

Borowcy Rytmika prozy Fe-
romskiego.

Z ZAGADNIEŃ POETYKI

Nr. 6

P R A C E
OFIAROWANE

K A Z I M I E R Z O W I
W Ó Y C I C K I E M U



Panowi Janowi Michałkiewiczowi
z prośbą o Takową przysłać

MB

15. III. 1938.

RYTMIKA PROZY ŻEROMSKIEGO

1. WSTĘP. — 2. INSTYKNT 5 ARTYZM. — 3. RYTMIKA OKSYTONÓW. — 4. RYTMIKA ODCINKÓW RÓWNEJ DŁUGOŚCI. — 5. RYTMIKA UKŁADÓW AKCENTOWYCH. — 6. RYTMIKA PARALELIZMÓW SYNTAKTYCZNYCH. — 7. WSPÓLDZIAŁANIA. — 8. ARTYZM I PIĘKNO. — 9. PRZYPISEK BIBLIOGRAFICZNY.

1. WSTĘP. Kazimierz Wóycicki pisał w r. 1912 o Żeromskim: „... z dzieł jego bije w nieprzebranej pełni orzekająca muzyka słowa”. Podobnych uwag nie brak było i u innych krytyków. Czyniono i próby charakteryzowania tej „muzyki”. Pomijam oczywiste iluzje (jak np. dopatrywanie się umyślnego doboru samogłosek czy spółgłosek, odpowiedniego do nastroju danego ustępu, oparte na wierze w istnienie jakichś jakości uczuciowych związanych z poszczególnymi brzmieniami języka). Pomijam określenia czysto metaforyczne (Matuszewskiego: „jak te zdania drżą i falują nerwowo”; Wóycickiego: „stronice *Popiołów* to całe symfonje językowe”; i t. p.). Nie brakowało określeń bardziej rzeczowych. Właściwością ich jednak prawie ogólną było, że doszukiwały się w prozie Żeromskiego od razu całego mnóstwa różnych pierwiastków „muzycznych” (nietylko więc rytmu, ale melodyki, swoistego tempa, dynamiki, typów ekspresyjnych, onomatopei i t. d.), mieszając to, co w tekście pisarza jest immanentne z tem, co — z większym lub mniejszym stopniem konieczności — może się ujawnić dopiero przy jego recytacyjnej interpretacji. Znamienna była rada Wóycickiego, aby do analizy odrębności formy dźwiękowej pewnych ustępów przygotowywać się przez „parokrotne głośne

odeczytanie, a jeszcze lepiej wypowiedzenie z pamięci tych urywków". W wiele zaś jeszcze lat później podobną radę dawał Adamczewski („posłuchajmy tego..., jak się muzyki słucha"). Otóż takie traktowanie prozy pisarskiej zdarza się tylko wyjątkowo, proza zaś Żeromskiego posiada pewne właściwości „muzyczne", które w całej pełni nam się udzielają, choć ją tylko czytamy po cichu. Właściwości te są różne, prawie wszystkie jednak dają się określić jednym wyrazem: rytmika.

O rytmice Żeromskiego nieraz pisano. Ci jednak, którzy czynili spostrzeżenia z tego zakresu, zadowalali się zazwyczaj albo impresjami, albo zademonstrowaniem pewnej liczby luźnych przykładów, które poddawali mniej lub więcej szczegółowej analizie według takich lub innych, przygodnie dobranych zasad. Brakowało uściśleń i rozróżnień; stąd też trudno było i o generalizacje. Rytmika u Żeromskiego jest czemś tak znaczącem i obfitem, że pełne jej zobrazowanie wymagałoby studjum obszerniejszego i bardziej wnikającego w indywidualny charakter poszczególnych utworów. Tutaj chodzi tylko o zarysy najogólniejsze, t.j. o wyróżnienie kilku głównych typów rytmiki, uwydatnienie ich odrębności i wskazanie, jak one się rozmaicie do siebie ustosunkowują. Właściwa ocena znaczenia poszczególnych zjawisk wymagałaby wielu zestawień porównawczych, które mogą tylko przekazać przyszłości.

2. INSTYKNT I ARTYZM. Kiedy mówimy o rytmie prozy, możemy mieć na myśli sprawy dwojakie. Możemy myśleć o rytmice instynktowej, a możemy także myśleć o świadomem stosowaniu pewnych rodzajów rytmiki dla celów artystycznych. W odniesieniu do Żeromskiego stawia zagadnienie tej różnicy Adamczewski, mówiąc o środkach dźwiękowych, „użytych z biegłością prawdziwie

niezawodną (choć może raczej napół świadomie instynktem podszeptaną, niż odważoną celowo)". Rozróżnienie to jest bardzo istotne, i wszelkie rozważania na tematy takie, jak niniejszy, muszą je mieć na uwadze.

Rytm, jak dziś powszechnie wiadomo, jest jedną z zasad działających we wszelkiem życiu, w szczególności zaś w życiu ludzkim. Przejawia się on w całym naszym organizmie, przenika nasze uczucia i namiętności, udziela się naszym czynnościom, z których nie ostatnią jest mowa. To też każdy z nas, pisząc czy mówiąc, w pewnej — większej lub mniejszej — mierze ulega działaniu instynktu rytmicznego. Wiedzieli o tem dobrze już starożytni. Arystoteles pisał (*Rhet.* III. 8. 1), że proza nie jest czemś metrycznem (ἔμμετρον), ale też i nie jest czemś arytmicznym (ἄρρυθμον), Cycero zaś przekazał nam (*Orator* XVII. 57) pięknie sformułowaną uwagę: *est autem in dicendo quidam cantus obscurior.*

Owo działanie instynktu rytmicznego, znajome każdemu, co — z niezawsze świadomej przyczyny — kreślił swoje zdania i przedstawiał w nich wyrazy, da się stwierdzić u wielce znakomitych prozaików, i to bez zagładania do ich bruljonów. Zwróćmy uwagę na takie np. zdanie z początku *Nawracania Judasza*:

Ojca swego, Aleksandra, Ryszard Nienaski pamiętał doskonale, choć go niewiele zaznał.

Dlaczego właściwie „zaznał”? Czy może chodziło o t. zw. odnowienie formuły? Ale przecież wyraz „znać” bynajmniej nie należy do tych, które „kostnieją” i ulegają banalizacji. O ile chodzi o stronę znaczeniową, „znał” naprawdę byłoby chyba lepsze. „Zaznał”, acz może odświeża potoczne wyrażenie, wnosi przecież zarazem do niego coś dziwnego. Naturalnie, o przyczynie, dla której

Żeromski ten wyraz wybrał, nie wiemy napewno, ale mamy wszelkie podstawy, by dopatrywać się jej w poczuciu rytmicznym. Zastąpmy „zazał” przez „znał”, a zdanie będzie znacznie „gorzej brzmiało”. Rzecz może stanie się jaśniejsza, jeśli sobie wykreślimy schemat zgłoskowy tego zdania (posługując się dla prostoty rzeczy systemem tradycyjnym, t. j. oznaczając zgłoskę akcentowaną jako $\overset{\cdot}{u}$, nieakcentowane zaś jako u i dzieląc zdanie na odcinki takie, na jakie je dzieli interpunkcja):

$\overset{\cdot}{u} \ u \ \overset{\cdot}{u} \ u$
 $u \ u \ \overset{\cdot}{u} \ u$
 $\overset{\cdot}{u} \ u \ u \ \overset{\cdot}{u} \ u \ u \ \overset{\cdot}{u} \ u \ u \ u \ \overset{\cdot}{u} \ u$
 $\overset{\cdot}{u} \ u \ u \ \overset{\cdot}{u} \ u \ \overset{\cdot}{u} \ u$

Łatwo zauważyć, że powtarzają się tu trojaki grupy sylab, które znowu najprościej chyba będzie nazwać, posługując się tradycyjną nomenklaturą, adoptowaną z prozodycznego systemu starożytności klasycznej; a więc: trocheje ($\overset{\cdot}{u} \ u$), amfibrachy ($u \ \overset{\cdot}{u} \ u$) i pirrychy ($u \ u$). Te ostatnie zresztą występują w schemacie jako wynik pewnego uproszczenia, mianowicie uznania, że pierwsze zgłoski wyrazów 4-zgłoskowych („Aleksandra”, „doskonałe”), są zwykłymi zgłoskami nieakcentowanymi; w istocie stanowią one typ pośredni: będąc słabsze od akcentowanych, są przecie silniejsze od innych (Tytus Benni oznaczał w przybliżeniu siłę poszczególnych zgłosek w wyrazie czterozgłoskowym jako 3. 1. 4. 2, a w pięciogłoskowym: 3. 1. 1. 4. 2), a przytem posiadają tę właściwość, że, jeśli kontekst narzuca pewną rytmiczną emfazę, mogą się jeszcze wzmacniać, czasem aż do równi z temi, które dźwigają akcent główny; przykładów dość choćby w mickiewiczowskim heksametrze: „poglądają ku Prusom”, „z powiązanemi rękami” i t. p. W każdym razie, jeśli sobie oznaczymy każdą z wyżej wspomnianych grup

odpowiednią literą¹, przekonamy się, że mamy tu tylko te grupy, a żadnych innych:

t t
p t
t a a p t
t a t

Zmiana „zazał” na „znał” nadałaby ostatniemu wyrażeniu postać *tjj*, i to właśnie „zepsułoby” rytm zdania.

Inny przykład przytacza Adameczewski:

...wszystek zamieniał się w westchnienie, w jęk modlitewy i, jako proch, leżał u stopy Boga. (*Charitas.*)

„U stopy”, nie „u stóp”, jak mówi się potocznie. Tu już znacznie bardziej, niż w poprzednim przykładzie prawdopodobna jest intencja „odmłodzenia zwrotu pospolitego”, jakie istotnie widzi tu Adameczewski; ale i on dopuszcza możliwość, że „tę niezwykle formę [t. j. liczbę pojedynczą zamiast mnogiej] spowodowała tu wyłącznie potrzeba rytmiczna zdania”. Istotnie, zdanie z liczbą mnogą znacznie mniej by zadowalało nasze poczucie rytmiczne. Wyznaczmy sobie schemat zdania:

¹ Mianowicie: t (=trochej), a (=amfibrach), p (=pirrych). W dalszym ciągu przydadzą się jeszcze znaki: d (=daktyl: $\underline{\quad} \cup \cup$), j (=jamb: $\cup \underline{\quad}$), an (=anapest; $\cup \cup \underline{\quad}$), k (=kretyk: $\underline{\quad} \cup \underline{\quad}$). Oczywiście, zarówno same te nazwy, jak i wyodrębnianie odpowiadających im grup zgłoskowych ma znaczenie wyłącznie pomocniczo-praktyczne. Gdyby ktoś np. twierdził, że „Ryszard Nienaski” to nie jest *ta*, ale *dt*, nieby nie można mieć przeciwko temu, gdyż obydwie te formuły oznaczają jeden układ: $\underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \cup$. Jeżeli wolę pierwszą, to znowu ze względów praktycznych, ile że bardziej odpowiada ona podziałowi na wyrazy (choć odrębnymi wyrazami rzadko mówimy). Wygodniej prościej jest przyjąć, że „Ryszard Nienaski” to jest *ta*, gdyż „Nienaski Ryszard” wyrazi się w tych samych znakach, tylko przestawionych: *at*.

t a p t

t a

i j

t a t

I tu, jak w przykładzie poprzednim, przeważają grupy *t i a*; odmienność stanowią dwa jamby („i jako proch”), o których wszelako nikt nie powie, że wnoszą jakiś czynnik dźwiękowo negatywny. Zamieńmy jednak „a stopy” na „u stóp” (t. j. końcowe *t a t* na *t j t*), a rytm się „psuje”. Czyli, że: co innego jest jamb (nb. parzysty) w wyrażeniu składniowo wyodrębnionem i odległym od spadku zdania, a co innego jamb w spadku samym (jak w przykładzie pierwszym), lub w jego pobliżu (jak tutaj).

Przykładów podobnych, ilustrujących poczucie rytmiczne Żeromskiego, możnaby przytoczyć wielkie mnóstwo. Każdy też, kto zna jego prozę, choćby się nad jej rytmiką nie zastanawiał, ma przekonanie, że pewne typy zdań nie mogłyby wyjść z pod jego pióra. Nie napisałby więc przypuszczalnie Żeromski, jak napisał Wł. Arcimowicz (*C. K. Norwid*, s. 3):

Przełom taki nie mógł przyjść bez przygotowania,—musiało ono odbyć się w okresie warszawskim.

Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, u Żeromskiego, gdyby miał użyć tych samych wyrazów, mielibyśmy zamiast wyrażenia podkreślonego raczej: „musiało ono się odbyć” (t.j. *a t a* zamiast *a t d*).

Trudno też sobie u Żeromskiego wyobrazić takie zdanie, jak to, które znajdujemy we *Wstępie do badań nad dziełem literackim* Kridla (s. 9):

Musi się [rozprawa ta] przeto ograniczyć do rzeczy najważniejszych, do.... wprowadzenia w cały las trudnych i skomplikowanych problemów i do ułatwienia orientacji w nich.

Przypuszczalnie końcowe wyrażenie (podkreślone) brzmiałoby u niego, przy pozostawieniu tych samych wyrazów: „i do ułatwienia w nich orientacji” (t.j. *t p t t a* zamiast *t p t p k*).

3. RYTMIKA OKSYTONÓW. Omówione wyżej drobne przykłady, w których wedle wszelkiego prawdopodobieństwa mamy do czynienia z rytmem nieświadomym, otwierają nam perspektywy na cały jeden dział rytmiki artystycznej Żeromskiego.

Otwórzmy któryś z tych jego utworów, które są zupełnie oczywiście dziełami świadomej sztuki rytmicznej, np. *Dumą o Hetmanie*, albo *Walgierza*, albo opis koncertu Farfarella w *Róży*, a przekonamy się, że i w nich przeważającą część tkaniny dźwiękowej stanowią grupy amfibrachiczne, trocheiczne i pirrychiczne (ułatwia to naturalnie charakter materiału językowego polskiego, aczkolwiek nie bez czujności ze strony pisarza). Pojawiają się jednak i grupy jambiczne (lub inne o charakterze oksytonicznym). Transponuję tu dla przykładu początkowe dwa ustępy *Walgierza* na poprzednio omówiony system znaków, pozostawiając w pełnym brzmieniu jedynie wyrażenia jambiczne (w klamrach tylko dodając jeszcze wyjątkowo pewne krótkie wyrażenia niezbędne dla zaokrąglenia sensu). Rozczłonkowanie idzie, jak i w przykładach z poprzedniego rozdziału, za interpunkcją:

[1] a a t,
a a t a a t a, —
a a a.
a a t,
a a a t.
t a szkarłatny namiot swój.
t t t t a,
a t a.
t a a a a a a a,



t a a.
 a t t t.
 t a a a.
 t *najemnych gości tłum.*
 p t p t, t p t,
 a t p t *swój ród a t a.*

[2] p t a t [*rozparł się król.*
 t a a *obleka jego tron a a a.*
 p t t a *ma król wiciędze swe,*
 a t.
 t [*ciesz się król.*

W porównaniu z poprzednio rozważanym krótkim ustępem z *Charittas* zauważamy tu coś nowego. Tam jamby utrzymywały się w równowadze rytmicznej przez to, że, po pierwsze, występowały jako para; po drugie, uwydatniały w całości zdania wyrażenie składniowe odrębne („i jako proch”), a dość odległe od zakończenia. Tu przeważnie mamy też grupy liczące po kilka jambów, acz są i jamby pojedyncze („swój ród”, „się król” dwukrotnie); łatwo wszelako dostrzec, że występują one przeważnie (acz nie wyłącznie) tam, gdzie zdanie się kończy. Jeszcze zaś bardziej uderzającą właściwością tych grup jest ich powrotność. Element, który niszczy rytm w pewnym toku, może się w tym samym toku stać czynnikiem nowej rytmiczności, jeżeli się powtarza. Jeden jamb w toku trocheiczno-pirrychiczno-amfibrachicznym jest potknięciem. Taki sam jamb, powracający dostatecznie często, żebyśmy powrotność jego mogli odczuć, jest wzbogaceniem rytmu. Nie są do tego konieczne równomierne odstępy. Rytm (że powołam się na jedną z najlepszych, jakie znam, definicyj, P. Verriera) „powstaje w czasie lub przestrzeni przez powtarzanie się pewnych jednostek, które ucho lub oko odczuwa jako jednakowe.” Można już mówić o rytmiczności w prozie, na którą składają się amfibra-

ehy, trocheje i pirrychy, choćby w ich ugrupowaniu nie było ściślejszej regularności; jawniejszą, dobitniejszą staje się rytmiczność, gdy w toku trocheiczno-pirrychiczno-amfibrachicznym przewijają się zaczynają jamby, czy inne grupy oksytoniczne. Tak właśnie jest w *Walgierzu*, i to nie tylko w początkowych ustępach. Oto jeszcze inne grupy oksytoniczne z pierwszych kilku stron utworu:

Krzyczy mu w ląd i w morze drużyna wieczną cześć.

...[morze]... chluszcze bryzgami fal.

Śpiewają... wojnopamiętną pieśń.

...ogień drżącemi jęzory wybucha z niej.

Czarna się dymi krew.

Wzdycha król.

Ciało jego obleczone od stóp do głów w kołczugi siec stalową.

I słowo wieszcze pada w tłum.

... biada mu!

...zgardzony za Odrą łup.

... szłyki z rogami i kły.

Te same elementy spotkamy w rytmice *Dumy o Hetmanie*; tylko ich ustosunkowanie jest odmienne. Oto grupy oksytoniczne z pierwszych trzech stron tego rapsodu (według pierwszego wydania):

Daleki zgiełk niosą wiatry.

...Eufrates, Nil, Dunaj.

...murzyn, fellach i kopt.

Z za nagich gór...

...pracowity muł.

...depcę pachnący mrok.

...bośniak i serb.

...ruskie i polskie wsie.

Poza temi wyrażeniami w schemacie zgłoskowym całego tego ustępu zobaczymy tylko rozmaicie się przeplatające elementy *t*, *a* i *p*.

Jest to wogóle jeden z bardzo znamiennych dla Żeromskiego typów rytmiczności, stosowany przez niego nie tylko w utworach o charakterze poematów prozą, ale i w utworach, w których przeważa pierwiastek powieściowy. Szczególnie często spotykamy się z nim w *Popiołach*. Rytm oksytoniczny jest tam „poddany” już w niezapomnianem pierwszym zdaniu, które przecież składa się z trzech jambów, a potem ileż razy grupy oksytoniczne powracają (na spadkach zdań w szczególności). Znajdziemy je i w opisie bójki szkolnej („Filip dopadł zbiega w przedsiönku, ale zwinny chłopak, rozjuszony jak ranny dzik, zwałił go z nóg jednym ciosem w skroń”) i w przygodzie z wilkami („Polotny skok Baški zmienił się w cudny bieg”; Rafał „słyszał... kłańcanie jak gdyby zgłodniałych psów”; „...uczul wszczepione w siebie pazury i kły”; „wilk rozwarł pysk, wygiął się jak naciągnięty łuk”; i t. d.), i w *Potyczce* („znowu złoty błysk”; „...tchu aż brak”; „Nabijają co tchu broń... Tchu brak!”; „...w ciepły dół”; „...pełna gęba krwi”; „...przeraźliwa myśl” i t. d.), i w epizodzie z donzellą (Cedro „patrzył na nią blade, jak trup”; „Usta rozpadły się, chwytając szybki dech”; „Stała przed nim blada, zbieiała, jak śnieg” etc.), i w wędrówce odłączonego od pułku Cedry (*Za górami*), i w mnóstwie innych ustępów. Jako środek artystyczny rytm tego typu nabiera rozmaitego charakteru w związku z mniejszą lub większą długością szeregów jambicznych (czy, rzadziej, anapestycznych), w związku z mniejszą lub większą częstotliwością ich występowania, w związku wreszcie z przeplataniem ustępów prozy dobitnie rytmicznie

zowanej krótszemi lub dłuższemi ustępami prozy innego rodzaju. Zawsze jednak grupy oksytoniczne są czemś rzadszem w tkaninie zgłoskowej (w której przeważają trocheje i amfibrachy); zawsze też dźwigają one na sobie mocne akcenty zdaniowe (acz mocnych akcentów nie brak także i na innych grupach). Naturalnie, na charakter działania rytmu wpływa także jego złączenie z taką lub inną materją treściową. W przykładach dotychczasowych mieliśmy grupy oksytoniczne zastosowane do przedstawienia dramatycznej akcji lub epickiego patosu. Bywają one jednak łączone i z innymi treściami: bo, jak żaden inny, tak i ten typ rytmiki nie ma jakiejś specjalnej barwy uczuciowej, któraby jego użycie ograniczała tylko do materji pewnego rodzaju. Rytm więc powtarzających się grup oksytonicznych spotykamy i w przedstawieniu ponurej historii ostatniego poranka opowieści w *Wiernej rzece* („Lecz oto boża dłoń” „zarys oleń” „na wyniosłych pniach” i t.d.), i w lirycznym czysto ustępie o błękitnym kwiecie w *Urodzie życia*. Ustęp ten przytaczam w postaci graficznej, która dokładnie okazuje, jak grupy oksytoniczne sobie tu odpowiadają.

...A wpośród nich stał
wysmukły, przecudny, błękitny kwiat,
i jak wyniosły wieszcz,
dumał nad tym poziomym światem,
a sam jeden zań stał.
Czasami wszystek świat łąki zacichał.
Ustawał wszelki w niej głos i ruch,
zamierał ostatni powiew
i tylko jedno jedyne błękitne kwiecie czuj- duch
patrzyło z ziemi w niebiosy...

Występowanie oksytonów (przeważnie jambów, w jednym tylko wyrażeniu anapestów) jest tu nietylko częst-

sze, ale i bardziej regularne, niż w przykładach przytoczonych poprzednio. O tyle też bardziej od nich ustęp ten jest podobny do wiersza.

4. RYTMIKA ODCINKÓW RÓWNEJ DŁUGOŚCI. Rytmika grup oksytonicznych jest najłatwiej uchwytna, jest ona jednak tylko gatunkiem znacznie rozleglejszego rodzaju. Bo także i inne grupy zgłosek i ich układy nieraz się w prozie Żeromskiego powtarzają, w podobny do tamtych sposób przyczyniając się do jej rytmiczności. Od czasu do czasu spotykamy się w jego utworach z takim np. powrotem identycznego zupełnie układu zgłosek w bezpośrednim sąsiedztwie, jak np. (w *Dzieliach grzechu*):

Daromość się silił, Artysto,
drogi, kochany człowieku,

co w systemie znaków stosowanych do poprzednich przykładów wyraża się jako:

t a a
t a a

Częściej niż w powieściach zdarzają się takie układy w utworach o charakterze poematów prozą. Oto przykład z roz. II *Walgieryza* (wszędzie już tu stosuję formy graficzne, unaoczniające zjawiska, o które mi chodzi):

Aż oto słyzy	(a t)
błękitnej ważki	(a t)
tajny —	(t)
tajny,	(t)
do duszy	(a)
mówiący	(a)
śpiew	(-)

Przykładów takich możnaby sporo zebrać. Nie należą one wszelako do najczęstszych. Jak wiadomo, nawet do wrażenia metryczności w polszczyźnie takie zupełnie dokładne powtarzanie się układu zgłosek akcen-

towanych i nie akcentowanych nie jest konieczne i wiersze typu „Wesoło żeglujmy, wesoło” wcale nie należą do najczęstszych. W ogromnej większości wypadków metr polski zasadza się na [powrotności tylko układu pewnej liczby zgłosek z jednym lub kilku (co zależy od długości układu) stałymi akcentami. Wysoką też regularność rytmiczną wyczuwamy w dwu grupach ośmio- i dwu grupach pięcio-zgłoskowych, które się przeplatają w zakończeniu rozdziału *Szlak cesarski w Popiotach*:

Rzucił go nago	(5 zgł.)
pod słońce, księżyc i gwiazdy,	(8 „)
wydał słabego	(5 „)
na hodowanie powietrzu...	(8 „)

Tak samo w czterech idących jedna za drugą grupach pięciozgłoskowych w tejże powieści w rozdziale *Dworzanin*:

Do tej alei	(5 zgł.)
spływało z góry	(5 „)
światło zielone,	(5 „)
jakby do groty	(5 „)
łodowca Rodanu.	(6 „)

Tak samo w grupach siedmiozgłoskowych, poświęconych (w rozdziale *Dworzanin*) wrażeniu, jakie na Rafale wywierała księżniczka („Była samem weselem”... „a biegł od niej na ludzi — smutek i udręczenie” i t. p.).

Jak widzimy, jako elementy rytmiczne występują u Żeromskiego odcinki prozy, które odpowiadają najpospolitszym typom wiersza (lub wyodrębniających się przez średniówkę części wiersza). Możemy tu mówić po prostu o 5-zgłoskowcach, 6-zgłoskowcach, 7-zgłoskowcach i 8-zgłoskowcach. Znajdą się i 9- i 10-zgłoskowce; czyli wszystkie właściwie grupy zgłoskowe, składające tradycyjny system sylabiczno-akcentowej wersyfikacji

kacji polskiej. Jeśli wrócimy raz jeszcze do *Walgierza*, przekonamy się, że istnieją tam odzewy nie tylko pomiędzy odcinkami oksytonicznymi, ale i pomiędzy większością innych. Oto pięć zdań początkowych:

Na progu wyniosłym morza,	(8)
gdzie sosny rumiane } cień błękitnawy }	(6+5)
na jasne piaski rzucają —	(8)
oparły się wozy królewskie.	(9)
Ustały zgonione konie,	(8)
zarzwały się w piasku } skrzypiące koła. }	(6+5)
Każę król rozbić	(5)
<i>szkarłatny namiot swój.</i>	
Zwisła ciężka złota } frendzla zasłony, }	6+5)
na wiotki piasek opadła.	(8)
A przed zasłoną	(5)
na żerdzi głęboko wkopanej	(9)
szeleści plemienna stanica,	(9)
królów wojenny proporzec.	(8)

Tak samo jest i dalej. Układy elementów rytmu są rozmaite, ale pewne elementy stale powracają. Podobnie jest i w *Dumie o Hetmanie*. Na pierwszych już stronicach tego utworu zauważyć możemy powtarzanie się odcinków 5-zgłoskowych („mdle światło gore”, „w stronach dalekich”, „między ładami”, „wybiegł beduin”, „Seciny wołów”, „zamki po górach”), 7-zgłoskowych („W śniadym dymie i w chmurach — ponad stepem wyrosłych”, „Niezliczona ćma kruków”, „posępnookie ludy”, „Samos, Chios i Rodos”, „ciemny Arab pomyka”, „z pod bezchmurnego nieba”, „Błyska grot włóczni Persa, — Kurda i Ormianina”), 8-zgłoskowych („jesienne słońce połyska”, „Daleki zgiełk niosą wiatry”, „Wrzask trąby zagrzmał nad morzem”, „połysk złotego proporca”, „Równemi korpusy dążą”, „chandżar gotuje do ciosu”), 9-zgłoskowych („ude-

rzyli we wiosła galer", „ku Bosforu dążąc cieśninie", „Ze spiekłej, skalistej pustyni", „Ze stron, których deszcz nie nawiedza", „ciągną szczękającą armatę", „ściska w mściwej dłoni rusznicę, — wecuje po nocy jatagan"). 10 - zgłoskowce, jak przeważnie bywa w wierszu, występują tu w postaci połączonych grup 4 + 6 („napelniła szerokość niebieską", „między Tracją i Azji wybrzeżem", „upierzone objagi janczarów"), albo 5 + 5 („z suchych wąwozów puszczy libijskiej", „z okręgów suszy wiecznie płonącej", „w bukowych lasach serbskiej płaniny", „pławi się w zimnych nurtach Dunaju", „Szepcąc modlitwę ku czci Allaha", „Sto kilkadziesiąt tysięcy cięciw"). W wyodrębnianiu tych odcinków możliwe są pewne indywidualne różnice i wahania. Różnice wszelako w obrazie całości będą stąd minimalne. Uwzględniając je w sensie [możliwości drobnej zmiany każdej cyfry albo *in plus*, albo *in minus*, możemy z całą już pewnością powiedzieć, że na pierwszych trzech stronicach *Dumy* (wedle pierwszego wydania) mamy ok. 8 pięciozgłoskowców, ok. 12 siedmiozgłoskowców, ok. 12 ośmiozgłoskowców, ok. 10 dziewięciozgłoskowców, ok. 9 dziesięciozgłoskowców (licząc obydwaj ich typy razem).

Wysoki stopień regularności tej rytmiki odpowiada szczególnie charakterowi poematów prozą; rytmika jednak analogiczna panuje także na wielkich przestrzeniach utworów takich, jak *Popioły* lub *Wierna rzeka*. W dwudziestu kilku wierszach jednego z początkowych ustępów *Wiernej rzeki* (zaczynającego się od słów; „Nie słyhać już łoskotu granatów Dobrowolskiego") możemy naliczyć 11 odcinków 8-zgłoskowych, 6 odcinków 9-zgłoskowych, 6 odcinków 7-zgłoskowych, 6 odcinków 5-zgłoskowych (że pominię inne, mniej wyraźnie występujące). Z *Popio-*

łów cytowałem już na początku tego rozdziału kilka przykładów drobnych. Przytoczę jeszcze jeden nieco dłuższy: opis stawu w Wygnance, kończący rozdział *Wiosna*:

Z wód jego biało-niebieskich,	(8)
jak stal zsiniała od ognia,	(8)
dymiły się mgły cudnobarwne.	(9)
Pokrewne ziemi i niebu	(8)
opuszczały wodę dla nieba,	(9)
oddzielając się od niej z żalem,	(9)
jak dusza,	(3)
kiedy rzuca swe własne ciało.	(9)
Ale, nim odeszły, }	(6+4)
stały nad nią, }	
jak gdyby w modłach utopione.	(9)
Zdało się wtedy patrzącym,	(8)
że ta chwila trwać winna wiecznie,	(9)
że ona to jest wiecznością,	(8)
że taką właśnie }	(5+5)
jest nieskończoność. }	
Ale światłość }	(4+6)
zdala nadchodząca }	
pokropiła hyzopem cienie	(9)
i na jej <i>wszechwładny znak</i>	
woda samotna }	(5+5)
została w dole, }	
a mgły porzucały jej łono.	(9)

Jak widzimy, tylko dwa odcinki tego ustępu nie mają ścisłych odpowiedników; stąd ich szczególne znaczenie jako jakby łamaczy fali rytmicznej. I one zresztą nie są bez związków rytmicznych z kontekstem. Amfibrach „jak dusza” ma odzewy wewnątrz 9-zgłoskowców, odcinkowi zaś oksytonicznemu odpowiada nieco dalej analogiczny, acz krótszy („głuchonocny sen”).

Rytmika ta w powieściach najczęściej występuje tam, gdzie jest większe nasilenie liryczne, przedewszyst-

kiem więc w tych ustępach, w których osnową jest obraz natury, albo przeżycia wewnętrzne; nie brak jej jednak i w narracji.

Budzi się pytanie, odkąd to Żeromski stał się w takiej mierze rytmistą, odkąd odzewy jednakowych odcinków prozy weszły do stałego zasobu jego środków artystycznych (nie myślę naturalnie, żeby Żeromski liczył zgłoski; ale i Mickiewicz napewno nie liczył zgłosek, pisząc wiersze). Na pytanie to nie jest bynajmniej łatwo odpowiedzieć. Zapewne, że okres rytmizacji na wielką skalę to ten okres, którego początkiem są *Popioły*. Możnaby się w nim z pewnem prawdopodobieństwem dopatrywać wpływu prozy Flauberta. Ale źródła rytmiczności Żeromskiego są dawniejsze i niewątpliwie własne. Jeśli do ich odkrycia potrzebne mu było jakieś nadtechnienie z zewnątrz, to może dostarczyła go już jakaś lektura z czasów dzieciństwa albo lat szkolnych, np. *Agaj-Han* Krasieńskiego. W każdym razie nie jest rzadkością ten typ rytmiki w *Ludziach bezdomnych* (rozdział np. *Wpocie czoła* kończy się dwoma 8-zgłoskowcami: o sereu, które zapaliło się „jakby w nie zleciała iskra — z płomienistego ogniska”)¹, a zdarza się i we wcześniejszych utworach. Oto np. zakończenie roz. II *Szyzyfowych prac* (oznaczam w tym urywku także liczbę zgłosek w odcinkach oksytonicznych, pomieszczając przy cyfrze literę m, ustalony przez Łosia znak spadku oksytonicznego, czyli męskiego):

Z prawej i lewej strony	(7)
otwarty był widok rozległy	(9)
na dwie płaskie doliny.	(7)
<i>Tu i tam</i>	(3m)
ciągnęły się smugami	(7)

¹ Inny ustęp *Ludzi bezdomnych* będzie poddany analizie m.i. 1 z punktu widzenia rytmiki zgłoskowej w rozdziale następnym.

lasy, pagórki,	(5)
wielkie, białe płaty pól...	(7 m)
Daleko, daleko	(6)
za ostatnimi sinemi borami	(5+6)
szarzały lekkie mgły,	(6 m)
przesłaniając widnokrag.	(7)
Było samo południe.	(7)
Z kominów chat w ogromnych wsiach	(8 m)
szły wszędzie dymy	(5)
błękitnymi słupami.	(7)
Był to jedyny ruch	(6 m)
w tej niezmiernej przestrzeni.	(7)
Cała ona leżała	(7)
w niemym spokoju,	(5)
jakby spała.	(4)
Tylko długie pasma dymów	(4+4)
zdawały się pisać	(6)
na białych martwych kartach polan	(9)
nikomu nie znane	(6)
tajemnicze znaki.	(6)

Niezapreczone tu pokrewieństwo z cytowanymi wyżej ustępami z *Popiołów*, *Dumy* i *Walgierza*, ale niezapreczone i różnice. Najważniejsza z nich płynie stąd, że, aczkolwiek proza ta dość wyraźnie dla ucha dzieli się na te odcinki, w jakich ~~ja~~ tu przepisałem (są możliwe drobne różnice odczuwania indywidualnego), przecież nie są one tak zdecydowane, jak tam, wyodrębnione składniowo, a przeto rytm występuje mniej dobitnie. Ustępy przeto o takim zrytmizowaniu (nigdy dobitniejszym) występują w *Szyfowych pracach* rzadko, przegradzane wielkimi blokami prozy, w której rytmu (tego typu) jako czynnika intencji artystycznej nie wyczuwamy. Nigdy też ustępy takie nie osiągają długości takiej, jak w *Popiołach* (nie mówiąc już o poematach prozą, w których rytm jest jawnym czynnikiem rozmysłu artystycznego od początku do końca).

5. RYTMIKA UKŁADÓW AKCENTOWYCH. Rytmikę, o której dotychczas była mowa, można nazwać zgłoskową. Wyodrębnienie jako osobnego gatunku rytmiki oksytonów było uzasadnione, bo, jak widzieliśmy, odcinki o spadkach oksytonicznych odpowiadają sobie rytmicznie nawet przy rozmaitej długości. Wynika to stąd, że spadek oksytoniczny dźwiga na sobie zawsze ważny akcent zdaniowy. O spadkach paroksytonicznych tego powiedzieć nie można. Badając też przytoczone dotychczas urywki, z łatwością dostrzeżemy, że układy akcentów bynajmniej nie odpowiadają w nich długości odcinków i odcinków tych odzewom. W niejednym wszelako wypadku zauważymy, że układy akcentowe posiadają swoją własną regularność, która temu samemu *rhythmizomenon* nadaje wzór niezależny od wzoru ukształtowanego przez rytmikę zgłoskową i w bardzo rozmaity sposób z tamtym wzorem się zaplata. Sięgnijmy po przykład znowu do *Walgerza* (roz. III) i oznaczmy, systemem przyjętym przez rytmologów francuskich, po lewej stronie liczbę akcentów grupowych, (chodzi tu bowiem nie o wszystkie akcenty wyrazowe, ale o te, które mają większą siłę ze względu na swoje znaczenie w grupie), a po prawej (jak poprzednio) liczbę zgłosek w każdym odcinku (wyodrębniając ponadto samogłoski w sylabach o akcencie grupowym grubym rodzajem druku):

(3)	Daleko — daleko — daleko	(9)
(3)	zaszumiał górski bór.	(6m)
(3)	Rozszedł się w puszczy jodłowej	(8)
(3)	osłuch wichrowego polotu.	(9)
(3)	Zdało się tym, co słuchali,	(8)
(3)	że głucha ziemia stęka od wielkich kroków,	(12)
(3)	gdy idzie przez bory lasy	(8)
(3)	wezwany wicher-bóg.	(6m)
(2)	Cięciwa jego łuku	(7)

(3)	tęskny wydaje dźwięk,	(6 m)
(2)	a kołczan pełnostrzały	(7)
(2)	szeleści nad kniejami.	(7)
(3)	Padnie na jedle, na modrzewie,	(9)
(2)	na cisy i na sosny	(7)
(2)	podmucha szum.	(3 m)
(3)	Podą go kieją kniei.	(7)
(3)	Wzdyma się głos na górach,	(7)
(3)	rozwija się jako chorągiew bojowa,	(12)
(2)	jako porządek królewski.	(8)

Jak widzimy, regularność w powtarzaniu się jednakowych układów akcentowych jest tu jeszcze znacznie większa od regularności w powracaniu odcinków jednakowej długości. Rytm zaś ten, układów akcentowych, jest przez Żeromskiego stosowany równie rozlegle, jak rytm zgłoskowy. Przykładów dostarczyć nam może przede wszystkim „wysoki styl” rapsodów poetyckich. Oto np. dwa zdania z *Dumy o Hetmanie* (cz. II):

Wszechświat zbudowany jest, wodzu,
z tego samego tworzywa,
z którego zbudowany
jest ten oto twój sen.

Pewny w nim i trwały
jest tylko miecza stalowego
na brusie ostrzonego cios.

Szczególnie częste jest u Żeromskiego takie właśnie szeregowanie akcentów dłuższymi (bądź ciągłymi, bądź przeplatanymi) seriami po dwa i po trzy. Dostatecznie częste również są połączenia tych grup w większe całości — po sześć lub po pięć akcentów — dające w wyniku coś podobnego do heksa-, lub do penta-metrów. Kto wie też, czy rozpowszechnienie się heksametru w poezji polskiej powojennej nie ma jednego z nieświadomych źródeł w prozie rytmicznej Żeromskiego. Oto przykład z I rozdziału *Wiernej rzeki*:

- (6) { Uczeń w sercu szczęście wysokie,
radosny spokój, —
- (5) { usłyszał jakoby pieśń
śpiewaną dokoła głowy.
- (5) { Spostrzegł, że spłacił już
wszelakie długi,
- (6) { odkupił winy nietylko swoje,
lecz jakieś cudze,
- (5) { i stało mu się dobrze w duszy,
jak nigdy jeszcze w życiu.

Przykład ten uprzytomnia nam zarazem, że i ten rodzaj rytmiki, podobnie jak rytmikę zgłoskową, stosuje Żeromski nietylko w rapsodach poetyckich, ale i w powieściach, mających w mniejszym lub większym stopniu charakter relacyj realistycznych. Oto jeszcze przykład z późniejszego o wiele lat *Przedwiośnia* (z części I):

- (2) Długie godziny
- (3) przepędzał na wpatrywaniu się w morze,
- (2) wiecznie jednakie
- (2) i wiecznie odmienne,
- (3) ku któremu uskoiki nagich gór
- (3) zniżają się nagłym upadkiem, —
- (3) nad którym wiszą zwały
- (3) strzępiastych sosen południa.

I t. d. Z taką rytmiką układów akcentowych spotykamy się w *Przedwiośniu* w różnych ustępach lirycznych (np. w „dumie” o posterunkowym) i dramatycznych (np. w zakończeniu). Podobnie, t. j. naogół dość oszczędnie, jest ona stosowana w *Urodzie życia*; znajdujemy ją np. w opisie Paryża i w cytowanym już częściowo (dla innego celu) ustępie o łące cierniańskiej. Niezmiernie natomiast rozległe jest zastosowanie tej rytmiki w *Wiernej rzecce*. Odczytajmy bodaj początek roz. X i zauważmy, ile tam występuje członów składniowo wyodrębnionych o jednakowej liczbie akcentów. Albo odczytajmy w roz. XVI

sławną scenę rozmowy Salomei z księżną Odrowążową (oznaczając przy sposobności i liczbę zgłosek, gdyż i rytmika zgłoskowa jest tu godna uwagi):

(1)	Wielkie drzewa,	(4)
(2)	okryte młodocianemi liśćmi,	(10)
(2)	wokoło szumiały.	(6)
(1)	Dzike wino,	(4)
(2)	oplatające zmurszałe słupki	(10)
(2)	i dziurawy daszek tej altany,	(10)
(3)	zasłaniało od zewnętrznego zmięzchu	(11)
(3)	i powiększało ciemność wewnątrzną.	(10)
(1)	Księżna,	(2)
(2)	zaledwie przestąpiła próg altany,	(11)
(2)	upadła na ławkę	(6)
(2)	i przyciągnęła do siebie Salomeę.	(12)
(3)	Objęła ją gwałtownym uściskiem	(10)
(2)	i wpiła się w nią ustami.	(8)
(2)	Tuliła ją do serca	(7)
(3)	i lkała zeschniętem gardłem.	(8)
(3)	Słowa więzły w tem gardle	(7)
(2)	i zaciśnięte zęby	(7)
(2)	nie mogły się roz wrzeć.	(7)
(3)	Łzy poczęły płynąć z oczu księżny,	(10)
(2)	Łzy tak obfite,	(5)
(3)	że zmoczyły twarz dziewczyny,	(8)
(3)	solą napelniły kąty jej warg,	(10m)
(2)	zwilżały szyję	(5)
(2)	i ciekły aż na piersi	(7)
(2)	pod rozchyłonym stanikiem.	(8)

I tu, tak samo jak w zakresie rytmiki zgłoskowej możliwe są pewne indywidualne różnice odczuwania. Na obraz całości jednak nie wpłyną one wydatnie, zwłaszcza że jedna modyfikacja często pociągnie za sobą modyfikację inną, w wyrażeniu równoległym, stosunki więc ilościowe pozostają prawie te same. Powiedzmy, że ktoś w pierwszym wyrażeniu („Wielkie drzewa”) odczuwa ko-

nieczność dwu silnych akcentów; wedle wszelkiego prawdopodobieństwa będzie on odczuwał potrzebę dodania po jednym silniejszym akcencie także w wyrażeniach dalszych („okryte młodocianemi liśćmi”, „Dzikię wino”) i t. p.

W *Popiołach* za przykład rytmiki akcentów mogą służyć — wśród mnóstwa innych — końcowe ustępy w rozdziale *Siempre eroica* („Zawahały się ramiona dziewczęce” i t. d.), przyczem możemy tu obserwować, jak rytmiczność zmienia się z zakończeniem nasilonego dramatysem epizodu i przejściem do stylu czysto informacyjnej narracji. Jeszcze dwa przedostatnie zdania brzmią nam dobitnym rytmem („Z zamkniętymi oczyma, | z ustami pełnemi żalonych słów, | cisnęła coraz bardziej do serca kwiaty. | Rozdzierała białe palce o ostre kolki, | raniła miękkie dłonie...”). Zdanie ostatnie, choć i ono ma swoją rytmikę, zwłaszcza zgłoskową, tak jest odmienne stylistycznie, że wydaje się, jakbyśmy zeszli z niem niemal w dziedzinę arytmji („Krzysztof na palcach pobiegł balkonem dokoła podwórza, zdążając na swoje miejsce między walczącymi”). I charakter więc stylu ma dla wrażenia rytmiczności znaczenie.

Rytmizacja jednak nie zawsze chodzi u Żeromskiego w parze ze stylem emocjonalnym i bogatym. W *Dziejach grzechu* np. jest stosunkowo mało prozy dobitnie rytmicznej, zwłaszcza w sensie rytmiki akcentów. Stale można w nich obserwować tylko to, co stanowi o „płynności” prozy Żeromskiego (a co też jest *sui generis* rytmicznością), mianowicie posługiwanie się w doborze i szyku wyrazów przeważnie grupami zgłoskowemi o charakterze amfibrachu, trocheju i pirrycha (który w trocheju łatwo przechodzi).

W *Ludziach bezdomnych* znajdujemy rytmikę ukła-

dów akcentowych np. w *Zwierzeniach* Joasi. Oto charakterystyczny ustęp z opisu cmentarza:

(2) }	Wysoko i nisko	{ (6)
(2) }	śpiewały ptaszyny.	{ (6)
(2) }	Kiedy niekiedy	{ (5)
(2) }	ciepły wiatr niósł tu	{ (5)
(2) }	na skrzydłach swoich	{ (5)
(2) }	odgłos szelestny	{ (5)
(2) }	młodego zboża,	{ (5)
(3)	rozchyłał gałęzie krzewów	(8)
(3)	i cicho przechodził po trawach	(9)
(3)	nietkniętych nogą nieżyją,	(8)
(3)	jakoby anioł-odźwierny	(8)
(3)	świętej ciszy troskliwie pilnujący.	(11)
(1) }	Pod przejrzystymi	{ (5)
(1) }	jego stopami	{ (5)
(2) }	uginęło się ziele.	(7)
(2)	Wysmukła akacja,	(6)
(2)	której pniak strzel sty	{ (6)
(3)	i ścigłe, czarne gałęzie	{ (8)
(3)	zdają się lecieć ku niebu,	(8)
(2)	szumiała z trwożą,	(5)
(3)	a ze wszystkich drzew najwyraźniej,	(9)
(2) }	kołysząc się pod jasnym słońcem	(9)
(2) }	przezroczystymi listkami.	(8)
(2)	Zdawało mi się,	(5)
(3)	że coś mówi to poświęcone drzewo,	(11)
(2)	zdawało mi się,	(5)
(3)	że usłyszę śpiewne jego wyrazy.	(11)
(2)	Gdy się zasłuchać,	(5)
(3)	wtedy wiadomem się staje,	(8)
(2) }	że ono tylko	{ (5)
(2) }	wzdycha wieczyście.	{ (5)

I ten typ rytmiki, choć mógł go Żeromski rozwinąć pod pewnymi wpływami literackimi (w *Dumie o Hetmanie* np., jak wskazałem gdzie indziej, podobało mu się podechwycić pewne elementy rytmu nawet jednego ze swoich źródeł historycznych), wpływał jednak z jakiegoś

przyrodzonego instynktu. Podobny bowiem rytm układów akcentowych, spotykamy już w bardzo wczesnych jego utworach, co prawda dość rzadko i zwykle w krótkich tylko ustępach. Oto np. rozmyślania Raduskiego w kościele w zakończeniu rozdziału I *Promienia*:

(2)	Objął wzrokiem głowę,	(6)
(2)	konającą dlatego,	(7)
(2)	ze była upojona	(7)
(2)	świętami myślami,	(6)
(2)	najczystsze ręce,	(5)
(3)	gwoździemi przybite do drzewa	(9)
(2)	za to, że się wyciągnęły	(8)
(3)	przeciwko mocy żelaza,	(8)
(1)	z błogosławieństwem	(5)
(2)	tych, którzy płaczą.	(5)
(2)	Dusza dźwignęła się w nim.	(7)
(3)	Prędka minuta skupienia,	(8)
(2)	która była także	(6)
(3)	chwilą głębokiej boleści,	(8)
(3)	dała mu poznać ów zakon,	(8)
(3)	że czuć znużenie i odpoczywać	(10)
(2)	będzie miał prawo	(5)
(3)	dopiero w takim momencie...	(8)

Niektóre już z przykładów przytoczonych okazują, jak czasem — zwłaszcza przy rozczłonkowaniu prozy na drobne odcinki — rytmika akcentowa, zasadniczo tak odrębna, schodzi się przecież z rytmiką zgłoskową, t. j. że szeregowi równoległych grup akcentowych odpowiada szereg odcinków o jednakowej liczbie zgłosek. W urywku z *Walgieryza* np. cała serja członów dwuakcentowych liczy po 7 zgłosek; w urywku znów z *Ludzi bezdomnych* mamy całą serję trzyakcentowych 8-zgłoskowców i dwuakcentowych 5-zgłoskowców. To schodzenie się regularności akcentów z regularnością sylabizmu, stanowiące jeden ze stałych rysów tradycyjnej wersyfikacji polskiej (por. np.

co Zawodziński pisze o trójakcentowym ósmiozłoskowcu), jest też jedną z tendencyj prozy rytmicznej Żeromskiego. Tendencja ta tłumaczy nam, dlaczego to „bylinowe” wiersze *Dumy o Hetmanie*, których spółrytmiczność w założeniu ma polegać tylko na czterech stałych akcentach, naprawdę w dłuższych ciągach stają się wierszami o równej liczbie zgłosek. Szczególnie przeważają 10-zgłoskowce:

Z senatorskiego polskiego koła
Przychodził do nas pan bardzo możny,
Dumny pan Mniszech, rada królewska.

W trzecim monologu Mściśławskiego na ogólną liczbę 103 wierszy jest takich 10-zgłoskowców 66. W krótszem zaś znów drugim przemówieniu Mściśławskiego 5 pierwszych wierszy, na ogólną liczbę 10, ma charakter 13-zgłoskowców (8+5):

A my ciało rozszarpane Hryčka Rozstrygi
Na wysokim, na szerokim stosie palili.

RYTMIKA PARALELIZMÓW SYNTAKTYCZNYCH. Typem rytmiki wydatniejszym jeszcze od omówionych poprzednio i bardziej od nich powszechnym jest u Żeromskiego rytmika paralelizmów syntaktycznych, t. j. ta rytmika, którą — ponieważ, jako sztuka, do mistrzostwa została doprowadzona przez mówców starożytnych — nazywa się czasem, dla krótkości, rytmiką retoryczną.

Elementarny jej typ spokrewnia ją blisko z rytmiką odcinków równodługich i rytmiką akcentów. Elementarnym bowiem jej typem jest dosłowne powtórzenie. Powtarzając, zwykle mamy jakąś intencję semantyczną: chcemy coś wzmocnić, naświetlić, naładować jakimś uczuciem. Jednym wszelako z czynników, które nam to umożliwiają, jest właśnie rytm, który w powtórzeniu się przejawia. Weźmy przykład z *Szyzyfowych prac*:

W mózg jego wrzynała się myśl, jak drzazga: niema, niema, niema...

Dla każdego jest jasne, że gdybyśmy mieli jedno tylko „niema”, treść byłaby inna: słabsza, mniej sugestywna. Otóż osiągnięcie tej bogatszej i bardziej przenikliwej ekspresji jest tu w niemałej (mierze uwarunkowane przez element rytmiki; rytmika ta zaś jest potrójna, bo powtarza się w niej (nie mówiąc o elemencie semantycznym) i ta sama liczba zgłosek, i akcent, i ta sama jakość syntaktyczna. Takich zaś powtórzeń mamy u Żeromskiego wielką ilość, zaczynając już od utworów wczesnego okresu (oto, dla przykładu, kilka takich wyrażań z noweli *Tabu*: „Szybki bieg pociągu zdawał się ją unosić, unosić”; „Szeptwała w myśli do siebie: — zapóźno, zapóźno”; „Słyszała odgłos jego kroków głuchy, głuchy...”; uwydatniam tu, jak i w dalszym ciągu, powtórzenia pismem rozstawionem), poprzez okres *Popiołów* (kilka przykładów: „Zdała, zdała od przednich sań leciała piosenka...” „Budziło go tylko dalekie, dalekie w huku wichrowym wołanie...” „Szaro-błękitne obszary pól zwolna, zwolna ginęły...” „Idzie znów starzec szybko, szybko...” „Uśmiechnął się gorzko, gorzko, gorzko...” „Wdali, wdali na wzgórzu widać było Tarniny”), *Walgierza* („A piosenka jest cicha, cicha...” „Walgierz o jednym śni. O jednym śni...”), aż po utwory z lat ostatnich (np. *Wiatr od morza*: „Zaniósł się wyżej-wyżej trójdzwięk wioli...” „Opuścił się wtedy ton wioli nisko-nisko” i t. p.). Powtórzenia te są u niego sztuką, która ma zarówno swoje bujności, jak i subtelności (np. w *Wietrze od morza*: „Szukanie, wieczne szukanie. Nieustanne, nieustanne szukanie”; albo w *Dziejach grzechu*: „Żałośnie wołały, wołały w pustyni...” „Ach,

jak szeleszczą te wielkie drzewa, "drzewa widma żyjące!"¹)

Otóż element rytmiczny takich wyrażen tylko częściowo się zmieni, jeśli zamiast powtórzenia będziemy mieć zestawienie synonimów, lub wyrazów znaczeniowo pokrewnych jak np.: „Ocknął się w piersiach szloch dawny-pradawny” (*Walgierz*); „Spożywali w milczeniu dziwnie-przedziwnie dobry chleb i ser” (*Nawracanie Judasza*); „— Baczość — do wsiadania! — zakomenderował kapitan cicho, sekretnie” (*Popioły*); „Coś wyrzekł, wyszeptał...” (*Popioły*); „Od strasznego zamachu rozdarł, rozszarpał drgające ciało” (*Walgierz*); „Oczy jej zetknęły się, złączyły, pojęły z oczyma narzeczonego” (*Cienie*); „Jakże ciężki, znużony i grobowy był krok ustępującego żołnierza” (*Popioły*). Takich zestawień wyrazów składniowo współrzędnych jest u Żeromskiego ilość niezliczona. Są to przecie te tak pamiętne każdemu czytelnikowi jego „nagromadzenia”. Z każdego jego utworu możnaby przytaczać dziesiątki; z większych — setki i tysiące przykładów.

Że funkcja artystyczna, którą te nagromadzenia pełnią, jest w niemałej mierze funkcją rytmiczną, o tem przekonywają przedewszystkiem te z nich, które mają

¹ Przytoczyłem tu stosunkowo większą ilość przykładów, ilustrujących sztukę powtórzeń u Żeromskiego, a to ze względu na nie wytrzymujące krytyki jej przedstawienie w studjum prof. Baleya. Powiada on wprawdzie o powtórzeniach, że „robią one wrażenie ozdoby stylistycznej, polegającej na tem, iż świadomie powtarza się dwu- lub trzy-krotnie to samo słowo, względnie to samo zestawienie słów, celem położenia nacisku”, ale ostatecznie „po bliższem przyjrzeniu się” uznaje, „iż powtórzenia takie są zbyt częste jak na to, by wyłumaczyć genezę ich wszystkich w powyższy sposób”. W psychologii prof. Baleya nie istnieje pojęcie rytmu.

czysto synonimiczny charakter (np. w *Wietrze od morza*: „Złota wywielga, śpiewna boguwola, przekorna zofija jednako się ponad Wisłą i ponad Odrą i ponad Bugiem jego lśniącej zbroi dziwuje”; albo w *Popiołach*: „Duma, w której mrokach knują się, kłębią i przewalają olbrzymie a jeszcze mgliste zamiary”), a także te, które mają charakter wyliczeń, wypływających z pewnego podziału, zasady jednak tego podziału nie dają uchwycić (np. w *Popiołach*: „Zanurzali się we mgłę oddalenia, w bezbrzeżny tu mian, w świszczące wiatry”; albo w *Zamieci*: „Bał się każdego ruchu, każdego kroku, każdego gestu...”).

O znaczeniu pierwiastka rytmicznego w nagromadzeniach Żeromskiego przekonywa także i ta okoliczność, że w ogromnej większości wypadków występują one bez spójnika „i”, czyli — żeby użyć wyrażenia bardziej technicznego — w trybie t. zw. *asyndeton* („Kapela... rznęła od ucha mazury, oberki, krakowiaki, drabanty”; „Słodki melodyjny głos brzmiał w jego uszach, w całej głowie, w piersiach”; „Dzwonki, janczary, krzyki, śpiewy, muzyka zlewały się w ogromny wybuch wesela”; „gruby, bujny, migotliwy blask oświetlił miejsce”: oto kilka tylko przykłądów z opisu kuligu w *Popiołach*).

Bardzo często się zdarza, że w jednym zdaniu występuje kilka nagromadzeń, t. j. kilka seryj wyrazów syntaktycznie współrzędnych:

[1] Przeszło, [2] przemkło [a] burzliwe, [b] szalone wzruszenie duszy. (*Dzieje grzechu*).

Dość było [1] spojrzeć, [2] wbić się w głąb rzeczy myślami, [3] roześmiać się na cały głos, żeby tam kędyś odezwało się to [a] własne, [b] rodzone, [c] dzwonne, [d] miłe, [e] swoje echo. (*Nawracanie Judasza*).

[1] Malaly, [2] oddalaly się, [3] nikly [a] cierpienia, [b] trudy,

[c] starania, [d] zabiegi i [e] troski, [I] poniesione i [II] przedsięwzięte dla [α] odzyskania i [β] przywrócenia tego zdrowia. (*Wierna rzeka*).

W nagromadzeniach występują nie tylko proste, ale i rozwinięte części zdania (jak uprzytomniają już niektóre z przytoczonych przykładów); występują i całe zdania podrzędne (jak np. w *Szyzofowych pracach*: „Naglony pytaniami, czy rozumie, czy pamięta, czy wie dobrze, odpowiadał twierdząco”... i t. p.).

Funkcja rytmiczna nagromadzeń bywa u Żeromskiego często uwydatniana przez jakąś formę powtórzenia częściowego, zazwyczaj przez anaforę (np. w *Popiołach*: „Tam daleko, tam nieskończenie, tam za oczyma—to także ocean...”; w *Walgierzu*: „Smaga się batami słów dawnych, słów dumnych, słów rycerskich”...; w *Wiernej rzece*: „Gdzie źrebiec? Gdzie pałasz? Gdzie pod stopą żelazne strzemię, ostatni towarzysz?”, w *Wietrze od morza*: „na kwietnem czeskiem błoniu, nad połyskującą, nad tamtą, nad jedyną wodą”; w *Przedwiośniu*: „Zobaczył wyblakłe, niebieskie o czy, wpatrzone w swe oczy, — o czy — radosne niebiosą” i t. d.)

We wszystkich typach nagromadzeń obok parzystych najliczniejsze są serje troiste. Okazać to mogły już przykłady poprzednio przytoczone. Podaję jeszcze trochę innych, umyślnie wybranych z utworów wcześniejszego okresu, w którym dążność do rytmizacji nie występuje naogół jeszcze dobitnie:

Wiatr krople jego [deszczu] w lot podrywał, niósł w kierunku ukośnym i ciskał o ziemię. (*Rozdziobią nas kruki, wrony...*)

...rude, obdarte, poszczerbione zbocza. (*Doktor Piotr*).

A kryła się w niej dziwna rozkosz, słodka konieczność, największa mądrość. (*Cokolwiek się zdarzy...*)

W sobie niósł szczególną trwogę, niby zburzenie dróg, zerwanie mostów, jakąś powszechną ruinę. (*Cienie*).

Nie skarży się, nie rozpacza, nie przeklina, tylko płacze.
(*Oko za oko.*)

Wynurzały się pewne obszary puste, gdzieniegdzie okryte lodami o barwie sinawej, zimnej i dzikiej. (*Szyfowe prace*).

Rytmika trójkowa stała się czemś tak dla Żeromskiego nieodzownem, że stosował ją nietylko w ustępach o zabarwieniu lirycznym, ale i w najbardziej realistycznej narracji, a nawet w ustępach humorystycznych. Oto kilka znamienych przykładów z *Nawracania Judasza*:

Przyzwyczajono się bardzo łaskawie, wspaniałomyślnie i szybko do tego, że Ryś jest i orze.

Inni mieli „obowiązki”, „czas zajęty”, „masę roboty na głowie.”

Ubrany był w jakoweś workowate, drogocenne, kortowe majtasy.

„Jedność” składała się z ludzi zamożnych, ustosunkowanych i osiadłych.

„Jedność”, co do swego zabarwienia, była najzupełniej biała, burżuazyjna i reakcyjna.

I nietylko tam stosuje Żeromski tę rytmikę paralelizmów syntaktycznych, gdzie przemawia od siebie: przerzuca ją, owszem, i na rozmowy postaci działających w powieściach i na dialogi w dramatach. Rytmika ta jest znana i „radcy” Somonowiczowi w *Szyfowych pracach*, i Sułkowskiemu (który w *Popiołach* tak np. mówi do Gintuła: „...Pieni się już nasze dalekie, dzikie, ciemno-barwne morze. Tłucze się gniewem o czerwone skały Korsyki, o żółtą Kapreję, o błękitną Elbę, o granitowy brzeg Malty”... i t.d.); posługuje się nią nawet Gajkoś („Nie włócznia ci to, nie dzida, nie pika, nie kopja husarska, ino broń śmigła, prędką, do dłoni, do prawicy wraz”.)

Przytoczone jednak dotychczas przykłady (ograni-

czone do nagromadzeń stosunkowo prostego typu, prze-
ważnie w obrębie jednego zdania) nie dają jeszcze wy-
obrażenia należytego o rozmiarach, do jakich ten typ ryt-
miczności rozrasta się w prozie Żeromskiego. Aby sobie
to uprzytomnić, trzeba z uwagą odpowiednio nastawio-
ną przeczytać jakiś dłuższy ustęp i zaobserwować, ile
w nim będzie seryj enumeracyjnych wszelkiego rodzaju.
W takich wypadkach wyraźnie już się ujawnia różnica
pomiędzy okresem wcześniejszym (przed *Popiołami*) a póź-
niejszym. W utworach wczesnych wyjątkowo tylko zda-
rzają się szeregi kolejnych zdań wypełnionych nagroma-
dzeniami. O *Popiołach* natomiast można powiedzieć, że
bez mała każda stronica dostarcza nam w tym względzie
ilustracji. Oto przynajmniej dwa przykłady:

...miewał widzenia, których [1] potęgi, [2] plastyki, [3] doty-
kalności nie sposób wyrazić słowami. Było to drugie życie, [1] bar-
dziej rzeczywiste, [2] bardziej istotne, niż na jawie. Tam się rodziły
[1] pewniki, [2] trwogi, [3] nadzieje, [4] decyzje, stanowiące życie du-
cha. Rzeczywistość była tylko [1] jałowym, [2] suchym, [3] nędznym
obszarem tęsknoty. (*Wiosna*).

W [1] szczelinach, [2] przepęknięciach, [3] dziurach i [4] nie-
dostępnych lochach dogorywała ostatnim połyskiem, barwna jesz-
cze od zorzy, a w rzeczy [a] zdechła, [b] gęsta i [c] gnijąca woda-
karmicielka [α] mchów żółtych i [β] szarych pnączów. Zdaleka
od brzegu i calca skały tkwiły w morzu [1] odosobnione pnie ka-
mienne, [2] zębate szkopyły i [3] wydatne bryły. Zdało się w zmierz-
chu, [I] że to chropawe skorupy olbrzymich żółwiów, [II] że to kro-
kodyle uśpione, [III] że to kadłuby [α] zabitych i [β] zwało-
nych [1] słońców, [2] hipopotamów, czy [3] nosorożców [a] z wy-
ciągniętymi członkami, [b] ze skłębionymi zwojami [αα] trąb, [ββ]
łbów i [γγ] karków. (*Szlak cesarski*).

Serje enumeracyjne stają się czasem tak rozciągnięte,
że poeta rozbija je na drobniejsze części interpunkcyjnie,
posługując się nawet kropką (jak np. w dalszym ciągu
cytowanego rozdziału *Wiosna* w *Popiołach*: „...Wówczas

posłyszał wyrazy... Wyrazy niematerjalne, nazwy-pieszczoty, pogłaskania, dotknięcia pełne czci, pocałunki oddane duszy przez duszę wpośród ukłonów aż do ziemi i wpośród dymów wonnego kadzidła. Wyrazy nowe, o których nic nie wiadomo, czem są, czy miłością, czy nienawiścią, czy litością, czy wzdargą i potępieniem" i t.d. i t.d.). Często się też tak zdarza, że w obręb jednej serji enumeracyjnej wprowadzona zostaje inna (np. w rozdziale *W starym dworze* w tychże *Fopiołach*: „[1] Widać było [a] radość życia, [b] siłę serca i [c] żądzę szczęścia we wzroku tym, [2] słyhać ją było w śpiewie”).

Naturalnie, wszelka serja wyrazów czy wyrażeń składniowo współrzędnych jest zarazem serją współrzędnych akcentów w zdaniu; w rozważaniach jednak nad rytmiką wymagają one traktowania osobnego; po pierwsze bowiem wchodzi tu w grę nie tylko równoległość akcentów głównych, ale często i podrzędnych; po wtóre zaś (i przede wszystkim) ta okoliczność, że mamy tu do czynienia nie tylko z powrotnością akcentów, ale z powrotnością elementu syntaktycznego, nadaje tym szeregom akcentowym zupełnie swoisty charakter. Co innego stanowi sześć akcentów rozmieszczonych w trzech kolejno po sobie następujących krótkich zdaniach niezależnych, a co innego sześć akcentów rozmieszczonych w jednym zdaniu, np. na jednym podmiocie i pięciu orzeczeniach.

Rytmika zresztą paralelizmów składniowych ogarnia u Żeromskiego często i serje zdań niezależnych, czyniąc z nich układy jak gdyby symetryczne. Za przykład mogą służyć dwa pierwsze zdania *Dumy o Hetmanie*, prawie zupełnie składniowo równoległe:

W śniadym dymie i w chmurach ponad morzem wyrosłych
jesienne słońce połyka.

W gęstej kurzawie, wyrzuconej ze stepu, stratowanego przez kopyta tatarskich koni, mdłe światło gore.

Zdania te nie są ściśle jednakowo rozwinięte, ukształtowane są jednak obydwą w analogicznym szyku: naprzód mamy rozwinięte określenie okoliczności miejsca, potem przydawkę przymiotną, potem podmiot, a wreszcie orzeczenie. W *Dumie o Hetmanie* ten typ paralelizmu panuje. Można bez przesady powiedzieć, że wystarczy otworzyć książkę na chybił-trafił, aby się z nim spotkać. Oto np. dwa zdania o szyku odmiennym, niż w poprzednio cytowanych: naprzód orzeczenie, potem rozwinięty podmiot:

Drgnęły usarskie chorągwie, kołem na czele stojące.
Zakołysał się pancernych szyk za szykiem.

Niezliczone urozmaicenia powstają w tej rytmice przez rozwinięcie jednych zdań przy prostocie innych, albo rozwinięcie pewnych części zdania, różnych w różnych zdaniach. Oto prosty i przejrzysty przykład z początkowego ustępu rapsodu: zdanie bardziej i zdanie mniej rozwinięte:

Głuchy tętent śladuje ziemia sucha.
Daleki zgiełk niosą wiatry.

Oto ten sam typ paralelizmu przejawiający się jeszcze dobitniej w trzech zdaniach pierwszego rozdziału *Wiernej rzeki*:

Zrudział daleko przypiaskowy grunt ode krwi, co do ostatniej kropli z tych zwłok wyciekła.
Zmiękły grudy twardej oraniny.
Roztajął śnieg.

Oto niejako typ odwrotny: trzy równoległe zdania z których każde następne bardziej rozwinięte (z II części *Dumy o Hetmanie*):

Gna polami miecielica.
Uderza w lasy taran wichru.
Schyla się z trzaskiem puszcza jodłowa.

I znowu, jak przy innych typach rytmiki, tak i przy tym, zauważyć trzeba, że jego przejawy — coprawda rzadkie — spotyka się już w utworach wczesnego okresu twórczości Żeromskiego. Oto np. ustęp z X rozdziału *Syzyfowych prac*:

Śliczna dolina zdawała się otwierać przed nim ramiona swych
wzgórz,
pagórki, pokryte jałowcami, wabiły go ku sobie,
a las daleki wzywał.

Wszystkie przykłady dotychczas przytoczone reprezentują paralelizm, któryby można nazwać jednokierunkowym. Spotykamy się jednak u Żeromskiego i z paralelizmem różnokierunkowym: utrzymując liczbę równoległych akcentów, odmienia on ich porządek, wprowadzając w ten sposób do rytmiki czynnik nowy: zastępując to, co było jakby podobieństwem dwu rękawiczek z jednej ręki, przez coś, co raczej da się porównać z podobieństwem rękawiczki z ręki prawej do rękawiczki z ręki lewej. Zdania takie możnaby oznaczać różnokierunkowymi strzałkami.

Raki morskie wykłóją mu oczy,
wysną serce wodne żmije.

Szykowi: rozwinięty podmiot — rozwinięte orzeczenie w pierwszym zdaniu odpowiada szyk: rozwinięte orzeczenie — rozwinięty podmiot w drugim (przykład z *Dumy o Hetmanie*).

A oto z tego samego utworu trzy zdania równoległe, w których kierunek szyku odmienia się dwukrotnie (1: rozwinięte orzeczenie — podmiot; 2: podmiot —

rozwinięte orzeczenie; 3: rozwinięte orzeczenie — kilka podmiotów):

Śmieje się w dal surma, —
kotły takt biją, —
żądę mordu podjudzą tołumbas, brzękadło, żele i flet.

Wielopodmiotowość ostatniego zdania wnosi do rytmiki element nagromadzenia, którego działanie jużesmy pierwszej poznali.

Formacje tego rodzaju najczęściej występują w poetyckiej prozie rapsodów epickich, pojawiają się jednak czasem i w realistycznej narracji powieści (oto np. ustęp z *Nawracania Judasza*, w którym po trzech zdaniach współrzędnych o szyku jednokierunkowym następuje zdanie równoległe o szyku odwrotnym: „Pędziły po tych tamach pociągi, ciągnęły wozy frachtowe, obracały się w nich pracowite windy. Obstawione latarniami morskimi kamienne brzegi zdawały się rozmawiać i gestykulować”).

I w tych też formacjach tak czasem bywa, że rytmikę uwydatnia jakieś powtórzenie słowne:

Wszystko łatwo wykonać.
Do najgłębszej tajemnicy dojsć łatwo. (*Dzieje grzechu*).

Rytmika jednak paralelizmów składniowych rozciąga się u Żeromskiego jeszcze szerzej, niż to okazują wszystkie dotąd przytoczone przykłady: obejmuje ona nie tylko grupy kilku zdań przyległych, ale często całe długie okresy i serje okresów, nadając im kompozycję „retoryczną”, w której zupełnie wyraźnie uwydatniają się podziały podrzędne i nadrzędne, często kilkustopniowe. Nawet w czystej narracji powieściowej zdarzają się takie ustępy. Za przykład może służyć relacja o gospodarce Rafała w ostatnim rozdziale *Popiołów*. Zzna-

czam w nim cyframi rozczłonkowania kompozycyjne, uwydatnione przez równoległości składniowe.

[I] W rok po osiedleniu się, już Rafał [1] wznosił stodoły [a] o murowanych słupach, [b] gontem kryte, [c] wysokie, [2] odbudował [a] stajnie, [b] obory i [3] do porządku przywiódł śpichlerz.

[II] Następnego roku [1] ufundował nową groblę z upustem na palach bitych i [2] odrestaurował młyn, a wreszcie

[III] od wiosny trzeciego roku budował dla siebie dom.

Ale, naturalnie, przeważają takie struktury w ustępach nasyconych liryzmem: w opisach przyrody, przedstawieniu doznań uczuciowych, namiętności, wszelkiego rodzaju wstrząsających przeżyć, a zwłaszcza marzeń, tych tak znanych ze wszystkich prawie utworów Żeromskiego stanów pół-snu, pół-jawy. Oto np. zakończenie roz. XI *Wiernej rzeki*:

[A] [1] Na szept odpowiadała szeptem, [2] na każdy pocałunek pocałunkiem, [3] na każdą pieśczętę pieśczętą.

[B] Stała się, [1] jak niewiedząca fala morza, która tonie w innej fali, — [2] jak powiewny obłok, który się w inny obłok zamienia, [3] jak gałązka drzewiny, co się posłusznie za wiatrem kołysze, nie wiedząc w jakim miejscu i czemu.

A oto modlitwa Sokolnickiego przed bitwą raszyńską w *Popiołach*:

[I] [A] Ale, o Boże mój, upokórz serce...

[B] [1] Daj mi w tym dniu rozkaz, poczęty w mądrości, żebym jego szańcem zasłonił bracią. [2] Daj mi radę w najgorszej chwili. [3] Daj mi męstwo ostatniej godziny, kiedy popłoch rozpędza żołnierzy, jak zgrają dzieci.

[C] Odwróć ode mnie śmierć... Zmiłuj się Panie!

[II] [A] [1] Któryś mię wywiódł [a] pod Offenbach i Bergen, [b] z pod gradu kul pod Hohenlinden, [c] z pod paszcz u Salzburga, [d] z pomiędzy bagnatów [α] nad Innem, [β] nad Aachem,

[2] któryś mię ratował [a] pod Stolpą, [b] pod Heyburz, [c] w dziele frydlandzkim...

[3] Ty, coś mię krzepił w przejściu alpejskim, [a] kiedy byłem sam jeden niezłomny wódz, [b] kiedy odeszli wszyscy okrom Fische-

ra, [c] kiedy [α] tysiąc wiernych żołnierzy szło bejppw z aw.d
tysiące napoły boso, [γ] połowa legji nie miała koszul, mo z, "a
tysiące były bez ubrania.

[B] Dałeś mi łaskę walki na tych zagonach...

[C] Zachowaj ramię me, wspomóż serce!

[III] [A] Ale, o Wszchemogący, jeśli Twa wola...

[B] Daj mi śmierć Żółkiewskiego...

[C] Który widzisz duszę moją w tej minucie aż do samego dnia...

W poematach prozą rytmiczność takich rozległych struktur jest jeszcze często uwydatniana anaforami, a nawet dłuższymi refrenami. W *Arymanie* np. pięć ustępów zaczyna się od słów „Synu mój!” W *Walgierzu* w rozdziale III dwukrotnie wraca refren-apostrofa „Świstu-Świstu-Poświstu” naprzemiany z trzykrotnym „Przychodź...” i dwukrotnym „Poletu!”; w rozdziale VI dwukrotnie „Rycerzu, rycerzu”; w rozdziale VII (w pieśni *Walgierza*) trzykrotnie „Sławo! Sławo!” Z *Dumy o Hetmanie* pamiętne są refrenowe apostrofy do konia hetmańskiego. Wiele takich kompozycyjno-rytmicznych szeregów jest w *Róży*. W monologu Anzelma cztery ustępy zaczynają się od apostrofy „Śmieszna polska nędzo!” W jednym z pierwszych monologów Bożyszcza trzy kolejne usacniają się od wezwań do nocy („Nocy wiecznaya ty ni dłużroc, Nocy piękna!”...); ostatni monolog wstępnygo prologu zaczyna się od słowa „Rozwoichatkuarakterysty” ieleNW *Wietrze od morza* w rozdziale *aleana...* a „w *Arzew* -słomyjcie, etcmysiedem ustępów, zaczynającychmuychds o razy”..., w rozmyślaniach zaś św. *WomodeWppaRad-si* ustępów zaczynających się od słowa „Czemujedstaczsi *ędzymorzu* znajdujemy trzykrotne na połącen2wajhhieloM oych ustępów wezwanie do snu („O, śnipnhornoyaaß h. Jako przykład przytoczę krótszyozbwwyap uwwóm

— Może to jest ten, co będzie zastępował cały ród ludzki...

Zdeptaj go, zdeptaj!

— Może to jest ten, który z serca wyjmie iskrę prawdy i piorunem jej ziemię czarną zapali...

Zdmuchnij ją, zdmuchnij!

— Może to jest ten, co mrok rozedrze, jak Samson lwa...

Złam jego ręce, złam!

Bodaj że nie było w Polsce pisarza (nawet wśród kaznodziejów), któryby ten rodzaj rytmiki stosował w prozie w skali rozleglejszej, niż Żeromski. I ten rodzaj, jak inne, uległ rozwinięciu i artystycznej kultywacji w okresie bujnego stylu poety (od *Ludzi bezdomnych* poczynając); wszystkie wszelako jego elementy odnaleźć możemy już w pismach z okresu wcześniejszego; wnosić więc należy, że i źródła tej rytmiki szukać trzeba w instynkcie pisarza i że już jakaś lektura okresu młodzieńczego mogła w nim ten instynkt rozbudzić i stać się dla niego podniętą do uczynienia sobie z tego typu rytmiczności jednego z najtrwalszych środków ekspresji. Mógł to być np. czytany w gimnazjum Cicero. Jak wiadomo, w piśmiennictwie łacińskim zwłaszcza rytmika trójdzielności i trójkowych ugrupowań była niezmiernie rozpowszechniona. Pełno jej przykładów i u poetów, i u mówców (żeby wspomnieć bodaj sławny początek pierwszej „katylinarki”: *Quousque tandem* etc.), pełno i w potocznych powiedzeniach; Auzonjusz napisał nawet 90-wierszowy kunsztyk (*Griphus ternarii numeri*), w którym skupia najrozmaitsze ugrupowania triadyczne i zastanawia się nad osobliwym znaczeniem trójki. *Tres numerus super omnia* — czytamy w jednym z końcowych wierszy tego utworu. Słowa te miałyby czasem ochotę powtarzać czytelnik Żeromskiego, zastanawiając się nad jego predylekcjami w zakresie rytmiki paralelizmów syntaktycznych.

7. WSPÓLDZIAŁANIA. Wszystkie rodzaje rytmiki, o których tu była mowa, mogą działać zosobna, mogą jednak działać także wspólnie i równocześnie, wpisując jakgdyby swoje odrębne wzory w obręb tego samego materiału prozy. Jeśli więc chcemy sobie zdać sprawę z rytmicznego charakteru jakiegoś urywka, musimy go zbadać, biorąc pod uwagę wszystkie zasady, które w grę mogą wchodzić.

Weźmy dla przykładu naprzód urywek bardzo krótki: trzy zdania z ostatniego ustępu rozdziału IV części II *Urody życia*:

Mileżała ciemna noc.

Głucho szumiała ukryta w mroku rzeka.

Leciał w dal martwy wiatr.

Przedewszystkiem narzuca się tu uwadze rytmika paralelizmów syntaktycznych. Wszystkie trzy zdania mają analogiczny szyk wyrazów: zaczynają się od orzeczenia (w zdaniu pierwszym prostego, w dalszych rozwiniętego), kończą się podmiotem; wszystkie przytem podmioty są poprzedzone przydawkami przymiotnemi.

Wobec prostoty zdań, ich równoległości syntaktycznej odpowiada ściśle paralelizm akcentów: po trzy silniejsze akcenty w każdym zdaniu.

Co do rytmiki zgłoskowej, zauważmy przedewszystkiem, że zdanie 1 i zdanie 3 mają po 6 zgłosek o spadku oksytonicznym. Zdanie środkowe (12 zgł.) wyraźnie się dzieli na część orzeczeniową (5 zgł.) i część podmiotową (7 zgł.), przyczem w tej ostatniej układ zgłosek akcentowanych i nieakcentowanych jest taki sam, jak w zdaniu 1, z różnicą, naturalnie, w zakończeniu:

[1] u . u . u . u .

[2 b) u . u . u . u . u

Posługując się terminologią techniczną, możnaby powiedzieć, że mamy tu trójjamb i trójjamb hyperkatalaktyczny.

Zdanie wreszcie ostatnie, które liczbą zgłosek i spadkiem oksytonicznym odpowiada pierwszemu, jest ponadto zrytmizowane wewnętrznie, dzieląc się na dwie części o ściśle jednakowym układzie zgłosek akcentowanych i nieakcentowanych: technicznie: dwa kretyki.

A teraz rozważmy nieco dłuższy urywek: z *Wiatru od morza*, z rozdziału o Zbigniewie. Oznaczmy w nim odrazu, wedle sposobów poprzednio stosowanych, i akcenty grupowe, i liczbę sylab, i paralelizmy składniowo-kompozycyjne.

[A]

- | | | |
|-----|---|------|
| (2) | [1] Nędzną stała się ziemia podwładna. | (10) |
| (2) | [2] Jałowe były księstwa z ich powiatami. | (12) |
| (2) | [3] Puste się stały niebiosa. | (8) |

[B]

- | | | |
|-----|---|------|
| (3) | [1] Krok zleniwiały o grube ślany
[zameczyńska łoskotem kołatał. | (19) |
| (3) | [2] Sen odleciał od powiek. | (7) |
| (3) | [3] Jadło się umykało od gęby. | (10) |
| (3) | [4] Kielich stał się obmierzły dla wargi. | (10) |
| (3) | [5] Sława śmieszna się stała dla serca. | (10) |
| (3) | [6] Czyn ohydny się stał dla ramienia. | (10) |

[C]

- | | | |
|-----|--------------------------------------|-------|
| (2) | [1] [a] Miecz wiekuiście krwi żądny, | (8) |
| (2) | [b] przedostatni towarzysz, | (7) |
| (2) | [a] odpadł od boku | (5) |
| (2) | [β] i w pogardzie zalegał. | (7) |
| (2) | [2] [a] Ostatni jeno towarzysz, | (8) |
| (2) | [b] — nędzny szloch, — | (3 m) |
| (2) | pobratymstwa dochował. | (7) |

Zacznijmy od rytmiki zgłoskowej. W jej zakresie zwraca uwagę przedewszystkiem pięciokrotne powtarza-

nie się w części A i B odcinków 10-zgłoskowych, w części zaś ostatniej trzy siedmio- i dwa ośmiozglaszkowe. Jedyiny odcinek o spadku oksytonicznym („— nędzny szloch—”) jest odsunięty od zakończenia okresu, wybitny zaś akcent, logiczny i uczuciowy, który na nim spoczywa, przez tę wyjątkowość spadku uzyskuje właśnie szczególnie silną ekspresję.

W układach akcentowych panuje tu wielka regularność. Wszystkie zdania części A mają po dwa silniejsze akcenty; wszystkie zdania części B — po trzy; i wszystkie części C — znowu po dwa.

Z punktu widzenia syntaktyczno-kompozycyjnego cały ustęp dzieli się wyraźnie na trzy części, jak zaznaczyłem. Część A składa się z trzech zdań o analogicznym szyku: orzecznik, czasownik posiłkowy, podmiot (rozwinęty w pierwszych dwóch zdaniach, nierozwinęty w trzecim). W części B mamy sześć zdań równoległych, ale o szyku odmiennym: naprzód podmiot (w pierwszym tylko zdaniu z przydawką imiesłową, w innych prosty), potem orzeczenie (wszędzie rozwinięte, z pewnymi wariantami szyku w swoim zakresie: „o grube ściany... kołatał”, ale „odleciał od powiek”; „stał się obmierzły”, ale „śmieszna się stała”). Część C składa się z dwu zdań równoległych, z których pierwsze jest tylko nieco bardziej rozwinięte od drugiego; sзык wyrazów podobny tu do szyku części B, zrazu (przy pierwszym orzeczeniu) do jej zdań końcowych, potem — do zdania początkowego. Mimo zaś wszystkich tych różnic pomiędzy częściami tak duże są podobieństwa pomiędzy nimi (w zasadzie budowy zdań, w ich rozmiarze, który tylko ku końcowi się powiększa, ale w bardzo wyraźnych rozczłonkowaniach), że doskonale wyczuwamy ich kompozycyjną jedność.

8. ARTYZM I PIĘKNO. Pozostaje jeszcze odpowiedzieć na jedno tylko pytanie, ale zato najważniejsze: poco to wszystko? poco ten drobiazgowy rozbiór i ta szczegółowa systematyka?

Otóż, przede wszystkim, ten rozbiór, jak już we wstępie ostrzegąłem, jest tylko sumaryczny, a systematyka tylko najogólniejsza. Owszem, pewne strony sprawy należałoby wyjaśnić o wiele dokładniej: oznaczyć ściślej chronologję różnych typów rytmicznych, określić ich stosunek wzajemny w poszczególnych okresach twórczości i poszczególnych dziełach, ukazać większą ilość odmian w typach; ale to niech już zrobi kto inny. Mnie chodziło tylko o wprowadzenie pewnych pomocy do tego ryzsztunku badawczego, z którym zazwyczaj dotychczas przystępowało się do pisania o stonie dźwiękowej prozy Żeromskiego. W sztuce Iwaszkiewicza *Lato w Nohant* jest taka scena, w której George Sand rozmawia z Chopinem o jego muzyce i przedstawia swoje z niej wrażenia: za dużo dla niej, mówi, w tej muzyce jest krwi i melancholji, szkieletów i łańcuchów. Na co Chopin zauważa, że to są tylko pasaże, akordy i modulacje. Może też lepiej, żebyśmy i o rytmice Żeromskiego, jeśli wogóle mamy o niej mówić, mówili mniej obrazowo, a zato ściślej, przede wszystkim zaś jednoznacznie. Mówmy więc raczej o oksytonach, sylabizmie, akcentach i paralelach składniowych, niż o tem, że bywa specjalny rytm „szczególnie miękki, powolny”, albo znowu „spokojny a niepokojący”, lub że „zebranie samogłosek *o, u, y, e*, przy jeden raz zjawiającem się *i* i *e*, nadaje zdaniu charakter smutku i każe je wolno odczytywać”, i t. p.

Myliłby się jednak, ktoby przypuszczał, że systematyka rytmiki (choćby nawet dziesięć razy dokładniejsza od tutaj przedstawionej) zapewni nam sposób niez-

wodny na wydawanie ocen krytycznych. O jej użyteczności można najwyżej powiedzieć to, co Lionello Venturi (w książce *Pretesti di critica*, 1929) mówi o użyteczności „schematów” w rodzaju wölfflinowskie^h dla krytyki sztuk plastycznych: „Jest rzeczą wiadomą, że krytyka zdobywa się na sąd dopiero po całym szeregu czynności, z których pewne przybierają charakter czysto praktyczny, jak np. erudycja.... Otóż schematy są to środki praktyczne, które pomagają nam orjentować się w wielkiem morzu sztuki, klasyfikacje tymczasowe, sposoby porozumiewania się”. Spełniają one swoje zadanie w tym przygotowawczym okresie krytyki, który jest wypełniony interpretacją dzieła. Naturalnie, jeżeli, stając przed Madonną sykstyńską, mówimy sobie: „aha! to jest kompozycja piramidalna”, albo stając przed Madonną *della sedia*, powiadamy: „no tak! to jest rzeczywiście kompozycja kolistą”, dalecy jeszcze jesteśmy od ogarnięcia istotnego piękna tych obrazów; ale te spostrzeżenia mogą nam być pomocne, byleśmy tylko mieli poczucie granicy ich znaczenia.

✦
Niema natomiast niebezpieczniejszej rzeczy w krytyce, niż omyłka co do doniosłości jakiegoś wyodrębnionego przez analizę szczegółu albo schematu. Niestety, historia krytyki jest wypełniona wielkimi błędami, wynikającymi z zestawień i wartościowań, dokonanych na zasadzie jakichś służebnego tylko znaczenia motywów stylistycznych, tematycznych, czy kompozycyjnych. Raz po raz też ktoś nam zaleca jakiegoś poetę dla kunsztowności jego wersyfikacji, albo np. metafor. Kunsztowność, naturalnie, sama przez się nie jest czemś ujemnem; ale czy stanie się w dziele czynnikiem jego piękna, czy nie, to zależy od jej ustosunkowania do wszystkich innych czynników;

a tego już nie da się obliczyć w żadnych tablicach, ani ująć w żadne schematy.

Schematy, możnaby powiedzieć, są drogowskazem dla pierwszego kroku tylko; ale i to już jest coś warte i chroni od wielu omyłek. Trudno dziś np. prawie uwierzyć, że Matuszewski, pisząc o stylu Żeromskiego, wykladał, iż cel, jaki artysta sobie stawiał, to było „zapomocą jak najmniejszej ilości wyrazów obudzić jak największą sumę wrażeń, uczuć, wyobrażeń i myśli”. Taka była jeszcze wtedy fascynacja oszczędnościowej estetyki parnasistów. Dziś nikomu już chyba nie przyszłoby do głowy podziwiać Żeromskiego za użycie „najmniejszej ilości” możliwych wyrazów. Prawda, że mylny punkt wyjścia nie przeszkodził Matuszewskiemu w wypowiedzeniu o Żeromskim całego szeregu sądów wartościowych: bo to był krytyk o dużym smaku, silniejszym od błędnej teorii. O ileż jednak bardziej zbliżył się do istoty rzeczy Adamczewski, który — myląc się, coprawda, w charakterystyce wielu właściwości dźwiękowych prozy Żeromskiego — wskazał przeciwieństwo na znaczenie takich czynników, jak „rozczłonkowanie rytmiczne zdań”, „rozmięszczenie akcentów” i komponowanie dłuższych ustępów prozy na sposób jakgdyby muzyczny.

W rozprawce tej cytowałem przykłady i z najwybitniejszych i ze słabszych dzieł Żeromskiego, stosownie do charakterystyczności ich artyzmu. Ale artyzm to nie to samo, co artystyczność. Artystyczności (czyli prościej: piękna) ani utworu, ani jego fragmentu nie da się ocenić, dopóki mamy uwagę zwróconą wyłącznie na zagadnienia rytmiki. Rytmika wszelako może być wzięta pod szczególniejszą uwagę przy kontemplacji całości utworu.

Okazuje się wtedy, że może ona stać się czynnikiem potężnej ekspresji, kiedy zejdzie się z odpowiednio potęż-

ną materją, kompozycją i stylem. Tak jest np. w *Dumle o Hetmanie*. Tak jest w niejednym rozdziale *Popiótów*. Ale w niejednym innym rozdziale tychże *Popiótów* rytmika jest jednym więcej czynnikiem niepokojącego zamglenia atmosfery, czynnikiem w szeregu tych, do których należą także dowolności sytuacji, rozpierzchości kompozycji i sprzeczności w rysunku charakterów. W utworze schematycznym, jak *Aryman mści się*, rytmika jest jednym jeszcze elementem schematyzmu. W utworze wewnętrznie rozdwojonym, jak *Wierna rzeka*, jest jeszcze jednym z czynników dwoistości. Gdzieindziej natomiast (jak we wspomnianej *Dumle*) może być zastosowana rytmika technicznie tego samego rodzaju, a przecież działa inaczej: staje się jakby sercem wybijającym takt i skrzydłem, unoszącym w świat czystego liryzmu. Dzięki niej też może udziela nam poeta coś z tego, o czym tyle razy od niego słyszymy, że to „nie da się wymówić”, „że tego słowo nie wyrazi”, „słowo nie wypowie”.

9. PRZYPISEK BIBLIOGRAFICZNY. O kompleksie zagadnień ogólnych dotyczących rytmiki traktuje E. A. Sonnenschein w książce *What is Rhythm?* (Oxford 1925). Definicja Sonnenscheina ogranicza rytm tylko do zjawisk rozgrywających się w czasie („Rytm jest to ta właściwość szeregu zjawisk w czasie, która w umyśle obserwatora wytwarza wrażenie pewnego stosunku pomiędzy trwaniem poszczególnych zjawisk albo grup zjawisk, z których szereg się składa”). Rytm przestrzenny jest dla Sonnenscheina tylko przeñością.

O rytmice w języku z wielką jasnością i prostotą mówią *Zasady fonetyki ogólnej* L. Roudeta (przekład polski T. Benniego, 1917).

O akcencie wyrazowym polskim: T. Benniego „Fonetyka opisowa” § 66; o akcencie zdaniowym czyli grupowym: J. Rozwadowskiego „Historyczna fonetyka, czyli głośownia jęz. pols.” § 8 (T. Benni J. Łoś, K. Nitsch etc.: *Gramatyka języka polskiego*, 1923).

Rytmikę prozy badano najszczegółowiej w tekstach pisarzy starożytnych. Wiadomości ogólniejszego znaczenia z tego zakresu

zgrupowane są w klasycznym dziele E. Nordena *Die antike Kunstprosa*. Niezmiernie rozległe i drobiazgowo badania Tadeusza Zielińskiego nad rytmiką Cycerona zostały przez niego samego przystępnie streszczone p. t. *Der Rhythmus der römischen Kunstprosa und seine psychologische Grundlagen* w piśmie *Archiv für die gesamte Psychologie*, VII (1906) s. 125 i nn.

Artykuł Zielińskiego zawiera m. i. niezmiernie bystrą polemikę z pracą K. Marbego *Ueber den Rhythmus der Prosa* (1904). Inne prace niemieckie omawia *Deutsche Stilistik* R. M. Meyera.

Z prac angielskich wymienić należy G. Saintsbury'ego *A History of English Prose Rhythm* (2 wyd. 1922). Rzecz ta zresztą ważna jest głównie ze względu na obfitość omówionego materiału i informacje o studjach wcześniejszych, mniej natomiast szczęśliwa w pomysle zasadniczym, którym jest ograniczenie rytmiki prozy angielskiej do kolejności różnych „stóp” prozodycznych. Szerzej znacznie traktuje rytmikę prozy angielskiej Oliver Elton w studjum *English Prose Numbers*, 1925 (w zbiorze *Essays and Studies by Members of the English Society*, 4th series, 1913). Za przykład analizy rytmiki retorycznej może służyć rozdział o De Quinceyu w jego *A Survey of English Literature 1780 — 1830* (1912). — Ze względu na próbę ogólnej systematyki współczesnych teorii rytmologicznych (w odniesieniu do prozy) ciekawa jest praca amerykańska J. H. Scotta *Rhythmic Prose* (w serii *University of Iowa Humanistic Series*, vol. III nr. 1); we własnych jednak wywodach miesza Scott rytmikę artystyczną z rytmiką naturalną, kończy zaś (w sposób dość charakterystycznie amerykański) praktycznymi przepisami, w których nb. za zgodną z logiką języka i godną polecenia uznaje tylko rytmikę dwu- i cztero-dzielną (zarówno Cycero, jak Żeromski byłiby chyba przez niego zaliczeni do anormalnych). — Osobny rozdział poświęcony jest „rytmowi i metrowi” w niepospolitej książce I. A. Richardsa *Principles of Literary Criticism* (1924). Definiuje tu Richards rytm z punktu widzenia psychologicznego, uwytatniając w nim fluktuację oczekiwania, zadowolenia, zawodu i niespodzianki. Inną definicję rytmu, opartą na uwzględnieniu wyłącznie czynników obiektywnych, zawiera późniejsza książka Richardsa, *Practical Criticism* (1929): rytm, czytamy tu (str. 227), jest to „taki układ układów, w którym pewne układy składowe są do siebie podobne, acz nieznacznie zupełnie podobne”. — Klasyczną angielską charaktery-

styką funkcji artystycznej rytmu (do której i Richards nawiązuje) jest wywód Coleridge'a w rozdz. XVIII jego *Biographia Literaria*.

Z piśmiennictwa francuskiego, szczególnie w tym zakresie bogatego, na pierwszym miejscu wymienić należy znakomitą książkę Gustawa Lanson'a *L'Art de la Prose* (1908), w której rytmika (w szczególności rytmika odcinków równodługich) jest badana jako jeden z czynników stylu. Z prac nowszych najszerszy zakres obejmuje świetna teza doktorska (z Poitiers): E. - L. Martina *Les Symétries du français littéraire* (1924, „Les Presses Universitaires de la France”). Monograficzne zastosowanie swoich ogólnych zasad metodologicznych dał Martin w pracy uzupełniającej: *Les Symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo* (1925, „Les Presses Univ. de la Fr.”). Pracę pierwszą wyposażył Martin w sporą bibliografię poruszonych zagadnień; przytoczył też w niej szereg różnych definicji rytmu (stamtąd znam m. i. definicję Verriera, przytoczoną w głównym tekście). Własna definicja Martina brzmi, jak następuje: rytm jest to „symetria dwu lub więcej zjawisk tego samego odzaju, o podobnym trwaniu i podobnie położonych w czasie”. Wśród prac późniejszych wyróżniają się: Alexis François *Les Origines lyriques de la phrase moderne (étude sur la prose cadencée dans la littérature française du dix-huitième siècle)* (1930, „Les Presses Univ. de la Fr.”) i P. Serviena: *Lyrisme et structures sonores* (1930, Boivin).

Prace polskie, które cytowałem w tekście, to Kaz. Wóycickiego *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* (1912); Ign. Mazuszewskiego *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim* (1921; mieści się tam m. i. szczególnie ważny dla naszego zagadnienia szkic o *Walgierzu*); Ireny Drozdowicz - Jurgielewiczowej *Technika powieści Żeromskiego* (1929); St. Adameczewskiego *Serce nienasycone* (1930); W. Borowego *Dzisiaj i wczoraj* (1934); tegoż artykuły w *Pionie* 1936 nr. 43 - 46; S. Bałeya *Osobowość twórcza Żeromskiego (studjum z zakresu psychologii twórczości)* (1936). O jednym z typów rytmiki Żeromskiego, mianowicie o troistych paralelach składniowych, pisałem już w książeczce *O wpływach i zależnościach w literaturze* (1921), str. 70 i n.

Wyrażenia Żeromskiego, cytowane w zakończeniu, o tem, co „nie da się wymówić” etc., pochodzą z *Godziny*, *Cieniów* i *Walgierza*. Można by przytoczyć wiele podobnych z wielu innych jego utworów.

Warszawa, w lutym 1937

236

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA

Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63



<http://rcin.org.pl>

Table des matières

Préface.

Bibliographie de M. Kazimierz Wóycicki.

I

Zygmunt Łempicki, *Forme et norme.*

Stefan Żółkiewski, *Le caractère des propositions méthodologiques dans les sciences morales.*

Manfred Kridl, *La fiction dans la poésie lyrique.*

II

Roman Jakobson, *Problèmes de prosodie grecque antique.*

Jerzy Kuryłowicz, *Essai d'une théorie de la métrique germanique ancienne.*

Nicolas Prince Trubetzkoy, *Sur le vers des „bylines” russes.*

Josef Hrabák, *L'octosyllabe polonais au moyen-âge.*

Marja Grzędzielska, *Le vers de treize syllabes à construction tripartite.* —

Halina Felczakówna, *La strophe dite „mickiewiczienne”.*

Wacław Borowy, *La prose de Żeromski au point de vue rythmique.*

Stefanja Knisplówna, *L'instrumentation phonique dans le „Monument” de Tuwim.* †

Leonard Podhorski-Okołów, *Le problème des dictons rimés (Reimwörter).*

Karol W. Zawodziński, *Quelques questions en litige relatives à l'histoire de la versification polonaise.*

Franciszek Siedlecki, *Trois domaines de recherches relatives au vers.*

III

Jerzy Kreczmar, *La métaphore d'après Aristote.*

Stefanja Skwarczyńska, *L'esthétique du macaronisme.*

Dawid Hopensztand, *Le style indirect libre dans le contexte des „Ailes noires” de Kaden-Bandrowski.*

Kazimierz Budzyk, *Problèmes de stylistique.*

IV

Marja Rzeuska, *Les problèmes de l'action romanesque dans les „Paysans” de Reymont.*

Rachela Kapłanowa, *Le problème de la tendance dans le roman réaliste du XIX siècle.*

Henryk Elzenberg, *Le phénomène esthétique de la coloration affective.*

