

Maria Dłuska

Sylabotonizm a kryteria rytmiki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/3, 138-150

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

MARIA DŁUSKA

SYLABOTONIZM A KRYTERIA RYTMIKI

Począwszy od pierwszego, inicjującego dyskusję artykułu Budzyka pt. *Co to jest polski sylabotonizm?* w kolejnych zeszytach Pamiętnika Literackiego ukazały się cztery dalsze artykuły dyskusyjne¹. Nawiązując do zdania Kotarbińskiego, którym zamknęła swój artykuł Mayenowa — „prawda nie da się wymilczeć, ale może się da wydyskutować“ — stwierdzić trzeba, że w sprawie naszego sylabotonizmu już dało się wydyskutować wiele. Dzięki ciekawym obliczeniom Woronczaaka, dotyczącym stabilności w sylabotonizmie rozkładu akcentowanych i nie akcentowanych sylab z jednej strony, a granic zestrojów akcentowych — z drugiej; dzięki zwróceniu przez Mayenową uwagi na wewnętrzną miarowość każdego wersu w jambicznym wezwaniu *Do B... Z.*, niezależną od liczby i układu wypełniających go zestrojów, oraz na to, jaki czynnik powoduje załamanie rytmu w amfibrachicznej *Dumie o Wacławie Rzewuskim*; wreszcie dzięki zademonstrowanej przez Kurysia analizie Mickiewiczowskich *Toastów*, gdzie przy przejściu z jednej zwrotki do drugiej rytm ulega wyraźnej zmianie pomimo nie zmienionego zestrojowego układu — nie można już chyba mieć wątpliwości, że głównym motywem rytmicznym polskiego sylabotonizmu jest układ akcentowanych i nie akcentowanych sylab. Obliczenia Woronczaaka pogłębiły przy tym sprawę. Okazało się, że dla sylabotonicznej postaci rytmicznej konstytutywny jest kontrast między akcentowaną i nie akcentowanymi i że ten kontrast osiąga się dwójako: w jednych wypadkach przez nienaruszalność miejsc stałego akcentu przy względnej obojętności innych miejsc, w innych wypad-

¹ K. Budzyk, *Co to jest polski sylabotonizm?* Pamiętnik Literacki, XLVI, 1955, z. 1. — Cz. Zgorzelski, *O sylabotonizmie*. Tamże, z. 2. — J. Woronczaak, *W sprawie polskiego sylabotonizmu*. Tamże, z. 3. — M. R. Mayenowa, *Jeszcze w sprawie polskiego sylabotonizmu*. Tamże, z. 4. — T. Kuryś, *Sylabotoniczne nieporozumienia*. Tamże, XLVII, 1956, z. 1.

kach, gdy zmniejszona jest stabilność rytmicznego akcentowania — przez ścisłe przestrzeganie niektórych miejsc pozbawionych akcentu. Pomimo tych osiągnięć wydaje się, że nie wszystko jest jeszcze wydyskutowane do końca i że należy próbować dalszego wyjaśniania.

Na pierwszy plan wysuwa się tu sprawa stopy. Budzyk i Zgorzelski negują pojęcie stopy jako czegoś realnego, rzeczywistego; przeciwko stopie opowiada się również Woronczak; Mayenowa przyjmuje to pojęcie w ograniczonym zastosowaniu; broni tego pojęcia Kurys, wykazując, że stopa to „prymarna, pierwiastkowa postać rytmiczna, tworząca dzięki swej powtarzalności i zasadniczej niezmienności tok rytmiczny“². Moje refleksje na temat stopy częściowo będą się pokrywały z konstatacjami Kurysia, częściowo zaś może je rozszerza. Należy sięgnąć tu do rytmologii. Według obecnie istniejących w niej pojęć „rytm obiektywny“³ (na razie o takim tylko będę mówiła) wyłania się z powtarzającego się w sposób regularny następstwa zróżnicowanych elementów. Przy czym obiektywnie, zewnętrznie dane są elementy, ich zróżnicowanie i regularny porządek ich następstwa, nic więcej. Dopiero uchwycenie tej gry elementów jako zorganizowanej powtarzającej się postaci objawia rytm. Jeśli wzdłuż ścieżki rosną szeregiem kwiaty i co dwa białe narcyzy czerwieni się jeden tulipan, to obiektywnie dany jest tylko szereg kwiatów białych i czerwonych; można ślizgać się po nich wzrokiem i nic innego nie widzieć. Ale jeśli patrząc uchwycimy dwa białe i jeden czerwony jako całość i zamiast ślizgać się spojrzeniem po całym szeregu, będziemy w nim odtąd ścigać wzrokiem te najmniejsze jednakowo zorganizowane i powtarzające się całości, to znaczy, żeśmy się ustosunkowali do kwiatowego szeregu pod kątem postrzegania rytmicznego, a dwa białe i jeden czerwony to elementarna postać, na której się ów rytm opiera. A dalej idzie już wszystko jak zazwyczaj w rytmie: nastąpi załamanie rytmu, jeżeli w którymś miejscu zabraknie jednego z elementów postaci; nastąpi zmiana rytmu, jeżeli liczba lub układ elementów postaci na dłużej się zmienia. Jeszcze jedna uwaga. Taki szereg kwiatów może się układać w esy-floresy, w figury mające własny sens geometryczny i własny geometryczny rytm. To nie będzie przeszkadzało jedno drugiemu. Postać: dwa białe, jeden czerwony — nie przestanie być postacią rytmiczną.

² Kurys, *op. cit.*, s. 125.

³ W nauce o rytmie nazwy: „rytm obiektywny“ i „rytm subiektywny“ — nie są szczęśliwie dobrane. Trzymam się jednak utartej terminologii.

Jeżeli materiał językowy wersu układa się tak, że występują w nim regularne następstwa akcentowanych i nie akcentowanych sylab, to te następstwa mogą służyć wyłonieniu się z nich postaci rytmicznej. Podstawowe elementy, ich zróżnicowanie, ich liczba i następstwo, ich powtarzanie się — wszystko to będzie obiektywnie dane. Uchwycenie tej gry elementów jako zorganizowanej postaci, która się powtarza, której prawidłowość śledzi się uchem i czeka się na jej powtórzenie, to już jest czynność odbiorcy, taka sama, choć na innej płaszczyźnie, jak upostaciowanie w całość trzech kwiatów: dwóch białych i jednego czerwonego. I tak jak regularnie powtarzająca się całośćka z białych i czerwonych kwiatów stała się elementarną postacią rytmu wzrokowego w szeregu kwietnym, tak najmniejszy powtarzający się układ akcentowanych i nie akcentowanych sylab staje się postacią rytmiczną rytmu słuchowego w ich uporządkowanym szeregu, staje się stopą sylabotoniczną. Według tego, co dotychczas wiadomo o rytmie, istnieje on od chwili, kiedy się pojawia powtarzalna postać, zorganizowana w całość i powtarzająca się. Powtórzona co najmniej dwa razy. Dlatego nie można przyjąć sylabotonicznego szeregu rytmicznego, nie zakładając jednocześnie istnienia w nim elementarnej postaci rytmicznej: stopy. Jeżeli jej nie ma, to szereg akcentowanych i nie akcentowanych sylab pozostaje dla ucha tym, czym dla oka był szereg dwubarwnych kwiatów, dopóki ich dwubarwność nie związała się w postać o dostrzegalnej powtarzalności. Pozostaje szeregiem zjawisk regularnych, ale nie powiązanych rytmicznie. Krótko mówiąc — nie ma w nim rytmu. To jest pierwsza konstatacja.

Składnikami prymarnej postaci rytmicznej w sylabotonizmie, stopy, są sylaby, tj. te same elementy, które stanowią podstawowy budulec naszego materiału językowego. Ten sam budulec, bez którego nie ma wyrazu ani zdania, ani zestroju akcentowego, czyli podstawowej prozodyjno-znaczeniowej jednostki w języku. Cechą różnicującą składniki postaci między sobą jest siła dynamiczna. Ta sama, dzięki której w zestroju akcentowym istnieje sylaba akcentowana i nie akcentowana, dzięki której istnieje zestrój akcentowy. Ale na tym się kończy podobieństwo między stopą a zestrojem akcentowym. W prozodyjnej budowie zestroju akcentowego odgrywają rolę dwa jeszcze czynniki prozodyjne: iloczias i intonacja. Udział ich jest dyskretny, powiedziałabym — zakulisowy, ale nie są one beż znaczenia, dzięki nim bowiem w mowie ciągłej zestroje o różnej liczbie sylab i różnym umiejscowieniu akcentu zarysowują

się jako całości i dają się rozgraniczać. Dla stopy te czynniki — w budowie zestroju sekundarne, a jednak znamienne dla niego — nie mają wcale konstruktywnego znaczenia. Nawet sekundarnego, nawet zakulisowego (mam na myśli p o l s k ą stopę sylabotoniczną). Stopa nie jest zestrojem. Jest tylko grupą akcentową. A poza tym zestrój jest jednostką prozodyjno-znaczeniową. Więcej jeszcze. Jego znaczeniowa samodzielność, odrębność, stanowi motywację jego prozodyjnego zestrojenia. (Jest w tym ujęciu pewna wulgaryzacja, ale z grubsza tak jest.) Zestrój jako złożony ze zróżnicowanych prozodyjnie elementów może się stać swoistą postacią rytmiczną, fundamentem szczególnego rytmu. Znamy taki rytm, nazywamy go tonizmem. Także w rytmie sylabotonicznym odpowiedni dobór zestrojów pozwala poszczególnym zestrojom funkcjonować rytmicznie w charakterze poszczególnych stóp sylabotonicznego szeregu. Ale wszystko to są rzeczy wtórne. Podstawowa racja bytu zestrojów akcentowych leży w pozarytmicznej sferze języka i realizacja ich nie wiąże się nierozzerwalnie z rytmem. Inaczej stopa. Nie jest ona tworem dwustronnym, znaczeniowo-fonicznym, który dodatkowo przybierać może funkcje rytmiczne. Jest, jak i zestrój, tworem powstałym z elementów fonicznych języka, ale czysto fonicznym i o funkcjach wyłącznie rytmicznych. Może się stopa pokrywać z zestrojem albo nawet realizować swój szereg równo z szeregiem zestrojów akcentowych, ale będzie to albo epizod, albo jeden ze sposobów realizacji. Ale ani warunek *sine qua non*, ani nawet sposób zasadniczy, jak się o tym analizując nasze wiersze sylabotoniczne wielokrotnie przekonywamy. Stopa jest tworem foniczno-rytmicznym i niczym więcej. Warunek jej istnienia i rację bytu w danym ukształtowaniu językowym stanowi wyłącznie rytm. Rytm, dla którego jest elementarną powtarzającą się postacią, niezależną od czynników znaczeniowych, rytm sylabotoniczny. I to jest druga konstatacja. Ustępy, które zaniepokoiły Budzyka w artykule *Stopa*, to właśnie stwierdzają. Może dałoby się tę konstatację sformułować lepiej. W każdym razie o to tam chodzi.

Chcąc tej konstatacji zaprzeczyć, trzeba wykazać jej błędność w analizie naszych wierszy sylabotonicznych. Tymczasem jej prawdziwość została właśnie udokumentowana wyżej omówionymi analizami i obliczeniami Woronczaka, Mayenowej i Kurysia. A po wtóre (i to już dotyczy obydwóch konstatacji) — chcąc je podważyć, trzeba poddać rewizji poglądy panujące w rytmologii. To można zrobić. Może nawet trzeba. Ale dopóki się je akceptuje, nic nie przemawia

przeciw tym dwu konstatacjom. Bo jeśli stopa sylabotoniczna miałaby stanowić jakiś idealistyczny byt umowny dlatego, że się nie pokrywa z prozodyjno-znaczeniowymi jednostkami języka, którymi są zestroje akcentowe, to bytem tak samo umownym będzie wzrokowa postać rytmiczna z kwiatów (dwa białe jeden czerwony), jeżeli się nie będzie pokrywała z elementami zrealizowanego na klombie większego deseni geometrycznego; a tym bardziej jakaś postać rytmiczna wybijana na bębnie, i mnóstwo, mnóstwo innych. W szczególności przestaną istnieć wszystkie wytwory tzw. rytmu subiektywnego. Owo słynne „tik-tak“ zegara czy metronomu, które nie wiadomo jak powstaje z miarowych, niezróżnicowanych szeptań sekundnika albo wahadła, a które powinniśmy słyszeć jako równe monotonne: tak, tak, tak, tak... Postać rytmiczna jest wytworem naszej działalności rytmotwórczej, tak jak motyw melodii jest wytworem działalności muzycznej, motyw rysunkowy — plastycznej, motyw tańca — twórczości ruchowej. Doświadczenie wykazuje, że w każdej z tych dziedzin istnieją motywy afabularne, że one powstają, są dostrzegane i naśladowane, że mają swój sens — nie fabularny, ale muzyczny, plastyczny itp. Wydaje mi się, że tę samą miarę należy przykładać do podstawowych motywów w rytmie, jakimi są postacie rytmiczne: mogą być afabularne, legitymujące się tylko swoim sensem rytmicznym. Przecież obserwacja wykazuje, że najczęściej jest to właśnie tak. A w takim razie to samo dotyczy elementarnej rytmotwórczej postaci sylabotonizmu — stopy. I gdyby w związku z sylabotonizmem miał paść wyraz *p r a w o*, to może tylko to jedno nazwałabym prawem. A lepiej — *z a s a d ą*. Doświadczeniem stwierdzoną zasadą, że tak, jak się to dzieje w innych dziedzinach rytmiki z elementarnymi rytmicznymi postaciami, tak i w sylabotonizmie — istotnym sensem stopy jest jej sens rytmiczny i rzeczywistością jej jest rzeczywistość rytmiczna. Jedyna konieczna dla niej.

Z dotychczasowego omówienia stopy, jako elementarnej rytmotwórczej postaci sylabotonicznego szeregu, wynika, że w naszej wersyfikacji stopami *sensu stricto* są tylko: trochej, jamb, amfibrach, daktyl, anapest, marginesowo — amfimacer i peon trzeci. Bo tylko one są w naszym sylabotonizmie prymarnymi powtarzalnymi rytmotwórczymi postaciami. Spondeje, bakcheje i antybakcheje, peony o innym niż peon trzeci umiejscowieniu akcentu — nie są dla polskiej rytmiki sylabotonicznej prymarnymi rytmotwórczymi postaciami, zatem nie można ich wliczać do zasobu naszych stóp. Są

one tylko wariantami realizacji stóp właściwych. Niewłaściwa terminologicznie nazwa „stopy zastępcze“ wzięła się stąd, że dla celów analizy i opisu rytmicznego wiersza trzeba było te warianty ponazywać. A ponieważ miały one swoje ponazywane już odpowiedniki w metryce klasycznej, z której w związku z dziejami naszej poetyki i częściowo naszej wersyfikacji została zaczerpnięta cała terminologia sylabotoniczna (cóż na to poradzić, że komuś przypomina ona kataplazm i apokalipsę, które też są greckiego pochodzenia; z tej racji nie można się wyrzec międzynarodowej terminologii naukowej), więc i spondeje, bakcheje, antybakcheje trafiły do nas jako „stopy“ zastępcze, a w istocie jako tak ponazywane warianty realizacji rzeczywistych stóp. Oczywiście nie zamierzam kruszyć kopii o termin „stopa zastępcza“, natomiast uważam, że zatrzymać poszczególne nazwy wariantów byłoby nie tylko dogodnie, ale i słusznie.

Z wariantami realizacyjnymi stóp łączy się sprawa wariantów całego wersu, kataleksy i hiperkataleksy, i nawet najmniej realnej w naszym sylabotonizmie anakruzy; łączy się sprawa wywrotności rytmu sylabotonicznego, współdziałania z nim toku zestrojowego albo też przeciwnie — rozbijania go przez czynniki znaczeniowo-prozodyjne, przez nierytmiczne kadencje, antykadencje i pauzy; łączy się z tym pytanie, czy rzeczywiście „można zastąpić wszystko przez wszystko“ i gdzie w takim razie jest sylabotonizm. I wreszcie: jak się to dzieć może, że Budzyk, a przed nim Kleiner, Wóycicki i niektórzy inni widzą istotę rytmu sylabotonicznego nie tam, gdzie ją widzimy: Mayenowa, Woronczak, Kuryś, ja, a przed nami Siedlecki, Zawodziński? Rozstrzygnięcie tych spraw wymaga znów sięgania do ogólnych konstatacji rytmicznych przy jednoczesnym trzymaniu się doświadczeń naszego sylabotonizmu.

Do elementarnej wiedzy o rytmie należy przeradzenie się szeregu: t a k, t a k, t a k, t a k — w szereg: t i k t a k, t i k t a k — i to, że odwrotnie, w rytmicznej powtarzalności wystarczają nam postacie podobne, a niekoniecznie identyczne. Są to stwierdzenia empiryczne, które zna każdy nawet z własnego doświadczenia, ale o granicach tych możliwości prawie nic nie wiadomo. Nas tu obchodzi przede wszystkim możliwość druga: zaspokajanie zmysłu rytmicznego powtarzalnością przybliżoną. Z tym wiąże się bowiem sprawa wywrotności rytmu sylabotonicznego. Sprawa niedostatecznie zbadana, zaskakująca tym, że pewne warianty i modyfikacje, i to idące dosyć daleko, szereg sylabotoniczny znosi bez załamania, po-

mimo że skądinąd nasze rytmy sylabotoniczne są łatwo wywrotne. O granicach i o przyczynach jednego i drugiego wiemy bardzo niewiele. I tak szereg sylabotoniczny nie wywraca się z powodu kataleksy lub hiperkataleksy. Modyfikacja klauzuli jest tu wyraźna, silnie odczuwana, a jednak nie dezorientuje nas rytmicznie. Dlaczego? Chyba dlatego, że mimo ważnej roli sylab nie akcentowanych w stopie (obliczenia Woronczaka wykazują, że jest ona większa niż się przypuszczało), rola ich jest tylko rolą tła, a nacechowanym elementem stopy jest sylaba akcentowana. Jest więc zdolna utrzymać równowagę rytmiczną przy jakiejś namiastce tła. Taką namiastkę tła stanowi pauza klauzulowa lub średniówkowa, niekiedy wyjątkowo pauza ekspresywna wewnątrz szeregu. Sylaba dodatkowa (hiperkataleksa) jest przerostem tła, nie deformującym całego szeregu, skoro występuje tylko w jego skrajnym punkcie. Takie jest przypuszczalne wyjaśnienie. Podobnie nie wywraca rytmu stopa o dodatkowym akcencie. Taki akcent staje się modyfikacją tła bez rytmotwórczej funkcji. Nic dziwnego, skoro się nie powtarza. Ale dlaczego nagłos wersu tak często bywa odmienny od ustalającego się dopiero po paru sylabach stopowego porządku? Powtarza się to w niezliczonej ilości wypadków, ale poza najogólniejszym stwierdzeniem, że punkt ciężkości w wersach z reguły przypada na końce, a nie na początki, i że o ogólnym wrażeniu rytmiczności słuchowego szeregu w sposób naturalny decyduje jego środek i koniec, a nie początek, który przebrzmiał najdawniej — ja przynajmniej nic nie umiem powiedzieć. Fakt tylko, że pierwsze sylaby są często ukształtowane inaczej, a nawet wręcz odwrotnie niż ciąg dalszy. W szczególności szereg jambiczny zaczyna się nieraz dwiema sylabami ukształtowanymi trocheicznie, a mimo to taki wers włącza się bez załamania między wersy czysto jambiczne.

O wiele delikatniejsza i jeszcze mniej wyjaśniona jest sprawa wywracania się rytmu sylabotonicznego. Wiadomo, że rozbicie rytmu powoduje brak lub nadmiar sylab zniekształcający stopy wewnętrzne szeregu; wyraźne pauzy wewnątrz stóp; wyraźne wewnętrzne stopowe kadencje i antykadencje; dodatkowe akcenty, jeżeli występują często albo zbyt dobitnie i osłabiają kontrast wewnętrzstopowego regularnego zróżnicowania. Jednym słowem — przeróżne deformacje tła. Tym bardziej obala rytm brak na właściwym miejscu elementu konstytutywnego stopy: sylaby akcentowanej. Wszystko to dobrze wiadomo. Wiadomo również, że poetyka pewnych okresów wymaga unikania tych zaburzeń, w innych okresach do-

puszcza je i pozwala grać na nich bujnie i swobodnie. Ale jak przebiega i jak się układa linia czy raczej strefa demarkacyjna między niewywrotliwymi wariantami postaci rytmicznej a jej deformacją, wykształcającą nowy tok sylabotoniczny albo przemieniającą sylabotonizm w jakowyś inny rytm, jaki tu zbieg czynników deformujących lub jaka ich ilość, jakie ich zagęszczenie jest potrzebne — o tym właściwie nie wiemy nic. Tego może mogłyby nas nauczyć w dużej liczbie przeprowadzane analizy i obliczenia w typie tych, jakie zastosował Woronczak.

O jednym szczególnym wypadku zagrożenia rytmu trzeba tu mówić. Może się zdarzyć mianowicie, że w tym samym materiale występują różne elementy, zdolne czy to współtworzyć rytm, czy też ścierać się ze sobą. Przypuśćmy, że w omówionym kwietnym szeregu trafiają się przerwy. Może być tak, że przerwy występują regularnie po każdym czerwonym kwiecie. W rezultacie grupa rytmiczna: dwa białe jeden czerwony — będzie dodatkowo uwyraźniona przerwami dzielącymi ją od poprzedzającej i następującej grupy i wystąpi o wiele plastyczniej. W drugim wypadku przerwy będą wypadły w dość gęstych, ale nieregularnych odstępach. Wyrazistość grup: dwa białe jeden czerwony — wtedy zmaleje. Mniej albo więcej — łatwo to sobie wyobrazić. Wreszcie trzeci wypadek: przerwy padają regularnie, ale rozbieżnie z pierwotnym impulsem rytmu kwiatowego. Przypuśćmy — stale pomiędzy dwoma białymi. Przy takiej rozbieżności dwóch impulsów rytmicznych zwycięża jeden lub drugi, a może nastąpić i takie ich ścieranie się, że będziemy przechodzić od jednego rytmu do drugiego, kolejno gubiąc je, odnajdując, śledząc i znów gubiąc, bez przerwy trzymami w napięciu grą dwóch rytmów. Tak może być. Może zająć jednak także, jak zaznaczyłam, definitywne zwycięstwo jednego układu i prawie niedostrzeżenie drugiego.

W przeniesieniu na grunt wiersza trzeba powiedzieć, że materiał językowy dostarcza wszystkich omówionych tu możliwości. Amfibrach zestrojowy to postać sylabotoniczna, wzmocniona dodatkowymi czynnikami prozodyjnymi właściwymi zestrojowi, a nie stopie, i jeszcze uwydatniona przez czynnik znaczeniowy. Amfibrach może być jednak realizowany w sposób, który nazwałam w *Studiach* tokiem krzyżowanym, tj. rozbieżnie z granicami zestrojów akcentowych, a nawet intonacyjnych (niektóre miejsca w *Scenie przy strumieniu* Szenwalda), a wtedy wyrazistość stopowa będzie się chwiać. Słusznie też Mayenowa w swoim artykule dyskusyjnym podkreśla,

że trzeba brać pod uwagę w wierszu grę wszystkich czynników i wykazuje u Mickiewicza różnicę w zrytmizowaniu *Czatów* i *Noclegu*. Przykładem bardzo silnego podważenia pierwotnego impulsu (jambicznego) może być wiersz Słońskiego *Mój brat*:

Tej nocy z lancą w rękę,
W husarskim srebrnym stroju,
Przez okno brat mój zmarły
Zaglądał do pokoju...

Jest to drobny utwór liczący w całości 16 wersów w czterech zwrotkach. Jego analiza rytmiczna wygląda następująco:

Sylaby	1	2	3	4	5	6	7
Akcent	5	15	—	16	—	16	—

Koniec zestroju							
po sylabie:	5	2	13	1	11	—	16

Liczba i układ zestrojów w poszczególnych strofach:

1) 3 2 2	2) 1 2 4	3) 1 2 4	4) 2 3 2
3 2 2	3 1 3	1 4 2	3 2 2
3 2 2	2 3 2	1 2 4	3 2 2
3 4	3 4	3 2 2	1 2 2 2

Dodajmy jeszcze, że: 1) w tym są 2 tylko zestroje czysto jambiczne a 21 trocheicznych (na ogólną liczbę 47 zestrojów); 2) pomiędzy zestrojów czterogłoskowych 5 ich ma dwuakcentowe ukształtowanie, co potęguje trocheiczność toku; 3) wszystkie klauzule są żeńskie. W sumie więc stopień trocheizacji toku bardzo daleko posunięty. Tak, ale nad wszystkim góruje niemal absolutnie regularny jambiczny rozstaw akcentów. I dlatego stwierdzając w tym wierszu obecność dwóch ścierających się ze sobą toków (ogólny tok „krzyżowany“), trzeba uznać jambiczność za prymarny rytm utworu, za jego rytmiczny motyw przewodni. Tkwi w tym odpowiedź na pytanie, czy „wszystko da się zastąpić przez wszystko“ i czy istnieją obiektywne kryteria, z których pomocą można w sposób niesporny rozszyfrować właściwy rytm utworu, niejednokrotnie bardzo skomplikowany wskutek przewijających się w nim różnych toków rytmicznych. Tkwi odpowiedź na genialną fraszkę satyryczną Borowego o tym, jak to za trzy tysiące lat wersologowie będą się kłócić przy analizie rytmicznej jedyne go ocalałego z naszej epoki polskiego wierszyka: „Jak srogo / Lew ogo- / Nem rusza, / Tak w ptaku / Podskaku- / Je dusza“. Można by było Borowemu odpowiedzieć, że taki wierszyk jest istotnie dla wersologów pułapką,

ponieważ jest zbyt krótki. W tak drobnym utworze właściwy stosunek wzajemny istniejących w nim możliwości rytmicznych, ani rola każdej z nich w całości nie daje się wyśledzić. Wersologowie mogą się tutaj kłócić do skończenia świata. Ale w większym utworze można ustalić obiektywną hierarchię jego wątków rytmicznych, można nawet i wtedy, gdy są to stosunki skomplikowane. (Oczywiście przy podstawowej znajomości języka i jego prozodii!) Przy dostatecznych rozmiarach fragmentu czy utworu nawet drobne luzy prozodyjne, istniejące w każdym tekście i stanowiące podstawę deklamatoryki, nie przeszkadzają w wykryciu rytmicznych wątków i właściwym ich zhierarchizowaniu.

Przechodzę do sprawy ostatniej. Dwóch ludzi patrzy na barwny kwietny szereg. Jednego z nich „obchodzą“ tylko same kwiaty, ich barwy i postacie rytmiczne powstające z kwietnego przeplotu; drugi nie zwraca uwagi na uporządkowanie kwiatowych następstw, wzrok jego przykuwają przerwy między kwiatami, regularności w rozplanowaniu kwiatów uwarunkowane przerwami i gra rytmiczna wynikająca z różnic w rozmiarach przerw i ich zagęszczeniu. Słowem — każdy z nich widzi inny rytm. Materiał dany jest ten sam, ale zasada postaciowania tych elementów jest tu i tam różna. Może być tak dalece różna, że przy obiektywnie mniejszej regularności rytmu uwarunkowanego przerwami — ten z patrzących, który dostrzega rytm kwiatowo-pauzowy, może jednak nie być w stanie zauważyć regularności kwiatowobarwnego uporządkowania. I *vice versa*. Chodzi o to, czy istnieją podobne sytuacje słuchowe w związku z rytmiką wierszy. Jeżeli tak, to wydaje się, że jesteśmy w ślepej uliczce. Że rzeczywiście wszystko może być wszystkim, a rytm taki czy inny jest sprawą wyłącznie subiektywną. Dwoje dzieci, z których jedno kształci swój zmysł rytmiczny na książeczkach Konopnickiej, a drugie na współczesnych wierszach tonicznych, nigdy żadnego wiersza nie usłyszy jednakowo i nigdy się co do żadnego rytmu nie porozumie. Tak samo niemożliwe jest porozumienie między Budzykiem a Mayenową albo mną. I w ogóle, biada wersologom!

Tego rodzaju wnioski byłyby zanadto pesymistyczne, mimo że sytuacje — jak wyżej opisana — zdarzają się na gruncie rytmiki wierszowanej, i to wcale nie rzadko. Stara to historia, kiedy Marcin Bielski upominał swoich czytelników, wdrożonych widocznie do rytmiki asylabicznej, żeby szukali rytmu w izosylabizmie wersów, i dla ułatwienia podawał na marginesach swego wierszowanego

utworu (*Komedia Justyna i Konstancjej*) sylabiczne rozmiary dla różnych partii. W nowszych czasach Mickiewiczowski heksametr już w 1912 r. (data ukazania się *Formy dźwiękowej*) dlatego był dla Wóycickiego rytmiczny, że większość jego wersów zawierała po sześć akcentów zestrojowych. W roku 1936 studenci na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie nie rozpoznane przez nich partie *Powieści Wajdeloty* interpretowali wyłącznie jako sześćoakcentowe toniczne, i nawet w miejscach, gdzie trzeba to było robić z wielkim naciąganiem, nie odkrywali innych możliwości rytmicznych. A w roku 1956, tj. obecnie, młodzież uniwersytecka wychowana na chwiejnym sylabotonizmie Tuwima, a jeszcze bardziej na tonizmie Gałczyńskiego i Broniewskiego, w ogóle nie radzi sobie z rytmem sylabotonicznym. Wymyka się on jej kłopotliwie i zjeżdża na rytm zestrojowy. Odwrotnie: toniczne wiersze Słowackiego (poematy mistyczne) oraz dramaty Wyspiańskiego długo były pomawiane o arytmiczność. Kiwano głowami, ubolewano nad zepsuciem się zmysłu rytmicznego u Słowackiego, nad niedostatecznością tegoż zmysłu u Wyspiańskiego itd. Podobnie, kiedy w 1936 r. jednemu z wybitnych naszych humanistów — i do tego metryście — dałam do przeczytania Wandy Melcer *Wiersz dla dzieci o nowej Warszawie*:

Kiedy wieczór siedzę przy oknie, a po szybach majowy deszcz ciurka,
Matka dłoń mi kładzie na plecach, czuję ciepło przez wełnę mundurka...

— powiedział mi, filolog i metrysta, że jest w stanie zrozumieć wszystko, co mówię o rytmice tego wiersza (całości, z której tu przytoczyłam tylko początek), ale żadnego rytmu w nim nie słyszy. Jest to dla niego utwór całkowicie arytmiczny. Próbowałam dotrzeć do rozmówcy rytmem utworu przez głośne dwukrotne przeczytanie całego wiersza. I to nie wystarczyło. Nie słyszał.

Wygląda to bardzo ponuro. Jest się w krainie subiektywizmu bez możliwości jakiegokolwiek realnego z niej wyjścia. Ślepa uliczka. Na szczęście, nie jest ona tak zupełnie ślepa. Istnieją z niej dwie drogi, które wtedy wyprowadzają w sposób niezawodny, kiedy się zbiegną ze sobą (tak jest z sylabotonizmem). Ale i każda z nich sama może uratować. Jedna droga — to dokładna, możliwie obiektywna analiza, jak te, których dokonywał Woronczak. To jest droga opisowa. Druga — to poetyka i świadomość artystyczna danego okresu. To jest droga historyczna. O pierwszej była tu już mowa, będę więc teraz mówiła głównie o drugiej i to pod kątem sylabotonizmu jako przedmiotu dyskusji.

Klęska zupełna i natychmiastowa metrycznych teorii Nowaczyńskiego jest najlepszym dowodem, że system wersyfikacyjny nie może ugruntować się i rozwinąć w oparciu o wyimaginowane, więc nie fonologiczne, z fałszywej sugestii teoretycznej wywodzące się elementy. Natomiast podjęcie rytmotwórczego wykorzystania czynników dotąd w ten sposób nie wykorzystywanych lub mało wykorzystywanych, ale realnie istniejących i dostatecznie wyrazistych w języku, ma wszelkie szanse powodzenia. Nowy system nie wisi w powietrzu, ma o co się oprzeć. Tak było z sylabą, na której — jako na rytmotwórczym elemencie — świadomie oparł się Bielski, a tuż po nim Kochanowski, i która zwyciężyła. Tak było ze stopową grą mocnych i słabych zgłosek w pierwszej poł. XIX w., która też zwyciężyła, ponieważ akcent, a z nim akcentowane, mocne, i nie akcentowane, słabe sylaby są realnie istniejącymi elementami języka i mogą służyć jako czynniki rytmotwórcze. Na tej podstawie i na podstawie szczegółowej analizy należy rozszyfrowywać rytmikę sylabotonizmu ścisłego, a w pewnych wypadkach nawet względnego, choć bardziej grawitującego ku tonizmowi. Czy wolno negować heksametryczność *Powieści Wajdeloty* dlatego, że już Wóycicki jej nie słyszał? Przecież słyszał ją Mickiewicz, prozodysta wysokiej klasy i w pełni świadomy swojego sposobu rytmicznego kształtowania akcentowanych i nie akcentowanych sylab. Zapewne heksametryczność słyszeli też jemu współcześni, a dokładna analiza⁴ *Powieści Wajdeloty* wykazuje istnienie w niej rygorów, obcych tonicznej swobodzie. Zbiegają się więc tutaj dwa kryteria. Tym bardziej dotyczą one sylabotonizmu ścisłego. Młody Zaleski swoje pierwsze sylabotoniczne utwory opatrywał schematami akcentowymi, które istotnie w nich realizował, jak niegdyś Bielski realizował rozmiary sylabiczne znaczone przez siebie na marginesach. Schematy Zaleskiego i jego postacie rytmiczne były akcentowo-stopowe, a nie akcentowo-zestrojowe. To już drugi zbieg tych samych dwóch argumentów. Także Czeczot umieszczał przy swoich piosenkach schematy sylabotoniczne. Trzymał się ich wiernie, a i one nie były zestrojowe; zestrojowo realizował je różnie. Po raz trzeci to samo stwierdzenie. I to są dowody historyczne, poparte analizą opisową, względnie dowody z analizy, poparte argumentem historycznym,

⁴ M. Dłuska, *O wersyfikacji Mickiewicza*. (Próba syntezy). Warszawa 1955. Z Prac Dyskusyjnych Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewiczowskiego PAN.

wykazujące, że za fundament sylabotonizmu uważać należy tok akcentowo-stopowy, a nie akcentowo-zestrojowy. Sylabotonizm był pomyślany jako stopowy rytm z mocnych i słabych, i rzeczywiście tak był realizowany. Taki jest.

Na tym kończę moją wypowiedź dyskusyjną. Pomimo swoich znacznych rozmiarów ogranicza się ona tylko do spraw najważniejszych. Sądzę jednak, że dostatecznie wyjaśnia stanowisko naukowe, jakie zajęłam jako autorka niektórych artykułów drukującego się tomu *Sylabotonizm* i jako jego współredaktorka.

Kraków, 20 V 1956.