zgłoskowcem), są wręcz regularne i dokładnie realizują schemat akcentowy jambu. Natomiast w odniesieniu do rozmiarów długich można tu tylko mówić o pewnej skłonności do jambizowania toku ze względu na to, że jambiczny wzorzec urzeczywistnia się jedynie w członie przedśredniówkowym lub też tylko w członie klauzulowym wersu długiego.

W swoich wierszach nieregularnych Konopnicka próbuje czasami stosować pewne modulacje rytmiczne. Realizowane są one najczęściej poprzez nagromadzenie w danym utworze jambizowanych 8-zgłoskowców (5 + 3) i jambizowanych 9-zgłoskowców (5 + 4), którym nie zostają przypisane żadne odrębne funkcje, a zastosowanie obu tych bliskich sobie rozmiarów ma wyraźnie na celu jedynie urozmaicenie toku rytmicznego wiersza. Trzecią odmianą modulacyjną używaną przez Konopnicką jest jambiczny 8-zgłoskowiec z oksytoniczną średniówką po czwartej sylabie. W odróżnieniu jednak od dwu pozostałych pełni on niekiedy określoną funkcję znakową, a mianowicie bywa sygnałem rytmicznym stanowiącym deklarację, patetycznych wezwań lub apostrof. Nie bez wpływu na możliwość pełnienia takiej roli jest na pewno rytmiczny kształt



wersu 4' + 4'. Ze względu natomiast na symetrię podziału cechuje go często paralelna budowa składniowa hemistychów:

I strżasam śmiech, i strżasam lzy  
(*Uderzam w ciebie...*, KD 73)

W obrębie takich wersów 8-zgłoskowych występuje również tendencja do synonimicznych lub dokładnych powtórzeń.

Odrębne i interesujące zagadnienie dla omawianego tu materiału stanowi rym. W wierszu nieregularnym Konopnickiej niezmiernie rzadko występują wersy „bez pary” — które w toku utworu nie mają swojego rymowego odpowiednika. Poetka dąży więc do wzmocnienia wewnętrznej spistości wiersza poprzez łączenie wszystkich wersów rymem, ponieważ luźne, bezrymowe wersy niewątpliwie naruszają zwartość utworu jako pewnej uporządkowanej (choć w sposób nieregularny, a więc nieprzewidywalny) całości i mogą być sygnałem zamierzonej prozaizacji tekstu.

Zabiegiem nowatorskim w zakresie rymu jest w wierszu nieregularnym Konopnickiej umieszczanie wersów współbrzmiących dosyć daleko od siebie. Największe odległości rymowe nie przekraczają tu wprawdzie 5, a sporadycznie 6 wersów, lecz są już one dość znaczne. Konopnicka stosuje rymowanie odległe w niewielu utworach. Dopiero później stanie się ono jedną z typowych cech wierszy nieregularnych. Odległości rymowe zostaną znacznie wydłużone, np. w *Hymnach* Kasprowicza wersy współbrzmiące mogą być poprzedzielane nawet kilkunastoma wersami<sup>6</sup>.

Chociaż u Konopnickiej przeważają nieprzewidywalne układy rymów, to jednak dosyć często całe duże partie utworów rymowane są jednolicie styczni, a rym pełni w nich wyraźną funkcję rytmizacyjną:

Ileś łez wylał, płacząc nie nad sobą,  
Ale nad świata żalobą,  
Tyle, za czasem, rosy  
Spuszczą niebiosy  
Na wyschłe prochy twych kości,  
Iżbyś wskrzesnął, a znowu oddychał w jasności.

(*Ileś łez wylał...*, GC 46)

W styczonym rymowaniu fragmentów wierszy nieregularnych Konopnickiej przejawia się pewna dążność do regularności. Taka łatwo rozpoznawalna konstanta, jaką jest rym styczny, nie tylko wyraża rytmizację toku wiersza, lecz również stanowi podstawę do ekwiwalentyzacji bardzo nawet zróżnicowanych pod względem długości sylabicznej wersów. Poza rymowaniem stycznym największą frekwencję występowania

<sup>6</sup> Wydaje się, że Kasprowicz jest tu pod wpływem poezji niemieckiej. Dodajmy również, że Konopnicka też dobrze znała twórczość poetów niemieckich, dokonała zresztą kilku przekładów z H. Heinego (*Rycerz Olaf, Z melodyj hebrajskich, Serafina*, W: *Wybór pism*, T. 1. Warszawa 1889).

mają w wierszu nieregularnym Konopnickiej dwa najprostsze układy rymowe — *abab* i *abba* — w nieregularnym przeplocie. Tak więc poza wspomnianymi próbami rymowania odległego brak w analizowanych tu utworach śmielszych eksperymentów rymowych. A w zakresie fonetyki rymu wiersz nieregularny jest nawet o wiele bardziej konserwatywny niż wiersz regularny.

Wiersz nieregularny Konopnickiej nie stał się więc terenem nowatorskich poszukiwań formalnych. Stanowi on natomiast w jej bogatym dorobku poetyckim charakterystyczną i dosyć jednolitą całość ze względu na narzucone mu ograniczenia tematyczne i stylistyczne. Konopnicka znajdzie naśladowców i kontynuatorów przede wszystkim w osobach Kasprowicza i Tetmajera, którzy znacznie poszerzą zakres stosowania tego typu wiersza: będą pisali nim zarówno utwory miłosne, jak i modne w okresie młodopolskim utwory o tematyce tatrzańskiej.