Stanisław Furmanik

O sylabotonizmie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/2, 448-460

1956

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

STANISŁAW FURMANIK

O SYLABOTONIZMIE

Na zaproszenie Instytutu Badań Literackich zabieram głos w dyskusji nad artykułem Kazimierza Budzyka *Co to jest polski sylabotonizm?* W uwagach swych ograniczę się do sprawy oznaczonej tytułem, pomijając zagadnienia szersze i ogólniejsze, które autor w swym artykule porusza.

W wyniku swych wywodów Kazimierz Budzyk dochodzi do następujących konkluzji o charakterze definicji:

> W świetle przeprowadzonej analizy system sylabotoniczny nie jest systemem zgłoskowo-przyciskowym, lecz zgłoskowo-zestrojowym. Wprowadzając regularność rytmiczną wszystkich lub niektórych tylko zestrojów, system ten niejako automatycznie wydobywa średniówkę silniej, niż mielibyśmy to w systemie sylabicznym. Dlatego też można by wprowadzić do definicji także i ten element i nazwać system sylabotoniczny systemem zgłoskowo-średniówkowo-zestrojowym. Trzeba jednakże pamiętać, że dopiero ostatni człon tej definicji wprowadza specyfikę tego systemu w stosunku do sylabizmu. Chciałbym to podkreślić jak najdobitniej, gdyż poprzednia kwalifikacja sylabotonizmu nieuchronnie prowadziła do zatarcia różnic między systemem sylabicznym a systemem sylabotonicznym [1].

Formuła Kazimierza Budzyka: system zgłoskowo-zestrojowy — traktowana jako zestawienie tych właśnie trzech słów — mówi chyba to, iż wiersze sylabotoniczne budują się z sylab i zestrojów. Ale, pomijając tkwiącą w tym tautologię (bo zestrój to pewna ilość sylab pod akcentem), czy jakikolwiek wiersz jakiegokolwiek systemu — ba, nawet każdy urywek prozy — nie składa się z sylab i zestrojów? Oczywiście, formuła Budzyka, jak i ta, której się przeciwstawia, stanowią swojego rodzaju skrót, który domaga się rozwinięcia. Budzyk nie podaje w swym artykule odpowiednich „dookreśleń". Jednak pierwszy człon formuły („zgłoskowo") implikuje chyba, że miara wierszy sylabotonicznych opiera się na stałej ilości sylab (w strofie

---

[1] K. Budzyk, *Co to jest polski sylabotonizm?* Pamiętnik Literacki, XLVI, 1955, z. 1, s. 139.

odpowiednio stałej). Jakie jest dookreślenie dla drugiego członu („zestrojowy") definicji? Budzyk podaje wzorzec wierszy *Czatów*, które posłużyły mu jako empiryczny materiał do teoretycznych wniosków:

ooOo | sSs || ooOo | sSs
ooOo | sSs | sSs [2]

Zestroje akcentowe można stabilizować pod dwoma względami: co do ich liczby i co do ich jakości rytmicznej. „Wzorzec" Budzyka zdaje się sugerować, że wiersze *Czatów* mają stałą ilość zestrojów: dłuższe — 4, krótsze — 3. Co do jakości, tylko niektóre zestroje mają postać stałą, inne zmienną. Analiza Budzyka wykazuje, że w *Czatach* mamy następujące rodzaje zestrojów: jednozgłoskowe (—), dwuzgłoskowe (⊥ ∪, ∪ ⊥), trzyzgłoskowe (∪ ⊥ ∪), czterozgłoskowe (∪ ∪ ⊥ ∪). Więc co do postaci zestrojów panuje w wierszach sylabotonicznych swoboda. Swoboda postaci zestrojów nie musi za sobą pociągać swobody ich liczby, ale w *Czatach*, wbrew „wzorcowi", ilość zestrojów w wierszach jest zmienna. W wierszach parzystych (dziesięciozgłoskowych), jak to podaje analiza Budzyka, na ogólną ich liczbę 28 mamy 10 wierszy po 3 i 18 po 4 zestroje. Nie obliczałem tych stosunków ilościowych w wierszach nieparzystych (czternastozgłoskowych), ale — zgodnie z analizą Budzyka — znajdziemy wśród nich cztero-, pięcio- i sześciozestrojowe. Ostatecznie więc zestrój w wierszach sylabotonicznych nie musi być ustabilizowany ani co do ilości, ani co do jakości. Wiersze sylabotoniczne (system zgłoskowo-zestrojowy) to wiersze, w których zestrój akcentowy zachowuje się swobodnie w obrębie stałej liczby sylab. Ale to jest formuła wierszy sylabicznych nieco innymi słowami wyrażona niż zazwyczaj. Zestrój akcentowy nie ujmuje specyfiki wierszy sylabotonicznych i ująć jej nie może. Jako rys charakterystyczny wierszy sylabicznych przytacza się, i słusznie, twierdzenie, że w systemie tym czynniki synktatyczno-intonacyjne są swobodne, nie wchodzą w skład struktury miary wierszowej. A co to jest zestrój akcentowy? To najdrobniejsza cząstka foniczno-audytywna, na jaką dzieli się jakaś jednostka syntaktyczno-intonacyjna.

Artykuł Budzyka cechuje charakterystyczna sprzeczność. Wiersze *Czatów* uważa za sylabotoniczne, a tym samym przyświadcza, że wiersze tego rodzaju rzeczywiście istnieją i są różne w swej istocie metrycznej od wierszy sylabicznych. Ale przeprowadzone badania

[2] *Tamże.*

i wysnuty z nich wniosek prowadzą go do twierdzenia, że różnicy tej nie ma.

Budzyk wprowadza do swej definicji, co prawda fakultatywnie, jeszcze człon trzeci: średniówkę. Osobiście skłaniam się do przeświadczenia, że wiersze sylabotoniczne są zasadniczo bezśredniówkowe. Ale nie o to w tej chwili chodzi. Poruszając sprawę tego trzeciego członu chcę zwrócić uwagę na jeszcze jeden dowód, że definicja Budzyka jest w istocie tylko werbalną odmianą definicji wierszy sylabicznych, które istotnie są średniówkowe. Zaskakujące przy tym jest pojmowanie przez Budzyka średniówki.

W przytaczanym już „wzorcu" wierszy *Czatów* występuje kreska pionowa (|), oznaczająca niewątpliwie granicę między zestrojami. Występuje w nim również kreska podwójna (||), która poza tym, że rozgranicza zestroje, jest chyba znakiem średniówki. Z „wzorca" wynikałoby więc, że wiersze nieparzyste *Czatów* posiadają średniówkę, zaś wiersze parzyste jej nie posiadają. Ale o tych ostatnich wierszach Budzyk mówi: „Sylabiczna formuła tych wierszy brzmi: 4+3+3, z jednym, jedynym wyjątkiem..." [3] Oto ten wyjątek:

I ugodził w sam łeb — wojewody.

Istotnie, „sylabiczna formuła" tego wiersza „brzmi": 4+2+4. W dalszym ciągu Budzyk przytacza pięć jeszcze wierszy, w których załamuje się rytm. „W pozostałych pięciu wypadkach mamy wprawdzie załamanie rytmu, ale nigdzie nie znajdujemy naruszenia średniówki" [4]. Z tej wypowiedzi wynika, że w tym jedynym, przytoczonym wyżej wierszu, mamy naruszenie średniówki. Zbadajmy choćby na jednym przykładzie, dlaczego to w pozostałych pięciu wierszach średniówka nie jest naruszona, choć rytm został załamany.

Stary łeb na twym łonie kołysał...

Formuła sylabiczna tego wiersza przedstawia się następująco: 3+4+3. Średniówka nie została tu naruszona, bo pierwsza sylaba drugiego zestroju („na") jest gramatycznie wyrazem. Zaś w owym jedynym wierszu mamy jedyny wypadek naruszenia średniówki, bo w wyrazie „wojewody" pierwsza sylaba zestroju jest tylko pierwszą sylabą.

---

[3] *Tamże*, s. 138.

[4] *Tamże*. Podkreślenie — S. F.

Z tego wszystkiego wynika, że, krzyżyki w formule: 4+3+3 — są znakami średniówek, że wiersze parzyste mają dwie średniówki. I to jest zaskakujące w dwojakim sensie: 1) w porównaniu z „wzorcem", gdzie wiersze parzyste nie mają w ogóle średniówki; 2) w stosunku do panującego dotychczas ogólnie przekonania, że jeśli wiersz jest średniówkowy, to ma ją tylko jedną.

Budzyk zdaje się hołdować tej teorii średniówki, która głosi, że jest to stały przedział międzywyrazowy. Z tego stanowiska rzecz biorąc, rzeczywiście wiersze parzyste, poza jednym jedynym wyjątkiem, mają po dwie średniówki, bo we wszystkich po sylabie czwartej i siódmej przypada przedział międzywyrazowy. Ale wtedy trzeba się konsekwentnie zgodzić, że wiersze nieparzyste mają trzy średniówki, bo w nich już wszędzie, bez wyjątku przypadają stale przedziały międzywyrazowe po sylabie czwartej, siódmej i jedenastej. Tymczasem zgodnie z „wzorcem" jest tam tylko jedna średniówka, przypadająca po sylabie siódmej.

Wydobyta sprzeczność między implikacjami tkwiącymi w cytowanych wypowiedziach Budzyka, a podanym przez niego „wzorcem" — rozwiewa się, gdy przypuścimy, że podwójna kreska (||) we „wzorcu" nie oznacza średniówki, lecz koniec jednostki wierszowej, bo w istocie zwrotka *Czatów* nie jest (jak to sugeruje układ drukarski) czterowierszowa, lecz sześciowierszowa (7aa, 10b, 7cc, 10b). Wtedy we „wzorcu" użycie pojedynczych kresek jest konsekwentne: wiersze siedmiozgłoskowe mają po jednej średniówce, dziesięciozgłoskowe — po dwie.

To rozwiązanie sprzeczności nie usuwa jednak wątpliwości merytorycznych. Czy naprawdę („ontologicznie") wiersze siedmiozgłoskowe mają średniówkę? I czy ją, choć jedną, posiadają wiersze dziesięciozgłoskowe? Istotnie, mają, bo w odpowiednich miejscach przypadają stale przedziały międzywyrazowe. Czy jednak ta teoria średniówki jest słuszna? Optycznie — przedział międzywyrazowy to kawałek czystego, niezapisanego papieru. Wiadomy to jednak truizm, że język nie jest zjawiskiem przestrzenno-optycznym, lecz foniczno-audytywnym. W wyrażeniu „na stole" mamy „papierowy" przedział międzywyrazowy, ale nie ma go w fonice tego wyrażenia i dlatego nie możemy mieć odpowiedniego spostrzeżenia słuchowego. „Na stole" brzmi równie jednolicie jak „stodole". Rzeczywiście istniejący (sprawdzalny uchem) przedział międzywyrazowy jest zawsze jakimś działem intonacyjnym. Teoria średniówki jako stałego przedziału międzywyrazowego jest w gruncie rzeczy zamaskowaną teorią

średniówki jako działu intonacyjnego. Ta zaś teoria jest fałszywa, bo prowadzi do sprzeczności.

Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei...

Mamy tu trzy wyraźne i równoważne działy intonacyjne wewnątrz wiersza — więc trzy średniówki.

Głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki...

Tu znów jeden wyróżniający się intensywnością spośród innych dział intonacyjny — jedna średniówka.

Ostatnie liny majtkom wyrwały się z ręki...

Jeden człon intonacyjny o pięciu zestrojach: albo tu nie ma wcale średniówki, albo jest ich cztery. W przytoczonych trzynastozgłoskowcach Mickiewicza według powszechnego dotychczas mniemania jest tylko jedna średniówka.

Czym jest średniówka? Nie jest ona ani „papierowym" przedziałem międzywyrazowym, ani działem intonacyjnym; nie przypada, jak np. w trzynastozgłoskowcu, po siódmej sylabie, która kończy wyraz, lecz jest właśnie tą siódmą sylabą. Nie podobna mi uzasadniać na tym miejscu mego stanowiska. „Rozpisałem się" o średniówce, bo wydaje mi się, że pojęcie średniówki w artykule Budzyka nie jest ani jasne, ani pewne.

Ale i inne ważne dla wersyfikacji pojęcia, którymi Budzyk operuje, przedstawiają się również niewyraźnie. Przytoczę raz jeszcze cytowane już zdanie: „W pozostałych pięciu wypadkach mamy wprawdzie załamanie rytmu, ale nigdzie nie znajdziemy naruszenia średniówki". Co znaczą w tym zdaniu słowa „załamanie rytmu"? Rytm w języku, dla ścisłości dodajmy: w języku polskim, to następstwo sylab akcentowanych i nie akcentowanych. Rytmy mogą być regularne i nieregularne. Wyrażenie: „załamanie rytmu" — jest sensowne, gdy, mając do czynienia z rytmem regularnym, w pewnym momencie jego toku spostrzegamy zmianę pulsacji. W stosunku do rytmu nieregularnego wyrażenie to traci swój sens. Analiza Budzyka wykazuje, że rytm wierszy *Czatów* jest nieregularny. W wyrażeniu tym chodzi więc widocznie o coś innego. Jak mi się zdaje, Budzyk ma zapewne na myśli załamanie metru, miary wierszowej. Jeżeli tak, to identyfikuje rytm i metr (a może nawet i wiersz), uważa je za swego rodzaju synonimy, wskutek czego nazw tych można używać wymiennie, a jeśli ktoś nie lubi słowa „metr", może używać wyłącznie słowa „rytm".

Czy jednak rytm i metr to jest ta sama „rzecz"?

Śród takich pól przed laty, nad brzegiem ruczaju,
Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju,
Stał dwór szlachecki...

Nawet gdyby tu nie było rymu, słyszelibyśmy tę samą długość dwóch pierwszych wierszy. Wiersz trzeci, w danym przytoczeniu, jest „krótszy". Oczywiście ową „długość" czy „krótkość" trzeba przenieść ze sfery przestrzenno-wzrokowej w sferę brzmieniowo-słuchową. Metr jest realnością, konstatowaną bezpośrednio przez spostrzeganie słuchowe; jest realnością „autonomiczną", równocześnie bowiem, „równolegle", „polifonicznie" słyszymy rozwijający się rytm. Rytm przytoczonych wierszy jest różny:

sSsSsSsssSssSs
ssSssSssssSsSs
SSsSs

— ale metr tych wierszy jest taki sam. Rytm właśnie, charakter jego pulsacji, przede wszystkim może decyduje o indywidualnej odrębności egzemplarzy wierszowych, uwarunkowanych tym samym metrem.

Jeżeli mamy być w zgodzie z rzeczywistością językową, musimy odróżnić rytm i metr. Rytm to następstwo akcentowanych i nie akcentowanych sylab, metr — to pewna rozpiętość sylab (w systemie sylabicznym), tworząca jednolitą, autonomiczną postać natury fonicznej. Metr można by w muzyce nowożytnej przyrównać do taktu, w którego obrębie rozwija się rytm danego odcinka melodii.

Zdefiniowałem rytm jako następstwo sylab akcentowanych i nie akcentowanych. Mówimy jednak nie sylabami, lecz zdaniami. Sylaba jest tylko najdrobniejszą, dalej nierozkładalną cząstką wymawianiową. Słuchowo ujmujemy mowę jako łańcuch fraz, rozpadających się na człony, które z kolei rozpadają się na zestroje akcentowe. Więc zestroje akcentowe warunkują rytm.

Zestrój — to pewna ilość sylab pod akcentem. Sformułowanie takie wysuwa akcent jako czynnik kształtujący zestrój. Ale nie jest to zupełnie ścisłe. Fizykalnie rzecz biorąc, sylaba, jak każde brzmienie, posiada cztery właściwości: barwę, długość trwania, wysokość i siłę. Ta ostatnia właściwość to akcent polski, który jest dynamiczny, przyciskowy. Jeśli więc traktować sprawę ściśle, każda sylaba, posiadając z konieczności ową właściwość siły, posiada też i akcent. Ale przez sylabę akcentowaną rozumiemy tylko taką, która tą siłą

akcentową naeechowana jest szczególnie. Inne uważamy za nie akcentowane.

Akcent w grupie zestroju stanowi szczyt grupy i sygnalizuje koniec zestroju, ale tego końca nie wyznacza. Czyni to intonacja, na którą składają się dwie inne właściwości każdego brzmienia: długość trwania i wysokość. Intonacja, która jest jak gdyby „mikroskopijnym" ruchem melodycznym, ustala granice zestroju, zwiera go spaja w jednolitą jednostkę i, rzec można, wypycha akcent na szczyt grupy. Wszystko to odbywa się szybko i niemal automatycznie, ale na tle zasadniczej płaszczyzny dla świadomości językowej, jaką jest rozumienie znaczenia i jego sensowność.

Ponieważ zestrój akcentowy jest rezultatem akcentu i intonacji, więc prawie każdy urywek językowy wyrywany z kontekstu można różnie interpretować i rytmicznie, i co do składu zestrojowego. „Krzyk mojej matki" — to może być: 1) SSsSs; 2) SssSs; 3) sSsSs; 4) sssSs. W pierwszym wypadku mamy trzy zestroje, w drugim i trzecim — dwa, w czwartym — jeden. Za każdym razem modyfikuje się sens wyrażenia. W heksametrze Mickiewicza, skąd przykład, jedynie słuszna i poświadczona przez poetę jest interpretacja druga:

Tylko krzyk mojej matki długo, długo słyszałem.

Intonacja „zagarnia" pewną ilość sylab i „wypycha" akcent. Jeżeli w tym zespole sylab prócz akcentu szczytowego, „wypchniętego", wyczuwamy jeszcze inne tzw. akcenty wyrazowe, to tracą one swą wartość i nie wpływają na konfigurację rytmiczną zestroju. Szczególnie wyraźne jest to (oczywiście w odpowiednim kontekście) w wypadku czwartym omawianego przykładu.

Enklityki i proklityki to jeden z przejawów tego współdziałania intonacji i akcentu w zestroju. Zestroje — tzn. ich postać, ilość i następstwo — warunkują rytm, ale ten sam charakter jego przebiegu, jego pulsacji, może być wyznaczony przez skład zestrojów różny co do ich postaci. Na przykład:

Skąd Litwini wracają	=	S	sSs	sSs
Suma kątów w trójkącie	=	Ss	Ss	sSs
W domu czują się dobrze	=	Ss	Sss	Ss

Dla rytmu, tzn. dla charakteru jego pulsacji jest istotna nie postać warunkujących go zestrojów, lecz ilość sylab nie akcentowanych między akcentowanymi. Jeżeli ilość ta jest stała, otrzymujemy rytm regularny, jeżeli zmienna, rytm nieregularny. Przytoczone urywki mają różny skład zestrojowy, ale identyczny rytm: SsSssSs.

Mając na uwadze subtelną, ale istotną, dystynkcję między rytmem a szeregiem warunkujących go zestrojów akcentowych, po wtóre: różnicę między rytmem i metrem (czyli miarę wiersza), spróbujmy wydobyć specyfikę wierszy sylabotonicznych. Jest to różnica natury metrycznej, i oczywiście zasada natur struktury metrów sylabotonicznych musi być inna niż strukturalna zasada metrów sylabicznych.

Dyszą miechy — węgle świecą,
Ogień w górę słupem bije,
Iskry złotym deszczem lecą... [5]

Mój sąsiedzie, mój Wojciechu,
Idzie radość bez pośpiechu;
Nie gdy chcemy, do nas chodzi,
Nie gdy chcemy, troski słodzi [6].

Oba przytoczone urywki mają identyczny rytm. Wsłuchując się w jego pulsację spostrzegamy, że powtarza się w nim stale najdrobniejsza, dalej już nierozkładalna cząsteczka, złożona z sylaby akcentowanej i nie akcentowanej — Ss. Każdy wiersz pod względem rytmicznym wypełniają cztery takie cząsteczki: SsSsSsSs. W urywku Szansera każdej prostej cząstce rytmu odpowiada zestrój akcentowy, który jest zarazem jednym gramatycznie wyrazem. U Krasickiego, prócz dwóch wypadków („Idzie radość", „troski słodzi"), granice cząstek rytmicznych i zestrojów krzyżują się ze sobą: „Mój sąsiedzie" = S|sSs|.

Jeżeli taką prostą cząstkę rytmu regularnego nazwiemy stopą, czy cząstka taka stanie się fikcją? Stopa jest konkretną, sprawdzalną słuchowo realnością na gruncie języka. Należy podkreślić, że o stopach można mówić tylko w rytmach regularnych.

Metr przytoczonych wierszy Szansera i Krasickiego opiera się na dwóch czynnikach: 1) na rytmie regularnym, w danym wypadku trocheicznym; 2) rozpiętość metru obejmuje cztery stopy trocheiczne. Można sobie nie tylko wyobrazić, ale i znaleźć konkretne przykłady, gdy metr trocheiczny będzie obejmował trzy czy pięć stóp. Jaka jest praktycznie możliwa rozpiętość, wymierzana ilością stóp, metrów trocheicznych — to inna sprawa.

---

[5] W. Szanser, *Przy kowadle* (*Od Kochanowskiego do Staffa*. Antologia liryki polskiej. Ułożył Wacław Borowy. Lwów 1930, s. 259).

[6] I. Krasicki, *Do W. Jakubowskiego* (*Od Kochanowskiego do Staffa*, s. 65).

Powyżej przytoczyłem tylko trzy wiersze zwrotki z utworu Szansera. Przytoczę teraz wiersz czwarty:

Na sczerniałą twarz i szyję.

Rytm tego wiersza przedstawia się następująco: ssSsSsSs. Nastąpiło tu załamanie regularności rytmu, tzn. że rytm trocheiczny w określonym momencie zmienił się na inny. Te same słowa wprowadzone w inny kontekst nie wzbudzają poczucia załamania rytmu:

Na sczerniałą twarz i szyję padają
Iskry jak złoty deszcz.

Nie odczuwamy tu żadnego załamania rytmu, bo kontekst rytmiczny jest nieregularny. W kontekście Szansera mamy niewątpliwą zmianę rytmu wiersza, ale czy zmienia się metr tego wiersza? Nie, jest to w dalszym ciągu metr czterostopowy trocheiczny i dlatego właśnie odczuwamy tę zmianę rytmu. Gdybyśmy ten wiersz zmienili w sposób następujący:

Iskry złotym deszczem lecą,
Czerniąc białe czoło, twarz i szyję...

— nie mielibyśmy załamania rytmu, ale wiersze byłyby niewspółmierne metrycznie, bo rozpiętość metru ostatniego wiersza obejmuje pięć stóp trocheicznych.

W systemie sylabotonicznym metr polega na rytmie regularnym, a jego rozpiętość na pewnej liczbie stóp, czyli inaczej mówiąc — metr sylabotoniczny składa się z pewnej liczby jednorodnych stóp. W wierszach sylabotonicznych rytm poszczególnych wersów (rytm, a nie metr) może nie być regularny. Co więcej, załamanie rytmu w poszczególnych wierszach, na tle niezmiennego metru, jest nawet ze względów artystycznych na ogół pożądane.

Ostrość i częstotliwość tych załamywań może być różna. W przykładzie z Krasickiego nie ma ani jednego załamania, u Szansera — jedno, i stosunkowo bardzo łagodne, na tle nadzwyczaj silnie zasugerowanego i utrzymywanego metru. W znanej zwrotce Asnyka:

Wędrowało sobie słonko	ssSsSsSs
Uśmiechnięte, jasne, złote	ssSsSsSs
Szło nad gajem, szło nad łąką,	SsSsSsSs
Napotkało w łzach sierotę...	ssSsSsSs

— tylko wiersz trzeci ma regularny tok trocheiczny. A przecież wiersze te nie są oparte na metrze sylabicznym. Wystarczy je porównać ze zwrotką Kochanowskiego:

Gorące dni nastawają,
Suche role się padają;
Polny świercz, co głosu sstaje,
Gwałtownemu słońcu łaje.

Pojedynczy wiersz „wyrwany z całości", „sam w sobie", nigdy nie jest zdeterminowany metrycznie. Determinację tę osiąga wiersz dopiero w kontekście metrycznym. Przekonywającym tego dowodem może być następujący cytat z *Apokalipsy* Słonimskiego:

Płoną Pompeje w wieńcu ogrodów oliwnych,
Gniewny bełkot dobiega z kotła wrzącej ziemi.
Giganty i Demony ciał radioaktywnych
Zbudziły się zaklęciem tajemnej alchemii.
5 Kurtynę chmur rozdziera grom, w iskrowym skoku
Uderza w nieba strop wulkanów odblask rudy.
To twoja noc i amfiteatr twój — Proroku,
Wstań, zbudź się, gniewny lwie, lwie z pokolenia Judy,
Niech nowy Bóg oddzieli światło od ciemności,
10 Łagodną wznosząc dłoń uciszy gniew żywiołów.
O ziemio srebrnych łąk, skąpana w zieloności,
Wsłuchana w cichy szept modlących się aniołów [7].

Wszystkie wiersze cytatu mają po trzynaście sylab. Pierwsze cztery dostatecznie wyraźnie ustalają sylabiczny kontekst metryczny trzynastozgłoskowy. Od wiersza piątego jednak uderzająco wyraźnie metr się zmienia, ustala i trwa do końca. Metr staje się jambiczny sześciostopowy. Załamania rytmu liczne i ostre, szczególnie w wierszu ósmym (SSsSsSSsssSsSs), który nawet ma siedem akcentów zamiast sześciu. Ale wszystkie te załamania, odchylenia, dlatego właśnie odczuwamy, że tło metryczne, poczynając od piątego wiersza do końca cytatu, jest to samo, a zarazem inne w stosunku do tła metrycznego pierwszych czterech wierszy.

Stopa jako elementarna cząstka rytmu regularnego nie jest fikcją, podobnie jak nie jest fikcją sylaba. Dlatego też miarę wierszy można opierać na liczbie sylab lub na liczbie stóp. Ta odrębność materiału, z którego buduje się metr, stanowi specyfikę wierszy sylabotonicznych względem wierszy sylabicznych.

Wiersze sylabotoniczne wbrew swej niefortunnej nazwie, utartej już od kilkudziesięciu lat, w sensie metrycznym nie mają nic wspólnego z sylabą. Zarówno formuła Budzyka (system zgłoskowo-zestrojowy), jak i formuła, której się on przeciwstawia (system zgłoskowo-przyciskowy), są fałszywe i to przede wszystkim w pierwszym a wspólnym ich członie.

[7] A. Słonimski, *Wybór poezji*. Warszawa 1946, s. 164.

Wprowadźmy dla uwypuklenia eksperymentu pewne zmiany w cytowanej już zwrotce Szansera:

Dyszą miechy — węgle świecą,
Ogień w górę słupem bije,
Iskier złotych gęsty deszcz
Pada wciąż na twarz i szyję.

Pierwszy, drugi i czwarty wiersz w tej spreparowanej zwrotce mają po osiem sylab, wiersz trzeci ma ich siedem. Czy ta zmiana wymiaru sylabicznego pociąga za sobą również heterometryczność tych wierszy względem siebie? Nie, to są wiersze izometryczne. Okazuje się więc, że gdy wiersze sylabiczne muszą być równozgłoskowe, by były izometryczne względem siebie, wiersze sylabotoniczne mogą być izometryczne, choć nie będą równozgłoskowe. A to dlatego, że w systemie sylabicznym czynnikiem konstytutywnym, podstawą, „punktem wyjścia" miary wierszowej jest liczba sylab, gdy w systemie sylabotonicznym liczba stóp. „Konsekwencją", „wynikiem" liczby stóp jest odpowiednia liczba sylab, ale niekoniecznie stała. Wynika to z istoty stopy. Gdy stopa antyczna opierała się na *quantitas sillabarum*, stopa polska opiera się na *numerus sillabarum*. Niektóre stopy antyczne, stanowiące tę samą wartość iloczasową, np. daktyl (— ∪ ∪) i spondej (— —), mogły być wymieniane. Obok tego rodzaju wymiany możliwy był w kwantytatywnej metryce antycznej inny typ wymiany. Na przykład wyraz dwusylabowy, składający się z długiej i krótkiej (— ∪), mógł zastąpić niekiedy daktyl. Nie było to, ściśle biorąc, „obcięcie" daktyla, gdyż w takim wypadku na moment brakującej sylaby przypadała pauza, dopełniająca iloczas stopy, zjawisko analogiczne do taktu w nowożytnej muzyce, gdzie np. ♩♩♩ iloczasowo równe jest ♩♩𝄽.

Stopy akcentowe nie mogą być wymieniane, bo wymiana albo załamuje regularność rytmu, albo (choć rzadki to wypadek) zamienia go na inny rytm regularny. Natomiast stopy akcentowe mogą być w ścisłym tego słowa znaczeniu obcinane. Jądro stopy stanowi jej sylaba akcentowana. Obcięcie następującej po niej sylaby nie akcentowanej „kaleczy" stopę, ale jej nie niweczy. Stopa obcięta, zwłaszcza w klauzuli szeregu rytmicznego, nie zmienia rytmu ani nie zmienia liczby stóp.

Dla tych samych przyczyn możliwe jest w stopach akcentowych dodawanie sylaby po sylabie akcentowanej w klauzuli szeregu rytmicznego:

Za moich młodych lat
Piękniejszym bywał świat,
Jaśniejszym wiosny dzień!
Dziś nie ma takiej wiosny,
Posępny i żałosny,
Pokrywa ziemię cień.

(Asnyk, *Za moich młodych lat...*)

Zmiana wymiaru sylabicznego w jednostkach wierszowych wskutek kataleksji lub hiperkataleksji stopy stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych rysów specyfiki systemu sylabotonicznego, zjawisko niemożliwe *ex definitione* w systemie sylabicznym. Metr, czyli miara, warunkuje wiersz. Gdzie nie funkcjonuje metr, mamy prozę. Zgodnie z właściwościami danego języka, metr można budować w różny sposób. W systemie sylabotonicznym metr opiera się na regularnym rytmie, składa się z określonej liczby jednorodnych stóp. Jakie są możliwe rytmy regularne w języku polskim, a co za tym idzie — rodzaje stóp? Przeszło stuletnia praktyka poetycka rozstrzygnęła tę sprawę. Trocheje, jamby — stopy dwuzgłoskowe; amfibrachy, anapesty, daktyle — stopy trójzgłoskowe.

Miara wierszowa w *Czatach* opiera się na rytmie anapestycznym i ujęta w optyczne symbole przedstawia się w sposób następujący:

(ssSssSs) 2
ssSssSssSs

Nikt nie twierdził i nie twierdzi, że wiersze *Czatów* należy czytać w ten sposób:

I zawo łałkoza kaNauma
I stoczy łasię łza dopanewki

Ale te obydwa wiersze:

I zawołał kozaka Nauma.
I stoczyła się łza do panewki".

— mają ten sam rytm: ssSssSssSs, chociaż różny układ zestrojów akcentowych.

W szeregu wierszy w *Czatach* odczuwamy załamanie rytmu anapestycznego:

w. 4	Pojrzał, zadrżał, nie znalazł nikogo.	SsSssSssSs
w. 54	„Pierwej musi w łeb dostać pan młody".	SsSsSSsSSs
w. 18	I pierś kryła pod rąbek bielizny...	sSSssSssSs

Ale zawsze, w utworach pisanych wierszem sylabotonicznym, dopóki odczuwamy załamania rytmu, załamania te świadczą właśnie o „żywotności" metru.

Zresztą w *Czatach* istotnych załamań rytmu jest stosunkowo bardzo niewiele. Już Kazimierz Wóycicki przestrzegał przed „atomistycznym", orientującym się na gramatyczne wyrazy, ustalaniem ilości i miejsca akcentów. Budzyk tak właśnie postępuje w swej analizie i dlatego tu i ówdzie popada w niekonsekwencje. Na przykład „stary łeb" interpretuje jako SsS, ale „Ja nie mogę" jako ssSs, w cytowanym zaś wierszu 54 interpretuje „w łeb dostać" jako sSs.

Utwór należy czytać płynnie, we właściwym tempie, z właściwą ekspresją, swobodnie, jak postępujemy w żywej mowie. W tak zaktualizowanym tekście z łatwością spostrzeżemy charakterystyczne zjawisko zestrojów ściągniętych (według terminologii Marii Dłuskiej), które aktualnie są rzeczywistymi, realnymi zestrojami akcentowymi, chociaż składają się z dwóch lub nawet trzech wyrazów gramatycznych.

Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei... — to nie jest: Ss|Ss|S|Ss|S|S|S|sSs|, lecz: ssSs, sSs, sS, ssSs. Intonacja wyznacza granice zestroju, spaja sylaby jednolitą emisją głosu, wyznacza akcentowy szczyt grupy, znosząc inne akcenty wyrazowe, po których w najlepszym razie pozostaje lekki ślad, obciążenie rytmiczne (jak to nazywał Wóycicki), nie załamujące rysunku pulsacji rytmicznej. W rytmie regularnym wyrazisty przykład takich obciążeń mamy w następujących wierszach Romanowskiego:

Nam dzisiaj tak w duszach, jak kiedy się wiosna
Z zimowej wyrywa niemocy [8].

Na słowa: „Nam", „tak" — pada tu akcent wyróżniający, ale akcenty na „dzisiaj" i „w duszach" są silniejsze i one tworzą szczyt zestroju. O sześć wierszy dalej w tym samym utworze mamy już załamanie rytmu:

I kiedyż przy huku dział, trzasku płomieni
Podniesiem okrzyki wolności?

W *Czatach* wiersze dziesięciozgłoskowe, prócz trzech już cytowanych (4, 54, 18) oraz wiersza 50, albo nie mają wcale akcentu na sylabie pierwszej, albo mają obciążenie rytmiczne w czterozgłoskowym zestroju sylabowym. Analogicznie jest w całym szeregu wierszy siedmiozgłoskowych w pozycjach analizy Budzyka: I, 1; I, 3 [9].

---

[8] M. Romanowski, *Kiedyż* (*Od Kochanowskiego do Staffa*, s. 234).

[9] Budzyk, *op. cit.*, s. 135 i 136.