

Henryk Życzyński

Wersyfikacja polska

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 33/1/4, 664-672

1936

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.

WERSYFIKACJA POLSKA

Wersyfikacja polska powinna być odrębną nauką, badającą dźwiękową stronę wiersza polskiego. W badaniach swych może korzystać z wyników, do jakich doszła wersyfikacja europejska, lecz winna to uczynić w sposób ostrożny. Badanie naukowe wymaga narzędzi, czem są pewne pojęcia i metoda. Wersyfikacja znajduje je częściowo w oparciu o inne nauki, jak fonetyka ogólna i fonetyka języka polskiego, psychologia, estetyka, teoria muzyki i tak dalej.

Metoda badań winna być doświadczalna i indukcyjna. Nie można wychodzić z pewnej teorii, powziętej zgóry, lecz z faktów. Faktami dla wersyfikacji są różnorodne, istniejące formy wiersza od czasów najdawniejszych, a więc przedmiot, dany w historycznym rozwoju. Te fakty wymagają jednak pewnej interpretacji, a stąd powstaje duża trudność, jak należy czytać dany wiersz? Ażeby z tej trudności wybrnąć, należy pamiętać, że w wielu wypadkach są możliwe różne interpretacje. Naogół jednak można przyjąć, że różnice w czytaniu wiersza dotyczą przeważnie szczegółów i odcieni, podczas gdy schemat ogólny da się ustalić bezspornie.

Wyjaśnienie w wersyfikacji podlega tym samym postulatom, co w innych naukach. Chodzi o to, by różne formy sprowadzić do zasad prostych. Jeżeli dane zasady dają się stosować łatwo i konsekwentnie, już to samo przemawia na ich korzyść i każe nam widzieć w nich dobre narzędzie do badań naukowych. Przykładem przeciwnym jest pojęcie stopy, którego stosowanie prowadziło do różnych zawiłań. Z różnych zagadnień, należących do wersyfikacji, zajmę się tu kwestją najważniejszą i zupełnie nieustaloną, a mianowicie rytmem.

Dotychczasowy stan badań

Wersyfikacja polska nie ustaliła dotąd należycie zasad, na jakich się opiera rytmika polska. Od początku wkradły się do badań pewne błędy, które zaciemniały istotny stan rzeczy. Nadto ogólny poziom tej nauki w Europie nie ułatwiał wybrnięcia z tych trudności.

Najpierw uciekano się do pojęcia t. zw. stóp, wzorowanych na metryce klasycznej, i z ich pomocą usiłowano charakteryzować rytmy różnych wierszy. Metoda ta, dość prosta, wydawała się ponętną, bo można ją było stosować z powodzeniem do pewnych wierszy polskich (8 zgł. trocheiczny, 12 zgł. amfibrachiczny). Ale metoda ta okazywała się już bezużyteczną przy analizie wierszy 13 i 11 zgłoskowych, które nie dadzą się rozłożyć na szereg stóp jednorodnych. Stąd wynikał kłopot, bo rytm wymaga regularnego powrotu elementów jednorodnych, gdy tymczasem z pomocą stóp uwydatnić tego nie można.

W oryginalny sposób usiłował wybrnąć z tej trudności J. Królikowski (*Prozodja polska*. Poznań, 1821), który poprostu odmówił większości polskich wierszy miary, czyli rytmu. Tą samą drogą poszedł później A. Bądzkiewicz i ustalił podział wierszy polskich na sylabiczne i miarowe (*Teorja poezji*. Warszawa, 1867). Jedynie wierszom miarowym przyznał właściwy rytm, oparty na równej odległości zgłosek akcentowanych.

Teorje rytmiczne miały często wpływ na praktykę, zarówno u nas, jak w Niemczech. Powstawały wówczas t. zw. wiersze sztuczne. Tak np. K. Brodziński napisał szereg wierszy wedle ustalonych wzorów, jako ilustracja do *Rozprawy o metryczności i rytmiczności j. polskiego...* J. Elsnera (Warszawa, 1818). Brodziński jednak zastrzegął się, że jego wiersze nie naruszają akcentu. Jeżeli więc nazywa swe wiersze daktylicznymi, nie należy sądzić, że przesuwają akcent na trzecią zgłoskę od końca. Jego stopy odpowiadają tu raczej taktom muzycznym, wobec czego daktyl znaczy tu tyle, co takt, obejmujący trzy sylaby. Wiersze więc Brodzińskiego są może wymuszone, ale nie są sztuczne w tym sensie, ażeby się kłóciły z naturalnym tokiem języka polskiego. Sztuczne natomiast są heksametry Mickiewicza lub Mleczki.

Stopami operowali u nas dość długo gramatycy, jak np. A. Małecki. Odwrót od tej metody zapoczątkował Michał Rowiński, *Uwagi o wersyfikacji polskiej* (*Prace filol.* t. IV. 1893). Idąc ślepo śladami wersyfikacji francuskiej, sprawę rytmu raczej uprościł, niż rozwiązał. Oświadczył on, że polskiemu poczuciu rytmicznemu wystarczy swobodniejsza budowa wierszy „ograniczona do jednego stałego akcentu na końcu wiersza i jednego lub dwóch w środku”. (*Metryka polska w Encyklopedji Akad. Um.*, t. III).

A więc Rowiński w rezultacie rozluźnił rytm polski. W samej rzeczy pogląd ten wypłynął stąd, że Rowiński, uznawszy stopy za narzędzia bezużyteczne, nie zdołał wynaleźć innych, bardziej precezyjnych narzędzi, któreby umożliwiały wykrycie tkwiącej we wierszu prawidłowości.

Śladami Rowińskiego poszedł Stanisław Mleczko, ale dołączył do tego swą teorię o ruchach serca, widząc w niem regu-

lator rytmu. Stwierdził on „zupełne bankructwo zasady akcentowej“ przy wyjaśnieniu rytmu w wierszach 13 i 11 zgłosk.¹ To też zgodnie z Rowińskim przyjął, że istotną cechą wiersza 13 zgł. są dwa stałe akcenty; miejsca te nazywa arsami i sądzi, że one nam wystarczą do regulowania tętna serca (s. 150).

Taki był stan rzeczy, gdy z najobszerniejszą teorią wiersza polskiego wystąpił Kazimierz Wóycicki (1912). Opanowawszy rozległą literaturę przedmiotu i obdarzony żywym odczuciem dźwiękowych wartości słowa, dał cały szereg wskazówek, jak należy czytać wiersze. To też książka jego była przede wszystkim cenną pomocą dla każdego recytatora, a jako taka, zastąpiła słabą pracę J. Tennera p. t. *Estetyka żywego słowa*.

Jako teoretyk, nie rozwiązał właściwego zagadnienia i istoty rytmu wiersza polskiego nie oświetlił. Idąc za Bądzkiewiczem, przyjął również dwa zasadniczo różne typy wiersza polskiego: miarowe i niemiarowe. Wiersze miarowe objaśniał z pomocą stóp. Co do wierszy niemiarowych, poszedł jeszcze dalej, niż Rowiński, bo objaśniał je metodą francuską Grammonta. Dzielać wiersze na człony nierównej długości, utrzymywał, że rytm stwarzamy tutaj w ten sposób, że człony krótsze wymawiamy dłużej, zaś dłuższe krócej. Wreszcie, zgodnie z wersyfikacją niemiecką, przyjmował istnienie rytmu spadającego i rosnącego.

Taki stan rzeczy zastałem, gdy przystąpiłem do badań własnych, a pierwsze ich wyniki sformułowałem w pracy p. t. *Problemy wersyfikacji polskiej* (Lublin, 1934). Pracę swą ogłosiłem, jako materiał do dyskusji, nie reklamując jej w tytule, jako gotową teorię, czy skończony wykład wersyfikacji. Muszę jednak stwierdzić, że dyskusji nikt nie podjął, nikt nie udowodnił mi rzeczowo jakiego błędu, ani nie przeciwstawił mi poglądów innych.

W pracy swej omówiłem cały szereg teoryj obcych i naszych, wykryłem pewne ich błędy, wreszcie próbowałem dróg nowych. Pozytywnym wynikiem było wykazanie, że t. zw. podział na wiersze miarowe i niemiarowe jest względny, czyli, że nie zbankrutowała całkowicie zasada akcentu, jak utrzymywał Rowiński i Mleczek, oraz że niema potrzeby stosowania u nas żywcem metody Grammonta, jak to czynił Wóycicki. Obecnie zamierzam pójść nieco dalej i sprecyzować dokładniejsze narzędzie do analizowania i charakteryzowania różnych rytmów polskich. Zaznaczam również, że chcę postępować od dołu i unikać zbyt pośpiesznych uogólnień.

Struktury rytmiczne mowy

Niektórzy teoretycy, mówiąc o wierszu, wyróżniają, jako elementy dźwiękowej jego formy, rytm, rym, melodję, harmo-

¹ *Serce a heksameter*. Warszawa, 1901, s. 137.

nję, oraz wartości, tkwiące w znaczeniu mowy, t. zw. etos. Dziś jednak jest rzeczą modniejszą mówić o strukturach.

L. Roudet wyróżnia cztery elementy mowy, które mogą podlegać prawu rytmu: barwa (aliteracja i asonans), wysokość, siła, iloczas. W wierszu francuskim dostrzega rytm siły i rytm barwy. (*Zasady fonetyki ogólnej*. Warszawa, 1917).

Najnowszy teoretyk francuski, Pius Servien przyjmuje w wierszu francuskim trzy struktury rytmiczne. Uważając za istotę rytmu regularność, twierdzi, że można jej szukać w rozkładzie sylab akcentowanych wśród nieakcentowanych, albo wśród grupowego ukształtowania figur, lub wreszcie w barwach¹. Rytm pierwszy nazywa tonicznym, ale jest to istotnie rytm siły. Rytm barwy polega na wrotności rymu. Pozostaje rytm, nieznanym Roudetowi, a przez Serviena nazwany arytmetycznym.

Rytm arytmetyczny polega na tem, że sylaby tworzą pewne grupy, te zaś grupy występują we wierszu z pewną regularnością. Wedle niego taki np. wiersz dawałby rytm arytmetyczny:

Jakiż | to chłopiec || piękny | i młody.

Tu konfiguracja sylab tworzy symetrię 5 + 5, oraz rozpada się na grupy, powtarzające się z pewną regularnością: 2 + 3 — 2 + 3. Należy dodać, że tu powtarzające się grupy są do siebie podobne nie tylko ilością sylab, ale i położeniem akcentu. Servien zaznacza, że wiersz może posiadać kilka struktur równocześnie, a więc rytm arytmetyczny i toniczny, wówczas jednak jeden z nich dominuje.

Najnowszy teoretyk niemiecki, A. Heusler, wyróżnia także kilka elementów dźwiękowych wiersza, sądzi jednak, że czynnikiem dominującym, dającym się scharakteryzować, we wierszu niemieckim jest rytm dynamiczny. Wedle niego rytm wiersza, czyli rytm metryczny posiada właściwy sobie charakter, obcy prozie. Polega on na uporządkowanym rozkładzie sylab akcentowanych, wskutek czego zgóry niejako jesteśmy przygotowani na to, gdzie uderzyć. Rozpiętość pomiędzy przyciskami, mierzona ilością sylab, nazywa taktem. Proza nie zna taktów.

Podział wiersza na takty ma zastąpić podział na stopy. Jeżeli pojęcie taktu wtargnęło dość późno do wersyfikacji, ma to swoje uzasadnienie. Rytmika wiersza nie kłóci się naogół z normalnym tokiem mowy, ani nie rozrywa wyrazów. Otóż takt sprawia wrażenie, jakoby był jednostką sztuczną. Są to tylko nieporozumienia. Przytoczę taki przykład, podany przez ś. p. prof. H. Gaertnera:

¹ *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*. Paris, 1930, s. 90.

„Licząc od pierwszego przycisku zgłoski układają się w grupy, zwane taktami fonacyjnymi, np.:

| było to | wczoraj nad | ranem“.¹

Przeprowadzony tu podział na takty jest zupełnie dobry, jeżeli przez takt rozumiemy rozpiętość od akcentu do akcentu. Ten podział jednak nie narusza innego podziału sylab na grupy, uwydatnianego w czytaniu, który wygląda tak:

było | to wczoraj | nad ranem.

W wymowie więc mamy: trochej i dwa amfibrachy. To ukształtowanie przedstawia inną wartość rytmiczną, którą Servien nazwałby rytmem arytmetycznym. Jest więc rzeczą jasną, że w tem zdaniu mamy dwa różne rytmy, jeden, polegający na taktach, drugi na ukształtowaniu grup. Możliwy byłoby postawić pytanie, który z tych dwóch rytmów jest dominujący. Sądzę, że zależy to od indywidualnego czytania, które może się przechylać więcej raz w jedną, to w drugą stronę.

Stwierdzamy więc, że w wierszu mogą powracać w sposób regularny zarówno ugrupowania i budowa sylab, jak i rozpiętość między przyciskami, czyli takty. Regularność tych dwóch elementów może być taka, że każdy z nich opiera się na innej zasadzie, a wówczas mamy we wierszu dwie różne wartości, uwydatniające swą odrębność. Często obie te wartości nakrywają się z sobą. Naprzykład taki wiersz średnio-wieczny:

Każdy lekarz tylko fałsi.

Z punktu widzenia rytmu dynamicznego wiersz dzieli się na cztery takty jednakowe, liczące po dwie sylaby. Równocześnie widzimy, że zdanie dzieli się również na cztery, dwusylabowe grupy, które mieszczą się ściśle w granicach taktów. Wobec tego obie te wartości pokrywają się z sobą. Dotychczasowa wersyfikacja nie odróżniała tych dwóch, odmiennych wartości, określała takie wiersze jedynie z pomocą stopy i widziała tu cztery trocheje. W wypadkach skomplikowanych, gdy obie te wartości krzyżują się z sobą, metoda taka okazywała się bezradną. Możemy więc sformułować, jako ważny wynik, stwierdzenie faktu, że głównym błędem całej naszej dotychczasowej wersyfikacji było pomieszanie dwóch, różnych struktur rytmicznych.

Dla wypróbowania naszej tezy weźmy wiersze trzynastozgłoskowe, którym Rowiński odmówił dokładnej regularności, Młeczko zaś szukał wyjaśnienia ich rytmiki poza zasadą akcentową. Należy tylko zaznaczyć, że w wierszach, zwłaszcza dłuższych, jedna, a czasem dwie sylaby początkowe nie wpływają na budowę rytmiczną, stanowiąc t. zw. przedtakt. Weźmy więc

¹ *Gramatyka współczesnego języka polskiego*. Lwów, 1931. Cz. I. s. 83.

wiersze Krasickiego, gdzie kreskami zaznaczymy podział grupowy, zaś cyframi określimy miejsca akcentowane:

Sa | tyra | prawdę mówi, | względów | się wyrzeka; 2, 4, 6, 8, 10, 12,
Wielbi urząd | czci króla, | lecz sądzi | człowieka. 3, 6, 9, 12.

Widzimy, że wiersz pierwszy ma przedtakt i 6 taktów dwusylabowych. Wiersz drugi ma na początku takt dwusylabowy, następnie 3 takty trzysylabowe. A więc z punktu widzenia rytmu dynamicznego oba wiersze są zbudowane regularnie, różnią się zaś ilością taktów. Z dwóch wierszy, mających tę samą ilość sylab, wydaje się nam szybszym i lżejszym ten z nich, który ma mniej taktów.

Ale i ugrupowania sylabowe występują tu z pewną regularnością. W wierszu pierwszym mamy grupy: (po odrzuceniu przedtaktu „sa“) 2 + 4 — 2 + 4. W wierszu drugim mamy grupy: 3 + 3 + 3 + 3, czyli same amfibrachy, z tem, że pierwsza sylaba nie wchodzi w grę. W ten sposób stwierdziliśmy, że i te wiersze mają obie struktury rytmiczne, które nawzajem się wspierają, przydając wierszowi wdzięku.

O stosunku podziału taktowego do dawniejszych stóp poucza przykład, podany przez A. Heuslera. Wiersz niemiecki podaję równocześnie w tłumaczeniu polskim z najdokładniejszym zachowaniem jego rodzimej struktury rytmicznej:

O | gwiazdy | was nie | pragnie | nikt.
Die | Sterne | die be- | gehrt man | nicht.

Heusler widzi tu: przedtakt, trzy takty dwusylabowe i jeden takt jednosylabowy. Dawniejsza wersyfikacja widziała tu cztery, dokładne jamby:

O gwia | zdy was | nie pra | gnie nikt.

Heusler zaznacza, że w samej rzeczy nie jest to różnica istotna, ale raczej kwestja terminologii. Należy bowiem pamiętać, że linja, oznaczająca przedział taktowy, nie jest czemś słyszalnym. Słyszymy tylko równość czasowej rozpiętości od przycisku do przycisku¹. Należy więc wciąż pamiętać, że przedział taktowy nie jest czemś w rodzaju cezury, ani nie zmienia właściwego akcentu wyrazu. Poszedłbym jednak jeszcze dalej, niż Heusler, i utrzymywał, że tu z t. zw. jambów nie słyszymy nic. Jest tu natomiast inna struktura rytmiczna, wyhaftowana na siatce taktów. Jeżeli bowiem podzielimy wiersz na grupy, otrzymamy taką konfigurację:

O gwiazdy | was | nie pragnie | nikt.

Konfiguracja sylab wykazuje prawidłowość: 3 + 1 — 3 + 1. Obie grupy trzysylabowe są zbudowane amfibrachicznie, a to

¹ „Nach dem ersten wie nach dem zweiten Verfahren ist der Taktstrich eine Hilfe fürs Auge: er bezeichnet keine Pause, keinen hörbaren Einschnitt. Das Hörbare ist die Gleichheit der Zeitspannen von Iktus zu Iktus“. A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*. Berlin, 1925, t. I, s. 25.

poucza nas, że t. zw. amfibrachy nie mają związku z rytmem dynamicznym, polegającym na taktach, lecz z konfiguracją wyrazową. Uwidacznia się to najlepiej na t. zw. wierszach amfibrachicznych. Np.

Pod skejskim | donżonem || na blankach | na murach.

Rytmika dynamiczna tego wiersza polega na regularnym rozkładzie akcentów na sylabach: 2, 5, 8, 11. Niezależnie od rozkładu taktów i uczucia, jakie w nas budzi równomierny rozkład akcentów, czytamy ten wiersz z zachowaniem i uwydatnieniem trzech średniówek, a w ten sposób otrzymujemy cztery amfibrachy. Z istniejących średniówek uwydatniamy nadto przy czytaniu silniej średniówkę drugą, przez co uwydatnia się również symetria wiersza. A więc i ten wiersz ma dwie struktury rytmiczne, jednakowo wydatne i harmonizujące z sobą nawzajem.

W związku z ściśmym odróżnieniem tych dwóch różnych struktur rytmicznych należałoby zmienić w wielu wypadkach istniejącą terminologję wierszy. Tak np. cztero-akcentowy wiersz 8 zgł. nazywa się pospolicie trocheicznym. Tymczasem nazwa trocheju winna się odnosić do konfiguracji wyrazowej. Częściej jednak figury grup nie pokrywają się z taktami, jak np. w tych wierszach Kochanowskiego:

Wsi | spokojna | wsi | wesola,
Który głos | twej chwale | zdoła.

Tu oba wiersze mają po 4 takty, różnią się zaś ilością średniówek, bo pierwszy ma ich trzy, drugi dwie. Rozkład średniówek jest tu wartością dodatkową.

Różne nieporozumienia mogą wywoływać również wiersze, zwane jambicznymi. Wedle Heuslera różnią się one od wierszy trocheicznych tem tylko, że te zaczynają się od przycisku, zaś t. zw. wiersze jambiczne od przedtaktu jednozgłoskowego. Stopa, a więc jamb lub trochej, jest wtedy całością słyszalną, gdy pokrywa się z grupą wydechową. Np. słyszalnymi jambami będą grupy: na bój, idź precz i t. d. Wewnątrz wiersza jamb, należący do dwóch grup wydechowych, nie jest słyszalny, np.

Pożół | kłe liś | cie lip | się chwie | ją
Pożółkłe | liście | lip się | chwieją |

Najpierw mamy podział na stopy jambiczne, później na takty. W mówieniu nie wyodrębniają się, jako całości, ani jamby, ani takty. Z punktu widzenia rytmu dynamicznego jest to wiersz z przedtakiem i o czterech taktach dwusylabowych. Ukształtowanie grup, krzyżujące się tutaj z taktami, stanowi źródło dodatkowych wartości. Heusler przypisuje im własności natury raczej stylistycznej, niż rytmicznej¹.

¹ T. III, s. 135.

Pojęcie średniówki

Stwierdziliśmy dotąd, że zasadniczy rytm wiersza polskiego polega na taktach. Do schematu więc rytmicznego należy przede wszystkim ilość taktów i ich rodzaj. Poza tem istnieją dalsze cieniowania rytmiczne, wynikające z treści językowej.

Drugą, ważną wartością dźwiękową wiersza jest jego konfiguracja wyrazowa, polegająca na tem, że większe lub mniejsze grupy sylab mogą występować w sposób uporządkowany, lub nieuporządkowany. Granice tych grup uwydatniamy w mowie, a wówczas powstają dłuższe lub krótsze przestanki, wypełnione funkcją oddychania. Takie pauzy fonetyczne nazywają się cezurami. Cezury są zwykle i pauzami myślowymi, wypełnionymi kojarzeniem lub porównywaniem wyobrażeń. Cezura, pojawiająca się stale w pewnym miejscu, bywa u nas nazywana średniówką.

Przy pewnych typach wierszy pojęcie średniówki nasuwa pewne trudności. Dotyczy to szczególnie wierszy 13 zgłoskowych, gdzie stała średniówka żeńska po siódmej sylabie służy głównie do tego, by przyciski padały na sylaby szóstą i dwunastą. Ale t. zw. średniówka, spełniając tę funkcję rytmiczną, może czasem nie być cezurą istotną, bo nie stanowi granicy grup fonetycznych, niczego nie przecina. Naprzykład:

Ledwie słuchacze | mieli czas | wyjść z zadziwienia...

Wersyfikatorzy rosyjscy, chcąc uniknąć tych trudności, nazywają to ważne miejsce polskiego 13 zgłoskowca rozdziałem wyrazowym (słowo-razdeł). Pod ich wpływem niektórzy nasi krytycy posługują się terminem „przedziału międzywyrazowego”. unikając nazwy średniówki. Ale i to nie usuwa trudności, bo może być przedział międzywyrazowy w swoim miejscu, a mimo to nie zachowana główna cecha takiego wiersza, jak np. tu, gdzie akcent pada na 5 a nie na 6 sylabę:

Ujrzała, zaśmiała się i klasnęła w dłonie.

Stąd wypływa bardzo prosty wniosek, potwierdzający naszą dawniejszą tezę, że do istoty rytmu należy położenie akcentów, średniówka zaś wiąże się z nim pośrednio. Średniówka, jako cezura stała, nabrała w metryce szczególnego znaczenia dlatego tylko, że zawiera ważne wskazówki orientacyjne co do ogólnego schematu rytmicznego. Zmiana średniówki pociąga za sobą zmianę rytmu. Poza tem osłabienie lub wzmocnienie średniówki wywołuje różne efekty dodatkowe, jak wrażenie symetrii, lub złotego działu, naprzykład:

Kłaskaniem || mając obrzękłe | prawice.

Rytm poetycki a proza

Rozmaici teoretycy różnie oświetlają to zagadnienie. Roudet zasadniczej różnicy nie widzi, utrzymując, że rytm prozy jest wolny, zaś rytm poetycki podlega prawidłom. W obu

wypadkach podstawą rytmu jest regularność, z tem, że poezja przyjmuje zgóry pewien schemat.

Heusler utrzymuje, że obie dziedziny posiadają rytm, w prozie jednak rytm jest nieuporządkowany, w wierszu zaś uporządkowany, przyczem uporządkowanie polega na taktach.

Sądzę, że rzecz ma się następująco. W prozie zwykłej sam tekst nie narzuca nam rytmu, musimy go dopiero szukać i stwarzać. Dokonuje się to więc z pewnym wysiłkiem, a ten opór spotykamy zarówno w wiązaniu myśli w całość, jak i w grupowaniu wyrazów co do pauz i przycisków. Tu więc i rytm psychologiczny i fonetyczny zdobywamy z pewnym wysiłkiem. Takie pokonywanie oporu, będące cechą rytmu prozy, możemy nazwać rytmizowaniem.

Rytm poetycki jest lżejszy. Tu bowiem rozkład i budowa wyrazów są tego rodzaju, że ich sens narzuca nam łatwo ich kojarzenie w całość, jak i podział na grupy rytmiczne. Tak rozumiany rytm poetycki występuje nie tylko we wierszu, ale i w pięknej prozie, gdzie t. zw. miejsca poetyckie, pisane z połotem, wykazują strukturę regularną.

Stwierdziliśmy, że t. zw. rytm poetycki jest pojęciem szerszym, niż rytm wiersza. Cóż wobec tego należy rozumieć przez wiersz? Niektórzy, jak P. Servien, definiują wiersz bardzo szeroko. Dla niego każda fraza, ograniczona dwiema pauzami, jest wierszem¹. Wersyfikator jednak musi liczyć się z faktem, że powstał i rozwinął się wiersz tradycyjny, którym poeci posługiwali się, posługują się i będą się posługiwać.

Do istoty wiersza tradycyjnego należy pewna określona ilość zgłosek, rodzaj kadencji, jeden lub więcej stałych akcentów, względnie rodzaj i ilość taktów, wreszcie ewentualnie rym. Taki schemat, obok pewnego stałego zarysu, dopuszcza różne odmiany i wielkie bogactwo odcieni. Wiersz tradycyjny, krępując poetę ogólnym schematem, daje mu wzamian za to duże korzyści, a mianowicie ułatwia mu inwencję, gromadzenie materiału, oraz organizowanie tego materiału. Czuł to Słowacki, gdy mówił, że wiersz jest taktem, nie wędzidłem.

Pozostaje jeszcze kwestja t. zw. wiersza wolnego. Powstaje on w sposób dwojaki. Poeta wyćwiczony w różnych rytmach tradycyjnych, operuje ich mieszaniną, albo też tworzy więcej bezwiednie, zbliżając się do t. zw. prozy pięknej. Zawsze jednak budowanie rytmicznej mowy wymaga pewnej kultury. Słusznie też zauważono, że Whitman łatwość w budowaniu swych wolnych rytmów zawdzięcza wczytywaniu się w bibliję.

¹ „c'est un ensemble de syllabes compris entre deux silences et n'ayant quère de silences, sinon très légers, en son interieur“. *Les rythmes*, s. 78.