

Wersyfikacja pierwszego *Albumu pieśni* Adama Asnyka

Versification of the First *Album of Songs* by Adam Asnyk

Ernest Kaczmarek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

e-mail: ernkac@st.amu.edu.pl

ORCID: 0009-0006-2238-8116

Abstract

The article deals with the versification of Adam Asnyk's *Album Pieśni* [*Album of Songs*]. The numerical study presented herein focuses on the issues of: stress and syllable distribution, metres, rhyme, strophic forms. Data is compiled and compared with current knowledge about Asnyk's verse.

Keywords

Adam Asnyk, *Album Pieśni* [*Album of Songs*], versification, numerical analysis, rhyme, strophic forms

Wstęp

Na początku zasadnym wydaje się stwierdzenie, że praca świadomie nosi piętno metodologiczne strukturalizmu, co rozpoznawalne jest już choćby po cytowanych autorach. Taki stan podyktowany jest przekonaniem co do wartości badań prowadzonych tym właśnie sposobem dociekania – w rodzaju rozważań niżej prezentowanych. Ponadto poruszane zagadnienia mogą wydawać się w pewien sposób przebrzmiałe, jednak sądzę, że wiele z nich pozostaje już od wielu lat w stadium „zamrożenia” wynikłym ze spadku znaczenia strukturalizmu, choć ich wysoka wartość poznawcza nie uległa zmianie.

Istotne jest również, że w rodzimym piśmiennictwie naukowym nie udało się odnaleźć pracy o podobnym charakterze, to znaczy takiej, która rozpatrywałaby zagad-

nienia wersyfikacyjne na materiale cyklu poetyckiego i, co ważne, robiłaby to w sposób względnie ścisły, ukazując to, co w świetle przyjętych założeń tkwi w materiale językowym utworu. Napisano rzecz jasna niejedną szeroką rozprawę wersyfikacyjną poświęconą konkretnemu autorowi; przykładem są choćby pozycje autorstwa Marii Dłuskiej: dwie o Mickiewiczu¹, również dwie o Konopnickiej² i jedna o Kochanowskim³. Z kolei Maria Kaczmarek opracowała rozprawę „liczbową” o poecie czarnoleskim, lecz obejmującą jedynie bardzo podstawowe zagadnienia⁴. Ogółem liczba prac skupionych na opisie wierszowania danego pisarza jest w polskiej nauce niemała⁵. Istnieją również rozprawy osnute wokół konkretnego utworu – dla przykładu Jerzego Woronczaka omówienie *Ezopa* Biernata z Lublina⁶. Wydzielić można również grupę prac skupionych na pewnym wycinku historii poszczególnych form wierszowych⁷. Wśród nich wszystkich brak jednak takiej, która pod względem metodologicznym byłaby podobna do przedstawionej tutaj analizy⁸.

¹ Maria Dłuska, *O wersyfikacji Mickiewicza (Próba syntezy)*, Warszawa: PIW 1955 (z prac dyskusyjnych Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewiczowskiego PAN); przedruk w: eadem, *Studia i rozprawy. T. 2*, red. Henryk Markiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1970, s. 93–212; przedruk również w: eadem, *Prace wybrane. T. 3: Poezja wierszem i prozą*, red. Stanisław Balbus, Kraków: Universitas 2001, s. 173–294. Druga rozprawa Dłuskiej o Mickiewiczu to: eadem, *O wersyfikacji Mickiewicza. Część druga*, „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 2, s. 403–443; później przedruk w: eadem, *Studia i rozprawy*, s. 213–258.

² Eadem, *Pod znakiem sylabotonizmu. Rzecz o wierszu Konopnickiej*, w: *Pozytywizm. Cz. 1*, oprac. Henryk Markiewicz et al., *Studia Historycznoliterackie IBL*, t. 2, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1950, s. 397–499 (przedruk w: Maria Dłuska, *Studia i rozprawy*, s. 290–408). I druga rozprawa: eadem, *O poezji Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1963, z. 1, s. 6–21; przedruk w: eadem, *Studia i rozprawy*, s. 409–431.

³ Eadem, *Kto mi dał skrzydła... Poetyka i wiersz Jana Kochanowskiego*, w: eadem, *Studia i rozprawy*, s. 7–60; przedruk w: eadem, *Prace wybrane. T. 3*, s. 117–172 (pod tytułem *Poetyka i wiersz Jana Kochanowskiego*).

⁴ Maria Kaczmarek, *Wersyfikacja Jana Kochanowskiego w liczbach*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3, s. 253–259.

⁵ Można dodatkowo wymienić choćby: Zbigniewa Siatkowskiego *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3, s. 119–150 (znana teza o „IV systemie” wersyfikacyjnym) czy Marii Grzędzielskiej *Wiersz Norwida w okresie „Vade mecum”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1960, sekcja F, t. 15, nr 5, s. 113–145.

⁶ Jerzy Woronczak, *Z badań nad wierszem Biernata z Lublina*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3, s. 97–118. W związku z przyjętym „liczbowym” charakterem mojego artykułu warta wspomnienia jest rozbudowana metoda matematyczna spożytkowana w rozprawie Woronczaka. W niniejszej pracy zdecydowałem się nie korzystać na szerszą skalę z matematyki stosowanej wychodzącej poza rozwiązania bardzo proste (określone przez Woronczaka trafnie jako „obliczenia procentów”), głównie z powodu szczupłości wybranego uprzednio materiału literackiego.

⁷ Zob. np. Aleksandra Okopień-Sławińska, *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1964.

⁸ Warto jeszcze odnotować bardzo udaną publikację poświęconą całemu systemowi wersyfikacyjnemu pt. *Tonizm* Teresy Dobrzyńskiej i Zdzisławy Kopczyńskiej (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1979), w ramach serii *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*.

Z braku opracowania tego typu wysnuć można słuszny wniosek, że w niniejszej pracy prezentuję w pewnym zakresie nową metodę, gdyż i rozpatrywany materiał jest innego rodzaju w zestawieniu z cytowanymi publikacjami. Przydatność owego sposobu widzę szczególnie dla dalszych, bardziej ogólnych badań. Praca korzystająca z zastosowanej tutaj metody stanowić może pewną „surową” podstawę do użytkowania w znacznie bardziej konkluzywnych rozważaniach lub też w kolejnych pracach przy czynkarskich, szczególnie przy użyciu bardziej skomplikowanych metod matematycznych. Jednakże, jak się okazuje (co dziwić nie powinno), rozmyślenia tak szczegółowe mogą również postawić pod znakiem zapytania wiele sformułowań bardzo ogólnych, których w naszej tradycji badań wersyfikacyjnych zdecydowanie nie brak⁹.

Część zasadnicza

Analizie poddanych zostało dwadzieścia utworów Adama Asnyka z jednego z kilku zbiorów noszących tytuł *Album pieśni* (wybrano zbiór zawierający m.in. wiersz *Między nami nic nie było*)¹⁰. Utwory zawierają się w sumie w 424 wersach. Sonet potraktowany został jako jedna zwrotka. Wszystkie wyniki procentowe w tabelach zaokrąglano do jedności. Jeśli wynikiem zaokrąglania było 0, to w tabeli stosowano zapis „<1%”.

⁹ Należy w tym miejscu poruszyć kwestie bibliograficzno-metodologiczne niniejszego artykułu. Tematem pracy nie są (ogólne) historyczne aspekty polskiej wersyfikacji ani ewolucja poetycka Asnyka, ani nawet sam Asnyk. Artykuł dotyczy wyłącznie wersyfikacji w jednym zbiorze Asnyka w konfrontacji z licznymi względnie nowoczesnymi i wyspecjalizowanymi badaniami w zakresie wersyfikacji tego autora i w ograniczonej mierze epoki (z braku prac o wersyfikacji samego zbioru czy konkretnych utworów ze zbioru). Funkcję przeglądu stanu badań pełnią odpowiednie ustępy z końcowej części artykułu zatytułowanej *Wnioski i dodatki*, a zwłaszcza przypisy. Nie wykorzystano m.in.: prac Bądzkiewicza, Ochorowicza, Leszczyńskiego, Kucharskiego, Wóycickiego ze względu na przestarzałość treści; Baczewskiego – ze względu na niejasność ujęcia i nieuwzględnienie powojennych prac o wersyfikacji; Starnawskiego – z uwagi na popularnonaukowy charakter książki; prac pod redakcją Jakowskiej o cyklach literackich – ze względu na nieuwzględnienie kwestii wersyfikacji istotnych dla tematyki niniejszego artykułu; Budrewicza, Mocarskiej-Tycowej, Osińskiego, Szipowskiej – ze względu na brak treści dotyczących wersyfikacji Asnyka. Zagadnienia funkcjonalności danych elementów utworu literackiego, np. rymów, starano się ograniczać na tyle, na ile było to możliwe. Obecność tego typu rozważań wiąże się z pewnym zamiłowaniem badacza wiersza do podejmowania takich kwestii, stąd nie udało się ich w pełni pominąć. Poszerzenie badania ku semantyce byłoby sprzeczne z założeniami stojącymi za pracą. Sprawy refleksji na temat wiersza, rytmu czy dźwięczności poezji w okresie pozytywizmu zostały pominięte, jako że analiza dokonana została w ramach podejścia ahistorycznego. Same powiązania muzyki z wierszem nie są również tematem artykułu, gdyż nie ma on charakteru interdyscyplinarnego, lecz literaturoznawczy.

¹⁰ Adam Asnyk, *Album pieśni*, w: idem, *Poezje*, wstęp Stefan Lichański, Warszawa: PIW 1974, s. 70–96. Utwory wchodzące w skład zbioru pochodzą z lat 1869–1872 i razem stanowiły najwcześniej wydany *Album pieśni* poety.

Rozkłady¹¹ w zbiorze Adama Asnyka *Album pieśni*

Rozkłady i ich rodzaje ¹²	Liczba utworów	Udział procentowy
Sylabiczny rodzaju stroficznego A	4	20%
Sylabotoniczny rodz. stychicznego A	1	5%
Sylabotoniczny rodz. stroficznego A	7	35%
Sylabotoniczny rodz. stroficznego B	3	15%
Sylabotoniczny rodz. stroficznego C	3	15%
Toniczny rodz. stroficznego B	1	5%
Inny	1	5%

¹¹ W niniejszej pracy „rozkład” (sylabiczny, sylabotoniczny, toniczny) jest pojęciem (w uproszczeniu) godzącym „ekwiwalencyjne” podejście tradycyjnej wersologii – wyrażone najpełniej w *Próbie teorii wiersza polskiego* Marii Dłuskiej (Maria Dłuska, *Prace wybrane. T. 2: Próba teorii wiersza polskiego*, red. Stanisław Balbus, Kraków: Universitas 2001; pierwodruk – eadem, *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa: PIW 1962) – z pojęciem metru u Adama Kulawika (chodzi konkretnie o ujęcie z: Adam Kulawik, *Wersologia*, Kraków: Antykwa 1999, s. 77, 110–111). Utwór wierszowany z rozkładem sylabicznym musi spełniać następujące kryteria:

1) w przypadku gdy jest stychiczny:

(A) posiadać taką samą liczbę sylab w każdym wersie lub

(B) posiadać niezmienny przeplot wersów w pewnych rozmiarach sylabicznych (mowa o utworze z następstwem ilości sylab, jak np. 8 5 8 5 8 5 itd., gdzie wyraźnie pojawia się przeplot wersu ośmiosylabowego z pięciosylabowym; umownie, w ramach pewnej analogii do układów rymów, dopuszcza się do trzech możliwych miar takiego przeplotu np. 8 11 13 8 11 13 itd.);

2) zaś w przypadku gdy utwór jest stroficzny:

(A) posiadać taką samą liczbę sylab w każdym wersie lub

(B) posiadać niezmienny przeplot wersów w pewnych rozmiarach sylabicznych, lub

(C) posiadać taki sam układ różnych rozmiarów sylabicznych w każdej strofie, ale kryterium C uwzględniane jest tylko, gdy kryteria A i B nie zostają spełnione, a liczba strof musi wynosić co najmniej dwie – dodatkowo muszą występować jednakowe pod względem liczby wersów strofy na przestrzeni całego utworu (np. strofa czterowersowa 9 7 9 11, która pojawia się w utworze dziesięć razy i żadne inne strofy w nim nie występują).

Utwór wierszowany z rozkładem sylabotonicznym musi spełniać następujące kryteria:

I) być dziełem z rozmieszczeniem sylab spełniającym zasady rozkładu sylabicznego i

II) spełniać identyczne kryteria jak utwór z rozkładem sylabicznym, z tym że zamiast sylab uwzględnia się akcenty w poszczególnych wersach.

Utwór wierszowany z rozkładem tonicznym musi spełniać takie kryteria jak rozkład sylabiczny, tyle że zamiast sylab należy uwzględniać akcenty.

Rozkłady sylabotoniczny i toniczny wymagają pewnej ważnej uwagi – zliczanie akcentów w ramach ustalenia ich istnienia lub nie w dziele należy przeprowadzić w taki sposób, aby dążyć do spełnienia kryteriów poprzez „manipulację” wariantnymi akcentami w tekście (chodzi o różnoraki osobniczy sposób akcentowania, zob. przyp. nr 17). Tak więc szuka się choćby jednego potencjalnego sposobu normalnej wymowy (pojęcie to omawiam później) tekstu, w którym to sposobie następowałyby spełnienie kryteriów utworu z rozkładem sylabotonicznym lub tonicznym.

¹² Zbiory utworów z rozkładem sylabicznym, tonicznym i sylabotonicznym traktuję jako rozłączne; np. sam rozkład sylab spełniający zasady (kryteria) rozkładu sylabicznego nie oznacza przynależności danego utworu wierszowanego do zbioru utworów z rozkładem sylabicznym, jeśli utwór spełnia jednocześnie kryteria rozkładu tonicznego.

Liczba liryków z rozkładem sylabicznym wynosi cztery (20%), z rozkładem sylabotonicznym czternaście (70%), natomiast z rozkładem tonicznym jeden (5%; *Ty czekaj mnie!*). Kategoria „inny” odnosi się do utworu, który nie pasował do klasyfikacji – chodzi o *Bez granic*, w którym brak „ekwiwalencji metrycznej” wszystkich wersów czy też ich bezwyjątkowej „powtarzalności metrycznej”¹³.

Utworki ze względu na liczbę strof oraz liczbę „stychików” (dział stychicznych) i sonetów

Liczba strof lub stychików i sonetów	Liczba utworów	Udział procentowy
stychiki i sonety	3	15%
2 strofy	2	10%
3–4 strofy	8	40%
5–6 strof	4	20%
7–8 strof	1	5%
9–10 strof	2	10%
11 strof i więcej	0	0%

Najliczniej występują utworki z czterema zwrotkami (nie czterowersowe!); pojawiają się sześciokrotnie (30% ogółu). Dwukrotnie trafiamy na utworki wierszowane z dziesięcioma strofami (10% ogółu). Wśród stychików i sonetów: dwa sonety oraz jeden utwór stychiczny (*Myślałem, że to sen*).

Liczba utworów z daną liczbą wersów

Liczba wersów	Liczba utworów	Udział procentowy
1–11	0	0%
12–16	10	50%
17–21	1	5%
22–26	5	25%

¹³ Mam na myśli „ekwiwalencję wersów kształtowanych metrycznie” (Adam Kulawik, *Wersologia*, s. 147; u mnie kryterium [rodzaj] A) oraz naddany przeze mnie element, czyli alternatywną wobec tej samej liczby sylab i/lub akcentów regularną powtarzalność danej liczby sylab i/lub akcentów (metru) w poszczególnych wersach (kryteria [rodzaje] B i C). Pomijam w całej pracy szeroko poruszany przez Kulawika temat „kompozycji wersyfikacyjnej”, której poświęcił całą drugą część *Wersologii* zatytułowaną *Stylistyka kompozycji wersyfikacyjnej*. Podobnie, z powodu ograniczeń objętościowych, nie piszę o systemach wersyfikacyjnych (rozumianych według terminologii Kulawika), czy szerzej o (związany z zagadnieniem systemu wersyfikacyjnego) niejednokrotnie poruszonym w polskich badaniach temacie stosunku składni do wiersza w zbiorze (zob. szeroko na ten temat: *Słowiańska metryka porównawcza*, t. 2: *Organizacja składniowa*, red. Zdzisława Kopczyńska, Lucylla Pszczółowska, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1984).

(cd.)

Liczba wersów	Liczba utworów	Udział procentowy
27–31	2	10%
32–36	0	0%
37–41	2	10%
42 i więcej	0	0%

Najczęściej odnotowujemy utwory z szesnastoma wersami, jest ich pięć (25% ogółu). Drugie w kolejności są liryki z czternastoma wersami – trzy (15% ogółu).

Liczba strof i stychików z daną liczbą wersów w całym zbiorze

Liczba wersów w strofie (stychiku)	Liczba strof z daną liczbą wersów w strofie	Udział procentowy
4	70	80%
5	6	7%
6	4	5%
7	2	2%
8	3	3%
14	2	2%
24	1	1%

We wszystkich utworach poetyckich w zbiorze zawarto w sumie 88 strof.

Rymowanie w zbiorze (dwójkami i trójkami)¹⁴

Rodzaj rymu	Liczba rymów danego rodzaju	Udział procentowy
podwójny parzysty żeński	33	16%
podwójny parzysty żeńsko-męski	1	<1%
podwójny krzyżowy żeński	129	62%
podwójny krzyżowy męski	24	12%
podwójny krzyżowy żeńsko-męski	1	<1%
podwójny okalający żeński	9	4%
potrójny krzyżowy żeński	4	2%
potrójny parzysto-okalający żeński	6	3%

¹⁴ Współbrzmiające klauzule występujące czterokrotnie w jednym wspólnym układzie potraktowane zostały jako dwa rymy podwójne.

Rymy (podwójne lub potrójne) żeńskie występują w sumie sto osiemdziesiąt jeden razy (87%), męskie dwadzieścia cztery razy (12%), natomiast żeńsko-męskie dwa razy (1%)¹⁵.

Wersy z klauzulą żeńską ze względu na liczbę sylab¹⁶

Liczba sylab	Liczba wersów z daną liczbą sylab	Udział procentowy
12 (6 + 6)	23	6%
11 (5 + 6)	98	26%
10 (5 + 5)	20	5%
9 (5 + 4)	12	3%
9 (4 + 5)	4	1%
9 (3 + 6)	11	3%
8 (4 + 4)	14	4%
8 (3 + 5)	44	12%
8	100	27%
7	26	7%
5	22	6%

Wersy z klauzulą męską ze względu na liczbę sylab

Liczba sylab	Liczba wersów z daną liczbą sylab	Udział procentowy
12 (6 + 6)	1	2%
9 (5 + 4)	1	2%
9 (3 + 6)	1	2%
8 (5 + 3)	20	40%
8	15	30%
6	12	24%

¹⁵ Powody wystąpienia zaledwie pojedynczych rymów żeńsko-męskich są niejasne.

¹⁶ Wersy z przerzutnią średniówkową potraktowano w zestawieniu jako podzielone w taki sam sposób jak inne wersy (bez przerzutni średniówkowej) w danym utworze, tj. przerzutnie średniówkowe były pomijane przy ustalaniu miejsca średniówki.

Wersy ze względu na liczbę sylab ogółem

Liczba sylab	Liczba wersów z daną liczbą sylab	Udział procentowy
12 (6 + 6)	24	6%
11 (5 + 6)	98	23%
10 (5 + 5)	20	5%
9 (5 + 4)	13	3%
9 (4 + 5)	4	1%
9 (3 + 6)	12	3%
8 (5 + 3)	20	5%
8 (4 + 4)	14	3%
8 (3 + 5)	44	10%
8	115	27%
7	26	6%
6	12	3%
5	22	5%

Wersy ze względu na liczbę sylab ogółem, bez uwzględniania średniówek

Liczba sylab	Liczba wersów z daną liczbą sylab	Udział procentowy
12	24	6%
11	98	23%
10	20	5%
9	29	7%
8	193	46%
7	26	6%
6	12	3%
5	22	5%

W zbiorze występuje średnio 8,8 sylaby na wers, przy współczynniku zmienności równym około 20%.

Wersy z klauzulą męską ze względu na liczbę akcentów¹⁷

Liczba akcentów	Liczba wersów z daną liczbą akcentów	Udział procentowy
2	1	2%
3	11	22%
4	34	68%
5	4	8%
6	0	0%
7	0	0%

Wersy z klauzulą żeńską ze względu na liczbę akcentów

Liczba akcentów	Liczba wersów z daną liczbą akcentów	Udział procentowy
2	24	6%
3	151	40%
4	136	36%
5	53	14%
6	9	2%
7	1	<1%

Wersy ze względu na liczbę akcentów ogółem

Liczba akcentów	Liczba wersów z daną liczbą akcentów	Udział procentowy
2	25	6%
3	162	38%
4	170	40%
5	57	13%
6	9	2%
7	1	<1%

¹⁷ Z powodu zmian w realizacji akcentowania w zależności od indywidualnej wymowy ograniczono się do wymowy normalnej, czyli zgodnej z przyjętymi zasadami akcentowania w języku polskim (co nie usuwa w żadnym razie wielości możliwości w wyznaczaniu liczby akcentów w tekście); zob. Maria Dłuska, *Prozodia języka polskiego*, wyd. 2, Warszawa: PIW 1976, s. 19, 24–26. Natomiast późniejsze badania doświadczalne ukazały jeszcze większe skomplikowanie i różnorodność percepcji akcentów w języku polskim – zob. Maria Steffen-Batogowa, *Struktura akcentowa języka polskiego*, Warszawa: PWN 2000, s. 103–104, 199–201.

Średnia liczba akcentów w wersie to około 3,7 przy współczynniku zmienności około 24%.

Wersy z klauzulą żeńską występują 374 razy (88%), z męską zaś 50 razy (12%). Zdecydowanie najczęściej występują wersy dwu- i czteroakcentowe – razem 332 razy na 424 wersy (78%). Mniejsza liczba akcentów pojawia się 25 razy (6%), większa zaś 67 razy (nieco ponad 15%).

Ze względu na najliczniejsze występowanie strof czterowersowych (w sumie jest ich 70, tj. 80% wszystkich zwrotek w zbiorze), chciałbym poświęcić im więcej uwagi¹⁸. Wyodrębnione typy takich strof zamieszczam poniżej.

Typy strof czterowersowych występujące w zbiorze

1. <i>Między nami nic nie było</i>	2. <i>Zwiędły listek</i>	3. <i>Posyłam kwiaty</i>
8 Aż IV	7 Aż III	11 Aż
8 Bż IV	6 Bm III	11 Aż
8 Aż IV	7 Aż III	11 Bż
8 Bż IV	6 Bm III	11 Bż
4. <i>Życzenie</i>	5. <i>Ach, powiedz!</i>	6. <i>Ty czekaj mnie!</i>
10 Aż IV	8 Am IV	Aż IV
8 Bż III	8 Bż III	Bż III
10 Aż IV	8 Am IV	Aż IV
8 Bż III	8 Bż III	Bż III
7. <i>Rezygnacja</i>	8. <i>Powrót piosenki</i>	9. <i>Tęsknota, Dziwny sen, Na śniegu</i>
11 Aż	8 Aż IV	8 Aż III
11 Bż	7 Bż III	8 Bż III
11 Aż	8 Aż IV	8 Aż III
11 Bż	7 Bż III	8 Bż III

¹⁸ Dzielę je na typy, które wyodrębniam jednocześnie według liczby sylab oraz akcentów w poszczególnych wersach składowych strof i według rodzaju rymu (ze względu na akcentowanie – żeński lub męski i ze względu na układ – krzyżowy, parzysty bądź okalający). Cyfra arabska w rozpiskach zwrotek oznacza liczbę sylab, rzymska zaś ustaloną liczbę akcentów. Cyfry pojawiały się w schematach w zależności od rodzaju rozkładu – w sylabicznym pojawiają się tylko cyfry arabskie, w tonicznym rzymskie, natomiast w sylabotonicznym zarówno arabskie, jak i rzymskie. Litery „A” i „B” pokazują układ rymów, a „ż” i „m” ich paroksytoniczność lub oksytoniczność. Nad rozpiskami umieszczone zostały tytuły utworów, w których dane typy występują.

10. <i>Anielskie chóry</i>	11. <i>Idź dalej</i>	12. <i>Idź dalej</i>
8 Aż III	9 Aż III	9 Aż III
8 Bż III	9 Bż III	9 Bż III
8 Bż III	9 Aż III	9 Aż III
5 Aż II	9 Bm III	9 Bż III

Spośród dwunastu wyodrębnionych typów strof czterowersowych tylko jedna użyta została w więcej niż jednym utworze. Dziewięć typów jest w rozkładzie sylabotonicznym (tzn. utwory w jakich występują, określić można jako napisane zgodnie z kryteriami takiego rozkładu), dwa typy w rozkładzie sylabicznym, jeden zaś w rozkładzie tonicznym. Dziesięć typów powstało z użyciem rymów krzyżowych, jeden z użyciem rymów parzystych i również jeden przy użyciu rymów okalających. Dwadzieścia jeden par rymowych ma charakter żeński, dwie męski (obie krzyżowe) i jedna para ma charakter żeńsko-męski (także krzyżowa).

Wnioski i dodatki

Na początek zdań kilka o metodologii. Przyjęte klasyfikacje rozkładów nie wydają się do końca zadowalające, między innymi z uwagi na łatwość przypisania do rozkładu sylabotonicznego jakiegokolwiek utworu o niedużej liczbie sylab w poszczególnych wersach i spełniającego jednocześnie kryteria rozkładu sylabicznego. Jednakże nawet przyjęcie węższych kryteriów Adama Kulawika (w jego teorii podobną funkcję jak rozkład pełni, w dziedzinie wersologii, metr¹⁹) wydaje się nie zmieniać znacząco stanu rzeczy – w dalszym ciągu utwory izosylabiczne, szczególnie z małą liczbą sylab, mogą obfitować w metry sylabotoniczne. Nie stanowi to w zasadzie problemu na polu rozważań koncepcyjnych, jednak przy analizie materiału historycznego dochodzimy do licznych, z perspektywy tradycyjnej nomenklatury, curiosów – sylabotonizm (rozkład sylabotoniczny czy metr sylabotoniczny) może okazać się całkiem powszechny już w literaturze staropolskiej, co wprowadza rzecz jasna niemały zamęt²⁰. Niemniej zmiany w omawianej materii (klasyfikacji wersyfikacyjnej utworów) są z pewnością konieczne i pojęcie „rozkładu” stanowi propozycję takiej zmiany.

Dzieła w zbiorze są krótkie lub nawet bardzo krótkie (90% nie przekracza trzydziestu wersów); jedyne odstępstwa to dwa nieco dłuższe wiersze, z czterdziestoma linijkami

¹⁹ Zob. Adam Kulawik, *Wersologia*, zwłaszcza s. 72–128.

²⁰ Zagadnienia podobne, choć opisane z użyciem innej terminologii, są od dawna znane – zob. np. Jerzy Woronczak, *Rytmika akcentowa sylabowca*, w: *Poetyka i matematyka*, red. Maria Renata Mayenowa, Warszawa: PIW 1965, s. 72–78.

mi. Tylko jeden z dwudziestu utworów nie ma ukształtowania stroficznego (*Myślałem, że to sen*), dominuje zaś zdecydowanie strofa czterowersowa (80%)²¹. Samych zwrotek jest niedużo – w 80% utworów nie więcej niż sześć.

W rozkładzie sylabotonicznym napisano 70% utworów wierszowanych, w miarach krótszych; natomiast w rozkładzie sylabicznym 20%, zarówno w rozmiarach krótkich, jak i dłuższych. Zaczniemy jednak od tych o rozkładzie sylabicznym, w których nie występuje ani razu klasyczny 13-zgłoskowiec (7+6), za to aż w pięciu odnotowuje się 11-zgłoskowiec (5+6). Wyjaśnieniem takiego stanu rzeczy jest wysokie wartościowanie w okresie pozytywizmu pierwszej z wymienionych miar, zarezerwowanej dla dzieł najpoważniejszych, najistotniejszych, często o charakterze programowym²². Pojawia się też raz 12-zgłoskowiec (6+6; *Myślałem, że to sen*) oraz 10-zgłoskowiec (5+5; *Placzącej*). Obie miary należą do rzadkich w naszej literaturze²³. Brak w zbiorze 8-zgłoskowca przynależnego do rozkładu sylabicznego, mimo obfitości wersów o tej liczbie sylab²⁴.

Często występują za to (jak w całej zresztą epoce) 8-zgłoskowce w rozkładzie sylabotonicznym. Już pierwszy utwór – *Między nami nic nie było* – ma rozkład cztero-

²¹ Zwrotka czterowersowa jest zresztą najpospolitsza w naszej literaturze. Zob. np. *Strofika*, red. Maria Renata Mayenowa, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1964, s. 114.

²² Zob. Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum 1997, s. 240–241.

²³ Trudnym zadaniem byłoby udowodnienie wyraźnej ludowości obu utworów, a tym samym pod znakiem zapytania należy postawić tezę Lucylli Pszczołowskiej, jakoby w okresie stworzenia omawianego przeze mnie zbioru miary 12-sylabowa (6 + 6) i 10-sylabowa (5+5) miały stanowić zawsze element stylizacji na pieśni ludowe (zob. eadem, *Wiersz polski*, s. 241). Warto zauważyć (za *Sylabizmem*, red. Zdzisława Kopczyńska, Maria Renata Mayenowa, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1956, s. 281), że w utworze bez wyraźnych konotacji ludowych pt. *W albumie* (inc. „Nie pytaj próżno o przyszłe losy”; Adam Asnyk, *Poezje*, s. 499) tegoż autora występuje przeplot 10-zgłoskowca (5+5) z 3-zgłoskowcem. Zresztą następną kombinacja – 10-zgłoskowiec (5+5) z 8-zgłoskowcem pojawia się jeszcze wcześniej w *Albumie pieśni* – w *Życzeniu*. Znow trudno przypisać im stylizację ludową, co jeszcze bardziej osłabia tezę Pszczołowskiej (oczywiście w odniesieniu do samej twórczości Asnyka). Nawiązanie do francuskiego Aleksandrynu w wypadku 12-zgłoskowca jest mało prawdopodobne i podobieństwa zdają się być przypadkowe (zob. Pierre Guiraud, *Zarys wersyfikacji francuskiej*, red. Maria Renata Mayenowa, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1961). W związku ze wzmiankami w opracowaniach ogólnych (zob. np. *Dawni pisarze polscy*, red. Roman Loth, Warszawa: WSiP 2000, s. 22 czy *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, red. Janina Kulczycka-Saloni et al., Warszawa: PWN 1965) na temat powiązań Asnyka z czeskimi literatami zdecydowałem się sprawdzić możliwy związek wspomianej miary z czeskim Aleksandrynem. Jest on wykluczony ze względów chronologicznych (zob. Josef Hrabák, *Poetika*, Praha: Československý spisovatel 1977, s. 220). Stąd w tychże miarach w zbiorze dostrzegam nie stylizację (zob. hasło *Stylizacja*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. 3, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1998, s. 538–539), lecz najwyżej bezpośrednie lub pośrednie czerpanie z wzorców ludowych i swobodne ich wykorzystywanie.

²⁴ Obserwacja o zaniku tzw. 8-zgłoskowca sylabicznego (u mnie – przynależnego wyłącznie do utworów z rozkładem sylabicznym) w pozytywistycznej literaturze pojawiła się nie raz; np. Pszczołowska w *Wierszu polskim* (s. 241–242) wskazuje, że proces ten trwał od lat 70. XIX wieku, wraz z zanikiem 7-zgłoskowca sylabicznego.

akcentowy, który uznać można za trocheiczny²⁵. W następnym – *Ja ciebie Kocham!* – odnajdujemy również czteroakcentowy 8-zgłoskowiec, tyle że jambiczny, który przeplata się z czteroakcentowym 9-zgłoskowcem – także jambicznym. Czteroakcentowce trocheiczne 8-sylabowe były bardzo rozpowszechnione w drugiej połowie XIX wieku²⁶. Z kolei trójakcentowy 8-zgłoskowiec trocheiczny pojawia się na przemian z 7-sylabowcem, również o trzech akcentach w rozkładzie, w *Powrocie piosenki*. Spośród innych 8-zgłoskowców pojawia się trójakcentowiec w *Tęsknocie*²⁷ i sama

²⁵ Określenia toku akcentowego, np. trocheiczny czy jambiczny, stosuję, mając na myśli względną bliskość rozłożenia akcentów w tekście, uzgodnionego zgodnie z normami akcentowania języka polskiego do teoretycznie ustalonych wzorców stóp (np. trochej – Ss). Jednak już choćby niejednoznaczność akcentowania w języku polskim (zob. przyp. 17) sprawia, że nie można uznać podziałów stopowych za prawomocne w każdym sposobie wymowy wiersza, a nawet nie w znacznej większości; możemy jedynie uznać tok akcentowy, powtarzalne podziały stopowe za pewną tendencję nasilającą się u mówiących przestrzegających norm akcentowania. Pisząc o występowaniu pewnego toku akcentowania w danym utworze również stosuję określenie przybliżone, nie w pełni pokrywające się ze stanem rzeczywistym; mówię o takim toku (w utworze wierszowanym) nawet gdy niewielka część wersów, nie więcej niż kilka linijek na utwór, nie może być wymówiona w sposób normalny i jednocześnie w zgodzie z tokiem stopowym.

²⁶ Por. np. Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski*, s. 245. W *Sylabotonicznie*, red. Zdzisława Kocpzyńska, Maria Renata Mayenowa, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1957, cytowany jest (s. 180) utwór Asnyka *W chacie*, o rozkładzie identycznego rodzaju, również w toku trocheicznym, a nawet z tym samym żeńskim rymowaniem ABAB. W zbiorze *Z motywów ludowych*, z którego pochodzi *W chacie*, znajduje się również *Ślonko* (Adam Asnyk, *Poezje*, s. 124–125), również o tym samym rozkładzie sylabotonicznym, toku trocheicznym i rymowaniu. Cytując: „8-zgłoskowiec trocheiczny tak silnie złączył się u tych poetów [Lenartowicz i Konopnicka – uzup. EK] z ludową stylizacją utworu, że jej elementy spotkać można często nawet w wierszach zupełnie nie związanych tematycznie z ludowością [...] albo związanych z nią tylko przez alegoryczny kod przyrody i życia wsi, jak teksty patriotyczne i programowe” (Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski*, s. 247). Stwierdzenie to wydaje się samo w sobie obalać funkcję stylizacji ludowej 8-zgłoskowca trocheicznego, który jednocześnie, u tych samych poetów i w tej samej epoce, może być stosowany również „w wierszach zupełnie nie związanych tematycznie z ludowością”. Dzieła Asnyka potwierdzają ów brak jednoznacznej funkcji stylizacji ludowej – te same 8-zgłoskowce widzimy w ludowym *Ślonku* czy *W chacie* oraz w, najkrócej mówiąc, miłosnym *Między nami nic nie było* oraz „w utworach poświęconych satyrycznej i światopoglądowej polemice”, np. w *Parnasie* czy *Historycznej nowej szkole* (cytat, jak i oba ostatnie przykłady za: eadem, *Wiersz polski*, s. 248). Wydaje się, że mówić tu możemy znów najwyżej o swobodnym nawiązywaniu do rozmiarów z twórczości ludowej, bez przypisywania ich na stałe do konkretnych obszarów semantycznych.

²⁷ W tym miejscu unaczni się różnica między „tradycyjnym” sposobem klasyfikacji utworów wierszowanych, skodyfikowanym przez Dłuską (w przywoływanej już *Próbie teorii wiersza polskiego*, s. 331–339), a wprowadzonym w niniejszej pracy podziałem ze względu na rodzaj rozkładu. W *Sylabizmie* (s. 152) utwór *Tęsknota* klasyfikowany jest jako 8-zgłoskowiec (3+5; wiersz numeryczny, sylabiczny), natomiast w podziale „rozkładowym” przynależy on do rozkładu sylabotonicznego. Różnica wynika oczywiście z braku stałego toku akcentowego na przestrzeni całości, która jednak w moim podziale niczego nie zmienia w zakresie przynależności, jeśli tylko utwór spełnia kryteria, w tym wypadku równoakcentowości (A). Jedynym bardziej problematycznym miejscem jest wers siódmy, w którym przyjąłem, że w granicach normalnej wymowy – tzn., mówiąc najprościej, nie stawiającej akcentów ani zbyt często (w szczególności na każdej czy większości monosylab), ani za rzadko – możliwe jest wymówienie trzech pierwszych słów wersu („Łzy po nich”) z jednym akcentem. Jeśliby temu zaprzeczyć (co bez wątpienia

miara występuje w przeplocie z 10-zgłoskowcem (5+5) w *Życzeniu*, w połączeniu z 8-zgłoskowym czteroakcentowcem w *Ach, powiedz!*, w różnych kombinacjach z innymi 8-zgłoskowcami i 9-zgłoskowcami w *Ty czekaj mnie!*; następne znajdujemy go w połączeniu z 5-zgłoskowcem w *Anielskich chórach* i w *Bez granic*, w ostatnich wersach zwrotek w *Placzącej*, w całym *Dziwnym śnie* i w *Na śniegu*. Trójakcentowce 8-sylabowe pojawiają się, jak widać, bardzo często w zbiorze (stanowią większość wersów trójakcentowych, tworzących 38% ogółu utworów). Nieco dalej, przy rozważaniach nad strofiką, piszę więcej o ich popularności w okresie pozytywizmu.

Pojawia się również 9-sylabowiec trójakcentowy amfibrachiczny (*Idź dalej*), wcześniej wymieniane miary 9-zgłoskowca w przeplocach – czteroakcentowy jambiczny w *Ja ciebie kocham!* i ten sam w *Ty czekaj mnie!*²⁸ Odnośnie rozmiarów krótszych od 8-zgłoskowca należy powiedzieć, że występują one tylko wspólnie z innymi miarami – 8-, 10- i 11-sylabowcami w *Uwielbieniu*, *Placzącej*, *Anielskich chórach*, *Bez granic* oraz w *Powrocie piosenki*. Z jednym wyjątkiem. Jest nim drugie dzieło w zbiorze, czyli *Zwiędły listek*, gdzie następuje naprzemiennosc 7- i 6-zgłoskowca. Oba są jambiczne i trójakcentowe. Przeploty miar krótkich omówię we fragmentach poświęconych strofice.

Da się zauważyć, że w moim opisie miar w zbiorze po wielokroć pojawiały się trójakcentowce i czteroakcentowce, które rzeczywiście stanowią blisko 80%²⁹ wszystkich wersów. Wiąże się to na pewno z częstością występowania 8- i 9-sylabowców, które prawie zawsze występują w rozkładzie sylabotonicznym (raz w tonicznym i raz w nieustalonym pod względem rodzaju rozkładu *Bez granic*), brak ich jednak w rozkładzie sylabicznym. Ten pierwszy stanowi 70% (toniczny i *Bez granic* to razem 10%), sylabiczny zaś – 20% całości. Widzimy więc tu związek między liczbą akcentów, liczbą sylab a ustalonym rodzajem rozkładu w utworach. Nasuwa się nietrudne pytanie, gdzie rozmieszczone jest pozostałe około 20% wersów z większą bądź mniejszą liczbą przycisków. Zespół o większej liczbie (pięć i więcej), stanowiący nieco ponad 15% ogółu, mieści się w miarach dłuższych – głównie 11- i 12-zgłoskowych. 10-sylabowiec jest, by tak rzec, pograniczny, nierzadko występują w nim cztery akcenty. Natomiast dwa akcenty (jednego nie odnotowano) występują głównie w 5-zgłoskowcach, tj. w 6% całości. Również 6- i 7-sylabowce są tutaj pograniczne, choć większość z nich zawiera w sobie trzy akcenty.

Asnyk w zbiorze rymuje dokładnie w słowach dwusylabowych i dłuższych (rymy żeńskie). Pozorne odstępstwa, np. *dłużej / róży* lub *lato / stratą*, wynikają z odmiennej, częściowo domniemanej, nierealnej wymowy zgodnej jednak z tradycją³⁰. W rymują-

jest możliwe z uwagi na niecisłość przyjętego przeze mnie określenia „normalna wymowa”), to utwór należy uznać za przynależący do rozkładu sylabicznego.

²⁸ W *Sylabotonizmie* odnotowano (s. 138–139) tę samą miarę w utworze *Ta lza... ze schyłkowego okresu życia Asnyka* (1894 r.; Adam Asnyk, *Poezje*, s. 554). Łączy je tematyka najogólniej miłosna, jednak w *Tej lzie...* 9-sylabowiec obejmuje całość.

²⁹ W przyjętym przeze mnie sposobie wymowy, który mieści się w grupie normalnych.

³⁰ Chodzi tu szczególnie o wymowę kresową romantyków, której wpływ widać u wielu autorów niepochodzących z tego obszaru. Zagadnienie naświetlone w: Lucylla Pszczołowska, *Rym*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1972, s. 202–203.

cych się monosylabach (rymy męskie) zawsze w przestrzeni rymowej pojawiały się co najmniej dwie głoski, w zdecydowanej większości ostatnią była spółgłoska, tak więc były to zazwyczaj rymy zamknięte³¹. Ogólnie dużą przewagę mają rymy żeńskie nad męskimi (87% do 12%), a nieliczne pozostałe pojawiają się z niejasnych powodów³². Rymy jednosylabowe (męskie) występują też zawsze na przemian z żeńskimi, co jest zwyczajem tego okresu³³. Rymy męskie pojawiają się w dwóch utworach w parzystych wersach i również dwukrotnie w nieparzystych, co jest powszechne w tym czasie, na przekór przedpozytywistycznej tradycji, podług której umieszczano rymy męskie tylko (czy głównie) w wersach parzystych³⁴. Warto również zauważyć że, po raz kolejny w „duchu epoki”, rymy męskie pojawiają się w rozmiarach krótkich³⁵ – prawie wyłącznie w wersach do ośmiu sylab, żeńskie zaś i w długich, i w krótkich. W wersach tej długości klauzul żeńskich jest cztery razy więcej niż męskich. Jeśli chodzi o układ rymów, to prym wiecie rozłożenie krzyżowe – to ponad trzy czwarte wszystkich przypadków (około 77%), parzyste mniej niż jedna piąta (17%), reszta natomiast ma udział marginalny: okalające to jedna dwudziesta piąta (4%), a parzysto-okalające jeszcze mniej (3%). Na tle epoki to nie dziwi, zwłaszcza w obliczu przewagi w zbiorze strof czterowersowych³⁶. Warto też zaznaczyć, że rymy parzyste w utworach zdają się nie stanowić żadnych aluzji do twórczości ludowej. Dziesięciokrotnie pojawia się rym potrójny, łączący trzy wyrazy; z tego połowa w sonetach, a druga połowa w *Placzącej*.

W materii rymowania chciałbym jeszcze poruszyć temat współbrzmienia gramatycznego, a dokładniej tego, jak często Asnyk go stosuje. Zasadnym wydaje się stwierdzenie, że nie stroni on od rymów gramatycznych – stosuje je nie bardzo często, choć częściej niż inni poeci tego okresu, jak na przykład Konopnicka³⁷. Na koniec należy zgodzić się z Lucyllą Pszczołowską w kwestii (choć nieszczególnie precyzyjnie okreś-

³¹ Nie ma tu zastosowania stwierdzenie Pszczołowskiej o wysokiej częstości występowania „nikłego pod względem brzmieniowym” i błahego znaczeniowo rymu samogłoskowego u Asnyka jako poety drugiej połowy XIX wieku (eadem, *Rym*, s. 171). W sumie zarejestrowano dwadzieścia dwie pary rymów męskich spółgłoskowych i dwie pary rymów męskich samogłoskowych (92% i 8%); w wypadku drugiej grupy były to *brzmia / śpia* oraz *trzy / drzy*, tak więc niepodobne gramatycznie do cytowanych przez badaczkę – *mi / ci* oraz *mu / tu*.

³² Chodzi o dwa takie wypadki, które skomentowałem krótko w przyp. 15. Pierwszy to wers czwarty w *Idź dalej*, drugi – wers dziewiętnasty w *Myslałem, że to sen*.

³³ Zob. Lucylla Pszczołowska, *Rym*, s. 199.

³⁴ Por. *Strofika*, s. 159.

³⁵ Por. Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski*, s. 260–261.

³⁶ Zob. ibidem, s. 259 oraz eadem, *Rym*, s. 201.

³⁷ Pszczołowska pisze że: „udział gramatycznych rymów (wyłącznie niemal rdzenno-końcówkowych) tylko w dłuższych, bardzo retorycznych wierszach czy poematach przekracza u niej [Konopnickiej – EK] 10%”, w wypadku zaś Asnyka mówi aż o jednej czwartej takich rymów w dorobku. Przyjąć wolno, że druga teza Pszczołowskiej pozostaje w przybliżeniu zgodna z rzeczywistością. Natomiast nieuprawnione jest stwierdzenie: „w każdym prawie, nawet krótkim wierszu używa on [Asnyk – EK] po parę rymów gramatycznych”, gdyż choćby w *Idź dalej* znajdujemy tylko jeden taki rym (choć należy też przyznać, że, obok *Bez granic*, to najkrótszy utwór). Niemniej dzieła bez rymu gramatycznego zdają się być u tego twórcy rzadkością. Cytowane stwierdzenia Pszczołowskiej: ibidem, s. 201–202.

lanej) niesamodzielnego rymowania u autorów epoki, w tym Asnyka; rym podlega nadrzędnej roli, który bodaj najlepiej określić po prostu jako „rytm”, specyficzny „rytm sylabotoniczny”³⁸, z tym że w omawianym zbiorze w utworach dłuższych, pozabawionych toku stopowego nie ujawnia się wzrost roli semantycznej rymu, nie pełni on wtedy istotniejszej funkcji, zatem nie jest to w gruncie rzeczy element samodzielny.

Trudno odmówić Asnykowi bogactwa stroficznego utworów w zbiorze – w zaledwie dwudziestu utworach przedstawił aż dwanaście typów zwrotek czterowersowych, a oprócz tego dwa sonety, typ strofy sześciowersowej skomponowany z typem czterowersowym (*Posyłam kwiaty*), ciekawy typ ośmiowersowy, w którym dopatrywać się można licznych stóp jambicznych (*Ja ciebie Kocham!*), typ siedmiowersowy (*Uwielbienie*), dwa typy sześciowersowe (*Bez granic*), dźwięczny typ pięciowersowy (*Placzącej*), a zbiór wieńczy dwudziestoczterowersowy utwór stychiczny (*Myślałem, że to sen*).

Strofy czterowersowe w zbiorze zostały omówione wcześniej, w tym miejscu dodam jedynie kilka uwag na ich temat, w większości opartych na nielicznych wzmiankach w literaturze przedmiotu. W utworze pt. *Anielskie chóry* występuje zjawisko, które określić można jako zwrotka pochodna wobec strofy safickiej³⁹. W tym kontekście warta wspomnienia jest także siedmiowersowa zwrotka *Uwielbienia*: 11, 11, 5, 11, 11, 11, 5, która wygląda na aluzję do klasycznej u nas, sylabicznej strofy safickiej. Choć wydaje się bardziej prawdopodobne, że jest to nawiązanie do strofy *Hymnu Słowackiego*⁴⁰. Naprzemienności rymów żeńskich i męskich w strofach czterowersowych towarzyszy zmiana rozmiarów, z reguły jednosylabowa (przykładowo naprzemienność 7- i 6-zgłoskowca w *Zwiędłym listku*), ale wyjątkiem jest *Ach, powiedz!*, gdzie funkcjonuje wyłącznie rozmiar 8-sylabowy, pomimo przeplotu rymów oksytonicznych i paroksytonicznych⁴¹.

Najciekawszy stroficznie wydaje się utwór *Placzącej*. Występuje tam pomysłowe połączenie aż trzech rozmiarów: 5-, 8- i 10-zgłoskowca. Nieczęsty w naszej literaturze jest sposób użycia rymu potrójnego obecny w tym wierszu. Strofę rozpisac można jako:

10 (5+5) Aż IV

10 (5+5) Aż IV

5 Bż II

5 Bż II

8 (3+5) Aż III

³⁸ Zob. *ibidem*, s. 198–199.

³⁹ Por. *Strofika*, s. 151. Za niezbyt celne uznaję określenie takich strof jako „uboczne”, skoro są one wykorzystywane jako jednostki samodzielne; istotnym dla związków ze strofą saficką jest ich pochodzenie od niej. Dodatkowo taka zwrotka w *Anielskich chórach* nie została użyta z tematyką humorystyczną, żartobliwą, co przeczy twierdzeniu autorki.

⁴⁰ Zob. *ibidem*, s. 21–22.

⁴¹ Por. *ibidem*, s. 158. Autorka twierdzi, jakoby konstrukcja *Ach, powiedz!* była „bardzo rzadka”, tymczasem spotykamy ją w tak skromnym objętościowo materiale – możliwa jest przypadkowość takiej sytuacji, ale niewykluczone, że konstrukcja ta występuje częściej, niż twierdzi się w opracowaniu.

Pierwsze dwa wersy tworzą w pewnym sensie znaczeniowo odrębny segment, co podkreśla wspólny rym, rozmiar sylabiczny i akcentowy oraz zamknięcie składniowe. Dwa następne wersy nie rozwijają myśli przeciwnych do pierwszych, ale je uzupełniają, choć przez krótszy o połowę rozmiar wzrasta, rzecz można, dynamika wiersza i dobitność przekazu. Podobnie jak w dwóch pierwszych wersy połączone są wspólnym rymem parzystym, ale składniowo nie mają już wyraźnego zakończenia (graficznie – nie ma kropki). Natomiast ostatnia linijka niejako wieńczy poprzednie: rozmiarowo jest pośrednia (osiem sylab, trzy akcenty), łączy się rymem z początkiem, natomiast znaczeniowo bezpośrednio z 5-zgłoskowcami w środku. Końcówkowy charakter ostatniego wersu podkreśla występowanie wypowiedzeń pytających i rozkazujących w pięciu z sześciu zwrotek (w pozostałej, naturalnie, oznajmującej). Miara 10-zgłoskowa (5+5) nie wydaje się tu być w żadnym razie nawiązaniem (stylizacją) do twórczości ludowej, o czym pisałem wyżej.

W *Bez granic* mamy do czynienia z dwoma strofami sześciowersowymi, które nie są skonstruowane identycznie. Pierwsza to:

8 (3 + 5) Aż
 8 (3 + 5) Aż
 5 Bż
 8 (3 + 5) Cz
 8 (3 + 5) Cz
 5 Bż

Druga różni się tylko tym, że jest izosylabiczna, wypełniona 8-zgłoskowcami. Być może różnicowanie nawiązuje do samej treści utworu – kontrastu ograniczeń „świata przyrody” (w pierwszej zwrotce) i ich braku w „sercu człowieka” (w drugiej), ale ostatecznie dzieło nie jest pod względem strofiki tak ciekawe jak *Placzącej*, choć również operuje gwałtownymi zmianami rozmiarów nawet w środku strofy, jak i połączeniem rymów parzystych z okalającymi.

Sekstynę z wersami 11-zgłoskowymi (5+6) spotykamy w dwóch środkowych zwrotekach *Posyłam kwiaty*, najpewniej pod wpływem Słowackiego i ogólnego zainteresowania kulturą włoską⁴². Dwa sonety w zbiorze przynależą do klasycznego typu włoskiego (choć rymowanie dwóch czterowersy odbiega od wzorca dantejskiego i petrarkowskiego) – różnicują je tylko układy rymów w tercetach: cde cde w pierwszym oraz cdc dcd w drugim⁴³.

Omówić jeszcze wypada utwór stychiczny – *Myślałem, że to sen*. Dwunastozgłoskowce (6+6) zakończone są nieczęstymi w tym okresie parzystymi rymami żeńskimi⁴⁴,

⁴² Na ten temat krótko zob. Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski*, s. 263.

⁴³ Zob. hasło *Sonet*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Warszawa: PWN 2012, s. 1037–1038.

⁴⁴ Por. Lucylla Pszczołowska, *Rym*, s. 201. Należy jednak, za badaczką, zauważyć, że rymy parzyste są w utworach wierszowanych stychicznych częstsze niż w stroficznych.

choć nawet bardziej warte odnotowania są oksytoniczne średniówki. Nadto podkreślić raz jeszcze należy brak powiązań elementów treściowych oraz wspomnianej miary w tym kontekście (i w ogóle utworu jako całości) z ludowością, przy jednoczesnym dużym prawdopodobieństwie pochodzenia samego rozmiaru z twórczości ludowej⁴⁵.

References

- Asnyk Adam, *Poezje*, wstęp Stefan Lichański, Warszawa: PIW 1974.
- Dawni pisarze polscy*, red. Roman Loth, Warszawa: WSiP 2000.
- Dłuska Maria, *O poezji Konopnickiej*, w: eadem, *Studia i rozprawy. T. 2*, red. Henryk Markiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1970, s. 409–431.
- Dłuska Maria, *O wersyfikacji Mickiewicza (Próba syntezy)*, w: eadem, *Prace wybrane. T. 3: Poezja wierszem i prozą*, red. Stanisław Balbus, Kraków: Universitas 2001, s. 173–294.
- Dłuska Maria, *O wersyfikacji Mickiewicza. Część druga*, „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 2, s. 403–443.
- Dłuska Maria, *Pod znakiem sylabotonizmu. Rzecz o wierszu Konopnickiej*, w: eadem, *Studia i rozprawy. T. 2*, red. Henryk Markiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1970, s. 290–408.
- Dłuska Maria, *Poetyka i wiersz Jana Kochanowskiego*, w: eadem, *Prace wybrane. T. 3: Poezja wierszem i prozą*, red. Stanisław Balbus, Kraków: Universitas 2001, s. 117–172.
- Dłuska Maria, *Prace wybrane. T. 2: Próba teorii wiersza polskiego*, red. Stanisław Balbus, Kraków: Universitas 2001.
- Dłuska Maria, *Prozodia języka polskiego*, wyd. 2, Warszawa: PIW 1976.
- Dobrzyńska Teresa, Kopczyńska Zdzisława, *Tonizm*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1979.
- Grzędzińska Maria, *Wiersz Norwida w okresie „Vade mecum”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1960, sekcja F, t. 15, nr 5, s. 113–145.
- Guiraud Pierre, *Zarys wersyfikacji francuskiej*, red. Maria Renata Mayenowa, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1961.
- Hrabák Josef, *Poetika*, Praha: Československý spisovatel 1977.
- Kaczmarek Maria, *Wersyfikacja Jana Kochanowskiego w liczbach*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3, s. 253–259.
- Kulawik Adam, *Wersologia*, Kraków: Antykwa 1999.
- Poetyka i matematyka*, red. Maria Renata Mayenowa, Warszawa: PIW 1965.
- Pszczołowska Lucylla, *Rym*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1972.
- Pszczołowska Lucylla, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum 1997.
- Siatkowski Zbigniew, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3, s. 119–150.
- Słowiańska metryka porównawcza*, t. 2: *Organizacja składniowa*, red. Zdzisława Kopczyńska, Lucylla Pszczołowska, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1984.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, wyd. 2, Warszawa: PWN 2012.

⁴⁵ Pszczołowska pisze (*Wiersz polski*, s. 242–243) o paroksytonie średniówki i klauzuli jako o stałych składnikach m.in. 12-zgłoskowców (6+6) pisanych przez znaczną część XIX wieku, w tym w drugiej połowie tego stulecia. Jest to sprzeczne z tym, co dostrzec można w wierszowanym dziele Asnyka.

Słownik terminów literackich, red. Janusz Sławiński, wyd. 3, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1998.

Steffen-Batogowa Maria, *Struktura akcentowa języka polskiego*, Warszawa: PWN 2000.

Strofika, red. Maria Renata Mayenowa, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1964.

Sylabizm, red. Zdzisława Kopczyńska, Maria Renata Mayenowa, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1956.

Sylabotonizm, red. Zdzisława Kopczyńska, Maria Renata Mayenowa, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum 1957.

Woronzak Jerzy, *Rytmika akcentowa sylabowca*, w: *Poetyka i matematyka*, red. Maria Renata Mayenowa, Warszawa: PIW 1965, s. 72–78.

Woronzak Jerzy, *Z badań nad wierszem Biernata z Lublina*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3, s. 97–118.