

Juliusz Kleiner

Kilka uwag w sprawie sylabotonizmu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/2, 444-447

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.

D Y S K U S J E

JULIUSZ KLEINER

Członek rzeczywisty PAN

KILKA UWAG W SPRAWIE SYLABOTONIZMU

Zainicjowanie przez Kazimierza Budzyka dyskusji na temat teorii sylabotonizmu ważne jest i pożyteczne, gdyż wiedzie do sprecyzowania pojęć i metod. O istotnej owocności tej inicjatywy świadczą artykuły: Marii Renaty Mayenowej, Czesława Zgorzelskiego i Jerzego Woronczaka. Częścią jako uwydatnienie wyników osiągniętych, częścią w związku z zagadnieniami omówionymi — niech kilka uwag dołączy się do materiału ostatecznej dyskusji.

1. Kwestią zasadniczą w rozprawie Kazimierza Budzyka jest określenie postulatu, że analiza wiersza ma się opierać na danym wyrażnie, niewątpliwie układzie wyrazowo-zgłoskowym, że nie wolno podstawą analizy czynić przyjętych z góry wzorców, szczególnie wzorców pochodzących z niepolskiej metryki. Dostosowywanie do ustalonych schematów obcych uzasadnione jest tylko wtedy, jeśli były one dla poety przyjętym świadomie drogowskazem. Tak rzecz się ma wielokrotnie w poezji niemieckiej: w strofach ód Klopstocka, w heksametrach Vossa, w heksametrach i pentametrach Goethego i Schillera, w klasycyzujących utworach Platena, który nawet na ich czele umieszczał schematy strofiki klasycznej. U nas zjawiska tego typu są rzadkie.

Wracając do strofy, w którą Mickiewicz ujął *Czaty i Trzech Budrysów* (do strofy, której scharakteryzowanie w monografii mojej stało się punktem wyjścia wywodów Budzyka), należy w niej widzieć układ grup czterozgłoskowych typu ooSs i trójzgłoskowych typu sSs, a nie doszukiwać się, pomimo pokrewieństwa toku rytmicznego, anapestów. Tak samo nie wolno np. wiersza: „O wiosno! kto cię widział wtenczas w naszym kraju“ — posiekać na szereg jambów.

2. Co do pojęcia sylabotonizmu — czy ściślej: uznania, które czynniki są zasadniczymi formantami — rozstrzygający jest dowód prze-

prowadzony przez Marię Renatę Mayenową, że w wierszach sylabotonicznych przesunięcie miejsca akcentu odczuwamy jako zmodyfikowanie, zmaćcenie panującego układu, natomiast nie czujemy takiego zmaćcenia, gdy nastąpi przesunięcie granicy zestroju akcentowego¹. Wobec tego (zgodnie z określeniem sformułowanym przez Marię Dłuską) formantem konstytutywnym są na równi z liczbą sylab umieszczone w stałych miejscach akcenty²; dopiero na drugim planie należy postawić regularność układu zestrojów³.

3. Prawa dotyczące możliwości zmian w obrębie wzorca wierszy sylabotonicznych dadzą się sprowadzić do tego, że pojawiające się od czasu do czasu zmodyfikowanie wzorca nie maćci zasadniczej rytmiki utworu, zwłaszcza jeśli jest związane ze spotęgowaną ekspresją.

Więc podobnie jak w sylabicznym jedenastozgłoskowcu *Beniowskiego* podzielonym średniówką nic to nie szkodzi i nikogo to nie razi, gdy poeta powie z pasją: „W diabelskim napisano dyjalekcie“, tak w *Trzech Budrysach* nie psuje wiersza wypowiedziany z naciskiem i emfazą półwiersz: „w księdza Kiejstuta cugi“, tak w *Zemście* nie przelamuje panującego toku rytmicznego ani ośmiozgłoskowiec złożony z ośmiu akcentowanych zgłosek o dynamice maksymalnej: „Co, co, co, co! — To, to, to, to!“, ani wygłoszone z emfazą wyniesienie „Cześnika Raptusiewicza“ (którego chyba nie powinien wielbić przezwyćzionej już transakcentacji przekształcić na „Cześniká Raptusiewicza“), ani nadmiar przycisków w muzyce wiersza Staffowego: „O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny“.

4. Ponieważ w języku polskim i w wierszu polskim wyrazy i zespoły wyrazów układają się w zespoły zgłosek: Ss, sS, sSs itd. — mające znaczenie analogiczne jak kombinacje długich i krótkich

¹ M. R. Mayenowa, *Jeszcze w sprawie polskiego sylabotonizmu*. Pamiętnik Literacki, XLVI, 1955, z. 4, s. 474—475.

² „...formułą najogólniejszą pozostanie formuła akcentowa“ (*tamże*, s. 481). Do tegoż rezultatu dochodzą rozważania Jerzego Woronczaka (*W sprawie polskiego sylabotonizmu*. Pamiętnik Literacki, XLVI, 1955, z. 3, s. 167: „formantem polskiego wiersza sylabotonicznego [...] jest, poza zasadą sylabiczności, dążenie do uzyskania regularnego rozkładu akcentów (wszystkich lub niektórych)“) i Czesława Zgorzelskiego (*O sylabotonizmie*. *Tamże*, z. 2, s. 498: „właściwością systemu sylabiczno-tonicznego jest metrum oparte o uregulowaną ilość zgłosek i uregulowany układ akcentów“). Na stronie 497, na podstawie analizy *Czat*, badacz stwierdza: „wiersze, w których układ zestrojów zostaje naruszony, przy odczytywaniu nie sprawiają wcale wrażenia załamania metrum“. Odpowiada to tezie Marii Renaty Mayenowej).

³ W monografii, ogłoszonej przed wprowadzeniem przez Dłuską pojęcia „zestrojów akcentowych“, użyłem terminu „cząstki“.

w metryce klasycznej, można przy opisie wersologicznym posługiwać się terminami: stopa, trochej, jamb, amfibrach itd., co tym bardziej jest uprawnione wobec kultury klasycznej, z którą zżyci byli nasi poeci. Nie ma powodu zrzucać się tego ułatwienia i wzbogacenia, jakie wiedzy o wierszu polskim przynoszą terminy i pojęcia grecko-rzymskie, byleby tylko nie przesłaniać nimi rzeczywistego układu słowno-sylabicznego naszych utworów.

5. Wśród pojęć pochodzących z metryki klasycznej na szczególną uwagę zasługuje pojęcie wiersza katalektycznego i hiperkatalektycznego. Ścisłe stosowanie zasady podanej tu w uwadze pierwszej (że analiza wiersza ma się opierać na danym wyraźnie, niewątpliwie układzie wyrazowo-zgłoskowym) mogłoby nakazać wyeliminowanie tych pojęć z polskiej wersologii, tym bardziej, że gdy pojawiają się tak interpretowane wiersze — przeważnie zachodzi wykazana wielokrotnie przez Marię Dłuską dwuznaczność czy wieloznaczność rytmu i że wobec tego można by uznać za właściwą aprobatę takiego tylko rytmu, który da się odczuć i stwierdzić bez uciekania się do owych określeń.

Czy jednak nie dają wspomniane pojęcia istotnego wzbogacenia wiedzy o rzeczywistości i możliwości różnych postaci wiersza?

Istotny sens „wiersza katalektycznego“ i „hiperkatalektycznego“ polega na tym, że są to rytmy albo pozbawione oczekiwanej końcowej sylaby nie akcentowanej, albo zawierające taką zgłoskę wbrew oczekiwaniu.

W recepcji wiersza oczekiwanie wzbudzone u słuchacza czy wrażliwego na rytmikę czytelnika gra zasadniczą rolę. Zostaje ono wywołane i zaktualizowane w pewnym kierunku przez początkowe wiersze utworu, których rytm słuchacz spodziewa się (świadomie czy podświadomie) usłyszeć i w wierszach następnych, lub przez kulturę słuchacza, przez jego życie się uprzednie z różnymi rytmami; czasem w obrębie jednego nawet wiersza jego część budzi odczucie, że żąda określonej kontynuacji.

Posłuchajmy wierszy Konopnickiej:

Więc ja mam głos! Więc ja wam śpiewać pocznę!
Ja płomień tchnę w te smutki wasze mroczne⁴.

Ktoś wrażliwy na rytm może po jambach (uwydatnionych przez średniówkę) oczekiwać konsekwentnego szeregu jambów i wobec

⁴ M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 2. Kraków 1950, s. 121.

tego końcową sylabę odczuć jako dodatek niespodziany, czyli uznać wiersz za jambiczny hiperkatalektyczny. Ale można też inaczej rytm odczuć: jako przeciwstawienie dwu jambom początkowym odmiennie zbudowanej drugiej części wiersza.

Brak znowu oczekiwanej zgłoski ostatniej w ośmioletkowcach innego, stroficznego wiersza tejże Konopnickiej nasuwa w strofie odczucie efektownego zakończenia męskiego dwu końcowych wierszy jako kataleksy:

Temu tylko pług a socha,
Kto tę czarną ziemię kocha,
Kto ten zagon zna do głębi,
Kogo rosa ta nie ziębi,
Kto rodzinnych swoich pól
Zna wymowę — lzy i ból!⁵

Nikt chyba nie będzie mówił o wierszu katalektycznym, gdy w *Liliach*, tak nowatorskich w urozmaiconej wersyfikacji, po kilku siedmioletkowcach o żeńskim rymie brzmi równoważny w stosunku do nich, zamknięty w sobie jamb potrójny: „To ja, twój mąż, twój mąż!“ Ale można za wiersz katalektyczny uważać w *Ucieczce*: „Panno, Panno, czy nie strach?“

Zasługuje więc na uwzględnienie teoria wierszy katalektycznych i hiperkatakalektycznych, lecz należy przy jej stosowaniu zachować wielką ostrożność krytyczną i raczej zaznaczać, że w pewnych utworach można się ich dosłuchać, niż bezwzględnie złączyć z tymi utworami interpretację polegającą na takiej teorii — jako jedynie właściwą.

⁵ *Tamże*, s. 73. Podkreślenie — J. K.