

Zdzisława Kopczyńska

Polska strofa oktavowa

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 54/2, 491-510

1963

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.

ZDZISŁAWA KOPCZYŃSKA

POLSKA STROFA OKTAWOWA

Jak się powszechnie przyjmuje, oktawa powstała i została wykształcona w ludowej poezji włoskiej¹; w okresie renesansu i później baroku rozpowszechnia się w poezji „literackiej” na terenie Włoch, stając się jedną z najbardziej reprezentatywnych form tej poezji, szczególnie w zakresie form epickich.

Głównie w drodze przekładu dzieł Ariosta i Tassa strofa ta zostaje następnie przejęta do zasobu form stroficznych innych literatur europejskich. Polska w. XVII należy do czołowych receptorów oktawy. Przekład *Jerozolimy* Tassa dokonany przez Piotra Kochanowskiego jest trzecim kolejnym przekładem tego eposu na języki obce. Przekład ten też konstytuuje polską wersję tej strofy i decyduje o jej upowszechnieniu².

Oktawa polska — taka, jak ją ukształtował Kochanowski — stanowi dokładne odwzorowanie strofy włoskiej dzięki użyciu identycznego rozmiaru wierszowego: 11-zgłoskowca sylabicznego o żeńskiej klauzuli, będącego ścisłym odpowiednikiem 11-zgłoskowca włoskiego.

Oczywiście przejęty został i specyficzny układ rymowy *abababcc*, ale czynnik ten, będący ogólnym wyróżnikiem strofy oktawaowej, nie stanowi tym samym momentu tak bardzo zbliżającego polską oktawę do jej włoskiego pierwowzoru. O tym szczególnym podobieństwie zadecydowała zbieżność systemu wersyfikacyjnego panującego ówczesnie we Włoszech i w Polsce³. W ramach sylabizmu na naszym terenie był też

¹ Ph. Martinon (*Les Strophes*. Paris 1912, s. 331) wzmiankuje o możliwościach powstania oktawy na terenie poezji starofrancuskiej, skąd byłaby przeniesiona do Włoch i tam w okresie renesansu rozpowszechniona.

² Jeszcze przed *Gofredem* oktawą posłużył się w jednym ze swoich „rymów duchownych” S. Grabowiecki — ten krótki, 3-stroficzny utwór nie mógł, rzecz jasna, odegrać większej roli.

³ Inne, niepolskie adaptacje tej strofy (np. angielskie, niemieckie, później rosyjskie) z konieczności stosowały wiersz, co prawda, rozpiętością sylabiczną bliski 11-zgłoskowcowi włoskiemu, ale o rytmice sylabotonicznej lub tonicznej. Często wprowadzano przy tym przeploty rymów żeńskich i męskich albo rymy męskie.

„gotowy do użycia” wiersz 11-zgłoskowy, mający przed tłumaczeniem poematu Tassa już dość rozległą tradycję, przede wszystkim w strofice.

We wstępie do czytelnika Kochanowski pisze, że wiersz tłumaczonego przezeń poematu włoskiego — przeplatany ośmioraki rym — w naszym języku jest „przytrudny” i „podobno uszom polskim, jako nieprzywykłym, niesmaczny”. Uszy polskie przywykły jednakże do oktawy bardzo szybko, skoro znalazła ona tak wybitnych dla literatury w. XVII kontynuatorów, jak Andrzej Morsztyn, Kochowski, Twardowski, Lubomirski. Rzeczą natomiast niewątpliwą była owa „przytrudność” oktawowowej formy. Już sama długość strofy mogła sprawiać trudności. W praktyce poetyckiej i okresu przedrenesansowego, i renesansu polskiego strofa była, co prawda, układem często spotykanym i występującym już w wielu odmianach, niemniej była to przede wszystkim strofa krótka. Strofy dłuższe, w tym i ośmiowersowe, nie miały do czasu Kochanowskiego większego rozpowszechnienia poza specyficzną literaturą kancjonałową. Daleko ważniejszą sprawą był przy tym fakt, że strofy te konstruowane były najczęściej w oparciu o parzyste (styczne) rymowanie — przeplot rymów występował bardzo rzadko.

Tymczasem strofa oktawową wymagała związania w całość ośmiu wersów, wprowadzenia aż trzech kolejnych przeplotów dwu rymów dopełnionych rymowym dystychem.

Ten układ rymowy konstruował strofę jako całośćkę wewnętrzną dwudzielną, złożoną z sześciowersza o przeplatających się rymach i dwuwersza rymowanego stycznie. Oczywiście, podkreślać lub przesłaniać tę konstrukcję mogła budowa składniowa wypowiedzi zawartej w strofie. W oktawie Kochanowskiego i jego bezpośrednich następców konstrukcja taka w zasadzie nie była respektowana w ramach składniowego wypełnienia strofy.

Przeprowadzone analizy pozwalają uchwycić kilka bardzo wyraźnych tendencji rządzących syntaktycznym kształtem oktawy, a co za tym idzie — mających znaczenie dla jej postaci intonacyjnej. (Parę tabel ilustrujących wyniki analiz składniowych zamieszczono na końcu artykułu.)

Na pierwszy plan wysuwa się sprawa dystychicznego porządkowania wypowiedzi. Granice zdań przypadają w znacznej przewadze na klauzule wersów parzystych. Szczególnie wyraziście występuje to uporządkowanie, jeśli się weźmie pod uwagę granice wypowiedzeń, a więc granice składniowo najmocniejsze. Charakterystyczne jest przy tym, że na przejściu między wersem parzystym a następującym po nim wyraźnie zmniejsza się liczba międzyzdaniowych granic o stosunku upodrzednienia, a więc silnie wiążących zdania pojedyncze w ramach wypowiedzenia złożonego. Stosownie do rozkładu granic zdań i wypowiedzeń

w klauzulach wersów oktawy w zakończeniu wersów parzystych uderzająco maleje liczba przerzutni, a w ogóle znacznie mniej tu klauzul wersowych składniowo „nie podpartych”, np. przypadających wewnątrz rozwiniętego członu zdania.

Tendencja do dystychicznego uporządkowania w oktawie, która bardzo wyraziście rysuje się w strofie Kochanowskiego i w żadnej realizacji formy oktawowej nie zostaje później uchylona, jest właściwie tendencją ogólnie panującą w strofice, przynajmniej w zakresie form stroficznych o parzystej liczbie wersów⁴.

Dystychiczny „plan” syntaktycznego wypełnienia oktawy nie stanowi zresztą opozycji wobec układu rymowego tej strofy. Można by nawet widzieć tu pewne równoległości: trzykrotne powtórzenie tej samej postaci rymowej *ab* dopełnione kończącym strofę stycznie rymowanym dystychem — gdyby to ewentualnie tak dzielić — odpowiadałoby w rezultacie czterokrotnemu dystychowi składniowemu⁵.

Nie pokrywa się natomiast z dwudzielnością dyktowaną układem rymowym (6+2) wypełnienie syntaktyczne oktawy, które pociąga za sobą podział strofy na dwie równe części (4+4). Tak jest u Kochanowskiego. Największe zagęszczenie zakończeń zdań, a przede wszystkim zakończeń wypowiedzeń przypada na klauzulę wersu 4. Podział syntaktyczny 4+4 podkreśla także stosunkowo najmniej liczne pojawienie się w tym miejscu strofy granic między zdaniami pojedynczymi, które związane są ze sobą stosunkiem podrzędności, oraz redukowanie do minimum przerzutni między wersem 4 i 5. Sam zresztą rozkład przerzutni wewnątrz oktawy jest znamieny: występują one najliczniej między wersem 1 i 2 oraz między wersem 5 i 6 — a więc jakby w pozycji początkowej dwu jednostek czterowersowych.

Taka budowa oktawy — szczególnie charakterystyczna dla jej twórcy⁶ — jest najprawdopodobniej konsekwencją faktu, że najbardziej rozpowszechniona i utarta w tradycji stroficznej była zwrotka czterowersowa. Przy formowaniu nowej i trudnej strofy narzucać się musiała

⁴ Układ dystychiczny jest zresztą sprawą wychodzącą poza strofikę. Wiersz stychiczny, u nas w ogromnej większości stycznie rymowany, cechuje również tendencja do dystychiczności składniowej, której trudno nie zauważyć. Najogólniej — nie jest to tendencja tak jaskrawa jak w strofice, wyraża się przede wszystkim w unikaniu ciężkich granic składniowych wewnątrz pary rymowej.

⁵ Przy okazji analizy strof *Eugeniusza Oniegina* B. W. Tomaszewski (*Стих и язык*. Москва — Ленинград, 1959, s. 303—314) określa postać rymową *abab* jako symetryczną, z czym wiąże jej wewnętrzną budowę syntaktyczną, dzielącą najczęściej taką strofę na połowę. Dochodzi tu jeszcze i sprawa następstwa rymów żeńskich i męskich, układających się zgodnie z przeplotem rymowym.

⁶ Pierwsze oktawy polskie, autorstwa Grabowieckiego, są także (i wyłącznie) koncepcją dwóch czterowierszy.

struktura wiążąca dwa czterowiersze. Zresztą we wszelkiego rodzaju strofach ośmiowersowych takie właśnie rozczłonkowanie jest najczęstsze, mimo że nie zawsze zgodne z dyktandem rymu⁷.

Natomiast dla bezpośrednich kontynuatorów formy *Gofreda* wydaje się charakterystyczna pewnego rodzaju „walka” z czterowierszem.

W oktavach Morsztyna, Twardowskiego, Lubomirskiego istnieje wyraźna tendencja do osłabienia podziału strofy na dwie równe części. Zakończenia wypowiedzi nie koncentrują się już w takiej przewadze — ewentualnie nawet nie przeważają — w połowie strofy. Obciążenie pod tym względem przesuwają się nieco na koniec szóstego wersu strofy. Może najwyraźniej widoczne jest to u Morsztyna w *Psyche*. Ale w krótkich utworach lirycznych tego poety główne miejsce podziału przypada najczęściej w połowie oktawy. Zdecydowanie taki podział jest charakterystyczny dla dość licznych w tym czasie oktawowych utworów lirycznych Kochowskiego.

„Zamkniętość” składniowa strofy, wyrażająca się w zbieżności granic między strofami z granicami wypowiedzi, jest w oktavie XVII-wiecznej regułą. Zupełnie wyjątkowo, bo tylko w kilku wypadkach, przy bardzo dużej przecież liczbie strof, na zamknięcie strofy przypada granica między zdaniami pojedynczymi w wypowiedzeniu złożonym (Kochanowski, Morsztyn) i tylko jeden raz spotykamy przerzutnię międzystroficzną u Morsztyna. Oktawa pod tym względem nie różni się więc od innych ukształtowań stroficznych, stały udział ciężkich granic składniowych w zamykaniu całości strofowych jest normą panującą w całej strofice.

Omawiana oktawa XVII-wieczna jest głównie strofą wierszowanej epiki. Ten rodzaj jej zastosowania, przeniesiony wraz z samą strofą, jest najbardziej powszechny. Jeden wszakże utwór długiego dystansu spośród tu analizowanych nie należy do gatunków epickich: *Dafnida* Twardowskiego. Jak wynika z tego, co powiedziano dotąd, w zasadniczym kształcie oktawa *Dafnidy* nie różni się od oktaf epickich. To, co stanowi o odmienności wiersza tego utworu, znajduje się w zasadzie poza „planem” oktawy. Idzie tu o wyraźnie różne traktowanie rozmiaru 11-zgłoskowego. *Dafnidę* cechuje mała liczba klauzul składniowo nie podkreślonych, a także unikanie przerzutni. Klauzula wersowa w tym utworze Twardowskiego — o wiele częściej niż w innych utworach tego okresu — pokrywa się z zakończeniem rozwiniętego członu zdania (należącego najczęściej do grupy orzeczenia), a więc przypada na granicy między rozwiniętymi członami zdania pojedynczego. W tym „wzmac-

⁷ Najliczniejsze tu wszakże odmiany układów rymowych są różnymi postaciami łączenia rymów charakterystycznych dla czterowiersza, np. *ababcdcd*, *abbacdcd* itp.

nianiu" klauzul Twardowski nie sięga więc do najbardziej dobitnych czynników delimitacji składniowej, liczba klauzul podkreślonych końcem zdania czy wypowiedzenia pozostaje w *Dafnidzie* taka sama, jak w innych utworach oktavowych. Mimo to tok 11-zgłoskowca *Dafnidy* jest bez porównania bardziej wyrazisty i klarowny niż w oktavie epickiej. Byłoby sprawą co najmniej dziwną, gdyby taki właśnie tok wierszowy miał wyróżniać utwór dialogowy od utworów narracyjnych — nawet w poezji XVII w. *Dafnida* nie jest jednak utworem dramatycznym w najpowszechniejszym znaczeniu tego terminu. Wiele elementów charakterystycznych dla struktury tego utworu, w tym i sama obecność układu stroficznego, pozwalają dopatrywać się silnych wpływów melicznych w kształtowaniu dialogu *Dafnidy*. Przy takim odczytaniu utworu stają się zrozumiałe różnice między wierszem *Dafnidy* a wierszem jej „oktavowych rówieśniczek”⁸. Ogólnie rzecz biorąc, różnice te stanowią o innym „stylu” wierszowania niż ten, który by można uznać za najbardziej powszechny w XVII wieku.

Ta sama sprawa, sprawa innej techniki wersyfikacyjnej, popartej już i inną poetyką, jest również głównym momentem różniącym oktavę oświeceniową od oktavę XVII-wiecznej. Nie zmienia się bowiem sytuacja, jeśli idzie o miejsce dwudzielności strofy. Oktawę Krasickiego cechuje lekka przewaga podziału na 6+2, u Książnina pozostaje w mocy raczej dział w połowie strofy. Ale u obu tych poetów — głównych przedstawicieli oktavę w tym okresie — kształtowanie toku wierszowego tak mocno opiera się na czynnikach delimitacji składniowej, że pod tym względem w zdecydowany sposób przekracza nawet pozycję Twardowskiego. Klauzule wiersza tych poetów bardzo rzadko — rzadziej niż w *Dafnidzie* — przypadają na te miejsca w zdaniu, które nie wzmacniają rozcłónek wierszowego. Przerzutnie pojawiają się bardzo rzadko. Zwiększa się natomiast liczba zakończeń zdań pojedynczych oraz — co dla oktavę szczególnie ważne — liczba granic między wypowiedziami, przypadających na klauzule wersów, a zwłaszcza na klauzule wersów nieparzystych. W konsekwencji mamy znacznie mniejszą wyrazistość składniowego dystychu kosztem wyraźnie zwiększonej wyrazistości poszczególnego wersu. To w sposób łatwo dostrzegalny odróżnia oktavę oświeceniową od oktavę okresu poprzedniego. Zwiększona liczba wypowiedzi, charakterystyczna dla oktavę Krasickiego i Książnina, siłą rzeczy zmienia obraz „pojemności syntaktycznej” strofy.

⁸ Warto przy tym zaznaczyć — co nie zmienia specyficznego nacechowania oktavę w *Dafnidzie* — że w ogóle wersyfikacja Twardowskiego wyraźnie odcina się od XVII-wiecznego tła podobnym jak w *Dafnidzie* traktowaniem stosunków między rozcłónkowaniem składniowym a wersowym, a także znacznie bardziej wyrównaną paroksytonezą zakończeń przed średniówką.

„Pojemność” oktawy, mierzona liczbą wypowiedzeń, wyraźnie w Oświeceniu wzrasta — tym samym zmniejsza się rozpiętość sylabiczna poszczególnych wypowiedzeń. Sumując wypowiedzenia kończące się wraz z klauzulą wersów, stwierdzamy, że strofa poetów w. XVII mieści najczęściej dwa lub trzy wypowiedzenia, strofy z czterema wypowiedzeniami bywają już rzadsze, sporadycznie trafiają się strofy o pięciu wypowiedzeniach.

Tymczasem u Książnina i Krasickiego najczęstsze są strofy trzy- i czterowypowiedzeniowe, strofy z pięciu wypowiedzeniami występują prawie w tym stosunku ilościowym, co strofy z czterema wypowiedzeniami u poetów w. XVII, strof z sześciu wypowiedzeniami nie można też jeszcze zaliczyć do zupełnie rzadkich, nieliczne są dopiero strofy mieszczące siedem wypowiedzeń⁹.

Efektom tych różnic jest znacznie większa różnorodność rysunku intonacyjnego oktawy oświeceniowej, stosunkowo rzadko bowiem powtarzają się analogicznie — ze względu na rozmieszczenie wypowiedzeń — zbudowane strofy. I tak np. u Kochanowskiego oktawa o dwu wypowiedzeniach czterowersowych (4+4) stanowi 22% wszystkich strof, oktawa o trzech wypowiedzeniach, dzielących strofę na 4+2+2 lub 2+2+4 — 28%. Zdecydowana większość analogicznie zbudowanych strof powtarza się, i to sporo razy. Odwrotnie u Książnina¹⁰ i Krasickiego. Najczęściej — ale nie przekraczając 20% strof — powtarza się oktawa złożona z czterech równych wypowiedzeń, dzielona więc na 2+2+2+2, poza tym powtarzają się niektóre postaci tylko po parę razy, znaczna większość strof pod względem rozmieszczenia wypowiedzeń nie ma powtórzeń.

Dość liczne krótkie utwory oktawowo w tym okresie, głównie różne wiersze okolicznościowe, tej zmienności wewnętrznej budowy nie mają (nie piszą ich zresztą ani Książnin, ani Krasicki); ograniczają one na ogół liczbę wypowiedzeń do czterech w strofie. Są też znacznie wyrazistsze w budowie dystychicznej; najmocniejsze syntaktycznie miejsce wewnątrz strofy przypada tu najczęściej w połowie oktawy, u Naruszewicza zaś widoczne jest respektowanie zarówno pozycji po czwartym wersie strofy, jak i po wersie szóstym.

Oktawa zanegowana przez klasyków warszawskich nie ma właściwie znaczniejszych kontynuatorów w pierwszych dziesięcioleciach XIX wie-

⁹ Nieco zmienia się ten obraz, gdy bierzemy pod uwagę liczbę wszystkich wypowiedzeń w strofie, a nie tylko tych, które kończą się w klauzuli wersów. Tak sumowana liczba wypowiedzeń jest ogólnie wszędzie nieco większa, stąd też wzrasta i liczba oktafów o większej liczbie zdań czy ich równoważników. Minimalne różnice przy porównaniu tych dwu obliczeń występują, co ciekawe, w *Dafnidzie* i u Książnina (por. tabele na końcu artykułu).

¹⁰ U Książnina w ogóle nie ma strof dzielonych na dwa czterowersze.

ku. Jedynie większe znaczenie ma może *Jagiellonida* Bończy-Tomaszewskiego, jako utwór znamienity dla tego czasu — utwór, który zresztą stał się jakimś ośrodkiem zainteresowania. *Jagiellonida* stanowi właściwie wariant podstawowej formy oktavowej, pisana jest bowiem przy użyciu rozmiaru 13-zgłoskowego. Rozmiar ten dyktowała Tomaszewskiemu najpewniej własna praktyka pisarska, do 13-zgłoskowca był wprowadzony już poprzednimi swoimi utworami. Użycie 13-zgłoskowca w tym okresie dużych wpływów francuskich mogło mieć i tę motywację, że oktawa francuska — aczkolwiek w ogóle rzadka — kształtowana była częściej aleksandrynem niż 10-zgłoskowcem, utartym zaś równoważnikiem wersyfikacyjnym aleksandrynu był u nas 13-zgłoskowiec.

Oktawa *Jagiellonidy*, mimo że pisana dłuższym rozmiarem wierszowym niż poprzedzające ją utwory oktavowe, jest oszczędna w liczbie wypowiedzeń przypadających na jedną zwrotkę (górną granicę stanowi strofa o czterech wypowiedzeniach), jest też przy tym wyraziście dystychiczna, z najmocniej zaznaczającym się podziałem na dwie równe części. 13-zgłoskowiec tego poematu, ukształtowany według klasycystycznego modelu, cechuje brak przerzutni i słabych pod względem składniowym klauzul, natomiast w stopniu nie spotykanym przedtem klauzula wersu przypada w tym miejscu zdania, w którym przebiega granica między rozwiniętą grupą podmiotu i grupą orzeczenia.

Forma *Jagiellonidy* została ostro zganiona w Warszawie, ale w Wilnie Tomaszewskiemu właśnie jako autorowi tego utworu przyznano honorowe członkostwo Uniwersytetu. Czy był to jeden z przejawów polemiki o oktawę? Polemika ta wypłynęła ówczesnie (drugie dziesięciolecie) na fali wzmożonego zainteresowania sprawą narodowego eposu, poszukiwania dla niego wzorów. Z tym związany był też renesans dzieła Tassa i jego polskiego przekładu. Oktawa była zresztą i jakoś bardzo blisko, przede wszystkim w szeroko znanych poematach heroikomicznych Krasickiego; jego *Wojna Chocimska* — poemat bohaterski na serio — nie cieszył się powodzeniem. Zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy oktawy oddawali należne hołdy Krasickiemu, ale tylko jako twórcy poematów heroikomicznych.

Do entuzjastów oktawy należał Leon Borowski, profesor Uniwersytetu Wileńskiego, gorący wielbiciel Krasickiego. W oktawie widział formę, która jak żadna inna nadaje poezji — jak twierdził — powab, życie i różnorodność. „Lekki i niewymuszony ruch, który poemata Krasickiego ożywia”, wiązał on bezpośrednio z walorami samej formy.

Odwrotnie sądzili o oktawie jej warszawscy przeciwnicy: Feliński i Osiniński. Podnosili zbytnią trudność tej formy ze względu na obowiązujący w niej układ rymowy (na tę trudność skarży się później nawet sam Słowacki, choć czyni to w sposób żartobliwy). Najistotniejszą

jednak wadą tej formy była, według nich, konieczność „naginania myśli i obrazów” do rozmiaru strofy, a stąd nużąca, nieznośna w toku epickim jednostajność¹¹. A więc wiersz oktawowy jest trudny i nieprzyjemny, w tym wyraźne pogłosy przedmowy Kochanowskiego, ale tylko dla poematu bohaterskiego — to wyraźnie zastrzegano. W stanowisku takim znajdował odbicie przede wszystkim ten generalny postulat poetyki klasycystycznej, który dotyczył sprawy dystrybucji różnych form wierszowych. Układy stroficzne deśygnowane były dla gatunków lirycznych, na oktawy Krasickiego godzono się o tyle, o ile znajdowały się poza obrębem epiki poważnej. Epicki poemat na serio miał doskonale wykształcony wiersz: stychliczny 13-zgłoskowiec. Wychodzenie poza ramy tej dystrybucji było w jakimś stopniu łamaniem jednogatunkowości utworów, wszelkie zaś mieszanie gatunków leżało poza zakresem tej poetyki, było z nią sprzeczne.

W głównym zarzucie przeciwników formy oktawowej kryła się poza wszystkim obserwacja bardzo istotna dla charakterystyki omawianej strofy. Idzie mianowicie o stosunki między podziałem stroficznym a podziałem treściowym. Osiński i Feliński, ogólnie rzecz biorąc, słusznie stwierdzali zależność podziału treściowego od podziału stroficznego.

Zależność ta daje się uogólnić, traktując rzecz jak najbardziej ostrożnie, w formule negatywnej: w utworach oktawowych aż do czasu, gdy klasycy warszawscy zabrali głos w sprawie oktawy epickiej, nie da się dostrzec żadnej wyraźniejszej tendencji do uniezależniania podziału wypowiedzi od podziału stroficznego. W zdecydowanej większości wypadków podział wypowiedzi jest współbieżny z podziałem na strofy. Często wchodzi tu w grę zespoły strof, ale i w takich wypadkach na jednostkę stroficzną przypada mniej lub bardziej wyraźnie wydzielona całość treściowa.

W poemacie narracyjnym, np. w *Gofredzie*, jednym z łatwo dostrzegalnych sposobów dzielenia linii fabularnej na odcinki zgodne ze strofą jest podział według następstwa czasowego. Np. cykl strof opowiadających czy przedstawiających rozwój wydarzenia rozpoczyna się strofą, w której mowa o świcie i pobudce, a następne, w kolejności, mówią o poszczególnych osobach przygotowujących się do mającej nastąpić bitwy itp. Ten sposób podziału jest często uwyraźniony rozpoczynającymi strofę spójnikami: potem, a kiedy, skoro, wtem itd., a mimo że spójniki te stanowią również wskaźniki nawiązania między poszczególnymi strofami (co w utworze narracyjnym jest rzeczą samą przez się zrozumiałą), sygnalizują one jednocześnie jakiś już nowy, „następny”

¹¹ Wypowiedzi głównych polemistów zostały zebrane i zreferowane w artykule Z. Kopczyńskiej, *Wiersz epiki Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki”, 1960, z. 1, s. 117—118.

stan rzeczy. Charakterystyki osób, różnego rodzaju opisy czy też wypowiedziane sentencje konstruowane są bardzo konsekwentnie w ramach jednostek stroficznych. Jeśli nie zamykają się w pojedynczych oktavach, to wraz z każdą następną strofą dochodzą nowe, uzupełniające elementy treści. Dialogi też najczęściej respektują podział na strofy, wypowiedzi poszczególnych osób z reguły kończą się wraz z końcem strofy. Wypowiedź rozwinięta na dłuższej przestrzeni niż rozmiar jednej strofy jest zwykle tak skonstruowana, że wraz z końcem strofy następuje wyraźne odgraniczenie od dalszego ciągu: to, co powiedziano do tego miejsca, jest samo w sobie sensowną i jakby skończoną całością¹².

W *Dafnidzie* strofa ma szczególną samodzielność. Często tu jedna kwestia mieści się w jednej oktawie (strofy rozbite na kilka kwestii należących do różnych osób pojawiają się tylko sześć razy w całym utworze). Kwestie kilkuoktawowe charakteryzują się tym, że wraz z każdą następującą strofą dopełnia się nowym obrazem względnie zmienia się poprzednio zarysowany stan rzeczy. Tak dzieje się zarówno w opowiadaniach, które dotyczą zdarzeń minionych, jak i w relacjach o aktualnie dziejących się sprawach, czy też w wypowiedziach mających znaczenie opisu.

W poematach Krasickiego poszczególne strofy mają zwykle jakiś „wspólny mianownik” treściowy, wielokrotnie łatwo nadawać im tytuły.

¹² Dla przykładu dwa fragmenty z *Gofreda*:

A kiedy już tak między chrześcijany
Niealeziono, choć szukano wszędy,
Dobrze się nie wściekł tyran rozgniewany,
Chce się mścić srodze, zrzuca wszystkie względy;
Niech będzie, co chce, zaraz lud wybrany
Rozkazał tracić przez swoje urzędy:
„Kiedy miecz — prawi — żadnego nie minie,
I niewiadomy złodziej pewnie zginie.

By tylko winny wziął swoje karanie,
Niechaj się żaden niewinny nie żywi!

[Pieśń II, oktawa 11 i pocz. 12]

Począł się srożyć tyran urażony,
Dowiaduje się, gdzie obraz podziła?
Że obraz w ogień zaraz był wrzucony
I że go spalić niżli skryć wołała,
Aby już więcej nie mógł być zgwałcony
Niewierną ręką — tę sprawę dawała.
„Złodziej przed tobą, a ty czyn, co raczysz,
Obrazu pewnie wiecznie nie obaczysz.

Ale złodziejką niech mię nikt nie zowie:
Wzięłam to, co nam odjęto gwałtownie!”

[Pieśń II, oktawa 24 i pocz. 25]

Ze zrozumiałych względów współbieżność podziału wypowiedzi z podziałem na strofy jest jeszcze bardziej wyraźna w krótkich utworach oktagawowych zaliczanych do liryki.

Z drugiej strony, strofa oktagawa, a zwłaszcza strofa epicka, mimo że zwykle jest wewnętrznie związana jednym ośrodkiem treściowym, nie stanowi jakiegś absolutnie spójnej całości wypowiedzi. A możliwości takie zawiera w sobie forma oktagawa. Na jedną z nich wskazał Borowski. W wewnętrznej strukturze strofy dostrzegał on mianowicie istnienie takiego ukształtowania, które zamknięte zostaje epigramatycznym dystychem. Nadawało to, oczywiście, poszczególnej strofie oktagawowej postać znacznie wyraźniej wyodrębnioną, samodzielną. Ale jak to stwierdza sam Borowski, ukształtowania takie pojawiają się tylko niekiedy.

Inna możliwość, w oparciu o ten sam wewnętrzny podział strofy, leży w takim ukształtowaniu wypowiedzi w strofie, przy którym w pierwszych sześciu wersach jakby stale narasta tylko część wypowiedzenia wymagająca dokończenia; dopełnienie to zaś następuje w dwu ostatnich wersach strofy¹³. Takie postaci bywają też rzadko realizowane.

Stosunkowa rzadkość występowania obu wymienionych postaci ma uzasadnienie chyba w tym, że strofa ośmiowersowa jest za krótka dla bardziej częstego kształtowania postaci z dystychiczną pointą, jest też, z drugiej strony, zbyt obszerna na to, by jej składniowa konstrukcja mogła zatrzymywać się częściej na jednym wypowiedzeniu, a to leży u podstawy realizacji drugiego sposobu ujęcia oktagawy jako spójnej całości.

Zasada zgodności podziałów: strophicznego i treściowego nie odnosi się już w pełni do dalszych kontynuacji formy oktagawowej. Dotyczy to przede wszystkim utworów najwybitniejszego w dziejach naszej poezji realizatora formy oktagawowej, jakim jest Słowacki. Na plan pierwszy wysuwa się tu oczywiście *Beniowski*, poemat oktagawowy ówczesnie najbardziej powszechnie znany, a przy tym szczególnie charakterystyczny dla poetyki romantycznej. Różnice między oktagawą *Beniowskiego* a całą poprzedzającą ten utwór tradycją oktagawową są bardzo

¹³ Jak np. w *Monachomachii*:

Już wschodzącego słońca pierwsze zorze
Opowiadały wrzaskliwe grzegotki,
Już się krzżeli bracia po klasztorze,
Już koło furty stękały dewotki,
Już ojciec Rajmund w pierwiastkowej porze
Wychodził słuchać świątobliwe plotki,
Gdy myśląc (kto wie, czy o Panu Bogu)
Zgubił pantofel i upadł na progu.

[Pieśń II, zwr. 1]

duże i przejawiają się w odmiennym traktowaniu elementów istotnie ważnych dla obrazu strofy. Dla odmienności oktawy w *Beniowskim* podstawowe znaczenie ma różny od tradycyjnego sposób kształtowania 11-zgłoskowego rozmiaru w tym utworze¹⁴. Sprawą bardzo ważną dla struktury stroficznej jest w tym zakresie wyraźnie różniące się od tradycji (szczególnie tradycji najbliższej) traktowanie 11-zgłoskowca w płaszczyźnie stosunków panujących między rozczłonkowaniem składniowym a rozczłonkowaniem wierszowym. Charakterystyczna dla wiersza *Beniowskiego* tendencja do przełamywania zgodności między obu tymi planami rozczłonkowania przynosi w rezultacie bardzo znaczny wzrost klauzul wersowych składniowo nie wzmocnionych i przerzutniowych. W związku z tym maleje przede wszystkim liczba klauzul przypadających na granicy między rozwiniętymi członami zdania pojedynczego, w dalszej kolejności maleje też liczba klauzul zamkniętych końcem wypowiedzenia względnie uwyraźnionych granicą przebiegającą między zdaniami pojedynczymi w wypowiedzeniu złożonym. Zarówno mocne składniowo, jak i rozczłonkowaniem składniowym nie podparte klauzule, a także i klauzule przerzutniowe są w *Beniowskim* rozsiane po całej strofie, tym samym syntaktyczna dystychiczność oktawy jest znacznie przesłonięta. I to nie tylko w wyższym stopniu, ale i inaczej niż w oktawie oświeceniowej: wielokrotnie brak bowiem na granicy dystychu jakiegokolwiek wyraźniejszego przedziału składniowego. Rozrzut wszakże i mocnych, i składniowo słabych klauzul wskazuje na wyraźne miejsce wewnętrznego podziału strofy. Wbrew całej dotychczasowej praktyce i jak najbardziej poza dyktandem rymu jest to w *Beniowskim* podział na 2+6, najslabiej natomiast wydobyte jest rozgraniczenie między 3 a 4 dystychem, a więc najmniej syntaktycznie ważny podział na 6+2. Na końcu 1 dystychu skupiają się w znacznej przewadze granice między wypowiedzeniami; tu też najmniej przerzutni i zakończeń wersów pozbawionych sygnałów delimitacji składniowej.

Drugim momentem zasadniczo różniącym oktawę *Beniowskiego* i równie silnie związanym ze sposobem kształtowania toku wierszowego są przerzutnie międzystroficzne. Silna granica składniowa przypadająca na koniec strofy, do czasu *Beniowskiego* nieomal bezwyjątkowo realizowana konstanta, pozostaje nadal normą i w poemacie Słowackiego, ale dopuszcza się tu również liczne odstępstwa od tej normy.

Strofy składniowo otwarte w sposób narzucający się uwadze sygnalizują istnienie rozbieżności między wewnętrznym podziałem wypowiedzi a podziałem stroficznym. Rozbieżność ta nie ogranicza się w *Beniowskim* tylko do strof nie zamkniętych granicą wypowiedzenia. Jest

¹⁴ Szczegółowe analizy dotyczące tej sprawy zawiera artykuł Z. Kopczyńskiej, *O wierszu „Beniowskiego”*. „Pamiętnik Literacki”, 1961, z. 1.

znacznie częstsza. Już pobieżna obserwacja wskazuje, że nie można rozgraniczyć fragmentów fabularnych od fragmentów dygresyjnych operując podziałem na strofy.

Oba główne nurty narracji są w tym poemacie splecione z sobą tak ściśle, dygresje i opowieść o losach Beniowskiego następują jedno po drugim bardzo często w tak zaskakujący sposób, że nawet granice między wersami nie są współbieżne z tym podziałem.

Oczywiście liczne są strofy w *Beniowskim* kształtowane na zasadzie równoległości z podziałem treściowym, ale niezbyt częste są już dłuższe fragmenty poematu składające się z takich strof. Na ogół w całości utworu wyraźnie rysuje się tendencja i do przełamывania jedności tematycznej oktaw¹⁵, i do zacierania zgodności podziału treściowego ze stroficznym.

Z tą sprawą wiąże się też w pewnym stopniu wskazane poprzednio wyekspozowanie pierwszego dystychu. Wiele razy bowiem pierwszy dystych jest jakimś treściowym dopełnieniem strofy poprzedniej; granica między pierwszym a drugim dystychem bywa też miejscem, gdzie spotyka się narracja fabularna z dygresjami.

Jednakże charakterystyczny dla strofy *Beniowskiego* podział 2+6 jest najczęściej wynikiem takiego ukształtowania wypowiedzi, które w obrębie strofy rozpoczyna się od jakiejś ogólnej konstatacji, zapowiedzi czy nakreślenia sytuacji, obejmujących pierwszy dystych i rozwiniętych w następnych wersach.

Wszystko to nie przesądza faktu, że znaczną liczbę oktaw omawianego poematu cechują dobitne pod względem semantycznym zamknięcia. Zamknięcia te nie obejmują jednakże dwuwiersza, lecz są zwykle ograniczone do ostatniego wersu, względnie jego części. Tak więc strofy składniowo lub też treściowo nie dokończone, strofy o silnie wyodrębnionym otwarciu, strofy mieszczące w sobie różne treści, obok tych „zwyczajnych”, uprawomocnionych przez tradycję — składają się na wewnętrznie zróżnicowany obraz oktawy *Beniowskiego*. Obrazu tego dopełnia ogromna różnorodność wypowiedzi zarówno pod względem ich rozpiętości sylabicznej, jak i umiejscowienia w obrębie wersu i strofy.

Liczba wypowiedzi zakończonych w klauzuli wersu zasadniczo nie różni się od oktawy dawniejszej, od oktawy Kochanowskiego. Liczba tych wypowiedzi przypadających na jedną strofę wynosi średnio tyle, co u Krasickiego. Podobnie też jak w *Oświeceniu*, przeważają tu strofy o różnorodnie rozmieszczonych granicach wypowiedzi (uksztaltowania

¹⁵ W recenzji o *Beniowskim* z r. 1841 J. K[oźmian] („*Beniowski*”, poema przez *Juliusza Słowackiego*. „*Dziennik Narodowy*”, 1841, nr 15) tak napisał: „W budowie strof pojedynczych widać wielkie lenistwo, niejedna dobrze się zaczyna, puszczamy się z nią myślą i głosem, aż tu w połowie urywa się bieg harmonii, idea nawet, zwichnięta, nie domierza kresu”.

podobne powtarzają się w *Beniowskim* jeszcze rzadziej niż u Krasickiego czy Książczyny; tradycyjne podziały 4+4 i 2+2+4 powracają w tym poemacie, co prawda, najczęściej, ale każde z nich obejmuje tylko około 8% wszystkich oktaw). Natomiast uderzająco duża jest w utworze Słowackiego różnica między liczbą wypowiedzeń zamkniętych w klauzulach a liczbą wszystkich wypowiedzeń. Wynika z niej, że granice $\frac{1}{3}$ części wypowiedzeń przypadają wewnątrz wersów. Podobne stosunki nie występują w oktawie przed *Beniowskim*.

Odmienność oktawy *Beniowskiego* związana jest z zastosowaniem tej formy w nowym, nie znanym tradycji gatunku poetyckim, jaki ten poemat reprezentuje. Budowa strofy jest tu w znacznej mierze rezultatem tego nacechowanego dygresyjnością i elementami polemiki kształtowania wypowiedzi, szczególnie w jej płaszczyźnie syntaktycznej, mającej istotne znaczenie dla struktury stroficznej; budowa oktawy jest też czynnikiem, który w sposób narzucający się uwadze eksponuje to szczególne ukształtowanie.

Używając kilka razy oktawy w okresie przed napisaniem *Beniowskiego* Słowacki nie odbiegał w jej budowie od form znanych już tradycji. Podobnie przed nim i Mickiewicz — w dwudziestu kilku oktavach rozsianych w *Grażynie*. Po *Beniowskim* sytuacja się jednak w pewnym stopniu zmienia, choć nie ma właściwie oktavowych kontynuacji poematu dygresyjnego.

Przed wszystkim sam Słowacki bardzo podobnej jak w *Beniowskim* oktawy używa w gatunkowo innym poemacie: w *Królu-Duchu*. A i w następnych realizacjach tej formy widoczne jest też pewne dziedzictwo formy *Beniowskiego*, szczególnie w dłuższych utworach epickich budowanych oktavą — np. w *Assuncie* Norwida, w *Panu Balcerze* Konopnickiej czy w tłumaczonych przez Porębowicza strofach *Don Juana*.

Charakterystyczne pod tym względem jest pojawianie się oktaw nie zamkniętych granicą wypowiedzenia, a w tym i przerzutni międzystroficznymi. Nawet Konopnicka w *Panu Balcerze* dopuszcza strofy otwarte i przerzutniowe (w całości utworu stanowią one 3% wszystkich strof), a co znamienne dla tej poetki, jej oktawy liryczne, mimo że już bez odstępstw od konstancy składniowej w zamknięciu strof, cechuje bardzo silna przerzutniowość toku wierszowego wewnątrz strof, nie występująca na ogół w innych jej układach wierszowych. W ogóle nasilenie toku przerzutniowego w obrębie poszczególnych oktaw u kontynuatorów tej formy w drugiej poł. XIX w. tłumaczy się chyba także wpływem *Beniowskiego*. Dzieje się tak, jakby samo użycie formy oktavowej uprawniało do kształtowania toku przerzutniowego.

W oktavowych poematach po *Beniowskim* przeważa również nieco przesłonięta wyrazistość struktury dystychicznej. Pozostaje i jakiś ślad

wewnętrznego podziału strofy na 2+6. U Konopnickiej np. oktawa ma raczej tendencję do podziału na 4+4, tak jest też i w kilkudziesięcioktawowym lirycznym utworze Asnyka *Publiczność i poeci*, ale i tu, i tam następne miejsce wyeksponowane licznymi zamknięciami wypowiedzeń przypada na granicy pierwszego dystychu. W ogóle jednak podział 2+6 jako charakterystyczny dla wewnętrznej budowy strofy nie pojawia się już poza twórczością Słowackiego. W drobnych lirycznych utworach oktawowych też go nie ma, najczęściej spotykane tu ukształtowanie oparte jest raczej na przedziale w połowie strofy (4+4).

Szczególnie zaś Norwid kształtuje oktawy swego poematu pod tym względem zupełnie odmiennie niż Słowacki. Najsilniejszy dział w jego strofie związany jest z końcem trzeciego dystychu (6+2). W tym też miejscu oktawy zupełnie nie pojawia się przerzutnia. Stosunkowo najslabiej rozgraniczony jest właśnie pierwszy dystych.

Także i wyraźna w *Beniowskim* tendencja do uniezależniania podziałów treściowego i stroficznego nie zostaje jakoś szerzej podjęta. Najbardziej widoczna jest ona w dialogowych partiach poematu Konopnickiej, których struktura wersyfikacyjna wyraźnie odbiega od fragmentów narracji tego utworu. Głównie też dzięki tym właśnie partiom oktawa *Pana Balcera* wykazuje często tak dużą liczbę wypowiedzeń¹⁶, o jakiej nie ma mowy nawet w *Beniowskim*.

Wydaje się, że w tym nagromadzeniu dużej liczby wypowiedzeń w obrębie strofy działa również przykład oktawy *Beniowskiego*, niezależnie od tego, że i u Słowackiego, i u Konopnickiej gra w tym główną rolę struktura języka mówionego. Jednakże, jeśli tak wolno powiedzieć, efekty są zgoła różne: w *Beniowskim* taki tok wiersza oktawowego sprawia stałe wrażenie zaskoczenia, niepokoju i trzyma w napięciu, bo przynosi wraz z sobą coraz nowe sytuacje, twierdzenia, aluzje; w eposie Konopnickiej raczej odwrotnie: tnące raz po raz wers i bieg strofy krótkie wypowiedzenia w kwestiach różnych osób są zwykle skoncentrowane wokół jednej sprawy, jednego tematu. Wskutek tego dialog w *Panu Balcerze* odbiera się jako dość zbyteczne i nużące „przemowy”, a nie jako wartką, ożywioną rozmowę.

Na tym to, literacko raczej nieudanym, utworze Konopnickiej zamyka się właściwie krąg realizacji omawianej formy. Jako kształt utworów lirycznych oktawa w tym okresie i później pojawia się stosunkowo bardzo rzadko. Nawet sama Konopnicka, posługująca się tak wieloma odmianami stroficznymi, oktawy używa zaledwie kilka razy. Nieco oktaw przynosi *Młoda Polska*. Później nawet Staff we własnej, nie tłumaczonej poezji użyje tej formy jeden raz tylko, następnie zaś pojedyn-

¹⁶ Zwykle są one krótkimi, często jednowyrazowymi zdaniami czy równoważnikami zdań.

cze utwory spotkać można u Lechonia, Makuszyńskiego, Gałczyńskiego, Jastruna, Baczyńskiego. W najnowszej poezji oktawy w ogóle się nie widuje.

Te drobne, jednostkowe użycia strofy oktawowej przedstawiają nikły stosunkowo materiał do analizy porównawczej. Niewątpliwie cechuje je składniowa „zamkniętość” strof, wyraźna odpowiedniość podziału wypowiedzi z podziałem stroficznym. Poza tym są to realizacje najróżniejsze, trudne do sumowania i nie wnoszące jakichś nowych ujęć.

*

Analiza polskiej strofy oktawowej pozwala na wysunięcie kilku szczególnie dla obrazu tej strofy charakterystycznych momentów.

Zasadniczy kształt oktawy, określony układem rymowym i sylabicznym formatem 11-zgłoskowym, stanowiący kalkę strofy włoskiej, jest w naszej poezji formą stałą. Właściwie poza jednym bardziej charakterystycznym wyjątkiem, jaki stanowi 13-zgłoskowy wariant oktawy (*Jagiellonida*), oktawa polska nie ma innych realizacji. Wierność temu jednemu kształtowi, zresztą wierność uzasadniona tym, że pierwszy polski kształt oktawy był tak bardzo trafny, nie została zachwiana — mimo poznania odmiennych, a niewątpliwie interesujących postaci strof oktawowych, jakie rozwinęły się w bezpośrednim sąsiedztwie Polski. W okresach bardzo żywych kontaktów mogły tu grać rolę szczególnie formy oktawowe realizowane przez Goethego czy Puszkina. Nawet później, w okresie dość powszechnej sylabotonizacji strofiki, nie ma też niemal żadnych (do zupełnych wyjątków zaliczyć trzeba strofy z użyciem męskiego rymu, pojawiające się np. w jednym utworze Ostrowskiej) prób ukształtowania sylabotonicznej wersji oktawy, dla której choćby wymienieni przed chwilą poeci dawali gotowe wzory. Ale najbardziej znamienne jest to, że zupełnie się nie upowszechnił 13-zgłoskowiec jako drugi podstawowy format oktawy, na innych terenach tak łatwo wymieniany z 11-zgłoskowcem, np. w sonecie.

W swojej budowie oktawa na naszym terenie podporządkowana jest ogólnym normom panującym w strofice. Przede wszystkim dotyczy to zasady składniowo silnego zamknięcia strofy. Inne ukształtowania, ogólnie znacznie rzadsze, też nie obalają tej reguły, stanowią raczej odstępstwo od zasady — a nie jej likwidację. Są też, przynajmniej w swojej pierwszej i najistotniejszej realizacji (*Beniowski*) szczególnie umotywowane.

Analogicznie jak i w innych formach stroficznym składających się z parzystej liczby wersów, kanwą oktawy jest syntaktyczna dystychiczność. Dystych składniowy bywa mocniej lub słabiej zaznaczony, ale zawsze pozostaje dostatecznie wyraźny i „odporny” na wszelkiego ro-

dzaju próby swobodnego pod względem składniowym kształtowania wypowiedzi.

Stosunkowo najczęstszy wewnętrzny dział w oktawie, podyktowany także składniowym ukształtowaniem wypowiedzi w niej zawartej, przypada w połowie strofy. Rozczłonkowanie to wiąże silnie formę oktawową z innymi strofami ośmiowersowymi. Struktura tych ośmiowersowych strof nie będących oktawą, w swojej genezie stanowiąca zestawienie dwu strof czterowersowych, niewątpliwie wpływała na wewnętrzne ukształtowanie oktawy. Nie można też przy tym nie odnotować supozycji, że w ogóle we wszelkich postaciach strof ośmiowersowych działała i jakas ogólniejsza, a wyrastająca na gruncie wierszowego paralelizmu, zasada jakby piętrowej symetrii: w pierwszym planie podział na dwuwiersze, w drugim — podział na dwa po dwa razy powtórzone dwuwiersze.

Składniowy podział strofy na dwa czterowersze jest podziałem nie respektującym tego rozcłonkowania strofy, jakie dyktuje wyróżniający oktawę układ rymu. Trzykrotny przeplot dwu rymów oraz następujące po tym przeplocie dwukrotne powtórzenie trzeciego rymu wskazują na dwudzielnosc strofy w miejscu, w którym zmienia się rodzaj wiązania rymowego, a więc na granicy między sześciowerszem a dwuwierszem.

Rozczłonkowanie syntaktyczne wypowiedzi współbieżne z takim podziałem realizowane jest bardziej konsekwentnie w stosunkowo późnej oktavie (*Assunta* Norwida), choć pewne tendencje w tym kierunku widoczne są już i w pierwszych ukształtowaniach tej strofy.

Tej najbardziej „prawidłowej” postaci oktawy szczególnie ostro przeciwstawia się trzecia — jeśli można to tak nazwać — wersja omawianej strofy, o formule 2+6, dająca prymat działowi po pierwszym dystychu. Ogranicza się ona, co prawda, do jednoautorskiej realizacji, ale jest reprezentowana w utworze — *Beniowski* — uznanym za jedno z najwybitniejszych osiągnięć polskiej literatury.

Tak więc, wewnętrzne rozcłonkowanie oktawy — w płaszczyźnie składniowego wypełnienia strofy — otrzymało swój kształt we wszystkich trzech możliwych kombinacjach (jeżeli się zatrzymać na podbudowie dystychicznej).

Inne różnice w formowaniu strofy oktaowej, wyrażające się w obecności czy też nasileniu toku przerzutniowego, w liczbie i rozmieszczeniu wypowiedzi w obrębie strofy i wreszcie w stosunku do składniowej delimitacji międzystroficzej, wpływają bardzo widocznie z różnic w traktowaniu rozmiaru 11-zgłoskowego, z odmiennej poetyki okresu czy też gatunku poetyckiego. Warto przy tym jednak dodać, że od czasu *Beniowskiego* charakterystyczna dla wersyfikacji tego utworu przerzutniowość toku wierszowego staje się jakąś dość ogólną właści-

wością formy oktavowej, odróżniającą tę strofę od większości pozostałych układów stroficznych.

Oktawa w porównaniu z innymi typami strof nie jest strofą częstą, nie ma licznych i wieloautorskich realizacji. Najczęstsze jej użycia przypadają niewątpliwie na okres baroku, a więc na czas, gdy jest jeszcze na naszym terenie formą zupełnie nową. Ten właśnie walor nowości, a także pewna prowokująca złożoność struktury stroficznej leżą chyba u podstawy szerokiego upowszechnienia się oktawy w XVII wieku. Nigdy potem oktawa nie jest już traktowana jako forma tak atrakcyjna.

Głównym i istotnie liczącym się terenem występowania oktawy jest twórczość epicka. Z takim zresztą wyznacznikiem gatunkowym strofa ta została do nas przejęta. Jej użycie w gatunkach lirycznych jest na ogół bardzo skromne. Znamienny jest jednakże przy tym fakt, że w tych rejonach najczęściej związana jest z poezją poważną, bywa zwykle formą utworów o wypowiedzi bardzo na serio.

To szczególne nacechowanie uznać trzeba zresztą za charakterystyczne w ogóle dla polskiej recepcji oktawy.

STRUKTURA SKŁADNIOWA KLAUZUL WERSOWYCH W OKTAWIE

Liczba klauzul podana jest w stosunku procentowym.

Objaśnienia zastosowanych symboli: S — klauzula wersu przypada na granicy wypowiedzenia; W — na granicy między zdaniami pojedynczymi współrzędnie złożonymi; P — na granicy między zdaniami pojedynczymi podrzędnie złożonymi; Z — na koniec zdania mieszczącego się w obrębie innego zdania; po — na granicy między grupą podmiotu i grupą orzeczenia; wo_s — na granicy między rozwiniętymi członami zdania pojedynczego należącymi do grupy orzeczenia; wp_s — na granicy między rozwiniętymi członami zdania pojedynczego należącymi do grupy podmiotu; wo — wewnątrz członu zdania należącego do grupy orzeczenia; wp — wewnątrz członu zdania należącego do grupy podmiotu; E — klauzula przerzutniowa.

TABELA 1: P. Kochanowski — *Gofred*

Kolejny wers	S	W	P	Z	po	wo _s	wp _s	wo	wp	E
1a	2	19,5	20,5	4	11,5	23,5	1,5	4,5	—	13
2b	39	26	21,5	5,5	1	2	1,5	1	—	2,5
3a	4	16,5	22,5	7,5	8	19	1,5	8,5	3	9,5
4b	77	9	10,5	1	0,5	1	—	—	0,5	0,5
5a	5,5	26	21	4,5	5,5	17	0,5	6	1	13
6b	48	17,5	16	4	1,5	7	0,5	2,5	—	3
7c	5	30	19,5	3,5	7,5	17,5	1	4	1	11
8c	99,5		0,5							
W stosunku do wszystkich klauzul	35	18	16,7	3,7	4,4	10,8	0,8	3,3	0,7	6,6

TABELA 2: Twardowski — *Dafnida*

Kolejny wers	S	W	P	Z	po	wo _s	wp _s	wo	wp	E
1a	14	18	12	6	8	30	2	10	—	—
2b	30	30	18	4	2	14	—	—	—	2
3a	—	22	38	4	8	26	—	2	—	—
4b	52	18	14	6	—	8	—	—	—	2
5a	4	26	28	4	10	18	—	6	—	4
6b	54	26	8	2	—	4	—	4	2	—
7c	4	24	22	4	6	28	4	2	2	4
8c	100									
W stosunku do wszystkich klauzul	32,2	20,5	17,5	3,8	4,2	16	0,8	3	0,5	1,5

TABELA 3: Krasicki — *Monachomachia*

Kolejny wers	S	W	P	Z	po	wo _s	wp _s	wo	wp	E
1a	17	18,5	25,7	7	10	11,4	3	4,4	—	3
2b	68	13	8,6	6	—	3	—	1,4	—	—
3a	11	47	8	7	10	8,6	1,4	3	—	4
4b	68,8	10	7	7	1,4	4,4	—	1,4	—	—
5a	23	27	11,4	8,6	8,6	10	4,3	4,3	—	2,8
6b	71,4	8,5	7	4,3	3	1,4	1,4	3	—	—
7c	23	33	15,7	5	4,3	13	3	3	—	—
8c	100									
W stosunku do wszystkich klauzul	48,3	20	10	5,4	4,6	6,4	1,6	2,5	—	1,2

TABELA 4: Słowacki — *Beniowski*

Kolejny wers	S	W	P	Z	po	wo _s	wp _s	wo	wp	E
1a	14,5	16	15	3,5	7,5	11	2,5	9	1	20
2b	55,5	10,5	14,5	1,5	1	3,5	2	4	0,5	7
3a	17,5	29,5	15,5	2	2	6	2,5	8	1,5	15,5
4b	40,5	17	9	1	2,5	5,5	2,5	8	—	14
5a	20	21,5	11	2	4	8	2,5	11,5	1,5	18
6b	33	18,5	15	2,5	4	7	1,5	5,5	0,5	12,5
7c	28	20	17,5	2,5	3,5	10,5	2,5	6,5	1	8
8c	87	2,5	2,5	—	1,5	3,5	0,5	2	—	0,5
W stosunku do wszystkich klauzul	37	17	12,5	1,5	3,3	7	1,7	7	0,8	12,2

TABELA 5: Norwid — *Assunta*

Kolejny wers	S	W	P	Z	po	wo _s	wp _s	wo	wp	E
1a	9	12	20	4	9	21	4	6,5	2,5	12
2b	26,5	24	9	4	2,5	14,5	5	6,5	—	8
3a	18	16	14,5	2,5	5	23	1,3	6,5	1,2	12
4b	37	22	13,5	2,5	5	16	—	2,5	—	1,5
5a	14,5	21	21	4	5	23	2,5	1,3	1,2	6,5
6b	47,5	20	17	4	—	6,5	2,5	2,5	—	—
7c	16	16	29	1,2	8	13,3	1,3	5	1,2	9
8c	87	5	1,4	—	—	4	1,3	—	—	1,3
W sto- sunku do wszyst- kich klausul	31,8	17	15,5	3	4,4	15	2,3	4	0,8	6,2

TABELA 6: Konopnicka — *Pan Balcer*

Kolejny wers	S	W	P	Z	po	wo _s	wp _s	wo	wp	E
1a	19,6	15,6	18,4	3,2	6	16	2,8	2,8	0,8	14,8
2b	48	19,6	14	2,8	2,8	5	3	2,4	0,4	2
3a	19,6	24,8	15	2	7	16,8	2,4	4	0,4	7,6
4b	56,8	19,6	9,6	1,6	2,4	4	0,8	1,2	0,4	3,6
5a	24,4	24,4	17,2	0,8	2,4	13,2	1,2	3,2	0,8	12,4
6b	32,4	20	14	4,4	3,6	12	0,8	3,6	0,8	8,4
7c	25,2	20	16,8	2	3,2	13,6	1,6	6	0,8	10,8
8c	98*	0,4	0,8	—	—	—	—	0,4	—	0,4
W sto- sunku do wszyst- kich klausul	40,5	18	13,5	2	3,5	10	1,5	3	0,5	7,5

* W całym utworze na 1402 oktawy nie zamkniętych składniowo jest 45, co równa się 3%.

TABELA 7. „Pojemność” syntaktyczna oktawy liczona według liczby wypowiedzeń

a) Oktawy o podanej liczbie wypowiedzeń zakończonych w klauzuli wersów

b) Oktawy o podanej liczbie wszystkich wypowiedzeń w obrębie strofy

Liczba oktaw podana jest w stosunku procentowym.

Autor, tytuł utworu	1		2		3		4		5		6		7	
	wypow.		wypow.		wypow.		wypow.		wypow.		wypow.		wypow.	
	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b
Kochanowski, <i>Gofred</i>	7	5,5	33	26	36	35	22,5	25	1,5	6,5	—	2		
Twardowski, <i>Dafnida</i>	22	18	32	26	24	30	20	24	2	2	—			
Kniaźnin, <i>Balon</i>	4	4	6	6	32	22	24	28	20	20	10	12	4	4
Krasicki, <i>Monachomachia</i>	3	1,5	9	9	39	28,5	24	20	16,5	19	7	13	1,5	9
Słowacki, <i>Beniowski</i>	6,5	3,5	30,5	17,5	30,5	22	18	20,5	9,5	15	5	9	—	6,5
Norwid, <i>Assunta</i>	20	14	30	23	30	30	13	20	5,5	5	—	5	1,5	3
Konopnicka, <i>Pan Balcer</i>	6	5	23	11	31	21	17	10	13	14	8	8	2	8

Autor, tytuł utworu	8		9		10		11		12		13		14	
	wypow.		wypow.		wypow.		wypow.		wypow.		wypow.		wypow.	
	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b
Kochanowski, <i>Gofred</i>														
Twardowski, <i>Dafnida</i>														
Kniaźnin, <i>Balon</i>	—	2	—	2										
Krasicki, <i>Monachomachia</i>	—		—											
Słowacki, <i>Beniowski</i>	—	2,5		3,5										
Norwid, <i>Assunta</i>	—	—												
Konopnicka, <i>Pan Balcer</i>	—	7	—	6	—	2	—	1	—	4	—	1	—	2