

Lucylla Pszczołowska

Z obserwacji nad strukturą brzmieniową poezji staropolskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/3, 141-158

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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXXV, 1974, z. 3

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

Z OBSERWACJI NAD STRUKTURĄ BRZMIENIOWĄ POEZJI STAROPOLSKIEJ

Na wstępie chciałabym zaznaczyć, że pisząc o strukturze brzmieniowej tekstu literackiego, głównie zresztą wierszowanego, będę się zajmowała przede wszystkim zjawiskami, które nie mają charakteru metrycznego, tzn. nie powtarzają się w utworze w sposób regularny, jak to się dzieje w interesującym nas okresie z rymem czy akcentem na końcu wersu. Mam tu na myśli różne typy okazjonalnej, nie uregulowanej powtarzalności wewnątrzwersowej, od pojedynczej głoski aż do całego wyrazu czy sekwencji wyrazów, a także pewne tendencje do określonych brzmień zarówno wewnątrz wyrazów jak i na ich styku. Oczywiście, wszystkie dźwiękowe elementy utworu, zarówno okazjonalne jak i metryczne, współdziałają ze sobą w jego ramach, będę się więc doraźnie odwoływać do tego współdziałania.

W poezji polskiego odrodzenia przedmiotem szczególnej troski w zakresie organizacji języka poetyckiego staje się, jak wiadomo, budowa wersyfikacyjna utworu. Starania o równosylabiczność tekstu, o zachowanie ścisłego podziału średniówkowego, o osiągnięcie bezwyjątkowego rymu półtorazgłoskowego (a więc o dokładną metryzację tych elementów) wysuwają się na bardzo eksponowane miejsca w twórczości Kochanowskiego i jego kręgu. W kontekście tych dążeń zjawiska pozametrycznej organizacji brzmieniowej utworu odgrywają rolę całkiem podrzędną.

W pewnym stopniu jest to odbiciem wstrzemięźliwości, jaką wobec warstwy brzmieniowej utworu poetyckiego wykazuje wiele znanych na naszym terenie poetyk i retoryk renesansowych w porównaniu z niektórymi średniowiecznymi teoriami języka poetyckiego¹. Opisuje się co

¹ Są to głównie wypowiedzi pisane po łacinie i cytujące łacińską poezję antyczną w charakterze przykładów. Nie pomniejsza to jednak ich znaczenia dla naszego terenu. Z ówczesnych traktatów włoskich i francuskich, operujących przykładami z własnych literatur, widać, że zalecenia dotyczące organizacji tekstu literackiego na wszystkich poziomach — z wyjątkiem prozodyjnego — przenoszono, bez zmian niemal, z łaciny. W wieku XVII widoczne to jest już i w polskich traktatach, które

prawda i teraz — kontynuując pod tym względem tradycję starożytną — rozmaite figury słowne, które są dla nas interesujące ze względu na efekty, jakie ich użycie wywołuje w płaszczyźnie organizacji dźwiękowej. Ale inwentarz figur zalecanych jest stosunkowo ubogi.

Przed wszystkim ograniczają się one do różnego stopnia i typu powtórzeń wyrazu: w różnych pozycjach tekstu, ze zmianą liczby, rodzaju i czasu czy też bez takich zmian. Z tym jednak, że powtórzenie jest traktowane głównie jako narzędzie służące przekonaniu, jego najważniejszym efektem ma być skuteczność². Powtórzenie wielokrotne, tzw. *frequentatio*, rozpatrywane jest wyłącznie jako wyraz afektu³; przestrzega się nawet przed używaniem tej figury bez głębszej potrzeby, motywowanej gwałtownością wypowiedzi i ważnością sprawy⁴. Poeta powinien wręcz unikać zbyt licznych powtórzeń⁵.

Drugim typem figury zalecanej, choć również z zastrzeżeniami, jest paronomazja. Rozpatruje się ją już nie tylko jako środek argumentacji, ale i z punktu widzenia wrażeń, jakie wywołuje u odbiorcy czy słuchacza, którego może rozweselić i zabawić. Ostrzega się jednak przed stosowaniem paronomazji w dłuższych poważnych utworach — była ona w tym okresie uważana najwyraźniej za chwyt przeznaczony dla poezji lżejszej⁶. Figurę etymologiczną, która jest także źródłem efektów dźwiękowych, a która była wysoko ceniona przez wielu teoretyków starożytności i średniowiecza, traktuje się z wielkim dystansem. Figura ta polega na zestawieniu — w bezpośrednim lub niebezpośrednim sąsiedztwie — dwóch wyrazów należących do różnych części mowy, ale mających taki sam rdzeń. Poświęca się jej w XVI w. bardzo mało uwagi — niektórzy z teoretyków zastrzegają tylko, że powinna być ona poprawnie konstruowana, na zasadzie faktycznego pokrewieństwa etymologicznego⁷. Inni oświadczają, że nie chcą się w ogóle zajmować figurą etymologiczną, uznając ją widocznie za niegodną poważnej wypowiedzi grę słów⁸. Niechętny też

choć pisane po łacinie, posługują się nierzadko również i rodzimą literaturą dla egzemplifikacji reguł i przepisów (np. u Sarbiewskiego czy w poetykach rękopiśmiennych cytowanych tu dalej).

² O powtórzeniu wyrazu zob. J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*. (Genève) 1586, s. 284: „*Maxima ea efficitio est quae auditorum aures expugnunt*”.

³ Scaliger, *op. cit.*, s. 285.

⁴ F. Melancton, *Elementorum rhetorices libri duo*. Lipsiae 1562, s. 110: „*utuntur autem repetitione non temere ubique, sed cum aliquid vehementius et cupiunt efficere insignius, quod quidem variis de causis accidit*”.

⁵ M. G. Vida, *De arte poetica*. 1527. Wędróg: B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. T. 2. Chicago 1961, s. 719 n.

⁶ Scaliger (*op. cit.*, s. 283) pisze o tej figurze: „*raro convenit gravioribus poematibus. Epigrammati et satyrae et comoediae maior necessitudo*”.

⁷ *Ibidem*, s. 301—302.

⁸ Np. F. Melancton, *Institutiones rhetoricae*. Wittembergae b.r., nlb.

jest stosunek do onomatopei, zwłaszcza w tekstach poświęconych retoryce. Melanchton nazywa ją „lichą figurą”. Viperano traktuje łagodniej, ale powtarza opinię Kwintyliana, dostosowując ją do współczesności (zamiast „*Latinis vix permittitur*” — pisze „*nobis vix permittitur*”) ⁹.

Zdaniem teoretyków poetom przysługuje oczywiście większa swoboda w operowaniu figurami. Rezultatem stosowania tych zalecanych czy dopuszczalnych figur słownych ma być nawet, według niektórych, ozdobność. Ale zawsze — ozdobność umiarkowana ¹⁰. Jeśli w ogóle zarysowuje się w renesansowych wypowiedziach teoretycznych jakiś wzorzec tekstu literackiego w jego warstwie brzmieniowej, to jest on chyba najbliższy zasadom eufonii. Eufonii rozumianej w odniesieniu do całego tekstu, który powinien być dźwięczny i harmonijny zarazem, o brzmieniu miłym, ale nie narzucającym się uwadze, nie przysłaniającym treści ¹¹.

Nie ma mowy w traktatach o tak częstych w średniowiecznej poezji łacińskiej (rytmicznej) i tak często komentowanych efektach dźwiękowych, jak anagramy czy aliteracje. Nie zaleca się, ogólnie biorąc, niczego, co by mogło eksponować płaszczyznę dźwiękową wypowiedzi.

Aliteracja jest nawet pośrednio potępiana przez tradycyjny, starożytnych retoryk sięgający, zakaz rozpoczynania kolejnych wyrazów tą samą głoską lub sylabą. Eufonię także mają na celu znane z wielu antycznych traktatów wskazania dotyczące fonetyki międzywyrazowej: unikać zbiegania się szorstkich spółgłosek na granicy wyrazów, unikać rozziewu w tej pozycji; oraz zalecenia, by sąsiadujące ze sobą wyrazy miały różną długość sylabiczną, a zwłaszcza — by nie następowały po sobie szeregiem monosylaby.

Temu dążeniu do eufonii nie przeczą również szeroko rozbudowane uwagi Scaligera o naturze głosek, ich walorach estetycznych i pragma-

⁹ A. Viperanus, *De poetica libri tres*. Antverpiae 1579, s. 44.

¹⁰ Tak np. P. Ronsard (*Abregé de l'art poétique françois*. 1565. Zob. *Oeuvres complètes*. T. 2. Paris 1950, s. 1001) stwierdziwszy, że wiersz powinien być ozdobiony figurami, schematami, tropami itd., tuż zaraz atakuje swoich poprzedników za sztuczki słowne i podkreśla, że w poezji zręczność wersyfikatora powinna schodzić na dalszy plan.

¹¹ Viperanus, *op. cit.*, s. 61: „*At in poeta [...] qui sese ab initio ita comparare debet, ut aures omnibus insidiis capiat, lecta verba esse debent, sonantia et gravia, multisque conformationibus temperata, verborum contiatio elegans, fluens, ornata figuris [...], explens aerae [...], nihil asperum [...]*”. Jest to stanowisko charakterystyczne dla większości renesansowych teoretyków włoskich, zwłaszcza pierwszej połowy w. XVI, związanych z tradycją Horacjańskiej *Ars poetica*. Np. P. Bembo (*Prose della volgar lingua*, 1525) uważa, że pisarz powinien wybierać „*le piu pure, le piu chiare sempre, le piu belle é piu grate voci*”; A. G. Parrasio (*In Q. Horacii Flacci „Artem poeticam” Commentaria*, 1531) zaleca harmonię i przestrzega przed nadmiernym użyciem ozdób słownych. Według: Weinberg, *op. cit.*, t. 1, s. 94, 98.

tycznych — zapewniających najłatwiejsze i najbardziej skuteczne nimi operowanie. Scaliger podejmuje tu wątek przewijający się przez refleksję teoretyczną starożytności. Jakkolwiek konkretne jego charakterystyki i oceny wartości symbolicznej głosek różnią się przeważnie od sądów starożytnych, przecież chodzi mu o to samo: autor znając właściwości poszczególnych samogłosek i spółgłosek tak powinien dobrać wyrazy, by osiągnąć harmonijne brzmienie całego tekstu¹². Oceny te, których źródłem jest niemal z reguły znaczenie wyrazów zawierających określone głoski i ich zestawienia, mają oczywiście bardzo ograniczone możliwości realizacji w konkretnych wypowiedziach.

W naszej poezji renesansowej, w twórczości Kochanowskiego przede wszystkim, nie widać — jak o tym już była mowa na wstępie — wyraźniejszych i trwalszych przejawów zainteresowania pozawersyfikacyjną dźwiękową płaszczyzną tekstu. Z możliwości bezpośredniej instrumentacji dźwiękowej korzysta poeta niesłychanie rzadko — a i wówczas nie zawsze można z całą pewnością twierdzić, czy robi to w sposób świadomy. Trudno jest orzec, czy np. stosuje kiedykolwiek aliterację. Nie biorę tu pod uwagę jednokrotnych powtórzeń pojedynczej głoski inicjalnej wyrazu, pojawiających się bez szczególnej motywacji semantycznej na linii wersu liczącego więcej niż dwa wyrazy. Jak wynika z moich obserwacji, takie powtórzenia w określonym nasileniu związane są po prostu z właściwościami systemu językowego. W dwukrotnym powtórzeniu głoski inicjalnej, jakkolwiek również pozbawionym motywacji semantycznej, można się już dopatrywać stosowania opisywanej w traktatach (zwłaszcza średniowiecznych) figury brzmieniowej zwanej paronomeon i służącej wyłącznie uwypukleniu wyrazów i zwrotów. Być może, iż po taki typ aliteracji Kochanowski czasem sięgał, np.:

Jednak albo miłość zmyśla sny sama sobie,
Albo i ty nie chcesz, bych miał zwątpić o tobie.
(Pieśni I, 8)

Znowu tedy, skąd był wyszedł,
W ręce polskie Połock przyszedł.
(Pieśni II, 13)

Rzadko spotyka się u Kochanowskiego zestawienie dwóch różnych części mowy o tym samym rdzeniu — zestawienie dające także efekt w zakresie instrumentacji tekstu, jak np.:

To li jest ogień ów nieugaszony
Złotego słońca, które, nieskończony

¹² Np. Scaliger, *op. cit.*, s. 479: „*Consonantibus autem sonus ut non integer sine vocalibus, ita cum ipsis talis, ut eas facias pleniores, inter quarum naturam natura media est ipsius aspirationis [...]*”.

Bieg bieżąc, wrotne od początku świata
 Prowadzi lata?
 (*Pieśni* I, 10)

Poza cytowanym wypadkiem w obu księgach *Pieśni* takie zestawienia pojawiają się jeszcze dwa czy trzy razy. Wielką rzadkość stanowią one we *Fraszkach*, nie ma ich zupełnie w *Pieśni o Sobótce*. Natomiast stosunkowo częściej trafiają się w *Trenach*¹³, a w *Odprawie posłów greckich* występują nawet w dwóch kolejnych wersach i w kunsztownym układzie:

Śmierci podległy nieśmiertelnej
 Uznawca twarzy rozeznawał

W obu wersach różne części mowy — jedna w pozycji inicjalnej, druga w klauzulowej — stanowią jakby ramy odcinków.

Zarówno lokalizacja większości tych zestawień jak sposób użycia (w *Odprawie*) świadczą o nieprzypadkowej ich obecności w utworach Kochanowskiego, a także — o powiązaniu z tradycją antycznej teorii i praktyki w zakresie figury etymologicznej¹⁴.

Niektóre z tych zestawień są zresztą kalkami z łaciny („ojczyzny ojcem” w pieśni 1 księgi I czy „ludzkie przygody / Ludzkie noś” w trenie XIX¹⁵).

Wyjątkowym zjawiskiem bywa w utworach Kochanowskiego homonimia, parę razy użyta we fraszkach, w bardzo jednak skromnym zakresie. Paronomazja nie pojawia się bodaj nigdy.

Ze wszystkich sposobów organizacji języka poetyckiego, które rzutują na płaszczyznę dźwiękową tekstu, najczęściej już używa Kochanowski anafory. Ta figura o wyrazistej funkcji kompozycyjnej bywa jednak u niego ograniczona zazwyczaj do jednego powtórzenia wyrazu stojącego na początku wersu czy strofy. Zdarza się, że poeta posługuje się anaforą nawet kilkakrotnie w jednym niedługim utworze, ale nigdy prawie nie powtarza tego samego słowa więcej niż jeden raz. Oto charakterystyczny przykład:

Stateczny umysł pamiętaj zachować,
 Jeśli cię pocznie nieszczęście frasować;
 Także i góry nie radzęc wylatać,
 Kiedy sie szczęście z tobą imie bratać.

¹³ Np. „w czyściu czyścisz”, „Wiekom wiecznie zakwitniesz”, „żywiemy żywot”, „Żyjem wiek nieprzeżyty, wiecznej używamy / Dobrej myśli”, „Mało się bawiac świata tego zabawami”, „ludzkie przygody / Ludzkie noś”.

¹⁴ W polskiej poezji średniowiecznej pojawianie się, sporadyczne zresztą, podobnych zestawień wiązać się mogło z właściwą słowiańskiej poezji ludowej skłonnością do używania zwrotów „jednordzennych”. Zcb. A. П. Евгенъева, *Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв.* Москва 1963, s. 98—253.

¹⁵ O antycznym pochodzeniu tego zwrotu zob. J. Ziomek, *Renesans*. Warszawa 1973, s. 261.

Śmierci podległy człowiecze cnotliwy,
Choć wszytek twój wiek będzie frasośliwy,
Chocia też czasem, siedząc z przyjaciół,
 Przy dobrym trunku strawisz dzień wesoły.

Tu przy ciekącym, przezornym strumieniu
Każ stół gotować w jaworowym cieniu.
Każ wino nosić, *póki* beczka leje,
Póki wiek służy, a śmierć nie przyspieje!

Postąpisz z włości drogo zapłaconych,
Postąpisz z dworu i gmachów złoconych;
 A co zebrania twego kolwiek będzie,
 'To wszystko przyszły namiastek osiedzie.

Bądź się kto zacnym rodził i bogatym,
Bądź niewolnikiem, u śmierci nic na tym;
 Czyjkolwiek naprzód los wynidzie, wsiadaj,
 Wieczny wygnańcze, ani więc odkładaj!

(*Pieśni* II, 11)

Czy jednak w twórczości Kochanowskiego i jego bezpośrednich następców widoczne jest dążenie do eufonii?

Dotychczas referowane obserwacje stanowią już część odpowiedzi na to pytanie. Ponieważ zaś eufonię określano zazwyczaj poprzez postulaty negatywne, dotyczące unikania pewnych zjawisk fonetycznych zakłócających gładkie i przyjemne brzmienie — warto się przypatrzeć choćby wyrzykowo, czy zauważalne są w tej mierze jakieś starania.

Otóż zbadanie fragmentów prozy i wiersza Kochanowskiego wykazuje np. w zakresie fonetyki międzywyrazowej jak gdyby pewne dążenie do eufonii w tekstach wierszowych. Mniej tu grup spółgłoskowych na granicy wyrazów — tzn. takich połączeń wyrazów, kiedy pierwszy kończy się, a drugi zaczyna spółgłoską, np. „wóz nacięższy”. Mniej też w wierszu połączeń jedynie samogłoskowych, np. „dopiero odpoczniemy”. Częściej natomiast niż w prozie spotyka się w tekstach poetyckich ten najgładszy typ łączenia wyrazów, kiedy pierwszy kończy się na samogłoskę, drugi zaczyna od spółgłoski, np. „serce roście”.

Różnice między prozą a wierszem widać również w innej dziedzinie omawianej przez ówczesne teorie. U Kochanowskiego, zarówno w prozie jak i w wierszu, spotyka się dość często sekwencje kilku monosylab, które — jak to podkreślano w wypowiedziach teoretycznych — nie sprzyjają eufonii. Bliższe przyjrzenie się tej sprawie wykazuje jednak, że w wierszu takie sekwencje dłuższe niż dwa wyrazy monosylabiczne pojawiają się rzadziej, przeciętnie raz na 20 wyrazów, w prozie zaś — częściej, przeciętnie raz na 14 wyrazów. Poza tym w tekstach prozaicznych są też one przeciętnie dłuższe, dochodząc aż do 6 słów monosylabicznych w ramach jednego zdania (np. w *Apoftegmatach*: „Wróćcie mi one pierwej, com wam był tak rok dał trzymać”). Wynika z tego, że wiersz był w pew-

nym stopniu terenem starań o nierazący, gładki, harmonijny kształt brzmieniowy wypowiedzi.

Różne figury słowne, mające wpływ na organizację brzmieniową wiersza, nie cieszą się powodzeniem również i u poetów współczesnych Kochanowskiemu. Można ogólnie powiedzieć, że literatura polskiego odrodzenia bardzo skromnie z nich korzysta. Szymonowic i Klonowic — może także ze względu na obszerne na ogół rozmiary swoich utworów — zupełnie prawie po ten środek budowy tekstu nie sięgają. U Miaskowskiego spotyka się jedynie figurę etymologiczną, i to niesłychanie rzadko. Grabowiecki w swoim *Setniku rymów duchownych* raz tylko opiera wiersz na konsekwentnie stosowanej epiforze¹⁶, co oczywiście modyfikuje w istotny sposób płaszczyznę brzmieniową.

Od zarysowanego wyżej tła odbija twórczość Sępa Szarzyńskiego. W niewielkim zbiorze jego *Rytmów* figura etymologiczna pojawia się wiele razy. Np.:

I mię policz w tę liczbę, Ojczy miłosierny,
(Pieśń na kształt Psalmu LXX)

Spólnie się żywić muszą żywioły podniebne,
(Pieśń II. O rządzie bożym na świecie)

— albo nawet w zagęszczeniu:

Tomicki, jeśli nie gania onego,
Który ku chwale świeci lampą onej
W sobie chwalebnej, świętej, niezmierzonej
Światłości, światła skąd jasność każdego:
(Sonet VI)

W jednym z wierszy Szarzyńskiego owa figura jest jakby sparodiowana, ma charakter pozornego związku etymologicznego pomiędzy zestawionymi wyrazami, w istocie dając tylko „głęboką” aliterację:

Jak oblubieniec obleczon z szczyrego
Złota ubiorem [...]
(Pieśń I. Na Psalm Dawidów XIX)

Takimi pozornymi etymologizacjami posługiwać się będą szerzej dla określonych, formułowanych zresztą wyraźnie, celów poeci barokowi (i poeci wieku XX).

Zdarza się też u Szarzyńskiego użycie paronomazji:

Już serce nie boleje, lecz jakmiarz umiera,
Gdy mu możność niewdzięczna część i część wydziera.
(Pieśń na kształt Psalmu CXXIII)

¹⁶ W bezrymowym *Sonecie CXLIV* przeplatają się w klauzulach dwa wyrazy: „żywota” i „śmierci”.

Zdarzają się — chyba nieprzypadkowe — zastosowania aliteracji obejmującej trzy wyrazy:

U Kan żywot zawarł ześciem znamienitym
(*Pieśń VI. O Strusie*)

Ale jeszcze trwa ten targ: otwórz bronę,
(*Pieśń V. O Fridruszu*)

Są to jednak w większości wypadków przejawy dźwiękowej instrumentacji występujące w poszczególnych utworach i przeważnie w jednym lub kilku wersach.

Najbogatsze pod tym względem jest *Epitafium Rzymowi*, gdzie stosuje poeta jednocześnie kilka sposobów instrumentacji, obejmując nią także pozycję rymową:

Ty, co *Rzym* wpośród *Rzyma* chcesz *baczyć*, pielgrzymie,
A wždy *baczyć* nie możesz w samym *Rzyma Rzymie*,
Patrzaj na okrąg *murów* i w *rum* obrócone
Teatra i kościoły, i *stupy stłuczone*:
To są *Rzym*. Widzisz, jako miasta tak możnego
I trup szczęścia poważność wypuszcza pierwszego.
To miasto, świat *zwalczywszy*, i siebie *zwalczyło*,
By nic *niezwalzonego* od niego nie było.
Dziś w *Rzymie zwyciężonym Rzym niezwycięzony*
(To jest ciało w swym cieniu) leży pogrzebiony.
Wszystko się w nim *zmieniło*, sam trwa prócz odmiany
Tyber, z piaskiem do morza co bieży, zmieszany.
Patrz, co Fortuna broi: to sie popsowało,
Co było *nieruchome*; trwa co sie *ruchało*,

Powtarzalność brzmieniowa jest tu co prawda najczęściej, z reguły niemal, związana z powtarzalnością w płaszczyźnie leksykalnej, ale taka prawidłowość dotyczy wszystkich naszych poetyk do lat dwudziestych obecnego wieku. Jest to jednak powtarzalność bardzo wyrazista i niesłychanie urozmaicona w swoich przejawach. Oprócz zwykłego powtarzania wyrazu („baczyć” w w. 1 i 2) rzuca się w oczy przede wszystkim operowanie różnymi formami paradygmatycznymi wyrazu „Rzym”. Poza tym obficie stosowana jest jedna z odmian figury *repetitio* — powtórzenie ze zmianą przypadku lub formy osobowej, i figura etymologiczna ze szczególną predylekcją do wyrazów o znaczeniach przeciwstawnych: „zwalczywszy” i „zwalczyło” w w. 7, „niezwalzonego” w w. 8; „zwyciężonym” i „niezwyciężony” w w. 9; „zmieniło” i „odmiany” w w. 11; wreszcie „nieruchome” i „ruchało” w w. 14. Raz owa figura etymologiczna ma charakter pozorny: przez zestawienie wyrazów o podobnym brzmieniu sugeruje się ich pokrewieństwo morfologiczne i znaczeniowe. Taką sens ma umieszczenie wyrazu „pielgrzymie” w w. 1 po formach „Rzym”, „Rzyma” i zrymowanie go w następnym wersie z formą „Rzymie”:

Ty, co Rzym wpośród Rzymy chcesz baczyć pielgrzymie,
A wżdy baczyć nie możesz w samym Rzymy Rzymie,

W kontekście tak bogatej instrumentacji słowno-głoskowej z wielkim prawdopodobieństwem widzieć można w wyrazie „rum” anagram wyrazu „murów” (w. 3), a w wyrażeniach „słupy stłuczone” (w. 4) oraz „ciało w swym cieniu” (w. 10) — aliteracje.

Epitafium Rzymowi Szarzyńskiego stanowi pełny niemal zbiór sposobów organizacji tekstu, jakie wysoko cenione będą w retorykach i poetykach popularnych w Polsce w w. XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku¹⁷. W pojęciu teoretyków celem stosowania tych różnych figur nie jest z zasady instrumentacja dźwiękowa. Celem jest koncept, o którym w ogóle nie było mowy w refleksji teoretycznej poprzedniego okresu, a który teraz wysuwa się na miejsce wybitne. Jednakże na usługach konceptu pojawia się w wypowiedziach, o poezji zwłaszcza, figura o bardzo wyrazistych cechach instrumentacyjnych: aliteracja. Bywa ona traktowana jako dodatek do akrostychu¹⁸ albo też pełni samodzielną funkcję¹⁹.

Określone cechy budowy brzmieniowej utworu stanowią w ogóle nieodłączny rezultat stosowania konceptu pojęciowo-słownego, który osiąga się też przez użycie takich m. in. figur, jak anagram, paronomazja, homonimia czy figura etymologiczna. Trzeba tu podkreślić, że te dwa ostatnie środki wyrazu, zwłaszcza figura etymologiczna, bywają w retorykach XVII w. szczególnie cenione jako rodzaje argumentu, sposoby używane w dowodzeniu jakiegoś twierdzenia. W figurze etymologicznej brzmieniowe i morfologiczne pokrewieństwo między wyrazami jest traktowane jako odbicie bliskości czy nawet tożsamości pojęciowej. Odmienność zaś znaczeń przy identyczności warstwy dźwiękowej świadczyć ma o ukrytym zbliżeniu pojęć, wyrażonych przez formę homonimiczną. Tymi możliwościami tłumaczy się tak powszechne zalecanie użycia figury etymologicznej i wyrazów homonimicznych w sztuce oratorskiej. W niektórych retorykach zaliczane one nawet bywają do figur „*in sensu*”²⁰.

Także i w poezji — jak można sądzić z wypowiedzi teoretyków stylu — figury te, jakkolwiek zalecane przede wszystkim ze względu na swe walory zdobnicze, mogą i powinny być wykorzystywane dla celów językowego konceptu, tak cenionego w literaturze²¹. Bardzo eksponowanymi

¹⁷ Zob. ciekawe uwagi J. Błońskiego (*Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967, s. 127—131) o stronie dźwiękowej utworów tego poety, których odmienność od poezji renesansowej wiąże autor z dążeniem do nowego ideału estetycznego.

¹⁸ Zob. Bibl. Narodowa, rkps I 6861, k. 24.

¹⁹ I. Величковский, *Млеко*. W: *Теори*. Київ 1972, s. 75.

²⁰ C. Soarez, *De arte rhetorica libri tres*. Pragae 1691, s. 80.

²¹ Zob. M. K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki*. Wrocław 1958, s. 33—39

źródłami konceptu („*fontes conceptuum*”) są też paronomazja i anagram, zbliżające ze sobą wyrazy odmienne pod względem znaczeniowym²². Opisuje się teraz szczegółowo rozmaite typy paronomazji, określane poprzez rodzaj zabiegu dokonywanego na wyrazie lub tylko na jego podstawie słowotwórczej, np. *adjectio* („*famma*” — „*flamma*”), *detractio* („*immoraris*” — „*immorare*”), *commutatio* („*reprimi*” — „*comprimi*”). Figury takie mogą występować w bezpośrednim sąsiedztwie, ale — jak wynika z przykładów — zalecana bywa pewna regularność pozycji, np. na początku lub na końcu dwóch zdań składowych albo dwóch rozwiniętych składników zdania²³, co wnosi dodatkowe elementy paralelizmu brzmieniowego. Oprócz wymienionych wyżej figur wysoko oceniane są różne typy powtórzeń wyrazu, anafory i epifory, a szczególnie poliptoton, czyli wielokrotne powtórzenie wyrazu w różnych jego formach paradygmatycznych.

We wszystkich receptach, jakie — głównie za Soarezem — powtarzają liczne retoryki XVII-wieczne pisane i czytane w Polsce, główny zrąb, gdy chodzi o figury dające brzmieniowe efekty, stanowią umiarkowane poglądy stylistyczne Cycerona i Kwintyliana. Ale poświęca się teraz dużo miejsca tym figurom, dodając własne uwagi, które przeważnie rozszerzają zakres czy częstość użycia danego zjawiska językowego. Uwagi te więc wyraźnie zmierzają nie w kierunku eufonii, lecz w kierunku ekspresji językowej. Tak np. dzieje się w wypadku wspomnianej już figury zwanej poliptoton, określanej teraz jako wytworna²⁴, nadająca wypowiedzi szczególną elegancję, najwyżej ze wszystkich jej przymiotów cenniejszą²⁵. Podobnie — w wypadku onomatopei. Cytując dosłownie zdanie Kwintyliana: „*Onomatopaea, id est fictio nominis, Graecis inter maxima habita virtutes, Latinis vix permittitur*”, Soarez dodaje jednak, że onomatopeja, używana rozsądnie, może być wielką ozdobą mowy. Sarbiewski zastrzegając, że „trzeba unikać powtarzanie tej samej litery lub zgłoski zarówno na początku jak na końcu czy w środku wyrazu”, przynajmniej raz, że „czasem jednak uszy odbierają miłe wrażenie, gdy słyszą powtarzające się litery i zgłoski, które dźwiękowo oddają świetnie sytuację”²⁶.

(O *poincie* i *dowcipie*, rozdz. 7: *Sposoby wynajdywania dowcipów, które polegają na grze wyrazów*).

²² Jedna z rękopiśmiennych poetyk XVII w. (zob. Bibl. Narodowa, rkps I 6881, k. 20) wyróżnia „*carmen anagrammaticum*” jako oddzielną kategorię i poświęca jej wiele miejsca, inna traktuje anagram jako należący do „kunsztów” budowania wierszy (zob. jw., k. 73v, w rozdz. *Diversa carminum artificia*).

²³ Soarez, *op. cit.*, s. 84.

²⁴ Sarbiewski, *op. cit.*, s. 325.

²⁵ S. P a p c z y ń s k i, *Prodromus rhetor [...]*. B. m. 1665, s. 123: „*Prima virtus elocutionis elegantia [...]*”.

²⁶ Sarbiewski, *op. cit.*, s. 325.

Chodzi tu, jak można sądzić z następującego dalej przykładu i komentarza, o aliterację na usługach onomatopei.

W retorykach tego okresu omawiane są również szerzej niż poprzednio inne zjawiska, które mają duże znaczenie dla warstwy brzmieniowej wypowiedzi, a które dotyczą łączenia wyrazów. Postulaty w tej dziedzinie sprowadzają się na ogół do tych, jakie wysuwano od czasów starożytnych, silniej jednak niż dawniej podkreśla się potrzebę urozmaicenia warstwy dźwiękowej poprzez łączenie na linii tekstu wyrazów o różnej długości sylabicznej. Zalecane przy tym bywa używanie form superlatywu, rzeczowników odslownych na *-trix*, rzeczowników i przymiotników złożonych, wyrazów o dużej ilości sylab, a także — jak wynika z przykładów — peryfraz. Wszystkie te różnorodne kategorie łączy bowiem wspólna zaleta: „*optime sonant*”²⁷; są też one wszystkie długie i dźwięczne. Charakter omawianych form, bardzo wyrazistych pod względem brzmieniowym, wskazuje na dążenie i w tym zakresie do wzmoczenia ekspresji wypowiedzi. Dodać trzeba, że niektóre z nich już w starożytności były zwalczane (przez attycystów) jako zbyt „wybujale” i psujące klasyczną łacinę.

W literaturze w. XVII i pierwszej połowy XVIII figury słowne wnoszące do utworu powtarzalność dźwiękową pojawiają się w zakresie nieporównanie szerszym niż dotąd — zarówno pod względem zasobu jak i częstości użycia. Wyjąwszy prekursorską w tej dziedzinie twórczość Szarzyńskiego, poezja polskiego renesansu znała właściwie tylko anaforę i figurę etymologiczną, i to stosowane bardzo oszczędnie. Anafora, wiążąca inicjalne pozycje sąsiadujących ze sobą bezpośrednio wersów, ograniczała się do dwu-, a najwyżej trzykrotnego powtórzenia wyrazu. U Naborowskiego, Morsztynów, Gawińskiego czy Bratkowskiego występuje anafora nie tylko bardzo często i w dużym nasileniu, ale traktowana bywa wręcz jako jeden ze sposobów organizacji całego utworu, którego każdy wers rozpoczyna się takim samym słowem lub całym wyrażeniem. Dotyczy to nie tylko kilkuwersowych epigramatów, ale także erotyków i różnych utworów okolicznościowych, liczących nieraz po kilkanaście czy kilkadziesiąt wersów, jak np. sonety Morsztyna, *Cnota grunt wszystkiemu* czy *Do złej baby* Naborowskiego albo *Fortel* Bratkowskiego, zaczynający się jeszcze *nb.* od aliteracji:

Fortec fortelem potężnych dostają,
 Fortelem miasta i wsi nabywają,
 Fortelem łaski u panów nabędziesz,
 Na miejscu starszym fortelem usiędziesz.
 Fortelem żonę nierówny pojmuje,
 Fortelem w igrze różnej tryumfuje

²⁷ G. Beckher, *Orator extemporaneus*. Amstelodami 1650, s. 135—136.

Wielką karierę robi teraz figura etymologiczna, traktowana w poezji czasem jako argument, częściej jednak po prostu jako rodzaj dowcipu, ozdoba wypowiedzi. Np.:

Po ziemi chodząc pozimki zbieramy,
A do ziemi się tym bardziej zbliżamy.
Jedząc pozimki Temu czyńmy dzięki,
Po ziemi chodząc, który dał nam z ręki.
(Baranowicz, *Na poziomki*)

Zapuszczam zapust smutny i gdy świat szaleje
Z wesołości, samemu mnie serce truchleje.
(J. A. Morsztyn, *Zapust*)

Figurę etymologiczną stosuje się w poezji baroku nie tylko częściej niż dotąd, ale i przeważnie w odmienny sposób. W wierszach średnio-wieczna i odrodzenia zestawiane ze sobą wyrazy łączył przede wszystkim rzeczywisty związek etymologiczny. Po wtóre, były też one z zasady bliskie sobie pod względem znaczeniowym: „dary dawasz”, „bieg bieżąc” itp. Teraz — w parze z pokrewieństwem etymologicznym idzie bardzo często nie bliskość, ale właśnie odrębność semantyczna. Oto przykłady:

Wnidź do bogatej Schedla komory,
Aż mię tam znajdziesz między autory,
Gdzieć pędzą sekret wszystkim nietajny:
Com nie był dajny, jestem przedajny.
(Kochowski, *Do Importuńskiego*)

Jak na morzu statki nie statkują,
Tak na świecie ludzie lawirują,
(Rudnicki, *Głos wolny w wiązanej mowie*)

Stąd już niedaleko do sparodiowania figury etymologicznej, do pozornej etymologizacji, będącej dla barokowych poetów nierzadkim rodzajem żartu słownego:

I ja bym się nie gniewał, gdyby mi nadrwiono,
Byle drwy, a nie słowy — drew w kął nawożono,
Którymi bych piec nadrwił dla dziątek zagrzanja,
Nadrwiłaby kucharka kuchnią dla śniadania.
(Karmanowski, *Drwa*)

Z czar, nie z czarów twe choroby,
Popchną w groby trunków próby:
(Baka, *Uwagi o śmierci niechybnej*)

Zdarzają się też całe epigramaty oparte na „obnażeniu” tej pozornej etymologizacji, która ma na celu zdemaskowanie sensu zawartego w etymologizacji faktycznej:

Jak błogosławiony z błota,
Jak złodziej rzeczon od złota,

Jak szwiec od świece nazwany,
 Jak człowiek człek malowany,
 Tak Jezuita z Jezusa,
 Strzeż się go, własna pokusa.

(Naborowski, *Jezuita*)

Tutaj pozorna etymologizacja potraktowana jest jako kontrargument wobec faktycznej.

Żartobliwej etymologizacji (związanej także z powtórzeniem dźwiękowym całej jednostki) dokonuje się i innym sposobem — pokazując pozorne człony wyrazu, jego pozorną strukturę morfologiczną. Wprowadzana jest w ten sposób odmienność i wielość znaczeń:

Biedna bieda, gdzie biedak biedce się przysiedzie,
 Gdzie biedak biedkę pojmie, wszystko to tam będzie.
 A gdy jeszcze ta biedków kobietka napłodzi,
 To — ach, żal mi! — marszałkiem u biedy rej wodzi.

(Jagodyński, *Bieda gorsza na dwa*)

Szczególnie dogodne warunki uwypuklenia omawianego chwytu nawsuwa końcowe współbrzmienie wersów:

Nikt nad mię lepiej nie wie, skąd rzeczony sąsiad:
 Mam ich kilka, a każdy ze mną jedną wsią siadł.

(Potocki, *Vicinus a vice*)

Nie wiem, dobrze li z polska nazwana biesiada,
 Aza to w posiedzeniach naszych i bies siada?
 Lepiej wždy od uczenia nazwać to ucztami,
 Albo od pełnych owych baniek — bankietami.
 Lecz od których to baniek mamy zwać bankiety?
 Czy, co z służby, czyli co z barwierskiej kalety?
 Choć gospodarz nabawi baniek z dobrej woli,
 Choć kto z swej woli, wiera, z bankietów łeb boli.
 A cokolwiek gdzie będzie, ucza lub biesiada,
 W którym się posiedzeniu Bóg nie czci, bies siada.

(Jagodyński, *Biesiady bez przysady*)

Cały zresztą utwór Jagodyńskiego jest, jak widać, oparty na różnych sposobach gry z figurą etymologiczną, a fraszka Potockiego zawiera ją nawet w tytule.

Traktowana tak, jak to wyżej pokazano, tradycyjna figura etymologiczna staje się już jednym z typów homonimii, która w literaturze XVII i pierwszej połowy XVIII w. należy do ulubionych środków wyrazu. Przy użyciu homonimii w postaci „czystej” wykorzystuje się przy tym albo dwuznaczność jednego wyrazu, albo też — powtarza się ten wyraz, za każdym razem wiążąc go z innym znaczeniem. Oczywiście tylko w tym

drugim wypadku zastosowanie homonimii pociąga za sobą efekt brzmieniowy ²⁸:

Ja pan wtenczas, dworny mówca,
Ja i Tulli krasomówca,
O pokoju, wojnie groźnej,
O rzeczy rzecz zdołam różnej.

(Gawiński, *Do dobrych towarzyszków. Oda I*)

Inną związaną także z powtórzeniem dźwiękowym, a zalecaną bardzo przez teoretyków figurą słowną jest poliptoton, chętnie stosowany w madygałach i wierszach okolicznościowych. Nie pojawiał się on zupełnie w naszej poezji średniowiecznej ani renesansowej, która unikała częstych i zarazem urozmaiconych zmianą kategorii powtórzeń wyrazu. Szczególnie wyraziste są one w wierszach Morsztyna, przewijając się niejednokrotnie przez cały utwór i łącząc się nieraz z figurą etymologiczną. Oto jedna z charakterystycznych strof:

Lecz jeśli to myśl, o czymże wdy myślę?
Okrutna myśli, czemu myślić muszę?
Czemu, choć w głowie zawsze myślą kryślę,
Znowuż tąż myślą, co przedtem, myśl suszę?
Czemu, choć myśлом różny wczas wymyślę,
O to się, żeby nie myślić, nie kuszę?
Myślę, lecz jeśli myślić jest to wina,
Nie ze mnie, ale z myśli jest przyczyna.

(J. A. Morsztyn, *Vianeggiar d'una innamorata*)

Popularna jest także zwykła *repetitio* — kilkakrotne powtórzenie wyrazu bez zmiany formy. Spotyka się je często, podobnie jak poliptoton, w połączeniu z figurą etymologiczną:

Powiedz, święta mądrości, jestli że śmierć żywa
Czy martwa? Jeśli martwa, czemuż żywa bywa
Malowana? A jeśli żywa, śmiercią czemu
Zowią ją? Nadto, żywot czym bierze każdemu?
Ta jest na twe pytanie odpowiedź prawdziwa:
Gdy ty żyjesz, śmierć martwa, gdy umierasz — żywa.
A jestli złą czy dobrą? Chcesz wiedzieć — wiedz o tym:
Jakiś sam, taką śmiecie śmierć nazowiesz potem.

(J. A. Morsztyn, *De morte et de divina sapientia*)

Do figur stosunkowo rzadziej używanych niż poprzednie, ale także mających swój udział w instrumentacji dźwiękowej tekstu, należą również anagramy i paronomazja, które tak lubili łącićscy poeci średniowiecz-

²⁸ Przykład pierwszego sposobu zastosowania (J a g o d y ń s k i, *Ewangelijska skazona*):

Niech się tym katolicy księża nie obrażą:
Mądrze Ewangelię ministrowie każą.

ni, a które dotychczas nie znane były polskiej poezji (ewentualnym wyjątkiem jest cytowany wiersz Szarzyńskiego). Niektóre anagramy zresztą jak gdyby powtarzają średniowieczne łacińskie koncepty, np.:

Z Eva uczynił anioł Ave Tobie,
Żywot porodysz, to Eva nie w grobie.
I Evie Ave pozdrowić ją trzeba,
Chora od jabłka ożyje od chleba.

(Baranowicz, *Eva Ave Maria*)

A oto jeden z przykładów paronomazji:

Bóg was żegnaj, krwawe boje,
Kiedy z pełną czaszą stoję,
A miły Bach wypowiada,
Pić nie bić się tu — powiada.

(Gawiński, *Do dobrych towarzyszków. Oda I*)

Po figury o charakterze bezpośrednio dźwiękowym, jak metafory dźwiękowe czy aliteracje bez znaczeniowych motywacji (bardzo ekspozowane np. w poezji włoskiej²⁹), polska poezja w. XVII i pierwszej połowy XVIII sięga niezbyt często. Warto jednak wspomnieć o ciągnących się przez kilkanaście strof „ptasich onomatopiejach” w *Historii uciesznej o królownie Banialuce* Hieronima Morsztyna, np.:

Cięgocą kuropatwy, a potresty świerczą,
Gile i szpaki świszczą, jemioluchy skwierczą,
Świergołą sykorosy, szczygieł przekrzykuje,
Makolągwa gwizdże, krzywonos wykrzykuje.

Psykali czyżkowie, kwiczoły piskały,
Drozdy skrzypią, a żołni niemilo skrzeczały,
Zięba cin, cin, sikora tarara przydaje,
Strzyżyk ci, ci, a więcej głosu mu nie staje.

Przedstawione poprzednio różne figury słowne, które modyfikują równocześnie płaszczyznę brzmieniową wiersza, nierzadko występują łącznie w jednym i tym samym, niedługim utworze. Podobnie jak *Rzym* Szarzyńskiego — przy zastosowaniu szeregu takich figur zbudowane są liczne wiersze Potockiego, J. A. Morsztyna, Gawińskiego, Naborowskiego, niektóre „dworzanki” Jagodyńskiego, później utwory Baki, Juniewicza czy Rudnickiego. Szczególnie to współwystępowanie kilku rozmaitych typów powtórzeń dźwiękowych tak wyodrębnia warstwę brzmieniową poezji barokowej od poezji odrodzenia. Ową wyrazistość płaszczyzny dźwiękowej wzmacnia jeszcze charakterystyczne dla poezji okresu napełnianie wierszy współbrzmieniami przez stosowanie wersów krótkich (bogaty rozwój strofiki), użycie rymów wewnętrznych czy stawianie w pozycji rymowej

²⁹ Zob. W. T. Elwert, *Zur Charakteristik der italienischen Barocklyrik*. „Roman. Jahrbuch” t. 3 (1950), s. 421—498.

obcych imion własnych, w ogóle często używanych³⁰. Warto też zwrócić uwagę na grę rozpiętością sylabiczną wyrazu. Powtarzany przez teoretyków od czasów starożytnych zakaz szeregowania monosylab naruszany teraz bywa wręcz z upodobaniem. Wystarczy przypomnieć epigramaty Morsztyna i zacytować szczególnie jaskrawy przykład: sonet Lubomirskiego *Na całą mękę Pańską*. Monosylaby są tu podkreślone jeszcze dodatkowo przez ich samodzielną pozycję składniową:

Moc, myśl, żal, strach, pot, krew, sen zwyciężony,
Zdrada, powrozy, łzy, sąd i niemiły
Twarzy policzek, i różgi, co biły,
Słup, cierń, krzyż, gwóźdź i bok otworzony.

Uwypukleniu warstwy brzmieniowej wiersza służy też stosowanie monosylab jako komponentów rymu w tzw. rymie składanym, kiedy z polisylabicznym wyrazem rymują dwie monosylaby lub polisylaba z monosylabą. Np. rymy Potockiego: „dziwuj”/„psi wuj”, „sąsied”/„wsią siadł” czy „gorzałka”/„gęba lka”.

Tak szerokie użycie figur słownych, które wiążą się z powtarzalnością dźwiękową, sprawia często, że w utworze poetyckim zmieniają się przeciętne dla języka proporcje głosek. Na pierwszy plan wysuwają się — szczególnie to wyraziste w wypadku spółgłosek — te głoski, które podlegają powtórzeniom. Zjawisko to ma bezpośrednie znaczenie dla instrumentacji tekstu, choć nie zawsze przejawia się w sposób równie uderzający co figura słowna. Tak np. w wypadku anafory wersowej obejmującej cały utwór oczywiste jest, że głoski powtarzającego się wyrazu w decydujący sposób górować będą nad innymi. Zwłaszcza gdy będą to głoski o niskiej frekwencji w języku, jak np. *f* w wierszu Bratkowskiego *Fortel*, gdzie anafora dotyczy tytułowego wyrazu. Mniej jaskrawe, a przecież również funkcjonalne z punktu widzenia organizacji brzmieniowej wiersza bywa użycie innych figur, np. oparcie utworu Morsztyna *Vianeggiar d'una innamorata* na kilku słowach-tematach: „myśl”, „serce”, „miłość”, „życie” i ich pochodnych. Obfite stosowanie poliptotonu i zwykłego powtórzenia wyrazu bez zmiany jego formy³¹ sprawia, że wiersz ten (a zwłaszcza niektóre jego strofy), nasycony jest znacznie ponad przeciętną spółgłoskami półotwartymi i szczelinowymi oraz samogłoskami wąskimi (*i*, *y*).

Spróbujmy teraz odpowiedzieć na pytanie o szerszy stylistyczny kontekst opisanych zjawisk instrumentacji dźwiękowej utworów barokowych.

³⁰ Ten ostatni zabieg postulowały też wypowiedzi teoretyczne, np. poetyka z XVII w. (zob. Bibl. IBL, rkps 8, k. 021): „*Cadentur ad eruditionem et propriis nominibus sumptor, ut Ariadna/snadna, Pandora/cora, Muza/Medusa*”.

³¹ Tak np. „serce” występuje 16 razy w 80 wersach 11-zgłoskowych, różne formy rzeczownika „myśl” i czasownika „myśleć” — 17 razy, różne formy rzeczownika „miłość” i przymiotnika „miły” — 15 razy.

Pytanie takie nie nasuwało się w odniesieniu do renesansowej poezji ze względu przede wszystkim na bardzo rzadkie przejawy jakichkolwiek zabiegów mających znaczenie dla pozametrycznej brzmieniowej organizacji tekstu. W poezji baroku są one o wiele częstsze i bardziej różnorodne. Obejmują, jak to widać z przytaczanych cytatów, utwory o różnych kształtach gatunkowych. Oprócz epigramatu, dla którego gra słów bywa niejednokrotnie w tym okresie jednym z podstawowych wyznaczników gatunkowych, wchodzi tu w grę wiersze o bardzo zróżnicowanym charakterze: erotyki, elegie³², wiersze religijne i okolicznościowe. Można by je z wielkim przybliżeniem objąć mianem liryki.

Nie wydaje się jednak, aby decydujące znaczenie miały tu konstytutywne cechy liryki jako rodzaju literackiego. Chodzi chyba przede wszystkim o rozmiar tekstu. Wiersze liryczne — to wiersze niedługie, a z wyraźnym nasyceniem elementami instrumentacji dźwiękowej spotykamy się właśnie w utworach krótszych, z zasady nie przekraczających kilkadziesiątu wersów. Może po prostu dlatego, że w nich wszelkie figury słowne, które za sobą pociągają taką instrumentację, są łatwe do zastosowania i łatwe do uchwycenia przez czytelnika lub słuchacza. Ale doraźne użycie figury słownej czy wręcz dźwiękowej, jak onomatopeja, trafia się i w utworach dłuższych; to samo dotyczy związanych często z paronomazją rymów składanych, tak charakterystycznych np. dla *Wojny chocimskiej* Potockiego. A proza okresu, bez względu na swój charakter — zarówno satyra jak kazanie czy mowa — lubuje się w wyrazistych środkach ekspresji także i dźwiękowej. Są to, prócz paronomazji i powtórzeń, tak później potępiane różne typy spółbrzmień, głównie końcowych, łączących zdania składowe lub synonimiczne składniki zdania. Znała je już proza dawniejsza, ale nie występowały dotąd w tak wielkim nasileniu³³. Częste są te spółbrzmienia zwłaszcza we wtrętach łacińskich. Oczywiście, już samo wtrącanie łaciny modyfikuje warstwę brzmieniową wypowiedzi, gdyż wprowadza pewne tendencje dźwiękowe właściwe obcemu systemowi językowemu.

Nie można też wiązać obecności elementów dźwiękowej ekspresji z jakimkolwiek określonym stylem — wysokim, średnim, niskim — czy w ogóle z jakąkolwiek repartycją stylową utworów. Same koncepty bowiem, na których owe elementy się opierają, bywają w jednym i tym samym utworze bardzo często niejednolite pod względem stylistycznym — wzniosłe obok całkiem potocznych czy nawet wulgarnych. I choć u progu

³² Według Sarbiewskiego (*op. cit.*, s. 367) „właściwą elegii ozdobą” są m. in. „dowcipy i pointy”.

³³ Np. K. Pisarski, *Mowca polski*. T. 1. Kalisz 1689: „Bez tego perły topnieją, kruszce ciemnieją, złota kamienieją”; „odbiera on dziś *votorum* i *meritorum*”; „Ta, która z natury swojej *alit et fallit*, nadzieja”; itp.

Oświeceni Konarski w swojej polemice z wszelkimi chwytami, w których rezultacie dochodziło do wyeksponowania płaszczyzny brzmieniowej tekstu, będzie je przypisywał głównie „zwyrodniałemu” stylowi wysokiemu, to takie ograniczenie tłumaczyć trzeba w dużej mierze zapałem polemicznym. Wydaje się, że w utworach większości pisarzy w. XVII i pierwszej połowy XVIII panuje synkretyzm stylistyczny. Dążenie (choć nie bezpośrednio zazwyczaj) do ekspresji dźwiękowej jest jakby składową częścią „stylu epoki”, jedną z form powszechnego ówczesnie konceptyzmu, a o ewentualnych różnicach w stosowaniu środków tej ekspresji decydują — obok rozmiaru utworu — indywidualne upodobania pisarza.