

Stanisław Balbus

Z problemów rytmiki wiersza Zygmunta Krasińskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 61/4, 139-160

1970

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 JEZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXI, 1970, z. 4

STANISŁAW BALBUS

Z PROBLEMÓW RYTMIKI WIERSZA ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

1

Krasiński, jak na ogół wiadomo i jak on sam to nieraz przyznawał, był „złym poetą”. „Poeta” w znaczeniu potocznym: tym, kto pisze wiersze. Tak znamienne dla czołowych przedstawicieli estetyki romantycznej rozróżnienie między poezją a wierszem¹ było w świadomości pisarza silnie ugruntowane i w kilku jego wypowiedziach można nawet dostrzec pewną gorycz i irytację, płynące z faktu, iż potoczne mniemania odbiorców i krytyków, utożsamiając te dwa pojęcia, kładą zarazem znak równości między poetą i wierszopisem. Oto przykład:

Bóg mi odmówił tej anielskiej miary,
Bez której ludziom nie zda się poeta;
Gdybym ją posiadał, świat ubrałbym w czary,
A że jej nie mam, jestem wierszokleta².

Jest to nie tylko wyraz osobistego kompleksu poetyckiej niższości; przede wszystkim może, niezależnie od pewnej dozy humoru, widać tu

¹ Znamienne pod tym względem są poglądy M. Mochneckiego (*Myśli o literaturze polskiej*. W: *Pisma*. Lwów 1910, s. 142—143), który je zresztą wziął od estetyków niemieckich: „[W okresie klasycyzmu] błędy teorii odniesione do praktyki dosyć swawolnie szerzyły się. Podzielała je krytyka literacka, a z nią publiczność. Stąd w poezji za najgłówniejszą rzecz poczytywano wierszopisarstwo. Chociaż składanie rymów tym samym prawie jest ze względów wieszczego ducha poezji, czym naśladowanie niemej natury w sztuce obrazowej; to jest techniczną robotą, w której nabyć mogą pewnej biegłości nawet [...] nie swoją głową myślące rozumy”.

² Z. Krasiński, *Bóg mi odmówił...* W: *Pisma*. Wydanie Jubileuszowe. Opracował J. Czubek. T. 6. Kraków 1912, s. 22. Podkreślenie S. B. Wszystkich analiz dokonano na tekstach tego wydania: t. 4 (*Ułamek z poematu, Fantazja życia, Trzy myśli, Przedświt*), 5 (*Psalmy przyszłości, Dzień dzisiejszy*), 6 (*Utworki liryczne*).

wyraźne odcięcie się od powszechnych sądów, od tego, co się ludziom zda. Całkiem podobny sprzeciw wobec klasycystycznych przyzwyczajęń odbiorców, skłonnych przyznawać wartości artystyczne (poetyckie) zwłaszcza wypowiedziom w mowie wiązanej, spotykamy u Słowackiego, który wszak żadną miarą nie mógł się uskarżać na brak umiejętności wersyfikacyjnych — w znanej oktawie z pieśni V *Beniowskiego*, zawierającej uszczypliwości pod adresem krytyków, którzy źle przyjęli *Anhellego* z powodu jego prozatorskiej formy:

Z tego więc poszło, że pisałem prozą,
Odjemną, mówi Tygodnik — o! zgrozo!
 Odjemną! — czy od Tygodnika? [...]

Zdając sobie sprawę z tego, że jest „tylko wierszokleta”, pragnął Krasiński być poetą jako prozaik. Prozą pisał tedy zarówno epickie poematy jak i — co wówczas było zjawiskiem wyjątkowym — liryki. Poczucie, że istota poetyckości nie leży w sferze wersyfikacji, nie spowodowało bynajmniej odwrócenia zainteresowań pisarza od warstwy produkcyjnej języka, o czym świadczy chociażby rytmiczność owej prozy, zasadzająca się nie tylko na silnych wyrównaniach intonacyjnych i tonicznych, lecz także na bardzo wyraźnych aluzjach do znanych formatów wiersza sylabicznego i sylabotonicznego. Niezręczność wersyfikacyjna autora *Psalmsów przyszłości* nie była przeto wynikiem braku wrażliwości na dźwiękowe walory mowy, lecz wynikała z nadmiernego ulegania rygorom wzorca metrycznego. Tymczasem w prozie reguły rytmiczne mógł stwarzać on sam, umiejętnie modelując falowanie rytmu w zależności od potrzeb chwilowej ekspresji. Krasińskiego można pomijać milczeniem jako poetę-wierszopisa, jest on jednak niewątpliwie zjawiskiem wybitnym jako twórca prozy poetyckiej, której jednym z zasadniczych wyznaczników jest właśnie rytm. Aby tedy uchwycić istotę owego aspektu stylu, należałoby go opisać i zanalizować na tym terenie, gdzie z natury rzeczy jest on najwyraźniejszy i pierwszoplanowy. To właśnie usprawiedliwia podjęcie badań nad wierszem autora *Przedświtu*, nawet jeśli ma się świadomość, że walory artystyczne tego zjawiska nie są najwyższej miary.

Celem tej pracy jest więc odpowiedź na trzy pytania: 1) jaki jest zasób środków i form rytmicznych wiersza Krasińskiego; 2) jak kształtują się stosunki między tymi formami na przestrzeni całego jego wierszowanego dorobku; 3) w jakim kierunku zmierzają poszukiwania autora — rozwój jego wersyfikacji — i czy mamy tu do czynienia ze zmianami znaczącymi.

2

W przeciwieństwie do większości polskich romantyków wierszem poślugiwał się Krasiński mimo wszystko marginalnie: w czysto prywatnych wyznaniach, sztambuchowych notatkach, urywkach *journal intime* lub też — co miało miejsce jeszcze częściej — w ideologicznych polemikach i traktatach, które formę artystyczną traktowały z zasady dość instrumentalnie. W wypadku takich utworów, jak *Dzień dzisiejszy* czy po części *Psalm przyszłości*, mowę wiążaną można by wręcz traktować jako formę najbardziej efektywnej propagandy, czemu sprzyjały silne wówczas walory prestiżowe tego środka ekspresji. Najogólniej rzecz biorąc, mamy tu do czynienia z odwróceniem zakresu stosowalności dwóch podstawowych stylów językowych: wierszowego i prozatorskiego.

Po wiersz sięgnął Krasiński dopiero około r. 1836 — jako artysta już w pełni dojrzały, mający za sobą najwybitniejsze dokonania twórcze. Biografowie poety zgodnie na ogół podkreślają, iż fakt ten miał ścisły związek z poznaniem Joanny Bobrowej, a potem (1838) Delfiny Potockiej. Istotnie, owe pierwsze utwory wierszowane są to erotyki pisane bardzo jeszcze sztywnym 11-zgłoskowcem. W 1839 zjawia się pierwsza próba zastosowania tego rozmiaru w epice (*Ułamek z poematu*). Od roku 1840 rozpoczyna się niezwykle nasilenie ilościowe twórczości wierszowanej; poza licznymi lirykami powstają wówczas prawie wszystkie rzeczy epickie: *Syn cieniów* (*Trzy myśli*, 1840), *Fantazja konania* (1840), *Fantazja życia* (1841—1842), *Przedświt* (1842—1843). Jednocześnie w tym właśnie okresie pojawiają się nowe, nie stosowane dotychczas przez Krasińskiego formaty: trocheiczna i jambiczna odmiana 8-zgłoskowca, 6-, 5- i 4-zgłoskowiec, próby wierszy nieregularnych. W latach 1844—1845 poeta pisze pierwsze trzy *Psalm przyszłości*. W 1846 powstaje *Psalm dobrej woli*, a w sierpniu 1848 zostaje ukończona polemika ze Słowackim — *Psalm żalu*. Poza kilkunastoma drobniejszymi wierszami o treści przeważnie pokrewnej *Psalmom* nie pojawia się wtedy ani jeden większy utwór poetycki Krasińskiego. Z tym jedynie, że w 1847 r. przerobił poeta wcześniejszą mistyczno-erotyczną *Fantazję konania* na programowy polityczny utwór pt. *Dzień dzisiejszy* i w tym samym roku ostateczną redakcję zyskał zaczęty w 1840 poemat *Ostatni*, mający w pierwotnej wersji tytuł *Wyzwoleniec*. Po roku 1848 powstaje już tylko kilka drobniejszych wierszy³.

Ilościowo rzecz biorąc, rozwój wiersza wyznacza tu wyraźny łuk —

³ Kwestie chronologiczne i genetyczne rozstrzygano w oparciu o publikacje: J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*. Lwów 1912. — T. Pini, *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość*. Poznań 1922.

o ostrym wejściu i równie ostrym spadku. W apogeum tego łuku znajdują się, jak widać, *Psalm*y. Odnosi się takie wrażenie, jak gdyby zamykały one okres wyraźnego wersyfikacyjnego natężenia po r. 1840 i jak gdyby po napisaniu ich poeta nie miał już wiele do powiedzenia przy pomocy wiersza. Można tedy postawić hipotezę o centralnej pozycji wiersza *Psalmów* w obrębie całego wierszowanego dorobku Krasińskiego. Hipotezę tę zweryfikujemy w toku dalszych wywodów.

3

Zbadamy teraz zasób form wersyfikacyjnych Krasińskiego. O wielkim bogactwie nie może tu być mowy. Rolę wiodącą posiadają dwa formaty: 11-zgłoskowiec (5+6) i trocheiczny 8-zgłoskowiec (4+4). Jeśli nie brać pod uwagę *Psalmów*, to 11-zgłoskowiec stanowi 70,3% wszystkich wersów, zaś tetrapodia trocheiczna wraz ze swą odmianą katalektyczną — 23,5%; w sumie daje to blisko 94%. Proporcja ta ulega zdecydowanemu odwróceniu w *Psalmach*. Wersy o formacie 11 (5+6) stanowią tu 22,78%, zaś 8-zgłoskowiec ze swym 7-zgłoskowym wariantem — 49,32%. O ile krótkie wersy 3-, 4-, 5- i 6-zgłoskowe dają w sumie poza *Psalmami* 5,1%, o tyle w *Psalmach* procent ten wynosi 22,05. Już ten krótki przegląd w znacznym stopniu wzmacnia naszą hipotezę o szczególnej pozycji wersyfikacyjnej *Psalmów*. Pozwala także sądzić, że ich szata wersyfikacyjna jest bogatsza i bardziej urozmaicona niż — by tak rzec — „statystyczny wiersz” tego poety.

Tabela 1 podaje kompletny inwentarz podstawowych form wersyfikacyjnych Krasińskiego. W zestawieniu tym jego twórczość poetycka została podzielona na trzy okresy: pierwszy obejmuje wiersze powstałe do września 1844, tj. do chwili rozpoczęcia *Psalmów*, drugi — wiersze powstałe po r. 1844, trzeci — *Psalm*y. Szczegółową analizą danych z tej tabeli zajmujemy się później. Teraz chodzi o co innego. Można mianowicie stwierdzić, że w *Psalmach* nie dokonał autor żadnych nowych wynalazków wersyfikacyjnych, zastosował tu wszystkie te typy, którymi posłużył się już wcześniej, zmienił jedynie zakres ich występowania; wyrównał proporcje między poszczególnymi formatami, co uwidoczniają kolumny procentów w tabeli 1. W ten sposób zrodziła się różnorodność, której załążki można było z niejakim trudem dostrzec już wcześniej. Układ tabeli pozwala ponadto uchwycić dość wyraźne zarysy ewolucji wersyfikacji; *Psalm*y stanowią jej konsekwentne przedłużenie i ukoronowanie. W obrębie jednego utworu zbiegają się teraz wszystkie poprzednie usiłowania poety. Jest tak, jak gdyby całą swoją dotychczasową twórczość wierszowaną potraktował Krasiński jako laboratorium formy wersyfikacyjnej dla *Psalmów*.

Tabela 1. Inwentarz formatów wiersza Krasińskiego

formaty wiersza	do IX 1844		po IX 1844		<i>Psalmy</i>		Razem	
	l.b.	%	l.b.	%	l.b.	%	l.b.	%
11 (5+6)	4015	69,26	2081	72,36	351	22,78	6447	63,12
13 (7+6)	8	0,14	0	0	17	1,10	25	0,24
12 (6+6)	4	0,07	0	0	0	0	4	0,04
8 (4+4) (tetrapodia trocheiczna akatalektyczna)	1551	26,76	479	16,66	684	44,39	2714	26,58
7 (4+3) (katalektyczny wariant tetrapodii trocheicznej)	8	0,14	5	0,17	76	4,93	89	0,87
8 (4+4) (tetrapodia jambiczna)	54	0,93	0	0	0	0	54	0,53
8-zgłoskowiec trzyakcentowy	5	0,09	3	0,10	7	0,45	15	0,14
9-zgłoskowiec	1	0,02	4	0,14	0	0	5	0,05
6-zgłoskowiec	59	1,02	166	5,77	230	14,92	455	4,44
5-zgłoskowiec oksytoniczny (katalektyczna trypodia trocheiczna)	71	1,22	25	0,87	33	2,14	129	1,26
4-zgłoskowiec (dypodia trocheiczna)	17	0,29	35	1,22	53	3,45	105	1,03
3-zgłoskowiec (katalektyczny wariant dypodii trocheicznej)	0	0	31	1,08	20	1,30	51	0,49
4-zgłoskowiec (dypodia jambiczna)	4	0,07	33	1,15	50	3,25	87	0,87
7-zgłoskowiec sylabiczny	0	0	4	0,14	10	0,65	14	0,14
5-zgłoskowiec sylabiczny	0	0	2	0,07	5	0,32	7	0,07
3-zgłoskowiec	0	0	5	0,17	5	0,32	10	0,09
6-zgłoskowiec oksytoniczny	0	0	3	0,10	0	0	3	0,03
całkowita liczba wersów	5797	100	2876	100	1541	100	10214	100

4

Łatwo zauważyć, że dużo miejsca zajmuje tu wiersz sylabotoniczny. Badania nasze rozpoczniemy jednak od 11-zgłoskowca jako formatu najczęstszego. Przede wszystkim powstaje pytanie, czy owe tendencje sylabotoniczne udzielają się w jakimś stopniu formie 11 (5+6), która, jak wiadomo, w dobie romantyzmu przejawiała tego rodzaju skłonności⁴.

Ponieważ format ten liczy w całości przeszło 6000 wersów, posłużono się przy jego analizie metodą reprezentacyjną, dzieląc całość na siedem części („warstw”) i losując z każdej po 100 wersów (więc w sumie — 700). Podział na okresy wygląda tu nieco inaczej niż poprzednio. Lirykę i epikę potraktowano osobno. W wypadku liryki okres pierwszy zamyka da-

⁴ Te tendencje, jak również kwestie związane ze zjawiskami pogranicza sylabizmu i sylabotonizmu szczegółowo omawia i analizuje M. Dłuska (*Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 2. Kraków 1950, rozdz. 5—6).

ta lutego 1840, od tego bowiem czasu zaczyna się w wersyfikacji Krasieńskiego pewien niepokój: pojawiają się wiersze o innych rozmiarach i gwałtownie wzrasta liczba utworów wierszowanych; okres drugi trwa do września 1844; okres trzeci — do końca. Epikę podzielono w ten sposób, że w okresie pierwszym znalazł się poemat z r. 1839, w drugim — utwory powstałe w latach 1840—1843, zaś trzeci zawiera późne partie poematu *Dzień dzisiejszy* ⁵.

Tabela 2. Sumaryczny procentowy rozkład akcentów na kolejnych sylabach 11-zgłoskowca

rodzaj badanych tekstów	% akcentów w kolejnych sylabach										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
<i>Psalmy</i>	47	50	0	100	0	32	58	37	2	100	0
pozostałe utwory Krasieńskiego	52,6	50,3	6	100	0	36	42	35,6	2,6	100	0
11-zgłoskowiec II połowy XIX w.	47,4	48,4	4,2	99,4	0,6	34,4	47,6	39,2	0,6	100	0

Pod względem akcentowym wiersz ten realizuje najsurowsze wymagania oświeceniowych i pooświeceniowych klasyków. Paroksytoniczna średniówka stanowi jego bezwzględną i nienaruszalną konstantę. Krasieński jest tu surowszy nie tylko od swych XIX-wiecznych następców ⁶, lecz także od swych poprzedników i współczesnych (np. u Królikowskiego odstępstwa od paroksytonezy średniówkowej wynoszą 1,4⁰/₀, w *Wiesławie* Brodzińskiego — 0,3⁰/₀, a w poematach Słowackiego liczba ich waha się od 1,36 do 5,3⁰/₀ ⁷). Ponieważ zasada niestytności akcentów przed ostatnią sylabą akcentowaną jest tu łamana zupełnie wyjątkowo, przeto swoboda akcentowa wersów ulega dodatkowym ograniczeniom: w członie przedśredniówkowym pozostają dwa miejsca swobodne, w członie

⁵ W analizie pominięto poemat *Ostatni* ze względu na nie dającą się dokładnie ustalić chronologię jego powstania; *Fantazję konania* zrekonstruowano w oparciu o przytoczone przez wydawcę *Pism* (t. 5, s. 373—385) rękopiśmienne warianty tekstu poematu *Dzień dzisiejszy*. Poszczególne części („warstwy”) zawierają w całości: w wypadku liryki — każda około 1200 wersów, w wypadku epiki: okres I — 320, okres II — 1116, okres III — 408.

⁶ Dane te przytaczam za pracą: Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Z zagadnień struktury językowej polskiego sylabowca*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 192 (są to efekty analizy 11-zgłoskowca Asnyka, Konopnickiej, Kondratowicza, Ujejskiego, Norwida, Gomulickiego).

⁷ Dane za: Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *O wierszu romantycznym*. Warszawa 1963, s. 27, 90.

klauzulowym — trzy. Co do pierwszego — częstość akcentów na sylabie 1 i na 2 będzie mniej więcej jednakowa, tak więc jednakowo często można spodziewać się tu form: $\acute{—} — — \acute{—} —$ i $— \acute{—} — \acute{—}$. Natomiast hemistych klauzulowy częściej zaczyna się od nieakcentowanej, a więc częściej należy tu oczekiwać formy: $— \acute{—} — — \acute{—}$, niż: $\acute{—} — \acute{—} — \acute{—}$. Analiza przedziałów międzyzestrojowych, której wyników tu nie przytaczam, sugeruje, iż w pierwszym wypadku będziemy mieli do czynienia przeważnie z dwoma zestrojami amfibrachicznymi, w drugim — z trzema trocheicznymi. Regularności będą więc znaczne.

Tabela 3. Budowa akcentowa hemistychów 11-zgłoskowca

forma		liryka			epika			Psalmy	całość		razem
		I	II	III	I	II	III		liryka	epika	
hemistych średniówkowy	$\acute{—} — — \acute{—} —$	43	29	42	43	34	50	41	38,0	42,3	40,33
	$— \acute{—} — \acute{—} —$	35	53	50	42	43	42	47	46,0	42,3	44,57
hemistych klauzulowy	$— \acute{—} — — \acute{—} —$	52	52	39	35	48	54	50	47,67	45,67	47,14
	$\acute{—} — \acute{—} — \acute{—} —$	11	27	25	25	22	17	21	21,0	21,33	21,14

Różnice między poszczególnymi okresami są wyraźne; w szczególności daje się stwierdzić wzrost liczby hemistychów o budowie regularnej (trocheicznych w liryce i amfibrachicznych w epice) po roku 1840. Dodajmy, że ogólna liczba członów klauzulowych o takiej strukturze akcentowej jest tutaj w obu wypadkach wyższa niż na ogół w 11-zgłoskowcu XIX-wiecznym (trocheiczne wynoszą tam 17,8%, amfibrachiczne — 42,3%)⁸. Uwaga ta odnosi się również do *Psalmy*.

Powstaje teraz pytanie, jak te człony łączą się ze sobą i czy w ich skojarzeniu istnieje jakaś prawidłowość, czy wyrównanie akcentowe zachodzi na całej przestrzeni wersu czy tylko w obrębie hemistychów. Jasne jest bowiem, że z punktu widzenia sylabotonizacji najbardziej korzystne byłoby połączenie pierwszej formy członu średniówkowego z pierwszą formą klauzulowego i drugiej średniówkowego z drugą klauzulowego (zob. tabela 3). W wypadku pierwszym akcent pada regularnie na co trzecią sylabę: $\acute{—} — — \acute{—} — + — \acute{—} — — \acute{—} —$. W drugim — akcentowana jest co druga sylaba: $— \acute{—} — \acute{—} — + \acute{—} — \acute{—} — \acute{—} —$, w ten spo-

⁸ Jw.

sób przy słabej albo zatartej średniówce sylabicznej rodzi się wyraźny zarys struktury jambicznej⁹, tak znamiennej dla kierunku sylabotonicznych przekształceń 11-zgłoskowca w XIX wieku¹⁰.

Biorąc pod uwagę hemistychy o mniej regularnej budowie, otrzymamy 9 zasadniczych typów 11-zgłoskowca. Ich liczebności teoretyczne można obliczyć w oparciu o dane z tabeli 3 (jako iloraz iloczynu par poszczególnych form hemistychów przez liczebność całkowitą). Rzeczywiste liczebności poszczególnych typów wersów winny się jedynie nieznacznie odchyłać od tych wydedukowanych liczb. W przeciwnym wypadku należy przyjąć, iż półwersy kojarzone są celowo, pod kątem ich właściwości. Istotność owych rozbieżności określi tzw. test χ^2 , pozwalający wyznaczyć prawdopodobieństwo, iż zaobserwowane odchylenia mieszczą się w granicach przypadku (są nieznaczące).

Tabela 4. Skojarzenia hemistychów 11-zgłoskowca

Wyniki obliczeń cytujemy tylko częściowo — dla czterech typów i podając jedynie liczebności empiryczne (x_k) wraz z ich odchyleniami (d_k) od liczebności spodziewanych (x_k). Wartości χ^2 obliczamy według wzoru: $\chi^2 = \sum_{k=1}^k \frac{(\bar{x}_k - x_k)^2}{x_k}$; $P(\chi^2)$ oznacza prawdopodobieństwo przypadkowości wystąpienia danej wartości χ^2 przy danej „liczbie stopni swobody”, którą oznaczamy jako v ; $P(\chi^2)$ można odczytać z tablic statystycznych. ($k=9$; ilość typów.)

typy wersów	liryka			epika			Psalmy	
	okres I	okres II	okres III	okres I	okres II	okres III		
1) $\acute{ } \text{---} \text{---} \acute{ } \text{---} / \text{---} \acute{ } \text{---} \text{---} \acute{ } \text{---}$	\bar{x}_1	21	16	17	14	10	33	15
	d_1	-1,4	+0,9	+0,6	-1,05	-6,32	+6,0	-5,5
2) $\acute{ } \text{---} \text{---} \acute{ } \text{---} / \acute{ } \text{---} \acute{ } \text{---} \acute{ } \text{---}$	\bar{x}_2	7	4	9	17	10	3	12
	d_2	+2,3	-3,8	-1,5	+6,25	+2,52	-5,5	+3,39
3) $\text{---} \acute{ } \text{---} \acute{ } \text{---} / \text{---} \acute{ } \text{---} \text{---} \acute{ } \text{---}$	\bar{x}_3	21	27	22	18	30	19	27
	d_3	+2,8	-0,6	+2,5	+3,3	+9,36	-3,68	+3,5
4) $\text{---} \acute{ } \text{---} \acute{ } \text{---} / \acute{ } \text{---} \acute{ } \text{---} \acute{ } \text{---}$	\bar{x}_4	4	15	16	4	4	14	7
	d_4	+0,1	+0,7	+3,5	-6,5	-5,46	+6,86	-2,87
χ^2		6,515	7,374	17,66	12,43	19,1	21,33	5,97
$P(\chi^2)$ ($v = 4$)		0,156	0,119	0,001	0,014	0,001	0,0008	0,20

Mało istotne są wahania w dwóch pierwszych okresach liryki i w *Psalmach* (z przypadkowością, jak widać, trzeba się tu liczyć w 100—200 wypadkach na 1000). Natomiast w epice specyfika poszczególnych okresów

⁹ Zob. F. Siedlecki, *Studia z metryki polskiej*. T. 1. Wilno 1937, s. 149 n.; t. 2, s. 196 n. (uwagi na temat 11-zgłoskowca *Beniowskiego*).

¹⁰ Zob. S. Sawicki, *Jedenastozgłoskowiec*. W: *Sylabizm*. Praca zbiorowa pod redakcją Z. Kopczyńskiej i M. R. Mayenowej. Wrocław 1956, s. 312 n.

jest wyraźna, a możliwość przypadkowości minimalna. Świadczy to, iż poeta kojarzył tutaj człony wersów znacznie staranniej, z większą dbałością o ich strukturę akcentową. Kierunek zmian pozostaje jednak i tu, i tam podobny. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na swoistość III okresu, charakteryzującego się oczywistą preferencją połączeń prowadzących do uformowania dwóch najregularniejszych typów — pierwszego i czwartego. Łatwo stwierdzić, że tak w liryce jak w epice zjawisko to narasta stopniowo i konsekwentnie, natomiast, rzecz ciekawa, *Psalmy* odstają od tej tendencji, zbliżając się raczej do charakterystyk wcześniejszej liryki: widać tu pewną rezygnację z sylabotonicznych przekształceń 11-zgłoskowca, jakie dokonują się około r. 1846 w liryce i nieco wcześniej w epice.

Aby dopełnić tę analizę, trzeba jeszcze odpowiedzieć na pytanie, czy między poszczególnymi okresami zachodzą istotne różnice, jeśli idzie o wzajemne proporcje wyróżnionych dziewięciu typów wersów; innymi słowy — czy liczebności (częstości)¹¹ tych typów zmieniają się na przestrzeni twórczości Krasińskiego w sposób znaczący i czy owe zmiany pozostają w zgodzie z tendencjami ukazаныmi wyżej. W tym celu dla każdego typu obliczono częstość średnią (x_0) w ‰, którą następnie porównano z rzeczywistymi częstościami, mającymi miejsce w poszczególnych okresach. Wartości χ^2 , podane dodatkowo, pozwalają określić stopień swoistości każdego okresu, w ten sposób, że im większe χ^2 , tym większa swoistość i odpowiednio mniejsze prawdopodobieństwo przypadkowości zaistniałych wahań. Pierwsza kolumna tabeli 5 podaje częstości średnie, następne — odchylenia obserwowane w poszczególnych okresach (dk).

Pierwsza najbardziej rzucająca się w oczy obserwacja potwierdza naszą tezę, że *Psalmy* zbliżają się do przeciętnego stanu wiersza Krasińskiego. Mimo pewnych różnic zasadnicze tendencje rozwojowe kształtują się podobnie jak opisane w tabeli 4. Wahania w liryce są mniejsze niż w epice, ale kierunek zmian jest podobny. Tendencje zwykłe przejawia typ 1 w III okresie, częstość typu 2 wyraźnie maleje, typ 4 dominuje w II okresie (w liryce 27‰, w epice 30‰), w III okresie częstość tej formy nieco spada. Ciekawie zachowuje się najbardziej regularny typ 5; zrazu wyjątkowy, silnie wzrasta w okresach II i III, przy czym w epice później, w *Psalmach* zaś (por. też tabelę 4) ma odchylenie ujemne (niższą liczebność). Widać stąd, iż dbałość pisarza o jego uformowanie, widoczna dopiero po r. 1843, została poprzedzona czysto ilościową zwykłą, która początkowo była zapewne związana z ogólnym wzrostem trocheicznych hemistychów klauzulowych po r. 1840 (por. też typ 8). Interesu-

¹¹ Terminów „liczebność” oraz „częstość” będziemy tutaj używali wymiennie, gdyż dane liczbowe niniejszych analiz można jednocześnie traktować jako procenty (próbki liczyły po 100 elementów).

Tabela 5. Wahania częstości typów wersów 11-zgłoskowca w poszczególnych okresach

typy wersów	(x_0) częstość średnia	liryka			epika			<i>Psalmy</i> (d_7)
		okres I (d_1)	okres II (d_2)	okres III (d_3)	okres I (d_4)	okres II (d_5)	okres III (d_6)	
1) / - - - / - + - / - - - / - -	18,00	+3,00	-2,00	-1,00	-4,00	-8,00	+15,00	-3,00
2) / - - - / - + / - - / - - - / - -	8,86	-1,86	-4,86	+0,14	+8,14	+1,14	-5,86	+3,14
3) / - - - / - + - - - / - - - / - -	13,43	+1,57	-4,43	+2,57	-1,43	+0,57	+0,57	+0,57
4) - / - - / - + - / - - - / - - - / - -	23,43	-2,43	+3,57	-1,43	-5,43	+6,57	-4,43	+3,57
5) - / - - / - + / - - - / - - - / - -	9,14	-5,14	+5,86	+6,86	-5,14	-5,14	+4,86	-2,14
6) - / - - / - + - - - / - - - / - -	12,00	-2,00	-1,00	0	+8,00	-3,00	-3,00	+1,00
7) - - - / - - + - - / - - - / - - - / - -	5,71	+4,29	+3,29	-5,71	-2,71	+2,29	-3,71	+2,29
8) - - - / - - + / - - / - - - / - - - / - -	3,14	-3,14	+4,86	-3,14	+0,86	+4,86	-3,14	-1,14
9) - - - / - - + - - - / - - - / - - - / - -	6,29	+5,71	-5,29	+1,71	+1,71	+0,71	-0,29	-4,29
χ^2		16,094	22,618	15,108	20,155	17,746	26,140	7,023
$P(\chi^2) (v = 8)$		0,0408	0,0037	0,0572	0,0095	0,0233	0,0010	0,5346

jące jest także, iż w liryce zasadnicze zmiany zachodzą już w latach 1840—1844, zaś w epice są one o wiele wyraźniejsze, ale mają miejsce później.

Tak więc typy wyróżnione poprzednio jako najbardziej regularne i najstaranniej formowane są też najliczniejsze i liczba ich stopniowo wzrasta. Niezbyt liczny jest wprawdzie typ 5, lecz to należy tłumaczyć względnie małym prawdopodobieństwem kombinacji czterech trochejów z rzędu, co determinuje słownik rytmiczny języka.

Pozostaje do rozpatrzenia kwestia formantów średniówkowych i klauzulowych omawianego formatu. Wyodrębniliśmy ich pięć dla średniówki i cztery dla klauzuli.

Tabela 6. Typy średniówki i klauzuli 11-zgłoskowca

rodzaje formantów	średniówka		klauzula	
	ogółem	<i>Psalmy</i>	ogółem	<i>Psalmy</i>
granica zestroju intonacyjnego	46,3%	58,0%	8,3%	14,0%
granica zdania składowego	32,0%	20,0%	48,3%	40,0%
granica zdania skończonego (kadencja głęboka)	7,1%	8,0%	36,0%	32,0%
rozbicie zestroju intonacyjnego (średniówka ekspresywna; klauzula — przerzutnia)	12,0%	10,0%	7,4%	14,0%
rozbicie zestroju akcentowego	2,6%	4,0%		

Za przerzutnię uważano tu rozbicie prymarnego zestroju intonacyjnego przez koniec wersu. Przerzutni takich jest u Krasińskiego stosunkowo dużo¹², przy czym więcej w epice (8,7%) niż w liryce (4%). Dodać należy, iż zasadniczo zjawiają się dopiero po r. 1840, w próbie pobranej z liryki okresu I istnieją trzy takie przypadki. Po roku 1840 można również obserwować wyraźny wzrost liczby wypadków zatarcia granicy intonacyjnej w średniówce (z 9 do 20), potem znów następuje spadek.

Kierunek tych zmian prześledzimy dokładniej, wyodrębniając z powyższych danych średniówki i klauzule mocne oraz słabe i porównując średniówkę z klauzulą. Za mocną uznano taką średniówkę, która pokrywa się z granicą zdania skończonego lub składowego, za słabą — taką, w której ma miejsce rozbicie zestroju intonacyjnego lub akcentowego; z kolei klauzula słaba oznacza przerzutnię lub granicę antykadencjonalnego zestroju intonacyjnego, mocna — pozostałe dwa typy zakończeń.

¹² Oto dane procentowe dla epiki romantycznej: *Lambro* — 2,2%, *Ojciec zadźmionych* — 2,3%, *Beniowski* — 10,3%, *Konrad Wallenrod* — 1% (zob. K o p c z y ń s k a, *Z zagadnień wiersza epiki romantycznej*, s. 54, 90).

Tabela 7. Średniówki i klauzule mocne oraz słabe

typ średniówki i klauzuli	liryka			epika			<i>Psalmy</i>	razem	s_0	σ_x	Q
	I	II	III	I	II	III					
średniówka mocna	41	31	40	47	38	49	28	39,1	4,88	7,69	1,58
średniówka słaba	12	21	13	16	12	14	14	14,6	3,53	3,02	0,86
klauzula mocna	94	82	83	86	91	81	72	84,3	3,63	6,98	1,93
klauzula słaba	6	18	17	14	9	19	28	15,7	3,63	6,98	1,93
średn. mocniejsza od klauzuli	5	8	7	11	8	21	18	11,1	3,16	6,04	1,91

Widoczny i nie pozostawiający wątpliwości ($Q = 1,93$)¹³ jest tu stopniowy wzrost liczby klauzul słabych. W liryce ma on miejsce już po r. 1840, epika dogania te tendencje później, a *Psalmy* wyraźnie je potęgują. Całkiem podobnie kształtują się zmiany liczby wersów ze średniówką mocniejszą od klauzuli. Można by więc wnosić, że zabiegi te miały na celu uelastycznienie wersu przez zmianę tradycyjnej hierarchii jego dwóch węzłowych punktów. Z tym jednak, że — jak wskazuje niezbyt wielkie Q — różnice między okresami dotyczące częstości wersów o mocnych średniówkach nie są bardzo ważne, poza tym rozwój nie przebiega tu konsekwentnie (wyraźny regres w okresie II). Po bliższym przyjrzeniu się poszczególnym utworom trzeba dojść do wniosku, że jest to nie tyle objaw świadomego procesu twórczego, ile efekt borykania się poety z trudnościami dopasowania zawilej składni filozoficznego dyskursu, w jaki często w ostatnich latach przekształca się jego wiersz, do toku — względnie krótkiego — rozmiaru wersyfikacyjnego; charakter tematyczny twórczości w latach 1840—1844 — i związane z nim nasilenie składni parataktycznej — w pewnej mierze trudności te niwelowały. Tak więc ilościowe natężenie odwróconych hierarchii średniówki i klauzuli wynika przede wszystkim z przekształceń dokonywanych w klauzuli, przy zasadniczym respektowaniu charakteru działu średniówkowego (antykadencja lub półkadencja składniowa stanowi tu formant najczęstszy i dość stabilny). Odchylenia mające miejsce w *Psalmach* są natomiast tak znaczne, że należy je traktować jako celowy zabieg artystyczny. Kwestia tej teleologii pozostaje zresztą sprawą do dokładniejszego zbadania.

¹³ Q jest to tzw. wskaźnik dyspersji Lexisa, pełni on funkcję podobną jak kryterium χ^2 , pozwala mianowicie oszacować istotność wahań częstości zachodzących w poszczególnych okresach; wskaźnik ten otrzymuje się jako stosunek teoretycznego błędu standardowego odchylenia od częstości średniej (x_0) w próbie hipotetycznej złożonej z n ($n = 100$) elementów do odchylenia standardowego między poszczególnymi częściami całej zbiorowości ($Q = \frac{\sigma_x}{s_0}$); za istotne można uznać odchylenia, dla których Q jest znacznie większe od jedności.

5

Przystąpimy teraz do analizy 8-zgłoskowca trocheicznego. Posłużymy się tymi samymi metodami, co w wypadku 11-zgłoskowca. Całość dzielimy na pięć części i z każdej losujemy po 100 wersów. Pierwszą stanowią *Psalm* II i *Psalm* III, drugą *Psalm* IV. Pozostałe części uzyskano dzieląc twórczość na trzy okresy. Okres I obejmuje utwory powstałe do jesieni 1842, tj. do czasu rozpoczęcia zasadniczej pracy nad *Przedświt*; okres II — *Przedświt* i utwory liryczne napisane przed jesienią 1844; okres III — liryki powstałe później i 8-zgłoskowe partie ostatniej redakcji poematu *Dzień dzisiejszy*¹⁴.

Trocheiczny 8-zgłoskowiec jest rozmiarem „łatwym”, zgodnym z naturą akcentową języka polskiego. Jego predyspozycje artystyczne są niewielkie. Trudna do przewyciężenia monotonia toku akcentowego przestaje razić w zasadzie tylko przy stylizacjach pieśniowych. W wypadku Krasińskiego możliwość takich stylizacji należy wprawdzie brać pod uwagę, nie zawsze jednak znajdują one potwierdzenie w całości struktury wierszy i często — tak jest w większości partii *Przedświtu* — posługiwanie się tą miarą wygląda na przyswojenie sobie przez autora nazbyt łatwej manieri. Bardziej uzasadniona jest jej obecność w *Psalmach*, ponieważ sam założony charakter gatunkowy tego utworu implikuje pewne jego związki z tradycją pieśniowej poezji religijnej. Z drugiej wszakże strony intelektualna, by tak rzec, wydolność 8-zgłoskowca jest nader nikła, a rygory krępujące tok składni zbyt wielkie, jak na polemiczno-propagatorskie ambicje autora.

Pierwsza próba przewyciężenia monotonii to wprowadzenie w dwóch wczesnych *Psalmach* katalektycznego wariantu 8-zgłoskowca — oksytonicznej siódemki ze średniówką po czwartej i członem klauzulowym przybierającym wyrazistą postać amfimakryczną: $\bar{\text{—}} \text{—} \bar{\text{—}}$. Odmiana ta, po raz pierwszy użyta w *Przedświcie* (8 wersów), w dwóch pierwszych *Psalmach* ma już szeroki zakres występowania (69 wersów). Dodać należy, iż rzadko wchodzi ona w popularne układy stroficzne typu: 8, 7¹, 8, 7¹ itp., lecz pojawia się raczej w zależności od potrzeb momentalnej ekspresji, przeważnie w funkcji wypunktowywania i podkreślania pewnych treści, np. wprowadzona na początku *Psalmu miłości* wzmacnia imperatywne formy wypowiedzi: „Przeciw piekłu podnieść kord! / Bić szatanów czarny ród!”. Do dalszych prób przewyciężenia monotonii rytmicznej zaliczyć wypada częste zacieranie działów średniówkowych — a) przez rozbięcie zestroju intonacyjnego (17,6%), przy wyraźnej tendencji wzrastającej (okres I — 13%, II — 11%, III — 20%, *Psalm* II i III — 22%, *Psalm* IV

¹⁴ Oto całkowite liczby wersów poszczególnych części: okres I — 520, okres II — 1038, okres III — 472, *Psalm* II i III — 408, *Psalm* IV — 276.

— 22⁰/₀); b) poprzez rozbitcie granicy zestroju akcentowego, co oznacza najczęściej przeniesienie enklityki zestroju przedśredniówkowego na sylabę 5 (8,4⁰/₀), tendencja ta również stopniowo się nasila (I — 4⁰/₀, II — 10⁰/₀, III — 8⁰/₀, *Psalm* II i III — 7⁰/₀, *Psalm* IV — 13⁰/₀). Przerzutnia ma natomiast miejsce w 6,4⁰/₀ wersów; w okresie I i we wczesnych *Psalmach* — 4⁰/₀, zaś w *Psalmie* IV aż 12⁰/₀.

Trzeci wreszcie sposób owej walki ze schematem dotyczy przekształceń toku akcentowego. Oczywiście, trudno byłoby tu oczekiwać idealnego rozkładu akcentów (100⁰/₀ na sylabach nieparzystych i 0 na parzystych). Jeśli jednak porównamy dane dla wiersza Krasińskiego z danymi dla poezji XIX-wiecznej¹⁵, stwierdzimy, iż w wypadku pierwszym zakłócenia toku akcentowego są znacznie większe, przede wszystkim zaś — co już jest wyraźnym odstępstwem od normy — silniejsze są w członie klauzulowym niż w średniówkowym, gdy chodzi o akcenty inicjalne obu hemistychów:

Tabela 8. Sumaryczny procentowy rozkład akcentów na kolejnych sylabach 8-zgłoskowca (4+4)

rodzaj badanych tekstów	% akcentów w kolejnych sylabach							
	1	2	3	4	5	6	7	8
utwory Krasińskiego	56,4	14,2	100	0	50,8	12,4	100	0
inne z II połowy XIX w.	47,0	7,4	95	1,3	67,0	1,3	100	0

Na sylabę 5 akcent wyrazowy pada rzadziej niż na 1, podczas gdy — zgodnie z normą — w 8-zgłoskowcu poezji XIX-wiecznej jest odwrotnie. Co do sylab metrycznie słabych, to sylaba 2 przyjmuje wprawdzie akcent częściej niż odpowiadająca jej pozycja hemistychu klauzulowego (sylaba 6), ale i tak przeszło 12⁰/₀ wypadków zastąpienia stopy trocheicznej przez jambiczną w członie klauzulowym — należy uznać za duże odstępstwo od normy.

Uwzględniając rozkład granic międzyczestrojowych, otrzymamy cztery formy hemistychów: trocheiczną dierezową (— / —), trocheiczną cezuruową (— / — —), peoniczną (— — —) i jambiczno-trocheiczną (— — / — —)¹⁶.

¹⁵ Dane te dla 8-zgłoskowca trocheicznego cytuję za: Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Językowe warunki organizacji polskiego 8-zgłoskowca* (referat na sesji poświęconej słowiańskiej metryce porównawczej. IBL PAN, maj 1969).

¹⁶ Na temat zastępowania trocheja jambem w inicjalnej stopie wersów trocheicznych zob. uwagi Dłuskiej (*op. cit.*, s. 69—72), która określa takie zjawiska jako rzadkie, co dla naszych wywodów jest istotne. Kilkakrotnie taki inicjalny jamb jest wynikiem użycia na pierwszych dwu pozycjach spondeja (zob. *ibidem*).

Tabela 9. Budowa akcentowa hemistychów 8-zgłoskowca

formy hemistychów	hemistych średniówkowy					hemistych klauzulowy						
	okres I	okres II	okres III	<i>Psalm</i> II, III	<i>Psalm</i> IV	razem	okres I	okres II	okres III	<i>Psalm</i> II, III	<i>Psalm</i> IV	razem
— — — —	52	38	35	32	25	182=36,4%	47	30	25	32	30	164=32,8%
— — — —	23	20	36	24	41	144=28,8%	24	45	38	34	43	184=36,8%
— — — —	17	26	20	23	14	100=20,0%	18	20	18	23	11	90=18,0%
— — — —	8	16	9	21	20	74=14,8%	11	5	19	11	16	62=12,4%

Ilościowe proporcje między nimi ulegają znamiennej ewolucji, zmierzającej do osłabienia w późniejszym okresie udziału form bardziej regularnych. *Psalm nadziei* i *Psalm miłości* potęgują tendencje okresów wcześniejszych (w członie średniówkowym wyraźniej), *Psalm żalu* pogłębia usiłowania okresu III.

Istnieje tu 16 możliwych typów połączeń wyszczególnionych członów w wersy (podaje je tabela 10). Problem kojarzenia tych członów jest mniej istotny niż w wypadku 11-zgłoskowca, z tego chociażby względu, iż hemistychy 8-zgłoskowca posiadają znacznie mniejszą samodzielność. Rezygnując tedy z przytaczania szczegółowych danych, wskażemy tylko na pewne ogólne tendencje. Wyznacza je przede wszystkim przejście od kojarzenia hemistychów pod kątem ich właściwości akcentowych (co miało miejsce przed r. 1844 i jeszcze w pierwszych *Psalmach*) do kojarzenia bardziej przypadkowego w okresie III i w *Psalmie* IV. Przebieg ewolucji zmierza w kierunku likwidacji preferencji połączeń hemistychów jednorodnych aż do unikania takich połączeń i zaistnienia lekkiej preferencji dla połączeń hemistychów heterogennych. Jest rzeczą jasną, że kojarzenie członów jednorodnych wpływa na zmniejszenie różnorodności rytmicznej wersów. Innymi więc słowy — rozwój zdąży tu w kierunku spotęgowania urozmaiceń rytmicznych.

Analiza wahań częstości poszczególnych typów wersów w kolejnych okresach twórczości prowadzi do podobnych wniosków. Wyniki tej analizy podaje tabela 10, skonstruowana analogicznie jak tabela 5. W istocie — w okresie III i w *Psalmach* autor wyraźnie zmniejsza liczbę wersów zawierających hemistychy jednorodne, zwiększając jednocześnie liczbę wersów heterogennych. *Psalm* y zresztą wyraźnie wyprzedzają i potęgują te tendencje (zob. typy 1, 5, 7, 10, 11). Najkonsekwentniej przebiega proces zmniejszania liczebności najbardziej regularnego typu 1 oraz proces zastępowania dytrochejów dierzowych przez niepełne formy peoniczne (typy 3, 5, 7). Możemy także obserwować wzrost liczby niektórych form

cezurowych kosztem regularniejszych dierzowych (głównie w *Psalmach* II i III oraz w okresie III).

Globalnie i zarazem najklarowniej charakter wszystkich tych przekształceń ujmują testy χ^2 . Proces przebiega więc od silnie zaznaczających się odrębności okresów I i II od charakterystyk średnich (duże χ^2) do zatarcia tych różnic w okresie III i w *Psalmach* (małe χ^2). Mówiąc dokładniej — od początkowej przewagi ilościowej pewnych tylko typów (zob. typ 1) do bardziej równomiernego rozłożenia częstości na wszystkie typy, a więc — w kierunku zwiększenia różnorodności, co dokładnie pokrywa się z uwagami sformułowanymi powyżej.

Tabela 10. Wahania częstości typów wersów w poszczególnych okresach

typy wersów	(x_0) częst. średn.	okres I (d_1)	okres II (d_2)	okres III (d_3)	<i>Psalm</i> II, III (d_4)	<i>Psalm</i> IV (d_5)
1) $\acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---}$	15,6	+17,4	+3,4	-5,6	-4,6	-10,6
2) $\acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---}$	4,8	-1,8	+1,2	+1,2	+2,2	-2,8
3) $\acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \text{---} \text{---} \acute{e} \text{---}$	12,4	-0,4	-1,4	-0,4	-0,4	+2,6
4) $\acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \text{---} \acute{e} \text{---}$	3,6	+0,4	-1,6	+3,4	-1,6	-0,6
5) $\text{---} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---}$	10,0	-2,0	-6,0	-1,0	+1,0	+8,0
6) $\text{---} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \acute{e} \text{---} \text{---} \acute{e} \text{---}$	4,8	+1,2	-4,8	+3,2	+1,2	-0,8
7) $\text{---} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \text{---} \text{---} \acute{e} \text{---}$	9,2	-3,2	+3,8	+2,8	-6,2	+2,8
8) $\text{---} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \text{---} \acute{e} \text{---}$	4,8	-1,8	-1,8	+2,2	-0,8	+2,2
9) $\acute{e} \text{---} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---}$	3,6	-1,6	+3,4	+0,4	+0,4	-2,6
10) $\acute{e} \text{---} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \acute{e} \text{---} \text{---} \acute{e} \text{---}$	5,6	+1,4	+0,4	-1,6	+2,4	-2,6
11) $\acute{e} \text{---} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \text{---} \text{---} \acute{e} \text{---}$	8,8	-2,8	+4,2	+1,2	-1,8	-0,8
12) $\acute{e} \text{---} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \text{---} \acute{e} \text{---}$	2,0	0	-2,0	0	+2,0	0
13) $\text{---} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---}$	3,6	+0,4	-3,6	-1,6	+2,4	+2,4
14) $\text{---} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \acute{e} \text{---} \text{---} \acute{e} \text{---}$	2,8	-0,8	+5,2	-2,8	-0,8	-0,8
15) $\text{---} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \text{---} \text{---} \acute{e} \text{---}$	6,4	-6,4	+1,6	-2,4	+5,6	+1,6
16) $\text{---} \acute{e} \text{---} \acute{e} \text{---} \text{+} \text{---} \acute{e} \text{---}$	2,0	0	-2,0	+1,0	-1,0	+2,0
χ^2		31,317	35,462	15,211	18,535	25,334
$P(\chi^2)$ ($\nu = 15$)		0,009	0,001	0,436	0,236	0,046

Wrócimy obecnie do, pobieżnej z konieczności, analizy pozostałych, wyróżnionych w paragrafie 3, formatów wersyfikacyjnych. Popularny zarówno w Oświeceniu jak i jeszcze w romantyzmie 13-zgłoskowiec (7+6) należy u Krasińskiego do wyjątków. Użyty tylko raz w r. 1837 w krótkim, składającym się z dwóch czterowierszy utworze lirycznym, wraca dopiero w *Psalmie wiary* w postaci stychicznej i więcej się już nie pojawia. Podobnie jest z formatem 12 (6+6), zastosowanym raz w cztero-

wierszowym utworze, również z roku 1837. Obydwa jednak formaty mają w dalszej twórczości pewne oddźwięki, szczególnie silne w *Psalmach*. Tu bowiem następuje ekspansja wersów pokrewnych hemistychom obu rozmiarów: 7- i 6-zgłoskowca. Takie ich traktowanie usprawiedliwia fakt, iż często pojawiają się one łącznie, jak gdyby 13-zgłoskowiec uległ rozbiciu na dwa wersy¹⁷:

Do ostatniego boju
Polska twoja wstanie
[.]
W jej dłoniach kształt dwóch mieczy
Z przedziwnej jasności
[.]
I woła: Ja się śpieszę,
Bo zapraszam w gości.
(*Psalm IV*, w. 506—516)

Poza tym jednak *Psalmem* taki sylabiczny 7-zgłoskowiec jest rzadki i występuje jedynie w wierszu nieregularnym z 1846 r. (t. 6, wiersz CI). 6-zgłoskowiec natomiast, niezależnie od wskazanej koneksji, już wcześniej występuje w funkcji wtrętu w dłuższych partiach 11-zgłoskowych (pointujące powtórzenie członu klauzulowego), potem w strofie safickiej obok 5-zgłoskowca (1840). W 1839 r. używa Krasiński tego rozmiaru w wierszu pt. *Tęsknota (Zwrotki do muzyki)* (t. 6, wiersz XIX) jako formatu czterowersowego refrenu pieśniowego. Jak widać (tabela 11), posiada on dwie odmiany: trocheiczną i amfibrachiczną. Początkowo obydwie traktowane są ekwiwalentnie, co zaciera sylabotoniczny charakter formatu. Tak jest np. w dłuższym stychnym fragmencie 6-zgłoskowca w *Fantazji życia* i ten stan rzeczy utrzymuje się w *Psalmie III*. Format ów pojawia się tu dwa razy: w układzie dystychicznym z 8 (4+4) i w konstrukcji stroficznej 6, 6, 4¹, 6, 6, 4¹ — bez jakiegokolwiek zasady porządkującej następstwo obu wariantów. Natomiast w *Psalmie żalu* istnieje już tendencja do tworzenia grup dwustopowych amfibrachów i zwłaszcza trzystopowych trochejów (zob. schematy podane niżej). Ta regularność zwiększa się nieco w *Dniu dzisiejszym*. Można więc mówić o sylabotonizacji 6-zgłoskowca w późnym okresie twórczości Krasińskiego. Jest to zjawisko paralelne do przekształceń 11-zgłoskowca.

Trypodia trocheiczna dość często przybiera postać katalektyczną, dając w efekcie oksytoniczny 5-zgłoskowiec (5¹). Forma ta zjawia się automatycznie, wymuszona niejako kontekstem; gdy np. pierwszy człon dy-

¹⁷ Technikę tę stosuje Krasiński kilkakrotnie w wierszu nieregularnym; na temat analogicznego zjawiska u innych poetów romantycznych zob. A. Okopień-Sławińska, *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*. Wrocław 1964, s. 30 n.

stychnu (8(4+4), 6_t) przyjmie postać katalektyczną, drugi człon mechanicznie przekształci się w 5-zgłoskowiec (zob. np. *Psalm* III, w. 234—237; *Psalm* IV, w. 336—339). W każdym razie o katalektycznym przekształceniu trypodii trocheicznej decyduje często kontekst wersów zakończonych oksytonicznie. W ten właśnie sposób 5¹ zjawia się po raz pierwszy jako równoprawny format wersyfikacyjny w utworze z początku r. 1842, opartym wyraźnie na wzorcu rytmicznym Mickiewiczowskiego wiersza *Do Bohdana Zaleskiego*. Jego wystąpienie zdeterminował tu 8-zgłoskowiec jambiczny (w kontekście trocheicznego zjawiał się w takim wypadku 6-zgłoskowiec): „Aniele mój, a chodź, a leć / I dniom moim świeć! / Życia iskry siej”. Strofa ma budowę: 8_j¹, 5¹, 5¹, 5¹, 5¹, 5¹ (t. 6, wiersz LXIII). Analogiczna konstrukcja występuje w *Przedświcie* (t. 4, s. 364). Podobnie jak 6-zgłoskowiec, format ten znalazł zasadnicze zastosowanie w *Psalmie żalu* jako komponent układów nieregularnych¹⁸.

Następny co do ilości format *Psalmów*, trocheiczny 4-zgłoskowiec, również nie jest wynalazkiem tego utworu. Forma ta, silnie spokrewniona z 8-zgłoskowcem trocheicznym, jest w istocie jego hemistychem. Można nawet — jak w wypadku członów 8-zgłoskowca — stwierdzić dążność do likwidacji preferencji regularnych dytrochejów i wyrównania proporcji między nimi a formami peonicznymi (por. tabele 9 i 11). Że tego rodzaju 4-zgłoskowiec jest wynikiem przepołowienia tetrapodii trocheicznej, świadczyć może ustęp *Przedświtu*, gdzie zjawia się on po raz pierwszy (t. 4, s. 343). Po prostu w pewnym momencie półwersy 8-zgłoskowca zyskują samodzielność popartą rymem¹⁹. Analogicznie — efektem usamodzielnienia się hemistychów w katalektycznym wariacie tej tetrapodii będzie takież 4-zgłoskowiec i jego katalektyczna odmiana — 3-zgłoskowy amfimacer (⊥ — ⊥). Proces powstawania tej formy można wręcz bezpośrednio zaobserwować na początku i na końcu *Psalmu nadziei*:

Dość już długo — dość już długo
Brzmiał na strunach wieszczów żal!
Czas uderzyć w strunę drugą,
W czynów stal! [w. 1—4 i 105—108]

Wers ostatni powtarza po prostu formułę członu klauzulowego wersu drugiego.

Przygotowany w ten sposób 3-zgłoskowiec — jako format autonomiczny pojawia się dopiero w *Psalmie żalu* (choć jako oboczność 4-zgłoskow-

¹⁸ Na temat istotnej roli tego rozmiaru w okresie wykształcania się sylabotyzmu zob. M. Dłuska, *Pięćozgłoskowiec*. W: *Sylabizm*, s. 156.

¹⁹ Niezależnie od tego pokrewieństwa 4-zgłoskowiec funkcjonował w poezji jako format samodzielny w tradycji jeszcze dla Krasińskiego żywej; zob. M. Dłuska, *Czterozgłoskowiec*. W: *Sylabizm*, s. 112—133.

ca wyjątkowo zdarza się i w *Psalmie miłości*), gdzie jest przeważnie stosowany w funkcji point rytmicznych i semantycznych.

4-zgłoskowiec jambiczny (w trzech wariantach: zwykłym, spondeicznym i choryjambicznym, zob. tabela 11) występuje dopiero w *Psalmie żalu* i *Psalmie miłości*. Jego wcześniejszą zapowiedź stanowił jednakże ściśle z nim spokrewniony 8-zgłoskowiec jambiczny, pierwszy raz użyty w r. 1841 (t. 4, wiersz LIX) i nieco później w utworach już wymienianych. Jamb ten odznacza się pewną niekonsekwencją, pozostającą wszakże w granicach normy, mianowicie człon średniówkowy jest tu trocheiczny:

Smętej nocy nade mną kir,
We mnie tęsknia żądź, bolu wir,
Dziś być razem nie dano nam

┘ — ┘ — + — ┘ — ┘
┘ — ┘ — + ┘ ┘ — ┘
┘ — ┘ — + — ┘ — ┘

Otóż z powodu tej niejednorodności wers taki łatwo się dzieli, co w istocie ma miejsce w wierszu LXIII, cytowanym wyżej: miast 5-zgłoskowca zjawia się w pewnym momencie dwustopowy jamb, powtarzający formułę hemistychu klauzulowego wersu otwierającego strofę:

Wczas przyjsć się sil
[.]
I doleci tuż
Nas chwila chwil.

Zasadniczo jednak wszystkie te trzy formy, wraz z 3-zgłoskowym kretkiem, traktuje poeta podobnie — mają one dla niego znaczenie przede wszystkim ze względu na swą oksytoniczność i krótkość. Świadczy o tym sposób posłużenia się nimi i w *Psalmie żalu*, i w utworze z r. 1850 (t. 6, wiersz CXIII) z podtytułem *Wiersz wyryty na fortepianie D. Potockiej*, gdzie ich alternacja nawiązuje niejako do synkopowanych rytmów muzycznych, w muzyce romantycznej wcale nie wyjątkowych, istniejących np. u Schumanna, a także u Szopena, których niewątpliwie grywała Del-fina. Takie muzyczne nawiązania są zresztą znamienne również dla wiersza *Psalmu żalu*, szczególnie gdy chodzi o krótkie rozmiary oksytoniczne.

Dane ilościowe dotyczące występowania omówionych w tym paragrafie formatów zawiera tabela 11 (na s. 158).

Dopełnieniem dotychczasowych rozważań będzie przegląd niektórych tendencji Krasińskiego w zakresie kompozycji wiersza. Obraz zmian,

Tabela 11. Krótkie rozmiary sylabotoniczne

rodzaje formatów	do jesieni 1844		po r. 1844		<i>Psalm</i>		razem	
	l. b.	%	l. b.	%	l. b.	%	l. b.	%
∕ — ∕ — ∕ —	16	10,66	44	15,17	62	16,06	122	14,75
∕ — ∕ — ∕	45	29,80	16	5,50	15	3,89	76	9,19
— ∕ — — ∕ —	30	19,87	82	28,28	102	26,43	214	25,89
— — ∕ — ∕ — } ∕ — — — ∕ — }	13	8,61	40	13,73	66	17,09	119	14,39
— — ∕ — ∕ } ∕ — — — ∕ }	26	17,22	9	3,10	18	4,66	53	6,41
∕ — ∕ —	15	9,93	23	7,93	31	8,03	69	8,34
∕ — ∕	0	0	31	10,69	20	5,18	51	6,17
— — ∕ —	2	1,32	12	4,14	22	5,70	36	4,35
— ∕ — ∕	2	1,32	19	6,55	25	6,49	46	5,56
∕ ∕ — ∕	1	0,66	14	4,83	19	4,92	34	4,12
∕ — — ∕	1	0,66	0	0	6	1,55	7	0,83
razem	151	100	290	100	386	100	827	100

jaki się tutaj wyłania, jest zasadniczo zgodny z kierunkiem przekształceń wskazanym w analizach poprzednich. Obserwujemy mianowicie przejście od czterowersowych układów stroficznych oraz stylicznych (przy czym te ostatnie przeważają w 11-zgłoskowcu) poprzez próby strof bardziej skomplikowanych (w latach 1840—1842) do wierszy nieregularnych. Tendencje te również — jak w wypadkach poprzednich — ogniskują się i uwypuklają w *Psalmach*.

Psalm wiary pisany jest regularnym wierszem stylicznym 11 (5+6), *Psalm nadziei* — stroficznym 8-zgłoskowcem trocheicznym (z alternacjami katalektycznymi). W *Psalmie miłości* alternacje te wyraźnie się nasilają, a ich rozkład staje się jednocześnie bardziej nieregularny; ponadto urozmaicenie stanowią tu dystychy (8 (4+4), 6 — z obocznym 5-zgłoskowcem) oraz strofy złożone z 6-zgłoskowca i dwustopowego jambu (zob. wyżej), w których nieraz zamiast 6-zgłoskowca zjawia się trocheiczny 4-zgłoskowiec. *Psalm dobrej woli* wraca do stylicznego 11-zgłoskowca, natomiast najpóźniejszy ze wszystkich *Psalm żalu* przechodzi zdecydowanie do wiersza nieregularnego.

Nieregularność ta nie jest zbyt wielka. Charakteryzuje się małą częstotliwością i małą amplitudą wahań. Autor dba o to, by następujące po sobie wersy nie różniły się również zasadniczo pod względem akcentowym. Trzon rytmiczny stanowi tu, po pierwsze, trocheiczny 8-zgłoskowiec, po drugie — 6-zgłoskowiec i pozostałe krótkie formaty. A oto zasadnicze typy kompozycyjne tego utworu ²⁰:

²⁰ Symbolika: 5¹ — 5-zgłoskowiec oksytoniczny (katalektyczna trypodia troche-

1) wplatanie w główny tok jednego formatu (lub formatów o bliskim pokrewieństwie) rzadszych wtrętów innego formatu, np.: 5¹, 6_t, 5¹, 6_t, 6_t, 8 (4+4), 6_t, 8 (4+4), 6_t, 6_t, 5¹, 8 (4+4), 6_a, 5¹, 6_t, 6_a, 6_t, 6_a (*Psalms* IV, w. 63—80);

2) przeplot bloków wersów jednorodnych, np.: 8 (4+4), 8 (4+4), 8 (4+4), 8 (4+4), 6_a, 5¹, 6_t, 8 (4+4), 7¹, 5¹, 8 (4+4), 8 (4+4), 8 (4+4), 6_t, 6_a, 8(4+4), 4_t, 4_t, 4_t, 4_t, 6_t, 6_a, 6_t, 6_a, 8 (4+4), 8 (4+4), 8 (4+4), 8 (4+4), 8 (4+4), 6_t, 6_t, 4¹, 4¹, 6_t, 5¹, 6_a, 5¹, 8 (4+4), 8 (4+4), 8 (4+4), 7¹, 8 (4+4), 3¹ (*Psalms* IV, w. 140—182) — konstrukcja ta, jak widać, oscyluje na granicy układu stroficznego;

3) przeplot pojedynczych lub podwójnych formatów sylabotonicznych o niewielkich różnicach rozpiętości wersów, np.: 6¹, 6_t, 3¹, 6_t, 4_t, 6_t, 3¹, 3¹, 4_t, 4_t, 6_a, 6_a, 4¹, 4¹, 3¹, 3¹ (*Psalms* IV, w. 199—216);

4) sekwencje oparte na oksytonie: 6_t, 4¹, 6_t, 4¹, 5¹, 4¹, 4¹, 5¹, 4¹, 5¹, 3¹, 4¹, 5¹, 5¹, 4¹ (*Psalms* IV, w. 305—317);

5) układy o trzonie sylabicznym lub dążące do zatarcia sylabotonicznego charakteru, np.: 8 (4+4), 6_t, 8 (4+4), 8 (5+3), 8 (4+4), 7, 8 (5+3), 6_t, 6_a, 8 (4+4) (*Psalms* IV, w. 615—625).

Tego rodzaju zabiegi były przygotowane już wcześniej. Jeszcze w końcu r. 1842 pojawia się pierwsza próba wiersza nieregularnego, opartego na trzonie 11-zgłoskowca (t. 6, wiersz LXX). Początek przedstawia się następująco: 9 (4+5), 8 (5+3), 6, 6, 11 (5+6), 8 (5+3), 8 (5+3), 8 (5+3), 11 (5+6), 11 (5+6). W dalszym ciągu autor przechodzi na bliższy mu jeszcze tok 11-zgłoskowca. Następne próby zjawiają się — już liczniej — po napisaniu pierwszych trzech *Psalmsów*, stanowiąc niejako przygotowanie do *Psalmy żalu*. W 1845 r. pisze poeta wiersz do Delfiny Potockiej (t. 6, wiersz XCVI), którego pierwsza część oparta jest na wymienności krótkich rozmiarów oksytonicznych (zbliżona do typu 4). W rok później, tuż przed przystąpieniem do polemiki ze Słowackim, tworzy Krasiński jeszcze kilka wierszy nieregularnych; pierwszy z nich (t. 6, wiersz CI) zbliża się do typu 5. Oto jego próbka: 11 (5+6), 6, 11 (5+6), 6, 8 (4+4), 8 (4+4), 4, 4, 8 (4+4), 6, 7, 8 (4+4), [...], 7, 3¹, 5¹, 4, 5¹, 5¹ [...]. Widać tu dość wyraźnie przechodzenie od sylabicznego do sylabotonicznego typu wiersza nieregularnego, który dominuje w *Psalmie* IV. W tym samym roku powstają jeszcze dwa tego rodzaju wiersze: podobny do przedstawionego wyżej (t. 6, wiersz CIII) większych rozmiarów poemat filozoficzny pt. *Resurrecturis* (t. 6, wiersz CIV), gdzie członem rytmicznym jest 11-zgłoskowiec i trocheiczny 8-zgłoskowiec, prócz tego częsty 6-zgłosko-

iczna), 6_t — akatalektyczna trypodia trocheiczna, 6_a — dypodia amfibrachiczna, 7¹ — katalektyczny trochej czterostopowy, 3¹ — kretyk, 4¹ — dwustopowy jamb, 7 — 7-zgłoskowiec sylabiczny, 4_t — dwustopowy trochej, itp.

wiec, rzadszy 4-zgłoskowiec. Układ tego wiersza bliski jest typowi 2. Po napisaniu *Psalmu żalu* uciekł się poeta do tego rodzaju nieregularnej kompozycji jeszcze dwukrotnie: w utworze *Tyś nie śmierci łup* (t. 6, wiersz CXI), charakterystycznym z powodu przeplotu wersów dłuższych z krótkimi, oraz w trzech wyodrębniających się fragmentach *Dnia dzisiejszego* (t. 5, s. 146—148, 150, 154—155). Lecz są to już tylko odpryski niejako — metody, która pełny wyraz znalazła w *Psalmach*.