

Michaił Gasparow

Formuły rytmiczno-składniowe w rosyjskim 4-stopowcu jambicznym

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/2, 202-216

1992

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.

III. P R Z E K Ł A D Y
N A U K A O W I E R S Z U. I

Pamiętnik Literacki LXXXIII, 1992, z. 2
PL ISSN 0031-0514

MICHAŁ GASPAROW

FORMUŁY RYTMICZNO-SKŁADNIOWE
W ROSYJSKIM 4-STOPOWCU JAMBICZNYM

1. Kilka lat temu ukazał się słownik stosunkowo nietradycyjny: *Lateinisches Hexameter-Lexicon: Dichterisches formelgut von Ennius bis zum Archipoeta*. Zusammengestellt von O. Schumann. Bd. I–V. München 1979–1982 („Monumenta Germaniae Historica”, Hilfsmittel, 4). Jest to słownik formuł i reminiscencji, czyli połączeń wyrazowych, które charakteryzują się tendencją do zajmowania stałego miejsca w wersie heksametru i są przenoszone – świadomie czy też, najczęściej, nieświadomie – z tekstów jednego poety do tekstów drugiego. W wydaniach autorów łacińskich, szczególnie z czasów późnego antyku i średniowiecza, już od lat ponad stu istnieje zasada, że reminiscencje tego rodzaju odnotowuje się w aparacie naukowym u dołu każdej stronicy. Było to ważne zarówno dla tekstologii, jak i dla wyjaśnienia historycznoliterackich wpływów i zapożyczeń. Powtórzenia takiego typu zauważano przede wszystkim dzięki wyćwiczonyj pamięci, a także dzięki rejestrom i konkordancjom. Otto Schumann, zasłużony filolog-mediewista (jeden z redaktorów ostatniego wydania *Carmina Burana*), by wspomóc swoją pamięć, zaczął układać roboczą kartotekę. Umieszczał w niej to wszystko, co intuicyjnie rozpoznawał, iż „gdzieś już było”, a potem uzupełniał dodając coraz to nowe potwierdzenia. Kartoteka ta – bez żadnego dalszego opracowywania i prób doprowadzenia do kompletności materiału – została po śmierci autora wydana w pięciu tomach. Jej materiał stanowią głównie połączenia 2-wyrzowe nadające się dobrze na początek wersu heksametrycznego, a jeszcze lepiej na jego koniec (który jest pozycją trwalszą metrycznie). Oto garść przykładów, prawie na chybił-trafił zaczerpniętych z kartoteki (t. 1, s. 39):

AETERNISQUE HORIS divina poemata pangi (Flodoard, *Triumph*. 2, 10, 10)
AETERNUMQUE DECUS memori celebrabitur aevo (Sil. *It* 4, 398)
AETERNOSQUE DIES et magni nomen honoris (Paul. *Nol.* 16, 16)
AETERNUMQUE VALE. Nec plura effatus, ad altum (Verg. *Aen.* 11, 98)
Proiecere animas. Quam vellent AETHERE IN ALTO (Verg. *Aen.* 6, 436)
Angelus extemplo conscendit ad AETHERA CAELI (*Carm. de Bened.* 440)
Nunc variae volucres permulcent AETHERA CANTU (Sed. *Sc.* 3, 3, 2, 21)
Nullum cum victis certamen et AETHERE CASSIS (Verg. *Aen.* 11, 104)

[M. L. Gasparow – notkę o nim zob. w: „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 3, s. 222.
Przekład według: M. L. Gasparow, *Ritmiko-sintaksiczeskaja formulnost’ w russkom 4-stopnom jambie*. „Problemy strukturnoj lingwistiki” 1983 (Moskwa 1986), s. 181–199.]

Quod facere exopto, rex Christus ab AETHERE CELSO (Carm. de Cass. 26)
Quo fremitus vocat et sublatus ad AETHERA CLAMOR (Verg. Aen. 2, 338)
Haud mora prosiluire suis; ferit AETHERA CLAMOR (Verg. Aen. 5, 140)
Densa cadunt mediis. It tristis ad AETHERA CLAMOR (Verg. Aen. 12, 409)
Cunctorum sequitur sublatus ad AETHERA CLAMOR (Heiric. 4, 155)
Gaudentem, quorum volitabat ad AETHERA CLAMOR (Pass. Maurit. 163)
Inque modum tonitrus tantus ferit AETHERA CLAMOR (Embrich. 985)...
Ast aliae tremulis ululatibus AETHERA COMPLENT (Verg. Aen. 7, 395)
Stant vituli et teneris mugitibus AETHERA COMPLENT (Nemes. 2, 32)
It clamor caelo, pulvis simul AETHERA COMPLET (Coripp. 8/7, 449)

Itd. – „AETHERA” zajmując przedostatnią pozycję tworzy charakterystyczne połączenia końca wersu wraz z 33 wyrazami i formami wyrazowymi.

Na materiale języków nowożytnych, jak się wydaje, taka inwentaryzacja formuł nie została jeszcze podjęta – i to nawet tam, gdzie istniejące rejestry i konkordancje same zdawały się ją sugerować. Przeszkodę stanowiło odziedziczone z epoki romantyzmu przekonanie, że twórczość jest aktem czysto indywidualnym i o żadnej formułczości w poezji nowożytnej nie może być mowy. Zatem dla klasycznej poezji rosyjskiej nie pierwszy już rok rozporządzamy słownikiem języka Puszkina, słownikiem rymów Puszkiniowskich, opracowanym przez J. Th. Shawa, oraz tegoż autorstwa konkordancjami i słownikami rymów Batuszkowa i Baratynskiego. Prace te doczekały się oceny w licznych artykułach, ale ani jedna próba w interesującym nas kierunku nie została jeszcze podjęta.

Tak się rzecz ma, mimo że sam fakt nierzadkich powtórzeń i autopo-
 wtórzeń w wierszach klasyków rosyjskich jest badaczom znany od dawna. Okazjonalne obserwacje dotyczące konkretnych „zapożyczeń od poprzedników” (głównie w odniesieniu do Lermontowa) rejestrowano od dawna i ilość ich nie maleje. Krok w stronę uogólnienia uczynił w swoim czasie S. P. Bobrow (1922), który wskazał, iż za zapożyczenia należy uznawać nie tylko wyrazy, ale i pozycje wyrazów w wersie, tworzące „zwroty składniowo-rytmiczne”: wers Chomiakowa „*Ostrow pysznyj, ostrow czudnyj*” to niewątpliwa kalka Puszkiniowskiego „*Gorod pysznyj, gorod biednyj*”, chociaż powtarza się w nich tylko jeden wyraz. Obserwacje te z kolei uściślił O. Brik w pracy *Ritm i sintaksis*. Podczas gdy jeszcze M. O. Gierszenzon (1926) traktował tego rodzaju zjawiska jako nieoczekiwane i kuriozalne (stąd zuchwały tytuł jego nie ukończonego artykułu *Plagiaty Puszkina*), to W. W. Winogradow traktuje je jako same przez się zrozumiałe i w pracy *Stil Puszkina* przytacza dziesiątki zapożyczeń Puszkina pochodzących z tekstów jego poprzedników. Wszystkie te materiały od dawna zasługują, aby je scalić, a doświadczenie słownika Schumanna pokazuje, w jaki sposób można byłoby owe materiały usystematyzować i w jakich kierunkach wzbogacić.

Problem formułczości wiersza jest interesujący i dlatego, że w nim zbiegają się dwa poziomy budowy tekstu poetyckiego – leksykalno-stylistyczny i rytmiczno-rymowy. Jak powstaje (lub, raczej, jak można rozpoznać) schemat rytmiczno-składniowy [*ritmiko-sintaksiczeskoje klisze*]? Po pierwsze, podstawą takiego schematu musi być wyraz języka poetyckiego odznaczający się stosunkowo dużą częstotliwością – w przeciwnym wypadku trudno byłoby liczyć na wystarczająco dużą powtarzalność. Jest to czynnik leksykalny. Po drugie, wyraz ten musi zajmować w wersie pozycję nacechowaną – na

początku lub, częściej, na końcu, w rymie. Jest to czynnik rymowy, który w znacznym stopniu ogranicza krąg możliwych wyrazów: słownik rymów rosyjskich jest uboższy od słownika języka rosyjskiego. Po trzecie, wyrazy i połączenia wyrazowe łączące się z danym wyrażeniem powinny dobrze pasować do rytmu wiersza. Jest to czynnik rytmiczny, który także ogranicza zestaw możliwych połączeń wyrazowych. Spróbujmy rozpatrzeć współdziałanie tych czynników na materiale 4-stopowego jambu Puszkina i współczesnych mu poetów.

2. Trzy najczęściej spotykane przymiotniki w wierszach Puszkina to *milyj*, *molodoj* (+ *mladoj*) i *połnyj* (odpowiednio 404, 245 + 179, 174 użycia). Por. u Lermontowa (wiersze i proza): *molodoj* – *dolżnyj* – *milyj*; u Błoka (*Stichi o Priekrasnoj Damie*): *bielyj* – *poslednij* – *blednyj*; u Achmatowej (*Anno Domini*): *czornyj* – *milyj* – *bielyj*; u Annińskiego (*Kiparisowyj larec*): *czornyj* – *bielyj* – *żołyj/sinij*; u Mandelstama (*Kamień*): *tiomnyj* – *czornyj* – *czużoj*; u Pasternaka (*Siestra moja żyźń*): *mokryj* – *bielyj* – *czornyj*; u Wozniesińskiego (*Antimiry*): *krasnyj* – *bielyj* – *nocznoj*¹ – ani jednego powtórzenia!

Spośród ogólnej liczby 245 użyczeń wyrazu *molodoj* słowoforma *molodoj* występuje 103 razy (42%); z tego w rymie – 90 razy (87%); w tej liczbie w 4-stopowcu jambicznym – 42 użycia (47%). Spośród ogólnej liczby 179 użyczeń wyrazu *mladoj* słowoforma *mladoj* występuje 56 razy (31%); z tego w rymie – 26 razy (46%; jest to różnica zauważalna); w tej liczbie w 4-stopowcu jambicznym – 14 razy (54%). Słowoforma *molodoj* ($42:245 = 17\%$) dwa razy częściej pojawia się w pozycji rymowej w 4-stopowym jambie niż słowoforma *mladoj* ($14:179 = 8\%$) – wersolodzy wiedzą, że dłuższe wyrazy są przesuwane raczej ku końcowi wersu.

Korzystając ze słownika rymów Shawa wypisaliśmy z 4-stopowego jambu Puszkina wszystkie wersy, które kończą się na *molodoj* i *mladoj*. Jest ich, jak już mówiliśmy, $42 + 14 = 56$. Do nich dodaliśmy takie same wersy zaczerpnięte z tekstów innych poetów: Lermontowa (46), Kozłowa (21), Jazykowa (15), Baratynskiego (14), Poleżajewa (11), Rylejewa (10), Żukowskiego (10), Batuszkowa (4), Wieniewitinowa (2), Dawydowa, Delwiga, Wiaziemskiego, Bie-stużewa-Marlńskiego (po 1); u F. Glinki, Küchelbeckera, Bieniediktowa w przejrzanych przez nas wydaniach nie znaleźliśmy wersów z takimi rymami. A zatem nasz materiał obejmował 193 wersy, z czego więcej niż połowę stanowiły przykłady z tekstów Puszkina i Lermontowa. Można oczekiwać, że ten materiał wystarczy, by podjąć pierwsze kroki zmierzające do ujawnienia formułowości stylu epoki puszkinowskiej. Jest on dostatecznie obszerny, wolny od przewagi jednego autora nad pozostałymi i zarazem nie przeciążony wierszami poetów drugorzędnych (czego niektórzy nie lubią).

Na podstawie danych o ogólnej liczbie rymów męskich w 4-stopowcu jambicznym u poszczególnych poetów (zob. *Russkoje stichosłożenije* 1979 i Jarcho 1966) można w przybliżeniu stwierdzić, że u Puszkina, Lermontowa,

¹ Dane na temat Puszkina – *Materiały* 1963; Lermontowa – *Lermontowskaja encykłopedija*; Błoka – Minc, Abołdujewa, Szyszkina 1967; Achmatowej i Annińskiego – Cywjan 1967; Mandelstama i Pasternaka – Lewin 1966. Dane na temat Wozniesińskiego zaczerpnięte są z obliczeń T. N. Bogatyrjowej – za ich udostępnienie autor wyraża głęboką wdzięczność W. S. Babajewskiemu.

Baratynskiego, Batuszkowa 1 wers z omawianymi rymami przypada na 215–225 wersów 4-stopowego jambu z rymem męskim, u Żukowskiego – na 445 wersów, u Delwiga – na 650 wersów; rysuje się tu ciekawe zróżnicowanie upodobań. U Feta, według wstępnych obliczeń, 1 wers ze słowem *molodoj* przypada na 206 wersów – niemal jak u Puszkina i Lermontowa; u Błoka – 1 taki wers przypada na 2266 wersów 3-tomowego wydania („*Rasklujet korszun molodoj*”); u Briusowa takich przykładów nie spotyka się wcale – przejrano 1686 wersów z lat 1898–1908. Nie ma tu możliwości rozpatrywania kwestii, jakie zygzyki tematycznej, składniowej i wersyfikacyjnej ewolucji poezji rosyjskiej powodowały zmiany tego rodzaju (inny obraz młodości, unikanie inwersji członu określającego i określanego, skłonność do rymów rzadszych).

Przymiotnik *molodoj* może się odnosić do rzeczownika rodzaju męskiego (mianownik) lub żeńskiego (dopełniacz, celownik, narzędnik i miejscownik); przymiotnik *mladoj* – także. Stosownie do tego podzieliwszy nasz materiał na grupy, podamy go wewnątrz grup w następującym porządku: a) rzeczownik w związku zgody + *molodoj*; b) dowolny wyraz (lub wyrazy) + rzeczownik w związku zgody + *molodoj*; c) rzeczownik w związku zgody + czasownik (lub rzeczownik nie będący w związku zgody) + *molodoj*; d) rzeczownik w związku zgody + przymiotnik w związku zgody + *molodoj*. W obrębie każdej grupy zachowany jest porządek alfabetyczny rzeczowników w związku zgody².

- a) *Gdie s Andżelikoj molodoj* P2 329
Pried gieroiniej molodoj P5 64
On na diewice molodoj B 230
Dar moldawanki molodoj L4 127
(także P3 55, K 390, P5 148, K 426, Pl 152)³
- b) *Kak list ot wietwi molodoj* L3 272
Swojej gołowkoj molodoj L1 228
Dychanje grudi molodoj P4 197
Błažen, kto grudju molodoj Ja 276
(także K 174, L4 185, L1 286, P4 102, L3 66, L4 239, L4 246, P2 222, P5 184, L4 37, L3 184, K 351, B 326, B 177, L2 218, P5 127, K 348, Ż3 48, Wien 32, Pl 127, J 70, P5 117, Pol 70, P5 29, B 184, K 258, Bat 220, L4 27, P4 103, Ż1 82, L4 21, L4 211, Pl 28, Pol 370, B 335, J 59, P4 47, J 269, Bat 75, P5 89, P5 86, B 205, B 63, B 292, L3 109, K 103, P 203, K 323, R 73, Pol 66, K 371, M 118, P4 211, J 108, Pol 116, J 164, J 158, P5 142, P5 100, Wiaz 153)
- c) *W grudi zabjotsia molodoj* J 245
W grudi razdalsia molodoj L3 28
W grudi likujesz molodoj J 208
W krowi biezumca molodoj L3 84
(także J 166, J 141, J 251, Pl 154)
- d) *Fatimy tomnoj, molodoj* Bat 71
- a) *Il Samojłowicz molodoj* P4 182
I sobutylnik molodoj J 409

² Liczby wskazują numer tomu i stronie: P(uszkin) – *Polnoje sobranije soczinienij w 10-ti tomach*, Izd-wo AN SSSR, 1949; L(ermontow) – *Polnoje sobranije soczinienij w 6-ti tomach*, Izd-wo AN SSSR, 1954; Ż(ukowski) – *Polnoje sobranije soczinienij w 12-ti tomach*, 1902; B(aratynskij) i Wien(iewitinow) – według wydań z serii „Litieraturnyje pamiatniki”, 1982 i 1980; D.(awydow) i D(elwig) – według serii „Bibliotieka poeta”, seria duża, wyd. 1: 1933 i 1934; Bat(iuszkow), (Biestużew-)M(arlinskij), Wiaz(iemskij), K(oźłow), P(oleżajew), R(ylejew), J(azykow) – według tej samej serii, wyd. 2: 1964, 1961, 1958, 1960, 1957, 1971, 1964.

³ [Z każdej większej grupy przykładów przytaczamy tylko 4, wymieniając następnie dane lokalizacyjne pozostałych. Czytelnik może więc zorientować się w ilości przykładów cytowanych przez autora i sięgnąć do nich w razie potrzeby. – Przypis tłum.]

- b) *Sidiel moj aniel molodoj* L3 269
Jawlalsia aniel molodoj L3 133
Alkal biezumiec molodoj B 151, 228
Nie znal biezumiec molodoj L1 39
(także P4 161, L3 123, K 114, L3 121, L3 159, Ż3 49, L4 158, L4 152, L4 223, R 86, P4 382, P5 162, L3 139, L4 11, P1 57, P4 166, P1 388, P5 66, P5 136, B 148, L3 21, P4 153, P2 152, P4 257, K 379, L4 160, L3 83, P4 99, P1 157, P5 133, L3 171, K 105, P1 283, P4 71, P4 71, P1 29, Pol 348, K 315, L3 17, L4 16, Pol 59, L3 93)
- c) *Adzi wbiegajet molodoj* L3 95
No aniel smierti molodoj L3 147
Bieglec Parnasa molodoj R 86
Służytiel Marsa molodoj Ż3 20
(także L3 143, P1 164, Ż4 9)
- d) *I miesiac blednyj, molodoj* Pol 98
Ja, swieżyj, pylkij, molodoj L3 86
- a) *S wienecyjankoju mladoj* P5 30
- b) *Pieried wolszebniczej mladoj* Pol 71
Docz junaja wiesny mladoj DD 83
No wdruk tiepier' w grudi mladoj K 341
Slabiel w grudi jego mladoj L1 12
(także L4 257, L4 197, R 96, Wien 74, L3 158, P4 52, L2 222, P1 389, K 224, K 230, P4 196, D 304, P2 190, P1 168, R 159, Ż3 16, P4 181, Ż3 40, B 109, Pol 415, J 304, P4 113, P4 102, P1 318, B 352)
- c) *Poezii prijti mladoj* Bat 81
- d) *I s muzoj riezwoj i mladoj* P1 170
- b) *Ty ugasal, bogacz mladoj* P3 251
Uż otletajet wiek mladoj B 116
Moj pierwyj wiek, moj wiek mladoj B 102
Szczadili wiek jego mladoj P4 107
(także Pol 64, R 141, Ż2 7, Ż2 6, K 367, R 121, K 299, Ż3 50, K 81, K 82, R 239, P4 72, L3 105)
- c) *I tolko pluszcz wijaś mladoj* L3 62
- d) *Togo, kto, stawnyj i mladoj* K 350
Mnie drug priekrasnyj i mladoj R 168
Czerkies krasiwij i mladoj Pol 106

Wydaje się, że wykaz ten mówi sam za siebie. Mamy tutaj typowy obraz stylu formułicznego: 1) wyraz określający zajmuje nacechowaną pozycję w wersie – w tym wypadku rymową; 2) w pozycji stałej, zwykle przedostatniej, występuje wyraz w związku zgody ze stosunkowo ograniczonego zestawu wariantów; 3) pozostała część wersu jest dowolna. Stopień trwałości formuły ilustrują następujące właściwości: spośród 193 wersów przytoczonego zestawu 123 wersy (64%) zawierają oprócz stałego *molodoj/mladoj* jeszcze przynajmniej jeden powtarzający się wyraz – głównie w pozycji rzeczownika w związku zgody (15 wersów „<...> diewy *molodoj*” i 11 wersów „<...> żyzni *molodoj*” – to wystarczająco wyraźne przykłady), ale też i w innych pozycjach (por.: „*Sidiel izgnannik molodoj*”, „*Sidiel otszelnik molodoj*”, „*Sidiel moj aniel molodoj*”; „*Sidiel kniaz Kurbskij, woźd' mladoj*”; „*Srażon prijatiel molodoj*”, „*Srażon najezdnik molodoj*”; „*I piel dla družby molodoj*”, „*Czto piel Sijanie molodoj*”; „*W swojej otwagie molodoj*”, „*Kipia otwagoju mladoj*” i inne). Niestety, nie możemy porównać naszego materiału z materiałem klasycznym stylu formułicznego (w poezji folkloru czy tradycjonalistycznej poezji książkowej) ani pod względem częstotliwości, ani pod względem trwałości formuły, gdyż poszczególni badacze różnie określają formułę, a zatem i wykładniki tej części tekstu, którą formuła obejmuje, są u poszczególnych badaczy różne.

3. Spróbujmy uczynić krok następny – wyodrębnić wersy, w których ten sam rym *-oj* jest realizowany nie przez wyraz *mołodoj*, lecz przez inne przymiotniki względem niego izorytmiczne, tj. o tej samej liczbie sylab i o tym samym typie odmiany. Ograniczymy się wyłącznie do materiału z tekstów Puszkina i Lermontowa. U Puszkina w 4-stopowcu jambicznym jest 31 takich przymiotników na *-oj* w 92 wersach: *rokowej* (16 razy), *zołotoj* (11), *grobowoj* (8), *bojewoj* (6), *dorogoj*, *koczewoj*, *krugowoj*, *udałoj*, *cholostoj* (po 4), *wiekowoj*, *zapisnoj* (po 3), *dielowoj*, *kluczewoj*, *nieziemnoj*, *płuszczadnoj*, *polewoj* (po 2), *wojskowej*, *woskowej*, *woszczanoj*, *wypisnoj*, *wyrieznoj*, *gołuboj*, *dożdiewoj*, *zakaznoj*, *kostianoj*, *nikakoj*, *parczewoj*, *prieswiatoj*, *priesmiesznoj*, *puchowoj*, *rodowoj* (po 1 razie). U Lermontowa takich przymiotników jest 25 w 77 wersach (nie licząc wersów powtarzających się dosłownie): *rokowej* (14 razy), *zołotoj* (10), *dorogoj* (7), *nieziemnoj* (6), *grobowoj* (5), *bojewoj* (4), *gołuboj*, *gromowoj*, *parczewoj* (po 3), *własianoj*, *woronoj*, *ogniewoj*, *prolitoj*, *śniegowoj*, *uğłowoj* (po 2), *briegowoj*, *wyrieznoj*, *zapisnoj*, *ledianoj*, *listowoj*, *płuszczadnoj*, *polkowoj*, *raspisnoj*, *stołbowoj*, *udałoj* (po 1). Początek tych zestawów frekwencyjnych, jak widzimy, zbiega się niemal dokładnie. Wskazuje to, iż obaj poeci należą do tej samej tradycji literackiej.

Czy to dużo, czy mało – 31 i 25 przymiotników 3-sylabowych z akcentowanym *-oj*? We współczesnym języku rosyjskim (według słownika gramatycznego A. A. Zalizniaka) jest ok. 800 takich przymiotników, a zatem poeci wykorzystują zaledwie 3–4% możliwych wyrazów, wszystkie pozostałe przymiotniki (*pajewoj*, *krajewoj*, *czajewoj*, *gwozdiewoj*, *żerdiewoj*, *klejewoj*...) traktując jako prozaizmy. Dla porównania przypomnijmy, że ogólna objętość słownika współczesnego języka rosyjskiego (według Zalizniaka) wynosi ok. 100 000 wyrazów; objętość słownika epoki puszkiniowskiej jest w przybliżeniu taka sama (według szczodrego słownika Akademii Rosyjskiej z 1847 r. – ok. 115 000 wyrazów). Na tym tle objętość słownika Puszkina (łącznie z prozą, dziennikami i listami) wynosi ok. 21 000, słownika Lermontowa – ok. 15 000 wyrazów, tj. 15–20% wszystkich możliwych wyrazów. Z tego wynika, że selekcja wyrazów dla zapewnienia rymowych pozycji w wierszu przeprowadzana jest bardziej surowo w porównaniu z przeciętnym doбором słownictwa – przekracza go niemal 5-krotnie.

Wypiszmy wybrane wersy szeregując je tym razem nie w porządku alfabetycznym, ale według składniowych typów wypełnienia wersu. W 4-stopowcu jambicznym w wersie, który kończy się przymiotnikiem typu *mołodoj*, *rokowej* itp., mogą wystąpić 2 lub 3 wyrazy, a pomiędzy nimi odpowiednio 1 lub 2 związki składniowe. Jeden z tych związków, który obejmuje rymujący się przymiotnik, jest z reguły związkiem określającym; drugi może być rozmaity. W zależności od tego, czy w wersie wystąpią 2 związki składniowe, czy też nie, oraz ze względu na typ drugiego związku międzywyrazowego uzyskujemy następujące konstrukcje:

1) Wers złożony z 2 wyrazów; jedynym związkiem jest związek określający: „*Ili razłuki rokowej*” P3 84, „*Ili w kibitkie koczewoj*” P3 113, „*I dla dobyczy dorogoj*” L1 166, „*I na kolczugie bojewoj*” L3 203 (także L3 87, L3 212, P3 27, P5 84, P5 62; wszystkich przykładów u Puszkina 5, u Lermontowa 4).

2) Wers złożony z 3 wyrazów, drugi związek międzywyrazowy – pomiędzy podmiotem i orzeczeniem: „*Podniałsia tabor koczewoj*” P4 233, „*Chranitsia*

plamień nieziemnoj” L1 112; „*Potok struitsia dożdiewoj*” P3 158, „*Dymok struitsia gohuboj*” L4 159 (także P4 182, P4 33, L4 132, P4 51, L4 143, P2 49; L3 14, L3 122; P2 152, P5 96, P5 143, P5 143; L1 202; L2 62, P2 20, P4 56, P3 379; wszystkich przykładów u Puszkina 13, u Lermontowa 8).

3) Drugi związek międzywyrazowy – pomiędzy czasownikiem a dopełnieniem bliższym: „*Bieriot swoj bubien raspisnoj*” L4 292, „*Wziat' także jaszczik bojowej*” P5 129, „*Sorwu wieniec ja zołotoj*” L4 210, „*I żażdjet sieni grobowoj*” P4 110 (także P5 58, P4 45; wszystkich przykładów u Puszkina 4, u Lermontowa 2).

4) Drugi związek międzywyrazowy – pomiędzy czasownikiem a dopełnieniem dalszym: „*Władieli siłoj wojskowej*” P4 259, „*Blistali tkanju parczewoj*” L4 17; „*I pit' iz czaszy krugowej*” P1 28, „*Sidiel za kniżkoj zapisnoj*” P1 161 (także L3 194, L4 223, P2 333, L 265, L3 114, L3 87, L4 223; L4 39, P5 163, P4 47, P3 27, P1 80; P3 12, L4 38, L4 312, L4 195; P1 289; wszystkich przykładów u Puszkina 10, u Lermontowa 11).

5) Drugi związek międzywyrazowy – pomiędzy czasownikiem a okolicznikiem: „*Isczezli w urnie grobowoj*” P3 205, „*Jawiś u dwieri grobowoj*” P3 220, „*Riewiet' nad plitoj grobowoj*” L4 275, „*On sieł na kamień grobowoj*” L3 119 (także L3 49, L3 19, P1 57, P1 105, P2 56, P1 153, P5 140; P5 56; wszystkich przykładów u Puszkina 8, u Lermontowa 4).

6) Drugi związek międzywyrazowy – także określający, oba określenia pozostają w związku zgody (określeniom *jego, jejo* przypisuje się związek zgody umownie traktując je jak określenia *moj, twój* itp.): „*Ja prizrak miłyj, rokowej*” P3 66, „*Na podwíg sławnyj rokowej*” L4 312; „*Biescennoj masti, zołotoj*” L4 189, „*Im pierwyj kubok krugowej*” P1 127 (także L4 265, L3 45; L3 84, P2 56; L3 28, P5 72, L4 193, L4 213, P5 142, L4 154, L3 116, P3 379, P1 160; wszystkich przykładów u Puszkina 7, u Lermontowa 10).

7) Drugi związek międzywyrazowy – także określający, drugie określenie nie pozostaje w związku zgody względem pierwszego: „*Triewogi żyzni bojowej*” P4 82, „*Kto żertwa czesti bojowej*” P5 201; „*Staruchi gołos grobowoj*” P4 32, „*I smierti sumrak rokowej*” P1 214 (także P4 75, L3 59, P3 145, P1 338, P2 57, L1 175, L3 142, L4 35, P4 89, L4 8, P4 23, L4 205, L4 160, P5 135, L4 131, L4 169, L1 310, P1 173, P4 380, P5 41, P4 182, L4 131, L4 189, L3 56, L1 318; P5 121, P1 323, L1 314; P4 380, P5 144; L2 189; L3 184; por. P4 96; wszystkich przykładów u Puszkina 21, u Lermontowa 17).

8) Drugi związek międzywyrazowy – pomiędzy przymiotnikiem a wyrazem uściślającym: „*Za riřmoj, czasto chołostoj*” P1 152, „*I kubok tiażko-wołotoj*” P1 323 (u Puszkina tylko 2 przykłady).

9) Drugi związek międzywyrazowy – współrzędny pomiędzy dwoma rzeczownikami: „*Grimasoj, farsoj płoszczadnoj*” L4 125, „*W czalmie i rizie parczewoj*” L4 198, „*S kajmoj i kistju zołotoj*” L4 127, „*S mieczom i s liroj bojowej*” P1 348 (także P1 327, P1 360; wszystkich przykładów u Puszkina 3, u Lermontowa 3).

10) Nie ma drugiego związku międzywyrazowego, trzecie wyrażenie stoi na uboczu: „*Kto siej? Kromiesznik udałoj*” P3 18, „*Ja k niej – i plamień rokowej*” P4 22, „*Togo, czjej wolej rokowej*” P4 393, „*Idiot i w chołod kluczewoj*” P2 56 (także P1 127, L3 278, P1 58, P2 296, P4 345, P4 215, L4 310, P3 114, P5 140, L1 163, L4 186, L3 151, L4 153, L3 271, L3 107, L2 157, P2 32, P3 144, P6 387,

L3 212, P6 387, P4 92, P4 46, L2 226, L4 15, L3 36, L4 315, P1 29, P3 24, L2 58; L4 168; P1 158, L3 173; wszystkich przykładów u Puszkina 19, u Lermontowa 18).

Tu także, pomimo o wiele większej różnorodności, widzimy powtarzające się stereotypy rytmiczno-składniowe: niemal w połowie wszystkich wersów występują wyrazy w nich wspólne (nie licząc wyrazów w pozycji rymowej). Odnosi się wrażenie, że pewne modele (np. *Swojej/mojej/twojej/○○○dorogoj/rokowej/zołotoj*) zdolne są wygenerować bardzo wiele wariantów wersów. Nawet ogólny przegląd konkordancji Shawa do tekstów Baratynskiego i Batuszkowa pozwala dostrzec coraz to nowe połączenia wyrazowe, które układają się w znane schematy: „*Swojej pastuszkie dorogoj*”, „*W swojej odwadze molodoj*”, „*Twojeju liroj bojewoj*”, „*Prokazy żyzni bojewoj*”, „*Zatiei diewy udaloj*”, „*Ja żażdu noczi grobowoj*”, „*Pieried ikonoi zołotoj*”, „*Ja do razłuki rokowoj*” (ten wers *Edy Baratynskiego* miał Puszkina w pamięci, gdy pisał: „*Ili razłuki rokowoj*” w wierszu *Cwietok*) itp.

Można zauważyć, że wykaz wersów kończących się wyrazem *mladoj*, przytoczony tu poprzednio, w sposób o wiele mniej jednorodny rozpada się na typy składniowe w rodzaju uprzednio wymienionych. Wyraz końcowy jest tu krótszy, w wersie jest zatem więcej przestrzeni dla wariantów rytmicznych (4-wyrazowych, 3-wyrazowych, 2-wyrazowych: możliwe są tu wszystkie stosowane formy rytmiczne 4-stopowca jambicznego, a jest ich 5 — „*Chwała, Szczerbatow, woźd' mladoj*”; „*O, uspokojśia, drug mladoj*”, „*Niewolniku mieczty mladoj*”; „*Towariszcz rieżwosti mladoj*”; „*S wieniecujankoju mladoj*” — podczas gdy w wersach kończących się na *molodoj* — tylko 2), a zatem i dla wariantów składniowych. W ten sposób styl formułiczny znajduje w tych wersach o wiele mniejsze oparcie.

4. Spośród 10 wyodrębnionych konstrukcji rytmiczno-składniowych zawierających związki określające (ściślej, spośród 9, gdyż rubryka 10 łączy „pozostałe” i „różne”) najliczniejsza jest, jak widzieliśmy, grupa 7. Pomiedzy 3 słowami zachodzą tu 2 związki międzywyrazowe — oba określające; jedno określenie pozostaje w relacji zgody z wyrazem określanym, drugie nie (najczęściej jest to rzeczownik w dopełniaczu, rzadziej — rzeczownik z przyimkiem). W poetyce Puszkiniowskiego jambu 4-stopowego jest to zjawisko na tyle wyraźne, że głównie na nim koncentruje się O. M. Brik i rozpatruje je szczegółowo demonstrując „sztaampowość” 4-stopowca jambicznego tradycji puszkiniowskiej. Istotnie, udział takich konstrukcji w ogólnej liczbie wersów 3-wyrazowych 4-stopowca jambicznego jest wystarczająco duży — niemal 1/10. Przedstawmy to ściślej (liczby podane są na podstawie materiału *Eugeniusza Oniegina* Puszkina):

- II forma rytmiczna (akcentowane stopy 2, 3, 4) — 17 z 328 (5,2%)
- III forma rytmiczna (akcentowane stopy 1, 3, 4) — 38 z 502 (7,5%)
- IV forma rytmiczna (akcentowane stopy 1, 2, 4) — 245 z 2383 (10,3%)
- Srednio — 9,3%

Dla porównania dokonaliśmy niewielkich obliczeń dotyczących prozy (*Miortwyje duszy*, cz. I, rozdz. 3): na 307 3-wyrazowych połączeń (syntagm) tylko 13 zawierało 2 związki określające, tj. 4%. W wierszu zatem ten typ konstrukcji spotykany jest dwa razy częściej niż w prozie. Zauważmy przy tym,

że 3-wyrazowe syntagmy, jak się wydaje, występują w prozie rzadziej niż w 4-stopowym jambie, 2-wyrazowe zaś częściej. Jest to niewątpliwie wpływ rytmu na składnię, gdyż w 4-stopowcu jambicznym epoki pułkownikowskiej wersy 3-wyrazowe stanowią nie mniej niż 60%, a wers przeważnie zbiega się z syntagmą. Można sądzić, że w jambie 6-stopowym obraz będzie odwrotny – syntagmy 2-wyrazowe będą występowały częściej niż w prozie, 3-wyrazowe rzadziej; rosyjski 6-stopowiec jambiczny dzieli się bowiem wyraźnie na hemistychy, a wśród nich hemistychy 2-wyrazowe stanowią również nie mniej niż 60%. Ma to pewne znaczenie dla historii wiersza rosyjskiego. Jak wiadomo, w pierwszej epoce rosyjskiego sylabotonizmu, w w. XVIII, panującymi rozmiarami rosyjskiego repertuaru metrycznego były: 6- i 4-stopowiec jambiczny oraz (składający się głównie z hemistychów tych rozmiarów) jamb wolny. Fakt, że podstawę składniową jambu 4-stopowego stanowiły syntagmy 3-wyrazowe, a 6- i 3-stopowego syntagmy 2-wyrazowe, zmienia nieco opozycję tych rozmiarów w zakresie intonacji. Pomaga też zrozumieć, dlaczego tak ważny dla systemu wiersza rosyjskiego w XVIII w. był jamb wolny, a w XIX w. jamb 5-stopowy, które znosiły tę opozycję. Warto byłoby obliczyć, w którym z tych rozmiarów dobór syntagm w większym stopniu odbiega od prozy („gwałci składnię naturalną” – jak orzekliby formalisci). Nie ma na razie żadnych podstaw, by twierdzić, że 4-stopowiec jambiczny jest „najbardziej naturalnym” rozmiarem w języku rosyjskim, jak wielu przypuszcza na pierwszy rzut oka.

Kolejność elementów – rządzącego rzeczownika (*A*), rzeczownika rządzonego (*B*) i określenia w związku zgody, które odnosi się do pierwszego bądź drugiego (*a*, *b*) – może być różna. W wierszu Pułkownikowskim bezpośrednie sąsiedztwo wyrazu określającego i określanego przeważa nad ich sąsiedztwem niebezpośrednim ($aA : a \dots A = 9 : 1$), przymiotnik zwykle poprzedza określaną rzeczownik ($aA : Aa = 7 : 3$), a rzeczownik rządzący poprzedza rzeczownik rządzone ($AB : BA = 7 : 3$); rządzącemu rzeczownikowi przy tym stosunkowo rzadko towarzyszy przymiotnik, rządzonemu zaś – stosunkowo często ($aA : bB = 3,5 : 6,5$).

W rezultacie otrzymujemy 10 wariantów składniowych (plus 2 nie występujące u Pułkownika), wyodrębnionych już przez O. M. Brika i obejmujących w *Onieginie* 300 wersów. Są to:

a) $A + bB$ – 112 razy: „*Czerty jego karandasza*”, „*Plody sierdiecznoj połnoty*”, „*Słowa toskujuszczej lubwi*”, „*Władzielec niszczych muzykow*”, „*Żurczanie tichogo ruczja*” itd.;

b) $A + Bb$ – 43 razy: „*Sierdca kokietok zapisnych*”, „*Umy pustynnikow moich*”, „*Somnienja sierdca swojego*”, „*Uroki mamieńki swojej*” itd.;

c) $B + aA$ – 41 razy: „*Strastiej jedynyj proizwoł*”, „*Riebiat dworowaja siemja*”, „*Lesow tainstwiennaja sień*”, „*Poeta pyłkij razgowor*”, „*Malcziszek radostnyj narod*”, „*I sierdca triepietnyje sny*” itd.;

d) $aA + B$ – 39 razy: „*Po wsiem priedanijam stariny*”, „*I rannij zwon kołokolow*”, „*Wiesiołyj prazdnik imienin*”, „*Nietocznyj wygowor rieczej*” itd.;

e) $bB + A$ – 16 razy: „*Postyłoj żyzni miszura*”, „*Kartiożnoj szajki ataman*”, „*Ujezdnoj baryszni albom*” itd.;

f) $Bb + A$ – 16 razy: „*Gusiej krikliwych karawan*”, „*Stiszkow czuwstwi-tielnych tietrad*”, „*Gierojew naszych razgowor*”, „*Byt' czuwstwa mielkogo rabom*” itd.;

g) $Aa + B$ – 14 razy: „*S ulybkaj logkoj na ustach*”, „*Progulki tajnyje w saniach*” itd.;

h) $B + Aa$ – 11 razy: „*Izmieny wiestju rokowej*”, „*Lepaža stwoły rokowyje*”, „*Sosieda pamiatnik smiriennyj*”, „*Gdie mod wospitannik primiernyj*” itd.;

i) aBA – 4 razy: „*Biezumnyj sierdca razgowor*”, „*I sladostnyj lubwi wienok*” itd.;

j) ABa – 4 razy: „*Otiec siemiejstwa cholostoj*”, „*I swod elegij dragocennyj*” itd.

Sporządzaliśmy ten spis przykładów chcąc objąć wersy o możliwie różnych działach międzywyrazowych po to, żeby uniknąć jednostajności. Jednakże jednorodność przytoczonych połączeń jest słuchowo zauważalna, mimo iż prawie nie ma w nich powtarzających się wyrazów. Jeśli zaś weźmiemy pod uwagę oddzielnie którykolwiek z przytoczonych wariantów o dowolnej częstotliwości i zestawimy go z pełnym spisem przykładów z *Oniegina*, wówczas powtarzające się wyrazy zaczną pojawiać się na każdym kroku.

Rozpatrzmy wariant najczęściej spotykany: AbB . Na 112 wypadków użycia – 87 realizuje IV formę rytmiczną (akcentowane stopy 1, 2, 4); spośród nich 45, czyli połowa, zawiera powtarzające się wyrazy lub przynajmniej współbrzmienia rytmiczne. Oto wiązki powtórzeń:

Wo wkusie umnoj stariny, Priwyczki miłoj stariny, Da nrawy naszej stariny, I sławu naszej stariny; Tam drug niewinnych nasłażdzenij, Odstupnik burnych nasłażdzenij, Był żertwoj burnych zablūżdzenij; W toskie sierdiecznych ugryzienij, W toskie lubownych pomyszenij, W toskie biezumnych sożalenij; I wzorom adskich priwidienij, Kak riad dokucznych priwidienij; Ogniom niezdannych epigramm, I złości mracznych epigramm; Słowa toskujuszczej lubwi, Kartiny szcástliwoj lubwi; Kuwszyn s jabłocznoj wodoj, Kuwszyn s brusnicznoju wodoj; Ubijca junogo poeta, I pamiat' junogo poeta; W naczale naszego romana, Gieroja naszego romana; Gospod sosiedstwiennych sienienij, Ruczja sosiedstwiennoj doliny; Prijut zadumcziwych driad, I snow zadumcziwioj duszy; Prochlada sumracznoj dubrowy, W tieni chranitielnoj dubrawy; Na lonie sielskoj tiszyny, Zatieja sielskoj ostroty; I prielest' ważnoj prostoty, S prikrasoj logkoj klewiety; Paris okružnych gorodkow, Władielec niszczych muzykow, So sławoj krasnych kablukow, Ni trubki modnych znatokow, Sijanje rozowych sniegow, I mglu krieszczenskich wieczerow, Priedtiecza utriennich trudow; Muczenie modnych rifmacznej, Rasskazy junych usacznej, I zwuki łaskowych rieczej, I skuku prazdnicznych zatiej, W krugu poriadocznych ludiej, I w sumrak lipowych allej.

Mamy tu do czynienia z niewątpliwą formuliczością. Wskazuje na nią identyczność (lub bliskie podobieństwo) wyrazu głównego i identyczność otaczającej konstrukcji rytmiczno-składniowej.

Takie same wiązki powtórzeń znajdujemy i w innych wariantach omawianej konstrukcji; pominąwszy znane nam już serie z wyrazem *molodoj*, spotykamy następujące:

W porywach sierdca swojego, Somnienja sierdca swojego, I tajnu sierdca swojego, Ubijcu brata swojego; S izmienoj junosti mojej, Podrugie junosti mojej⁴, Pod niebom Afriki mojej, Piśmom krasawicy mojej, Uroki mamienki swojej; Na stiokłach logkije uzory, Krasawic logkije ubory; I diedow wiernyj kapital, I myslej miortwyj kapital; Lubwi biezumnuju triewogu, Lubwi biezumnyje stradanja, Lubwi plenitielnyje sny, Lubwi primancziwoj fiał, Lubwi miecztatielnoj družja...⁵

⁴ Por. w podobnych konstrukcjach: „*On w pierwoj junosti swojej*”, „*Kipiaszczej mładości mojej*”; por. także „*O swietłoj junosti mojej*”, „*Studentskoj junosti mojej*”, „*Kipuczej mładości twojej*” (Jazykow, 295, 371, 261), „*Napiersnik junosti mojej*”, „*Razgulnoj junosti mojej*”, „*Minutnoj junosti mojej*” i nawet – to już niemal chwył obnażony! – „*Ty nie wdychajesz ob utratie / Kakoj-to mładości twojej*” (Baratynskij, 151, 25, 67, 280).

⁵ Zauważmy, że słynny (ważny dla fabuły!) wers „*Primitie ispowied' moju*” (4, 12) niemal dokładnie powtórzył Baratynski: „*Ja s wami żaźdał objasnienja. Primitie ispowied' moju...*” (Cyganka, s. 245). Puszkowski wers na temat warstw wyższych „*I eta smieś czynow i let*” (8, 7) jest dla czytelnika

Dlaczego konstrukcja z dwoma związkami określającymi zajmuje tak znaczące miejsce w rytmiczno-składniowym repertuarze 4-stopowego jambu? Widocznie dlatego, że stanowi „rozwinęty rzeczownik”, blok wyrazowy, który można umieścić w dowolnej pozycji składniowej wymagającej rzeczownika: w pozycji podmiotu („*Gusiej krikliwyj karawan*”), dopełnienia („*Lepaža stwoły rokowyje*”), okolicznika („*Pod niebom Afriki mojej*”). O. M. Brik (1964, 64) pisał (przytaczając przykłady innej konstrukcji – czasownik + dopełnienie w narzędniku wraz z określeniem):

Takie wersy, jak „*Machnuł rukoj nietoropliwoj*”, „*Gulajut logkimi rojami*”, „*Ponikli junoj golowoj*”, „*Pokryty bielaj pielenoj*”, łatwo można wyjąć z ogólnego kontekstu wiersza nie naruszając powiązań składniowych w całości utworu. Istnieją całe wiersze ułożone z takich oddzielnie zrobionych wersów, które z łatwością można przestawiać, zmniejszać, powiększać, usuwać i dodawać bez uszczerbku dla ogólnej rytmiczno-składniowej struktury całego wiersza i tylko rym zespała je w strofy.

Opisana właściwość w jeszcze większym stopniu odnosi się do naszej konstrukcji z dwoma określeniami. Warto by zbadać, według jakich prawidłowości dokonuje się łączenie takich atomarnych konstrukcji wersowych w długie ciągi składniowe. Byłoby to ważne i ciekawe, jednakże do tych badań wystarczający materiał nie został jeszcze zebrany. Obliczyliśmy rozmieszczenie owych 300 wersów zawierających konstrukcje z 2 określeniami w strofie *Oniegina*: w pierwszym 4-wersie jest ich 80, w drugim 79, w trzecim 90, w końcowym 2-wersie – 51⁶. Zatem przy końcu strofy takie schematyczne, łatwe w odbiorze, syntagmatyczne bloki spotyka się coraz częściej. Można, jak się wydaje, mówić o wzrastającej składniowej lekkości strofy w jej przebiegu od początku ku końcowi, podobnie jak wersolodzy od dawna (poczynając od Szengeli 1923, 109–121; 1960, 174–186) mówią o wzrastającej rytmicznej lekkości strofy w jej przebiegu.

5. O. M. Brik zakończył przegląd różnorodnych stereotypów rytmiczno-składniowych w 3-wyrazowych wersach 4-stopowca jambicznego takim oto przekonującym wnioskiem (Brik 1964, 67–68):

Analiza tych utartych połączeń wyrazowych pokazuje, że ich semantyka jest niemal wyciszona. Nietrudno byłoby na miejscu jednego epitetu umieścić inny, zamiast jednego rzeczownika użyć równoznacznego <...>. Jest to zjawisko, które tworzy schematy wierszowe [*stichotwornyje sztampy*]. <...> Powstają utarte połączenia wyrazowe, którymi poeta też myśli. Rzecz jasna, że schematy tego rodzaju, tego rodzaju utarte połączenia wyrazowe znajdujemy w ogrom-

ka aluzją do młodzieńczego wersu o rozbójnikach „*Kakaja smieś odiežd i lic*” (por. *Stichotworienija W. Tieplakowa*, 1836, t. 2, s. 109, gdzie czytamy także: „*Kakaja smieś tuzow i dam*”); podobnie wers z początku utworu Baratynskiego *Bal*: „*Staruszki swietskije sidiat*”, niemal odsyła do innego początku: „*Czerkiesy prazdnyje sidiat*” – *Kawkazskij plenik* Lermontowa.

⁶ Ciekawie przedstawia się m.in. rozmieszczenie omawianych konstrukcji w wersach pierwszego 4-wiersza strofy *Oniegina*: 4 + 22 + 34 + 20 = 80. Najwięcej ich jest w pozycji przedostatniej. Obliczyliśmy także ogólny stosunek wewnątrzwersowych związków składniowych w obrębie orzeczenia złożonego (S), pomiędzy podmiotem a orzeczeniem (P), związków dopełnieniowych (D), okolicznikowych (A) i określających (O) w początkowych 4-wierszach pierwszej setki strof *Oniegina*. Relacja S:P:D:A:O wyniosła (w procentach): pierwszy wers – 5:23:22:17:33, drugi wers – 2:13:33:18:34, trzeci wers – 1:14:20:22:43, czwarty wers – 1:14:30:18:27. Nie wiemy jeszcze, w jakiej mierze proporcje te są charakterystyczne dla całego *Eugeniusza Oniegina*. Nie ma, jak się wydaje, prostej zależności pomiędzy wzrastaniem liczby okolicznikowych i określających związków składniowych w trzecim wersie: 3-wyrazowe połączenia zawierające związek okolicznikowy i określający („*Stolbom woschodit gołubym*”, „*Na wist wieczernij prijezzajet*”) spotyka się w *Onieginie* znacznie rzadziej niż 3-wyrazowe połączenia zawierające związek dopełnieniowy i określający („*Swoi prowadisz wieczera*”, „*Moroznoj pylju sieriebriśia*”).

nej ilości u wszystkich epigonów, tj. u tych poetów, którzy te schematy traktują jako punkt wyjścia w swojej pracy poetyckiej. W chwili obecnej ogromne bogactwo materiału wierszowego nagromadzone w ciągu całego okresu istnienia rosyjskiego wiersza sylabotonicznego, szczególnie zaś duża ilość tekstów napisanych 4-akcentowym jambem, pozwala poetom po prostu mówić jambami z nie mniejszą łatwością niż ta, z jaką może mówić po francusku człowiek, który nauczył się tego języka z rozmówek zawierających gotowe frazy. Dzisiaj jamb 4-akcentowy to gotowy schemat, do którego raczej nie można już wnieść żadnego urozmaicenia. Toteż poeci, którzy piszą dziś 4-akcentowym jambem, z konieczności wpadają w naśladownictwo poetów epoki puszkiniowskiej i postpuszkiniowskiej – zarówno pod względem składniowym, jak i semantycznym. Niezależnie od tematyki wiersza i wyrażenia w nim użytych, jeśli jest to jamb 4-akcentowy, będzie niewątpliwie brzmiał jak wiersz powstały sto lat temu.

Patos Lefu, który odrzuca jamby starego reżymu, a wprowadza nowy wiersz toniczny, dźwięczy tu bardzo wyraźnie.

Można sądzić jednakże, że Brik przy całej swej lefowskiej prawowierności nieco przesadził twierdząc, że schematy rytmiczno-składniowe charakteryzują przede wszystkim teksty epigonów, i czerpiąc główną część przykładów dla swego artykułu nie z Puszkina, lecz z Jazykowa. Zarówno nasze przykłady, jak i nagromadzony zasób obserwacji dotyczących reminiscencji i autoreminiscencji Puszkina wykazują, że myślenie gotowymi połączeniami wyrazowymi właściwe jest także wielkim poetom. Z całą pewnością jeśli przejrzymy pod tym kątem dzieła Majakowskiego, znajdziemy i tu dostateczną ilość rytmiczno-składniowych autopowtórzeń, choć oczywiście innego rodzaju. Na podstawie fragmentu słownika Schumann'a widzieliśmy, że pomiędzy Wergiliuszem a Wergiliuszem jest nie mniej zbieżności niż pomiędzy Wergiliuszem a jego średniowiecznymi naśladowcami. W poprzednim naszym artykule staraliśmy się pokazać, na ile jednostajne pod względem składniowym są 2-wyrazowe połączenia nie tylko w 3-stopowym trocheju epigonów („*Skuczna ja kartina*”, „*Czachtłaja riabina*”, „*Dymnaja luzina*”... – Gasparow 1984), lecz także w Puszkiniowskim 4-stopowcu jambicznym („*Oligarchicznych biesied*”, „*Filosophicznych tablic*”, „*I garmonicznych zatiej*...”). 3-wyrazowe połączenia, rzecz jasna, dają szerszy zestaw schematów, ale są to jednak schematy; materiał tutaj rozpatrzony jest pod tym względem wystarczająco reprezentatywny. Połączenia 4-wyrazowe będą jeszcze bardziej urozmaicone, lecz i tam niewątpliwie będą wyraźnie powtarzające się konstrukcje („*Czemu-nibud' i kak-nibud'*”, „*Opiat' toska, opiat' ljubow'*”, „*Odnim dysza, odno lubia*”, „*On mnie znakom, on mnie rodnoj*”, „*I wdrug przyżok, i wdrug letit*”, „*Gdzie ja stradał, gdzie ja lubił*” – wszystkie przykłady pochodzą tylko z rozdziału 1 *Oniegina*).

Oczywiście, sami poeci w epoce troski o indywidualność autorską mogli odczuwać taką stereotypowość jako pewien mankament. Czyż nie dlatego Puszkini oświadcza: „czterostopowy jamb mi się sprzyrzył”, zaraz na początku pierwszego swego utworu pisanego jambem 5-stopowym bez cezury – najbardziej elastycznym składniowo rozmiarem rosyjskim (większa długość wersu niż w 4-stopowcu jambicznym, brak podziału na hemistychy, jak w 5- i 6-stopowcu jambicznym z cezurą). A gdy Puszkini powraca do 4-stopowego jambu w *Jeźdźcu miedzianym*, walczy z inercją rytmiczno-składniową stosując jaskrawe przerzutnie z ich gwałtownym rozdarciem składniowym wewnątrz wersu. Ogólnie rzecz biorąc, ta tendencja rozwoju 4-stopowca jambicznego od wiersza złożonego z „bloków” do bardziej poszatkowanego była najwidoczniej stabilna: proporcja pomiędzy 3-wyrazowymi wersami z 2 związkami składniowymi („*Podniałsia tabor koczewoj*”), z 1 związkiem składniowym i działem pomiędzy

połączeniami wyrazowymi („*Pczela / za danju polewoj*”), z 1 związkiem składniowym i działem międzyzdaniowym („*Kto siej? Kromiesznik udalój*”) wynosi u Łomonosowa 75:20:5, u Puszkina 70:15:15, u Cwietajewej 30:15:55 (uwzględniono po 400 wersów z ód okresu 1750–1759, *Poltawy* i *Feniksa*). Być może zresztą, że w proporcjach tych ujawnia się też różnica pomiędzy liryką, epiką i dramatem).

W rzeczy samej stosowanie stereotypów rytmiczno-składniowych nie jest niczym zdrożnym: posługiwanie się w poezji gotowymi połączeniami wyrazowymi języka jest równie naturalne, co posługiwanie się gotowymi wyrazami języka. Dobrze wiemy na podstawie brulionowych zapisów klasyków, świadectw współczesnych i własnego doświadczenia każdego, kto kiedykolwiek próbował pisać wiersze, że poeta rzeczywiście, jak powiedział Brik, myśli połączeniami wyrazowymi: nigdy nie wybiera jednego wyrazu, za nim następnego, potem trzeciego itd. W świadomości poety powstaje ogólna konstrukcja (wiersz lub fragment wiersza) z jednym lub kilkoma centralnymi wyrazami, która z kolei bywa uściślana, uwyrażniana bądź odrzucana i zastępowana inną. Współczesna wersologia przy wszystkich swych osiągnięciach — jak dotąd, nie zbliżyła się nawet do badania tej właściwości budowy wiersza. Rozpatruje ona rytmiczne warianty wiersza i warianty wynikające z rozkładu działów międzywyrazowych wychodząc z założenia, że możliwa jest wymienialność wzajemna wyrazów o różnej budowie akcentowo-sylabicznej, tworzących wers. A tymczasem wyrazy te są nawzajem od siebie zależne, gdyż są połączone związkami składniowymi. Np. w epoce Puszkina rymy męskie z zaimkami (*jego, moja, ja* itp.) były ogólnie przyjęte, a w początkach XX w. liczba takich rymów wydatnie się zmniejszyła (u Briusowa w porównaniu z Puszkinem — o 1/3, u Majakowskiego — o 2/3). Oznacza to, że na końcu wersów na miejscu stosunkowo krótkich zaimków pojawiły się wyrazy dłuższe (głównie rzeczowniki); przed zaimkami rzadziej występowały przymiotniki z ich długimi nieakcentowanymi końcówkami, a przed rzeczownikami częściej. Tak więc rym, rytm i składnia oddziałują na siebie wzajemnie i analiza tych złożonych powiązań w wierszu wymaga dalszego szlifowania narzędzi instrumentarium wersologicznego.

Nasze uwagi nie zmiernają ku temu, by raz jeszcze zdumieć czytelnika demonstrowaniem chwytów stereotypowych tam, gdzie chciałby on widzieć niepowtarzalne rozwiązania artystyczne. Celem naszym jest zwrócenie uwagi na doniosłość obserwowania wyrazowych i rytmiczno-składniowych formuł w wierszu. Ich opis, zbadanie frekwencji, klasyfikacja, wyodrębnienie głównych typów i ich wariantów, określenie podobieństw i różnic w zestawie formuł u poszczególnych poetów i w różnych epokach — wszystko to stanowi jeden ze sposobów wzbogacenia instrumentarium wersologicznego, o którym już wspominaliśmy. Pojęcie stylu formułicznego po raz pierwszy zostało wprowadzone w folklorystyce (zob. Lord 1960). Styl formułiczny uznawany jest zwykle za cechę folkloru bądź traktowany jest jako jego pozostałość we wczesnej poezji pisanej. Sądzymy jednak, że równie uprawnione jest mówienie o stylu formułicznym w indywidualnej poezji autorskiej. W każdym razie stylu formułicznego nie można traktować jako cechy świadczącej o improwizatorskim pochodzeniu tekstu, jak to się nieraz czyni. W obiektywnej budowie wiersza nie ma przepaści pomiędzy poezją ustną a pisaną — jest tylko różnica w składzie i nasyceniu formułami oraz schematami rytmiczno-składniowymi,

która powinna być badana. Przepaść jest tylko pomiędzy różnymi subiektywnymi sposobami odbierania wiersza: użytkownik folkloru nastawiony jest na powtarzalność, czytelnik nowej poezji – na niepowtarzalność, i to nastawienie nie pozwala temu ostatniemu zauważyć nawet oczywistych powtórzeń. Przewyciężenie takiego podejścia jest obowiązkiem badacza.

Badanie elementów formułicznych w rosyjskim wierszu klasycznym jest zaledwie rozpoczęte (zob. Vickery 1968 i szczególnie Dozoriec 1978) – opracowana nie jest jeszcze nawet terminologia. Ze swej strony na początek chcielibyśmy zaproponować taki oto szereg pojęć: a) schemat rytmiczny – jednakowe następstwo wyrazów rytmicznych (to, co w wersologii nazywa się wariantem rytmu, wynikającym ze zmienności w rozkładzie przedziałów międzywyrazowych), np. (000|00|000): „*Władziec niszczich muzykow*”, „*Tatjanie proczit' żenicha*”, „*Triewożat sierdce inogda*”; b) schemat syntaktyczny – jednakowe następstwo członów połączenia wyrazowego lub zdania, np. następstwo *AbB* w opisaney wyżej konstrukcji z dwoma określeniami: „*Władziec niszczich muzykow*”, „*Prijut zadumcziwych driad*”, „*Karikatura jużnych zim*”, „*Niewiestu pieriespielych let*”; c) schemat rytmiczno-składniowy – połączenie jednego i drugiego, np.: „*Władziec niszczich muzykow*”, „*Pokłonnik mirnych Aonid*”, „*Zatieja sielskoj ostroty*”, „*Priwyczki miłoj stariny*”; d) formuła rytmiczno-składniowa – schemat rytmiczno-składniowy z dokładnym powtórzeniem jednego lub kilku wyrazów: „*Władziec niszczich muzykow*”, * „*Władziec niszczich dieriewień*”, * „*Władziec skudnych dieriewień*”. Wewnątrz każdej z tych kategorii, rzecz jasna, można wyodrębnić różne stopnie podobieństwa i braku podobieństwa konkretnych wersów. Wers „*Zatieja sielskoj ostroty*” jest bardziej zbliżony do „*Priwyczki miłoj stariny*” (różnica jedynie w liczbie pierwszego rzeczownika) niż do „*Władziec niszczich muzykow*” (różnica w rodzaju i liczbie wszystkich 3 wyrazów), a wers „*W albomie Olgi mołodoj*” jest bardziej zbliżony do „*Krasami Olgi mołodoj*” (powtórzenie 2 wyrazów) niż do „*K naczalu żyzni mołodoj*” (powtórzenie tylko 1 wyrazu). Cecha formuły – powtórzenie wyrazu – może, oczywiście, łączyć się nie tylko ze schematem rytmiczno-składniowym, ale i ze schematem rytmicznym, i ze schematem składniowym oddzielnie: „*Tatjanie proczit' żenicha*”, „*Tatjana lubit nie szutia*”, „*Tatjana molcza opierłaś*”, „*Tatjany miłyj idieał*” – to schematy rytmiczne o zwiększonej formułiczności, a „*Ni krasotoj siostry swojej*” i „*Uroki mamieńki swojej*” – to schematy syntaktyczne o zwiększonej formułiczności. Na ile te różne stopnie podobieństwa są zauważalne w odbiorze, można byłoby obiektywnie orzec tylko po przeprowadzeniu wielu badań z dziedziny psychologii odbioru wiersza.

Zaczęliśmy od obserwowania powtórzeń rymów Puszkiniowskich z wyrazem *mołodoj*, a zaszliśmy bardzo daleko. Zaczęliśmy od *mołodoj*, ponieważ jest to jeden z trzech najczęściej występujących przymiotników u Puszkina. Można byłoby zacząć i od dwóch pozostałych – *miłyj* i *połnyj* („*Priedczuwstwij goriestnych półna*”, „*Niewinnoj prielesti półna*”, „*Biespiecznoj prilestju miła*”...). Można było także zacząć od wspomnianego przez nas mimochodem rymu *mojej – swojej* („*Pod niebom Afriki mojej*”, „*Wdali Italii swojej*”) i od wielu innych wyrazów centralnych. Za każdym razem pozwoliłoby to nam wyrębać taką samą ścieżkę w nie zbadanej gęstwinie rytmiczno-składniowych stereotypów rosyjskiego 4-stopowca jambicznego. Zadanie to stoi przed nami, a do słownika formuł typu słownika Schumanna jest jeszcze bardzo daleko.

Bibliografia

- Bobrow S. P., *Zaimstwowanija i wlijanija*. „Pieczat' i riewolucyja” 1922, nr 8, s. 72–92.
- Brik O. M., *Ritm i sintaksis*. „Nowyj Lef” 1927, nry 3–6.
- Cywjant T. W., *Materialy k poetikie Anny Achmatowoj*. „Trudy po znakovym sistiemam” 3, Tartu 1967, s. 180–208.
- Dozoriec Ż. A., *Sintaksiczeskaja struktura stroki i jejo czlenienije na sintagmy*. W zbiorze: *Aktualnye woprosy grammatiki i leksiki russkogo jazyka*. Moskwa 1978, s. 79–96.
- Gasparow M. L., *Ritmiceskij słowar' i ritmiko-sintaksiczeskije klisze*. „Problemy strukturnojo lingwistiki” 1982 (Moskwa 1984).
- Gierszenzon M. O., *Statji o Puszkinie*. Moskwa 1926.
- Jarcho B. I., Romanowicz I. K., Łapszyna N. W., *Iz matieriałow „Mietriczeskogo sprawocznika k stichotworienijam M. J. Lermontowa”*. „Woprosy jazykoznanija” 1966, t. 2, s. 125–137.
- Lord A., *The Singer of Tales*. Cambridge (Mass.) 1960.
- Lewin J. I., *O niekotorych czertach plana sodierżanija w poetičeskich tiekstach*. W zbiorze: *Strukturnaja tipologija jazykow*. Moskwa 1966.
- Materialy k czastotnomu słowariu jazyka Puszkina (prospiekt)*. Moskwa 1963.
- Minc Z. G., Abołdujewa L. A., Szyszkińska O. A., *Czastotnyj słowar' „Stichow o Priekrasnoj Damie” A. Błoka*. „Trudy po znakovym sistiemam” 3, Tartu 1967, s. 209–316.
- Russkoje stichosłożenije XIX w. Materialy po mietrikie i strofikie russkich poetow*. Moskwa 1979.
- Shaw J. Th., *Pushkin's Rhymes: A Dictionary*. Madison 1974.
- Shaw J. Th., *Batiushkov: A Dictionary of the Rhymes, A Concordance to the Poetry*. Madison 1975.
- Shaw J. Th., *Baratynskii: A Dictionary of the Rhymes, A Concordance to the Poetry*. Madison 1975.
- Szengieli G. A., *Traktat o russkom stichie*. Cz. 1. Wyd. 2. Moskwa–Pietierburg 1923.
- Szengieli G. A., *Tiechnika sticha*. Wyd. 2. Moskwa 1960.
- Vickery W., *On the Question of the Syntactic Structure of the „Gavriliada” and „Boris Godunov”*. W zbiorze: *American Contributions to the 6th International Congress of Slavists*. Vol. 2. The Hague 1968, s. 355–367.
- Winogradow W. W., *Stil Puszkińska*. Moskwa 1941.