

R O Z P R A W Y L I T E R A C K I E

STEFAN SAWICKI

PROBLEMATYKA BADAŃ NAD WIERSZEM WOLNYM

I

„Wiersz wolny jest to najmniej zbadana dziedzina wersyfikacji, właściwie nie zbadana jeszcze wcale“ — pisze Maria Dłuska w swej książce *O wersyfikacji Mickiewicza*¹. Nie ma w tym prawie nic z koniecznego w syntetycznych stwierdzeniach uproszczenia, zwłaszcza że terminem „wiersz wolny“ obejmuje się zwykle nie tylko rozluźnione rytmicznie odmiany wiersza regularnego, ale i częste w poezji współczesnej układy wersowe nie posiadające żadnego regularnego tła wersyfikacyjnego. Badania historyczne nad polskim wierszem wolnym nie wyszły dotąd poza prace o charakterze przyczynkarskim lub zarysowym. Mamy tylko jedną próbę monograficznego opisu wiersza wolnego w twórczości konkretnego autora, podjętą w artykule M. Grzędzielskiej *Wiersz wolny Jana Kasprówicza w ramach polskiej wersyfikacji nieregularnej*² oraz jeden opisowy, 60-stronicowy zarys rozwoju wiersza wolnego w Polsce do Mickiewicza włącznie, znajdujący się we wspomnianej wyżej książce M. Dłuskiej (s. 81—146).

Wydaje się, że niewiele tylko lepiej jest pod tym względem za granicą. 200-stronicowa książka A. Clossa o tzw. „wolnych ryt-

¹ M. Dłuska, *O wersyfikacji Mickiewicza (Próba syntezy)*, Warszawa 1955, s. 82.

² „Pamiętnik Literacki“, XLII (1951), z. 3—4, s. 842—884.

mach“ w niemieckiej liryce³ daje przegląd historyczny, ale materiałowo dość ubogi i ograniczony. Dwa studia o rosyjskim wolnym wierszu XVIII i XIX wieku zamieszczone w II tomie wydawnictwa *Ars Poetica*⁴ nastawione są raczej na wnioski teoretyczne; strona historyczna wypadła nieco mniej interesująco. Fragmentaryczny charakter mają uwagi o czeskim wierszu wolnym, które znaleźć można w kilku studiach Mukařovský'ego⁵. W znanej książce Maurice Grammonta *Le vers français*⁶ rozdział *Poèmes en vers libres* w dużej mierze ogranicza się do uwag dotyczących bajek La Fontaine'a.

Wydaje się, że przyczyna naukowego zaniedbania w zakresie badań historycznych nad wierszem wolnym leży w dużej mierze w samym przedmiocie badania, w jego małej określoności, wyrazistości. Do tego dołączają się jeszcze trudności terminologiczne. Sama nazwa „wiersz wolny“ zdaje się być zestawieniem terminów sprzecznych, zdaje się trącić paradoksem. Jeśli „wiersz“ — to nie wolny, jeśli zaś „wolny“ — to czy wiersz w istocie? Niektórzy, aby móc zostać przy terminie „wiersz“, starali się pojęcie warunkującego go metrum wyjaśnić w sposób bardziej „liberalny“ w stosunku do dotychczasowych opinii. Oto cytaty orientujący w interesujących propozycjach St. Furmanika: „Nie to jest »przyczyną« wiersza, że w jakimś urywku językowym konstatuujemy układanie się elementarnych czynników w trwałe, regularne, powtarzające się struktury, lecz to, że trwałe, regularne, powtarzające się struktury dzieła, tną dany strumień językowy na pewną ilość autonomicznych odcinków. Metr implikuje wiersz: nie znaczy to, że struktura metryczna jakiegoś sy-

³ A. Closs, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, Bern 1947.

⁴ Л. И. Тимофеев, Вольный стих XVIII века. *Ars Poetica* II Стих и проза, Москва 1928, s. 73-115 (Również: Вольный (басенный) стих XVIII века. Очерки теории и истории русского стиха, Москва 1958, s. 340-360) М. П. Штокмар, Вольный стих XIX века, I. c., s. 117-167.

⁵ Konkretnie mam na myśli trzy studia tego autora: *Intonace jako činitel básnického rytmu*, W: *Kapitoly z české poetiky*, Praha 1948, t. I, s. 170-185; *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*, I. c., t. II, s. 9-90 (o wierszu wolnym s. 82-90). *O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši*, I. c., t. II, s. 199-208.

⁶ Korzystałem z wydania z r. 1947.

stemu jest jednoznaczna z wierszem, że jest synonimem wiersza, lecz to, że wiersz jest wynikiem czynności, funkcji metru, mia- nowicie jego funkcji »tnącej« strumień językowy. Chodzi więc o owe »cięcia«, wyodrębniające autonomiczne odcinki. Zaś jeżeli tak, to nie jest koniecznym, aby metr, czyli miara była struk- turą stałą i regularnie się powtarzającą. Natomiast koniecznym i dostatecznym jest, aby jakaś struktura posiadała zdolność do- konywania takich cięć, które wyodrębniają w strumieniu języ- kowym autonomiczne odcinki, chociażby ona sama nie była struk- turą stałą i regularnie powtarzającą się, lecz zmienną i nieregul- arną w następstwie“⁷. Rozumowanie Furmanika kładzie więc w związku z pojęciem metrum nacisk nie na obiektywną regu- larność jednostek językowych, ale na powtarzalność czynników tnących strumień językowy na te odrębne jednostki. W wypadku wierszy o rytmice regularnej, rozumowanie takie nie nasuwa za- strzeżeń. Czy rytm 8-zgłoskowca jest wyznaczony powtarzalno- ścią wyodrębnionych 8-sylabowych jednostek językowych, czy też „cięciami“ klauzulowymi wyodrębniającymi te jednostki, istota jego rozumiana jest właściwie w obu wypadkach tak samo; zmienia się jedynie aspekt opisu czy interpretacji. Gdy jednak „cięcia“ owe zwolnimy z normy regularnej powtarzalności, wów- czas propozycje Furmanika zaczynają budzić wątpliwości. Czy gdyby je przyjąć, nie należałoby i prozy włączyć do wierszy? Tną ją przecież m. in. przerwy międzyczdaniowe, a że powracają one nieregularnie — to, zgodnie z zacytowaną definicją, byłoby już rzeczą drugorzędną i dla pojęcia metrum, a w konsekwencji również i wiersza — niekonieczną⁸.

⁷ St. Furmanik, *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Warszawa—Kra- ków 1947, s. 73—74.

⁸ Wydaje się, że chcąc radykalnie poszerzyć zakres zjawisk obejmo- wanych nazwą „wiersz“ drogą przyznania decydującego znaczenia cięciom wyodrębniającym, a nie zasadzie regularności, należało nie tyle rozszerzać pojęcie metrum, ile przyjąć istnienie wierszy niemetrycznych (o tej możli- wości Furmanik wspomina zresztą w toku swych wywodów). Wtedy jed- nak trzeba by z kolei przyjąć, że cięcia te muszą być silniejsze niż w prozie, a nadto rozstrzygnąć, czy ta ich siła mogłaby być uintensywniana tylko przy pomocy czynników językowych, czy też i innych (układ graficzny).

Furmanik w poglądach swych na wiersz zbliża się do Franciszka Siedleckiego, który pisał, że „wiersz polega na wytrąceniu materiału fonicznego z bezwładu, w jakim znajduje się w prozaicznym potoku mowy“, że „wiersz stwarza swoista intonacja wierszowa, która jest jego istotą i sygnałem“, że „intonację wierszową osiąga się już za pomocą środków graficznych — przez wydzielenie w osobne rządki“, że struktura rytmiczna oparta o regularność elementów językowych jest tylko jednym ze sposobów realizacji tej specyficznej intonacji wierszowej⁹.

Obaj wersolodzy zgodni są co do tego, że pojęcia „wiersz“ nie należy utożsamiać z pojęciem pełnej regularności realizowanej poprzez elementy językowe. Furmanik atakuje zasadę pełnej regularności, Siedlecki ponad elementy językowe stawia specyficzną intonację wierszową.

Takie definicje wiersza usuwają naturalnie trudności związane z samą nazwą „wiersz wolny“, czy też „wiersz nieregularny“, szczególnie z pierwszym jej członem. Określenia: „wolny“, „nieregularny“ stają się dla obu wersologów po prostu synonimem braku całkowitej regularności elementów językowych. Furmanikowi pozostają jeszcze wierszotwórcze „ciąćcia“, Siedleckiemu zaś — intonacja wierszowa.

Nie ulega jednak wątpliwości, że najbardziej wyraźną i typową postacią wiersza jest wypowiedź językowa o regularnej strukturze rytmicznej. Nawet Siedlecki przyznaje, że struktura owa „całkowicie poddaje sobie intonację wierszową“. Czy na tle tego bardziej „rygorystycznego“, „granicznego“ rozumienia wiersza, termin „wiersz wolny“ traci swój sens? Wydaje się, że nie. Termin ten należy tylko traktować jako jedną niepodzielną całość znaczeniową o charakterze umownym, całość, której składowe części tracą niejako swe własne, czysto indywidualne znaczenie stając się kierunkowymi nowego, bardziej złożonego pojęcia. Pierwszy człon tego pojęcia wskazuje na elementy stałe, zbliżające wypowiedź poetycką do wiersza rozumianego w kategoriach pełnej

⁹ Zob. F. Siedlecki, *O swobodę wiersza polskiego*, „Skamander“, 1938, z. XCIII—XCV, s. 104—105.

regularności, drugi zaś zwraca uwagę na elementy rozluźniające daną strukturę rytmiczną. Wiersz wolny jest bowiem zjawiskiem pośrednim między wierszem, określanym tu często dla większej wyrazistości przymiotnikiem: regularny — a prozą, przy czym położenie jego takiej czy innej odmiany na linii łączącej te dwa punkty skrajne, może być różne, w zależności od stopnia rozluźnienia struktury rytmicznej.

Wprowadzając termin „rozluźnienie struktury rytmicznej“ zakłada się naturalnie równocześnie istnienie nie rozluźnionych, regularnych struktur rytmicznych, bo dopiero na ich tle można mówić o rozluźnieniu pewnych układów. Wiersz wolny jest więc jak gdyby „genetycznie“ związany z wierszem regularnym i tym się właśnie różni od prozy rytmicznej, która polega na częściowym zrytmizowaniu mowy „niewiązanej“. Tyle jest natomiast regularnych, nie rozluźnionych typów struktur rytmicznych, ile w danej literaturze systemów wersyfikacyjnych. Co do wiersza polskiego można więc mówić o rozluźnieniu występującym na kanwie sylabizmu, sylabotonizmu, czy też tonizmu. W ten sposób narzuca się naturalny podział i rodzą się naturalne odmiany wiersza wolnego¹⁰, którego zakres w niniejszym artykule ogranicza się do tych zjawisk wersyfikacyjnych, które powstały na drodze rozluźnienia wiersza regularnego i które zachowały w swej strukturze jakiś ślad swego rytmicznego „rodowodu“¹¹. Nie wydaje się natomiast rzeczą celową wprowadzać na razie dla poszczególnych od-

¹⁰ Por. szczególnie interesujące — wbrew recenzyjnej opinii K. W. Zawodzińskiego — uwagi na ten temat w książce St. Furmanika, *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Warszawa-Kraków 1947, cz. III, rozdz. *Wiersze nieregularne, próba ich klasyfikacji*, s. 184—204.

¹¹ Pomija się więc tu tak częste w poezji współczesnej układy wersowe nie posiadające żadnego regularnego tła wersyfikacyjnego. Wydają się one pod względem rytmicznym zagadnieniem odrębnym. Możliwe, że po ich dokładnym zbadaniu i lepszym naukowym zrozumieniu rytmiki poezji współczesnej (każda próba w tym zakresie jest wyjątkowo cenna; myślę o artykule Z. Siatkowskiego, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki“, XLIV (1958), z. 3, s. 119—150), a nadto bardziej precyzyjnym określeniu opozycji wiersz-proza, trzeba będzie przyjąć dla oznaczania form po-

mian wiersza wolnego nazw osobnych, jak to obserwujemy np. w wersologii niemieckiej, która rozróżnia toniczne „wolne rytmy“ od sylabotonicznych „wolnych wierszy“¹². Takie próby wprowadzenia dodatkowej terminologii znane są zresztą i wersologii polskiej. Łoś „wierszami nieregularnie mieszczonymi“, a Zawodziński „rytmami mieszczonymi“ nazywa strukturę rytmiczną XVIII-wiecznych bajek i ód dla odróżnienia jej od „wiersza wolnego“, który występować miałby dopiero w II poł. wieku XIX (Łoś np. o wierszu wolnym mówi począwszy od Norwida¹³), podczas gdy sylabotoniczne odmiany wiersza wolnego określa się często jako „wolne jamby“ lub „wolne amfibrachy“¹⁴. Najprościej jednak będzie się chyba w rozważaniach ogólnych, wyprzedzających przecież szczegółowe badania historyczne posługiwać jednym, użytym u schyłku XVII w. przez Krzysztofa Niemirycza, a więc posiadającym już długą tradycję terminem: „wiersz wolny“¹⁵. Stosować go będziemy, podobnie jak to czynią niektórzy wersologowie, w odniesieniu do wszystkich typów „rozluźnionych“ struktur rytmicznych, rów-

średnich między wierszem a prozą jakąś inną, bardziej doskonałą terminologię.

¹² Zob. artykuł P. Habermanna, *Freie Rhythmen*, W: *Realexikon der deutschen Literaturgeschichte* (Merker-Stammler), Berlin 1925/26, t. I, s. 377—378.

¹³ Łoś używa terminów: „wiersze nieregularne mieszane“, „wiersze nie ujednostajnione rytmicznie“, „wiersze nie ujednostajnione ze stałym odcinkiem końcowym“ i „wiersze wolne“ — nie zawsze zresztą w praktyce wyraźnie je odróżniając. Zob. *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa [b.r.w.], s. 490. Zob. też określenie wiersza wolnego, op. cit., s. 482.

¹⁴ Może warto tu podać jako swego rodzaju ciekawostkę, że wiersz wolny nazywano też niekiedy „wierszem łamanym“. Oto fragment z lwowskich „Rozmaitości“: „Nasz ulubiony i niewyczerpany komediopisarz Alex. hr. Fredro napisał znowu nową jednoaktową komedią wierszem: List. Pisana jest wierszem łamanym“ (r. 1825, nr 36, s. 287: *Wiadomości dla towarzyskiego pożycia*).

¹⁵ „Wiersz wolny“ jest naturalnie kalką francuskiego terminu *vers libre*. Po raz pierwszy użył tej nazwy Niemirycz w wydanym w r. 1699 zbiorze *Bajki Ezopowe wierszem wolnym*.

nocześnie nie zamykając bynajmniej oczu na fakt, że struktury te są w rzeczywistości istotnie bardzo zróżnicowane.

Rozważania nad problematyką badawczą tak pojętego wiersza wolnego wypada zacząć od ponownego zwrócenia uwagi na oba człony samej jego nazwy: „wiersz wolny“. One bowiem właściwie tę problematykę w najogólniejszych ramach wyznaczają. Badając mianowicie strukturę wiersza wolnego, należy z jednej strony zwrócić uwagę na te czynniki, które wzmagają jego wierszową regularność, które usprawiedliwiają jak gdyby nazwę „wiersz“; z drugiej strony — trzeba dążyć do wyłowienia i określenia tych elementów, przy pomocy których regularność ta jest celowo rozluźniana i częściowo eliminowana. Dopiero starcie tych dwóch pozornie przeciwstawnych sobie tendencji rytmicznych konstituuje wiersz wolny jako strukturę wersyfikacyjną. Ukazanie tego starcia i jego różnych historycznych odmian — jest więc zasadniczym celem badacza — wersologa. Warto nieco dokładniej przyrzeć się czynnikom, które decydują o istnieniu obu wspomnianych tendencji.

Zacznijmy od „techniki rozluźniania“. Wydawałoby się, że „wolność“ zyskuje wiersz przez zachwianie regularności któregośkolwiek z elementów składających się na jego strukturę rytmiczną. Tak jednak w istocie nie jest. Sporadyczne np. naruszenia średniówki w 11- czy 13-zgłoskowcach nie przekształcają jeszcze tych popularnych rozmiarów sylabicznych w wiersz wolny, a naruszenia znowu zbyt częste każą wersy te interpretować po prostu bezśredniówkowo. Podobnie rzecz się ma z nieregularnościami rymowymi czy akcentowymi i to nawet na terenie sylabotonizmu. W sylabizmie „wolność“ wiąże się dopiero ze zróżnicowaniem rozmiaru poszczególnych wersów, w sylabotonizmie — ze zmienną liczbą stóp w poszczególnych wersach:

Mój miły jest biały, rumiany,	— / —	— / —	— / —
Naczelnik tysięcy,	— / —	— / —	
Jak złoto najszczerze ma głowę,	— / —	— / —	— / —
Włos jego czarniejszy od kruka,	— / —	— / —	— / —
Wzrok jego jak oczy gołębi,	— / —	— / —	— / —

Co w mleku kapane pływają,	— / —	— / —	— / —
A lica jak grzędy	— / —	— / —	— / —
Woniami osute,	— / —	— / —	— / —

(K. Brodziński: *Sulamitka*, X, w. 41—48).

Toniczny wiersz wolny natomiast polega na przeplocie wersów o różnej liczbie zestrojów akcentowych.

Chodzi więc o to, że wiersz wolny nie powstaje drogą naruszenia regularności jakiegokolwiek konstanty rytmicznej, lecz tylko tej, która dla danego systemu wierszowego jest szczególnie ważna, która nadto jest dostatecznie wyraźna i językowo jednoznacznie wyodrębniona. Wszystkie inne elementy mogą jedynie współgrać z tym podstawowym i zasadniczym czynnikiem rytmicznej „wolności“.

Z zagadnieniem zróżnicowania wersów łączy się sprawa ograniczenia tego zróżnicowania, czyli po prostu sprawa ich doboru, a to prowadzi już do problematyki różnorodnego rytmizowania wiersza wolnego. Teoretycznie rzecz biorąc, nie ma tu żadnych specjalnych ograniczeń; każdy element językowy składający się na wiersz, może być elementem rytmizującym, upodabniającym. Niesłuszne wydaje się więc sprowadzanie czynników rytmizujących do jednego nadrzędnego, zwłaszcza gdy zmusza on ostatecznie do interpretacji wiersza wolnego jako wiersza regularnego, a cały problem „rozluźnienia“ zamienia na problem „wewnętrznego zróżnicowania“. Skwarczyńska np. problem zasadniczej konstanty w wierszu wolnym sprowadza do czynników składniowo-intonacyjnych, obowiązujących niegdyś na terenie polskiej wersyfikacji średniowiecznej. W ten sposób, proponując wspólny mianownik interpretacyjny dla wszystkich odmian wiersza wolnego, ogranicza, a nawet do pewnego stopnia uchyla, właściwą tu problematykę badawczą¹⁶. Wydaje się, że stanowisko reprezentowane przez Skwarczyńską nie byłoby łatwe do utrzymania, przynajmniej w odniesieniu do przedmickiewiczowskiego wiersza wolnego. Różni się on zasadniczo od asylibizmu średnio-

¹⁶ Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. II, s. 522—533.

wiecznego tym, że występuje w nim duża wahliwość rozmiarów wersowych. W bajce Trembeckiego *Myszka, kot i kogut*, po szeregu wersów dłuższych jawi się np. nagle 3-zgłoskowiec:

8 Minka jego nienadęta,

8 I choć ma bystre ślipięta,

13 Dziwnie mi się z skromnego wejrzenia podobał.

13 Jak nasze, taką samą robotą ma uszka,

13 Coś go w nie ukąsiło, bo się łapką skrobał,

3 Mój duszka!

(w. 26—31)

Czy końcowy 3-zgłoskowiec jest tu równoważny rytmicznie poprzedzającym go 13-zgłoskowcom, skoro podobnie jak one zamyka się w obrębie wyraźnych granic składniowo-intonacyjnych? Wydaje się, że tu właśnie chodzi o to, aby nie był on równoważny, aby się wyraźnie od poprzedzającego tła odcinał i podkreślał przesadną czułością wobec nie przeczowanego wroga — bezgraniczną naiwnością mysiej bohaterki¹⁷. — Nadto nie trzeba zapominać, że np. u Niemiryca, ojca polskiego wiersza wolnego, bardzo częstym zjawiskiem jest przerzutnia, a ta — wykorzystywana w celach unaturalnienia wypowiedzi — przekreśla przecież konstantę składniowo-intonacyjną. — Wszystkie omówione wątpliwości wyjaśniają, dlaczego nie wydają się przekonujące próby sprowadzenia czynników rytmizujących wiersz wolny do zagadnienia konstanty składniowo-intonacyjnej, i w ogóle usiłowania zmierzające do wyjaśnienia rytmiki wiersza wolnego przy pomocy jednej tylko zasady rytmizowania¹⁸.

Zagadnienie czynników rytmizujących¹⁹ należy traktować

¹⁷ Dokładną analizę różnych możliwości ekspresywnego wykorzystania wersów krótkich na tle długich i odwrotnie — długich na tle krótkich w bajkach La Fontaine'a daje Grammont w swej książce *Le vers français*, Paris 1947, s. 103—168 (rozdz. *Poèmes en vers libres*).

¹⁸ Wydaje się, że np. Mukařovský chciałby sprowadzić rytmiczną problematykę czeskiego wiersza wolnego do obowiązującej w każdym wersie dwudzielnej konstanty intonacyjnej. Zob. *Intonace jako činitel básnického rytmu*, W: *Kapitoly z české poetiky*, Praha 1948, t. I, s. 170—185.

¹⁹ Grzędzielska nazywa je „formantami rytmu“.

szeroko. Różne elementy językowe, a nawet stylistyczne, mogą być, jak już wspomniano, czynnikami rytmizującymi; rzecz w tym, aby określić konkretną sytuację wersyfikacyjną. Tym różnym sposobom rytmizacji przyjrzymy się na przykładzie najczęstszego u nas wiersza wolnego, wywodzącego się z tradycji sylabizmu. Powróćmy więc do poruszonej już sprawy doboru wersów. Chodzi tu o częste w wierszu wolnym tło rytmiczne, które wpływa bardzo zdecydowanie, chociaż jak gdyby „negatywnie“ (małe zróżnicowanie wersowe) na rytmiczność nieregularnych wypowiedzi poetyckich. Tło to może występować w różnych systemach wolnowierszowych. W sylabicznym np. polskim wierszu wolnym tłem bywa bardzo często 13-zgłoskowiec (np. bajka Trembeckiego *Opuchły*), 11-zgłoskowiec (np. bajki Niemcewicza: *Żółw i dwa pawie*, *Motyl i ślimak*) lub 8-zgłoskowiec (np. szereg bajek K. Brodzińskiego). Tło to może być bardzo zdecydowane, ale może być też mniej wyraźne. Zdarza się też bardzo często, że wszystkie te trzy rodzaje wersów wspólnie tworzą tło rytmiczne. Powstaje wtedy swoista rytmika trzech rozmiarów lub lepiej — trzech nurtów. Oto każdy 13-zgłoskowiec (naturalnie prócz początkowego) percypowany jest na tle poprzedzających go wersów tego samego rozmiaru, a 11- i 8-zgłoskowce, mimo innowersowe przerywniki, układają się także w ciągi rytmicznie jednorodne. Naturalnie proporcja ilościowa poszczególnych wersów może być różna. Czasem mamy wyraźną przewagę jakichś dwóch rozmiarów; w bajkach Niemcewicza i Morawskiego przeważają np. 11- i 8-zgłoskowce, J. D. Minasowicza — 8- i 13-zgłoskowce. Możemy więc czasem mówić również o rytmice dwóch rozmiarów lub podobnie jak poprzednio: dwóch nurtów. Taka budowa „nurtowa“ (być może ją to miał właśnie na myśli Niemirycz, gdy pisał, że „... ta wierszów wolność umiejętna// Chce być wyraźna...“) jest bardzo charakterystyczna dla wczesnego okresu rozwoju wiersza wolnego w Polsce. Jest ona możliwa dzięki temu, że opiera się o rozmiary tradycyjne (dołącza się do nich z czasem (Węgierski, Książnin) 10-zgłoskowiec), najczęstsze w naszej wersyfikacji i dlatego łatwo rozpoznawalne, nawet w innowersowym

otoczeniu²⁰. W końcu bowiem wersy podstawowe percypowane są nie tylko na tle poprzedzających je wersów tego samego rozmiaru w obrębie danego utworu, ale również na tle zasadniczej ich struktury rytmicznej, takiej, jaką ustaliła u nas praktyka poetycka począwszy od w. XVI.

Opisana technika „3 nurtów“ przechodzi często w rytmikę, którą nazwać by można „odcinkową“. Budowa odcinkowa właściwa jest zasadniczo wierszowi wolnemu w ogóle — stale pojawiają się w nim pewne krótsze lub dłuższe ciągi jednorodne, wprowadzając akcent rytmicznej regularności — ale niekiedy odcinkowość ta staje się tak wyraźna, że zachodzi wątpliwość, czy można tu w ogóle mówić o wierszu wolnym w zwykłym znaczeniu tego terminu. Konstrukcja odcinkowa (lub może lepiej „blokowa“) najczęściej umotywowana w sposób mniej lub bardziej wyraźny kompozycyjnie, charakterystyczna jest np. dla różnego rodzaju kantat. Odnaleźć ją można również w paru wierszach Naruszewicza (*Do Bachusa; Wiersz radosny, który Grecy z łacinnikami dityrambem zowią, z okazji zupełnego ozdrowienia Jego Królewskiej mości; Sielanka IX Oczekiwanie na towarzyszków*), w Mickiewiczowskim *Farysie* i w twórczości innych poetów I połowy XIX w.

Czasem dobór wersów może prowadzić do rytmizacji o wiele bardziej fragmentarycznej, która polega na identyczności rozmiaru jakiegoś wersu krótszego z jedną z części składowych poprzedzającego go lub też następującego po nim wersu dłuższego. Najbardziej widoczne jest to w tych wypadkach, gdy obok tradycyjnych wersów dwudzielnych, np. 13-i 11-zgłoskowca pojawiają się wersy 7-lub 6- oraz 5- lub 6-zgłoskowe. Oto kilka przykładów:

13 (7+6) Zrobię ci gwałt z pożytkiem, nie słuchając więcej
6 Twej mowy dziecięcej.

(Trembecki, *Opuchły*, w. 69—70)

²⁰ Zob. na ten temat uwagi K. W. Zawodzińskiego, *Studia z wersyfikacji polskiej*, Wrocław 1954, s. 200, 437—439.

13 (7+6) Wysechł ci on jak szczapa, lecz dopiero ożył,
7 Bogom się upokorzył.

(Tamże, w. 75—76)

11 (5+6) Chyba mnie wmówią, że moje więzienie
6 Jest tylko wspomnienie.

(*Dziady*, cz. III, Prolog, w. 76—77)

Mickiewicz, który był nie tylko świetnym kontynuatorem XVIII-wiecznych tradycji wolnowierszowych, ale i pomysłowym nowatorem na tym polu, starał się wysnuć z tej możliwości nową zasadę rytmizacji wiersza wolnego i zastosował ją w *Widzeniu Ewy z Dziadów cz. III*, wykorzystując w tym celu zupełnie wyjątkowo — poza poezją filomacką — pojawiający się w przedmickiewiczowskim wierszu wolnym 12-zgłoskowiec. W *Widzeniu Ewy* wers ten i to typu 7+5 wchodzi do wersowej czołówki, do której należą: 8-, 13-, 11- i 7-zgłoskowce.

Zestaw wersów jest tu następujący:

13 (7+6)	8
12 (7+5)	7
11 (5+6)	8
10 (5+5)	4
9	2
8	9
7	7
6	3
5	3

51

Ważniejsze jednak byłyby innego rodzaju dane ilościowe. Oto okazuje się, że zupełnie wyodrębnionych lub wchodzących w skład wersów dłuższych odcinków 7-, 6- i 5-zgłoskowych jest tu 67 wobec 11 odcinków o innym rozmiarze sylabicznym (9 ośmiozgłoskowców i 2 dziewięciozgłoskowce). To sprawia, że struktura wiersza wolnego *Widzenia Ewy* polega na ciągłych relacjach tych 3 rodzajów odcinków. Na relacjach i „zaplataniu się“.

12 (7+5) Deszczyk tak świeży, miły, cichy jak rosa,
11 (5+6) I skąd ten deszczyk — tak czyste niebiosą,
5 Jasne niebiosą! —

- 12 (7+5) Krople zielone, kraśne — trawki, równianki,
 7 Róże, lilije, wianki
 13 (7+6) Obwijają się wkoło. — Ach, jaki sen wonny,
 11 (5+6) Sen lekki, słodki, — oby był dozgonny.

(w. 36—42)

5-zgłoskowy odcinek klauzulowy początkowego 12-zgłoskowca „zapłata się“ jak gdyby z tego samego rozmiaru członem średniówkowym następującego po nim 11-zgłoskowca. Do tegoż członu średniówkowego nawiązuje następny 5-zgłoskowiec, który z kolei wiąże się z 5-zgłoskową częścią klauzulową następnego 12-zgłoskowca. Ten początkowym odcinkiem 7-zgłoskowym spleta się z następnym wersetem, którym jest zwykły 7-zgłoskowiec itd. W ten sposób powstaje swoisty „łańcuch“ wolnowierszowy, który nie zacierając odrębności poszczególnych wersetów, łągodzi zachodzące między nimi kontrasty i nadaje całej wypowiedzi charakter łągodnie ciągły.

Mamy więc tu do czynienia z nową zupełnie zasadą rytmizacji wiersza wolnego, opartą na ciągłym, choć częściowym, upodabnianiu się do siebie sąsiadujących z sobą wersetów i ich członów. Wiersz wolny *Widzenia Ewy* jest z punktu widzenia rytmicznego najbardziej chyba nowatorską próbą wolnowierszową Mickiewicza²¹.

Czasem rytmizacja ma jeszcze inny charakter: następuje drogą składania poszczególnych wersetów w większe, równe sobie całości. Ciekawe przykłady takiej techniki, która dąży do zatarcia istniejącej w wierszu regularności, przykłady wiersza wolnego „dla oka“ znalazł Furmanik w twórczości Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej²².

²¹ Na tę inność wiersza wolnego *Widzenia Ewy* zwracał już uwagę Łoś (*Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, s. 215). Zawarta w niniejszym artykule interpretacja zbliża się do uwag M. Dłuskiej w książce *O wersyfikacji Mickiewicza*, s. 137—139.

²² Zob. St. Furmanik, *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Warszawa—Kraków 1947, s. 190—192.

PSZCZOŁA

13 Czyż na to poleciałam w tak dalekie strony,
 { 9 by zdobyć jeszcze trochę żalu,
 { 4 tej esencji,
 { 7 tego gorzkiego miodu,
 { 6 którym przepełniony
 { 7 będzie wkrótce ul złoty
 { 6 mojej egzystencji?

DO SNIEGU

{ 2 Śniegu,
 { 5 Baranku Boży!
 { 6 Gładzisz grzechy świata
 13 I białymi lokami brzydotę rozmiatasz...
 13 Wkoło igra iskrami pogoda szczęśliwa,
 { 4 A ty klęczysz —
 { 3 I śmietnik
 { 6 Piersiami zakrywasz.

Pewne ślady wiersza wolnego „dla oka“ znajdujemy już zresztą u Mickiewicza, np. w bajce *Żaby i ich króle*, gdzie rozpadowi ulegają 13-zgłoskowce, których części składowe: średniówkowe i klauzulowe „usamodzielniają się“ graficznie, wywołując zjawisko wersów rymowo „pustych“.

13	Rzeczpospolita żabska wodami i lądem	a
13	Szerzyła się od wieku, a stała nierządem.	a
8	Tam każda obywatelka,	a
5	Mała czy wielka,	a
7	Gdzie chciała, mogła skakać,	x
6	Karmić się i ikrzyć.	a
13	Ten zbytek swobód w końcu zaczynał się przykrzyć.	a
11	Zauważyły, że sąsiednie państwa	a
13	Używają pod królmi rządowego poddaństwa:	a
8	Że lew panem czworonogów,	a
5	Orzeł nad ptaki,	x
8	U pszczół jest królowa ula;	b
7	A więc w krzyk do Jowisza:	x
6	„Króla, ojczyce bogów,	a
8	Dajże i nam króla, króla!“	b

W innym utworze Mickiewicza z tzw. okresu lozańskiego *Ach, już i w rodzicielskim domu*, który zwraca uwagę niezwykle doborem wersów, występuje również podobne zjawisko, choć o wiele bardziej „zamaskowane“.

- 9 Ach, już i w rodzicielskim domu
- 5 Byłem złe dziecko,
- 11 Choć nie chciałem naprzykrzyć się nikomu,
- 3 A przecie
- 14 Byłem między krewnymi i czeladzi gromadą
- 7 Przeszkodą i zawadą.
- 12 A choć wszystkich kochałem, ni w dzień, ni w nocy
- 15 Nie byłem nikomu ku pociesze, ni ku pomocy —

Zwraca tu uwagę fakt, że gdyby zsumować wersy 1. i 2. oraz 3. i 4. — otrzymalibyśmy 2 szeregi 14-zgłoskowe wewnętrznie rymowane z możliwością podziału po 7. zgłosce. Ponieważ i wers 5. jest 14-zgłoskowcem 7+7, i wers 6. liczy 7 sylab, i następujący po nim 12-zgłoskowiec ma przerwę wyrazową po zgłosce 7. wydaje się, że mimo rozczłonkowanie graficzne i inaczej porządkujące wiersz rymowanie, człon 7-zgłoskowy spełnia tu rolę elementu upodabniającego, rytmizującego nieregularność wolnowierszową tego drobiazgu lirycznego.

Przejdźmy teraz do omówienia innych elementów, które przyczyniają się do rytmizacji nieregularnych układów wersowych. Tak np. w początkowym okresie rozwoju naszego wiersza wolnego bardzo ważnym elementem rytmizującym był rym, u Naruszewicza czy Krasickiego regularnie powracający we wszystkich prawie bajkach w postaci łańcucha: aa bb cc..., a w Mickiewiczowskim przekładzie *Podróżnego*, wprowadzony przez tłumacza wbrew oryginałowi pisanemu przez Goethego bezrymowymi „wolnymi rytмами“. Znaczenie swe w wierszu wolnym zawdzięcza rym nie tylko „sobie samemu“, ale i specjalnej sytuacji, w której zmniejsza się rola innych czynników rytmizujących, i to tych, które w regularnym wierszu odgrywają rolę decydującą. W bajkach Krasickiego i Naruszewicza rym spełnia funkcję rytmiczną w sposób szczególnie wyraźny: powracające pary rymowe pełnią tu jak gdyby rolę „konstanty“, która wyodrębnia poszczególne wersy

i wnosi akcent przybliżonej regularności, nie niszcząc jednak w żadnym razie wolnowierszowej zasady rytmicznej. U Krasickiego przy tym rym ma większe możliwości rytmizacji niż u Naruszewicza. Wynika to z faktu, że wiersz wolny Krasickiego jest bardziej „nasycony“ rymem. Wiąże się to z dużą ilością wersów krótkich, wskutek czego zmniejszają się odległości między współbrzmiającymi końcówkami poszczególnych wersów i jedna para rymowa przypada na mniejszą ilość sylab, decydując tym samym o większym „współczynniku rymowym“²³.

Te większe możliwości rytmizacji były zresztą w wypadku bajek Krasickiego czymś bardzo ważnym, gdyż duża ilość wersów krótkich nie tylko przyczyniła się do zwiększenia „współczynnika rymowego“, ale równocześnie wprowadziła daleko idące zmiany w zakresie rytmicznego charakteru wiersza wolnego. Warto je sobie, w postaci krótkiej dygresji, uświadomić. Oto wersy liczące mniej niż 8 sylab stanowiły u:

Niemirycza	Naruszewicza	Trembeckiego	Węgieńskiego	Kniaźnina
1,7 ⁰ / ₀	2 ⁰ / ₀	1,5 ⁰ / ₀	5,4 ⁰ / ₀	5,9 ⁰ / ₀ ²⁴

²³ Przez współczynnik rymowy rozumiem tu stosunek, jaki zachodzi w utworze wierszowanym pomiędzy ilością ogniów rymowych a ogólną ilością sylab.

²⁴ Przy obliczeniach uwzględniono bajki wolnowierszowe znajdujące się w następujących wydaniach: Niemiryca Krzysztof, *Bajki Ezopowe wierszem wolnym* [...], Krosno nad Odrą 1699. Naruszewicz Adam, *Wiersze różne*. Wyd. T. Mostowski. T. II, Warszawa 1805. Trembecki Stanisław, *Pisma wszystkie*. Oprac. J. Kott. T. I, Warszawa 1953. Węgieński Kajetan, *Wiersze różne*. Wyd. T. Mostowski, Warszawa 1803. Książnin Franciszek Dionizy, *Dzieła*. Wyd. F. S. Dmochowski. T. III, Warszawa 1828. Krasicki Ignacy, *Bajki i przypowieści*. Opr. S. Vrtel-Wierczyński, Warszawa [b. r. w.].

U w a g i: 1. Gdyby wziąć za podstawę obliczeń tekst *Bajek Ezopowych* Niemiryca, opracowanych w Bibliotece Narodowej (I, 164) przez St. Furmanika, wskaźnik procentowy byłby nieco wyższy, gdyż Furmanik niektóre dłuższe wersy pierwodruku rozbija na wersy krótsze.

2. Prócz bajek Węgieńskiego uwzględniono 2 jego wolnowierszowe powiastki: *Podział czulego z młodym* i *Przypadek w piwnicy*.

U Krasickiego natomiast stanowią aż 40,8%. To gwałtowne zmniejszenie znaczenia wersów tradycyjnych, a wprowadzenie do wiersza wolnego wersów krótszych, mniej znanych, o nie tak łatwej do rozpoznania strukturze wersyfikacyjnej, następnie większe zróżnicowanie samego doboru wersów i większa ilościowa między nimi równowaga, musiały pociągnąć za sobą poważne konsekwencje rytmiczne. Zaczął silniej działać czynnik rozluźniający, będący zwykłym następstwem dużego i nie tradycyjnego zróżnicowania wersowego. Osłabiona zasada „3 wersów podstawowych“ straciła też w znacznej mierze znaczenie czynnika rytmizującego. Dlatego to właśnie szczególnie dużą rolę, większą niż w bajkach Naruszewicza, miał tu do odegrania, jak już wspomniano, rym. Z tego samego też powodu wzrasta znaczenie rymu — wtedy naturalnie, gdy się on w ogóle pojawia — w poromantycznym wierszu wolnym, w obrębie którego bardzo często występują wersy nietradycyjne.

Prócz dużego „współczynnika rymowego“, charakterystycznego dla wiersza wolnego bajek Krasickiego, zwiększa jeszcze siłę rytmizującą rymu jego dokładność oraz jednolitość strukturalna (osłabiają np. współdzwięczność rymujących się zakończeń rymy składane i różnoakcentowe). Często jednak rola rymu jest ograniczona. Tak jest np. w bajkach Niemiryca, gdzie wprowadzie „kożdy swą parę wiersz“ ma, ale musi jej szukać — jak czytamy w poprzedzającej zbiorce *Obserwacji na wiersz wolny* — „w drugim, trzecim, czyli w czwartym rzędzie“²⁵. Wskutek tego rym nawiązuje łączność między odległymi i często silnie zróżnicowanymi wersami, wyodrębnia je, ale nie staje się elementem powracającym z regularnością, opartą o zasadę kolejnego następstwa.

Rym może się w swych funkcjach rytmizujących sprzymierzyć ze składnią. Powstają wtedy całości o uzgodnieniu składnio-

²⁵ W niektórych bajkach Niemiryca odnajdujemy jednak również układy o większym oddaleniu ogniwi rymowych: a b c a c b (*Osiel i piesek*), a b c b a c (*Jupiter i zwierzęta*), a b a c c b c (*Członki i żołądek*), a b b c a d c d (*Lis bez ogona*); w jednej bajce (*Mucha i mrówki*) mamy też 2 wersy nie zrymowane.

wo-rymowym, nazwane przez Dłuską quasi-zwrotkami, które porządkują rytmicznie wypowiedź wolnowierszową. Ta tendencja do quasi-stroficzności występuje np. w odach; w bajkach — szczególnie silnie u Węgierskiego, wiążąc się tu prawdopodobnie z ulirycznionym charakterem narracji. Przypatrzmy się jej na przykładzie bajki *Dwa strumyki*:

8	Strumień stał się był potokiem	a
8	I nagłym deszczem nadęty,	b
13	Wzgardziwszy dawne łoża, leciał wielkim skokiem	a
8	Ukryć się w morskie odnety.	b
8	Lecz wśród spokojnej doliny	a
8	Napadł na strumyczek drugi,	b
13	Który tocząc swój kryształ przez zielone smugi	b
8	Szedł się gubić w cień olszyny.	a
10	Po drodze wdzięczne kwiatki napawał,	a
8	Bawił się po wonnej łące,	b
13	Nigdy się nie powiększał, nigdy nie ustawał,	a
10	Choć się w wężyków dzielił tysiące.	b
11	Uchodził niby i znowu szeleścił	a
8	Pomiędzy pachnącym zieleń;	b
10	Wierzę: któż się dość kiedy napieścił	a
8	Z swojego kochania celem	b
10	„Umknij się“, rzecze mu potok, „z drogi,	a
8	Mój ty strumyczku ubogi,	a
13	Nie zawadzaj mi, powiedz, dla czyjej wygody	b
8	Sączysz tę niteczkę wody?	b
11	I co masz za cel gnuśnieć w tej dolinie?	a
8	Mnie gdy wyniosła fortuna,	b
8	Do rozległych państw Neptuna	b
8	Moja woda z hołdem płynie“.	a
7	„Spiesz się do oceanu...“	a
8	Strumyczek mu odpowiedział;	b
8	„Nie zazdroścę twego stanu,	a
8	Ja tu sobie będę siedział.	b
13	Nie podlegam bynajmniej tym chęciom szalonym,	a
13	Ani się moja żądza w projektach nie gubi;	b
8	Wolę, że mnie łąka lubi,	b
8	Niż być od morza wzgardzonym“.	a

Cała bajka podzielona została na odcinki 4-wersowe, zamykane silnym działem składniowym. Tej regularności „cięć“ składniowych nie naruszają nieliczne silniejsze działy składniowe, pojawiające się wewnątrz wspomnianych czterowierszy. Dwukrotnie tylko napotykamy tu zresztą działy sygnalizowane pytajnikiem (w. 21) i wielokropkiem (w. 25), podczas gdy „czwarte“ wersy bajki zamykane są z reguły działami o wartości kropki lub znaku zapytania. Odpowiadające 4-wersowym całościom składniowym układy rymowe mają w zasadzie dwojaką postać: abab (4 razy) i abba (3 razy); raz tylko jest inaczej: aabb (w. 9—12). Wyraźnie konturowane przy pomocy składni i rymu całości quasi-stroficzne odwracają tu uwagę od nieregularności wersowej całej wypowiedzi, łągodzą ją i jak gdyby „zasłaniają“²⁶.

Wyrazistość quasi-stroficznej budowy wynika tu m. in. właśnie z tego, że całości składniowo-rymowe mają postać czterowersową, co uwalnia od podejrzenia o przypadkowość (przy rymach parzystych zawsze któraś z kolei para rymowa musi „uzgodnić się“ w sposób naturalny ze składnią). Wyrazistość ta zwiększa się, gdy całości składniowo-rymowe nawiązują swym kształtem do któregoś z bardziej skomplikowanych strukturalnie typów stroficzych. Tak np. Książnin nawiązuje często do zwrotki saffickiej, tworząc w obrębie wiersza wolnego układy identyczne z nią lub do niej zbliżone: 10, 10, 10, 5; 8, 8, 8, 5²⁷.

Składnia prócz „współdziałania“ z rymem w obrębie układów „quasi-stroficzych“, może zyskać również bardziej samodzielny udział w rytmizowaniu wypowiedzi wolnowierszowej. Nie obojętny rytmicznie jest przecież fakt, że np. w wierszu wolnym

²⁶ Bajkę Węgierskiego *Dwa strumyki* zacytowano (z drobnymi poprawkami) według wydania K. Estreichera, *Pisma wierszem i prozą*, Lwów 1882. W tekście ogłoszonym w „Zabawach przyjemnych i pożytecznych“ z r. 1777 (t. XVI, cz. I, s. 190—191) całości czterowierszowe zostały nawet graficznie wyodrębnione.

²⁷ Czynsł utrudniającym kompozycję quasi-stroficzną jest w wierszu wolnym tendencja do rozbudowywania układów rymowych. Szczególnie charakterystyczna jest pod tym względem *Dziadów* cz. IV. Mamy tu układy: 5-, 6-, 7-, 8-, 9-, 10-, 11-, 12-, 13-, 14-, 16-, 17- i 18-wersowe, a nadto jeden układ 29-wersowy (w. 979—1007).

szeregu ód XIX-wiecznych, czy np. bajek Fr. Morawskiego nie spotykamy prawie zupełnie przerzutni klauzulowych, a nawet średniówkowych. Odwrotnie: działy składniowe pokrywają się bardzo często z węzłowymi miejscami rytmicznymi poszczególnych wersów²⁸. Pewnie, że można by w tym widzieć po prostu wpływ sytuacji, jaka się wytworzyła również na terenie ówczesnego wiersza regularnego, ale trzeba pamiętać o tym, że tam składnia wspierała jedynie całkowicie regularną strukturę rytmiczną, tu ją natomiast jak gdyby współtworzy ułatwiając rozpoznanie konturów wersów podstawowych, a czasem, przy małej wahliwości sylabicznej, wprowadzając element przybliżonej regularności. A w wierszu wolnym każda, nawet przybliżona regularność ma, podobnie jak np. rym, o wiele większe znaczenie niż w wierszu regularnym.

Szczególnie ważną rolę mogą pełnić klauzulowe działy składniowe czy też składniowo-intonacyjne w wierszu wolnym „białym“, w którym brak rymowych znaków podziału utworu na poszczególne wersy. Dobrym przedmiotem obserwacji w tym zakresie jest bezrymowy wolny wiersz 2 sielanek Książnina *Trzy gody* i *Zosiny*.

Również regularności intonacyjne, towarzyszące szeregom zdań o podobnej budowie, np. zdań pytajnych, wnoszą swój wkład w rytmizację wolnowierszowej wypowiedzi, w obrębie której się pojawiają. Do rytmizacji wiersza wolnego przyczyniają się też klauzulowe działy intonacyjne o charakterze recytacyjnym, które są znakiem twórczej woli autora w zakresie intonacyjno-ekspresywnego ukształtowania utworu. Przerwy takie, przełamujące „przerzutniowe“ ciągi składniowe, względnie uwypuklające istniejące słabe działy intonacyjne i silniej wyodrębniające w ten sposób poszczególne wersy, występują np. w bajkach Krasickiego.

²⁸ Jeśli chodzi o bardziej konkretne dane, to w 103 wolnowierszowych bajkach Morawskiego (Franciszek Dzierżkraj-Morawski, *Pismo zbiorowe wierszem i prozą*. T. II, Poznań 1882), liczących razem 2933 wersy, znajdujemy zaledwie 5 silnych przerzutni, a ok. 90% wersów kończy się mniej lub bardziej wyraźnymi działami składniowymi, markowanymi znakami interpunkcyjnymi lub spójnikami.

Szczególną rolę odgrywają w filareckim *Wierszu na ozdrowienie Adama Jana Czeczota*²⁹.

Czynnikiem rytmizującym bywa również akcent. Pewną rolę spełniać tu może nawet paroksytonizacja klauzuli czy średniówki, która uwyrażnia rysunek rytmiczny poszczególnych wersów, a przez to ułatwia ich rozpoznanie i percepcję w obrębie zasadniczych nurtów rytmizujących daną wypowiedź wolnowierszową. Zawodziński przypuszcza nawet, że paroksytoneza wcześniej niż w regularnym sylabowcu mogła nastąpić właśnie w wierszu wolnym, ułatwiając jego dalszy rozwój³⁰. Naturalnie sprawdzenie tego przypuszczenia wymagałoby porównawczego przebadania w tym aspekcie wiersza wolnego i wiersza regularnego w w. XVIII i pocz. w. XIX. W każdym razie zachodzą tu pomiędzy poszczególnymi autorami duże różnice. Jakże odmienny jest np. pod tym względem wiersz wolny bajek Trembeckiego, w którym odstępstwa od paroksytonezy w średniówce obejmują 7,5% wersów średniówkowych od wiersza wolnego bajek Fr. Morawskiego, gdzie ilość wersów bez średniówkowej paroksytonezy stanowi zaledwie 1,1% wszystkich wersów średniówkowych³¹.

Czasem akcent pełni funkcję upodabniania rytmicznego wersów różniących się od siebie rozpiętością sylabiczną. Upodobnienie takie może mieć charakter tylko częściowy i nastąpić np. przez zrównanie konturu akcentowego jakiegoś wersu krótszego z częścią konturu akcentowego któregoś z dłuższych wersów sąsiadujących. Tak jest np. w następującym urywku z Mickiewiczowskiej *Improwizacji*, który cytuję za Grzędzielską, a w którym krótszy 8-zgłoskowiec nawiązuje układem akcentów do końcowego poprzedzającego 13-zgłoskowca.

Teraz duszą jam w moję ojczyznę wcielony;

Ciałem połknąłem jej duszę,

/ _ _ / _ _ / / _ _ _ / _ _ _ / _ _
/ _ _ _ / _ _ _ / _ _

(w 257—258)

²⁹ Analiza tego utworu znajduje się w cz. II tego artykułu.

³⁰ Zob. *Studia z wersyfikacji polskiej*, Wrocław 1954, s. 260.

³¹ Przy obliczeniach wszystkie zestroje typu „na koń”, „na dno”, „na świat”, zamykające człony średniówkowe, interpretowano paroksytonicznie.

Tak jest wreszcie z reguły w rzadkim u nas, a tak częstym np. w poezji rosyjskiej sylabotonicznym wierszu wolnym, gdzie układ akcentów jest elementem jednostajnym, idącym jak gdyby „w poprzek“ niejednolitości sylabicznej poszczególnych wersów ³².

Często sąsiadujące z sobą wersy o różnej mierze sylabicznej upodobniają się po prostu jednakową ilością akcentów. Np. 8- i 11-zgłoskowce zbliżają się do siebie rytmicznie dzięki jednakowej, 3- lub 4-zestrojowej budowie akcentowej. Próbę wysnucia z tego typu upodobnień jakiejś nowej zasady rytmizującej wiersz wolny, da się np. zaobserwować w Mickiewiczowskim *Kurhanku Maryli*. Zestaw rozmiarów wersowych tego utworu jest następujący:

13 (7+6)	6
11 (5+6)	2
8	46
7	68
5	1
3	1
		124

Jak wynika z tabelki, olbrzymią większość stanowią tu 2 rodzaje wersów: 8- i 7-zgłoskowce. Wśród 8-zgłoskowców znikomy tylko procent (10,9) da się zaliczyć do wersów trocheizowanych. Olbrzymią większość (73,9%) to 8-zgłoskowce 3-akcentowe, często zresztą uporządkowane sylabotonicznie. Również i w 7-zgłoskowcach przeważa zdecydowanie kontur 3-akcentowy (75%), który mimo komplikacje, jakie wprowadza obecny w *Kurhanku* sylabotonizm odcinkowy, zbliża niewątpliwie oba rozmiary pod

³² Wydaje się natomiast, że częściowa sylabotonizacja jakiegoś jednego rozmiaru sylabicznego w układzie wolnowierszowym (np. trocheizacja 8-zgłoskowca, tak częsta np. w bajkach Krasickiego czy J. Minasowicza) nie tylko nie przyczynia się do rytmizacji wiersza wolnego, ale wręcz odwrotnie: przez zróżnicowanie konturu danego rozmiaru utrudnia jego rozpoznanie wśród innowersowego tła, a więc i jego percepcję w obrębie określonego „nurtu“ rytmicznego.

względem rytmicznym³³. Oto przykłady równoważnego rytmicznie traktowania 7- i 8-zgłoskowców 3-akcentowych:

8 Nie masz cię! w domu pustynie! / _ _ _ / _ _ _ / _ _ _

7 Każdy kto idzie, minie. / _ _ _ / _ _ _ / _ _ _

8 Zawiasy rdzawieją w sieni, / _ _ _ / _ _ _ / _ _ _

8 Mchem się dziedziniec zieleni; / _ _ _ / _ _ _ / _ _ _

(w. 103—106)

7 Czemuż nie wstałem z rana? / _ _ _ / _ _ _ / _ _ _

7 Już w polu pełno ludzi. / _ _ _ / _ _ _ / _ _ _

8 Nie masz cię, nie masz kochana / _ _ _ / _ _ _ / _ _ _

8 Marylo! któż mię obudzi! / _ _ _ / _ _ _ / _ _ _

(w. 81—84)

Naturalnie tego rodzaju upodobnienia mają swe naturalne granice, gdyż w wypadku upodobnienia „totalnego“ wiersz wolny skłonni bylibyśmy traktować jako wiersz toniczny, podobnie zresztą — „wierszem intonacyjnym“ nazwalibyśmy wiersz, w którym przy małej wahlowości sylabicznej pojawiłaby się wyraźna zasada rytmizująca o charakterze intonacyjnym.

Epizodyczną funkcję upodabniającą mogą w wierszu wolnym pełnić też różnego rodzaju powtórzenia stylistyczne: anaforyczne, epiforyczne, a nawet refreniczne. Dla przykładu zacytujmy fragment z nasyconego anaforami hymnu Kasprowicza *Święty Boże, Święty mocny*.

8 A burza huczy i huczy,

6 a chmur się kłębi wał,

11 a wiatr mu deszczem miecie w ślepe oczy,

13 a grzbiet mu drży jak brzoza wśród pustego pola,

13 a ślepa na przydrożu przykucnięta Dola

7 śmieje się dzikim śmiechem,

(w. 211—216)

Szczególnego znaczenia nabierają powtórzenia anaforyczne w różnego rodzaju litanijnych kompozycjach wolnowierszowych.

³³ Por. uwagi o *Kurhanku Maryli* w artykule Marii Grzędzielskiej: *Kontur ośmiozgłoskowca u Adama Mickiewicza*, „Prace Polonistyczne“, ser. VII (1949), s. 63.

Przypomnijmy też, jak różnorodnie rytmizowana stylistycznie jest rozluźniona rytmika znanego wiersza Mickiewicza *Polaty się lzy*...³⁴.

Na tym zakończymy omawianie sposobów rytmizacji w wierszu wolnym. Podane przykłady nie wyczerpują wszystkich możliwości; przebadanie nowego materiału³⁵ może listę ich uzupełnić. Chodziło tu jedynie o omówienie problematyki badań nad rytmicznym kształtem wiersza wolnego. Problematyka ta jest bardzo interesująca i daje duże możliwości interpretacyjne. Koncentrować się powinny one nie wokół statystycznej rejestracji poszczególnych rozmiarów wersowych czy układów rymowych, ale wokół zagadnień związanych ze strukturą rytmiczną wiersza wolnego, która jest zawsze wynikiem ścierania się elementów rozluźniających i rytmizujących wypowiedź poetycką. Struktura ta może być bardzo różna i właśnie ukazanie tej rytmicznej różności i przemienności, tego rytmicznego wolnowierszowego bogactwa może być wdzięcznym wynikiem systematycznych badań historycznych nad wierszem wolnym. Wydaje się zresztą, że badania te przyczyniłyby się również do bardziej precyzyjnego formułowania sądów w odniesieniu do niektórych bardzo ważnych zagadnień w naszej nauce o wierszu, zagadnień związanych ze średniowiecznym asylabizmem, z wierszem tonicznym i różnymi odmianami wersyfikacji współczesnej.

II

Po rozważeniu zagadnień związanych z kształtem rytmicznym wiersza wolnego, warto się zastanowić nad innym problemem:

³⁴ Zob. J. Przyboś, *Wiersz-Płacz*, „Odrodzenie“, 1946, nr 16—17; St. Furmanik, *O wersyfikacji Mickiewicza*, „Twórczość“, 1946, z. 6, s. 107—117; K. W. Zawodziński, *Polaty się lzy...*, „Twórczość“, 1948, z. 1., s. 112—113. Przedr. W: *Studia z wersyfikacji polskiej*, Wrocław 1954, s. 445—447.

³⁵ Uwagi zawarte w niniejszym artykule opierają się głównie, choć nie jedynie, na obserwacji naszego wiersza wolnego w XVIII i pierwszej połowie XIX w.

nad artystyczną funkcją wiersza wolnego w poszczególnych utworach, nad jego związkiem z całością utworu literackiego, z podstawowymi rysami jego koncepcji. Zwracano już na to nieraz w sposób epizodyczny uwagę, ale nie próbowano dotychczas rozpatrzeć jako odrębnego problemu badawczego. Jest on o tyle ciekawy, że podczas gdy np. regularny wiersz sylabiczny wiąże się z innymi elementami poezji przede wszystkim dopiero poprzez różnorodne stosunki zachodzące pomiędzy jego ustaloną strukturą rytmiczną a zmiennymi kształtami składni, intonacji i akcentu, wiersz wolny może się włączać w całość utworu już samą swą postacią rytmiczną³⁶, która jest o wiele swobodniejsza, o wiele mniej zeschematyzowana, „sformalizowana“ niż w wierszu regularnym.

Najbardziej widoczną i oczywistą funkcją artystyczną wiersza wolnego jest unaturalnienie wypowiedzi poetyckiej, zbliżenie jej do prozy, poprzez częściowe pozbawienie jej nienaturalnych usztywnień rytmicznych mowy „regularnie związanej“. Naturalnie ta funkcja wiersza wolnego może być uznana tylko wtedy, gdy wiersz wolny rozpatrywać będziemy na tle wiersza regularnego, w stosunku do którego jest on o wiele mniej rygorystyczny pod względem rytmicznym. Gdybyśmy bowiem ustawili wiersz wolny na tle prozy, wtedy musielibyśmy podkreślić właśnie jego obce prozie tendencje rytmizujące, których wynikiem jest częściowe odejście od naturalności wypowiedzi prozaicznej. I w tym więc aspekcie rozważany, wiersz wolny zaznacza swój ścisły związek z wierszem regularnym, na którego tle musi być badany³⁷.

Wspomniane wyżej unaturalnienie wypowiedzi jest funkcją bardzo ogólną; może być ono różnorodnie wyzyskane pod względem artystycznym. Wszystko bowiem zależy od tego, z jakim elementem i z jaką koncepcją artystyczną utworu wiersz wolny

³⁶ To zdaje się ma również na myśli Skwarczyńska określając zagadnienie wiersza wolnego jako zagadnienie kompozycyjne. Zob. *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. II, s. 522.

³⁷ Przy określaniu funkcji wiersza wolnego, trzeba naturalnie brać pod uwagę prócz tła wiersza regularnego, również wierszowe czy prozaiczne tradycje gatunku, w którym wiersz wolny występuje.

zostanie celowo związany. Dopiero kontekst poetycki wyznacza każdorazowo właściwą rolę każdemu elementowi literackiemu; ten kontekst określa też konkretną funkcję wiersza wolnego w poszczególnych utworach.

Często np. wiersz wolny jest wprowadzany na teren bajkopisarstwa narracyjnego. Zwykle wiąże się wtedy w swej funkcji artystycznej z charakterem narracji poszczególnych utworów. Zgodnie z zaleceniami wszystkich nieomal, pochodzących z II połowy w. XVIII i początku w. XIX wypowiedzi teoretycznych na temat bajki, przyczynia się on, zwłaszcza jeśli pozbawiony jest dużych kontrastów wersowych, do naturalności, prostoty, zwykłości tej narracji, współdziałając tu naturalnie z innymi elementami utworu; słownictwem, frazeologią, składnią. Szczególnie ważny może tu być unaturalniający „wkład“ składni, która przekraczając granice poszczególnych wersów, może w wierszu wolnym, pozbawionym regularnej struktury rytmicznej, o wiele silniej wpływać na „rozluźnienie“, unaturalnienie wypowiedzi niż np. w regularnym sylabowcu.

- 13 Ta peregrynacja była w szcurzym zdaniu
 10 Bardzo piękna, ale że w pływaniu
 13 Nie był perfekt, troszeczkę go to turbowało.
 13 Na co mu żaba rzekła, że się rzeczą małą
 11 Temu poradzi i że takiej drogi
 13 Z lada jakiej racyjej nie trzeba rozrywać,
 8 Że go ona do swej nogi
 13 Przywiąże; a tak będzie mógł bezpiecznie pływać.

(w. 19—26)

Zacytowany fragment Niemiryczowskiej bajki *Szcur i żaba* dobrze ukazuje to współdziałanie rytmu i składni w uzwykłaniu „tonu“ narracji konkretnych utworów. Czasem to unaturalnienie wypowiedzi przyczynia się do nadania poszczególnym bajkom charakteru swobodnej jak gdyby gawędy. Widoczne jest to np. w wolnowierszowych bajkach Naruszewicza, które zwracają uwagę zwolnieniem tempa opowiadanych zdarzeń, wchodzeniem w szczegóły dla samej akcji drugorzędne, dosadną charakterystyką postaci, bardziej epickim a mniej „dydaktycznym“ kompo-

nowaniem całości⁸⁸. Tę epicką gawędowość współbuduje tu również wiersz wolny, przyczyniając się do wytworzenia jednej z jej cech: bezpretensjonalnej naturalności wypowiedzi. Trzeba jednak zaznaczyć, że wkład jego w gawędową koncepcję poszczególnych utworów nie jest tu zbyt wielki, gdyż Naruszewicz unika daleko idącego rozluźnienia rytmicznego, zmniejszając np. w porównaniu z Niemirychem przeszło dwukrotnie ilość przerysowań i stosując, o czym była mowa w rozdziale poprzednim, konsekwentnie i bezwyjątkowo, wbrew La Fontaine'owskiej tradycji, silnie rytmizujące, regularne rymowanie parzyste typu aa, bb, cc.

Ale jak już wspomniano, samo unaturalnienie może być wykorzystane dla różnych celów artystycznych, może uzyskać różne „odcienie“ funkcjonalne. Jeśli np. użyte zostanie nie w bajce-gawędzie, lecz w wierszu lirycznym, może współgrać nie z gawędowym, ale z „intymnym“ charakterem wypowiedzi, może współbudować z innymi elementami „ściszony“, pozbawiony retorycznej sztuczności, dyskretny liryzm utworu. Tak jest np. — przeliczamy się aż do współczesności — w wierszu Jerzego Lieberta *Dzieciństwo*.

- 8 Wpatrzony w matczyne oczy,
 9 Obejmowałem was z całych sił,
 11 Dni, rozcinane skrzydłami wiatraków,
 10 I owijałem się w krajobraz wasz,
 4 Kładąc na twarz
 8 Koronkę lejących ptaków.

Jest to wspomnienie, przelotne wprawdzie, ale intensywne, dni dawnego, minionego dzieciństwa, które poeta chce objąć „z całych sił“, owinać się w ich „krajobraz“. Wspomnienie dni codziennych i prostych, znaczonych skrzydłami wiatraków, koronkami lejących ptaków i spojrzeniem matczynych oczu. Tej prostocie wspomnień wtóruje tu właśnie wiersz wolny. Wzmacnia on widoczną w pierwszych wersach, a potem zatartą nieco akcentami kunsztownej metaforyki, tendencję do nadania całej wypowiedzi charakteru swobodnego i niewymuszonego lirycznego zwierzenia.

⁸⁸ Zob. Cz. Zgorzelski, *Naruszewicz — poeta*, „Roczniki Humanistyczne“, IV (1953), z. 1, s. 141.

W bajkach wiersz wolny w swej funkcji unaturalniającej łączy się zasadniczo z charakterem narracji, z samym tonem wypowiedzi. Narrator, jeśli nawet nie ukryty, jak w cytowanej bajce Niemiryca, ale w ten czy inny sposób ujawniony, nie jest tu zwykle elementem, na którym koncentruje się uwaga czytelnika, nie jest elementem literacko najważniejszym, choć może wiele i ostatecznie wyjaśniającym. Dlatego wiersz wolny wiąże się z nim raczej pośrednio, właśnie poprzez narrację i jej naturalny, gawędowy charakter. W silniejszy i bardziej bezpośredni kontakt z podmiotem mówiącym wchodzi zwykle wiersz wolny w utworach lirycznych, ale i tu wszystko zależy od tego, czy podmiot liryczny jest „odsłonięty“, wyraźnie zarysowany, ukazany na tle określonej, ukonkretnionej sytuacji. To uwyrażnienie podmiotu mówiącego jest np. typowe i charakterystyczne dla różnego typu wolnowierszowych przemówień poetyckich. Obfituje w nie bezpretensjonalna artystycznie literacka twórczość filomatów. Utwory filomackie pomyślane są jako utwory wygłaszane przez jednego z uczestników towarzyskich zebrań, uczt, festynów; wygłaszane swobodnie, naturalnie, czasem *ex promptu*. To właśnie motywuje użycie w nich wiersza wolnego, który zbliża wypowiedź poetycką do mowy potocznej, codziennej i swobodnej, nie obmyślanej w szczegółach, uprzednio nie przygotowanej. Jako przykład niech posłuży tu wiersz Teodora Łozińskiego wygłoszony w czasie festynu dla Tomasza Zana w r. 1821.

- 9 Tak bracia, użyjmy żywota,
 11 Póki z nas każdy w wieczności toń wpadnie;
 [.]
 5 Szczerze w was chęci,
 8 Mienie zasługi w pamięci,
 7 Spieszne jej nagradzanie
 8 Za porękę dzisiaj stanie,
 11 Że Promieniści, Filareci potem
 11 Cnotę kochają, gardzą marnym złotem,
 10 Że przeto siły połączą wspólne,
 11 By swego szukać, gdzie szczęście ogólne.
 11 Miłośnik cnoty, radością przejęty,
 8 Że w was widzę zapał święty,

- 8 Niepośledni Muz kochanek,
 10 W nagrodę za to uplotę wam wianek.
 10 Notandum, wianek niepospolity,
 11 Ręcę, że każdy wasz czyn znamienity
 7 Przepomnianym nie będzie.
 11 Lecz tu mam jedną rzecz ważną na względzie
 13 I dlatego o trochę cierpliwości proszę.
 13 Gdy na was uwielbienia cichutki głos wznoszę,
 12 Dozwólcie, niech z między szerokich najszerszy
 13 Na pochwałę Tomasza kilka skreśli wierszy,
 13 Albo raczej garełko, gdy k temu postuży.
 7 I śpiewkiem się przysłuży.
 (Wywodzi trele)
 11 Brawo! sam jednak nie ufam swej sile;
 13 Niech z was który wtóruje, który śpiewa mile.
 9 A kto? — O!... Olesiu, pódz sam tu:
 11 Ty śpiewasz dobrze, śpiewasz według taktu,
 7 Więc pospiesz, bracie miły;
 8 Ile nam wystarczą siły,
 13 Będziem choć do późnego śpiewali wieczora.

(w. 1—2 i 13—41)

Nie ma to przemówienie jakiegokolwiek wykwintu czy salonowej elegancji, nie posiada też logiki wypowiedzi przemysłanej. Przemawiający nie trzyma się jakiegoś jednego wyraźnie określonego tematu, ale wysnuwa go jak gdyby stale z partii dopiero co przez siebie wypowiedzianych. Wszystko wyrównuje jednak bezpośredni kontakt ze słuchaczami, brak dystansu, włączanie ich w wypowiedź własną, bezpośredniość i prostota, podkreślana właśnie swobodą organizacji rytmicznej. Ta bezpośredniość wiąże się tu już wyraźnie z samym podmiotem mówiącym, z jego sytuacją jako mówcy. Przez nieregularność budowy rytmicznej prześwituje improwizująca niedbałość mówiącego, zrozumiała na tle beztróskiej atmosfery towarzyskiego spotkania. Wiersz wolny wchodzi tu w bliski związek z wysuniętym w utworze na plan pierwszy podmiotem mówiącym, staje się po prostu wykładnikiem i rytmiczną konsekwencją jego sposobu mówienia.

We wszystkich dotychczasowych przykładach naturalność wypowiedzi była jakimś odcieniem zwykłości, codzienności i pro-

stoty. Ale unaturalnienie to, będące wynikiem zerwania ze schematem ujednostajnionej struktury, może również przybrać charakter niecodziennego wzburzenia i niecodziennych wzruszeń. Tę niespokojną naturalność sugeruje np. wiersz wolny monodramatów. Podobnie jak w poprzednich przykładach działa on tu nie tyle kontrastem poszczególnych wersów, ile ich stałą i ciągłą zmiennością. Zmienność ta nie sygnalizuje jednak, jak już wspomniano, spokojnej codzienności narracji, ale szarpiającą emocjonalność wypowiedzi. W narracyjnie, gawędowo ukształtowanych utworach różnicowanie wersowe jest jak gdyby wynikiem tego, że podmiot mówiący nie liczy się z rygorami narzucanymi przez wiersz regularny. W wypadku monodramatu podmiot mówiący, o wiele wyraźniej zresztą zarysowany, nie tyle nie liczy się z tymi rygorami, co je przełamuje, chcąc dać adekwatny i naturalny wyraz emocjonalności swej wypowiedzi również w zakresie wiersza. Emocjonalność ta, mająca np. w zakresie ód klasycystycznych mocno patetyczny charakter, w monodramatach przybiera bardziej naturalną postać. Na opisaną wyżej motywację użycia wiersza wolnego w monodramacie naprowadzają choćby liczne w tym gatunku dramatycznym określenia tekstu pobocznego, których szereg zacytujemy dla przykładu z *Pigmaliona* J. J. Rousseau, przetłumaczonego w r. 1778 na język polski przez Kajetana Węgierskiego: „Rzuca ze wzgardą młotek i dłuto przechadzając się z założonymi rękami“, „Porywa się ze stołka“, „Chwyta zasłonę i z przestrachem ją spuszcza“, „Schodzi pomieszany i drżący“, „Czule“, „Gwałtownie“, „W zapale“, „Żywiej“, „Wstaje“, „Z przykrą ironią“, „Jak najmocniej“. Określenia te wskazują na gwałtowność oraz ciągłą zmienność uczuć i nastrojów podmiotu mówiącego, którym jest sam Pigmalion. Zmienności tej wtóruje swą „chwiejną“, nie ustaloną rytmiką wiersz wolny, którym Węgierski zastąpił silnie zemocjonalizowaną, pełną wielokropków i wykrzykników prozę francuskiego oryginału. Trafne określenie monodramatu oraz roli w nim wiersza wolnego dał Euzebiusz Słowacki, podkreślając znaczenie podmiotu mówiącego, z którym wiersz wolny monodramatu, czyli sceny lirycznej, jest znowu bardziej bezpośrednio związany w swej funkcji ekspres-

sywnej. „W scenie lirycznej wprowadza się na widok jedna osoba, gwałtowną namiętnością miotana, która w towarzystwie muzyki uczucia swoje tłumaczy. To wszystko, co poezja liryczna ma najwynioślejszego, tu przyzwoite miejsce mieć może. Jest to oda, tym tylko różniąca się od właściwej, że nie zachowuje jedności kształtu i jednego stopnia uczucia. W wierszach różnych miar, stosownych do wzruszenia serca, namiętność w scenie lirycznej maluje się w różnych stopniach wzmagania i słabienia na przemiany“³⁹.

Prócz zmienności wersowej, charakterystyczną cechą wiersza monodramatów jest tendencja do intensywnego wewnętrznego dzielenia składniowego poszczególnych wersów. Liczne działy składniowe, pojawiające się poza działami rytmicznymi wersów, zacierają ich wyrazistość strukturalną i tym samym jeszcze bardziej unaturalniają całą wypowiedź poddając ją sile zmiennych nastrojów: radości, wzruszenia, bojaźni, wykorzystując ekspresję wykrzyknień, wyodrębnionych słów, skrótowych równoważników zdań. Składnia i jej stosunek do struktury rytmicznej jest w sylabicznym wierszu regularnym zasadniczym środkiem unaturalnienia wypowiedzi; w wierszu wolnym jej funkcja „unaturalniająca“ jest mniejsza, gdyż zastępuje ją jak gdyby sama zmienność wersów. Niemniej i tu składnia ma nadal duże znaczenie, zwłaszcza w stosunku do wersów dłuższych i ich większych zgrupowań: rozbija ich monotonię, ich regularność, czyni wypowiedź niespokojną, „szarpiającą“, zmienną.

Męki srogie! pomieszania!
 Chęci! niemoc! szaleństwo! gniew! próżne żądania!
 Miłości straszna! miłości burzliwa!
 Piekielnym ogniem me serce się pali...
 Bogowie możni! których ręka liściościwa...
 Bogowie! coście ludzkich słabości doznali,

(w. 180—185)

Ten fragment z *Pigmaliona* można by zastąpić jeszcze bardziej „poszarpanymi“ wierszami z *Dziadów* cz. IV, która jest właściwie

³⁹ E. Słowacki, *Dzieła*, Wilno 1926, t. II, s. 180.

rozbudowanym, przekształconym i uromantycznionym monodramatem⁴⁰. Ale najsilniej ta tendencja składniowego „neutralizowania“ struktury rytmicznej ujawniła się w pokrewnym monodramacie, jeśli chodzi o sytuację podmiotu mówiącego, *Widzeniu Senatora z Dziadów cz. III*. Blisko 70% wszystkich wersów jest tu dzielonych składniowo poza miejscem średniówki, w tym przeszło 80% najliczniejszych 13-zgłoskowców.

- 15 Cesarz! — Jego Imperatorska Mość — a! Cesarz wchodzi,
 13 A! — co? — nie patrzy! zmarszczył brwi — spojrzal ukosem?
 13 Ach! — Najjaśniejszy Panie — ach! — nie mogę głosem —
 13 Głos mi zamarł — ach! dreszcz, pot — ach! dreszcz ziębi, chłodzi. —

Zacytowana próbka ma tok tak poszarpany, że aż trudno by nawet teoretycznie pomyśleć możliwość bardziej intensywnego wewnętrznego dzielenia wersów.

W zasygnalizowanych dotychczas wypadkach wiersz wolny wiązał się bezpośrednio w swej artystycznej funkcji albo z samym „tonem“ wypowiedzi poetyckiej, albo też wchodził w bliższy kontakt z podmiotem mówiącym danego utworu, zależnie od tego, czy podmiot ten ujawniał się wyraźnie, czy też był w utworze jak gdyby ukryty. Przyjrzyjmy się z kolei bliższemu związkowi wiersza wolnego z innymi jeszcze „elementami“ utworu literackiego: znaczeniem i problematyką.

Jeśli zwrócilibyśmy uwagę na 2 aspekty utworu literackiego: rytm i znaczenie, to niewątpliwie w utworach pisanych wierszem wolnym, w stosunku do analogicznych, które mają postać rytmicznie regularną, rola znaczenia łatwo się zwiększa. Jest to zjawisko zrozumiałe. Regularna struktura rytmiczna narzuca autorowi schemat, z którym musi się on liczyć przy kształtowaniu wypowiedzi poetyckiej, przy budowaniu zdań i układzie słów. Bywają okresy, gdy ta struktura jest władczynią niepodzielną, gdy ze szczególną intensywnością podporządkowuje sobie składnię, gdy zależność zdania, a więc i sensu od rytmu uznana zostaje przez teoretyków za poetycką regułę, choćby w niektórych tylko

⁴⁰ Zob. St. Zetowski, *Czwarta część Dziadów Mickiewicza monodramatem*, „Ruch Literacki“, VIII (1933), nr 9, s. 193—197.

gatunkach literackich. Tak było przecież u nas w końcu w. XVIII i na pocz. w. XIX, gdy to klasycystycznie zorientowane poetyki zalecały zgodność składniowo-rytmiczną, w praktyce, na szerszą skalę naruszaną jedynie bodaj na terenie ówczesnej komedii. W tych warunkach struktura rytmiczna staje się tym elementem utworu, z którym trzeba się liczyć bezwzględnie, elementem, który daje rygorystyczny kształt znaczeniu i myśli. Jest rzeczą zrozumiałą, że poeci, dla których znaczenie i sens były rzeczą istotną, starali się zawsze w jakiś sposób wyzwolić z ograniczeń rytmicznych. Jednym sposobem tych wyzwoleń może być, jak już wspomniano, przełamywanie respektowanych regularności rytmicznych przy pomocy składni i różnorodnego nasycania poszczególnych wersów akcentami. Innym sposobem — rezygnacja z rygorystycznej struktury rytmicznej na rzecz elementów rytmizujących jedynie wypowiedź poetycką. Ten drugi sposób — daje oczywiście w efekcie tzw. wiersz wolny. Wiersz wolny, jak już wspomniano, zawsze bardziej sprzyja wzmagananiu się roli znaczenia przez to, że „wyzwala“, przynajmniej częściowo, słowo i składnię z usztywniających rygorów rytmu⁴¹. Często ten jego związek z warstwą znaczeniową utworu nie jest czymś pierwszoplanowym, czymś, co byłoby istotnym rysem poetyckiej koncepcji. Czasem jednak wykorzystywany bywa dla celów wyraźnie artystycznych. Tak jest właśnie w trudnej, intelektualnej poezji Norwida. W poemacie *A Dorio ad Phrygium* użył np. Norwid wiersza wolnego bezrymowego, „białego“. Rezygnacja z rymu, który w wierszu wolnym jest wyjątkowo ważnym elementem rytmizującym, a nawet z paroksytonicznej konstanty akcentowej w klauzuli, doprowadziła wiersz poematu do znacznego rozluźnienia rytmicznego. W tych warunkach głównym czynnikiem rytmizującym stała się zasada 3 rozmiarów podstawowych. Ale tymi rozmiarami

⁴¹ Zagadnieniu roli znaczenia w wierszu wolnym dużo miejsca poświęca Timofiejew w cytowanej już rozprawie *Вольный стих XVIII века*. *Ars Poetica*. II Стих и проза, Москва 1928, s. 73—115. Czasem zresztą uwagi jego nie przekonują, np. wtedy, gdy dużą ilość rymów czasownikowych w wierszu wolnym tłumaczy tym, że czasowniki ze wszystkich części mowy są najbardziej nasycone znaczeniem.

nie są u Norwida tradycyjne 13-, 11- i 8-zgłoskowce. Zestaw jest nowy; z wersów wymienionych „ocala!” w nim jedynie 11-zgłoskowiec. I on jednak nie ma kształtu tradycyjnie ustalonego, najczęstszego, wyrażającego się cyfrową formułą 5 + 6. Ma bardzo rzadką wśród wersów dłuższych postać, wewnątrznie nie dzieloną, bezśredniówkową. Podobnie zresztą jak i jego wersowi „partnerzy”: 12-zgłoskowiec i najczęstszy w poemacie 10-zgłoskowiec. Wiersz wolny Norwida idzie więc bardzo daleko w rozluźnieniu struktury rytmicznej, zbliżając tym samym całą wypowiedź do mowy „niewiązanej“, do prozy, a równocześnie zwracając w percepcji uwagę nie na elementy rytmiczne, śpiewne czy melodyjne, ale na znaczeniową warstwę poematu, na kształtującą całość utworu myśl; myśl szorstką, ironiczną, polemiczną w stosunku do „nominalnej“, uregulowanej i pozornie harmonijnej, w istocie zaś płytkiej i skostniałej kultury, o której przejawach można będzie powiedzieć kiedyś jak o czasach Nerona:

Równo było, metrycznie i sfornie,
Arcymiernie było... nie było nic!

(w. 97—98)

Silnie rozluźniony i niecodzienny w swym kształcie rytmicznym wiersz wolny, z jednej strony myśl tę, dla której elementy fabuły są jedynie hipostazą czy ornamentyką, uwypukla zwalniając ją z więzów rytmicznego schematu, a z drugiej strony z nią współbrzmi swą „pogardą“ dla rytmicznej struktury, dla rymu, dla dotychczas stosowanych zasad rytmizacji wiersza wolnego, dla dotychczas najczęstszego zestawu wersów zasadniczych i ich uświęconej tradycją schematycznej, średniówkowej postaci. Nie bez znaczenia dla wersyfikacyjnego aspektu utworu była więc inwokacja do poematu, w której poeta prosi o poetycki patronat nie Apollina urzekającego „ładem linii i barwy harmonią“, ale tego, którego malują jako „człowieka poczciwego“, z „narobionymi rękoma“ i „chyłym karkiem“, z nogami, „co zdarły obuwia różny rodzaj“. A *Dorio ad Phrygium* pokazuje, jak rysy koncepcji utworu literackiego przejawiać się mogą w sposób analogiczny w obrębie różnych jego elementów czy warstw, choć od-

działają zawsze na perceptora w sposób całościowy i syntetyczny.

Dotychczas omówione przykłady wskazywały, w jaki sposób wiersz wolny włącza się w zasadnicze rysy koncepcji utworu jak gdyby całością rozluźnionej struktury rytmicznej, samą niejako zasadą jej rozluźnienia, wszystkimi zmianami wersów na raz. Często jednak nawet w ramach tej funkcji „całościowej“, wiersz wolny gra na pewnych odcinkach nie tyle samą zmiennością wersów, ile ich kontrastującymi zestawieniami. Kontrasty te wykorzystywane są poetycko dla uwypuklenia pewnych słów, znaczeń, wreszcie momentów ważnych z jakichś względów kompozycyjnie. Np. w bajce Trembeckiego *Opuchły*, dwuzgłoskowy wers 34., kontrastujący z poprzednim 13-zgłoskowcem zarysowuje zwięźle sytuację w domu chorego Sotmasy:

Tu rozgardyjas, rwetes, kto tylko w dom wpadnie,
Kradnie.

(w. 33—34)

W bajce Mickiewicza *Pies i wilk*, kończący utwór 5-zgłoskowiec uwypukla nagle wymowę utworu przez puentowe „przedłużenie“ ucieczki wilka przed niewolą.

13 — „I cóż, wilku, nie idziesz?“

— „Co nie, to nie, bratku:

11 Lepszy w wolności kęssek lada jaki

8 Niżli w niewoli przysmaki“ —

11 Rzekł — i drapnąwszy, co miał skoku w łapie,

5 Aż cotał drapie!

I jeszcze jeden przykład. Zwróćmy uwagę, jak dobrze syntetyzują rozwój linii emocjonalnej *Wielkiej Improwizacji* uwyrażone przez kontrast niektóre jej wersy.

13 Ty Boże, ty naturo! dajcie posłuchanie. —

13 Godna to was muzyka i godne śpiewanie. —

2 Ja mistrz!

(w. 25—27)

13 Zrzucę ciało i tylko jak duch wezmę pióra —

6 Potrzeba mi lotu,

(w. 91—92)

- 8 Tylko ludzie skazitelni,
 8 Marni, ale nieśmiertelni,
 13 Nie służą mi, nie znają — nie znają nas obu,
 4 Mnie i Ciebie.
 (w. 142—145)

- 13 Cierpię, szaleję — a Ty mądrze i wesoło
 4 Zawsze rządysz,
 4 Zawsze sądzisz,
 (w. 266—268)

Te wyodrębnione krótsze wersy: 2-, 4-, czy 6-zgłoskowe są równocześnie ważnymi akcentami znaczeniowymi Konradowej wypowiedzi, są wersyfikacyjnymi znakami narastającego w nim bolesnego buntu.

W wierszu regularnym ważne dla utworu znaczenia wydobywa niejednokrotnie przerzutnia. Ponieważ w wierszu wolnym brak regularnej i bezprzerzutniowej struktury rytmicznej, która stanowiłaby wyraźnie kontrastujące tło, więc wyodrębnione przy pomocy przerzutni słowa, tworzą tu często dla podkreślenia wers samodzielny. Zacytujemy przykład z wolnowierszowego *Hymnu św. Franciszka z Asyżu* Jana Kasprowicza:

A oto dzisiaj spłynął na mnie zdrój
 Łaski,
 iż mogę
 z wyciągniętymi rękoma
 patrzeć w Krzyż
 i z ran rozkosznych przelewać
 krew.

(w. 48—54)

Z przykładu tego widać, że nawet w wypadku przerzutni (mowa tu o przerzutni składniowej, bo dział intonacyjny o charakterze recytacyjnym, ekspresywnym, zdaje się wypadać właśnie w klauzuli) sens, znaczenie zahaczać może w wierszu wolnym bezpośrednio o wers jako element rozluźnionej struktury rytmicznej. W wierszu regularnym łączność między znaczeniem i rytmem zapewnia najczęściej (nie zawsze) dopiero tok wiersza, będący wynikiem starcia się elementów rytmicznie stałych ze

zmiennym ukształtowaniem składniowo-intonacyjnym i akcentowym. Przerzutnia np. podkreślająca pewne ważne dla utworu znaczenia jest w wierszu regularnym bardzo typową „przysawką“, przy której pomocy sens zahacza o rytm. Inaczej jest, jak już wspomniano, w wierszu wolnym. Tu znaczenie łączy się często z rytmem bezpośrednio, właśnie dlatego, że rytm jest tu rozluźniony, mało usztywniony. Czasem znaczenie to podkreślane bardzo dyskretnie, czasem znowu — wyraźnie i jaskrawo, nabiera, jak np. w technice puentowej, walorów kompozycyjnych.

Bardzo wyraźny „totalny“, jeśli się można tak wyrazić, związek wiersza wolnego z kompozycją, a właściwie z budową akcji utworu, obserwujemy w bajce I. Krasickiego *Kogut*.

- 8 Kogut, iż piał na odmianę,
 8 Zyskał życie pożądane:
 5 W szczęśliwej porze
 5 Osiadł we dworze.
 7 Skoro raz pan umieścił,
 7 Każdy sługa go pieścił.
 7 Zażywając do rady,
 7 Pan, panięta, sąsiady
 7 Uwielbiali proroka
 3 Pół roka.
- 10 Zapiał był raz po deszczu: — odmiana!
 5 Więc zaraz z rana
 5 Gospodarz w pole,
 5 Sąsiad na role
 5 Szli zaufale;
 2 Ale
 5 Wpóśród roboty
 5 Nadeszły słoty.
- 8 Kogut winien — więc na niego.
 8 On sprawcą wszystkiego złego.
 5 On źle poradził,
 5 On grad sprowadził,
 5 On czas rozziębił,
 5 On zasiew zgnębił,
 5 On zepsuł pole,
 5 On zniszczył role.
- 8 Idąc na śmierć, rzekł nieborak:
 8 „Dobrze mi tak, żem był dworak“

Zwróćmy uwagę na kompozycję tej bajki. Pierwsze dwa 8-zgłoskowce zarysowują pewną sytuację, w której znalazł się tytułowy „bohater“ bajki — kogut. Sytuacja to jednak bardzo ogólnikowa. Z chwilą jej bardziej szczegółowego określenia zmienia się natychmiast miara sylabiczna: wersy 3. i 4., to już nie 8-, lecz 5-zgłoskowce. Dalsza partia przechodzi do opisu życia koguta na dworze i składa się już z 7-zgłoskowców, zamkniętych zresztą końcowym 3-zgłoskowcem podkreślającym ironicznie czas „uwielbiania“: „pół roka“. Wers 11. sygnalizuje fakt, który zapoczątkował wypadki w konsekwencji prowadzące do zmiany całej sytuacji; wers ten jest najdłuższym rozmiarem sylabicznym w całej bajce (10-zgłoskowiec). Następne 5-zgłoskowce opisują praktyczne konsekwencje rzekomej „prognozy atmosferycznej“ koguta, a następujący po nich najkrótszy wers w bajce — 2-zgłoskowiec sygnalizuje zwrot w całej sytuacji. Najpierw dwa 8-zgłoskowce formułują teraz zasadniczy, ale ogólnikowy zarzut przeciw kogutowi, a następnie sześć 5-zgłoskowców, w dodatku zanaforyzowanych, uszczegółowia te zarzuty i humorystycznie konkretyzuje. Ostatnie dwa 8-zgłoskowce — to puenta; i fabularna i „moralna“. Wiersz wolny bajki Krasickiego nie działa więc wszystkimi zmianami równocześnie, ale każdym skontrastowanym zestawieniem wersowym osobno i dlatego idealnie „przylega“ tu do budowy akcji. Każdy jej etap jest wersyfikacyjnie zaznaczony i wyodrębniony, każda zmiana wersowa przemyślana i intelektualnie „opanowana“. Gdybyśmy mówili tu o podmiocie mówiącym, który niewątpliwie najbardziej „ostatecznie“, choć nie zawsze bezpośrednio, tłumaczy każdą wypowiedź poetycką, to nie byłby on już, jak np. w bajkach Naruszewicza, gawędziarzem, swobodnie i naturalnie snującym swe opowiadanie, ale kimś, kto bardzo świadomie obmyśla swą wypowiedź, dba o jej artystyczną celowość, o właściwe rozłożenie akcentów, wreszcie o intonacyjne, recytacyjne uwypuklenie pewnych momentów. Zwróćmy uwagę na jeden choćby taki charakterystyczny moment, na wyodrębniony dwusylabowiec „Ale“. Nie tylko przerwa graficzna oddziela go od następnego wersu, dzieli go od niego również potencjalna granica intonacyjno-recytacyjna, która przecina niewąt-

pliwą tu łączność składniową. Ta granica intonacyjna sygnalizuje zwrot całej sytuacji. Jest ona postulatem w stosunku do recytatora, który powinien by wydobyć ją efektowną pauzą antykadencyjną i w ten sposób zaintrygować słuchaczy⁴² nieznanym dalszym ciągiem wydarzeń.

Opisany chwyt poetycki nie jest w *Bajkach nowych* odosobniony. Przypatrzmy się kilku innym podobnym, choć może nie tak już wyraźnym przykładom. Oto w bajce *Pasterz i morze pasterz*

Płynął morzem, a gdy go wiatr przeciwny zdradził,
W złą chwilę
Stracił okręt i daktyle.

(w. 16—18)

Przerwa klauzulowa po drugim wersie cytatu, każe wyraźnie zawiesić głos; po to, aby tym silniej podkreślić wers następny, który mówi o niefortunnym końcu przygód pasterza, co dał się uwieść urokom morza i zamienił lekkomyślnie swe owce na daktyle i okręt.

W innej znowu bajce

Chmiel chciał się ziemią sunąć, bo mu to niemiło
Było,
Iż musiał szukać wsparcia i pomocy;

(*Chmiel*, w. 1—3)

Tu znowu antykadencja kończąca wers pierwszy oddziela słowa „niemiło“ — „było“, zwalnia tempo wypowiedzi i podkreślając słowo „niemiło“ dopomaga do ironicznego potraktowania kapryśnej samodzielności chmiela. W bajce *Wilczki* stara mama-wilczyca strofując swe małe wilczęta, które spierają się wzajemnie, mówi:

⁴² Już K. M. Górski zauważył w swych interesujących *Studiach nad bajkami Krasickiego*, że utwory wchodzące w skład *Bajek nowych* kształtowane były jak gdyby dla recytacji, z myślą nie tyle o czytelniku, co o słuchaczu. Zob. „Przegląd Polski“, 85 (1887), 508—509.

„Nasłuchałam się tego już to razy kilka,
Nie przystoi to na wilka
Wcale“.

(w. 15—17)

I znowu: postulowana wyraźna przerwa po wersie drugim przerywa ciężar wypowiedzi na słowo: „wcale“, słowo przez to jak gdyby wzdłużone, mówione tonem życzliwego, ale stanowczego upomnienia, może przy wtórze grożącego ruchu matczynej łapy.

Przykłady można by mnożyć. Wszędzie chodzi jednak o to samo: aby przez rozcięcie intonacyjną pauzą silniejszego lub słabszego związku składniowego, względnie uwypuklenie istniejącego już słabego działu intonacyjnego, uzyskać jakiś efekt o charakterze przede wszystkim recytacyjnym. Podobnie jak ekspresywne wykorzystywanie przerwy klauzulowej, występuje też często w bajkach Krasickiego tendencja do kompozycyjnego, kontrastowego zestawiania wersów. Rozpatrując więc bajkę *Kogut* na szerokim tle porównawczym wolnowierszowego bajkopisarstwa Krasickiego, nietrudno będzie zdecydować się na określenie charakteru występującego w niej podmiotu mówiącego: jest nim opanowany i świadomy każdego słowa recytator. Bajki Krasickiego pokazują, w jak różny sposób może wiersz wolny, posługując się słowami Niemirycza, „dogadzać relacyjnej“.

We wszystkich dotychczasowych wypadkach wiersz wolny wiązał się z określonym elementem czy aspektem utworu i włączał się w jakiś rys jego koncepcji poprzez zmiany wersów, niezależnie od tego, czy były to zmiany działające artystycznie pojedynczymi kontrastami, czy też globalnie: całym zróżnicowaniem wersowym naraz. Przyjrzyjmy się obecnie filomackiemu *Wierszowi na ozdrowienie Adama Jana Czczota*, w którym zaczynają być ważne artystycznie już nie tylko zmiany, nie tylko zmienność rozmiarów, ale również, podobnie jak w bajkach Krasickiego, tylko na daleko większą skalę, same miejsca „podziału“, przerwy pomiędzy poszczególnymi wersami, ich funkcja „tnąca“ w stosunku do ciągów składniowych. Wiersz Czczota przypomina pewną zabawę towarzyską, która polega na tym, że jedna osoba rzuca jakieś pojedyncze słowo, a następnii uczestnicy za-

bawy dodają do niego kolejno słowa lub zwroty dalsze, starając się o to, żeby pozostawały one w pewnym związku logicznym z częścią poprzedzającą. W efekcie mamy jakieś, niezmiernie wydłużone nieraz, zdanie, humorystycznie „zszywane“ z różnych części składowych. *Wiersz na ozdrowienie Adama* jest właśnie jak gdyby takim „ciągłem“ rymowanych dopowiedzeń. Wiersz wolny, w dodatku krótkowersowy (9-zgłoskowiec — to najdłuższy tu rozmiar sylabiczny), jest w tym utworze po prostu koniecznością. Umożliwia on ciągłe „łowienie“, „nanizywanie“ i nieoczekiwane wyodrębnianie nowych słów, bez względu na ich rozmiar sylabiczny. Czasem są to słowa znaczeniowo puste lub tautologiczne, a łączone humorystycznie w całe ujednoczone szeregi rymowe. Więż rymowa, silniejsza nieraz niż przynależność logiczna, jest źródłem ciągłych, drobnych pomyłek czytelnika:

O Kameno
z weną
obfitą,
znamienitą,

(w. 1—4)

Pierwsze wersy tak wyraźnie przylegają do siebie rymowo, że nie dostrzegamy z początku związku wersu drugiego z dalszymi określeniami wersów następnych. Wszystko to wywołuje wrażenie humorystyczne, spotęgowane naturalnie samym doborem poszczególnych słów i wyrażeń. Ale na jedno jeszcze trzeba zwrócić uwagę. Wiersz wolny włącza się, jak już wspomniano, w humorystyczną koncepcję utworu nie tylko zmiennością wersów, które umożliwiają rymowanie dowolnych wyrazów, włącza się też jak gdyby samymi przerwami klauzulowymi, które tną jednolitą składniowo wypowiedź na przypadkowe zupełnie części, rozrywając łączność syntaktyczną poszczególnych słów działami o wyrażnym charakterze intonacyjnym i również przez to wywołują efekty humorystyczne:

Wpadam
w zapal,
zapał

mię złapał:
 nuż więc, nuż,
 słuchajcie,
 podajcie
 lutnię
 moję;
 nastroję
 chutnie,
 kuranta utnie
 pięknie,

(w. 46—58)

To wyjątkowo częste wyznaczenie klauzuli przez działy intonacyjne o charakterze ekspresywnym, a w innych wypadkach — przy pomocy intonacji składniowej, czyni z intonacji w wierszu Czeczota ważny element rytmizujący. Wyznaczone przez nią całości intonacyjne, umotywowane co do swej postaci humorystyczną koncepcją całości a podkreślane silnie rymem, w znacznej mierze przewyciężają niezbyt duże tu zresztą zróżnicowanie sylabiczne i nadają wypowiedzi charakter silnie zrytmizowany. Kto wie więc, czy nie można by tu już mówić o specyficznej odmianie wiersza intonacyjno-rymowego⁴³.

Czczotowy *Wiersz na ozdrowienie Adama* jest prawdopodobnie parodystyczną stylizacją nawiązującą do wierszyków osławionego Ks. Baki, którego *Uwagi o śmierci niechybnej* z przedmową Rajmunda Korsaka wznowiono w r. 1807 „nakładem amatorów“ tego bardzo szczególnego poety. Wydawca *Poezji Filomatów* Jan Czubek zauważył nawet w przypisie do jednego z fragmentów wiersza *Pożegnanie*, który przypomina bardzo wiersz

⁴³ Podobne zjawisko ciągłego przełamywania składni przez ekspresywne działy intonacyjne w klauzuli występuje w bajce Mickiewicza *Król chory i lisy* (zob. S. Sawicki, *O przerzutni u Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne“ V (1954/55), s. 236—237). Obecnie w intonacji ekspresywnej, różnej zresztą od tej, jaka występuje w wierszu Czeczota, dostrzega Z. Siatkowski w cytowanym już artykule, ważny element rytmiczny wiersza T. Różewicza.

Czczota, że „Odtąd naśladowuje Zan ks. Baki *Uwagi o śmierci niemylnej*“⁴⁴.

Wyraźną już stylizację humorystyczną odnajdujemy w innym wierszu filomackim *Na święcone 17. kwietnia* [1821] Teodora Łozińskiego.

O wy, co was to gumno mieści,
 Wy, szynki i kiełbasy,
 Wy, indyki i bekasy,
 Babki, pierogi, cielećcie pieczenie,
 Półgąski, polędwice, solenie, pieprzenie,
 Wy, piwa dubeltowe i Towiańskie piwa,
 I precudna oliwa,
 Wina, miody, musztardy, orszady i prosie,
 Was to wszystkich dziś stolnik w huczno-brzmiącym głosie
 I ciebie, Arcowska Mość,
 Byście byli, byś był przy święconym gościu.
 Hej! ramię do ramienia! Otoczcie stół w koło,
 Niechaj się wasze oko zaiskrzy wesoło,
 Niechaj się wasze rozśmieją brzuchy!
 Dowiedźcie dziś, żeście zuchy,
 Zmiatając wszystko, co na stole stoi!
 Niechaj się wasze łaknienie
 I pragnienie
 Uko!

(w. 1—19)

Wiersz wolny ma tu taką motywację jak w odach, gdzie ważność i bogactwo sensu wraz z pełnym zaangażowaniem się emocjonalnym podmiotu mówiącego niszczy często regularność rytmiczną. Wiersz wolny z tą właśnie „wzniosłą“ motywacją, wprowadzony do utworu o bardzo przeciętnej, zgoła ziemskiej tematyce — stwarza efekt humorystyczny kontrastem zachodzącym właśnie między tą tematyką a przeniesioną z innego gatunku — artystyczną motywacją zastosowania wiersza wolnego. Naturalnie wiersz wolny nie jest tu jedynym środkiem stylizacyjnym, nawet nie najważniejszym. O wiele silniej stylizują

⁴⁴ *Poezja Filomatów*, wyd. Jan Czubek, Kraków 1922, t. II, s. 143, przyp. 2.

„odowo“ całą wypowiedź inne środki stylistyczne: retoryczne zwroty, skierowane do szynek, win, indyków i babek, wykrzyknienia i wyraźnie wprowadzony charakterystyczny motyw z Mickiewiczowskiej *Ody do młodości*. Ale jest rzeczą niewątpliwą, że również wersyfikacja uczestniczy w pewnym stopniu w tym zasadniczym dla utworu rysie jego koncepcji, jakim jest humorystyczna stylizacja na ode.

Warto jeszcze chwilę uwagi poświęcić tym wypadkom, gdy wiersz wolny nie działa już ani zasadą zmienności wersowej, ani kontrastującymi zmianami poszczególnych wersów, ani związaną z sobą artystyczną tradycją, ale po prostu innością swej struktury wersyfikacyjnej. Ta inność uwyrażnia się naturalnie dopiero na jakimś tle. Może nim być np. wiersz regularny. Tak jest w wypadku wolnowierszowej przemowy oskarżyciela „tajemnego trybunału“ z pieśni V *Konrada Wallenroda* (w. 130—182). Trudno tu wskazać na tradycję, do której mógł Mickiewicz nawiązywać. Natomiast w obrębie samego poematu ten wolnowierszowy fragment tłumaczy się logiką kompozycyjną całości. *Konrad Wallenrod* zawiera liczne wstawki o różnym charakterze gatunkowym: *Hymn do Ducha św.*, *Pieśń ludowa Wilija*, *naszych strumieni rodzica*, sentymentalna *Pieśń z wieży*, *Pieśń Wajdeloty*, *Powieść Wajdeloty*, ballada *Alpuhara*. Przemowa sądowa oskarżyciela jest jeszcze jedną, ostatnią zresztą w utworze, wstawką kompozycyjną. Podobnie jak i wstawki inne (*Hymn* — wiersz wolny, *Pieśń* — zwrotki typu 11a 11a 11b 11b lub 11a 11b 11a 11b, *Pieśń z wieży* — sekstyny 11-zgłoskowe, *Powieść Wajdeloty* — heksametr, *Alpuhara* zwrotki typu 10a 8b 10a 8b) wyodrębniona została z regularnego 11-zgłoskowego otocza odmiennością techniki wersyfikacyjnej. Ta kompozycyjna zasada kontrastu leży też u podstaw techniki, częściej w tekstach operowych, gdzie partie śpiewane wyodrębniane są przez swą wolnowierszowość z tła mówionego lub też odwrotnie: kontrastują swą regularną budową rytmiczną z wolnowierszowym tłem (tendencja częsta w dramatach muzycznych o tematyce ludowej).

Czasem tym kontrastowym tłem może być również innego typu wiersz wolny. *Hymn na dzień Zwiastowania N. P. Maryi*

zamknął np. Mickiewicz 4-wersową puentą, w której skrótowość stylu i wiersza kontrastuje z poprzednimi partiami utworu i jest jak gdyby „odwrotnie proporcjonalna“ do wielkości opisywanego zdarzenia:

5 Grom, błyskawica!
 4 Stań się, stało;
 5 Matką dziewica,
 3 Bóg ciało!

To zamknięcie *Hymnu na dzień Zwiastowania*, przechodzące już właściwie w tonizm przypominają drobne wstawki wolnowierszowe *Improwizacji* sygnalizujące w postaci „Głosów“ reakcje duchów złych i dobrych.

GŁOS Z LEWEJ STRONY

3 Wsiąść muszę
 3 Na duszę
 3 Jak na koń.
 2 Goń! goń
 2 W cwał, w cwał!

GŁOS Z PRAWYJ

3 Co za szal!
 3 Brońmy go, brońmy,
 5 Skrzydłem osłońmy
 1 Skroń.

(w. 222—230)

GŁOS

7 Orła w hydrę!
 5 Oczy mu wydrę.
 5 Do szturmuj dalej!
 4 Dymi! pali!
 2 Ryk! grzmot!

GŁOS

5 Z jasnego słońca
 5 Kometo błędu!
 7 Gdzie koniec twego pędu?
 6 Bez końca, bez końca!

(w. 283—291)

GŁOS

3 Ognia! pal!

GŁOS

3 Litość! Żal!

(w. 307—308)

I tu, i tam krótkość wersów podkreśla siłę wypowiedzi, jej dramatyczność, jej zdecydowaną energię. Stąd też duża ilość rymów męskich, które nabierają jeszcze większej ostrości jako zamknięcie wersów krótkich, stąd użycie słów jednosylabowych (goń, w cwał, ryk), stąd wyraźne działy składniowe wewnątrz poszczególnych wersów: Dymi! Pali!// Ognia! pal!// Litość! żal! To wszystko sprawia, że wypowiedzi „Głosów“ są wyraźnie wyodrębnione z tła improwizacji, w której dominują wersy dłuższe,

i stanowią silny kontrast w stosunku do całej, również wolnowierszowej, wypowiedzi Konrada. Wyodrębniając wypowiedzi duchów, stają się te drobne partie wolnowierszowe jak gdyby wersyfikacyjnym sygnałem stale obecnej w *Dziadów* cz. III pozaziemskiej płaszczyzny rzeczywistości.

Wszystkie omówione w tej części rozprawy przykłady miały na celu pokazanie różnych możliwości artystycznego wykorzystania wiersza wolnego, różnych związków, jakie zachodzą między wierszem wolnym a poszczególnymi elementami utworu literackiego oraz określonymi rysami jego artystycznej koncepcji. W zasadzie specjalną budowę rytmiczną wiersza wolnego wykorzystywać można artystycznie w dwojaki sposób: albo poprzez samą jak gdyby zasadę zmienności, wszystkimi zmieniającymi się wersami jednocześnie, albo też poprzez kontrasty zachodzące pomiędzy poszczególnymi wersami. Często oba te sposoby wyzyskiwane są w obrębie jednego utworu równocześnie. Sposób drugi podkreśla zwykle poszczególne słowa czy znaczenia lub też wiąże się bezpośrednio z szeroko pojmowaną kompozycją utworu. Sposób pierwszy może wiązać wiersz wolny z różnymi aspektami utworu: „tonem“ wypowiedzi, problematyką lub szerzej — warstwą znaczeń, z charakterem podmiotu mówiącego, który dostarcza często i w innych omawianych wypadkach, głębszej motywacji użycia wolnowierszowej techniki wersyfikacyjnej. Wiersz wolny może również grać artystycznie nie tyle zmiennością wersów, ile po prostu samą „innością“ swej budowy wersyfikacyjnej, która skontrastowana z regularnym tłem, nabiera walorów ekspresywnych, zwykle o charakterze kompozycyjnym. Może wreszcie być wyzyskany nie ze względu na „siebie samego“, nie ze względu na swoją specyficzną budowę rytmiczną, ale ze względu na związaną z nim tradycję, np. występowania w pewnej epoce literackiej, na terenie określonego gatunku literackiego, w obrębie jednego ważnego w aspekcie historycznoliterackim utworu, itp. Wtedy mamy do czynienia ze zjawiskiem stylizacji literackiej, często o zabarwieniu humorystycznym, czy nawet parodystycznym.

Badania funkcjonalne w odniesieniu do wiersza wolnego są dlatego szczególnie ważne, że wiążą się bezpośrednio z jego kształtem rytmicznym, z jego ciągłą zmiennością wersową. Niezależnie od tego bardzo istotne może być często również zwrócenie uwagi, podobnie jak w wierszu regularnym, na stosunki, jakie zachodzą pomiędzy poszczególnymi wersami a ich budową akcentową, składniową czy intonacyjną. Stosunki te mogą, jak w wypadku monodramatu, decydować nawet o odrębności wiersza wolnego w pewnym gatunku literackim. W *Wierszu na ozdrowienie Adama* widzieliśmy, jak klauzulowy „konflikt“ pomiędzy składnią a intonacją włączał wiersz wolny tego utworu w humorystyczną koncepcję całości.

Podane przykłady, trzeba to z naciskiem zaznaczyć, mają jedynie podkreślić realność i potrzebę badań funkcji artystycznej wiersza wolnego w poszczególnych utworach literackich oraz zarysować metodyczny kierunek tych badań. Nie wyczerpują one wszystkich możliwości, jakie daje wiersz wolny poetom. Nie mogą zresztą wyczerpać, gdyż, jak już wspomniano, jego funkcja zależna jest każdorazowo od kontekstu poetyckiego, od artystycznej koncepcji utworu, w której w silniejszym lub słabszym stopniu uczestniczy⁴⁵. Poprawne i wnikliwe odczytanie funkcji wiersza wolnego w określonym utworze literackim, zależeć więc będzie zawsze od znajomości tej koncepcji i jej najważniejszych rysów, wreszcie od znajomości całej struktury utworu, jego części składowych i ich wzajemnego związku. Wiersz wolny wiąże się bowiem, jak już wspomniano, w swej funkcji ekspresywnej z jakimś innym jeszcze elementem lub aspektem utworu: kompozycją, narracją, podmiotem mówiącym, warstwą znaczeniową, koncepcją stylizacyjną itp. Oczywiście konieczność doskonałej znajomości utworu dla odczytania żywej w nim artystycznej funkcji wiersza wolnego prowadzi do wniosku, że badania funkcjonalne nad wierszem wolnym, a właściwie nad wierszem w ogóle, w sposób najbardziej naturalny prowadzić powinni

⁴⁵ Czasem zresztą może być jedynie mechanicznym przeszczepieniem tradycji i nie wiązać się organicznie z utworem, w którym występuje.

znawcy poszczególnych epok literackich, twórczości poszczególnych autorów, konkretnych wreszcie utworów. Łatwiej im będzie wykryć te wszystkie związki, które zachodzą między wierszem i całością utworu niż wersologowi, niespecjaliście w odniesieniu do badanego materiału poetyckiego.

Jest jednak rzeczą jasną, że historycy literatury dopiero wtedy będą mogli włączać wiersz w krąg swych analitycznych, funkcjonalnych obserwacji, gdy będą dobrze się orientować w zagadnieniach wersyfikacyjnych, a nade wszystko w samej problematyce badań wersologicznych.

III

W poprzednich rozdziałach omówiono problematykę związaną z badaniem struktury rytmicznej wiersza wolnego oraz jego funkcji artystycznej w konkretnych utworach. Obecnie warto jeszcze poświęcić kilka uwag zagadnieniom tzw. „tła“ rytmicznego i genezy różnych postaci wiersza wolnego oraz problemowi organicznego włączania analizy wersyfikacyjnej do prac historyczno-literackich o charakterze bardziej syntetycznym.

Poznanie wersyfikacyjnego „tła“ i genezy pomaga często do zrozumienia i wyjaśnienia całego szeregu zjawisk rytmicznych z zakresu wiersza wolnego. Przecież nawet właściwa interpretacja zasady 3 nurtów rytmicznych, o której była mowa w rozdziale I, wymaga dobrej znajomości polskiej tradycji wersyfikacyjnej, w której wersy 8-, 11-, i 13-zgłoskowe odgrywały zupełnie wyjątkową rolę i wskutek tego mogły być łatwo rozpoznawane, również wśród niejednolitego kontekstu wersowego.

Również zapoznanie się z obcymi tradycjami wersyfikacyjnymi, przy badaniach nad wierszem wolnym, który powstawał i kształtował się u nas pod wyraźnym wpływem zagranicy, może być szczególnie celowe i pożyteczne. Wiersz wolny bajek Niemierycza i wielu jego następców bywa np. często wiązany z La Fontaine'owską tradycją wersyfikacyjną. Dopiero jednak porównanie techniki wierszowania obu tych bajkopisarzy może we

właściwy sposób ustalić ich wzajemny stosunek w aspekcie wersyfikacji. Otóż La Fontaine dał w swych bajkach olbrzymią przewagę wersom we francuskiej wersyfikacji tradycyjnym: 12- i 8-zgłoskowcom. Drugi co do ilości, choć bardzo oddalony od przodującego, blok wersów stanowią u niego 10- i 7-zgłoskowce. Inne wersy pojawiają się już bardzo rzadko. Rozmiarów powyżej 12 sylab oraz 5- i 11-zgłoskowców nie wprowadza La Fontaine wcale⁴⁶. Dużą ilość 8-zgłoskowców w bajkach Niemiryca można by tłumaczyć bezpośrednim nawiązywaniem do 8-zgłoskowców La Fontaine'owskich. Również 13-zgłoskowce można by ostatecznie traktować jako polskie odpowiedniki francuskich aleksandrynów. Trudno byłoby jednak w ten sam sposób wyjaśnić obecność bardzo licznych u Niemiryca i w ogóle w wolnowierszowym bajkopisarstwie polskim 11-zgłoskowców, których La Fontaine, jak już wspomniano, nie używał wcale. Dlatego wydaje się, że Niemirycz, świadomy, jak to widać w jego *Obserwacji na wiersz wolny*, różnych zagadnień poetyki, nie tyle szukał odpowiedników rozmiarów francuskich, ile starał się przyswoić polskiemu wierszowi wolnemu samą La Fontaine'owską z a s a d ę doboru wersów, której podstawą było zdecydowane wysuwanie na plan pierwszy wersów w danej wersyfikacji podstawowych.

⁴⁶ Dobór rozmiarów sylabicznych w 12 księgach *Bajek La Fontaine'a* jest następujący:

12 — zgł.	4749
10 — zgł.	342
9 — zgł.	3
8 — zgł.	3218
7 — zgł.	267
6 — zgł.	8
4 — zgł.	1
3 — zgł.	14
2 — zgł.	2

8604

Przy obliczeniach posługiwano się wydaniem opracowanym przez E. Pilon i F. Dauphin, *Fables*, t. I—II, Paris 1923. Uwzględniono wszystkie wolnowierszowe bajki, numerowane w wyżej wymienionym wydaniu w obrębie poszczególnych ksiąg.

Ponieważ w literaturze polskiej do najbardziej popularnych należą 3 wersy: 8-, 11- i 13-zgłoskowce, więc też wiersz wolny La Fontaine'a w polskiej adaptacji z dwurozmiarowego stał się trójrozmiarowym. Mamy więc tu do czynienia nie tyle ze zjawiskiem kalki, ile, jeśli można tak powiedzieć, parafrazy wersyfikacyjnej, albo jeszcze lepiej: rytmicznego „spolszczenia“.

Inny, bardziej już szczegółowy przykład. Przy badaniu wiersza wolnego ód daje się zauważyć tendencja do unikania w obrębie tego gatunku literackiego wersów krótkich, które nie razily choćby w bajce, szczególnie po Knasickim, a czymś bardzo częstym były np. w wolnowierszowych ariach z dramatów muzycznych. Tymczasem w tłumaczonej przez Niemcewicza *Odzie do muzyki w dzień św. Cecylii* A. Pope'a napotykamy nagle cały szereg wersów 5-zgłoskowych. Wydawałoby się więc, że ogólna tendencja została przełamana, a może nawet zachwiana. Tymczasem porównanie z oryginałem angielskim wykazuje, że 5-zgłoskowce pojawiają się w tłumaczeniu Niemcewiczowym jako odpowiedniki 3-zgłoskowych 2-akcentowców angielskich, zachowując nawet w dużym stopniu takie samo umiejscowienie w obrębie utworu.

But when thro' all th' infernal bounds,
Which flaming Phlegeton surrounds,
Love, strong as Death, the Poet led
To the pale nations of the dead,
What sounds were heard,
What scenes appear'd,
O'er all the dreary coasts!
3 Dreadful gleams,
3 Dismal screams,
3 Fires that glow,
3 Shrieks of woe,
3 Sullen moans,
3 Hollow groans,
And cries of tortur'd ghosts!

(A. Pope, *Ode for Music on St. Cecilia's Day*, cz. IV, w. 1—14)⁴⁷

⁴⁷ Tekst angielski według wydania *The Works of Alexander Pope Esq.*, London 1751, t. I, s. 120.

Cóż kiedy przez zapory piekielne, wieczyste,
 Przez wrzące Flegetonu nurty płomieniste,
 Zawiodła wieszczka moc silna kochania
 W blade, okropne umarłych mieszkania?
 Jakie przekleństwa okrutne,
 Co za widowiska smutne
 Zastał na brzegach strapionych!
 5 Okropne męki,
 5 Cierpiących jęki,
 5 Huk ogni wrzących,
 5 Wrzawa bluźniących,
 5 Rozpacz i łkania,
 5 Płacz, narzekania
 I głosy duchów męczonych:

(A. Pope, *Oda do muzyki w dzień św. Cecylii*. Tłum. J. U. Niemcewicz, cz. IV, w. 1—14).

Zestawienie tekstów wyjaśnia więc wątpliwości i potwierdza bardziej generalne spostrzeżenia; nie tyle mamy tu do czynienia z przełamywaniem ogólnej tendencji, ile z pojedynczym ustępstwem na rzecz angielskiego oryginału.

Podobnie porównanie z Schillerowskim oryginałem tłumaczy dużą ilość wersów krótkich w tłumaczonej przez Mickiewicza *Rękawicze*. Ilość 7- i 5-zgłoskowców jest np. i w oryginale, i w przekładzie zupełnie ta sama. Rzuca to również pewne światło na wiersz wolny innych balladowych utworów Mickiewicza, dla których charakterystyczne jest położenie akcentu właśnie na wersy krótsze.

Prócz zestawienia z „globalnie“pojętą polską tradycją wersyfikacyjną oraz odpowiednimi zjawiskami w wersyfikacji obcej, często przydatne może być przyjrzenie się bliższemu kontekstowi rytmicznemu, porównanie wiersza wolnego pewnego utworu z wierszem wolnym innych utworów tego samego poety, wreszcie wiersza wolnego jakiegoś autora z jego wierszem regularnym. Np. w wypadku Książnina porównanie takie wskaże nam przyczynę małej ilości w jego wierszu wolnym tak popularnego w całej poezji ówczesnej 13-zgłoskowca. Okaze się bowiem, że Książnin w ogóle, jeśli można tak powiedzieć, „nie lubił“ tego rozmiaru wersowego i poza wierszem wolnym bajek, używał go

bardzo rzadko. Zauważył to już Brodziński, pisząc, że Książnin „był nieprzyjacielem 13-zgłoskowego wiersza“⁴⁸. „Dwunurtowa“ budowa wiersza wolnego Niemcewicz jaśniejsza się też staje na szerszym tle jego twórczości poetyckiej. 8- i 11-zgłoskowce były bowiem w ogóle ulubionymi wersami tego poety; nimi to przecież pisał Niemcewicz *Spiewy historyczne*.

Bardzo pouczające jest również porównanie rymowania, jakie stosował Niemirycz w swych nielicznych zresztą utworach pisanych wierszem regularnym z tym, którego używał w swych bajkach. Oto wierszowi regularnemu towarzyszy u niego prawie zawsze rymowanie dwójkowe typu aa, bb, cc itd. Natomiast w jego wierszu wolnym rymowanie jest nieregularne, zbliżone do La Fontaine'owskiego, o dużych i zmiennych interwałach rymowych. Z porównania tego wynika, że Niemirycz najprawdopodobniej świadomie rezygnuje częściowo z możliwości rytmizacyjnych rymu, że rozluźnia go na równi z rozluźnieniem rozmiarów poszczególnych wersów, czego nie czyni np. Naruszewicz czy Krasicki.

Podobnie jak przy rymie, zestawienie danych dotyczących z jednej strony wiersza wolnego, a z drugiej — regularnego, może być bardzo pożyteczne w odniesieniu do zjawiska paroksytonezy w średniówce czy klauzuli oraz do kwestii stosunków, jakie zachodzą w tych węzłowych miejscach wiersza pomiędzy składnią i strukturą rytmiczną. To badanie wiersza wolnego na tle wiersza regularnego jest charakterystyczną cechą badań porównawczych w zakresie wersyfikacji wolnowierszowej. Ono dopiero pozwala z dużym stopniem prawdopodobieństwa orzekać, czy dany element językowy uczestniczy w procesie rozluźniania rytmicznego badanej wypowiedzi wolnowierszowej, czy też należy jedynie do środków ją rytmizujących; a w tym ostatnim wypadku — czy rytmizuje ją automatycznie tylko dzięki określonej sytuacji wersyfikacyjnej, w której słabnie znaczenie innych, podstawowych w wierszu regularnym czynników rytmicznych, czy też jest w celach rytmizacyjnych **c e l o w o** przez autora wykorzysty-

⁴⁸ K. Brodziński, *O Książninie*, W: *Pisma estetyczno-krytyczne*, Warszawa 1934, t. II, s. 91—92.

wany. Tego typu badania porównawcze muszą często przekraczać granice twórczości jednego pisarza i tłem porównawczym czynić jakiś rodzaj czy gatunek poetycki, wreszcie poezję całego okresu literackiego.

Wszystkie opisane tu przykłady ukazują różne możliwości, jakie daje przy wyjaśnianiu poszczególnych elementów wiersza wolnego czy też głębszej interpretacji wolnowierszowej struktury rytmicznej, uwzględnienie szerszego, wykorzystywanego porównawczo lub „genetycznie“ tła wersyfikacyjnego.

Nadto trzeba stale pamiętać, że nawet określenie stopnia rozluźnienia wolnowierszowej struktury rytmicznej czy też stopnia oryginalności jakiejś zasady rytmizującej, wymaga zawsze konfrontacji z tłem tradycji, z dotychczasowymi postaciami wiersza wolnego, czyli ujmowania zjawisk wersyfikacyjnych w aspekcie historycznym i rozwojowym.

*

Zagadnienia „tła“ i genezy związane z badaniem struktury rytmicznej wiersza wolnego. Mogą być one jednak ważne również w związku z problematyką badań funkcjonalnych. Choćby wyjaśnienie humorystycznej funkcji stylizacyjnej wiersza wolnego w omówionym w rozdziale II wierszu Łozińskiego *Na Święcone 17. kwietnia [1821]* wymaga przecież odczytania „odowej“ proveniencji tego wiersza, a więc zestawienia go z wolnym wierszem ód klasycystycznych. Obecnie przyjrzyjmy się jednak innemu zagadnieniu, które jest jak gdyby przedłużeniem uwag o funkcjonalnym badaniu wiersza wolnego. Uwagi te wyrosły z przekonania, że sam opis struktury rytmicznej nie zawsze wystarcza, że może być on pożyteczny dla jakiejś ogólnej nauki o rytmie dostarczając stwierdzeń opartych na obserwacji materiału cząstkowego, ale w pracach historycznoliterackich, podany bez specjalnej „adaptacji“, będzie zawsze mniej lub więcej mechanicznym dodatkiem, nie związanym organicznie z zasadniczym trzonem wywodów. Ten brak powiązań pomiędzy uwagami wersyfikacyjnymi a całością rozważań widoczny jest w większości studiów naukowych z zakresu literatury, które w ogóle włączają w za-

kres swej problematyki sprawy wiersza⁴⁹. Czy istnieje jakaś możliwość zmiany tej sytuacji? Jednym sposobem włączania faktów wersyfikacyjnych do badań literackich jest niewątpliwie omówione już funkcjonalne jego badanie w obrębie tej całości artystycznej, jaką jest każde konkretne dzieło literackie. Ale badania literackie nie ograniczają się przecież do analiz pojedynczych utworów, dążą one również do ujęć bardziej syntetycznych, starają się, zwłaszcza w liryce, wykrywać zasadnicze, ponadindywidualne tendencje poetyckie, które na plan drugi usuwają odrębność artystyczną poszczególnych utworów. Otóż czasem wiersz wolny wiązać można w sposób naturalny z pewną tendencją charakterystyczną dla całej twórczości jakiegoś poety, np. z intelektualizmem jego poezji, czasem znowu dostrzec można powiązania nawet z dążnościami poetyckimi całego okresu literackiego: z programową naturalnością i prostotą wypowiedzi, ze świadomym przeciwstawianiem się sztywnym, utartym i „wypolerowanym“ formułom rytmicznym.

Zdając sobie sprawę z tych różnych możliwych powiązań, przyjrzyjmy się nieco dokładniej, choć bardzo przy tym aspektowo, najbardziej bodaj naturalnemu w wypadku wiersza wolnego terenowi obserwacji, jakim są gatunki literackie. Najbardziej naturalnemu dlatego, gdyż wiersz wolny w poezji polskiej, przynajmniej w pewnym okresie, w XVIII i w początkach XIX wieku, pojawia się w ogóle prawie wyłącznie w obrębie określonych gatunków literackich: bajki, dramatu muzycznego⁵⁰ oraz

⁴⁹ Największe zrozumienie dla funkcjonalnych badań nad wierszem wykazują w swych pracach K. Budzyk i Cz. Zgorzelski. Teoretycznie rozumiał również znaczenie tego typu badań Fr. Siedlecki. Zob. uwagi na ten temat w jego artykule *Trzy dziedziny badań nad wierszem*. W: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, Wilno 1937, s. 303—318.

⁵⁰ Nazwą „dramat muzyczny“ obejmujemy tu: opery, komedio-opery, melodramaty, sielanki dramatyczne, dramaty liryczne, sceny liryczne zwane też monodramatami itp. Ta „lokalizacja“ wiersza wolnego jest wyraźnie rygorystyczna. Na terenie bowiem dramatu *sensu stricto* wiersz wolny w końcu w. XVIII i w pierwszym 20-leciu w. XIX właściwie nie występuje.

ody; nadto w twórczości okolicznościowej, szczególnie filomackiej. W wypadku niektórych gatunków wiąże się on przy tym jak gdyby z samą ich istotą, z cechami gatunkowymi. Tak jest np. w omówionym już monodramacie, gdzie wiersz wolny wtóruje emocjonalizacji całej wypowiedzi i samego podmiotu mówiącego. Tu związanie wyników analizy wersyfikacyjnej ze spostrzeżeniami dotyczącymi innych elementów poetyckich jest dość oczywiste. Ale łatwo zauważyć, że w zależności od gatunków, następuje również pewne zróżnicowanie samej postaci rytmicznej wiersza wolnego. Ograniczmy na razie nasze uwagi, wobec braku badań szczegółowych, do elementów najbardziej widocznych: do doboru rozmiarów wersowych. Okaze się np., że szczególnie dużo wersów krótkich, nietradycyjnych, występuje w wolnowierszowych wstawkach w tekstach operowych. Oto dla orientacji „rozmiarowy“ przegląd, nielicznych zresztą, fragmentów wyraźniej wolnowierszowych w operach W. Bogusławskiego⁵¹:

10 (5+5), 10 (5+5), 10 (5+5), 10 (5+5), 8, 5 [„Genowefa, królowa szkocka“, akt I, sc. 6. (1809)].

9, 9, 9, 8, 9, 8, 8, 8, 9, 9, 10 (5+5), 8, 8, 11 (5+6), 8, 8 [„Familia szwajcarska“, akt I, sc. 2. (1814)].

11 (5+6), 8, 13 (7+6) 8, 8, 13 (7+6), 8, 8, 8, 8, 7, 7, 7, 11 (5+6), 11 (5+6). [„Koncert przerywany“, sc. 3. (1815)].

9, 10 (5+5), 8, 8, 8, 8, 13 (7+6), 13 (7+6) [Izkahar“, akt I, sc. 1].

Komedie pisane są w tym okresie przeważnie prozą lub 13-zgłoskowcem, tragedie głównie — 13-zgłoskowcem. Nawet dramaty pisane w oryginale wierszem wolnym tłumaczy się wierszem regularnym (np. *Die Jungfrau von Orleans* Fr. Schillera w przekładzie Andrzeja Brodzińskiego). Dopiero Fredro (*Mąż i żona*, *List*, *Śluby panięskie*) oraz Mickiewicz wprowadzili wiersz wolny do dramatu wyraźnie mówionego, choć u Mickiewicza oparł się jeszcze o tradycję tekstów dramatycznych, związanych w sposób mniej lub bardziej wyraźny z muzyką.

⁵¹ Prócz wiersza wolnego *sensu stricto* odnajdujemy w tekstach operowych Bogusławskiego partie pisane wierszem regularnym z różnorodnymi innowersowymi „wkropleniami“, partie o technice „odcinkowej“ oraz różnego rodzaju układy o symetrycznej kompozycji wersów.

9, 9, 9, 6, 9, 8, 9; 8, 7, 6, 6; 7¹, 8, 8, 7¹, 7, 8, 7, 7, 8, 8 [„Fanzetka“, akt I, sc. 5; akt II sc. 14 i 21. (1820)].

8, 5, 8, 7, 8, 8, 7 [„Jedna godzina małżeństwa“, sc. 3. (1812)].

8, 8, 11 (5+6), 9, 8, 8, 9, 8, 9, 9, 9, 8, 9, 8, 8, 8 [„Miłość dziecinna czyli noga drewniana“, sc. 11. (1808)].

6, 6, 5, 6, 5, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6 [„Czary bez czarów“, akt II, sc. 6. (1818)].

11 (5+6), 8, 8, 8, 11 (5+6), 11 (5+6), 11 (5+6), 8, 8, 8, 8, 8, 8; 7, 7, 10 (5+5) 8, 8, 7, 7, 7, 7, 7, 10 (5+5), 10 (5+5), 8, 8, 8 [„Sardzino czyli uczeń miłości“, akt I, sc. 10 i 13. (1811)].

Przegląd ten ilustruje zasygnalizowane spostrzeżenie: nie napotyamy tu wiersza wolnego w jego najbardziej u nas tradycyjnej XVIII-wiecznej postaci, znanej choćby z bajek Niemirycza, Naruszewicza, Trembeckiego. Na tę jego nietradycyjność wpływa z jednej strony mała ilość wersów dłuższych: 11- i 13-zgłoskowych (obok zdecydowanej przewagi 8-zgłoskowca) a z drugiej — dużo wersów krótkich i średnich: 5-, 6-, 7-, 9- 10-zgłoskowych. Najpewniej taki a nie inny zestaw wersów zależny był tu od muzyki i obowiązywał jako pewnego rodzaju konwencja w zakresie tekstów operowych. Że nie jest on jedynie właściwością tekstów Bogusławskiego, upewnia przegląd bardziej rozbudowanych fragmentów wolnowierszowych w operowej twórczości L. Dmuszewskiego. Podobnie jest i w operze Książnina *Matka Spartanka*, choć całkowitą nieobecność 13-zgłoskowca można by tu również tłumaczyć znaną niechęcią Książnina do używania tego rozmiaru sylabiczno-

Szczególnie krótkimi wersami posługuje się w swym operowym wierszu wolnym J. Wybicki. Oto trio z aktu II, sc. II jego opery *Samotnica* (1787).

SYLVIO, KORYDON, ELIZA

4 O Ty! O Ty!

5 Co piorun grzmoty

5 Co błyskawice

5 Masz w swej prawicy!

- 5 Co śmierci groty
 5 Ognistym pękiem
 6 Rzucasz na niecnoty,
 6 Lituj się nad jękiem!
 3 Bądź tkliwy...!

 3 Cnotliwy
 3 Staruszek,
 3 Pastuszek,
 3 W swej chacie
 3 Kocha cię.

Tego rodzaju tendencja do krótkowersowości, jaka daje się zaobserwować w operowych partiach śpiewanych, nie pojawia się w wierszu wolnym ani bajki, ani tym bardziej ówczesnej ody; co więcej — w odach spostrzegamy tendencję do stosowania właśnie wersów dłuższych. Jeśli pojawiają się w nich zgrupowania rozmiarów krótkich, to są one zwykle śladem wierności w stosunku do oryginału lub też, jak w *Hymnie na dzień Zwiastowania Mickiewicza*, posiadają specjalną motywację kompozycyjną.

Ze względu na zestaw wersów ciekawa jest też okolicznościowa twórczość filomacka. Nigdzie nie spotyka się takiej rozpiętości i takiego zróżnicowania rozmiarów wersowych, co właśnie na tym drugo-, a może i trzeciorzędnym terenie poetyckim. Spotykamy tu wszystkie rozmiary sylabiczne, od 1- do 15-zgłoskowców, stosowane w różnym nasileniu i różnych układach.

Oto dla orientacji przegląd wersów 10 okolicznościowych utworów filomackich pisanych w całości wierszem wolnym⁵².

⁵² Uwzględniono tu następujące utwory (rzymskie i arabskie cyfry przy poszczególnych pozycjach oznaczają tom i strony dwutomowego wydania *Poezji Filomatów* J. Czubka, Kraków 1922): 1) Aleksander Chodźko, *Aleksander Adamowi* (I, 3—6), 2) Jan Czeczot, *Wiersz na ozdrowienie Adama* (I, 35—46), 3) Onufry Pietraszkiewicz, *Jamb dla Adama* (II, 223—231), 4) Jan Czeczot, *Uczta Michała* (II, 277—282), 5) Teodor Łoziński, *Na 21.n.s. grudnia* [1820] (*Filarecka uczta dla Tomasza Zana*, II, 327—334), 6) Teodor Łoziński, *Odezwa spod stołu* (*Filomacka uczta dla Jeżowskiego*, II, 336—344), 7) Teodor Łoziński, *Na święcone 17. kwietnia* [1821] (II, 348—350), 8) Teodor Łoziński, *Jamb na święcone*

15-zgł.	2
14-zgł.	12
13-zgł.	562
12-zgł.	50
11-zgł.	176
10-zgł.	81
9-zgł.	42
8-zgł.	267
7-zgł.	85
6-zgł.	63
5-zgł.	47
4-zgł.	84
3-zgł.	94
2-zgł.	35
1-zgł.	4

1604

Te uwarunkowane gatunkowo różnice w zakresie doboru wersów występują nawet w obrębie twórczości jednego autora. Tak np. Ludwik Osiński, który w swych odach posługuje się wyłącznie 3 rozmiarami tradycyjnymi: 8-, 11-, i 13-zgłoskowcami⁵³, w wierszu wolnym swych 4 wierszyków „ulotnych“ i po-

d. 17. kwietnia 1821 r. (II, 350—359), 9) Teodor Łoziński, *Prolog: Przymówienie się dytyrambowe do szklanki; Szklanka. Prawda znaleziona na dnie szklanki (Imieniny Stanisława Kozakiewicza*, II, 363—370), 10) Teodor Łoziński, *Po odśpiewaniu „Hej, użyjmy żywota“ (Festyn dla Tomasza Zana*, II, 378—380).

Uwaga: w wierszach T. Łozińskiego: *Filarecka ucza dla Tomasza Zana i Po odśpiewaniu „Hej, użyjmy żywota“* pominięto przy obliczeniach układy zwrotkowe (w. 81—92 i 42—49).

⁵³ W wierszu *Do Franciszka Morawskiego* pojawia się w tekście zamieszczonym w *Dzielałach* (Warszawa 1861—62, t. I, s. 401—403) 1 wers 14-zgłoskowy „Jak gdyby niebo rażącym świat przerazi błyskiem“ (w. 11). Jest to jednak prawie na pewno pomyłka. Kontekst podsuwa wniosek, że zamiast: „Jak g d y b y niebo...“, powinno być „Jak g d y niebo...“. 1 14-zgłoskowiec odnajdujemy też w osobno wydanym *Wierszu na powrót zwycięskiego wojska do stolicy*. „Na Alpach, na Pireneach utkwili pałasze“ (w. 42.) W tymże samym jednak utworze drukowanym w „Pamiętniku Warszaw-

wiałki o zabarwieniu humorystycznym *Cudze wady*, nie przestrzega już rygorystycznie zasady „3 rozmiarów“. W *Cudzych wadach* mamy wersy 4-, 5-, 7- i 10-zgłoskowe; 5- i 10-zgłoskowce pojawiają się w utworach okolicznościowych (*Żona do męża w dzień jego imienin*, *Do M. L. D.*, *Do R. B.*).

Franciszek Morawski używa w swych odach wersów stosunkowo krótkich. Odnajdujemy tu nawet 6- i 7-zgłoskowce. Właściwą ocenę tego faktu umożliwi jednak dopiero zestawienie z wolnowierszowymi bajkami tegoż autora. Otóż odnajdujemy w nich 84 wersy 3-, 4- i 5-zgłoskowe. Nie jest to wiele w stosunku do ogólnej ilości wersów, ale bardzo znamiennej rzeczą jest fakt, że ani jednego z tych rozmiarów nie użył Morawski w odach. Widać istniały w tym względzie jakieś nie pisane ograniczenia, które kazały unikać w odzie wersów krótkich, jako — być może — w odczuciu ówczesnej opinii literackiej zbyt mało „poważnych“ dla tego gatunku poetyckiego. Pojawiały się tu one rzadko i — przynajmniej w znanych autorowi tej pracy utworach — nie stawały się, jak np. u Krasickiego i u niektórych późniejszych bajkopisarzy, podstawową materią wiersza wolnego.

Innego rodzaju zróżnicowanie mamy znowu w twórczości Mickiewicza. W obrębie ód daje się tu zauważyć tendencję do wyraźnego ilościowego ograniczenia w wierszu wolnym wersu 13-zgłoskowego z równoczesnym wysuwaniem na czoło 8-zgłoskowca, który przeważa w każdym z czterech jego utworów „odowych“: *Odzie do młodości*, *Hymnie na dzień Zwiastowania*, *Olympii I* [Z Pindara] i *Hymnie z II pieśni Konrada Wallenroda*. Drugim co do ilości wersem jest tu 10-zgłoskowiec.

Jakże inny jest zestaw wersów Mickiewiczowskich bajek, żeby dla przykładu do tego tylko porównania się ograniczyć. Tu przeważa właśnie zdecydowanie 13-zgłoskowiec, a wersów 8-zgłoskowych jest prawie o połowę mniej. Do roli zupełnie mało znaczącej spada też wers 10-zgłoskowy.

skim“ (r. 1810, t. I, s. 85—90) zacytowany wyżej wers liczy 13 sylab „Na Alpach, na Pirenach utkwili pałasze“.

Jak już wspomniano, ograniczono się tu jedynie do wskazania kilku przykładów, umotywowanych gatunkowo różnicowań wersowych. A przecież dałoby się do tego dołączyć uwagi o stosunku składni do układów rymowych, o wzajemnej „kompozycji“ poszczególnych rozmiarów, o nasyceniu wersów działami składniowo-intonacyjnymi itd. Wystarczy porównać pod tym ostatnim względem wiersz wolny bajek Węgierskiego z wierszem wolnym jego *Pigmaliona* (w bajkach, wewnątrzwersowych działów składniowych jest o wiele mniej!), aby się zorientować, że związek z pewnym gatunkiem nie tylko musi się przejawiać w specjalnym doborze wersów, ale może się rozszerzać i na inne elementy wiersza.

Lokalizacja spostrzeżeń na terenie jakiegoś gatunku może być naukowo przydatna jeszcze w innym aspekcie. Oto najłatwiej chyba obserwować przemiany wiersza wolnego w obrębie poszczególnych gatunków, z którymi jest on w sposób szczególny i naturalny związany. Można wtedy wiązać je ze zmianami zachodzącymi w całej strukturze utworów. Dobrym przykładem może tu być wspomniana w obu poprzednich rozdziałach twórczość bajkopisarska Krasickiego, w której nasycony wersami krótkimi, kontrastowy wiersz wolny jest również znakiem inności literackiego charakteru bajek księcia biskupa warmińskiego; bardzo wyraźnie różnią się one od bajek Niemiryca, Naruszewicza czy Trembeckiego.

Wszystkie dotychczasowe uwagi zmierzały do tego, aby wykazać konieczność bardziej organicznego wiązania w badaniach literackich zagadnień rytmicznych wiersza wolnego z innymi aspektami literatury. Wydaje się, że prócz wykrywania funkcji artystycznej w konkretnych utworach, szczególnie dogodnym sposobem jest tu śledzenie przemian wiersza wolnego w powiązaniu z jego „lokalizacją“ w obrębie jakiegoś gatunku oraz z przemianami, jakie zachodzą w utworach przynależnych do tego gatunku. I znowu: powiązania te łatwiej uchwycić może ktoś, kto zajmuje się dziejami danego gatunku niż wersolog, którego uwaga spoczywa na jednym i to dość silnie „sformalizowanym“ elemencie, jakim jest wiersz, nawet jeśli jest to wiersz wolny.

Zasygnalizowane w związku z wierszem wolnym zagadnienia badawcze: struktura wersyfikacyjna będąca wynikiem starcia tendencji rozluźniających i rytmizujących, szeroko pojęta funkcja artystyczna, tło wersyfikacyjne o znaczeniu porównawczym i genetycznym oraz włączanie analizy wersyfikacyjnej wiersza wolnego do prac historycznoliterackich o charakterze syntetycznym, przedstawione zostały w formie uwag teoretycznych i metodycznych. Mogą one być wzięte pod uwagę przy opracowywaniu poszczególnych tematów, dotyczących wiersza wolnego; mogą się stać wtedy metodyczną podniętą badawczą. Jasną jest jednak rzeczą, że i problematyka badawcza, i układ samego opracowania zależeć będą zawsze przede wszystkim od samego badanego materiału oraz od konkretnego celu, jaki stawiamy danej pracy naukowej. Oba te aspekty dyktować będą, co należy uwypuklić a co stuszuwać czy wreszcie w ogóle pominąć, tak aby całość miała charakter logicznej i wiernej w stosunku do przedmiotu i celu badania, konstrukcji myślowej.

Lublin, 1955—1957.

PROBLÈMES DES RECHERCHES SUR LE VERS LIBRE

La dissertation comporte trois chapitres. Le premier essaie de préciser les problèmes relatifs à la structure rythmique du vers libre considéré ici comme l'ensemble des phénomènes concernant la versification, à l'origine desquels se trouve un relâchement des règles observées dans n'importe quel système de versification. La forme rythmique du vers libre ainsi conçu est le résultat de deux tendances apparemment contradictoires dont l'une relâche la structure rythmique en rapprochant ainsi l'énoncé poétique de la prose, tandis que l'autre limite le relâchement de l'énoncé et le „rythmiser“¹ en se servant soit des éléments qui déterminent la structure rythmique du vers régulier, soit de certains autres éléments, d'ordre stylistique par exemple, qui dans le vers libre reçoivent une signification

¹ „Rythmiser“ — conférer un caractère quasi-rythmique.

rythmique particulière. L'auteur analyse tout d'abord le mécanisme du relâchement et il constate que le vers libre n'apparaît pas à la suite du fait qu'on enfreint la régularité de n'importe quelle constante rythmique; il faut que ce soit régularité d'une constante qui pour un système de vers donné est particulièrement importante. Tous les autres éléments „relâchés“ peuvent seulement collaborer avec ce facteur fondamental de la „liberté“ rythmique. Après ces remarques préliminaires l'auteur passe en revue les différentes façons de „rythmiser“ en prenant pour exemple le type du vers libre le plus fréquent en Pologne, qui tire son origine des traditions du syllabisme. Parfois la „rythmisation“ peut consister à employer souvent les dimensions rythmiques essentielles pour une versification donnée, p. ex. les vers de 8, de 11 et de 13 syllabes dans la versification polonaise. C'est alors qu'apparaît une technique spécifique de plusieurs „courants“ rythmiques. Une autre fois apparaît une assimilation partielle des vers plus brefs à l'un des hémistiches voisins des vers plus longs. Un rôle „rythmisant“ très important peut être joué par la rime, surtout par la rime reproduite régulièrement, de type aa bb cc. Ce qui assimile encore rythmiquement les vers voisins dont le nombre de syllabes est inégal, c'est le même nombre d'accents et la même disposition de ceux-ci. La syntaxe et l'intonation peuvent également avoir leur part dans la „rythmisation“ de l'énoncé qui s'exprime dans le vers libre. Des répétitions stylistiques de toutes sortes peuvent enfin avoir une certaine importance dans ce processus de „rythmisation“. La dissertation n'a pas l'intention d'énumérer toutes les possibilités de la „rythmisation“. Elle se propose uniquement d'esquisser une analyse des problèmes que font surgir les recherches sur la forme du vers libre. Les recherches en question devraient donc se concentrer non pas autour de l'enregistrement statistique des dimensions rythmiques ou des systèmes de rimes particuliers, mais autour des problèmes ayant trait à la structure rythmique du vers libre, structure qui présente toujours le résultat de la lutte entre les éléments relâchant et les éléments „rythmisant“ l'énoncé poétique.

Le second chapitre analyse le problème de la fonction artistique du vers libre dans les oeuvres littéraires particulières. Le vers syllabique régulier est lié avec d'autres éléments de l'oeuvre surtout par les différentes relations qui existent entre sa structure rythmique fixée et les formes variables de la syntaxe, de l'intonation et de l'accent. Le vers libre par contre peut être introduit dans une oeuvre grâce à sa forme rythmique relâchée qui est beaucoup moins schématisée que celle du vers régulier. Tous les exemples analysés dans cette partie doivent montrer les différentes possibilités de la mise à profit artistique du vers libre, les différentes relations existant entre le vers libre et les éléments particuliers de l'oeuvre littéraire, de même que les caractères déterminés de sa conception artistique. C'est de deux façons qu'on peut exploiter artistiquement la structure rythmique spécifique du vers libre au moyen du principe même de la

variabilité, avec tous les vers changeants en même temps, ou bien au moyen des contrastes entre les vers particuliers. Surtout les deux procédés sont employés en même temps, dans les cadres d'une la même poésie. Le deuxième procédé met d'habitude en relief les mots particuliers ou leurs groupes, en modulant subtilement les significations et les images de l'oeuvre; il peut aussi tenir à la composition au sens large de ce mot. Le premier procédé peut servir à mettre en relief, dans le vers libre, les différents aspects de l'oeuvre: à savoir le „ton“ de l'énoncé, le problème abordé dans la poésie ou enfin le caractère du sujet parlant, qui dans d'autres cas énumérés permet souvent de mieux motiver l'emploi de la technique du vers libre en ce qui concerne la versification. Le vers libre peut également obtenir des résultats artistiques non pas par la variabilité des vers mais tout simplement par le caractère différent de sa structure pour ce qui est de la versification, qui, grâce au contraste avec le fond „régulier“, gagne en valeurs expressives, relatives surtout à la composition. Le vers libre présente enfin certaines possibilités qui ne tiennent pas à sa structure rythmique spécifique mais à une tradition liée avec lui, au fait par exemple qu'il apparut à une époque littéraire déterminée ou bien dans une oeuvre importante du point de vue d'un certain aspect de l'histoire littéraire, etc. Nous sommes alors en présence du problème de la stylisation littéraire aux nuances humoristiques qui vont parfois jusqu'à la parodie. Toutes ces observations concernent les rapports que créent, entre le vers libre et la conception toute entière de l'oeuvre, la forme rythmique elle-même, la variabilité et la diversité des vers. A côté de ceci il importera bien souvent d'attirer l'attention sur les rapports, les mêmes que dans le vers régulier, qui existent entre les vers particuliers et leur structure d'accent, de syntaxe et d'intonation. Ces rapports sont dans certains cas à même de décider (p. ex. dans le cas du monodrame) du caractère distinctif du vers libre dans un genre littéraire donné. Les possibilités sont ici grandes, étant donné que la fonction artistique du vers libre est chaque fois conditionnée par le contexte poétique, par la conception artistique de l'oeuvre, conception qui n'est pas sans devoir quelque chose précisément au vers libre lui-même. Les exemples analysés dans la dissertation ne permettent pas de faire état de toutes ces possibilités; ils ne font que souligner la nécessité d'analyser la fonction artistique du vers libre dans les poésies particulières; ils esquissent aussi les méthodes de ces recherches.

Le troisième chapitre se divise en deux parties. Dans la première l'auteur complète les observations ayant trait à la structure rythmique du vers libre. C'est à partir des exemples qu'il montre combien il est utile, pour expliquer le système rythmique du vers libre, d'analyser la genèse de celui-ci et de le mettre en rapport avec le fond de versification varié: avec l'ensemble de la tradition nationale, avec certains phénomènes rele-

vant de la versification étrangère, avec la tradition — pour ce qui est de la versification — de l'époque en question, du genre littéraire, et, enfin avec la pratique du poète donc, non seulement en ce qui concerne le vers libre, mais encore en ce qui concerne le vers régulier. C'est que précisément la prise en considération de ce fond constitué par le vers régulier est un trait caractéristique des études comparées dans le domaine de la versification du vers libre. Ce n'est que cette dernière qui permet de constater qu'un élément linguistique donné participe ou processus du relâchement rythmique de l'énoncé analysé mis en vers libre, ou bien qu'il fait seulement partie des moyens qui confèrent à cet énoncé le caractère „rythmisé“. Si c'est le deuxième cas qui se présente, elle permet de dire si le processus en question confère ce caractère automatiquement, grâce à une situation de versification déterminée où l'importance des autres fonctions rythmiques, fondamentaux dans le vers régulier, va diminuant — ou bien s'il est à dessein utilisé à des fins de „rythmisation“.

La deuxième partie par contre continue pour ainsi dire les considérations du II^e chapitre. Ces considérations-là tirent leur origine de la conviction que la description pure et simple de la structure rythmique n'est pas toujours suffisante, que tout en pouvant être utile pour des recherches générales, sur le rythme où elle fournirait des constatations se basant sur l'observation d'un matériel fragmentaire, dans les recherches relevant de l'histoire littéraire elle sera toujours, sans une adaptation spéciale, un supplément qui ne fera pas nécessairement partie du corps même de la démonstration. La dissertation fait donc entrevoir une certaine possibilité de lier les faits ayant trait à la versification avec d'autres phénomènes littéraires, non seulement dans l'analyse d'une oeuvre concrète mais encore dans les études d'histoire littéraire au caractère synthétique. Parfois le vers libre se laisse rattacher tout naturellement à une tendance caractéristique pour l'oeuvre toute entière d'un poète (p. ex. à son intellectualisme). Une autre fois par contre on peut apercevoir des liens avec les tendances poétiques de toute une époque littéraire: le naturel et la simplicité de l'énoncé l'opposition consciente aux formules rythmiques „polies“ toutes faites. Les genres littéraires constituent pourtant un champ d'observation particulièrement commode, car d'un côté apparaît, dépendamment du genre, la différenciation de la forme même du vers libre, car d'autre part le vers libre apparaît plus souvent dans certains genres (fable, ode, drame musical). Les exemples présentés dans la dissertation constituent l'illustration de la différenciation du vers libre en fonction du genre, surtout en ce qui concerne le choix des dimensions rythmiques du vers; ils attirent également l'attention sur le fait qu'il est aisé d'observer les transformations du vers libre en liaison avec les transformations se produisant dans la structure toute entière des poésies qui appartiennent à ce genre, avec lequel le vers libre a des attaches naturelles les plus solides.

A la fin de la dissertation l'auteur souligne en récapitulant le caractère théorique et méthodique de celle-ci. Les suggestions qu'elle renferme semblent être susceptibles de constituer un certain stimulant dans des recherches à venir. Mais en fin de compte le choix des problèmes de même que la disposition des travaux particuliers dépendront toujours de l'objet analysé et du but qu'un travail scientifique donné se posera.

Lublin, 1955—1957.