

Jerzy Woronczak

W sprawie polskiego sylabotyzmu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 46/3, 159-170

1955

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.

D Y S K U S J E

JERZY WORONCZAK

W SPRAWIE POLSKIEGO SYLABOTONIZMU

W artykule *Co to jest polski sylabotonizm?*¹ zaatakował Kazimierz Budzyk w sposób zdecydowany całą dotychczasową teorię naszego wiersza sylabotonicznego. Przede wszystkim podległa ostrej krytyce teoria stopy. Autor doszedł do wniosku, że abstrakcyjne pojęcie prymarnej jednostki toku rytmicznego w wierszu sylabotonicznym — stopy rytmicznej — wyprowadzono z rzeczywistości językowej wiersza w sposób błędny, idealistyczny, gdyż punktem wyjścia definicji stopy stały się nie rzeczywiście istniejące cząstki rytmu językowego — zestroje akcentowe, lecz rozpatrywane w oderwaniu od wyrazów i zestrojów luźne sylaby akcentowane lub nieakcentowane. W wyniku takiego założenia wersologia doszła do wyodrębniania jako stóp grup sylab pozbawionych jakiegokolwiek znaczenia, jak anapesty „wej-al-tá“, „da-zdy-szá“, do dopatrywania się toku jambicznego w utworach, w których nie ma ani jednego jambicznego zestroju itp.

Budzyk poddał krytyce dotychczasową wersologię również i za to, że usiłuje ona włączyć do teorii sylabotonizmu jako elementy rzekomo nie sprzeczne z podstawowymi założeniami tej teorii takie „prawa“, jak prawo toku krzyżowanego, prawo wymiany pierwszej stopy wersu, prawo kataleksji, prawo hiperkataleksji, prawo anakruzy.

Ostateczne wnioski krytyczne formułuje autor następująco:

1) teoria sylabotonizmu wykazuje podwójne, sprzeczne wewnętrznie założenia ontologiczne;

2) teoria sylabotonizmu obwarowana jest rzekomymi „prawami“, które nie służą wyjaśnianiu rzeczywistości, lecz pozorowaniu wewnętrznej konsekwencji systemu, w istocie mijającego się z konkretną rzeczywistością;

3) teoria sylabotonizmu nie tylko nie jest przydatna do wyjaśnienia rzeczywistości, ale nawet uniemożliwia przeprowadzenie jednoznacznych konstatacji w trybie najzupełniej wstępnym, opisowym².

¹ Pamiętnik Literacki, XLVI, 1955, z. 1, s. 123—152.

² Tamże, s. 128.

W dalszym ciągu artykułu Budzyk zajmuje się skonstruowaniem nowej teorii sylabotonizmu. Po obszernym przeanalizowaniu ballady Mickiewicza *Czaty* dochodzi do wniosku, że wzorzec tego utworu przedstawiałby się w sumie następująco:

$$\begin{array}{c} ooOo | sSs || ooOo | sSs \\ ooOo | sSs | sSs^3 \end{array}$$

i na tej podstawie formułuje następujące uogólnienie:

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 silniejszą, niż mieliśmy 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. [...] Jeżeli wyróżnikiem sylabotonizmu ma być regularność akcentów (powiedzmy ściślej: regularność wszystkich lub niektórych akcentów), stabilizacja akcentu przedśredniówkowego i akcentu klauzuli w wierszach sylabicznych kwalifikowała je automatycznie jako sylabotoniczne. Zupełnie inaczej przedstawia się ta sprawa, gdy przyjmujemy, że wyróżnikiem systemu sylabotonicznego jest regularność wszystkich lub niektórych zestrojów. Do tej kategorii nie można bowiem włączyć wierszy sylabicznych, które stabilizują nie zestroje, lecz akcent — najpierw w klauzuli, a potem także w członie przedśredniówkowym⁴.

Autor nie precyzuje, co rozumie przez regularność rytmiczną zestrojów, ale z artykułu wynika, że ma na myśli regularne powtarzanie się w tej samej kolejności zestrojów akcentowych o tej samej ilości sylab i tym samym położeniu akcentu, np.: Ss | sSs | sSs Ss | sSs | sSs — lub też: sSs | sSs | S sSs | sSs | S.

Wydaje mi się, że nie wszystkie tezy artykułu Budzyka można aprobować. Ma on niewątpliwą słuszność, gdy podnosi fakt, że nie-

³ Tamże, s. 139. Jest to nieco zmodyfikowany schemat Kleinera: ssSs | sSs || ssSs | sSs — ssSs | sSs | sSs. Różnica polega na tym, że Budzyk oznacza kreską przedział międzyczestrojowy, podczas gdy Kleiner oznaczał tak stały przedział międzywyrazowy, oraz na tym, że Budzyk uważa pierwsze zestroje wersów za nieregularne i oznacza ich sylaby zerami: małym zerem sylaby w zasadzie nieakcentowane, wielkim — akcentowane.

⁴ Tamże, s. 139—140.

sposób uważać za nie sprzeczne z podstawowymi założeniami teorii sylabotonizmu takie „prawa“, jak prawo wymiany pierwszej stopy wersu, kataleksji, hiperkataleksji i anakruzy. Sądzę, że trzeba się z tym pogodzić, iż wymiana pierwszej stopy wersu (np. wymiana jambu na trochej) stanowi element sylabiczny w sylabotonizmie, zaś anakruza — element toniczny, jeżeli zaś chodzi o kataleksję i hiperkataleksję, to niekiedy są one istotnymi wtętami tonicznymi, niekiedy zaś przyjęcie ich istnienia wynika ze sztywnego traktowania rytmicznego toku wersu jako s u m y jednolitych stóp metrycznych. O samej stopie metrycznej, jej użyteczności czy też bezwartościowości, o stopach językowych, toku rytmicznym i metrze oraz o toku krzyżowanym postaram się powiedzieć w zakończeniu mego głosu dyskusyjnego.

Trudno mi się pogodzić z pozytywnymi tezami artykułu Budzicka, z jego ujęciem wiersza sylabotonicznego jako wiersza zgłoskowo-(średniówkowo)-zestrojowego, z podkreślaniem strukturalnej, wierszotwórczej roli zestrojów i przedziałów międzyzestrojowych.

Autor artykułu wyprowadza swą teorię polskiego wiersza sylabotonicznego z analizy ballady *Czaty*, a przynajmniej analizą tego utworu ją dokumentuje. Opieranie uogólnień na tak wąskiej bazie materiałowej wydaje mi się nieco ryzykowne i postaram się w dalszym ciągu wypowiedzi przytoczyć obszerniejszą dokumentację. Rozpoczniemy jednak od rozpatrzenia samych *Czat*.

Budzik wyróżnił w utworze następujące typy układów zestrojów akcentowych:

WERSY SIEDMIOSYLABOWE

1)	⌣	∪		⌣	∪		∪	⌣	∪	—	25	
2)	∪	∪	⌣	∪		∪	⌣	∪		—	22	
3)	⌣		∪	⌣	∪		∪	⌣	∪	—	9	
Razem											—	56

WERSY DZIESIĘCIOSYLABOWE

1)	⌣	∪		⌣	∪		∪	⌣	∪		∪	⌣	∪	—	11	
2)	∪	∪	⌣	∪		∪	⌣	∪		∪	⌣	∪		—	10	
3)	∪	∪	⌣	∪		∪	⌣		∪	∪	⌣	∪		—	2	
4)	⌣	∪		⌣	∪		∪	⌣		∪	∪	⌣	∪	—	2	
5)	⌣	∪		⌣		∪	∪	⌣	∪		∪	⌣	∪	—	2	
6)	∪	⌣		⌣	∪		∪	⌣	∪		∪	⌣	∪	—	1	
Razem															—	28 ⁵

⁵ Tamże, s. 134, 136.

Po rozejrzeniu się w zestawionym skrupulatnie przez autora materiale można wnieść do tabelek pewne poprawki. Przede wszystkim chodziłoby o wprowadzenie konsekwencji do traktowania wyrazów jednosylabowych, uważanych powszechnie za enklityki. Autor w części wypadków uznaje je za enklityki, w części za proklityki. I tak do enklityk zaliczył: cię (w. 25, 35, 49), jej (w. 37), mi (w. 11), mu (w. 28), mię (w. 45, 47), tu (w. 50), natomiast do proklityk się. Mianowicie:

- w. 13 do ogrodu | się wkradli,
 15 coś bieleje | się w cieniu:
 40 I schyliła | się w jego objęcia.
 48 I stoczyła | się łąza | do panewki“.

Należy zaznaczyć, że uznanie się za enklitykę daje tu w rezultacie zestroje o akcencie proparoksytonicznym, podczas gdy potraktowane przez autora jako enklityki wyrazy cię, jej, mi, mu, mię — wchodzi tu w skład zestrojów paroksytonicznych. Mimo woli nasuwa się przypuszczenie, że traktowanie się jako proklityki wynika z chęci zmniejszenia do minimum odstępstw od wyprobowanych na podstawie większości wersów stałych przedziałów międzyzestrojowych. Jeżeli jednak budujemy teorię sylabotonizmu na zestrojach akcentowych, musimy je wprowadzić do niej niejako zzewnątrz: granice ich muszą być zgodne z granicami występującymi w prozie, w mowie potocznej. Inaczej narazimy się na zarzut budowania teorii na dowolnych założeniach. I dlatego, w celu uniknięcia dowolności, należałoby uznać wszystkie się za enklityki. Trzeba zaznaczyć, że jeśli chodzi o drugi spośród czterech wyżej przytoczonych wersów, sam autor dopuszcza możliwość traktowania w nim się jako enklityki.

Prócz tego chciałbym zmienić interpretację rytmiczną jeszcze dwu innych wersów, a mianowicie:

- w. 32 Mnie wzbronione słodycze wysysał.
 54 Pierwej musi w łeb dostać pan młody.

Zamiast takiej interpretacji:

∪ ∪ ⊥ ∪ | ∪ ⊥ ∪ | ∪ ⊥ ∪
 ⊥ ∪ | ⊥ ∪ | ∪ ⊥ ∪ | ∪ ⊥ ∪

chęć dać taką:

⊥ | ∪ ⊥ ∪ | ∪ ⊥ ∪ | ∪ ⊥ ∪
 ⊥ ∪ | ⊥ ∪ | ⊥ | ⊥ ∪ | ∪ ⊥ ∪

Po dokonaniu tych chyba słusznych zmian uzyskują przytoczone wyżej zestawienia następującą postać:

WERSY SIEDMIOSYLABOWE															
1)	┘	◡		┘	◡		◡	┘	◡	—	25				
2)	◡	◡	┘	◡		◡	┘	◡	◡	—	20				
3)	┘		◡	┘		◡	┘	◡	◡	—	9				
4)	◡	◡	┘	◡	◡		┘	◡	◡	—	2				
Razem										—	56				
WERSY DZIESIĘCIOSYLABOWE															
1)	┘	◡		┘	◡		◡	┘	◡		◡	┘	◡	—	10
2)	◡	◡	┘	◡		◡	┘	◡	┘		◡	┘	◡	—	8
3)	┘	◡		┘	◡		◡	┘	◡		◡	┘	◡	—	2
4)	┘	◡		┘	◡		◡	┘	◡		◡	┘	◡	—	2
5)	◡	◡	┘	◡		◡	┘	◡	┘		◡	┘	◡	—	1
6)	◡	┘		┘	◡		◡	┘	◡		◡	┘	◡	—	1
7)	◡	◡	┘	◡	◡		┘	◡	┘		◡	┘	◡	—	1
8)	◡	◡	┘	◡	◡		┘	◡	┘		◡	┘	◡	—	1
9)	┘		◡	┘		◡	┘	◡	┘		◡	┘	◡	—	1
10)	┘	◡		┘	◡		┘	◡	┘		◡	┘	◡	—	1
Razem														—	28

Zbadajmy teraz dokładnie regularność rozkładu akcentów i przedziałów międzyzestrojowych. W tym celu podsumujemy dla każdej kolejnej sylaby wersu (osobno dla siedmioletkowiec, osobno dla dziesięciogłosek) ilość występujących na niej akcentów oraz ilość przypadających po niej granic zestrojów. Oto wynik:

WERSY SIEDMIOGŁOSKOWE										
sylaby	1	2	3	4	5	6	7			
akcenty	34	—	56	—	—	56	—			
przedziały	9	25	—	54	2	—	56			
WERSY DZIESIĘCIOGŁOSKOWE										
sylaby	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
akcenty	16	1	28	—	1	28	—	—	28	—
przedziały	1	16	2	24	3	4	24	—	—	28

Z powyższych zestawień wyraźnie widać, że rozkład akcentów jest w *Czatach* bardziej uporządkowany, silniej spolaryzowany niż rozkład przedziałów międzywyrazowych. Podczas gdy krótsze wersy posiadają dwa, a dłuższe trzy s t a ł e akcenty (na 3, 6 i 9 sylabie), to istotnie stałe przedziały międzyzestrojowe występują jedynie w klau-

zulach wersów, co jest dość oczywiste; wewnątrz wersów istnieje silna tendencja do umieszczania przedziałów międzyczestrojowych po 4 i 7 (w dziesięciogłoskowcach) sylabie, ale realizuje się ona nie bezwyjątkowo, lecz przeciętnie w 91,1%. Podobnie ma się z przeciwstawną tamtej tendencją do unikania w pewnych pozycjach akcentu czy też granicy zestroju. Na 2, 4, 5, 7, 8 i 10 sylabę padają ogółem tylko dwa akcenty, czyli zasada bezakcentowości tych sylab jest przełamana tylko w 0,5%, natomiast po sylabach: 1, 3, 5, 6, 8 i 9, po których przypada najmniej przedziałów międzyczestrojowych, kończy się ogółem 21 zestrojów, czyli do pełnej realizacji wyraźnej tu tendencji brak jeszcze 5,4%. Jeśli chodzi o akcent na pierwszej sylabie wersu i granicę zestroju po 2 sylabie, to są one wyraźnie nieustalone: występują odpowiednio w 59,5% i 48,8% wersów, a więc z minimalną przewagą czy też prawie w połowie.

Rozpatrując utwór poetycki czysto formalnie, opisowo, mogliśmy na powyższej analizie poprzestać. Ale przecież nie chodzi nam tylko o zewnętrzny opis formy wersyfikacyjnej, powinniśmy dążyć do poznania istoty jej budowy, starać się o powiązanie, zhierarchizowanie jej cech, wyróżnienie spośród nich cech zasadniczych i pochodnych, drugorzędnych czy przypadkowych.

Zwróćmy uwagę na zagadnienie związku między regularnością przedziałów międzyczestrojowych a regularnością akcentów. Wydaje się, że Budzyk uważa obie te regularności za jednakowo ważne, równie konstrukcyjne cechy polskiego wiersza sylabotonicznego, nigdzie też nie rozważa ich ewentualnych wzajemnych powiązań i uwarunkowań. Jest to poważnym brakiem jego teorii, gdyż związek obu wymienionych cech sylabotoniczmu polskiego jest wyraźnie widoczny. Która z nich jednak posiada przede wszystkim charakter przyczynny, zasady konstrukcyjnej wiersza, a która skutku? Zastanówmy się nad tym na przykładzie *Czat*.

Gdybyśmy uznali, że tendencja do regularnego rozkładu granic międzyczestrojowych jest podstawową zasadą konstrukcyjną formy tego utworu, nie łatwo wyjaśnimy, dlaczego rozkład akcentów jest regularniejszy niż rozkład granic zestrojów. Przecież akcent polski jest wyrazowy, nie zestrojowy, i choć enklityki i akcentowane monosylaby nie występują w tekstach polskich masowo, to jednak wśród pierwszych 200 zestrojów akcentowych artykułu Budzyka mamy 14 (7%) zestrojów oksytonicznych oraz 8 (4%) proparoksytonicznych (w tym tylko jeden wyraz obcy). W takiej samej ilości zestrojów *Podróży z Warszawy* Krasickiego 8% przypada na zestroje pro-

paroksytoniczne, 1% na akcentowane na czwartej sylabie od końca, zaś 5,5% na oksytoniczne. A więc gdyby poecie chodziło tylko o mniej lub więcej jednolite rozłożenie granic zestrojów akcentowych, rozkład akcentów wypadłby automatycznie ze względów językowych bardziej rozmazany, mniej spolaryzowany niż rozkład przedziałów międzyzestrojowych. Ponieważ jest wręcz odwrotnie, będziemy zmuszeni przypuścić, że poecie zależało także na jednolitym rozkładzie akcentów, czyli że dążył do narzucenia materiałowi językowemu podwójnego rytmu naddanego: uporządkowania przedziałów międzyzestrojowych i uporządkowania rozkładu akcentów, bardziej konsekwentnego, niż mógł uzyskać automatycznie przez uporządkowanie granic zestrojów. Czy jednak istotnie podwójnego rytmu naddanego?

Jak wyżej wspomniałem, w badanych odcinkach prozy napotkałem tylko po kilkanaście procent zestrojów nie paroksytonicznych (11%; 14,5%), a należy przypuszczać, że analiza większych partii tekstu prozaicznego dałaby wynik niezbyt odmienny. Jeśliby więc poeta dążył do samego tylko stałego rozmieszczenia akcentów wyrazowych (a przynajmniej niektórych akcentów wyrazowych), siłą rzeczy uporządkowałyby tym samym, choć w mniejszym niż akcenty stopniu, rozkład przedziałów międzyzestrojowych. Jak widać, przypuszczenie to zgadza się z rzeczywiście panującymi w *Czatach* stosunkami, z czego wniosek, że prymarną cechą ich sylabotonizmu jest uporządkowanie akcentów, zaś obserwowana tendencja do ustalenia rozkładu wewnątrzwersowych przedziałów międzyzestrojowych jest cechą pochodną.

Wyżej sformułowanej charakterystyki sylabotonizmu *Czat* nie można oczywiście mechanicznie rozszerzać na całą polską twórczość sylabotoniczną. Należy przedtem zbadać pewną ilość utworów i sprawdzić, czy są one do wymienionej ballady dostatecznie podobne. Weźmy na przykład amfibrachiczny dziewięciozłogłoskowiec z drugiego rozdziału *Sceny przy strumieniu* Szenwalda. Rozkład akcentów i przedziałów międzyzestrojowych przedstawia się tu następująco:

sylaby	1	2	3	4	5	6	7	8	9
akcenty	11	119	2	5	120	6	15	120	—
przedziały	11	18	91	17	10	98	35	—	120

Przy porównaniu tego utworu z *Czatami* widać wyraźnie, że tu i tam rozkład akcentów jest regularniejszy niż rozkład granic zestrojów, że tu i tam mamy s t a ł e akcenty na pewnych sylabach (w *Czatach* na 3, 6 i 9 sylabie, u Szenwalda na 2, 5 i 7, z jednym wyjątkiem

na 120 wersów). Obserwujemy też różnice ilościowe polegające na tym, że u Szenwalda mamy nieco więcej niż u Mickiewicza akcentów dodatkowych między stałymi i nieco słabiej zarysowaną tendencją do umieszczania przedziału międzyzestrojowego po 3 i 6 sylabie niż w *Czatach* po sylabie 4 i (w dziesięciozgłoskowcach) 7. Na podstawie ostatniej z tych różnic możemy wnosić, że poeta nie zachowuje się biernie wobec pochodnej cechy sylabotonizmu — względnego uporządkowania wewnątrzwersowych granic zestrojów, lecz może ją też odpowiednim doбором wyrazów wzmacniać (osłabianie byłoby raczej trudne).

Podobne stosunki panują w *Deszczu jesiennym* Staffa:

sylaby	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
akcenty	19	54	—	18	54	—	16	54	—	9	54	—
przedziały	19	—	49	23	—	53	17	2	45	16	—	54

Widzimy tu stałe akcenty na 2, 5, 8 i 11 sylabie, stały brak akcentów na sylabie 3, 6, 9 i 12 i częste, ale nie przeważające (35⁰/₀—17⁰/₀) akcentowanie sylab: 1, 4, 7 i 10. Przedziały międzyzestrojowe rysują się silnie, ale nawet średniówka po 6 sylabie jest raz zrealizowana przy pomocy przedziału międzywyrazowego nie będącego równocześnie międzyzestrojowym.

Inne stosunki metryczne panują w polskim wierszu jambicznym. Oto tabelka sporządzona dla pierwszych 300 wersów *Kwiatów polskich* Tuwima:

sylaby	1	2	3	4	5	6	7	8	9
akcenty	93	193	3	257	2	155	3	300	—
przedziały	28	81	162	26	226	55	119	—	300

Wynika z niej, że i tu rozkład akcentów jest regularniejszy niż rozkład granic zestrojów, ale podczas gdy w trzech poprzednio analizowanych utworach regularność akcentowa cechowała się stałymi akcentami (akcentami metrycznymi), tu mamy przede wszystkim stałe pozycje bezakcentowe (sylaby: 3, 5, 7 i 9; wyjątki od tej zasady stanowią — dla sylab: 3, 5 i 7 — 0,8⁰/₀); tylko akcent klauzulowy występuje stale, inne zaś akcenty metryczne realizowane są przeciętnie w 67,3⁰/₀. Na podkreślenie zasługuje też swoboda akcentowa początku wersu: na pierwszą sylabę pada akcent w 31⁰/₀ wersów.

Takie zasady budowy polskiego wiersza jambicznego są zupełnie zrozumiałe: nasz wiersz „anapestyczny“ czy amfibrachiczny — zbudowany na zasadzie stałych akcentów metrycznych — może, nawet przy konsekwentnym unikaniu akcentów w innych pozycjach, wyko-

rzyszywać zestroje akcentowe o długości od jednej do pięciu sylab, co nie wywoła konieczności zrezygnowania z większej ilości zasobu słownikowego. Natomiast tak samo zbudowany wiersz jambiczny (jak również i trocheiczny) musiałby się ograniczyć do posługiwania się wyłącznie zestrojami jedno-, dwu- i trzysylabowymi, odrzucając dłuższe, których jest dość dużo (w analizowanych próbkach prozy — 27,52% i 38%). Ograniczenie to byłoby nader szkodliwe dla treści utworu, nie mogło się więc stać zasadą strukturalną wiersza. Jednak na tle konsekwentnej bezakcentowości sylab przyległych wybijają się wyraźnie akcent metryczny nawet wtedy, jeśli — jak w *Kwiatkach polskich* na 6 sylabie — jest realizowany tylko w 52% wersów.

W powyższych rozważaniach starałem się udowodnić, że formantem polskiego wiersza sylabotonicznego, zasadą, według której poeta dokonuje doboru materiału językowego, jest, poza zasadą sylabiczności, dążenie do uzyskania regularnego rozkładu akcentów (wszystkich lub niektórych) nie tylko w pozycjach skrajnych (klauzula, średniówka), lecz także wewnątrz wersu. Dążenie to jest realizowane albo przez taki dobór wyrazów, by na pewne kolejne sylaby wersu przypadały stale akcenty, albo przez konsekwentne unikanie akcentów w pewnych pozycjach. Rozkład przedziałów międzyzestrojowych jest przy tym w zasadzie swobodny, choć z racji językowych w dużej mierze uporządkowany, przede wszystkim w klauzuli i średniówce, jakkolwiek i tu zdarzają się odstępstwa. Autor może się też starać o dodatkowe wzmocnienie stałości granic zestrojów.

Nie ulega wątpliwości, że czystych wierszy sylabotonicznych, odpowiadających idealnemu wzorcowi, nie ma lub prawie nie ma. Wynika to zarówno z oporu materiału językowego (musimy myśleć i o poetach miernych w swym rzemiośle), z niechęci do zbytniego odkształcania normalnego rytmicznego toku języka (z tego chyba źródła płynie często swoboda akcentowa początku wersu), jak również z trudności ekspresyjnego wykorzystania doskonałej „huśtawki“ sylabotonicznej (wzgląd ten znika w pieśni, gdzie o deklamacyjnej ekspresji nie może być mowy). Ale nawet przy rażącej swobodzie akcentowej początku wersu i przy częstych akcentach dodatkowych wiersz sylabotoniczny różni się od sylabicznego. Oto przykład charakterystyki rytmicznej tego ostatniego (pierwsze 200 wersów *Sofiówki Trembeckiego*):

sylaby	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
akcenty	89	78	73	76	2	199	2	63	72	105	—	200	—
przedziały	23	59	87	78	70	1	200	15	44	77	102	—	200

Istnieją jednak formy wierszowe, dla których przeciwstawność sylabizmu i sylabotonizmu jest mało uchwytne, przez co wyodrębnienie tych dwu typów staje się tu i trudne, i chyba niezbyt istotne. Do form tych należy przede wszystkim, poza dość rzadkim cztero-
zgłoskowcem, ośmiozgłoskowiec średniówkowy 4 + 4 ze stałym akcentem paroksytonicznym w średniówce i klauzuli. Z natury języka polskiego przeważają w tym wierszu zestroje trocheiczne i dytrocheiczne, schemat jego można więc przedstawić w postaci: OoSs || OoSs. Ponieważ na opozycję między sylabizmem a sylabotonizmem nie ma tu właściwie miejsca, wszystkie wiersze tego typu mogą uchodzić za sylabiczne. Można by jednak stosować w niektórych wypadkach określenie „wiersz sylabotoniczny“, ograniczając jego użycie do utworów, które powstały w okresie występowania sylabotonizmu w dłuższych też formatach wierszowych, i konsekwentnie utrzymują schemat: OsSs || OsSs. Natomiast np. formę wersyfikacyjną *Dożywocia* Fredry, w którym często spotykamy akcentowane sylaby parzyste, należy uznać za sylabiczny ośmiozgłoskowiec 4 + 4. Tego samego zdania jest Budzyk, który nie zgadza się z Zawodzińskim, uważającym wers *Dożywocia* za tetrapodię trocheiczną.

*

Nie powinniśmy się dziwić, że w polskiej poezji sylabotonicznej granica zestroju — według Budzyka podstawowej jednostki rytmu językowego i wierszowego — nie jest formantem wiersza (poza klauzulą i w dużej mierze średniówką, ale to nie stanowi wyróżnika w stosunku do sylabizmu), natomiast staje się nim akcent. W toku mowy o wiele wyraźniej występują różnice między sylabami akcentowanymi — punktami szczytowymi zestrojów akcentowych — a sylabami nieakcentowanymi, niż nader delikatnie zarysowane granice międzyczestrojowe.

W mówionych tekstach polskich występuje wyraźnie tylko podział na okresy intonacyjne, a w ich obrębie podział na intonacyjne zestroje. Granice tych członów potoku językowego, nawiązujące do syntaktycznego rozczłonkowania tekstu, są sygnalizowane przy pomocy różnych typów kadencji i antykadencji; bardzo często występują tu też pauzy. Składające się na zestrój intonacyjny wyrazy łączy jednolita, choć falująca, linia intonacyjna. Przebieg tej linii, stosunki akcentowe i iloczynowe oraz ewentualne krótkie pauzy (występujące chyba tylko przy powolnym mówieniu i nawet wtedy niekonsekwentnie) pozwalają nam wyróżnić zestroje akcentowe, będące pojedyn-

czymi wyrazami lub grupami wyrazów, powstałymi na bazie wiążących je połączeń składniowych lub tendencji eufonicznych. Wyraźność podziału na zestroje akcentowe jest dość mała, a zmienność w zależności od tempa mowy, typu dykcji itp. stosunkowo duża, nic więc dziwnego, że granice zestrojów akcentowych nie stały się formantem polskiego wiersza sylabotonicznego. Nie są one również formantem sylabotonizmu rosyjskiego i niemieckiego, co widać tym wyraźniej, że niezależne od granic wyrazów i zestrojów położenie akcentu nie wytwarza tam wtórnej względnej regularności rozkładu przedziałów międzyzestrojowych, właściwej utworom polskim.

W zupełności zgadzam się z Budzykiem, że wbrew dotychczasowym poglądom stopa metryczna nie jest i nie może być podstawową jednostką rytmiczną polskiego wiersza sylabotonicznego. Ale w świetle powyższych wywodów nie może nią być również wysuwany przez Budzyka na miejsce stopy zestrój akcentowy. Sylabotonizm traktuje wers jako kontinuum, przedzielone ewentualnie średniówką, i rytmika wersu jest tu określona rozkładem akcentów wyrazowych — tokiem rytmicznym. Na przykład w *Czatach* wszystkie wyliczone wyżej (s. 161) typy układów zestrojów akcentowych dadzą się sprowadzić do następujących sześciu typów toku rytmicznego:

WERSY SIEDMIOSYLABOWE

┘ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡	— 34
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡	— 22
<hr/>	
Razem	— 56

WERSY DZIESIĘCIOSYLABOWE

┘ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡	— 15
┘ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡	— 1
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡	— 11
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡	— 1
<hr/>	
Razem	— 28

Następnym stopniem abstrakcji jest schemat metryczny, wydobywający konstruktywne cechy formy rytmicznej utworu — to, co się powtarza konsekwentnie lub wyraźnie przeważa w poszczególnych typach toku rytmicznego, występujących w wersach utworu. I tak zwrotka *Czat* ma następujący schemat metryczny:

OsSssSs || OsSssSs
OsSssSssSs

Przy takim pojmowaniu rytmu sylabotonicznego zarówno wysuwany przez dotychczasową wersologię problem toku krzyżowanego, jak i wynikające z teorii Budzyka zagadnienie zamąceń metrum przez przesunięcia granic zestrojów — odpadają jako nieistotne, a przynajmniej schodzą na daleki plan. Pozostaje natomiast problem różnorodności realnych toków rytmicznych, występujących w jednym utworze.

Odrzucenie stopy metrycznej jako podstawowej jednostki polskiego rytmu sylabotonicznego nie oznacza, że musimy się wyrzec określeń „wiersz jambiczny“, „wiersz anapestyczny“ itp. Określenia te są zbyt wygodne w użyciu, byśmy je mieli zarzucić na rzecz wyłącznego używania schematów metrycznych, które dadzą się przejrzysto napisać, ale opis ich bez posłużenia się abstrakcyjnymi stopami jest nadzwyczaj niejasny.

Kazimierz Budzyk sądzi, że kwalifikując sylabotonizm jako system zgłoskowo-przyciskowy musimy wyprowadzać go z sylabizmu, co nie jest zgodne z rzeczywistością. Nie będę się tu starał omówić źródeł polskiego sylabotonizmu, gdyż nie jest to sprawa tak prosta, jak ją autor artykułu przedstawia, wspomnę jednak, że sylabotonizm może wyrastać z różnych źródeł. Na przykładzie łacińskiej poezji średniowiecznej widać wyraźnie kształtowanie się wiersza sylabotonicznego z sylabicznego, natomiast w poezji niemieckiego średniowiecza sylabotonizm da się wywieść z tonizmu.