Tadeusz Kuryś

Sylabotoniczne nieporozumienia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/1, 121-142

1956

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

D Y S K U S J E

TADEUSZ KURYŚ

SYLABOTONICZNE NIEPOROZUMIENIA

Spór o sylabotonizm polski ma już swą dość długą i nawet zawiłą historię. Obecnie został on wznowiony przez Kazimierza Budzyka [1], który postawił problem w sposób nowy i oryginalny, pobudzający zarówno do ponownego rozpatrzenia całej sprawy, jak i do zdecydowanej polemiki.

Dyskusję utrudnia niewątpliwie fakt, że jej powodem są w dużym stopniu opracowania nie ogłoszone dotychczas drukiem, przygotowywane do Słownika Terminów Literackich i znajdujące się czasem dopiero w stadium roboczym, a więc nie znane czytelnikowi, a bardzo szczególnie nieraz rozumiane czy uwzględniane przez inicjatora dyskusji. Co więcej, przedmiotem krytyki staje się pewna koncepcja teoretyczna, która jest w znacznym stopniu dokonaną przez Budzyka rekonstrukcją i konstrukcją z różnych elementów, a niezupełnie jest określoną, konkretną teorią.

Poza tym wchodzą w grę nieporozumienia i trudności terminologiczne. Gdy, na przykład, autor twierdzi, że „Ten niepokój jest zapewne przyczyną błędu, który należy najpierw poprawić, żeby móc następnie kontynuować dyskusję" [2], niepokój ustępuje uzasadnionemu przekonaniu, że mamy tu do czynienia z pomyłką autora, którą rzeczywiście należy naprawić na wstępie dyskusji. Chodzi Budzykowi o rzekome eliminowanie zjawisk rytmicznych, gdy cała sprawa polega na nieporozumieniu terminologicznym. Przeciwstawianie bowiem czy wyodrębnianie zjawisk rytmicznych i metrycznych i opozycja terminów metryczny — rytmiczny to sprawa w naszej teorii wiersza przezwyciężona od 1948 roku [3]. W omawia-

---

[1] K. Budzyk, *Co to jest polski sylabotonizm?* Pamiętnik Literacki, XLVI, 1955, z. 1, s. 123—152.

[2] *Tamże,* s. 125.

[3] Maria Dłuska (*Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej.* T. 1. Kraków 1948, s. 282, przypis) pisze o tym tak: „Metrum jest tym rytmem w wierszu, na którym skupia się *maximum* każdorazowego oczekiwania powtarzającej się postaci [...]. Ale jest to rytm i nic innego".

nych przez Budzyka opracowaniach przyjęty został nowszy system terminologiczny i nic dziwnego, że te definicje i sformułowania, mierzone przez autora dawniejszym systemem terminologii, sprawiają pewien kłopot, budzą niepokój. Istotnym źródłem tego niepokoju jest owa nieuświadomiona widocznie dość jasno odmienność systemów terminologicznych i pojęciowych.

Jednakże mimo tych trudności i nieporozumień rzecz warto jest dyskusji, gdyż dotyczy dość istotnych zagadnień, wykraczających nieraz poza krąg spraw tylko sylabotonicznych, obejmuje wiele zjawisk i naukowych, i poetyckich. Świadczą o tym także głosy dotychczasowych uczestników dyskusji [4].

Artykuł Budzyka dość wyraźnie dzieli się na dwie różne części. Pierwsza z nich, negatywna, zawiera krytykę referowanej przez autora teorii sylabotonizmu, druga zaś, pozytywna, poświęcona została przedstawieniu nowej teorii sylabotonizmu.

1

Centralny punkt pierwszej części artykułu Kazimierza Budzyka stanowi problem s t o p y. Zdaniem autora teoria stopy zawarta w cytowanych i powoływanych przezeń opracowaniach jest teorią abstrakcyjną, sprzeczną ontologicznie, niezgodną z rzeczywistością i niezdolną do jej wyjaśnienia.

Najlepiej będzie chyba zacząć tutaj nie od ogólnej teorii rzeczywistości i zagadnień bytów rzeczywistych i umownych, ale od najprostszych doświadczeń rytmicznych i podstawowych zagadnień rytmu.

Rytm wzrokowy, przestrzenny stanowić będzie najdogodniejszy punkt wyjścia. Szereg następujący:

x x x x x x x x x x x x x x x x x x x

— nie jest, w przedstawionej postaci, szeregiem rytmicznym, natomiast szereg taki:

x x z x x z x x z x x z x x z x x z

— jest już szeregiem rytmicznym. Nie jest on wprawdzie rozczłonkowany na odrębne fazy, ale chcąc uchwycić rytmikę tego szeregu,

[4] Cz. Z g o r z e l s k i, *O sylabotonizmie*. P a m i ę t n i k L i t e r a c k i, XLVI. 1955, z. 2. — J. W o r o n c z a k, *W sprawie polskiego sylabotonizmu*. T a m ż e, z. 3. — M. R. M a y e n o w a, *Jeszcze w sprawie polskiego sylabotonizmu*. T a m ż e, z. 4.

wpaść w jego rytm, musimy ogarniać wzrokiem kolejne powtarzające się regularnie i identyczne całostki (x x z). Taka całostka jest elementarną cząstką całego toku, podstawowym jego składnikiem. Jest ona postacią rytmiczną, która określa kształt i charakter rytmiki całości.

Analogiczną postacią rytmiczną jest i stopa sylabotoniczna — oczywiście już w dziedzinie rytmu słuchowego (czasowego). Kilka najprostszych przykładów. Najpierw *Toasty* Mickiewicza (cytuję według Wydania Narodowego *Dzieł*):

w. 5 Co by było? zgadnąć łatwo:
Ciemno, zimno, chaos czyste.
Witaj więc, słoneczna dziatwo,
Wiwat światło promieniste!

Lecz cóż po światła iskierce,
Gdy wszystko dokoła skrzepło?

Nie można tu nie odczuć zasadniczej, istotnej różnicy między rytmiką czterowiersza a rytmiką dwuwiersza (będącego w utworze połową czterowersowej zwrotki). Co decyduje o tym, że czterowiersz ów pojmujemy jako tok rytmicznie jednolity i przeciwstawiamy go dwuwierszowi?

Liczba sylab jest we wszystkich wersach jednakowa (ośmiozgłoskowiec). Układ zestrojów jest następujący (liczby oznaczają, ile sylab mają kolejne zestroje):

2 2 2 2
2 2 2 2
3 3 2
2 2 4

2 3 3
3 3 2

Z zestawienia tego widać, że w obrębie czterowiersza występują różne układy zestrojowe, natomiast nie ma istotnej różnicy w zestrojowej strukturze między czterowierszem a dwuwierszem, nawet jedna struktura (3 3 2) występuje i tu, i tu. Pozostaje więc jedyny element jako czynnik rytmiczny, jedyny klucz pozwalający wykryć jednolitość toku czterowiersza i różnicę między nim a dwuwierszem. Jest to oczywiście akcent, który ustala regularny tok trocheiczny w czterowierszu: / ˈ — / ˈ — / ˈ — / ˈ —/, tok nie istniejący w dwuwierszu.

Drugi przykład — *Czarnoksiężniczka* Józefa Bohdana Zaleskiego:

Uśmiech co po licach lata —
Luby uśmiech mój;
Oczy, usta,
Nuta pusta,
Nie dla młodzi tego świata:
Jak nie dla was z gór tam zlata
Zwierciadlany zdrój;
Jak nie dla was tęskna, dzika,
Z gaju dzwoni pieśń słowika [5].

Ten układ jest bardziej skomplikowany — tak pod względem układu zestrojów, jak i długości wersów i ich spadków. A jednak, dzięki układowi akcentów, wyraźnie stwierdzamy istnienie jednego stałego toku trocheicznego.

I wreszcie trzeci przykład — *Śmierć nad głowami* Tuwima:

Rozciągnęła się nuda nad nami,
Zatroskały się serca okrutnie,
Bo poczuliśmy śmierć nad głowami:
Zaszumiała tak cicho... tak smutnie...

Z ciemnych ulic wracamy do domu
I coś korci nas, w duszach nurtuje;
Nie mówimy o niczym nikomu.
Samo stanie się. Każdy poczuje [6].

I znowu proste zestawienie pozwoli wykryć, co rządzi wyraźną rytmiką tych wierszy.

Oto wykaz zestrojów według liczby sylab:

5 2 3
5 2 3
5 1 4
4 3 3

2 2 3 3
2 3 2 2
4 3 3
2 3 2 2

— który wykazuje zupełną swobodę układu zestrojowego. Natomiast schemat akcentowy: / — — ⏑ / — — ⏑ / — — ⏑ / obrazuje anapestyczną rytmikę utworu.

Jakie z tych doraźnych przykładów można by wysnuć wnioski? Nienowe bynajmniej, ale wymagające powtórzenia.

[5] J. B. Zaleski, *Wybór poezyj*. Oprac. Józef Tretiak. Kraków (b. r.), s. 204. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 30.

[6] J. Tuwim, *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1955, s. 209.

Akcent — jako dynamiczny, ekspresywny element językowy — jest tym czynnikiem, który ma zdolność organizowania rytmu wersa, jest czynnikiem rytmotwórczym. Pewien regularny, powtarzający się układ akcentowy — i to niezależnie od zestrojowej struktury — stwarza miarowość wypowiedzi, nadaje jej jakiś szczególny walor rytmiczny, pewną pulsację. I to właśnie stanowi rytm sylabotoniczny. Jak przy wzrokowym rytmie trzeba ogarnąć wzrokiem pewną powtarzalną całość (x x z), podobnie przy rytmie słuchowym (wierszowym) trzeba „ogarnąć słuchem" pewną całostkę — cegiełkę rytmu. Jest to stopa — prymarna, pierwiastkowa postać rytmiczna, tworząca dzięki swej powtarzalności i zasadniczej niezmienności tok rytmiczny.

Z jednej strony jest ona niezbędnym warunkiem powstania rytmu (rytm bezpostaciowy, rytm „ciurkiem" nie mógłby istnieć — patrz ów szereg jednolity znaków *x*), z drugiej zaś strony stopa to zjawisko rytmiczne istniejące tylko i jedynie w pewnym toku rytmicznym, w pewnym kontekście. Inaczej przestaje istnieć, przestaje być stopą. I o tym Einsteinowskim układzie odniesienia trzeba stale pamiętać.

Rację więc ma Kazimierz Budzyk, gdy początek wersa *Czatów*: „wzięli bronie, [wypadli]" — interpretuje jako trocheje[7]. Ale ma rację tylko w ramach dokonanej tam abstrakcyjnej analizy utworu, która jest analizą poszczególnych półwersów siedmiozgłoskowych, wyrwanych z kontekstu rytmicznego, izolowanych od normalnego toku, jak gdyby umieszczonych w próżni.

Jest rzeczą znamienną, że ten tak ważny w badaniach rytmiki moment, ba, punkt wyjścia — mianowicie kontekst rytmiczny, struktura rytmiczna całości — został w artykule Budzyka całkowicie pominięty. Stąd się bierze wiele nieporozumień i wiele zarzutów kierowanych pod adresem rzekomo abstrakcyjnych i formalistycznych zasad rozumowania.

Tak więc stopa istnieje tylko „w swym własnym żywiole". Istnieje, po pierwsze, jako pewna struktura rytmiczna (tutaj akcentowa) materiału językowego, jako układ akcentowy; istnieje wtedy w głównej mierze *in potentia*. Istnieje, po drugie, w całej swej pełni i dynamice, gdy jest chwytana słuchem, realizowana w apercepcji, w doznaniu rytmicznym.

[7] Budzyk, *op. cit.*, s. 135.

Stopa jest dwoistym tworem — jest całością rytmiczną, ale całością zbudowaną z elementów językowych. Pewna „ilość prozodii" przechodzi w „jakość rytmiki", to znaczy, że pewne, wybrane elementy językowe — akcenty, poddane zasadzie regularności, tworzą tok rytmiczny, stają się elementami rytmicznymi i przez to nabierają szczególnego waloru — są potrzebne, oczekiwane i uwydatniane. Tak tylko można rozumieć odróżnianie elementów rytmicznych i językowych, które tak niepokoi i gorszy Budzyka.

Układu akcentowego nie można sprowadzić do zestrojowego albo z zestrojowego wywieść. Jest on pierwotniejszy i rytmicznie znacznie ważniejszy, istotniejszy, bardziej konstytutywny niż zestrojowy. Wykazał to już, prawie przed dwudziestu laty, Franciszek Siedlecki, polemizując z Janem Łosiem [8], udokumentowali to na nowo uczestnicy obecnej dyskusji [9].

Komplikuje tu sprawę i wywołuje często nieporozumienia problem stosunku zestroju do stopy. Stopa może się z zestrojem pokrywać lub rozmijać. W pierwszym wypadku powstaje tok zestrojowy, w drugim — krzyżowany. Ale w obydwu wypadkach jest to taka sama stopa, tylko inaczej z tworzywa językowego skonstruowana. Można więc przeciwstawiać stopy zestrojowe krzyżowanym tylko jako różne realizacje tego samego zjawiska. Jeżeli zaś — jak to czyni Budzyk — przeciwstawia się stopy zestrojowe (nazywane konkretnymi i językowymi) stopom krzyżowanym (nazywanym stopami abstrakcyjnymi i metrycznymi) jako twory różne ontologicznie i stąd wysnuwa się wnioski o przeciwstawności toku rytmicznego wiersza rytmowi języka („mamy do czynienia z rzekomym istnieniem toku rytmicznego wiersza wbrew rytmowi językowemu" [10]), to jest to bardzo istotne nieporozumienie. Nie ma i nie może być przeciwstawiania „rytmu językowego" tokowi rytmicznemu, nie może być „rytmu pozajęzykowego". Każdy rytm realizowany w określonym języku musi być rytmem językowym, w przeciwnym razie nie istnieje, jest fikcją, urojeniem (jak „iloczasowy" wiersz Tadeusza Nowaczyńskiego). Kwestia polega tylko na tym, jakie elementy językowe tworzą rytm, użyte są do budowy toku. W wypadku sylabotonizmu takim rytmotwórczym, konstytutywnym elementem jest akcent. Jest to oczywiście rytm w pełni i rzeczywiście językowy — wbrew temu, co twierdzi Budzyk.

---

[8] F. Siedlecki, *Studia z metryki polskiej*. T. 1. Wilno 1937, s. 177—198.
[9] Woronczak, *op. cit.*, s. 163 i n. — Mayenowa, *op. cit.*, s. 473 i n.
[10] Budzyk, *op. cit.*, s. 126.

Słusznie jednak pisze Budzyk: „rytm wiersza nie jest niczym innym jak tylko artystycznym ukształtowaniem rzeczywiście istniejącego rytmu języka“ [11]. Z tą tylko poprawką, że chodzi tu o możliwości językowe stworzenia rytmu, a nie o rytm, bo normalnie język nasz nie jest rytmiczny. Akcenty układają się dość kapryśnie i rytmiczna organizacja wiersza sylabotonicznego polega na zastąpieniu tej przypadkowości celową regularnością.

Ale, oczywiście, układ akcentowy może być niezgodny z ukształtowaniem zestrojowym jako zjawiskiem językowym odmiennego typu.

Wyraz słońce jest dwusylabowym rzeczownikiem z akcentem na pierwszej sylabie — i tylko tyle. Tenże wyraz w wersie ze znanego utworu (*Słońce*) Kazimierza Tetmajera: „Słońce, słońce, słońce, słońce...“ — nie przestając być tymże samym rzeczownikiem staje się postacią rytmiczną — stopą. Taka stopa łatwa jest do usłyszenia, wyodrębnia się bowiem jako osobny wyraz. W cytowanych *Toastach* Mickiewicza wers: „Witaj więc, słoneczna dziatwo...“ — będzie miał stopy: „Witaj, więcsło, neczna, dziatwo“, a w *Śmierci nad głowami* Tuwima w wersie: „Zatroskały się serca okrutnie...“ — będą stopy: „Zatroska, łysięser, caokrut (nie)“. Ale i słońce, i więcsło to taka sama stopa trocheiczna, różnie realizowana.

Oczywiście, zgodzić się trzeba z Budzykiem, że takie rozczłonkowywanie treściowe i fonetyczne byłoby bezsensowne. Ale przecież nie czyta się wiersza stopami. Stopa nie jest całostką treściową, fonetyczną, językową; jest całostką tylko rytmiczną, serią sylab, z których sylaba określona musi być akcentowana.

Nie ma oczywiście mowy o samodzielności językowej czy fonetycznej autonomii stopy krzyżowanej, o konieczności wyodrębniania takiego tworu jak łysięser. Jeżeli stopa zgodna jest z zestrojem, wtedy występuje plastycznie, widocznie — dzięki temu, że to jest zestrój. Krzyżowana stopa nie jest tak słyszalna jak zestrojowa, może jako osobna struktura (np. ——⏑, łysięser), jednak tworzy ona jakby podskórny nurt płynący pod zestrojami, decydujący o kształcie rytmicznym całości i całkujący się w tok rytmiczny wbrew granicom zestrojowym. Ten akcentowy tok rytmiczny jest taką samą rzeczywistością jak i rozczłonkowanie zestrojowe, ale jest już rzeczywistością rytmiczną. Pozwala on odróżnić dziesięcio-

[11] *Tamże*, s. 134.

zgłoskowiec anapestyczny ze *Śmierci nad głowami* od dziesięciozgłoskowca trocheicznego lub sylabicznego.

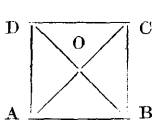
Oczywiście, odgrywa tu rolę wiele czynników językowych, występują bardzo różne wypadki, ale jest to już sprawa realizacji toku stopowego, jego wyrazistości i konstytutywności oraz jego specjalnych cech.

Podobnie jak nie czytamy osobnych stóp, nie czytamy także wiersza sylabicznego jako osobnych sylab i nie „chwytamy", nie rejestrujemy oddzielnie każdej sylaby przy słuchaniu takiego wiersza, ale mimo to „słyszymy" jedenastozgłoskowiec czy trzynastozgłoskowiec, rozpoznajemy jego kształt.

Niezbyt zrozumiały jest więc „niepokój ontologiczny" Kazimierza Budzyka. Na zapytanie: czym jest stopa ze stanowiska ontologii? — można odpowiedzieć tylko tak: jest zjawiskiem rytmicznym, jej byt jest tego samego rodzaju co byt rytmu w ogóle. Stawiając cały spór o sylabotonizm na płaszczyźnie ontologicznej, trzeba by najpierw wyjaśnić sprawę ontologii rytmu. W przeciwnym razie kwestionowanie ontologicznej racji bytu stopy krzyżowanej („abstrakcyjnej") prowadzi — niezależnie od intencji — do kwestionowania ontologicznej racji istnienia rytmu czy też bardzo zacieśnia ramy tego istnienia.

Dotychczasowe uwagi zmierzały do przedstawienia najogólniejszych zasad teorii stopowości wiersza sylabotonicznego w świetle krytyki Budzyka i do wykazania, że teoria ta ma dobrą ankietę ontologiczną i prawidłowe pochodzenie empiryczne, że nie prowadzi bynajmniej do eliminowania zjawisk rytmicznych z analizy ani nie konstruuje rytmu pozajęzykowego sprzecznego z językowym.

Na zakończenie tych uwag ogólnych mały przykład geometryczny — na prawach anegdoty — służący ukazaniu, jak te same elementy mogą tworzyć jednocześnie różne konstrukcje, należeć do różnych postaci. Mamy kwadrat z przekątnymi:



Ile jest w nim trójkątów? Nasuwająca się odpowiedź: cztery — będzie oczywiście błędna. Trójkątów jest osiem: AOB, BOC, COD, AOD, ADC, ACB, ADB, BCD.

Z kolei pytania: czy wszystkie te trójkąty są jednorodne ontologicznie, czy nie przeciwstawia się tu sztucznie jednych elementów drugim i czy jedne trójkąty nie są abstrakcyjne w porównaniu z innymi? Ale dajmy spokój geometrii!

2

Przechodząc do bardziej szczegółowych kwestii rytmu sylabotonicznego trzeba zacząć od sprawy dwuznaczności toku i od toku krzyżowanego. Na tym ostatnim skończyły się właśnie ogólne uwagi.

W artykułach przygotowanych do Słownika Terminów Literackich sprawa ta postawiona została dość wyraźnie. Tok stopowy krzyżowany może istnieć i — zgodnie z tym, co przedstawiano poprzednio — istnieje. Ale nie zawsze musi on zwyciężyć ukształtowanie zestrojowe. To zależy od wielu czynników, które w każdym wypadku muszą być brane pod uwagę. Jest to kwestia i samej struktury rytmicznej, i zestrojowo-intonacyjnej postaci wiersza, i wzajemnych związków między nimi.

I to jest właśnie „wielka gra" sylabotonizmu — przesłanianie struktury rytmicznej zestrojową i intonacyjną, odsłanianie jej i znów ukrywanie, przy stałym jednak jej obowiązywaniu i działaniu, to znowu jej obalanie i powrót do niej. Jest to badane i ukazywane w artykułach słownikowych. Stawia się kwestię konstytutywności struktur stopowych — ich wyrazistości i dynamiki lub słabości, kwestię możliwości ich występowania oraz warunków ich realizacji. Pokazano na przykład, jak rozpada się struktura stopowa jambów, daktylów czy anapestów, zwyciężana przez odmienne ukształtowanie zestrojowo-intonacyjne, gdy nie wytrzymuje ciśnienia elementów tego ukształtowania, których funkcja i znaczenie także podlega analizie. Ale tego wszystkiego Budzyk nie zauważył w ogóle. Dlaczego, okaże się może nieco dalej. W każdym razie nie chodzi tam, niezależnie od możliwych zawsze pomyłek i błędów, o konstruowanie fikcyjnych, często abstrakcyjnych rytmów według pewnych schematów i o „wmawianie" ich utworom, ale o badanie rytmiki sylabotonicznej w jej rzeczywistej, faktycznej realizacji, badanie wielości i różnorodności przejawów i elementów według ustalonych kryteriów rytmicznych, niedawno tu omówionych. Tak na przykład w sposób bardzo krytyczny i ostrożny ustosunkowano się w artykule *Logaedy* (przeznaczonym do Słownika Terminów Literackich) do tzw. logaedów polskich, ujmując możliwości ich istnienia

jak najwęziej. A zdawałoby się, że właśnie sprawa owych logaedów szczególnie by się nadawała jako punkt wyjścia do krytyki teorii sylabotonizmu podejmowanej przez Budzyka. Jednakże, rzecz osobliwa, sprawa ta została przemilczana przez inicjatora obecnej dyskusji.

Można by więc w skrócie ująć ten problem tak: o ile Budzyk badając tok wiersza widzi tylko strukturę zestrojową, o ile atakuje i krytykuje (niewątpliwie słusznie) widzenie w wierszu tylko pewnego schematu akcentowego, bez oglądania się na rzeczywisty kształt i wygląd wersa, to ta teoria sylabotonizmu, którą można uznać za aktualną i której wyrazem są artykuły przygotowane do Słownika Terminów Literackich, uwzględnia i jedno, i drugie — i ukształtowanie akcentowe, i ukształtowanie zestrojowo-intonacyjne, i wszelkie inne czynniki, które mogą tu grać rolę. Uwzględniając to wszystko uznaje pierwszeństwo i prymat struktury akcentowej, co nie przeszkadza uznawaniu silnego wpływu pozostałych czynników na rzeczywisty wygląd wersa, a nawet przyznawaniu w uzasadnionych wypadkach zwycięstwa tym czynnikom nad strukturą akcentową.

Już z tego, co powiedziano, wynika jasno uzasadnienie krytykowanej przez Budzyka wieloznaczności struktury stopowej. Jeżeli istnieją dwa różne układy: akcentowy i zestrojowy, to istnieje dwupłaszczyznowość wersa — „rozumie się" zestroje, „słyszy się" stopy (oczywiście nie jako całostki treściowe, ale jako rytmiczny puls). Poza tym sam układ akcentowy może być wieloznaczny. Może to wynikać z celowego, artystycznego wyboru formy pośredniej, wieloznacznej, opalizującej jakby różnymi możliwościami interpretacyjnymi. Może to być kwestia szczególnego skomplikowania i utrudnienia formy rytmicznej lub niemożności jej wykrystalizowania w ramach danego utworu. Może to być także wynikiem słabości danej struktury i jej niewyrazistości albo po prostu skutkiem nieudolności artystycznej twórcy.

Dalsza sprawa to owe nieszczęsne „p r a w a" s y l a b o t o n i c z n e. Oczywiście, nie są to rzeczywiste prawa w ścisłym tego słowa znaczeniu. I zazwyczaj nie był nawet stosowany termin p r a w o. Są to po prostu określenia zjawisk bardzo różnego charakteru, potraktowane przez Budzyka jako ontologicznie jednorodne i objęte jednym terminem p r a w o, co jest naturalnie niesłuszne.

Postępując zgodnie z intencjami dyskusyjnymi i metodologicznymi założeniami inicjatora dyskusji, trzeba by rzekome prawa

ograniczyć do dwóch: prawa anakruzy i prawa zastępstwa pierwszej stopy. Otóż sprawa anakruzy może być śmiało usunięta poza obręb dyskusji, gdyż w artykule przeznaczonym do Słownika Terminów Literackich została ona określona jako element pewnej historycznej poetyki i teorii wiersza i uznana za element fikcyjny, a w pewnych, bardzo wyjątkowych okazjach za występujący tylko szczątkowo (czyli zgodnie na ogół z postulatami Budzyka sformułowanymi w artykule *Co to jest polski sylabotonizm?*, późniejszym od artykułu słownikowego *Anakruza*).

Co do rzekomego prawa zastępstwa pierwszej stopy, to było ono definiowane najczęściej jako *„usus* metryczny“ [12] lub „swoboda akcentowa w pierwszej stopie wiersza“ [13], czyli opisowo. Jeżeli padł termin p r a w o, to w znaczeniu uprawnienia poetyckiego do swobody, licencji poetyckiej.

Oczywista, że to narusza jednolitość stopową wersa, zamąca rytm, i jest tak traktowane, z wyjaśnieniem jednak przyczyn i skutków takiego zjawiska i całego jego mechanizmu. A skutki są zazwyczaj niewielkie, dlatego uważa się to jedynie za oboczność, za — jakby powiedział Budzyk — „modulację, nie tworzącą jeszcze nowej jakości“ [14], czyli po prostu za pewien wariant rytmiczny, czasem zaś odmiennie — za przełamanie rytmu, zależnie od konkretnego wypadku. Nie znaczy to oczywiście, że trochej staje się zastępczym jambem, ale znaczy to tylko, że trochej zastępuje jamb. Jeżeli na przykład naczelnik X zastępuje dyrektora Y, to nie znaczy, że staje się obywatelem Y. Tak jest i ze stopami. Dają się jednak ustalić pewne zasady i warunki tych zastępstw, co należy do opisowej części wersologii i do czego potrzebne jest pojęcie stopy zastępczej. Oczywiście możliwe jest zbytnie uleganie terminologicznym pokusom i opisywanie tego zjawiska w formie tak zracjonalizowanej i skrótowej, że budzić to może podejrzenie o zasłanianie się wymyślonym „prawem“. Ale to już kwestia sugestii pozorów, a nie istotnej treści analizy czy opisu.

Jako owe „prawa“ wymienia Budzyk dalej — poza zasadą toku krzyżowanego, o którym już była mowa — zjawiska kataleksji i hiperkataleksji. Są to naturalnie elementy, a właściwie cechy toku sylabotonicznego, opisywane i klasyfikowane przez wersologię. Z jednej strony wynikają one po prostu z różnicy między natural-

[12] M. D ł u s k a, *Prozodia języka polskiego*. Kraków 1947, s. 68.
[13] D ł u s k a, *Studia...*, t. 2, s. 69 i 71.
[14] B u d z y k, *op. cit.*, s. 139.

nym spadkiem akcentowym naszych zestrojów a spadkiem akcentowym naszych stóp, z drugiej zaś — z tendencji rytmicznej do różnicowania spadków wierszowych.

W *Liliach* Mickiewicza mamy takie wiersze (cytuję według Wydania Narodowego *Dzieł*):

w. 47 „Ha! ha! mąż się nie dowie!
Oto krew! oto nóż!
Po nim już, po nim już!
Starcze, wyznałam szczerze".

Męskie spadki są tu wyzyskane w celach ekspresywnych. Podobna, ale bardziej złożona jest sytuacja w toku sylabotonicznym. Naturalnie, kataleksja czy hiperkataleksja występują zasadniczo na końcu członu wersowego (w średniówce lub w klauzuli). Aby mogły wystąpić w miejscu niewęzłowym, potrzeba wyjątkowych okoliczności — są to zjawiska niezmiernie rzadkie. Konieczna jest wtedy specjalna motywacja tego i wyraźne zasygnalizowanie intonacyjne, jak w sławnym wierszu Jerzego Lieberta *Jurgowska karczma*:

Przepij, moja luba, przepij.

Brzękną szkła... patrzysz w krąg — tenor sczezł,
Ton ostatni jeszcze słania się po stole [15].

Na tle struktury trocheicznej występuje jako specjalna, ekspresywna odmiana — katalektyczność trzech trochejów w wersie: / ⏑ — / ⏑ / ⏑ — / ⏑ / ⏑ — / ⏑ /. Nieco inaczej jest u Słonimskiego w wierszu *Sztuka*:

Ramiona jak żmije rozprężą się w bok,
Gdy krok twój się wije, gdy wije się krok,
Na dywan czerwony gdy wpada.

I w głos tamburyna, i w krzyki, i w gwar
Napływa jedyna, skrzydlata jak czar,
Cisza — skrzydlata i blada [16].

Na tle amfibrachicznym owa trocheiczna c i s z a wpada jako coś niespodziewanego, jako niespodzianka rytmiczna, rzetelnie jednak umotywowana treścią wypowiedzi oraz funkcją i celowością takiego chwytu.

---

[15] J. L i e b e r t, *Poezje zebrane*. Warszawa 1951, s. 142. Wiersz cyt. D ł u s k a, *Studia...*, t. 2, s. 179.

[16] A. S ł o n i m s k i, *Poezje*. Warszawa 1954, s. 19.

Mówiąc ogólnie, zwięźle a zbyt „fachowo", powie się tu o zastępstwie amfibracha przez trochej (u Lieberta — dytrocheja przez amfimacer). Nie oznacza to jednak, że ucieka się w ten sposób od uznania wariantu rytmicznego, doraźnej zmiany rytmu (luki rytmicznej). To się oczywiście w pełni uznaje i analizuje. A do analizy tego potrzebne jest właśnie pojęcie kataleksji, wyróżnienie tej obiektywnie istniejącej cechy pewnych konstrukcji sylabotonicznych.

Takie kataleksje to oczywiście zjawiska wyjątkowe i bardzo specjalne; jednakże, jak często w dziedzinie sztuki, mają one szczególną wartość oraz szczególne znaczenie dla badacza. Stąd może powstać złudzenie, któremu zdaje się ulegać Budzyk, że otwiera się na rozcież drzwi dla masowej inwazji wszelkich możliwych typów kataleksji i hiperkataleksji. Otóż tak nie jest w artykułach *Kataleksja* i *Hiperkataleksja,* przygotowanych do Słownika Terminów Literackich. Kataleksja i hiperkataleksja klauzulowa (w szerszym znaczeniu) jest bowiem podstawowa i najczęstsza. Rozumie się, ma ona wpływ na wyrazistość struktury stopowej, komplikuje ją i odkształca nieco — stanowi o pewnej modyfikacji wygłosu. Ale jest dla toku rytmicznego czymś stosunkowo bardziej zewnętrznym niż np. stopa zastępcza. W sposób obrazowy i dowcipny przyrównała M. R. Mayenowa efekt przerzutni klauzulowej do efektu „postawienia stopy nogi na nieistniejący stopień" [16a]. Coś analogicznego zdarza się w wypadku hiperkataleksji — oczywiście już w innych warunkach; normalna struktura stopowa zostaje przedłużoną o element naddany, niemetryczny. Jeżeli jest to stałym zjawiskiem, stanowi modyfikację stopową wygłosu wersów, element wtórnie, drugoplanowo strukturalny. Odwrotnie będzie z kataleksją, która stworzy efekt stąpnięcia na stopień niższy od spodziewanego, co jednak nie powoduje jeszcze przewrócenia się.

Najdobitniej okazuje się rola kataleksji w amfibrachach. Taka klauzula jest zwykle stabilizowana — co drugi wers jest katalektyczny (oczywiście, „ucięta" może być tylko sylaba nieakcentowana. gdyż z „ucięciem" akcentowanej gubi się całą stopę). Oto typowy przykład kataleksji stabilizowanej w amfibrachach:

Weselmyż się, bracia, dopóki możemy!
Niedługo pozwolą nam żyć:
Gdy śniegi nas zdradzą, na sznurku zaśniemy,
Ni śpiewać nie będziem, ni pić [17].

[16a] M a y e n o w a, *op. cit.*, s. 477.

[17] J. K o r z e n i o w s k i, *Karpaccy górale,* akt III, sc. 2, w. 25—28.

Można tu mówić o kataleksji jako elemencie strukturalnym wtórnie czy też elemencie drugoplanowo rytmicznym. Ale, oczywiście, mówiąc k a t a l e k s j a nie neguje się odmianki rytmicznej, tylko ją się nazywa, określa i klasyfikuje.

I wreszcie ostatnia kwestia z dziedziny realizacji toku sylabotonicznego i szczególnych jego cech — to sprawa tego, co Budzyk określa jako „niezwykły liberalizm w konstatowaniu rozkładu akcentów" [18] i co wiąże się ściśle z ogólną uwagą, że „stosowanie wszystkich wymienionych »praw« powoduje całkowitą dowolność elementarnej konstatacji" [19]. Przede wszystkim trzeba by zauważyć, że ów l i b e r a l i z m powinienby być zaliczony do wymienionych uprzednio „praw", gdyż on właśnie (jak i zasada wymiany pierwszej stopy) pasuje w pełni, jako ogólna zasada, do katalogu „praw" sporządzonego przez Budzyka i do traktowania tam przez niego tych „praw". Ale to już kwestia tylko formalna. Istota rzeczy sprowadza się tutaj do omówionej na wstępie niniejszego artykułu zasady rytmicznego kontekstu, rytmicznej wymowy całości.

Jeżeli w danym utworze panuje pewien rytm, to waloryzuje on te elementy, które są z nim zgodne, i wybija je ponad obojętne rytmicznie — oczywiście w pewnych granicach. Jest to stała zasada działania rytmu, znana także z elementarnego doświadczenia. Tak więc w rytmie anapestycznym występuje często dodatkowy akcent na pierwszej sylabie stopy (np. w cytowanym już fragmencie *Czatów*: „Wzięli bronie, wypadli, do ogrodu się wkradli..."). Stały akcent (na b r o n i e) jest tu stabilnym, metrycznym akcentem, akcentem zwaloryzowanym rytmicznie, góruje więc nad „zwykłym" akcentem (na w z i ę l i). Dlatego właściwa jest interpretacja anapestyczna tego wersa, a niesłuszna — zastosowana przez Budzyka — interpretacja trocheiczna fragmentu „Wzięli bronie". Jest ona tam abstrakcyjna, gdyż nie uwzględnia kontekstu rytmicznego, szczególnie nie uwzględnia wyraźnie anapestycznego początku utworu, nadającego impuls anapestyczny: „Z ogrodowej altany wojewoda zdyszany..."

Analogicznie wygląda sprawa waloryzowania akcentów pobocznych. Jak przy relacjach między stopami a zestrojami, możliwe jest (i zdarza się, i jest pokazywane) wywrócenie struktury jakiejś stopy przez naddany akcent silniejszy od metrycznego (np. ekspresywny, retoryczny). Ogólnie można by powiedzieć, że przy ustalonym rytmie

[18] B u d z y k, *op. cit.*, s. 142.

[19] *Tamże*, s. 128.

sylabotonicznym są uregulowane pewne elementy (akcenty), a pewne elementy „chodzą luzem". Jeżeli te „luźne" nie uzyskują wyraźnej przewagi nad metrycznymi, to ich swobodny układ nie przeszkadza panującemu rytmowi, nie obala go. Są one bowiem zmienne, obojętne, różnicują tylko sposób realizacji rytmu, urozmaicają, czasem komplikują tok wersa, utrzymywany jednak w równowadze.

A dalej — działa tu zazwyczaj pewne „przyzwyczajenie rytmiczne" (oczywiście po „schwytaniu" rytmu, jego rozpoznaniu, ale niekoniecznie po dłuższym działaniu tego rytmu w danym utworze, bo kontekst rytmiczny mogą stanowić ustalone tradycje wersyfikacyjne). Działa ono tak, iż drobne, niewielkie, niezbyt liczne odchylenia nie wywracają rytmu, nie burzą go, lecz najwyżej z lekka modyfikują, z zachowaniem ciągłości i konsekwencji działania tegoż rytmu nadal. Zwycięża tendencja do utrzymania, zachowania jednolitości czy równowagi.

Przy tej ogólnej konkluzji spotykają się liczne zarzuty i sprzeciwy Budzyka — już częściowo tu omówione — dotyczące zastępstwa pierwszej stopy, kataleksji i hiperkataleksji, toku krzyżowanego i owego liberalizmu oraz rzekomej dowolności. Oczywiście, zbieg tych wszystkich komplikacji musi wywrócić rytm. Ale to znowu kwestia rytmicznego kontekstu. Jeżeli jest on zagmatwany, niejasny, poddany częstemu i silnemu działaniu różnych czynników niemetrycznych, to jest wywrotny, ginie, rozpada się. Może też ulec doraźnemu, chwilowemu tylko zachwianiu lub rozpadowi. Może także — w odpowiednim kontekście, w sprzyjających warunkach — przezwyciężyć te opory sprzecznych elementów, jeżeli nie uzyskały one nad nim zdecydowanej przewagi. To sprawa szczegółowej konstatacji, analizy dokonanej przy pomocy takich właśnie pojęć, jak: kataleksja, stopa zastępcza, diareza, cezura itp. To wszystko jest też wielokrotnie, choć nie zawsze w sposób udany, robione w artykułach słownikowych. Znowu więc jest to sprawa realizmu, uwzględnienia wszystkich czynników realizacji wersa, z ustaleniem ich roli i hierarchii, funkcji i siły działania.

Nasuwa się tutaj ogólna uwaga na temat stosunku do sylabotonizmu. Często zarzuca się sylabotonizmowi natrętną monotonię, nużącą jednostajność czy zgoła katarynkowość. Tkwi w tym tylko część racji. Jest rzeczywiście i katarynkowy sylabotonizm. Ale istnieje także duża różnorodność form realizacyjnych i kształtów, wiele możliwości urozmaiceń i zróżnicowań — nawet w ramach

tego najbardziej rygorystycznego z naszych systemów wersyfikacyjnych. Z tej potrzeby urozmaiceń toku i rytmicznej wolności pewnych elementów zdaje sobie w pełni sprawę Kazimierz Budzyk, gdy pisze: „każdy prawdziwy poeta musi liczyć się z bogactwem rytmu językowego, który nie da się wtłoczyć w nużącą jak katarynka regularność sztywną przejętego wzorca" [19a]. Pominąć tu już trzeba kwestię owego „rytmu językowego". Ale warto zauważyć, że trudno jakoś o sprawiedliwy stosunek do sylabotonizmu. Albo posądzenie o oschłość i „katarynkę", albo przeciwna ostateczność — negowanie istnienia jednolitego kośćca rytmicznego, stałej struktury stopowej pod zmienną, urozmaiconą powierzchnią trudniejszych, bardziej skomplikowanych realizacji.

Wszystkie konstrukcje, przeciw którym Budzyk tak zdecydowanie protestuje (kataleksja, hiperkataleksja, cezura, diareza, stopa zastępcza), służą więc wyjaśnianiu i opisowi konkretnych elementów rytmiki i będą przydatne przy badaniu dziejów przemian formalnych wiersza, gdyż dopiero w ich kategoriach dadzą się te przemiany ująć, sklasyfikować i przedstawić. Dlatego stanowią one system dogodny i przydatny także dla konstatacji historycznoliterackich. Trzeba bowiem jakoś przemiany formalne wiersza określić, czymś je zmierzyć. I właśnie ów system pojęciowy, terminologiczny, ów zespół kategorii pojęciowych i opisowych służy temu celowi, umożliwia pewne konstatacje historyczne (np. o upodobaniu jednego poety czy okresu poetyckiego do amfibrachów zestrojowych, a innego — do krzyżowanych, czy też o zjawieniu się kataleksji wewnętrznej w pewnym okresie późniejszym oraz na tle pewnej ukształtowanej już tradycji, po osłuchaniu się już z sylabotonizmem i na tle pewnej poetyki).

W końcu sprawa nazw stóp, które także rażą Budzyka [20]. Jest rzeczą oczywistą, aż do znudzenia powtarzaną we wszystkich opracowaniach sylabotonicznych, że nasz trochej to nie to samo co iloczasowy trochej starożytnych. Ale istnieje przecież poważna tradycja kulturalna i naukowa, istnieje bezpośrednie nawiązanie do starożytnej poezji stopowej przez teoretyków i reformatorów naszego wiersza w okresie oficjalnego wprowadzania sylabotonizmu do poezji polskiej. Istnieje także pewien wpływ starożytnych stopowców na rozwój naszych stopowców i pewna analogia ich budowy — analogia mimo odmienności podstawowej zasady (tam iloczasowość,

[19a] *Tamże*, s. 133.

[20] *Tamże*, s. 149—150.

tu akcentowość). I wreszcie nie istnieją jakiekolwiek poważne powody przeciwko utrzymaniu tej tradycji. Jest to sprawa dość umowna, ale skoro przyznaje się np. istnienie takiego toku (czy stopy): / ⏑ — / ⏑ — / ⏑ — /, to trzeba to jakoś nazwać — i nazwa jest gotowa oraz zrozumiała, innej natomiast nie posiadamy. Po cóż więc to odrywanie się od tradycji — żywej i ciągłej u nas od lat co najmniej 150? Nie ma chyba po temu żadnych przyczyn.

3

Tak przedstawiałyby się główne, merytoryczne spory z Budzykiem o sylabotonizm polski. Pora teraz na pewne wyjaśnienia i uwagi *pro domo sua.* Związać je wypadnie ze sprawą dziejów i tradycji badań wersologicznych, czemu Budzyk słusznie poświęca sporo uwagi.

Przedstawione tu ogólne zasady i założenia badań nad sylabotonizmem polskim zawarte są, choć nie wyrażone *expressis verbis,* w artykułach poświęconych sylabotonizmowi i przygotowanych do Słownika Terminów Literackich. Piszący te słowa jest autorem niektórych z tych artykułów. Jeżeli mimo to podjął z Budzykiem polemikę, stało się to z dwóch powodów.

Po pierwsze dlatego, że chodziło tu nie o ocenę poszczególnych rozwiązań i analiz, niewątpliwie nie pozbawionych błędów, pomyłek i braków, ale o podstawowe zasady i problemy badań nad sylabotonizmem polskim (niestety, przez wszystkich dyskutantów, wraz z piszącym te słowa, sprawy były stawiane za mało historycznie, no i, z konieczności, ogólnie oraz skrótowo). O te zasady i problemy chodziło w tym starciu podejmowanym w imię zżycia się z sylabotonizmem — zupełnie innym niż przedstawiony przez Budzyka.

Po drugie zaś dlatego, że przedstawiona w artykule Budzyka konstrukcja teoretyczna niezupełnie jest zgodna z adresem polemiki autora artykułu. W toku niniejszego głosu dyskusyjnego rozbieżności te były już ukazywane. Dotyczą one w głównej mierze (poza dość marginesową sprawą anakruzy) rozumienia realizacji i przebiegu rytmu sylabotonicznego, interpretacji tego rytmu zależnie od ukształtowania zestrojowo-intonacyjnego i innych czynników. Tego, co określono tutaj jako realizm badawczy, uwzględniający zarówno elementy rytmotwórcze, jak i przeciwstawne rytmowi. Dotyczą one wreszcie rozumienia stopy i rytmiki stopowej w realny sposób, a nie jako umownego schematu czy bytu nierzeczywistego.

Wywodzi się to stąd, że polemika i krytyka zawarte w artykule Budzyka rzeczywiście dotyczą abstrakcyjnej teorii sylabotonizmu. Ale abstrakcyjnej w innym znaczeniu i z innych powodów, niż to pragnie wykazać autor. Abstrakcyjnej dlatego, że taka teoria nie jest rzeczywistą, konkretną, czyjąś teorią. Jest jakimś uogólnieniem i kompilacją różnych ujęć teoretycznych. Tak na przykład punktem wyjścia do krytyki konwencjonalnej, „nominalistycznej" teorii stopy, jako ontologicznie błędnej, są ujęcia Karola Wiktora Zawodzińskiego [21] i Franciszka Siedleckiego sprzed 20 lat. Rozprawa Zawodzińskiego sprzed 8 lat o *Dożywociu* Fredry służy jako ilustracja „nadużyć metrystów" przy analizie konkretnego utworu. Wreszcie cytaty ze *Studiów z historii i teorii wersyfikacji polskiej* Marii Dłuskiej (1948—1950) przytaczane są w celu wykazania sprzeczności w koncepcji stopy i postawienia tezy o niewyciąganiu przez „metrystów" wniosków z rzeczywistości językowej. W ten sposób Budzyk likwiduje istotne różnice między poglądami poszczególnych badaczy czy też ewolucję ich poglądów. Co gorzej, nie dostrzega istotnej ewolucji teorii wiersza sylabotonicznego, ewolucji wiodącej od owego konwencjonalizmu, od schematyzmu czy abstrakcjonizmu do tego, co tutaj zostało nazwane realizmem badawczym i rytmicznym empiryzmem.

Dlatego też chyba tak mało cytuje się i powołuje artykuły ze Słownika Terminów Literackich, choć z nimi właśnie deklarowana jest na wstępie artykułu polemika Budzyka. Dlatego zapewne pominięty został problem logaedów i problem potraktowania w artykułach realizacji wersa sylabotonicznego jako pewnej wypadkowej działania struktury akcentowej i struktury zestrojowo-intonacyjnej, dlatego przemilczana została kwestia, omawiana w artykułach słownikowych, rozpadu, zaniku czy nieczytelności pewnych struktur stopowych.

A przecież już w cytowanym przez Budzyka fragmencie ze *Studiów* Dłuskiej [22] znajduje swój wyraz stanowisko realistyczne:

[21] Karol Wiktor Zawodziński w cytowanym przez Budzyka tomie (*Studia z wersyfikacji polskiej*. Wrocław 1954) stwierdza pewną zmianę swego stanowiska w sprawie stopy. W zamieszczonym tam artykule *O stopach wiersza miarowego*, napisanym w r. 1948, wykazuje bezużyteczność ustalania rytmu anapestycznych *Trzech Budrysów* według realnie istniejących wyrazów i zestrojów akcentowych i mówi o „równomiernej pulsacji wewnątrzwierszowej akcentów" (s. 390), ale także i o dzieleniu schematu wiersza na stopy.

[22] Budzyk, op. cit., s. 141.

autorka uwzględnia konkretne warunki i możliwości realizacji danego toku stopowego. Stanowisko to jeszcze silniej wyrażone jest przy omawianiu dwuznaczności toku sylabotonicznego [23] czy ukazaniu roli konstrukcji anakruzy [24]. Ale i to jakoś w toku polemiki pominięto.

Z tym wszystkim wiąże się poruszona przez Budzyka kwestia dawniejszych tradycji badań wersyfikacyjnych, wymagająca także polemiki. Już zaznaczona tu ewolucja badań wersologicznych i stopniowa zmiana postawy wobec podstawowych problemów sylabotonizmu pozwalają stwierdzić, że niesłuszny jest zarzut Budzyka dotyczący przejmowania od dawnych badaczy i kontynuowania ich reformatorskich czy normatywnych postulatów jako elementów rzeczywistości. Budzyk pisze:

> Chodzi mi tylko o to, żeby elementy świadomości teoretycznej poetów i reformatorów wiersza były przedstawione dla zobrazowania poetyki historycznej, nie zaś teorii literatury [25].

Postulat ze wszech miar słuszny. Ale przy dość istotnych różnicach w poglądach na teorię sylabotonizmu może być kwestią sporną, które elementy są historyczne, a które aktualne. I stąd się bierze nieporozumienie: z różnej oceny i odmiennej kwalifikacji. Bo jednak ci reformatorzy i normatywiści doszli do teoretycznego uznania rytmotwórczej roli akcentu, co stanowi ich trwały wkład w teorię wiersza polskiego. I wiele ich konstatacji zachowało swą aktualność. Nie ulega oczywiście wątpliwości, że eliminacja i selekcja jest jednak nieodzowna i żaden współczesny badacz wersyfikacji nie może z niej zrezygnować.

Gdy mowa o przeszłości badań, trzeba także wspomnieć, iż Łoś nie był wcale takim „rygorystycznym przeciwnikiem abstrakcyjnej stopy" [26], jak sądzi Budzyk. Jego stanowisko, zarówno w *Wierszach polskich*, jak i w artykule *Rytmy i metry* [27] jest dość chwiejne i eklektyczne (uznaje wiele „metrów", m. in. heksametry). Stanowisko zaś Kazimierza Wóycickiego stanowi reakcję na wielkie dowolności jego poprzedników-logaedzistów, takich jak: Józef Mucz-

---

[23] Dłuska, *Studia...*, t. 2, s. 183.
[24] *Tamże*, s. 119.
[25] Budzyk, *op. cit.*, s. 151.
[26] *Tamże*, s. 130.
[27] Język Polski, IV—V, 1919—1920.

kowski [28], Hipolit Cegielski [29], Ludwik Jenike (mówiący o *Czatach* jako o „harmonijnym pomieszaniu trochejów z daktylami" [30]) i Antoni Gustaw Bem, który wolał wers Wiktora Gomulickiego: „Gdy świat obchodzi święto wiosny", czterostopowiec jambiczny hiperkatalektyczny — czytać jako „połączenie jednego amfibracha z trzema trochejami" [31] itd. Na tym tle trzeba ujmować i interpretować postawę badawczą Wóycickiego.

Na zakończenie polemiki z negatywną częścią artykułu Budzyka trzeba stwierdzić rzecz następującą: w nowszych dziejach badań nad wierszem polskim, a szczególnie nad wierszem sylabotonicznym, występuje pewna dysproporcja między łatwością powstawania ogólnych, generalnych koncepcji syntetycznych a konkretnym materiałem badawczym, dowodowym i opisowym (strukturalnym i historycznym). Odnosi się to, niestety, i do „przygodnego artykułu" Budzyka [32].

Wspomniane kilkakrotnie artykuły słownikowe miały odmienne, przeciwne założenia. Chodziło o ukazanie i zbadanie konkretnego materiału wersyfikacyjnego na pewnych ustalonych podstawach teoretycznych i według ustalonych kryteriów, jednakże bez wysnuwania teoretycznych tez, lecz przez wychodzenie od praktyki badawczej i materiału poetyckiego. Stąd może wzięły się liczne nieporozumienia.

Z licznych w historii sylabotonizmu ataków i prób jego negowania czy likwidacji próba Budzyka jest najbardziej skrajna, najgłębiej sięgająca istoty zjawisk i najbardziej wszechstronna naukowo. Jeżeli więc założenia, podstawy i kryteria systemu próbę ową wytrzymają, a niniejszy artykuł starał się wykazać, że wytrzymają, stanowić to będzie ostateczne zahartowanie układu sylabotonicznego i jego teorii. Nie znaczy to oczywiście, że nic z postulatów Budzyka nie można przyjąć. Przeciwnie, wskazania dotyczące potrzeby większej precyzji terminologicznej i niechowania się za terminologię, postulaty dotyczące konieczności pogłębienia pewnych ujęć i analiz, wyraźniejszego formułowania kryteriów, pełniejszej i pogłębionej świadomości metodologicznej i filozoficznej — pozostaną niewąt-

---

[28] J. Muczkowski, *Gramatyka języka polskiego*. Wyd. 3. Kraków 1849.

[29] H. Cegielski, *Nauka poezji*. Wyd. 5. Poznań 1879.

[30] L. Jenike, *O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie o rytmiczności języka polskiego*. Warszawa 1865, s. 32—33.

[31] A. G. Bem, *Teoria poezji polskiej*. Petersburg 1899, s. 56.

[32] Określenie Budzyka, *op. cit.*, s. 143.

pliwie cennym i aktualnym materiałem w dalszych pracach nad sylabotonizmem.

Jednakże cały negatywny pogląd Budzyka na sylabotonizm nie może się ostać. Podobnie jest też z systemem pozytywnym — próbą stworzenia nowej teorii sylabotonizmu. Prowadzi ona bowiem prawie że do likwidacji sylabotonizmu w dotychczasowym rozumieniu istoty i zakresu tego systemu. Prowadzi do takiego przedstawienia rytmu, które, wbrew elementarnemu doświadczeniu, w wierszu *Czatów* przyjmuje istnienie jakiejś próżni rytmicznej i regulację rytmiczną tylko ostatnich zestrojów przed średniówką i klauzulą. Ale nawet w tych ogólnikowych i nieprzekonujących formułach tok *Czatów* się nie mieści i autor musi się uciekać do przyjmowania „modulacji nie tworzących jeszcze nowej jakości" i odwoływać się do władzy poety nad formą [33].

Najbardziej zaś dziwi uznanie zestroju za element rytmotwórczy, konstytutywny dla rytmu, skoro granica zestrojowa często nie jest wcale realizowana, a często jest wahliwa, na co zwrócił uwagę Woronczak [34]. Występuje tu jakiś brak konsekwencji czy przeskok logiczny i metodyczny, skoro z negatywnej części artykułu Budzyka można by wysnuć wniosek, że autor zgadza się ze stopami zestrojowymi, a tylko protestuje przeciw stopom krzyżowanym. Skąd więc i dlaczego przeskok od pojęcia stopy akcentowej do przyjęcia zestroju jako elementu rytmotwórczego?

A w ostatecznym efekcie — czy można mówić o regularności zestrojowej w dziesięciozgłoskowcach *Czatów*, gdy na 28 takich wersów aż 10 wykazuje odstępstwa: 6 cytowanych przez autora plus wers następujący: „I mą strzelbę gwintówkę zdejm z kołka..." — gdzie przy prozodyjnych założeniach autora trzeba by interpretować (i słusznie) z d e j m jako osobny zestrój i jeszcze trzy wersy omówione już przez Woronczaka [35]:

I schyliła się w jego objęcia.
I stoczyła się łza do panewki.
Pierwej musi w łeb dostać pan młody.

Wynik jest taki, że otrzymujemy „dziurawy" wzór dziesięciozgłoskowca *Czatów*: ooOo/sSs/sSs (cztery pierwsze sylaby — to próżnia rytmiczna), od którego jest jeszcze prawie 40% odstępstw. Nie

[33] *Tamże*, s. 139.
[34] W o r o n c z a k, *op. cit.*, s. 163—170.
[35] *Tamże*, s. 162.

jest to wynik zachęcający do takiego ujmowania i wyjaśniania tak sugestywnej i pełnej uroku rytmiki *Czatów*.

Zainicjowana przez Kazimierza Budzyka nowa dyskusja (czy nowa faza dyskusji) o sylabotonizmie jest niewątpliwie cennym i pożytecznym zjawiskiem w powojennej wersologii polskiej, ostatnio niezbyt skorej do dyskusji. Warto więc, aby zagadnienia te zostały możliwie gruntownie i wszechstronnie przedyskutowane — a do tego dostateczny powód i zachętę stanowi artykuł Budzyka — oraz aby ukształtował się w ogniu sprzecznych opinii i tez jakiś współczesny ogólny pogląd naukowy na sylabotonizm polski. I, co najważniejsze, aby nasz sylabotonizm stał się wreszcie przedmiotem nie tylko ogólnych koncepcji i teorii oraz srogich oskarżeń, lecz także — gruntownych, solidnych studiów i prac naukowych. W tym zakresie mamy bowiem spore braki i zaniedbania, a bez ich odrobienia nie posuniemy naszej wiedzy i nie potrafimy rozwiązać wielu ogólnych zagadnień sylabotonizmu i w ogóle wersyfikacji polskiej.