

# Svetozar Petrović

---

## Stylistyka chwytów wersyfikacyjnych Jovana Jovanovicia Zmaja

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 83/2, 217-230

---

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

SVETOZAR PETROVIĆ

## STYLISTYKA CHWYTÓW WERSYFIKACYJNYCH JOVANA JOVANOVIĆA ZMAJA\*

Czytelnik, który miał dość cierpliwości, żeby zapoznać się z większością moich prac o semantyce wiersza, dostrzegł z pewnością istniejące w tych pracach różnice w zakresie aparatu pojęciowego, jakim się posługuję. Na podobne zróżnicowanie mógł też natrafić, gdy dokonuję wyboru podstawowych opozycji pojęciowych w opisie i charakterystyce konkretnego materiału pod względem stosunku między wierszem a znaczeniem. W pewnych moich pracach rozpatruję stosunek wiersza i znaczenia niemal wyłącznie w aspekcie opozycji między metryczną a metametryczną funkcją wiersza, w innych proponuję o wiele bardziej rozwiniętą klasyfikację semantycznych efektów wiersza. W takim przypadku pojęcie metametryczności pojawia się jedynie w obrębie pewnej wtórnej klasyfikacji.

Wybór różnych zakresów kategorii nie jest wszakże, moim zdaniem, wyrazem zmiennego i niekonsekwentnego stosowania pojęć podstawowych ani też wynikiem zmiany poglądów. Stanowi on następstwo wyboru aparatu pojęciowego odpowiadającego szczególnej naturze zadań i sytuacji badawczych.

Biorąc pod uwagę lub starając się przedstawić całą dziedzinę semantyki wiersza za najwłaściwszą uważałem klasyfikację potencjalnych efektów semantycznych wiersza według poziomów utworu poetyckiego, czyli poziomów stylistyki, retoryki i poetyki. Na poziomie poetyki z kolei, zależnie od stopnia wyrazistości wartości semantycznej, wyróżniałem cytat, metametryczne nacechowanie form i asocjacje formalne. Klasyfikacja według poziomów była, naturalnie, jedynie zastosowaniem do dziedziny badań wersologicznych ogólnej koncepcji dzieła literackiego jako jedności trzech wymiarów (autora, tekstu

---

[Svetozar Petrović (ur. 1931) – serbski teoretyk literatury, badacz wiersza, znawca literatury indyjskiej. Profesor uniwersytetu w Zagrzebiu, następnie w Nowym Sadzie i w Belgradzie. Związany z zagrzebskim kręgiem badań teoretycznoliterackich wokół kwartalnika „Umjetnost riječi”. Najważniejsze prace: *Kritika i djelo* (1963), *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti* (1968), *Priroda kritike* (1972), *Oblik i smisao. Spisi o stihu* (1986).

Przekład według: S. Petrović, *Stilistika versifikacionih postupaka Zmajevih*. W: *Oblik i smisao. Spisi o stihu*. Novi Sad, „Matica srbska”, 1986, s. 328–350.]

\* W wersji skróconej praca przedstawiona na roboczym posiedzeniu *Metrica et poetica I*, w Akademii Nauk i Sztuk Wojwodiny, w Nowym Sadzie, 6 XII 1983; ten tekst ukazał się w zbiorze: *Zmajev stih*. Novi Sad 1985, s. 173–191.

i czytelnika, czyli wymiarów poetyki, stylistyki i retoryki), którą dokładniej wyłożyłem już w książce *Kritika i djelo* (1963). Pierwszy raz zastosowałem ją bezpośrednio w badaniu wiersza w referacie o metametrycznej funkcji wiersza na konferencji wersologicznej w Brnie (1966), a szczegółowiej w referacie o wierszu Antuna Branka Šimicia na komparatystycznym sympozjum w Opatii (1973) i na konferencji o słowiańskiej metryce porównawczej w Warszawie (1983), gdzie przedstawiłem zarys opracowanego później systematycznie ujęcia semantyki wiersza w literaturach serbskiej i chorwackiej w drugiej połowie XIX wieku.

W innych pracach, poczynwszy od rozprawy o problemie sonetu w starszej literaturze chorwackiej (1966), zakładałem wprawdzie, że efekty semantyczne wiersza nie sprowadzają się do tego, co nazywałem metametrycznym nacechowaniem formy, podkreślałem to zresztą parokrotnie wprost (a czasem, np. w pracy o przerzutni w języku serbsko-chorwackim, potrafiłem też powiedzieć coś o innych efektach), jednakże problem rozpatrywałem przede wszystkim w aspekcie opozycji metryczności i metametryczności, czyli czysto formalnych oznak wiersza i jego stosunkowo samodzielnego i specyficznego znaczenia, jakiego nabrał poprzez użycia w tradycji poetyckiej.

O podstawowym znaczeniu tej właśnie opozycji przesądził zarówno materiał, jak też potrzeby czasu, w którym prowadziłem badania. Wynikało to nie tylko z faktu, że krąg zjawisk opisywanych jako metametryczne nacechowanie form był przez naszą naukę o literaturze najmniej dostrzegany, a praktycznie w ogóle nie zbadany. Istniały pobudki bardziej istotne. Z punktu widzenia panującego w nauce o literaturze lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych immanentnego nastawienia badawczego cała dziedzina poetyki w semantyce wiersza musiała pozostawać poza polem obserwacji. Innymi słowy, podkreślając zainteresowanie poetyką, a nie stylistyką, przenosiłem spór z immanentnym nastawieniem badawczym z obszaru zagadnień ogólnych (tego rodzaju spór stanowił główną treść książki *Kritika i djelo*) do dziedziny badania wiersza. A była to dziedzina, w której badacze o nastawieniu immanentnym z największą wnikliwością i – rzekłbym – największym powodzeniem wprowadzali do praktyki badań swą ogólną koncepcję rozwoju literatury. Wiele z ich rozstrzygnięć należy do trwałego zasobu naszej wiedzy o wierszu, a ich ogólnej koncepcji wiersza nie można dzisiaj pominąć w żadnych poważniejszych rozważaniach z zakresu teorii wiersza. Moje skupienie się na zjawiskach o średnim nacechowaniu semantycznym (czyli tym, co nazwałem metametrycznym nacechowaniem form) można zatem przynajmniej częściowo objaśnić kontekstem sytuacji i czasu badań. Zjawiska o najwyższym stopniu nacechowania semantycznego (cytat metryczny) pomijałem również dlatego, że chodzi tu o efekt naprawdę rzadki. Dla rozumienia utworów poszczególnych może on także, gdy się pojawia, być bardzo ważny, ale z punktu widzenia ogólnej problematyki funkcjonowania wiersza w poezji cytat metryczny jest raczej wyjątkiem niż regułą. Z kolei zjawiska o mniej pewnym nacechowaniu semantycznym (to, co nazwałem asocjacjami formalnymi) są wprawdzie bardzo rozpowszechnione w poezji, ale nie można ich było uznać za najbardziej pożądany przedmiot rozważań, które opierając się na konkretnym materiale historycznoliterackim zmierzały do przeprowadzenia dowodu słuszności ogólnej koncepcji semantyki wiersza. Zjawiska te mianowicie były tak oczywiste, że ich istnienie było przez wszystkich, w sposób mniej lub bardziej obowiązujący, zawsze uznawane, zarazem jednak – bardzo często – tak niespecyficzne,

że ich prawdziwą naturę można było określić jasno dopiero w porównaniu z bardziej specyficznymi zjawiskami tego samego rodzaju.

Sumując: uprzywilejowana pozycja, jaką w moich pracach o semantyce wiersza uzyskała idea metametrycznej funkcji wiersza, stanowi poniekąd następstwo sytuacji badawczej, której ważną częścią składową był najbardziej istotny spór teoretycznoliteracki tamtego czasu, spór o tzw. immanentne nastawienie badawcze. Dzisiaj ten spór jest już za nami. Najlepsi z następców formalistycznej poetyki zajmują się bardzo często pozatekstowymi odniesieniami dzieła, a współcześni badacze wiersza wywodzący się z tradycji formalistycznej i praskiej, strukturalistycznej, wykazują wielkie zainteresowanie problematyką semantyki wiersza, także tymi jej problemami, które zgodnie z moim podziałem należą do sfery poetyki<sup>1</sup>. Dlatego pragnąłbym podkreślić, że koncentrację na problematyce metametrycznego nacechowania formy uważam za postawę nie tylko słuszną metodycznie, lecz również z zasady prawidłową, zawsze gdy nasze zainteresowanie nie ogranicza się do interpretacji budowy wersyfikacyjnej poszczególnego utworu.

Naturalnie, w pewnym sensie wszelkie efekty semantyczne wiersza są równoprawne. Dlatego przede wszystkim, że każdy z nich może mieć znaczenie decydujące i może na plan dalszy spychać pozostałe. Dotyczy to pojedynczego utworu, ale także w skali całego dorobku poety czy nawet w skali całego okresu historii literatury dostrzec możemy zarówno jednolite stosowanie efektów różnych rodzajów, jak – niekiedy – wyraźną przewagę efektów jednego rodzaju. Przewagę mogą osiągnąć, dajmy na to, efekty stylistyczne nad efektami z zakresu poetyki. Jednakże również wtedy, gdy ma miejsce tego rodzaju przewaga, jeśli zależy nam na historycznoliterackiej charakterystyce zjawiska, a nie wyłącznie na interpretacji poszczególnych zastosowań, rozumienie poetyki metod wersyfikacyjnych stanowić będzie warunek wstępny rozumienia stylistyki metod wersyfikacyjnych. Najwłaściwszą zaś drogą do zrozumienia poetyki chwytów wersyfikacyjnych będzie rozważenie problemu metametrycznego nacechowania form wiersza.

Wspomniane tutaj systematyczne ujęcie semantyki wiersza w literaturach serbskiej i chorwackiej drugiej połowy XIX w. wykazało, że podobnie przedstawiają się sprawy stylistyki chwytów wersyfikacyjnych Jovana Jovanovicia Zmaja i jego epoki. W zwięzłym zarysie problematyki kwestia ta została przedstawiona krótko, ale wyczerpująco<sup>2</sup>. Można jedynie jeszcze zwięźle powiedzieć, że dla form wiersza poezji Zmaja i jego czasów charakterystyczna jest niestabilność metametrycznego nacechowania (z mocnymi, ale często jedynie częściowymi aktualizacjami i, jeszcze częściej, z całkowitymi neutra-

<sup>1</sup> O tej zmianie stosunku do semantyki wiersza wypowiadają dzisiaj mocno krytyczne opinie również niektórzy z najbardziej zdecydowanych ongiś krytyków formalizmu. Paradoksem jest, że domagają się przy tym, aby w badaniach ograniczyć się w istocie do kwestii, które uznawano za istotne również w pierwotnej tradycji badania wiersza rosyjskich formalistów. Zarzut L. I. Timofiejewa (w książce *Słowo w stichie*, 1982) wobec sposobu, w jaki stosunek wiersza i sensu bada M. L. Gasparow, można w terminach, których tutaj używam, opisać jako postulat, żeby semantyczne efekty wiersza badać jedynie na poziomie stylistyki, podczas gdy wobec badań na poziomie poetyki Timofiejew jest wyraźnie sceptyczny.

<sup>2</sup> Zwłaszcza w częściach III/1 i III/2. Praca drukowana w zbiorze: *Słowiańska metryka porównawcza*. [T. 3. Wrocław 1988.]

lizacjami). Stąd też, ogólnie rzecz biorąc, w twórczości tego poety i jego czasów efekty stylistyczne są w semantyce wiersza bardziej powszechne i ważniejsze od efektów w zakresie poetyki. W historii serbskiego wiersza jest to okres przemian. Zakwestionowane zostały znaczenia, jakie formy wiersza uzyskały w tradycji (czyli to, co funkcjonuje na poziomie poetyki), i dlatego poeta musiał polegać przede wszystkim na tym, co można osiągnąć w wierszu przez odstępstwo od wzoru wersyfikacyjnego poszczególnych utworów własnych (czyli na poziomie stylistyki).

Pierwsze zatem i najbardziej ogólne spostrzeżenie na temat stylistyki metod wersyfikacyjnych Jovana Jovanovicia Zmaja sprowadza się do konstatacji, że właśnie stylistyka stanowi najczęstszą i artystycznie najważniejszą postać semantyki wiersza w jego twórczości. Wyjaśnienia tego szukać można jedynie we wzajemnym stosunku poziomów stylistyki i poetyki. Można jednakże, przynajmniej tymczasowo, pominąć sprawę tego stosunku i opisać, jak funkcjonuje sama w sobie stylistyka wersyfikacyjnych chwytów Zmaja.

Celem naszego opisu jest wszakże historyczna charakterystyka wiersza Zmaja, a nie interpretacja jego poszczególnych rozstrzygnięć. Pytamy: kiedy Zmaj postępuje tak, jak to czynią inni poeci, kiedy zaś się od nich różni? Jako punkt wyjścia posłuży nam tutaj zwięzły zarys pewnej ogólnej koncepcji tego zjawiska w poezji. Odwołamy się do istniejących badań empirycznych oraz do – raczej niewielu – ujęć teoretycznych, przede wszystkim do studium J. Levego, najlepszego systematycznego ujęcia stylistyki chwytów wersyfikacyjnych, jakie znam<sup>3</sup>. Następnie trzeba będzie rozważyć, w jakim stopniu decyzje Zmaja różnią się od tego, co jest w ogóle możliwe i oczekiwane. Trochę mechanicznie oddzielimy przy tym kwestię repertuaru chwytów wersyfikacyjnych, jakimi poeta się posługuje, od kwestii repertuaru efektów, jakie za pomocą tych chwytów osiąga (przyjmując w zasadzie opis repertuarów Levego, w wielu szczegółach będziemy go do naszych celów zmieniać; wyjaśnianie przyczyn tych zmian byłoby w tym miejscu zbyt cenne).

Trzy podstawowe rodzaje efektów Levý wyprowadza z trzech podstawowych zasad organizacji tekstu na poziomie fizycznym: z zasady ciągłości lub nieciągłości (a) – efekt semantycznej koherencji lub niekoherencji;

<sup>3</sup> J. Levý, *The Meanings of Form and the Forms of Meaning*. W zbiorze: *Poetyka II – Poetics II – Poetika II*. Warszawa 1966, s. 45–59. Systematyczne ujęcie Levego dotyczy problematyki, którą on uznaje za całość zagadnień semantyki wiersza, w zakresie, w jakim możliwy jest dzisiaj adekwatny opis. W mojej terminologii ta problematyka zawiera się w tym, co określam jako stylistyczny poziom semantyki wiersza. Levý był świadomy, że istnieją zjawiska, które ja mam na myśli w tej pracy pisząc o poziomie poetyki (określa je jako „wartości *a posteriori*, czyli konwencjonalne”), ale pozostawił je poza obszarem rozważań, ponieważ sądził, iż czynników historycznych nie umiemy oceniać z jakąkolwiek precyzją. Tym samym Levý konsekwentnie pozostaje w granicach, jakie dla rozważań o semantyce wiersza wytyczali na ogół rosyjscy formalści i prasy strukturaliści. Interesujące jest jednak, że jego stosunkowo późne studium stanowi zarazem jedyne szerzej zakrojone ujęcie teoretycznych zagadnień semantyki wiersza w tej tradycji. Wiele szczegółowych spostrzeżeń na omawiany tutaj temat, jakie w ciągu dziesięcioleci formułowano w różnych specjalistycznych dyskusjach (najczęściej sprowadzały się one do wykazywania lub przedstawiania ważności estetycznej takiego czy innego rodzaju „zawiedzionego oczekiwania” w wierszu), trudno, jak widać, łączyć się w przedmiot odrębnej dziedziny badań. Z innych rozpraw w tej samej dziedzinie na uwagę zasługuje praca W. E. Chołszewnikowa *Pierieboi ritma* (w zbiorze: *Russkaja sowietskaja poezija i stichowiedienije*. Moskwa 1969, s. 173–184).

z zasady jednorodności bądź różnorodności jednostek (b) – efekt intensyfikacji (bądź minimalizacji); z zasady regularności bądź nieregularności w rozkładzie jednostek (c) – efekt oczekiwania (przewidywalności) bądź nieprzewidywalności. W zasadzie każda metoda wersyfikacyjna może wywołać efekt każdego z tych trzech rodzajów. Np. wiemy dobrze, że rym w różnych wypadkach, a czasami jednocześnie, łączy to, co rozdzielone (a), podkreśla to, co się rymuje (b), i pierwszym rymującym się słowem wytwarza oczekiwanie (c). Zrozumiałe jest też samo przez się, że efekty przeplatają się wzajemnie. Przeplatanie widoczne jest np. bardzo wyraźnie w wypadkach, w których chwyt wersyfikacyjny oznacza początek lub koniec utworu. W wypadkach tych nasza ocena, z jakim efektem semantycznym mamy do czynienia, zależeć będzie od zrozumienia charakteru danego utworu (inaczej oddziałuje koniec utworu zamkniętego aforyzmem lub pointą, a inaczej koniec utworu unikającego takiej kompozycji). O tym, że efekty drugiego rodzaju są w stylistyce wiersza, mówiąc ogólnie, najbardziej rozpowszechnione i najważniejsze, przekonać się można nie tylko na podstawie badań empirycznych – przemawia za tym również okoliczność, że szukając dla tych wszystkich efektów wspólnego mianownika teoretycy wiersza sprowadzają je zazwyczaj do intensyfikacji, czyli „kursywy rytmicznej”.

Repertuar efektów w zasadzie nie zależy od języka i narodowej tradycji poetyckiej, natomiast repertuar chwytów wersyfikacyjnych zależy zarówno od języka, jak od tradycji. Dlatego też w tym miejscu od razu możemy pozostawić na boku to wszystko, co w serbskiej poezji czasów Zmaja w żadnym wypadku nie mogło stać się chwytem wersyfikacyjnym o jakiegokolwiek większej semantycznej ważności (w tradycji poetyckiej, w której np. współistnieją wiersz sylabiczny i sylabotonik, ten ostatni zaś nigdy nie osiąga takiej wyrazistej realizacji, jaką znamy z poezji rosyjskiej lub niemieckiej; pojedyncze odstępstwo od regularnego rozkładu akcentów w wierszu sylabotonicznym nigdy nie może być tak ważne, jak jest niekiedy we wspomnianych tradycjach poetyckich). Skupiając się zatem jedynie na tym, co w naszym wypadku, przynajmniej teoretycznie, może być ważne, moglibyśmy zaproponować trójdzieloną klasyfikację chwytów wersyfikacyjnych. W zasadzie najczęściej środkami wywoływania efektów wersyfikacyjnych mogłyby być (a) chwyt intonacyjno-rytmiczne, zmienność w kształtowaniu granic syntaktycznych i wersyfikacyjnych oraz ich stosunków wzajemnych; byłby to zespół chwytów, w którym ze szczególną wyrazistością wyróżnia się naruszenie średniówki i przerzutnia. Z różną częstotliwością w różnych epokach i orientacjach stylistycznych – bardzo często np. w epoce romantyzmu i stosunkowo rzadko w klasycyzmie – występują w tej samej roli (b) różne powtórzenia brzmieniowe i w szczególności rym, przy czym najbardziej wyraziste efekty wywołuje rym wówczas, gdy dochodzi do zmiany w już ustalonym rozkładzie rymów lub jeśli rym nieoczekiwanie pojawia się lub zanika. Bardzo mocny efekt mogą wywołać wreszcie (c) różne niesystematyczne zmiany w rytmie utworu, zwłaszcza wprowadzenie wiersza heterometrycznego w utworze skądinąd konsekwentnie izometrycznym, przy czym chwyt ten, sądząc po znanych mi opisach, jest w poezji europejskiej przed w. XX bardzo rzadki (według W. E. Chołszewnikowa w poezji rosyjskiej w. XIX jest on tak rzadki, że wszyscy badacze, którzy go omawiają, przytaczają kilka identycznych przykładów).

W odniesieniu do Zmaja zachowuje w przeważającej mierze ważność to wszystko, co w systematycznym ujęciu semantyki wiersza w poezji serbskiej i chorwackiej XIX w. przedstawiłem jako główne cechy poezji tego czasu.

Najogólniej mówiąc, efekty opisanych rodzajów pojawiają się w jego wierszach znacznie częściej niż w serbskiej poezji poprzedniego i następnego okresu i nieco częściej niż w wierszach współczesnych mu autorów. Występowanie tych efektów w obrębie twórczości Zmaja nie ma jednolitego charakteru. Można powiedzieć, że w jego wierszach satyrycznych, politycznych i wierszach dla dzieci są one częstsze niż w poważnej liryce miłosnej, ale to w żadnym wypadku nie powinno skłaniać nas do wniosku, że mamy do czynienia ze zjawiskiem występującym w jednym tylko rodzaju jego utworów. Więcej, gdybyśmy o ważności i funkcjonalności efektów mogli wyrokować na podstawie siły i wyrazistości chwytów, które je wywołują (ważność i funkcjonalność efektów, samą w sobie, trudno byłoby ocenić w taki sposób, żeby dopuszczalne było porównanie według częstotliwości), moglibyśmy wręcz dojść do wniosku, że w liryce miłosnej zjawisko to jest ważniejsze niż, łącznie biorąc, w poezji politycznej i satyrycznej. W tej ostatniej np. pojedyncze wersy heterosylabiczne pojawiające się w utworach izosylabicznych częściej niż w liryce miłosnej Zmaja, a zgodnie ze starą tradycją naszej poezji, będą po prostu oddzielnymi połówkami podstawowego rozmiaru lub wręcz graficznie podzielonym na połowy rozmiarem podstawowym:

*Pa kad vide šta si, ko si,  
Šta te vodi, šta te nosi,  
— Srpska kletva, srpski jadi —,  
Može kogod  
Da se zgadi. <OD VI, 14><sup>4</sup>*

W liryce miłosnej Zmaja pojedyncze wersy heterosylabiczne występują, ogólnie rzecz biorąc, nieco rzadziej, są to jednakże rozmiary naprawdę inne w stosunku do homogenicznego kontekstu izosylabicznego (5-zgłoskowiec w przeplocie 7- i 6-zgłoskowców, 6-zgłoskowiec w 8-zgłoskowcu, 8-zgłoskowiec w 6-zgłoskowcu, itd.). Takie wyłącznie są w tomie *Đulići*, a najczęściej takie w tomie *Đulići uveoci*.

Opisany tutaj repertuar efektów występuje w wierszach Zmaja w całości i zwykle w oczekiwany sposób. Od innych poetów swoich czasów Zmaj różni się pod tym względem wyraźniej jedynie tym, że w jego wierszach omawiane efekty dają o sobie znać najczęściej pod koniec utworu. Jeżeli wziąć pod uwagę wyłącznie chwytów mocne, a spośród nich te, których można spodziewać się w każdym miejscu utworu (wiersz heterosylabiczny, przerzutnia, naruszanie średniówki), okazuje się, że niemal jedna trzecia z nich występuje w ostatnim dwuwierszu utworu. Bardzo często w tym samym utworze napotykamy po kilka tego rodzaju chwytów (np. przerzutnia i krótszy wers w IV wierszu z cyklu *Đulići*, skądinąd opartym na sekwencji 7-zgłoskowców i 6-zgłoskowców):

<sup>4</sup> Wiersze J. J. Zmaja cytuję tutaj według wydania *Udabrana dela*, w 10 tomach, pod redakcją M. Leskovaca (Novi Sad 1979) — do tego wydania odsyła skrót OD, po którym liczba rzymska wskazuje tom, arabska zaś stronicę. Wszystkie wnioski, porównania, proporcje liczbowe podawane w tej pracy opierają się na badaniach twórczości poetyckiej Zmaja tylko w tym zakresie, w jakim przedstawia ją to wydanie.

*Dočarala si ptice  
Da lete po cveću,  
Slavuji da se s mojom  
Pesmom nadmeću.*

Łączą się z tym często inne charakterystyczne sposoby oznaczania końca utworu: powtarzanie pierwszego wersu, instrumentacja głoskowa, refren itd.<sup>5</sup> Np. znany refren, w tekście wyróżniony również graficznie kursywą i wzmocniony przerzutnią:

*Šta mislite, zašto su  
Narodi na svetu?* <OD V, 74>

Bardzo często na końcu utworu podkreślone zostają w ten sposób aforystyczna konkluzja, pointa, ostrze epigramu lub zwrot w grze słów, jak w heterosylabicznym trzecim wersie tetrastychu:

*Lepo j' ime Nada.  
Priznaju to ljudi;  
Al' samo u Sarajevu  
Mnogu sumnju budi.* <OD III, 215>

W tych wypadkach przypomina się dawne spostrzeżenie L. Nedicia, który sądził, że właśnie wiersze z pointą są „poetycką specjalnością” Zmaja. Nedić formułował właśnie na takiej podstawie swój negatywny sąd wartościujący o Zmaju jako o poecie „rozumu”, a nie „uczucia”, poecie odznaczającym się dowcipem, a pozbawionym natchnienia. W większości utworów Zmaja, zdaniem Nedicia, „rzeczą główną jest myśl wypowiedziana w ostatniej strofie, cała zaś reszta jest drugorzędna i służy jedynie uwydatnieniu owej myśli na końcu”. Jako sąd krytyczny opinia Nedicia może być, oczywiście, przedmiotem sporu, ale spostrzeżenie na temat poetyckiej techniki Zmaja tylko w części jest nietrafne. Nie zawsze bowiem tak uderzające oznaczanie końca utworu ma funkcję uwydatnienia pointy (nie polega, według naszej terminologii, na efekcie intensyfikacji). Bardzo często, mimo wyraźnie oznaczonego zakończenia, pointy w ogóle nie ma (jak w przytoczonym wcześniej wierszu z cyklu *Đulići*). Funkcja szczególnego znaczenia końca utworu jest od przypadku do przypadku zróżnicowana. Często jest wyłącznie kompozycyjna (i w tym, co przyczynia się do ustanowienia całości, ma w istocie charakter efektu koherencji; w rezultacie stanowi czynnik oddziałujący przeciwstawnie wobec tego, co wywołuje efekt intensyfikacji; w takim razie poprzez akcentowanie wyodrębnia się z utworu miejsce akcentowane).

Pod względem repertuaru efektów, powiedzmy krótko, nie dostrzeżliśmy w utworach Zmaja niczego, co moglibyśmy uznać za naprawdę nieoczekiwane (opisane uwydatnienie zakończenia utworu stanowi cechę specyficzną Zmaja i może być istotne dla rozumienia jego postępowania poetyckiego, ale nie należy to do owego elementarnego poziomu opisu, na którym pragniemy usytuować historyczną charakterystykę jego wiersza). Odmiennie przedstawia się kwestia repertuaru chwytów wersyfikacyjnych Zmaja.

Jedynie chwyt z grupy (b) z przedstawionej wcześniej klasyfikacji repertuarów (czyli różne powtórzenia brzmieniowe i rym) występują z oczekiwaną

<sup>5</sup> Spośród chwytów formalnych bądź innych stosowanych do oznaczania końca utworu, o których pisze B. Herrnstein Smith (*Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago 1968) wszystkie niemal znajdujemy w poezji Zmaja.



częstotliwością i wyrazistością. Zmaj stosuje owe chwytby obficie, nadzwyczaj elastycznie i umiejętnie (żywiej chyba i zręczniejsz od większości swoich współczesnych), wielokrotnie wprowadzając rozrzutnie igrając fajerwerkami współbrzmień, lecz nierzadko również z bezpośrednim pożytkiem semantycznym. W chaotycznym rymowaniu Zmaja, pozostawiającym wrażenie wielkiej swobody i beztrudnej lekkości, jest wszakże więcej ładu, niż wydawałoby się na pierwszy rzut oka: brak rymu w oczekiwanym miejscu rekompensuje jednak rym wewnętrzny, z reguły leoniński, czasem anafora lub też jakiś głoskowy lub syntaktyczny paralelizm. Znaczy to, że te chwytby przejmują rolę rytmicznego sygnału, przy czym wszakże również sama zmiana w typie sygnału wykorzystywana jest dość często dla osiągnięcia opisywanych efektów stylistycznych. W takiej roli różne odstępstwa od podstawowego typu rymowania wzmocnione są zazwyczaj chwytami w rodzaju (a) i (c), a podobnie dzieje się z refrenem (np. refren w satyrycznym wierszu w OD V, 183–185, na końcu ostatniej strofy zmienia się: w swym drugim, ostatnim wersie staje się heterosylabiczny, 9-zgłoskowy w czysto 8-zgłoskowym utworze).

Ograniczona jest w stylistyce wiersza Zmaja rola chwytów grupy (a). Odstępstwo to musimy traktować jako istotne, gdyż chodzi tu o chwytby spotykane w tej roli w poezji z reguły najczęściej. Wbrew naszemu oczekiwaniu postępuje, rzecz jasna, nie tylko Zmaj, lecz również większość jego współczesnych (wśród serbskich poetów tamtego okresu chwytby te stosuje on właściwie, w porównaniu z nimi, stosunkowo często, częściej stosują je tylko niektórzy ze współczesnych mu poetów chorwackich). Czysto metrycznych powodów takiego ograniczenia nie ma. W istocie, umacnianie się wiersza sylabotonicznego zarówno w poezji serbskiej, jak chorwackiej tych czasów stworzyło podstawę, żeby naruszenia średniówki i przerzutnie uważać za oczekiwane w większej mierze.

Zmaj narusza średniówkę zawsze słabo, powiedzieć można: niezupełnie. Brak średniówki sprowadza się np. do tego, że w oczekiwanym miejscu nie ma granicy między akcentowymi całościami, lecz zachowana jest granica między wyrazami (w pierwszym hemistychu zostaje nieakcentowana proklityka, zwykle spółnik albo przyimek). Prawdziwym wyjątkiem nie jest, naturalnie, nawet „*vešto okoprevrtanje* [zręczne oczuprzewracanie]” w symetrycznym 8-zgłoskowcu (OD VI, 192), jedyny znany mi przypadek, w którym na miejscu średniówki nie powinno być granicy między wyrazami. Można by zatem pomyśleć, że w poezji Zmaja naruszeń średniówki właściwie nie ma, że w opisanych tutaj wypadkach, w czasach kiedy tradycja skandowania wciąż była żywa, naruszenia jej neutralizowano w czytaniu. A przecież jest chyba inaczej. Ten sam rodzaj niezupełnego braku średniówki to najpospolitszy typ naruszenia średniówki wszędzie w serbsko-chorwackim wierszu sylabotonicznym, również w tych czasach, kiedy w żadnym razie nie byłoby właściwe powoływanie się na zwyczaj skandowania. Ponadto w poezji Zmaja brak średniówki — jako fakt wersyfikacyjny — w wielu wypadkach można wykazać również przez zbadanie dystrybucji owych wypadków. Przynajmniej połowa łącznej, niewielkiej wprawdzie liczby wersów bez średniówki znajduje się w miejscach skądinąd rzeczywiście lub potencjalnie uwydatnionych: na zaakcentowanym początku lub końcu utworu, w poincie wydzielonej większej części utworu itp. Charakterystyczne przykłady to wers z III wiersza cyklu *Đulići* („*Zaboravi da si ikad ovde bila*”, w 12-zgłoskowcu 6+6), ostatni wers

wiersza politycznego w OD VI, 148 (w którym drugi hemistych, nie poprzedzony prawdziwą średniówką, w tekście jest wyróżniony graficznie kursywą) albo drugi wers XV wiersza z cyklu *Đulići uveoci* (wiersza, w którym zmieniają się akatalektyczne i katalektyczne 8-zgłoskowce, z wyjątkiem ostatniego, heterosylabicznego, trójdzielnego):

*U grob, u grob spuštaju je,  
Život moj, i moje sve.*

Przerzutnia jest w poezji Zmaja o wiele częstsza niż naruszenie średniówki, ale z nią sprawy też nie przedstawiają się całkiem prosto. Dawniejsi badacze naszego wiersza byli w istocie przekonani, że w poezji Zmaja przerzutni w ogóle nie ma. Niektórzy ze współczesnych widzą ją na każdym kroku, za każdym razem, gdy syntaktyczna granica na końcu wersu nie jest mocna i „myśl przechodzi do następnego wersu”, co jest bardzo częste w wierszach dla dzieci:

*I treći je spređa došo  
Svome cilju,  
On je slonu opipao  
Samo rilju. <OD VIII, 29>*

Można wszakże znaleźć u Zmaja dostatecznie dużo prawdziwych przerzutni — rozejście się wersyfikacyjnej i syntaktycznej segmentacji tekstu sprawia wtedy, że granica syntaktyczna w środku wiersza jest zdecydowanie mocniejsza od granicy na jego końcu. Np. w ostatnim dwuwierszu XLIX liryku z cyklu *Đulići*:

*Mili Bože, ko ih bolje  
Sad razume, ja il' ti?*

Wielokrotnie na granicy wiersza nie ma nawet granicy całości akcentowej, np. w XIX liryku z cyklu *Đulići*:

*Neće trebat' niko da me  
Dvaput pozove.*

Albo też w aforystycznej konkluzji wiersza politycznego w OD VI, 34:

*Al' čovek se uči i od  
Životinja i zverova.*

Także dawniejsi badacze naszego wiersza dostrzegali prawdopodobnie tego rodzaju przypadki. Dochodzili jednak do wniosku, że w poezji Zmaja nie ma przerzutni nie wyłącznie dlatego, że byli skłonni widzieć naszą poezję drugiej połowy XIX w. jako bliższą normom wiersza ludowego, niż była w istocie. Prawdopodobnie dostrzegali również dobrze pewne ważne ograniczenia w używaniu przerzutni przez Zmaja. Ograniczenia te pozwalają na zakwestionowanie samego istnienia przerzutni w jego poezji. Można bowiem na palcach jednej ręki, jak się zdaje, wyliczyć te przypadki, w których Zmaj przerzutnią wiąże dwa dłuższe wersy, jak w tym oto przykładzie:

*A kuda će Srbini? — Zar on da se dade  
Putu na kom nema zakona ni pravde? <OD VI 47>*

Z reguły Zmaj przerzutnią zespala dwa krótsze wersy (8/8, 7/6, 8/6, 8/5 i inne). Ponadto, co jeszcze ważniejsze, te dwa wersy są zawsze w porządku następstwa powiązane w pary jako oddzielne dystychy, pierwsze dwa lub dwa ostatnie w tetrastychu itp. (w materiale, który przejrzałem, przerzutnia dosłow-

nie nigdy nie łączy drugiego i trzeciego wersu tetrastychu ani też w ogóle parzystego i nieparzystego w porządku następstwa). Innymi słowy, w ten sam sposób, w jaki w dawniejszych badaniach naszego wiersza przerzutnię zespalającą 6-zgłoskowe segmenty przyjmowano za kryterium w odróżnianiu 12-zgłoskowca od 6-zgłoskowca, bez względu na graficzną postać publikacji wiersza, moglibyśmy w omawianym wypadku uznać, że nie z przerzutnią mamy do czynienia, lecz z dłuższymi formatami wersyfikacyjnymi – 16-zgłoskowcem, polskim 13-zgłoskowcem, 14-zgłoskowcem itd. – graficznie podzielonymi na hemistychy. Na poparcie tej koncepcji można by podać fakt, że na ogół w wierszach Zmaja skomponowanych w drobniejszych formatach wersyfikacyjnych dystych w większym stopniu niż pojedynczy wers stanowi najmniejszą jednostkę szeregu stychicznego (np. wersy heterosylabiczne występują w poezji Zmaja najczęściej na początku i na końcu utworu, ale równie często w drugim, jak w pierwszym wersie, w przedostatnim, jak ostatnim).

Wątpliwości co do istnienia przerzutni w poezji Zmaja nie są zatem pozbawione podstaw. Jednakże wnioskowanie prowadzące do takiej wątpliwości też może budzić zastrzeżenia. Graficzna postać wiersza nie jest przecież czymś, co można po prostu zlekceważyć, likwidacja zaś przerzutni przez samowolne przeinaczenie oryginalnego kształtu graficznego nie może całkowicie usunąć owego rozejścia się segmentacji syntaktycznej i metrycznej, które wyraża się w przerzutni. Dokładniejsze rozważania na temat podjętej kwestii musimy jednak tym razem pozostawić na uboczu. Jest ona bardziej zawiła i bardziej interesująca teoretycznie, niż to się na pierwszy rzut oka wydaje. Nie ma w tej kwestii w istocie zupełnie prostego i niedwuznacznego rozstrzygnięcia. Wszystko, co powiedzieliśmy dotychczas, pozwala problem przerzutni u Zmaja zrozumieć w takiej mierze, w jakiej jest to ważne dla naszych rozważań: przeciwstawienie granic syntaktycznych i metrycznych jest z całą pewnością ważnym chwytem wersyfikacyjnym Zmaja; doprowadziło ono do zjawiska, które, choćby warunkowo, możemy nazwać przerzutnią i rozpoznać w wielu wypadkach jako bardzo mocną przerzutnię. Wszystkich jednak możliwości przerzutni jako chwytu Zmaj w żadnym wypadku nie wykorzystał, dlatego też rola przerzutni w stylistyce wiersza Zmaja, mimo że jest naprawdę istotna, ma mniejsze znaczenie, niż można się było spodziewać.

W stylistyce wiersza Zmaja zaskakuje nas ograniczona rola chwytów grupy (a), lecz jeszcze bardziej zaskakująca jest uwydatniona rola chwytów grupy (c). Zakres tych chwytów, zakłócających w jakimś miejscu podstawowy rytm ściśle izosylabicznego utworu, jest bardzo szeroki. U Zmaja spotykamy właściwie wszystkie, począwszy od nieznacznego tylko i niepewnego zakłócenia (wprowadza się, powiedzmy, pojedynczą parę katalektyczną w konsekwentnie akatalektyczny szereg jednorodnych wersów), do sięgającego daleko (wtrącenie pojedynczej strofy różniącej się rozmiarem od wszystkich pozostałych w utworze).

Semantycznie najbardziej funkcjonalnie, a zarazem szczególnie często, używa Zmaj chwytu polegającego na wprowadzeniu pojedynczego heterosylabicznego wersu do skądinąd jednolitego izosylabicznego szeregu wersów. Zazwyczaj taki wtrącony w swym rytmicznym charakterze jest pokrewny podstawowemu rozmiarowi – 6-zgłoskowiec w szeregu symetrycznych 8-zgłoskowców, symetryczny 8-zgłoskowiec w szeregu 6-zgłoskowców, asymetryczny 8-zgłoskowiec w szeregu symetrycznych 10-zgłoskowców, itp. Niekiedy jest jednak inaczej, stosunkowo częsty np. jest symetryczny 12-zgłoskowiec w szere-

gu 11-zgłoskowców 5+6 lub 7-zgłoskowiec w szeregu 6-zgłoskowców. Czasami wreszcie pokrewieństwo charakteru zachowane jest jedynie w pewnym stopniu – symetryczny 8-zgłoskowiec pojawia się w miejscu 7-zgłoskowca w sekwencji 7/6, 14-zgłoskowiec w miejscu 13-zgłoskowca. Wszystkie rodzaje wtrąconych wersów pojawiają się w różnych miejscach utworu. Dostrzegalna jest wszakże tendencja do pewnej regularności rozkładu w głównych punktach ich skupienia, na końcu lub na początku utworu bądź jego większej samodzielnej części; na końcu heterosylabiczny wers bardzo często bywa krótszy od podstawowego rozmiaru, a na początku, częściej, dłuższy.

W zasadzie podobne chwytów stosują również inni poeci serbscy i chorwaccy czasów Zmaja, ale niemal każdy z nich w nieco odmienny sposób (w wierszach Šenoi dostrzegalna jest np. wyraźna tendencja do umieszczania pojedynczego heterosylabicznego wersu na początku utworu, z reguły też jest on dłuższy od podstawowego rozmiaru). Chwyty pojawiały się również w wierszach poprzedniej generacji poetów serbskich (występuje też w pewnych formach lirycznych poezji ludowej), co znaczy, że nie musiał być tak niezwykły, jak był, zdaje się, w pewnych innych literaturach europejskich. Jednakże wielu poetów, zwłaszcza dawniejszych, chwyt ten stosowało o wiele rzadziej. Znacznie częściej pojawia się u nich w roli wersu heterosylabicznego usamodzielniony hemistych podstawowego rozmiaru utworu, a niekiedy chwyt ten stosuje się wyłącznie w określonych gatunkach (np. w dramacie). Pod względem formalnym Zmaj chwyt ten doprowadził do doskonałości. Stał się on jedną z najbardziej charakterystycznych cech jego wersyfikacji: jest on, bardzo często, znakiem rozpoznawczym utworów Zmaja. Prawdopodobnie też bardziej niż jakakolwiek inna właściwość wersyfikacji Zmaja sprawia on, że jego wiersz wydaje się nam naturalny, niewymuszony, lekki. Jest tak prosty, że narzuca się wrażenie, jakby – zacytujmy to zdanie – „pojawił się w książce wprost z jakiejś prostej, niemytej, lecz roztańczonej pieśni ludowej”<sup>6</sup>.

Stylistyka chwytów wersyfikacyjnych Zmaja umożliwia rozpatrzenie kwestii, którą dałoby się określić jako podstawowy twórczy problem Zmaja w posługiwaniu się wierszem.

Sytuacja serbskiego wiersza w czasach Zmaja była wyraźnie nacechowana sprzecznością. Funkcjonowały w jego obrębie dwie główne tendencje, obie przejawiały się w twórczości przeważającej części poetów, choć w każdym wypadku w inny sposób. Z jednej strony wiersz serbski ulega różnorodnym przekształceniom – jako forma, ale też jako nośnik pewnych tradycyjnych funkcji i znaczeń. Z drugiej zaś poeci słowem i sercem ślubują wierność temu wzorowi tradycji, który właśnie ulega przekształceniu, wzorowi, jakim w zasadzie był wiersz ludowy i klasyczne jego zastosowania w poezji w połowie wieku. Zmaj – przez swój temperament artystyczny, stosunek do poezji

<sup>6</sup> Jak bardzo to wrażenie jest zawodne, jak bardzo złudna jest prostota formy wierszowej Zmaja i jak bardzo dalekie od „niemytej” spontaniczności jest używanie przez niego heterosylabicznych wersów w utworze, najlepiej można się przekonać na podstawie ludowych wariantów wiersza Zmaja *Odbi se grana*. Pisze o tym Đorđe Perić („Zbornik Matice srpske za književnost i jezik” XXXI, 1983, nr 3, s. 489–497). W tym 8-zgłoskowym utworze Zmaja są dwa symetryczne 10-zgłoskowce; w żadnym z ludowych wariantów nie ma takiego odstępstwa; w tradycji ustnej wiersz został oczyszczony z wersów heterosylabicznych.

i świata, wreszcie naturę swej poezji — był predestynowany do radykalizmu w obu kierunkach. Był jednocześnie najbardziej śmiałym nowatorem i najbardziej zażartym konserwatystą wiersza.

Posiadał nie tylko wyjątkową wrażliwość rytmiczną i dźwiękową, lecz też pewność wyczucia odziedziczonych tradycyjnych funkcji i znaczeń form wierszowych oraz wersyfikacyjnych chwytów serbskiej poezji. Nikt chyba jak on — w owym czasie destrukcji tych funkcji i znaczeń — nie potrafił tak umiejętnie i dyskretnie przywołać pierwotnego sensu, przyswajając go raz jako swego rodzaju aromat (tak poczyną sobie z polskim 13-zgłoskowcem w wierszach dla dzieci albo z trójdzielnym 12-zgłoskowcem w wierszach politycznych i patriotycznych), innym znów razem tworząc sugestię kilku rywalizujących znaczeń (tak robi z epickim 10-zgłoskowcem)<sup>7</sup>. Z wyjątkiem jednak skądinąd także rzadkich form (jak właśnie polski 13-zgłoskowiec i trójdzielny 12-zgłoskowiec) tradycyjne, metametryczne znaczenia form wierszowych tracą w czasach Zmaja stabilność. W swej własnej praktyce poetyckiej jest on jednocześnie świadkiem i uczestnikiem tego procesu destrukcji.

Ograniczony w możliwościach posługiwania się jako pewną podstawą — tradycyjnym ładunkiem semantycznym form, poeta w większym stopniu musi szukać oparcia w możliwości semantycznego wykorzystania funkcjonalnego mikrokontekstu wzoru wersyfikacyjnego poszczególnych utworów (stylistyka chwytów wersyfikacyjnych staje się zatem ważniejsza od poetyki tych chwytów). Przydarza się to wszystkim znaczniejszym poetom serbskim i chorwackim w drugiej połowie XIX wieku. Nasz opis sposobów funkcjonowania stylistyki chwytów wersyfikacyjnych Zmaja dowodzi jednak, że owa zmiana ważności we wzajemnym stosunku dwóch postaci semantyki wiersza nie doprowadziła do podania w wątpliwość zasadniczego prymatu owej wypartej postaci, czyli poetyki chwytów wersyfikacyjnych.

Zrozumiała jest obawa przed zdecydowanie przyczynowym wnioskowaniem w interpretacji zjawisk historycznoliterackich. Lepiej takiego wnioskowania unikać, gdy tylko się udaje — po to, żeby nie uśpić rozumienia zjawisk historycznie jedynych. W naszym wypadku jednak, jak wynika z dotychczasowych wywodów, nie mamy do tego prawa. Podobny splót wzajemnych uwarunkowań można dostrzec również w twórczości innych poetów czasów Zmaja, w jego wszakże poezji znalazł wyraz tak dobitny i przewidywalny, że może stanowić podręcznikowy przykład.

Sytuacja serbskiego wiersza w czasach Zmaja, jak stwierdziliśmy, sprawiła, że efekty stylistyczne w semantyce jego utworów były ważniejsze od efektów ze sfery poetyki. Do wywołania efektów stylistycznych za pomocą wiersza miał Zmaj do dyspozycji chwytów trzech głównych rodzajów.

Ważność chwytów drugiego rodzaju (b) — różnych powtórzeń brzmieniowych, a zwłaszcza rymu, wzrosła właściwie tak, jak oczekiwaliśmy, zarówno ze względu na sytuację serbskiego wiersza w czasach Zmaja, jak i ze względu na rodzaj poetyki Zmaja, na orientację stylistyczną, do której ona należy. Stylistyczny zasięg tych chwytów był z natury rzeczy ograniczony. Rym oraz

<sup>7</sup> Na ten temat więcej w moich pracach o polskim 13-zgłoskowcu [w zbiorze: *Metryka słowiańska*. Wrocław 1971] oraz o semantyce wiersza w poezji serbskiej i chorwackiej w drugiej połowie w. XIX [w zbiorze: *Słowiańska metryka porównawcza*, t. 3].

inne powtórzenia brzmieniowe mając funkcję sygnałów rytmicznych są ważnymi faktami w metrycznej organizacji utworu, ale nie stają się zbyt często mocnymi chwytami w semantyce wiersza, dlatego że z reguły nie posiadają ścisłości i obligatoryjności wzoru, który dawałby szczególną siłę odstępstwom. Jest rzeczą charakterystyczną, że Zmaj chywy tego rodzaju wzmacnia często chwytami innych rodzajów.

Ważność chwytów grupy (c), którą najwyraziściej reprezentuje pojedynczy wers heterosylabiczny w kontekście izosylabicznym, wzrosła natomiast o wiele bardziej, niż w pierwszym momencie oczekiwaliśmy. Dodać trzeba, że w izosylabicznych wierszach Zmaja zasada izosylabizmu jest przestrzegana wyjątkowo surowo. Poeta korzysta jedynie z tych swobód, które w jego czasach były uznane za dopuszczalne (z niektórych, być może, w większym stopniu niż inni poeci, zdarzają się mu np. elizje w rodzaju „s ist'a” zamiast „s istoka”, „č'ala” zamiast „čekala”). W granicach takiego surowego sylabizmu chywy te, w poezji skądinąd rzadkie i dlatego wyraźnie mocne stylistycznie, zostają potencjalnie mocne mimo częstszego użycia. Nie trzeba szczególnie dowodzić, że heterosylabiczne wersy w kontekście izosylabicznym nie pojawiają się w wyniku praktycznych trudności z zachowaniem izosylabizmu. Większość tych wersów nawet wierszopis o średnich umiejętnościach z łatwością dostosowałby do sylabicznej normy. Dla Zmaja charakterystyczne jest, że takie wersy uwydatnia jako świadome w pełni naruszenie normy. Widać to m.in. w wierszach, w których szczególnie często pojawiają się słowa semantycznie „puste”, czyli słowa, które zgodnie z logiką i gramatyką można by w wypowiedzi bez szkody pominąć, jak np. w ostatnim wersie tej strofy:

*Ta ova pusta godina  
Beše ko pogan čir,  
Čir koji nije sazreo,  
Pa da već bude pravi mir... <OD VI, 135>*

Fakt, że chywy tego rodzaju — w poezji skądinąd rzadkie — są w twórczości Zmaja tak częste i tak ważne dla jego stylistyki wiersza, może być zrozumiałe na podstawie ogólnego wyobrażenia o stylistyce chwytów wersyfikacyjnych Zmaja, jakie zdołaliśmy sobie wyrobić. Ich ważność musiała się zwiększyć nie tylko dlatego, że w poezji Zmaja zwiększyła się ważność całego tego poziomu semantyki wiersza, lecz również dlatego, że zasięg chwytów rodzaju (b) był z natury rzeczy niewielki, natomiast ważność najczęstszych i najzwyczajniejszych w poezji chwytów grupy (a) była w wierszach Zmaja ograniczona. Na pytanie, dlaczego chywy w rodzaju przerzutni i naruszenia średniówki nie mają w poezji Zmaja oczekiwanej ważności, nie można odpowiedzieć pozostając w granicach stylistyki chwytów wersyfikacyjnych Zmaja. Wyjaśnienie można znaleźć biorąc pod uwagę tradycyjne metametryczne nacechowanie tych chwytów, w szczególności przerzutni, w poezji serbskiej czasów Zmaja. Wykazałem przy innej okazji<sup>8</sup>, że przerzutnia w wierszu serbsko-chorwackim i podobnie, choć w inny sposób, naruszenie średniówki nie mogą być tylko zabiegiem metrycznym, w węższym rozumieniu tego słowa,

<sup>8</sup> W tekście o przerzutni w wierszu serbsko-chorwackim [*Enjambement in Serbo-Croatian: A Stable Background*. W zbiorze: *Slavic Linguistics and Poetics. Studies for Edward Stankiewicz on His 60th Birthday*. "International Journal of Slavic Linguistics and Poetics" 1982].

lecz zawsze są również znakiem jakiegoś stosunku do narodowej tradycji ustnej poezji ludowej, przede wszystkim znakiem odstępowania od tej tradycji. Opowiedziawszy się radykalnie, przynajmniej programowo, za tradycją, Zmaj nie mógł uważać przerzutni za najwłaściwszy chwyt wersyfikacyjny nawet wówczas, gdy narzucała mu się ona jako chwyt metryczny wyjątkowo stosowny i pożądany dla osiągnięcia efektów, jakie pragnął wywołać<sup>9</sup>.

Okazało się zatem, że nie tylko relatywna ważność dziedziny stylistyki w semantyce wiersza, lecz również sposób, w jaki ta dziedzina, sama w sobie, funkcjonuje, są zrozumiałe dopiero wtedy, gdy jednocześnie uwzględniamy rozumienie dziedziny poetyki. Nawet wówczas, gdy bezpośrednio oddziaływanie efektów ze sfery poetyki jest w wierszu złagodzone lub stłumione, w tej dziedzinie, choć nie wyłącznie w jej obrębie, ustanawiane są kryteria, zgodnie z którymi buduje się hierarchię chwytów stylistycznych.

Wreszcie jeszcze jedna zasadnicza uwaga na temat możliwości lub jako ilustracja naszych rozważań o wierszu Zmaja. Końcowe partie tej pracy nie są właściwym miejscem do oceny krytycznej i bliższego rozpatrzenia tego problemu, ale byłaby szkoda, gdybym go choćby w formie pytania możliwie najzwężlej nie przedstawił. Nie da się, mianowicie, uważnie rozpatrzyć stylistyki wersyfikacyjnych chwytów Zmaja, jeśli się nie postawi pytania, czy istnieje jakiś istotny związek – związek wzajemnego uwarunkowania – między zjawiskami opisanymi wyżej a pewnymi ogólnymi cechami wersyfikacji Zmaja (jak choćby jego chaotyczne rymowanie) oraz specyficznymi, już nie tak konsekwentnie izosylabicznymi typami metryki Zmaja (jak choćby jego polisylabika i polimetria, czyli nieprzewidywalne mieszanie kilku różnych tradycyjnych wzorów wersyfikacyjnych w obrębie tego samego utworu oraz sekwencje w obrębie jednego utworu mniejszych lub większych fragmentów, z których każdy pisany jest innym rozmiarem). Czy zatem, innymi słowy, jednym z najbardziej ogólnych wniosków z tych rozważań nie mogłaby być myśl, że od semantyki wiersza należałoby wychodzić, żeby właściwie móc rozumieć także samą morfologię wiersza?

Przełożył *Jan Wierzbicki*

---

<sup>9</sup> O tym, że takie wybory Zmaja nie były całkiem nieświadome, w pewnym stopniu świadczy jedna z jego zupełnie rzadkich bezpośrednich wypowiedzi o wierszu, dotycząca przerzutni ze strofy do strofy. W liście do Đorđa Đeri w listopadzie 1900 pisząc o swoim tłumaczeniu trzech ód Horacego stwierdza, że jednej z nich nie podzielił na strofy, „gdyż według serbskiego obyczaju niedobrze jest, gdy strofa nie kończy się kropką – a tym razem tego nie dało się uniknąć” („Letopis Matice srpske” t. 262 (1910), z. 2.)