

Maria Grzędzielska

Wiersz wolny Jana Kasprowicza w ramach polskiej wersyfikacji nieregularnej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 42/3-4, 842-884

1951

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.

MARIA GRZĘDZIELSKA

WIERSZ WOLNY JANA KASPROWICZA
W RAMACH POLSKIEJ WERSYFIKACJI NIEREGULARNEJ

CZYNNIKI PROZODYCZNE W WIERSZU WOLNYM

W terminie wiersz wolny tkwią sprzeczności tylko pozorne. Oznacza on rozluźnienie, ale nie zniesienie regularności czynników prozodycznych. Sprzeczność istniałaby w razie tak daleko posuniętego rozluźnienia, że nie umielibyśmy określić rytmiki danego utworu, a do prozy nie chcielibyśmy go zaliczać ze zrozumiałego szacunku dla rozczłonkowania jego na linijki przez poetę. Można tu przypomnieć słuszne wywody Furmanika o wierszu wolnym, zawarte na s. 184—186 jego *Podstaw wersyfikacji polskiej*, gdzie autor wiąże wiersz wolny z poszczególnymi systemami wierszowania, a także to, co na ten temat napisał Karol Zawodziński na s. 291—292 artykułu zamieszczonego w *Pracach ofiarowanych K. Wóycickiemu pt. Kilka spornych kwestii z dziejów wersyfikacji polskiej*, gdzie mowa o dowolnie mieszanych sylabowcach. Oczywiście, wiersz wolny jest w jakimś stosunku do wiersza metrycznego i jego czynników prozodycznych; jeśli nie będą one jego konstantami metrycznymi, będą formantami jego rytmu. Ponieważ wiersz metryczny powstaje w wyniku współdziałania zespołu czynników prozodycznych, należy przypuszczać, że i w wolnym wierszu gra rolę zespół, a nie jeden czynnik. Cóż powstanie bowiem w razie ustalenia tylko jednego czynnika? Może werset intonacyjny, może retoryczna rymowanka, rytmiczna proza o wyrównanym toku (jak w *Róży* Żeromskiego lub w *Dumie o Hetmanie*), o wyrównanych ilościowo szeregach, ale będzie to proza. Rym nawet w wolnym wierszu występuje w zespole innych formantów, w jakiejś ramie ujmującej strukturalnie mowę.

Wiersz wolny jest zatem strukturą zespołu czynników prozodycznych ważnych dla jakiegoś systemu wierszowego, ale jego układy są niestałe. Wiersz wolny jest odkształceniem regularnego i może w każdej chwili przejść w regularny, może też w obrębie jednego i tego samego utworu zmienić się wielokrotnie zespół prozodyczny. Dlatego termin jest wieloznaczny, ale sprzeczności w nim nie ma.

Formanty rytmu w wierszu wolnym mogą być różne, choćby wskazany przez Zawodzińskiego: dowolna przekładanka wierszy dla danej wersyfikacji tradycyjnych (*o.c.*, s. 291). Nie chodzi jednak o pojedyncze wiersze, ale o dowolną przekładankę tradycyjnych strof oraz dystychów, choćby o przeplatanie zwrotki safickiej z oktawą i sestyną, oczywiście w sposób dowolny. Istotny formant — to swobodne przeplatanie szeregów jednorodnych rytmicznie, ale różnej długości. Można jeszcze pomyśleć swobodne przeplatanie wyodrębnionych intonacyjnie szeregów izotonicznych i heterotonicznych, swobodne rozłamywanie wierszy na szeregi i ich części, sumowanie wierszy w całości większe, częste załamywanie struktury metrycznej i zmianę formantów doraźnych.

Sposób pierwszy, mieszanie znanych wierszy i ich układów, nazwiemy krótko rozpoznawczym. Formant jednorodności szeregów nazwiemy konturowym, a następnie będziemy mówić o formancie tonicznym, intonacyjnym, członkującym. Można mówić i o rymowym, który zresztą współdziała z rozpoznawczym, jako że układ rymów jest najważniejszym elementem strofiki. Formant członkujący ogranicza rolę rozpoznawczego, jak to było w znanym wierszu Jasnorzewskiej, *Do śniegu*, gdzie jednak rym padający stale na klauzulę końcową i nienaruszona linia intonacyjna przywracały integralność trzynastozgłoskowca.

Tematem niniejszej rozprawki jest wyjaśnienie historyczne wiersza wolnego Jana Kasprowicza. Nie będzie tu mowy o bardzo ciekawym, ale na uboczu leżącym wierszu wolnym Norwida. Koniecznością jednak było sięgnąć do romantyzmu i nieco dokładniej historycznie wyjaśnić wiersz Mickiewicza i Słowackiego. Stąd wyjście od klasycyzmu. Jakò przejście od romantyków do Kasprowicza wybrałam wiersz wolny Konopnickiej.

Sposób badania wierszy wyszedł od ich rozmiaru sylabicznego. Liczone były wszystkie typy wierszy, a więc nie tylko ich rozmiary sylabiczne, ale też sposoby podziału. Rachunek wyglądał następująco:

| ww: | 13-zgł. | 11-zgł. | 10(4+6) | 10(5+5) | 8/3 | 8(4+4) | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | itd. |
|------|---------|---------|---------|---------|-----|--------|---|---|---|---|---|------|
| 1-10 | 4 | 4 | | | 1 | 1 | | | | | | |
| -20 | 2 | 1 | | | 1 | 1 | 2 | 2 | | 1 | | |
| -30 | 3 | 1 | | | 3 | 1 | | 1 | 1 | | | |
| -40 | 7 | 1 | | | 1 | 1 | | | | | | |
| itd. | | | | | | | | | | | | |
| suma | | | | | | | | | | | | |

(La Fontaine-Mickiewicz, *Osiół i pies*)

Sposób ten jest ścisły; zawsze można skontrolować błąd i odszukać potrzebny przykład. Reprodukować tutaj tych laboratoryjnych tablic nie ma potrzeby. Tak uzyskana suma jest wartością obiektywną; poznajemy gatunki wierszy i ich kontury. Sposób nadaje się więc i do badania wierszy sylabotonicznych. Nawet i tonizm można tak badać w wierszu wolnym, gdyż łatwo w ten sposób uchwycić moment zmiany formantu, w którym szereg izotoniczny przestaje być równozgłoskowy, tzn. przestaje działać formant rozpoznawczy, a zaczyna działać toniczny.

Inne formanty mogą być zbadane bez tej szczegółowej statystyki i wymagają analizy właściwych przykładów. Stąd też większa część przygotowawczej roboty polegała na liczeniu, ale okazała się użyteczna.

WIERSZ WOLNY PRZED KASPROWICZEM

A) Klasycyzm.

Zawodziński w cytowanej już pracy odwołał się do wersyfikacji francuskiej jako do typowego przykładu mieszania sylabowców. Istotnie zasada rozpoznawcza działała tam bardzo wyraźnie. Zgodnie z normami wersyfikacji francuskiej, miesza się wiersze parzystosylabowe, a z drobniejszych też nieparzystosylabowe. Rymy są np. u La Fontaine'a dowolnie przekładane, dystych rymowy raczej rzadki. Układ rymów idzie za tradycyjnymi rygorami obowiązującymi w strofie: przeplatanie męskich i żeńskich, nieotwieranie trzech par pod rząd (*abc — abc*); są więc struktury dwuwierszowe, czterowierszowe, pięciowierszowe i sześciowierszowe (*aa, abab, abba, abaab, aabccb*) oraz wyższe, te już jako kombinacje poprzednich¹. Ten typ

¹ Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, V éd., Paris 1924, s. 67—77.

mieszania starał się przyswoić Niemirycz, cytowany przez Łosia², u niego jednak przeważa dystychiczne rymowanie. Dystychicznie też rymował Krasicki w większości *Bajek nowych*; kunsztowniejszą przekładankę dawał Trembecki. W ten sposób wyrafinowanie La Fontaine'a przedstawiałyby się u nas nieco prymitywniej. Można to wyjaśnić u Krasickiego tak, że od regularnego dystychu własnej bajki epigramatycznej przeszedł do dystychu wolnego. Ale na tle całej wersyfikacji staropolskiej możemy zauważyć pewien prymitywizm w układzie rymowym strof nawet dość złożonych. Pominiemy sonet, oktawę; te istotnie były dobrze u nas uprawiane, ale dystych rymowy przeważał. Zmieniło się w XVIII w. o tyle, że rozpowszechnił się układ przekładany *abab*, bo rymowanie *Pieśni porannej* Karpińskiego nie tworzy właściwej strofy rymowej, jest za mało spoiste. Małą też spoistość miała sestyna *ababcc*, a tymczasem o wiele więcej zwarta dwudzielna trójrymowa zwrotka *aabccb*, znana już Zimorowiczowi, dopiero od Mickiewicza na trwałe się u nas przyjęła.

Wiersze łączone nieregularnie są oczywiście różnosylabowe: trzynastozgłoskowe, jedenastozgłoskowe, dziesięciozgłoskowe, ośmiozgłoskowe, siedmiozgłoskowe, sześćzłoskowe, pięciozłoskowe. Typowe wśród nich są tylko niektóre: trzynastozgłoskowe, jedenastozgłoskowe, ośmiozłoskowe. W zestawieniach one największą odgrywają rolę, rzadziej pojawia się, ale dość pokaźnie siedmiozłoskowiec i pięciozłoskowiec. Przeważa więc wiersz nieparzystozgłoskowy. U Trembeckiego można zauważyć, że ośmiozłoskowiec przekładany z wierszami dłuższymi często przybiera kontur trójakcentowy, nietrocheiczny, natomiast w skupieniach równozgłoskowych bywa raczej niezdecydowany. Jest to więc zjawisko analogiczne do specjalizacji ośmiozłoskowca w strofiec sielankowej (*Laura i Filon*, a u Trembeckiego *Oda Balon*). Tendencja ta u Trembeckiego najwyraźniej się rysuje w bajce *Pajak i mucha*, może dzięki przeplataniu z jedenastozgłoskowcem. Należałoby to uznać za bardzo słabą oznakę stonizowania wiersza wolnego, który dąży do podobieństwa konturowego różnosylabowca wraz z wierszem regularnym.

Mimo wszystko zasada rozpoznawcza w bajce wieku Oświecenia wysuwa się na czoło. Działa ona i w układach wierszowych. Układy nieregularne przypominają strofy heterometryczne. Jeszcze silniej

² Jan Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920, s. 138—140.

niż w bajce stroficzną, zasada rozpoznawcza odezwie się w odzie klasycznej, która bywała równowierszowa i różnowierszowa, ale i jedna, i druga mogła realizować kunsztowny wzorec stosowany też przez J. B. Rousseau i przyswojony przez K. Koźmiana w odach: *ababcdeed*. Wzniosły nieład *Ody kopernikańskiej* Osieńskiego zawiera układy dające się rozpoznać wśród form ściśle metrycznych.

Inna sprawa to jedność składniowa poszczególnych wierszy. Przerzutnie są raczej chwytem bajki niż ody i służą doraźnym celom stylistycznym. Ale wiersze Krasickiego:

Liście żółkniało,
Kwiat był wąski,
Schły gałązki...

są trzema całościami niezależnymi składniowo. Inaczej jest, gdy poeta dorzuca do krótkiego wiersza jakiś charakterystyczny okolicznik:

Kolo jeziora
Z wieczora...

co można uznać za rozbitcie rymem szeregu ośmioletkowego; inaczej, gdy wyraz rymujący echowo przedłuża trzynastozgłoskowiec:

Chmiel chciał się ziemią sunąć, bo mu to niemiło
Było...

Efekt położenia jako równoważnika całego wiersza tak małego i bezbarwnego wyrazu jest dość zabawny. Albo to chwyt rozmyślny, albo ustępstwo na rzecz formantu sylabicznego, gdyż przestawka rymów zniszczyłaby trzynastozgłoskowiec, a to tylko odrzuciłoby do drugiego wiersza ważniejszy przysłówek. W klasycznym wierszu silnie więc działał formant rozpoznawczy sylabiczny i stroficzny, łączono typowe wiersze, w odach w typowy sposób, w bajkach dość niespodzianie. Na ogół wyodrębniano wiersze składniowo, ale bajka dopuszczała swobodę. Sporadycznie zarysowywała się tendencja do uzgodniania konturu wewnętrznego wiersza, co jest oznaką jego tonizacji.

B) Mickiewicz.

Mickiewicz w bajkach, które — jak wiadomo — powstawały w różnych czasach, mieszał głównie trzynastozgłoskowiec z jedenastozgłoskowcem i ośmioletkowcem. Ogólna suma wierszy w bajkach tak wygląda:

| 13-zgł. | 11-zgł. | 8-zgł. troch. | 8-zgł. 3-ake. | 8-zgł. wątpliwy | wiersze inne |
|---------|---------|------------------|------------------|--------------------|-----------------|
| 208 | 76 | 24 | 92 | 24 | 55 |

Jeżeli pozycja wierszy ośmioletkowych o wątpliwym konturze wydaje się zbyt liczna i jeżeli znosząc ją podwoimy pozycję trocheicznych, to i tak będzie dwa razy tyle nietrocheicznych. A więc tendencja zauważona u Trembeckiego raczej wzrosła. Te wątpliwe wiersze nie są jednak zdecydowanymi szeregami trocheicznymi, gdyż nie występują w kontekście sylabotonicznym:

...I za grzeczność kiwnął chwostem...
 ...Słowem, czego dusza łaknie...
 ...Słowem, tacy przyjaciele...
 ...Rzekłbyś — dwójduch w jednym ciele...
 ...Kum już wylazł na wierzchołek...
 ...Nakazuje dziecku srogo...
 ...Studnia na półczwarta łokcia...

Są to wiersze o trzech przyciskach wyrazowych, o trzech zestrojach przyciskowych. Tylko w kontekście trocheicznym można je interpretować jednoznacznie. Ponieważ różnowierszowa bajka takiej interpretacji nie narzuca, znaczna ilość takich wierszy mogłaby zaokrąglić do setki pozycję trójakcentowców. Aby jednak się nie uprzedzać w kierunku jakiejś tonicznej sympatii, poprzestać należy na zaliczeniu ich do konturów niejasnych.

Wśród wierszy innych najsilniej występują siedmio-, sześć- i pięciosylabowe, bo w ilości: dwunastu, jedenastu i dwunastu, a zatem rozpoznawczy formant sylabiczny utrzymał się w całej mocy, trochę tylko go zmodyfikowała tendencja do upodobnienia konturów ośmioletkowego do wierszy nieparzystosylabowych.

Rymowanie bajek jest stale żeńskie, z dość bliskiego dystansu. Ponieważ formy najczęstsze są dystychiczne i czterowierszowe, rym jest formantem współdziałającym z zasadą rozpoznawczą. Zwartość narracji bajki sprowadza spistość jej części, a więc rymy albo mieszczą się w jednej części, albo przerzucają się do następnej, ściśle jednak związanej.

Przerzutni międzywierszowych nie doliczymy się zbyt wielu. Najsilniej występują w bajce *Król chory i lisy*:

Po pierwsze: z obywatelstwa
 Drapieżnego, tudzież stanu

Bydlego, wybrać poselstwa
 Z tym, iżby, wskutek uchwały
 Powiatów, one udały
 Się Najjaśniejszemu Panu
 Życzyć, w najpoddąnszy sposób,
 Co jak najdłuższego życia.
 Po wtóre: Posłów brać z osób,
 Zaszczytnie nam znanych z tycia.

Prócz zakończenia bajki w trzynastozgłoskowcach, zawierającego wyjaśnienie ukazu Jego Lwiej Mości danego z Jaskiniewska, są to ośmierzgłoskowce o przewadze konturu trójakcentowego, przerzutnia występuje więc we właściwy sobie sposób na tle ramy metrycznej. Efekt jej, przy dobitnych i blisko wiązanych rymach, przy olbrzymim okresie zdaniowym ukazu, jest wyraźnie parodystyczny; w układzie wolnym polega ona na przeniesieniu wyrazu rymującego, co zresztą można uważać za rozbitcie ośmierzgłoskowca:

Co mię w dzień pies, lis, konik, kania
 I wrona,
 Nawet i ona,
 Jak chce, tak gania.

Bajkopisarstwo Mickiewicza — związane z uznawaniem przez poetę jego wzorem, bajką Trembeckiego — nie różni się wybitnie od klasycznego. Oczywiście, wyrównanie konturowe, kosztem trocheicznej postaci ośmierzgłoskowca, stanowi rys najważniejszy.

Jest jednak bajka czymś na marginesie twórczości Mickiewicza, jest wysokiego gatunku *pastiche* literackim. Ważniejszy więc będzie obraz wiersza wolnego w utworach romantycznych. Obliczeń sumarycznych podać tu nie można. Ażeby jednak nie gubić się w szczegółach, ujmiemy je w grupy: I. litewskie wiersze liryczne, II. *Kurhanek Maryli*, III. *Dziady IV*, IV. *Farys*, V. *Wielka improwizacja*, VI. reszta *Dziadów III* (*Mała improwizacja*, *Widzenie Ewy*, *Widzenie księdza Piotra*).

| rodzaj wiersza: | 13 | 11 | 10(5+5) | 10(4+6) | 8/3 | 8 tr. | 8o | 7 | 5 | inne | 11(6+5) | 12o |
|-----------------|-----|-----|---------|---------|-----|-------|----|-----|----|------|---------|-----|
| grupa I | 10 | 23 | 31 | | 57 | 16 | 19 | 17 | 9 | 3 | | |
| grupa II | 6 | 2 | | | 46 | 1 | | 67 | 1 | 1 | | |
| grupa III | 192 | 81 | 14 | 24 | 85 | 40 | 33 | 3 | 5 | 14 | | |
| grupa IV | 57 | 12 | 1 | | 32 | 57 | 8 | | | | | |
| grupa V | 147 | 27 | 5 | | 38 | 32 | 14 | 7 | 2 | 12 | | |
| grupa VI | 96 | 23 | 4 | | 20 | 5 | 1 | 8 | 10 | 10 | 21 | 9 |
| s u m a | 508 | 168 | 55 | 24 | 278 | 151 | 75 | 102 | 27 | 40 | 21 | 9 |

Wszystkie wybrane części *Dziadów* opierają się na trzynastozgłoskowcu; w utworach lirycznych przeważa ośmierzgłoskowiec. Początkowo widać przewagę trójakcentowca w mieszaniu wierszy, ale od *Farysa* wyodrębnia się kontur trocheiczny. Owa przewaga początkowo nietrocheicznych konturów potwierdza się w wierszach czystych; *Pani Twardowska* i *Tukaj* są obojętne, nieznaczone, lecz *Rybka* posiada większość trójakcentowców³. W *Kurhanku* przewaga trójakcentowych siedmierzgłoskowców wpłynęła na tok ośmierzgłoskowca, w *Dziadów* cz. IV ośmierzgłoskowiec trocheiczny są najczęściej wstawkami o charakterze pieśniowym, a więc ośmierzgłoskowiec trójakcentowy w serii wolnowierszowej ma pozycję lepszą, niż mówią liczby. Nie odbiega to wiele od typu bajki, lecz ma inne znaczenie. Tendencja ku wyrównaniu konturów trwa, ale nie stała się powszechnym, zmieniającym naturę sylabowca zjawiskiem. I dopiero wzmożona trocheiczność *Farysa* świadczy o wyraźniejszym rozdzieleniu ośmierzgłoskowca. *Farys* nie jest utworem pisanym w systemie sylabotonicznym, nie jest zresztą wolnowierszowy, gdyż mieszania różnych wierszy tam mało, owszem, serie odznaczają się znacznym wyrównaniem. Otóż te wyrównane serie przeważnie układają się trocheicznie. Należy jednak zdać sobie sprawę z funkcji konturów trocheicznych. Nie kształtują się wszak metrycznie, cel ich może być ornamentacyjny. Świadomość wartości estetycznej wyrównanego sylabotonicznego konturu a przyjęcie systemu — to dość różne rzeczy, Mickiewicz zaś w sylabotonicznie raczej eksperymentował, niż go przyjmował. Żywe tempo wiersza trocheicznego mogło mu z innych względów podobać się w *Farysie*, poemacie o pędzie przez pustynię. W każdym razie można mówić już o odkryciu trocheja, który wypełni około 70% wierszy *Ucieczki*.

Ośmierzgłoskowiec w *Wielkiej improwizacji* potwierdza jej sylabiczny charakter, o czym decyduje pozycja trzynastozgłoskowca. Przewaga ośmierzgłoskowców trójakcentowych jest nieznaczna. Według obliczeń szczegółowych, ośmierzgłoskowiec wpleciony skąpo w wiersz dłuższy bywa raczej trójakcentowy, występujący zaś w skupieniu staje się obojętnym konturowo sylabowcem. Chodzi więc tylko o upodobnienie konturów. Przykład wyjaśni:

Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony,

S s S s s S s s S s s S s

Ciałem połknąłem jej duszę...

S s s S s s S s

³ Maria Grzędzińska, *Kontur ośmierzgłoskowca u A. Mickiewicza*, Prace Polonistyczne, seria VII, s. 60.

Kłamca, kto ciebie nazywał miłością,
S s s S s s S s s S s
 Ty jesteś tylko mądrością.
S s s S s s S s

Nie ma zaś upodobnienia konturu w takim wypadku:

Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,
S s s S s s S s s S s
 Wielam w słowa: one lecą...
S s S s S s S s

Ma jednak Mickiewicz jeszcze inne sposoby przejść od jednego do drugiego rozmiaru sylabowca; wychodzą one poza tradycyjny sylabowiec z podkreśloną syntaktycznie średniówką:

Tak — czuły jestem, silny jestem i rozumny!
S / S s S s / S s^{||} S s / s s S s
 Nigdy nie czułem, jak w tej chwili
S s S s / S s S s
 Cierpię, szaleję — a Ty mądrze i wesoło
S s s S s / S s^{||} S s / s s S s
 Zawsze rządysz — Zawsze sądzisz —
S s S s S s S s
 I mówię, że Ty nie błędzisz!

Jeszcze lepiej zilustruje to przykład z *Farysa*:

Przybiegam — stoją; Wołam — milczą; to są trupy!
 Starożytna karawana,
 Wiatrem z piasku wygrzebana.

A więc romantyczne zacieranie średniówki może również spełnić funkcję upodobnienia konturów, gdyż na miejsce tradycyjnego sylabowca zjawia się wiersz nowy, zbliżony do konturu wiersza krótszego.

Wiersz wolny Mickiewicza nie zawiera rymów dalekich; rymy zamykają się w obrębie układu frazowego, a więc tak jak w strofach. Jest to rym żeński, a np. głosy duchów w *Improwizacji* stanowią odrębne, krótkowierszowe wstawki z rymem męskim. Zwarć międzywierszowych wyraźniejszych brak, choć podane wyżej przykłady świadczą o mocnych zwarciach śródwierszowych. Wiersz w układzie regularnym czy wolnym jest integralną całością, w obrębie której można wiele przekształcać, ale formant intonacyjny pojedynczego wiersza widać wartość posiada.

Ograniczenie zasady rozpoznawczej dokonuje się przez wprowadzenie wierszy zupełnie nowych. Pomięłam te wiersze w obli-

czeniu z *Improwizacji*, traktując ją jako całość. Inne przykłady wierszy nowych mieszczą się w *Widzeniu Ewy*. Są to nieparzyście dzielone dwunastozgłoskowce i jedenastozgłoskowice przestawiony. Pierwszy z tych wierszy nawraca do staropolskiej wersyfikacji, lecz niewątpliwie wprowadza typ w klasycyzmie zaginiony, drugi prawdopodobnie wprowadza wzorzec kolędy *Lulajże, Jezuniu...* Motywy kolędowe występują zresztą w *Dziadach* w scenie poprzedzającej *Widzenie*. Są to jednak strofy, więc nie omawiam ich na tym miejscu. *Widzenie ks. Piotra* daje wybitną przewagę ośmiozgłoskowcowi trójakcentowemu eliminując kontur trocheiczny.

Bajki nie wykazały nowości w wolnym wierszowaniu Mickiewicza; nie dziwnego — stanowiły *pastiches* w stylu klasycznym, mogły tylko akcentować tendencję do wyrównania konturów, która wyraziła się także w innych utworach. W tych innych Mickiewicz ograniczył zasadę rozpoznawczą nowymi typami wiersza i nowymi jego podziałami.

Dla uzupełnienia spojrzeń warto na technikę tłumaczenia wolnych wierszy; chodzi o *Rękawiczkę* i *Podróżnego*. Dodajmy jeszcze tłumaczenie z *Petrarki*.

| wiersze | 13 | 11 | 10(5+5) | 9 | 8 | 8/3 | 8 tr. | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 |
|-------------------|----|----|---------|---|---|-----|-------|----|----|----|---|---|---|
| <i>Rękawiczka</i> | 2 | 10 | 3 | | 4 | 12 | 4 | 9 | 1 | 12 | 1 | 1 | |
| <i>Podróżny</i> | 14 | 19 | 15 | 2 | 2 | 31 | 15 | 19 | 12 | 22 | 6 | 4 | 2 |
| <i>O, jasne</i> | 9 | 18 | 2 | | 3 | 17 | 11 | 2 | 1 | 2 | | | |
| suma | 25 | 47 | 20 | 2 | 9 | 60 | 30 | 30 | 14 | 36 | 7 | 5 | 2 |

Przekłady Mickiewicza nie są kalkami metrycznymi, ale chodzi w nich o wytworzenie rytmicznego odpowiednika. Zignorowawszy skomplikowany wzorzec kaneony, stworzył poeta ciekawą, pełną śpiewności i liryzmu, choć przesłodzoną nieco całość. Przewaga jedenastozgłoskowca i ośmiozgłoskowca przypomina preromantycznego pochodzenia zwrotki dawniejsze. Kontur trocheiczny mniej jest ograniczony, może dlatego, że wiersz ośmiozgłoskowy w ogóle góruje.

Przekłady z niemieckiego dają pięciozgłoskowcom najmocniejszą pozycję w całej wersyfikacji Mickiewicza. Wyraża się tak wpływ pierwowzorów. Wpływ ten jednak działa umiarkowanie, gdyż nie widać go w czynnikach prozodycznych; formanty wiersza niemieckiego, jak czysty tonizm, spadek oksytoniczny, nie ujawniają się, a rola formantów dotychczasowych utrzymuje się w całej donio-

słości. Świadczy o tym rym przekładów. W *Rękawicze* nie pojawia się rym męski, znany już wówczas Mickiewiczowi w teorii i praktyce poetyckiej. W *Podróżnym* rym został wprowadzony pomimo białego wiersza pierwowzoru. Metryka niemiecka nie odbiła się więc jakościowo na formantach rytmicznych, lecz ilościowo — na tendencji do krótkich wierszy. Zapewne jedenastozgłoskowiec w *Rękawicze* ma jako odpowiedniki niemieckie szeregi pentatoniczne i dłuższe, ale trzynastozgłoskowiec w *Podróżnym* opiera się na polskiej tradycji wierszowej i świadczy o sile zasady rozpoznawczej. Wątpić nawet można, czy Mickiewicz w tym czasie mógł w sposób właściwy odczytać wiersz niemiecki i w ogóle germański. Musiało to być tylko przybliżenie metryczne, które zresztą nastąpiło i w przekładzie *Przypomnienia* A. Puszkina. Przekład metrycznie przybliżony ma zresztą taką samą rację bytu jak kalka metryczna, a może niekiedy stać poetycko wyżej niż ona.

C) Słowacki.

Pierwsze wolne wiersze Słowackiego wnoszą nowe formanty, choć niewątpliwie *Oda do wolności* zgoła ciekawie nie wygląda. Nowy jest hymn *Bogarodzico*, a następnie nieregularne partie *Lambra*:

| wiersze | 13 | 12 amf. | 11 | 10 | 9 amf. | 8/3 | 8 tr. | 8o | 7 | 6 ^m | 6 amf. | 6 | 5 |
|--------------------|----|---------|----|----|--------|-----|-------|----|----|----------------|--------|---|---|
| <i>Oda</i> | 36 | | 3 | | | 62 | 5 | 14 | 16 | | | | |
| <i>Bogarodzico</i> | 1 | | 1 | | | 12 | 6 | 3 | 15 | 10 | | | 2 |
| <i>Lambro</i> | 34 | 35 | 12 | 2 | 13 | 43 | 7 | | | | 10 | 9 | 6 |

Oda do wolności całkowicie tkwi w formantach nie tylko *Ody do młodości*, ale nawet *Ody kopernikańskiej* Osieńskiego, z czym zresztą się zgadza jej słownictwo i w ogóle styl. *Hymn* wprowadził rym męski, a *Lambro* wiersze sylabotoniczne, a zatem elementy nowej wersyfikacji weszły w wiersz wolny Słowackiego znacznie później niż w jego wiersz regularny, gdyż poprzedziła te powstańcze wiersze *Żmija*, a nawet *Dumka ukraińska*. Mały procent (5,6%) ośmizgłoskowców trójakcentowych w tym tetrapodią trocheiczną pisanym młodzieńczym utworze świadczy o recepcji sylabotoniczności bardziej zdecydowanej niż u Mickiewicza. Jak wyglądała w teorii owa recepcja, świadczy bardzo ciekawy przypisek do *Żmii*, formułuje w nim bowiem Słowacki swoje poglądy wersyfikacyjne:

...Wiersz dziesięciozgłoskowy w niniejszej powieści użyty, a może nadto wyraźną miarą nieprzyjemnie morduający ucho czytelnika, w moim jednak

przekonaniu najwłaściwiej do takiego rodzaju utworu zastosować się daje. Z użycia takowego wiersza wynikała potrzeba, nie inne jak dwunasto- lub ośmioletkowiek łączyć z nim rytmy, tak ażeby średniówka zawsze w połowie wiersza przypadać mogła.

Jest tam, po pierwsze, cenne wyznanie, że dziesięciogłoskowiec (5+5) odznacza się nadto wyraźną miarą; po drugie, że nadto wyraźne miary mogą mordować ucho czytelnika; świadczy to o cokolwiek innej ówczesnej estetyce sylabowcowej i postuluje jakoby umiarkowane używanie metrów sylabotonicznych; jest wreszcie naiwna koncepcja korelacji wierszy parzystosylabowych i symetrycznie dzielonych średniówką. Tego jednak systemu, prócz *Żmii*, nie realizuje żaden utwór Słowackiego. Przeciwnie, i w *Żmii* znajdziemy różnowierszową strofę, obcą jakby poprzednim założeniom:

| | |
|------------------------------------|-----------------------|
| Ho! daleko Czarne Morze, | <i>Ss Ss // Ss Ss</i> |
| Gdzie się czajki kąpią w pianach, | jw. |
| Palmy, zamki na Bosforze | jw. |
| Jako trzciny na limanach. | jw. |
| Piękny to pożar łąk, oczeretów, | <i>SssSs // SssSs</i> |
| Lecz jakże płonie wspaniale | <i>sSs Ss // sSs</i> |
| Wielki las masztów, las minaretów. | <i>SssSs // SssSs</i> |
| Szumcie, czajki, szumcie, fale! | <i>Ss Ss // Ss Ss</i> |
| Ho! Kozak panem | <i>SssSs</i> |
| Błękitnej fali. | <i>sSs Ss</i> |
| Ura ho! dalej! Ura ho! dalej! — | <i>SssSs // SssSs</i> |
| Z naszym hetmanem | <i>SssSs</i> |
| Ura ho! Dalej! — | <i>SssSs</i> |

Przykład świadczy o czym innym: bezpośrednio dziesięciogłoskowiec wymienia się nie z ośmioletkowiecem trocheicznym (ze średniówką w połowie), ale z trójakcentowym, a więc odzywa się technika zwrotki sielankowo-balladowej, tymczasem reszta zwrotki wygląda na wymianę podwojonej dypodii daktylicznej katalektycznej z podwojoną dypodią trocheiczną. Jest to oczywiście sylabotonizm, heterosylabiczny, ale izopodyczny, izotoniczny. Może się w tym kryć logaedyzm, ale taka jednostkowa próba o niczym innym nie świadczy, jak o tym, że Słowacki uznawał wtedy nieco pedantyczną koncepcję sylabotonizmu, która następnie jakoś znikła. Można by ją określić jako szeregi izopodyczne o. toku odmiennym.

Wolny wiersz w *Lambrze* ukazuje się w hymnach Aniołów. Obejmują one połączenia wolnych szeregów amfibrachicznych: dypodii, trypodii i tetrapodii charakterystycznie zestawianych z innorodną tetrapodią trocheiczną. Obok tego dziesięcio- i jedenasto-

zgóskowce, ósmiozgóskowce trójakcentowe i pięcizgóskowce stanowią jakby ich sylabowcowe odpowiedniki, gdyż nie ma w nich jednorodnego toku daktylicznego:

| | |
|---|------------------------|
| Falo ludzi! falo ludzi! | <i>Ss Ss Ss Ss</i> |
| Przewracasz się, pienisz i mętna | <i>sSs sSs sSs</i> |
| Bez wiatru usypiasz... któż ciebie obudzi? | <i>sSs sSs sSs sSs</i> |
| Czy sława paląca — czy miłość namiętna! | <i>sSs sSs sSs sSs</i> |
| Falo ludzi! falo ludzi! | <i>Ss Ss Ss Ss</i> |
| Przed tronami niższa czołem, | <i>Ss Ss Ss Ss</i> |
| Przerzedzona mieczem wroga; | <i>Ss Ss Ss Ss</i> |
| Gdy chciałaś się modlić i modlić do Boga, | <i>sSs sSs sSs sSs</i> |
| Modliłaś się do mnie, jam zemsty aniołem... | |

| | |
|---|------------------------|
| Płynęła od wschodu | <i>sSs sSs</i> |
| Szarańcza złówroga. | <i>sSs sSs</i> |
| Niszczona od głodu | <i>sSs sSs</i> |
| Na Stambuł upadła; | <i>sSs sSs</i> |
| Z tej chmury lazuru, | <i>sSs sSs</i> |
| Jak ciemne widziadła, | <i>sSs sSs</i> |
| Wybiło się wieży tysiące; | <i>sSs sSs sSs</i> |
| I rzekłbyś, że wielkie olbrzymy milczące, | <i>sSs sSs sSs sSs</i> |
| Szarańcze rozgniotły stopami z marmuru. | <i>sSs sSs sSs sSs</i> |
| itd. | |

| | |
|---|-----------------------|
| Lud widząc bitwy, | <i>Sss Ss</i> |
| W grobów popiele, | <i>Ss sSs</i> |
| Chciałem, by groby otwarli. | <i>Ss sSs sSs</i> |
| Złoty aniele! | <i>Ss sSs</i> |
| Rzekli umarli: | <i>Ss sSs</i> |
| Weź z naszych grobów płomyk błękitny | <i>S ss Ss Ss sSs</i> |
| I mścij się za nas... Duch grobów wziąłem | <i>sSs Ss sSs Ss</i> |
| I lecę mściwy, | <i>sSs Ss</i> |
| Bo lud nieżywy | <i>sS sSs</i> |
| Nazwał mnie zemsty aniołem. | <i>Sss Ss sSs</i> |

Niezależnie od takich sylabotonicznych amfibrachicznych, oraz sylabowcowych stonizowanych, niby daktylicznych szeregów wolnych zjawiają się jakby kiełki asylabicznej izopodii.

Szatani! O ciemni szatani!
Jak płyną wirem obrazy!

Drugi hymn Anioła zawiera jednak jeszcze inną technikę. Jest to układ niby stroficzny, nieregularny, w którym skraca się wiersz każdej serii: po trzynastozgóskowcach idą dwunastozgóskowce, jedenastozgóskowce, dziewięcizgóskowce, ósmio- i sześcizgóskowce, dopiero podany wyżej najkrótszy pięcizgóskowiec wpro-

wadza właściwy wiersz wolny. Przypomina to *Les Orientales* Wiktora Hugo, zwłaszcza *Les Djinns*, gdzie od dwusylabowców strofa rośnie, by znów równomiernie opaść. *Lambro* zatem reprezentuje sporo nowości, choć brak rymu męskiego; jego wolny tonizm amfibrachiczny wiąże się chronologicznie z regularną strofą *Dumy o Waławie Rzewuskim*.

Ponieważ wśród liryki Słowackiego nie widać wiersza wolnego, trzeba było po materiał sięgać do dramatów; nie ma też mowy o wyczerpaniu w tym zarysie wszystkiego. Chodzi o materiał z *Kordiana*, *Balladyny* i *Lilli Wenedy*, a następnie o typowe fragmenty z okresu po r. 1840.

| Kordian | ilość wierszy | 13 | 11 | 10(5+5) | 10 anap. | 9 amf. | 8/3 | 8 troch. | 8o | 7 | 6 ^m | 6 | 5 | 4 ^m | 3 | wiersze inne | |
|----------------------|---------------|----|----|---------|----------|--------|-----|----------|----|----|----------------|---|----|----------------|---|--------------|--------|
| | | | | | | | | | | | | | | | | żeńskie | męskie |
| <i>Przygotowanie</i> | 307 | 30 | 14 | 2 | 37 | 5 | 59 | 46 | 18 | 2 | | 3 | 10 | 1 | 4 | 2 | 3 |
| <i>Improwizacja</i> | 81 | 37 | 4 | 4 | | | 13 | 3 | 1 | 2 | | | 2 | 2 | 2 | | 2 |
| <i>Zamach</i> | 180 | 48 | 16 | 5 | 12 | 8 | 18 | 11 | 6 | 12 | 4 | | 17 | | 3 | 11 | 4 |
| <i>Szpital</i> | 18 | 8 | 3 | | | | 4 | 2 | | | | | | | | | 1 |

Improwizacja na Mont Blanc wydaje się bezwarunkowo najbardziej konserwatywna wersyfikacyjnie, odkrywczo zaś wyglądają *Przygotowanie* i scena zamachowa. Nowym formantem w *Kordianie* stał się wiersz anapestyczny:

Może ukradł szatanom dzień jeden, godzinę —
 Więc się o nią upomnę u Boga,
 Lub buntowną chorągiew rozwinę.

Nie wynika z tego przetrzucenie trzynastozgłoskowca do sylabotonizmu, ale chodzi tu o co innego: o wymianę trzynastozgłoskowca z dziesięciozgłoskowcem o strukturze zestrojowej 4—3—3, gdy trzynastozgłoskowiec przybiera postać 4—3—3—3. Jest to inna niż w strofie Mickiewiczowskiej wymiana tetrapodii z trypodią oparta na innej podstawie, ale również zajmująca. Oporność trzynastozgłoskowca wobec sylabotonizmu nie dopuszcza do tak regularnego jak w podanym przykładzie rozlokowania przycisków; najwyżej można mówić o ich względnym ustaleniu ilościowym, do czterech w wierszu:

A każdy rok, jak ślimak, sunął się leniwo...
 ...Dla nędzarzy, dla głupich kochanków nadziei;
 A gdy śliną osrebrzył ślad zbiegłej kolei,
 Ślizgał się po niej człowiek z pamiętką pierzchliwą.

Obląkani w przeszłości żeglarze
 Brali imię dziejopisów;
 Sztuką ich było pisać wielkie kalendarze,
 Pełne królewskich imion, i dat, i napisów...
 Inni myślą ścigali treść myśli —
 Filozofy głęboko myśleli,
 Aż nad ciemną przepaścią zawisli...
 ...To hosanna dla nas, szatanów!
 To śpiew naszych kościelnych organów!
 Kto myślał przez godzinę, jest lub będzie ze mną.
 Wiek, co przyjdzie, ucieszy szatany.

Możemy mówić tylko o tonizacji trzynastozgłoskowca, który w swoich stonizowanych odmianach tokiem zgadza się z dziesięciozgłoskowcem i zaczyna z nim się wymieniać bez względu na budowę obu szeregów. Względność takiej tonizacji ukształtowała się inaczej niż u Mickiewicza; rysem wspólnym wydaje się niezupełne wyparcie trocheicznego ósmiozgłoskowca spośród wierszy niesymetrycznych, choć tendencja ku temu wyraźniejsza była u Mickiewicza.

| <i>Balladyna</i> | ilość wierszy | 13 | 12(7+5) | 11 | 10(5+5) | 8/3 | 8 troch. | 8o | 7 | 6 | 5 | inne wiersze | |
|------------------|---------------|-----|---------|----|---------|-----|----------|----|---|---|---|--------------|--------|
| | | | | | | | | | | | | żeńskie | męskie |
| Akt I sc. 2 | 324 | 122 | 32 | 57 | 8 | 41 | 62 | 5 | 3 | 1 | 6 | | |
| Akt III sc. 4 | 47 | 8 | | | 10 | 13 | 7 | | | 3 | 3 | 1 | 2 |

Mocno więc *Balladyna* tkwi, jeśli chodzi o jej wiersz wolny, w sylabizmie. Co to znaczy? Trzynastozgłoskowce (rymowane) — to komiczna opowieść Grabca o rodowodzie od pana organisty, a więc wiersz uregulowany w wolnowierszowej scenie, a dwunastozgłoskowiec niesymetryczny — to opowieść Goplany (wiersz biały) o przygodzie Grabca w przerebli. Ważniejsza jest *Lilla Weneda*.

| <i>Lilla Weneda</i> | Ilość wierszy | 13 | 11 | 11/3 | 10(4+6) | 10 an. | 9/3 | 9/2 | 9o | 8/3 | 8 troch. | 8o | 7 ^m /3 | 7 ^m troch. | 6 | 5 | 4 ^m | w. inne |
|---------------------|---------------|----|----|------|---------|--------|-----|-----|----|-----|----------|----|-------------------|-----------------------|----|---|----------------|---------|
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Prolog | 154 | 19 | 45 | | 1 | 5 | 2 | 1 | 3 | 35 | 6 | 6 | 9 | 2 | 10 | 2 | 7 | |
| Akt. II sc. 1 | 23 | | 3 | 5 | | | | | 1 | 1 | 2 | | | | 8 | 1 | 2 | |
| Akt IV sc. 4 | 105 | 5 | 14 | 79 | 1 | | | | | | | 1 | | | | | | 3 |

Prolog *Lilli Wenedy*, zwłaszcza na wstępie, wiąże się z dawnym wierszem wolnym, odpadają jednak dwudzielne dziesięciozgłoskowce (5+5), a nowy dziesięciozgłoskowiec odsylabotoniował się, nie tracąc ramy sylabicznej stał się trójprzyciskowcem i wejść może w inne połączenia. Nowa rytmika Słowackiego jest jednak ukryta

w białym jedenastozgłoskowcu i przeważa tylko w *Prologu*, gdzie indziej tworząc tylko wyraziste rytmicznie i szczególną barwą nastrojową odróżniające się wstawki. *Prolog* też trzeba uznać za moment przełamania dawnego wiersza nieregularnie mieszanego, z trzynastozgłoskowców, jedenastozgłoskowców, ośmio- i pięciogłoskowców, przez rytmikę inną, o anapestycznym częstokroć konturze trójakcentowych szeregów. Modyfikuje to i trzynastozgłoskowiec.

I ty umarła / ...ja ci zamknę / powieki
 Zimnego piasku / w usta nasypię, / a w gardło
 Przekleństw, / które ty z sobą / poniesiesz / w daleki
 Kraj, / na tamten świat / O! nieszczęśliwa.

— — —
 Mówisz / i wicher / się zrywa
 I płacze / nade mną / biedną.
 Więc ja / mam umrzeć / — o! Boże.

— — — — —
 Będziesz ty / jak płaczka / wyla
 Nad sobą / — gdy rycerze / konają?

— — — — —
 Za trzy dni / sto piorunów / uderzy,
 Tysiące / się podniesie / prawic;
 Będzie / okropna walka / przy świetle / błyskawic.
 Żywi / się pomieszają / z umarłemi.
 I nikt / ich nie rozbroni.
 Wy umarłych / poznacie / po zapachu / ziemi,
 Po ognistym / śladzie koni.

Jeżeli zarysowuje się tu wolny tonizm, to należy pamiętać, że wiersz bywa poszarpany przerzutniami, a tylko rym podtrzymuje strukturę. Warto zwrócić uwagę na pieśń z aktu drugiego, gdzie łączy się oryginalnie trypodia jambiczna z trójdzielnym anapestycznie konturowanym jedenastozgłoskowcem i dziesięciogłoskowcem:

| | |
|--------------------------------------|----------|
| Trzaska w płomieniach kość, | Ss sSs S |
| W czaszkach się warzy mózg, | Ss sSs S |
| Tu kwiatów będzie dość | sSs Ss S |
| I lilijowych różg. | S ssSs S |
| Z kwiatami o! z białemi kwiatami... | 3—4—3 |
| O! o! — o! o! | |
| Trupy moje! Trupy moje! Bóg z wami! | 4—4—3 |
| — — — — — | |
| I do czaszki wlaż krwawemi ustami... | 4—4—3 |

Kontrastujący tok rytmiczny pełni tu swoistą funkcję wyrażenia grozy; podobnie można ocenić dziesięciogłoskowiec w akcie czwar-

tym. Nie są to wyraźne anapesty, ale również nie pentapodia trocheiczna, gdyż trójdzielne wiersze łatwo przybierają sylabę nadliczbową i przechodzi się w izotonizm oparty na zestrojach przyciskowych, często ściągniętych:

Król na tronie / włosy rwał / i rzucał,
A pioruny / je paliły / w powietrzu.

Wiersz jedenastozgłoskowy o konturze trójakcentowym w ten sposób może się wymieniać z dziesięciozgłoskowcem (4-3-3, 4-4-2 i 4-2-4 z oksytonicznym czasem zestrojem środkowym), z dziewięciozgłoskowcem (3-3-3, 4-3-2 i 3-4-2), z trójakcentowym ośmiozgłoskowcem. Prawdopodobnie ze względu na pojawiający się często trzynastozgłoskowiec normalny i trójdzielny, wiersz siedmiozgłoskowy byłby dla tamtych równoważnikiem niewystarczającym. Ale w tych wierszach wolnych nie jest też wykluczony ośmiozgłoskowiec inny. O ile jest on złożony z trzech wyrazów, jego tok trocheiczny może się nie ujawnić na tle nietrocheicznego kontekstu (4-2-2, 2-4-2 i 2-2-4), pozostaną jednak wiersze niewątpliwie trocheiczne, ale tych niewiele:

Cicho, / czy Bóg / ciebie jedną Ss sS ss Ss
Stworzył? / Czemu / trudzisz / Boga? Ss Ss Ss Ss
Tam krew nasza / i krew wroga (dytrocheje lub peony III)
Zrobiła / strumień / i łożo
I Gopło / zaczerwieniła:
• Będziesz ty / jak płaczka / wyła
Nad sobą, / gdy rycerze / konają?

Być może, jest w tym wyrównaniu ośmiozgłoskowców po prostu kontekst sylabowcowy. A może grupa czterosylabowa, zestrój prosty lub ściągnięty w inny sposób tu wchodzi. W trójakcentowcu anapestycznym nigdy nie ma konturu: 3-3-4, a w *Lilli Wenedzie* nawet nie pojawia się 4-4-4, ale nie tylko w *Lilli Wenedzie*. Kontur trójakcentowy anapestoidalny ma odmiany: 4-3-3, 4-4-3, 3-4-3 i 3-3-3, a więc z redukcją anakruzy, z przejściem w kontur amfibrachiczny. Ostatni zestrój może być czterosylabowy tylko pod warunkiem oksytoniczności drugiego. W jedenastozgłoskowym wypełnieniu konturu pierwszy i drugi zestrój razem liczą 4+4 i tym sposobem mogą mieć za odpowiednik ośmiozgłoskowiec nietrójakcentowy: trocheiczny lub peonowy. *Lilla Weneda* materiału dowodowego na to nie dostarcza.

Wiersze po r. 1840 trudno uważać za wolne, gdyż ich rozmiary sylabiczne wahają się w dość ciasnych granicach. Nie mają tak poszarpanego profilu, jak bywało np. w bajkach, w odach. W każdym razie ograniczył się trzynastozgłoskowiec, znikły inne pospolite sylabowce i wiersze krótkie. Wiersz jedenastozgłoskowy zachował się w specjalnej funkcji: przemawia nim drwiąc Księżniczka w *Śnie srebrnym Salomei* i zazdrosny Mulej w *Księżciu Niezłomnym*. Salomea ma niezróżnicowany ośmierzgłoskowiec z tendencją ku trzem akcentom, a Semenکو raczej ku trocheiczności, podobnie Wernyhora. Obliczenia wzięte są z początków obu dramatów.

| | 11(5+6) | 11/3 | 10/3 | 9/3 | 8/3 | 8 tr. | 8o | 7 ^m /3 | 7 ^m tr. | 7o | |
|---------------------------------------|---------|------|------|-----|-----|-------|----|-------------------|--------------------|----|--------|
| <i>Księżniczka Niezł.</i> Dzień I. | 60 | 8 | 13 | 20 | 161 | 174 | 10 | 7 | 2 | 0 | 476 w. |
| <i>Sen srebrny</i> Akt I | 66 | 6 | 37 | 4 | 109 | 99 | 29 | 0 | 0 | 0 | 363 w. |
| A. I zm. 2 | 1 | 0 | 1 | 4 | 170 | 108 | 44 | 0 | 0 | 1 | 342 w. |

Są to trzy sceny z ośmierzgłoskowcą podstawą. Stary jedenastozgłoskowiec pełni w nich funkcję specjalną, nie wchodząc w połączenia wolnowierszowe. W innych scenach Słowacki zachowuje się podobnie wobec trzynastozgłoskowca. Bardzo podobne są obie początkowe sceny dramatów; inaczej zaś przedstawia się druga zmiana pierwszego aktu *Śnu srebrnego Salomei*: jest już prawie czysto ośmierzgłoskowca. Wiersz podstawowy jest zarazem najkrótszy. Podobne pozycje obu typów wiersza wskazywałyby, że brak zróżnicowania; okazuje się jednak, że np. Służebne przemawiają wierszem o toku raczej trocheicznym, gdy Feniksana trójakcentowcami, zwłaszcza gdy wyraża swój smutek.

| | |
|-------------------------------|-----------------|
| Dosyć pieśni, Feniksana | 8-zgł. troch. |
| Już umyta i ubrana, | „ „ |
| Sama schodzi do ogrodu | „ „ |
| Użyć porannego chłodu. | „ „ |
| Niech się każdy kwiatek lęka, | „ „ |
| Że pięknoscią go zagasi; | „ „ |
| Bo wychodzi jak jutrzienka. | „ „ |
| — — — — — | |
| A morze gdy się zasmuci, | 8-zgł. trójake. |
| Spojrząwszy na te ogrody; | „ „ |
| Wnet ucisza szklane wody, | „ troch. |
| Z fal wysokich pianę zrzuci: | „ „ |
| I drugim prawom poddane, | „ trójake. |

| | |
|-------------------------------------|------------------|
| Równe zdobywa uroki; | 8-zgł. trójakc. |
| Z szmaragdów mając zatoki, | „ „ |
| Z błękitów piersi ulane. | „ „ |
| I tak, tu kwiatowy łąn, | 7-zgł. „ |
| I ogród pełen szkarłatów | 8-zgł. „ |
| Wydaje się morzem kwiatów: | „ „ |
| Tam morze — ogrodem pian. | 7-zgł. „ |
| Ach! cóż to za smutek głęboki | 9-zgł. trójakc. |
| Ten smutek, co w sercu ma łożę? | „ „ |
| Że nie dba na kwiatów uroki, | „ „ |
| Na niebo, na ziemię, na morze. | „ „ |
| — — — — — | |
| Wielki smutek twój! ach! i głęboki! | 10-zgł. anapest. |

Byłoby zupełnie proste, gdyby dłuższe wiersze trójakcentowe pojawiały się wyłącznie na podłożu ośmiozłogowców trójakcentowych. Wtedy teza Siedleckiego⁴ o tonizmie tych wierszy byłaby uzasadniona. Ale i Zawodziński⁵ podkreślał retoryczne zastosowanie tych wierszy u końca wypowiedzi. A więc tyleż racji wersyfikacyjnych, co ekspresywnych; w rezultacie niejasność. Zdarza się też bezkształtne przemieszanie wszystkich wyliczonych wierszy; taka jest relacja Muleja.

| | |
|---------------------------------------|------------------|
| Nagle! gdy podniosły skrzydła | 8-zgł. niejasny |
| Całe w słonecznych opalach, | „ trójakc. |
| I otrząsły je na falach; | „ troch. |
| Myśleliśmy, że fale je rodzą... | 10-zgł. trójakc. |
| — — — — — | |
| I drabiny tnąc toporem | 8-zgł. niejasny |
| Krzyczeli, że umrzeć z honorem | 9-zgł. trójakc. |
| I wolnym — jest to żyć wiecznie — | 8-zgł. trójakc. |
| I w morze rzucali ciała — | „ „ |
| Portugalska próżna chwała!!! | „ niejasny |
| — — — — — | |
| Przefarbuje nasze ziola | „ „ |
| I morze krwią na czerwień przebroczy. | 10-zgł. trójakc. |

Bezpośrednie przejścia z tetrapodii trocheicznej na asylabiczny trójakcentowiec wskazują na zrównanie trójakcentowców pomiędzy sobą (czyli tonizm), ale wymienne wzajemnie ośmiozłogowce na zasadzie sylabicznej są zapewne odróżniane świadomie konturami.

⁴ Franciszek Siedlecki, *Z dziejów naszego wiersza*, Skamander, 1935, wrzesień.

⁵ Karol Zawodziński, *Kilka spornych kwestyj z dziejów wersyfikacji polskiej*, Prace ofiarowane K. Wóycickiemu, s. 293.

Estetyka rytmiczna Słowackiego dopuszcza mieszanie różnych konturów, a nawet zestawienie ich kontrastowe. Każdy kontur trocheiczny lub trójakcentowy ma swoją wyraźną postać. Sprawa tetrapodii trocheicznej jest oczywiście bezsporna, jej postać chyba w tym stadium rozwojowym wiersza sylabotonicznego na tyle się utrwaliła, że mogła stać się konturem samodzielnym. Inaczej jest z konturem trójakcentowym. Jego formuła u Słowackiego jest płynna. Nie spada poniżej ośmiozłogowca, nie przekracza jedenastozłogowca. Bardzo charakterystyczne, że trzeci zestrój najczęściej jest trójsylabowy, gdy pierwszy i drugi mogą być czterosylabowe. Nie chodzi tylko o wiersze dłuższe, gdyż w całej relacji Muleja jest 90 razy trzeci zestrój trzysylabowy, a tylko dziesięć razy czterosylabowy, i to wyłącznie po oksytonach. Nawet w ośmiozłogowcu wyraz dwusylabowy w klauzuli przypada rzadko. Zestrój pierwszy częściej, zestrój drugi rzadko bywa dwusylabowy, a więc ośmiozłogowiec bywa daktyliczny. Ma więc znów kontur samodzielny rytmicznie. Wiersze bardziej wypełnione sylabicznie są po prostu trypodiami amfibrachicznymi, anapestycznymi i anapestoidalnymi. Formuła zatem byłaby taka: 4—3—3, 4—4—3 i 3—3—3, a nigdy 4—4—4. Słowacki łączy rozmaite kontury sylabotoniczne; w łączeniu tym podstawą jest podobieństwo izotoniczne oraz izosylabiczne, a może też być ostry kontrast. Od tych wierszy różni się *Do autora trzech psalmów*.

| wiersze | cz. komp. | 8 tr. | 7 ^m tr. | 8 ^{mj} | 5 | 4 ^m | 6/2 | 13-zgl. | 6o | 4 | 13(6+7) | 7 | 14 zgl. |
|---------|-----------|---|--------------------|-----------------|----------------------|----------------|-----|-------------------------|----|----|---------|----|---------|
| 1—224 | I | 208 | 15 | 1 | | | | | | | | | |
| | | tetrapod. troch. | | | | | | | | | | | |
| 225—243 | II | | | | 11 | 2 | 5 | 1 | | | | | |
| | | | | | szeregi dwuakc. | | | | | | | | |
| 244—259 | III | 8 | | | | | | | 8 | | | | |
| | | tetrapod. z trypodia trocheiczną nieściłą | | | | | | | | | | | |
| 260—289 | IV | | | | 12 | | | | | 18 | | | |
| | | | | | szeregi dwuakcentowe | | | | | | | | |
| 290—309 | V | | | | | | | 1 | | | 1 | 10 | 8 |
| | | | | | | | | szeregi siedmiosylabowe | | | | | |
| 310—323 | VI | 12 | 2 | | | | | | | | | | |
| | | tetrapodia trocheiczna | | | | | | | | | | | |

Skrzyżowanie się systemów wierszowania występuje w tym utworze dość wyraźnie. Części kompozycyjne mają odmienny tok ryt-

miczny: I, VI — tetrapodia trocheiczna, raz stosująca dla kontrastu szereg jambiczny; II, IV — szeregi dwuakcentowe (cztero-, pięcio- i sześciosylabowe); III — tetrapodia trocheiczna z sześciosylabowcem zasadniczo trocheicznym; V — podwojone i pojedyncze szeregi siedmiosylabowe raczej nieizotoniczne.

W ogólnym tym zarysie wersyfikacja wiersza wolnego Słowackiego wnosi znacznie więcej nowości niż Mickiewiczowska. Charakteryzuje ją wprowadzenie nowych wierszy, wciągnięcie sylabotonizmu w formanty wiersza, operowanie kontrastem rytmicznym. Ale nawet on całkowicie formantu rozpoznawczego nie uchylił. Formant ten jednak nie nawiązuje do typowych wierszy wersyfikacji sylabowcowej, lecz do metrów sylabotonicznych. Jego resztką jest formuła: $8(SsSsSsSs)=8(TTT)$.

D) Wiersz poromantyczny.

Wskazane przez Łosia nieregularne wiersze Zmorskiego lub Sowińskiego⁶ świadczą o trwaniu u młodszego pokolenia tendencji wolnowierszowej. Lenartowicz — to raczej kierunek kanonizujący. Tu byłoby miejsce dla lokalizowania Norwida, ale droga jego rozwoju jest dla XIX wieku boczną ścieżką. Tak należałoby też traktować ostatnie z opisanych tu wierszy Słowackiego, gdyż spoczywały w rękopisach; trudno jednak było je pomijać. Ich rewolucyjność odkryta będzie pod koniec wieku, sporo przed odgrzebaniem Norwida. Dla poznania genezy wiersza Kasprowicza Norwid nie mógłby nam dać. Tymczasem druga połowa wieku to silny wzrost wersyfikacji kanonizującej, zwłaszcza u Asnyka i Gomulickiego. Natomiast u Konopnickiej, np. w drugim i szóstym tomie zbiorowego wydania jej dzieł⁷, znajdzie się większe skupienie wierszy nieregularnych. W poemacie *Mojżesz* wśród 163 jedenastozgłoskowców jest 45 ośmiozgłoskowców, przeważnie trójakcentowych, i kilka pięciozgłoskowców. Nie ujednostajnia Konopnicka toku ośmiozgłoskowca, wykazuje jednak ku temu dążność. W *ciszy nocy* zawiera rymy oryginalnie ze znacznego dystansu wiązane, dalekie i przerzucane z jednego okresu frazowego w drugi. Para rymowa przerzucana przez układ okresowy zrywa z *quasi* stroficznym wiązaniem rymów. Konopnicka, której wiersz regularny mocno przyczynił się do roz-

⁶ J. Łoś, *Wiersze polskie*, s. 274—277.

⁷ Maria Konopnicka, *Poezje*, t. II, s. 21, 62, 69, 74, 174; t. VI, s. 18, 201, 252, 259.

powszechnienia sylabotonizmu, nie stosuje go jednak w formach wolnych. Utwory zgromadzone w tomie szóstym, szczególnie cykle *Głosy ciszy* i *Z ksiąg ducha*, tworzone w ostatnim dziesiątku stulecia, mieszczą sporo wierszy wolnych, ale to już czasy europejskich prób werslibrystycznych. W niektórych utworach tego zbioru można stwierdzić tok wolnego jambu; sięga się tu jednak do okresu równoległego czasowo wolnemu wierszowi Kasprowicza.

Ogólnie można wyciągnąć następujący wniosek: w wolnym wierszu Konopnickiej są tendencje tonizujące, podobne do Mickiewiczowskich; jej czysty ósmiozłogłowiec bywa amorficzny, w technice rymowania dąży ona do nowości (rym daleki i przeczucany), w ostatnich wierszach wolnych znać spotęgowanie tendencji tonizujących.

WIERSZ WOLNY KASPROWICZA⁸

Wiersz wolny Kasprowicza ukształtował się w ostatnim dziesięcioleciu minionego wieku i łączy się z przełomem estetycznym modernizmu. W ten sposób romantyczne tendencje antymetryczne, już poniekąd zadomowione, otrzymały nowy impuls. Silnie zwłaszcza we francuskim symbolizmie wyrażony zwrot przeciw tradycyjnej wersyfikacji, z wielu przyczyn nie mógł znaleźć pełnej analogii w Polsce. Hugo, Banville, Baudelaire oraz inni parnasiści doprowadzili rym francuski do przerostu technicznego; w Polsce świadczy o tym dopiero znany wiersz Langego; Staff dopiero był ostatnim słowem naszej sztuki rymowania. Asonans, ukazany przez Edwarda Porębowicza, przeszedł bez wrażenia i dopiero inną drogą przyswojono go w dwudziestoleciu. Inne rysy francuskiej rewolucji wierszowej były wprost nieaktualne, jak sprawa niesłyszalnego niemego *e*. Kanon aleksandrynu przełamywały trymetry⁹; takich jednak sporo dostarczyłby nawet Dmochowski¹⁰ z Trembeckim. A wreszcie wzbogacenie systemu wierszowego przez sylabotonizm dawało inne wyjście ze szranków zużytych form sylabicznych.

Wierszowanie Kasprowicza gdzieś do roku mniej więcej 1890 — to czerpanie z bogatego zapasu dwusystemowej wersyfikacji; nie wystarcza mu jednak zasób form skanonizowanych, chętnie przy-

⁸ Jan Kasprowicz, *Dziela* pod red. S. Kołaczkowskiego, Kraków 1930.

⁹ M. Grammont, *Petit traité*, s. 53—66.

¹⁰ M. Grzędzielska, *Polski trzynastozłogłowiec trójdzielny*, Prace ofiarowane K. Wóycickiemu, s. 125—148.

swaja wzorce obce i sam tworzy nowe. Już przy innej sposobności wspomniałam o mocnym i zdecydowanym stonizowaniu wiersza Kasprowicza¹¹.

W długich, złożonych strofach jego *Obrazków* itd. łączą się wiersze o wyrównanym toku. Są to wiersze nieparzystozgłoskowe, a jedyny ośmierzgłoskowiec, choć parzysty, jest stale trójakcentowy i w związku z tym stale się prawie rozpada na zestroje: 2—3—3 i 3—2—3. Nigdy Kasprowicz nie wymienia dwu typów ośmierzgłoskowca. Owa wielowierszowa strofa naturalistyczna nie jest jednak pochwytą, akustycznie spoiłą całością. Regularność jej układów łatwiej ująć na papierze, wzrokowo; akustyczną właściwością jest wyrównany metrycznie tok. Złożoności jej bowiem nie można uważać za tendencję ustalającą rytm, jej funkcja to zbliżenie się do toku prozy. Czynnikiem metrycznym jest więc nie powtarzalność wyższych różnowierszowych układów, lecz ich jednorodność rytmiczna, ich podobny kontur. Ponieważ kontur ten występuje w wierszach nieparzystosylabowych i w niesymetrycznie cezurowanym ośmierzgłoskowcu, można go nazwać konturem nieparzystym. Na tle kontekstów sylabowcowych kontur taki mogą przyjąć wszystkie wiersze ze średniówką lub cezurą po piątej sylabie. Inne są niezgodne. Rozpatrując możliwość sylabotonicznej interpretacji metrów sylabicznych, w kontur ten możemy wliczyć wiersze jambiczne daktyliczne, trudniej trocheiczne, peonowe i anapestyczne. Trochę inaczej jest z trypodją amfibrachiczną, którą Kasprowicz dość wcześniej zaczął mieszać z trójakcentowym ośmierzgłoskowcem¹².

Pierwszy wolny wiersz Kasprowicza — to partie *Amore desperato* (Kołaczkowski poprawił na: *disperato*). Bardzo łatwo określić jego formanty.

| wiersze | 14 | 13 | 11 | 8:3 | 7 | 6 | 5 | 3 | 2 | 9 ^m :2 | 7 ^m :3 | 4 ^m |
|---------|----|----|----|-----|----|---|----|---|---|-------------------|-------------------|----------------|
| 1—167 | 1 | 6 | 68 | 40 | 1 | 1 | 43 | 4 | 4 | — | — | — |
| 305—448 | — | 41 | 32 | 30 | 15 | 1 | 16 | 4 | — | 1 | 1 | 2 |

Są to wiersze nieparzyste, sylabowce; formantem stał się kontur nieparzysty; dowodzi tego zupełny brak ośmierzgłoskowca o konturze trocheicznym. Jest to zatem sylabowiec stonizowany. Ten-

¹¹ M. Grzędzielska, *Wiersz toniczny Jana Kasprowicza*, Sprawozdania PAU, t. LI (1950), nr 10, s. 656.

¹² zob. Jan Kasprowicz, *Dzieła*, t. I, s. 24 (*Nad światem, nad sennym*), 26 (*Wieczorem*).

dencje wiersza wolnego Mickiewicza doszły do pełnego wyrazu. Inne właściwości okaże zbadanie rymu, a mianowicie rym daleki i przerzucany. A wreszcie znajdują się zwarcia międzywierszowe.

...Tylko w jej toni wiecznie wicherzyć będzie
Zły duch orkanu, co zniszczył i ciebie...

Mogła grzebie
Dzisiaj tve kształty, krawędzie
Dołu czarnego, co się w wnętrzu mieści,
Bujnym zarosły już zielskiem...

Pierwsza partia wolnych wierszy różni się od drugiej nieobecnością trzynastozgłoskowców, które pojawiły się na tle kancony. Podobnie z rymami męskimi. Elementy w kanconie są te same, co w następującym wierszu wolnym, są tylko nie sformowane stroficznie. Rola rymu przerzucanego świadczy, że zasada rozpoznawcza układów *quasi* stroficznych ustąpiła. Rym taki i zwarcie międzywierszowe należą raczej do układów dystychicznych. Czynnikiem wyznaczającym zwarcie w przytoczonym urywku jest rym przecinający zdanie i wpływający na jego intonację, gdyż rozmiar wierszy niewiele wpływa na modyfikację szyku; inwersja w wierszu ostatnim — to uzyskanie konturu daktylicznego.

Można wątpić, czy rym padający z odstępem sześciu wierszy pełni rolę formantu wierszowego. Nigdy nie zdamy sobie sprawy z tego, jaka jest kolejność rymów i jakie on szeregi odcina z jednorodnego łańcucha rytmicznego. Pozostanie wrażenie pewnego chaosu; rym w nim będzie rozpoznany tylko jako zjawisko instrumentacyjne. W takim razie wiersz *Amore desperato* wykazuje przesunięcie formantów. Rym pełni funkcje instrumentacyjne, nie pełni zaś funkcji zamykania układów frazowych.

W ten sposób określiliśmy na tle wersyfikacji polskiej pierwsze stadium wiersza wolnego; wiążemy je z tendencjami Mickiewicza. Wiadomo jednak, że impulsem dla powstania wiersza wolnego była sprawa bezpośrednia, przekłady poetyckie, a zwłaszcza przekład *Walca demonów*¹³ Dranmora. Wydobyte przez Bergera różnice między rytmiką pierwowzoru i tłumaczenia polegają na silnej, piętnej tonicznosci niemieczyzny. Polskie wielozgłoskowce paroksytoniczne, często z akcentem na końcówce fleksyjnej, dadzą w efekcie raczej płynność. Kasprowicz sięgnął do zasobu polskich sylabowców,

¹³ Jan Berger, *Przekłady Jana Kasprowicza, cz. I. Poezja niemiecka*, Poznań 1948, s. 155—166.

ale wybrał tylko jednorodne kontury nieparzyste. Wiersze są wyodrębnione intonacyjnie. Klauzul oksytonicznych jest mniej niż u *Draumora*. W *Amore desperato* jest ich zupełnie mało. Należy więc wysnuć wniosek, że pierwowzór metryczny obcego języka dał impuls, ale nie wyznaczył bez reszty postaci wiersza wolnego, bo złożyły się na nią formanty i tendencje wersyfikacji polskiej.

W tym samym zbiorze (*Miłość*) znajdują się o parę lat później-
sze utwory *O poranku* i *W turniach*. Oba przynoszą nowe formanty.

| <i>O poranku</i> | 14(8+6) | 10(4+6) | 8 tr. | 6 | 4 | 9(4+5) | 13 | 11 | 8/3 | 7 | 6 | 5 | 4 ^m | 3 | 1 |
|------------------|---------|---------|-------|----|----|--------|----|----|-----|---|---|----|----------------|---|---|
| A. 1. 20 w. | — | — | 6 | 12 | 8 | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| B. 45 w. | — | — | — | — | — | — | 1 | 8 | 13 | 3 | 3 | 11 | 2 | 2 | 1 |
| A. 2. 63 w. | 7 | 2 | 16 | 20 | 18 | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |

Kompozycja utworu jest trzyczęściowa: *A—B—A*. Części *A* mają inny kontur rytmiczny niż część *B*, oparta zasadniczo na konturze nieparzystym. Stanowiąc ramę kompozycyjną części *A* ułożone są w konturach parzystych, gdyż występują w nich wiersze wyeliminowane przez Kasprowicza z połączeń różnowierszowych i oparte na komponentach cztero- i sześciosylabowym. Nie są to jednak wolne trocheje, gdyż szereg sześciosylabowy jest amorficzny. Funkcja obu rytmów jest wyspecjalizowana, rytm *A* wypowiada zachwyty erotyczny, rytm *B* refleksję. Rozróżnia je Kasprowicz w sposób zupełnie zdecydowany. Rozróżnienie to jest rezultatem oddziaływania systemu sylabotonicznego na sylabiczny, krótko mówiąc stonizowania sylabizmu. W cyklu *W Turniach* następuje dalsze oddziaływanie sylabotonizmu na wiersz wolny. Zestawienie świadczy wyraźnie o zmianie. Cykl obejmuje 5 części, liczących: 126, 213, 201, 184 i 249 wierszy.

| ww. | 13 | 11 | 10 ^m | 10 | 9 ^m | 9 ₃ | 8 ^m ₃ | 9 _j | 8 ^m _j | 8 ₃ | 7 ^m ₃ | 7 ₃ | 6 ^m | 6 | 5 ^m | 5 | 4 ^m | 4 | 3 ^m | 3 | 2 ^m | 2 | 1 | 8 troch. | 10(4+6) | |
|-----|----|----|-----------------|----|----------------|----------------|-----------------------------|----------------|-----------------------------|----------------|-----------------------------|----------------|----------------|---|----------------|----|----------------|---|----------------|----|----------------|---|---|----------|---------|---|
| I | 13 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | | 16 | 2 | 14 | 14 | 4 | | 12 | 23 | | | 1 | | | | | | | |
| II | 6 | | | | 4 | | | 1 | 30 | 4 | 35 | 39 | 1 | | 23 | 22 | | | 6 | | | 2 | | | | |
| III | 48 | 6 | 2 | 1 | | 1 | | 4 | 37 | 3 | 20 | 27 | 10 | | 22 | 14 | | | 5 | | | 1 | | — | — | — |
| IV | 1 | 12 | 1 | 3 | 1 | 2 | | 2 | 3 | 28 | 3 | 12 | 39 | 3 | 1 | 32 | 28 | 1 | | 4 | 3 | 4 | 1 | | | |
| V | 1 | 32 | 11 | 2 | 2 | 1 | | 5 | | 57 | 7 | 20 | 49 | 1 | | 33 | 16 | | | 11 | | | 1 | | | |

(Objasnienie: 9/3 — trypodia amfibrachiczna; 9_j — jambiczny).

Jest to utwór bardzo jednolity rytmicznie. Spadek jedenastozgłoskowca i brak trzynastozgłoskowca świadczą o znikaniu zasady rozpoznawczej, występuje za to niebywała dotychczas w polskim

wierszu wolnym ilość rymów męskich. Wiersze oksytonicznie zamknięte są szeregami jambicznymi. Jest to zatem wolny jamb. Podstawową ilościowo formułą jest trypodia czysta i hiperkatalektyczna; mocno też wychodzi dypodia; jedenastozgłoskowiec jest wierszem — jak i jego odpowiednik, dziesięciozgłoskowiec oksytoniczny — podatnym do jambicznej interpretacji; wiersze inne są rozsiane raczej skąpo. Niejambiczny wydaje się tylko ośmizgłoskowiec, oczywiście stale trójakcentowy. Wiersz ten jednak był przeważający we wszystkich dawnych wierszach wolnych. Jest dziełem sylabizmu, ale w nim wypowiedziały się już kiedyś tendencje tonizujące, które go wyodrębniły z amorficznych sylabowców.

| | |
|---|---------------------------------|
| Z tej falującej otchłani, | <i>T ssTs sTs</i> ¹⁴ |
| Co się w tysiączne barwy rozpieńla, | <i>t s sTs Ts ssTs</i> |
| Jakaś tajemna przyzywa nas siła: | <i>Ts sTs sTs sTs</i> |
| W jednego ducha zlni, | <i>sTs Ts Ts</i> |
| Płynmy już, płynmy falami! | <i>Ts sTs sTs</i> |
| Ale nie sami! nie sami! | <i>Ts sTs sTs</i> |
| Niech świat popłynie z nami, | <i>s T sTs Ts</i> |
| Z wszystkim, co żyje, związani, | <i>Ts s Ts sTs</i> |
| Zbratani, | <i>sTs</i> |
| Popłynmy, popłynmy ninie | <i>sTs sTs Ts</i> |
| Po tej rozkoszy głębinie, | <i>t s sTs sTs</i> |
| Po fioletoń przestrzeni, | <i>t s sTs sTs</i> |
| Co skrami złota się mieni. | <i>s Ts Ts s Ts</i> |
| Potem, raz jeszcze wpatrzeni | <i>Ts s Ts sTs</i> |
| W ten żywy szmaragd na fali, | <i>s Ts Ts sTs</i> |
| Który tam w słońcu się pali, | <i>Ts s Ts sTs</i> |
| W kryształ podziwu skropleni, | <i>Ts sTs sTs</i> |
| Rozpłynmy się, jak krople, w tej płynącej dali. | |
| | <i>sTs t sTs t sTs Ts</i> |

Zauważymy, że ośmizgłoskowiec, zgodnie ze swoją naturalną tendencją, najczęściej toczą się daktylicznie. Ośmizgłoskowiec trójdzielny nie jest fakultatywnym wierszem jambicznym obciążonym nadliczbową ilością sylab słabych, a nadto wymieniającym pierwszą stopę na daktyl czy trochej. Za wiele tych przeinaczeń:

¹⁴ Nowy sposób transkrypcji metrycznej, tu zastosowany, wprowadzam dla uwydatnienia różnej funkcji akcentu. Znaki *T*, *t*, *S*, *s*. Ich znaczenie *T* — sylaba akcentowana, tworząca zestrój samodzielny; *t* — sylaba akcentowana dla celów metrycznych w zestrojach rozpadowych; *S* — sylaba akcentowana, wchodząca w zestrój ściągnięty, a więc metrycznie obojętna; *s* — sylaba nieakcentowana, obojętna metrycznie. Sposób transkrypcji: „Spod granitowych zboczy“ — *t ssTs Ts*; „Że nikłe dwa ludzkie atomy“ — *s Ts S Ts sTs*,

jamby to jednosylabowa anakruza i jednosylabowy rozstęp; ósmiozłogłoskowiec zaburza tok jambiczny.

Ale nie tylko ósmiozłogłoskowiec, jedenastozłogłoskowiec i pięcioletozłogłoskowiec są także podatne do interpretacji daktylicznej i jambicznej; podany przykład (jest to finał) świadczy właśnie o przelewaniu się rytmu jambicznego w daktyliczny i na odwrót. Co więcej, skoro to przelewanie się rytmów głównie zachodzi na terenie trójakcentowca, może być tu wciągnięty i trójakcentowiec o toku amfibrachicznym, a więc dziewięcioletozłogłoskowiec. Wskazałam już poprzednio taki przykład właśnie w tym samym utworze, pisząc o genezie wiersza tonicznego, uważam to nadal za początek tonizmu. Potwierdza taką wolnowierszową genezę tonizmu Słowacki, ale u niego przechodzenie z rytmu w rytm odbywało się na drodze ostrego kontrastu, gdy u Kasprowicza dzieje się to bardzo płynnie. Słowacki przechodził z rytmu daktylicznego w anapestyczny, dwusylabowa anakruza anapestoidu wyraźniej zmieniała charakter wiersza, gdyż zestrój pierwszy, a często i drugi wymawiany był z tendencją do przyśpieszenia toku. Wiersz daktyliczny, przeciwnie, przyśpiesza raczej zestroje dalsze. Pospolite wypełnienie trójwyrazowe: 2—3—3 (*w kryształ podziwu skropleni*), wymówione być musi tak, by jeden zestrój dwusylabowy dociągnął się do dwu trójsylabowych. Obojętny się stanie wtedy porządek zestrojów; ujęcie krótszego w klamrę dwu dłuższych całkowicie może się zrównoważyć z poprzednim. Ale najrzadziej występuje trzeci rodzaj kolejności: 3—3—2 (*Popłyniemy, popłyniemy ninie*), gdyż zjawisko równoważenia zestrojów następuje już po amfibrachicznym ustaleniu toku. Z tego wyniknie oczywiście możliwość wypełnienia dziewięcioletozłogłoskowego. Rytm jambiczny realizuje się w trypodii hiperkatalektycznej albo postacią klasyczną, 3—2—2 (*W jednego ducha złani*), albo z wymianą pierwszej stopy na trochej: 2—3—2 (*Między śnieżnemi ławy*), w każdym razie równoważenie się zestrojów następuje już w pierwszym i drugim zestroju. Trzecia kombinacja nie istnieje, wiersz 2—2—3 nie może już być traktowany jako jambiczny, nie wpada w rytm trocheiczny; wiersz taki Kasprowicz wyraźnie w zwrotce regularnej traktował jako anapestyczny, a wzorzec rytmiczny to dla niego rzecz zupełnie niedwuznaczna¹⁵. Płynne przejście od rytmu daktylicznego do jambu jest więc możliwe ze względu na charakter paroksytoniczny zestrojów i na występujące w obu rytmach utożsamienie wartości zestroju

¹⁵ zob. *Widzenie*, Dzieła, t. I, s. 135.

dwusylabowego z trójsylabowym. Widoczną trudność może sprawić siedmiozłogłowiec trójakcentowy oksytonicznie zamknięty, gdzie równoważy się zestroj trójsylabowy z jednosylabowym — *straciwszy źreniczny kir* — (lub powstają jeszcze inne enklitykami i proklitykami wsparte konstrukcje: *U jego stopni tam legł... Snadź stamtąd płynie ta woń... Potok światłości go zlał...*). Są jednak tak rzadkie owe siedmiozłogłowce, że wiersz daktyliczny z klauzulą oksytoniczną trzeba zaliczyć do prawie niemożliwych prozodycznie, jak zresztą jest również i z oksytonicznie zamkniętym wierszem amfibrachicznym; takich tu nie ma prawie. Wybitnie częsty jest za to wiersz najtypowej jambicznej: sześćozłogłowiec oksytoniczny, czyli czysta trypodia z ewentualną wymianą pierwszej stopy (*Perłami rosa łśni... Jaki się budzi zew...*). Wiersz pierwszy ma charakterystyczny kierunek równoważenia zestrojów: 3—2—1, a ponieważ przeplatanie sylab odbywa się bez zamącenia w toku jambicznym (anakruza i oksytoniczna klauzula), znaczna ilość takich trypodii decyduje o rytmice utworu. Wniosek: Ośmiozłogłowiec trójdzielny wiedzie do tonizmu, wciąga w tonizm siedmiozłogłowiec, sześćozłogłowiec oksytoniczny. To dowód tendencji do rytmu jambicznego. Skrzyżowały się więc dwa formanty: sylabotoniczny i toniczny, a dawny sylabiczno-rozpoznawczy przetrwał tylko w jedenastozłogłowcu.

Nie znaczy to, by miał zaniknąć na zawsze. W zbiorku *Krzak dzikiej róży*, gdzie bogato reprezentowany jest wiersz jambiczny (hiperkatalektyczne tetrapodie izometryczne i krzyżowane z trypodiami), ukazał się także wolnojambiczny — *Wieczności wielki, głęboki, nieobjęty sen...* — oraz dwa hymny wedyckie. *Wieczności sen* jest jambiczny tak samo jak *W turniach*; hymny wedyckie wyraźnie nawiązują do poprzedniej techniki, a więc *Amore desperato*, ponieważ wzrasta pozycja jedenastozłogłowców i spada ilość klauzul oksytonicznych. *Hymn do Waruny* jednak bliższy jest jambom, *Z motywów wedyckich* zaś — to raczej stonizowany sylabowiec.

Zupełnie odrębnie wygląda wiersz *Tańca zbójnickiego*. Jeżeli pominąć partie regularnych dwunastozłogłowców i sześćozłogłowców, traktowanych niewątpliwie sylabowcowo, znajdziemy sporo wierszy nieregularnie mieszanych, ale opartych na konturze parzystym. Odliczywszy 72 dwunastozłogłowce i 99 sześćozłogłowców regularnych, znajdziemy mieszaninę wierszy 10 i 9^m, 8 i 7^m o toku trocheicznym, 6 i 5^m, 4 i 2. Dwunastozłogłowce (luźno, sporadycznie) i pewna specyficzna forma siedmiozłogłowca i sze-

ściozłoszkowca oksytonicznego — dopełniają reszty. Te właśnie siedmioletzkowce i sześciolozkoszkowce stanowią poważniejsze zagadnienie, dające się rozwiązać tylko na terenie muzycznym.

Baco nasz! Baco nasz!
Dobrych chłopców na zbój masz!

Wiersze te, wprost powtórzone z pieśni podhalańskiej¹⁶, należy interpretować jako całkowicie identyczne rytmicznie; chodzi o katalaktyczność drugiej stopy.

$$\begin{array}{l} Ss \ S \wedge \ Ss \ S \wedge^{17} \\ Ss \ Ss \ Ss \ S \wedge \end{array}$$

Wiersze siedmioletzkowe również są rytmicznie identyczne:

| | |
|----------------------------|-------------------|
| Dobrzy chłopcy, zbójnicy | <i>Ts Ts sSt</i> |
| Zbójnicy, | <i>sSt</i> |
| Hań! w zamkowej świetlicy | <i>Ts Ts sSt</i> |
| • Każą sobie pięknie grać, | <i>Ts Ts Ts T</i> |
| Wino z beczki szumnie lać! | <i>Ts Ts Ts T</i> |

W tekście pieśni podhalańskiej zachodzi muzyczna transakcentacja. Jeżeli przy zwyczajnym czytaniu *Tańca*, nazwanego przez K. Górskiego poematem symfonicznym¹⁸, nie wykonamy rzeczywiście transakcentacji, bo jej realizacja wydałaby się nam śmieszna, przyznać jednak musimy, że w czytaniu wzrokowym każdy jako tako z muzyką Podhala obeznany czytelnik transakcentację taką intencjonalnie popęlnić musi. Nazwać można to transakcentacją przedstawioną lub intencjonalną. Zrealizowana byłaby ona tylko w interpretacji opartej o muzykę. Innych problemów *Taniec* nie zawiera; jego oparcie o elementy folklorystyczne jest oczywiste. Można tylko zapytać, czemu taka stylizacja odbywa się przy użyciu konturów parzystych i wykluczeniu bez reszty nieparzystych. Czemu kontur parzysty ma jakieś piętno ludowości? Bezsprzecznie wiersze 10(4—6), 8(4—4), 6 i 4 występują w pieśni Podhala, ale są tam również inne, nieparzystosylabowe. Kasprowiec za charakterystyczne uznał to, co od kunsztownych, tradycyjnych sylabowców nieparzystych zdecydowanie się odróżniało.

¹⁶ Andrzej Stopka, *Materiały do etnografii Podhala*, Materiały Antrop. Arch. i Etnograf. PAU, t. III, s. 123—129.

¹⁷ Znak \wedge używa się dla zaznaczenia braku sylaby, lipometrii; odpowiada on pauzie muzycznej.

¹⁸ Konrad Górski, *Tatry i Podhale w twórczości Jana Kasprowieca*, Zakopane 1926, s. 23, 25.

Inne czynniki wiersza wolnego, jak układy frazowe, sposób rymowania i czynnik intonacyjny, przypominają wiersze poprzednie. Kasprowicz stosuje rymy dalekie i przerzucane, natomiast zwarcia międzywierszowe są dość rzadkie.

Ginącemu światu — to siedem hymnów wolnym wierszem, tylko jeden, stanowiący zresztą pierwszy utwór toniczny, *Hymn Marii Egipcjanki*, posiada regularną zwrotkę. Tych siedem hymnów — to półtrzecia tysiąca wierszy wolnych. Kontury parzyste są wśród nich znikomo reprezentowane, a w skupieniach większych tworzą wyodrębnione wstawki metryczne. Tak jest z tetrapodią trocheiczną rymowaną *aaa*, *bbb*, *ccc* i stylizowaną na podobieństwo średnio-wiecznego hymnu kościelnego. Dla przejrzystości nie podaję poniżej cyfr szczegółowych, lecz zestawienie procentowe, którego zresztą nie należy sumować poziomo, gdyż pozycja pięciozłogokowców wchodzi w kontury dwutoniczne, a ośmierzogokowców — w trójtoniczne.

| % wierszy | 13-zgł. | 11-zgł. | 8/3 | 5 | 9/3 | wiersze jambiczne | trój-akcentowce | dwu-akcentowce |
|--------------------------|---------|---------|-----|----|-----|-------------------|-----------------|----------------|
| <i>Dies Irae</i> | 18 | 22 | 11 | 8 | — | 33 | 25 | 8,7 |
| <i>Salome</i> | 26 | 42,5 | 22 | 3 | 1,4 | 29 | 39 | 6 |
| <i>Św. Boże</i> | 6,5 | 17 | 22 | 14 | 2,9 | 39 | 31,5 | 19,9 |
| <i>Moja pieśń wiecz.</i> | 0,2 | 60 | 24 | 4 | 0,6 | 11 | 28 | 6 |
| <i>Salve Regina</i> | 5 | 26 | 29 | 11 | 3,7 | 27,5 | 43 | 15 |
| <i>Hymn św. Franc.</i> | 9 | 11 | 22 | 3 | 2 | 52,5 | 66 | 5,3 |
| <i>Judasz</i> | — | 22 | 21 | 18 | 1,4 | 37,5 | 40 | 18,7 |

Nierównomiernie przedstawia się trzynastozłogokowiec. W dwu pierwszych hymnach wzrosła jego pozycja w porównaniu z dawniejszymi wierszami wolnymi, dalej jednak wiersz ten jakby zanikał. *Salome* mieści sporo jedenastozłogokowców, a jeszcze więcej — *Moja pieśń wieczorna*; poza tym wiersz ten cofa się wyraźnie. Średnia ośmierzogokowca wynosi 24% (tak było w *Amore desperato*), mało go w *Dies irae*, najmniej jak w ogóle trójakcentowców. Wiąże się to z kompozycją tego hymnu, operującego kontrastowo sylabotoniczną tetrapodią trocheiczną w zwrotce *aaa*, *bbb*, *ccc* i konturami nieparzystymi wolnosylabowca krzyżowanego z krótkim szeregiem jambicznym. W *Salome* brak konturu trocheicznego, ale proporcjonalnie kontury nieparzyste odpowiadają poprzedniemu hymnowi, więcej tylko trójtoniczności niż rytmu jambicznego. Trójakcentowce i kontury jambiczne mocniej się rysują w hymnach następnych, a wyjątek stanowi *Moja pieśń wieczorna*. Należy ją uznać za naj-

bardziej sylabiczną, najsilniej opartą o zasadę rozpoznawczą. 28% wierszy trójtonicznych — to 24% ośmiozłogłosek, bo w innych hymnach na trójakcentowiec składają się jeszcze inne wiersze. Mocno tonicznie wygląda *Salve Regina*, a *Hymn św. Franciszka* stanowi najpełniejszy wyraz tendencji do trójtoniczności i do jambu. Porównać też należy pięciozłogłosek z konturami dwuakcentowymi, których jest trochę więcej niż pięciozłogłosek wchodzących w ich liczbę; wpływa na to dypodia jambiczna czysta *sSsS*, daktyliczna dwukatalektyczna *SssS* i amfibrachiczna czysta *sSssS* oraz katalektyczna *sSssS*. Wspólnym mianownikiem tych szeregów jest dwutoniczny szereg nierównozłogłowy.

Tendencje rytmiczne w *Hymnach* są więc różne, ale godzą się na zasadzie konturu nieparzystego opartego na toku jednorodnym; najważniejszy formant wiersza jest nam znany.

Kasprowicz rzadko wykracza w wielosylabowcu poza trzynastozłogłowiec, w *Hymnach* ani razu. Łatwiej u niego o wiersz krótki; czasem to będzie toniczny jednozłogłowiec. Wiersze podstawowe pomnaża wielką ilością konturów nowych. Przeważnie grupują się one wokół trójakcentowego ośmiozłogłosek, który może przybierać aż trzy kontury. Nie ma tych możliwości wypełniony maksymalnie dziewięciozłogłowiec; bywa on tylko trypodia amfibrachiczna. Ale wiersze trójakcentowe, o mniejszej ilości sylab, mogą swój kontur lekko zmieniać.

Rym żeński naturalnie góruje nad męskim, a wiersz zamykany paroksytonicznie nad oksytonicznym; wyjątkowo mocno jednak rysuje się pozycja trypodii jambicznej czystej, stanowiącej 44% wszystkich oksytonicznych klauzul. Ten rodzaj wiersza wraz z trypodia hiperkatalektyczną stanowi pole spływu trójtoniczności i rytmu jambicznego. Tylko w *Pieśni wieczornej* oba rodzaje trypodii jambicznej są znikomo rzadkie: 9 wierszy, niecałe 2%. Mało też klauzul oksytonicznych. To jednak ma zupełnie inną przyczynę, wskazującą, że jambiczność szeregu i oksytoniczność klauzuli — to odrębne sprawy.

Od 18% w górę klauzul męskich liczą hymny rymowane, a od 13 w dół nie rymowane. Każda klauzula wchodząca w rym męski przywołuje drugą klauzulę oksytoniczną, co naturalnie w jakiejś proporcji zwiększa ich ilość, średnio trzy hymny rymowane obejmują 60% rymów, cztery nie rymowane lub rymowane rzadko — 40%. Rym męski jest więc formantem pośrednio działającym na strukturę szeregów poprzez klauzulę.

Najważniejszy jednak jest ów jednorodny kontur wierszowy szeregów nieparzystych. Konkretnie przykłady określają jego działanie.

| | | |
|------------------|--|---|
| 13 ¹⁹ | O, Głowo, owinięta cierniową koroną, | <i>s Ts ssTs//sTs sTs</i> ²⁰ |
| 13 | Gasnącem wieki wieków spojrzij na nas okiem. | <i>sTs Ss Ts//Ts ssTs</i> |
| 8 | O, spojrzij na nas z tej głuszy, | <i>s Ts t s s Ts</i> |
| 8 | Która swem techniem głębokiem | <i>Ts s Ts sTs</i> |
| 8 | Ogarnia światów bezmiary | <i>sTs Ts sTs</i> |
| 12 | A którą wypełniasz swych bólów ogromem, | <i>s Ts sTs//s Ts sTs</i> |
| 13 | O, Głowo owinięta cierniową koroną. | <i>s Ts ssTs// sTs sTs</i> |
| 11 | Żalobna drogo nieochybniej kary, | <i>sTs Ts//ssTs Ts</i> |
| 11 | Broczącej we łzach i przy jęków wtórze, | <i>sTs t S// ss Ts Ts</i> |
| 7 | W ten pozbawiony końca | <i>T ssTs Ts</i> |
| 6 ^m | Pańskiego gniewu dzień, | <i>sTs Ts T</i> |
| 11 | W którym w pożarach spokojnego słońca | <i>Ts sTs// ssTs Ts</i> |
| 8 | Szatańskim chichotem płoną | <i>sTs sTs Ts</i> |
| 7 | Świeże, niezwiędłe róże | <i>Ts sTs Ts</i> |
| 5 | Grzechu i winy! | <i>Ts s Ts</i> |
| 5 | Na ich purpurze | <i>s t sTs</i> |
| 8 | Osiadł posepny i siny | <i>Ts sTs s Ts</i> |
| 6 ^m | Tej konieczności cień, | <i>T ssTs T</i> |
| 8 | Z której przepastnej głębiny, | <i>Ts sTs sTs</i> |
| 10 ^m | Z łona pełnego niweczających technień, | <i>Ts sTs// ssTs T</i> |
| 7 | Nad boskiej woli złomem | <i>sTs Ts Ts</i> |
| 8 | Wyrosły zabójcze kwiaty | <i>sTs sTs Ts</i> |
| 10 ^m | W Pańskiego gniewu nieskończony dzień... | <i>sTs Ts// ssTs T</i> |
| 13 | A Ewa, jasnowłosa matka gwiazd i ziemi, | <i>s Ts ssTs// Ss T s Ts</i> |
| 13 | Upaja się ich wonią, schylona nad niemi. | <i>sTs s s Ts// sTs sTs</i> |
| 5 | <i>Kyrie elejson!</i> | <i>Ts sTs</i> |
| 13 | Przez ciebie w proch nicości wracają twe światy, | <i>s Ts S sTs// sTs sTs</i> |
| 13 | O Boże miłosierny, zmiłuj się nad nami! | <i>s Ts ssTs// Ts s s Ts</i> |

Wiersze ósmio-, siedmio- i sześciogłoskowe (oksytoniczne) mają po trzy akcenty rytmiczne. Ich rozstępy międzyprzyciskowe wynoszą 1–2 sylaby, wiersz może mieć jednosylabową anakruzę. Trzynastogłoskowe, jedenastogłoskowe i dziesięciogłoskowe oksytoniczne są przynajmniej czteroprzyciskowe, podobnie jedna tetrapodia amfibrachiczna, o ile wiersz ten został poprawnie wydrukowany (nie: *A którą [Ty] wypełniasz swych bólów ogromem*). Jedenastogłoskowe są wyraźnie czteroprzyciskowe, trzynastogłoskowe w pierwszym szeregu mogą być też trójzestrojowe, ale można od-

¹⁹ Ilość sylab.

²⁰ Kontur rytmiczny.

powiednie szeregi traktować dwuzestrojowo, tworząc zestroje ściągnięte: *wieki wieków, matka gwiazd, w proch nicości*. Wtedy wielozgłoskowce rozpadają się będą na zestroje szersze, a rozstępy przyciskowe staną się nawet trój sylabowe, wskutek tego ogólny tok trzynastozgłoskowca i drugi szereg jedenastozgłoskowca nabiorą tendencji do przyśpieszenia, aby mogły szeregi czteroakcentowe wymienić się z trójakcentowymi. Kontur wielosylabowca jest więc bardziej wypełniony i zagęszczony. O ile — jak to było w *Pieśni wieczornej* — wymiana wierszy ogranicza się do jedenastozgłoskowca i ośmierzgłoskowca jako wierszy podstawowych, tempo obu szeregów znacznie się wyrównywa.

| | | |
|----|---------------------------------------|--------------------------|
| 11 | On był i myśmy byli przed początkiem, | <i>S T s Ts Ts s sTs</i> |
| 11 | Niech imię jego będzie pochwalone! | <i>s Ts Ts Ts ssTs</i> |
| 11 | Razem z gwiazdami byliśmy i słońcem, | <i>Ts sTs Tss s Ts</i> |
| 8 | Zanim się gwiazdy i słońce | <i>Ts s Ts s Ts</i> |
| 8. | Jęły rozbijać w swych kołach, | <i>Ts sTs s Ts</i> |
| 11 | Zanim się stało to, co cię pożera. | <i>Ts s Ts t s s sTs</i> |
| 9 | O, duszo, spragniona miłości, | <i>s Ts sTs sTs</i> |
| 9 | O, duszo, spragniona spokoju... | <i>s Ts sTs sTs</i> |

Ustalenie rozmiarów wiersza metryzuje kontekst. W *Dies irae* i *Salome* czynnikiem działającym przeciw metryzowaniu były rymy dalekie i przerzucane (por. przykład podany poprzednio), przez co rozkład rymów krzyżował się z frazą intonacyjną. W *Pieśni*, wobec białego wiersza, fraza jest nietknięta, co więcej, podkreślają jej zwartość licznie zgrupowane asonanse toniczne w klauzulach. Metryzuje zresztą *Moją pieśń wieczorną* ogromna wstawka klasycznie stylizowanego jedenastozgłoskowca, ów panteistyczny *Hymn do Boga*. Sylabizm jednak nie jest wyłącznym formantem rytmu; przeczą temu dziewięciozgłoskowce wchodzące z racji swej trójprzyciskowości w funkcję ośmierzgłoskowca.

Od sylabicznych formantów najdalej odchodzi *Hymn św. Franciszka*; jest to wolny kontur toniczny o trójakcentowym wyrównaniu szeregów i przeważnie jambicznym toku. Dalej iść — to znaczy wyłącznie pisać trójakcentowcem. Hymn ten poprzedza *Marię Egipcjanke*. Z wiersza wolnego powstaje tonizm:

| | | |
|---|-----------------------------|---------------------|
| 8 | Ręceś mi przekłuł i nogi | <i>Ts s Ts s Ts</i> |
| 7 | i w bok mi włócznię wbiłeś, | <i>s T s Ts Ts</i> |
| 7 | a biały twój Serafin | <i>s Ts T sTs</i> |
| 7 | zstępuje ku mnie z krzyża, | <i>sTs t s Ts</i> |

| | | |
|----------------|---|----------------------------------|
| 8 | zaś na promiennym obłoku | <i>t ss Ts sTs</i> |
| 7 | ptaszęta wiją gniazda | <i>sTs Ts Ts</i> |
| 3 | i nuca... | <i>sTs</i> |
| 13 | Uciszcie się, ptaszek! Brat wasz pieśń chce śpiewać | <i>s T s t s T s T s T s T s</i> |
| 8 | Albowiem serce mu rośnie, | <i>sTs Ts s Ts</i> |
| 8 | że może cierpieć cierpieniem, | <i>sTs Ts Ts</i> |
| 8 | z którego rodzi się Miłość... | <i>sTs Ts s Ts</i> |
| 8 | Że wyciągnąwszy ramiona | <i>t ssTs sTs</i> |
| 8 | i zapatrzony w tę jasność | <i>t ssTs s Ts</i> |
| 7 | opływającą ciernie, | <i>tss-Ts Ts</i> |
| 8 | zwite na krzyża wiązaniu, | <i>Ts s Ts sTs</i> |
| 7 | może dziś słuchać wiewów, | <i>Ts s Ts Ts</i> |
| 4 ^m | któreś mu dał, | <i>Ts s T</i> |
| 11 | abyśmy przez nie rozumieli technienie | <i>tss ts ssTs Ts</i> |
| 5 | Twojej istoty — | <i>Ts sTs</i> |
| 8 | że może słuchać tych szeptów, | <i>s Ts Ts s Ts</i> |
| 4 ^m | któreś nam dał | <i>Ts s T</i> |
| 8 | w eukaliptowych koronach... | <i>tss Ts sTs</i> |

Na 22 wiersze przypada 16 trójakcentowców niesylabicznych, wśród nich wiersze ósmiozgłoskowe przybierają tok daktyliczny, siedmiozgłoskowe zaś jambiczny. Inaczej trochę rysuje się rytm części przedstawiającej sataniczną orgię w kościele:

| | | |
|----------------|----------------------------|--------------------|
| 7 | A oto wczoraj w nocy, | <i>s Ts Ts Ts</i> |
| 7 | gdym legł na garści słomy, | <i>s T s Ts Ts</i> |
| 7 | kusiciel wszedłszy do mnie | <i>sTs Ts Ts</i> |
| 7 | cełę mą zmienił w kościół. | <i>Tss Ts Ts</i> |
| 6 ^m | O, Sędzio, przebac grzech! | <i>s Ts Ts T</i> |
| 7 | Księża siedzący w stallach | <i>sTs sTs Ts</i> |
| 7 | Śpiewali <i>Miserere</i> , | <i>sTs ts Ts</i> |
| 7 | A każdy dźwięk się stawał | <i>s Ts Tss Ts</i> |
| 8 | czerwoną lub białą różą | <i>sTs sTs Ts</i> |
| 7 | i padał na marmury. | <i>s Ts t sTs</i> |
| 6 ^m | O, Sędzio, przebac grzech! | <i>s Ts Ts T</i> |

Regularna trypodia jambiczna (biała) z częstym refrenem: *O sędzio, przebac grzech!* — modyfikowana tylko nieznacznie ósmiozgłoskowcem, wyróżnia się zresztą celowo. Ma to być obraz dręczącego snu, tanecznego sabatu; stąd może wzmożenie się formantu rytmicznego, a nawet tendencji metrycznych. Rytm ten kontrastuje z rozlewną i płynną całością hymnu, i jako mniej osłuchany, mógł posłużyć funkcji ekspresywnej. Toteż finał hymnu wraca do płynnego toku tonicznego trójakcentowca:

Raduje się moje serce,
 Raduje się wielką radością:
 Żeś ręce mi przekuł i nogi,
 że krew mi z boku ciecze,
 że mogę patrzeć w krzyż,
 że mogę cierpieć cierpieniem,
 z którego rodzi się Miłość...

— — — — —

Wiersz regularny w *Hymnach* ma funkcje różne; w ostatnim przykładzie służył ekspresji dynamicznej; tak samo było ze zwrotką *Dies irae, dies illa...*, obok tego i w tej zwrotce, i w *Pieśni wieczornej* wchodzi funkcje stylizacyjne. Takie momenty w kompozycji utworów wprowadzają pewne tradycyjne motywy. W *Salve Regina* początek i wiele wstawek to nabożeństwo godzinkowe — *Zawitaj, Pani świata, Niebieska królowa* — bo nie antyfona, z której wzięty tytuł hymnu; w *Święty Boże* motywem stylizacyjnym stały się suplikacje. *Hymn św. Franciszka* — trzeba rzec — więcej przypomina *Kuszenie św. Antoniego* Flauberta niż *Kwiatki*, jak w *Salome* zaciążyła konwencja literacka epoki.

Zwrotka regularna, pełniąc funkcje specjalne w *Hymnach*, odróżnia się od reszty kontekstu. Dlatego też wkład zasady rozpoznawczej w układy wolnych fraz jest niewielki. Rymy dalekie, przerzucane, sporadyczne, brak rymów — wszystko to działa przeciwnie. Wyodrębnianie syntaktyczne gra rolę znacznie ważniejszą. Rozczłonkowanie frazowe jest na ogół formantem wiersza wolnego, gdy wiersz regularny Kasprowicza — jak wiadomo — poszarpany był zvarciami międzywierszowymi. Interesujące jest zestawienie białowierszowego, pisanego jedenastozgłoskowcem poematu *Przy szumie drzew* z hymnami rymowanymi, nierymowanymi i ze zwyczajnym, regularnym, rymowanym sylabowcem.

Przy szumie drzew liczy 100 zwarć na 468 w., a więc 21,4%.

Sonety Chwile liczą 112 zwarć na 504 w., a więc 22%.

Hymny rymowane liczą 20 zwarć w ogóle, a więc około 1,5%.

Hymny rymowane sporadycznie — liczą zwarć 12, niecały 1%.

Hymn nierymowany (*Św. Fr.*) liczy zwarć 4, niecały 1%.

Znaczy to, że rym na ilość zwarć wpływa nieznacznie dodatnio, ale bardzo wydatnie wpływa rama sylabiczna; że w sylabowcu wyraża się tendencja ku uprościennemu toku mowy, w wierszu wolnym zaś jego poetyzacja. Jeżeli się porówna styl sonetów i hymnów, sprawa nie będzie budzić wątpliwości. Intonacja zdaniowa jest

więc w hymnach czynnikiem prozodycznym, jest podstawowym formantem rytmicznym. Nie tylko w sensie ograniczania zwarć zresztą. Oczywiście, i to ma swoje znaczenie. Rzadkie są układy następujące:

O, Głowo owinięta cierniową koroną,
Ty, co rozpierasz swej męki ogromem
pięś Konieczności! O, Głowo,
której źrenice, jako dwie pochodnie
dogasające, płoną
nad krętą, pustą, nieskończoną drogą
i gasną, gasną, a zgasnąć nie mogą,
zawrzyj swe oczy nad nami,
nie patrz na boleść i zbrodnię!...

O zwarciach decyduje tu rym, lecz takich zwarć jest mało. Znajdziemy za to rzecz inną, odrzucanie wyrazów ekspresywnie ważnych poza szereg wierszowy, do szeregów oddzielnych; są to apostrofy, są to niezależne, nierozwinięte zdania, są też wyodrębnione części zdań rozwiniętych. Wiersz regularny takie krótkie zdania nagromadzał w długim sylabowcu (*Farys: Przybiegam—stoją, wołam—milczą, to są trupy*); wiersz wolny może rozbić taki układ na kilka szeregów syntaktycznych, ale nie musi.

Płoną jeziora,
sto wód się pali
i tysiąc dróg!

...i klną, i bluźnią, i płaczą,
jęczą, i syczą, i dyszą
nieustającą rozpaczą...

Zachodzi jednak i rozbitcie zdania na pojedyncze szeregi:

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

(*Dies irae*)

A nad roztopy,
nad łany,
nad świeżej trawy podściela,
na pędy ożyłych wierzb
i nad dzwonnice topoli;
nad strzechy szerniale
ulata pieśń przenajświętsza:
Salve Regina!

(*Salve Regina*)

Wylizane w ten sposób epitety, okoliczniki, usamodzielniają się jako symbole czy obrazy. Tak samo w *Hymnie św. Franciszka* wielokrotnie wyrzucone są pojedyncze rzeczowniki.

A oto dzisiaj spłynął na mnie zdrój
 Łaski,
 iż mogę
 z wyciągniętymi rękoma
 patrzeć w Krzyż
 i z ran rozkosznych przelewać
 krew.

Przerzucenie tak wyodrębnionego wyrazu w szereg osobny jest czymś innym niż przerzutnia na początek wielozgłoskowego, nowym zdaniem wypełnionego szeregu i wiersza. Czym innym też jest wyodrębnienie pierwszego wyrazu, wyrwanie go (i podkreślenie rymem) z tradycyjnego szeregu:

O święte objawienie mej boskiej urody.
 Te oczy,
 w które wpatrywać się będzie
 ten mój kochanek młody,
 aż mu się z szalu wszystek świat zamroczy!
 (Salome)

Wyodrębnienie szeregowo wyrazu jest chwytem silniejszym niż zwarcie międzywierszowe w wierszu regularnym.

Jako aktywny formant występują elementy składniowo-stylistyczne w równoległych konstrukcjach, wspartych często anaforą:

Słyszę —
 anielskie huczą trąby —
 widzę —
 umarli wstają z grobów,

 Widzę —
 leje się krew człowieka...

 Widzę —
 kalekom z rąk wyschniętych
 na ziemię lecą krokwie...
 (Hymn św. Franciszka)

...kazał ci jedno: abyś kochał siebie!
 kazał ci jedno: abyś wierzył w siebie!
 kazał ci jedno: abyś zbawiał siebie!
 I kłamstwo było i niemoc
 w twoich akordach, co wielbiły miłość!

I kłamstwo było i niemoc
 w twoich akordach, co głosiły wiarę!
 i kłamstwo było i niemoc
 w twoich akordach, co brzmiały nadzieją!
 (Salve Regina)

Jest więc intonacja zdaniowa formantem aktywnym i pozytywnie występującym. Współdziała ona z formantem izotonicznym i z formantem jednorodności toku akcentacyjnego. Wychodzi się tu dość daleko poza sprawy wersyfikacji.

Częste powtórzenia wierszy i grup wierszowych wkraczają już na teren kompozycji. Nie są one bowiem nigdy refrenami pozabawionymi funkcji znaczeniowej. Powtórzenie motywu obrazowego, symbolicznego, w ogóle treściowego, tylko ubocznie pełni funkcję instrumentacyjną. Motyw treściowy nie zmieniony lub przetworzony staje się zarazem konturem rytmicznym, instrumentacyjnym i intonacyjnym. Można nazwać go konturem nastrojowym.

Funkcja rymu musi być ograniczona. Rym daleki i przerzucany nie formuje zespołów frazowych, ale może odgraniczać szeregi. Działa też instrumentacyjnie. Formantów rytmicznych jest więc w *Hymnach* wiele; przy ograniczeniu dawnych czynników prozodycznych wersyfikacji regularnej wysunęły się nowe, również prozodyczne, jak tonizm, lub inne, stylistyczne, związane głównie z konstrukcją zdania.

Wiersze wolne pisane po *Hymnach* oznaczają spotęgowanie tonizmu. Widać to choćby po ograniczeniu wielosylabowców i mocnej zawsze pozycji trójakcentowca. Osobno wspomnieć należy o wierszu dramatów. Wczesny *Bunt Napierskiego* — to zasadniczo biały jedenastozgłoskowiec, a wstawki rymowane są pieśniami albo wierszami wolnymi, jak wróżby Salki Nieznanej. Stanowią inny kontekst metryczny. Okolicznościowa *Baśń nocy świętojańskiej* bardzo przypomina cykl *W turniach*, pierwsze hymny. *Na wzgórzu śmierci* — to znów jedenastozgłoskowiec biały ze wstawkami innego kontekstu metrycznego. Ale jedenastozgłoskowiec moduluje się ośmiozłoskowcem trójdzielny i pięciozłoskowcem, tworząc w ten sposób ów wyjściowy kontur nieparzysty. Podobna jest i *Uczta Herodiady*. Trochę inaczej przedstawia się późna *Sita*: jedenastozgłoskowiec spada w początkowych 300 wierszach do 14%, ośmiozłoskowiec utrzymuje się przy 21% jak w *Hymnach*. Rosną wiersze oksytoniczne, wzrasta tonizm, np. trypodia *sSssSssSs* dochodzi do 6%, gdy w *Salve Regina* osiągała maksymalne dla *Hymnów* 3,7%. Już

jednak uformował się regularny wiersz toniczny i Kasprowicz zainteresował się raczej tą techniką. Ostatni utwór w *Chwilach, Zamknięciu oczu*, najbliższy jest *Sicie* z powodu nagromadzenia krótkich wierszy.

Marchott gruby a sprośny, który powstawał już w pierwszym dziesiątku stulecia, ma wiersz zupełnie inny. Jego wolny wiersz jest zdecydowanie parzystosylabowy. Obliczenia z I aktu potwierdzają to powierzchowne wrażenie:

| 8/2 | 6 | 4 | 10(4+6) | 7 ^m | 5 ^m | 3 ^m | trójakcentowce | wiersze inne | |
|-----|-----|-----|---------|----------------|----------------|----------------|----------------|--------------|-------------|
| | | | | | | | | parzyste | nieparzyste |
| 421 | 201 | 169 | 21 | 91 | 28 | 31 | 42 | 15 | 16 |

Wiersze nieparzyste są rozsiane po całości aktu, wśród parzystych, nie zamęczając panującego toku, trójakcentowce zaś — to pieśń braci pogrzebowych, a więc wstawka. Wiersz *Marchotta* opiera się o tetrapodię trocheiczną, modyfikowaną katalektycznie; stanowi to połowę korpusu wierszy. Inna modyfikacja: stopa nadliczbowa, a więc dziesięciozłogłoskowiec czysty i katalektyczny odpowiednik dziewięciozłogłoskowca; stopa urwana — sześćzłogłoskowiec i pięćzłogłoskowiec; szereg przepołowiony rymem, a więc czterozłogłoskowiec. Ponieważ dziesięciozłogłoskowiec i sześćzłogłoskowiec są tradycyjnymi sylabowcami, szereg sześćzłogłoskowiec rozwiązuje się w dy-podię amfibrachiczną. Kontur trocheiczny bywa dzięki temu tak zakłócony, że o ściśle sylabotonicznym charakterze *Marchotta* nie ma co mówić. Jest kontur parzystozłogłoskowy, sylabizm niewątpliwy, ale stonizowany. Sięga się w ten sposób w *usus* sylabowca staropolskiego i ludowego, a bodajże i w styl ośmiozłogłoskowca średniowiecznego. *Marchott*, nazwany misterium, jest raczej moralitetem. Łamanie wiersza rymem średniówkowym zagęszcza pary rymowe; brak tu rymów dalekich. Rym przerzucony wiąże się z tokiem dialogu, w którym jedna osoba wpada w mowę drugiej. Wiersz ten ma oddać tok bezładnego, rubasznego gadania i daleki jest od uroczystego toku wiersza hymnicznego. Korelacja tego wiersza z tematem jest zupełnie jasna. Dlaczego jednak wiersz parzysty łatwiej poddał się stylizacji prozatorskiej niż nieparzysty lub izotoniczny? Ośmiozłogłoskowiec, stanowiący w *Marcholcie* trzon główny, znany był epice, dydaktyce i scenografii średniowiecznej oraz ludowej. Są to chyba motywy dostatecznie determinujące.

Stonizowanie wiersza *Marchołta*, brak w nim wierszy nieparzystogłoskowych dostatecznie świadczą o wyjściu poza czysty sylabizm. To samo potwierdzają katalektyczne szeregi trocheiczne. Sylabizm jest zróżnicowany tonicznie. Wolny parzystosylabowiec oparł się o tok trocheiczny, przez co zdąża do sylabotonizmu, nie ma jednak z tego sylabizmu wyjścia ku czystemu tonizmowi, jak było w konturach nieparzystych. I na odwrót, wiersz toniczny Kasprowicza nie realizuje się w trocheicznej trypodii. Rzadko przypadający wśród trocheicznych ośmioletkowiec wiersz trójakcentowy może tylko podkreślić sylabiczny aspekt *Marchołta*.

Zdrowaś Maria, łaskiś pełna —
 Wszystko z grzechu: czarna wełna
 na baranie,
 sierś na koniu czy na krowie,
 włos na ludzkiej głupiej głowie —
 wszystko z grzechu ma początek,
 a największy zasię wrzątek
 wszego złego, co na świecie
 w piekielne chwyta nas pęty,
 ma przekłety
 czart w kobiecie... .

Zauważymy tu i zwarcia międzywierszowe, i rwanie szeregu, i rozłamanie go rymem na diarezie drugiej, i wreszcie załamanie konturu naturalnej akcentacji trocheicznej. Gdzie indziej trafia się transakcentacja rymowa lub jej możliwość:

...znam się na tym interesie...
 ...Niech muzyka odezwie się!...

Nie wiadomo, czy i niektórych załamań akcentacji trocheicznej nie traktować jako fakultatywnych, przedstawionych transakcentacji, wprowadzających zestrojową paroksytonezę, nieobcą gwarom²¹.

...uściskaj ją, dajże pyska...
 ...na durniów nie zważa,
 a ino się podśmiechuje
 z organisty, z miechodmucha,
 z kopidołka, i z Popiołka,
 z szewca i stolarza,
 z wójta i ławnika...

²¹ Halina Turska, *Zagadnienie miejsca akcentu w języku polskim*, Pamiętnik Literacki, XLI, 1950, z. 2, s. 444—445.

...Powiadam wam sercem całym...
 Radujmy się tej wesołej chwili,
 radujmy się, kochani ludkowie!
 Albo my go będziemy w plecy bili,
 albo on nas pomaca po głowie... hej!
 ...Nie będzie z tem żadnej sprzeczki...

Dorzucanie sylab nadliczbowych charakteryzuje gadaninę Miecho-
 dmucha:

Panie Boże! Panie Boże!... Hę?
 ...lno kto tu jest pyszniejszy? hę?
 ...Ale jedno ci poradzę — hę?
 ...żeby taki rak czerwony — hę?
 miał kosztować życie żony...

Sylaba nadliczbowa nie zmienia tetrapodii trocheicznej, bo pada na koniec wiersza; powstaje pentapodia katalektyczna. Rytm trocheiczny nie zna innych modyfikacji niż katalektyczność, zastąpienie trzech trochejów dwoma amfibrachami, skrócenie i wydłużenie szeregu o stopę. Z tak pojętej trocheiczności nie ma wyjścia ku tonizmowi. Trochej pojedynczy nie może być wymieniany na inną stopę. Tetrapodia trocheiczna najbardziej chyba ze wszystkich rodzajów wiersza polskiego jest zdeterminowana ilościowo i jakościowo przez pozbawioną anakruzy alternację sylab słabych i przyciskowych. Nadawałaby jej swobodniejszy tok i możliwość tonicznej interpretacji oksytoneza wewnętrzna przez cezury, ale polski materiał prozodyczny przyczynia się do częstej dwuzgłoskowości zestrojów-stóp. Podobną sztywność posiadają i tetrapodie amfibrachiczne, które również nie dały wyjścia ku tonizmowi.

Tradycja przedsylabotoniczna trocheicznego ośmiozgłoskowca również mogła sporo zaważyć. Wiersz staropolski mieszał oba typy ośmiozgłoskowca, trójakcentowy i dwudzielny, w równych proporcjach. Wiersz dwudzielny mógł toczyć się trocheicznie dla celów ornamentacyjnych, ale może też dlatego, że jego tok wspierał percepcję izosylabizmu. Nie upowszechniał się — estetyka sylabizmu nie wpadała w monotonię jednakowo budowanych wierszy — ale w miarę dozowany, spełniał pozytywnie dodatkową funkcję metrotwórczą. Wiersz taki był więc, bardziej niż wszystkie inne z nierównych zestrojów budowane, traktowany jako izosylabiczny. Z nierównych zestrojów budowany ośmiozgłoskowiec trójdzielny usamodzielił się, wchodził w połączenia z innymi wierszami nierównozestrojowymi, wszedł w kontury nieparzystozgłoskowe i ostatecznie

został przez Kasprowicza wprowadzony w tonizm. Kasprowicz jednak wyciągnął wnioski z tendencji jeszcze przedmickiewiczowskich.

Odrębność artystycznej funkcji obu ośmioletkowców i obu rodzajów wiersza wolnego jest oczywista. Wiersz nieparzysty i toniczny służy treściom innym: lirycznym, metafizycznym, religijnym; wiersz parzysty — realizmowi, komizmowi, grotesce i stylizacji ludowej.

*

W wierszu Kasprowicza są pewne luki, jak brak heksametru, jak nieobecność konturu anapestycznego w wierszu wolnym. Świadczy to o upodobaniach metrycznych. Tak wiele tłumaczący z języków klasycznych poeta nie odtwarzał antycznej metryki, choć naśladował wiersz swych angielskich tłumaczeń. Genezy takich upodobań nie da się przedstawić.

Jako jeden z twórców wolnego wiersza modernistycznego, wniósł Kasprowicz bardzo wiele. Nie jest wiersz jego amorficzny, lecz na równi z wierszem regularnym poddaje się kształtowaniu artystycznemu. Po osłabieniu i uchyleniu konstant wiersza regularnego najważniejszym formantem staje się jednorodność toku konturów rytmicznych, wiodąca do tonizmu.

W tym mieści się i oryginalność Kasprowicza. Wiersz wolny został stonizowany przez niego kompletnie. Że nie jest to powszechna właściwość, lecz osobisty wkład poety, potwierdzi choćby powierzchowne zestawienie jego wolnych wierszy z innymi współczesnymi mu utworami wolnowierszowymi. Nie wykazują one tak jednolitego toku — ani Tetmajera *Hymn do Miłości*, ani cała wolna wersyfikacja Wyspiańskiego, która zresztą wymaga osobnego opracowania. Wszystkie inne wolne wiersze — to już zjawiska pochodne, to rzeczy trochę późniejsze. Tu można by wymienić Micińskiego, Wolską. Można mówić o niezależności zjawisk późniejszych, o zależności ich od wpływów postronnych, ale to już sprawa inna. Gdy chodzi o Wyspiańskiego, zdajemy sobie sprawę z jego niezależności. Wyspiański tłumaczy się bez Kasprowicza, a Kasprowicz bez Wyspiańskiego. Ale wiersz autora *Legionu* musimy łączyć z kimś innym.

Czemu jeno / widzisz plamy / i brudy.
W strój / się przyodziałem / godny,
A ty / mnie przyjmujesz / chłodny;
czyli darmo / podjął żmud / i trudy,

drogę / wybrałem / skalistą,
 Czemu jeno / widzisz plamy / i brudy.

(*Legion*, sc. 5)

Wyspiański zezwala na znacznie większe niż Kasprowicz roz-
 stępy międzyakcentowe, nie wyklucza też konturów trocheicznych:

Oto Polska / zrywając / obroże,
 najpierwsza / w te ludy / boże
 podąża / ku znakom / krzyża;
 oto czas się ten przybliża, *kontur trocheiczny*
 gdzie my / bezdomni / Polacy,
 znamieniem / krzyża / ujęci,
 w znamieniu / krzyża / jednacy,
 my Bogiem / wskroś / przemienieni,
 my sercem / wzwyż / podniesieni,
 miłościami / wniebowzięci, *kontur trocheiczny*
 a maluczy / jak prostacy..... *kontur trocheiczny*

Ten rytm, obcy Kasprowiczowi, spotkaliśmy już — u Słowackiego; resztę trzeba by zbadać szczegółowo.

Można wysunąć zarzut niedostatecznego uwzględnienia literatury przekładowej. Zapewne. Nie wiem jednak, czy wyjaśniłoby się tym jednorodność toku wiersza u Kasprowicza. Lukę stanowi też pominięcie na razie prozy poetyckiej. Może innym razem to się uzupełni. Chodzi o opracowanie w ogóle rytmu prozy młodopolskiej. Wiersz wolny Kasprowicza, dzięki swej konturowej podstawie, jest niewątpliwie i zawsze wierszem.