

Zdzisława Kopczyńska

O wersyfikacji "Walca" Czesława Miłosza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/4, 177-190

1981

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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXXII, 1981, z. 4
PL ISSN 0031-0514

ZDZISŁAWA KOPCZYŃSKA

O WERSYFIKACJI „WALCA” CZESŁAWA MIŁOSZA

WALC

Już lustra dźwięk walca powoli obraca
I świecznik kołując odpływa w głąb sal.
I patrz: sto świeczników we mgłach się zatacza,
Sto luster odbija snujący się bal.

I pyły różowe jak płatki jabłoni,
I skry, słoneczniki chwiejących się trąb.
Rozpięte szeroko jak krzyże w agonii
Szkło ramion, czerń ramion, biel ramion i rąk.

I krążą w zmrużone swe oczy wpatrzeni,
A jedwab szeleści o nagość, ach cyt...
I pióra i perły w huczącej przestrzeni,
I szept, wołanie, i zawrót, i rytm.

Rok dziewięćset dziesięć. Już biją zegary,
Łat cicho w klepsydrach przesącza się piach.
Aż przyjdzie czas gniewu, dopełnią się miary
I krzakiem ognistym śmierć stanie we drzwiach.

A gdzieś tam daleko poeta się rodzi.
Nie dla nich, nie dla nich napisze ich pieśń.
Do chat drogą mleczną noc letnia podchodzi
I psami w olszynach zanoszą się wieś.

Choć nie ma go jeszcze i gdzieś kiedyś będzie,
Ty, piękna, nie wiedząc kołyszysz się z nim.
I będziesz tak tańczyć na zawsze w legendzie,
W ból wojen wplątana, w trzask bitew i dym.

Stań tutaj przy oknie i uchyl zasłony,
W olśnieniu, widzeniu, na obcy spójrz świat.
Walc pełza tu, liśćmi złotymi stłumiony
I w szyby zamiecią zimowy dmie wiatr.

*Lodowe pole w brzasku żółtej zorzy
W nagle rozdartej nocy się otworzy,
Tłumy biegnące wśród śmiertelnej wrzawy,
Której nie słyszysz, odgadujesz z ust.*

*Do granic nieba sięgające pole
Wre moderstwami, krew śniegi rumieni,
Na ciała skrzepłe w spokoju kamieni
Dymiące słońce rzuca ranny kurz.*

*Jest rzeka na wpół lodami przykryta
I niewolnicze na brzegach pochody,
Nad siną chmurą, podnad czarne wody
W czerwonym słońcu, błysk bata.*

*Tam, w tym pochodzie, w milczącym szeregu,
Patrz, to twój syn. Policzek przecięty
Krwawi, on idzie, małpio uśmiechnięty,
Krzycz! W niewolnictwie szczęśliwy.*

*Rozumiesz. Jest taka cierpienia granica,
Za którą się uśmiech pogodny zaczyna,
I mija tak człowiek, i już zapomina,
O co miał walczyć i po co.*

*Jest takie olśnienie w bydlęcym spokoju,
Gdy patrzy na chmury i gwiazdy, i zorze,
Choć inni umarli, on umrzeć nie może
I wtedy powoli umiera.*

*Zapomnij. Nic nie ma prócz jasnej tej sali
I walca, i kwiatów, i świateł, i ech.
Świeczników sto w lustrach kołysząc się pali,
I oczy, i usta, i wrzawa, i śmiech.*

*Naprawdę po ciebie nie sięga dłoń żadna,
Przed lustrem, na palcach unosząc się stań.
Na dworze jutrzienka i gwiazda poranna,
I dzwonią wesoło dzwoneczki u snów.*

1942 Warszawa¹

W utworze tym występują trzy rodzaje wierszowej konstrukcji. Zanim przyjrzymy się dokładniej ich formie i funkcji, zdajmy pokrótce sprawę z tego, jak wygląda linearna organizacja wypowiedzi poetyckiej, z którą formy wiersza i ich zmiana są powiązane. Temat sygnalizowany tytułem zostaje podjęty od samego początku utworu; 3 jego pierwsze strofy zawierają obrazy balu i tańczonego walca, przedstawione jakby z dwu perspektyw naraz — tańczącego uczestnika i obserwatora.

¹ Tekst według wyd.: Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie. Poems*. Ann Arbor, Michigan, 1976. W publikacjach poprzednich (*Ocalenie*, Warszawa 1945, i *Wiersze*, Londyn 1967) tekst tego utworu jest dłuższy o 1 strofę, zajmującą miejsce między strofami 6 a 7 cytowanego tutaj tekstu; oto jej brzmienie:

*To on, wynurzony z odmętu historii,
Tak szeptem ci w ucho i mówi: no patrz.
A czoło ma w smutku, w dalekich lat glorii
I nie wiesz, czy śpiewa tak walc, czy twój płacz.*

Wydaje się prawdopodobne, że poeta sam usunął tę strofę w tomie, do którego przygotowania miał z pewnością łatwy dostęp. Dokonanie tego skrótu odbiera się jako zmianę wyraźnie korzystną i dlatego edycja w Michigan została tu przyjęta za podstawę opracowania. W najnowszym wydaniu (*Poezje*, Warszawa 1981) strofa ta została jednak uwzględniona, brak w nim natomiast graficznego wyodrębnienia części wizyjnej.

Najpierw ukazywane są przedmioty, mówiące o wyglądzie sali balowej, a następnie ludzie, grupowo i „z zewnątrz”, poprzez opis ich balowych strojów i balowo-tanecznych zachowań. Taneczny ruch i rytm wyrażone są wierszem amfibrachicznym, kształtującym tok wypowiedzi.

W następnych 4 strofach ten dość spójny ciąg wypowiedzi ulega zakłóceniu. Z informacją o dacie odbywającego się balu związana jest zapowiedź złej przyszłości, czasów gniewu i śmierci; zaraz po tym — zapowiedź bliskich urodzin poety stowarzyszona z obrazem nocy letniej na wsi. Ostatni dłuższy *passus* skierowany jest wprost do pięknej pani z balu: obecnie tańcząca, a później mająca uczestniczyć w cierpieniach czasu wojen — zostanie utrwalona w twórczości poety, który się urodzi. Teraz zaś niechaj piękna dama stanie przy oknie salonu i spojrz na „obcy świat”, a więc na rzeczywistość bardzo odmienną od tej, jaką reprezentuje balowa sala. Bo o wszystkim, jak dotąd, mówi się na tejże balowej sali, gdzie wciąż tańczy się walca. Bezpośrednio potwierdza to tekst strofy 7, ostatniej w tej części, potwierdza — przeświadczenie czytelnicze oparte na kontynuowaniu tej samej formy wiersza, amfibrachem kształtowanego rytmu walca.

W drugiej części utworu, przez autora wyróżnionej graficznie, ów „obcy świat” ukazwany jest pięknej damie z balu w serii infernalnych obrazów, z których ostatni, najbardziej jakby przybliżony, odnosi się wprost do jej osobistego losu. Nb. treść i sens tych obrazów stanowią zaskoczenie; co prawda, zapowiedzi brzmiały groźnie, ale mówiły o wojnach i bitwach, a nie o biciu, zniewalaniu, ludobójstwie; być może jednak ostatnie półwiecze zbliżyło zakresy znaczeniowe tych pojęć. W kolejnych 4 strofach, w których zawarte zostały te koszmarnie sceny, nie ma już oczywiście ani śladu walca i amfibrachy, głównym budulcem tego fragmentu jest format 11-zgłoskowy. Wszakże amfibrach powraca w 2 ostatnich strofach tej wyodrębnionej części utworu, choć w nieco odmiennej niż poprzednio postaci, stanowiąc formę wierszową refleksji związanej z ukazanymi obrazami, a skierowaną na sprawy ludzkiej kondycji i losu „szczęśliwego” niewolnika. Na tym kończy się część wizyjna, powraca sala balowa i walc, i ta sama co w części pierwszej — strofa amfibrachiczna, a piękną damę namawia się, by zapomniała o ukazanych jej okropnościach.

Uwyraźniony tym schematycznym zarysem udział formy wierszowej w konstruowaniu i w semantyce wypowiedzi poetyckiej jesteśmy teraz obowiązani bardziej szczegółowo opisać i wyjaśnić. Zaczniemy od sprawy wyboru wiersza zastosowanego w części pierwszej i w zakończeniu. Użycie tu formy amfibrachicznej może wydawać się czymś oczywistym. Jeśli założymy, że poeta zamierzył za pomocą językowego ukształtowania w sposób wyrazisty oddać rytm taneczny miarowy, do jego dyspozycji pozostawały tylko formy wiersza sylabotonicznego; ich regularne uporządkowanie akcentowe taki zamysł umożliwiało. W przy-

padku walca — wybór był jeszcze bardziej ograniczony i sprowadzał się w zasadzie do dwu rodzajów sylabotonicznego toku: amfibracha i anapestu, których metrum opiera się na miarach 3-sylabowych, odpowiadających zatem tańcowi „na trzy pas” (takt walca: $\frac{3}{4}$).

Oczywiście bierzemy pod uwagę czas powstania utworu i realnie istniejący w tym czasie repertuar form, sprawdzony w tradycji wersyfikacyjnej. Otóż tradycja ta niewątpliwie podsuwała raczej wiersz amfibrachiczny jako językowy odpowiednik walca. Amfibrach — podobnie jak i inne rytmy sylabotoniczne genetycznie związany z wypowiedzią meliczną i w tego typu utworach występujący często — służył czasem także jako wiersz wpisujący w kształt prozodyjny wypowiedzi naśladowanie wrażeń ruchowych czy ruchowo-słuchowych, nacechowanych jednostajną miarowością (np. bieg konia, wiosłowanie, stukot kół pociągu). Wyzyskiwano w ten sposób szczególne właściwości toku amfibrachicznego, dla którego — jak wiadomo — charakterystyczne są dwa momenty (yraźnie odróżniające go od anapestu): postać akcentowa jednostki metrycznej z środkową pozycją mocną, tj. akcentowaną (— — —), oraz warunki jej realizowania w materiale językowym polszczyzny. Duża liczba 3-sylabowych wyrazów (bądź słowoform) i tej samej rozpiętości zestrojów akcentowych, zgodnie z normą naszego języka paroksytonicznych, umożliwia, a nawet wręcz narzuca wykorzystanie przy formowaniu amfibrachicznego wiersza wymienionych jednostek językowych jako jednostek metrycznych. W rezultacie — przypomnijmy tu jeszcze — tok wiersza amfibrachicznego w płaszczyźnie prozodyjnej nacechowany jest wyrazistą jednostajnością i monotonią. W sposób zdecydowany ograniczało to zakres używania omawianej formy, nie była ona w stanie pełnić bardziej zróżnicowanych funkcji stylistycznych (wśród pozostałych metrów sylabotonicznych amfibrach stosowany był w naszej poezji najrzadziej, poczynając zwłaszcza od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku).

Oczywista, amfibrach dobrze pasował do walca, a szczególnie do takiego *Walca*, jaki stworzył Miłosz. Zwróćmy bowiem uwagę jeszcze i na to, że w historii naszej poezji wiersz amfibrachiczny pojawiał się najczęściej w utworach o tematyce poważnej, nierzadko przy tym przenikniętych nastrojami smutku, przygnębienia czy nawet grozy (np. u Mickiewicza, Słowackiego, Ujejskiego). Amfibrachiczne wiersze o tonacji pogodnej czy wesołej są rzadkie, zwłaszcza te, które operują długą, 4-miarową jednostką metryczną (np. Wierzyńskiego *Zielono mam w głowie* — to prawdziwy wyjątek w tradycji polskich amfibrachów). Zostawiając na boku tę ciekawą sprawę określonej predyspozycji amfibracha, winniśmy stwierdzić, iż amfibrachiczna forma *Walca* jest silnymi nićmi powiązana z naszą tradycją poetycką i wersyfikacyjną. Nie oznacza to jednak, iż mamy tu do czynienia z powieleniem gotowego wzoru. Tak więc najpierw: trudno się doszukać wyraźniejszego śladu, iż amfibrach już przedtem służył jako wiersz „naśladowający” krok ta-

neczny; co prawda, bardzo rzadko u nas w ogóle wierszowano o tańcach. Wygląda zatem na to, że w interesującym nas utworze Miłosza amfibrach w tej funkcji wystąpił po raz pierwszy i że wyzyskano tu naraz zarówno meliczne, jak i ruchowe wyobrażenia związane z tą formą. A następnie: rodzaj organizacji wierszowej zastosowany w *Walcu* był nieomal zupełnie poprzednio nie praktykowany. Amfibrach *Walca* — dokładnie: jego pierwszej części i 2-zwrotkowego zamknięcia — ma kształt strof 4-wersowych, zbudowanych z długich, 4-miarowych wersów (tzw. 4-stopowców), o regularnym przeplocie zakończeń paroksytonicznych i oksytonicznych (a więc wersów 12-zgłoskowych i 11-zgłoskowych, te ostatnie, uważane za metrycznie równoważne, mają tzw. postać katalektyczną, tj. pozbawioną sylaby wygłosowej, metrycznie słabej), czemu towarzyszy przeplot rymów żeńskich i męskich: *abab*². Stroficzna organizacja wiersza amfibrachicznego była bardziej popularna niż ukształtowania stychiczne, przy tym jednak wersy o oksytonicznych klauzulach nieczęsto były używane jako komponenty toku wierszowego; z rzadka pojawiał się 5-zgłoskowiec męski, a więc wers amfibrachiczny 2-miarowy katalektyczny, oraz męski 8-zgłoskowiec — 3-miarowy amfibrach katalektyczny; występowały one wyłącznie jako współkomponenty budowy zwrotkowej, towarzysząc rozmiarom dłuższym. Najczęstszym wersem w historii amfibrachów polskich bywał format 4-miarowy, 12-zgłoskowiec paroksytoniczny, stosowany samodzielnie lub — częściej — w powiązaniu z rozmiarami krótszymi, zwłaszcza z 3-miarowymi (tj. 9-zgłoskowcami paroksytonicznymi). Wśród form stroficznych — jak zwykle u nas — dominowała strofa 4-wersowa.

Szkicując ten obraz pragniemy po raz drugi zwrócić uwagę na fakt, iż wiersz interesującego nas utworu był bliski tradycji wersyfikacyjnej, a jednocześnie ją przekraczał, wyzyskując zawarte w niej możliwości

² Taki rodzaj amfibrachicznej strofy udało mi się odnaleźć tylko w jednym z utworów C. Norwida — *Obyczaje*; występuje tam na przemian ze strofą, w której porządek występowania wersów żeńskich i męskich jest odwrotny: 11¹ 12 11¹ 12. Warto może przy tej okazji przypomnieć, iż pierwszy kodyfikator systemu sylabotonicznego, teoretyk w w. XIX bardzo popularny, J. F. Królikowski, pisząc o możliwościach realizowania w języku polskim toku amfibrachicznego, na pierwszym miejscu wymieniał rytmy 4-miarowe, mieszczące się w rozmiarach 12-zgłoskowych paroksytonicznych i 11-zgłoskowych oksytonicznych, ukształtowane w strofę o budowie takiej samej jak ta, która nas interesuje. Oto przykład podany przez Królikowskiego (*Prozodia polska*, Poznań 1821, s. 121):

Pasterskie mieszkanie nad wszystko przenoszę,
Tu łąka zielona, tu strumyk, tu gaj;
Gospodarz uczuwa prawdziwe rozkosze,
W pośrodku rodziny prawdziwy ma raj.

Notuję jeszcze, że J. Maśliński w szkicu *Ambiwalencje Miłosza* („Poezja” 1981, nr 5/6), który ukazał się już po oddaniu mego artykułu do składania — wzoru strofy Miłosza dopatruje się w formie jednego z utworów B. Pasternaka (*Lato, inc. „To Iripień”*), przetłumaczonego przez S. Pollaka i ogłoszonego w zbiorze: *Z nowej poezji rosyjskiej*. Warszawa 1936.

w sposób dotychczas nie praktykowany. Dodajmy tu jeszcze, iż pierwsza lektura utworu Miłosza tego rodzaju podejrzeń raczej nie nasuwa: zarówno wybór formy wierszowej, jak i jej kształt wydają się czymś całkiem oczywistym, czymś, do czego jesteśmy dobrze przygotowani, nieomal — czymś banalnym. A dzieje się tak, być może, dlatego, że w *Walcu* mamy do czynienia z pomysłem naprawdę bardzo prostym.

4-wersowa strofa *Walca*, w której połowa wersów ma zakończenie oksytoniczne, już samą swoją strukturą przesądza o znacznym udziale w toku wypowiedzi wyrazów 1-sylabowych ortotonicznych. Rola wyrazów ortotonicznych jest szczególnie duża właśnie w wierszu amfibrachicznym. Stanowią one bowiem najprostszy i najbardziej wyrazisty element językowy, służący przewyżczeniu inercyjności amfibrachicznego ukształtowania. Jak już powiedzieliśmy, charakter jednostki metrycznej amfibrachicznego wiersza i ogromna łatwość jej realizowania w języku polskim sprawiają, iż wiersz ten cechuje się swoistą monotonią prozodyjną. Nacechowanie to było oczywiście wyzyskiwane do określonych funkcji stylistycznych, ale zarazem próbowano też zmiejszyć ciężenie owej monotonii, przeciwstawiać się inercji metryczno-językowej. Już od pierwszych realizacji poczynając, w kształtowaniu toku amfibrachu nie opierano się wyłącznie na rytmicznych jednostkach języka (tzn. na 3-sylabowych wyrazach lub zestrojach akcentowanych). W utworach amfibrachicznych średnio 15—20% poszczególnych miar-amfibrachów ma postać niezależną od językowego dyktatu. Przejawia się to w braku współbieżności granic jednostek językowych z granicami miar amfibrachicznych (tzw. tok cezurowany) oraz — znacznie częściej — w występowaniu 1-sylabowych wyrazów pełnoznaczących na pozycjach metrycznie słabych (tzn. nieakcentowanych), zwłaszcza przed akcentem metrycznym³. Dodatkowe obciążenia akcentowe, zważywszy „głośność” wyrazu ortotonicznego w polszczyźnie, jak i wypadki rozmiękania się granic jednostek metrycznych i językowych wpływają na rytmikę wypowiedzi wierszowanej, czyniąc go bardziej zróżnicowanym, stwarzając możliwości eksponowania pewnych fragmentów tej wypowiedzi.

Te same zjawiska występują w wierszu *Walca* i pojawiają się tu w podobnym nasileniu. Przede wszystkim zwracają uwagę 1-sylabowe wyrazy pełnoznaczące, występujące na pozycjach metrycznie słabych,

³ Zauważona tu częstość występowania wyrazu ortotonicznego nasuwa pytanie: jak pod tym względem przedstawia się amfibrach w porównaniu z innymi formami wiersza polskiego? Okazuje się, że udział ortotonów w organizacji tak popularnych formatów, jak 13- i 11-zgłoskowiec, 8-zgłoskowiec trocheiczny, a również 8-zgłoskowiec 3-akcentowy, jest wyraźnie niższy niż amfibrachu. Oczywiście nie da się wykluczyć, że w wierszu jambicznym wyrazów takich może być jeszcze więcej. (O udziale monosylabowców w 13- i 11-zgłoskowcach oraz w obu typach 8-zgłoskowców zob. *Stowiańska metryka porównawcza. I. Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania*. Wrocław 1978, s. 115—116).

wnoszące w tok wypowiedzi swój własny akcent. Dynamizacja toku wierszowego w omawianym utworze nie ogranicza się bowiem do oksytonicznych klauzul, lecz przejawia się także w stosowaniu ortotonów wewnątrz szeregów wierszowych (to właśnie udział tych monosylabowców jest bliski przeciętnej ich występowania w innych utworach amfibrachicznych). Pojawiają się one — poza 1 przypadkiem — bezpośrednio przed wyrazami, na które pada akcent metryczny, tworząc wraz z nimi tzw. zbitki akcentowe, np. „dźwięk walca”, „w głąb sal”. Odczuwalność tych ortotonów w toku wypowiedzi może być oczywiście rozmaita, zależnie od interpretacji fragmentu tekstu, w którym się pojawiają, czemu towarzyszyć będzie różna siła nadana akcentowi monosylabowców w głosowej realizacji tego fragmentu. Tak więc mogą one być słabiej zaznaczone niż następujące tuż po nich wyrazy obciążone akcentem metrycznym i tworzyć z nimi prozodyjną całość, a mogą też być równe pod względem siły lub nawet mocniejsze niż ich następniki, stając się odrębnymi jednostkami prozodyjnymi. Ten pierwszy sposób traktowania zbitki akcentowej jest typowy dla zwykłego, potocznego mówienia, sytuacja odwrotna jest zawsze nacechowana ekspresywnością. Jak zatem interpretować fragmenty wyróżnione bezpośrednim następstwem akcentów wyrazowych w interesującym nas utworze? Wydaje się, że należałoby tu wziąć pod uwagę dwie okoliczności. Najpierw — rytmiczno-stylistyczny kontekst: regularny takt i krok tańczonego walca w zasadzie nie sprzyjałby jakimś wyraźniejszym jego zakłóceniom, które mogłyby się ujawnić zwłaszcza jako skutek rozerwania całości 3-sylabowej, odpowiadającej owemu „trzy pas” walca. Po drugie — przy interpretacji narzucać się będzie semantyczna wartość akcentowanych monosylabowców i ich znaczeniowych powiązań z wyrazem sąsiadującym. Może zatem zachodzić różnica w odczytywaniu takich fragmentów, jak np.: „dźwięk walca” czy „sto luster”, w porównaniu np. z: „czas gniewu”, „śmierć stanie”, „ból wojen”, gdzie bylibyśmy skłonni odmienić nie niż w przypadku poprzednim uwydatniać siłę akcentu monosylabowców.

Na ogół w poszczególnych wersach *Walca* takie akcentowe zbitki wstępują pojedynczo, a zatem ich ekspresja jest już i w ten sposób ograniczona. Istnieje jednakże jeden wyjątek, mianowicie w ostatnim wersie strofy 2 pojawiają się kolejno trzy zbitki akcentowe: „Szkło ramion”, „czerni ramion”, „bieli ramion”. Tutaj wyraźnie akcent monosylabowca góruje nad akcentem wyrazu zajmującym pozycję metrycznie nacechowaną, głównie dlatego, iż wyraz ten 3-krotnie powtórzony i w ten sposób wyeksponowany nie musi być jeszcze dodatkowo podkreślany silnym akcentowaniem. W efekcie na rytm amfibrachiczny tego fragmentu nakłada się inny profil akcentowy, daktyliczny, przy czym zostaje zachowana spójność 3-sylabowej jednostki prozodyjnej.

Z wypadkami naruszenia takiej spójności, tj. z rozmijaniem się gra-

nic podstawowej miary metrycznej z granicami językowej jednostki w analizowanym wierszu (podobnie jak i w większości innych utworów amfibrachicznych) spotykamy się zaledwie parokrotnie. Chodzi o takie fragmenty tekstu, jak: „I skry, słoneczniki”, „Do chat drogą mleczną”. Ich wpływ na modulowanie toku rytmicznego wypowiedzi przejawia się w nie spełnionym oczekiwaniu na wystąpienie w określonym miejscu tej minimalnej choćby pauzy, jaka oddziela od siebie rytmiczne jednostki języka. Możliwość takiej pauzy wyprzedza najczęściej o 1 sylabę granicę jednostki metrycznej; w związku z tym w zasięgu takiej modyfikacji pojawia się także wyraz 1-sylabowy, lecz z punktu widzenia metrum jego rola jest całkiem odmienna niż w poprzednio rozważanych przypadkach. Wówczas mógł on osłabiać dobitność akcentu metrycznego, teraz sam będąc nosicielem tego akcentu wzmacnia jego siłę, przyciszając jednocześnie akcent innego wyrazu, jeśli występuje on tuż po akcencie metrycznym. Taka konfiguracja 2-krotnie w utworze Miłosza podnosi wartość znaczeniową monosylabowców, które w innym kontekście byłyby w ogóle pozbawione wyodrębniającego je akcentu. Mamy tu na myśli następujące fragmenty (cytujemy całe wersy):

„Choć nie ma go jeszcze i g d z i e ś k i e d y ś b e d z i e” (co koresponduje z wersem poprzedniej strofy: „A gdzieś tam daleko poeta się rodzi”) oraz: „I mija tak człowiek i już z a p o m i n a”. Wydaje się, że „dowartościowanie” znaczenia wyrazów „gdzieś” i „już” dla sensu tych fragmentów utworu nie jest obojętne.

Napięcia między metrem a jego językowym kształtowaniem pojawiają się również w sytuacjach, gdy wewnątrz jednostki metrycznej przypada granica składniowa lub — ze znacznie mniejszą wyrazistością — gdy granica miary amfibrachicznej przypada między wyrazami należącymi do tej samej całości składniowej. Takie modulacje występują w analizowanym tu utworze tylko 3 razy, 2 fragmenty przytaczamy: „I patrz: sto świeczników”, „Walc pełza tu, liśćmi złotymi słumiony”.

Ukazane sposoby różnicowania toku wiersza amfibrachicznego w utworze Miłosza, jak już wspomniano, mają długą tradycję i nie zostały w tym utworze użyte z większą częstością niż poprzednio, nie wystąpiły też załamania reguł metrum. Chociaż na ogół kształt wiersza amfibrachicznego jest tu wyrazisty, a modyfikacje w językowej budowie miar amfibrachicznych występują z reguły pojedynczo i nielicznie, to jednak widoczne są dłuższe fragmenty tekstu amfibrachicznie całkowicie „czyste”, ukształtowane wyłącznie za pomocą miar będących zestrojami akcentowymi, bez żadnych naddatków i zakłóceń. Idzie tu o 2 strofy *Walca* (na jedenaście wszystkich, jeśli wliczymy w to 2 strofy części drugiej utworu, trochę inaczej zbudowanej). Jedna z nich — to w kolejności ogólnej strofa 3, stanowiąca jakby zsumowanie całej balowej atmosfery, koncentrującej się wokół tańczonego walca. Absolutnie wy-

równany w niej rytm amfibrach (i walca) tym bardziej narzuca się uwadze, że w bezpośrednim sąsiedztwie tej strofy znajdują się wersy o nieco zamużonym rysunku metrycznym. Otóż wydaje się, że właśnie ten „czysty” amfibrach ma w omawianym utworze szczególne znaczenie. Znaczenie to może lepiej da się określić, gdy przyjrzymy się końcowej strofie części drugiej utworu, strofie, w której metr amfibrachiczny jest tak samo realizowany.

Wyróżniony kursywą fragment utworu jest, jak wspomniano, dwuczęściowy. Głównym formatem jego pierwszych 4 strof jest 11-zgłoskowiec ze średniówką po zgłosce 5 i ze stałym akcentem na pozycjach 4 i 10, czyli przed średniówką i w klauzuli. Zakończenie strof 1 i 2 tego fragmentu stanowi wers 10-zgłoskowy, ze średniówką również po zgłosce 5 i z oksytoniczną klauzulą, który w kontekście sylabotonicznej tradycji i praktyki mógł być traktowany jako metryczny równoważnik rozmiaru 11-zgłoskowego; spotykamy się z tym dość często w poezji dwudziestolecia, również w poezji Miłosza. Kończącym formatem następnych 2 strof jest 8-zgłoskowiec.

Zmiana wiersza w tej części utworu służy w oczywisty sposób jej odróżnieniu od części poprzedniej. Wybór 11-zgłoskowca był najpewniej podyktowany faktem bardzo dużej popularności tego rozmiaru w poezji polskiej — nie tylko w dalszej i bliższej tradycji, lecz także w czasach pisania omawianego tu utworu; również Miłosz w tamtych latach bardzo chętnie sięgał po 11-zgłoskowiec. Chodziło zatem o zastosowanie teraz takiej formy wiersza, która by się wyraźnie przeciwstawiała wierszowi części pierwszej, przeciwstawiała się jako ukształtowanie szeroko rozpowszechnione, a więc dobrze znane i tym samym zwyczajne — wierszowi rzadko używanemu, o atrakcyjnej budowie i ograniczonej funkcji. Potwierdza to wersyfikacja omawianego fragmentu, wypowiedź jest tu formowana w sposób nie ściągający uwagi na jego wierszowość, poza jednym wyjątkiem; świadczy o tym zarówno rymowanie, jak i organizacja składniowa wypowiedzi w jej ustosunkowaniu do metrum.

W porównaniu z konstrukcją rymową części poprzedniej wyrazistość rymu, tego bardzo spektakularnego sygnału wierszowości, zostaje teraz przytłumiona. Strofa 1 co prawda zaczyna się rymem parzystym, wiążącym 2 początkowe wersy, ale wers 3 jest współdźwięczności pozbawiony, wers 4 zaś rymuje — poprzez dość słabo słyszalny asonans — z wersem 4 strofy następnej („ust”/„kurz”). Od zwrotki 2 poczynając rymują ze sobą wersy 2 i 3 w kolejnych pozostałych strofach, wersy 1 i 4 są bezrymowe. Choć w naszej strofice jest to bardzo rzadko spotykana organizacja rymowa (*xaax*) — rym nie bierze bowiem tutaj udziału w delimitacji strof — to jednak wolno sądzić, iż nie owa rzadkość jest tu sprawą ważną, lecz właśnie ograniczenie normalnej roli rymu.

W kolejnych 3 zwrotkach budowanych przy udziale 11-zgłoskowca

panuje idealna zgodność rozczłonkowania wierszowego i składniowego. Sytuacja zmienia się w sposób dość radykalny w strofie 4, kończącej pierwszą część wyodrębnionego kursywą fragmentu; forma wierszowa zostaje tu włączona jako aktywny czynnik we wzmacnianiu ekspresywności wypowiedzi. Idzie najpierw o wers 2 i początek wersu 3: „Patrz, to twój syn. Policzek przecięty / Krwawi”. Wers 2 jest metrycznie zdeformowany, załamanie metru (jedyne w całym utworze) wyraża się w skróceniu o 1 sylabę członu średniówkowego, po akcencie metrycznym, który we właściwej pozycji zostaje utrzymany (i to z jaką wyrazistością!). Być może, mamy tu do czynienia z przeniesieniem do środka szeregu wierszowego praktyki „zastępowania” wersów paroksytonicznych krótszymi o 1 sylabę wersami z oksytoniczną klauzulą. W każdym razie z uwagi na sam tylko aspekt metryczny wyrazistość tego członu jest bardzo duża. Jeśli do tego dodać, iż ten 4-sylabowy odcinek zbudowany jest z 4 monosylabowców i że mieści w sobie 2 zdania, trudno zmierzyć siłę ekspresji obciążającej ten odcinek wypowiedzi. Siła tej ekspresji jakby rozsadza ramy wiersza, umacniane dotąd składniowym rozczłonkowaniem wypowiedzi; stosunkowo krótkie, 3-wyrazowe zdanie przełamuje się poprzez klauzulę wierszową i kończy się na początku następnego wersu. Po przerzutni ostatni akord tej przenikliwie głośnej ekspresji wybrzmiewa w wersie ostatnim strofy, którego spójność zostaje ostro załamana 1-sylabowym zdaniem wykrzyknikowym pojawiającym się na jego początku.

Wersyfikacja ostatniej strofy — tak różna od wersyfikacji strof poprzednich — jest w oczywisty sposób związana z przesunięciem uwagi obserwatora na jednostkowy element wizyjnego obrazu. W tamtych 3 zwrotkach zawarty został ogólny obraz „rzeczy niehumanitarnej”, relacjonowany — można by powiedzieć — obiektywnie, z dystansem. Ten typ postawy obserwatora uwyrażnia forma wierszowa, nie narzucająca się uwadze, o wyrównanej budowie, niczego szczególnie nie eksponująca. W zwrotce 4 opis koncentruje się na jednym człowieku z owej ludzkiej rzeszy, która była dotąd przedmiotem relacji — na człowieku najbliższym osobie towarzyszącej obserwatorowi, która zostaje teraz mocniej wpisana w wypowiedź jako jej odbiorca. Stąd zmiana tonu relacji, odrzucenie dystansu. Znajduje to wyraz w innym traktowaniu wiersza, w wykorzystaniu tych możliwości dynamizowania toku wypowiedzi, jakie wiersz daje do dyspozycji. O kształtowaniu wiersza tej strofy już opowiedzieliśmy. Ale na marginesie, na wszelki wypadek, dodajmy jeszcze następującą uwagę. Nie może podlegać dyskusji fakt, iż ekspresja 2 zdań tej strofy: „Patrz, to twój syn” i „Krzycz!”, jest zawarta już w samym ich językowym uformowaniu. Wszakże — prozaiczna organizacja wypowiedzi nic by tu dodać nie mogła, inaczej w kontekście wierszowym, wnoszącym swój własny prozodyjny układ odniesienia. Tutaj wymienione zdania dzięki konfliktowi, jaki wnoszą do

układu wierszowego, są dodatkowo w ten sposób eksponowane. Na tej samej zasadzie uwyrażniane są także te fragmenty tekstu, które znajdują się w zasięgu tzw. przerzutni, choć najpewniej znaczenie tego specyficznie wierszowego zjawiska nie byłoby podawane w wątpliwość.

Po strofie 4 omawianego fragmentu znów zmienia się rodzaj i ton wypowiedzi, zmienia się również kształt wiersza. O ile wprowadzenie innego wiersza w tym właśnie momencie wydaje się w oczywisty sposób umotywowane, to wybór jego formy nie tłumaczy się równie prosto. Jest to bowiem wiersz amfibrachiczny, 4-miarowy poza zamykającymi obie strofy kolejno: 8-zgłoskowcem i 9-zgłoskowcem amfibrachicznym — a zatem wiersz tego samego gatunku i tej samej metrycznej miary jak w „scenie balowej”. Nie jest on, co prawda, identycznie ukształtowany; 4-wersowe zwrotki są tu inaczej budowane: występują wyłącznie komponenty o paroksytonicznych klauzulach, a w zakończeniach formaty krótsze. Jednak mimo różnic rytm amfibrachiczny tego fragmentu natychmiast kojarzy się z wierszem części poprzedniej, wyraźnie do niego nawiązuje, choć literalny sens wypowiedzi zawartej w tych 2 zwrotkach odnosi się bezpośrednio tylko do tuż przed tym ukazanych wizyjnych obrazów. Rytm owego refleksyjnego fragmentu nawiązuje tym samym do 2-stroficznego zakończenia utworu, w którym powraca sala balowa i balowy nastrój i w którym — znów w literalnym sensie — postuluje się wykreślenie z pamięci obrazów wizji, anulowanie przeżyć i myśli z niej zrodzonych. Zresztą tak zdecydowane odsunięcie wizji — zgodnie z dosłownym znaczeniem tekstu — odnosi się może tylko do bezpośredniej adresatki tej wypowiedzi, a nie do odbiorcy w ogóle, i może to dla niej tylko „dzwonią wesoło dzwoneczki u sań” w zakończeniu utworu. Dla czytelnika tego wiersza owa groźna wizja i refleksje jej towarzyszące nie ulegają zatarciu w końcowych strofach, poczucie związku z poprzednią częścią wpisuje się ponad literalnym sensem wypowiedzi i jakby wbrew niemu.

Na rzecz takiej interpretacji przytoczyć można jedyny argument, jakiego bezpośrednio dostarcza językowa organizacja analizowanego utworu. Jest nim forma wierszowa refleksyjnego fragmentu części wizyjnej. Zapowiedź całej tej części — jak o tym już mówiliśmy — pojawiała się wielokrotnie w formułach słownych, stanowiąc czynnik integrujący obie te części, formie wierszowej — jeśli zatrzymamy się na 4 pierwszych zwrotkach — zasadniczo przypadła rola ich odróżnienia czy nawet przeciwstawienia. Powiedzieliśmy: zasadniczo, gdyż utrzymana została, i to w całym utworze, główna cecha konstrukcji stroficzej: jej 4-wersowy rozmiar. Wersyfikacja 2 strof następnych natomiast łączy w sobie właściwości obu przeciwstawionych sobie form; z poprzednimi 4 zwrotkami wiąże ją kształt stroficzy, z krótszym formantem końcowym i rymem styczonym pojawiającym się w wersach środkowych, ze strofą walca — 4-miarowy amfibrach. Taką formę wierszową wolno

uznać za rodzaj sygnału wskazującego na rolę tych strof jako pomostu przerzuconego między dwoma odległymi czasami i dwoma tak bardzo różnymi światami, o których mówi utwór Miłosza. Należy przy tym dodać, iż wybór 4-miarowego amfibracha jako głównego komponentu omawianych strof tłumaczyć się może wyłącznie nadaną mu funkcją spójnościową, nie widać żadnych innych w tym względzie motywacji, chyba że twórcę wiersza podejrzewać się będzie o brak słuchu rytmicznego i poetyckiej inwencji.

Tok wiersza amfibrachicznego we fragmencie refleksyjnym jest kształtowany na zasadzie podporządkowania metru prozodyjnym jednostkom języka, tylko 1 raz z tego punktu widzenia pojawia się kolizja, w pierwszej z tych 2 strof („i już zapomina”); strofa następna, w całości amfibrachiczna, cechuje się pełną zgodnością metru i języka. Już poprzednio zwróciliśmy uwagę na taką „czystą”, budowaną językowymi amfibrachami strofę w części pierwszej utworu, wyrażając przypuszczenie, iż w ten sposób została ona wyróżniona. Sprawie tej pragniemy teraz bliżej się przyjrzeć, mając na względzie obie tak samo budowane strofy. Przytoczmy je raz jeszcze:

[3] I krążą w zmrużone swe oczy wpatrzeni,
A jedwab szeleści o nagość, ach cyt...
I pióra i perły w huczącej przestrzeni,
I szepty, wołanie, i zawrót, i rytm.

[13] *Jest takie olśnienie w bydlęcym spokoju,
Gdy patrzy na chmury i gwiazdy, i zorze,
Choć inni umarli, on umrzeć nie może
I wtedy powoli umiera.*

W wielkim uproszczeniu można by powiedzieć, że strofy te cechuje w porównaniu z pozostałymi szczególna reprezentatywność biegunowo, zdawałoby się, przeciwstawnych rzeczywistości ukazanych w utworze. Cechuje też je — w kształtowaniu wiersza — maksymalne wyzyskanie właściwości wybranej formy, czego efektem jest doskonała monotonia amfibrachicznego rytmu. Czy zatem mielibyśmy tu do czynienia jednocześnie z narzucającym się podobieństwem rytmu i z wyeksponowaną różnicą sensów? Tak to wygląda, gdy pierwszą z tych strof, wyrazicielkę balowych zachowań i nastrojów, odczytać bez tego kontekstu, który wyraża się w stosunku mówiącej w tym tekście osoby do spraw, o jakich mówi. Choć stosunek ten nie został tu *expressis verbis* sformułowany, bez wątpienia brak w nim aprobaty dla balowej rzeczywistości, a pewnie i dla rzeczywistości, którą ten bal z kolei reprezentuje. Może dałoby się go określić zdaniem: ‘Bawicie się, chociaż...’ Owo ‘chociaż’ — pod postacią rozmaitych wyrażań słownych — w otocze tańczonego walca „straszy” w części utworu następującej po zacytowanej strofie. Lecz i przed nią pojawia się jakże niebalowe porównanie:

Rozpięte szeroko jak krzyże w agonii
Szkło ramion, czerń ramion, biel ramion i rąk.

Jakby cień tej innej, przerażającej rzeczywistości, którą ukaże część druga, unosi się nad sceną balową nieomalże od początku. Oczywiście, cały czas tańczy się walc, choć trudno sobie wyobrazić, by mógł to być walc w rodzaju *Nad pięknym modrym Dunajem*, walc w tonacji pogodnej czy wesołej (pod tym względem walce bywają zresztą bardzo różne). Co prawda, określenie „wesoło” pojawia się w ostatnim zdaniu utworu, ale jego „bezsilność” wydaje się bezdyskusyjna.

Tak więc przeciwieństwu obu przedstawionych światów trudno by przypisywać cechy krańcowości. Odwrotnie: można nawet sądzić, że istnieje jakieś podobieństwo między nimi, nie ograniczające się tylko do sfery nastroju, lecz sięgające głębiej, do problemu ludzkich postaw. Albowiem bezwolność, inercyjność balowych zachowań nie wydaje się czymś całkowicie różnym od uległości wobec łagierniczego zniewolenia.

Może to właśnie podpowiada także amfibrach, zwłaszcza swą wyeksponowaną monotonią formy — wiersz zarówno niewesołego walca, jak i najbardziej tragicznej refleksji o losie człowieka.

Na zakończenie warto zadać jeszcze pytanie: czy Miłosz posłużył się metrem amfibrachicznym w innych utworach? Na pewno przynajmniej 1 raz (brak dostępu do kompletu utworów poety nie pozwala na dokładną odpowiedź), w kilka lat po napisaniu *Walca*. Amfibrach mianowicie został wybrany jako forma utworu pt. *Przypomnienie*. Odmienny to utwór i inny w nim kształt amfibrachicznego wiersza. Przytaczamy 3 spośród 6 strof tego utworu:

[2] Świat nasz niewątpliwie

Na lepsze się zmienia.
Błyszczącej machinie
Poddana jest ziemia.
Nieszczęście nawiedza
Nieszczęsne krainy,
Z nas każdy szczęśliwy,
Bo wolny od winy.
Los węsząc zagubi
Wiodące tu tropy,
Ocean nas dzieli
Od złej Europy
I Wolność podróżnym
Da znak na okrętach.
O Grecji, o Grecji
Któż tutaj pamięta.

[4] Że gdzieś tam daleko

Wciąż wojna się pali?
To zdarza się tylko
Wśród ciemnych górali.
Za skarb cały mają
Opończę barania
I życie tak nędzne
Szacują zbyt tanio.

To los barbarzyńców
Rozprawiać się krwawo.
Nie im demokracja,
Bo obce im prawo.
Więc ginąć gotowi
Na rozkaz agenta.
O Grecji, o Grecji
Któż tutaj pamięta.

[6] O powiedz mi, czym się
Sens ludzkich spraw mierzy:
Czy portów bogactwem
I ceną przymierzy.
Czy co dzień gaszoną
Pochodnią nadziei,
Co ludów na lepsze
I gorsze nie dzieli?
Więc zamilcz i nie mów,
Że walczą mocarstwa,
Bo prochu z urn greckich
Odpowie ci garstka.
I właśnie dlatego
Ten kraj się pamięta,
Że wspólna rzecz nasza
T a m była poczęta⁴.

⁴ Cyt. z: Cz. Miłosz, *Światło dzienne*. Paryż 1953.

Krótki, 2-miarowy amfibrach użyty w tym utworze Miłosza był w historii naszej poezji wierszem rzadko stosowanym, zwłaszcza jako format samodzielny. Bardzo długa, 16-wersowa strofa — to w wersyfikacji polskiej zjawisko zupełnie sporadyczne, 16-wersowa zbudowana z 2-miarowych amfibrachów strofa *Przypomnienia* jest oryginalnym tworem Miłosza. Organizację stroficzną tego utworu określają także: rym parzysty wiążący komponenty parzyste (schemat rymowy: *xaxabxbxcxcxdxdx*) oraz 2-wersowy refren w 4 kolejnych strofach, licząc od początku, i pogłos tego refrenu przez powtórzenie wyrazu występującego w pozycji rymowej refrenu) w 2 strofach ostatnich.

Ogólną organizację wypowiedzi cechuje tu regularny przeplot strof mających charakter opisowy czy faktograficzny ze strofami refleksyjnymi; te ostatnie zostały właśnie zacytowane. Ale kształtowanie tej wypowiedzi w obu rodzajach strof jest tożsame. Panuje w tym utworze — jak i w wielu innych tego poety — zwięzłość w szkicowaniu obrazów i formułowaniu twierdzeń lub pytań, tutaj modelowane kształtem amfibrachicznego wiersza, którego krótki format ogranicza rozpiętość poszczególnych części wypowiedzi, zrównuje je ze sobą i jednocześnie uwyrażnia ich samodzielność. Dodajmy, że tę samodzielność podkreśla także jasno zaznaczająca się 2-miarowość wersów, pozwalająca w płaszczyźnie prozodyjnej „naśladować” 2-dzielność intonacyjną, tak charakterystyczną dla większości jednostek składniowych naszego języka.

Amfibrachiczne „zaokrąglenie” postępujących po sobie zdań lub ich członów sprawia, iż tworzą one ciąg jakby niespiesznie rozwijający się, umożliwiający spokojną percepcję każdej całości. Długa strofa natomiast zapewnia tej budowanej z drobnych części wypowiedzi jakby szerszy oddech. I na tym chyba polega główna funkcja formy amfibrachicznej w *Przypomnieniu*.

Dokładniejsza analiza wymagałaby zwrócenia uwagi przynajmniej na dwie jeszcze sprawy. Na grę między stychicznością a dystychicznością, grę, jaka została wpisana w kształt wiersza *Przypomnienie*, oraz na konflikty między metrem a językową jego realizacją w formowaniu miar amfibrachicznych, pojawiające się tu znacznie częściej niż w *Walcu* — i w innych amfibrachicznych utworach w ogóle — a służące nie tylko przewyciężaniu monotonii toku, lecz też bezpośrednio włączane w istniejący w omawianym utworze nurt polemiczny, jako jego prozodyjne sygnały.

W porównaniu z wierszem *Walca* forma amfibrachiczna *Przypomnienia* wydaje się mniej atrakcyjna, skromniejsza i zarazem jakby słabiej nawiązująca do tradycji wersyfikacyjnej. To samo można powiedzieć o funkcji tej formuły. Oba wszakże utwory cechuje wyraźna celowość zastosowania w nich amfibrachicznego metru, którego strukturalne i stylistyczne możliwości zostały tu wyzyskane w sposób szczególnie przyciągający uwagę.