

Marian Des Loges

Paralelizmy głoskowe w powieściach Berenta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 48/4, 497-526

1957

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.

MARIAN DES LOGES

PARALELIZMY GŁOSKOWE W POWIEŚCIACH BERENTA

1. WSTĘP

Zespół środków artystycznych prozy Berenta jest niezwykle bogaty. Wyniki badań jego stylu powieściowego pozwalają stwierdzić, że w bardzo dużym zróżnicowaniu sposobów kształtowania i przedstawiania literackiej „rzeczywistości” — wartości brzmieniowe jego języka stanowią wąski tylko wycinek. Wycinek ten jednakowoż jest szczególnie ważny z tego względu, że w dużej mierze decyduje o charakterze jego prozy, która jest prozą poetycką, i wiąże ją z pewnymi tendencjami stylowymi panującymi w czasie powstawania najważniejszych utworów tego autora. Należy już na wstępie zastrzec się, że cecha ta występuje nie w całej twórczości Berenta. Do „poematów prozą” nie należy na pewno *Fachowiec*; w *Diogenesie* i *Nurcie* zakres poetyckiego, w swoisty sposób dobieranego słowa, zajmuje może mniej miejsca, a skala środków artystycznych jest uboższa niż w trzech powieściach: *Próchnie*, *Oziminie* i *Żywych kamieniach*. Środki poetyckiego doboru słowa są w tych powieściach liczniejsze i bardziej zróżnicowane niż w powieściach początkowych i ostatnich, chociaż *Diogenes* i *Nurt* nie ustępują środkowej „trójcy” pod względem dostosowania zrytmizowanej prozy do patosu treści.

Na środki wiązania poetyckiego prozy w powieściach Berenta składają się następujące sposoby: 1) rytmizacja frazy; 2) konstruowanie grup głoskowych i zgłoskowych w pewne wyczuwalne struktury brzmieniowe; 3) sporadycznie występujące tzw. malowanie brzmieniowe, posługujące się zestrojem elementów brzmieniowych, odpowiadających w pewien sposób związanym z nimi treściami, zwłaszcza nastrojom; 4) czyste onomatopeje; 5) również sporadycznie występujące zjawiska szczególnej „śpiewności” frazy. Rola i rozpowszechnienie określonych wyżej środków są do pewnego stopnia w trzech wymienionych powieściach odmienne.

Do innej sposobności odkładam bardziej szczegółowe przedstawienie rytmiki prozy Berenta, aczkolwiek zdaję sobie sprawę z tego — i to należy stale mieć na uwadze w toku dalszych wywodów — że rytmika ma podstawowe znaczenie dla dostatecznie wyrazistego występowania struktur głoskowych i śpiewności, a nawet malowania brzmieniowego. Stanowi ona kanwę, na której dopiero mogą się wiązać współbrzmienia, odpowiedniki, „echa“ itp. formy dźwięczności prozy. Dla pełnego zrozumienia tej roli rytmiki wystarczy uprzytomnić sobie znaczenie akcentów słownych i wyrazowych dla uwypuklenia i powiązania brzmień w toku fraz i okresów. Pomijając obecnie — z konieczności ograniczenia rozmiarów pracy — bardziej szczegółowe rozważania z tej dziedziny¹, które pozwoliłyby bliżej określić rodzaj i charakter rytmiki prozy głównych powieści Wacława Berenta, możemy z całą pewnością stwierdzić, że jego proza jest silnie rytmizowana i że ta jej cecha — jak wyżej ogólnie stwierdzono — ma doniosłe znaczenie dla silniejszego wystąpienia charakterów dźwięczności zgłoskowej. Uwzględniając ten moment, cytowane w toku wywodów przykłady — wzorem Borowego — ujęto graficznie w dające się wyczuć całości rytmiczne, co w pewnym stopniu pozwoli zorientować się w ich rytmiczności, mimo braku analitycznej eksplikacji.

Nim jednakowoż wypadnie przystąpić do analizy materiału tekstowego, należy poświęcić parę krótkich uwag ogólnej problematyce dźwięczności występującej w poezji i prozie oraz bliżej określić przyjęte w tej pracy stanowisko metodyczne.

2. TRZY ODMIANY DŹWIĘCZNOŚCI PROZY

We wstępie wymieniłem trzy przejawy dźwięczności języka w prozie: struktury grup zgłoskowych i głoskowych, „śpiewność“ frazy i malowanie brzmieniowe.

Mówiąc o „malowaniu brzmieniowym“ należy dobitnie stwierdzić, że nie ma ono nic wspólnego z impresjonistyczną błędną teorią, przypisującą głoskom, a zwłaszcza samogłoskom, pew-

¹ Właściwy kierunek badań dla tego rodzaju problematyki wskazują w zakresie prac polskich następujące publikacje: T. Zieliński, *Rytmika prozy pięknej i jej psychologiczne podstawy*. Przegląd Humanistyczny, I, 1922, s. 179 i n. — W. Borowy, *Rytmika prozy Żeromskiego*. W książce: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*. Wilno 1937, s. 189 i n. Z zagadnień poetyki. Nr 6. — K. Wóycicki, *Rytm w liczbach*. Wilno 1938. Z zagadnień poetyki. Nr 7

ne treści plastyczne i nastrojowe, a więc właściwości synestetyczne, zakładającą istnienie jakoby stałych i naturalnych związków między tymi elementami. Niektóre głoski w pewnych okolicznościach mogą być mniej lub bardziej przydatne czy właściwe dla przedstawiania przedmiotów — jako współdziałające w ich uplastycznieniu, zwłaszcza brzmieniowym. Należy jednak stwierdzić z całą stanowczością, że żadnych tego rodzaju immanentnych treści głoski nie posiadają. Wspomniane wyżej współdziałanie pewnych głosek i ich zespołów przy wskazywaniu pewnych treści zależy w dużej mierze również od czynnika subiektywnego ze strony czytelnika. Funkcję taką głoski mogą pełnić jedynie niesamodzielnie, występuje ona dopiero w oparciu o znaczenie słów i przywołanych przez nie przedmiotów i jakości przedstawionych, które w pewnym sensie promieniują na charakter brzmieniowy słów, uwypuklają odpowiednie głoski i ich zespoły, i w ten sposób, niejako *ex post*, podkreślają lub uzupełniają przedstawienia wiążące się ze słowami konwencjonalnie.

Funkcja podkreślająca jakości przedmiotu przedstawionego, konstytuowanego znaczeniem słowa, istnieje w przypadkach brzmień dźwiękonaśladowczych, a więc tylko wówczas, gdy przedmioty przedstawione posiadają w zespole swych cech charakterystyczny brzmieniowy, którym mogą odpowiadać brzmienia występujące w słowach. Częstość chodzą w takich przypadkach nie o słowa dany przedmiot bezpośrednio nazywające, a tylko występujące ubocznie w zdaniu.

Funkcję uzupełniającą znaczenie słów pełnią brzmienia wówczas, gdy pod wpływem kształtujących się w wyobraźni przedmiotów przedstawionych dochodzą do głosu elementy brzmieniowe, tkwiące w tych słowach i w pewien sposób mogące z tymi przedmiotami „współgrać”. Nie chodzi wówczas o podobieństwo między brzmieniem przedstawionym a brzmieniem słowa, lecz o jakiejś związki ze stroną plastyczną przedmiotów, nastrojem itp. Zachodzi więc w tych przypadkach wtórne poszerzenie funkcji słowa jako zespołu brzmień i dopiero w takich okolicznościach np. samogłoski jasne lub ciemne mogą uzyskać odpowiednią nastrojową wymowę. Oczywiście, że w takich przypadkach, zależnie od charakteru przedstawionego przedmiotu, te same głoski mogą służyć dla podkreślania różnych odcieni nastrojowych, i na odwrót, dla podkreślania takich samych uczuć i nastrojów służyć mogą w odpowiednim kontekście różne głoski. W ten sposób uzupełniają one

znaczenie użytych słów odcieniami nie istniejącymi w potencjalnym zasobie ich znaczeń. W tym względzie decydują jakości przedmiotu przedstawionego, które wskazane lub wyrażone — niekoniecznie słowami zawierającymi w sobie brzmienia w malowaniu brzmieniowym ważne — stanowią jakby katalizator tych szczególnych odcieni znaczeniowych. Przy tym powinien zostać spełniony jeszcze jeden warunek: brzmienia obciążone tą funkcją zyskać muszą pewne wyróżnienie w ogólnym toku słów bądź przez akcent, bądź też przez powtarzanie, najczęściej przez oba te środki artystycznego kształtowania szaty słownej. Onomatopeje i owo „malowanie brzmieniowe“², a zwłaszcza to ostatnie, stanowią w istocie tylko podłoże dla występowania właściwej dźwięczności wiersza lub prozy. Są ku temu niejako predestynowane, zwłaszcza przez występujące w obu formach powtarzanie pewnych brzmień, z natury rzeczy jednak nie ma między tymi dwoma ich aspektami koniecznego związku.

Sprawa „ś p i e w n o ś c i“ wiersza i frazy wzbudziła wiele zastrzeżeń i sprzeciwów. Istnienie skrajnie przeciwstawnych tez, z jednej strony dopatrujących się w wierszu możliwych a zdecydowanie muzycznych jego walorów³, z drugiej zaś odmawiających słowu jakichkolwiek cech melodyczności⁴ — każe przystępować do tego zagadnienia ze szczególną ostrożnością i przed rozpoczęciem badań na konkretnym materiale czekać na dalsze wyniki badań fonetycznych. Uchylając się więc od podejmowania na razie tego tematu w analizie tekstu, trudno cofnąć się przed wyrażeniem zdania, że bezwzględne stanowisko Tadeusza Szulca, mimo logicznej dokumentacji popartej dużą erudycją, nie jest słuszne. Pojęcie mikromelodii⁵ znalazło, zdaje się, już w nauce prawo obywatelstwa, a w takim razie należałoby raczej przyznać rację Marii Dłuskiej. Niemniej problem jest jeszcze otwarty, a dyskusja nad nim musi rozprawić się szczegółowo z poglądami Szulca i uwzględnić te jego tezy, które są niewątpliwie słuszne. Zadaniem dalszym

² Zob. W. Schneider, *Ausdruckswerke der deutschen Sprache*. Berlin 1931, s. 203—206.

³ Zob. M. Dłuska, *Elementy śpiewności w poezji*. Przegląd Współczesny, XIV, 1935, t. 53, nr 157, s. 267—286.

⁴ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937. Studia z zakresu Historii Literatury Polskiej. Nr 14.

⁵ O. H. Sterzinger, *Grundlinien der Kunstpsychologie*. T. 1. Graz 1938, s. 128 i n. — H. Werner, *Über Mikromelodik und Mikroharmonie*. Zeitschrift für Psychologie. 1926, t. 98.

byłoby przede wszystkim uzasadnienie zaatakowanych przez Szulca tych sądów pewnych historyków literatury, którzy raczej intuicyjnie niż w oparciu o metodyczne badania — a mimo to trafnie — wskazali (jak np. Juliusz Kleiner) istniejące w niektórych dziełach ustępy o uderzającym walorze brzmieniowym. Najważniejszą jednak sprawą będzie wprowadzenie odpowiedniej terminologii, bo wydaje się, że zachodząca przeciwstawność poglądów wynika przede wszystkim z nieściśłości terminologicznych.

Warto też będzie, polemizując z Szulcem, zwrócić uwagę na właściwość języka chińskiego, w którym odmienna intonacja (a więc zjawisko mikromelodyczne) nadaje takiemu samemu zespołowi głosek inne znaczenie. Czynniki ten wchodzi więc w skład elementów brzmieniowych o znaczeniu konwencjonalnie ustalonym. Tym ciekawszą staje się wersyfikacja chińska, gdzie obok rytmu i rymu występują śpiewne wzniesienia i spadki, zbliżające wiersz chiński bardziej niż europejski do śpiewu⁶.

Wspomniane we wstępie struktury grup głoskowych i zgłoskowych, występujących w toku wiersza lub frazy⁷, stanowią w istocie powtarzanie tych elementów w pewnych odstępach i pewnym porządku. Daje to w efekcie ich zgrupowanie, uporządkowane nagromadzenie, co upoważnia do nazwania takich zespołów strukturami. Powtarzanie tych brzmień w pewnej kolejności daje też podstawę do zaliczenia tych struktur do większej, znanej w poetyce grupy form, obejmowanych mianem paralelizmów. W tym kręgu mieszczą się rymy, asonanse, aliteracje, anafory i epifory, paralelizmy słowne i zdaniowe. Tu też należy zaliczyć zjawisko znane w poetyce polskiej pod nazwą instrumentacji głoskowej wiersza, odpowiadające zdefiniowanym wyżej paralelizmom w zakresie nieco węższym, bo w praktyce zacieśnionym, jak dotąd, tylko do poezji, poza tym zaś — ujmowanym w nieco innym zakresie.

Uświadomienie sobie związku tych struktur z szerszym kręgiem powtórzeń zwraca uwagę na niestosowność utartego już terminu. Istota tego zjawiska nie ma nic wspólnego z instrumentacją, która

⁶ Zob. B. Richter, *Literatura chińska*. W wyd.: *Wielka literatura powszechna*. T. 1: *Wschód — literatury klasyczne*. Warszawa 1930, s. 47.

⁷ Przez „frazę“ rozumiem zdanie lub zespół zdań stanowiących pewną całość myślową o wyraźnej rytmice, zamkniętych intonacyjnym spadkiem. Pokrywa się to z określeniem Wóycickiego (*op. cit.*, s. 62 i n.), z tą modyfikacją, że nazwą tą obejmuje też jego grupę fraz względnie okres.

polega — jak o tym poucza każda encyklopedia czy słownik muzyczny — na rozdzieleniu głosów utworu orkiestralnego na poszczególne instrumenty w zależności od „znaczenia instrumentów i ich barwy dźwięku“⁸. Tyczy to oczywiście przede wszystkim współbrzmienia w tym samym czasie, a dopiero w dalszym planie — zmiany barw dźwięków, zachodzącej w następstwie czasowym. Następstwo to, o wiele bardziej zróżnicowane niż w strukturach brzmieniowych języka, nie ma nic wspólnego z rodzajem następstw i powtórzeń w poezji. Zachodzi tu nawet pewne przeciwieństwo, bo jeśli w muzyce mamy raczej do czynienia ze zmianą barwy w następujących po sobie partiach utworu, przy zachowaniu podobnych wzniesień i spadków melodycznych — to w poezji chodzi o powtórzenie tej samej barwy zespołu głosek. Stosując dla tych struktur nazwę paralelizmu z przydaniem przymiotnika „głoskowy“, stanowiącego tylko zacieśnienie zakresu tego ogólniejszego pojęcia, postępujemy poprawnie pod względem logicznym, a zarazem ustawiamy badane zjawisko właściwie w obrębie poetyki.

W prozie występować mogą wszystkie paralelizmy z wyjątkiem rymów. Nie wszystkie jednak mogą mieć znaczenie dla charakteru brzmieniowego utworu. Odpadają w tym względzie paralelizmy syntaktyczne i powtórzenia całych zdań (mają one zaś pewne znaczenie w sferze śpiewności ze względu na możliwość powtarzania spadków i wzniesień intonacyjnych), odgrywają pewną rolę anafory i epifory, chociaż ich funkcja do tego się nie ogranicza. Największe znaczenie posiadają wszelkie paralelizmy głoskowe wraz z przynależącymi do nich aliteracjami i ukrytymi asonansami.

Dotychczasowe określenie tych paralelizmów, a zwłaszcza ich funkcji, jest bardzo ogólnikowe. Czas więc dać teraz konieczne uzupełniające wyjaśnienia. Znakomity koryfeusz czeskiego strukturalizmu Jan Mukařovský w swej pracy *Máchův Máj* przyjmuje za Zichem tezę, że te właśnie paralelizmy stanowią istotę muzyczności poezji i prozy ze względu na podkreślenie nimi szczególnych barw brzmieniowych toku wiersza⁹. Przyjmując bez

⁸ I. Głowacki, *Słowniczek muzyczny*. Warszawa 1949, s. 65.

⁹ Jan Mukařovský (*Máchův Máj*. Estetická studie. W książce: *Kapitoly z české poetiky*. T. 3: *Máchové studie*. Praha 1948, s. 15) pisze: „O podstatě hudebnosti vzniklo několik teorií, jichž však nebudeme ani vykládat, ani kriticky probírat, ježto tato práce byla u nás vykonána O. Zichem, který

zastrzeżeń dalszą tezę, że w tych paralelizmach występują zarówno samogłoski, jak i spółgłoski, należy jednak wyrazić dwie wątpliwości: 1) czy paralelizmy głoskowe mogą mieć charakter muzyczny, skoro nie uwzględnia się intonacji; 2) czy metaforyczne nawet użycie terminu „muzyczność“ („hudebnost“) nie zaciemnia istoty rzeczy.

Uwzględniając te zastrzeżenia, szukałbym istotnego efektu paralelizmów nie tyle w śpiewności, bo tej one nie dają, a w wiązaniu brzmień słownych w taki sposób, by wydobyć zespoły zadowalającej eufonii (dźwięczności). Efekt ten może być porównany z oddziaływaniem rymów — z tym, że występuje on w nieco innym charakterze i w mniejszej skali. Paralelizmy poza tym mogą — choć nie muszą — podkreślać pewne treści znaczeniowe, i odwrotnie, a sprawiają to zawsze w przypadkach anafor i epifor oraz powtórzeń słów w ciągu zdania lub okresu.

Zamykając tę ogólnikową charakterystykę należy podkreślić tendencję terminologiczną przestrzeganą w niniejszej pracy: 1) wykluczam w odniesieniu do materiału literackiego stosowanie terminów: muzyczność, melodia i harmonia; 2) ogół zjawisk wiążących się z warstwą brzmieniową dzieła literackiego a wykazujących cechy eufonii dzielę na: a) rytmikę; b) metaforycznie określaną dźwięczność. W obrębie dźwięczności wyróżniam: A) śpiewność (intonację samogłosek); B) paralelizmy brzmieniowe, w ich obrębie paralelizmy głoskowe; C) „malowanie brzmieniowe“.

Na tej odbytej dotąd długiej drodze docieramy wreszcie do jądra tematu. Odkrycie owej drogi wydaje się jednak konieczne, ponieważ pozwoliło ustawić paralelizmy głoskowe na właściwym miejscu wśród pokrewnych problemów poetyki i odgraniczyć tam, gdzie mogłyby powstać pewne nieporozumienia dotyczące ich właści-

také pozitivně řekl, v čem hudebnost verše spočívá. »Hudebnost verše nebo prosy je kvalita zvuková, vytvořená seskupením hlásek podle určitých pravidel, chápaných intuitivně«. Touto definicí, která je výsledkem přesného rozboru konkrétního materiálu, bylo stanoveno jednak, že »při hudebnosti nejde o sled výšek jako při melodii, nýbrž o sled zvuků, hledíc k jich barvitosti«, jednak, že při hudebnosti jde o seskupení zvuků, o zvukové útvary. Kromě toho ukázal Zich, že za zvuky, které se mohou státi činiteli veršové hudebnosti, je třeba pokládat nejen samohlásky, nýbrž i souhlásky. Za tohoto stavu věci je zřejmo, že slovo »hudebnost« je pouhé metaforické naznačení dojmu, nikterak nevystihující podstatu jevu, o který jde«.

wej roli i istoty. Obecnie można przystąpić do dokładniejszej charakterystyki ich materiału brzmieniowego, zasięgu w toku prozy oraz odmian i rodzajów.

3. PARALELIZMY GŁOSKOWE (PRZYKŁADY)

Nim jednak będzie można przystąpić do tej szczegółowej analizy, nie od rzeczy będzie przytoczenie kilku przykładów¹⁰, które pozwolą ogólnie zorientować się w charakterze omawianych zjawisk.

Uwagi dotyczące podanych tu przykładów ograniczam na razie tylko do spraw najogólniejszych.

I cóż ja na to poradzę...

Gdy Maluję KWIATY...

Powiadają, że Moje KWIATY

sĄ jaKby dreSZczEm zATulone,

paKi ZaWSZE ZWiedŁE...

m, kwiaty

m, kwiaty

ą, k, sz-e, (at)

ąk, sze, (te)

z-w, zW

„UCH! — westCHnął w dUCHu. —

BRUnatne, RUde, RdzAWE,

zóŁtAWE, OślizgŁE, OciEkŁE,

uch, (ch), uch

ru, ru, (r)-awe

(l)-awe,

o-te, o-e-te

dymne, nadgniŁE, bŁOTne, zwiEdŁE:

CaŁa sŁOTa miejska!

Przed chWILą WIDziałem dziewczynę,

której miLczENIE miENI się

wszystkimi barwami słońca“ [O 13].

łe, łot, ę-te

c-i, łot

wil, wi

(il)-enie, eni

Falowanie powtarzających się głosek i zgłosek zamieszczonych w niewielkich odstępach ujawni się szczególnie przy głośnym odczytaniu tych trzech fraz. Powtarzanie niektórych zgłosek, zwłaszcza w szeregu 12 przymiotników, jest tak uderzające, że można by tu domyślać się świadomego zamiaru twórczego artysty. Ich wymowa narzuca się z całą siłą, promieniując swym efektem na frazy sąsiednie, gdzie w końcowej części pojawiają się brzmie-

¹⁰ Dla właściwego uwypuklenia paralelizmów przykłady ustawione są w całości graficznie wyodrębnionych; głoski i zgłoski paralelizmu oznaczono wielkimi literami i dla lepszego unaocznienia ich następstwa powtórzono na marginesie.

Przykłady zaczerpnięte z dzieł Berenta oznaczamy w tekście pierwszą literą tytułu; występująca po niej liczba wyraża stronę. Wykorzystano następujące wydania: O = *Ozimina. Powieść*. Warszawa 1911. — P = *Próchno. Powieść współczesna*. Wyd. 2. Warszawa 1907. — Ż = *Żywe kamienie*. Ozdobił Wacław Borowski. Warszawa 1922.

nia bardziej miękkie, o jaśniejszych samogłoskach: *i, e*, przeciwstawiając się ciężkim, dudniącym, ciemnym zgłoskom ustępu środkowego. Przeciwstawienie to ma też swój wyraźny odpowiednik w treści, uzupełnia ją, nabierając w nikłym stopniu charakteru „malowania brzmieniowego“.

Tymczasem

PSiaRni PStRokatej sFoRA
wbiega, za pTActwa wiATrem.
aż na schody FARy,
a pod Bicza kłaśnięcie
zawrócona,
zBIja się w trzOdĘ OwiEc [Z 136].

pś-r, ps-r, f-ra
ta, at
far
bi
bi, o-e, o-e

Inny tu układ, inne falowanie powtarzających się głosek, inna w niektórych struktura i odpowiedniość i większy odstęp między odpowiednikami, wyrównany silnym akcentem wyrazowym, spoczywającym na tych właśnie zgłoskach. Efekt brzmieniowy tych powtórzeń, choć nie tak narzucający się, wydaje się jednak nie mniej wyrazisty jak w przykładzie poprzednim.

Albo te wszystkie mROczne TAjniki duSZy
SZATan po pROstu w jeden węzeł nam zsUPiał,
Ukazując nam wyłącznie i UParcie
tylko nAJpOSpolitsze jego obJAWY:
szAłY i ekstAZY miłOSne [P 240].

ro, ta, sz
szat, ro, up
(u), up
aj-os, ja-y
a-y, a-y, os

W tym zdaniu podkreślić wypadnie powtarzające się, jak w zakończeniu poprzedniego przykładu, pary asonansowe samogłosek w zakończeniu kadencji. Tu mamy także jej poprzedzenie w zakończeniu antykadencji („objawy“).

Po chwili wydało mu się,
że słyszy,
jak woda gdzieś cicho pluszcze:

widzi,
jak się przeLEwA zwoLnA
i maći na kamieniach
LEkką biAłĄ piAnA.
Jakieś dwa potężne
granitowe zŁOMy
OciekŁE wODą, biaŁE OD ŚniEgu.
jakieś przytuLONe do SIEbie
CZARNE cypRysy,
jakieś maŁe, CZARNE
wyŁomy w masywie skAŁy:
oczy smutku spozierAJĄce
tAJnĄ Głębią Grobów... [P 231]

le-(a), (l-a)
lè, a-a, a-a
łom
o-łe, od, łe, od, ś-e
lon, sie
czarne, r
ał, czarne
(ł), ał
aja
aj-a, g, g

Zaznaczone w tym przykładzie paralelizmy należy jeszcze uzupełnić anaforycznym powtarzaniem słów: „jak” w pierwszym zdaniu i „jakiś” w drugim, wiążącym się w charakterystyczną strukturę składniową, i swoistą — choć zmienną pod względem ilości stóp — rytmikę. W przeciwieństwie do przykładu poprzedniego mamy tu istną profuzję powtórzeń i choć wydaje się, że wszystkie odgrywają w dźwięczności tej frazy pewną rolę, to jednak tylko niektóre mają znaczenie decydujące kośćca, wokół którego oplatają się powtórzenia mniej ważne, jakby tylko dekoracyjne. Dla odróżnienia te ostatnie ujęte zostały w nawiasy; po ich wyłączeniu jaśniej wystąpi struktura następstw nieco odmienna od tej, którą znaleźliśmy w przykładzie pierwszym.

Dla uzupełnienia tych przykładów, o których mógłby ktoś powiedzieć, że zostały z powieści Berenta specjalnie tendencyjnie dobrane i są czymś w toku powieści wyjątkowym, warto jeszcze przytoczyć pierwsze zdania *Próchna*, *Oziminy* i *Żywych kamieni*.

PŁAskI nAgI kawAŁ ugoru.	ła, i, a-i, ał
ołOCZony niskim,	ocz
krwawOCZERwonym muREm.	ocz. er
spiĘtym ciĘŻkimi	e, e
fORTecznymi wROTami.	ort, rot
Ponad suchymi garbami ziemi	
stERczały dłuGIE i równe szEREGI	er, gie, eregi
żelaznych KRZYży,	rzy *
wYSZłych Jakby spOD Jednego ODlewu.	ysz, j, od, j, od
PomiĘdzy nimi wypukłE,	(e), (e)
ostrym, szeleszczącym Żwirem	ż
wysypane droŻyny i ścieŻki.	ż, ż
PękaTe, szTYwne	t, t
i brUDne oD kURzu akacje [P 1].	ud, d, u
LodOwY poiYsk	o-o-y, o-y
czARnEj TAfli foRTEpiAnu	a, a, a
	r-e, t, rte
i mocne lśnienie posadzki	
rzucAŁy mU na sALę	a, u, a
	ał, al
jakBY PYł powietrzny	by, py
i ogromne zmatoWANie	wa
bArW w głębi.	a-w
W tym DLA oka odDALeniu	dla, dal
tonoWAła się	wa
jaskrAWa ROzmaitość	aw, ro

* Zob. przypis na s. 326.

kobiecych stROjów	ro
w kilka plAM zAMglonych	am, am
pod czarNym wiRem mężczyzn.	r, r
TYLko na krześle najbLIższym	yl, li
odsAdą bArw mocnych —	a, a
WiDniała jakaś bluzka	w-d
o, WoDnej zieleni,	w-d
tWARz otWARta, jasna	wa, wa
i włos CIEmny, rozjaśniany	cie
w CIEpie połyski,	cie
zdA Się kontrAStem	a, ś, as
do tej hebANowej	an
czERNi foRtEpiANu,	er, r-e-an
spoNAd któREJ	na, rej
padały oczy JEgo.	je
Stał jak wyczekujący ryBAk	ba
tej czarnej Łodzi,	ar, ło
przerzucając BIAłe kARTy nut	bia, ar
rozŁożonych na heBANie [O 3].	ło, ba
Na Schodach Świątyni	s, ś
SprawowaŁO Się	a-o,
	s-ś
nAbOżeńsTWO WTóre	a-o, tw, wt
w ciszy i słońcu.	
Pod żEBRAKów litANie	eb-ak, ań
i śpiewne turKANie gołĘBi	kań, ęb
przyklekiwaŁO tu chŁOpstwo	ło, ło
na KORne ucaŁOWanie	ko, ło
KOścielnego podmurza.	ko
LizAŁy ich wARgi	ał, (ar)
kształTY mnogie	ał
w kAMieniu tAM zdiAŁane.	ań, am, ał
cAŁując	ał
w zachwytiliwej pokorze	
I mądrych, I głupich	i, i
panien wyoBRAżenia,	bra
i Hioba na barłogu.	
i centAuRa,	a-r
który pogaństwo oznacza.	
i gołębicę	
zwalczającą smoka.	
Żebractwo zamadiaŁo	ał
te cAŁunki bogomolne,	ał
a rozsłonecznienie ranka	
kŁAdŁO pozŁOcisty pŁAszcz miŁOsierdzia	ła-ło, ło, ła, ło
na te ŁBy koŁTuNIaste.	łb, łt, nia
NA pARciANe giEZia.	na. ar-an, ez

na nogi czARne jak ZIEmia.	ar, zie
Zaś ptactwo kościelne	
gwarzyło ochOTNie	otń
z serc ONych prostOtą [Ż 1].	on, to

Dla porównania warto wziąć też pod uwagę początek *Fachowca*. Na 75 słów tekstu nie wykazującego cech prozy rytmicznej znajdujemy tam tylko dwa niewątpliwe powtórzenia zgłoski *od*, po raz pierwszy w odległości 8 dzielących je zgłosek, po raz wtóry w odległości 2 zgłosek. Zacytowanie tych przykładów wyjaśni bliżej ich charakter:

PODług kalendarza niezbyt ODległe to czasy [...]	od, od
tygODni pODumać	od, od

Ustawienie akcentów, nie rytmizowany tok prozy i wreszcie zupełny brak sąsiednich paralelizmów — stanowiących ze względu na akcent, moment znaczeniowy, siłę zgłoski itp. jakby ośrodek krystalizacyjny dla uwypuklenia słabszych — rzucają od razu światło na różnicę między stylem powieści młodzieńczej a stylem okresu dojrzałości artystycznej, zarazem pozwalają też wyjaśnić wątpliwość, jaka mogłaby się nasunąć na temat, czy te paralelizmy — wobec ograniczonej ilości zgłosek w języku i większej, ale bądź co bądź nie nieograniczonej ilości zgłosek — nie są normalnym zjawiskiem w toku naszej mowy. Niewątpliwie powtórzenia takie występują czasem, może nawet w pewnym zagęszczeniu, ale do poziomu środka artystycznego dochodzą dopiero w szczególnych okolicznościach i w znacznie silniejszych zgrupowaniach niż w *Fachowcu*. Różnica zaobserwowana między początkami przytoczonych powieści może być uważana za symptomatyczną. Jeśli w *Fachowcu* 1 paralelizm przypada na 35 słów lub — przy uwzględnieniu jeszcze jednego wątpliwego i bardzo słabego paralelizmu — na 25 słów, to w pozostałych powieściach przypada 1 paralelizm na 4,2 słowa (w *Próchnie* 1 : 3,8; w *Oziminie* 1 : 4,7; w *Żywych kamieniach* 1 : 4,1). Można też bez trudu sprawdzić, że tekst całego *Fachowca* nie różni się od zacytowanego początku, natomiast jeśli chodzi o stosunki występujące w początkowych zdaniach pozostałych powieści, to również z góry należy założyć, że przytoczone przykłady nie dają właściwego obrazu dla całości tych utworów.

Dlaczego w tym wstępnym zestawieniu początków powieści pominięto obie ostatnie? Zasadnicza przyczyna trudności ich bada-

nia leży w obfitości ukrytych w tekście cytatów, których ścisłość wymagałaby osobnego, nie wiadomo czy opłacalnego badania. Stwierdzić jednak należy, że w toku tych powieści pojawiają się one również, choć bardziej sporadycznie. Na przykład już na drugiej stronie tekstu *Diogenesa* znajdziemy w spadku okresu słowa: „swój kontusz znoszony“, gdzie zgłoski * *on* pod akcentem oraz spółgłoski *sz* przemówić muszą pełnią brzmienia. Znajdziemy też poprzednio kilka paralelizmów słabych, choć może zbyt słabych, aby mogły mieć artystyczne znaczenie.

4. RODZAJE PARALELIZMÓW GŁOSKOWYCH

Uważny czytelnik mógł już w przytoczonych przykładach spoznać, że między paralelizmami głoskowymi zachodzą wyraźne różnice; jedne z nich są słabsze, inne mocne, są bliskie lub odległe, takie same lub tylko podobne. Na niektóre z tych różnic trzeba już było poprzednio zwrócić uwagę, a ich istnienie świadczy, że dla pełnego poznania rzeczy nie może wystarczyć charakterystyka ogólna. W tej sytuacji zachodzi konieczność bardziej szczegółowego przebadania tych zjawisk. Na podstawie dotychczasowego zorientowania się w materiale zarysowuje się ogólna problematyka tych badań, która da się zamknąć w następujących pytaniach:

1) Jakie odpowiedniki brzmieniowe mogą występować w paralelizmach; które z nich są silniej, a które słabiej wyczuwalne?

2) Jakie odległości mogą zachodzić między odpowiednikami paralelizmów i jakie okoliczności uboczne mogą umożliwić wzmocnienie powiązań odległych?

3) Jakie minimalne ilości powtórzeń wystarczą dla wywołania wrażenia „dźwięczności“ i w jakich warunkach?

4) Jakie mogą zachodzić kombinacje w toku i następstwach powtórzeń?

W pytaniach tych nastawiamy się raczej na opisowo-analityczne ujęcie faktów, krąg ten przekraczają jednak: zagadnienie oddziaływania paralelizmów i ważny problem historycznego uwarunkowania form tego rodzaju.

W odpowiedzi na pierwsze pytanie należy wyróżnić i kolejno omówić: paralelizmy samych samogłosek, paralelizmy spółgłosek i najważniejsze — paralelizmy zgłoszek.

* Zob. wyjaśnienia na s. 514 (rozdział C).

A. Paralelizmy samogłosek

Na wstępie mała uwaga: za paralelizm możemy uważać zarówno dwukrotne tylko powtórzenie pojedynczego elementu brzmieniowego, jak też — silniejsze już — powtórzenie pary takich elementów. Przypadki wymienione na pierwszym miejscu, zwłaszcza w zakresie samych samogłosek, są z reguły tak słabe, że nie mogą wchodzić w rachubę jako wyczuwalny czynnik udźwięcznienia prozy. Toteż w przytoczonych przykładach nie zostały one podkreślone. Są jednak przypadki, w których mogą i one wyjątkowo dochodzić do głosu.

pod to przymrużone, wężowe zapatrzenie
skOśnych Oczu [O 4].

o, o

snom nawet człęczym
za kopUię Uciszeń [Z 231].

u, u

Jakie okoliczności mogły wpłynąć na uwypuklenie owych samogłosek w tym stopniu, że ich powtórzenie da się usłyszeć? Otóż zauważyć należy, że w obu przykładach para powtórzonych samogłosek znajduje się w spadku frazy, przy czym w przykładzie pierwszym powtarzane o jest za każdym razem pod akcentem w następujących po sobie trochejach. W przykładzie drugim zakończenie frazy składa się z peonu trzeciego i amfibrachu. Powtarzające się u znajduje się po raz pierwszy pod silnym akcentem w peonie i w pierwszej głosce — a więc nie akcentowanej — amfibrachu. Układ taki można uważać raczej za niekorzystny, a przecież para ta jest wyraźnie wyczuwalna. Wolno przypuszczać, że decyduje w tym względzie niezwykłość i świeżość metafory oraz pewne momenty fonetyczne, jak pozycja u w nagłosie, a może też i rozziw z samogłoską nosową.

Wątpliwości takie słabną w silniejszych układach rytmicznych:

Zbyłem dUszy w gwarze IUdzkim! [P 177]

u, u

Fraza ta składa się z 4 trochejów. Antykadencja dzieli ją na 2 równe części, w wyniku czego po czwartej zgłosce wyraźnie zarysowuje się jakby średniówka wiersza. Dźwięczące u występuje za każdym razem w odpowiadających sobie członach „wiersza“, czego już dalej wyjaśniać nie potrzeba. Dodać tylko można, że fraza ta występuje w otoczeniu licznych silnych paralelizmów.

co — jak już poprzednio stwierdzono — nie pozostaje bez wpływu na podkreślenie słabszych.

Element znaczeniowy dochodzi do głosu we frazach, w których występują pierwiastki dźwiękonaśladowcze:

TU pod mURem sRogo dUDniło POWietrze	(r), (r)
od POtrącań spiżu [Ż 130].	u, u, u
	po, po

Trzecie z szeregu *u*, choć jest w pozycji przed akcentem, wybija się nad pozostałe, wzmacniając ich oddziaływanie. Ten szereg samogłosek w oparciu o znaczenie słowa „dudniło“ (mowa o dzwonach) może dźwiękowo odpowiadać uderzeniom wielkich dzwonów.

Najsilniej przemawiają dwukrotne powtórzenia samogłoski w spadkach oksytonicznych:

I basetli chIchot NIski,	i, i, ni
NIby pIjanego śmiEch;	ni, i, e
a ponad NIMI skrzybiec zEw	ni-i, e
aż łkający [O 70].	

Silne oksytoniczne *e* występuje tu w towarzystwie dwu par poprzedzających je *i*; zasługuje też na uwagę bardzo charakterystyczny tok intonacyjny. Przypadki takie nie są zgoła czymś wyjątkowym w prozie Berenta.

Na progu zJAWiła Się NIIna.	ja, ś, ni
JeJ JASnych sukien szmEr	jas, e
i zwINność	in
przynioSły JAKby wiEw	s, ja, e
ochłodny	
w duszną dymnicę cygar [O 56].	

Nad niezwykle bogactwem dźwiękowego wyposażenia tego zdania góruje uderzająca rytmika, podkreślona parą najważniejszych tutaj oksytonów. Ale nawet gdyby nie było okrasa innych paralelizmów, ta jedna para nie mogłaby przejść bez zauważenia.

Wśród przykładów silniejszych a jeszcze pojedynczych par samogłosek należy też wymienić aliteracje. Nie mają one tej siły co oksytony, zależą w dużej mierze od podłoża rytmicznego.

nasłonecznionego Okwiatu Osypem [Ż 399].	o, o
--	------

Duże znaczenie mogłyby posiadać tego rodzaju aliteracje na początku całości rytmicznych, jednakowoż w przebadanym materiale takie aliteracje nie pojawiły się.

Już w przykładach powyżej cytowanych występowały podwójne pary samogłosek. Z natury rzeczy są one silniejsze od przeciętnych par pojedynczych. Pary te mogą składać się z 1 lub 2 następujących po sobie względnie przeplatających się samogłosek.

pod zalatujĄcĄ wOniĄ okrucieństwa [O 164].	ą-ą, o-ą
a mnisze cnoty w tęsknocie za jEdną znĘdźniĄ cię tylko przed rEsztĄ [Ż 78].	e-ą ę-ą, e-ą
chytro melancholIjnY, nIbY współczucia nadmiErNEgo pEłEN [O 164].	i-y, i-y e-ne, e-en

Występujące w przytoczonych przykładach pary samogłosek pojawiają się w odpowiadających sobie pozycjach akcentowych, a więc i w przedostatniej i ostatniej zgłosce słowa. Oczywiście stanowi to czynnik dobitnie wzmacniający te paralelizmy. Tylko w przykładzie pierwszym mamy powtórzenie tej samej głoski czterokrotnie, w następnych przykładach przeplatają się 2 głoski różne. Czynnikiem wzmacniającym w przykładzie drugim jest dodatkowe powtórzenie pary e-ą w formie zmodyfikowanej w drodze zamiany głoski e na ę. W przykładzie trzecim wprowadzenie spółgłoski n, co umożliwia interpretowanie tego paralelizmu także jako paralelizmu zgłoskowego i-n, ni. Taka interpretacja nie wydaje się jednak właściwa, choć niewątpliwie spółgłoska n odgrywa tu też ważną rolę.

Na zakończenie dwa przykłady struktur samogłoskowych bardziej rozbudowanych:

HIpokrAs, AvIcennA, pAnI TrołA z SAlerno, HIldegArdA święłA, oraz inne mężę uczone i mądre niewiasty [Ż 78].	i-a, a-i-a, a-i, a, a i-a-a, a
--	-----------------------------------

Przeplatanie głosek a, i ciągnie się przez szereg słów. Wydaje się jednak, że w tym wypadku o dźwięczności tego szeregu nie decydują te nieregularne paralelizmy, a raczej charakterystyki intonacyjne, które wystąpią, gdy uświadomimy sobie następstwo samogłosek pod akcentem: o, a, e, a, o, e. Trudno orzec, co skłoniło autora do wprowadzenia niekoniecznego w tym kontekście ze względów treściowych słowa „pani“; mogło to nastąpić dla celów rytmicznych, ale także i dla uzyskania takiej właśnie dźwięczności. Jeszcze silniej zagęszczony szereg powtarzanych samogłosek wystąpi w przykładzie następnym:

A duszę jAk tArczą OchrOni: ciAłO tylkO OddAsz [O 115].

a, a, a-a, o-o, a-o, o, o-a

Tu także i akcenty podkreślają następstwo paralelnych zgłoszek, i tym bardziej wydaje się, że śpiewność wchodzi tu w grę raczej jako czynnik dominujący.

B. Paralelizmy spółgłosek

Paralelizmy składające się z samych spółgłosek mają na ogół słabszy wydźwięk niż paralelizmy samogłoskowe. Niemniej w zestroju z innymi paralelizmami nawet pary samych spółgłosek odgrywają dużą rolę w całości brzmieniowego wyposażenia prozy. Znaczenie tego rodzaju paralelizmów zależy w znacznej mierze od fonetycznego charakteru spółgłosek. Do najsilniejszych należą wszystkie spółgłoski płynne (półotwarte), i to w większym stopniu spółgłoski: *l, ł, r* (wibracyjne i boczne) — niż: *m, n* (nosowe). W następnej kolejności można by postawić spółgłoski syczące: *s, z, c, dz, sz, ż* — i odpowiednie miękkie (szczelinowe i zwartoszczelinowe przedniojęzykowe), w pozostałych silniejsze są dźwięczne od bezdźwięcznych; za najsłabsze uważałbym wargowe: *f, w, p, b*.

W paralelizmach spółgłoskowych można oczywiście wyróżnić — podobnie jak w samogłoskowych — pary pojedyncze, podwójne, aliteracje i szeregi. Przytaczanie przykładów dla tych wszystkich (analogicznych jak przy samogłoskach) odmian nie wydaje się już celowe, ograniczę się więc do kilku tylko uwag.

W spółgłoskach, jak i w samogłoskach, o sile paralelizmu decyduje często pozycja w stosunku do zgłoski akcentowanej. Prawie niewyczuwalne będzie powtórzenie głoski *r* w słowach:

Ramion nieRuchomych [O 4], r, r

— ale już nieco silniej zabrzmie to *r* obok akcentu:

z haRtu i upoRu [O 328]. r, r

Może tu zaważy też i samogłoska *u*, a wówczas gdy ją weźmiemy w rachubę, paralelizm ten można traktować jako zgłoskowy: *r-u, ru*.

Aliteracje spółgłoskowe występują w prozie Berenta częściej niż samogłoskowe.

dla SZkodnych SZczurów i mySZy [P 176]. sz, sz, sz

gdy Pacierz nie Pomaga [Ż 78]. p, p

Oczywiście silniej jeszcze przemówią takie paralelizmy w zbitkach po dwie spółgłoski:

DLatego moDLi się nawet [P 239]. dl. dl'

— w parach podwójnych:

PadŁem jak ćma w PŁomień [P 177] p-ł, pł

— lub w aliteracjach zwielokrotnionych:

Słuchając pieśni Swawolnej, s, s
Splatały ręce Suche [O 117]. s, s

W obu przykładach, a zwłaszcza w ostatnim, trzeba znów podkreślić doniosły dla uwypuklenia paralelizmu moment rytmiczny, tj. rozmieszczenie głosek w rytmicznym toku frazy.

Warto wreszcie na zakończenie tych uwag przytoczyć ciekawy przykład szeregowego ustawienia spółgłoski ł w następującym cytacie:

ujrzy brat, jak pod biaŁOfutrzanym lo
obŁOgiem króLEwskiej szaty ło, le
na zŁOty Łuk strzemięcia, ło, ł
wychyli się ŁAsiczką ła
i zakoLEbie goŁĄbkim siwym le, łą
pani ciżemek biaŁy [Ż 139]. ał

Dodać tu należy, że gdy na następnej stronie wraca znów motyw nóżki królowej, pojawia się ten sam paralelizm:

cofa pani ŁAgodnie nóżkę, ła
by nie CAŁowaŁ bez końCA [Ż 140]. cał-ał, ca

C. Paralelizmy zgłoskowe

Przykładem ostatnim, zawierającym szereg takich samych spółgłosek z powtarzającymi się również samogłoskami, wkroczyliśmy już w dziedzinę paralelizmów z g ł o s k o w y c h. Przed omówieniem ich odmian trzeba na wstępie zwrócić uwagę na to, że przez zgłoskę występującą w paralelizmie rozumieć należy każdy zespół składający się z samogłoski i 1 lub 2 spółgłosek, bez względu na to, czy należą one do jednej zgłoski w rozumieniu gramatycznym, czy też do dwu sąsiednich. Tak pojęta zgłoska nie stanowi więc części słowa, wydzielonej według obowiązujących praw jego podzielności, a jest w istocie dowolnym, dostosowanym do paralelizmu zespołem głosek w obrębie słowa. I tak np. w słowie „wrota“ jako zgłoska

w paralelizmie może wystąpić zarówno *ot*, jak i *ro*, oczywiście obok innych możliwych: *ta* lub *wro*. Choć poprzednio zacieśniliśmy paralelizmy zgłoskowe do jednej podstawowej samogłoski, to jednak niewykluczone, że w pewnych, raczej wyjątkowych przypadkach, możemy spotkać się z paralelizmami dwuzgłoskowymi (jak np. w przytoczonym słowie: *ota*).

W paralelizmach zgłoskowych nie muszą występować dane zgłoski zawsze w tej samej kolejności liter, jak np.: *ar*, *ar*. Taki paralelizm można nazwać identycznym. Mogą obok niego występować paralelizmy odwrócone (*ar*, *ra*), modyfikowane (*art*, *rat*, *tra*, *atr* itd.) oraz rozbite, zachodzące wówczas, gdy ich głoski w jednym z odpowiedników zostały przedzielone obcymi głoskami (np. ARTyzm, AmaToR).

Przykłady tych wszystkich odmian występują szeroko w prozie Berenta:

w rdzawym bLAsku LAmPy oliwnej [...]	la, la
przeogROmna zbROica [Z 201].	ro, ro

W obu tych przykładach odpowiadające sobie zgłoski występują w tej samej pozycji akcentowej. Oczywiście może być inaczej:

jest PRZEcie tylko PRZEbolesnym [O 15].	prze, prze
---	------------

— gdzie tylko jedna zgłoska jest pod akcentem, lub gdzie obie zgłoski znajdują się w pozycji nie akcentowanej:

dziwacznie POGięte POrtaci [Z 233].	po, po
-------------------------------------	--------

(aliteracja zgłoskowa).

Przypadki paralelizmów odwróconych występują w szczególnej obfitości:

rozTOpy bIOTne [O 296].	to, ot
sŁOńce, dOŁem [O 338]	ło, oł
zdały się JEszcze JEđrniEJsze [O 6]	je, je, ej
OdpoWIAdała na to WEZWANie	wia, (we), wa
WdziĘkiem starodAWnym [O 71]	(w-ę), aw

Paralelizmy o budowie trójgłoskowej rzadziej występują w formie „czystej“, tj. przy zachowaniu tej samej kolejności głosek w obu członach. Najczęściej ulegają one przestawieniom, jak to wykazują przykłady:

splatając DŁOnie na DOŁku [O 6]	dło, doł
NA pół pomieszANE z obcą gWARą, że z niej właśnie tERAZ bARW i akcentów czERpAc będzie [O 164]	(na, an), war (era), arw (er-a)
Idź, idź, przeKLEty, z myślą o kobiecie w świata zgiELK! [Ż 265]	kle ełk
te napisy dziwne, te LŚNIĄce w SŁOŃcu [P 248]	lśnią, słoń
Przytoczone przykłady uszeregowane są w ten sposób, że zaczyna ją je odwrócenia i modyfikacje prostsze, kończą — skomplikowane na skutek wymiany spółgłosek twardych na miękkie, i na odwrot; poza tym w przykładzie ostatnim mamy kombinację aż trzech spółgłosek wokół jednej samogłoski.	
Szczególnym rodzajem paralelizmów są formy rozbite. Następstwo głosek w takich formach może być bądź zachowane identycznie w obu członach, bądź też odwrócone lub zmodyfikowane. Przykładów takich mieliśmy już sporo w poprzednich cytatach.	
wielkiego morza PODziemnych PŁOmieni [P 240]	po, pło
z płAskiMI twarzAMI czARnych pAnteR [P 240]	a-mi, ami, ar, a-r
wONny PŁAt Kwietnego KIELicha na rozPALoną skrOŃ... [P 237]	(on, pła), k-e, kie (pał, oń)
USTami, cmokała w mUnSZTUk ¹¹ [O 57]	ust, u-szt (albo: u-sztu)
A skrzypce tej CIAŁ MŁOdych fantazji rzuCAŁy pod stopy MeLOdie [O 71—72]	(ciał), mło (cał), m-lo
Kto zaś gADKCom o rybaAITKach [Ż 232]	adk, a-tk (albo odwrócone: tka)

W przytoczonych przykładach następstwo głosek w obu członach nie ulega zmianie. Odwrócona kolejność da się zauważyć w następujących:

na stroje KobiEt piEKnych! [Ż 84]	k-e, ək
RdzA pożeRA i sporysz wyplenia!	r-a, ra
A wzgARda moja [P 176—177]	ar

¹¹ Częstokroć dla zachowania przejrzystości przykładu pomijam mniej ważne paralelizmy, jak np. w tym cytacie trzykrotne powtórzenie wyrazistej spółgłoski *m*.

co krwi wŁASnością już się StAŁy [O 72]	łas, s-ał
krwawego ZNOJu bliźnich	znoj
ZłotOdaJNa żyło [P 186]	z-o-jn

Na szczególną uwagę zasługuje przykład ostatni, w którym — mimo tak daleko idącego rozbicia — brzmieniowe powiązania występują bardzo silnie. Współgrają w tym niewątpliwie jeszcze też głoski *źń* („bliźnich“) oraz *ż-ło* („żyło“), nawiązujące do poprzedniego *zło*.

Wielokrotnie w cytowanych przykładach można było zauważyć wymianę spółgłosek twardych na miękkie, albo odwrotnie, oraz płynnych *m* na *n* lub między *r*, *l*, *ł*. Wymiana ta obejmowała również spółgłoski syczące. Normalnym zjawiskiem jest też wymiana zachodząca między analogicznymi spółgłoskami dźwięcznymi i bezdźwięcznymi, choć wpływa to na ogół na osłabienie siły paralelizmu. (Nawiasowo można przy tej sposobności wyjaśnić, że w wielu cytatach przy zachowaniu prawideł pisowni zatracano się podkreślenie identyczności głosek, które w określonych zestawieniach traciły albo zyskiwały dźwięczność fonetyczną. Właściwe odczytanie tych paralelizmów pozostawia się czytelnikowi.) Czasami takie wymiany są bliskie i paralelizmu nie osłabiają, a mogą nawet odgrywać dużą rolę przy silnym zagęszczeniu innych paralelizmów, natomiast w przypadkach fonetycznie odleglejszych (np. *s* na *c*), o ile nie znajdują oparcia w innych przeplatających je paralelizmach, mogą zatracić całkowicie siłę oddziaływania. Parę przykładów dla przypomnienia:

pięści mAŁE i twARdE [O 6]	ałe, ar-e
Atłasy PAWioBARWne mam! JedWABie [Ż 84]	pań-ba-w wań
pamięć goniąca dalsze OBrazy OPowieści [O 164]	ob, op
Mnie NOgi MOje z pOŚpiechem w grób niOSą ¹² [P 176]	no, mo oś, os
TEn, co wTEdy WIECZorem: WIESZ? I TAcę ma TAKą mosiEŻną [O 206]	(te, te), wiecz, wiesz (ta, ta), eż

Takie dość odległe odpowiedniki występują w ostatnim przykładzie: *ecz*, *esz*, *eż*, gdzie wymianie podwójnej ulega syczące *sz*, a poza tym *i* e na nosowe *ę*.

¹² Zob. przypis 11.

Kończąc przegląd paralelizmów zgłoskowych warto jeszcze zwrócić uwagę na to, że w niektórych przypadkach 1 człon paraleli może jednocześnie nawiązywać do 2 różnych odpowiedników. Wówczas taki człon centralny musi być nieco szerszej rozbudowany i składać się z co najmniej 3 głosek; dwie z nich odnoszą się do jednego, np. poprzedzającego odpowiednika, a druga i trzecia do drugiego, następującego. Przypadki takie charakteryzują nie tylko budowę głoskową członów paralelizmów, ale i w znacznie większym stopniu strukturę, tj. rodzaje następstw i związków w nich zachodzących. Znajdą one omówienie na innym miejscu.

*

W toku dokonanego przeglądu można było niektóre paralelizmy określać jako silniejsze, inne jako słabsze. W konsekwencji można by nawet próbować przeprowadzić jakieś ogólne ich zestawienie i tabelaryczny podział. Próba taka nie wydaje się jednak celowa. Już podczas przeprowadzania charakterystyk poszczególnych przykładów wielokrotnie zachodziła konieczność zwracania uwagi na czynniki uboczne, które sprawiały, że paralelizmy z natury słabe nabrały wyrazistości nie ustępującej paralelizmom najsilniejszym. I raczej wypada najpierw jeszcze raz przypomnieć i zebrać te czynniki, które mogą w tym względzie wchodzić w rachubę. Ogólnie biorąc, wymienić tu należy: rytm, intonację, moment znaczeniowy i sąsiedztwo innych licznych paralelizmów. Szczególne znaczenie dla wzmocnienia paralelizmów mają: 1) umieszczenie członów pod akcentem w słowach następujących po sobie lub odpowiadających sobie w większych partiach zrytmizowanych; 2) miejsce w spadkach lub wzniesieniach intonacyjnych; 3) bezpośrednie sąsiedztwo lub przeplatanie paralelizmami z natury silnymi. Brzmienie paralelizmu wzmacnia też jego położenie w oksytonie i aliteracji.

Pamiętając o tych możliwościach wzmacniania współbrzmień, możemy za paralelizmy z natury słabe uważać: pojedyncze pary samogłosek i spółgłosek, podwójne pary samogłosek i spółgłosek za każdym razem inaczej usytuowane względem akcentu lub w znaczniejszej od siebie odległości; w zakresie paralelizmów zgłoskowych: paralelizmy rozbite oraz z wymianą spółgłosek ustawione daleko od siebie. Do silnych zaliczyć należy przede wszystkim podwójne pary samogłosek o typie asonansu i wszystkie pozostałe paralelizmy zgłoskowe.

Mówiąc o paralelizmach silnych pamiętać jednak należy, że istnieją też okoliczności, które mogą ich współbrzmienie w znacznym stopniu osłabić. Czynnikiem osłabiającymi mogą być: nierytmiczny tok prozy, znaczne odległości między odpowiednikami brzmieniowymi, odosobnienie i sporadyczność ich występowania w toku prozy.

Zastrzeżenia te nie tyczą oczywiście wyższych form paralelizmów, jak anafor, epifor, powtarzalności całych słów i zwrotów. Ich problematyka i funkcje są dostatecznie znane i ich analiza na tym miejscu nie wydaje się celowa. Natomiast należy podkreślić, że występują one w prozie Berenta bardzo często, a w niektórych ustępach — o szczególnie poetyckim charakterze — odgrywają rolę dla wydobycia tego właśnie charakteru niezwykle doniosłą. Wystarczy tu przypomnieć „poezję“ Müllera z drugiej części *Próchna* (s. 175—187), zakończenie drugiej części *Żywych kamieni* (bicie dzwonów, s. 130—131) i gęsto rozsiane tego typu ustępy w *Oziminie*.

5. CHARAKTERY UKŁADÓW PARALELNYCH

Przy dużej swobodzie cechującej tok następstw paralel brzmieniowych w prozie, charakter tych następstw nie zatracają jednak i tutaj swego znaczenia. Systematykę takich układów paralelnych zastosował w swej cytowanej już pracy Mukařovský. Odróżnia on trzy zasadnicze układy oraz ich możliwe kombinacje: paralelizmy postępujące, inwersyjne i sekwencje.

W paralelizmie postępującym para lub więcej odpowiadających sobie brzmieniowo członów ustawiona jest przed i po „osi symetrii“ w tym samym porządku. Na przykład:

— Ach, tak! — RZEkla gŁUchym altem. —	rze, łu /
No, to się RZEcz tŁUmaczy [O 55].	rze, łu
NIbȳ pŁjanego śmiEch;	ni, i, e /
a ponad NIImI skrzypiec zEw [O 70]	ni-i, e

W pierwszym przykładzie wspomniana „oś symetrii“ przypada między drugą (łu) a trzecią (rze) zgłoską tego paralelizmu, w przykładzie drugim — po trzeciej głosce (e). Oczywiście w takim układzie postępującym mogą również występować paralelizmy odwrócone, modyfikowane i rozbite.

o SOplach SIwych wAŚów	so, si, / as
zwISłȳch niȳej podbródka [O 96]	is

Schematycznie ten typ struktury można sobie uzmysłowić symbolem: a, b / a, b — lub: a, b, c / a, b, c, przy czym ilość członów może się jeszcze zwiększać.

W paralelizmie inwersyjnym układ członów ma w stosunku do tej „osi symetrii“ charakter lustrzany. Na przykład:

coś z FAtALności LAwiny ruszonej,	fa-al, / la
coś z FAtum czasów [O 330]	fa

(Przykład ten może wchodzić w rachubę tylko wówczas, jeśli nie uwzględni się anafory „coś“.)

biały sznUR franciszkanina w skURczu dŁoni	ł, ur, / ur, ł
[Ż 234]	

Ten stosunkowo rzadki u Berenta typ można przedstawić graficznie: a, b / b, a — ewentualnie: a, b, c / c, b, a.

Szereg postępujących za sobą par paralelizmów nazywa Mukařovský sekwencją; typ ten graficznie da się przedstawić w ten sposób: a, a / b, b / c, c / d, d itd.

Artystki zabierają tym kLEpom z salonu	łę
zawsze najLEpsze kąSKI.	le, / ski
Pan HorodySKI	ski /
rozproMIENiał w oka mgNIENiu [O 55]	mień, nień /
ZAstawiał się ZA ten wyraz	za, za /
głuPKOwaty POdbródeK	pko, po-k /
o migdałO'Wym OWału	ow, ow /
i miękkośCI dziecięCeJ.	ci, c-j /
Siedziała nieruchoMA jak posąg,	ma /
półokregAMi rAMion	ań, ań /
obejmując wydatną pierś;	
PAzury krótkich łAPEk,	pa, ap /
rzekłbyś miękko złożone,	
tkWIły w rękaWiczkach [O 4]	wi, wi /

Istnieją u Berenta liczne przykłady tego rodzaju paralelizmów, biegnących — jak wyżej — długim szeregiem (np. Ż 232). Sekwencje i układy nieregularne (o których niżej) pojawiają się u Berenta najczęściej, przy czym wielokrotnie paralelne zgłoski występują nie tylko w 2, ale 3 i więcej kolejnych odpowiednikach.

Mukařovský w swym systemie nie uwzględnia ważnych w prozie paralelizmów prostych (a, a), składających się tylko z jednej pary odpowiedników. Poza tym najczęstsze są — jak już wspomniano — szeregi, w których przeplatają się na przemian i zachodzą na siebie przedstawione powyżej 3 zasadnicze struktury, a które nabierają raczej charakteru jakiegoś ciągu nieregularnego.

la r nego. Nie wszystkie człony dadzą się bezpośrednio ze sobą powiązać; przegradzają je paralelizmy jakby przypadkowe, co oczywiście godzi się doskonale z charakterem prozy i raczej przydaje dźwięczności.

POD tych to OCZu hypnOZą	pod, ocz, oz
PODgarniAŁ mimo WOLI czupryne,	pod-ał, wo
POprawiAŁ wAŚA, [...]	po-ał, aśa
oraz nONSZAlancją	onsza
POstAWy cAŁej,	po-aw, ał
OPłyWAjąc równocześnie	op-wa
spojrzeniem wszySTKie KSZTałty	stk, kszt
tej najdorodniejszej [O 19].	

Poza 4 pierwszymi zgłoskami, które tworzą paralelizm inwersyjny, oraz ostatnim paralelizmem prostym — nie da się w ciągu 11 zgłosek wydzielić żadnej zamkniętej struktury, bez wyrzucenia przedzielających je zgłosek nawiązujących do dalszych odpowiedników.

W takich nieregularnych układach pojawia się czasami powtórzenie po raz trzeci zgłoski paralelizmu w pewnym odstępie od zasadniczej pary. Mieliśmy już taki przykład zgłoski *ła*, wiążącej się jako motyw brzmieniowy ze stopą królowej w *Żywych kamieniach*. Warto jeszcze przytoczyć przykład zdania zbudowanego na zgłoskach *eś*, *em* i ich kombinacjach:

RozEŚMiała SIĘ niEMo:	eśm, się, em
biaŁYm bŁYskiem zębów	ły, ły
oraz NIEwolnyM podrzuceNIEM	nie-m, niem
piErSI wydatnej,	e-si
a cała postać rozbŁYsła życiem	ły
w tym uŚMIEchu [O 4].	śmie

Ostatnie słowo i w nim zgłoska *śmie*, nawiązująca do początku zdania po 28 dzielących je zgłoskach, stanowi jego wyraźne *e c h o*, a zarazem jakby ramę dla całego zdania.

W zakończeniu ustępu poprzedniego poruszyłem sprawę podwójnej odpowiedniości pewnych zgłosek. Sprawa tyczy zarówno budowy poszczególnych członów, jak i ich układu. W tej kombinacji w miejsce zasadniczo parzystej podstawy układów pojawia się podstawa trójdzielna. Weźmy przykład najprostszy:

tKANy przez robAKi SalamANdry [Ż 84] kan, ak, an

— gdzie zgłoska *kan* zawiera w sobie odpowiedniki obu następujących członów tego paralelizmu. Związek taki może wystąpić w formie bardziej skomplikowanej:

POD wrZEciona waRKotne wspOMiNki,

pod, rze, rko, om-n

POD gRZEsznych ROJeń KOłysanki NOwe...

pod, rze, ro, ko, no

[Ż 151]

W tym pięcioczłonowym paralelizmie postępującym trzeci człon pierwszej kolumny ma 2 odpowiedniki w kolumnie drugiej: *rko* — *ro*, *ko*. Oczywiście zgłoska macierzysta w tego rodzaju układzie łańcuchowym może mieć swe odpowiedniki zarówno — jak w przykładach — w słowach po niej następujących, ale może też być przez jedną lub obie zgłoski poprzedzana.

6. UWAGI O PARALELIZMACH W PROZIE

W obu poprzednich rozdziałach zawarte zostały odpowiedzi na wszystkie zasadnicze pytania dotyczące charakteru i struktury paralelizmów. Odpowiedzi nie trzymały się toku pytań sformułowanych na początku rozdziału 4, niemniej w ciągu następujących dalek wywodów problemy te były w sposób zasadniczy, lub czasem tylko uboczny, poruszane i naświetlane. Pozostały już tylko niedopowiedzenia w sprawach natury ogólniejszej: stosunku paralelizmów w prozie do takich samych zjawisk w poezji, rozpowszechnienia ich w utworach prozaicznych, próba wartościowania tych paralelizmów w obrębie ich zanalizowanego zakresu.

Jeśli chodzi o paralelizmy w poezji, to powołując się na najobszerniejszą znaną mi pracę z tego zakresu, tj. cytowaną już rozprawę Mukařovskiego, można by stwierdzić, że główna różnica polega na zagęszczeniu tych zjawisk w toku wiersza, a rozciągnięciu ich na większych odcinkach prozy. Mukařovský rozpatruje paralelizmy przede wszystkim w obrębie jednego wiersza, znajdując je u badanego poety w odpowiednikach występujących przed i po średniówce. Przypuszczać należy, że takie ustawienie ich jest właściwością tego czeskiego poety, ale nie można wysnuwać stąd wniosku, że takie ramy powinny być zawsze obowiązujące. Cytując choćby tylko jedną pracę na ten temat w literaturze polskiej, pracę Stefanii Knisplówny¹³, zauważymy, że ramy te mogą być i są przekraczane. W omawianym przez tę autorkę *Pomniku* Tuwima paralelizmy rozciągają się na pełne czterowersze dziewięciozgłoskowca. Knisplówna

¹³ S. Knisplówna, *Instrumentacja głoskowa w „Pomniku“ Tuwima*. W książce: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, s. 237 i n.

poprzestaje przy dość ograniczonym zakresie odpowiedników brzmieniowych, biorąc pod uwagę tylko nagromadzenie samych podobnych spółgłosek i samogłosek, istotnie w tym wierszu znamienne. Porównując paralelizmy wydobyte przez Mukařovskiego i Knisplównę z prozą, można postawić trzy hipotezy: 1) siła efektów brzmieniowych słabych w prozie — jest znacznie silniejsza w poezji; 2) odległości członów paraleli w poezji są na ogół mniejsze od odległości możliwych w prozie; 3) układ paralel w poezji jest bardziej symetryczny niż w prozie. Przy dokładniejszym rozpatrzeniu tych też można dojść do wniosku, że trzecia nie może mieć ogólnego znaczenia, bo zależy od indywidualnych skłonności poszczególnych autorów. Teza druga znajduje swe uzasadnienie w specyficznym charakterze prozy, gdzie, wobec braku zamknięć jej odcinków w wierszach i strofach, istnieje większa swoboda w regulowaniu odstępów między członami paralelizmu i w luźniejszym ich ustawianiu. Jedynym tedy miernikiem, kładącym pewne granice rozciągłości tych odstępów, jest stopień wrażliwości słuchowej, co oczywiście zostawia w interpretowaniu tych zjawisk duże możliwości dla odczuć bardzo subiektywnych i stań sądów niezgodnych.

Oceniając wartość artystyczną poszczególnych paralelizmów ze względu na ich rozmieszczenie w toku prozy, możemy tylko powtórzyć to, co już zostało powiedziane o paralelizmach silnych i słabych. Na ogół biorąc, nadmiar ich nie jest możliwy, tak więc spokojnie można stwierdzić, że tym lepsze i przyjemniejsze dla ucha jest brzmienie prozy, im więcej takich paralelizmów w niej zachodzi — oczywiście bez szkody dla jasności, przejrzystości i sensu wypowiedzi. Jedynie przesada w używaniu ukrytych par asonansowych samogłosek może razić, a liczniejsze nagromadzenia paralelizmów muszą pozostawać w związku z ogólnym charakterem treści utworu.

Trudno też wyobrazić sobie utwory, które w całej rozciągłości przesycone byłyby w równej mierze paralelizmami. Nawet najbogatsza w nie *Ozimina* ma całe strony i partie, gdzie ta tak charakterystyczna dla niej cecha zanika. W pierwszych częściach *Próchna* jest ich stosunkowo niewiele, licznie występują dopiero w części trzeciej. Mniej więcej równomiernie rozsiane są w *Żywych kamieniach*, przy czym podkreślić należy, że szczególnie licznie pojawiają się w ustępach o dużym napięciu lirycznym, w przedstawianiu wrażeń słuchowych, gdzie łączą się z „malowaniem brzmieniowym“.

7. TŁO HISTORYCZYSTYLOWE

Przechodząc do wniosków ogólnych należy się zastrzec, że przeprowadzone analizy miały na celu raczej postawienie zagadnienia niż jego całkowite opracowanie. Bardziej wyczerpująca praca musi zostać uzupełniona choćby odcinkowymi badaniami statystycznymi, które mogłyby ustawić scharakteryzowane obecnie zjawiska we właściwym stosunku względem siebie i względem całości utworu, które pozwolą też zorientować się, jak ta sprawa wygląda u innych autorów. Uzupełnić by też należało te badania statystycznym ujęciem anafor i pokrewnych im paralelizmów. Badania takie powinny również dać możliwie najściślejszą odpowiedź na pytanie, jak w istocie przedstawia się rozmieszczenie tych zjawisk w całej twórczości Berenta. Przytoczony poprzednio sąd o braku paralelizmów i innych form dźwięczności prozy w *Fachowcu*, o zaniku tych form w powieściach późniejszych — można uważać za nie podlegający wątpliwości. Uzasadnienie statystyczne ugruntowałoby go jeszcze bardziej.

Paralelizmy zgłoskowe o takim nasileniu jak u Berenta są w literaturze polskiej czymś raczej niespotykanym. Występują one u Żeromskiego (np. w *Międzymorzu*), pojawiają się chyba rzadko u Reymonta. Wydaje się, że jako cecha prozy nie istnieją w literaturze polskiej przed rokiem 1900. Może godnym uwagi będzie fakt, że paralelizmy głoskowe występują u Nietzschego (*Also sprach Zarathustra*; np. ustęp *Von den Dichtern*).

Jeśli uwzględnimy znane teorie i tendencje symbolistów francuskich w kierunku udźwięcznienia wiersza, to jasne będzie, że wymienione tu fakty stanowią krąg zamknięty i są ze sobą powiązane. Paralelizmy głoskowe Berenta wiążą się z panującym w tym okresie szczególnym wyczuleniem dla doznań i wrażeń zmysłowych i pod tym wpływem występują dopiero w powieściach późniejszych, tj. po *Fachowcu*.

Paralelizmy brzmieniowe, a w ogóle dźwięczność poezji i prozy i ich śpiewność, pełnią podobną funkcję jak rozjaśnienie palety, nasycenie barw i kolorystyka w malarstwie impresjonistycznym. Stanowią przejaw i m p r e s j o n i z m u w literaturze.

Rzecz jednak znamienita, że jeśli w *Próchnie* i *Oziminie* cechy te pozostają w zgodzie z wielu innymi przejawami tego stylu, to w *Żywych kamieniach* tak jeszcze żywe i częste — a tym bardziej w powieściach późniejszych — stanowią charakterystyczny relikw styłowy tego okresu, wiążący się już z wielu nowymi nieimpresjo-

nistycznymi sposobami artystycznej wypowiedzi. Wystąpi to szczególnie w *Żywych kamieniach*, które przy swej niezwykłej artystycznej i literackiej wartości są ciekawym przykładem krzyżowania się pewnych stylowych i ideowych tendencji.

Aby jeszcze uzupełnić przykłady dłuższym wyjątkiem, a zarazem udokumentować taką najwyższą ocenę owego szczytowego osiągnięcia twórczości Berenta, na zakończenie mały *annex* — fragmenty „tańca śmierci“ z ostatniej części *Żywych kamieni*:

W trupim tchnieniu tych kości,
tuż u twarzy,
odrazie samej na wspak,
zdziałał się czar:
z dna serca wyrwała się wspomnień zwidem --
jakowaś głowina złotofalista
w rozkwieconego sadu promieniach, --
zuchowate czoło radości dziewczęcej, --
zatulonych rzęs łzawa nagle rosistość, --
rąk opalowych
jabłonkowe u skroni zapachnienie,
-- żar,
który wargami dziewczyny w policzki mu uderzał,
jak nasłonecznionego kwiatu osypem, --
i usta własne, wtulone w różę chyba,...
gdy dwa nagle serca zabiły mu w piersiach [Z 398].

„Przed wami to,
minionych złud,
minionych śnień
bezpowrotne chwile,
przed wami,
miłośnice zazdrosne --
zatańczy tu dziś
ze mną kochanek mój!...
Patrz,
dokończony już dzban
i tej ułudy ostatecznej,
jaka jest w kielichu samotnych.
Jeszcze kropel kilka...
Pij! Zuch!...
Może dopijesz się wreszcie
tej prawdy człeczego istnienia,
jaka jest w kroplach ostatnich: --
nigdy już! --
nie powtórzy się nic! --
nawet sen o szczęściu
już się nie przyśni!...“ [Z 399]

PRZYPIS DODATKOWY

Do gwiazdki (*) na stronie 506: w tym wypadku *rzy* ma wartość fonetyczną *szy* i odnosi się do *ysz* (odwróconego *szy*) w następnym wierszu.