

Adam Ważyk

Nowe uwagi o teorii wiersza : in memoriam Michała Rowińskiego : II

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 69/1, 111-129

1978

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 LXIX, 1978, z. 1

ADAM WAŻYK

NOWE UWAGI O TEORII WIERSZA IN MEMORIAM MICHAŁA ROWIŃSKIEGO. II

Wady starych teorii

W szkicu *In memoriam Michała Rowińskiego [I]*¹ pisałem o aktualnym znaczeniu myśli teoretycznej Rowińskiego zawartej w *Uwagach o wersyfikacji polskiej* (1891, 1893) i w pracach późniejszych. Tutaj chciałbym omówić bardziej szczegółowo sferę akcentową wiersza i rolę akcentu pobocznego.

Przytaczając początek *Sejmu lubelskiego* Syrokomli, Rowiński podał trzy sposoby akcentowania tego samego wyrazu w recytacji: „Drzy nad wieżami kościołów rozkołysane powietrze”:

kto i co nas upewni, że [...] trzeba czytać „rOzkołysAne”, a nie „rozkołysAne”? czy tego wyrazu nie przeczyta nikt z jednym tylko akcentem?²

Przykład ten, jak sądzę, świadczy o bardzo nowoczesnym ujmowaniu możliwości recytacyjnych. Zajmując takie stanowisko, Rowiński faktycznie oddzielał strukturę wiersza od sposobu recytacji. W konsekwencji kwestionował ówczesne teorie heksametru nieodłączne od skanzji, jak również teorie wierszy miarowych postulujące sieć stałych akcentów nazywanych rytmicznymi albo metrycznymi. Nie godził się na wprowadzanie akcentów pobocznych do charakterystyki tych wierszy. Akcenty poboczne służą obserwatorom do zapełniania wakatów, zastępują ustalone teoretycznie, a nieobecne w praktyce akcenty zwykłe. Rowiński widział w tym sztuczny wybieg, niezgodny ze zwyczajem językowym, który uważał za miarodajny w opisie wiersza. Był zdania, że akcent poboczny w wierszach polskich ma znaczenie podrzędne albo go w ogóle nie ma. Nie uwzględniał go ani wtedy, ani później, podając w 1915 r. swoją cha-

¹ Zob. A. Ważyk, *In memoriam Michała Rowińskiego*. „Twórczość” 1973, nr 3. Przedruk w: *Gra i doświadczenie. Eseje*. Warszawa 1974.

² M. Rowiński, *Uwagi o wersyfikacji polskiej jako przyczynek do metryki porównawczej*. Warszawa 1891, s. 142. Odbitka z „Prac Filozoficznych” (t. 4).

rakterystykę wierszy trocheicznych i jambicznych zbliżoną do metody *temps marqués*. Formułował to polemicznie:

W wierszach takich wyznaczone są tylko określone miejsca dla przypuszczalnych akcentów, mianowicie zgłoski parzyste lub nieparzyste, ale nie nakazuje się z góry, że ta a ta zgłoska musi być koniecznym wygłoszona z przyciskiem — choćby wbrew zwyczajowi mowy codziennej³.

Charakterystyka ta nie jest pełna, nie uwzględnia wariantów obciążonych stycznością dwóch akcentów, czego i dawne teorie nie obejmują, ma jednak pewne znaczenie pionierskie. Ujmując rzecz w perspektywie historycznej, śmiało można powiedzieć, że Rowiński dokonał tą formułą wyłomu w dawnych wyobrażeniach o wierszu regularnym. Dawni obserwatorzy nie wyobrażali sobie, aby regularność mogła polegać na czym innym jak na prostym powtarzaniu się pewnych elementów językowych. Zakładano więc, że w wierszach trocheicznych lub jambicznych powtarza się pewna sieć akcentów. Można to określić jako wspólny inwariant wszystkich wersów, nie należy jednak zapominać, że mowa tu o inwariancie złożonym z elementów językowych. Jeśli się nie mylę, to „konstanta”, termin spotykany w ostatnim ćwierćwieczu, oznacza właśnie taki inwariant na poziomie językowym. Konstanta była tedy jedynym probierzem równoważności wersów. Rowiński temu zaprzeczył. Zwykły sylabowiec bezśredniówkowy ma dwie konstanty: stałą liczbę sylab i ewentualnie stałe, żeńskie zakończenie wersu. Według Rowińskiego wiersze trocheiczne i jambiczne mają te same konstanty i ani jednej więcej. Ani równoważność trocheiczna, ani jambiczna nie dają się sprowadzić do konstanty, zredukować do niezmienników na poziomie językowym. Kompetencja wersyfikacyjna praktyków i czytelników opiera się na bardziej złożonych, wielowariantowych strukturach, wobec których probierz konstanty jest naiwnym uproszczeniem. Tyle nam dzisiaj mówi owa formuła podana przez Rowińskiego w roku 1915.

W wielu publikacjach teoretycznych z ostatniego ćwierćwiecza przypisuje się akcentowi pobocznemu znacznie większą rolę niż w czasach Rowińskiego. Akcent ten służy do wykazywania współrytmiczności (równoważności) poszczególnych wersów niezależnie od typu wiersza: czy to będzie typ sylabiczno-akcentowy, czy wiersz toniczny, czy nawet sylabowiec średniówkowy. Można tu wyodrębnić dwie orientacje. Jedna zakłada, że o równoważności wersów decyduje taka a nie inna recytacja, postuluje więc małą skanzję albo lekkie wzmacnianie akcentów pobocznych. Wobec rzeczywistych zwyczajów recytacji prywatnej i publicznej sugestie te wydają się chimeryczne, jednakże spór na ten temat byłby

³ M. Rowiński, *Metryka polska*. W zbiorze: *Język polski i jego historia z uwzględnieniem innych języków na ziemiach polskich*. Cz. 2. Opracował H. Ułaszyn i inni. Kraków 1915, s. 236.

tu nie na miejscu⁴. Wystarczy zauważyć, że jeżeli skonstruujemy model wiersza uzależniony od recytacji, to los tego modelu będzie zależał od wyników sporu, jeżeli natomiast oddzielimy model wiersza od modelu recytacji, to los tego pierwszego od wyników sporu wcale nie będzie zależał. Korzyści takiego postępowania są oczywiste.

Dруга orientacja odwołuje się do akcentów pobocznych dyskretniej. Akcenty poboczne mają charakter fakultatywny⁵. Ich rola w wierszu nie musi być związana z realizacją foniczną, można je traktować jako elementy potencjalne. Biorę przykład stary i prosty:

Dusza z ciała wyleciała.

W zwykłym czytaniu nie ma akcentu na sylabie „wy”, ale nikt chyba nie zaprzeczy, że jest to wers trocheiczny. Czy nie dlatego, że na tej sylabie znajduje się fakultatywny akcent poboczny? Przyjmijmy na chwilę to objaśnienie. W takim ujęciu stare modele postulujące sieć akcentów stałych będą niezależne od sposobu recytacji. Czy można je wybronić i zachować?

W wierszach dwójkowych (trocheicznych i jambicznych) nie zawsze można zapełnić wakat akcentem pobocznym. Wiadomo, że zaimek zwrotny „się”, gdziekolwiek wystąpi, nie może być nosicielem takiego akcentu. Zestroje proparoksytoniczne Sss lub sSss nie miewają akcentów pobocznych, więc na 3 albo 4 sylaby przypada 1 akcent zamiast 2 przewidzianych w teorii. Daję eksperymentalne przykłady jambiczne: „Jeździec pojawił się na niebie./ Jan widział go w burzowej chmurze”. Atony „się” i „go” stanowią bezapelacyjne wakaty.

Inna trudność: w układzie sSS nie sposób postulować akcent poboczny na pierwszej sylabie, bo nie może on występować bezpośrednio przed akcentem zwykłym, powstaje więc wakat bezapelacyjny. Przykład jambiczny: „Oto koń wrony i koń błądy”. Spójnik „i” stanowi wakat. Wiele lat temu wykazałem na przykładach, że układ sSS może się zdarzyć w każdej okolicy wiersza dwójkowego⁶. Według tradycyjnych teorii — w takich wypadkach akcent na kolejnej sylabie (tutaj: „koń”) zastępuje akcent wakujący, a nawet jest tym samym akcentem, tylko że przesuniętym. Utożsamianie dwóch różnych akcentów, fikcyjne „przesunięcie” tam, gdzie ważne są miejsca, zamiast ratować teorię, podkopuje ją bar-

⁴ A. Okopień-Sławińska w studium *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza,łowackiego i Norwida* (Wrocław 1964) wypowiedziała się energicznie przeciwko „preparowaniu” wersów przy pomocy akcentu pobocznego w wierszach tonicznych. Nie śledzę systematycznie publikacji na ten temat i być może dlatego nie mogę zanotować innych głosów sprzeciwu, które by pochodziły z kół naukowych.

⁵ Wiadomości o akcencie pobocznym czerpię, podobnie jak inni, z *Prozodii języka polskiego* (Kraków 1947) M. Dłuskiej. Stamtąd też pochodzi wiadomość o akcencie wyróżniającym, o którym będzie mowa później.

⁶ Zob. A. Ważyk, *Esej o wierszu*. Warszawa 1964.

dziej niż otwarte wyznanie, że proponowany model źle przylega do praktyki.

Przykłady te mówią o wypadkach, kiedy braknie akcentu pobocznego dla wypełnienia wakatów. Bywają wypadki złośliwsze, kiedy akcent poboczny trafia obok wakatów, nie tam, gdzie teoria przewiduje. W tych wypadkach wchodzi w grę 5-zgłoskowy paroksyton — wyraz albo zestrój. W wierszu trocheicznym ta sprzeczność wyłania się zawsze. Np. „Płaszcz gronostajowy zrzucił... / Spotkał ją na promenadzie”. Akcenty poboczne na sylabach „gro” i „na” przypadają nie tam, gdzie trzeba. Podobnie w wierszu jambicznym, jeżeli ów 5-sylabowy paroksyton nie stoi na początku wersu: „I płaszcz gronostajowy zrzucił... / Spotkał się na promenadzie”. Miejsce akcentu pobocznego okazuje się zupełnie obojętne i nie ma żadnego wpływu na odczucie kompetentnego czytelnika.

Przytoczone tu przykłady prowadzą do wniosku, że każdy model wierszy dwójkowych, który obejmie te wypadki jako zwykłe warianty, a nie jako wyjątki, będzie się musiał obejść bez akcentu pobocznego.

Wiersz toniczny według obiegujowej definicji powinien mieć stałą liczbę akcentów. *Odyseusz* Tuwima, wielokrotnie omawiany w publikacjach teoretycznych, uchodzi za reprezentatywny okaz wiersza tonicznego z okresu dwudziestolecia: za wiersz o 6 akcentach. Jednakże i tu natrafiamy na wers, który ma tylko 5 akcentów:

Przemienia się, roztapia w rosnący, słodki lament.

Wyczuwa się nawet miejsce wakatów: zaimek „się”, któremu nie można przypisać akcentu pobocznego. Przykład ten ma ogólniejsze znaczenie. Sekwencja zestrojów sSsss sSs nie może mieć więcej niż 2 akcenty, dlatego w wielu wierszach tonicznych, podobnie jak tutaj, powstają bezapelacyjne wakaty.

Wyłaniają się również trudności innego rzędu, bardziej złożone. Dla przykładu przytoczę dwa wersy *Odyseusza*:

Przyciągnęła ocean, żeby mi wył pod oknami,
Niebu huczeć kazała nieustającym łoskotem

Według starych teorii — w pierwszym wersie wchodzi w rachubę akcent poboczny pierwszego wyrazu („przyciągnęła”). Jest on oddzielony jedną sylabą od akcentu zwykłego. Oznaczmy taki akcent poboczny przez P_1 . Analogicznie w drugim wersie wchodzi w rachubę P_2 („nieustającym”). Weźmy teraz wiersz Broniewskiego *Droga wiodła przez Narwik*. Tutaj akcent P_1 („podchorąży”) nie wchodzi w rachubę toniczną:

Podchorąży, dowódco kompanii, nie ma śmierci, jest rozkaz.

Jakikolwiek ustalimy korpus wierszy tonicznie regularnych, to sumując obserwacje dojdziemy do wniosku, że akcent potencjalny P_2 zawsze wchodzi w rachubę, a P_1 — nie zawsze. Różnica jest zasadnicza, nie można jej pominąć czy zlekceważyć. Trzeba by tedy wprowadzić rozróż-

nienie dwóch potencjalności, bezwzględnej i relatywnej, ale to już byłoby zbyt kłopotliwe i naciągane. Widocznie klucza do wierszy tonicznych trzeba szukać gdzie indziej, poza akcentem pobocznym.

Ostatecznie wiersz toniczny jest tylko przygodą poezji polskiej. Co innego — wielowiekowa praktyka sylabowca. Tutaj usterki teorii odczuwa się boleśniej. Zaczniemy od formatu 5 + 6, od kilku wersów z *Beniowskiego*, nieraz już rozpatrywanych. We wszystkich średniówka jest nieobecna.

1. I na tym pieśń zakończę i ogłoszę
2. Więc prosto bez gawędy i odwleczeń
3. Paryskich kronikarzy, historyków
4. Sądzę, że jezuita, a ma draba
5. Zatrzyma się czytelnik i poema
6. Pugilares z paszportem? i tak dalej.

Każdy się chyba zgodzi z tym, że ostatni wers wyłamuje się bezapelacyjnie z formatu 5 + 6, że jest tu wersem obcym. Natomiast wers 1 uchodzi, bo ma przewidzianą strukturę akcentową przed nieobecną średniówką: sSs. Co do innych wersów — 2, 3, 4, 5 — to praktycy w tych wypadkach mówią o „przeskoczonyj średniówce”. Oznacza to również wers nietypowy, ale bynajmniej nie obcy. Dla praktyków jest to odróżnienie bardzo ostre, dla dawnych obserwatorów również⁷.

Co nam mówi o tych wersach kryterium akcentu pobocznego? Wersy 2 i 3 można wybronić, wskazując na akcenty poboczne na czwartej sylabie. Wtedy upodobnią się do wersu 1. Ale w wersie 4 akcent poboczny występuje na trzeciej sylabie, nie tam, gdzie trzeba, a w wersie 5 nie ma wcale akcentu pobocznego w części przedśredniówkowej. A więc 4 i 5 to wersy obce, tej samej kategorii co wers 6? Nie można się z tym zgodzić. Taka kwalifikacja byłaby sprzeczna z normalną kompetencją wersyfikacyjną. Jeżeli przestaniemy się oglądać na akcent poboczny, to okaże się, że wersy 2, 3, 4, 5 mają taką samą strukturę bezakcentową przed nieobecną średniówką: sss. Czy nie to jest właśnie cechą „przeskoczonyj średniówki”?

⁷ F. Siedlecki (*Studia z metryki polskiej*, Cz. 1. Wilno 1937), za którym cytuję tu niektóre wersy, widział w wersie 6 „zupełnie wyjątkowe odstępstwo”. Tak samo w wersie Porębowicza z przekładu *Don Juana* Byrona: „Dzielne było natarcie — światło zgasło”. K. Zawodziński w *Studiach z wersyfikacji polskiej* (Opracowała J. Budkowska. Wrocław 1954, s. 220) załączył do wersu Porębowicza naiwny komentarz: „chyba wprost niedopatrzenie lub zepsucie tekstu: wszak bez trudu można było »natarcie« przenieść do pierwszego półwiersza”. Zawodzińskiego niepokoiły 5-sylabowe wyrazy zalegające miejsce średniówki, nie widział w tym jednak „niedopatrzenia”. Szło o wersy Porębowicza: „Lecz jedna imperatywnej natury”; „Ha! Trudno. Szesnastoletnie sumienie”. Są to oczywiście wersy z „przeskoczonyj średniówką” podobne do wersu 3.

W formacie 7 + 6 co najmniej od XVII w. nie znaleziono wersów obcych, zdarzają się natomiast „średniówki przeskoczone”, jak tutaj w trzecim wersie. *Orfeus* Szymonowica:

Jakiego trudu, jakiej trwogi tam nie było?
Aż jem do ostatniego głodu przychodziło.
Przychodziło i do ostatniego zwątpienia,
Że wszyscy pewni byli jawnego zginienia.

Zarys encyklopedyczny z r. 1956 proponuje czytelnikowi inne odczucie, oparte na kryterium akcentu pobocznego:

Jeżeli jednak w miejscu zwykłej średniówki znajduje się takie słowo, przy którym wydobyć akcentu na szóstą zgłosce wersu nawet przy wyzyskaniu pobocznego przycisku wyrazowego jest niemożliwe, wers zupełnie wyraźnie przestaje być współrytmiczny [...] ⁸.

Za przykład posłużył wers z *Poematu o mowie polskiej* Jastruna. Utwór poświęcony przeszłości języka i poezji, format najbardziej tradycyjny, trudno tedy przypuścić, że autor przewrotnie wtrącił wers obcy, ale sprawdzian akcentu pobocznego do takiego werdyktu prowadzi i nie ma na to rady.

Milion — od podworców,
Oficyn — wchodził w życie. On bronił i żywił,
Sam bezbronny, niedożywiony, nieszczęśliwy.

W zwykłym ujęciu, bez odwoływania się do akcentu pobocznego, w ostatnim wersie, tak samo jak w przytoczonym wersie Szymonowica, sylaby 5, 6, 7 przed nieobecną średniówką tworzą ciąg bezakcentowy sss zamiast ciągu typowego sSs. Przetawmy eksperymentalnie w wersie Jastruna dwa pierwsze przymiotniki: „Sam niedożywiony, bezbronny, nieszczęśliwy”. Dopiero ten wers okaże się obcy. Stanie się tak dlatego, że na sylabie 5 znajdzie się akcent zwykły i otrzymamy ciąg Sss zamiast ciągu sss. Według kryterium akcentu pobocznego wszystkie trzy wersy mają w interesującym nas miejscu ciąg Sss, wszystkie należą do tej samej kategorii wyraźnie niewspółrytmicznej z modelem. Czemu jednak takie wersy jak ten eksperymentalny nie zjawiły się w formacie 7 + 6 co najmniej od XVII wieku? Rozdźwięk między praktyką a teoretycznym kryterium akcentu pobocznego jest uderzający.

Wypada teraz streścić wyniki obserwacji. Stare teorie, które wprowadzając akcent poboczny, postulują pewien sposób recytacji, sztucznie „preparują” wersy. Chcąc tego uniknąć, przyjąłem założenie, że wystarczy traktować akcent poboczny jako potencjalny. Okazuje się, że to założenie wcale nie usuwa niezgody, która w wielu wypadkach zaznacza się między starymi teoriami a normalną kompetencją praktyków i czytelników.

⁸ *Sylabizm*. Praca zbiorowa pod redakcją Z. K o p c z y ń s k i e j i M. R. M a y e n o w e j. Wrocław 1956, s. 407.

ków. Można dla każdego typu wiersza wyznaczać pewną klasę wersów, które według praktyków są uprawnione, a według starych teorii nieuprawnione. Są to wersy statystycznie nieczęste i dzięki temu stare teorie mogły się utrzymać. Nie zmienia to jednak faktu, że teorie te uszczuplają zasób wersów równoważnych.

Bez akcentu pobocznego stare teorie nie mogłyby się w ogóle obejść i utrzymać: Teoretycy powołali go do uzupełnienia wakatów, które w wierszach dwójkowych są na porządku dziennym. Jak już wspomniałem z okazji formuły Rowińskiego, wchodzi tu w grę głęboka różnica w rozumieniu równoważności wersów. Wbrew przekonaniu, które przyświeca starym teoriom, wakatów wcale nie trzeba zapełniać i wszelkie starania w tym kierunku są co najmniej zbyteczne. Brak akcentu na przewidzianej sylabie sam przez się jeszcze nie narusza równoważności wersów, wszystko zależy od bliskiego otoczenia tej sylaby. Stanie się to jasne, jeśli zgodnie z przekazem Rowińskiego rozszerzymy perspektywę na inne języki, gdzie takie samo zjawisko jest spotykane i uprawnione: zamiast konfiguracji sSs występuje sss, i nikogo to nie dziwi. Niekiedy bywa to nazywane obrazowo strukturą „uśpioną” dla podkreślenia, że nie jest to struktura sprzeczna z przewidzianą. Rzecz jasna, że „uśpienie” nie zależy od typu wiersza. Bez uwzględnienia tego zjawiska nie można zbudować wierzytelnych algebraicznych modeli wierszy sylabiczno-akcentowych. To samo dotyczy wierszy tonicznych. To samo — struktury sylabowca średniówkowego, gdzie „uśpienie” zdarza się rzadko, ale ma najstarszą tradycję.

Akcent poboczny jest zjawiskiem bardzo szczególnym. Mówiąc otwarcie, moja kompetencja wersyfikacyjna nie przewiduje go wcale i byłbym bardzo zdziwiony, gdyby rzeczywiście miał odgrywać jakąkolwiek rolę w budowie wiersza. Zadanie tego akcentu w ujęciu fonologicznym, nawet jako redondatne, nie jest dla mnie jasne, nie czuję się jednak uprawniony do wygłaszania sądów w tej sprawie. To, że akcent poboczny delimituje zestrój od przodu, z lewej strony, nasuwa pewną refleksję. W budowie wiersza polskiego uczestniczą tylko elementy, które delimitują jednostkę semantyczną od końca, z prawej strony: granica składniowa, granica wyrazu, granica zestroju (w przerzutni dopuszczalnej tradycyjnie), akcent wyrazowy liczony od końca. Funkcja delimitowania od przodu okazuje się niedostateczna do odegrania podobnej roli, natomiast bardzo odpowiednia dla skanzji.

Wobec tego, że wprowadzenie potencjalnych akcentów pobocznych nie ratuje starych teorii, tym jaśniejszy staje się sens rozważań na temat akcentów dobotych, wzmocnionych, zrównanych z akcentami zwykłymi. Wszystkie zdania na ten temat wplatane do teorii wiersza należą tylko i wyłącznie do teorii deklamacji. Nie trzeba chyba dodawać, że tym jaśniejsza staje się racja Rowińskiego.

Wiersz średniówkowy

W szkicu *In memoriam Michała Rowińskiego* [1] podałem nową charakterystykę wierszy średniówkowych nie opatrując jej żadnym komentarzem. Obecnie chciałbym ją uzupełnić i skomentować. Najpierw powtórzę założenia, które przyjmuję dla sfery akcentowej.

1. Dwie sąsiadujące ze sobą sylaby są porównywalne pod względem siły akcentu. Albo są równe sobie, albo jedna ma silniejszy akcent niż druga. W systemie binarnym „tak lub nie” — ta słabiej akcentowana przechodzi do rzędu nieakcentowanych.

2. Akcent poboczny nie wchodzi w rachubę i ma tę samą wartość co brak akcentu. Albo bardziej formalistycznie: każdy wyraz polski ma najwyżej jeden akcent, każdy zestrój ma tylko jeden akcent.

Przygniatająca liczba wersów w sylabowcu średniówkowym spełnia następujące dwa warunki: a) po określonej liczbie sylab, licząc od początku wersu, znajduje się granica wyrazu; b) ostatni akcent przed tą granicą pada na przedostatnią sylabę. Innymi słowy: 3 sylaby przed średniówką tworzą strukturę oSs (znak o należy czytać: S albo s — akcent albo brak akcentu).

Obok tych wersów typowych zjawiają się odosobnione różnego rodzaju wersy nietypowe. Nie można ich uważać za warianty modelu na tych samych prawach co tamte, wypada założyć, że zagęszczenie wersów nietypowych grozi dezorganizacją danego formatu. Ograniczenie częstotliwości i zagęszczenia tych wersów wprowadza cechę statystyczną do algebraicznego modelu sylabowca. Ta komplikacja pociąga za sobą określone następstwa. Różne wersy nietypowe charakteryzują poszczególne okresy, autorów, nawet poszczególne utwory. Wersy nietypowe stały się z biegiem czasu nacechowane.

Sylabowiec jest najstarszym i podstawowym typem polskiego wiersza regularnego. To również pociąga za sobą ważne następstwa. W wierszach sylabiczno-akcentowych tylko niewielu praktyków okazało się rygorystami. Znacznie liczniejsi idąc śladem Mickiewicza, wprowadzają luzy rytmiczne, lokalne załamania rytmu akcentowego. Demonstrują w ten sposób, że w wierszu regularnym struktura sylabowca pozostaje dla nich tłem, rezerwą, instancją odwoławczą. W sylabowcu praktycy nie mają się do czego odwołać. Nie wprowadzają wersów obcych formatowi. Co najmniej od w. XVII nie znam wypadku pojawiania się takiego wersu poza trzema wersami przytaczanymi przez obserwatorów. Wszystkie w formacie 5 + 6: dwa w *Beniowskim*, jeden u Porębowicza w przekładzie *Don Juana*.

Wystawcie więc sobie moją Aniełę
 Pugilares z paszportem? i tak dalej.
 Dzielne było natarcie — światło zgasło.

Wersy te pojawiły się w warunkach szczególnych. *Beniowski* jest nacechowany skupieniem różnorodnych nietypowych wersów. Prawdopodobieństwo „efektu tunelowego”, przekroczenia bariery dzielącej wersy nietypowe od obcych jest tu znacznie większe niż gdzie indziej. Porębowicz z rozmysłem naśladował Słowackiego.

Trzeba przyjąć, że główna opozycja oddziela klasę wersów obcych od klasy pozostałych. Ta znowu dzieli się na dwie podklasy: wersy typowe i nietypowe. Te trzy kategorie wyczerpują listę możliwych do pomyślenia wypadków w każdym formacie. Od nowoczesnej teorii trzeba oczekiwać takiego pravidła, które by wyraźnie klasyfikowało wszystkie możliwe wypadki oddzielając wersy nietypowe od obcych. Mając to na uwadze, zaproponowałem następującą charakterystykę wiersza średniówkowego.

Wers typowy spełnia dwa warunki: a) po określonej liczbie sylab, licząc od początku wersu, znajduje się granica wyrazu; b) przedostatnia sylaba przed tym miejscem nie może być akcentowana słabiej ani od poprzedniej, ani od następnej.

Wers nietypowy spełnia jeden z tych warunków: a albo b. Wers, który nie spełnia żadnego z tych warunków, jest obcy.

Sądzę, że jest to najbardziej zredukowane ujęcie teoretyczne, jakie można osiągnąć. Nowe sformułowanie warunku b przewiduje zarówno układy oSs jak i układ sss. Wers Mickiewicza „Do Soplicowa i do jego pokoiku” spełnia oba warunki. Jest to wers typowy. Rozpatrywane poprzednio wersy z „przeskoczoną średniówką” spełniają warunek b i należą do wersów nietypowych.

Nie wiem, czy wszystkie możliwości objęte warunkiem b zostały dotąd zrealizowane. Nie spotkałem w formacie 5 + 6 wersu w rodzaju: „Zjawił się koń błądy na wysokościach”. Warunek a nie spełniony, b — spełniony: struktura akcentowa sSS. Mam wrażenie, że niektórzy czytają w podobny sposób wers: „Wystawcie więc sobie moją Anielę”. Jeśli tak, to powinni zaliczyć ten wers do nietypowych.

Zazwyczaj obserwatorzy wskazują na granice semantyczne wewnątrz wyrazu, aby uprawomocnić pewne wersy, jak np.

W tak krótkim wiekuśmy się wyrodzili
(Kochanowski)

. Spieszyłem znowu jak najzimniej dyskursować
(Mickiewicz)

Wskazując na granice: „wieku-śmy”, „naj-zimniej”, przypisuje się tym wersom „średniówkę zatartą”. Według nowej charakterystyki wersy te spełniają warunek b i to wystarczy. Czy uznamy argument semantyczny, czy go odrzucimy, nie będą to wersy obce, ale tylko nietypowe. Nowy model odpowiada zasadzie największej tolerancji, a równocześnie ostro oddziela klasę wersów obcych.

Metoda „temps marqués”

Metoda *temps marqués*, od dawna stosowana w innych językach, polega na tym, że sylaby wersu dzieli się na nacechowane czy wyróżnione (*temps forts*, mocne, ikty) i nienacechowane czy niewyróżnione (*temps faibles*, słabe, beziktowe). Pierwszej kategorii przypiszę znak *M*, drugiej — *n*. Zwykle mówi się nie o sylabach, ale o ich miejscach. Nie widzę jednak potrzeby takiego rozróżnienia, przeciwnie, byłoby to nawet niekorzystne, bo utrudniałoby przejście do teorii wiersza tonicznego.

W wierszach sylabiczno-akcentowych sylaby mocne zajmują miejsca, gdzie dawne teorie chciały widzieć stałe akcenty. W wierszach dwójkowych co druga sylaba jest mocna, w trójkowych — co trzecia. Ciągi te mają charakter międzyjęzykowy, nie odpowiada im na razie żadna cecha językowa, stanowią matematyczne podłoże, które szkoła Chomsky’ego nazywa strukturą głęboką. Każdy język wprowadza do realizacji tej struktury własne prawidła.

Przypomnę tu prawidła, które podałem w *In memoriam Michała Rowińskiego [I]* dla polskich wierszy dwójkowych i trójkowych. W wierszach dwójkowych sylaba słaba nie może mieć silniejszego akcentu niż następująca po niej sylaba mocna. W systemie binarnym powiemy, że sylaba słaba może stać pod akcentem tylko wtedy, kiedy następująca po niej sylaba mocna stoi pod akcentem.

W sekwencji *nM* nie jest uprawniona kombinacja *Ss*, natomiast uprawnione są trzy inne: *sS*, *ss*, *SS*⁹. Do tej charakterystyki trzeba dodać, że w końcu wersu sekwencja *nMn* przybiera postać *oSs*. Podam tu dla przykładu model realizacji polskiego 8-zgłoskowca trocheicznego:

MnMnMnMn o(nM)(nM)oSs

Sylaby ujęte w nawias są wzajemnie od siebie uzależnione według

⁹ M. R. Mayenowa (*Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 406) nie używając metody *temps marqués* charakteryzuje wiersze dwójkowe w ten sposób: „Metry pierwszego typu odbieramy jako regularne, dopóki nie zdarzy się sytuacja następująca: wystąpienie akcentu na sylabie niemetrycznej z jednoczesnym brakiem akcentu na sylabie metrycznej”. Sylaba „metryczna” jest tu synonimem sylaby mocnej, a „niemetryczna” — słabej. Widocznie zakradł się tu błąd drukarski. Powinno być: „na następnej sylabie metrycznej”. Wtedy opis ten będzie się zgadzał z prawidłem podanym przeze mnie w *Eseju o wierszu* (1964) i w *In memoriam Michała Rowińskiego [I]* (1973). W przeciwnym wypadku formuła M. R. Mayenowej byłaby błędna. „I koń wrony i koń błady” — to wers jak najbardziej trocheiczny, mimo że oba „konie” stoją na sylabach słabych, każdy poprzedzony bezakcentowym spójnikiem „i” na sylabie mocnej.

Rzecz jasna, zastrzegam sobie prawo pierwszeństwa i dlatego podkreśliam daty swoich publikacji. Fakt, że w kołach naukowych nie zwrócono należytej uwagi na prawidła podane przez mnie w r. 1964, tłumaczę sobie tym, że nie zdawano sobie w tym czasie sprawy ze słabości starych teorii, obecnie jednak sytuacja się zmieniła, o czym wymownie świadczy próba M. R. Mayenowej.

podanego prawidła, tworzą grupę strukturalną. Pierwsza sylaba nie należy do grupy, jest tedy niezależna i swobodna. Niejednego czytelnika zadziwi, a może i rozbawi fakt, że grupy strukturalne są sprzeczne z tradycyjnym podziałem na stopy trocheiczne, chociaż podział ten wydaje się najbardziej „naturalny”, natomiast okazały się zgodne z podziałem na stopy jambiczne. Zgodność czy niezgodność jest tu dziełem czystego przypadku. Podział na stopy stanowi operację matematyczną, któremu na żadnym poziomie językowym po prostu nic nie odpowiada.

Podany tu model polskiej realizacji wiersza trocheicznego jest układem czterech znaków: *S, s, o, (nM)*. Jest to model najogólniejszy. W praktyce wiersze trocheiczne często mają model zredukowany, dla którego wystarczają trzy znaki, mianowicie:

ooSsooSs

Traktując te modele jako zbiory wariantów można dedukcyjnie wykazać, że model zredukowany jest częścią właściwą modelu ogólnego.

Analogicznie można podać model polskiej realizacji językowej dla 9-zgłoskowca jambicznego z uwzględnieniem swobody inicjalnej, która stanowi, niestety, założenie dodatkowe.

nMnMnMnMn oo(nM)(nM)oSs

Model zredukowany będzie miał również dwa stałe akcenty i dwa stałe nieakcenty: *oooSsooSs*. Mam wrażenie, że niektórzy obserwatorzy posługują się wyłącznie tym modelem zredukowanym. Nie mogę sobie w inny sposób wytłumaczyć, dlaczego np. widzą w moim przekładzie *Eugeniusza Oniegina* „częste odstępstwa”, gdy w istocie takie wypadki można policzyć na palcach jednej ręki.

W praktyce wierszy trójkowych prawie zawsze sylaba mocna stoi pod akcentem i grupa *(nMn)* poza końcówką wersu przybiera postać *oSo*. Jednakże takie prawidło nie stanowi warunku koniecznego. Leśmian, który był w wersyfikacji rygorystą i nigdy by sobie nie pozwolił na świadome wykroczenie w sferze akcentowej, w anapestycznym komponencie strofy *Pana Błyszczyskiego* pisał:

Może Ci się należy wpośród innych ogromów

Na pierwszej sylabie mocnej *nnM* brak akcentu. Szenwald, skory do wybiegów i kruczków technicznych, ale w dozwolonych granicach, w *Scenie przy strumieniu* pisał w wierszu amfibrachicznym:

Gdy podejść, okaże się, że to pień skrzeczy.

Na trzeciej sylabie mocnej brak akcentu. Gdyby nie było tych przykładów, musiałbym się uciec do eksperymentalnych. W moim odczuciu wersy te, zgodnie z intencją autorów, nie wyłamują się ze struktury, co

najwyżej przez swoją niezwykłość wytwarzają pewne napięcie. Znowu trzeba odwołać się do prawa „uśpienia” struktury, które w tych wypadkach działa w niesprzyjających warunkach językowych, dlatego też ujawnia się bardzo rzadko. Najogólniejszy model wierszy trójkowych będzie więc taki: wewnątrz wersu sylaba mocna nie jest akcentowana słabiej ani od poprzedniej, ani od następnej. Ponadto wiersze trójkowe mają jeszcze inną właściwość, na którą obserwatorzy nie zwrócili uwagi: na sylabie słabej, która następuje po mocnej, akcent jest bardziej uprawniony, kiedy granica składniowa oddziela te sylaby.

Dla uzupełnienia obrazu wypada powiedzieć kilka słów o zastosowaniu metody *temps marqués* do logaedów. W wierszach dwójkowych sylaby mocne są przedzielone jedną sylabą słabą: *MnM*, w trójkowych — dwiema: *MnnM*. W logaedzie występują obie odległości, sylaby *M* tworzą ciąg obowiązujący w każdym wersie, ale nieregularny. Nie ma dyrektywy dla przedłużenia lub skrócenia tego ciągu, każdy logaed jest związany z pewnym formatem.

Z praktyki wiadomo, że polskie wiersze sylabiczno-akcentowe wykazują dążność do podziałów odcinkowych. W wypadku logaedów dążność ta zmienia się w zasadę realizacji językowej. Logaedy polskie, w odróżnieniu od niemieckich czy rosyjskich, są po prostu wierszami wielodzielnymi. Prawidło realizacji językowej może mieć kilka wariantów i prowadzić do różnych rozwiązań. Najdogodniej będzie zilustrować to na przykładzie. W rozmowach z Eckermannem pod datą 6 kwietnia 1829 Goethe rozpatrywał pewien logaed złożony z 12 sylab, który w ujęciu *temps marqués* przedstawia się w ten sposób:

nMnMnMnMnnMn

W realizacji polskiej możemy otrzymać następujące formaty:

3 + 2 + 2 + 2 + 3 3 + 4 + 5 5 + 4 + 3

Pierwsza realizacja jest mało prawdopodobna wobec niestabilności odcinka (2), który występuje bardzo rzadko i zaledwie w kilkuwersowych tekstach. W innych, bardziej prawdopodobnych realizacjach niektóre *M* stają się sylabami swobodnymi.

W zakresie wersyfikacji polskiej wiersze wielodzielne, pozbawione regularnego podłoża, nie wymagają dodatkowej charakterystyki. Nie ma właściwie powodu mówić o logaedach. Podłoże logaedyczne wchodzi w rachubę dopiero w procesie przekładania z innego języka albo w wypadku, kiedy domyślamy się procesu przekształcenia, jak w heksametrycznym formacie Norwida: 4 + 3 + 5 + 3.

Wszystko to prowadzi do wniosku, że trudno by było dopatrzeć się w logaedach polskich jakiegoś ogniwa pośredniego między wierszami sylabiczno-akcentowymi a tonicznymi.

Wiersz toniczny

Po oswojeniu się z metodą *temps marqués* można zapytać, co się stanie, jeżeli ustalona odległość między sylabami mocnymi zacznie się zmieniać, jeżeli sylaby *M* zaczną się ruszać. Odpowiedzią na to pytanie będzie wiersz toniczny.

Trzeba się z góry zastrzec, że odpowiedź nie może być prosta. Wychozimy poza teren „klasyczny”. Jesteśmy w obszarze brzegowym, gdzie stosunki i nawet pojęcia ulegają pewnemu odkształceniu. Niektóre zasady mogą być podważone. Sam obszar ma niewyraźne granice. Spośród wierszy zorientowanych tonicznie można jednak wybrać pewien, niewielki zresztą, zasób utworów, które odczuwa się jako regularne pod tym względem. Trzeba to odczucie uzasadnić teoretycznie, budując odpowiedni model. Przedstawię tu model, który będzie próbą racjonalizacji mojego odczucia datującego się od wczesnej młodości.

Dla wygody będę nazywał sylaby mocne iktami, zastrzegając sobie możliwość nadania iktom bardziej abstrakcyjnego statusu. Wolny wiersz toniczny ma stałą liczbę iktów nie mając stałej liczby sylab. Jest to właśnie ta cecha, która może służyć za definicję. Wynika stąd, że miejsce iktu nie jest wiadome z góry, ikt musi być za każdym razem zasygnalizowany po to, aby rachunek się zgadzał. To sygnalizowanie staje się funkcją bezpośrednio danych elementów językowych. Konfiguracje tych elementów sygnalizują kolejno każdy z poszczególnych iktów. Zamiast więc reprezentować statyczną, z góry daną strukturę iktową według pewnego pravidła sygnalizują zmienne ciągi iktów według pewnego kodu. Pravidło można sformułować w jednym czy dwóch zdaniach. Kod jest zbiorem sygnałów, które trzeba skatalogować. Musi to zająć nieco więcej miejsca.

Dla dalszych rozważań będzie rzeczą dogodną wprowadzić na poziomie językowym pewną miarę wspólną dla anakruzy i rozstępu, opartą na pojęciu bliskiego otoczenia. W rozstępie 3-sylabowym *SsssS* lub anakruzie 2-sylabowej *ssS* znajduje się 1 sylaba, która nie należy do bliskiego otoczenia żadnej sylaby akcentowanej. Taką sylabę będę nazywał luką małą albo 1-sylabową. Zwiększając o 1 sylabę rozstęp lub anakruzę otrzymamy lukę 2-sylabową: *SssssS* lub *sssS*. W wytwarzaniu małej luki przeważnie bierze udział wyraz albo zestrój 4-sylabowy, w wytwarzaniu dużej — 5-sylabowy. Luki większe od 2-sylabowych w praktyce wiersza zdarzają się wyjątkowo.

Na terenie „klasycznym” ikty nie sąsiadują ze sobą. Jeżeli więc na poziomie językowym mamy przed sobą 2 akcenty styczne, to tylko jeden z nich reprezentuje ikt. Warto o tym pamiętać. W wierszach dwójkowych ikty są przedzielone 1 sylabą: *MnM*, w trójkowych — dwiema: *MnnM*. Wyobraźmy sobie na chwilę, że wszystkie ikty stoją pod akcentem. Nigdzie prawie nie wystąpi luka. Jedynym wyjątkiem będzie ana-

kruza ssS w wierszu anapestycznym, luka 1-sylabowa. Dla luki 2-sylabowej nie ma miejsca. Gdziekolwiek więc zjawi się duża luka, tam jakiś ikt nie stoi pod akcentem. O małej luce można powiedzieć to samo, tylko z drobnym zastrzeżeniem, dotyczącym wiersza anapestycznego.

Wynikają stąd dwie sugestie przy przejściu do stosunków granicznych, do wiersza tonicznego. Po pierwsze — dwa akcenty styczne powinny sygnalizować raczej jeden ikt, po wtóre — luka może być sygnałem odpowiednim dla iktu bez akcentu.

W wierszu tonicznym odległości między iktami są zmienne, ale bynajmniej nie dowolne. Możemy pomyśleć model najmniej dynamiczny, najmniej oddalony od terenu „klasycznego”: niech ikty będą przedzielone 1 albo 2 sylabami. Wtedy naprasza się następujący kod: ikt jest sygnalizowany, *primo*, przez sylabę silniej akcentowaną od jej otoczenia; *secundo*, przez dwa akcenty styczne równej siły, *tertio*, przez każdą lukę. Sygnały te będą jednoznaczne i pewne.

Z kolei możemy pomyśleć model o jeden krok dynamiczniejszy: niech ikty będą przedzielone 1, 2 lub 3 sylabami, wtedy jednak ciąg SsssS przestaje być jednoznaczny, nie wiemy, czy sygnalizuje 2, czy 3 ikty. Dla usunięcia tej niepewności trzeba wprowadzić do kodu pewną zmianę, mianowicie — mała luka nie będzie sygnalizowała iktu.

Przejdźmy od tych wstępnych hipotez do rzeczywistych wierszy tonicznych. Przekonamy się, że wiersze 3-iktowe wahają się między tymi dwoma modelami. Na razie podaję charakterystykę wystarczającą dla wierszy 3-iktowych:

1. Ostatni ikt wersu jest zawsze sygnalizowany przez ostatnią sylabę akcentowaną.

2. Sylaba akcentowana silniej od sąsiednich jest sygnałem iktu. Jest to sygnał najczęstszy, najbardziej oczekiwany. Jeśli wers nie zawiera innych sygnałów, mamy tok pospolity: ile iktów, tyle akcentów.

3. Dwa akcenty styczne równej siły sygnalizują jeden ikt. Prawidłó to nie zależy od granic gramatycznych, akcentowane sylaby mogą być nawet przedzielone granicą składniową. Czy uznamy za nosiciela sygnału jeden z akcentów stycznych, czy oba, nic się przez to nie zmieni. Przy zakończeniu wersu odczucie sygnału skupia się na drugim akcencie stycznym, w innych wypadkach rozprasza się, zwłaszcza kiedy akcenty styczne są przedzielone granicą składniową (np. „Trup ziemi wydarty, leżę”).

4. Luka 2-sylabowa (albo 3-sylabowa) sygnalizuje ikt. Jest to sygnał najbardziej niezawodny, nie ulegający modyfikacjom ani zakłóceniom.

5. Luka 1-sylabowa — według starszej zasady — sygnalizuje ikt; według nowszej — nie sygnalizuje. W niektórych wierszach nie występuje wcale. Bliższe o tym pojęcie da nam dopiero konkretny przegląd autorów i utworów.

Kod zawiera więc cztery rodzaje sygnałów: sygnał akcentowy (punk-

ty 1 i 2), akcentowy obciążony (punkt 3), nieakcentowy od dużej luki (punkt 4), nieakcentowy od małej luki (punkt 5).

Przeglądając Kasprowicza *Księgę ubogich* nie natrafiłem na żadne wyraźne zakłócenie tego kodu. Sygnał obciążony zawiera dość często silną granicę składniową między akcentami. Krańcowym przykładem będzie wers, który ma 6 akcentów:

Jak? Czemu? Gdzie? Kiedy... Nie! pytań
mam ci w tych sakwach za wiele.

W jednym wypadku zjawia się luka 3-sylabowa: „Zda mi się, że w jej potędzie”. W innym wypadku struktura akcentowa jest tak niejasna, że można się dopatrzeć luki 4-sylabowej, która prawem sumowania sygnalizuje 2 ikty: „I że, promieniujący”. Zresztą przy każdym sposobie czytania wers ma 3 ikty. Luka 1-sylabowa zjawia się rzadko i zawsze sygnalizuje ikt: „Szeroko i głęboko”, „Dawnego przyjaciela”; „Gromadzą kupczykowie”. W powtarzanym jako refren wersie „Ręka zakrystiana” prawdopodobnie wchodzi w grę stara wymowa: „zakrystyjana”, i powstaje luka 2-sylabowa, ale i przy małej luce wers ma swoje 3 ikty. Wers „Przelewałyście mi duszę” przy akcentuacji naówczas chłopskiej, dziś awansującej, ma dużą lukę na początku: sssSssSs; przy akcentuacji normalnej: ssSsssSs, ma 2 luki małe, więc 4 ikty, o jeden za dużo. Innych miejsc, które by mogły wywołać jakąkolwiek wątpliwość, w *Księdze ubogich* nie zauważyłem.

Wziąłem pod uwagę następujące wiersze Tuwima: *Szczęście* („Nieciekaw jestem świata...”), *Wiosna* („Serce pęcznieje...”), *O chorym synku*, *Walka*, *Słowo i ciało I, III*. W niektórych wierszach mała luka nie zjawia się wcale. Tam gdzie się zjawia, zwykle sygnalizuje ikt: „O, moi przyjaciele! [...] Królestwo Antychrysta”. Sygnały obciążone są zgodne z punktem 3. W wierszu *O chorym synku* w wersie „Ach, nic pomóc nie mogło” stykają się 3 akcenty, granica składniowa decyduje o rozdziale funkcji: sygnał akcentowy, po nim sygnał obciążony. Prototyp takiego rozróżnienia, ale w odwrotnej kolejności, można znaleźć w heksametrze Mickiewicza:

Wojska mnogiego hałasy, chrzęst zbrój, rżenia rumaków.

Słowo i ciało I dzieli się na dwa ustępy. W zamknięciu pierwszego następuje zmiana sygnału: pierwszy raz zjawia się tu sygnał od małej luki.

Gniotę jak listki młode,
rozcieram zapachami.

Drugie zamknięcie jest bardziej złożone:

Słowa mojego powszedniego
Daj mi dziś, Panie!

W pierwszym wersie mała luka „po” nie sygnalizuje iktu, ale jest w tym pewna logika kodu: nie może go sygnalizować, bo w grę wchodzi ostatni ikt wersu (zob. punkt 1). Ostatni wers jest elipsą: albo trzeci ikt odpadł, albo granica składniowa wyjątkowo rozbiła sygnał obciążony na dwa sygnały.

Wziąłem następnie pod uwagę Brońewskiego *Soldat inconnu* i *Zachód*. Tutaj mała luka z zasady nie sygnalizuje iktu:

przechodzili i dziwili się śmierci...
Zatrzymajcie się w marszu! stańcie!
zaprowadzę was do Francji innej,
zielonkawo, różowo, liliowo...

W *Soldat inconnu* trzeba zanotować lokalną modyfikację sygnału akcentowego:

ona krwi, ona męki pragnie.

Tylko akcenty wyróżniające („kwi”, „męki”, „pragnie”) sygnalizują ikty.

Wiersz 6-iktowy jest podwojeniem wiersza 3-iktowego. Na poziomie językowym przejawia się to w ten sposób: po trzecim ikcie następuje granica składniowa, która w poszczególnych wersach może być obniżona do granicy zestroju; trzeci ikt, tak samo jak ostatni, nie może być sygnalizowany przez lukę; może być obciążony, ale jeśli dwa styczne akcenty są przedzielone granicą składniową, to sygnalizują dwa ikty — trzeci i czwarty. Można więc założyć, że wers składa się z dwóch serii 3-iktowych.

Historycznie wiersz 6-iktowy wywodzi się z heksametru polskiego i stanowi właściwie ten sam typ wiersza. W wieku XIX teoretycy mówili o średniówce heksametru mając na uwadze granicę składniową lub granicę zestroju. Termin ten utrzymał się w wielu publikacjach i z czasem przeniesiono go do opisu wierszy tonicznych. Kłóci się to z przekazem Rowińskiego, który zarezerwował nazwę średniówki dla granicy wyrazu po pewnej liczbie sylab. Określanie jedną nazwą dwóch różnych struktur językowych nie da się pogodzić z nowoczesną myślą analityczną. Rola autora w tych dwóch wypadkach jest również odmienna. Podział na dwie serie iktów z wszystkimi konsekwencjami na poziomie bezpośrednio danych językowych sam się niejako narzuca, gdy tymczasem średniówka wymaga nieustannego sterowania.

Możliwość styczności dwóch sygnałów akcentowych ma swoje precedensy heksametryczne z czasów modernizmu. Skorzystał z niej Tuwim w *Sumie jesieni*:

Strącam sekundy z dnia. Listki z gałęzi strącam.

W tym samym utworze, w innym wersie, czytamy:

Dreszcz po nich skacze. Deszcz kropi. Listki i chwilki strąca.

Tutaj, zgodnie z punktem 3, styczne akcenty „deszcz kro” stanowią sygnał obciążony trzeciego iktu, ponieważ nie dzieli ich granica składniowa. W *Venus* (cz. 2) dwa akcenty styczne przedzielone wykrzyknikiem „z bram! Ar” stanowią sygnał obciążony drugiego iktu, co znowu jest zgodne z kodem:

Orkiestry z bram! Armia — ognia! Straż pożarna — mściciele!

Oprócz *Sumy jesieni* i *Venus* (cz. 2) brałem pod uwagę *Odyseusza*. Wiersze te nie zawierają modyfikacji kodu. Luki 1-sylabowe, bardzo w nich częste, zawsze sygnalizują ikt — z wyjątkiem jednego wypadku w *Venus* (cz. 2):

Pasażerowie jechali nie na Pragę albo na Wolę,
Ale wesoło, wesoło, do Indii na maj do aniołów.

W pierwszym wersie mała luka „nie” nie sygnalizuje czwartego iktu. Sygnalizowałaby go przy pewnej modyfikacji tekstu, np.: „Pasażerowie jechali nie na Pragę czy Wolę”. *Venus*, późniejsza od innych wymienionych tu wierszy Tuwima, była pisana w okresie większego rozluźnienia formy.

Wziąłem też pod uwagę trzy niedługie wiersze Iłakowiczówny: *Powrót*, *Czarownica*, *Noc*. W pierwszym nie ma zakłóceń. W *Czarownicy* o jeden akcent za dużo w wersie:

a smutny smok na podłodze nogi będzie ci łzami oblewał.

Luka 1-sylabowa nigdzie nie sygnalizuje iktu, tylko w pewnym wersie *Nocy* — raz nie, a raz tak:

aż spadają bengalskie ognie gwiazdzistych monolitów

Występują tu dwie małe luki: „aż” i „mo”. Zależnie od tego, gdzie ustalimy granicę części 3-iktowej, po trzecim czy po czwartym wyrazie, jedna albo druga będzie sygnałem iktu.

Ciekawych obserwacji dostarcza garstka wieloiktowych wierszy Broniewskiego. Wczesna *Jokohama* jest 6-iktowa. Małe luki sygnalizują tu ikt, mimo że w wierszu 3-iktowym Broniewski przyjął już przeciwną zasadę. *Pochód*, który z początku sprawia wrażenie wiersza 6-iktowego, po kilku wersach okazuje się nieskazitelnie 8-iktowy z sygnałami od małej luki. W tych właśnie pierwszych wersach sygnały te rozmieszczone są symetrycznie na początku każdej serii:

Trotuarów wyschłe gardziele pożerały kapiące gorąco,
rozżarzone słońca kawały upadały z łoskotem na dach.

Broniewski wrócił do wiersza 6-iktowego po wielu latach. W wierszu *Syn podbitego narodu...* mała luka nie sygnalizuje iktu.

a moja dłoń jest bezbronna i bezbronna jest ziemia ojczysta.

W wierszach *Co mi tam troski, kolego* i *Zydom polskim* mała luka w ogóle nie występuje. W wierszu *Droga wiodła przez Narwik* małe luki znów nie sygnalizują iktu.

Na ziemię przez wroga zdeptaną, do Warszawy, Krakowa i Gniezna.

Podchorąży, dowódco drużyny, nie ma śmierci, jest rozkaz.

Widać tedy, że nowa zasada, przyjęta dla 3-iktowego wiersza jeszcze w *Soldat inconnu*, po latach wyparła starą i w wierszach 6-iktowych.

Przyglądając się współczesnym wierszom tonicznym, warto się cofnąć na chwilę do heksametrów z XIX wieku. Heksametry budowano z myślą o skanzji. Oddzielając charakterystykę wiersza od deklamacyjnego modelu skanzji, w tym wypadku wiemy z pewnością, że uniezależniamy ją od świadomości autora. Heksametr Mickiewicza odpowiada podanemu tu kodowi w punktach 1, 2, 4, 6. Co do punktu 5, to mała luka zawsze sygnalizuje ikt. 2 akcenty styczne wywołują niejasność w w. 185 *Powieści Wajdeloty*:

Dzień w dzień od taranów wałą się mury i baszty.

Zdarzają się 3 akcenty styczne, sygnalizują one zawsze 2 ikty. Heksametr Mickiewicza zawiera dodatkowe założenie: każda część 3-iktowa zaczyna się od iktu. Pierwszy ikt wersu przypada więc zawsze na pierwszą sylabę. Na poziomie językowym anakruza jest albo zerowa, albo z małą luką: ssS. Brak anakruzy 1-sylabowej sS stanowi cechę znamiennej XIX-wiecznego heksametru. Staff w *Uśmiechach godzin* również unikał tej anakruzy, choć nie tak metodycznie jak Mickiewicz. W ogromnym bloku *Odysei* Wittlina (w ostatniej redakcji) — odwrotnie, anakruza sS występuje prawie na równi z zerową; natomiast czytając dłuższe partie nie natrafiłem na małą lukę ani na początku, ani w środku wersu. Nie jest to zresztą poemat długich słów i luki większe zjawiają się rzadko. Organizacja toniczna jest tu nader przejrzysta i w żadnym miejscu nie nasuwa cienia wątpliwości. Bywają więc współczesne wiersze toniczne, które obchodzą kolizję między starszą a nowszą zasadą rugując małą lukę.

Zaznaczyłem na początku, że wiersze toniczne wyprowadzają nas poza teren „klasyczny”. Wydaje mi się, że charakter sygnałów w tych wierszach upoważnia do takiego poglądu. Akcent i luka są zjawiskami komplementarnymi, zjawia się jedno albo drugie. 2 akcenty również sygnalizują ikt i przeważnie nie mamy żadnego kryterium, które by pozwalało jeden z nich wyróżnić: miejsce iktu staje się nie oznaczone. Podobnie w luce 2-sylabowej albo większej miejsce iktu jest nie oznaczone i nie wiadomo, czy można traktować ikt jako sylabę.

Tylko w luce 1-sylabowej miejsce iktu jest dokładnie oznaczone, ale komplementarny charakter luki nie jest pewny. Nowsza zasada zakwestionowała to prawdopodobnie dlatego, że rozstęp 3-sylabowy, dość po-

spolity w prozie i wierszu, jak również 2-sylabowa anakruza nie dają dostatecznej pewności, czy luka jest odczuwalna. Wszystko to w jakiś sposób przypomina mechanikę „nieklasyczną” — komplementarność cząsteczki i fali, zasadę nieoznaczoności, prawdopodobieństwo zamiast pewności, sygnały rozpoznawcze, z których trzeba ułożyć obraz całości — a równocześnie zbliża nas do szkoły Chomsky’ego, do teorii Hale’a, który widzi w znakach M i n nie sylaby, ale znaki abstrakcyjne, których ciągi tworzą strukturę głęboką.

Przedstawiony tu model stosuje się tylko do pewnego zasobu wierszy zorientowanych tonicznie, podobnie jak dawne modele, ale znacznie redukuje w tych wierszach wyjątki. Daje jaśniejszy obraz. Może też posłużyć za miernik oddalania się od regularności tonicznej i ułatwić ustalenie strefy przejściowej między wierszem regularnym tonicznie a grą akcentów, do której praktycy wykazują znacznie większą skłonność.

Wydaje się również, że dzięki temu modelowi łatwiej będzie osadzić wiersze toniczne w kontekście literackim i artystycznym, przerzucić pomosty między formą wiersza a zespołem innych cech u poszczególnych praktyków. Znając kod, można zaobserwować, jak się do niego praktycy odnosili.

Za dezynwolturą Iłłakowiczówny widać zaplecze wiersza wolnego tego pokroju, jaki się zaczął wyłaniać u schyłku modernizmu — wiersza bez intonacyjnego oszlifowania. Ekwilibrystyka Tuwima wydaje się równie ostentacyjna jak celowa. Prześwieca to z każdej niemal modyfikacji kodu. Wracając np. do *Venus*, można sobie dopowiedzieć, że zwyczajna jazda na Pragę albo na Wolę wybiega poza bajkowo-poezyjny świat, w którym obowiązuje stary sygnał odnowionego kodu, odziedziczony po heksametrze, i dlatego ten sygnał od małej luki na jedną chwilę przestaje działać.

Bardzo wymowne jest przejście Broniewskiego od starej do nowej zasady, jaśniejszej i prostszej, z początku w 3-iktowym wierszu nie obciążonym tradycją heksametru, a po latach i w 6-iktowym. Nawet sporadyczne — przynajmniej w wierszu regularnie tonicznym — zastąpienie sygnałów kodowych sygnałami akcentów wyróżniających charakteryzuje Broniewskiego jako poetę wiecującego. I wreszcie unik stosowany metodycznie przez Wittlina dla świętego epickiego spokoju potwierdza intencje autora wypowiedziane, choć niezbyt jasno, w przedmowie do tego ogromnego przedsięwzięcia.

To prawda, że możliwości ustosunkowania się do kodu są bardzo ograniczone, postępowanie więc dalekich od siebie praktyków może być podobne, ale ujmując je w szerszym kontekście ich upodobań czy po prostu zestawiając z innymi poziomami tekstu można potwierdzić stare łacińskie przysłowie — „*non est idem*”.

1975