

Marina Tarlinska

Zróznicowanie rytmiczne wypowiedzi postaci w dramatach Szekspira

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 83/3, 196-209

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

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

Pamiętnik Literacki LXXXIII, 1992, z. 3
PL ISSN 0031-0514

MARINA TARLINSKA

ZRÓŻNICOWANIE RYTMICZNE WYPOWIEDZI POSTACI
W DRAMATACH SZEKSPIRA

Wprowadzenie: Forma wierszowa a znaczenie

Problem zróżnicowania rytmicznego wypowiedzi postaci dramatu jest częścią szerszego zagadnienia: związku między formą wierszową a znaczeniem. Można badać różne jego aspekty.

Po pierwsze, można analizować tzw. odchylenia rytmiczne, które odgrywają rolę „kursywy rytmicznej”, uwydatniając wyrazy dla poety semantycznie ważne. Te odchylenia, pełniące w tekście funkcję analogiczną do onomatopei, łatwo można zaobserwować, zostały więc już dawno opisane przez teoretyków wiersza (por. fragment z Pope'a: „*When Ajax strives some rock's vast to throw / The line too labours, and the words move slow*” [Kiedy Ajax ogromne z ziemi dźwiga głazy, / Wiersz z wolna postępuje, siłą się wyrazi]), ponieważ „*The sound must seem an echo to the sense* [W dźwięku powinna odgłos znajdować myśl nasza]” — *Wiersz o krytyce*, w. 370–371¹).

Po drugie, badać można tradycyjnie ukształtowany związek między metrem a określonym zbiorem tematów, które tworzą tzw. otoczkę semantyczną wokół danej formy wierszowej. Związek ten dostrzec trudniej, dlatego też badania nad nim datują się od niedawna. Jednym z przykładów tematycznej preferencji formy wierszowej jest ciążenie rosyjskiego trocheicznego pentametry ku tematowi „drogi” zarówno w znaczeniu dosłownym, jak w przenośnym (Taranowskij 1963, Gasparow 1976, 1979, 1982).

Trzeci możliwy kierunek badań to analiza zależności między poszczególnymi wariantami metru a znaczeniem wyrażonym w tekście, który jest zbudowany głównie z takich właśnie poszczególnych rytmicznych odmian wersów. Jak wiadomo, zmiana metru w utworze polimetrycznym (np. w *Narzędzonej z Abydos* Byrona) wprowadza zazwyczaj nowy plan tematyczny.

Marina Tarlinska — rosyjska anglistka, od wczesnych lat siedemdziesiątych w USA (profesor University of Washington), językoznawca i wersolog. Autorka m.in. książek: *English Verse. Theory and History* (1976) oraz *Shakespeare's Verse: Iambic Pentameter and the Poet's Idiosyncrasis* (1987).

Przekład według: M. Tarlinskaja, *Rhythmical Differentiation of Shakespeare's Dramatis Personae*. „Language and Style” XVII (1984), s. 287–301.]

¹ *Wybór poezji A. Pope'a, wierszem z angielskiego przełożonych przez Ludwika Kamińskiego*. Warszawa 1822, s. 123, 125.

Wydaje się, że zmiana rytmu w długim monometrycznym tekście wierszowanym może również pełnić funkcję semantyczną (por. Gasparow 1974, 284–288).

Zbadanie tego zagadnienia w wierszu dramatu jest szczególnie interesujące, ponieważ zmiana rytmu może być przez poetę wykorzystana dla zróżnicowania postaci. Sztuki Szekspira stanowią doskonały materiał do takich analiz. Wydaje się oczywiste, że różne typy postaci (np. królowie i ludzie z gminu) posługują się słownictwem odmiennym pod względem stylistycznym. Dotychczas jednak nie wiadomo, czy w wypowiedziach tych postaci występują także różne rytmicznie wersy. Współczesna metodologia badań nad wierszem umożliwia przeprowadzenie tego rodzaju analiz.

Kształt rytmiczny wiersza kanonicznego i wiersza niekanonicznego

Jednym ze sposobów badania budowy rytmicznej wiersza sylabotonicznego jest obliczenie sylab akcentowanych dla każdej mocnej pozycji metrycznej i procentowe ujęcie ich liczby w stosunku do ogólnej liczby wersów. Liczbowe przedstawienie relacji między pozycjami metrycznymi akcentowanymi nazywa się schematem rozkładu akcentów utworu pisanego wierszem. Dzięki swoistym cechom takiego schematu można wyraźnie odróżnić w angielskim pentametrze jambicznym formę dokładnie realizującą wzorzec metryczny (kanoniczną) od swobodniejszego (niekanonicznego) jej wariantu (Tarlinskaja 1976).

Schematy rozkładu akcentów w wierszu, który ściśle realizuje wzorzec, odznaczają się następującymi cechami charakterystycznymi:

- wysoki procent zrealizowanych akcentów metrycznych (powyżej 88%);
- duża różnica między pozycjami mocnymi silnie uwydatnionymi a słabo uwydatnionymi;
- szczególnie silne uwydatnienie pozycji mocnej II i słabe pozycji mocnej III jako pochodna rygorystycznie symetrycznego podziału wersu;
- bardzo silne uwydatnienie pozycji mocnej ostatniej (jeśli w pozycji mocnej V występują sylaby nieakcentowane, to należą one do wyrazów polisylabicznych, ponieważ segmentacja składniowa i wierszowa tekstu są tu zbieżne).

Cechy charakterystyczne swobodniejszej odmiany angielskiego pentametru jambicznego są następujące: niski procent zrealizowanych akcentów metrycznych (poniżej 75%), mniejsza różnica między pozycjami mocnymi silnie uwydatnionymi a słabo uwydatnionymi, słabsze uwydatnienie pozycji mocnej II, zwłaszcza zaś IV, szczególny nacisk na pozycję III (zmieniona relacja między pozycjami III a IV wiąże się z asymetryczną budową wersu lub brakiem podziału na hemistychy), wreszcie – słabe uwydatnienie pozycji ostatniej jako rezultat umieszczenia tu monosylab nieakcentowanych (składniowa i wierszowa segmentacja tekstu nie są zbieżne: przypadki przrzedni).

Po pierwsze, cechy wiersza kanonicznego i niekanonicznego są charakterystyczne dla określonych epok literackich (np. klasycyzm *vs* późny romantyzm). Po drugie, pomagają one budować opozycje rodzajowe (liryka *vs* poezja satyryczna). Po trzecie, stopniowe odchylenie w wierszu od ścisłej realizacji wzorca metrycznego stanowi pewną prawidłowość ewolucji rytmicznego stylu w całej twórczości poety. Zbadałam wszystkie (jest ich – jak wiadomo – 37) dramaty Szekspira (zob. daty ich powstania u Chambersa 1930 i Wentersdor-

fa 1951) i stwierdziłam, że rytmiczny kształt ich wiersza zmienia się od formy kanonicznej, poprzez stadium przejściowe, aż do formy swobodniejszej (zob. tabelę na s. 208; por. Tarlinskaja 1983). Cechą, która różni kanoniczny i niekanoniczny wiersz Szekspirowskich dramatów, jest przesunięcie najczęstszego miejsca łączenia replik z sylaby 4 (np. w *Henryku IV*) na sylabę 7 lub dalsze (np. w *Henryku VIII*).

Oto przykłady rytmicznego stylu wiersza we wczesnych i późnych dramatach Szekspira (znak / wskazuje granicę składniową mocną, / granicę słabą; sylaby 6 i/lub 8, na których brak akcentu metrycznego, wyróżnia druk pogrubiony)²:

Okres I

As I was banished, / I was banished Hereford, (6)
But as I come, / I come for Lancaster <...>
And, noble uncle, / I beseech your grace (6)
Look on my wrongs / with an indifferent eye: (6)
You are my father, / for methinks in you (6)
I see old Gaunt alive <...>
 (Ryszard II, akt II, sc. 3, w. 113–118)

Okres III b

<...> T'encounter me with orisons, / for then (8)
I am in heaven for him, / or ere I could (8)
Give him that parting kiss / which I had set (8)
Betwixt two charming words, / comes in my father
And like the tyrannous breathing of the north (8)
Shakes all our buds from growing. / – The queen, madam, (8)
 (Cymbelin, akt I, sc. 4, w. 32–37)

Należy tu odnotować symetryczny podział wersów na hemistychy (pauzy po sylabie 4 lub 5 i brak akcentów metrycznych na sylabie 6 w *Ryszardzie II* oraz asymetryczny podział wersów na hemistychy (pauzy po sylabach 6–8), a także brak sylaby akcentowanej na pozycji 8 w *Cymbelinie*.

Opozycja rytmiczna między wypowiedziami długimi a krótkimi

Mimo iż na ogół zmiana rytmu w dramatach Szekspira nie następuje gwałtownie i można w zasadzie mówić o jednolitej budowie rytmicznej tekstów, to ich części składowe cechuje czasami zauważalna różnorodność rytmiczna. Przykładem tej różnorodności w niektórych dramatach bywają odmienne schematy rozkładu akcentów dla każdego aktu. Prawdopodobnie przyczyny tego zróżnicowania są następujące: specyfika komedii jako gatunku (spośród 9 heterogenicznych pod względem rytmicznym dramatów – 6 to komedie, a mianowicie *Komedia pomyłek*, *Dwaj panowie z Werony*, *Stracone zachody miłości*, *Sen nocy letniej*, *Jak wam się podoba* i *Wszystko dobre, co się kończy dobrze*), wkład innego autora (2 z tych 9 sztuk – *Tytus Andronikus* i *Perykles* – przypisywane są nie tylko Szekspirowi), wreszcie przeróbki dokonane przez samego poetę.

² [Zrezygnowano z podawania odpowiedników polskich, gdy cytaty egzemplifikują wyłącznie zjawiska rytmiczne, których żaden przekład nie jest w stanie odzwierciedlić. – Przypis tłum.]

Dramat jednak to złożona, polimorficzna struktura. Tekst sztuki można segmentować według różnych kryteriów, przy czym podział na akty i sceny jest najbardziej oczywisty. Ale dramat zawiera też sceny podniosłe i sceny z codziennego życia, składa się z ról rozmaitych postaci, postacie te wypowiadają kwestie krótkie, kwestie dłuższe oraz kwestie długie (monologi i *soliloquia*).

Podzieliłam role najdłuższe, 36 najważniejszych postaci (zob. dalej), na wypowiedzi krótkie (1–4 wersy), wypowiedzi dłuższe (5–10 wersów) i wypowiedzi długie (11 wersów i więcej). Najznacześniejsza różnica w rozkładzie akcentów została wykryta między wypowiedziami krótkimi a długimi. Budowę rytmiczną krótkich cechuje maksymalne dla danego okresu odchylenie od kanonicznego wzorca, natomiast wiersz wypowiedzi długich stanowi w najwyższym stopniu dokładną jego realizację. Oto np. rozkład akcentów w wypowiedziach krótkich i długich Ryszarda III:

krótkie (1–4 wersy): 63,1 – 82,8 – 71,7 – 71,9 – 87,1
 długie (11 wersów i więcej): 66,8 – 86,3 – 66,1 – 75,3 – 92,4

W porównaniu z monologami pozycja mocna II jest w wypowiedziach krótkich osłabiona, pozycje III i IV są wyrównane (co dla wiersza wczesnych dramatów Szekspira oznacza odejście od kanonicznego wzorca, zob. tabelę na s. 208), natomiast zgodnie z ogólną tendencją panującą w tym okresie – w monologach pozycja III jest znacznie słabsza niż IV.

Tendencja ta konsekwentnie przejawia się w dramatach późniejszych, pisanych wierszem niekanonicznym: rozkład akcentów w wierszu monologów i soliloquiów jest tu zawsze bardziej równomierny niż w wierszu wypowiedzi krótkich. Oto np. schemat rozkładu akcentów w wypowiedziach krótkich i wypowiedziach długich Antoniusza (*Antoniusz i Kleopatra*):

krótkie (1–4 wersy): 62,8 – 79,1 – 87,1 – 66,7 – 91,5
 długie (11 wersów i więcej): 61,1 – 80,3 – 76,1 – 73,1 – 91,0

W wypowiedziach krótkich pozycja IV jest bardzo słaba (rozkład akcentów w wersach jest tu wyraźnie nierównomierny), natomiast w monologach pozycje III i IV są prawie wyrównane.

Monologi i *soliloquia* występują oczywiście przede wszystkim w scenach patetycznych i bohaterskich, w mowach i rozważaniach, podczas gdy wypowiedzi krótkie są bardziej typowe dla scen komicznych i scen z życia codziennego. Pojawiają się często w ripostach postaci drugoplanowych oraz w szybkich wymianach zdań. Oznacza to, że po formę wiersza o bardziej równomiernym rozkładzie akcentów, bliższą wzorca, Szekspir sięga w scenach pełnych patosu i heroizmu, w mowach i rozważaniach, a odmiana swobodniejsza wydaje mu się bardziej odpowiednia dla mowy potocznej i zwykłej wymiany zdań, co jest jeszcze jednym przykładem związku między formą wierszową a znaczeniem!

Zróźnicowanie rytmiczne wypowiedzi postaci

W dramacie pisany wierszem istnieje kilka możliwości stylistycznego zróźnicowania wypowiedzi postaci. Z najbardziej jaskrawym sposobem mamy do czynienia wówczas, gdy Szekspir każe pewnym typom bohaterów mówić wyłącznie lub prawie wyłącznie prozą, a innym – wierszem. Postacie, które

wypowiadają się prozą, to np. ludzie z gminu i śludzy, błażni, głupcy i obłąkani, bohaterowie negatywni i pozostałe postacie niskie. Przykładami mogą tu być Lanca i Pantino (*Dwaj panowie z Werony*), Błazen (*Król Lir*), Kloten (*Cymbelin*), Hamlet udający obłąd oraz Jago w scenach z Rodrygiem i służącym. Postacie mówiące wierszem to np. bohaterowie szlachetni oraz królowie.

Inny sposób różnicowania wypowiedzi postaci polega na sięganiu po środki leksykalne: kolokwializmy, wulgaryzmy i rzeczowniki konkretne są bardziej typowe dla wypowiedzi Szekspirowskich postaci z gminu i czarnych charakterów, takich jak Jago, natomiast słownictwo wzniosłe i rzeczowniki abstrakcyjne występują częściej w wypowiedziach bohaterów szlachetnych, np. Otella w dwu pierwszych aktach (por. Warnken 1964).

Szekspir różnicuje swoje postacie także środkami gramatycznymi. Np. są takie „nacechowane gramatycznie” osoby dramatu, których wypowiedzi obfitują w rodzajniki nieokreślone: śludzy, obywatele, postacie komiczne, kpiarze i ich ofiary, prostaczkowie i błażni. Drugi człon tej opozycji stanowią postacie, których wypowiedzi zawierają mało rodzajników nieokreślonych: szlachetni bohaterowie liryczni, pozostałe „osoby serio” oraz władcy (Šajkevič 1976, 358).

Aby zbadać, czy Szekspir indywidualizuje swoich bohaterów, a zarazem zapowiada ich *emploi* poprzez formę rytmiczną wiersza, zbudowałam i porównałam schematy akcentowe dla wypowiedzi 36 postaci: Ryszarda III; Romea i Julii; Ryszarda II, Bolingbroke’a; Króla Jana, Filipa Bękart, Króla Filipa Francuskiego (*Król Jan*); Brutusa, Antoniusza, Kasjusza (*Juliusz Cezar*); Hamleta, Króla Klaudiusza; Otella, Jagona, Desdemony; Króla Lira; Makbeta, Lady Makbet; Antoniusza, Kleopatry, Oktawiusza Cezara (*Antoniusz i Kleopatra*); Imogeny, Postuma, Królowej i Jachima (*Cymbelin*).

Zestawienie schematów akcentowych wiersza nie tylko poszczególnych osób dramatu między sobą, lecz również ze schematem rozkładu akcentów w wierszu całego utworu i w wierszu tego okresu twórczości Szekspira, do którego dany dramat należy, ujawnia interesujący obraz. Wyniki badań są tu przedstawione w formie dwu kolumn. Kolumna lewa zawiera imiona tych postaci (w jednym wypadku jest to tytuł całej sztuki), które wypowiadają się wierszem o relatywnie bardziej równomiernym rozkładzie sylab akcentowanych, kolumna prawa to lista postaci mówiących wierszem stosunkowo mniej wyrównanym rytmicznie:

cały <i>Ryszard III</i>	Król Ryszard II
Julia	Romeo
Bolingbroke	Ryszard II
Król Filip	Król Jan
Brutus, Antoniusz	Kasjusz
Hamlet	Król Klaudiusz
Otello, Desdemona	Jago
Makbet	Lady Makbet
Kleopatra, Oktawiusz Cezar	Antoniusz
Imogena, Postumus	Królowa, Jachimo
Imogena	Postumus
Królowa	Jachimo

Porównanie wiersza wymienionych postaci pod kątem cech jego budowy rytmicznej ujawnia istnienie kilku różnych rodzajów opozycji, w które postacie te wchodzi:

a) Najczęstsza opozycja to „bohater pozytywny – czarny charakter”. Ten parametr przeciwstawia Hamleta Królowi Klaudiuszowi, Otella i Desdemonę Jagonowi, Imogenę i Postuma – Królowej i Jachimowi. Tu również należy zaliczyć opozycję „wszystkie postacie kroniki *Ryszard III* – sam Ryszard III, główny bohater negatywny dramatu”, a także opozycję „Makbet – Lady Makbet”, która stanowi przeciwstawienie różnych stopni podłości.

b) Dobry król – zły król; lub król – nie-król: Bolingbroke (który później zostaje Królem Henrykiem IV) – Ryszard II; Król Filip – Król Jan; Oktawiusz Cezar – Antoniusz.

c) Postać szlachetna – postać nikczemna: Brutus – Kasjusz.

d) Osoba rozważna – osoba porywcza: Julia – Romeo; Imogena – Postumus; Bolingbroke – Ryszard II.

e) Postać męska – postać żeńska: Romeo – Julia; Antoniusz – Kleopatra; Postumus – Imogena; Jachimo – Królowa. Jest rzeczą interesującą, że w *Cymbelinie* opozycja „postać męska – postać żeńska” występuje zarówno w parze bohaterów pozytywnych, jak i w parze negatywnych. Jedyne wyjątek od ogólnej reguły stanowi para: Makbet – Lady Makbet, zresztą w pewien sposób regułę tę potwierdzająca. Lady Makbet pełni nie tylko rolę głównego czarnego charakteru, lecz również funkcję mężczyzny. Zwraca się do „potęg niosących śmierć”, żeby ją pozbawiły cech właściwych jej płci: „*come to my woman's breast / And take my milk for gall* [Zbliżcie się do mych piersi, przeistoczcie / W żółć moje mleko]”. To ona kieruje Makbetem, który w jej przekonaniu jest słaby, niezdecydowany i ma zbyt miękkie serce: „*Yet do I fear thy nature / It is too full o' the milk of human kindness / To catch the nearest way* [Boję się tylko, czy twoja natura / Zaprawna mlekiem dobroci obierze / Najkrótszą drogę ku temu]”³. Mleko, atrybut kobiety, odnosi się tu do Makbeta.

Niektóre postacie można jednocześnie zestawiać według kilku różnych kryteriów, np. Julia – Romeo, także Imogena – Postumus to „postać żeńska vs męska”, a zarazem „osoba rozważna vs porywcza”, Ryszard II – Bolingbroke to „zły król vs dobry król” i jednocześnie „porywczy vs rozważny”. Zbadajmy cztery pary bohaterów bardziej szczegółowo. Schematy rozkładu sylab akcentowanych dla wypowiedzi Romea i Julii są następujące:

Romeo: 64,4 – 85,6 – 69,5 – 71,1 – 20,1

Julia: 61,5 – 87,3 – 65,8 – 75,2 – 87,3

W wypowiedziach Romea pozycja IV jest tylko o 1,6% mocniejsza niż pozycja III, różnica ta jest również mała w wierszu Szekspira z wczesnego okresu jego twórczości (zob. tabelę). W tekście roli Julii pozycja IV jest o prawie 10% silniejsza niż III, a jest to dwukrotnie więcej, niż wynosi średnia różnica między pozycją IV a III w pierwszym okresie twórczości Szekspira. Oznacza to, że wiersz Romea jest względnie swobodniejszy, a wiersz Julii ściślej trzyma się wzorca niż ogólnie wiersz całego pierwszego okresu. Jest oczywiste, że struktura rytmiczno-składniowa roli Romea zakłada z góry przyspieszone tempo deklamacji i łączenie wersów, natomiast struktura wiersza

³ W. Szekspir, *Makbet*. W: *Dzieła dramatyczne*. Wyd. 2. T. 5. Warszawa 1963, s. 827, 826 (tłum. J. Paszkowski).

Julii podsuwa taki sposób recytacji, który podkreślałby podział na wersy i hemistychy. Rytmicznym cechom wiersza dwu głównych *dramatis personae* odpowiadają pewne cechy samych postaci. Romeo jest bardziej porywczy, impulsywny, skłonny do przechodzenia z jednej skrajności w drugą. W napa-dzie szału zabija Tybalta, w przypiływie rozpaczy szlocha w celi Ojca Laurentego. Jednak to Julia zręcznie planuje ich wspólne schadzki.

Julia jest bardziej rozsądna niż Romeo. Jej dojrzałość psychiczna i siła woli oraz doświadczenie życiowe i rozważa są widoczne w całym dramacie. A oto przykłady: jej pojedynek słowny z Parysem; jej zachowanie się wówczas, gdy dowiaduje się, że Romeo zabił jej ukochanego kuzyna Tybalta; jej decyzja, by połknąć środek nasenny, kiedy w końcu przewycięża swój lęk przed śmiercią. Budowa dzielonego symetrycznie, bardziej zbliżonego do metrycznego wzorca wiersza wypowiedzi Julii i wiersz wypowiedzi Romea, stosunkowo bardziej asymetryczny i swobodniejszy, uwypuklają wyraźnie różnice psychologiczne między tymi postaciami. Oto charakterystyczny przykład tekstu roli Romea:

Speakest thou of Juliet? / how is it with her? (8)
Doth she not think me an old murderer (6)
Now I have stain'd the childhood of her joy (8)
With blood removed but little from her own? (8)
How is she? and how doth she? and what says (6)
My conceal'd lady ; to our cancell'd love? (6)
 (Romeo i Julia, akt III, sc. 3, w. 93–98)

W wierszu Romea rzadsze są nie tylko przypadki wyraźnego podziału wersu na hemistychy, lecz również jest w nim więcej przerzutni niż w wierszu Julii. Przerzutnie niewątpliwie przyczyniają się do szybszego tempa wy-głaszania jego kwestii. A oto przykład wiersza Julii:

My husband lives, / that Tybalt would have slain, (8)
And Tybalt's dead, / that would have slain my husband: (6)
All this comfort; / wherefore weep I then?
Some word there is, / worsen than Tybalt's death, (6)
That murd'ered me / I would forget it fain, (6)
But oh, it presses / to my memory (6)
Like damned guilty deeds to sinners' minds –
„Tybalt is dead / and Romeo banished”.
 (Romeo i Julia, akt III, sc. 2, w. 100–112)

Ten wariant pentametru jambicznego, wyraźnie różny od wiersza Romea, charakteryzuje się podziałem wersu na 4+6 lub 5+5, częstym brakiem akcentu na sylabie 6 oraz tym, że wersy stanowią całość składniową.

Schematy rozkładu sylab akcentowanych w wypowiedziach Brutusa i Kasjusza przedstawiają się następująco:

Brutus: 61,7 – 80,9 – 67,7 – 72,0 – 86,0
 Kasjusz: 58,6 – 78,7 – 70,2 – 69,5 – 87,9

Juliusz Cezar należy do okresu przejściowego, w którym pozycje III i IV są prawie wyrównane. Jednak w tekście roli Brutusa pozycja III, podobnie jak w wierszu kanonicznym, jest zauważalnie słabsza niż IV (różnica wynosi 4,3% i jest zbliżona do średniej różnicy w okresie pierwszym twórczości poety, por. tabelę). Natomiast w wierszu Kasjusza pozycja IV jest słabsza niż III, podczas gdy pozycja II – tak istotna dla wyraźnego zaznaczenia podziału wersu na

hemistychy – jest znacznie osłabiona. Wiersz Kasjusza odchodzi dalej od kanonicznego wzorca niż wiersz Brutusa.

Prawdopodobnie struktura rytmiczna wiersza Kasjusza, zbliżona do struktury wiersza Romea, stanowi pewne odzwierciedlenie ich porywczosci, impulsywności, skłonności do wybuchów gniewu. W przeciwieństwie do Romea Kasjusz jest osobą aktywną, duszą spisku przeciw Cezarowi. Bezpośredni związek między formą rytmiczną wiersza a cechami postaci nie kryje w sobie niczego tajemniczego. Po to, aby aktywna, dynamiczna osoba mówiła w sposób zgodny ze swoim usposobieniem, poeta buduje jej wypowiedź pod względem składni i rytmu tak, by mogła płynąć szybko, jednym wartkim strumieniem. Brutus jest inny niż Kasjusz. To postać szlachetna, człowiek o refleksyjnym usposobieniu, trochę filozof. Brutus nie jest z natury energiczny. Do przemocy ucieka się tylko w imię idei. Możliwe, że wiersz jego wypowiedzi, bardziej zgodny z wzorcem, o bardziej równomiernym rozkładzie sylab akcentowanych, ma współgrać z jego zrównoważoną, refleksyjną osobowością.

Można jeszcze inaczej odczytać różnicę rytmiczną między wierszem Brutusa a wierszem Kasjusza. Szekspir konsekwentnie przeciwstawia postacie z wyżyn społecznych i z gminu, postacie szlachetne i czarne charaktery. Wiersz wypowiedzi tych pierwszych jest zawsze stosunkowo bardziej wyrównany pod względem rozkładu akcentów, bliższy wzorca niż wiersz wypowiedzi tych drugich. Czy Kasjusz może być interpretowany jako bohater negatywny? Zarówno w *Żywotach* Plutarcha, z których Szekspir zaczerpnął wątek dramatu, jak i w samym dramacie Kasjusz nie jest postacią sympatyczną. To człowiek samolubny, w walce z Cezarem powodują nim głównie motywy osobiste. Kasjusza zżera zawiść, dawniej on i Cezar byli sobie równi. W owym czasie Cezar dał poznać swoją tchórzliwą naturę i podły charakter, a oto teraz może swobodnie dysponować życiem Kasjusza. Dla Kasjusza to sytuacja nie do zniesienia. Cezar świadomy jest uczuć, jakie zawiądnęły Kasjuszem: „*Yond Cassius has a lean and hungry look; / He thinks too much: such men are dangerous* [Ten Kasjusz wygląda / Chudo i głodno; snadź za wiele myśli, / Z takimi ludźmi niebezpiecznie]” (akt I, sc. 2, w 194–195)⁴.

Kasjusz nie przebiera w środkach wówczas, gdy może mu to pomóc w osiągnięciu zamierzonego celu. To Kasjusz jest prawdziwym zabójcą Cezara. Nalega, by Antoniusz również został zamordowany, ponieważ podejrzewa, że będzie on chciał pomścić śmierć Cezara. Kiedy Kasjusz stara się zdobyć pieniądze dla swoich żołnierzy, posuwa się do wyłudzenia ich wbrew prawu, a nawet do grabieży. Według Brutusa dokonać szlachetnego czynu można tylko wtedy, gdy ma się czyste ręce, Kasjusz sądzi inaczej.

Porównanie, jak Brutus i Kasjusz zostali ukazani przez Plutarcha i Szekspira, prowadzi nas do wniosku, że obaj protagoniści bardziej różnią się w interpretacji poety niż u Plutarcha, są ostrzej sobie przeciwstawieni. Zwłaszcza Brutus jest u Szekspira zupełnie inny niż w dziele Plutarcha: jest tu bohaterem wyidealizowanym. Być może, różnicowanie rytmiczne wiersza ich wypowiedzi stanowi odzwierciedlenie opozycji między dzielnym, rozważnym, pełnym cnót Brutusem a porywczym, nerwowym, podłym Kasjuszem.

⁴ W. Szekspir, *Juliusz Cezar*. W: *Dzieła dramatyczne*, t. 5, s. 698 (tłum. J. Paszkowski).

Oto kilka przykładów spokojnego, wyrównanego pod względem rozkładu akcentów, „bohaterskiego” wiersza Brutusa:

*I will do so; / but, look you, Cassius
The angry spot / doth glow on Caesar's brow
And all the rest / look like a chidden train.
(Juliusz Cezar, akt I, sc. 2, w. 182–184)*

*People and senators, / be not affrighted;
Fly not; stand still; / ambition's debt is paid.
(akt III, sc. 1, w. 82–83)*

*Judge me, you gods; / wrong I my enemies?
And, if not so, / how should I wrong a brother?
(akt IV, sc. 2, w. 38–39)*

Wiersz Kasjusza jest zupełnie inny:

*I know that virtue to be in you, Brutus,
As well as I do know your outward favour.
Well, honour is the subject of my story <...>
(akt I, sc. 2, w. 90–92)*

*Why, man, he doth bstride the narrow world
Like a Colossus, / and we petty men
Walk under his huge legs and peep about
To find ourselves dishonourable graves.
(akt I, sc. 2, w. 135–138)*

W wypowiedziach Kasjusza obok formy wiersza zbliżonej rytmicznie do prozy występują stylistyczne prozaizmy („well”, „why”, „man” itp.) i typowe dla prozy związki wyrazowe.

Wyraźną opozycję rytmiczną między wierszem kwestii wygłaszanych przez postać stojącą wysoko w hierarchii społecznej (szlachetną) a wierszem wypowiedzi postaci niskiego pochodzenia (podłej) można odnaleźć w *Otello*. Tak przedstawiają się schematy rozkładu sylab akcentowanych:

Otello: 61,4 – 81,9 – 69,5 – 68,9 – 93,2
Jago: 59,6 – 88,4 – 72,5 – 67,3 – 95,8

Otello został napisany w okresie IIIa, który – jak była już o tym mowa – charakteryzuje się osłabieniem pozycji IV. Jednak w wierszu Otella pozycje III i IV są właściwie wyrównane (jak zobaczymy, w aktach I i II wiersz Otella jest nawet bardzo równomierny pod względem rozkładu sylab akcentowanych i zgodny z wzorcem). Natomiast w roli Jagona pozycja IV jest o 5,2% słabsza niż pozycja III: łatwo zauważyć, że wiersz tej postaci mniej dokładnie realizuje wzorec niż wiersz całej tragedii. W *Otello* na ogół pozycja IV jest tylko o 1,3% słabsza niż III (struktura wiersza jest tu stosunkowo bardziej kanoniczna i symetryczna niż w innych dramatach z okresu IIIa). Oto przykład wiersza Otella:

*My Desdemona; / must I leave to thee; (6)
I prithe, let thy wife attend on her,
And bring them after; / in the best advantage. (6)
Come, Desdemona, / I have but an hour (6, 8)
Of love, of worldly matters and direction, (8)
To spend with thee: / we must obey the times. (6)
(Otello, akt I, sc. 3, w. 295–300).*

W wypowiedziach Otella podział składniowy rozbija wers na symetryczne rytmicznie części: dział międzywyrazowy po sylabie 4 lub 5 zbiega się zazwyczaj z granicą składniową między członami zdania i zdaniami. W następnym podrozdziale rola Otella zostanie bardziej szczegółowo zbadana. A oto próbka wiersza Jagona:

The Moor already changes with my poison: (8)
Dangerous conceits / are in their nature poisons (6)
Which at the first / are scarce found to distaste, (8)
But, with a little act upon the blood, (8)
Burn like the mines of sulphur, I did say so: (8)
Look where he comes! / Not poppy, nor mandragora, (8)
Nor all the drowsy syrops of the world (8)
Shall ever medicine thee to that sweet sleep (8)
Which thou owedst yesterday.

(*Otello*, akt III, sc. 3, w. 327–335)

Wiersz Jagona jest asymetryczny zarówno pod względem składniowym, jak i rytmicznym. Granice hemistychów są tu najczęściej zatarte, w pozycjach II i IV zazwyczaj nie występują sylaby akcentowane, co jest charakterystyczne dla wiersza niekanonicznego. Wersy w wierszu Jagona mają częściej niż w wierszu Otella zakończenia niemęskie, można spotkać wśród nich mocne zakończenia żeńskie („*I did say so*”) i zakończenia daktyliczne („*mandragora*”), co również stanowi cechę wiersza niekanonicznego. Wypowiedzi Jagona – w sposób zwracający uwagę – obfitują w zdania z języka potocznego oraz słownictwo należące do stylu niskiego („*damn*”, „*them*”, „*then*”, „*Filth*”, „*thou liest*”, „*Villanous whore*” itp.). Oznacza to, że autor dramatu „obniża” rolę Jagona na różnych poziomach tekstu, a jednym z nich jest jego struktura rytmiczna.

I wreszcie – porównamy dwie postacie z późnego dramatu Szekspira, a mianowicie z *Cymbelina*:

Imogena: 65,3 – 79,8 – 75,0 – 74,7 – 88,6
 Jachimo: 73,8 – 76,4 – 76,5 – 63,5 – 86,0

Na tle niezbyt dokładnie realizującego wzorzec wiersza późnych dramatów Szekspira wiersz Imogeny wydaje się prawie kanoniczny: akcenty metryczne w pozycjach II i V są na ogół zrealizowane, pozycja IV zrównana nieomal z III (w całym utworze pozycja IV jest o 4,3% słabsza niż III). Zachodzi tu poza tym warta odnotowania różnica między pozycjami mocnymi silniejszymi a słabszymi (I–II–III). Wiersz Jachima różni się zdecydowanie od wiersza Imogeny. Pozycja II jest tu stosunkowo słaba (podobnie jak III), zatem nie istnieje różnica między pozycjami I–II–III, a pozycja IV jest o 13% słabsza niż III, która z kolei jest prawie o 10% słabsza w wierszu Jachima niż w całym utworze. Wiersz Jachima jest rytmicznie zmienny. Nawet więc w późnych dramatach Szekspira, które charakteryzują się rytmiczną różnorodnością, przeciwstawienie rytmiczne wypowiedzi postaci szlacheckich i nickszemnych jest wyraźnie widoczne. Oto przykład wiersza szlacheckiej Imogeny:

A father cruel / and a step-dame false, (6)
A foolish suitor / to a wedded lady (6)
That hath her husband banish'd. O, that husband,
My supreme crown of grief, and those repleated (8)
Vexations of it! / Had I been thief-stol'n (6, 8)
As my two brothers, / happy; but most miserable (8)

*Is the desire / that's glorious. Blest be those,
How mean soe'er / that hath their honest wills.
Which seasons comfort. / Who may this be? Fie!*
(Cymbelin, akt I, sc. 6, w. 1–9)

Należy pamiętać, że jest to wiersz późnego okresu twórczości Szekspira, ze wszystkimi szczególnymi cechami rytmu i składni, jakie charakteryzują napisane wtedy utwory. Jednakże zacytowany tutaj fragment stanowi niewątpliwie przykład wiersza relatywnie kanonicznego, zbudowanego nieomal symetrycznie: prawie we wszystkich wersach granica hemistychu występuje po sylabie 4 lub 5. Dwa pierwsze wersy to szczególny przypadek symetrii: budowa składniowa obu hemistychów i typy działań międzywyrazowych są tu prawie identyczne. A oto przykład wiersza postaci nikiemnej, Jachima (nieakcentowane monosylaby w klauzulach wyróżnia druk pogrubiony):

*It cannot be i' th' eye – for apes and monkeys,
Twixt two such shes, would chatter this way **and** (10)
Contemn with mows the other; nor i' th' judgement – (8)
For idiots in this case of favour **would** (10)
Be wisely definite, **nor i' th' appetite** – (6)
Sluttery, to such neat excellence opposed, (8)
Should make desire vomit emptiness,
(Cymbelin, akt I, sc. 6, w. 38–44)*

Wersy zbudowane są asymetrycznie, jest tu kilka silnych przerzutni (wyrazy nieakcentowane w klauzulach), pojawiają się również formy ściągnięte („i' th' eye”, „i' th' judgement”), poza tym tekst roi się od kolokwializmów. Widać więc bardzo wyraźnie, że Jachimo – w zestawieniu z Imogeną – mówi szybciej, w jego wypowiedziach kolejne wersy zlewają się ze sobą, wiersz staje się bliski prozie. Pod względem strukturalnym wiersz Jachima podobny jest do wiersza Jagona, tak jak podobne są same postacie.

Tak więc zróżnicowanie rytmiczne języka bohaterów dramatu, które odpowiada interpretacjom ich postaci sugerowanym przez poetę, można dostrzec we wszystkich sztukach Szekspira bez względu na czas ich powstania.

Ewolucja rytmiczna *dramatis personae*

Rytm wiersza jest – jak się okazuje – również jednym ze sposobów pokazania zmian, jakie zachodzą w psychice danej postaci. Aby prześledzić to zagadnienie, zbadalam tekst dwu ról głównych, a mianowicie Ryszarda III i Otella.

Rola Ryszarda dzieli się na dwie odrębne części: Ryszarda Glouceстера (akty I i II) oraz Króla Ryszarda III (akty IV i V). Oto schemat rozkładu sylab akcentowanych w obu tych częściach:

Ryszard Gloucester:	65,2	–	84,2	–	66,7	–	73,6	–	88,2
Ryszard III:	60,0	–	85,0	–	71,8	–	68,5	–	92,0

Ewolucja postaci jest tu dosyć wyraźnie widoczna. Schemat akcentowy części I odpowiada formie rytmicznej wiersza wczesnego okresu twórczości Szekspira (pozycja III jest tu słabsza niż IV), podczas gdy budowa rytmiczna części II nie ma cech wiersza wczesnego okresu ani cech wiersza całej kroniki. Pozycja IV jest, podobnie jak w wielu późniejszych dramatach, słabsza niż III

(zob. tabelę). Jest to wynik budowania przez Szekspira dynamicznego portretu Ryszarda III. Ryszard III zmienia się z odważnego, pewnego siebie i mądrego księcia w człowieka dręczonego przez koszarne wizje, który bliski jest nerwowego załamania, traci wiarę w siebie i przestaje nad sobą panować („*Up with my tent there! here will I lie to-night / But where to-morrow?* [Rozbijcie namiot, tu noc dziś przepędzę. / Ale gdzie jutro?]”). Boi się tego, co go czeka („*let us to't pell-mell, / If not to heaven, then hand in hand to hell* [Więc naprzód! [...] / Razem do nieba lub razem do piekła!]”⁵). Forma rytmiczna ostatnich 5 wersów wypowiedzi Ryszarda zasługuje na uwagę. Wszystkie wersy zbudowane są tu asymetrycznie:

Slave, I have set my life upon a cast, (8)
And I will stand the hazard of the die. (8)
I think there be six Richmonds in the field, (8)
Five have I slain to-day instead of him.
A horse! A horse! / my Kingdom for a horse! (8)
 (Ryszard III, akt V, sc. 4, w. 9–13)

Składnia, struktura rytmiczna (słabe akcenty na pozycji IV lub brak akcentu) oraz rozkład dźwięków międzywyrazowych w wersie wyraźnie odróżniają ten fragment od reszty tekstu tej wczesnej kroniki dramatycznej. (Warto odnotować, że tylko ostatni wers zamykający cały tekst ma granicę składniową po sylabie 4.)

Schematy rozkładu sylab akcentowanych są dla roli Otella następujące:

Otello, akt I: 69,0 – 76,2 – 65,1 – 70,7 – 91,3
 Otello, akty II–V: 59,4 – 83,6 – 70,7 – 68,4 – 89,2

W dwu pierwszych aktach widzimy Otella jako dzielnego bohatera, który potrafi, dzięki swojemu rozsądkowi, panować nad uczuciami. Miłość do Desdemony pomogła mu osiągnąć wewnętrzny spokój i równowagę, co znajduje odbicie w strukturze wiersza jego wypowiedzi z I aktu (pozycja III jest tu słabsza niż IV, a forma rytmiczna wiersza jest bardziej zgodna z wzorcem, niż to ma miejsce w wierszu całego dramatu i wierszu tego okresu). Słynne długie monologi z I aktu, w których Otello opowiada historię swojej odwzajemnionej miłości do Desdemony, cechuje w znacznej mierze symetryczna budowa wiersza:

I ran it through, / even from my boyish days (6)
To th' very moment / that he bade me tell it: (6)
Wherein I spake ; of most disastrous chances,
Of moving accidents ; by flood and field, (6)
Of hair-breadth' scapes / i' th' imminent deadly breach,
Of being taken ; by the insolent foe, <...> (6)
 (Otello, akt I, sc. 3, w. 132–137)

Kiedy jednak Jago skutecznie zatruje zazdrością miłość Otella i psychiczną równowagę Otella zburzy wewnętrzny chaos, jego rola zmienia się nie tylko pod względem stylistycznym (wślizgują się tu kolokwializmy i wulgaryzmy), lecz również pod względem rytmicznym. Wiersz staje się wyraźnie bardziej asymetryczny:

⁵ W. Szekspir, *Król Ryszard III*. W: *Dzieła dramatyczne*, t. 4, s. 518, 530 (tłum. L. Ulrich).

Committed! O thou public commoner!
I should make very forges of my cheeks, (8)
That would to cinders burn up modesty,
Did I but speak of deeds. / What committed!
Heaven stops the nose at it, / and the moon winks, (8)
 (Otello, akt IV, sc. 2, w. 74–78)

Granica składniowa i rytmiczna po sylabie 4 lub 5 zanika. Nie podzielone na hemistychy wersy (przeznaczone do wygłaszania w formie nieprzerwanego potoku słów) albo dzielone po sylabach 2–3 i/lub 6–7 są coraz liczniejsze. Brak akcentowanej sylaby w pozycji III dotyczy też pozycji poprzedniej (II) i następnej (IV). Zaczynają pojawiać się wersy jaskrawo niekompletne pod względem liczby sylab („*Ay, there, look grim as hell*”, akt IV, sc. 2, w. 65) lub wersy, w których brak tylko 1 sylaby (sylaby 7 przed „*What committed*”). Utrata wewnętrznej równowagi przejawia się w nieharmonijnym, rozregulowanym wierszu wypowiedzi Otella. Coraz swobodniejszy wiersz tej postaci staje się pod względem budowy rytmiczno-składniowej zbliżony do wiersza Jagona. Spostrzeżenie, że Otello stopniowo upodabnia się do Jagona, może być również poparte wynikami analizy leksykalnej i stylistycznej, które ukazują zbieżność sposobów mówienia i obrazowania w wypowiedziach obu tych postaci (Warnken 1964).

Schematy rozkładu sylab akcentowanych w dramatach Szekspira
 (z podziałem na okresy według Wentersdorfa 1951)

Okres Daty	Pierwsza sztuka – ostatnia sztuka	Pozycje sylabiczne					Różnica 8–6	Liczba wersów
		2	4	6	8	10		
I 1588 – 1596	<i>Tytus Andronikus – Król Jan</i>	66,7	85,5	68,8	74,5	88,4	+5,7	28 479
II 1596 – 1602	<i>Kupiec z Wenecji – Troilus i Kresyda</i>	63,7	83,0	70,4	71,6	88,3	+1,2	15 214
IIIa 1603 – 1606	<i>Miarka za miarkę – Makbet</i>	63,1	82,6	75,1	69,0	93,8	–6,1	9 959
IIIb 1606 – 1613	<i>Antoniusz i Kleopatra – Henryk VIII</i>	65,8	80,5	75,9	70,3	88,5	–5,6	14 699

Podsumowanie: Funkcja znakowa rytmu wiersza

Został tu odkryty jeszcze jeden związek między formą wierszową a jej znaczeniem: określone rytmiczno-składniowe typy wersów są szeroko wykorzystywane w wypowiedziach bohaterów dramatu jako jeden ze sposobów budowania ich postaci. Charakterystyki rytmiczne Szekspirowskich *dramatis personae* pozwalają na pewne uogólnienia: wypowiedzi postaci szlacheckich należących do wyższych warstw społecznych cechuje określona tendencja

rytmiczna, natomiast wypowiedzi postaci nikkzemnych, postaci niskiego pochodzenia — tendencja wyraźnie inna. Równowadze psychicznej odpowiada pewien typ rytmicznego kształtu wiersza, a wewnętrznemu chaosowi — drugi. Spokój wewnętrzny cechuje — jak to zostało pokazane — postać szlachetną i należąca do elity społecznej. Kiedy bohater dramatu traci równowagę psychiczną, zostaje w widoczny sposób zdegradowany i przechodzi do innej kategorii postaci. Modele rytmiczne postaci Szekspirowskich pełnią bez wątpienia funkcję znakową. Określenie typu modelu rytmicznego, do którego zalicza się dana postać (w zestawieniu z innymi postaciami), może być jednym z dowodów na to, jak Szekspir sam oceniał swojego bohatera. Wyniki takiej analizy mogą okazać się przydatne nie tylko dla krytyków literackich, lecz również dla aktorów, którzy szukają klucza do interpretacji roli.

Przełożyła Dorota Urbańska

Bibliografia

- Chambers E. K., *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*. T. 1–2. Oxford, Clarendon Press, 1930.
- Gasparow M. L., *Sowriemiennyj russkij stich. Mietrika i ritmika*. Moskwa, „Nauka”, 1974.
- Gasparow M. L., *Mietr i smysl. K siemantikie russkogo triochstopnogo chorieja*. „Izwestija Akademii Nauk SSSR”, Sierija literatury i jazyka, 35, nr 4 (1976), s. 357–366.
- Gasparow M. L., *Siemanticeskij orieol metra. (K siemantikie russkogo triochstopnogo jamba*. „Lingwistika i poetika” 1979, s. 284–308.
- Gasparow M. L., *Siemanticeskij orieol triochstopnogo amfibrachija*. „Problemy strukturnoj lingwistiki” 1980. Moskwa, „Nauka”, 1982, s. 174–192.
- Plutarch, *Plutarch's Lives of Themistocles, Pericles, Aristides, Alcibiades and Coriolanus, Demosthenes and Cicero, Caesar and Anthony*. New York, Collier, 1969. „Harvard Classic”, ed. Ch. W. Eliot.
- Szajkiewicz A. J., *Distributiwno-statisticeskij analiz w siemantikie*. W zbiorze: *Principy i metody siemanticeskich issledowanij*. Ed. W. N. Jarczewa i in. Moskwa, „Nauka”, s. 353–378.
- Taranowskij K., *O wzaimootnoszenii stichotwornogo ritma i tiematiki*. W zbiorze: *American Contributions to the 5th International Congress of Slavists*. The Hage, Mouton (1963), t. 1, s. 287–322.
- Tarlinskaja M., *English Verse. Theory and History*. The Hague–Paris, Mouton, 1976.
- Tarlinskaja M., *Evolution of Shakespeare's Metrical Style*. „Poetics” 12 (1983), s. 567–587.
- Warnken H. L., *Iago as a Projection of Otello*. W zbiorze: *Shakespeare's Encomium*. Ed. A. Paolucci. „The City College Papers” I. New York, The City College, 1964, s. 1–15.
- Wentersdorf K., *Shakespearean Chronology and Metrical Tests*. W zbiorze: *Shakespeare-Studien: Festschrift für Heinrich Mutschman*. Ed. W. Fischer und K. Wentersdorf. Marburg, N. G. Elwert, 1951, s. 161–193.