

# Zdzisława Kopczyńska

---

## Wiersz polski w "Nauce poezji" Hipolita Cegielskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/4, 93-103

---

1980

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZDZISŁAWA KOPCZYŃSKA

## WIERSZ POLSKI W „NAUCE POEZJI” HIPOLITA CEGIELSKIEGO

Forma wierszowa stała się w w. XIX przedmiotem szczególnie nasilonej refleksji teoretycznej na naszym terenie. Początek wieku przynosi pewnego rodzaju zsumowanie teoretycznego oglądu wersyfikacji sylabicznej, do tego czasu u nas panującej. Zwrot ku zagadnieniom owego systemu pojawia się także pod koniec wieku, w wypowiedzi Michała Rowińskiego. Natomiast w głównym nurcie ówczesnych zainteresowań znajduje się sprawa wersyfikacji sylabotonicznej, sylabotonizm jest rozważany, analizowany i postulowany jako pożądany, a nawet konieczny kierunek reformy wiersza polskiego. W tym zakresie znaczny był udział teoretyków związanych ze środowiskiem poznańskim. W Poznaniu od r. 1820 pracował i tu ogłosił swoje dwie najważniejsze prace Józef Franciszek Królikowski; Jan Kajetan Trojański teorię Królikowskiego popularyzował w wydanej w Poznaniu gramatyce Józefa Mucz-kowskiego. A następnie tutaj publikowano 5 kolejnych wydań *Nauki poezji* Hipolita Cegielskiego (1845—1879), której znaczna część poświęcona została zagadnieniu wiersza, ujętemu inaczej niż w dziełach Królikowskiego. Z kolei w znacznej mierze pod wpływem Cegielskiego przedstawiał sprawy wiersza polskiego Antoni Małecki, przez wiele lat związany z Poznaniem (od r. 1863 do 1911 ukazało się 12 wydań jego gramatyki zawierającej uwagi o wersyfikacji).

Jak wiadomo, głównym twórcą teorii polskiego wiersza sylabotonicznego był Królikowski, odegrał też najważniejszą rolę w dalszych, wychodzących poza wiek XIX, eksplikacjach i realizacjach tej teorii. Poza wpływem dzieła Królikowskiego pozostawał jednakże Cegielski, który zarysował własną koncepcję wiersza sylabotonicznego, w istotnym sensie przeciwstawioną poglądom i propozycjom Królikowskiego. Decydujące znaczenie miała tu sprawa stosunku do wzorów czerpanych z klasycznej metryki starożytnej.

Królikowski zgodnie z istniejącą już tradycją — także poza polską — w swoich analizach i deklaracjach opierał się na przekonaniu, iż możliwe jest pewnego rodzaju naśladownictwo wiersza antycznego i wykształcenie w ten sposób nowożytnego wiersza miarowego. Trudności z ilocz-

sem, którego język polski nie posiadał, Królikowski próbował do pewnego stopnia przewyciężyć uznaniem sylaby akcentowanej za iloczynowo nacechowaną (dłuższą od nieakcentowanej), zresztą aspekt iloczynowy bardzo prędko został zaniechany i za metryczne elementy organizacji wierszowej uznano sylaby akcentowane i nieakcentowane, bez żadnej dodatkowej ich kwalifikacji. Przy konstruowaniu i analizach wierszy akcentowych przyjmowano jednakże za jednostkę miary wierszowej — stopę, odwzorowywano typy stóp i układów stopowych z metryki iloczynowej; Królikowski przedstawił duży repertuar takich form, używając przy tym nazw i określeń stosowanych przy opisie wersyfikacji starożytnej, co było zresztą wówczas praktyką powszechnie przyjętą. Kodyfikatorzy wiersza sylabotonicznego zdawali sobie sprawę z braku pełnej jego adekwatności wobec metrów antycznych, mieli wszakże prawo sądzić, iż ich poczynanie wspiera autorytet klasycznej metryki.

Ponad 20 lat później Cegielski pisał:

u starożytnych rytm zasadzał się na pewnym oznaczonym następstwie zgłosek długich i krótkich, przeto też wiersz starożytny był rytmiczną całością pewnej długości [...]. Rytm naszego języka, jak wszystkich prawie nowszych, polega na następstwie zgłosek, nie długich i krótkich, tylko akcentowanych i nieakcentowanych, tak iż liczebny ich zbiór, a nie rozciągłość na dłużej, rozmiar i granice wiersza stanowi; zatem też wiersz nasz nie jest rytmiczną całością pewnej długości, tylko pewnej liczby zgłosek [...]. [XXXVI]<sup>1</sup>

Widoczna ta różnica w składzie i budowie wiersza jest tak ważna i charakterystyczna, że naciągać prawidła miar starożytnych do wierszy polskich jest to nie znać różnicy w charakterze i budowie wiersza starożytnego a nowego, jest to szukać piękności i rytmiczności do czucia naszego nie przypadającej, wprowadzać siłę ciężkości fizycznej w miejsce moralnej siły akcentowej, jest to wreszcie kusić się o rzeczy niepodobne ani też potrzebne. Są one niepodobne, bo nikt zgłoskom naszych wyrazów nie nada ciężkości i długości obcej uczuciu narodowemu; niepotrzebne, bo w miarę innego usposobienia uczucia i języka naszego inne też mamy zasady rytmicznej piękności. [XXXVII]

Sprawę iloczynu i akcentu ujmuje Cegielski w następujący sposób:

Długość owa nadawała wyrazom starożytności pewną ciężkość fizyczną, a językowi w ogóle charakter bardziej zmysłowy; języki nowsze pozbyły się po większej części tej zmysłowości, zatrzymały tylko przycisk, czyli akcent, który padając na pewne zgłoski podnosi moralną niejako ich siłę. [XXXIV].

W poglądach tych wyraźne jest echo Heglowskiej koncepcji wiersza, w której wyłożona została różnica między antyczną a nowoczesną wersyfikacją. Zdaniem Hegla przejście od iloczynowej zasady rytmicznej do akcentowo rymowej przyniosło zmiany preferujące duchową substancję wypowiedzi wierszowanej w poezji nowożytnej; iloczyn —

<sup>1</sup> W ten sposób lokalizuje się tu cytaty z tomu: H. Cegielski, *Nauka poezji. zawierająca teorię poezji i jej rodzajów* [...]. Wyd. 5, pomnożone. Poznań 1879. Liczba w nawiasie wskazuje stronicę.

według niego — był czynnikiem wyłącznie fizykalnym, zmysłowym, podczas gdy akcent eksponuje semantyczną wartość wyrazów, na które pada. Hegel miał tu na uwadze język niemiecki, z charakterystycznym dla niego akcentowaniem rdzennych zgłosek wyrazów. Cegielski zdawał sobie sprawę z różnicy w akcentuacji, jaka istnieje między językami niemieckim a polskim, bo w dalszym ciągu cytowanego tu przed chwilą fragmentu dodawał:

Jeśli [akcent] pada na zgłoskę źródłosłowową, jak w języku niemieckim, wydobywa z wyrazu główne jego znaczenie; jeśli zaś na inne pada zgłoski, jak i w polskim, gdzie zwykle spoczywa na parzystej, tj. drugiej i czwartej od końca, jest to skutkiem czucia muzycznego.

W dwu ostatnich wydaniach książki Cegielskiego zakończenie tego fragmentu zostało rozszerzone w następujący sposób:

jest to znamieniem pewnego poważnego nastroju uczucia muzycznego, znamieniem pewnego poważnego nastroju ducha i uczucia, zgodnego z takimże nastrojem kontuszowego, że tak powiem, charakteru narodowego, któremu akcent niestały, ruchliwy, zdawał się być za lekkim, i dlatego na pewnym osadził go miejscu. [XXXIV—XXXV]<sup>2</sup>.

Jak widać, autorowi bardzo zależało na tym, by uzasadnić semantyczną wartość akcentuacji polskiej, skoro odpadała sprawa znaczenia słów, a mimo to akcent miał zostać uznany za istotny element również polskiego wiersza. Określenie „siła” lub „siła moralna” miały się więc w pełni odnosić także do właściwości i funkcji akcentu polskiego. Stanowisko Cegielskiego można by zatem zrekapitulować tak: zróżnicowanie sylab na akcentowane i nieakcentowane nie zastępuje antycznej iloczasowości i nie może w tej funkcji być używane, akcent jest wartością dawny iloczas przekraczającą, wyższą, odpowiadającą charakterowi nowoczesnego języka, co powinno znaleźć odzwierciedlenie w organizacji wierszowanej mowy poetyckiej.

Zdecydowane oderwanie wersyfikacji polskiej od starożytnych konksji było najpewniej powodem, że Cegielski przy opisie wiersza polskiego zupełnie nie używał terminu „stopa” i wyraźnie unikał nazw

<sup>2</sup> Motywacja Cegielskiego oparta jest na przeświadczeniu powszechnie wówczas panującym (od ostatnich dziesięcioleci w. XVIII), iż w języku znajdują odbicie cechy narodowe społeczności tym językiem mówiącej. Nie umiem jednak odpowiedzieć na pytanie, czy akurat ten rodzaj sądów dotyczących akcentuacji polskiej był już przedtem przez kogoś głoszony. Natomiast o różnicach między akcentuacją polską a niemiecką pisał w r. 1818 J. Elsner (*Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*. Cyt. za: K. Budzyk, *Spór o polski sylabotyzm*. Warszawa 1957, s. 205) w ten sposób: „Akcent ten gramatyczny staje się akcentem języka wtenczas, kiedy podniesienie najważniejszej sylaby więcej się na samej budowie języka zasadza, jak to jest u Polaków, akcentem zaś słownym nazywa się wtenczas, kiedy podniesienie tejże sylaby na źródłową sylabę słowa. przypada, jak to jest u Niemców [...]”.

odnoszących się do poszczególnych rodzajów stóp. Określenia: „trochaiczny”, „amfibrachiczny”, „daktyliczny”, wystąpiły u niego tylko w dwu zdaniach, we fragmencie poświęconym ogólnym uwagom dotyczącym następstwa sylab akcentowanych i nieakcentowanych w języku polskim.

Sprawę tę potraktował Cegielski niesłychanie prosto. Przyjmując za jednostkę swojej obserwacji wyraz i kierując się zasadą paroksytonezy końcowej, rozszerzonej o akcentowanie zgłosek parzystych (licząc od końca) w wyrazach długich, stwierdzał, że: 1) w 1 wyrazie zgłoski akcentowane są oddzielone od siebie 1 zgłoską nieakcentowaną; 2) 2-sylabowy przedział między zgłoskami akcentowanymi może występować tylko na styku 2 wyrazów. Następnie Cegielski przedstawił kombinacje układu sylab akcentowanych i nieakcentowanych, które można rozumieć jako jednostki rytmiczne, wyczerpujące, jego zdaniem, możliwości polszczyzny pod tym względem. Podzielił je na dwie grupy. Pierwsza, nazwana „rytmem naturalnym”, zawiera trzy jednostki, zapisane schematem i objaśnione przykładami:

' U	szczęście
U ' U	nieszczęście
' U ' U	nieszczęśliwy

Grupa druga, określona jako „rytm sztuczny”, obejmuje również trzy jednostki:

' U U	kochaj mię
' U	pchnij grot
' U ' U	ostrzy grot

Bezpośrednio po tym czytamy następujące zdanie:

Kombinacja ta pokazuje, że naturalnym rytmem polskim jest spadek [albo tok] trochaiczny i amfibrachiczny. Jakoż rozbierając wszystkie wzory poezji polskiej [...] ten właśnie widzimy przemagającym, zgodnie z duchem i taktem melodii polskich. [XXXVIII]<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Przywołanie bliskości rytmów językowych i muzycznych, nawiązujące do poprzedniej wzmianki o „czuciu muzykalnym” (które tkwiło u genezy akcentuacji polskiej), miało oczywiście stanowić argument na rzecz słuszności ukazywanego przez autora kierunku, w jakim powinno postępować doskonalenie wersyfikacji polskiej. Cegielski w ten sposób dawał też wyraz (zresztą nie tylko ten jeden raz) swoim zainteresowaniom dla zagadnienia poezji melicznej i w ogólności dla związków między poezją a muzyką, w aspekcie formy wierszowej, co stanowiło wówczas przedmiot powszechnej uwagi. Sprawa szczególnych cech narodowej meliki była już przedtem podnoszona. Jako jeden z pierwszych teoretyków muzyki wypowiadał się na ten temat Elsner (*op. cit.*, s. 202—205). Uważał on, że dla muzyki narodowej charakterystyczne są trzy rodzaje taktów: trocheiczny występujący w mazurku, spondeiczny — w krakowiaku i molosyczny — w „tańcu polskim” (molos oznaczał 3 długie jednostki). Wymieniona przez Elsnera trocheiczność polskich taktów oczywiście dobrze do myśli Cegielskiego pasowała.

Tak zatem „rytm naturalny” kształtują jednostki pokrywające się z granicami wyrazów polisylabicznych (choć o „jednostkach” Cegielski nie wspomina ani tej kategorii programowo nie wprowadza!). Wydawałoby się, iż „rytm sztuczny” stanowi przeciwieństwo tego pierwszego i że Cegielski nie uzna jego prawomocności w wierszu polskim. Ale taki sąd nie dotyczy wszystkich ukazanych typów. O daktylicznym układzie nie ma w dalszym ciągu żadnej bezpośredniej wzmianki i nic pewnego nie można wywnioskować z podanych nieco dalej schematów, gdyż nie uwzględniono w nich podziału na jednostki. Układ drugi — styk 2 wyrazów 1-sylabowych akcentowanych — zostaje uznany za wadę. Nasuwa się podejrzenie, iż w tym wypadku odzywa się echo dawnego (retorycznego) zakazu wprowadzania jednego po drugim 1-sylabowych wyrazów akcentowanych. Lecz Cegielski nazywa to „nierytmicznością” i jako przykład jej występowania podaje hemistych z początku *Pana Tadeusza*: „*ten tylko się dowie*”, w którym — jak twierdzi — łatwo było tej nierytmiczności uniknąć. Natomiast układ trzeci, odpowiadający amfimakrowi, jest wyraźnie Cegielskiemu potrzebny. Wynika to ze sposobu traktowania przez niego sprawy rymu męskiego — a tym samym oksytonicznych klauzul.

Rym męski omawiany jest jako zjawisko w zasadzie równoprawne z rymem żeńskim, nie wspomina się o trudnościach jego realizowania w materiale języka polskiego, jedynie wzmianka, którą autor rozpoczyna akapit o rymie żeńskim: „zwyczajny u nas z powodu naturalnego akcentu wyrazów naszych” (XLI), mógł nasuwać myśl o nietożsamy warunkach językowych dla obu rodzajów rymu. W podanych schematach form wiersza polskiego postaci z oksytonicznymi klauzulami zostały uwzględnione na równi z postaciami o paroksytonicznych zakończeniach. Oksytoneza została przy tym wyraźnie związana z rymem, brak bowiem w schematach śladu istnienia czy propozycji form o oksytonicznych średniówkach. Wymieniony przez Cegielskiego jeden, amfimakryczny, typ klauzul męskich w schematach został uzupełniony jeszcze innym układem, który — jeśli zapisać go sposobem praktykowanym przez Cegielskiego — wygląda tak:

o 'oo ' [1] Do Stawiszcz mi służ  
[2] by płakać i śnić

— jest to postać 2-stopowego amfibracha katalektycznego. Trzeba jednak przyznać, iż „rytm” amfimakryczny był wówczas i pozostał najczęstszy w wierszu polskim, występował bowiem jako zwykła klauzula zarówno w trocheicznych jak i jambicznych wierszach, oczywiście w ich wariantach męskich.

Przykładowi na realizację męskiej odmiany rozmiaru 8-zgłoskowego towarzyszy następująca uwaga:

Ośmio- i więcejzgłoskowe wiersze męskie bardzo są rzadkie i dlatego nie przytaczamy przykładów na wszystkie kombinacje rytmiczne. [XLIV, przypis]

Ponieważ jednak owe kombinacje rytmiczne są i w dalszym ciągu wykazywane w schematach, wolno sądzić, iż w intencji autora nie miało to być wynotowanie tzw. klas pustych, lecz wskazywanie możliwości realizacyjnych na przyszłość. Teoria Cegielskiego jest bowiem całkiem jednoznacznie na tę przyszłość wersyfikacji polskiej nastawiona, zawiera znaczny ładunek postulatów, zgodnych z panującymi wówczas tendencjami.

W dalszym ciągu cytowanej tu już części wykładu o naturalnym rytmie polskim (tj. trocheicznym i amfibrachicznym) Cegielski pisze:

Jakoż rozbierając wszystkie wzory poezji polskiej, poczynając od J. Kochanowskiego aż do najśpiwniejszego może Bohdana Zaleskiego, w ogóle ten właśnie [rytm] widzimy przemagającym, zgodnie z duchem i taktem melodii polskich. W dawniejszych poezjach polskich był on tylko skutkiem naturalnego akcentu polskiego i dlatego przypadkowym, niestałym. Nowsi poeci, bacząc pilnie na tę budowę i piękność wiersza, więcej mają śladów tej językowi polskiemu właściwej rytmiczności akcentowej. Nie dostrzegłszy wszakże tych prawideł rytmu polskiego, tylko albo naśladowując rytm starożytny, albo też idąc za niepewną ucha skłonnością, nie pilnowali ściśle tych zasad rytmicznych i dlatego często najpiękniej brzmiące i najrytmiczniej płynące wiersze przeplatali innymi, mniej odpowiednimi, co widoczną sprawia nierytmiczność, a do śpiewu wiersz całkiem niezdatnym czyni. [XXXVIII]

I tu następuje przykład „nierytmiczności”, zaczerpnięty również z twórczości Mickiewicza; idzie o sylabiczny 8-zgłoskowiec utworu *Pierwiosnek*.

Każdy wiersz [pierwszej strofy] składa się z 8 zgłosek, z których 3 akcentowane pomiędzy 5 nieakcentowanych tak są rozłożone, że je jedna lub dwie nieakcentowane przedzielają. Wrażenie więc czterech tych wierszy na ucho i czucie nasze jest miłe i rytmiczne, bo nie tylko że liczba zgłosek ta sama, ale i siła moralna, na trzech akcentach wsparta, jest równa i spadek podobny. Atoli mniej już zgodne z tym rytmem są wiersze zwrotki następnej, bo drugiego wiersza skład jest taki:  $\acute{u} \text{ } \acute{u} \text{ } \acute{u} \text{ } \acute{u}$ .

Lubo więc rozmiar jego arytmetyczny jest ten sam, ponieważ jednak 4 ma zgłoski akcentowane i tyleż tylko nieakcentowanych, które się pośrednio mienią, przeto i siła jego nierówna jest sile wierszy poprzedzających, i różne całkiem następstwo zgłosek akcentowanych i nieakcentowanych innym trybem i rytmem w ucho nasze wpada. [XXXVIII—XXXIX]

Wynika stąd, że ponieważ rozmiar wiersza polskiego zasadza się na ilości zgłosek, siła jego na ilości akcentów, a rytm na następstwie zgłosek akcentowanych i nieakcentowanych w pewnych odległościach, przeto wiersze, które składem i rytmem podobne być mają, winny mieć:

- 1) tę samą liczbę zgłosek,
- 2) tę samą liczbę akcentów,
- 3) ten sam sposób ich następstwa.

I na tych to jedynie zasadach opiera się rytmiczność wiersza naszego; miary bowiem starożytne i ich kombinacje są i językowi, i uczuciu naszemu obce. W nowszych poetach, osobliwie w Zaleskim, objawia się też dążność do podobnego składu; a skoro warunki i prawidła tegoż składu, dla śpiewu nieodzowne, dla melodyjnej budowy wiersza nader ważne, powszechnie

rozpoznane zostaną, zewnętrzna forma poezji naszej nabędzie nowej piękności do tej, której w ogóle w samym tylko rymie upatrywano. [XXXIX]

Postulaty wersyfikacyjne Cegielskiego wolno zatem rozumieć jako reformę systemu sylabicznego. Sylabiczność bowiem jest dla niego zasadą generalną metryki polskiej, dopiero na tej podstawie można i trzeba doskonalić kształt wiersza, czyli przydawać mu piękności, wyzyskując w tym celu akcentuację, w dwojaki sposób: przez wyrównanie akcentowe wersów oraz przez realizowanie ustalonej sekwencji zgłosek akcentowanych i nieakcentowanych. Przedstawiony przez Cegielskiego obraz wiersza polskiego jest więc hierarchicznie uporządkowany w oparciu o następujące kryterium: im więcej reguł budowy wierszowej, tym w efekcie wiersz doskonalszy; najniższy stopień zajmuje wiersz sylabiczny (Cegielski nie porusza sprawy akcentowych konstant w klauzuli i średniówce), stopień wyższy — wiersz sylabiczno-toniczny, forma najlepsza zaś to wiersz sylabotoniczny.

W dalszym ciągu rozdziału poświęconego zagadnieniom wiersza następuje część, którą można by nazwać pogładową, praktyczną nauką wersyfikacji polskiej. Autor pragnie tu ukazać „naocznie wszelkie kombinacje wiersza polskiego co do jego rozmiaru, rytmu, rymu i średniówki, jako głównych znamion wiersza nowszego w ogólności” (XLIII). Nasuwa się zatem pytanie, jak w podawanych tu schematach rytmicznych i przykładach ich realizacji zobrazował Cegielski teorię wiersza, którą poprzednio wyłożył. Przegląd form został przedstawiony — jak należało oczekiwać — według ich rozmiaru sylabicznego, od 4-zgłoskowca do 13-zgłoskowca (rozmiary dłuższe: 14-, 15- i 16-zgłoskowe, jako bardzo rzadkie, nie otrzymały schematów, lecz tylko cytacje przykładowe). W obrębie każdego rozmiaru wprowadzono, o czym już wspomnieliśmy, podział na dwie grupy form: z żeńskimi i z męskimi klauzulami; schematy rytmiczne poprzedzają przykłady. Schematy te przedstawiają w ramach danego rozmiaru warianty układu sylab akcentowanych i nieakcentowanych, zawsze zgodnie z poprzednio przyjętym założeniem, iż rozstęp między akcentami winien być przynajmniej 1-sylabowy i że nie może przekraczać 2 sylab. Wiersze do 9-zgłoskowca włącznie zostały potraktowane jako bezśredniówkowe.

Opracowane przez Cegielskiego zestawienie form tylko w ograniczonym stopniu podbudowuje jego teorię i formułowane postulaty. Dotyczy to *stricto sensu* ukształtowań sylabotonicznych, którym przecież autor nadawał najwyższą rangę w wersyfikacji polskiej. W schematach formy te są, co prawda, wyznaczone prawie w komplecie, ale nie wszystkie zostały pokazane na przykładach, choć takie możliwości istniały (wydawałoby się, iż na wyeksponowaniu ich powinno Cegielskiemu zależeć). I tak np. rozmiar 5-zgłoskowy, opisany dwoma schematami, został zademonstrowany dla obu form na jednym przykładzie, co oczywiście wykazywało 2-akcentowość tego wiersza (mówimy o postaciach



z klauzulą żeńską), w praktyce poetyckiej najszerzej zresztą poświadczoną, lecz zacierało istnienie formy o regularnym rozkładzie akcentowym, a takie postacie też bywały — choć rzadko — realizowane. Tak samo został przedstawiony 10-zgłoskowiec 5+5. Przy żeńskim 7-zgłoskowcu zostały podane trzy schematy rytmiczne, w przykładach uwzględniono osobno tylko tok anapestyczny (ze strofy Mickiewiczowskiej), mimo że w tym czasie dość często pojawiała się ukształtowanie jambiczne (występujące u Cegielskiego tylko jako pojedynczy wers — składnik sylabicznego 7-zgłoskowca). 8-zgłoskowiec z czterema schematami rytmicznymi zaprezentowany został jedynie w dwu formach: trocheicznej i 3-akcentowej, w tej ostatniej uwzględniono wszystkie trzy postacie układu sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Podobnie jak w wypadku 5-zgłoskowca była to forma najczęściej spotykana w ówczesnej poezji, ale i nie brakło również prób ścisłej sylabotonizacji, zwłaszcza powtarzały się ukształtowania daktyliczne.

Wśród męskich wariantów tego rozmiaru brak nawet schematu amfibrachicznej formy z oksytoniczną klauzulą, realizowanej w poezji tych czasów. 10-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie 4 został ukazany tylko w postaci sylabicznej (o zmiennym układzie akcentowym 6-zgłoskowego członu klauzulowego), choć nie brakowało wówczas ukształtowań anapestycznych i trocheicznych tego rozmiaru. Podobnie postąpił Cegielski z 12-zgłoskowcem 6+6. Dodajmy jeszcze, że na końcu przeglądu form ledwo wspomniane wersy długie (dłuższe od 13-zgłoskowca) ilustrowane są przykładami utworów wyłącznie sylabotonicznych (w tym również z męską średniówką). Ale tego faktu autor albo nie dostrzega, albo nie ujawnia. Dzieje się tak, być może, na skutek przyjętego przezeń założenia, iż naturalna długość wersu w języku polskim nie przekracza 13 sylab, a wobec tego formy dłuższe, które autor nawet był gotów rozumieć jako złożenia wersów krótszych, nie mogły stanowić dla niego przedmiotu godnego takiego samego zainteresowania jak wersy „normalnej” rozpiętości.

Te „zaniedbania” czy niekonsekwencje nie przesłaniają jednakże wysiłków Cegielskiego, by i w omawianej części eksponować problem znaczenia czynnika akcentowego w wersyfikacji polskiej. Najbardziej wyrazista z tego punktu widzenia, poza wskazanym już stosunkiem do 5- i 8-zgłoskowców, jest podjęta w *Nauce poezji* próba powiązania sprawy „siły” akcentowej wersów z miejscem średniówki. Wolno sądzić, iż szczególne zainteresowanie autora skierowało się na takie formy, w których średniówka dzieli wers na człony równoważnie akcentowo obciążone. O rytmie *Gęślarza* Zaleskiego tak pisze:

Ze od liczby akcentów zależy siła wiersza, a od następstwa tychże rytm polski, to się pomiędzy innymi pokazuje i stąd, że Zaleski składając wiersz 12-zgłoskowy męski średniówkę nie po 6, lecz po 7 zgłosce kłaść musiał, bo ostatnia zgłoska akcentowana nadała drugiej połowie wiersza tyle ciężkości

i mocy, że pierwsza połowa ilością zgłosek zrównać się tylko mogła. Chociaż więc pierwsza połowa z 7 zgłosek się składa, a druga z 5 tylko, to jednak obydwie połowy stanowią równowagę, gdyż liczba zgłosek akcentowanych w jednej i drugiej ta sama jest. [XXXIX]

Koncepcja powyższa znajduje odzwierciedlenie w schematach rytmicznych średniówkowych wierszy o męskiej klauzuli, średniówka w nich — z wyjątkiem rozmiaru 10-zgłoskowego — dzieli wers w taki sposób, iż człon średniówkowy jest sylabicznie dłuższy od członu klauzulowego. We wszystkich zresztą postaciach średniówkowych człon klauzulowy ma zawsze rozpiętość 5 sylab (11-zgłoskowiec: 6+5; 12-zgłoskowiec: 7+5; 13-zgłoskowiec: 8+5).

Na tym się wszakże wyczerpuje próba ukazania postulowanej prawidłowości, w schematach rytmicznych tego typu form nie brak bowiem postaci nie respektujących równowagi akcentowej obu członów, postaci takie nawet liczbowo przeważają. Są w tych schematach reprezentowane wszystkie odmiany układu sylab akcentowanych i nieakcentowanych, wykazane poprzednio przy okazji krótkich i krótszych wersów samodzielnych, a teraz przeniesione na ukształtowania członów, zgodnie z zapowiedzią, iż człony wersów mają tę samą budowę akcentową co odpowiadające im rozpiętością sylabiczną wersy (w praktyce nie dotyczyło to jednak oksytonicznych form członu średniówkowego). Tak więc — poza innymi komplikacjami — sam człon klauzulowy, 5-zgłoskowy, został zapisany w dwu postaciach: 3- i 2-akcentowej, został tak zapisany nawet wówczas, gdy schematy poprzedziła następująca uwaga (dotycząca męskiej odmiany 11-zgłoskowca):

ale [średniówka] w męskim zawsze po szóstej, bo druga połowa dostaje wtedy trzy akcenty, a zatem więcej siły. [XLVI, przypis]

Ten automatyzm w konstruowaniu schematów wierszy średniówkowych został jednakże zawieszony w jednym wypadku, w odniesieniu do 11-zgłoskowca o formule 6+5, z żeńską klauzulą. Oto początek objaśnienia, którego część dalszą zacytowaliśmy przed chwilą:

W żeńskim 11-zgłoskowym wierszu pada średniówka po zgłosce piątej lub szóstej (w drugim razie połowa sześciogłoskowa przypuszcza tylko właściwie dwie zgłoski akcentowane dla równowagi z drugą połową, liczącą także tylko dwa akcenty).

Przykładem jest tu krótki fragment z Mickiewiczowskich *Dziadów* cz. III (Chór Aniołów ze sc. 4), o ukształtowaniu stanowiącym rzeczywistą rzadkość w wersyfikacji polskiej. Wydaje się rzeczą bezsporną, że Cegielski wyzyskał ten znany fragment *Dziadów*, by na jego podstawie sprawę dla swojej koncepcji ważną uogólnić; nie zwracał przy tym uwagi na sylabotoniczne ukształtowanie członu średniówkowego, podkreślając równoakcentowość członów wierszowych. Cegielski nie powiedział też nic na temat możliwej równoakcentowości hemistychów

11-zgłoskowca 5+6, choć wchodziły tu w grę człony o tej samej rozpiętości sylabicznej. Być może po pierwszych wydaniach swego podręcznika uświadamiał już sobie, że tego rodzaju tendencja istnieje, skoro w dalszych wydaniach przykład wiersza 11-zgłoskowego, w którym jeden z członów klauzulowych był wyrażenie 3-akcentowy (3 zestroje 2-sylabowe), zastąpił innym, bez tej zwracającej uwagę różnicy w akcentowym wypełnieniu hemistychów. Ale sprawy tej nie podnosił, pozostawiając jakby formule 11-zgłoskowca 5+6 jej akcentową różnorodność, jej sylabiczny charakter. Tak samo potraktował również wiersz 13-zgłoskowy ze średniówką po sylabie 7.

Schematy rytmiczne, które Cegielski wprowadził przy poszczególnych rozmiarach, częściowo ilustrujące konkretne realizacje wierszowe, częściowo tworzone teoretycznie, nie mają jednoznacznej funkcji. Ukazują zarówno wzorce akcentowego kształtowania pojedynczych typów wiersza w ramach danego rozmiaru, jak i możliwości różnorodnego wypełnienia akcentowego określonego formatu<sup>4</sup>. Wynikająca z nich „nauka o wierszu” obejmowała więc obszar form wierszowych od sylabizmu do sylabotonizmu, zgodnie zatem z istniejącą wówczas praktyką wersyfikacyjną. Dla żadnego z tych dwu systemów Cegielski nie przejawiał jednak tak dużego zainteresowania, jakim darzył wiersz znajdujący się na ich styku, nacechowany równoważnym obciążeniem akcentowym jednostek — wersów. Niejednokrotnie na podstawie przeprowadzonych przez niego analiz i notowanych uwag można by sądzić, iż ta sylabiczno-toniczna postać, obrazująca „siłę” akcentu, zastępuje Cegielskiemu formę *stricto* sylabotoniczną, teoretycznie uznaną przezeń za najdoskonalszą.

Na tej niezborności występującej między deklaracjami a rysowanym obrazem wersyfikacji zaważyły, jak się wydaje, głównie dwie okoliczności. Pierwsza wynikała z przyjętej przez Cegielskiego teorii wiersza

<sup>4</sup> Tak z pewnością jest w wypadku 11-zgłoskowca 5+6 i 13-zgłoskowca 7+6. Na marginesie wyznaczonych przez Cegielskiego schematów obu tych głównych naszych wierszy sylabicznych warto może zanotować następującą uwagę. Budowa akcentowa wymienionych rozmiarów była przedmiotem analizy jako jeden z aspektów językowej organizacji wiersza polskiego — zob. *Słowiańska metryka porównawcza*. I: *Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania*. Wrocław 1978, rozdz. 4: Z. K o p c z y ń s k a, L. P s z c z o ł o w s k a, *Wiersz polski*, s. 120—122, 125—129. Wchodził tam, co prawda, w grę wiersz drugiej połowy w. XIX, ale można założyć, iż pod tym względem nie było istotnych różnic z wierszem, który miał w polu obserwacji Cegielski. Otóż jeśli skonfrontować schematy Cegielskiego i realne wypełnienia akcentowe wierszy XIX-wiecznych zawarte w tabelach powyższego opracowania, „dopasowując” te tabele do założeń Cegielskiego przez uwzględnienie akcentu pobocznego — uzyskamy wynik następujący: 3/4 wersów 11-zgłoskowych zrealizowanych oraz 2/3 takich wersów 13-zgłoskowych — odpowiada schematom w *Nauce poezji* (s. XLVI, XLVIII). Wspólne są wszystkie formy o najwyższej powtarzalności; ale widać też, że Cegielski nie docenił możliwości wariacyjnych sylabizmu, które przejawiały się zwłaszcza w rozmiarze 13-zgłoskowym.

sylabotonicznego, w której nie było miejsca na jednostkę toku rytmicznego, i to w czasie gdy sylabotonizm dopiero się formował i upowszechniał. Ukazane na początku jego rozważań typy „rytmu naturalnego” i „rytmu sztucznego” nie zostały w dalszym ciągu wprowadzone do analiz, autor posługiwał się tylko układem sylab akcentowanych i nieakcentowanych odnoszącym się do całego wersu (lub członu). Takie całościowe ukształtowania stosunkowo łatwo dawały się utożsamiać z układami zbliżonymi, o tej samej liczbie sylab akcentowanych. Druga okoliczność związana była z ówczesnym stanem wersyfikacji: silny jeszcze sylabizm nie pozwalał się wyeliminować z pola obserwacji, a był trudniejszy do uzgodnienia z formami sylabotonicznymi niż z formami o tym samym obciążeniu akcentowym, które w praktyce przyswajał sobie już od dość dawna.

Cegielski wyraźnie starał się, by przedstawiony przez niego obraz wersyfikacji polskiej był zgodny z rzeczywistością. Wyróżnił w tym obrazie taki właśnie rodzaj akcentowej regularności, usytuowany między sylabizmem a sylabotonizmem, włączając go do teorii wiersza polskiego chyba po raz pierwszy.