

Zbigniew Siatkowski

Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 49/3, 119-150

1958

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.

ZBIGNIEW SIATKOWSKI

WERSYFIKACJA TADEUSZA RÓŻEWICZA
WŚRÓD WSPÓŁCZESNYCH METOD
KSZTAŁTOWANIA WIERSZA

Wydanie w ubiegłym roku tomu wierszy zebranych Tadeusza Różewicza¹ i publikacja nowych, znakomitych jego utworów sprawiły, iż znalazł się on raz jeszcze w centrum uwagi krytyków i czytelników poezji. Różewicz, na poły żartobliwie, lecz w pełni zasłużenie nazywany „najmłodszym klasykiem“², doczekał się już nie tylko dużej popularności, ale i szerokiego grona uczniów i naśladowców. Dlatego też obok charakterystyk bardzo indywidualnej, a tak znamiennej postawy ideowej poety obserwujemy liczne próby sformułowania i oceny praw rządzących jego warsztatem artystycznym. Między innymi mówi się często o technice jego wiersza, nazywanego nawet „wierszem różewiczowskim“; mówi się często, lecz z zasady marginesowo. Niech więc wolno będzie podjąć tutaj tę sprawę, poprzedzając jednakże jej rozważanie kilkoma stwierdzeniami natury bardziej ogólnej.

Tonizm, jako trzeci kolejno polski system wersyfikacyjny, współżyjący obecnie z sylabizmem i sylabotonizmem, różni się od nich wyraźnie skalą możliwości. Choć w swej dojrzałej formie ukształtował się bardzo niedawno, już obecnie jego ożywcze źródła wydają się bić ze zmniejszoną energią. Wpływają na to zarówno pewne przeciwwskazania stylistyczno-gatunkowe³, jak i — chyba — przebieg procesów historycznoliterackich ostatniego czterdziestolecia. I jeśli sylabiczny system wierszowania przez dwa i pół wieku pozostawał wyłącznym panem poetyckiego placu w Polsce, a jego konkurent,

¹ T. Różewicz, *Poezje zebrane* [= *Poezje*]. Kraków (1957).

² M. in. L. Flaszen, *Laurka dla najmłodszego klasyka*. Przegląd Kulturalny, VII, 1958, nr 9.

³ M. R. Mayenowa, *Stylistyczna motywacja polskiego tonizmu*. Referat wygłoszony 27 II 1958 na zebraniu naukowym IBL PAN. Por. sprawozdanie w bieżącym zeszycie *Pamiętnika Literackiego*.

sylabotonizm, jest od tonizmu starszy już tylko o lat sto, to nie ulega wątpliwości, że tym razem zmiana warty nastąpi jeszcze rychlej, ściśle mówiąc — już nastąpiła. Dlatego warto śledzić przemiany tonizmu, a są to przemiany dwojakiego rodzaju: wewnętrzna ewolucja, ciągle eksperymentowanie artystyczne, pod które tonizm stanowi grunt szczególnie podatny (dość wskazać tu na zasługi tak wybitnych tonistów, jak Tuwim i Iłakowiczówna, przypomnieć, ile zawdzięcza trójakcentowiec Broniewskiemu), oraz krystalizowanie się takich kierunków wersyfikacyjnych, które wystartowawszy z bazy tonicznej, daleko od niej odchodzi. Warto też śledzić te przemiany ze względu na to, że w praktyce wersologicznej ostatnich czasów zebrało się wokół nowoczesnych form wierszowych niemało nieporozumień, zarówno merytorycznych, klasyfikacyjnych; jak zwłaszcza dotyczących terminologii.

Poetą, który wytyczył pewien bardzo wyraźny kierunek rozwojowy dla tonizmu, był w Rosji Majakowski; jego doświadczenia szybko przeszczepili na polski teren liczni tłumacze oraz naśladowcy. Majakowski, kształtując wiersz w ramach tonicznych, troszczył się o jak najpełniejsze wykorzystanie środków intonacyjnych dla celów poetyckiej ekspresji, miał bowiem w pamięci główne przeznaczenie swych utworów: recytację, a nie cichą lekturę — i to recytację wobec dużych zgromadzeń, wobec wieców, w pochodach. „[...] zdania układał Majakowski dla gigantofonu“ — określił to Przyboś⁴. Stąd bierze się charakterystyczne rozczłonkowanie wierszowe: wers toniczny rozpada się na odcinki oddzielone od siebie intonacyjnymi pauzami.

Мы
 диалектику
 учили не по Гегелю
 Бряцанием боев
 она врывалась в стих,
 Когда
 под пулями
 от нас буржуи бегали,
 Как мы
 когда-то
 бегали от них⁵.

⁴ J. Przyboś, *Jak mówić wiersze?* W zbiorze: *Najmniej słów*. Kraków (1955), s. 158.

⁵ В. В. Маяковский, *Во весь голос*. W zbiorze: *Стихотворения*. Т. 3. Ленинград 1955, s. 408.

Tenże urywek w przekładzie Adama Ważyka:

Myśmy
 dialektykę
 brali nie z Hegla,
 sama
 wdzierała się wrzawą bitewną,
 kiedy precz
 pod kulami
 burżuazja biegła,
 jak niegdyś
 my
 uciekaliśmy przed nią⁶.

W taki sposób, wyodrębniając jednostki rytmiczne mniejsze od wersu, lecz przeważnie większe od zestroju, który jest podstawą rachunku tonicznego, Majakowski jako istotny element struktury wiersza wprowadził akcent wartościujący, który jednoczy wokół siebie zestroje należące do tej samej części wersu, tego samego „schodka”. Zalety tej innowacji były duże: uwydatniało się ważne dla treści wyrazy lub grupy wyrazów, a równocześnie uchylało niebezpieczeństwo monotonnego automatyzmu rytmicznego. Metoda ta odwoływała się do możliwości intonacji wiecowej i była zrozumiała na jej tle. W skład czynników wierszotwórczych weszły więc pewne elementy należące dotąd do sfery deklamatoryki, te mianowicie, które w intencji poety miały określić zasadniczy sposób wygłaszania utworu do akustycznej, a nie optycznej przede wszystkim publikacji przeznaczonego. Nie oznaczało to anektowania całej deklamatoryki: przeciwnie, recytator miał w ramach zasadniczo ustalonych wiele możliwości wygłaszania utworu, tyle właśnie, ile zna ich szeroko pojęta intonacja wiecowa. W kapitalnym szkicu *Как деламь стиху?* (1926) mówi Majakowski w związku ze swym wierszem *Сергею Есенину*:

Надо в зависимости от аудитории брать интонацию убеждающую или просительную, приказывающую или вопрошающую.

Большинство моих вещей построено на разговорной интонации. Но, несмотря на обдуманность, и эти интонации не строго — настроенная вещь, а обращения сплошь да рядом меняются мной при чтении, в зависимости от состава аудитории. Так, например, печатный текст говорит немного безразлично, в расчете на квалифицированного читателя:

⁶ W. Majakowski, *Pełnym głosem*. W tomie: *Wiersze i poematy*. Wybór przekładów opracował Adam Ważyk. Warszawa 1949, s. 322.

Надо вырвать радость у грядущих дней.
Иногда в эстрадном чтении я усилю эту строку до крика:
Лозунг:
вурви радость у грядущих дней!⁷

Jak widać, w tym szczególnie jaskrawym przypadku poeta wymaganiom intonacji wiecowego trybuna podporządkował już nie tylko wewnętrzną strukturę wersu, ale nawet jego tekst.

Praktyki rozczłonkowania wersu na jednostki podrzędne wedle potrzeb ekspresji nie ograniczał Majakowski do tonizmu; kształtował tak również utwory sylabotoniczne (np. *А вы могли бы?*, *Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским, летом на даче*, szczęśliwo *Письмо к любимой Молчанова*, gdzie repartycja sylabotonizm-tonizm ma wyraźne uzasadnienie stylistyczne). W ten sposób, obok olbrzymiego wkładu w rozwój tonizmu, bo w tym systemie mieści się większość dojrzałych utworów Majakowskiego, jego dziedzictwo obejmuje uogólnioną też na inne systemy zasadę ekspresywnego rozczłonkowania wersu opartego o normy intonacyjne czerpane z życia, a nie z tradycji literackiej. Tak to też rozumieją współcześni poeci radzieccy kontynuujący Majakowskiego i na gruncie tonizmu (np. Kirsanow, Łukonin), i — powszechniej bodajże — na gruncie sylabotonizmu (np. Smielakow, Gudzenko, Martynow).

Ta dość obszerna wzmianka o wersyfikacji Majakowskiego niech posłuży do wyjaśnienia pewnej sprawy. Trudno mianowicie zgodzić się z wyrażonym ostatnio poglądem lokującym Majakowskiego na płaszczyźnie wolnego wiersza, na której znalazł się także Przyboś, choćby się nawet pamiętało o istniejących rozbieżnościach terminologicznych⁸. Reprezentanci tego poglądu dwakroć zresztą wiążą występowanie wolnego wiersza z układem graficznym, raz nawet dopatrując się w tym wyróżnika systemu:

do prozy najbardziej zbliża się wiersz wolny, w którym systemowy charakter posiadają cechy zewnętrzne, jak np. układ graficzny wersów [...] ⁹.

Pominąwszy kruchość takiej kwalifikacji wobec kryteriów prozodyjnych, stwierdzić trzeba, że pochodzi ona z nieprawidłowego,

⁷ В. В. Маяковский, *Как делать стихи?* Москва 1952, s. 36.

⁸ M. Głowiński, A. Okopień, J. Sławiński, *Wiadomości z teorii literatury*. Pod redakcją Kazimierza Budzuka. Warszawa 1957, s. 269.

⁹ *Tamże*, s. 230.

jak się wydaje, uważania za wers w utworach Majakowskiego poszczególnego członu, „schodka“, oraz — co się z tym wiąże — z niedoceniań roli rymu jako istotnego elementu wiersza¹⁰. Lokalizacja zaś w ogólnikowej kategorii „wiersz wolny“ dwu typów, etykietkowanych nazwiskami Majakowskiego i Przybosa, utrudnia rozpoznanie stref wpływu poszczególnych tendencji wersyfikacyjnych w najnowszej poezji. Pomimo bowiem tego, że obydwaj typy w specyficzny sposób posługują się intonacją, u Majakowskiego pełni ona funkcję modyfikatora dla tonizmu, gdy tymczasem wierszotwórcze tendencje Przybosa, acz z pewnością też mają tonizm w rodowdziej¹¹, z intonacji czynią najglówniejszy element systemu.

Ustalając zatem tło, na którym trzeba widzieć wiersz Różewicza, nie należy zaliczać doń ani przekładów z Majakowskiego, ani oryginalnych utworów poetów posługujących się niekiedy tą techniką (np. Pasternak, Woroszyński, Mandalian). Nie znajdują się tu także te utwory, które na strukturę wierszową należącą do jednego z trzech systemów nakładają dodatkowo ekspresywne rozczłonkowanie intonacyjne (przykłady: dla sylabizmu — tylekroć cytowana *Pszczoła Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej*, dla sylabotonizmu — *Jako matka Szymborskiej*, dla tonizmu — *Niektórzy Iłakowiczówny*¹²). Wyłączyć wreszcie trzeba wiersze zwane bądź to wolnymi, bądź nieregularnymi, a rozwijające się w łonie sylabizmu, sylabotonizmu i to-

¹⁰ Podkreślał to bardzo dobitnie sam M a j a k o w s k i, *Как делать стихи?*, s. 28—29. Zob. także choćby: Г. Л. Абрамович, *Введение в литературоведение*. Москва 1953. — Л. В. Цепилова, *Введение в литературоведение*. Москва 1956. Na opinię Majakowskiego powołuje się Л. И. Тимофеев, *Очерки теории и истории русского стиха*. Москва 1958, s. 52. O sprawach rytmiki pisze M. И. Штокмар, *О стиховой системе Маяковского* (w bardzo ważnym zbiorze: *Творчество Маяковского*. Москва 1952, zwłaszcza s. 303 i n.). U nas o wierszu Majakowskiego pisał ciekawie A. Stern, *Nad Majakowskim*. W tomie: *О sztuce tłumaczenia*. Praca zbiorowa pod redakcją Michała Rusinka. Wrocław 1955, s. 347—366.

¹¹ Świadczyć o tym mogą wczesne utwory Przybosa, np. *Wrażenie*. Na trójakcentowy charakter wiersza *Do ciebie o mnie* zwróciła uwagę Ma-yenowa, *op. cit.*

¹² Stefania Skwarczyńska (*Wstęp do nauki o literaturze*. T. 2. Warszawa 1954, s. 440) zalicza ten wiersz do systemu składniowo-intonacyjnego, przeciwstawiając go w pewien sposób tonizmowi: „K. Iłakowiczówna, w międzywojniu mistrz wiersza tonicznego, posługuje się obecnie świetnie wierszem składniowo-intonacyjnym“. Zresztą trzeba przyznać, że ze stanowiska niniejszego artykułu nie byłoby do przyjęcia takie rozumienie systemu składniowo-intonacyjnego, jakim operuje przytoczona książka.

nizmu, jako częściowe przełamywanie zasady obowiązującej w tych systemach regularności arytmetycznej (i znów przykłady: dla sylabizmu — niektóre bajki Benedykta Hertza i Kerna, dla sylabotyzmu — legendarne już wolne jamby z *Koncertu egotycznego* Sebyły, dla tonizmu — Broniewskiego *Maria* lub *Jeszcze o filmie*).

Pozostaną wtedy w zasięgu analizy utwory takie, w których, jak pisał w swej bardzo ciekawej charakterystyce wierszy nieregularnych Stanisław Furmanik, „niepodobna odszukać żadnego tła genetycznego“¹³, które nie przypominają żadnego z trzech klasycznych systemów. Wydaje się, że na uformowanie norm wierszowych, na jakich utwory te są oparte, miały wpływ dwa wielkie nurty wersyfikacyjne: *vers-libre* i tonizm. A więc, z jednej strony, bogata i płodna artystycznie linia, na Zachodzie wyznaczona nazwiskami Whitmana, Verhaerena i innych, w Rosji — Błoka, Chlebnikowa, Kuzmina, w Polsce zaczynająca się jeszcze od Norwida, linia rezygnująca z arytmetycznych norm wierszowania w imię swobody dla składni, dla intonacji, a z drugiej strony — ten wersyfikacyjny system, który do swych konstant zalicza frazę intonacyjną, który z rzadka tylko ucieka się do przerzutni. I wewnętrzna niejednorodność tej grupy utworów, o jakiej tu mowa, tłumaczy się właśnie ich większym zbliżeniem bądź to do *vers-libre*'u, bądź do tonizmu.

Kazimierz Wóycicki, z ukosa patrzący na rozszerzanie się w młodopolskiej poezji *vers-libre*'u i solidaryzujący się z jego francuskimi krytykami, przeprowadza analizę prozodyjną *Ogrodu uśpionego* Staffa¹⁴, rozpatrując tekst bez uwzględnienia nadanego mu podziału wierszowego. Wóycicki stwierdza, że granice, jakie nadał wersom Staff, pokrywają się, z jednym wyjątkiem, z granicami intonacyjnymi występującymi w normalnym toku języka artystycznego. Na tej zasadzie rozczłonkowuje następnie fragment analizowanej przez siebie przedtem prozy poetyckiej (D-moll, *Andante*¹⁵) i otrzymuje z niej „wiersz wolny“ (cudzyśłów charakterystyczny dla Wóycickiego). Wniosek ogólny o tożsamości wolnego wiersza i prozy poetyckiej — odbił się długotrwałym echem w poglądach fachowców i niefachowców.

¹³ S. Furmanik, *Podstawy wersyfikacji polskiej*. (Nauka o wierszu polskim). Warszawa—Kraków 1947, s. 200.

¹⁴ K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1912, s. 230—231.

¹⁵ *Tamże*, s. 37 i 231—232. Kryptonimem D-moll posługiwała się, jak wiadomo, Maryla Wolska.

Gdyby jednak rozumowanie znakomitego prozodysty nie było tak skrótowe i — prawdę mówiąc — zabarwione nieco uprzedzeniem, objęłoby z pewnością jeszcze kilka elementów. Przede wszystkim, stwierdzając zgodność granic wersów i grup intonacyjnych warto zwrócić uwagę, jakim to grupom intonacyjnym odpowiadają wersy, słowem — jak mocnymi rozgraniczeniami są od siebie oddzielone. Na 28 „wolnych wierszy“ (pomińmy tu dwa zamykające całość 13-zgłoskowce) 4 kończą się zwrotem (terminologia Wóycickiego, oznaczenie: \top), 11 — przejściem (\parallel), 8 — spojeniem (\textcircled{P}), 4 — przegubem ($\textcircled{}$), a w jednym przypadku Wóycicki — jak pamiętamy — dostrzega rozbieżność między podziałem Staffa i własnym.

A przecież poeta rozczłonkujący swój utwór na „wolne wiersze“ jest w pełni świadom, że i nawyk optyczny, i przede wszystkim rytmiczne doświadczenie każe czytelnikowi uważać kolejne wersy za równoważnościowe dla struktury utworu. Decyzja zatem o wyodrębnieniu w wers określonej grupy intonacyjnej mieści w sobie postulat wobec odbiorcy: czytelnika, słuchacza, recytatora — by ten liczył się z przebiegającym tu właśnie działem intonacyjnym i wydobywał go na równi z innymi kończącymi wersy działami; by niejako znormalizował przypadającą na koniec wersu pauzę intonacyjną.

Po drugie, pewne znaczenie posiada fakt, że fragment zinterpretowany przez Wóycickiego:

\parallel że siedmiobarwne | motyle \parallel mrą | od pocałunków | białych rusałek. \top

— Staff rozczłonkuje:

Ze siedmiobarwne motyle mrą
Od pocałunków białych rusałek. —

— a więc wers kończy się rozgraniczeniem intonacyjnym słabszym niż to, które istnieje wewnątrz. Dla czytelnika wiersza sprawa jest oczywista: Staff chciał słowo „mrą“, bardzo dla tekstu istotne, wyposażyć w antykadencję, by mogło ono wybić się na plan pierwszy. Byłoby to niemożliwe przy składniowo poprawnym rozczłonkowaniu Wóycickiego. Zresztą Wóycicki, który pewien fragment *Andante* rozczłonkował:

Drę się | przez sieci | ostrężyn, \parallel co stopy | moje | po dawnemu
| w oka | niewodów | swych łowia, \parallel

— układa go w wiersze tak oto:

Drę się przez sieci ostreżyn,
Co stopy moje po dawnemu
W oka niewodów swych łowią.

Nie było tu dla Wóycickiego — a przynajmniej tego nie zaznaczył — żadnej wskazówki intonacyjnej, by zestrój „po dawnemu“ włączyć do drugiego wersu; szczegółowa analiza syntaktyczna kazałaby go raczej umieścić w wersie trzecim. Prawdopodobnie, idąc za poradą ucha, dążył do tonicznego wyrównania; dziś każdy łatwo zaobserwuje w jego układzie kontekst trzyzestrojowców. To świadczyłoby jednak przeciw wyłącznie składniowej zasadzie budowy „wolnych wierszy“.

A jak wygląda to jedyne „zmańcenie“, jakiego dopuścił się w *Ogrodzie uśpionym* Staff?

W ogród cię cudny powiodę,
W świat egzaltacji naiwnej i szczerzej
Dla rzeczy prostych a głębokich,
Egzaltacji, co kocha kwiat drobny tak
Jak nigdy żadna kobieta nie będzie kochaną,

Wóycicki słowa „tak jak nigdy“ uważa za jeden człon (najmniejsza u niego jednostka rozczłonkowania, w większości wypadków odpowiadająca praktycznie zestrojowi akcentowemu). Jest oczywiste, dlaczego Staff przyjął takie rozczłonkowanie: znów poprzez przyznanie słowu „tak“ mocnej antykadencji poeta nadaje mu uprzywilejowane miejsce, podnosi jego znaczenie, stawia je w pozycji równoważnej wobec tekstu całego następnego wersu.

Tak więc omówiony przez Wóycickiego utwór istotnie rozczłonkowanie swe opiera głównie na podziale składniowo-intonacyjnym. Ale zwiększanie mocy rozgraniczenia intonacyjnego tam, gdzie jest ono nikłe, a występuje w zakończeniu wersu, ustalanie niekiedy granicy wersu w miejscu słabszego z dwu będących do wyboru rozgraniczeń czy wręcz ustalenie jej nawet wewnątrz całości intonacyjnej, choć to rzadkie przypadki — wskazują, że *Ogród uśpiony* nie jest związany absolutnie zasadą składniowo-intonacyjną, że — by przypomnieć zasadnicze ujęcie Marii Dłuskiej¹⁶ — może posiadać rozczłonkowanie inne niż to, które w sposób konieczny charakteryzuje prozę.

¹⁶ M. Dłuska, *Miejsce nauki o wierszu w językoznawstwie*. Referat wygłoszony 28 VI 1957 na zebraniu naukowym IBL PAN. Por. sprawozdanie w *Pamiętniku Literackim*, XLVIII, 1957, z. 3. s. 250—252.

Wbrew opinii Wóycickiego, który okres pisania swej *Formy dźwiękowej* uważał za koniec „gorączki“ wolnego wiersza, doczekał on się jeszcze licznych i różnorodnych kontynuacji w poezji polskiej. Od Norwida do Jastruna wiedzie jedna z linii tego rozwoju, najbardziej bodaj związana z tradycjami *vers-libre'u*. Oto jej współczesne postaci:

Kiedy wskoczyłem przez pomyłkę do innego autobusu,
ludzie siedzieli jak zwykle, wracali z pracy.
Autobus pędził ulicą nieznaną,
ulico Świętokrzyska, nie jesteś już Świętokrzyską,
gdzie twoje antykwariaty, księgarnie i uczniacy?
Gdzie jesteście, umarli?
Pamięć po was ginie¹⁷.

Z katedry Sacré Coeur pełny widok na Paryż.
Mijali się cudzoziemcy, samochody zataczały koła.
Na tle nagrzanego muru dwa profile niewidomych.
Uśmiechnięci prowadzili się pod ręce rozmawiając cicho
i gestykulując.
— Co za ciepło. Jesienne ciepło, pod którym twarz się
rozpogadza —
Powiedział jeden i wyciągnął przed siebie ręce jak dwie
pięciolistne koniczyny,
Jak dwie meduzy o płatkach białych jak powieki¹⁸.

W godzinę, gdy dnieje
i święte gwiazdy umierają ze wzruszenia
w miękkiej mgłę niebios, a w powietrzu
ciepła migoce jutrzeńka,
podejmijmy pieśń na chwałę miłości,
śpiewajmy, śmiertelni,
bogini wielmożność i moc¹⁹.

Między serca rozkurczem a skurczem jest
taka chwila gdy jesteśmy śmierci.
Za krótka ona byśmy ją postrzegli.
Spazmatyczne jest nasze postrzeganie poznanie.
A nam się zdaje, żeśmy rzeką. Rzeką
żywą rzeką. Rzeką
płynącą szybciej wolniej ale ciągle
i w kierunku²⁰.

¹⁷ A. Ważyk, *Poemat dla dorosłych*. W zbiorze: *Poemat dla dorosłych i inne wiersze*. (Warszawa 1956), s. 7.

¹⁸ J. Hartwig, *Colloque sentimental*. W zbiorze: *Pożegnania*. Warszawa 1956, s. 8.

¹⁹ A. Świrszczyńska, *Hymn do miłości*. W zbiorze: *Liryki zebrane*. (Warszawa 1958), s. 97.

²⁰ A. Wał, *Wiersze somatyczne*. W zbiorze: *Wiersze Kraków* (1957), s. 122.

Ubezpieczyli się kordonem milczenia,
 A później,
 Aby je przerwać, bo zbyt było straszne
 I przywodziło koszmarne widzenia,
 Ustawili na rogach ryczące głośniki
 Z nagranyymi rytmicznie płytami.
 Wymyślili język nowej mitologii,
 W którym stały przymiotnik idzie za rzeczownikiem,
 Jak adiutanci za generałami,
 Jak za bogami i bohaterami ich właściwości i umiejętności,
 I bezpiecznie zdrzemnęli,
 Jak czasem w epopei drzemie dobry Homer —
 Aż pierwsze słowo prawdy w zwyczajnym języku
 Obudziło ich gromem!²¹

Ta linia rozwoju nowoczesnego wiersza charakteryzuje się dużym stopniem zgodności rozczłonkowania na wersy z działami składniowymi, spokojną, intelektualną intonacją, czasem refleksyjno-lyryczną, czasem opowiadającą, prawie zawsze stonowaną i przytłumioną. Wersy są stosunkowo długie, ponieważ najczęściej odpowiadają zestrojom intonacyjnym²².

Jakże różnie na tym tle przedstawia się wiersz Przybosia:

Pierwszy promień z piskiem mewy przebił lustro wód:
 prysło — jezioro wrze.
 Łuna bije na górskie zbocza.

W widoku tak jasnym, że
 chyba znamię wypalił mi w oczach,
 że, gdzie spojrzę, z każdym mgnieniem powiek,
 odbija popatrzonym słońcem
 przeciwbarwną tłu
 pieczęć świetlności,
 nad Diablerets
 wschód
 podnosi
 jutrzenną różę powietrza.

Róży — ostatnie z krwotokiem z płuc
 tchnienie powierzasz.

²¹ M. Jastrun, *Igraszki historii*. W zbiorze: *Gorący popiół*. (Warszawa 1956), s. 8.

²² W rozumieniu terminu ustalonym przez M. Dłuską, *Prozodia języka polskiego*. Kraków 1947, s. 30. Cechą zestroju intonacyjnego jest kończenie się antykadencją lub kadencją.

Tak o tobie gasnącej — jaskrawo, już obcej
 w słońcu większym o słońce, które od tej chwili
 wschodziło — zachodziło, aby dziś najpiękniej
 wzejść
 i aby gorzeć,
 kończę
 opowieść²³.

Jakiego budulca używa poeta w utworze? Słuchem chwytały natychmiast jakieś reminiscencje klasycznych polskich systemów, jakieś strzępy znanych rytmik. Pierwszy wers przywodzi nam na pamięć Zaleskiego:

Czarnym szlachem za swym Lachem Ukraina wzdłuż...

— piąty to wiersz *Śmierci pułkownika*; 10-zgłoskowiec (4+6) w wersie szóstym pamiętamy jeszcze z *Psalterza*, a wers następny, jamb dziewięciosylabowy, mogłyby się znaleźć w *Kwiatach polskich*. Gdzieś później wpadną w ucho jakieś trzy kolejne 13-zgłoskowce (i to 7+6), ale wszystko to w najmniejszym stopniu nie wyjaśnia struktury utworu, ba — poszczególne wrażenia znoszą się wzajemnie. W tym utworze nie ma sytuacji rytmicznej znanej nam z wyrastającego na gruncie sylabizmu wiersza wolnego czy nieregularnego, gdzie panuje pozorny bezład tradycyjnych formatów (myślę tu o wierszu np. bajki czy ody, a nie o *vers-libre* — te kłopoty z terminologią!). Rytm u Przybosia polega na intonacyjnej samodzielności każdego wersu. Jednak nie jest to samodzielność wypowiedzenia, złożenia wypowiedzeniowego, zestroju intonacyjnego, frazy itp.; ściślej biorąc — to nie musi być taka samodzielność. W tym bowiem systemie wierszowania podstawą, na której dokonuje się rozczłonkowanie, jest intonacja nie gramatyczna, standartowa, podręcznikowo beznamiętna, lecz intonacja mówionego języka, obciążona ekspresyjnie, zawsze trochę indywidualna i niekonsekwentna na pozór, poświęcająca wzorek gramatyczny dla wyrazistego oddania zamierzonych treści. Oto złożenie dwuwypowiedzeniowe:

W widoku tak jasnym, | że chyba znamię wypalił mi w oczach, | [...] wschód podnosi jutrzenną różę powietrza.

Ale w wierszu inaczej:

W widoku tak jasnym, że
 chyba znamię wypalił mi w oczach

²³ J. Przyboś, *Wschód słońca*. W zbiorze: *Najmniej słów*, s. 45.

Jasność widoku, który zafrapował poetę, jest niecodzienna, niełatwo oddać ją słowami. I stąd już wtedy, gdy się wypowiedziało ów wskazujący na zespolenie spójnik „że“, jeszcze okruczeństwo czasu jest potrzebny na dobranie dalszych wyrazów. To drobniaczek intonacyjny, z którym często spotykamy się w żywym języku. Tak płakał po Izoldzie bohater liryczny Gałczyńskiego:

Szkoda, że
stało się,
szkoda, że
nie ma, że...
eech, próżna mowa²⁴.

— zapisy takiej pauzy intonacyjnej spotykamy na taśmach radiowych *Dyskusji przed mikrofonem* i powieści *Matysiakowie*.

Także i pozostałe wersy kształtowane są przez intonację ekspresywną. Dlatego wers drugi obejmuje dwa zdania, luźno związane składniowo, lecz bardzo ściśle — obrazowo i wskutek tego w toku lirycznej narracji z sobą nierozdzielne. A przeżywanie piękna wschodu słońca każe zwolnić tempo mówienia, co znajduje odbicie w strukturze wierszowej:

nad Diablerets
wschód
podnosi
jutrzenną różę powietrza.

Możliwości takiej ekspresywnej gry intonacyjnej stworzył już tonizm, intonacyjnie wyznaczający kontur wersu. Przybosia, autora tego wiersza, autora *Z rozłamu dwu mórz* i *Z Tatr*²⁵, trudno uznać za tonistę. Rachunku zestrojowego tu przecież ani śladu. A jednak została sztuka operowania intonacją, tworzenia z jej pomocą takich

²⁴ K. I. Gałczyński, *Kolczyki Izoldy*. W wyd.: *Dzieła*. T. 2. (Warszawa) 1957, s. 81. Fragment ten przytacza Dłuska, *Miejsce nauki o wierszu w językoznawstwie*.

²⁵ Warto się tu odwołać do analizy Furmanika (op. cit., s. 202), a zwłaszcza do przeprowadzonej przez Marię Renatę Mayenową (*Poetyka opisowa*. Warszawa 1949, s. 17—18) analizy fragmentu *Z Tatr*, w której zwraca ona uwagę na szczególne znaczenie, jakie w uprawianym przez Przybosia systemie wersyfikacyjnym może uzyskać nawet spójnik, jeśli wyodrębni go się w osobny wers. Analizę tę wykorzystał następnie Zenon Klemensiewicz (*Problematyka składniowej interpretacji stylu*. Pamiętnik Literacki, XLII, 1951, z. 1, s. 129) oraz Skwarczyńska (op. cit., t. 2, s. 349).

układów, takich rozczłonkowań, jakich nie zna normalna, nie obliczona na ekspresję wypowiedź. I ta sztuka legła u podstaw nowego, czwartego u nas systemu wierszowego. Ten system może słusznie uważać się za dziecko tonizmu. Ale jest dzieckiem już od dawna dorosłym i na pozór do rodzica niepodobnym. Twórcy tego systemu — przywódcy krakowskiej awangardy — zawsze rytm wiersza uzależniali od jego treściowej, językowej zawartości:

Z rytmów poetyckich ten jest lepszy, który odpowiada zdaniu treściowo lepszemu; doskonałym rytmem poetyckim jest rytm własny takiego zdania, którego treściowa budowa jest doskonałą. Rytm powinien stać na usługach wyłaniającego się zdania i następujących po nim zdań ²⁶.

Rytm jest dla mnie bardzo ważną sprawą. Nie potrafię napisać wiersza, dopóki on we mnie nie gra, tj. dopóki nie czuję w sobie jego rytmu. Jest to dla mnie przeżycie bardzo silne, rytm nie tylko słyszę przedtem, nim popłynie jak prąd przez zdania, ale odczuwam go jakby w napięciu mięśni, w zwarciu szczęk. Może też dlatego nie znoszę rytmów monottonnych, równosylabicznych, tradycyjnej, usypiającej kołysanki. Dążę do tego, ażeby frazy rytmiczne, tj. poszczególne linijki wierszowe, były na ogół różne, ale aby całość utworu posiadała pewien wspólny prąd rytmiczny ²⁷.

Peiper nazwał poezję „tworzeniem pięknych zdań“. Przyboś, mistrz poetyckiej składni, wprowadził w czyn ten postulat i stał się najbardziej konsekwentnym przedstawicielem i rzecznikiem nowatorskiego sposobu wierszowania, choć nie jest on obcy i innym poetom:

Nie przyglądałem się obciętym lokom
w pachnącej lasem, chłodnej razurze —
na białym płótnie leżą jak skalp.

Rózo,
gwiazdo gasnąca!
To gaśnie moje oko.
Jak Hannibal, wyższy od Alp,
widzę tylko wielkie wysoko ²⁸.

Ktoś protestuje, krzyczy.
Krzyczy zawzięcie.
„Nie chowaj się w cieniu, odśłoń twarz!“
Odwrócił się na pięcie
i znikł,

²⁶ T. Peiper, *Tędy*. Warszawa 1930.

²⁷ J. Przyboś, *Narodziny wiersza*. W zbiorze: *Najmniej słów*, s. 192.

²⁸ A. Ważyk, *Adolescencja*. W zbiorze: *Nowy wybór wierszy*. (Warszawa) 1950, s. 12.

rozpłynął się pomyjami
 w swej zadrukowanej szmacie.
 Trzymajcie!
 To on!
 To jego kulą trafiony w plecy,
 jak stłumiony krzyk
 oburzenia,
 padł niegdyś siwy człowiek w „Zachęcie”²⁹.

Odrębne miejsce w poezji międzywojennej zajmował Józef Czechowicz. „Liryka Czechowicza stanowi jedno z przedłużeń tzw. »awangardy« poetyckiej, z tym, że w przeciwstawieniu do logicznej, intelektualnej konstrukcji wierszy Przybosa — Czechowicz kładzie akcent przede wszystkim na śpiewność, muzyczność utworu“ — pisze o nim Matuszewski³⁰. Czego dokonał Czechowicz? Rozluźnił przede wszystkim składnię. Nie tylko wzorem poetów *Z wrotnicy* korzystał z ekspresywnych intonacji kosztem normy gramatycznej, ale bardzo te intonacje zróżnicował i wzbogacił, wprowadzając do utworów w dużych ilościach oznajmienia (czyli tzw. równoważniki), a ograniczając liczbę zdań i stopień ich rozwinięcia.

błękitne pierwsze litery
 żałobne zaślubiny
 pełnia drapieżna
 suto cieknie srebro atmosfery
 na głębiny
 ty ich nie znasz

iskry z czarnego metalu
 myśli od prądów osłabłe
 opad żalu
 z nagła zorza zadrżała
 świetlistość widzę ciała
 świeższą od złotych jabłek

stopione razem
 wiersze za mgłą
 noce nizinne
 szklane

są
 jak upał i chłód

²⁹ A. Stern, *Piłsudski*. W zbiorze: *Wiersze dawne i nowe*. (Warszawa) 1957, s. 133.

³⁰ R. Matuszewski, *Literatura międzywojenna*. Warszawa 1953, s. 182.

ze snu schodzących potęg
 czy wiesz te wiersze co cichną
 dla ciebie erotyk
 srebrna duszyczko zwrotek
 marychno³¹

Prowadziło to oczywiście do skrócenia wersów i częściowego ich wyrównania. To odstępstwo od zasady Przybosia ustawiło Czechowiczowską wersyfikację na jeszcze pewniejszym gruncie: nie tylko znormalizowana pauza intonacyjna po wersie, ale i w przybliżeniu podobna długość wersu wpływały na to, że wers można było uznać za jednostkę powtarzalną; kombinacja tych dwu elementów — krótkiego wersu, wobec którego miałyby się z celem sylabowe czy zestrojowe próby obliczania, i wzmocnionej ekspresywnie pauzy — pozwoliła się zbliżyć do nowego ujęcia tzw. fikcji izochronizmu.

Tadeusz Różewicz wszedł na forum poetyckie w sześć lat po śmierci Czechowicza. Był rok 1945 i młody poeta, ukazujący psychikę pokolenia ofiar wojny, łatwo mógł uchwycić nitkę nawiązania do autora *nic więcej*, w którego twórczości wciąż powracał motyw wojennej grozy. Zresztą krąg literackich mistrzów Różewicza był szeroki: znajdował się w nim naturalnie Przyboś³², byli chyba i Francuzi — dwa pokolenia poetyckie, oznaczone tu skrótowo nazwiskami Apollinaire'a i Eluarda. Z ich doświadczeń, bardzo szybko i szczęśliwie mnożąc je o własne, budował Różewicz formę swoich wierszy. Sięgnijmy do tekstów poetyckich (przekłady Apollinaire'a — pióra Adama Ważyka, Eluarda tłumaczył Jan Kott):

*La dame avait une robe
 En ottoman violine
 Et sa tunique brodée d'or
 Était composée de deux panneaux
 S'attachant sur l'épaule*

³¹ J. Czechowicz, *erotyk*. W zbiorze: *Wiersze wybrane*. (Warszawa) 1955, s. 119—120.

³² Jeden z pierwszych komentował to K. W. Zawodziński, *Rzut oka na literaturę polską 1945 roku*. Poznań 1946, s. 28—29. Przedmiotem jego krytycznych uwag była „dostępność techniki awangardowej dla masowego »poety«, pozwalająca mu naśladować do złudzenia manierę mistrza. Tylko z podpisu Różewicza w *Odrodzeniu* odróżniamy jego pierwociny od wzoru; tenże prozą opowiada zupełnie dorzecznie, ale w wierszu jest zahipnotyzowany manierą mistrza. Tak łatwo zafundować sobie satysfakcję osiągnięcia celu: »*anch' io son' poeta!*« Niektórzy umieją więcej: tworzyć »doskonałą mieszaninę Czechowicza i Przybosia« i »jak płótna uczniów szkół malarskich obok płócien mistrzów wprowadzać w błąd znawców«.

*Les yeux dansants comme des anges
 Elle riait elle riait
 Elle avait un visage aux couleurs de France
 Les yeux bleus les dents blanches et les lèvres très rouges
 Elle avait un visage aux couleurs de France
 Elle était décolletée en rond
 Et coiffée à la Récamier
 Avec de beaux bras nus
 N'entendra-t-on jamais sonner minuit³³*

Miała suknię fioletową
 Z tureckiego jedwabiu
 I tunika lamowana złotem
 Składała się z dwóch części
 Spinanych na ramieniu

Oczy jej tańczyły jak aniołowie
 Śmiała się śmiała
 I miała twarz w kolorach Francji
 Błękitne oczy białe zęby i wargi bardzo czerwone

Ach miała twarz w kolorach Francji
 Miała okrągły dekolt
 Uczesanie Récamier

I obnażone piękne ramiona
 Czy nigdy nie wydzwoni dwunasta³⁴

<i>Il est entré</i>	Wszedł
<i>Il s'est assis</i>	Usiadł
<i>Il ne regarde pas le pyrogène à cheveux rouges</i>	Nie patrzy na siarkę rudowłosą
<i>L'allumette flambe</i>	Zapałka płonie
<i>Il est parti³⁵</i>	Wyszedł ³⁶
<i>Nous avons le même métier</i>	Mieliśmy jeden wspólny zawód
<i>Qui donnait à voir dans la nuit</i>	Który widzieć pozwala w nocy
<i>Voir c'est comprendre c'est agir</i>	Widzieć znaczy rozumieć działać
<i>Et voir c'est être ou disparaître</i>	Widzieć znaczy być albo zginąć

³³ G. Apollinaire, 1909. W tomie: *Guillaume Apollinaire*. Paris 1956, s. 112.

³⁴ G. Apollinaire, 1909. W zbiorze: *Poezje wybrane*. Redagował Adam Ważyk. (Warszawa 1957), s. 62.

³⁵ G. Apollinaire, *Un poème*. W tomie: *Guillaume Apollinaire*, s. 161.

³⁶ G. Apollinaire, *Poemat*. W zbiorze: *Poezje wybrane*, s. 76.

<i>Il fallait y croire il fallait</i>	Wierzyliśmy trzeba tak wierzyć
<i>Croire que l'homme a le pouvoir</i>	Wierzyć że człowiek posiadał władzę
<i>D'être libre d'être meilleur</i>	By stać się wolnym stać się lepszym
<i>Que le destin qui lui est fait</i>	Od przeznaczenia które mu dane
<i>Nous attendions un grand printemps</i>	Czekaliśmy na wielką wiosnę
<i>Nous attendions la vie parfaite</i>	Czekaliśmy na piękne życie
<i>Et que la clarté se décide</i>	Na światło które ma odwagę
<i>A porter tout le poids du monde</i> ³⁷ .	Udźwignąć cały ciężar świata ³⁸ .

A oto wnioski, jakie z tych technik artystycznych wyciągnął autor *Niepokoju*:

Oglądam film o karnawale weneckim
gdzie olbrzymie kukły z potwornymi głowami
śmieją się bezgłośnie od ucha do ucha
i panna zbyt piękna dla mnie który
jestem mieszkańcem małego miasteczka północy
jedzie okrakiem na ichtiosaurze.

Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne
głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy
ale i u nas wiruje pstra karuzela
i dziewczyna w czarnych pończochach wabi
słońca dwa lwy niebieskie z malinowym jęzorem
i łapie w locie obrączkę ślubną.

(Maska)³⁹

Widzę uśmiech
zdjęty z jego białej twarzy
pod murem.

Zwiastun śmierci Nieznajomy
schylił głowę
niżej.

Widzę
śmieszny posąg boleści
w przydeptanych pantoflach
przy kuchni
małą krzywą
figurkę
skamieniałej matki.

(Dwa wyroki)⁴⁰

³⁷ P. Eluard, *A mes camarades imprimeurs*. W zbiorze: *Poèmes politiques*. Préface d'Aragon. (Paris 1948), s. 29.

³⁸ P. Eluard, *Do moich towarzyszy drukarzy*. W zbiorze: *Wybór wierszy*. (Redakcja: Adam Ważyk). (Warszawa) 1950, s. 45.

³⁹ *Poezje*, s. 7.

⁴⁰ *Tamże*, s. 19.

Generalna zasada kształtowania wiersza odwołuje się znów do pewnych, szczególnych typów intonacji. Jakich mianowicie? Różnica w stosunku do wierszy Przybosia jest widoczna. Różewicz liczy na inny typ ekspresji, bynajmniej nie wybuchowej, krzyczącej — lecz przeciwnie: opanowanej aż po ściśnięcie gardła⁴¹, sprawozdawczej, ściszonej, przerażającej samym kontrastem między tym, co się mówi, a tym, jak się mówi. Ten spokój, beznamietność postulowanej przez Różewicza intonacji tłumaczy się doskonale na tle głównych tematów jego twórczości. Jeśli tak często zestawia się Różewicza z Tadeuszem Borowskim, to istotnie przecież różewiczowski typ intonacyjny jest jakąś paralełą dla zimnej, aż — здаwałoby się — cynicznie obojętnej stylistyki nowel *Kamiennego świata*. Zastanawiając się nad wierszem Przybosia Mayenowa posłużyła się terminem: intonacyjna zasada „trudnego mówienia“⁴². Zasada ta polega na tym, że przed główną, mającą zaskoczyć odbiorcę formułą pojawia się pauza ekspresywna. Ta zasada chyba w co najmniej równym, jeśli nie w o wiele wyższym stopniu określa wersyfikację Różewicza.

Wers rozpoczynający drugą strofę *Maski*, gdy go słyszymy, wydaje się tłumaczyć logicznie na tle kontekstu: w pochodzie karnewałowym występuje ichtiosaur, stąd skojarzenie z wykopaliskami; jesteśmy w kręgu paleozoologii. I wtem okazuje się, że dopełnienie tego zdania, odwleczone przez pauzę intonacyjną towarzyszącą klauzuli, brzmi: „głowy“, „małe czarne — głowy“, po czym natychmiast, właśnie bez przerwy, po pauzie o wiele krótszej niż

⁴¹ Jeśli idzie o odczuwanie przez poetów właściwości stylistycznych „IV systemu“, bardzo charakterystyczny szczegół znajdujemy w poetyckiej replice Witolda Wirpszy (*Traktat polemiczny*. W zbiorze: *Polemiki i pieśni*. (Warszawa) 1951, s. 7, 8) na Miłoszowski *Traktat moralny*. Utwór Wirpszy kurtuazyjnie zaczyna się w czterostopowym jambie (wiersz użyty przez Miłosza); gdy natomiast polemista przechodzi *in medias res*, decyduje się na użycie wiersza „IV systemu“, by zaprezentować „świat rzeczywistości“ według swej koncepcji:

Chcesz go zobaczyć? Rzucę rym twój
I kołyszącą jedność rytmu.

Po chwili, pragnąc opisać trudności okresu odbudowy, rozpoczyna tak:
Mówię z trudem, przez ściśnięte gardło.

A jednak posłuchaj:

⁴² M a y e n o w a, *Stylistyczna motywacja polskiego tonizmu*.

klauzula, dowiadujemy się nowego szczegółu, poznajemy drugie dopełnienie w szeregu: „zaklejone gipsem okrutne uśmiechy“. Teraz nie sposób już podmiotu zdania odnosić do paleozoologii; odbiorca jest mocno uderzony niespodziewanym „zakretem“ tematu. Intonacja — spokojna, bez najmniejszego podniesienia głosu. Cały efekt, jaki przez to osiąga poeta, płynie właśnie ze sztucznego, wbrew składniowemu podziałowi poprowadzonego rozczłonkowania. Sprawadza się on po prostu do zdłużonej pauzy i naddanej antykadencji w klauzuli — oraz względnego skrócenia pauzy przypadającej w miejscu złożenia syntaktycznego.

Prozodyjny mechanizm wersyfikacji Różewicza jest więc prosty. Posługuje się intonacją, od czasu do czasu stosując rozczłonkowania inne niż w języku potocznym. Nie jest to przy tym chwyt deklamatoryczny, zależny od tego, jak recytator interpretuje wiersz, choć tak wyglądać by to mogło w oczach ludzi zżytych wyłącznie z systemami wersyfikacji tradycyjnej. Sposób interpretacji określa szczegółowo sam poeta: przez treść utworu i zharmonizowaną z nią (postulat *Z w r o t n i c y!*) budowę wierszową. Jeśliby więc strukturę prozodyjną języka wyobrazić sobie wielowarstwowo i za dolną, fundamentalną warstwę uznać normy składniowo-intonacyjne, gramatyczne normy poprawnej polszczyzny literackiej, to deklamatoryka byłaby warstwą górną, mniej ważką jakby; otóż „IV system“ przejmuje pewną część środków wyrazu leżących dotąd w warstwie deklamatorycznej, kodyfikuje sposób ich poetyckiego użycia i, opierając o to użycie konstrukcję tekstu, tworzy tym samym warstwę norm służących artystycznej ekspresji, warstwę położoną pomiędzy dwoma przedtem wymienionymi, lecz bardziej bliską dolnej warstwie norm niż deklamatoryce, która jest niejako „stylistyką“ prozodyjną.

Dwa przytoczone powyżej utwory Różewicza rozczłonkują tekst w sposób niejednakowy. *Maska* operuje wierszem dłuższym: pełny jej tekst na ogółem 18 wersów liczy cztery 14-zgłoskowce, po trzy 10-, 12- i 13-zgłoskowce, dwa 11-zgłoskowce i po jednym 7-, 8- i 15-zgłoskowcu. Większość spośród tych wersów stanowią odrębne wypowiedzenia, czasem wypowiedzenie jest symetrycznie podzielone na 2 pełne wersy. Można powiedzieć, że dla tego wzorca wersyfikacyjnego typowy jest wers równający się zestrojowi intonacyjnemu. Wzorzec taki był często używany przez Apollinaire'a; do utwierdzenia jego pozycji w polskim wierszotwórstwie niemało się

przyczyniły liczne przekłady z tego poety. Różewicz natomiast wzorcem tym posługuje się wyjątkowo, i to raczej we wcześniejszym okresie twórczości; można tu wymienić jeszcze *Gwiazdę proletariatu*⁴³.

Wiersz *Dwa wyroki* składa się z trzech wyodrębnionych wypowiedzeń. Tu rozczłonkowanie sięga głębiej i dzieli każde wypowiedzenie na przynajmniej 3 części. Podział na ogół nie jest sprzeczny z normami syntaktycznymi. Pod koniec utworu jedynie widzimy rozbicie na 2 wersy skupienia: „małą krzywą figurkę“. Tłumaczy się to chęcią zwolnienia i tak już powolnego, hamowanego tyłu paузami tempa recytacji. Ekspresywne znaczenie tego jest oczywiste. Wzorec rozczłonkowania zastosowany w *Dwu wyrokach* spotykamy we wszystkich niemal wierszach Różewicza należących do głównego nurtu jego twórczości.

Charakterystyka kilku dość przypadkowo dobranych utworów pod względem rozpiętości sylabicznej wersu pozwoli się zorientować w stanie przeciętnym oraz w praktycznie istniejących granicach wahań. Materiału dostarczyły: *Zaraz skoczę szefie*⁴⁴, *Gipsowa sto-*

Liczba sylab w wersie	Zaraz skoczę szefie	Gipsowa stopa	Yenderan	Równina	Zebraćka z Odensee	Dytyramb na cześć teściowej	To się złożyć nie może	razem
1	—	—	—	3	—	—	—	3
2	—	—	1	6	1	—	—	8
3	—	1	5	28	—	1	6	41
4	3	1	13	37	7	—	11	72
5	6	2	35	66	7	1	15	132
6	8	7	32	51	7	4	16	125
7	11	7	13	40	8	3	10	92
8	6	5	9	34	4	8	7	73
9	4	14	12	40	2	9	2	83
10	2	2	7	23	3	8	1	46
11	2	—	3	17	—	7	1	30
12	—	1	—	7	1	6	—	15
13	—	—	—	1	—	2	—	3
14	—	—	—	—	—	1	—	1
15	—	—	—	1	—	2	—	3
Razem w utworze	42	40	130	354	40	52	69	727

⁴³ W zbiorze: *Pięć poematów*. (Warszawa) 1950, s. 37—44.

⁴⁴ *Poezje*, s. 105—106.

pa⁴⁵, *Yenderan*⁴⁶, *Równina*⁴⁷, *Żebraczka z Odensee*⁴⁸, *Dytyramb na cześć teściowej*⁴⁹, *To się złożyć nie może*⁵⁰.

I dla porównania podobne zestawienie danych z następujących wierszy Przybośia: *Dynamo*⁵¹, *Łuk*⁵², *Z rozłamu dwu mórz*⁵³, *Z Tatr*⁵⁴, *Tęcza na burzy*⁵⁵, *Wschód słońca*⁵⁶.

Liczba sylab w wiersze	<i>Dynamo</i>	<i>Łuk</i>	<i>Z rozłamu dwu mórz</i>	<i>Z Tatr</i>	<i>Tęcza na burzy</i>	<i>Wschód słońca</i>	razem
1	3	—	1	3	—	2	9
2	1	1	1	2	3	1	9
3	2	2	2	6	1	2	15
4	—	—	1	—	1	1	3
5	1	—	—	—	—	4	5
6	1	3	1	2	1	2	10
7	1	—	1	2	3	1	8
8	—	5	1	4	2	2	14
9	1	1	—	—	1	3	6
10	—	2	2	—	7	3	14
11	1	5	3	1	1	—	11
12	5	3	—	2	3	2	15
13	5	2	2	2	7	5	23
14	—	2	3	1	4	—	10
15	—	2	1	2	1	—	6
16	2	1	—	—	1	—	4
17	—	—	3	—	—	—	3
Razem w utworze	23	29	22	27	36	28	165

Analiza tabel pozwala na wyciągnięcie dwu wniosków (trzeba oczywiście pamiętać, że szczupłość materiału czyni te wnioski słusznymi tylko w przybliżeniu). Pierwszy z nich wskazuje, że wiersz Różewicza jest bardziej jednorodny; trzy bowiem najczęstsze roz-

⁴⁵ *Tamże*, s. 113—114.

⁴⁶ *Tamże*, s. 185—189.

⁴⁷ *Tamże*, s. 248—259.

⁴⁸ *Tamże*, s. 274—275.

⁴⁹ *Tamże*, s. 339—340.

⁵⁰ *Tamże*, s. 381—383.

⁵¹ J. Przyboś, *Rzut pionowy*. (Warszawa) 1952, s. 9—10.

⁵² *Tamże*, s. 114—115.

⁵³ *Tamże*, s. 120—121.

⁵⁴ *Tamże*, s. 123—124.

⁵⁵ Przyboś, *Najmniej słów*, s. 41—42.

⁵⁶ *Tamże*, s. 45—46.

miary sylabiczne obejmują blisko 50% wszystkich wersów, gdy tymczasem u Przybosa niewiele ponad 30%. Drugi wniosek wyprowadzamy ze stwierdzenia, które rozmiary pojawiają się najczęściej: u Różewicza mianowicie 5-, 6- i 7-sylabowiec, u Przybosa zaś 13-, 12- i 3-sylabowiec. Wyraźnie więc widać u Przybosa zasadę kontrastowania wersów stosunkowo długich i bardzo krótkich⁵⁷, gdy Różewicz utrzymuje się w krótkich rozmiarach. Widać też jednak, co potwierdza lektura każdego prawie utworu, że u Różewicza typowy wers obejmuje więcej niż jeden zestrój — przeważnie dwa lub trzy. I tak jak wzorzec apollinairowski wiersza „czwartosystemowego“ próbowaliśmy określić przez stwierdzenie zasadniczej odpowiedniości wersu i zestroju intonacyjnego, tak też można założyć dla wzorca różewiczowskiego zasadniczą odpowiedniość wersu i jednostki prozodyjnej, większej od zestroju akcentowego, mniejszej zaś od zestroju intonacyjnego. Dłuska w *Prozodii* jednostki takiej nie wyróżnia; o jej istnieniu można jednak pośrednio wnioskować z tekstu, skoro zestroje intonacyjne posiadają antykadencję lub kadencję⁵⁸, a „przy subtelnym ocenianiu można między nimi rozróżnić więcej niż jeden stopień: podzielić je na pół- i ćwierć-kadencje, względnie antykadencje“⁵⁹. W hierarchii prozodyjnej, jaką dostrzegali Wóycicki, jednostka tego rzędu jest przewidziana i nosi nazwę „wiązanie“⁶⁰, a pauza (= „rozgraniczenie“) jej odpowiadająca — nazwę „spojenie“⁶¹. Najobszerniej jednostkę tę omawia Tomaszewski, który nazywa ją kolonem⁶². Termin ten jednak może budzić nieporozumienia; i tak np. Mayenowa przez kolon — jak można się zorientować z jej analizy — rozumie raczej zestrój intonacyjny⁶³. Dlatego też warto pozostać przy terminie

⁵⁷ Lucylla Pszczołowska w artykule *Rozmiary sylabiczne dłuższe od 17-zgłoskowca (Sylabizm. Praca zbiorowa pod redakcją Zdzisławy Kopczyńskiej i Marii Renaty Mayenowej. Wrocław 1956, s. 478)* cytuje z Przybosa następstwo wersu 2- i 21-sylabowego.

⁵⁸ Dłuska, *Prozodia języka polskiego*, s. 30.

⁵⁹ *Tamże*, s. 32.

⁶⁰ Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, s. 3. Chodzi tu o zasadę hierarchiczną uznawaną przez autora, a nie o konkretne analizy, jakich on w oparciu o tę zasadę dokonywał, nie wszystkie bowiem są dzisiaj możliwe do przyjęcia; to samo dotyczy prozodyjnych analiz „wolnego wiersza“ i „prozy rytmicznej“.

⁶¹ *Tamże*, s. 12.

⁶² B. Tomaszewski, *Teoria literatury. Poetyka*. Poznań 1935, s. 65—66.

⁶³ Mayenowa, *Poetyka opisowa*, s. 32.

„wiązanie“, nie przejmując od Wóycickiego jego teoretycznego zaplecza. Dodatkowo stwierdzić należy, że na gruncie składni zespół wyrazów zgrupowanych wokół wspólnego akcentu wartościującego, który pełni określoną funkcję w wypowiedzeniu, nosi nazwę „skupienie“⁶⁴.

Od pewnego czasu wiązanie odgrywa poważną rolę jako jednostka rytmiczna w różnych systemach wersyfikacyjnych. U Majakowskiego toniczny wers „schodkowy“ rozpada się właśnie na wiązania; Tuwimowskie toniki posługują się nim bardzo często. Zawodziński⁶⁵ i Mayenowa⁶⁶ nazywają przy ich analizie wiązania zespołami wyrazów układającymi się wokół jednego akcentu „recytacyjnego“; Siedlecki cytując utwór Tuwima *Fryzjerzy*, gdzie każdy wers składa się z trzech wiązań, pyta:

Może tu zresztą stajemy wobec jakiegoś nowego systemu metrycznego, który stwarza oto poeta-prekursor, lecz którego jeszcze nie zdoła przeniknąć opieszały teoretyk?⁶⁷

To, co badał Siedlecki, to nie był nowy system, ale zastosowanie wiązań stało się przecież arką przymierza między tonizmem a „IV systemem“. Ten bowiem nadał wiązaniom znaczenie zasadnicze.

Scharakteryzowawszy różewiczowski wzorzec wiersza „czwartosystemowego“ jako zasadniczo równoważący wers z wiązaniem, można przejść do niektórych zagadnień szczegółowych.

Jednym z najjaskrawszych przykładów występowania u Różewicza wiązaniowej zasady rytmicznej są jego wiersze oparte na wyliczeniu.

Usypali nad nim kopiec
z przyjazdów i odjazdów
z czasu i przestrzeni
z ludzi rzeczy zdarzeń
masła kawy gazet
z zielonych pluszowych albumów
bromu kwiatów
i sztucznego śmiechu

(Kopiec)⁶⁸

⁶⁴ Z. Klemensiewicz, *Skupienia, czyli syntaktyczne grupy wyrazowe*. Kraków 1948.

⁶⁵ K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*. Opracowała Janina Budkowska. Wrocław 1954, s. 49.

⁶⁶ Mayenowa, *Poetyka opisowa*, s. 70.

⁶⁷ F. Siedlecki, *Z dziejów naszego wiersza*. Skamander, IX, 1935, z. 62, s. 433. Podkreślenie Siedleckiego.

⁶⁸ *Poezje*, s. 81.

Da się wymienić wiele utworów bądź to w całości (*To się złożyć nie może*), bądź w części (*Do umarłego*, *Pokoje hotelowe*, *Poetyka*, *Moje usta*) posiadających strukturę wyliczeniową. Równorzędność poszczególnych wersów jest tu maksymalna. Umiejętność takiej konstrukcji wersyfikacyjnej również odziedziczył „IV system” po tonizmie, na którego litanijny charakter zwracała uwagę Dłuska⁶⁹.

Warto zobaczyć, jakiego typu wiązania występują w przytoczonym urywku. Obok zwykłych skupień syntaktycznych, związków: „z zielonych pluszowych albumów”, „i sztucznego śmiechu”, występują zespoły składników — bądź to szeregi ścisłe („z przyjazdów i odjazdów”, „z czasu i przestrzeni”), bądź szeregi luźne („z ludzi rzeczy zdarzeń”). Co decyduje o połączeniu takiej, a nie innej liczby składników, co każe szeregowi, zwłaszcza luźnemu, stać się wiązaniem? Główną rolę odgrywa tu wspólna przynależność desygnatów słów, o które chodzi, do pewnych kategorii; i tak „przyjazdy” automatycznie kojarzą się z „odjazdami”, a „czas” z „przestrzenią”; natomiast niewątpliwie wspólną kategorię stanowią „ludzie”, „rzeczy”, „zdarzenia” i niewątpliwie jest to kategoria różna od tej, do której należą solidarnie rekwizyty rodzinnego śniadania: „masło”, „kawa”, „gazety”. Związek między „bromem” a „kwiatami” tłumaczy się opisywaną sytuacją psychologiczną.

Rzecz można obserwować na innym przykładzie:

w lipcu: ocieram pot z lśniącego czoła
piję wodę z malinowym sokiem
jestem zmęczony
nudzę się piszę wiersze
rozmyślam o śmierci

(*Do umarłego*)⁷⁰

Niekiedy w wersie znajdują się dwa identyczne wyrazy; ma to, jak każde powtórzenie, barwę ekspresywną.

Wyjechał na błonia
zielone zielone

(*Przygoda Don Kiszota z La Manczy*)⁷¹

⁶⁹ M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 2 Kraków 1950, s. 217.

⁷⁰ *Poezje*, s. 20.

⁷¹ *Tamże*, s. 190.

Z Cyganami z Cyganami
szeroką drogą

(*Sen i przebudzenie*)⁷²

Zdarzają się też wewnątrz wersu powtórzenia rozwinięte:

ogrodnik śmieszny ogrodnik
czuwa nad swym marzeniem

(*Marzyciel*)⁷³

— lub powtórzenia synonimiczne:

Lecz ona trzyma w dłoni
tylko jeden okruch
uchroniła go uniosła

(*Okruch*)⁷⁴

Wszystkie typy powtórzeń pełnią stylistyczną funkcję rytmizacyjną.

Ale konstrukcja wersu może być nierównie bardziej skomplikowana.

Oto są moje sprawy. Żyję
I nic mi nie jest tak obce
jak ty umarły Przyjacielu.

(*Do umarłego*)⁷⁵

Idzie o ekspresję intonacyjną. Bohater liryczny pośpiesznie przechodzi przez pierwsze stereotypowe zdanie i zatrzymuje się na stwierdzeniu najważniejszym: „Żyję“, które samo jest wystarczającą przeciwwagą dla dwu następnych wersów. Nic więc dziwnego, że musi ono być od nich oddzielone odpowiednio długą pauzą. By to zapewnić, skraca się pauzę poprzedzającą, nadaje się jej podrzędny charakter działu wewnątrzwersowego, a więc powstaje dwuczłonowy wers.

Podobny stosunek: krótsza pauza między oznajmieniami i dłuższa, klauzulowa, wewnątrz oznajmienia, potrzebna, by skupić uwagę na inicjalnym wyrazie drugiego wersu — spotykamy w takim fragmencie:

Katedra omszała. Wewnątrz
rubin w złotym kielichu. Msza.

(*Gotyk i wiosna*)⁷⁶

⁷² *Tamże*, s. 193.

⁷³ *Tamże*, s. 17.

⁷⁴ *Tamże*, s. 9.

⁷⁵ *Tamże*, s. 21.

⁷⁶ *Tamże*, s. 39.

Oznajmienie trzecie z punktu widzenia bohatera lirycznego jest tylko wyjaśnieniem, uzupełnieniem drugiego, nie ma więc powodu do wyodrębniania go w wers.

I jeszcze przykład na rozbieżność między rozczłonkowaniem składniowym a zamierzoną intonacją ekspresywną:

Moja ciotka mówi [...]

[...] mówi: panu Jezusowi rosną włosy,

pan Jezus mruga, panu Jezusowi

rosną paznokcie; w kaplicy,

temu srebrnemu panu Jezusowi

(*Elegia prowincjonalna*)⁷⁷

Przez wydatne przyspieszenie tempa mówienia, przez „zdyszane“, przerwane wymówienie zdania „panu Jezusowi || rosną paznokcie w kaplicy“ uzyskuje się tu specyficzny efekt: intonację prowincjonalnej dewotki.

Wyjątkowo znamioną formę wierszowego rozbicia całości syntaktycznej obserwujemy wtedy, gdy w grę wchodzi zestawienie, utarty zwrot językowy.

jakże—przecież psa

z kulawą nogą nie wypędza się

w taką pogodę

(*Zaraz skoczę szefie*)⁷⁸

Przytoczone zdanie powstało w wyniku kontaminacji dwu przysłów: „pies z kulawą nogą“ i „w taką pogodę psa się nie wypędza“. Słowo „pies“ w każdym z tych przysłów jest obciążone silnym akcentem ekspresywnym. Daje to możliwość umieszczenia tego słowa w klauzuli, a tym samym oderwania odeń za pomocą pauzy klauzulej — przydawki „z kulawą nogą“, co z kolei stanowi element ekspresji w utworze o beznogich inwalidach. Rozbicie zestawienia środkami wersyfikacyjnymi okazuje się owocnym chwytem poetyckim.

Podobna kontaminacja dwu zestawień — z bardzo różnych warstw stylistycznych:

Prometeusz skowany

po mordzie

(*Kryształowe wnętrze brudnego człowieka*)⁷⁹

⁷⁷ *Tamże*, s. 142.

⁷⁸ *Tamże*, s. 105—106.

⁷⁹ *Tamże*, s. 407.

W tymże utworze rozbitcie zestawienia, potraktowanie go na prawach związku syntaktycznego, wydobywa semantyczny kontrast:

przenosi góry
nie kopie dołków
pod innymi⁸⁰

I przykład analogiczny językowo:

przyglądają się
jak ten człowiek odchodzi
od zmysłów
on odchodzi na kolanach
podnosi ręce
zatacza się

(*Pijany Józek*)⁸¹

Bywa, że wiązanie jest rozbite ekspresywnie na dwa wersy. Na przykład przez wyodrębnienie w osobny wers pojedynczego wyrazu, który chce się intonacyjnie wyeksponować:

ogrodnik śmieszny ogrodnik
czuwa nad swym marzeniem
bezowocnym

(*Marzyciel*)⁸²

Wypadek ten oczywiście nie ma nic wspólnego z występowaniem jednowyrazowego wiązania:

teraz otaczało mnie
jego szare długie
splątane i mocne
jak korzenie drzewa
życie

(*Stałem na stoku góry*)⁸³

Na wzmiankę zasługuje wyodrębnienie w wersy spójników. Jak stwierdziła Mayenowa, zabieg taki ściąga szczególną uwagę na stosunek wyrażony przez te spójniki. Podkreślenie intonacyjne tym razem pozwala poecie na uniknięcie szerokich omówień.

⁸⁰ *Tamże*, s. 409.

⁸¹ *Tamże*, s. 413.

⁸² *Tamże*, s. 17.

⁸³ *Tamże*, s. 318.

myślała
niebo i ziemia
smucą się nad miarę
a
to kręciły się koła
szybsze i dalsze

(*Pożegnanie*)⁸⁴

Z zasady pozwalającej inne rozczłonkowania niż w języku nie nacechowanym ekspresywnie poeta wyciąga nieraz wnioski daleko idące. A więc nie tylko dokonywa przesunięcia granicy składniowej typu:

nasz pokój wyciosany
w jasnym jesionie
ma barwę sześciokątnej komórki
plastra miodu i
cisza jest tu słodka

(*Opowieść o przedwiośniu*)⁸⁵

Widzę szalonych którzy
chodzili po morzu

(*Widzę szalonych*)⁸⁶

Miłość i życzliwość
jest między zebranymi
taka oczywista że
każdy bierze ją do ręki

(*Chora w ogrodzie i ozdrowieńcy*)⁸⁷

na ludzi patrzę jak
na kadłub bez głowy

(*Krzywda*)⁸⁸

— ale może nawet rozbijać zestrój akcentowy, oddzielając przyimek od rzeczownika:

wspomnienie o przyjacielu
jest tak bezbarwne
jak wspomnienie o
łasce która zginęła w poczekalni

(*Elegia prowincjonalna*)⁸⁹

⁸⁴ *Tamże*, s. 38

⁸⁵ *Tamże*, s. 74.

⁸⁶ *Tamże*, s. 69.

⁸⁷ *Tamże*, s. 86.

⁸⁸ *Tamże*, s. 112.

⁸⁹ *Tamże*, s. 141.

pochylony nad
swoją dolą
dołem

(Dola)⁹⁰

to źródelko z błękitu pod
przezroczystą skórą szyi

(Odwiedziny)⁹¹

Cała powyższa seria przytoczeń jest świadectwem sposobów, jakimi „IV system“ wydobywa potrzebne mu efekty. We wszystkich wypadkach realizuje się intonacyjna zasada trudnego mówienia. Padają słowa niespodziewane w danym kontekście bądź, jak w *Doli* i *Odwiedzinach*, z trudem przeciskające się przez gardło, zduszone tragizmem sytuacji. Z takim rozczłonkowywaniem zetknęliśmy się przecież u Przybosa.

Jeśli opisane poprzednio metody intonacyjnego kształtowania wiersza przynoszą wyraźnie ekspresywne rezultaty, to o wiele bardziej rzuca się w ucho — z rzadka, co prawda, stosowane przez Różewicza — niespodziewane urwanie frazy; wydaje się, że w latach ostatnich w ogóle trudno by spotkać u niego ten, dość przecież niecodzienny, chwyt. Trzeba zastrzec, że nie chodzi tu o psychologicznie umotywowany i bardzo udany artystycznie wiersz *Ale kto zobaczy...*, w którym załamuje się fraza bardzo szeroko rozbudowana:

Ale kto zobaczy moją matkę
w sinym kitlu w białym szpitalu
która trzęsie się
która sztywnieje
z drewnianym uśmiechem
z białymi dziąsłami

Która wierzyła przez pięćdziesiąt lat
a teraz płacze i mówi:
„nie wiem... nie wiem“
jej twarz jest jak wielka mętna łąka
żółte ręce składa jak przestraszona
dziewczynka
a wargi ma granatowe
ale kto zobaczy moją matkę
zaszczute zwierzątko
z wytrzeszczonym okiem
ten

⁹⁰ *Tamże*, s. 15.

⁹¹ *Tamże*, s. 73.

ach chciałbym ją nosić na sercu
i karmić słodyczą ⁹².

Natomiast w innych wypadkach niedopowiedzenie, urwanie, zwłaszcza po przyimku, ma bodajże stwarzać próbę uogólnienia, wskazania, że nie konkretna sytuacja jest ważna, lecz przejawiająca się przez nią szersza prawidłowość:

spływa cicho
z oka matki
pochylonej nad
(*Od moich stóp*) ⁹³

w czwartej stronie jest wiatr
który przeminął
obracając się wkoło czulszy
wskazuje nieomylnie na
(*Z domu mojego*) ⁹⁴

Jest jeszcze parę przykładów takiego postępowania; trudno orzec, czy odkrywa ono nowe możliwości prozodyjne języka, czy prowadzi w kierunku pewnej manieri literackiej.

Takie — w dużym uproszczeniu — są środki, na których opiera się istota wersyfikacji Różewicza. Współdziałanie ich wszystkich powoduje, że utwór pomimo braku cech regularności arytmetycznej posiada wyraźny rytm wewnętrzny. Na ten rytm składają się: pewne wyrównanie rozmiaru sylabicznego wersów, pewna stabilizacja pauzy intonacyjnej w klauzuli, stosowanie rozczłonkowania pozasyntaktycznego, a nade wszystko wprowadzenie rozbudowanej hierarchii różnej mocy antykadencji. Dość przypomnieć cytowany wiersz *Ale kto zobaczy...* Tak złożony i niesymetryczny układ składniowy wprowadza konieczność daleko posuniętego zróżnicowania siły i wysokości głosu, jeśli tekst ma być podany przejrzyście. A przecież do dyspozycji tej hierarchii intonacyjnej stoją też środki należne wierszowi, wynikające stąd, że wiersz ze swej natury jest układem językowym ekspresywnym, że zatem kontur intonacyjny w wierszu ulega wyostreniu i wytworzona przez długi, bądź co bądź, okres istnienia poezji norma dla tego typu struktury językowej przyznaje jej prawo do większych niż w analogicznych wypadkach na terenie języka potocznego pauz intonacyjnych. A więc praktycznie np. jeśli typowym budulcem wiersza Różewiczowskie-

⁹² *Tamże*, s. 102.

⁹³ *Tamże*, s. 104.

⁹⁴ *Tamże*, s. 36.

go jest wiązanie, to wersowi-wiązaniu przysługują większe uprawnienia w stosowaniu pauzy niż wiązaniu w prozie; być może, nawet takie, jakie w prozie ma zestrój intonacyjny. Dzięki tym czynnikom wers skonstruowany według wzorca, który nazywamy tu różewiczowskim, może sięgać po uprawnienia swoistego rodzaju postaci rytmicznej.

Nie można też pominąć milczeniem faktu, że do uzyskania rytmiczności wierszom Różewiczowskim walnie pomaga ich układ kompozycyjny, niekiedy zupełnie regularnie stroficzny. I tak spotykamy dystychy (*Róża, Łza*), trójwiersze (*Stąd, Oczyszczenie*), czterowiersze (*Powrót z lasu, Piosenka, Kolor oczu i pytania*), a w *Masce* próbował Różewicz sześciowiersza. Ale większe znaczenie niż te regularne strofy (bo trudno odmówić im tej nazwy) mają układy luźne: to trzy-, to cztero-, to pięciowierszowe w tym samym utworze (zwłaszcza charakterystyczny jest *Ocalony*), a nawet tak asymetryczne jak układy w wierszu *Ale kto zobaczy...*; one bowiem też, choć w sposób nie tak precyzyjny jak strofy, rytmizują tekst.

W arsenale środków kompozycyjnych Różewicza jeden jest chyba szczególnie przez poetę ceniony: pierścień. Powtarza więc na końcu swój początkowy wers utwór *Obietnica*, a całą czterowierszową strofkę — *Opowieść o przedwiośniu* i *Nie kładź mi rąk na sercu*. Utwór *W ciszy tak drogo okupionej* wykorzystuje — co prawda, z pewną istotną modyfikacją — w roli pierścienia cały wstępny rozdziałek.

Pozostaje jeszcze omówić sprawę marginalną dla różewiczowskiego typu wiersza, ale dość istotną dla drogi rozwojowej samego Tadeusza Różewicza: mianowicie rymikę. Autor *Niepokoju* i *Czerwonej rękawiczki* nagiął swe wiersze do rymu. Używał go rzadko, właściwie tylko jako epizodycznego środka stylizacji, np. w zakończeniu *Słońca* czy w uroczym cacku poetyckim *Bursztynowy ptaszek*. Dopiero w *Pięciu poematach* i *Czasie który idzie* pojawiło się w szerszej skali rymowe „nawiązanie do tradycji narodowej“, zalecane przez normatywną poetykę okresu. Różewicz znalazł się w ogniu krytyki, to karzącej go za formalizm i uleganie wpływom burżuazyjnym, co podobno kojarzy się z unikaniem rymu, to znów chwalać go za utwory słabe, ale „tkwiące w tradycji“. Późniejsze tomiki przynoszą zrównoważenie: rym nie stał się ani stałym elementem wersyfikacji Różewicza, ani nazbyt częstym chwytem stylizacyjnym, natomiast używany z umiarem i w zupełnie określonych celach artystycznych zaczął wydawać tak udane owoce jak

np. — by dać krańcowo odmienne przykłady — w *Łzie, Zielonych różach, poety* i *Ciemnych źródłach*.

*

Wydaje się, że z artykułu tego mogą płynąć następujące wnioski:

1. Wersyfikację Różewicza należy rozpatrywać na tle „IV systemu“ wersyfikacyjnego, pochodzącego od tonizmu, lecz dziś z nim wiążącego się bardzo luźnie, wykorzystującego dla celów rozczłonkowania ekspresywne warstwy intonacji.

2. Na tym tle dla wersyfikacji Różewicza najbliższą okolicą poetycką jest twórczość awangardy francuskiej i polskiej, szczególnie Przybosia i Czechowicza.

3. Różewicz wyciągnął wnioski z doświadczeń poprzedników i rozwinął te doświadczenia tworząc własny wzorzec wiersza w ramach „IV systemu“.

4. Wzorzec różewiczowski polega na zasadniczej odpowiedniości wersu i wiązania i pod tym względem różni się od wzorca apollinairowskiego (odpowiedniość wersu i zestroju intonacyjnego) oraz od wzorca przybosiowskiego (nadrzędna zasada mieszania wersów długich i bardzo krótkich).

5. Istotą wersyfikacyjnego mechanizmu wzorca różewiczowskiego jest rozczłonkowanie intonacyjne, które może pokrywać się z rozczłonkowaniem składniowym lub może je sztucznie, więc ekspresywnie, przełamywać.

6. Przełamywanie takie jest możliwe dzięki uruchomieniu systemu antykadencji przede wszystkim klauzulowych.