

Janina Budkowska

Rytmika Cyprjana Norwida

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 27/1/4, 50-100

1930

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JANINA BUDKOWSKA.

RYTMIKA CYPRJANA NORWIDA.

WSTĘP.

Praca niniejsza dotyczy dziedziny bardzo mało zbadanej. Norwid nie należy do autorów popularnych i nie będzie nim chyba nigdy. O nim i o jego twórczości pisano dotąd stosunkowo niewiele. Acz dziś bibliografia tak do niedawna zapoznanego poety wynosi przeszło dwieście pozycji, mimo to prof. Cywiński stwierdza:

„Cała ta, napozór tak obfita literatura, bez żadnego wyjątku, to dopiero wstęp, stadium przygotowawcze do prawdziwej wiedzy o Norwidzie. Krążymy jeszcze dotąd w sferze ogólników „prób syntezy“, lub też drobiazgowych przyczynków. Stadium rzetelnej analizy i krytyki literackiej dla Norwida jeszcze dotąd się nie rozpoczęło“¹⁾.

Dodajmy, że cała ta literatura zajmuje się przeważnie stroną ideową twórczości Norwida, że na jej stronę formalną zwracali baczniejszą uwagę tylko Przesmycki i prof. Łoś w książce p. t. „Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju“ (Rozdział VIII, 254—265).

Główny cel niniejszej pracy polega na wyświetleniu szczegółów, pominiętych przez innych badaczy. Np. Miriam zachwycał się symboliką rytmu Norwida, Łosiowi imponowała umiejętność rozkładania akcentów, czem znakomicie maskował brak średniówki; prof. Cywiński uznał, że rozwój formy, idąc u Norwida stale w parze z rozwojem treści, doprowadził wreszcie poetę do wyrobienia sobie „własnej“ formy, w której najlepiej mógł wyrazić swe głębokie, oryginalne myśli... Ale na czym polega owa zachwycająca symbolika rytmu? Jak są zbudowane owe zdumiewające bezśredniówkowe? Jak właściwie wygląda owa oryginalna, „własna“ forma Norwida? Oto pytania, nasuwające się przy uważnej lekturze dotychczasowych opracowań norwidowej puścizny, na które na tem miejscu poszukamy odpowiedzi. Kluczem do niej może być oczywiście

¹⁾ Wybór poezyj Cyprjana Norwida. Bibl. Nar. I, 64 str. XXIV.

tylko szczegółowa analiza utworów Norwida, wszystkich jego utworów poetyckich, drukiem ogłoszonych w wydaniach, obecnie dla ogółu dostępnych.

Analizę tę przeprowadziłam zrazu w porządku chronologicznym; rozpoczęłam ją od wierszy młodzieńczych, chcąc uzyskać podstawę do wykrycia predyspozycji poetyckich Norwida, czyli tych cech, które wystąpiły w jego poezji, zanim głębiej sięgające wpływy literackie mogły zmodyfikować jej właściwości wrodzone. Oczywiście nawet z najwcześniejszej twórczości nie można całkowicie wyeliminować wpływów obcych, sądzę jednak, że pewne cechy dadzą się ustalić, jako rodzime i że odcinają się one specjalnie wyraźnie w twórczości okresu młodzieńczego, gdy pierwiastki napływowe nie zostały jeszcze przetrawione i wchłonięte przez indywidualność poetycką autora. Tak np. wolno przypuszczać, że rytm oparty na harmonji¹⁾, którym posługuje się Norwid już w zaraniu twórczości i który zachowa do końca, jest jego niezaprzeczną własnością, gdyż nie spotykamy tego zjawiska u innych poetów, wcześniejszych od Norwida i jemu współczesnych. W przekonaniu tem utwierdzi nas fakt, że tym właśnie rytmem pisze Norwid także te utwory, o których formę najmniej zabiegał.

Po zdobyciu w ten sposób podstawy, niejako punktu wyjścia, szukamy odpowiedzi na pytanie: jaka jest wartość artystyczna utworów Norwida, czyli jak zużytkował poeta znane nam już predyspozycje, tkwiące w naturze jego talentu? Odpowiedź taka ma nam dać możność syntetycznego ujęcia całości kształtu twórczości poetyckiej Norwida (oczywiście tylko od strony formalnej), dochodzić zaś do tego ujęcia będziemy musieli drogą ponownej analizy, tym razem dokonanej nie według chronologii, ale według pokrewieństwa w budowie. Podzielimy tedy poezję Norwida na kilka grup rytmicznych i będziemy się starali traktować je porównawczo. Rezultat tej wtórnej analizy zostanie uwidoczniiony w tej pracy, w której pomieścimy rozbiór kilkunastu najbardziej charakterystycznych utworów. przechodząc kolejno od budowy najprostszej do najbardziej skomplikowanej.

Zgodnie z przekonaniem, że rytmika Norwida jest najzupełniej indywidualna, nie wyławiamy pracowicie wpływów, jakie się na niej odbić mogły, ponieważ rytmy np. Zaleskiego lub Pola, przełamane w pryzmacie indywidualności twórczej wielkiego artysty, traciły charakter pierwotny i nabierały swojej muzyki, po której od pierwszych taktów poznać można norwidowe pióro²⁾. Niemniej wszakże nie da się zaprzeczyć, że

¹⁾ Gdy się słucha głośno czytanych utworów Norwida, odbiera się wrażenie (przy pewnej wrażliwości muzycznej), jakby to były nie szeregi, ale całe akordy akcentów rytmicznych. Zjawisko to nazwałam harmonją rytmu, a jego istotę wyjaśniam szczegółowo w dalszym toku pracy.

²⁾ Klasyczny przykład: „Pożegnanie“.

wpływy takie istnieją: świadomie naśladuje Norwid rytm Zaleskiego w młodzieńczym „Wspomnieniu“ (śpiew rusalki) i w wierszu „Do Józefa Bohdana Zaleskiego“; Słowackiego w utworze p. t. „Żydowie polscy“; Mickiewicza w „Pamiętce“¹⁾; nieświadomie zaś poddaje się wpływowi Zaleskiego, Krasińskiego i Pola w okresach bądź szukania nowych dróg, bądź zaniedbywania formy. Przykład drugiego wypadku znajdziemy w „Pieśni społecznej“, pierwszego — w młodzieńczym „Pożegnaniu“, gdzie banalny 8-zgłoskowiec przekształca się do niepoznania pod ręką młodego poety.

Znacznie więcej od zauważanych tylko mimochodem analogij, zachodzących pomiędzy formą utworów Norwida a innych poetów, interesują nas odrębności, wyróżniające go z pośród współczesnych mu autorów, toteż będziemy próbowali starannie wynotować wszystkie, choćby nieznaczące właściwości rytmiki norwidowej.

Z takiego pojmowania pracy wynika w sposób konieczny odsunięcie na plan dalszy zagadnienia rozwoju rytmiki Norwida. Należałoby się tem zająć osobno. Tutaj ograniczymy się do dania w zakończeniu streszczonego przeglądu form²⁾, użytych przez poetę, w porządku chronologicznym.

ROZDZIAŁ I: RYTM.

Wielką obfitość form rytmicznych, spotykanych w poezji Norwida, dzielimy na grupy według pokrewieństwa budowy i rozpatrujemy tutaj w porządku od najprostszych do najbardziej złożonych, przechodząc od wierszy tonicznych poprzez izometryczne, hetero-metryczne i zgłoskowe do wolnych.

¹⁾ Z. Szmydtowa: „Norwid wobec tradycji literackiej“, Warszawa, 1925. Czytamy tam na str. 25: „...uznał zapewne Norwid mickiewiczowski wiersz „Do Marii“ za doskonały wyraz przeżycia, skoro „Pamiętce“ swej nadał formę analogiczną. Przyjmuje więc nie tylko kształt ogólny zwrotki, ale także jej okresową budowę“.

²⁾ Zaznaczam, że wyrazu „forma“ używam w znaczeniu potocznym, obejmującym pojęcie rytmu, rymu, strofy i t. p., a więc w przeciwstawieniu do treści. Istnieje inne, arystotelesowskie znaczenie wyrazu „forma“, o wiele, według mnie, słuszniejsze, obejmujące także treść. Wyjaśnienie tego drugiego znaczenia podał prof. Massonius w artykule p. t. „O formie i treści w sztuce“ („Melitele“, noworocznik literacki na pamiętkę jubileuszu H. Sienkiewicza. Zebrał A. Potocki, 1902). Naszemu wyrazowi „forma“ odpowiadałaby nazwa „technika“ lub „forma techniczna“, ale takiej innowacji nie ośmieliłam się wprowadzić.

Ciekawe są też wywody Pieńkowskiego, umieszczone w zeszytach 2, 4 i 5 „Myśli Narodowej“ za rok 1925, w artykułach zatytułowanych: „Treść w sztuce“, „Forma w sztuce“ i „Alchemja sztuki“ (o związku treści z formą).

I. Wiersze toniczne.

Wierszem tonicznym posługiwał się Norwid bardzo rzadko. W młodzieńczym „Wspomnieniu“ użył czterotaktowego 12-zgłoskowca:

„A sercu tak miło, pogodnie, pieściwo,
Jak pierwszej jaskółce, gdy z wody wyleci,
Zielone wybrzeża obiega co żywo,
I szuka, gdzie bratni fijołek zaświeci“.
!(„Wspomnienie“ 1840 P. Z. A. 46).

Amfibrachiczny tok tego wiersza raz tylko jest lekko zmaćony:

„Aniele! Ty który nad śpiącym człowiekiem“...

Rytm ten powraca po wielu latach nader nieszczęśliwie w utworze p. t. „Żydowie polscy“. Amfibrachiczny 12-zgłoskowiec w Słowackiego „Dumie o Wacławie Rzewuskim“, naśladujący przepyszenie tętent galopującego rumaka, pozostaje w rażącej sprzeczności z poważną, uroczystą treścią utworu Norwida, w którym „Żydowie polscy“ są odziani dostojnością biblijnych patriarchów; rytm nie jest tu jednak bardzo staranny, co wychodzi na korzyść utworowi, gdyż tam właśnie, gdzie spotykamy odchylenia rytmiczne¹⁾, dysharmonja między rytmem a treścią staje się mniej ostra. Ilustruje tę dysharmonję zwłaszcza strofa druga, jako najściślej utrzymana w rytmie, którego skoczne tempo kłóci się z nastrojem utworu.

„Północne my syny z włosami płowemi,
Wschodowej historii my śnieżne obłoki,
Za kabał granicą odrazu, wprost z ziemi
Patrzący na niebios przybytek wysoki,
Jak Agar synowie przez kraju istotę,
Jak Sary synowie przez ojców robotę,
My pierwiej niż inni, my wcale inaczej
Pojrzeliśmy ku wam, bynajmniej z rozpaczny,
Boć herbem gdy z wami szlachetny się łamał,
„Krzyż bywał w przełomie tym, i on nie kłamał“,
(„Żydowie polscy“ 1861, P. Z. A. 480, W. P. 155).

Tyle utworów, dziwnie prześladowanego przez los poety poginęło, że nie można twierdzić napewno, ale przypuszczać wolno, iż innych wierszy tonicznych Norwid wogóle nie pisał; ten rodzaj rytmu nie odpowiadał wcale duchowi jego talentu: mistrz wierszy wolnych, stosujący rytm „do każdego przegubu

¹⁾ Odchylenia rytmiczne:

„I upadł tak nisko i mileczy, jako wy“.
„Krzyż bywał w przełomie tym i on nie kłamał“
„Swojem i gdy złamki wszędzie się rozniesie“.

Proste przestawienie wyrazów w trzeciej stopie ostatniego wiersza, poprawiłoby rytm i uchroniło od niewdzięcznego rymu wewnętrzznego. Brak starania o rytm widoczny.

myśli czy uczucia¹⁾, musiał się czuć nader skrępowany skandowaną formą wierszy tonicznych. Rytm ten w polskiej poezji naogół rzadki, jest w twórczości Norwida wyjątkiem.

II. Wiersze izometryczne.

Nieliczne są również wiersze izometryczne. Analiza najwcześniejszego z nich „Pożegnania“, rzuca ciekawe światło na swoiste właściwości Norwida, jako wersyfikatora. Oto początek „Pożegnania“:

„Żegnam was, o lube ściany.	. 1 - 1 / - 1 - 1 -
Skąd, dziecinne strzegąc łoża,	1 / - 1 - 1 - 1 -
Chrystus Pan ukrzyżowany	1 - 1 / - - 1 -
Promieniami witał zorzę...	1 - 1 - / 1 - 1 -
A i dzisiaj choć dokoła	1 - 1 - / 1 - 1 -
Pasorytne pną się zioła,	1 - 1 - / 1 - 1 -
Z ziół i pustek krzyż brązowy	1 - 1 - / 1 - 1 -
Błogosławi mi na drogę. —	1 - 1 - / 1 - 1 -
Ostatni to sprzęt domowy,	- 1 - / - / 1 - 1 -
Który jeszcze żegnać mogę.	1 - 1 - / 1 - 1 -
Sprzęt domowy i grobowy“...	1 - 1 - / 1 - 1 -

(„Pożegnania“ 1842, P. Z. A. 49, W. P. 12).

W swym „Wyborze poezyj“ Norwida, w przypisku do „Pożegnania“, prof. Cywiński pisze: „Analiza tego utworu przekonywa, że jakkolwiek Norwid był już wtedy mistrzem wiersza, zdolnym w konwencjonalnej jego formie... odtwarzać niebanalne myśli, uczucia i obrazy, — to jednak nieodparta konsekwencja rozwoju poety musiała go doprowadzić do nowych, różnolitych i skomplikowanych form wiersza pod względem rytmiki, obrazowości i stylu, które tak zaczęły odbiegać od znanych i uznanych wzorów, że sprawiały wrażenie ekscentryczności, twardości, chropowatości i niezrozumiałości: Treść rozsadziła utarte formy i zaczęła stwarzać formy własne“ (W. P. 16).

Otóż forma „Pożegnania“ nie jest „własną“ formą Norwida, ale niewątpliwie znalazł on własny sposób jej użytkowania. „Pożegnania“ należy do tych, nielicznych zresztą utworów Norwida, w które nie trzeba się długo wczytywać, aby w nich zasmakować, ale które od razu biorą za serce ujmującym wdziękiem i prostotą. Wiersz płynie tak łatwo, tak jest muzykalny i tak daleki od monotonnego skandowania Zaleskiego lub Pola, że słuchając go, pytamy ze zdumieniem, co to za czarodziej słowa, który takim rytmem tak pisać potrafi? Kluczem do tej zagadki może być tylko analiza wiersza, która przekonywa, że w przeciwieństwie do jednostajnie rytmicznych melodyjnych wierszy swych poprzedników, Norwid używa rytmu

¹⁾ Z. Przesmycki: P. Z. C. N. A.

zmiennego, harmonijnego, przylegającego do treści, jak zwilżona draperja, według obrazowego porównania Miriama.

Zasadniczym rytmem „Pożegnania“ są cztery trocheje, układane bądź w tetrapodję trocheiczną, jak:

„który jeszcze żegnać mogę“... ˘ — ˘ — ˘ — ˘ —

bądź w dwa dytrocheje rosnące

„wierzchołkami¹ związanemi... — — ˘ — — — ˘ —
„błogosławi mi drogę“... — — ˘ — — — ˘ —

lub słabnące:

„potem jeszcze miłość czysta“.. ˘ — — — ˘ — — —

Prócz tego spotykamy wielorakie odchylenia od rytmu trocheicznego, np.:

„Ostatni to sprzęt domowy“... — ˘ — — — ˘ — ˘ —
„A kłos złoty biorąc z ziemi“... ˘ — ˘ ˘ ˘ — ˘ — ˘ —
„Lecz łza w swoje dyjamenty“... ˘ — ˘ ˘ — ˘ — ˘ —
„I ciążył mi chleb sierocy“... — ˘ — — — ˘ — ˘ —

Człony gramatyczne, rozmaicie przeplatające się z rozczłonkowaniem rytmicznym, też tworzą różne efekty:

„Żegnam was, o lube ściany, ˘ — ˘ / — ˘ — ˘ —
Skąd, dziecinne strzegąc łożę ˘ / — ˘ — ˘ — ˘ —
Chrystus Pan ukrzyżowany ˘ — ˘ / — ˘ — ˘ —
Promieniami witał zorzę“... ˘ — ˘ — — / ˘ — ˘ —

Okazuje się więc, że pozornie banalny 8-zgłoskowiec wykazuje niesłychane bogactwo odmian, co wpływa na urozmaicenie zasadniczo monotonna rytmu¹⁾.

Zkolei zwrócimy uwagę na wczesny wiersz „Do J. B. Zaleskiego“. Są tu 8- i 6-zgłoskowce o budowie trocheicznej. Zasadniczym typem są dwa dytrocheje rosnące dla 8-zgłoskowca, trzy jednakowej lub różnej siły trocheje dla 6-zgłoskowca. Ciekawe tu spotykamy zjawisko: odchylenia²⁾ i zmańczenia rytmu pojawiają się dopiero od strofy czwartej i łączą się z wystąpieniem osoby autora w słowach: „a jam chłopię z za ogrodu“, natomiast w trzech strofach początkowych, skierowanych do Zaleskiego, rytm jest ściśle utrzymany, bardzo melodyjny, co potęguje rym wewnętrzny w strofie drugiej.

¹⁾ Pobieżne obliczenie wykazało 23 odmiany.

²⁾ Odchylenia zdarzają się co do siły akcentów, co psuje związek podryniczych stóp w dytodję rosnące, oraz co do ich rozmieszczenia, co zmienia pierwszą stopę 8-zgłoskowca na jamb, a niektóre 6-zgłoskowce dzieli na dwa amfibrachy.

klasycznego heksametru; jest to poprostu sześciomiarowy piętnastozgłoskowiec o czterech stałych akcentach na 3, 6, 11 i 14, oraz dwu ruchomych na 1 i na 8, lub 9 zgłoskach. Te dwa akcenty są znacznie słabsze i często brak ich zupełnie, ale kto jest oswojony z sześciomiarem klasycznym, mimowoli stara się te zgłoski akcentować w czytaniu i wtedy otrzymuje istotnie złudzenie heksametru. Przesmycki, nazywając sześciomiar Norwida „heksametrem właściwym“, a zarazem uznając, że „heksametr Norwida nie potrzebuje żadnego skandowania, dość czytać każde słowo osobno, należyście je akcentując logicznie i uczuciowo, a rytm sam się ujawniać będzie 1)“ — sam sobie przeczy, bo właśnie rapsod Norwida o tyle tylko może brzmieć jak heksametr, o ile go usilnie skandować na sposób klasyczny; przy czytaniu naturalnem złudzenie natychmiast znika.

W przypisach do „Pism zebranych“ Przesmycki podaje schemat podziału na stopy rapsodu Bema; podział ów, dokonany na sposób antyczny, rozrywający wyrazy przez granice stóp, nie odpowiada, mojem zdaniem, duchowi wiersza polskiego. Spróbowałam przeto podziału takiego dokonać samodzielnie według wymagań Wóycickiego, przestrzegając, aby granice stóp zbiegały się z granicami wyrazów i otrzymałam wzór zasadniczy (— / — — — / — — — / — — — — — 2), w którym przed średniówką mieszczą się dwa trocheje i amfibrach, a po średniówce trochej i dwa amfibrachy (trochej najczęściej na początku, czasem w środku). Czasem część pośredniówkowa składa się z dwóch amfibrachów z odbitką na początku, a pośredniówkowa raz z anapesta, trocheja i amfibracha. Średniówka żeńska, ściśle obserwowana, wypada po 7 zgłosce. Dwa wiersze w rapsodzie są 16-zgłoskowe, jeden amfibrachiczny z odbitką na początku i średniówką po 7 zgłosce, drugi ma w pierwszej części trochej i dwa amfibrachy, w drugiej zaś amfibrach, trochej i znów amfibrach.

Ma tedy rapsod Norwida wszystkie cechy heksametru polskiego, który, według Wóycickiego, jest najczęściej 15-zgłoskowym sześciomiarem ze średniówką po trzecim członie, złożonym przeważnie z amfibrachów i trochejów. Wiersz ten ma posiadać wzniosłość, siłę i powagę heksametru klasycznego.

Piękno wszakże tego przedziwnego utworu nietylko na rytmie polega: Poeta użył tutaj wszystkich środków, jakimi rozporządzał: dbałość o dobór rymów jest bardzo widoczna, przy minimalnej ilości rymów gramatycznych (4), asonanca: toporów-narody jest zupełnie celowa i właściwa.

Żeromski w szkicu p. t. „Literatura a życie polskie“, po-

1) P. Z. A. 910.

2) Identyczny schemat w „Wierszach polskich“ u prof. Łosia.

wiada o tym rapsodzie, że jest „uzbrojony w niezrównane onomatopeje, tętniący, połyskliwy, szelestny i dzwonny od kopyt rumaka i szczyku oręża“. Najpiękniejsze onomatopeje warto wyszczególnić:

- a) „Wieją, wieją proporce i zawiewają na siebie,
Jak namioty ruchome wojsk, koczujących po niebie“
- b) „Inne tłukąc o ziemię wielkie, gliniane naczynia,
Czego klekot w pękaniu jeszcze smętności przyczynia“.
- c) „Chłopcy biją w topory, pobłękitniałe od nieba,
W tarcze, rude od świateł, biją pachołki służebne“...
- d) „Chorał ucichł-był nagle i znów jak fala wypłusnął“.
- e) „Dalej — dalej — aż kiedy stoczyć się przyjdzie do grobu,
I czeluście zobaczymy czarne, co czyha za drogą“
- i) „I powlecza korowód, smęcąc ujęte snem grody,
W bramy bijąc urnami, gwizdając w szczyby toporów,
Aż się mury Jerycha porozwalają jak kłody“...
(„Bema pamięci żałobny rapsod“, P. Z. A. 345. 1851, W. P. 87).

Wspaniały heksametr polski rymowany, wcześniejszy od rapsodu, a identyczny co do budowy, znajdziemy jeszcze w dramacie „Wanda“ (1849).

IV. Wiersze zgłoskowe.

Wiersze zgłoskowe stanowią większość twórczości poetyckiej Norwida i rozpadają się wyraźnie na dwie grupy: liczniejszą, pod względem formy nieco zaniedbaną, w której zato jaskrawo występują bardzo indywidualne, chciałoby się rzec, wrodzone cechy jego talentu wersyfikacyjnego, oraz mniej liczną, precyzyjnie opracowaną, która pozwala nazwać poetę nieporównanym wirtuozem rytmu.

W skład grupy pierwszej wchodzi: a) większość wierszy młodzieńczych, mniej więcej do roku 1847; b) mnóstwo wierszy drobnych, z których nieliczne tylko dostąpiły zaszczytu starannego opracowania i stały się istnemi cackami poetyckiego kunsztu; c) lwia część pracy literackiej, poświęcona dziedzinie filozoficzno-społecznej: Mając pełną świadomość, jak wiele ma do powiedzenia swemu społeczeństwu, Norwid całą energię talentu wkładał w treść swych utworów, o formę się nie troszcząc. Tak powstawały wiersze długie, monotonne, sprawiające wrażenie rymowanej prozy, przygniatające ważkością treści, co zdaje się rozsadać obcą, niedbale upiętą szatę rymową, o nieproporcjonalnej przewadze pierwiastka filozoficznego nad artystycznym; olśniewające wprawdzie niekiedy niezwykłą przenośnią, wspaniałym obrazem, powstałym na świadectwo, że autor jest nie tylko myślicielem, lecz i poetą, ale nadzwyczaj ciężkie i wymagające sporego nakładu pracy ze strony czytelnika, aby mogły być zrozumiane i ocenione nie tylko według swej wartości ideowej, lecz i artystycznej. Do tej grupy należą najpotężniejsze płody myśli Norwida, jak „Niewola“,

„Pieśń społeczna“, „Fulminant“, „Quidam“, „Rzecz o wolności słowa“, oraz „Promethidion“.

Najwcześniejszym utworom wypadnie poświęcić wyjątkowo baczną uwagę, ponieważ one świadczą najdobitniej o wrodzonych zdolnościach autora, o jego predyspozycjach poetyckich. Już sam fakt, że z najmłodszego okresu twórczości Norwida tak mało pozostało wierszy miarowych, dowodzi, że nie w tej dziedzinie leżały jego upodobania i wrodzone skłonności. Wytrzymany w rytmie amfibrachiczny 12-zgłoskowiec „Wspomnienia“ jest unikatem w całej puściźnie poetyckiej Norwida, a trocheiczność „Pożegnania“ jest tak swobodna, że chwilami nawet trafia pod znak zapytania. Forma ta jest wyraźnie obca autorowi, a jej traktowanie dowodzi, że poprzestać na niej nie myśli i szuka formy własnej.

Spróbujmyż wziąć pod skalpel analizy dowolną próbkę z pomiędzy najwcześniejszych Norwida wierszy zgłoskowych:

„Teraz zaś, widząc, słysząc tyle rzeczy nowych,
Do was biegnę, wam prawdy przynoszę kaganiec,
Wam, biednym bladym dzieciom z nabrzmiałą powieką,
Co samotne jesteście w tłumach pogrzebowych
I samotne musicie patrzeć na to wieko,
Które tak silnie serca wasze przyskrzypnęło,
Które przed wami wszystko na świecie zamknęło!
O, wy jesteście kwiatki, które los szaleniec
Skręca, plecie, usiadłszy na najświeższym grobie,
Skręca przedzie i plecie na torturach wieniec,
Aby nim dzikie skronie przyozdobić sobie“.

(„Sieroty“, 1840, P. Z. A. 9).

Jest to pospolicie 13-zgłoskowiec wzoru 7+6; w dwóch wierszach na 11 średniówka dzieli wyrazy, ściśle związane treścią: „musicie patrzeć“ i „serca wasze“. Rzuca się przeto w oczy pewna właściwość wiersza Norwida, cechująca od początku do końca wszystkie jego utwory: jest nią nieobserwowanie średniówki; prawie nigdy nie widać, żeby poeta zwracał specjalną uwagę na ten tak ważny środek utrzymania rytmu. I drugą cechę charakterystyczną spotykamy już w tym okresie: pogwałcenie zakończenia wiersza (enjambement); zdarza się to tak często, że w głośnym czytaniu wrażenie wiersza byłoby nieraz zupełnie zanikło, gdyby nie obecność rymów; posłuchajmy np. takiego urywka:

...Gdybym zrzucił ciało
I z kości się wylamał, gdyby pozostało
Ścierwo w błocie, a dusza jeszcze miała oczy
Dla świata — tobym może jaki hymn proroczy
Wielkim głosem zanucił — ale gdy tak słaby
I tak maluczki jestem — skądże wezmę siły
Ku temu?“... (,,Do ***“ fragment, 1840, P. Z. A., 25).

Cały ten utwór, bardzo piękną myśl zawierający, pełen oryginalnych, barokowych przenośni, pisany jest takim chwiejnym, jedynie na rymach opartym rytmem.

W innym utworze, p. t. „Wieczór w pustkach“, spotykamy zjawisko podobne: średniówkę obserwowaną wprawdzie o wiele ściślej, niż zwykle, natomiast uparcie gwałcone zakończenie wiersza. (Na 123 wiersze utworu, średniówka dzieli ściśle treściowo związane wyrazy tylko 7, a zakończenie wiersza — aż 34 razy). Może takie krzyżowanie rozczłonkowania akcentacyjnego z rytmicznym miało na celu wywołanie specjalnego efektu rytmicznego: oczekiwania rymów tam, gdzie wypada średniówka, gdyż ucho, chwytając w tym miejscu koniec szeregu akcentacyjnego, spodziewa się też tutaj zakończenia wiersza, np.:

„...i nauczy latać
Sokolemi skrzydłami — aby potem wplatać
W rzeczywistości koło — kędy bywa ciasno
I nudu i boleśnie“... („Wieczór w pustkach“, 1840, P. Z. A. 33).

(Rytmicznie zjawisko to wyraża się zamianą wzoru 7 + 6 na 6 + 7).

Pomimo braku troski o prawidła od pierwszych prób pióra zdradza Norwid subtelne poczucie rytmu; widać to z nadzwyczaj licznie rozsianych wśród jednolitego toku rytmicznego wierszy odmiennej długości, co pozostaje najczęściej w związku z treścią; oto przykłady:

„Teraz zaś, młody człowiek sam został, z wspomnieniem,
Że gdy matka konała,
Jego czoło uwiędłą ręką przeżegnała“... („Sieroty“, P. Z. A. 6).

Krótki wiersz wyraża okropność zgonu, jakby zabrakło tchu do mówienia o strasznej chwili śmierci, następny wiersz, dłuższy, wprowadza pocięchę:

„To całej ciżby tłumne, stuoczne spojrzenie
On przyjmuje, jakgdyby rzucone kamienie,
Bo on jest dziecię nieprawe!
On temi spojrzeniami wciąż kamieniowany
Czuje wszystkie, i mógłby policzyć, jak rany,
Więc gorzko płacze!“ („Sieroty“ 7).

Z dwóch tu zawartych wierszy krótszych, pierwszy 8-zgłoskowiec — wyraża zgrozę, drugi 5-zgłoskowiec — ból, oddany nader silnie bardzo prostymi słowami. Podobna prostota cechuje dwa inne wiersze krótsze tegoż utworu:

„Na ziemię mało zważał...
A niebo było gwiazdziste“... („Sieroty“ 8).

Wreszcie najlepszą może ilustracją intuicji rytmicznej poety jest urywek następujący:

„Nieszczęśliwy! Wpadł jako motyl do mrowiska,
Co napróżno wyteża poszarpane skrzydła,
Napróżno chce polepszyć to życie tułaczę,
Bo go zewsząd nieznanne obległy straszdyła,
I przy nim, na nim siedzą,

Przed nim, za nim się wleka,
I biedne ciało sieka,
I biedne życie jedzą!

(„Sieroty“ 7).

Czujemy wyraźnie w skracaniu się wiersza, jak „nieznane straszdyła“ krepują ruchy, tamują dech i odbierają mowę. Zmiana rytmu z szerokiego 13-zgłoskowca w krótki, jakby zdyszany 7-zgłoskowiec niemniejszy tu sprawia efekt, aniżeli treść, którą podnosi i uwydatnia.

Uogólnić więc można, że się Norwid w swych najwcześniejszych utworach nie troszczy bynajmniej o prawa poetyki i że tak zwane przez Wóycickiego rozszczepienie członu akcentacyjnego przez średniówkę lub zakończenie wiersza popełnia bez skrpułów, kierując się wyłącznie intuicją rytmiczną, którą posiadał w wysokim stopniu. Cechy te zachowa na przyszłość nawet w najbardziej wykończonych utworach, najjaskrawiej zaś wystąpią one, rzecz oczywista, tam, gdzie ich nie zastępują inne walory, t. j. w utworach o formie raczej zaniedbanej, w tych niejako rozprawach wierszowanych, które zawierają najpiękniejsze i najgłębsze myśli Norwida.

Większość ich pisana jest zwykłym 2-zgłoskowcem (5+6) i 13-zgłoskowcem (7+6). Tutaj średniówka dzieli często wyrazy związane nie tylko treściwo, ale też gramatycznie, a nawet ortograficznie:

„Unadforemniam/ się i pałę ciało“... (P. Z. A. 231 W. P. 34.)

„Wolniejsze marzeń—/ —kwiatom dała pole...
Onym to pędom—/ —czekania bez miary“...

(„Niewola“, 1848, P. Z. A. 238, 234):

„W Warszawie bawił/by się jak amator“...

(„Confregit in die irae suae“, 1850, P. Z. A. 316).

„Takiego warto/by z Tarpejskiej skały“...

(„Zdrowy sąd“, 1851, P. Z. A. 339).

„Jak grzech, co — póki/ niewyjawion — mocny“...

Zdarza się niekiedy średniówka męska:

„Skoro je za cel/ duch postawi sobie...
Będzie się przez grób/ wydzierał w błękity“... („Niewola“).

„I marmur twój, który mnie/ będzie świadczył co wiek“...

(„Sonet do Marcelego Gujskiego“, 1871, W. P. 235).

„Mów jak chcesz, i zwij jak chcesz/ te słowa, a przecie“...

(„Pięć zarysów obyczajowych“ III. „Ruiny“, 1842? P. Z. 204).

Pogwałcenie średniówki zdarza się w szeregu wierszy sąsiednich:

„Bez epopei/ wam i bez rapsodu
Cesarskiej, formy/ pustej niewolnikom
I wam, formalnej/ wolności sprawnikom
Być“...

(„Niewola“).

W toku utworu spotykamy bardzo często wiersze o tej samej wprawdzie ilości zgłosek, ale o średniówce inaczej umiejscowionej; w czytaniu większość takich wierszy mimowoli „nacią-

gamy“ do typu normalnego (5 + 6 ew. 7 + 6), są wszakże takie, których treść wymaga podkreślenia owej inaczej umiejscowionej średniówki:

„Sny miękkie — kajdan/ płód. — Gdy jaw straszliwy“...
 Niżli sam kata/ miecz, kark zwali kata“... („Niewola“).
 „I że pierw jest człowieka/ wróg, nim człowiek będzie“...
 („5 zarysów“ IV, „Burza“ 1852, P. Z. A. 205).

(Kreskami zaznaczone miejsce, gdzie powinny się znajdować średniówka)¹⁾.

Zupełna obojętność poety na średniówkę, uderza zwłaszcza w „Promethidionie“: W dialogu „Wiesław“ prawie połowa, w dialogu „Bogumił“ przeszło $\frac{1}{4}$ wierszy ma nieprawidłową średniówkę; wiersze takie występują nawet często w skupieniach; w podobny sposób lekceważy Norwid zakończenie wiersza, dopuszczając się częstych „enjambements“. Ciekawym i efektywnym przykładem ciągłego krzyżowania rozczłonkowania akcentacyjnego z rytmicznym, jest urywek następujący:

„Kto kocha, widzieć chce choć cień postaci,
 I tak się kocha matkę — ojca — braci —
 Kochankę — Boga nawet... — więc mi smutno,
 Że mazowieckie ani jedno płótno
 Nie jest sztandarem sztuce, — że ciosowy
 W krakowskiem kamień zapomniał rozmowy,
 Ze wszystkie chaty chłopskie krzywe, — że kościoły
 Nie na ogiwie polskiem stoją, — że stodoły
 Za długie, — świętych figury patronów
 Bez wyrazu — od szczytu wież aż do zagonów
 Rozbiorem kraju forma pokrzywdzona woła
 O łokieć z trzciny w rękę Pańskiego anioła“.
 („Promethidion“, „Bogumił“, 1849, P. Z. A. 145, W. P. 57).

Urywek ten jest bardzo charakterystyczny dla codziennej, jeśli tak nazwać wolno, twórczości Norwida, jest bowiem nie-toniczny a bezśredniówkowy (czy różnośredniówkowy), utrzymany w rytmie przez dwa stałe akcenty (w 2-zgłoskowcach na 4 i 10, w 13-zgłoskowcach na 6 i 12 zgłosce, bez względu na to, czy średniówka w danym wierszu wypada po piątej, ewentualnie po 7 zgłosce; o ile wypada gdzieindziej, otrzymuje własny akcent przedśredniówkowy²⁾. 2-zgłoskowce

¹⁾ Więcej przykładów:

„I żadna iza, i żadna/ myśl i chwila i rok“...
 „I wszystko jest zmieniane/ tylko — na toż samo,
 Wyższe lub niższe“...
 „I niema grobów... oprócz/ w sercu lub sumieniu,
 I niema krzyżów... oprócz/ na zimnym kamieniu“...
 („A Pani cóż ja powiem“... 1857, P. Z. A. 431, W. P. 125).
 „Wystarcza mu więc, gdy się/ niepokoi o dzień“...
 „Helladę marzy i jej/ biedny byt a nowy“...
 („Epimenides“, 1854, P. Z. A. 507).

²⁾ Akcenty te są zachowywane bardzo ściśle; spotykają się wprawdzie odchylenia, ale tłumaczą się swoistym sposobem wymawiania niektórych wyrazów przez Norwida:

mają jeszcze akcent trzeci, tak rzadko pomijany, że można go uważać za trzeci akcent stały — na zgłosce 6, czyli tam, gdzie normalnie wypada akcent przedśredniówkowy 13-zgłoskowca, co ułatwia przechodzenie z 2-zgłoskowca w 13 zgłoskowiec i odwrotnie. Jakoż „Promethidion“ nie jest utrzymany całkowicie w rytmie równych 2-zgłoskowców; po pierwszym dialogu rozsiał poeta kilkadziesiąt (37) 13-zgłoskowców i wtrącił jeden 14-zgłoskowiec, ilustrujący wybornie wpadanie sobie wzajemnie w mowę przy ożywionej dyskusji:

„Ho-hop!.. bogdaj to piosnki nieuczzone
Ludowe, — ho-hop!..
...A przecież wiedz, że piosnki one
O których mówim tak przy pełnym stole“..
(„Promethidion“, „Bogumił“, P. Z. A. 137, W. P. 50).

Nader właściwego w dialogach wtrącania wierszy odmiennej długości do jednostajnego toku rytmicznego używa Norwid także w utworach lirycznych; np. bez wyraźnego uzasadnienia treścią, dwa kolejne 13-zgłoskowce wśród 2-zgłoskowców:

(Umyslnie przytaczam dłuższy urywek, aby zgrzyt rytmiczny lepiej się uwydatnił na tle przyswojonej już uchem melodji 2-zgłoskowców).

VIII.

„A oni? — że tak z niskąd niezdradzani
Po paradyzie latają w płomieniach
Z Beatryksami swemi — rozkochani
W purpurze, wieńcach i drogich kamieniach,
Cóż odśmiechują się niebieskim ciałom
I oczom — i otwartym w strop aż na wskrós Chwałom!“

IX.

„Szczęść-że im Panie“..

X.

„...a my, kawalery błędne.
Bez giermków, z wstęgą na piersi czerwoną,
Przez mokre lasy, przez lasy żółędne,

„Tylko tworzył, — logika/ tworzenia nie nasza“..
(5 zarysów — „Rzeczywistość“).

„Car w ludzie jest to, / co le prestige znaczy“..
(„Promethidion“, „Wiesław“).

„I kochajmy się/ wyrzekłszy przy zgonie...
Więc pokazał się/ najprzód Magdalenie“..
(„Duch Adama i skandal“, 1851, P. Z. A. 401, W. P. 115).

„O! Katolicy szanowni“... /. („Fraszka“, 1851, P. Z. A. 333).

Prawdopodobnie Norwid wymawiał: logika, katolicy, a „się“ uważał za enklitykę.

W drugim dialogu znajdujemy kilka (5) 13-zgłoskowców o nieprawidłowej średniówce i jeden 9-zgłoskowiec o średniówce wątpliwej:

„Szeptano. — Oh! znam ten świat cudny!“ (3—6 czy 4—5?).
(„Promethidion“, „Wiesław“, P. Z. A. 156).

Ciagniemy wstęgę zdala zaczepioną
 U przekreślonych szyb żelazną kratą
 U najeżonych bram wściekłą armatą“...
 („Epos — nasza“, 1847, P. Z. A. 302, W. P. 25).

Albo takie przykłady:

„O... strzeż się przeto mistrzów tego wieku,
 Bo pacholeta bose sto tysięcy
 Razy więcej, niż oni wiedzą o człowieku
 I miłszy Bogu ich błąd niemowlęcy“...
 („Rzeczywistość i marzenia“, P. Z. A. 364, W. P. 105).

„A Dulcynea moja — o! przechrobry
 Rycerzu, — wiedz, że w swojej ona
 Osobie nigdy mi nie odśloniona“.
 („Epos — nasza“, P. Z. A. 303, W. P. 26).

Przeważnie 2- i 13-zgłoskowcem pisze Norwid swe zgłoskowe wiersze drobne, często też 2-zgłoskowiec przeplata się w nich z 8- i 5-zgłoskowcami, tworząc rozmaite strofy; nie są to więc utwory czysto zgłoskowe; 8-zgłoskowce mają tu rytm bardzo urozmaicony, składają się z rozmaicie kombinowanych trochejów i amfibrachów; 5-głoskowce — z trocheja i amfibracha, lub odwrotnie.

I w tych poezjach, pozornie zaniedbanych, związek formy z treścią, dyktowany poecie przez wrodzoną mu intuicję rytmiczną, jest wyraźny¹⁾. W utworze p. t. „Wzroki“ niepokój treści odbija się natychmiast w rytmie:

„Słowo zaś takie z świątyni Fortuny
 Gdy obwołane jest, tedy spokojnie
 Spać możesz, choćby w łożu tve pioruny
 Biły, tarcz z mieczem prawa o wojnie,
 Białemi jagniąt okrywszy się runy,
 Ty śpij, ani się zrywaj nieprzystojnie“...
 („Wzroki“, 1856/7, P. Z. A.).

2-zgłoskowa pieśń „Do wroga“, takim się kończy okrzykiem:

„Wrogil!... Do nogi broń!... Kto jeszcze człowiek!“
 („Do wroga — pieśń“, 1863, P. Z. A. 491).

Zamiast jednej średniówki po zgłosce 5, są tu dwie: po

¹⁾ Że jest to związek umyślny, tego dowodzi następujący przykład, gdzie znaczenie rytmu dałoby się łatwo naprawić przez proste przestawienie dwu pierwszych wyrazów ostatniego wiersza:

„Pytasz co mówię, gdy warszawskie dziecię
 Wstawa, oparte na cudzie?
 Bogu dziękuję, że jeszcze na świecie
 Są oryginalni ludzie!“... („Improwizacja“, 1861, P. Z. A. 477, W. P. 154).

W w. ostatnim łatwoby rytm „poprawić“: „Oryginalni są ludzie!“.
 Poeta jednak uie dał tej poprawki, czując, że wyraz „oryginalni“ jest silnie podkreślony wtaśnie przez ów zapór rytmiczny, a Norwid lubował się w tego rodzaju uwydatnianiu myśli.

drugiej i po szóstej zgłosce, miejsce zaś zwykłej średniówki odznaczone rymem wewnętrznym.

W innym utworze ostatni wiersz mógłby mieć prawidłową średniówkę i brzmiałby wtedy tak:

„Noc idzie czarna — noc z twarzą murzyna!“

Ale w wierszu tym ma brzmieć przerażenie i Norwid wydobywa ten efekt zdumiewająco prostym sposobem, przesuwa tylko myślник, a z nim i średniówkę:

„Noc idzie — czarna noc z twarzą murzyna!“

(„Do obywatela Johna Brown“, 1859. P. Z. A. 469).

Po takich mistrzowskich chwytach w utworach o formie niedbałej nie zdziwi nas bynajmniej, że gdy poecie mniej zależało na pośpiechu, gdy chciał zadać sobie trud wygładzania swych utworów — przejawiał się w nim mistrz, dla którego nie istniały trudności łamania się z formą. Zwłaszcza wiersze zgłoskowe, prostsze w budowie od miarowych, ale bardziej od nich giętkie, odznaczają się u Norwida olbrzymią różnorodnością. Ustalonym trybem przyjrzyjmy się im nie w porządku chronologicznym, ale od najprostszych do najbardziej urozmaiconych. Oprócz zwykłych wierszy o jednej lub paru średniówkach, znajdziemy w tej grupie utwory o średniówce chwiejnej i zupełnie jej pozbawione, o rytmie opartym na kilku lub tylko jednym stałym akcencie, albo jeszcze na grupie akcentów, wreszcie poezje o rytmie tak urozmaiconym, że są to już prawie wiersze wolne. Wszystkie te odmiany stanowią jakby oddzielne ogniwa, które odnajdą się następnie w utworach, pisanych wierszem wolnym.

Do najzwyklejszych typów rytmicznych zaliczyć trzeba „Litanję do Najświętszej Panny Marji“ — utwór przedziwnej piękności, „arcydzieło bólu i nadziei, w którym znalazła doskonały wyraz przedziwnie czysta i gorąca religijność Norwida, łącząc się (w ww. 282—289) z żywym uczuciem patriotycznym“¹⁾. Jak większość najpiękniejszych utworów przesładowanego przez jakiś dziwny fatalizm losu poety — „Litanja“ kilkanaście lat czekała pierwszego objawienia się w druku, a i odtąd, jako nieobjęta dotychczas wyszlęmi tomami „Pism zebranych“, jest niesłuchanie mało znana.

Analiza formy nie da żadnego pojęcia o piękności tego utworu. Pisany 2-zgłoskowcem, dzieli się na człony następujące: Wstęp (34 wiersze), inwokację do Trójcy św. zakończoną słowami: „chwała, chwała, chwała“ (6 wierszy), dalej czterowiersz o zmienionym rytmie (11 a 8 b, 11 a 8 b) — wyrażający namysł, zastanowienie, a zarazem wzruszenie:

„O, jakże życia niemowlęctwo długie,
Gdzie udział matki zerwany:

¹⁾ W. P. Przypisy do „Litanji“, str. 98.

O, czemuż uczuć niemowlęstwo drugie
Bez dobrej rady siostrzanej“. („Litanja do N. M. P.“ W. P. 90).

Wreszcie szereg 2-zgłoskowych ustępów od 4 do 14 wierszy, zamykających rozważanie jednego lub paru tytułów Matki Bożej z litanji loretańskiej, a zakończonych niezmiennie 5-zgłoskowym „módl się za nami“; po wezwaniu ostatniem, do Królowej Korony Polskiej, następuje zwykle, prozą już, zakończenie litanji: Baranku Boży i t. d.

Na przeszło 300 wierszy utworu rozczłonkowanie akcentacyjne mija się wprawdzie kilkanaście razy z zakończeniem wiersza, a kilkadziesiąt razy ze średniówką, ale skrzyżowanie to, przy odpowiedniej modulacji głosu, zacierza się prawie zupełnie i raczej podnosi, niż obniża wartość rytmu, nieznacznie go urozmaicając; wyraźniejsze odchylenia spotykają się zaledwie parę razy: „Chryste usłysz nas/“ (akcent na 3 zgłosce, zamiast na 4). „Czy prawda,/ że się Prawda urodziła?“ (średniówka po 3 zgłosce). Rymowanie bardzo dowolne, nie da się podciągnąć pod żaden schemat¹⁾.

Zkolei zapoznamy się z wierszem okolicznościowym, ale wbrew powszechnemu losowi tego rodzaju utworów bardzo pięknym „Do emira Abdel-Kadera w Damaszku“. Rytm tego wiersza: 9-zgłoskowiec o dwóch stałych akcentach — na 4 i na 8 zgłosce, średniówka jednak niezawsze wypada po 4 (męska) lub po 5 (żeńska) zgłosce, ale zdarza się trzy razy męska po 6 zgłosce, co wszakże wobec pozostawienia na miejscu I stałego akcentu, nie narusza rytmu, np.:

„I nogą w tęczy wstąpi strzemię,	— / — / — / — / —
Na walny sądów jadąc dzień.	— / — / — / — / —
Bo kto Mu niebo dał? — Kto ziemię?	— / — / — / — / —
Kto jemu światłość dał? — Lub cień?“	— / — / — / — / —

(„Do emira Abdel-Kadera“, 1860. P. Z. A. 473, W. P. 147²⁾).

¹⁾ Nawet stały rym do wyrazu „nami“, końącego każdy ustęp, bywa w drugim, trzecim, (najczęściej) czwartym, a nawet piątym wierszu od końca; 27 razy jest to narzędnik liczby mnogiej, ale ta gramatyczność nie razi, dzięki odległości, dzielącej takie pary rymów. Wzorów rymowania naliczyłam w „Litanji“ aż 19!

²⁾ Inne szczegóły z analizy tego utworu:

Akcenty ruchome są też dwa, na 1 lub 2 i na 5 lub 6 zgłoskach, I i V zwrotka różnią się od pozostałych: I ma w wierszach parzystych średniówkę męską po zgłosce 4 (co dodaje mocy) i rymy przeplatane męskie i żeńskie:

„Współczesnym zacnym oddać cześć —
To jakby cześć Bożej prawicy:
I sercem dobrą przyjąć wieść,
To jakby duch — łonem dziewicy“.

Zwrotka V ma średniówkę męską po zgłosce 4 w wierszu 1 i 4, ale rymy tylko żeńskie:

„A jeśli w łzach gnębionych ludzi,
A jeśli w dziewic krwi niewinnej,

Zatem 9-zgłoskowiec tego utworu ma dwa wzory: 5 + 4 i 6 + 3, ale akcentowanie tylko według pierwszego wzoru na zgłosce 1 (2), 4, 5 (6) i 8.

Również 9-zgłoskowcem, bardziej od poprzedniego skomplikowanym, napisał Norwid „Bezimiennych“. Ciekawy ten wiersz składa się z trzech sześciowierszowych zwrotek o rymowaniu sestyny epickiej, zbudowanych z 9-zgłoskowców dwu typów: 5 + 4 i 4 + 5. Oba wzory mają rytm zmienny, pierwsza ma dwie, druga trzy odmiany. Rytm to bardzo efektowny:

„Teleskopowa, oj, kometo,	- - - / - / - / -
Przelatująca w dzień słoneczny.	- - - / - / - / -
Gmin cię nie witał niestateczny,	/ - - - / - - - / -
Astronom ledwo z baszt lunetą!	- / - - / - / - - -
Ty na padół nie trzęsiesz złotem,	- - / - / - / - - -
Ni groźbami — cóż ludziom po tem?“	- - / - / - / - - -

„O! z jakimże wołałem żalem	/ / - - / - / - - -
Na cmentarzach twoich, Narodzie:	- - / - - / - / - - -
Jeruzalem! o Jeruzalem!	- - - / - / - - - -
Bez strażników i wieżyc grodzie,	- - / - / - / - - - -
Zawsze nie w czas, lub zawsze nie ty	/ - / / - / - / - / -
Teleskopowe znasz komety“.	- - - / - / - / - - -

(„Bezimienni“, 1852. P, Z. A. 347, W. P. 99).

Jeszcze efektowniejsza jest „Dedykacja“ (II), której przedziwnie urozmaicona, arcysubtelna rytmika, przypomina nieregularny powiew wiatru i doskonale pasuje do melancholijnego, nieco sennego i leniwego nastroju treści:

„A była książka klamrą spięta,
A była coś śniąca w promieniu,
Jak gdy powstać chce z trumny święta,
Skoro woła jej Pan po imieniu...
— Wiedząc, że księga, spięta klamrą
Mieści poezje, pomyśliłem:
Niechże w blasku chwały ich zamrą!
Poco mam wzruszać wieko księgi,
Mieszając spokój autora?
Tam też same blaski i wstęgi
Co na wierzchu. — A prawd? Półtora!“¹⁾

(„Dedykacja“ II, 1866. P. Z. C. 257, W. P. 193).

A jeśli w dziecku, co się budzi:
Ten sam jest Bóg — nie żaden inny“ —

W pozostałych zwrotekach średniówka żeńska po 5 zgłosce, albo daje się do takiej naciągnąć, rymy zaś przeplatane męskie i żeńskie. Ilość i siła akcentów wywołuje słuchowe podobieństwo do wierszy tonicznych; właściwie cały utwór jest połączeniem budowy zgłoskowej z toniczną.

¹⁾ W utworze znajdujemy następujące rytmy: jeden 8-zgłoskowiec (3 + 5), dwa 10-zgłoskowce (6 + 4) i (6' + 4); potem 9-zgłoskowce siedmiu typów:

Typ I i II: średniówka żeńska lub męska po zgłosce	6 (6 + 3) i (6' + 3).
„ III i IV: ” ” ” ” ”	5 (5 + 4) i (5' + 4).
„ V i VI: ” ” ” ” ”	4 (4 + 5) i (4' + 5).
„ VIII: średniówka żeńska po zgłosce	3 (3 + 6).

Akcenty w tych typach nie są jednakowo rozmieszczone.

Norwid miał specjalną predylekcję do 9-zgłoskowca, który najbardziej umiał urozmaicać¹⁾.

Wielce interesująca jest rytmika wiersza p. t. „Polka“. Utwór ten składa się z trzech odrębnych części rytmicznych, są to: pieśń pierwszego harfiarza, pieśń drugiego harfiarza i to, co autor mówi od siebie jakby komentarz, czy scenarjusz. Ta trzecia część składa się z trzech partyj 10-zgłoskowych, poprzedzielanych pieśniami obu harfiarzy. Rytm jej, łagodnie zmienny, doskonale harmonizuje ze smutkiem i wzruszeniem treści, pod osłoną uśmiechu czuć w niej drżenie łąz. Wrażenie to zawdzięczamy skupieniu akcentów, których jest więcej, niż zwykle w 10-zgłoskowcu, przerywają więc płynność deklamacji, np.:

„Dla harfiarzy dwóch wieniec jedyny, / - / - / / - - - / -
Jedyny był laur dla dwóch śpiewaków“... - / - - / / - / - / -
(„Polka“, 1854. P. Z. A. 366, W. P. 108²⁾).

Monotonny, skandowany rytm pieśni pierwszego harfiarza nie jest właściwy poezji Norwida, jest on umyślnem naśladowaniem tych poetów, którzy nie umiając, jak on, zstąpić do jądra rzeczy, poprzestawali na cyzelowaniu formy, mniej troszcząc się o treść. Pieśń pierwszego harfiarza ma wyraźną tendencję satyryczną; w formie, zapożyczonych od Zaleskiego, naśladuje Norwid, nieco przesadnie, jego sposób pisania.

Średniówka wszakże i tu nie jest bardzo ściśle przestrzegana, ale o tem dowiadujemy się dopiero z analizy pojedynczych wierszy, gdyż w czytaniu melodyjny, nużący i mdły rytm jest doskonale utrzymany przez stałe akcenty na 4. i 10., oraz ruchome na 1. lub 2. i na 6., 7. lub 8. zgłoskach.

Natomiast w pieśni drugiego harfiarza, osiągnął poeta szczyt mistrzostwa we władaniu rytmiką. Pieśń ta składa się ze strof 14-wierszowych o rymach przeplatanych, przeważnie żeńskich (jeden tylko rym męski). Każda strofa składa się z dwóch 12-zgłoskowców i dwóch 7-zgłoskowców, parami po sobie następujących, artyzm zaś ich budowy polega na tem, że w czytaniu wydaje się, iż są to wiersze zupełnie wolne, tak dalece rytm ich jest urozmaicony. Dość powiedzieć, że 12-zgłoskowiec ma aż 15 wzorów, jeśli za zasadę podziału

¹⁾ Np. „Ironja“, pisana 9-zgłoskowcem, liczy 20 wierszy, a mieści trzy typy rytmiczne 4 + 5, 5 + 4 i 6 + 3, dzielące się na 8 odmian. Prof. Łoś zwraca uwagę, że poeci polscy nie umieli sobie zazwyczaj radzić z 9-zgłoskowcem.

²⁾ Partja I i III liczą po 8 wierszy i są rymowane jak oktawy, partja środkowa ma tylko 7 wierszy, rymowanych według wzoru a b a b a c e. Średniówka tych wierszy nie jest ściśle umiejscowiona, spotykamy ją ze spadkiem żeńskim po 4 i 6 zgłosce, ze spadkiem męskim po 5 zgłosce, parę razy niewiadomo, gdzie ją umieścić, np. w wierszu: „Czy może był dnia onego chory?“ — możemy przypuścić średniówkę męską po 4, lub żeńską po 8 zgłosce.

wziąć umiejscowienie średniówki¹⁾, a jeśli uwzględnić rozmieszczenie akcentów, liczba ta wzrośnie jeszcze. To samo zauważymy przy analizie 7-zgłoskowca: wykazuje on wzorów 8, odmian zaś 12. Po tej statystyce ustąpmy głosowi Przesmyckiemu, którego świetnej charakterystyki wiersza „Polka“ niema potrzeby uzupełniać, oraz Łosiowi, który w „Wierszach polskich“ zanalizował i przytoczył całą pieśń drugiego harfiarza. Oto co mówi Miriam:

„Norwid w pieśniach ku czci... dwóch, tak różnych typów (piękności kobiecej) — skonfrontował dwa rodzaje poezji... Pogoń za porównaniami i obrazami, obrabowywanie całej natury, aby — per tertium — scharakteryzować piękno kobiety, to poprzestawanie na zewnętrznych szczegółach jeno, ten patos błyskotliwy, lecz chłodny — zreasumował poeta w dzwięcznych, a pustych jedenastozgłoskowcach pierwszego harfiarza. Potem sam, jako harfiarz drugi, jął śpiewać son rève familier... a w pieśni tej — pod każdym względem — wyprzedził czasy. Dopiero znacznie później, u Verlaine'a i Viele-Griffin'a, poznała Europa takie ciche, proste, a przenikające, takie cudownie sugestywne słowa i wiersze, jak tu np. w strofie drugiej:

„Czują więcej światłości dokoła siebie
I rozpowija się im powoli w oczach
Jako jutrznia na niebie,
Odbłyśk na jej warkoczach“;

Dopiero po vers-librystach francuskich nauczyła się takich bezwzględnie wolnych, do każdego przegubu myśli czy uczucia jak zwilżona draperja przylegających rytmów. — Zdumiewający ten zaiste twórca był cały człowiekiem przyszłości. Gdzie tknąć, wszędzie u niego spotykamy pierwiastki, które dopiero w kilkadziesiąt lat później wywalczyły sobie prawo bytu... W wierszu niniejszym Norwid wyprzedza cały symbolizm francuski. Dlatego współcześni jego „szli i przeszli w historii oklasku“, gdy on minął odtrącony i zapomniany“²⁾.

Prof. Łoś zwraca uwagę, że pieśń drugiego harfiarza przypomina wiecznie zmienną jednostajność fal morza i po przytoczeniu całej tej pieśni, dodaje: „brak w nich (wierszach) umiejscowienia średniówki sprawia, że zwłaszcza wiersze dłuższe mają rytm niejednakowy, toteż nie bez zdziwienia sprawdzamy dopiero rachunkiem, że wiersze te liczą ściśle po 12 zgłosek. Mimo to przy ich czytaniu odbieramy wrażenie, jakby to były wiersze zupełnie nowoczesne, wiersze wolne“³⁾.

„Encykliką Obłązonego“ rozpoczynamy szereg utworów Norwida o rytmie nawskroś oryginalnym, opartym na zupełnie specjalnej, nieznannej przedtem budowie rytmicznej.

¹⁾ Dwie średniówki spotykają się tutaj częściej, niż jedna.

²⁾ P. Z. A. 937.

³⁾ „Wiersze polskie“, VIII. 264.

W podziw wprawia mnogość środków technicznych, jakimi rozporządza poeta i różnaitość efektów, jakie za ich pomocą osiąga.

„Encyklika Oblężonego“ pisana jest rytmem pełnym siły i entuzjazmu, wciąż hamowanego i wciąż wybuchającego. Efekt ten zawdzięcza poeta połączeniu w jeden wiersz dwu całkiem różnych części: Przed średniówką prawie stale (z wyjątkiem sześciu wierszy na dwadzieścia) 6 zgłosek i spadek męski, po średniówce — 6, 7 lub 6 zgłosek o rymie męskim lub żeńskim; decyduje zatem część przedśredniówkowa, zakończona nawet kilka razy rymem wewnętrznym lub asonaną¹⁾. Niedługi ten utwór przytoczymy w całości:

„Któż jest ten Polak? Kto? Co zrodzon na obcej ziemi
I z obcą w żyłach krwią — dłońmi ku niebu drżącemi
Za Polskę modły śle i imię jej wymawia?
Kto ten Monarcha? Kto? Co w oblężonej stolicy,
Gdy mury miasta drżą... sam i pogodnolicy...
Na polską pomni krew i o nią się zastawia?
To ty, o starcze! Ty! Jeden bez win i trwóg,
To ty, na globie sam, jako w niebiosach Bóg,
To ty, trzech koron pan... któremu krew i wiek
I szturm i bunt... i grot, jakkolwiek piersi ucela:
Nie znaczą nic — są jako tępy ćwiek
W dłoni Zmartwychwstałego Zbawiciela...
Patrzcie nareszcie już! O! patrzyci z krwi
Ile... szeroka jest... ta Rzeczpospolita tam...
I gdzie heroizm? gdzie? ów całopalny, lwi...
Piekielnych nieulekniony bram!
Och! Europo... każ... niech zamilknie potwarca,
Bo bezinteresowność przerosła ciebie.
Słowa oblężonego starca
Pałą się w niebie“.

(1867. W. P. 197).

Niedługi utwór p. t. „Malarz z konieczności“, którego analiza jest jądrem naszych rozważań, powstał przed „Polką“ jeszcze, w r. 1852; rytm tego wiersza spoczywa na jednym tylko akcencie stałym, umieszczonym na zgłosce 4, poszczególne wiersze są różnej długości. Oprócz osobliwej budowy rytmicznej, opartej na filarze jednego tylko akcentu, analiza wykazuje tu jeszcze inne ciekawe zjawisko: mianowicie można na nim z łatwością prześledzić technikę przechodzenia jednych w drugie wierszy rozmaitej długości. Tu się okazuje, jakim atutem w ręku mistrza jest brak stałej w wierszu średniówki: W „Malarzu“ 11-zgłoskowiec ma średniówkę po 5, lub dwie średniówki — po 2 i po 5 zgłosce; 10-zgłoskowiec ma średniówkę po 5, 3 lub 2 zgłosce; 8 zgłoskowiec po 5, 4, 3 lub 2 zgłosce. Wiersze te występują w różnych warun-

¹⁾ Rytm ten zaznaczam wzorem 6'+x; analogiczne zjawisko (4+x) spotykamy w „A Dorio...“. Wiek XV znał rytmy nieujednostajnione ze stałym odcinkiem końcowym (x+a, gdzie a=3 najczęściej). Podobny wzór u Mickiewicza: (x+3) „Połały się lzy me“... (Łoś: „Wiersze polskie“ 31 i 201).

kach sąsiedztwa, ale zawsze tak ugrupowane, aby sąsiednie wiersze różnej długości miały jednakowo umiejscowioną przynajmniej jedną średniówkę; tak więc sąsiadują ze sobą 8-zgłoskowiec i 10-zgłoskowiec o średniówce po 3- lub 2 zgłosce; 8- i 11-zgłoskowiec o średniówce po 5-tej zgłosce i t. p. Ciekawym przykładem stopniowego zbliżania wierszy o całkiem odmiennej budowie tak co do długości, jak i co do rozmieszczenia akcentów i średniówek, jest strofa następująca:

„I siadź/— na ramię/ zarzuciwszy szal 2—3—5
 Nieumiejętnie,/ jak nimfy szal kładą; 5—6
 Błękitną/ niechaj/ on harmonją fal 3—2—5
 Jak z skały/ spada kaskadą”. 3—5
 („Malarz z konieczności“, 1852. P. Z. A. 349¹).

Wiersz 1 ma dwie średniówki: silniejszą, samoistną, po zgłosce 2 i słabszą, wprowadzającą, po 5 zgłosce. Wiersz 2 ma jedną średniówkę po 5 zgłosce (samoistną). Wiersz 3 ma znów dwie: słabszą, prowadzącą po 5 i silniejszą, samoistną po 3; wreszcie wiersz czwarty ma jedną po 3 zgłosce.

Łatwo z tych spostrzeżeń wysnuć wniosek, że daleki od monotonnego skandowania wiersz Norwida, ma przy całym bogactwie wzorów, w jakich się wyraża, swą wewnętrzną, niemal matematyczną logikę, w czym właśnie tkwi tajemnica ogromnej harmonji jego rytmu.

Do analizy „Malarza“ dodać warto, że i w tym utworze związek formy z treścią jest wyraźny; dialog pomiędzy malarzem a damą toczy się w strofach czterowierszowych, o rymach przeplatanych, męskich i żeńskich, o rytmie odbiegającym daleko od zwykłego rytmu prozy; przeciwnie strofa ostatnia, będąca wyrazem zniechęcenia malarza, ma rymy tylko żeńskie i rytm o wiele prostszy, zbliżony do mowy niewiązanej.

Interesująca jest rytmika pieśni Mandolina z fantazji „Za kulisami“, zaczynająca się od słów: „Na posadzkę zapustnej sceny“... Składają się na nią 4 strofy czterowierszowe o rymach przeplatanych, męskich i żeńskich, o wierszach 10- i 9-zgłoskowych, różnie ugrupowanych. Budowa wewnętrzna tych wierszy nader urozmaicona (10-zgłoskowiec bywa tu wzoru: 4 + 6, 6 + 4, 7 + 3, 8 + 2, 4' + 6, 6' + 4, 9 + 1; 9-zgłoskowiec wzoru: 4 + 5(°), 6 + 3(°) i 4 + 5) akcenty skupiają się głównie przy końcu, co ilustruje następująca tabelka:

Na zgłosce 1 akcent wypada 4 razy (na 16 wierszy utworu).

”	”	2	”	”	3	”	”	”	”	”
”	”	3	”	”	9	”	”	”	”	”
”	”	4	”	”	3	”	”	”	”	”
”	”	5	”	”	8	”	”	”	”	”
”	”	6	”	”	7	”	”	”	”	”

¹) Utwór liczy 24 wiersze; z tych 22 mają na zgłosce 4 akcent silny, jeden wiersz — akcent słaby, a tylko jeden jest pozbawiony tego akcentu.

Na zgłosce 7 akcent wypada 9 razy (na 16 wierszy utworu).
 " " 8 " " 7 " " " " "
 " " 9 " " 9 " " " " "
 " " 10 " " 4 " (na 9 wierszy 10-zgłoskowych).

Już niemal do wierszy wolnych zaliczyćby należało krótki (16 wierszy) utwór p. t. „Ciemność¹⁾” (strofa czterowerszowa, rymy przeplatane); niema w nim wcale akcentów stałych, a i średniówki nie wyczuwa się łatwo w czytaniu, dopiero ściślejsza analiza ją wykrywa²⁾.

Świetny przykład przystowania formy do treści dają „Nerwy”; utwór zaczyna się w tonie opowiadającym:

„Byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu,
 Trumienne izb oglądałem wnętrze“

Poślizgnięcie się na schodach ilustruje poeta umyślnem potknięciem rytmu:

„Noga powinęła mi się u schodu,
 Na nieobrachowanym piętrze“.

Dalsze opowiadanie nieco nerwowe, z przerwami i nawiązaniami w podobnie nerwowym rytmie:

„Musiał to być cud — cud to był,
 Że chwyciłem się belki spróchniałej...
 (A gwóźdź w niej tkwił
 Jak w ramionach krzyża!...) — uszedłem cały!
 Lecz uniosłem pół serca — nie więcej,
 Wesołości — zaledwo ślad!
 Pomiąłem tłum, jak targ bydłęcy,
 Obmierzył mi świat“.

Dalsza zmiana rytmu zwiastuje zwrot myśli do zwykłych, codziennych wrażeń i wyraża się tokiem spokojnym, zbliżonym do prozy; nagle to przejście odpowiada ironji treści:

¹⁾ Wyjaśni to następująca statystyka typów wierszy w nim zawartych:
 a) Jeden 12-zgłoskowiec o średniówce męskiej po zgłosce 8. (Przed średniówką dwie dypodje jambiczne słabnące, po średniówce peon (III) (8' + 4).
 b) Jeden 11-zgłoskowiec o średniówce żeńskiej po zgłosce 4 (4 + 7).
 c) " 10-zgłoskowiec " " " " " 6 (6 + 4).
 d) Cztery 10-zgłoskowce " " " " " 4 (4 + 6).
 e) Sześć 9-zgłoskowców " " " " " 4 (4 + 5).
 f) Jeden 9-zgłoskowiec " " " " " 5 (5 + 4).
²⁾ Zbliża się do wierszy wolnych sporo utworów drobnych, jak: „Ruszaj z Bogiem“, „Lapidarja“, „Bogowie i człowiek“; ostatni z nich liczy 12 wierszy po 7 do 11 zgłosek o średniówkach po 2, 3, 4, 5, 6 lub 7 zgłosce, o rymach męskich i żeńskich. Ten sam rytm nigdzie się nie powtarza; dwa wiersze mają coprawda identyczny wzór, ale akcenty inaczej są rozmieszczone:

a) — $\underline{\text{t}}$ — $\underline{\text{t}}$ / — $\underline{\text{t}}$ — $\underline{\text{t}}$ / $\underline{\text{t}}$ — $\underline{\text{t}}$ / Nie samo już słońce rzuca cień...

b) $\underline{\text{t}}$ — $\underline{\text{t}}$ / — — $\underline{\text{t}}$ — $\underline{\text{t}}$ / $\underline{\text{t}}$ — $\underline{\text{t}}$ / I od Wirgiljusza kształtnych pień...

(„Bogowie i człowiek“).

„Muszę dziś pójść do pani Baronowej,
Która przyjmuje bardzo pięknie,
Siedząc na kanapce atlasowej“...

Zdenerwowanie i niesmak następnych wierszy, znajduje znów swój odpowiednik w rytmie:

„Cóż powiem jej?...
— — usiądę z kapeluszem
W ręku — — — a potem go postawię...
I wrócę milczącym faryzeuszem
— — Po zabawie“.
(„Nerwy“, Chimera VIII 309. — Z cyklu „Vade mecum“).

Ostatni szczebel przed właściwymi wierszami wolnymi stanowi „Jeszcze słowo“, utwór mieszczący w sobie różne rytmy, ugrupowane w pewnym porządku; pomijając inne grupy rytmiczne, jako nieprzynoszące nowego materiału, przytaczam odrazu tę część, która jest najbardziej zbliżona do wierszy wolnych:

„Palmy, psalmy	I pomiędzy nowe dni a stare...
Modłami;	I pomiędzy mądre a władające,
Siebie oto rozpalmy,	Jako strumień po łące,
Siebie, sami.	I gdzie serce z głową ma granice,
Potem balsam pokoju	Jak łyżki czyste, kobięce
Między Mądrość a Wiarę	I gdzie starych — wczoraj, jutro — młodzi,
Niech wycieka ze słoju —	Jako promień niech wschodzi“...
	(„Jeszcze słowo“, 1848. P. Z. A. 95).

Urywek powyższy dowodzi, że już bardzo wcześnie zdradzał poeta skłonność do wierszy wolnych, jakkolwiek długo, lat kilkadziesiąt, trwał na pograniczu między rytmem wolnym a tradycyjnym zgłoskowym. „Jeszcze słowo“ powstało w 1848 r., później w latach pięćdziesiątych zrzadka, a w sześćdziesiątych częściej pojawiają się w rytmice Norwida zapowiedzi wierszy wolnych; w 1865 r. powstaje „Fortepian Szopena“.

IV. Wiersze wolne.

Dopiero w 1872 r. pisze Norwid wierszem absolutnie wolnym, białym — poemat „a Dorio ad Phrygium“. Rozbiór rytmiczny tego utworu przekonywa, że rytm wiersza wolnego nie jest bynajmniej dowolny, że charakteryzuje go bardzo logiczna konstrukcja, oparta na doskonałej znajomości roli, jaką przy głośnej lekturze odgrywają złudzenia słuchowe. Tu nasuwają się dwie uwagi: pierwsza, że wierszem wolnym bezwarunkowo trudniej jest dobrze władać, niż zgłoskowym lub miarowym; druga, że utwory Norwida wymagają specjalnej umiejętności czytania, ponieważ o wiele bardziej, niż innych autorów, są przeznaczone do czytania głośnego, są to utwory wybitnie muzyczne „do słuchu“.

Ogólnej nieumiejętności czytania, oraz nawyknieniu do wierszy utartych, przypisuje Miriam tak jeszcze dotąd rozpowszechnione mniemanie, że utwory Norwida są pod względem formy niewykończone i zapewnia, że w „a Dorio“ niema wiersza, ani cząstki wiersza, któreby nie były tak właśnie czute i chciane, jak je czytający ma przed sobą. Świadczą o tem nawet niektóre poprawki w autografie. Przewidywał takie nierozumienie poeta, gdy na pierwszej stronie „Czarnych kwiatów“ wskazywał na zatracenie wśród ogółu uczucia, „kiedy pisarz stara się uniknąć stylu, a kiedy przeciwnie, niedopracowawszy formy, styl zaniedbuje“. ...Ostrzegał znowu w przedmowach do „Kleopatry“ i do „Pierścienia wielkiej damy“, że trzeba wiersz umieć czytać: „Wygłaszanie rymu (wiersza), zależy od umiejętności czytania k r e m e n t ó w¹⁾. Kto k r e m e n t u czytać nie umie, ten wcale nie umie czytać wiersza“²⁾.

Rozmaitość wierszy w „a Dorio“ jest ogromna; są tu wiersze, liczące od siedmiu do piętnastu zgłosek włącznie; najliczniejsze są 10-, 11- i 12-zgłoskowce, inne stanowią tylko przeplatanie, tembardziej, że nie stoją obok siebie (tylko dwa razy następują bezpośrednio po sobie dwa 13-zgłoskowce, podczas gdy 10 zgłoskowców spotykamy raz aż 14 obok siebie, a jeśli nie brać pod uwagę kilku wtrąconych wierszy innej długości, znajdziemy jeszcze dłuższe urywki, 10-zgłoskowcem pisane), że jednak 12-zgłoskowiec występuje w czternastu typach rytmicznych, 11-zgłoskowiec w jedenastu, a 10-zgłoskowiec aż w dwudziestu typach, przeto maximum wierszy jednego typu ogranicza się do 33 wśród 10-zgłoskowców (typ 7 + 5), do 18 wśród 11-zgłoskowców (typ 7 + 4) i do 78 wśród 10-zgłoskowców (typ 4 + 6). Typ pierwszy występuje w skupieniach po dwa i trzy wiersze, trzeci po 2, 3, 4, 5 i 6 wierszy, drugi — wcale w skupieniach nie występuje.

Należy pamiętać, że w czytaniu bardzo często przewaga jednego typu rytmicznego, pociąga za sobą naciąganie do tego typu innych, nawet bez pogwałcenia rozczłonkowania akcentacyjnego, choć każdy wiersz osobno analizowany wykazuje wzór nieco odmienny; np. w czytaniu identyfikuje się wzór 4+4+5 z wzorem 8+5; 5+4+5 z 5+9; 3+6+3 z 3+9; 3+5+3 z 3+8 i t. p.³⁾ Wsłuchajmy się tylko:

„Pchnij mi Muzę, // rękopisów praczkę,	4 + 6
U współczesnych // ukształconych ludzi	4 + 6

¹⁾ Kremant — wyraz mający inną liczbę zgłosek w mianowniku, niż w przypadku zależnym — gallicyzm.

²⁾ Przesmycki: Trzy fragmenty epickie Cyprjana Norwida, z odnalezionych rękopisów poety roku 1915 do druku podane: „Wędrowny sztukmistrz“, „a Dorio ad Phrygium“, „Emil na Gozdawiu“, Warszawa, 1925.

³⁾ Na tej zasadzie słuchowego identyfikowania podobnych rytmów opiera się przechodzenie jednych w drugie wierszy różnej długości — zjawisko, omówione przy analizie „Malarza z konieczności“.

Wszak się mówi: / Pchnij z listem człowieka 4 + 6
Człowiek bowiem coś jest? // Cóż jest człowiek? 6 + 4 zidentyfikowane z 4+6.

Wiersz ostatni stosuje się w czytaniu do poprzednich, choć ma wzór od nich różny (4+6, a nie 6+4).

Albo znów:

„Gdy // — jak długie / Królestwo i szerokie
Było równo... // u słupów przy drodze
Mało dbale // nie mogłeś się oprzeć.
Wszystkie bowiem // mokry uwilżał pendzel
Kolorami // monarszej chorągwi.
I to nigdy / nie schło // — słupy — bramy —
Skazodrogi, // co cię garną w uścisk —
Szubienice, ... // wszystko pendzlem jednym
Malowane, // na żółto, / na czarno...
Tak, gdy domu / jakiego, lub zakładu
Właściciele / mienią się i zarząd
Przedmiot wszelki // nową / przybiera postać
Zawieszona jest // czynność gospodarza,
Szyld jaśnieje / pod pendzlem // i woła ludzi,
Odrzwia cieką / farbą... // wszystko piękne —
Lecz ostrożnie / tam idź — / lub iść tam nie czas...
Tam nic niema, // tam tylko porządek,
Mieszkać tam / nie można // ani gościć,
W drogę! w drogę! // podróżny człowieku,
Tobie tylko / iść // zostawa ówdzie“¹⁾.

(„a Dorio ad Phrygium“, W. P. 243).

Analiza poszczególnych wierszy tego urywka wykazuje 7 wzorów, w czytaniu zaś ich liczba redukuje się do trzech: poniżej zestawiamy wzory kilkunastu wierszy, u góry wzory otrzymane po analizowaniu każdego wiersza osobno, u dołu — wzory tych samych wierszy, tak jak one się przedstawiają pod względem rytmicznym, gdy się je odczytuje jedno po drugim w normalnem tempie głośnego czytania:

7+3, 7+4, 4+6, 6+4, 4+7, 5'+6, 7+5, 6'+5 wzory wierszy, analizowanych osobno,
4+6, 4+7, 4+6, 4+6, 4+7, 4+7, 4+8, 4+7, te same wiersze w czytaniu.

Tak 10-zgłoskowiec (4+6), występując 11 razy na przestrzeni dwudziestu wierszy, nadaje to k całemu urywkowi i wywołuje w głośnem czytaniu naturalny podział na 4+x, gdzie x=8, 7 lub 6 zgłosek.

Uświadczenie sobie znaczenia przewagi jednego rytmu nad innymi w dłuższym urywku, uchwycenie owego ogólnego toku rytmicznego wyjaśni bez trudu inne zjawisko w rytmice poematu; mianowicie obserwujemy w utworze wielką różnorodność rytmów, całość dzieli się na ustępy rytmiczne, które przechodzą jedno w drugie bardzo nieznacznie (zapomocą środ-

¹⁾ Miejsce właściwej średniówki oznaczam dwiema, średniówki zaś, normalnie stosowanej w czytaniu, jedną linią pionową.

ków, omówionych przy analizie „Malarza z konieczności“ p. w.), a przecie, gdy rozpocząć czytanie w różnych miejscach poematu, trafia się na rytmy absolutnie różne, np.:

„Nie ciebie wzywam ja — o Apollo!
Któremu na nieśmiertelnej cięciwie
Tętnią strzały, gdy z bark otrząsas włos“. (W. P. 240).

„Człowiek jest to ktoś, co sobie idzie
Gdzieś przez pole, i ty widzisz jego
Drogą jadąc. — Parskają tve konie“.... (W. P. 241).

„Jechałem był (pomnę) „Borem — Lasem“
Lasu szeregi za mną i przede mną
Jak chór grecki zbierały się w Epod“.. (W. P. 242).

„Nominalny Czas — dziejów nie trzyma w dłoni
Zamaszystej swej kosy, ani jej ostrzem
Podchwytuje ludzkość i polny kwiat“.. — (W. P. 246).

W poemacie, pisanym naogół wierszem białym, spotykamy kilka ustępów rymowanych: Trzy przepiękne strofy czterowersowe o rymach przeplatanych, ujęte w ramy dwóch dystychów (rytm 5+6, ostatni wiersz 6'+5), oraz siedem zwrotek czterowersowych o rymach przeplatanych lub obejmujących, przeważnie żeńskich, o rytmie wolnym, zależnym od treści¹⁾.

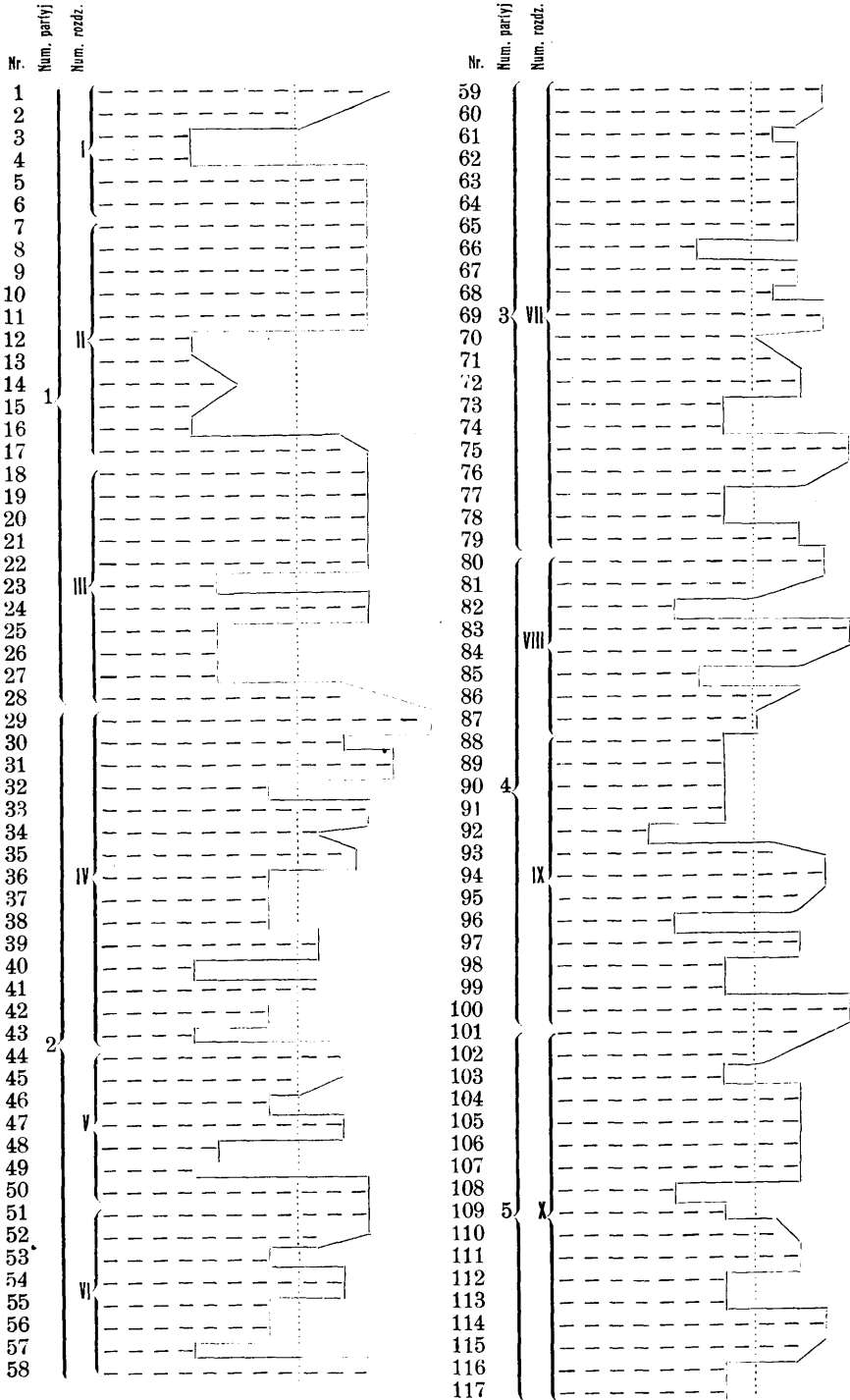
Pozostaje nam do omówienia jedno z arcydzieł nietylko Norwida, ale wogóle literatury polskiej: imponujący „Fortepian Szopena“. Umieszczam go na końcu z dwóch względów: po pierwsze dlatego, że trudno było znaleźć dla niego, wskutek niesłychanie urozmaiconej budowy, miejsca właściwego wśród utworów którejkolwiek grupy rytmicznej, powtóre dlatego, że nie pretenduję bynajmniej do wyczerpującego omówienia tego zdumiewającego utworu, stojącego na pograniczu między poezją a muzyką, nie porywam się na szczegółowe zbadanie związków, zachodzących między poszczególnymi odmianami rytmu, składającymi się na zachwycającą muzykę „Fortepianu“, zauważę tylko pewne zjawiska, które mi wpadły w oko po narysowaniu dokładnego schematu rytmicznego utworu.

Przedewszystkiem trzeba zwrócić uwagę, że wiersze „Fortepianu“ liczą od 4 do 14 zgłosek włącznie; najwięcej jest 10-zgłoskowców (26), potem idą 7-zgłoskowce (25), 11-zgłoskowce (24); 4-zgłoskowców jest już tylko 11, wierszy innej długości jeszcze coraz mniej, wreszcie 13-zgłoskowiec jest już tylko jeden.

Dalej spostrzec łatwo, że wiersze krótsze i dłuższe przeplatają się pojedynczo lub grupami, rachunek zaś stwierdza, że wierszy krótszych (od 4 — 8 zgłosek) jest w utworze 53, dłuższych (od 9 — 13 zgłosek) — 64; różnica to niezbyt wielka,

¹⁾ Zaznaczam, że niezupełnie cały utwór jest pisany wierszem wolnym, prócz kilku strof rymowanych, złożonych z 11-zgłoskowców, zawiera on 20-wierszowy ustęp, pisany 13-zgłoskowcem.

FORTEPIAN SZOPENA (schemat rytmiczny).



stwierdzamy zatem, że wiersze dłuższe i krótsze są rozłożone mniej więcej równomiernie. Jeżeli 10- i 11-zgłoskowce przyrównamy do osnowy, a przeplatające je najczęściej 7- i 4-zgłoskowce do wątku, wyrobimy sobie zadowalające pojęcie o budowie rytmicznej poematu. Poza tem w poszczególnych partjach treściowych¹⁾ można zauważyć znaczne różnice rytmiczne. Najbardziej melodyjna i spokojna jest partja I (rozdziały 1, 2 i 3), „prześliczny opis gry artysty“ (W. P. 173 przypis). Wiersze dłuższe i krótsze są tu ugrupowane prawie regularnie (osnowę tu stanowi 11-zgłoskowiec, wątek narazie 4-, potem od piątego wiersza, 5-zgłoskowiec. Prócz tego są w tej części dwa 10-zgłoskowce i jeden 8-zgłoskowiec).

Partję drugą (4+6), w której Norwid „próbuję scharakteryzować muzykę Chopina, jako syntezę cnoty (virtus) starożytniej z sielską prostotą w świetle zachwycenia religijnego“ (W. P. 173) — cechuje stopniowe, bardzo nieznaczne skracanie rytmu... Nie jestże to słuszne, czyż doskonała prostota, ujawniona u Chopina (będąca) „wedle Norwida, celem pracy cywilizacyjnej“, nie wyraża się właśnie najsilniej, najsugestywniej kilku słowami i czyż ilustracją owego dochodzenia przez sztukę do prostoty nie są właśnie owe wiersze coraz krótsze, coraz pełniejsze treści, coraz bardziej muzykalne, coraz zarazem prostsze w budowie, a doskonalsze w artyzmie?

„A w tem, coś grał, taka była prostota	I stały mi się arfą wrota,
Doskonałości Peryklejskiej,	Wstęgą — ścieżka...
Jakby starożytna która cnota,	Hostję przez blade widzę zboże...
W dom modrzewiowy wiejski	Emanuel już mieszka
Wchodząc, rzekła do siebie!	Na Taborze!“
Odrodziłam się w niebie,	(„Fortepian Szopena“, 1865. W. P. 169).

I chociaż rozdział 6 kończy się wierszem długim, 11-zgłoskowym, stanowi to jedynie przejście do następnego, filozoficznego rozdziału o wydłużonym znów, znamionującym pracę myśli rytmie; czytając ten wiersz, jesteśmy jeszcze zupełnie pod urokiem arcyliirycznego opisu gry... już nie artysty, lecz ducha jego, ożywiającego wierny instrument; brzmi nam w uszach owa muzyka mistyczna, słyszymy jeszcze

„Coś... jakby spór dziecięcy...
A to jeszcze kłóć się klawisze
O niedośpiewaną chęć,
I trącając się zcicha
Po ośm — po pięć —
Szemrzą: Poczają-że grać? Czy nas odpycha?“.. (W. P. 170).

Ten końcowy 11-zgłoskowiec, podzielony na trzy wyraźne cząstki (2, 3 i 5 zgłosek), wcale nie psując wrażenia powolnego zamierania ech niebiańskiej muzyki, wprowadza jednocześnie

¹⁾ Podział na partje treściowe według W. P. 172.

do partji III (rozdział 7)¹⁾. znacznie spokojniejszej, co jest zupełnie naturalne, ponieważ treść tej części jest filozoficzna: „Norwid powraca do swych idei z Promethidiona“ (W.P. 173).

Partja IV natomiast ma rytm najbardziej gwałtowny, wiersze równej długości powtarzają się zaledwo po dwa, trzy razy i to w znacznej od siebie odległości. Zmienność ta jest znów najzupełniej uzasadniona, gdyż poeta opisuje tu zniszczenie pałacu Zamoyskich i fortepianu Chopina w sposób, przejmujący dreszczem zgrozy; w znacznie spokojniejszej partji V wprowadza z tego faktu wnioski filozoficzne.

V. Dramaty.

Już chyba najmniejszej nie ulega wątpliwości, że wszelkie zmiany rytmiczne zachodzą u Norwida zawsze w ścisłej zależności od zmian treściowych i są ich formalnym odpowiednikiem. W utworach lirycznych i liryczno-epicznych o zmianach rytmu decydują załamania wątki treściowego, oraz falowanie wzruszenia i nastroju poety; w utworach dramatycznych na zmiany te wpływa również czynnik trzeci — stan psychiczny osób działających. Taka podwójna modulacja rytmu, zaznacza się już w dialogu „Marzenie“²⁾, (z roku 1841); zaniedbana w „Promethidionie“, który mimo formy dialogowej jest właściwie monologiem autora — dochodzi do mistrzostwa w trzech wczesnych dramatach: „Zwolonie“, „Wandzie“ i „Krakusie“.

Zjawisko to nazwiemy indywidualizacją rytmu, z tem zastrzeżeniem, że chodzi tu nietylko o podkreślenie stałego charakteru bohaterów, ile o ich chwilowy nastrój.

Najwcześniejszym utworem scenicznym Norwida, mową związaną pisaniem, jest „monologia“ „Zwolon“, ukończona w pierwszej połowie 1849 r., według określenia autora „różnogłosy monolog“. Jest to bolesna satyra na społeczeństwo polskie, władze zaborcze i stosunki porozbiorowe, pisana wierszem o różnej budowie rytmicznej, pozostającym w ścisłej zależności od treści; partje odpowiadające (wstęp) i dłuższe rozmowy toczą się w równych 11- i 13-zgłoskowcach, poza tem znajdujemy w dramacie 7-zgłoskowce, wiersze wolne i strofy dość skomplikowane.

Głównym bohaterem dramatu jest Zwolon, według pięknego określenia Przesmyckiego „cichy, beznadziejny gladiator

¹⁾ Partja II nie jest wyrazem prostoty już osiągniętej, tylko jej szukania, dochodzenia do niej, nic więc dziwnego, że na schemacie linja brzegowa tej partji jest bardziej rozwinięta, niż poprzedniej.

²⁾ Młodzieniec w części elegijnej, marzycielskiej przemawia 11-zgłoskowcem, od chwili zaś gdy bierze rozbrat z marzeniem i zdobywa się na energję — epickim 13-zgłoskowcem; rusalka mówi wierszem zmiennym, dobrze charakteryzującym jej lekkomyślność i płochość.

za prawdę¹⁾“ coś niby prorok-psalmista, niby kapłan-poeta. Ukazuje się on zaledwie w kilku scenach (I, II, III i V). W scenie I przemawia wierszem wolnym, liczącym od 4 — 13 zgłosek, o rytmie chwiejnym, drobionym przeważnie na cząstki cztero- i pięciozgóskowe:

„Tak, jak słowo Boże
Przez chóry chórom, płynie aż do godnych,
I tam rozognia, niżej rozplomienia,
A niżej cieszy,
A jeszcze niżej rozzielenia;
Tak i inna moc, kamień, tak się głupi śpieszy
Po zagonach zniszczenia...
Ale nie rozzielenia“... (,,Zwolon“ I, P. Z. C. 56).

Scena II toczy się w 11-zgóskowcach; Norwid przedstawia tu wysiłki ku wywołaniu powstania przez rozpalenie iskier nienawiści i zemsty. Zwolon występuje z daremnym wołaniem, iż zemsta jest czynnikiem negatywnym, destrukcyjnym i wskrzęsić nią ojczyznę nie można. Ponieważ nie mówi w natchnieniu proroczym, lecz stara się przekonać, przeto posługuje się równym, spokojnym 11-zgóskowcem. Nikt go jednak nie słucha, rytm zmienia się w okrzyku zemsty w 7-zgóskowiec, ten zaś pod wpływem silnego podniecenia łamie się w 9-zgóskowiec, skandowany na 1+4+4, a potem w żywy, trocheiczny 10-zgóskowiec.

W scenie III Zwolon mówi w natchnieniu, narazie wierszem wolnym, krótszym (4+10 zgłosek), później coraz dłuższym, równiejszym, coraz bardziej epickim, coraz częściej przeplatany 11-zgóskowcem (5+6), w miarę, jak środek ciężkości słów Zwolona przesuwają się z dziedziny afektu w dziedzinę intelektu. W samotne rozważania bohatera wpadają z oddali słowa chóru:

„myślą, pieśnią ludową
zemsta, zemsta, zemsta!... (66)

okrzyk ten wywołuje pytanie Zwolona: „a narodową pieśnią cóż?“ — Echo przynosi odpowiedź oddalonego chóru, śpiewającego Bogarodzicę, której dwa pierwsze wiersze splatają się rytmami z zapytaniem Zwolona:

„A narodową pieśnią cóż?
Aniołowie! co jest pieśń narodu,
Czy na korze drzew ją pisał nóż?
Czy na piersiach kiel głodu?
Aniołowie!.., którąż to krynicą
Napawano? — gdzie ta pieśń i czyja?“...
Chór: „Boga Rodzico, Dziewico — —
Bogiem sławiona Maryja“ — (66)

Gdy śpiew milknie, Zwolon w natchnieniu proroczym

¹⁾ Przypisy do „Zwolona“, P. Z. C. 405.

wznosi pieśń o przyszłej, odrodzonej Polsce — w strofach pełnych powagi i bardzo harmonijnych:

„Tym, co jak piana Wy-wścieklana Błuznią i burzą — traf,	A zamyślonym, Zaserdecznym Niebieskich moce praw“.
--	--

(68)¹⁾

Użycie w scenie VII lekkiego 7-zgłoskowca ma podnosić ostrość satyry i jest efektownym środkiem podkreślenia całej głupoty, ciasnoty i próżni rzekomo poważnego zebrania spiskowych. (Prof. Łoś nie zrozumiał zamiaru poety, choć zauważył dysonans między formą a treścią. — „Wiersze polskie“ 254).

Kalasanty: „Bracia! wnoszę, ażeby Każdy serce w pierścieniu Nosił“...	Kalasanty: ...„W imieniu Ziem, skąd posłem się zowie, Choćby upadł ten wniosek Nieomylnie go wznowie. Serca — serca — panowie! (86)
Ktoś-tam: — „Lepiej byłoby Bez tych oznak“.	

W scenie IX niewidzialny Anioł śpiewa w strofach pięciowerszowych (wzoru $8a + 6b + 8a + 8b + 6a$), bardzo lekkich i wdzięcznych.

„Schnie i blednie, z oczu znika W trumnie się położy, I nie będzie tu słowika,	Chyba gniew go wstrzyma Boży, Lutni urzędnika!“...
--	---

(100)

W scenie X, pisanej 13-zgłoskowcem, nieprzytomne dziecko opowiada o swem widzeniu w kościele rytmem równym, niezmiennym (raz tylko 18-zgłoskowiec zamiast 15 zgłoskowca), zato stylem niezwykle poetycznym: obrazowym, dźwięcznym, obfitującym w porównania, przenośnie, powtórzenia... W usta tego dziecka wkłada Norwid prześliczne określenie języka polskiego, świadczące o jego gorącym umiłowaniu mowy ojczystej.

„...kwiaty na ziemi
Szeptaly — chwala — kwiatów język się nie zmienia,
Jak język polski, w sercu zawsze jednakowy,
Sam przyznasz — tylko odrzuć myślą cudzysłowy:
Fijołek mówił: chwala, i lilija biała mówiła: chwala...
...Powiedzą: umarł — tak jest — językiem z papieru
Tak ci powiedzą, ale — nie językiem kwiatów,
Co taki jest jak polski — zwiany z aromatów
Co nie ma sklepień, aby echem mu odrzekły,
Bo czcze są i sklepienia“...

(106)

W scenie ostatniej, XI, znów ironja rytmu: 7-zgłoskowiec podkreśla bezmyślną i okrutną ciekawość oczekujących egzekucji gapiów, oddaje też dobrze zmieszane głosy tłumu, mniej się atoli nadaje do samotnych refleksyj obojętnego obserwatora, cudzoziemca Harolda. Zupełna zmiana okoliczności (nagły wybuch pożaru na zamku królewskim), wywołuje gwałtowne

¹⁾ Wzór tej strofy: $5a + 4a + 6b' + 5c + 5c + 6b'$. W pierwszej zwrotce ostatni wiersz liczy wyjątkowo 7 zgłosek.

przejście rytmu w epicki 13-zgłoskowiec, w którym się toczy akcja już do końca ¹⁾.

Następne dwa dramaty „Krakus“ i „Wanda“, pisane były dwukrotnie; pierwsza ich redakcja z roku 1847 zaginęła, dochowała się jedynie druga (z r. 1851). Całość obu utworów nosi wyraźne piętno stylizacji ludowej ²⁾, znaną cechą wiersza jest spokój, powaga i wielka prostota, w wielu zaś miejscach ludowość uwydatnia się i w rytmie, nie licząc się z różnicą jednej lub paru zgłosek (choćby bez odpowiednika treściowego) i w częstych powtórzeniach i w wyrażeniach aforystycznych, lapidarnych, pełnych treści, takich właśnie, w jakich się zwykle wypowiada mądrość narodów.

Oto dla przykładu urywek z I sceny „Wandy“:

Pachoł: „Nowość głoszę — i to, co się święci,
A ty słuchaj, mężu, białołowo,
Sercem słuchaj, myślę zamyśl w słowo,
I na kiju zaznacz dla pamięci...
Pra-wielmożnej trzeba rzeczy takiej,
Takiej rzeczy trzeba jej koniecznie,
(A ku temu pieśń jest, zioło, znaki)
By rozplakać mogła się serdecznie...
To wypłacze ono swe milczenie,
Oną serce niewymowną bliźnę,
Oną niemoc, ono z-nie-mowlenie —
To wypłacze oną swą niemczyznę!“... („Wanda“, P. Z. C: 128).

Dla porównania — parę urywków z „Krakusa“:

Starzec: „Dzień mię odpycha, a noc mię woła,
Czuję, że długo tu nie zabawię:

¹⁾ Inne sceny mniej interesujące pod względem rytmiki: sc. IV i VI — 13-zgłoskowiec. Sc. V — 11-zgłoskowiec; raz tylko, gdy mówi dziecko, brak części pośredniówkowej:

„I jak mnie łajesz, gdy łabędzie płoszę
Na stawie rano,
Tak wołaj, mamó, by nie rozbijano... (76)

W scenie tej Zwolon ukazuje się ostatni raz i wymawia zaledwo kilka słów, niespełna dwa wiersze.

²⁾ W tymże roku 1861 napisał Norwid „Częstochowskie wiersze“, gdzie również ludowość jest wybitnie podkreślona. Jest to 7-zgłoskowiec o najrozmaitszej budowie, z powtrącaniami gdzie niegdzie wierszami innej długości; rymów męskich niema, więc akcent końcowy jest stale na 6 zgłosce; pierwszy akcent stały wypada najczęściej na 3, rzadziej na 2 lub 4 zgłosce, stąd trzy typy 7-zgłoskowca, każdy o kilku odmianach, zależnie od rozmieszczenia akcentów ruchomych i od rozczłonkowania akcentacyjnego. Aby dać wyobrażenie o budowie rytmicznej utworu, cytuję krótki urywek:

„Za siwemi wołami,	A drugi, bury — Mysio,
Za rogatemi —	A jest i suka w łąty,
Po mokrym lesie, z psami,	Co po rżysku, po złotem,
Z psami chadzam zółtemi:	Szuka myszy kosmatej,
Jeden zowie się Brysio,	Kretów szuka pod płotem“.

(„Częstochowskie wiersze“, P. Z. A. 318).

Rytm ten określa Przesmycki jako „prawie Chopinowskie rubata“ („Trzy fragmenty“, Przypisy do „A Dorio“, str. 52).

Zostawię tobie świecę, — gęśl, — zioła —
 Świecę — gęśl — zioła — tobie zostawię“...

...„Zgadobliwością zabiec im drogę,
 Ni poznać, czemu idą, nie mogę;
 Starcowi nieraz sił niższych zbywa;
 Dzień mię odbiega, a noc mię wzywa“. („Krakus“, P. Z. C. 169/172).

Oba przykłady są pisane wierszem 10-zgłoskowym, ale rytm ich jest zupełnie różny. Przytoczony ustęp z „Wandy“ — to wiersz miarowy o trzech stopach, z których jedna przynajmniej jest peonem trzecim (— — 1 —), stopa to bardzo rzadka, nadająca wierszowi wiele spokoju i powagi. Mowa Pachoła bardziej równomierna, niż chóru, którego kolebanie wyraża się w chwiejności rytmu; każdy wiersz Pachoła, oprócz ostatniego, od peonu się rozpoczyna, wszystkie liczą równo po 10 zgłosek.

W „Krakusie“ Starzec-pustelnik przemawia równym 10-zgłoskowcem o średniówce po zgłosek 5.

Takim ludowym rytmem¹⁾ posługują się w obu dramatach osoby z ludu: w „Wandzie“ — Chór i Pachoł, w „Krakusie“ — Starzec. W chwilach uroczystych spotykamy również w ludowym stylu utrzymane pieśni obrzędowe. W ostatniej scenie „Wandy“, wspaniała heksametr polski rymowany:

Baby: „Pod białemi brzozami dziwne zebrałyśmy zioła
 W czyste płachty i w kosze, z łozy uwite zielonej,
 Sypkie próchna odłamy z miejsca, gdzie stała stodoła,
 Stu podolać mogąca kmietom, gdy plon w niej złożony“... —
 Działwa: „Dzieci — wnuki — my także, co dzwignąć mogły rączyny,
 Co po ziemi potoczyć drżące zdołały ramiona,
 Za matkami, babkami na święte niesiem daniny“...
 Razem: „Niech się pokój uczyni, Wandy niech błysnie korona...
 Niech zabłyśnie słoneczkiem na góry — lasy — doliny —“.
 („Wanda“ 153).

Budowa taka sama tutaj, jak w „Rapsodzie Bema“, rymy, zgodnie z charakterem ludowym dramatu, łatwe, nieliczne (13) i dźwiękowo zbliżone (-ona, -ony), co przydaje spójności.

W „Krakusie“ w scenie pogrzebu króla Kraka, spotykamy również pieśni obrzędowe, chóry pogrzebowe używają strof o dostojności iście hieratycznej:

„Przechodź już wielka osobo, Gdzie losy nie są nad tobą,
 W powietrze inne ze ziemi; A ty nad niemi“. — („Krakus“ 210)²⁾

Inne, zwłaszcza znaczniejsze postaci obu dramatów, mają każda rytm sobie właściwy, przynajmniej w pewnych szcze-

¹⁾ Prostota wysłowienia budowy rytmicznej; częste powtórzenia tych samych wierszy.

²⁾ Schemat tej strofy: 8 a b c 5 b, wiersze miarowe, 8-zgłoskowce trójstopowe (1 — —/1 — —/1 — —), 5-zgłoskowce dwustopowe, najczęściej jamb i amfibrach.

gólnych sytuacjach. Wanda, o której pisze Zaleski ¹⁾: „postać księżny, słaniająca się, prawdziwie namogilna“, mówi wyraźnie „słaniającym się“ rytmem: w scenie II, gdy doznaje szczególnego wewnętrznego ucisku, wypowiada to w wierszach różnej długości, jakby z trudem chwytła powietrze. Wiersz, zasadniczo 10-zgłoskowy, urywa się po 9, 7 lub przeciąga się do 11 zgłosek. W dalszych scenach bohaterka już się opanowała, w scenie IV mówi z przejmującym smutkiem, ale zupełnie spokojnie, w scenie V rozmawia z Rytygierem (oboje używają 11-zgłoskowca), w scenie VI przemawia do ludu (poważnym 13-zgłoskowcem). W obu razach zależy jej na tem, by nie okazać wzruszenia.

Niepokój duchowy Wandy udziela się tym, co z nią bliżej przestają; zdradza go w scenie II Panna, opowiadająca Grodnemu o chorobie królowny wierszem zmiennym, liczącym od 7 do 10 zgłosek włącznie:

„Ciszy — ciszy — moja złota!.. ciszy...
Te słów kilka Pani wciąż powtarza;
Spytać o co — — nie słyszy.
— — Dawniej kobzy dudarza
Co siadywał w bramie, słuchiwała.
Dziś — i o tem ni słowa,
Dziś o niczem — wszystko zapomniała,
A wie wszystko, i jak się co dzieje,
I nic się przed nią nie uchowa,
I nic jej nie rozśmieję.“ (,,Wanda“ 130)

Następnie Panna i Grodny rozwawiają o różnych fantastycznych lekach na osobliwą niemoc Wandy, używając spokojnego 11-zgłoskowca, ale gdy myśl Panny zwraca się ku cierpieniom chorej, rytm jej mowy załamuje się natychmiast:

„Albo żeby sama dała znaki,
Co w tej ulży boleści“... (131)

Wzruszenie udziela się nawet surowemu Grodnemu i odbija się w rytmie jego słów:

„Rozrzewnienia!.. Wczora rzekła do mnie:
Rozrzewnienia, bo po mnie!“... (131)

Rytm mowy Rytygiera zawsze równy; (11- lub 10-zgłoskowiec) Rotny mówi wierszem zmiennym, wyrażającym zdenerwowanie i zabobonny lęk przed wróżbą; Weiswort w rozmowie z Rytygierem używa 11-zgłoskowca, wróżbę zaś wygłasza wierszem wolnym; podobnie wtóruje mu chór Runników.

Chór: „— Tak a nie tak: nie nasza rzecz.
Ludzie — radzi się smucić.“

¹⁾ W liście do C. N. z dnia 27 I, 1843. (Mowa o pierwszej redakcji „Wandy“). P. Z. C. 415. Przypisy do „Wandy“.

Wieszczba jak miecz — póki nie błysnął miecz...
 Póki nie błysnął miecz — wieszczba jak miecz“...
 Weiswort: „Rozkocha się królowa tak, jak nie bywało
 Z dawien dawna:
 Cztery orły wleciało —
 Będzie sławna
 — Rozkocha się... i białe skąpie ciało“...
 Chór: „I rozkocha się tak, jak nie bywało“. („Wanda“ 135).

Zmiennym, krótkim rytmem posługuje się tłum, oczekujący z zapartym tchem wieszczby, śledzący ruchy Wandy i nad słuchujący bacznie jej słów:

Starzec: — „Jako pawia białego pióro
 Na wietrze:
 Stąpa cicho, strzelista“...
 Dziewki: — „A koronę ma w prawej ręce swojej“...
 Wieszcz: — „A jest jako powietrze
 Czysta“. —
 Chóry: — „Owo przeszła — owo pod kopcem stoi“... („Wanda“ 158)¹⁾

Lechowi wściekłość tamuje mowę, gdy wybucha zdławionym okrzykiem przeciwko Rytygierowi:

— „Zaczekaj! — W ranę świeżą patrzący — w czerwoną
 Ranę... Sępie!... Jeśli trza korony
 To pójdiesz wpław, psie rudy, pójdiesz za koroną“. („Wanda“ 160)

Identyczne traktowanie rytmu, uzależnionego od chwilowego stanu psychicznego osób działających, znajdujemy w „Krakusie“ (jakkolwiek tam przewaga 11-zgłoskowca wyraźna). Bohater tytułowy, porzucony przez brata, przemawia wierszem bardzo muzycznym, z rymami wewnętrznymi; w chwili dojmującego smutku rytm się skraca, z 11-zgłoskowca przechodzi w 7-zgłoskowiec i kończy się podobnym do westchnienia 4-zgłoskowcem:

— — „Ostrogą usta i serce mi skrwawił!
 A teraz jestem, jak zdeptane zioło.
 Bez chleba kromki w puszczy mię zostawił.
 Zdeptane zioło z wstydem wznoszę czoło.
 Ciemno i ciemno wokoło — a nikczemno —
 Gdziekolwiek spojrzeć, ciemno naokoło.
 Rozbrat, którego nie wiem, co pojedna?
 I węzeł, który nie wiem, co rozłamie? —
 Żeby choć jedno serce było ze mną! —
 Żeby choć ręka jedna,
 Żeby choć jedno ramię
 Było ze mną! —

(„Krakus“ 182)

W fantastycznej scenie IV (grota szmaragdowa) Krakus wysławia się 10-zgłoskowcem, przepołowionym przez średniówkę (5+5). W scenie VII na wspomnienie grotty szmaragdowej

¹⁾ Dalej 13-zgłoskowiec, raz efektownie przerwany okrzykiem: „gore“, tak, że cały wiersz liczy 15 zgłosek.

wplata 8- i 5-zgłoskowce do 11-zgłoskowego wiersza, w jakim toczy się cała scena.

— „Tam czaszek nagość popiół grzeje szary,
Włosów nie trefi nikt w kosy;
Księżyc prześwieca przez szpary,
Przez krople rosy —
Tam, jeśli jesteś rycerzem, wiesz za co,
Kryjąc się jedni, darzą drugich blaskiem,
Oklaski ciszą się płacą,
Cisza — oklaskiem“. — — („Krakus“ 221)

Śpiew, jakim w scenie IX Krakus zwalcza smoka, ma budowę osobliwą: wiersz tutaj krótki (6 zgłosek), najeżony akcentami, aż 4!), tok zbliżony do jambicznego, rymy męskie, wyrazna średniówka męska po 2 zgłosce; rytm twardy jak stal, ton zaś dźwięczny i muzykalny:

„Chodź — stań! — przez wiarę wiar	Twarz w twarz, począłem rzecz:
Knęć cię, pożerco dusz —	Broń ma — ten jeden miecz;
Czar twój skończony już	Pieśń ma — ten jeden czyn —
Czar mój jest żaden czar.	Pieśń ma, to nie pieśń już“,
Bóg wie, za ile win,	(„Krakus“ 223)

W scenie IV Źródło, osoba fantastyczna, posługuje się rytmem, doskonale oddającym plusk i szmer wody w strumieniu:

„Nie jestem nic,	...Dochodzić — trud,
Ni rąk, ni lic,	A dojść — jest cud —
Wydźwięk mam tylko perłowy.	Mniejsza, czy konno? czy pieszo?
Rzemiosło moje	Bo jedni z was
Ochładzać znoje,	Mijają czas —
Cóż chcesz od wody źródłowej?...	Drudzy mu ledwo wyśpieszą!“
	(„Krakus“ 1978) ¹⁾

W scenie I Lilian, uczeń pustelnika, takim odzywa się rytmem:

„Ojcie! po suchym listku olszyny	I rzeczy przyszłych bładawe świty,
Niechby się pajak przetoczył siny —	Nim na odległe wpłyną zenity
Słuchem —	Mgnieniem —
Duchem —	Tchnieniem —
Szlaki jego zwietrzę:	Wchłonę jak powietrze“.
	(„Krakus“ 171)

Krótkie, dwu- i sześciogłoskowe wiersze wyrażają może gorliwy pośpiech Liliana w pełnieniu przykazań mistrza.

W słowach Rakuza zastanawia raczej styl, aniżeli rytm, w którym zauważyć można jedynie pewną, umyślną zapewne chropowatość i twardość, np. w gwałtownych pytaniach: „Miecz czy naostrzon?“, „Stos czy zapalony?“ (str. 203), gdzie prze-

¹⁾ Schemat 4a'a'8b4c'e'8b lub 4a'a'8b5c'e'8b, tok przeważnie jambiczny.

kładnia składniowa wywołuje też wzmocnienie akcentów, albo w takich ciężkich rytmicznie wyrażeniach:

...„Ze wczoraj pomni, dziś zna, zgadnie potem“... (205)
lub: „Idź Mość zdrów“ (⊥ ⊥ ⊥) (208)

Nieco inaczej, niż z trzema poprzednimi dramatami, ma się sprawa z „Kleopatrami“, uważaną powszechnie za najcenniejszy dramat Norwida. Utwór ten cechuje większa na pozór monotonia rytmu. Niełatwo dotrzeć do przyczyny tego zjawiska.

Klucz do tej zagadki posiada, jak się zdaje, Przesmycki, który w przypisach do „a Dorio“, mówiąc o reformie rytmicznej, jaką przedsięwziął Norwid w latach sześćdziesiątych (o czym niżej), od rytmiki niewydanego dotąd i spoczywającego w miriamowej tece „Aktora“, przechodzi do „Kleopatry“ i komentuje ją w sposób tem ciekawszy, że na autentycznej wypowiedzi Norwida oparty:

„Stąd już krok tylko do białego, nierymowanego 13-zgłoskowca Kleopatry, „rytmującego się“ wszakże zato z przedziwnymi urozmaïceniami, „przez całą swą długość, nie zaś w końcowem jednym zebrzmieniu wyrazów“, uwzględniającego „milczenia“ (pauzy) jako zgłoski i wprowadzającego nader ciekawe nowości akcentacyjne, zwłaszcza co do wyrazów jednozgłoskowych na końcu wiersza“¹⁾.

Ani sumienna, jak się zdaje, analiza rytmiczna „Kleopatry“, ani częste odczytywanie jej na głos, nie naprowadza bynajmniej na ślady tych przedziwnych urozmaïceń, o jakich wspomina Przesmycki, wypada więc oprzeć się na jego wskazówkach i poszukać w „Kleopatrze“ wymienionych przez Miriamę rytmicznych osobliwości.

Co rozumiał Norwid przez „rytmowanie się“ przez całą długość wiersza? Nie rymy wewnętrzne oczywiście (jakkolwiek wyrazu „rytm“ używa poeta zwykle na oznaczenie pojęcia rymu). Ma to być zgodność, ale czego? Jeśli nie zgodność dźwiękowa, to chyba szukać jej wypadnie w akcentach? Być może. Schemat rytmiczny dowolnego urywka z „Kleopatry“ przekona, iż rzadkie są wiersze co do budowy rytmicznej pojedyncze, t. j. takie, których wzór rytmiczny (ilość i miejsce akcentów) nie powtarza się w bliskiem sąsiedztwie, o jeden lub kilka wierszy; ale taka odpowiedniość nie jest osobliwością i da się zaobserwować w każdym dłuższym utworze. Bardziej uchwytne jest uwzględnianie pauz, jako zgłoszek, ale i w tym wypadku o konkretny przykład trudno, bo 12-zgłoskowce w „Kleopatrze“ trafiają się tylko wtedy, gdy w wierszu jest wyraz z dwugłoską, dającą się czytać dowolnie jako jedna lub dwie sylaby, np. „Eukast! — Bandedety Izdydy i berło!“

¹⁾ Przesmycki: „Trzy fragmenty“... str. 53.

O ile pierwszy wyraz w tym wierszu uznamy za dwuzgłoskowy, to myślnik będzie oznaczał pauzę, której trwanie równa się jednej zgłosce. Ale wyraz „Eukast“ może być czytany jako E—u—kast i wtedy teoria zawodzi.

Ciekawe nowości akcentacyjne, zwłaszcza co do wyrazów jednozgłoskowych na końcu wiersza, również przy bliższym zbadaniu niewiele przyniosą. Zapewne — sporo wyrazów jednozgłoskowych na końcu wiersza traci u Norwida akcent i nabiera charakteru enklitycznego, ale nie jest to zjawisko nowe i występuje znacznie wyraźniej w wierszach rymowanych (p. rozdział o rymach). Zapewne — uparta analiza wykazuje, że w mowie Rycerza akcenty są rozmieszczone nieco gęściej, niż u Kleopatry, że akcentowanie Cezara jest nieco bardziej, niż innych osób, urozmaicone, ale ponieważ tych różnic uchem się nie chwyciła, więc zanim się zabierzemy do kreslenia schematów rytmicznych dla poszczególnych osób dramatu, zapytajmy wpierw, jakie znaczenie będzie miała taka praca dla artystycznej oceny utworu — a w zniechęceniu opadną nam ręce.

Jakież z tego wszystkiego wysnujemy wnioski?

Po pierwsze — nie zaprzeczamy bynajmniej faktowi istnienia w rytmice „Kleopatry“ pewnych arcysubtelnych urozmaiceń, wyrażających się w idealnej zgodności między treścią myślową, a jej słownym wypowiedzeniem; takiej zgodności musiał usłużyć rytm niesłychanie giętki i harmonijnie stonowany, nigdzie nie zatwierdzający się dumnie, nie wołający o swe prawa, lecz kornie podporządkowujący się naturalnemu biegowi myśli. Rytm „Kleopatry“ wypływa z samej istoty dramatu, z przedziwnego zestrojenia w bohaterach wszystkich wypowiedzanych myśli, przeżywanych uczuć i wyteżeń woli, oraz z połączenia ich w jeden akord jedynej, zupełnej i całkowitej treści, przyobleczonej w jedyną odpowiednią formę.

Po drugie — stwierdzić jednak wypadnie, że te efekty rytmiczne, o których wspomina poeta i na które widocznie liczył („rytmowanie się przez całą długość wiersza“, „milczenia jako zgłoski“), zostały niejako „przesubtelnione“. Norwid, dążąc do idealnej harmonji między formą a treścią, harmonji, której potrzebę odczuwał swą nadwrażliwą intuicją artystyczną, przekroczył w niejednym wypadku granicę wrażliwości przeciętnego czytelnika czy słuchacza i w rezultacie skala finezyj rytmicznych została dla ogółu częściowo stracona, bo chyba zgodzimy się na to, że piękności utworu winny oddziaływać przy lekturze, a nie ujawniać się dopiero przy analizie; jeżeli nawet wykryjemy, drogą szczegółowego rozbioru, bogaty aparat techniczny, jakim się autor posługiwał, może to odkrycie wzbudzić podziw, ale nie zachwyty, ów zachwyty twórczy, któremu tak ważną rolę wyznaczał w życiu Norwid, gdy głosił:

„Bo piękno nato jest, by zachwycalo

Do pracy, praca — by się zmartwychwstało“. („Promethidion“).

ROZDZIAŁ II: RYM I STROFA.

Rytm był przedmiotem głównej troski Norwida przy opracowywaniu formy. Inne środki techniczne — rym i strofę, poeta zdaje się lekceważyć. Toteż spostrzeżenia, poczynione w tym zakresie, nie mogą być ani w połowie tak ciekawe, jak otrzymane przy badaniu budowy rytmicznej utworów Norwida, że jednak tak rym, jak i strofa, są jak najściślej zależne od rytmu i służą do jego upiększenia i uwydatnienia, przeto wypada im tutaj nieco miejsca wyznaczyć.

Rymowanie Norwida odznacza się jak największą dowolnością, niemal w każdym utworze znajdujemy rymy parzyste, przeplatane i obejmujące, niektóre oddalone od siebie o kilka lub kilkanaście wierszy; często spotykamy trzy, cztery wiersze o jednakowej końcówce; zdarzają się też pojedyncze wiersze bez rymu; kilka razy trafia się rymowanie sestyny epickiej; rymy męskie pojawiają się dość późno; dobór końcówek niezbyt staranny, rymów gramatycznych dużo, niekiedy nawet bardzo rażące¹⁾. Bez skrupułów używał poeta rymów ułomnych, „na oko“ lub „na ucho“ (tych ostatnich więcej, znów dowód, że utwory swe Norwid przeznaczał głównie do głośnego czytania). Oto szereg przykładów:

Róże — obroże, wieczorem — chórem, córa — doktora, mleczne — historyczne, cichą — wiechą, popiół — dopiął, pięknem — wynamiejętniem, nieprzyjaciół — zaciął, senny — lenny, tłumy — umie, czyniąc — pieniądź, rzeknę — piękne...

Niekiedy rymy walczą z gramatyką:

głowę — rzecz alabastrowę

(biernik przymiotnika i rzeczownika rodzaju żeńskiego),

sprawę — w rękę prawę.

Zdarza się, że rym stanowią wyrazy jednobrzmiące, co niekiedy tworzy ładne efekty, np.:

„...wielem widział rzeczy
Z tych jedne były mdłe i nic do rzeczy“.
(„Do mego brata Ludwika“ P. Z. A. 58, W. P. 17).

„... jeszcze, jeszcze może...
Znajdzie się kilka rzeczy wielkich — morze“... (Toż).

Umiarkowanie używa Norwid asonansów:

Toporów — narody, boleści — szlachetności, rozmów — odnów.

¹⁾ Np. taka barokowa apostrofa do księżycy:

„Ej, pająku złocony, łyż me już wyssałeś,
Bo w nich nieraz swe nici promienne kąpałeś,
A chcesz wspomnień? To słuchaj... jakże... czy słyszałeś?“ („Noc“ P. Z. A. 10).

Naogół jednak nie można się żalić na ubóstwo rymów, przeważna ich część należy do kategorii dobranych, a nawet rzadkich i egzotycznych:

Gradem — diadem, generał — umierał, atom — kwiatom, obywatel — bagatel, viator — creator, Neapolem — Tryptolem, Mandragor — Pytagor i t. d.

Ma też Norwid swoje ulubione sposoby rymowania, mianowicie:

a) Rymowanie imion własnych z pospolitemi:

Sorento — kręto, królowej — Canowy, strzygą — Jadwigo, Ambroży — obroży, Cyrano — wiedziano, Apollina — komina, Wenery — kwatery, Byrona — korona.

b) Rymowanie wyrazów męskich z żeńskimi¹⁾:

Na dowód — do wód, człowiek — to wiek, za rdzę — gardzę, przechodzień — o dzień, do run — piorun.

c) Rymy wymagające odmiennego, niż w mowie potocznej akcentowania, lub poskładane z kilku wyrazów:

zapytaliście — liście, ideją — chce ją, żal mi — psalmi, na to — arystokratą, (on, ma ją — (oni) mają, nadzieja — i nie ja.

Zwraca uwagę obfitość rymów, utworzonych z połączenia dwu wyrazów, znaczeniowo nadzwyczaj sobie dalekich, co świadczy o lotności umysłu, zdolnego do kojarzenia i jednoczesnego ogarniania bardzo odległych pojęć, np.:

Zalotnym — błotnym, wagi — sarkofagi.

Trafiają się rymy, wywołujące efekt komiczny, użyte zapewne dla żartu:

„Możeby z czasem zyskali epitet
Narodu, mając swój uniwersytet“.

Zabawne są dwa rymy z „Epimenidesa“, gdzie dwukrotnie rymuje się Byron... z Aphypanyronem, a że za każdym razem inny wyraz stoi na początku, przeto coraz inaczej są oba wymawiane, gdyż następny do pierwszego się stosuje:

Aphypanyron — Byron.

Byron — Aphypanyron. („Epimenides“ P. Z. A. 511).

Są to wszystko właściwości, które dowodzą łatwości rymowania. Że się Norwid do niej poczuwał, świadczy o tem jeden z dopisków do „Promethidiona“, komentujący rym: generała — złamała — działa: „Przepraszam generałów, że ich stopień taki mi tu piękny rym nastreczył, bo rymów nie szu-

¹⁾ Takie rymowanie pociąga za sobą z konieczności utratę akcentu wyrazów męskich i nadanie im charakteru enklityk.

kam — bo rymy to ruchawka, jak przychodzą, tak się je bierze“. („Promethidion“, „Wiesław“, P. Z. A. 154).

Z powyższych obserwacji można więc, jak się zdaje, bez obawy pomyłki wysnuć wniosek, że rymowanie nie było przedmiotem specjalnej troski ze strony poety, jakkolwiek nie nastroczało mu trudności. Rymika Norwida wykazuje pewne osobliwości stałe ¹⁾, t. j. powtarzające się we wszystkich okresach jego twórczości (łączenie rymów męskich z żeńskim, rymowanie imion własnych z pospolitemi, składanie pary wyrazów krótkich na jeden rym), nie widać w niej wszakże wcale rozwoju ilościowego — pomnożenia sposobów rymowania, co najwyżej można spostrzec większą sprawność rymowania w utworach późniejszych.

Zlekka pogardliwemu stosunkowi do rymu, jako do ozdoby wiersza sztucznej, nie wynikającej bezpośrednio z akcji ani nastroju, daje wyraz poeta we wzmiance o „komedjo-dramie Aktor, pisanej rymem wierszowanym (regularnym trzynastozgłoskowcem rymowanym) — to jest, jak ja nazywam, wierszem barbarzyńskim!“ (List Norwida do Kraszewskiego z maja 1866 r.), oraz o białym 13-zgłoskowcu „Kleopatry“, „rytmującym się przez całą swą długość“, nie zaś „w końcowem jednym zebrzmieniu wyrazów“ ²⁾.

Bardziej jeszcze, niż rymowanie, odbiega od szablonu strofika Norwida. Najchętniej używa on budowy stylicznej (w okresach zaniedbania formy i w młodości prawie wyłącznie), a choć w pewnych okresach strofy się zagęszczają, nigdzie nie stają się obowiązującym kanonem dla danego utworu. Wynika to logicznie z pojmowania strofy, jako całości rytmicznej, a rytmu, jako wyrazu uczucia; dopóki trwa nastrój, rytm pozostaje bez zmiany, najmniejsza zmiana w uczuciu pociąga za sobą zmianę nie tylko w układzie rytmicznym, ale i w budowie zwrotkowej utworu; stąd, mimo ilościowego bogactwa wzorów stroficznych, niewiele znajdziemy utworów o konsekwentnie wytrzymanej strukturze strofy — co ciekawsza, zdarzają się utwory, w których kapryśny rytm tak dalece zaciera prawidłowość budowy stroficznej, że wykrywać ją musimy dopiero przy pomocy rekonstrukcji wzoru. (Przekonać o tem mogło omówienie pieśni II harfiarza w Polce). Najstalszym czynni-

¹⁾ To że utwory wcześniejsze nie mają rymów męskich, nie może być dowodem zmiany, rymy męskie są u Norwida wogóle rzadkie, a mnóstwo jego utworów poginęło.

²⁾ Trzy fragmenty epickie C. Norwida: „Wędrowny sztukmistrz“, „a Dorio“, „Emil na Gozdawiu“. Wydał Z. Przesmycki. Przypisy do „a Dorio“, str. 53.

Norwid używa tutaj terminów „rytm“ i „rym“ w znaczeniu odwrotnem w stosunku do dzisiejszego. Zamiast „rym wierszowany“, powiedzielibyśmy teraz „wiersz rymowany“; analogicznie wspomina Norwid o „rymie osobnym, w prozie krytym“ — mając na myśli rytm oczywiste.

kiem strofy Norwida jest ilość wierszy; układ rymów ulega znacznie większym wahaniom, co zaś do ilości zgłosek w poszczególnych wierszach i co do ich akcentowania — poeta wcale o zgodę schematu danej strofy nie pyta.

Pierwszym zawiązkiem strofy w utworach młodzieńczych Norwida są dystychy, zamykające niekiedy dłuższe ustępy, stylistycznym wierszem pisane. W „Pożegnaniu“ dystychy takie stanowią uogólnienie lub powtórzenie myśli poprzedniego ustępu. Krótki utwór p. t. „Klątwy“ składa się z dystychów, nie jest jednak konsekwentny, bo niektóre sąsiadujące dystychy spletają się rymami w czterowiersze.

Kilkakrotnie spotykamy strofę trzywierszową (11 aa 5 b), czterowierszową jest najczęstsza, rozmaicie układana bądź z samych 11-zgłoskowców (najrówniejsze: „Z pokładu Marguerity“, „Purytanizm“), albo 9-zgłoskowców (bardzo kapryśna — pamiętamy, że rytm 9-zgłoskowy Norwid najbardziej urozmaicał), bądź z kombinacji 11-zgłoskowców z 8-, 5-(saficka), lub 3-zgłoskowcami; liczne są również strofy 6-wierszowe; do rzadszych należą 10-wierszowe („Żydowie polscy“), oraz 14-wierszowe („Spartakus“).

Strofy bardzo melodyjne, o budowie nieraz dość skomplikowanej, zauważyliśmy w dramatach; są one tam odpowiednikiem nastroju osób działających, a w „Wandzie“ i „Krakusie“ są umotywowane prócz tego charakterem ludowym utworu i przystosowaniem do śpiewu. Żadna jednak strofa nie powtarza się ponad kilka razy.

ROZDZIAŁ III: WNIOSKI.

Spróbujemy teraz, na podstawie uzyskanej znajomości kilkunastu najcenniejszych pod względem formy utworów Norwida, zdać sobie sprawę z miary jego talentu wersyfikacyjnego i z rodzaju tego talentu: o pierwszej daję nam pojęcie mnogość typów rytmicznych, jakimi rozporządzał; rodzaj zaś jego talentu ujawnia się w wyborze, jakiego z pośród mnóstwa dostępnych mu form dokonał, oraz we wzajemnym ilościowym stosunku tych form.

Norwid używał wierszy wszelkiej budowy rytmicznej, od tonicznych do najzupełniej wolnych, władał nimi z ogromną swobodą nawet wtedy, gdy rodzaj rytmu nie odpowiadał jego indywidualności twórczej, gdy świadomie innych naśladował. (Pierwsze strofy wiersza „Do J. B. Zaleskiego“, pieśń I harfiera w „Polce“). Wolał jednak te formy, które pozostawiały mu więcej swobody we wprowadzaniu rytmicznych dygresyj, będących pomostem od formy ku treści, węzłem, łączącym te dwa integralne składniki istotnej poezji. Stąd wyraźna gradacja ilościowa i jakościowa od utworów rytmicznie najbardziej jedno-

litych do najbardziej skomplikowanych. Szczeble tej gradacji stanowią: „Spartakus“, „Rapsod Bema“, „Polka“ (pieśń II harfiarza), „Encyklika Obłązonego“, wreszcie „Fortepian Szopena“.

Ow jakościowy stosunek jest nader wymowny, świadczy bowiem wyraźnie o dążności poety do wyłamania się z pęt uświęconych tradycją prawideł. Dążność ta zaznacza się już w utworach młodzieńczych i przejawia się dwojako — negatywnie, w przełamaniu tradycyjnych podstaw rytmiki, oraz pozytywnie — w budowaniu podstaw własnych. Oba te kierunki idą równolegle przez całą twórczość poety i najczęściej splatają się ze sobą w tym samym utworze. Tylko w zaniedbanych pod względem formy utworach, negatywny czynnik wersyfikacji występuje silniej, a w bardziej opracowanych, dążność pozytywna wysuwa się na czoło.

Negacja polega na odrzuceniu średniówki jako regulatora rytmu i wyznaczeniu jej roli podrzędnej w budowie rytmicznej, oraz na analogicznym zepchnięciu w cień zakończenia wiersza; to umyślne zaciemnianie, zacieranie dwu zasadniczych podstaw rytmiki klasycznej, występujące u młodych romantyków jako przekorny protest przeciw utartemu szablonowi (na co się tak oburzali klasycy warszawscy), staje się dla Norwida punktem wyjścia dla gruntownej przebudowy struktury rytmicznej wiersza. Widzieliśmy, że dla utworów, jak je nazywamy codziennych, t. j. mniej starannie opracowanych pod względem formy, używał Norwid specjalnego rodzaju wiersza, który choć liczy więcej, niż 8 zgłosek i nie jest toniczny, nie posiada przecie stałe umiejscowionej średniówki i opiera się jedynie na dwóch lub trzech stałych akcentach; wiersz ten nazywałam, w braku lepszej terminologii, nietonicznym, a bezśredniówkowym, nie żeby w nim nie było średniówki, lecz że niema ona znaczenia dla utrzymania rytmu, który jest chwiejny, łatwo się zmienia, nadaje się przeto doskonale do dialogów.

Strona pozytywna wersyfikacji Norwida wyraża się w oparciu całej struktury rytmicznej na akcentach, swobodnie przenoszonych z miejsca na miejsce, na rozmaite zgłoski wiersza i rozmaicie kombinowanych między sobą, zawsze w ściślejszej zależności od treści. (Rozczłonkowanie akcentacyjne jest dla Norwida zawsze ważniejsze od rytmicznego, ponieważ o treść chodzi mu więcej, niż o formę). Nie miejsce, ani ilość akcentów, ale ich ruchomość, tak co do umiejscowienia, jak co do liczebności, decyduje o rytmie Norwida. Zestawmy go z Syrokomlą, który jest przedstawicielem diametralnie Norwidowi przeciwnego traktowania rytmu. Dla Kondratowicza rytm był czemś zewnętrznym, w co należało ubrać treść, Norwid doszukiwał się rytmu wewnątrz treści. Syrokomla wbijał swe utwory na żelazne gwoździe mocno osadzonych akcentów, Norwid na wątek swoich myśli nizał szeregi akcentów, przesuwanego swobodnie, jak paciorki na nitce. Rytm autora „Dęboroga“ przy-

pomina marsz żołnierski, autora „Polki“ jest podobny do kołysania fal:

„Pod niegminną i niepodłą Urodziliśmy się gwiazdą,	Herb Dębóróg nasze godło, Stary Poleś nasze gniazdo“. (Sykoromla: Początek „Dęboroga“).
„Czują więcej światłości dokoła siebie I rozpowija się im powoli w oczach,	Jako jutrznia na niebie Odblask na jej warkoczach“. (Norwid: „Polka“, strofa II z pieśni II harfiarza).

Oczywiście tylko sami poeci mogliby wyjaśnić przebieg procesu tworzenia, wolno jednakże badać, czy już wykończone utwory nie noszą na sobie jakichś śladów, któreby pozwoliły drogę przebytą odtworzyć. Im bardziej różnią się pomiędzy sobą dzieła dwu autorów, tem więcej, prawdopodobnie, różnił się sposób, w jaki je budowali.

Sykoromla, którego łatwość rymowania i bajeczne poczucie miary słusnie podziw wzbudza — szukał wśród mnóstwa form rytmicznych takiej, któraby najlepiej odpowiadała treści zamierzonego dzieła; gdy raz wybrał rytm stosowny, melodia jego towarzyszyła mu przy pisaniu i odpowiednio akcentowane wyrazy same wpadały pod pióro. Możliwe nieomal powiedzieć, że nie poeta rytmem, ale rytm nim władał. Poezję Kondratowicza cechuje rytm tempa i taktu, którego zadziwiająco krzepkiej budowy pedantyczne skandowanie nie uszkodzi, a zupełnie obojętne, monotonne czytanie wystarczająco uwydatni, ponieważ rozczłonkowanie akcentacyjne pokrywa się tu bez reszty z rytmicznym.

Ale rytm nie polega wyłącznie na tempie i takcie; pierwsi zrozumieli to na Zachodzie symboliści; u nas intuicyjnie znacznie wcześniej wszedł na tę drogę Norwid. Rytm u niego jest symbolem najgłębszych wzruszeń, uzmysławia wewnętrzną treść przeżycia, jest tą właśnie resztą, która się nie dała zamknąć w formie słownej wiersza. Jak wyrazy, z których się składa utwór poetycki są symbolami pojęć, tak rytm, na którego fali unoszą się te wyrazy, jest symbolem wzruszeń. Poeta, tworząc, pozostawia wolny bieg myśli, a rytm idzie za nią i do niej się „miłośniczo nagina“, zachowując wszakże swą odrębną wymowę, jakże niesłychanie sugestywną!

Ta osobliwa symbolika rytmu, której wyrazem zewnętrznym jest zmienna długość wierszy, chwiejność średniówki i częste krzyżowanie rozczłonkowania akcentacyjnego z rytmicznym, jest nowością, wprowadzoną przez Norwida do rytmiki polskiej.

Jak znużeni wyjąłowieniem motywów, na konsonansie wyłącznie opartych, kompozytorzy równouprawnili wreszcie z konsonansem dysonans i pchnęli przez to muzykę na nowe tory, gdyż otworzyło się przed nimi nowe, niewyzyskane jeszcze pole kombinacji tonów — tak Norwid, wskazując swym na-

stępcom efekty rytmiczne, jakie mogli otrzymać przez krzyżowanie rozczłonkowania akcentacyjnego z rytmicznym, był pierwszym wersyfikatorem, który punkt ciężkości rytmu przeniósł z melodji na harmonję. Tu należy się porozumieć. Co mamy nazywać melodją, a co harmonją w poezji? Odpowiedź na to pytanie musi wypłynąć jako wniosek z nieco szerszego rozważania.

W prześlicznym studjum o poezji p. t. „Harmonja słowa“, Edward Leszczyński doszukuje się początków rytmiki we wszelkich jednostajnych głosach zewnętrznych, „w miarowych uderzeniach wiatru, w szumie morza, w zjawiskach przyływu i odpływu, w biegu wody, a wreszcie — może najwybitniej — w tętnie krwi ludzkiej i oddechu. Rytmika zdaje się być najogólniejszą manifestacją życia we wszechświecie (str. 60). W psychice ludzkiej tkwi tendencja doszukiwania się we wszelkich głosach zewnętrznych takiej mechanicznej, pierwiastkowej rytmiki, a dopomaga jej psychologiczne prawo apercepcji, polegające na tem, że ogarnięcie jakiegokolwiek całości, jako całości, nie może się dokonać równomiernem przesuwaniem uwagi po częściach kolejnych danego przedmiotu, lecz tylko przez wydalenie jednej z tych części, jako dominującej“ (str. 51). Właściwą każdemu człowiekowi potrzebę rytmu ilustruje Lipps przytoczeniem faktu psychologicznego, że słysząc jednostajne nieakcentowane uderzenia, apercepujemy je, jako łańcuch uderzeń, prawidłowo akcentowanych — nasza apercepcja wprowadza w taki szereg nieakcentowany swój własny, wewnętrzny ład. Np. wsłuchując się w turkot kół pociągu, którym jedziemy, po pewnym czasie dosłuchujemy się w nim rytmu jakiejś znanej melodji. Akcentowanie zgłoski w wyrazie, wyrazu w zdaniu — nie jest niczem innym, jak właśnie uleganiem owemu prawu apercepcji, domaganiem się dla każdej całości, jednym aktem apercepowanej, jakiegoś istotnego wyrazu organicznej spoiwości i jednolitości. Ale co innego jest całość pojęciowa, „jednym aktem apercepcji zagwarantowana“, a co innego całość rytmiczna, wynikająca z fizycznej potrzeby ładu, uwarunkowanej prawidłowym obiegiem krwi, prawidłowym oddechem, prawidłowym chodem człowieka, jako istoty dwunożnej. Bezwiedny, w podświadomości tkwiący „postulat prawidłowości w dźwiękowym, kolejnym napięciu... spotyka się z trudnością zupełnego zrealizowania wskutek niezależnego w mowie potocznej toku myślenia“ (str. 57). Gdy mówimy, wytwarzają się jakby dwie linje rytmiczne mowy — jedna, świadomie porządkująca materiał słowny według potrzeb praktycznych — to rozczłonkowanie akcentacyjne, logiczne, druga — bezwiednie wybijająca rytm, według którego chciałaby uporządkować materiał słowny. Gdy ta druga dojdzie do głosu, powstaje rozczłonkowanie rytmiczne. Dopóki materiał słowny podlega li-tylko porządkowi rozczłonkowania akcentacyjnego, mamy do czynienia

nia z mową potoczną, gdy na porządkowanie materiału słownego zaczyna wpływać potrzeba rozczłonkowania rytmicznego, spotykamy się już z poezją¹⁾, która występuje bądź jako mowa wiązana, bądź jako rytmiczna proza. Widzimy, że o jej pojawieniu się decyduje dwoistość linii akcentuacji. „Ze zbliżenia się tych dwóch linii i wreszcie zjednoczenia w jedną, wypływa uczucie estetycznego zadowolenia w zrealizowanym poczuciu rytmiki“ — tłumaczy Leszczyński, ale też przyznaje, że — „ta rytmika jest jeszcze ciągle mechaniczna tylko, jeśli nie jest poparta innym czynnikiem wewnętrznym“ (str. 59), mianowicie momentem emocjonalnym. „Emocjonalne wewnętrzne napięcie staje się zarazem podstawą i tworzywem rytmu“... z powiązania wszystkich tych czynników „później harmonja estetyczna wyrośnie“ (str. 63).

Z tych wszystkich rozważań wyprawadzamy rozróżnienie dwóch rodzajów rytmu.

I. Rytm melodyjny, polegający na zlanii w jedną obu linii akcentuacyjnych, na pokryciu się bez reszty rozczłonkowania akcentacyjnego z rytmicznym. Wiersz, takim rytmem pisany, odznacza się miłym doborem dźwięków i daje się łatwo skandować; rytm jest tu sztywnym szkieletem, na którym rozpięte żywe wyrazy drżą i trzepoczą się, jak motyle na szpilkach, skrzydlate wprawdzie, ale unieruchomione. Typowy rytm epicki.

II. Rytm harmonijny polega na splocie — ale nie zjednoczeniu — dwu linii akcentuacyjnych: rozczłonkowanie akcentuacyjne krzyżuje się tu nieustannie z rytmicznym, oba walczą ze sobą o miejsce naczelne, a o chwilowem zwycięstwie tego lub owego akcentu, o ich zbieżności lub rozbieżności decyduje każdorazowo moment emocjonalny. W tem chwilowem nadwreżaniu i rekonstruowaniu harmonji, w tej dowolności i w tej swobodzie objawia się prawdziwa istota wiersza, ruch żywy, stwarzający w kolejnym następstwie elementów harmonję, która nie jest w równoczesności przestrzennej gotowa, ale która się staje, jako rezultat przewyciężającego oporność przeszkód wewnętrznego czynu“ (str. 75). To nieustanne stawanie się rytmu, ten jego ruch nieustanny, wynikający z wewnętrznej dynamiki uczuć poety — czyni ten rodzaj rytmu najodpowiedniejszym dla poezji lirycznej i dramatycznej²⁾.

Rola Norwida w teorii poezji odpowiada, mojem zdaniem, roli Wagnera w teorii muzyki. Wagner wyprowadzał „Rdzeń muzycznej osnowy z dramatycznego rdzenia akcji“, w jego założeniu muzyka miała „iść po linii poetyckiego słowa jako jego najwewnętrzniejsza, najbardziej uduchowiona ekspresja“ (str. 49). Poetyckiemu słowu Norwida towarzyszy rytm, jako muzyczna

¹⁾ Chodzi tu oczywiście o stronę formalną, nie o treściową poezji.

²⁾ Jasna rzecz; że to nie kanon i że zarówno epika, jak liryka i dramat mogą się posługiwać (i posługują się faktycznie) zarówno obu rodzajami rytmu — melodyjnym i harmonijnym.

ekspresja mowy, a tonami, składającymi się na tę muzykę, są własne uczucia autora.

Czy reformę swoją w zakresie prozodji spełnił Norwid świadomie, czy też była ona wyłącznie wynikiem znanej nam już intuicji rytmicznej poety? Niewątpliwie na drogę tej reformy wszedł intuicyjnie, odczuwał jej potrzebę od zarania twórczości i wyłamywał się nieustannie z pęt utartych prawideł, ale ta ciągła potrzeba ich przekraczania, musiała pocieie uprzytomnić ich niewystarczalność i pchnąć go w kierunku celowych i świadomych poszukiwań; stało się to według Przesmyckiego po r. 1860, w czasie pracy nad „Tyrtejem“, do którego użył, jak sam pisze, „rymu osobnego, w prozie krytego“. Już wcześniej, w r. 1756, zajmując się gorliwe wypracowywaniem własnej prozy i stylu, odrzucił był martwe formuły, „na wszelki płód wycięte, jako obowiązujące malarzy pokojowych patrony“, teraz już i w mowie związanej nie wystarczają mu „szaty, pierwej dla kogo innego utracone“ (Wstęp do „Pierścienia“), drażnią „równości, metryczności, sforności“, usiłuje stworzyć formę ruchomą, rytmy własne, do danej treści najwłaściwsze, jedyne. W r. 1866 oburza się na regularny 13-zgłoskowiec rymowany, jako na „wiersz barbarzyński“, w „Kleopatrze“ uwzględnia „milczenia“ (pauzy), rachując je jako zgłoski: wreszcie w „a Dorio“ doprowadza rytm do takiej niezależności od wszelkich wzorów, że może on towarzyszyć myślowej i uczuciowej linii poematu we wszelkich jej załamaniach i wygięciach. Z doniosłości tych poszukiwań zdawał sobie sprawę doskonale, przewidywał, że i w tem nie będzie zrozumiany, żalił się na brak wśród ogółu „uczucia, kiedy pisarz stylu unika, a kiedy go zaniedbuje“, żądał dla swych utworów umiejętnego czytania, przekonany, że tylko pod tym warunkiem będą mogły być należycie ocenione w całej swej wartości etycznej i estetycznej, jako prawda i jako prostota.

O ile mi jednak wiadomo, rytmika Norwida nie znalazła dotąd świadomych i konsekwentnych naśladowców¹⁾. Czy winne są temu jej braki? Nie sędzę. Kilka da się zauważyć przyczyn, dla których poeci nie próbują dotąd wstąpić w ślady znakomitego wersyfikatora. Pierwsza, to okoliczność zewnętrzna, szczęściem coraz mniej aktualna — niepopularność pism Norwida, którego nazwisko do niedawna jeszcze obce było nie tylko większości czytających, ale i wielu piszącym. Druga leży właśnie w osobliwej konstrukcji rytmiki norwidowej, w opieraniu jej na harmonji, a nie na melodji, łatwiejszej do uchwycenia uchem, do przelania we wzory, do obstawienia prawidłami — a więc i do naśladowania. Melodję spamiętać łatwo — mile

¹⁾ Próbuje podobnego traktowania rytmu Hłakowiczówna, której jednak, według mnie, znacznie lepiej się udają wiersze melodyjne (np. wiersz p. t. „Tęsknota“. W zbiorze p. t. „Z głębi serca“).

pieści ucho i nawet nieraz powraca natrętnie. Można ją wygrać jednym palcem po klawiszach. Do harmonji trzeba mistrza, byle grajek jej nie poradzi, bo od dysonansu do fałszu krok jeden tylko.

Trzecia przyczyna — to niewykończenie. Rytmika Norwida nie stanowi zwartej, wyczelowanej całości, nie jest szczegółowo opracowana; mamy tylko zarysy niezwykłej budowy o niewytkniętych jeszcze granicach, oglądamy zaledwie od skraju nowe, nieznanne drogi: Ileż możliwości wskazuje poecie łączenie w jednym wierszu wielkości stałej i zmiennej (wzór $a + x$ lub $x + a$). Ile kombinacyj wyprowadzić można z analizy „Malarza z konieczności“, którego rytm na jednym tylko spoczywa akcencie, lub „Ciemności“, gdzie rytm jakby w przestrzeni kołysał słuchacza, bo niema ani jednego akcentu stałego, na którymby się oparł. A jednak „Ciemność“ jest utworem rytmicznym i wątpię, czy jaki inny rytm pozwoliłby słuchaczowi równie dobrze odczuć nastrój, jaki przeżywał poeta w momencie pisania.

Z tych powodów twierdę, że rytm Norwida nie nadaje się do naśladowania, bo nie jest czemś przypadkowo związanym z treścią, ale stanowi integralną część każdej treści, należy go więc zbudzić, dosłuchać się go i wyrazić razem z treścią i tak jak chce treść. Ktoby chciał przyswoić sobie formę któregośkolwiek utworu Norwida, musiałby chyba powtórzyć także jego treść, bo formy u Norwida się nie powtarzają, bo u niego nietylko każda treść ma własną formę, ale i odwrotnie, każdej formie odpowiada jedna tylko, jedyna treść, a raczej forma i treść są jedną, żywą istotą, są ciałem i duszą nierozdzielnego tworu.

A jest jeszcze dla dzisiejszych poetów trudność czwarta — oto gorączkowe tempo współczesnego życia nie sprzyja owemu głębokiemu skupieniu, które jest warunkiem nieodzownym wsłuchiwania się w tajemną muzykę wnętrza swej istoty. Trzeba żyć poważnym życiem wewnętrznym, przeżywać dogłębnie te wszystkie zjawiska, które o nas potracają na powierzchni życia, by się pokusić o wyniesienie ich przed oczy ludzkie na fali uczuć własnych. Na nic się nie przyda mozolne dopasowywanie swych „nastrojów“ do tematu poetyckiego. zacerpniętego na chybił-trafił z rumowiska „wrażeń“ i „doznań“, wśród których obraca się przedenerwowana poezja powojenna. Strumień życia zewnętrznego musi w tajemniczych głębiach człowieczeństwa spłynąć w jedno z wewnętrznym nurtem duszy — musi być pokornie zaproszony, miłośnie przyjęty, mądrze przyswojony i winien wypłynąć nazewnątrz jako struga żywej krwi poety — inaczej nie zabrzmi harmonją, ale — kakofonją.

ZAKOŃCZENIE.

Praca nad badaniem wersyfikacji Norwida jest dopiero rozpoczęta. Dłuższych studjów będzie wymagało definitywne ustalenie miejsca, jakie autor „Fortepianu Szopena“ zajmie w przyszłej historii wersyfikacji polskiej, możemy już jednak stwierdzić, że będzie to miejsce i bardzo poczesne i bardzo wyjątkowe.

Już w najwcześniejszych utworach Norwida odnaleźliśmy cechy, nadające charakterystyczne piętno jego wierszowi. Brak stałej średniówki, indywidualizacja rytmu („Marzenie“), przystosowywanie do własnej skali wzruszeń form już ustalonych („Pożegnanie“) — wszystko to wskazuje wyraźnie, że poeta rytm traktuje jako przejaw nastroju autora. Tę symbolikę rytmu zachowa do końca i będzie ona przez czas dłuższy jego osobliwą własnością. W poszukiwaniu form, najbardziej harmonizujących z wewnętrzną treścią (nie z treścią słowną utworu, lecz z treścią przeżycia poety) — odrzuca Norwid dość rychło formy bardziej jednostajne, monotonne (pomimo znakomitego niemi władania: „Spartakus“, „Rapsod Bema“) i już w latach pięćdziesiątych nie posługuje się prawie wcale wierszem izometrycznym; (sporadycznie występuje wiersz równomiarowy w r. 1856: „Spartakus“). Rok 1851 przyniósł najwięcej wierszy różnomiarowych. Wtedy powstał „Słowotwór“, „Rapsod Bema“, heksametr „Wandy“. W r. 1861 notujemy odosobnione zjawisko tonicznego 12-zgłoskowca („Żydowie polscy“), poczem już aż do końca widzimy wyłącznie wiersze zgłoskowe. I ten wszakże rodzaj nie jest stały, ale podlega ciągłej ewolucji od właściwych Norwidowi wierszy nietonicznych a bezśredniówkowych, stanowiących lwią część jego twórczości w latach czterdziestych, później zaś rzednących szybko — do wierszy wolnych, pojawiających się nieśmiało od 1848 r. („Jeszcze słowo“), w latach sześćdziesiątych skupionych już gęsto, (cykl „Vade mecum“ przeważnie wierszem wolnym pisany), a doprowadzonych do mistrzostwa w „Fortepianie Szopena“ (1865) i w „a Dorio“ (1872).

Ten przegląd chronologiczny nasuwa jeszcze jedno określenie rytmiki Norwida: większość jego utworów pisana jest mianowicie rytmem podmiotowym, lirycznym. Podmiotowość jest uderzającą cechą norwidowej rytmiki. Dlatego też utwór, w którym liryzm został najbardziej uciszony — „Kleopatra“, ma rytm bardziej od innych regularny, epicki.

Czy go jednak nazwiemy tak, czy inaczej, pozostanie rzeczą pewną, iż wersyfikacja Norwida jest ciekawym, wdzięcznym i niesłusznie zaniedbanym tematem w dziedzinie polskiej stylistyki.

Tabela utworów Norwida, wspomnianych w tej pracy, w porządku chronologicznym.

- 1840: „Sieroty“, „Do * *“, „Wieczór w pustkach“, „Wspomnienie“, „Marzenie“, „Noc“.
- 1842: „Pożegnanie“ (8-zgłoskowiec przystosowany).
- 1844: „Moja piosnka“, „Do mego brata Ludwika“.
- 1847: „Do J. B. Zaleskiego“ (izometryczny).
- 1848: „Pieśń społeczna“ (izometryczny), „Niewola“, „Wigilja“ (heterometryczny), „Epos-nasza“, „Jeszcze słowo“ (wolny).
- 1849: „Ruiny“, „Pisarstwo“, „Promethidion“, „Zwolon“, „Nieskończony“ (izometryczny).
- 1850: „Confregit in die irae suae“.
- 1851: „Zdrowy sąd“, „Epimenides“, „Krakus“, „Wanda“, „Rapsod Bema“ (heterometryczny), „Częstochowskie wiersze“ (ludowy).
- 1852: „Burza“, „Litanja“ (zgłoskowy), „Bezimienni“ (zgłoskowy), „Malarz z konieczności“ (zgłoskowy).
- 1854: „Rzeczywistość i marzenia“, „Polka“ (zgłoskowy).
- 1857: „A Pani cóż ja powiem?“ „Wzroki“.
- 1858: „Spartakus“ (izometryczny).
- 1859: „Do obywatela Johna Brown“.
- 1860: „Do emira Abdel-Kadera w Damaszku“.
- 1861: „Improwizacja“, „Żydowie polscy“ (toniczny).
- 1863: „Do wroga“.
- 1865: „Forte pian Szopena“ (wolny).
- 1866: „Dedykacja“ (zgłoskowy).
- 1867: „Encyklika Oblężonego“ (zgłoskowy).
- 1872: „A Dorio ad Phrygium“ (wolny).
- 1878: „Kleopatra“.

Spis dzieł, pomocnych do tej pracy.

- Pisma zebrane Cyprjana Norwida — wyd. Z. Przesmycki t. A. i C.
 Wybór poezyj Cyprjana Norwida — wyd. S. Cywiński Bibl. Nar. I, 64.
 Chimera, t. VIII.
 Wóycicki: Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego.
 Wóycicki: Stylistyka i rytmika polska.
 Komarnicki: Stylistyka.
 Łoś: Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju.
 Leszczyński: Harmonja słowa.