

Andriej N. Kołmogorow

O badaniu metru i jego wariantów rytmicznych

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 65/2, 281-303

1974

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.

ANDRIEJ N. KOŁMOGOROW

O BADANIU METRU I JEGO WARIANTÓW RYTMICZNYCH¹

1

Przedmiotem niniejszych rozważań jest taki oto bardzo prosty schemat metryczny

$$\cup - \cup \cup - \cup \cup (\cup), \quad (1)$$

w którym zastosowano następujący system zapisu:

- ∪ sylaba akcentowana
- ∩ sylaba nieakcentowana
- sylaba mocna
- ∪ sylaba słaba

Różnicę między sylabą mocną a sylabą słabą ująć można w wypadku tego metru w postaci reguły, którą sformułował już niegdyś Triediakowski², a która w sposób całkiem zadowolający zdaje sprawę z owej różnicy w klasycznym jambie i trocheju (ale nie obejmuje klasycznych

[Andriej N. Kołmogorow (ur. 1903) — matematyk moskiewski o światowej sławie, członek Akademii Nauk ZSRR. Jego zainteresowania wersologią datują się od lat kilkunastu, jest autorem i współautorem kilku artykułów z tego zakresu.

Przekład według wyd.: A. H. Колмогоров, *Пример изучения метра и его ритмических вариантов*. W zbiorze: *Теория стиха*. Ленинград 1968, s. 145—167.]

¹ Artykuł ten jest fragmentem nie ukończonej większej pracy, która pomyślana była jako wprowadzenie dla tych wszystkich, którzy zaczynają zajmować się wersologią. Ponieważ badania nad metrem (1) w rozpatrywanych tekstach Cwietajewej miały poprzedzać systematyczny wykład problematyki ogólnej oraz przegląd metrów klasycznych, wprowadza się jednocześnie szereg uwag o charakterze ogólnym, dotyczących rytmiki wiersza.

W trakcie przygotowania artykułu do druku pewne jego partie zostały rozbudowane. Za niektóre uzupełnienia, sprawdzenie maszynopisu oraz pomoc przy ostatecznym opracowaniu artykułu wdzięczny jestem A. Prochorowowi.

² [Wasilij Triediakowski zapoczątkował reformę wersyfikacji rosyjskiej. Jej zasady sformułował w ogłoszonej w r. 1735 rozprawie *Новый и краткий способ к сложению российских стихов* (przyp. tłum.).]

metrów trój sylabowych): akcent na słabej sylabie może występować jedynie wówczas, gdy sylabę tę tworzy odrębny pełnoznaczny wyraz jednosylabowy. Sylaby mocne natomiast mogą być akcentowane lub nie akcentowane bez żadnych ograniczeń.

Sylabę ósmą ujmujemy w nawias dlatego, że dalej rozpatrywać będziemy dwie odmiany tego schematu: o klauzuli oksytonicznej

$$u - \text{---} - \text{---} - \text{---} - \text{---} - \text{---} - \text{---} - \text{---} - \text{---} \quad (1_1)$$

oraz o klauzuli paroksytonicznej

$$u - \text{---} - \text{---} - \text{---} - \text{---} - \text{---} - \text{---} - \text{---} - \text{---} \quad (1_2)$$

W analizowanych tu utworach Cwietajewej reguły naprzemiennego występowania obu tych odmian wyznaczane są przez rozkład rymów — męskich i żeńskich. Tak np. w zwrotce czterowersowej o schemacie rymowym *AbAb* (*A-A* — rym żeński; *b-b* — rym męski) występują na przemian odpowiednie odmiany schematu metrycznego (1).

Przedmiotem analizy będą tu 73 zwrotki czterowersowe: 41 z nich pochodzi z rozdziałów V, VI i IX *Poematu kresu* (1924), natomiast pozostałe 32 to pięć wierszy z cyklu *Stół* (1933)³. Wybrany materiał wydaje się interesujący i wygodny z kilku następujących względów.

1. Realizowany w nim wzorzec metryczny jest dość elementarny, a jego podstawowe warianty rytmiczne nie są zbyt liczne i tworzą przez to łatwy do uchwycenia obraz ogólny. Ich analiza może więc była doskonałym wprowadzeniem do techniki badań, którą wypracowali m. in. Biely, Szengeli, Tomaszewski na materiale czterostopowca jambicznego i na materiale innych metrów klasycznych.

2. W odczuciu przeciętnego czytelnika⁴ metr ten jest zjawiskiem nowym. Zadanie czytelnika nie polega więc tu na przypomnieniu sobie znanego już metru i na odczytaniu tego utworu w kontekście nieuniknionych w takim wypadku skojarzeń. W zamian zakłada się, że po kilku pierwszych wersach odbiorca usłyszy w nich jakąś nową dla

³ [W tekście rosyjskim ilość zwrotek z *Poematu kresu* podana jest błędnie jako 40, tymczasem i z tekstu Cwietajewej, i z obliczeń Kołmogorowa wynika, iż powinna ona wynosić 41. Ponadto sformułowania artykułu sugerują, że cykl *Stół* składa się z pięciu wierszy, podczas gdy w wydaniu, którym posługuje się badacz, składa się on z sześciu wierszy. Ostatniego, szóstego, wiersza Kołmogorow tu nie rozpatruje (przyp. tłum.).]

⁴ O „czytelniku” mówimy tutaj celowo i świadomie. Wiersze Cwietajewej nie należą bowiem do tego typu utworów „agitatora, wodza-mówcy” Majakowskiego, które zakładają deklamatora (kogoś, kto już zgłębił zamysł poety) oraz słuchacza.

niego regularność i że stopniowo będzie się on wciągał i opanowywał coraz bardziej subtelne mechanizmy tej regularności⁵.

3. Cwietajewą charakteryzuje skłonność do budowania swoistych uregulowanych metrów sylabotonicznych. Jest to jeden z przejawów jej stosunku do twórczości poetyckiej:

*Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты,
Небесный гость в четыре лепестка.
О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты
Закон звезды и формула цветка.*⁶

Mamy więc tu do czynienia z poetą, który pracę swoją (cykl *Stół* poświęcony jest właśnie pracy poety) traktuje jako wysiłek mający doprowadzić do utworzenia obrazu rytmicznego⁷, urzeczywistnionego w ścisłej postaci metrycznej. Zresztą inny wariant podobnej idei całościowego „dudnienia rytmicznego”, zawierającego w sobie tak ogromne treści, że wymagałyby one „kilku wielkich poematów”, tworzył jedną z podstaw poetyki Majakowskiego.

Ale to, że w wypadku Cwietajewej mamy do czynienia z formatem bardziej kameralnym i że każdy jej temat metryczno-rytmiczny zamyka się i wyczerpuje w niewielkiej liczbie wersów, czyni z tej twórczości materiał wyjątkowo dogodny dla analizy, analizy o wiele łatwiejszej niż, powiedzmy, niewyczerpany problem opisu nawet najogólniejszych (przenikających dzieło Puszkina od początku do końca) właściwości brzmienia wiersza *Eugeniusza Oniegina*.

Spośród 292 wersów wybranych 73 zwrotek schemat (1) ulega zakłóceniu zaledwie w trzech (wszystkie one pochodzą z *Poematu kresu*). Zakłócenia te polegają na wydłużeniu lub skróceniu anakruzy. W wersie

⁵ Pytanie o to, czy rozpatrywany schemat metryczny był stosowany przed Cwietajewą i jaka jest jego historia w poetyce samej Cwietajewej, tutaj pomijam. Wolno sądzić, że postulowany przez poetę czytelnik nie musi się opierać na tego rodzaju informacji apriorycznej. Zresztą nie wykluczone, że wykształcony czytelnik lat dwudziestych i trzydziestych naszego stulecia powinien był już się przyzwyczać (przynajmniej podświadomie) do wierszy napisanych w ramach ogólnego schematu uregulowanego trójzestrojowca: 0/2 — 1/2 — 1/2' — 0/2.

O tym schemacie będziemy mówili dalej. Nasz schemat stanowi taką samą jego specjalizację, jak i schemat trójstopowca jambicznego: 0—0—0∟(∩), trójstopowca anapestycznego: 00—00—00∟(∩) lub jeszcze bardziej wyspecjalizowany schemat 0∩—0∩—0∩∟(∩) trójstopowca anapestycznego o pozametrycznych akcentach tylko na pierwszej sylabie. Na przykład wiersz *Stowiczego ogrodu* Błoka bez przerwy realizuje właśnie ten ostatni schemat (148 wersów).

⁶ М. Цветаева, *Избранные произведения*. Москва—Ленинград 1965, s. 133.

⁷ [O Kołmogorowowskich pojęciach „obraz rytmiczny” i „pozadźwiękowa treść mowy” zob. A. Prochorow, *Teoria prawdopodobieństwa w badaniach rytmu wiersza*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3 (przyp. tłum.).]

Белокурый сверкнул затылок... 0 0 1 0 | 0 1 | 0 1 0

anakruza jest dwusylabowa. Dwa wersy o anakрузie zredukowanej (zerowej) zamykają rozdział IX *Poematu kresu*. Ponieważ wersy te można potraktować również jako wersy trójstopowca jambicznego, proszę o posłuchanie brzmienia wersów poprzedzających:

.....
Махорочная затыжка.
Слев, пожилы значит, слев.
... По сим тротуарам в шапку
Прямая дорога: в ров

И в кровь. Потайное око:
Луны слуховой глазок...

И покосившись сбоку:
 — *Как ты уже далек!*

Jak sądzę, inercja przyswojonego uprzednio regularnego występowania odstępu dwusylabowego po pierwszej mocnej sylabie jest wystarczająco silna, aby w wersie *Как ты уже далек!* niewątpliwą sylabą mocną była właśnie sylaba *Как*. Na tej samej zasadzie zyskuje pewną samodzielność również sylaba *u* w wersie przedostatnim, choć nie staje się ona tutaj sylabą akcentowaną. Dalej, podczas omawiania statystyki form i wariantów rytmicznych, tych trzech wersów uwzględniać nie będziemy. Dlatego w tabeli 1 np. ogólna liczba wersów wynosi 289, a nie 292.

2

Łatwo zrozumieć, że schemat (1) dopuszcza teoretycznie osiem różnych sposobów rozkładu akcentów:

1 0 1 0 0 1 0 1 (0)	1' 1 1 0 0 1 0 1 (0)
2 0 - 0 0 1 0 1 (0)	2' 1 - 0 0 1 0 1 (0)
3 0 1 0 0 - 0 1 (0)	3' 1 1 0 0 - 0 1 (0)
4 0 - 0 0 - 0 1 (0)	4' 1 - 0 0 - 0 1 (0)

Zgodnie z terminologią Biełego będziemy je nazywali formami. Formy 4 i 4' w naszym materiale nie występują, ale nie wydaje się, by świadczyło to o obecności w zamysle Cwietajewej (tj. w tym obrazie metrycznym, który kierował jej wyborem wariantów rytmicznych dla poszczególnych wersów) jakichś specjalnych ograniczeń nie odzwierciedlonych w schemacie (1). Formy 4 i 4' mogą realizować się bowiem tylko w wariantach

4a 0 - 0 0 - 0 1 (0)
 4a 0 | - 0 0 - 0 1 (0)

(kreska pionowa oznacza przedział międzywyrazowy, w formie 4 nie może być przedziałów międzywyrazowych), natomiast wyrazy o pięciu lub sześciu sylabach przed akcentem nie są w języku rosyjskim zbyt liczne, a z kolei ogólny charakter leksyki Cwietajewej jest taki, że zbyt długie wyrazy trafiają się u niej dość rzadko i niezależnie od stosowanego metru.

Formy można rozbić na warianty zależnie od rozkładu przedziałów międzywyrazowych. Omawiane cztery formy mają 28 wariantów, które tworzą 14 par. Przykładowo:

wariantowi

$$1aa \cup \acute{ } | \circ \circ \acute{ } | \circ \acute{ } (\circ)$$

odpowiada wariant

$$1aa \acute{ } | \acute{ } | \circ \circ \acute{ } | \circ \acute{ } (\circ),$$

różniący się tylko dodatkowym akcentem na pierwszej sylabie oraz dodatkowym przedziałem międzywyrazowym między pierwszą a drugą sylabą. Po lewej stronie tabeli 1 podaliśmy wykaz wariantów bez akcentu na pierwszej sylabie, natomiast po prawej stronie wynotowaliśmy przykłady wersów, w których się realizują te właśnie warianty rytmiczne, oraz wersów, które realizują odpowiednie warianty rytmiczne z akcentem na pierwszej sylabie (z obciążeniem).

Z tabeli 1 wynika, że w rozpatrywanym materiale obecne są wszystkie warianty rytmiczne dopuszczane przez pierwsze trzy formy. Wyjątek stanowią tylko warianty 3a i 3'a, które zawierają wyraz rytmiczny o czterech sylabach przedakcentowych. Prócz wariantów 3a i 3'a tak długie wyrazy rytmiczne pojawiają się jeszcze w wariantach 2a i 2b. Cwietajewa używa ich tylko 3 razy:

Не опровергайте! Мечь...
 — *Не похоронив — смеяться!*
 (*И, похоронив, смеюсь*).

Wobec takiej rzadkości wyrazów o czterosylabowej części przedakcentowej nie ma żadnego powodu, by nieobecność wariantów 3a i 3'a uważać za świadectwo dodatkowego ograniczenia w samym zamyśle metru⁸.

Tak więc schemat (1) wyczerpuje opis metru w sensie występujących w naszym materiale ograniczeń normatywnych nakładanych na wybór wariantów rytmicznych. Wszystkie warianty podporządkowane temu schematowi przyjmuje się jako prawidłowe. Można zatem sądzić,

⁸ W innych wierszach Cwietajewej, które są napisane tym samym metrem, znaleźliśmy pięć wersów wariantu 3a, np.:

Нежней и безповоротней...
Вина не пересластил...

Tabela 1

Warianty rytmiczne	Bez akcentu na pierwszej sylabie				Z akcentem na pierwszej sylabie				Razem
	przykład	liczba wersów		przykład	liczba wersów				
		Stól	Poemat kresu		Stól	Poemat kresu			
1 U ' O O ' O ' (O)		98	98		11	15	222		
aa U ' O O ' O ' (O)	<i>Меня охранял как шрам...</i>	13	17	<i>Смерть. Жест. Никаких хотений...</i>	1	4	35		
ba U ' O O ' O ' (O)	<i>Спасибо за то, что шел...</i>	51	17	<i>Лбом, локтем, узлом колен...</i>	5	3	76		
ca U ' O O ' O ' (O)	<i>Сомнамбулу. Битв рубцы</i>	3	11	<i>Стопл столпника, уст затвор...</i>	3	2	19		
ab U ' O O ' O ' (O)	<i>Схватясь за столовый кант...</i>	7	33	<i>Ты, — мой наколенный стол!..</i>	1	1	42		
bb U ' O O ' O ' (O)	<i>Под ношей, поклажу грез...</i>	19	9	<i>Тем был мне, что морю толп...</i>	1	3	32		
cb U ' O O ' O ' (O)	<i>Мой письменный верный стол!</i>	5	11	<i>Цвет, собственной кровью полит...</i>	—	2	18		
2 U — O O ' O ' (O)		—	3		1	2	6		
a U — O O ' O ' (O)	<i>Не похоронив — смеяться!...</i>	—	2	<i>Смерть — и никаких устройств!...</i>	1	1	4		
b U — O O ' O ' (O)	<i>Не опровергайте! Месть...</i>	—	1	<i>Жизнь! — Как полководец римский...</i>	—	1	2		
3 U ' O O — O ' (O)		14	29		4	14	61		
a U ' O O — O ' (O)	<i>Nie ma</i>	—	—	<i>Nie ma</i>	—	—	—		
b U ' O O — O ' (O)	<i>Дубовый противовес...</i>	5	6	<i>Нет, вовсе их не пишите...</i>	—	1	12		
c U ' O O — O ' (O)	<i>Строжайшее из зеркал!</i>	9	13	<i>Так ширился — до широт...</i>	1	3	26		
d U ' O O — O ' (O)	<i>Союзнически: союз!...</i>	—	9	<i>Льву ненависти, слону...</i>	3	6	18		
e U ' O O — O ' (O)	<i>Ведь шахматные же пешки...</i>	—	1	<i>Рта раковинная щель...</i>	—	4	5		
	Razem	112	130		16	31	289		

że dowolny wers podporządkowany temu schematowi był w odczuciu Cwietajewej wersem metrycznie prawidłowym.

Ale w świadomości lub w podświadomości poety wzorzec metryczny żyje nie tylko w postaci prawa, które pewne warianty wyklucza, a inne dopuszcza, lecz także w postaci określonego systemu upodobań i tendencji, dzięki którym pewne warianty zdają się lepiej odpowiadać spokojnej narracji, natomiast inne uważa się za bardziej stosowne w wypadkach rytmicznego wyróżnienia poszczególnych wersów lub ich grup.

Trudno np. uznać za rzecz przypadku, że spośród znajdujących się w naszym materiale trzech wersów formy 2 w zakończeniu szóstego rozdziału *Poematu kresu* znalazły się aż dwa. Są to wersy, które przed chwilą już cytowaliśmy:

— *He похоронив — смеяться!*
(*И, похоронив, смеюсь*).

W tymże poemacie spotykamy tylko dwa wersy formy 2'. I one także znalazły się obok siebie w zamykającej zwrotce piątego rozdziału:

Смерть — и никаких устройств!
— *Жизнь! — Как полководец римский,*
Орлом озирая войск
Остаток. — Тогда простимся.

Tu mamy bardzo wyraźne przejście od dwóch wersów formy 2' do dwóch wersów najzwyczajszej formy 1. Pod względem rytmicznym końcowe *Тогда простимся* przygotowane zostało przez przejście do spokojnej (choćby z uwagi na jej zwykłość) formy 1 w wersie trzecim.

Obiektywne badania nad „obrazem metru” dobrze jest zacząć od porównania statystyki użytych form i wariantów z możliwościami naturalnej rytmiki języka rosyjskiego. Tutaj nie będziemy objaśniali całej techniki obliczeń „częstości teoretycznych” form i wariantów, lecz ograniczymy się tylko do stwierdzenia, że są to takie częstości, które otrzymywalibyśmy w takich wyobrażonych wypadkach, kiedy to poeta w ogóle nie jest uczulony na wymowę form i wariantów rytmu, lecz zmierza jedynie do oddania zamierzonej treści „poza dźwiękową” bez łamania reguł wybranego metru. Takie teoretyczne modele najprostszej „naturalnej” realizacji wzorca metrycznego oblicza się na podstawie słownika frekwencyjnego „rytmicznych typów słów”, słownika, który buduje się na podstawie określonych wzorców prozaicznych. Przytoczone dalej „częstości teoretyczne” obliczone zostały przez Prochorowa na podstawie słownika frekwencyjnego rytmicznych typów słów w *Damie pikowej* Puszkina⁹. Jak uczy doświadczenie, inny wybór wyjściowego słownika

⁹ [Zob. artykuł wspomniany w przypisie 7 (przyj. tłum.).]

frekwencyjnego może zmienić teoretyczne częstości form i wariantów o 10—20%. Znaczy to, że do dalszych zestawień należy się odnieść z odpowiednią ostrożnością.

Najpierw rozpatrzmy frekwencyjną tabelę użycia form (w %), ale przedtem spójrzmy na te wszystkie formy od strony ilości występujących w nich akcentów:

Tabela 2

Formy	<i>Stól</i>	<i>Poemat kresu</i>	Model teoretyczny
O czterech akcentach 1'	8,6	9,3	2,0
O czterech akcentach 1, 2', 3'	80,5	70,8	48,0
O dwóch akcentach 2, 3	10,9	19,9	49,9

Oczywista tu jest tendencja do zwiększonej ilości akcentów w wersie. Obecność tej tendencji powoduje, że bezpośrednie zestawienie naszego modelu teoretycznego i wiersza Cwietajewej w pełnej tabeli form staje się słabo czytelne.

Tabela 3

Formy	<i>Stól</i>		<i>Poemat kresu</i>		Procenty teoretyczne
	liczba wersów	%	liczba wersów	%	
1	98	76,6	98	60,9	43,8
1'	11	8,6	15	9,3	2,9
2	—	0,0	3	1,9	3,5
2'	1	0,8	2	1,2	1,3
3	14	10,9	29	18,0	45,6
3'	4	3,1	14	8,7	3,0
Razem	128	100,0	161	100,0	100,1
W tym formy 1', 2', 3' ze wzmocnieniem pierwszej sylaby	16	12,5	31	19,3	7,2

Teoretyczne frekwencje form 1 i 3 nie powinny nikogo zdziwić. Według Gasparowa¹⁰, w trójzestrojowcu Adalis i Smielakowa zdecydowanie przeważają nasze formy 1 i 3. A oto dane Gasparowa na temat wiersza trójzestrojowego tych autorów (w %) ¹¹:

¹⁰ M. Л. Гаспаров, *Статистическое обследование русского трехударного дольника*. W dziele *Теория вероятностей и ее применения*, t. VIII, 1963

¹¹ Statystyka Gasparowa nie uwzględnia charakteru anakruz i ich obciążenia akcentowego, tj. nasze formy 1' i 3' są tu włączone do form 1 i 3.

	1	3	Pozostałe formy
Adalis	33,5	59,5	6,0
Smielakow	55,0	43,3	2,7

Tak więc forma 3 jest całkiem właściwa językowi rosyjskiemu. Jeżeli zatem w wierszu Cwietajewej spotyka się ją stosunkowo rzadko, to jest to skutek ogólnego dążenia poetki w kierunku wzmożonej akcentowości.

Jak zobaczymy dalej, wersy realizujące formę 3' odgrywają w *Poemacie kresu* specjalną rolę ekspresywną.

Jest ich w tym poemacie dużo w porównaniu nie tylko do ogólnej liczby wersów, lecz także do liczby wersów trójakcentowych

$$\frac{14}{114} \cdot 100\% \simeq 12,3\%$$

wobec normy teoretycznej

$$\frac{3,0}{48,1} \cdot 100\% \simeq 6,2\%$$

Natomiast w wypadku cyklu *Stół* o zasadniczej tendencji stanowi zdecydowana przewaga najprostszej formy 1.

3

Badania nad statystyką przedziałów międzywyrazowych najprościej jest przeprowadzać w obrębie poszczególnych form. Zaczę więc od statystyki przedziałów międzywyrazowych w formie 3 i 3', tylko w niej bowiem występuje długi czterosylabowy odstęp międzyakcentowy, gdy tymczasem w formach 1 i 2 odstęp międzyakcentowe nie przekraczają dwu sylab.

Ale najpierw pozwolę sobie na małą dygresję. Już Bieły zauważył, że w jambie, w którym na odstęp międzyakcentowe (między akcentami metrycznymi) składają się jedna, trzy, pięć lub siedem sylab, przesunięcie przedziału międzywyrazowego o jedną sylabę sprawia wrażenie zaledwie subtelnego wycieniowania wiersza:

На зеркальном паркете зал, ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡
У моря на граните скал... ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡

Ale przesunięcia przedziału międzywyrazowego o trzy sylaby powodują ostre kontrasty nawet w razie identycznego rozkładu akcentów:

Часов однообразный бой, ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡
Томительная ночи повесть... ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡

Z drugiej strony wszelkie pominięcie akcentu metrycznego utrudnia identyfikację metru. Trudność ta jest różna przy różnych rozkładach

przedziałów międzywyrazowych. U poetów, którzy unikają zbyt wielkiego osłabienia „metryki” wiersza, prowadzi to do pewnych instynktownie lub świadomie wprowadzanych ograniczeń. Takie tendencje ograniczające przejawiają się szczególnie mocno w stosunku do rozkładu przedziałów międzywyrazowych w odcinkach pięciosylabowych. Zagadnienie to gruntownie badali już Szengeli i Tomaszewski.

Zestawmy dla przykładu (tabela 4) ilości wersów o następujących typach przedziałów międzywyrazowych:

- a* ... ′|U-U-U ′...
b ... ′U|-U-U ′...
c ... ′U-|U-U ′...
d ... ′U-U|-U ′...
e ... ′U-U-|U ′...
f ... ′U-U-U| ′...

w *Małych tragediach* Puszkina (według Szengeli) oraz w pięciostopowcach jambicznych Bagrickiego (według obliczeń Ryczkowej).

Tabela 4

	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	Razem
Puszkina:							
wersy	—	2	28	—	—	—	30
w %	0	6,7	93,3	0	0	0	100
Bagrickiego:							
wersy	—	2	34	22	4	—	62
w %	0	3,2	54,7	35,6	6,5	0	100
% teoretyczne	1,4	8,1	44,2	38,6	6,8	0,8	100

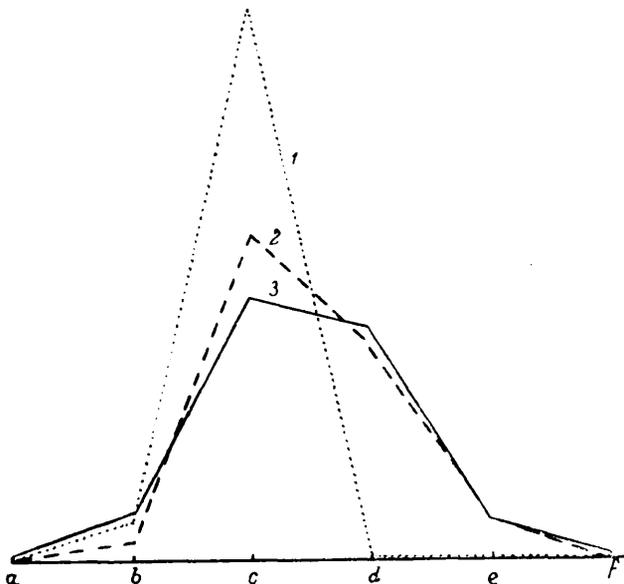
Nieprzypadkowość różnic zdaje się oczywista. Niewielkie rozbieżności między interpretacją wiersza w ujęciu Szengeli i w ujęciu Ryczkowej niczego nie mogą tu zmienić (naturalnie, w trudniejszych sytuacjach podczas zestawiania wyników obliczeń, dokonanych przez różne osoby, obowiązuje daleko posunięta ostrożność).

Wyżej już mówiliśmy o względnej umowności frekwencji „teoretycznych”. Szczególnie nie są pewne częstości wariantów krańcowych. Przy innym wyborze statystyki wyjściowej rytmicznych typów słów mogliśmy uzyskać np. dla wariantu *a* nie 1,4%, lecz 1,0 lub 2,0%. Jednakże ogólny charakter wykresu częstości teoretycznych (zob. rysunek) jest wystarczająco pewny.

Wniosek jest oczywisty: w ramach wyżej sformułowanych wymagań metru

U-U-U-U-U ′(r)

Bagricki korzysta z możliwości języka rosyjskiego dość swobodnie, choć być może, że z nieznaczną tendencją do unikania wariantów krańcowych¹², Puszkina natomiast — zgodnie z tradycją wywodzącą się od Dierżawina (tego ograniczenia Łomonosow jeszcze nie znał) i przestrzeganą, choć w mniejszym stopniu, przez Żukowskiego — starannie unika przedziałów międzywyrazowych przesuniętych w prawo poza interwał między 2 a 3 sylabą nieakcentowaną, i woli ten właśnie interwał.



Krzywe częstości przedziałów międzywyrazowych w odcinku pięciosylabowym 1 — Puszkina; 2 — Bagricki; 3 — krzywa teoretyczna

Wróćmy obecnie do Cwietajewej i ułożmy tabelę 5 w celu zbadania stosunku poetki do przedziałów międzywyrazowych w odcinkach czterosylabowych.

Statystyka jest bardzo skromna co do objętości materiału, niemniej wnioski nasuwa się sam przez się: w wersach bez obciążenia akcentowego Cwietajewa bliska jest naturalnym możliwościom języka, ale w wersach obciążonych silnie przesunęła ona międzywyrazowy przedział ku końcowi wersu.

Co ciekawsze: wersy realizujące warianty *d* i *e* mają na pierwszej sylabie mocny akcent częściej niż pozostałe warianty formy 3. Ponieważ

¹² Zresztą w czterostopowcach jambicznych Bagricki dwukrotnie używa także wariantu *a*:

*Гляжу, близ Елисаветграда...
Простой и необыкновенный...*

Tabela 5

Warianty formy trzeciej	a	b	c	d	e	Razem
Liczba wersów bez obciążenia akcentowego	—	11	22	9	1	43
w %	0,0	25,6	51,2	20,9	2,3	100,0
Liczba wersów z obciążeniem	—	1	4	9	4	18
w %	0,0	5,6	22,2	50,0	22,2	100,0
% teoretyczne	2,7	28,0	46,4	21,2	1,7	100,0

U w a g a: Prawdopodobieństwa teoretyczne podane tu są dla wersów bez obciążenia akcentowego. Różnice tych prawdopodobieństw dla wersów z obciążeniem i dla wersów bez obciążenia o klauzuli oksytonicznej i paroksytonicznej są całkiem nieistotne.

z reguły są one bardzo ekspresywne, wymienię je wszystkie, zaczynając od wersu najbardziej paradoksalnego wariantu 3'e (jego teoretyczna częstość wewnątrz formy 3' wynosi zaledwie 1,3⁰/o):

Рта раковинная цель...
 (С носилок
 Так раненые — весну!)
В час сладостного бесчинства...
Съём. (Вкрадчивее и тише: ...)
Жест занавеса. Речьень...
Вопль испоротого нутра...
Лязг. Вскинутая доска...
Льву ненависти, слону...
Стол — сбрасывавший в поток!...
Стол, выстроивший в столбцы...
Им отданную же шпагу...
Жест, делающий вам честь...
Жест, скручивающий в жгут...

Nagromadzenie „podłości”, groźby pożarcia, strącenia do potoku, „nienawiści lwa”, rannych itp. związane tu jest poniekąd z tym, że w ramach naszego metru takie gwałtowne tematy wymagają u Cwietajewej przede wszystkim zderzenia akcentów na dwóch pierwszych sylabach. Ale tematy te szczególnie mocno ciążyą ku takim wariantom, w których po zderzeniu dwóch akcentów następuje dość długi szereg sylab nieakcentowanych nie przerywany przez przedziały międzywyrazowe:

—| — — — — ...

Powstający w ten sposób związek między obciążeniem akcentowym na początku wersu a opóźnionym przedziałem międzywyrazowym bardzo dobrze uwidacznia tabela 6.

Ilość wersów realizujących formy 2 i 2' wyraźnie nie wystarcza dla badań statystycznych. Pozostaje dlatego do rozpatrzenia statystyka prze-

Tabela 6

Warianty formy trzeciej	Bez obciążenia	Z obciążeniem	Razem
<i>b i c</i>	33	5	38
<i>d i e</i>	10	13	23
Razem	43	18	61

działów międzywyrazowych w formach 1 i 1'. Zaczniemy od najliczniejszej formy 1. Już przy pobieżnym zaznajomieniu się z tabelą 1 zwraca naszą uwagę licznosc wersów wariantu *ba* w cyklu *Stół* oraz licznosc wersów wariantu *ab* w *Poemacie kresu*. Różnica ta jest tak wielka, że rozłączne badanie tych tekstów wydaje się czymś całkiem naturalnym. W obu wypadkach mamy po 98 wersów formy 1, wskutek czego zestawienie jest dość wymowne nawet bez obliczeń procentowych (tabela 7).

Tabela 7

	<i>Stół</i>			<i>Poemat kresu</i>		
	<i>a</i>	<i>b</i>	suma	<i>a</i>	<i>b</i>	suma
<i>a</i>	13	7	20	17	33	50
<i>b</i>	51	19	70	17	9	26
<i>c</i>	3	5	8	11	11	22
Razem	67	31	98	45	53	98

Jak widać, przewaga wariantu *ba* w cyklu *Stół* związana jest z ogólną przewagą przedziału międzywyrazowego *b* w pierwszym interwale oraz przedziału międzywyrazowego *a* w drugim. Jeżeli obliczymy oczekiwaną liczbę wersów wariantu *ba* zgodnie z hipotezą, według której przedziały międzywyrazowe pierwszego interwału kombinuje się z przedziałami drugiego „losowo” odpowiednio do reguły mnożenia prawdopodobieństw¹³, wówczas uzyskamy

$$\frac{70 \cdot 67}{98} = 47,8,$$

tj. nieco mniej od odnotowanej liczby wersów wariantu *ba*.

Jednakże pewne obserwacje spoza zasięgu statystyki skłaniają mnie do przypuszczenia, że siłą oddziaływającą jest tu szczególne upodobanie przez poetkę właśnie wariantu *ba*. Chodzi o to, że realizuje się on w bardzo charakterystycznych wersach

¹³ Możliwe jest także ściślejsze ujęcie problemu, jeżeli za punkt wyjściowy obrać częstości wariantów w teoretycznym modelu naszego metru, ale jakościowo będzie to wynik taki sam.

Спасибо за то, что шел...
 Спасибо, что ног не гнул...
 Спасибо, что нес и нес...
 Спасибо за то, что стал...
 Спасибо, что рос и рос...
 Спасибо за то, что в след...
 Спасибо за то, что блюл...
 Спасибо за то, что — стол...
 Спасибо тебе столяр...

Mam na myśli, rzecz jasna, nie samą ilość tych wersów (jest ich tylko 9, a więc nawet bez nich pozostają w cyklu *Stół* 42 wersy wariantu 1ba wobec 17 w *Poemacie kresu*), lecz naturalną w tym wypadku hipotezę, że tak istotne dla tematu cyklu wersy te również z kombinacji rytmicznej

u' | o | o' | o' | o' |

uczyniły motyw przewodni całości cyklu.

W *Poemacie kresu* najbardziej wyróżniającą się cechą jest zwiększona frekwencja przedziału międzywyrazowego *a* w pierwszym interwale. Co prawda, mocniej przejawia się ona w połączeniu z przedziałem międzywyrazowym *b* w drugim interwale, ale i wobec przedziału międzywyrazowego *a* w drugim interwale stosunek

$$\frac{a}{a+c} = \frac{17}{17+11} \simeq 0,61$$

dla pierwszego interwału wyraźnie odbiega od stosunku teoretycznego (tj. wynikającego z właściwości języka rosyjskiego)

$$\frac{a}{a+c} \simeq 0,42.$$

Na tendencję tę nakłada się ponadto szczególne upodobanie poetki do wariantu 1ab. Niekiedy wersy tego wariantu następują po sobie aż sześciokrotnie:

.....

— И прежде всего одна

Постель. — Вы хотели пропасть

Сказать? — Барабанный бой

Перстов. — Не горами двигать!

Любовь, это значит... — Мой.

Я вас понимаю. Вывод?)

Перстов барабанный бой

Растет...

u' | o | o' | o' | o' |
 u' | o | o' | o' | o' |
 u' | o | o' | o' | o' |
 u' | o | o' | o' | o' |
 u' | o | o' | o' | o' |
 u' | o | o' | o' | o' |

Wersów formy 1' jest natomiast zbyt mało, aby statystyka jej wariantów zasługiwała na szczegółowe omówienie. Odnotuję więc tylko, że w cyklu *Stół* wersy wariantu 1'ba nadal stanowią 45%, a w *Poemacie kresu* tylko 20%.

4

Zgodnie z proponowaną tutaj ogólną metodyką badań nad rytmem wiersza, po analizie statystyki form i wariantów poszczególnych wersów rozpatrzyć należy właściwości rozkładu wersów o różnym ukształtowaniu rytmicznym. W tym wypadku celowe wydaje się również przesledzenie rozkładu przerzutni zarówno z wersu do wersu, jak i ze strofy do strofy.

Najbardziej wyraziste cechy budowy rytmicznej badanych rozdziałów *Poematu kresu* i cyklu wierszy *Stół* pokazane zostały w schematach I i II.

Umiejętność sporządzenia takiego schematu bez specjalnego przeładowania go szczegółami zdaje się bardzo istotna podczas formalnej analizy całościowego rytmicznego rysunku wiersza. Konieczne jest, aby schemat uwzględniał tylko takie elementy, które wyznaczają ogólny charakter dynamiki rytmu. Ale nie mniej konieczne jest, aby najistotniejsze właściwości kształtujące ogólne wrażenie w obrębie poszczególnych strof (tutaj — zwrotek czterowersowych) były ukazane w sposób możliwie najpełniejszy.

Naprzemienne występowanie form poszczególnych wersów (w określonym wyżej technicznym sensie tego terminu) jest od czasów Biełego zwykłym pierwszym krokiem do rozwiązania problemu budowy ogólnego schematu wiersza. Spośród wariantów uwzględniliśmy w tych schematach tylko warianty formy 3 z uwagi na ich szczególną wyrazistość.

Ale już wcześniej można było przypuszczać, że w budowie rytmu zwrotek duże znaczenie odgrywają u Cwietajewej przerzutnie z wersu do wersu oraz ze zwrotki do zwrotki, jak również bardzo mocne pauzy, zwłaszcza w analizowanych rozdziałach *Poematu kresu*, których znaczną część stanowi urywany dialog.

W pewnym sensie oddaliśmy tu pierwszeństwo formom i wariantom, mianowicie dlatego, że są one związane bezpośrednio z interpretacją reguł naszego metru. Na rozkład pauz i przerzutni metr ten nie nakłada żadnych ograniczeń.

Niemniej grę pauz i przerzutni należało koniecznie uwzględnić już w pierwszym zbliżeniu. Najgłębsze pauzy między zwrotekami, które rozgraniczają całkiem odrębne okresy, zaznaczyliśmy kreską poziomą. Pauzy te są nawet nieco mocniejsze od pauz, które według terminologii Tomaszewskiego „odpowiadają kropce”. Z kolei znakiem \curvearrowright zaznaczyliśmy bezsporne przerzutnie międzystroficzne (brak pauzy, „odpowiadającej — według Tomaszewskiego — przecinkowi”). Rytm Cwietajewej zawsze jest mocno skontrastowany, wobec czego wynotowanie nawet tylko wypadków skrajnych dość dobrze ukazuje ogólny zarys tego rytmu.

Rozdział szósty *Poematu kresu* ma postać przeplatających się zwrotek

Poemat kresu

Rozdz.: V (<i>a B a B</i>)	VI, A (<i>a B a B</i>)	B (<i>a B a B</i>)	IX (<i>A b A b</i>)
1) 1 1 1 3 _c	1) 3 _c 1 1 1	1) 1 1 1 3 _d	1) 3' _c 3' _d 1 1
2) <u>3_b 1 1 1'</u>	2) 3 _b 1' 3 _c 1	2) 1 3' _d 1 3' _c ∞	2) 3 _d 1 3 _e 1
3) 1 1' 3 _d 3 _c	3) 1 1 3 _c 1	∞ D D D	3) 1' 1 3' _c 3' _d
4) 3 _b 1 1 1	4) 1 1 3 _c 3' _d	D D D	4) 3 _d 1' 1 1
5) 1 1 1 1	5) 1 1' 3 _c 3' _e	D D D	5) 1 1 * * *
6) 1 1' 1 1	6) 1 1 3 _b 1		
7) <u>1 1 1 1</u>	7) 2 3 _c 3' _e 1	C (<i>a B a B</i>)	
8) 3' _e 1 1 1	8) 1 1' 1 1	1) 1 1 3 _b 1	
9) 1 1 1 1	9) 1 1' 3 _d 1	2) <u>1 1 1 1</u> +	
10) <u>1 1 1 1</u>	10) 1 3 _d 3' _d 1	D D D D	
11) 3 _c 1' 1 3' _c	11) 1 1' 3 _c 1		
12) <u>1 1 1 1</u>	12) 1 3' _d 1 3' _b +	D (<i>A b A b</i>)	
13) 2' 2' 1 1	1 D <u>D</u> D	1) 1 1 * 1	
	D D D	2) 3 _d 1 3 _b 3 _d	
	D D D	3) 1 1 1 1	
	D D D	4) 1 1 1 3 _c	
		5) <u>1 1' 1 3'_e</u>	
		6) 1 1' 1 1	
		7) 3 _c 3 _d 2 2	

czterowersowych naszego metru ze zwrotkami trójwersowymi i jedną także czterowersową dwustopowca daktylicznego. Oznaczyliśmy je *DDD* oraz *DDDD*. Znaki + oraz ∞ wskazują na pewne dodatkowe elementy rymiczne, które się pojawiają w przejściach od naszego metru ku daktylowi. Czytelnik może łatwo ustalić już sam, na czym one polegają.

Schematy mówią same za siebie. Nieprzypadkowość szeregu okoliczności jest tu oczywista. Wskażmy np., że na sześć użyć formy 2 i 2' cztery tworzą pary usytuowane w zamykających zwrotkach odpowiednich rozdziałów; ponadto pary te są jednorodne (2 2 i 2' 2') oraz sąsiadują z innymi parami — 1 1 i 3 3.

Zwraca uwagę początek realizacji metrycznej. W pierwszym wierszu

¹⁴ W schematach tych liczby 1, 2, 3 oznaczają wersy danej formy, a wers schematu odpowiada zwrotce wiersza. Znak * oznacza wersy, które nie układają się w schemacie naszego metru (zob. tekst).

Schemat II

<i>Stól</i>				
1. (<i>a a b b</i>)	2. (<i>A b A b</i>)	3. (<i>A b A b</i>)	4. (<i>a a b b</i>)	5. (<i>a a b b</i>)
1) <u>1 1 1 1</u>	1) 3 _c 1 1 1	1) 3 _c 1 1 1	1) 3 _b 1 1' 2'	1) 1 1 1 1
2) <u>1 1 1 1</u>	2) 1 1 1 1	2) 3 _c 1 1' 1	2) <u>1 1 1 1</u>	2) 1 1 1 1
3) 3 _c 1 1 3 _c	3) 1 3' _d 1 1	3) 1 1 1 1'	3) 1 1 1 1'	
4) 3 _c 3 _b 3' _d 1	4) 1 3 _c 1 3 _b	4) <u>1 1 1 1</u>	4) 1 1 1 1	
5) 1 1 1 1		5) 1' 1 3 _c 1		
6) <u>3'_c1 1 1</u>		6) <u>1 1 1 1</u>		
7) 1 1 1 1		7) 1 1 1 1		
8) 1 1 1 1		8) 1 1 1 1		
9) 1 3' _d 1 1		9) 1 3 _b 1 1'		
10) <u>1' 1 1' 1</u>		10) 1 1 1 1		
11) 3 _b 1' 3 _c 1'		11) 1' 1' 1 1'		

cyklu *Stól* Cwietajewa — niczym troskliwa niania — wtajemnicza czytelnika w możliwości jej metru. W pierwszych dwu zwrotkach podaje ona metr w jego czystej postaci. W zwrotce trzeciej stosuje przyspieszenie 3, ale w postaci najbardziej prostego, zwykłego i „łatwego” symetrycznego wariantu 3c. O zachowaniu czystej formy metru świadczą dwa wersy środkowe, a następnie na zakończenie znowu pojawia się wers typu 3 o takim samym lekkim przedziale międzywyrazowym. W zwrotce czwartej

*Всем низостям — наотрез!
Дубовый противовес
Льву ненависти, слону
Обиды — всему, всему.*

wszystkie już wypróbowane sposoby modyfikowania metru nagle łączy się razem, przy czym po raz pierwszy pojawia się tu wzmocnienie akcentowe (akcent na pierwszej sylabie) w wersie trzecim, niemniej wszystko się kończy czwartym wersem, który znowu realizuje czystą postać metru. I jeszcze jeden fakt godny odnotowania: na początku pojawia się wypróbowany wariant c trzeciej formy, a następnie demonstruje się dwa warianty sąsiednie — b oraz d.

Jeszcze ciekawsze są obserwacje nad użyciem rzadkich form, rzadkich wariantów oraz przerzutni międzystroficzych w *Poemacie kresu*. Proszę zwrócić np. uwagę na to, że nieprzerwana seria przerzutni ze zwrotki do zwrotki na początku szóstego rozdziału opiera się na czterokrotnym powtórzeniu wariantu 3c w trzecim wersie tych zwrotek:

*Вы женицинам, как бокал,
Печальную честь ухода
Вручаете...
Любовнице как букет
Кровавую честь разрыва
Вручающий...
Сказали вы? (Как платок
В час сладостного бесчинства
Уроненный...
Противнику — как трофей
Им отданную же шагу
Вручать!...*

Wzrost napięcia w tym łańcuchu konstrukcji podobnych do siebie zarówno pod względem syntaktycznym, jak i rytmicznym, ale nie mieszczącym się w zwrotce, manifestuje się w tym, że w ostatnich dwu ogniwach tego łańcucha czwarty wers zwrotki również przybiera formę 3 o przesuniętych pod koniec wersu przedziałach międzywyrazowych (najpierw 3d, a następnie 3e), o których szczególnej wyrazistości mówiłem już wcześniej.

Łańcuch ten kończy się w zwrotce, w której wers trzeci zachowuje formę 3. Ale po nim nie ma już przerzutni do zwrotki następnej, a pierwszy wers siódmej zwrotki — zamykające

Не опровергайте! Месть...

realizuje formę 2.

Tak więc wszystkie pięć wersów formy 2 i 2' w *Poemacie kresu* rozłożone zostały w sposób specjalnie umotywowany. O dwóch parach takich wersów na końcu rozdziałów wspominałem już wcześniej. Obecnie zbadamy motywację wyjątkowości wersu piątego.

Bardzo osobliwie brzmi jedyna zwrotka czterowersowa o trzech wersach formy 3. Jej swoisty śpiewny charakter manifestuje się w rytmach wewnętrznych (*Синяя — Смывая — Волосяная* i *мех — утех — для всех*)

*Все заповеди Синяя
Смывая — менады мех! —
Голконда волосяная,
Сокровищница утех —
(Для всех!)...*

W schematach I i II nie zostały odzwierciedlone nasze obserwacje dotyczące przedziałów międzywyrazowych w wersach formy 1. Tutaj mamy do czynienia z rytmicznymi osobliwościami wersu, których wyrazistość staje się odczuwalna dopiero przy ich powtórzeniu w szeregu wersów następnych. W schematach I i II, gdzie całość zwrotki zapisuje się w jednej linii, osobliwość tę trudno jest oddać w czytelny sposób. Staje się

ona widoczna dopiero w rozbudowanym zapisie rytmu, w którym zbieżność miejsca przedziałów międzywyrazowych w następujących po sobie wersach może być zaznaczona ciągłą kreską pionową.

Ten rodzaj zapisu rytmu rozpatrzmy na przykładzie całego czwartego wiersza z cyklu *Stół*, w którym 10 wersów z 16 (62,5%) należy do podstawowego wariantu 1*ba*. Do nich można jeszcze dołączyć dwa wersy wariantu 1'*ba*, tak że tylko w czterech wersach przerywa się któryś z łańcuchów — ciąg przedziałów międzywyrazowych po trzeciej sylabie (nie ma tego przedziału w dwu wersach) oraz po piątej (nie występuje również w dwu wersach):

1.	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	3 b!
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	1' ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	2 a!
2.	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	bb
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
3.	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ca
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	1' ba
4.	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba

Zauważmy: pierwsza zwrotka mocno się wyróżnia dzięki jej rytmicznej różnorodności: zaczyna się ona od wariantu formy trzeciej, kończy się wariantem formy drugiej i ma dwa wersy o akcentach dodatkowych. Pozostałe trzy zwrotki zbudowane są z wersów formy 1, przy czym ostatnie 7 wersów realizują ten sam wariant pierwszej formy.

Pod koniec wiersza rytm osiąga statykę istic „stołową”, która w zamykającym, piątym wierszu utrwala się ostatecznie:

1.	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	cb
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
2.	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	aa
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba
	u ˘ u ˘ u ˘ u ˘	ba

W *Poemacie kresu* rozkład przedziałów międzywyrazowych jest znacznie bardziej swobodny. Odnotowane wyżej nagromadzenie następujących

po sobie sześciu wersów wariantu 1ab należy uznać za nieprzypadkowe nawet w kontekście szczególnego upodobania tego wariantu przez autora poematu. Owszem, za punkt wyjścia można obrać założenie, że prawdopodobieństwo tego wariantu (zgodnie z jego częstością) wynosi 33/161, wówczas jednak — w warunkach całkowicie losowej kombinatoryki wariantów — prawdopodobieństwo, że dany wariant będzie użyty na początku i w ilości nie mniejszej niż sześć wersów pod rząd, wyniesie

$$\frac{161-33}{161} \left(\frac{33}{161} \right)^6 = 0,00006,$$

tj. jedna taka seria zdarzałaby się przeciętnie raz na 16 667 wersów.

Wyrazistość i znaczenie rozkładu przedziałów międzywyrazowych w wersach pierwszej formy *Poematu kresu* wymaga dalszych badań. Tu zaznaczę tylko, że tradycje klasycznej poezji rosyjskiej polegały, w moim przekonaniu, na tym, że w wypadku naprzemiennego występowania przedziałów międzywyrazowych w krótkich odstępach międzyakcentowych najczęściej nie chodziło o nadawanie wersom jakiegokolwiek szczególnej „ekspresji” z wyjątkiem poczucia swobody konstrukcji rytmicznej o kapryśnej zmianie wariantów¹⁵.

Konkluzja

Jak widać, w cyklu *Stół* oraz w *Poemacie kresu* zrealizowane zostały dwa wyraźnie różne „obrazy dźwiękowe” naszego metru. W cyklu *Stół* wszystko się opiera na zdecydowanej przewadze podstawowej formy 1, na której tle tylko niekiedy pojawiają się formy 1' i 3 (mniej więcej w takich samych ilościach). Formę 3' spotyka się tu tylko cztery razy, formę 2' — tylko raz, a forma 2 w ogóle nie występuje. W zakresie formy 1 wyróżnia się wariant 1ba, będący w pewnym sensie motywem przewodnim całości cyklu.

W *Poemacie kresu* tendencja do wzmożonej akcentowości wersu jest nieco słabsza — za sprawą niemal podwójnej (w porównaniu do cyklu

¹⁵ Przed poszukiwaniem znaczeniowej interpretacji wszystkich komponentów dźwiękowej budowy wypowiedzi poetyckiej przestrzegali L. W. Szczerba. Takiemu podejściu nie przeczą jednakże obserwacje, które wykazują, że sporadyczny rozkład przedziałów międzywyrazowych nawet w jednosylabowych odstępach międzyakcentowych dość wyraźnie odbiega od naturalnej nieregularności i przez to posiada istotne obciążenie znaczeniowe, np.:

Одним дыша, одно любя,	U ˘ U ˘ U ˘ U ˘
Как он умел забыть себя!	U ˘ U ˘ U ˘ U ˘
Как взор его был быстр и нежен...	U ˘ U ˘ U ˘ U ˘

Stół) frekwencji formy 3. Wzrasta natomiast frekwencja wszystkich form z akcentem na pierwszej sylabie. Stosuje się także wszystkie sześć form. Formy rzadkie tworzą swoiste układy ekspresywne — są to zakończenia rozdziałów o schematach 2' 2' 1 1 i 3 3 2 2 itp.¹⁶ Rozkład przedziałów międzywyrazowych jest znacznie mniej dynamiczny, charakterystyczne tu jest szczególne upodobanie do późnych przedziałów w odstępach czterosylabowych w formie 3, a w formie 1 — przedziału wczesnego, tj. w pierwszej przerwie międzyakcentowej, oraz późnego — w drugiej.

Uzupełnienie

Pierwszy, czwarty i piąty wiersze cyklu *Stół* napisane zostały wersami naszego schematu metrycznego o klauzuli oksytonicznej i o układzie rymów *aabb*. W rezultacie ani schemat metryczny całości wiersza, ani rozkład rymów nie stanowi żadnej przeszkody, by uznać, że wiersz napisany jest strofą dwuwersową niezależnie od jego autorskiego rozczłonkowania graficznego na zwrotki czterowersowe.

W literaturze wersologicznej kwestia formalnego określenia strofy była już dyskutowana wielokrotnie. Zwolennicy czystej metody i „ściślej analizy formalnej” skłonni byłiby kwestionować w badanych tu wierszach zasadność zwrotek czterowersowych i twierdziliby, że to raczej autor nie zrozumiał sam siebie i że niepotrzebnie kazał drukować tekst wiersza w układzie zwrotek czterowersowych.

W *Poemacie kresu*, w którym zwrotki czterowersowe są mocno pozwierane przez rymy krzyżowe, spotykamy dość długie sekwencje o wzmocnionych przerzutniach międzyzwrotkowych. Takie kontrastowe potraktowanie schematu rymowego i naturalnej segmentacji wypowiedzi na okresy i zdania nie jest niczym wyjątkowym w poezji. W poezji rosyjskiej zjawisko to wprowadził, jak się zdaje, Żukowski. Na przykład w *Liście do**** (1814) cały fragment 27-wersowy, zaczynający się od słów

День почтовой есть день мученья...

a kończący się wersami o jawnej intonacji zamykającej

*Зато всегда, всегда болтлив
Когда твои воображаю*

¹⁶ Ponadto w cyklu *Stół* zwracają uwagę zwrotki czterowersowe o następującej kombinacji form

3 3 3' 1'
3 1' 3 1'
3 1 1' 2'
1' 1' 1 1'

*Столь драгоценные черты,
И сам себе изображаю,
Сколь нежно мной любима ты —*

zawiera siedem (jeżeli nie osiem) zakończonych zdań, ale jest zbudowany tak, że kolejne zdanie zawsze nawiązuje swym rymem do zdania poprzedzającego. Analogiczne zjawisko mamy też w sześciu zwrotkach szóstego rozdziału *Poematu kresu*. Pod względem syntaktycznym te wszystkie dwadzieścia cztery wersy tworzą całą serię krótkich urywanych zdań. Ale wszystkie pięć przerzutni międzystroficznych są przerzutniami w jak najbardziej ścisłym rozumieniu tego terminu.

W cyklu *Stół* przerzutnia międzystroficzna występuje znacznie rzadziej; w naszym schemacie II zaznaczyliśmy tylko sześć z 27 przejść od zwrotki do zwrotki (w ramach jednego wiersza). W wierszach tego cyklu, które odznaczają się krzyżowym układem rymów według wzoru *AbAb* (wiersze 2 i 3), występuje ponadto tendencja do usamodzielniania się dwuwierszy. Korzystając z umownej poniekąd metodyki Tomaszewskiego ułożyłem dla tych wierszy taką oto tabelę:

Tabela 8

Moc pauzy	Między wersami w zwrotce czterowersowej			Między sąsiednimi zwrotkami
	1 i 2	2 i 3	3 i 4	
0	10	1	4	3
1	2	3	7	3
2	3	2	3	1
3	—	9	1	6
Razem	15	15	15	13
Przeciętna moc pauzy	0,53	2,27	1,07	1,92

U w a g a: 0 — brak pauzy (przerzutnia), 1 — pauza o „mocy przecinka”, 2 — pauza o „mocy średnika”; 3 — pauza o „mocy kropki”.

Pod względem statystycznym różnica między 2,27 a 1,92 nie jest znacząca. Dane tabeli można zreasumować w następujący sposób: widać tu wyraźną tendencję do syntaktycznej zwartości sekwencji dwuwersowych. Zwrotki czterowersowe nie odznaczają się natomiast większą zwartością syntaktyczną niż dwuwiersze.

W sposób zasadniczy różni się sytuacja w wierszach 1, 4 i 5, realizujących układ rymów *aabb*. Zbudowano dla nich (według tego samego systemu) tabelę 9 (s. 303).

Objętość próbek jest oczywiście bardzo mała. Dlatego wszystkie te wyniki traktować należy bardzo ostrożnie. Ale zbieżność z obserwacjami

Tabela 9

Moc pauzy	Między wersami w zwrotce czterowersowej			Między sąsiednimi zwrotkami
	1 i 2	2 i 3	3 i 4	
0	3	11	8	3
1	5	6	5	2
2	9	—	3	2
3	—	—	1	7
Razem	17	17	17	14
Przeciętna moc pauzy	1,35	0,35	0,82	1,93
Odchylenie standardowe w ocenie mocy pauzy	0,58	0,12	0,85	0,33

Tomaszewskiego nad rozkładem pauz w drugim czterowerszu strof *Eugeniusza Oniegina* wydaje się znamienne. Najbardziej spójście związane są z sobą wersy drugi i trzeci (przeciętna moc pauzy 0,35). Zwrotkom czterowersowym, rymowanym parzyście, zapewnia Cwietajewa zwartość, unikając pauzy między dwuwierszami!

Przełożył Jerzy Fařyno