

O STROFIE — PRELIMINARIA

(Na materiale polskim)

MARIA DŁUSKA (Kraków)

Problem strofy, tego czym ona jest, jakie są jej cechy i czym się różni od tych z wersów się składających konstrukcji, których do strof się nie zaliczy, jest w nauce o wierszu problemem tyleż koniecznym do postawienia, co i niewdzięcznym do rozstrzygnięcia. Jest to bowiem sprawa systematyki i jest rzeczą jasną, że jak w każdej nauce tak i w wersologii systematyka zjawisk jest konieczna, jest ich roboczym uporządkowaniem, bez którego nie można zdobyć konsekwentnej postawy badawczej ani porozumiewać się z innymi, tak co do opisu zjawisk jak i co do interpretacji. Z drugiej strony, kto dotknął takich zagadnień jak istota wiersza, stosunek jego do prozy i rozgraniczenie go z prozą; albo tego, czym jest proza poetycka w przeciwstawieniu do innych jej gatunków, a także w przeciwstawieniu do wiersza — ten wie, że przy największym usiłowaniu opierania się wyłącznie i całkowicie na obiektywnych kryteriach, dojdzie się w końcu do momentu, kiedy gatunki pośrednie, różnego rodzaju hybrydy, trzeba będzie albo pozostawić na boku, gdyż według przyjętych kryteriów obiektywnych nie dadzą się bez wątpliwości i sprzeczności zaklasyfikować nigdzie, albo przyjąć kryteria arbitralne, które wprawdzie uproszczą sprawę zaszeregowania utworu, czy jego konstrukcji do takiej czy innej ustalonej grupy, ale jednocześnie wprowadzą czynnik daleko posuniętej dowolności kryteriów i umowności klasyfikacji. Takie stanowisko niejednokrotnie bywa oparte o arbitralizm estetyczny. O gust epoki i nawyk do określonej poetyki.

Artykuł niniejszy nie ma ambicji rozstrzygnięcia wszystkich komplikacji i spraw spornych, związanych ze strofą oraz układami na pograniczu strofiki i stychiki, i (być może) strofiki i jeszcze innego układu, trzeciego, nie będącego ani strofiką, ani stychiką. Nie jest bowiem niemożliwe, że dokładniejsze badanie wykaże inny jeszcze, trzeci typ kompozycyjny. Zadaniem tego artykułu jest jedynie przedstawić preliminaria wiedzy o strofie i jej stosunku do wersu oraz kompozycji stychicznej. I to wyłącznie na materiale strofiki polskiej.

Przeglądając najróżnorodniejsze prace z zakresu wersologii albo słowniki terminów czy encyklopedie, poza kilkoma słowami poświęconymi temu, co oznaczała *strofa* w poezji antycznej, spotyka się nie tyle definicje, co opisy strofy w jej współczesnym rozumieniu. Wszystkie te opisy zgadzają się w pojmowaniu strofy jako powtarzalnej grupy wersów, zorganizowanej w całość przez pewne cechy konstytutywne, natomiast, gdy chodzi o zasadnicze uwarunkowania, o prymarność lub sekundarność cech kształtujących — można się natknąć w opisach na duże rozbieżności. Często na pierwszy plan bywa wysuwany specyficzny rozkład rymów; rzadziej podkreśla się jedność składniową i intonacyjną; najrzadziej wspomina się o jedności tematycznej, a już zupełnie wyjątkowo wysuwa się ten

czynnik na pierwszy plan, jak to czyni J. Hrabák, mówiąc: „Sloka je především celek myšlenkový“ (Úvod do teorie verše s. 147, Praha 1958). I tamże zaraz na następnej stronie: „Jak jsme viděli, sloka tvoří celek myšlenkový (tematický) a intonační“ (tamże s. 148). Naogół biorąc inne wyznaczniki jedności strofy, jak refren albo też regularnie powtarzany przeplot wersów różnej długości, są traktowane jako drugorzędne, jakkolwiek Tomaszewskij zaczyna od wyznacznika rymowego oraz rozkładu klauzul męskich i żeńskich; dalej wymienia powtarzający się przelot różnorodmiarowych wersów, a dopiero na trzecim miejscu zjawia się jedność syntaktyczna wraz z tematyczną. — „Nužno uczytyvat jeszce tretij moment, a imenno, czto strofa imeet nekotoryj zakonczennyj sintaksiczeskij, tematiczeskij charakter.“ (Stilistika i stichosloženie, s. 450. Leningrad 1959). Dalej — „Strofa ob'jednijaestsja w neczto sintaksiczeski celoje.“ (Tamże s. 451.) I wreszcie, po analizie strofy Żukowskiego z jego utworu „Pewec wo stane russkich woinow“ następuje konkluzja, w pewnym sensie odwracająca hierarchię, ale zarazem przemilczająca sprawę jedności tematycznej: „Sintaksiczeskaja celnost' jawliajestsja odnim iz momentow, opredelajuszczich ob'jem strofy. — Itak, pri opredienii strofy nado uczytyvat: sintaksiczeskiju celnost, poriadok rifmowki, a w služaje raznomernych stichow, i posledovatelnost' etich razmerow.“ (Tamże s. 452.) U nas Skwarczyńska „związek z całością treściowo-mysłową stanowiącą częśćką całości treściowo-mysłowej utworu“ wymienia na samym końcu wyliczenia wyznaczników strofy, a to w punkcie 5 b, ale nieco wyżej, opisując wyłanianie się strofy ze stychniczego przeplotu, zaznacza: „Oczywiście, ta wyłaniająca się strofa nie jest właściwą strofą, o ile: 1. w ciągu całego utworu nie ujawni się jako powtarzająca się całośćka i 2. o ile czynniki treściowe współdziałające w zarysowaniu się konturu zwrotki nie uwidocznia się w pełni.“ (Wstęp do nauki o literaturze t. II s. 535. Pax 1954.)

Na to, żeby sobie jasno zdać sprawę z fundamentów strofy i z hierarchii konstytuujących ją czynników, trzeba nawrócić do fundamentów wiersza. Wiersz jest wypowiedzią językową i w założeniu swoim jest wypowiedzią językową sensowną. Są to truizmy, ale bywają truizmy, które muszą być powtarzane ze względu na ich konsekwencje. Jako wypowiedzi, a do tego wypowiedzi sensownej, właściwe mu jest wszystko, co się składa na ogólny kod językowy. Na marginesie uwaga: zdarzają się wiersze bezsensowne, np. zwierszowane serie wykrzykników, najczęściej śpiewanych, albo też wiersze eksperymentalne, ale mają one zorganizowany, zawsze w szczególnie sposób umotywowany zasięg i nie przeczą ogólnej podstawowej zasadzie. Wypowiedzi językowe w ogóle, a w tym i wiersze, powstają w relacji do jakichś treści, każda z nich ma swój temat i składające się na niego motywy, a przy bardziej rozwiniętych i skomplikowanych tematach grupy motywów. Ogólny kod językowy rozporządza środkami wiążącymi je i uwypuklającymi, rozczłonkowującymi zespół motywów i ustalającymi wzajemny stosunek motywów i ich grup. Są to środki składniowe w najszerszym tego słowa znaczeniu, oraz szyk wyrazów i nieustannie służąca jako drogowskaz, swoimi antykadencjami i kadencjami otwierająca i zamykająca wspólnym sensem objęte całości, intonacja. Wiersz jako wypowiedź sensowna i należąca do ogólnego kodu języka potrzebuje wszystkich tych środków i posługuje się wszystkimi, ale wiersz istnieje na zasadzie dodatkowych kształtujących wypowiedź norm. Te normy, zasady wierszowania, są jednym z subkodów ogólnego języka. W stosunku do treści, którą kształtuje w językową wypowiedź, ma on wszystkie te same zadania, jakie ma kod ogólny, plus zwiększenie wyra-

zistości, stała ekspresywność. Znaczy to po pierwsze, że jest na usługach tematu z jego motywami i zespołami motywów: powinny się one dzięki niemu organizować i uwypuklać; po wtóre, że elementy wchodzące w strukturę subkodu i ich funkcjonowanie zasadniczo nie mogą być sprzeczne ze strukturą kodu ogólnego i funkcjonowaniem jego elementów (o konfliktach typu enjambement na innym miejscu); po trzecie — i jest to rzecz nie mało ważna — że struktura wersyfikacyjna jako subkod naddany, a więc realizacja języka ogólnego specyficzna i niekonieczna, nigdy nie jest czymś rozumiejącym się samo przez się, zawsze musi być wskazana palcem, tak żeby odbiorca jak najprędzej się zorientował, że do danej wypowiedzi, oprócz ogólnych cech strukturalnych właściwych językowi ogólnemu, weszły jeszcze cechy stanowiące o subkodzie wersyfikacyjnym: cechy strukturalne dodatkowe. A na to ostatnie nie ma innej rady, jak ujawnienie przez powtarzalność, i stąd powtarzalność w wierszu to nie tylko sprawa rytmiczności i satysfakcji, jaką ona może sprawiać, to przede wszystkim warunek sine qua non zdeklarowania się subkodu. Stąd też niezwykła ważność kontekstu w różnych granicznych wypadkach. Zazwyczaj mało się o tej stronie sprawy pamięta, nie mniej jest to rzecz podstawowa. Skracając wywód, można sprowadzić go do stwierdzeń takich. — Jednostki wierszowania muszą być powtarzalne.¹ Rozpiętość jednostek wierszowania pokrywa się z rozpiętością jednostek tematycznych albo ich zespołów; klauzule wierszowe zamykają jednocześnie i rozgraniczają jednostki lub zespoły tych jednostek-motywów czyli całości tematycznych, a na końcu utworu zamykają temat. Rozpiętość wersu to zarazem w wierszowanej wypowiedzi rozpiętość językowa jednego lub więcej motywów treściowych; mogą to być motywy samodzielne albo częściowe które dopiero razem z innymi, w innych wersach, kształtują pełny motyw wiodący (leit-motyw). Rozpiętość strofy pokrywa się albo z pełnym tematem (np. dystych albo kwartyna w „Zdaniach i uwagach“ Mickiewicza) albo z zamkniętym zespołem motywów, zgrupowanych na usługach ich centralnego motywu wiodącego i stanowiących jednostkę tematyczną. Rozpiętość wersu nawet długiego, jest tematycznie mniej pojemna niż rozpiętość strofy: często jego klauzula przypada na granicy motywów częściowych. Zarazem z roli wersu wynika, że i pełne zamknięcia zespołów motywów przypadają na klauzule wersów. Dla strofy, wypełnienie jej pełnym motywem zamkniętym albo zespołem motywów skupionych na usługach motywu centralnego jest normą. Norma ta dotyczy nawet strof najkrótszych: dystychów. Klauzula strofy pokrywa się z zamknięciem albo całego tematu albo z zamknięciem jednej z jego wyraźnych treściowo wyodrębniających się części. Stąd dalsze konsekwencje: klauzule wersów stychiki funkcjonują zbieżnością z całą gamą ciężkich i lekkich granic składniowych i emocjonalnych, a tym samym grają wszystkimi odcieniami ich wyznaczników, intonacyjnych, kadencji i antykadencji, od najostrożniejszych i najgłębszych do wszelkich odcieni pół i ćwierć —; nie ma w tym przy tym żadnego regularnego porządku. Dla strofy, krótkiej czy długiej, regułą jest, że ostateczne najgłębsze składniowe czy emocjonalne zamknięcie (w pewnych okolicznościach ostateczne, wyodrębniające całość zasadniczą składniowe lub emocjonalne otwarcie) przypada na klauzulę ostatniego wersu strofy, a więc wraz z jej zamknięciem; organicza to możliwości wewnętrznych wersów strofy, którym w udziale przypadać mogą granice składniowe i emocjonalne co najwyższej drugiego stopnia, i oczywiście odbija się to na wystroju intonacyjnym strofy

¹ W danym tekście lub przez odwołanie do wzoru istniejącego w pamięci.

jako całości, gdyż jej kadencja główna lub, z rzadka, kulminująca antykadencja pojawia się stale w tym samym miejscu: w klauzuli ostatniego wersu; podczas gdy cała gra subtelnych odcieni intonacyjnych odbywa się w klauzulach wewnętrznych wersów strofy względnie może też w pewnej mierze odbywać się śródwersowo. I jeśli nie ma żadnych innych oznak, jak tylko stałe skupianie całości tematycznych w określonej ilości wersów i wypuklenie ich właściwymi wyznacznikami językowego zamknięcia, to już wystarcza do ukonstytuowania strofy. Resumuję — *Podstawą organizacji wersów w strofę jest jedność tematyczna*. Środki składniowe i prozodyjne służą językowemu wydobyciu i wypukleniu tej jedności. Jeżeli tak zorganizowana jedność znajdzie się w kontekście powtarzalności, choćby tylko w zakresie jednakowej liczby jednakowych wersów — powstaje strofa. Ten ostatni warunek jest warunkiem różniącym strofikę od stychiki. Bo i w stychice powstają całości tematyczne, ale rozpiętość ich co do ilości wersów jest różna i nie wchodzą one w kontekst powtarzalności. Mimo, że rzecz wydaje się jasna, warto jednak może podać parę choć najoszczędniej wybranych ilustracji.

Lono pustyni, co się bez końca rozszerza,
Tak twarde i tak nagie jako grzbiet puklerza,
Nieraz całymi bosymi przemierzyłem stopy;
Gdy ujrzałem nad głową skał podniebne stropy,
Na klęczkach pnąc się, jak pies, wlałem im na czoło.
Tam dzikie antelopy biegały wokóło,
Białonogie i wełną odziane bogatą,
Jak nadobne dziewice wlekąc się szatą;
I w oczy mi bez trwogi patrzyła gromada,
Bo myślały, że jestem kozieł, wódz ich stada,
Co mu rogi w tak długie piątrzą się ramiona,
Że wznosząc łeb, rogami dostaje ogona,
Albo nimi do skały przyczepia się szczytu
I wisi jako ptaszek w otchłani błękitu.

(Mickiewicz, *Szanfary*. *Dzieła* t. I, s. 236.)

Pókiż przez głuche piaski i przez dzikie łądy
Mam lecieć, za gwiazdami wypuściwszy wodze?
Gwiazdy nóg nie mające nie ustaną w drodze,
Jak ustają znużeni ludzie i wielbłądy.

Gwiazdy patrzą się wiecznie, bo nie mają powiek
Znużonych bezsennością, jak podróżny człowiek.

Słońce nam poczerńiło oblicza i czoła,
Siwym włosom czarności przywrócić nie zdoła.

Czyliż sędzia niebieski sroższym dla nas będzie
Niżli ziemscy, litości nie mający sędzie?

Wody mam dość na drogę, kiedy z deszczem płynię,
Zbieram ją i w skórzane zamykam naczynie.

Pędzę z gniewem wielbłądy: nie gniewam się na nie,
Lecz niech wiedzą, że z panem idą na wygnanie,

Wyjeżdżając z Egiptu, do wielbłądów rzekłem:
„Bieście i przednie nogi popędźcie tylnymi.“
I opuściwszy Egipt, jak strzała uciekłem
Przez sąsiedzkie krainy Dżars i Alelemi.

(Mickiewicz, *Almotenabbi*. *Dzieła* t. I, s. 237.)

Jeden rzut oka pozwala się zorientować w rozplanowaniu całości tematycznych stychicznego „Szanfarego“ i stroficznego „Almotenabbiego“. Rzecz charakterystyczna, że tam, gdzie tematyczna jednostka nie mieści się w podstawowej jednostce stroficznnej Almotenabbiego, dystychu, tam Mickiewicz przerzuca się na jednostkę stroficzną większą, na kwartynę.

Z kolei przykład dwóch zwrotek długich, z których każda ma temat bogato rozbudowany zespołem motywów.

Wiatr burzy się w ogrodach, będzie deszcz. To jesień.	a
Ziemia pachnie już tylko przez parkan w Łazienkach.	b
Liściaste ptaki same siadają na rękach,	b
Powój oplata szyję i nad głową rwie się.	a
Akacje, mszyce miejskie, ostatnie kasztany,	c
Jak czaple jednonożne, w podcięte dmą skrzydła.	d
To trudno, wiatr powiędle otrząsa kropidła,	d
To jesień, strach miłości okrutnie wygnanej.	c

Nie bój się, noc zapada, noc nas poprowadzi	a
Zaułkiem pod arkady i nad ziemią — mostem:	b
Świat pokropi księżycem, powlecze pokostem,	b
Czar rzuci ludzko-leśny, roślinno-owadzi,	a
Oblamie kolce sztachet, deszcz z nieba wyzenie,	c
Aż pośród drzew i ptaków spojrzymy się bladej	a
Na sny krążące jawą w teatrze, na scenie.	c

(Wierzyński K., *Sen nocy letniej. Poezje zebrane* r. 1959, s. 255.)

Dwie długie zwrotki, 8- i 7-wersowa, o stychicznym wewnętrznym układzie. Na uwagę zasługuje tu szczególnie pierwsza, która rozpada się na parę samodzielnych wypowiedzeń, składniowo zamkniętych, graficznie wyodrębnionych kropkami. Ale tematycznie zwrotka stanowi całość zakończoną dopiero w klauzuli ostatniego wersu i tu przypada granica najdłuższa. W następczej zwrotce motyw jesieni już nie powraca. Jej tematem jest noc z ostatnim motywem snu-jawy w teatrze, na scenie, włączającym te dwie zwrotki wstępne w główny temat utworu.

Podstawowym dla strofy znaczeniem jej jedności tematycznej tłumaczy się z jednej strony możliwość wprowadzania do jej wnętrza samodzielnych jednostek składniowych wraz z ich prozodyjnymi wyznacznikami: one nie rozbijają struktury strofy, jak to widać na omówionej już strofie-pierwszej ostatniego przykładu — z drugiej strony ostrość efektu przetrutni międzystroficznnej (enjambement).

To, że w poezji wielu narodów istnieje ogromna ilość strof, wynika z ich dalszych drugo- i trzecioplanowych strukturalnych możliwości, a więc z jednej strony ze swobody konsekwentnego układania strof z wersów różnych rozmiarów czyli tworzenia strof tzw. heterometrycznych o przepłotowym lub pierścieniowym układzie; z możliwości podkreślania jedności strofy refrenem albo jakimś innym środkiem stylistycznym; wreszcie z tej specyfiki, jaką strofie nadaje charakterystyczny układ rymowy. Z drugiej strony strofika, tak jak i stychika, realizuje się na gruncie systemów wersyfikacyjnych, z czego np. w polskiej poezji dla samej tylko strofiki regularnej wynika możliwość postaci sylabicznej, sylabotonicznej w paru sylabotonicznych wariantach i wreszcie tonicznej. (Strofikę t. zw. wolną na razie pozostawiam na boku.) W ten sposób powstaje mnóstwo wariantów strof nawet jednego rozmiaru, t. j. składających się z tej samej liczby wersów.

Trzeba jednak zaznaczyć, że ani heterometryczność ani refreniczność (Nazwijmy dla uproszczenia tym ostatnim terminem stroficznostrukuralne możliwości wszelkich figur stylistycznych powtórzeniowych) ani rym, tak bardzo rozpowszechniony i zapewne zbyt często przeceniany jako konstruktywny czynnik strofy, nie grają w jej konstytuowaniu się tej podstawowej roli, jaka przypada w udziale jedności tematycznej oraz związanym z nią czynnikom jedności składniowej i intonacyjnej.* Podobnie jak istnieje stychika bezrymowa tak samo istnieje przecie i bezrymowa strofika. Oto przykład z najnowszej polskiej poezji.

Krew gra pod korą
jodeł i chojn.
Słodki moszcz lasu
w jagodzie wzbiera.

Jodły gałęzni
budują niebo,
skrzydłami ptaków
szumi powietrze.

Szczęśliwa wodo,
gdy wargą srebrną
omśałe głązy
nuskasz w przelocie.

Dymią chmurami
wysokie góry,
źrenice jezior
patrzą w twarz nieba.

(Kamieńska A., *Wiersz o radości. Źródła* s. 76. PIW 1962.)

Nie trudno też o przykłady z poezji starszej, —

Niech on mnie całuje całunkiem ust swoich,
Bc jego kochanie jest słodsze od wina,
Olejem rozlanym jest imię twoje,
Ztąd ciebie kochają dziewice wszystkie.

Pociągnij nas z sobą, pobieżyj do ciebie;
I mnie król wprowadził do swoich podwoi,
My z tobą się cieszym, twej pełni miłości,
Nad wino pierś twoją, od serca kochany.

(Brodziński K., *Sulamitka. Pisma* t. II, s. 123. Poznań 1872.)

Wybrałam dla przykładu strofy 4-wersowe ponieważ jest to rozmiar najliczniej i najróżnorodniej u nas reprezentowany, ale to samo dotyczy i innych, mniej często używanych rozmiarów. Strofa sześciowersowa może być nierymowana, rymowana stycznie (aa bb cc) albo z przeplotem (abbac czy abaccb) albo wreszcie ababcc. W tym ostatnim wypadku nazwiemy ją sekstyną. Ale to nie rozkład rymów leży u podstaw wszelkiej strofy 6-wersowej, rozkład rymów tworzy tylko pewien jej wariant. To samo dotyczy oktawy. Oktawa jest tylko pewnym mocno zakorzenionym w poezji, bardzo w niej płodnym wariantem strofy 8-wersowej. — Inna rzecz, że wariant rymowania sekstynowy albo oktawowy jest wyrazisty formalnie i mocno osadzony w tradycji, co go wysuwa na pierwszy plan i ułatwia przerzutnie międzystroficzne. Znane one są dobrze choćby ze słynnych oktaw poematu „Beniowski“ J. Słowackiego.

* Artykuł niniejszy został napisany i złożony w wydawnictwie przed ukazaniem się tomu *Strofika w Zarysie encyklopedycznym — Poetyka* (Wyd. PAN r. 1964). Tom ten rozpoczyna się ogólnym artykułem „Strofa“. Jest to artykuł, którego bardzo brakowało w dotychczasowej polskiej literaturze wersologicznej. Pewne różnice ujęć teoretycznych pomiędzy nim a artykułem niniejszym zainteresowany czytelnik z łatwością sam zauważy.

Powiedziane było wyżej, że w pewnych okolicznościach na klauzulę ostatniego wersu strofy przypada wyodrębniające całość zasadniczą składniowe lub emocjonalne otwarcie co jest zjawiskiem niezwykłym: zazwyczaj mamy z końcem strofy treściowe, składniowe i intonacyjne zamknięcie. Do tej uwagi wypada teraz nawrócić, bo wiążą się z tym aż dwie sprawy: sprawa strof prostych i złożonych, a także sprawa strof zamkniętych i otwartych. — Stale obserwowany, zasadniczy stosunek strofy do wersu każe ją uważać za pierwszą zorganizowaną nadrzędną nad wersem całościową jednostkę wersyfikacyjną. Dość jest dwóch wersów zorganizowanych w całość, żeby powstała z nich najmniejsza strofa: dystych; podobnie powstaje tercyna, kwartyna i t.d. wprost z wersów, bez żadnych ogniów pośrednich. Nie wyklucza to jednak dwudzielności, a nawet wielodzielności strof, tak jak samodzielnosc i całościowosc wersu nie wyklucza jego średniówkowej, a nawet wielodzielnej budowy.

Śliczna Heleno! twego nazwiska
Wślawniona gładkością dama
Niegdyś się w Trojan obce siedliska
I w dom przeniosła Pryjama.

Trudnoż te lube kąty odbiegać
I cudzych dźwigać praw pęta?
Miłość tak chciała, trzeba ulegać,
Noszą je sami księżęta.

(Trembecki S., *Arkadia. Poezja polskiego oświecenia* s. 150. Czytelnik 1956.)

Po co śpiewać? Po co targać smutnie
Struny, które ozwać się nie mogą?
Idź, poeto! Strzaskaj swoją lutnię!
Porzuc szczytę nad rozstajną drogą...

Niech ptak polny śpiewa na tej ziemi,
Niechaj wichry zawodzą tu w nocy,
A pieśniarze niechaj chodzą niemi,
Rozbrojeni z czarodziejskiej mocy.

(Konopnicka M., *Po co śpiewać? ... Poezje wybrane* s. 42. Czytelnik 1960.)

Podobieństwo z wersem średniówkowym tych strof, kulminujących antykadencją w końcu drugiego wersu, a zakończonych kadencją w klauzuli czwartego — jest uderzające. W tak licznych, różnorodnych strofach 4-wersowych taki właśnie podział, z antykadencją w środku strofy, kształtuje się niemal spontanicznie i daje całość o dokładnie symetrycznej budowie, z członem otwierającym tegoż samego rozmiaru wersyfikacyjnego, co człon zamykający strofę. Bywają okresy i właściwe im poetyki, kiedy taką symetryczną dwudzielność strofy traktuje się jako strukturę doskonałą i pod jej hasłem ustala się normy estetyczne. W czasach stosunkowo niedawnych najbardziej reprezentatywny dla tego rodzaju poetyki był francuski teoretyk Ph. Martinon, który w swoim wielkim dziele *Les Strophes* (stron XX plus 615, Paryż r. 1912), teorię doskonałej budowy strofy, tak zdecydowanie opiera o normę symetrii wynikającej z podzielności liczby wersów przez 2, że za strofy właściwe, strofy sensu stricto, uważa formacje 4-, 6-, 8-, ... wersowe, nie respektując z jednej strony dystychu, jako zbyt zbliżonego do dwuwersowych ogniów stychiki, a tym bardziej nie respektując struktur opartych o niesymetryczną liczbę wersów, a więc tercyn, kwintyn i t. d. W czym najbardziej zaskakujące jest niedocenianie tercyn, mającej tak wielką tradycję. Trzeba przyznać, że nasza strofika okresu oświecenia, pseudoklasycyzmu, a także pozytywizmu również chętnie trzymała się omówionej tu symetrycznej dwudzielności. Pokazują to przytoczone wyżej czterowersowe strofy Trembeckiego i Konopnickiej. Pokazać to można również na niektórych 8- i 6- wersowych strofach, nawet oktawach i septynach.

Wy, co śpiewacie bohaterów dzieła
I świat dziwicie cudry rozlicznemi,
Jeśli Was sława ich wielka ujęła
I praca, którą stali się zacnemi,
Pozwólcie nucić to co przedsięwzięła
Nie muza zdjęta duchami wieszczemi,
Ale wierszopis pracujący w ciszy,
Nie dla rycerzów walecznych, lecz myszy.

(Krasicki I., *Myszeidos* s. 15. PIW 1954.)

I co raz więcej słabości i drżenia,
Marnych porywów i marnych przestraszów
Czuję, dłoń kładąc na serc uderzenia . . .
I stoję cicha wśród pustki tych gmachów,
Gdzie w prochu leżą strzaskane filary,
I myślę: Jaki świat smutny i stary!

(Konopnicka M., *W gorzkiej zadumie*. Tamże s. 46.)

Prawie wszystkie zwrotki Słowackiego w wierszu *Sowiński na okopach Woli*, (są to zwrotki 8-wersowe i prawie bezrymowe) są również symetrycznie dwudzielne. Jednakże rygor takiej symetrii jest zbyt sztywny i zubożający strofikę. Ta symetria nie tylko proskrybuje strofy o nieparzystej liczbie wersów, ale także wymaga zbyt sztywnego schematu dla strof tak długich, jak 6-, 8- i więcej wersowe. Zwłaszcza w sekstynach i oktawach, gdzie dodatkowo oddziaływa układ rymów, kuszający do dwudzielnego rozłamania strofy na trzon z rymami przeplatanymi i zamknięcie dwuwersowe z rymem stycznym, więc abab+cc dla sekstyny i ababab+cc dla oktawy, symetria dwudzielności łatwo się zatracca, co można śledzić nie tylko w buntowniczych romantycznych oktawach Słowackiego, ale także np. w przytaczanej już Myszeidzie. Sekstyny w liryku Konopnickiej, z którego wyżej była przytoczona strofa symetrycznie dwudzielna, mają poza tym najrozmaitsze ukształtowania wewnętrzne: 4+2; 2+2+2; a nawet 2+4. Z wyraźną przewagą dwójkowego podziału ale niesymetrycznego. Odejście od rygoru symetrycznej dwudzielności strofy (zawsze z działem wewnętrznym w klauzuli wersu) rehabilituje zarazem strofy o nieparzystej liczbie wersów. W naszej strofice regularnej wciąż przeważają strofy z parzystą liczbą wersów, kompozycyjnie łatwiejsze i mające ogromną tradycję, nie brakuje w niej jednak nie tylko tercyn, które Boska Komedia narzuciła wszystkim literaturom Europy, nie brak w niej również znakomitych strof dłuższych o nieparzystej liczbie wersów, czego przykładem może być jedna z przytoczonych wyżej strof ze *Snu nocy letniej* Wierzyńskiego: strofa 7-wersowa.

Nie wszystkie strofy tematycznie zamknięte kończyć się muszą kadencją jako prozodyjnym wyznacznikiem. Strofa może mieć konstrukcję pytającą, a więc zakończoną antykadencją, a jednocześnie może być skończoną tematyczną jednostką. Dotyczy to zwłaszcza pytań retorycznych. Tak samo strofa wykrzyknikowa może się kończyć kulminacją antykadencyjną wbrew tematycznemu zamknięciu.

Czy się w zgonie nie buntuje,
Czyli w przyszłych lat kolei
Jakieś Polski nie przeczuje,
Nie przewidzi gwiazd nadziei?

O! i w śmierci tu godzinie
Nie jest wolno w przyszłość wzierać;
Trudno jest żyć w tej krainie,
Trudniej jeszcze jest umierać!

(Morawski Fr., *Kiedy ścichną serca bicia... Zbiór poetów polskich XIX w.*, t. I, s. 541—542, PIW r. 1959.)

W fiołkowych olejkach i w różanych
Warzysz słowa-hiacyncy i słowa — akacje,
W jakim to grimoirze, w jakich księgach zakazanych
Wczytałaś owe inkantacje?

Co tak szepcesz słodko w wierszach kolorowych,
Ze się lud bogobojny wzdryga?
Ach, na stos cię weźmie mistrz ogniowy,
Quia es venefica et striga!

(Tuwim J., *Do Marii Pawlikowskiej. Poeci Polscy* — Julian Tuwim, s. 53—54. Czytelnik 1963.)

Na takich właśnie wypadkach i wielu podobnych, niejednokrotnie jaskrawszych niż przytoczone, a reprezentujących rozbieżność między strofą, jednostką tematyczną zamkniętą, a konstrukcją językową wyrażającą brak zamknięcia, widać hierarchię czynników. Prymat zostaje po stronie jednostki tematycznej i nie ma powodu uważać takich zwrotek za otwarte, ponieważ kulminujące w ich klauzuli antykadencje nie konotują dalszego ciągu. — *Strofa jest otwarta wtedy, kiedy jej klauzula konotuje konieczny dalszy ciąg.* Oto przykłady. —

Gdzie bystrym tylko orzeł polotem
Pierzchliwe pogania ptaki,
A gniewny Jowisz ognistym grotom
Powietrzne przeszywa szlaki,

Niezwykłych ludzi zuchwała para,
Zwalczywszy natury prawa,
Wznawia tor kłeską sławny Ikara
I na podniebiu już stawa.

(Trembecki, *Balon. Poezja Pol. Ośw.* s. 161. Czytelnik 1956.)

„Patrz w kontrakt, Mefistofilu,
Tam warunki takie stoją:
Po latach tyłu a tyłu,
Gdy przyjdiesz brać duszę moją,

Będę miał prawo trzy razy
Zaprząć ciebie do roboty;
A ty najtwardsze rozkazy
Musisz spełnić co do joty.”

(Mickiewicz A., *Pani Twardowska. Dzieła* t. I., s. 49. Czytelnik 1949.)

Jeszcze jeden przykład bardziej współczesny z Gałczyńskiego:

Po godzinie przekręcił się klucz,
Wyszła Inga, blask aż bije z ocz —
Padł w objęcia giermka Demolinus.
Zasromani mędrce poszli precz —
a to przecie taka łatwa rzecz
i tak stara jak bożek Gambrinus,

który złoty, zdołując sali róg,
spał na beczcze, dobry piwa bóg,
w dłoni dzierżąc kufel ze scenami
myśliwskimi, gdzie orszaki Dian
w noc księżyczną odprawiły tan,
potrząsając srebrnymi łukami.

(Gałczyński K. I., *Ballada staroniemiecka. Poezje* t. I., s. 205 i 207. Czytelnik 1957.)

Widać z powyższych przykładów, że strofy otwarte są co do wzajemnego stosunku następujących po sobie jednostek stroficznych wypadkami sporadycznymi i pokrewnymi funkcjonalnie do przerzutni międzystroficznych, jakkolwiek mniej jaskrawymi niż te ostatnie. Otwartość strofy polega na tym, że dopiero z następną strofą stanowi ona całość, że następna strofa ją tłumaczy i że dopiero z nią (rzadko kiedy z dwoma następnymi) tworzy ona zupełność, zawierającą wszystkie dla tej zupełności niezbędne elementy tematyczne i językowe. Sporadyczność jest tu warunkiem zasadniczym, bo konsekwentne szeregowanie strof dwójkami: pierwsza otwierająca — druga zamykająca, doprowadziłoby do zrastania się tych dwójek w tradycyjne strofy dwudzielne.

Według niektórych poglądów strofy zalicza się do otwartych, jeżeli wiąże je z sobą rym przerzutowy jak to ma miejsce np. w tercynach. Słuszniej jest jednak odróżnić otwarty układ rymowej kompozycji utworu od strofy otwartej.

Słońce, co pierwszy żar w mej piersi młodej
Zatliło, oto znowu mi odsłania
Słodką twarz prawdy mądrymi wywoady.

(Dante, *Boska Komedia — Raj*, Pieśń III. Przekł. E. Porębowicza, s. 16. Warsz. 1906.)

W naczyniu krągłej formy płyn się mąci
Krażąc od środka lub do środka, w miarę
Czy się go z zewnątrz czy z wewnątrz potraci.

(Tenże. *Tamże*. Pieśń XIV., s. 97.)

Jak uniesiony radosnym porywem,
Płając w kole cały chór taneczny
Objawia afekt swój gestem i śpiewem,

Tak po tej prośbie naglącej i grzecznej
Zawirowały z radosnymi głosy
Dwa święte kręgi obręczy słonecznej.

(*Tamże* s. 98.)

Myślisz tak: w łonie, skąd było wyprute
Żebro na zaczyn owej gładkiej twarzy
Co świat na taką przywiódła pokutę,

I w owem skłótem włócznieą dzikiej straży,
Które ściągając na się pomsty ramię
Przeszłą i przyszłą winę równoważy, —

W nich obu, to jest w Chrystcie i w Adamie
Tyle wmieściła wiedzy twórcza władza,
Ile dopuszcza człowieczeństwa znamię.

(*Tamże*, Pieśń VIII., s. 92.)

Gdyby świat chodził w parze z przykazaniem
Natury, ową przejrzaną koleją,
Sami by dobrzy rodzili się na nim.

Lecz tam przyrody słuchać nie umieją
Czyniąc kapłanem kto stworzon do miecza,
A królem kto miał zostać kaznodzieją.

Na błędnych ścieżkach jest stopa człowieka.

Przytoczyłam tu stosunkowo dużą ilość przykładów najbardziej klasycznego toku tercynowego, jaki stanowią dla nas tercyny Boskiej komedii. Są w tych przykładach: a) strofy zamknięte; b) ciąg z dwóch strof, z których pierwsza jest otwarta (zjawisko częste); c) stosunkowo rzadki wypadek ciągu trzech strof, z których dwie pierwsze są otwarte, a dopiero trzecia je zamyka i wreszcie; d) koniec jednej z pieśni z charakterystycznym zamknięciem jej osobnym wersem. Widać z tego, że trój-ogniowy przeplotowy rym jest kompozycją całościową każdego poszczególnego rozdziału, podczas kiedy otwartość i zamkniętość 3-wersowych strof, ich samowystarczalność albo zależność wzajemna układa się bez względu na ich związek rymowy. — Podobnie bywa w innych wypadkach: rym przerzutowy nie stanowi o otwartości strofy. Jakkolwiek trzeba przyznać, że wobec panującej zasady zamykania w obrębie strofy *wszystkich* składników jej struktury, poczynając od najistotniejszych, a kończąc trzeciorzędnymi, odchylenia od tej normy nawet w zakresie rymu pobudzają czujność i zmuszają do poddania rewizji formy zwrotkowej. Wątpliwości, i to nie zawsze dające się rozstrzygnąć, powstają zwłaszcza wtedy, gdy wśród obejmowanych wspólnym układem rymowym dwuzwrotkowych całości trafiają się zwrotki tematycznie otwarte. Tak się przedstawia rzecz w wierszu Gałczyńskiego *Usta i pełnia* (Poezje tom I, s. 172) złożonym z czterech trójek o rymowaniu: a a b, c c b; d d e; f f e. Przy czym tylko pierwsza zwrotka pierwszej pary jest zwrotką otwartą. — Klasycznym już przykładem takiej niepewności co do ukształtowania zwrotkowego jest wiersz Norwida *W Weronie*:

Nad Capulettich i Montecchich domem
Splukane deszczem, poruszone gromem,
Łagodnie oko błękitu

Cyprysy mówią, że to dla Juliety,
Że dla Romea — ta łaż nad planety
Spada i groby przecieka.

Patrzy na grzyzy nieprzyjaznych grodów,
Na rozwalone bramy od ogrodów,
I gwiazdę zrzuca ze szczytu.

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie łyzy są, ale że kamienie,
I — że nikt na nie nie czeka!

(Norwid C., *W Weronie*. Cyprian Norwid s. 74. Czytelnik 1961.)

Układ rymowy obejmuje tu po dwie trójki. Z tych par pierwsza otwarta, druga zamknięta; trzecie trójka jest wprawdzie też zamknięta, ale czwarta zaczyna się przeciwnym A i dopiero to przeciwstawienie nadaje tym dwóm zwrotkom, obydwom razem, sens właściwy. Szupełność materiału nie pozwala rozstrzygnąć, czy pomimo to w sensie zwrotkowym trójki powinny być traktowane rozłącznie, czy też grupowo, po dwie, jakby na to wskazywał układ rymowy. Ale są to wypadki peryferyczne, a ich nierozstrzygalność pośrednio wskazuje na słabą zwrotkotwórczą rolę rymu. Formaty zwrotkowe przy zachowanych podstawowych konstytutywnych warunkach pozostają tym, czym są, a więc dwójkami, trójkami, czwórkami itd., bez względu na rozkład rymów albo i zupełny ich brak; dotyczy to nawet sonetu. W naszej poezji XVIII w. było sporo sonetów rymowanych stycznie: aa bb cc . . . , a dziś zdarzają się sonety całkowicie pozbawione rymowania, jak niżej przytoczony:

Nie trzeba się odwracać, nawet kiedy głowa
Mimo woli w zieleni dawnych wierzeń tonie,
I śledzi lot ostatnich ptaków na kopule,
I patrzy na ślad lata na kryształach stawu.

Nie trzeba się odwracać: jaskółki odlecają,
By wrócić kiedyś znowu do przyszłych pokoleń.
I druty takie gęste pomiędzy słupami:
To nie nuty mych pieśni, to mapy odlotu . . .

Za stawem pociąg przeszedł, zahuczał . . . i nie ma.
Cegielni komin sterczy, suchy i czerwony.
Coraz ciemniej i nocy nie trzeba już szukać.

Sam ciebie cień owija. Tak trzeba. Ach, Boże,
Nie wiedziałem, że z wszystkich najcięższa ta sprawa:
Iść naprzód w zamyśleniu, nie odwracać głowy.

(Iwaszkiewicz, *Wiersze* [Czytelnik, 1958], s. 471. Cykl „Ciemne ścieżki” wiersz nr. 6.)

Również i na ekwiwalencję strof rozkład rymów na ogół nie wpływa. Oto przykład.

Bo gdzie twe ślady wiodą?

W tym parku po tobie,
Smutny królu ostatnich w wolności Polaków,
Bezmyślne pawie chodzą w puszystej żałobie
I przykucnięte fauny chichocą wśród krzaków,
A piękna wyspa ruin odkrytych w Balbeku
Na jesiennych przeciągach rozpada się wiatru:
Tam, gdzie spływał królewski piasek z amfiteatru,
Co zostało z dramatu?

— Żalność po człowieku.

Gorycz i spalenizna osiadła w pamięci,
To wszystko, czem tu wieje przeszłość i niedola.
Raczej zejść jeszcze głębiej: pańszczyźniane pola,
Dymy z łbów podgolonych, wiatr co kurzem kręci
I ciemność rozwaliska — w to niech się pograży,
Cały park i gdy liście pogubi bezładnie,
Jesienią z pawilonu wyjdzie podchorąży
I z karabinem miasto uśpione napadnie.

(Wierzyński K., *Łazienki*. Poezje zebrane s. 267.)

Są to dwie strofy 8-wersowe następujące po sobie. Bez specjalnej analizy nikt nie zauważy, że układ rymowy pierwszej jest *a b a b c d d c*; natomiast drugiej *a b b a c d c d*. To prawda, że oktawa, sekstyna i tercyna wyróżniają się swoistym sztywnym układem rymowym, ale byłaby to rzecz błaha, gdyby nie olbrzymia historycznoliteracka rola tych strof. A to jest sprawa innego rzędu.

Wydaje się, że po tych wstępnych wyjaśnieniach można przystąpić do definicji strofy i próby przedstawienia współtworzących ją czynników we właściwej ich hierarchii.

Strofa — jest to pełna tematyczna i wesyfikacyjna jednostka utworu, zorganizowana z wersów jako samodzielna całość pierwszego nad wersem stopnia, zawierająca w swojej strukturze cechy uchwytnie dla powtarzalności, ekwiwalentna do innych kompozycyjnie i funkcjonalnie analogicznych jednostek.

1. Przez analogiczność kompozycyjną rozumie się analogiczność zasad, organizujących strofę w nadrzędną w stosunku do wchodzących w jej skład wersów jednostkę kompozycji wersyfikacyjnej.

2. Tożsamość zasad organizujących zestaw wersów w całość-strofę jest podstawą powtarzalności strof.

3. Zaobserwowane dotąd czynniki organizujące wersy w strofy. —

A. Jedność tematyczna.

B. Jedność ogólnojęzykowej konstrukcji:

a) jedność składniowa (z tym, że normą jest główne zamknięcie składniowe w klauzuli strofy, co nie przeszkadza istnieniu wewnętrznych samodzielnych jednostek składniowych,² natomiast enjambement jest odchyleniem od normy);

b) jedność prozodyjna (Intonacyjna, czasem i inna, np. konsekwentnie stosowane klauzule adoniczne).

C. Jedność konstrukcji wersyfikacyjno-językowej (subkodu wersyfikacyjnego).

a) Typ strofy uwarunkowany systemem wersyfikacyjnym (sylabiczny, sylabotoniczny itd.). a₁) typ akcentowy klauzuli strofy i klauzul wypełniających ją wersów (żeńskie, męskie).

b) Wersyfikacyjna rozmiarowość lub bezrozmiarowość strofy (inaczej: określona lub nieokreślona liczba wersów).

c) Wersyfikacyjnie określona lub nieokreślona wewnętrzna budowa wersów (numeryczna lub nienumeryczna).

d) Wersyfikacyjne scharakteryzowanie przez brak albo obecność współbrzmień rymowych. W drugim wypadku: d₁) układ zamknięty, α) o stałym rozkładzie rymów; β) o dowolnym rozkładzie rymów; d₂) układ otwarty (tercyna klasyczna i podobne).

e) Refreny lub inne zwrotkotwórczo stosowane powtórzenia.

Sprawa funkcjonalnej ekwiwalencji strof wymaga szerszego omówienia. Genetycznie wiąże się ona zresztą ze sprawą ich ekwiwalencji strukturalnej. Genetycznie — gdziekolwiek szukalibyśmy jej początków — strofa jest tworem poezji melicznej. Z powtarzalności muzycznego kontekstu wynika powtarzalność ukształtowania językowego strof, ich paralelizm. Jest to konstatacja ogólna. W praktyce dokładność tej powtarzalności zależy do stopnia spetryfikowania toku muzycznego, od wyrazistości jego wewnętrznych podziałów, od swobody łączenia sylaby z jedną nutą lub rozciągania jej na więcej nut i. t. p. Wiersz meliczny i jego specyfika; jego poetyka w poezji ludowej, w poezji kościelnej oraz w kunsztownej poezji świeckiej w różnych okresach czasu — to osobny i bogaty temat dla studiów. W każdym razie właśnie powracająca postać muzyczna daje podstawy do powtarzającej się, powracającej formy językowej: jest zwrotkotwórcza. Zaś w drodze rozwoju poezji kunsztownej nastąpiło uściślenie, spetryfikowanie powtarzających się stroficznych struktur. U nas proces ten odbywał się w ciągu pierwszej połowy XVI w., a zakończył pod piórem Kochanowskiego. Niewątpliwie wiązało się to z ostatecznym uściśleniem sylabizmu, ale i odrywanie się strofiki od pieśniowości musiało odegrać rolę. W poezji nad przeznaczaniem jej pieśniowemu zaczęło górować przeznaczenie recytacyjne i czytelnicze; dotyczyło to nie tylko stychiki, ale i strofiki, np. liryków stroficznych. Taka liryka, często ze strof jednorozmiarowych, straciwszy wyznacznik muzyczny musiała skupiać i usztywniać swoje wyznaczniki zwrotkotwórcze wersyfikacyjne, aby nie stracić swego charakteru. Nie bez znaczenia musiał być też wpływ poezji zachod-

² Przykład:

Czujemy palcami wilgoć. To Wisła.
Czujemy palcami szorstkość. To wyspa.
I potem świat się kończy urwiskiem.

(Wierzyński K., *Wisła i wyspa*. Kufer na plecach, s. 100, Paryż, 1964.)

niej, np. włoskiej z jej oktawą sekstyną, tercyną, sonetem . . . Tak czy owak poezja kunsztowna wieku XVI pozostawiła po sobie surową regułę strukturalnej ekwiwalencji strof. — Konstrukcyjnie ekwiwalentne sobie są tylko te strofy, w których wszystkie ich konstytutywne elementy są sobie wzajemnie odpowiednie i jednakowo uporządkowane. I tylko takie strofy o ściśle odpowiedniej strukturze są sobie ekwiwalentne *funkcjonalnie* w kompozycji utworu. Strofa kompozycyjnie jest ogniwem pośrednim pomiędzy wersem a większą jednostką: całością utworu, jego pieśnią, księgą, rozdziałem . . . Zasadą kompozycji współtworzonej przez strofy była ich regularna powtarzalność. Jeśli miały stanowić o stroficzności utworu, musiał im towarzyszyć kontekst strof powtarzanych o identycznej strukturze:

Z czasem jednak te rygory zaczęły się rozluźniać. Wiele odmian zwrotek wbiła się w pamięć i wzór zatrzymany w pamięci stawał się dla nich niezawodnym kontekstem, na podstawie którego nawet pojedyncza zwrotka w utworze stawała się rozpoznawalna. Kwartyne przeplotową można było rozpoznać na podstawie jej ciągłego użytkowania w najrozmaitszych wariantach, sekstynę czy oktawę na podstawie ilości wersów i charakterystycznego układu rymów, zwrotekę saficką dzięki tak typowej kombinacji rozmiarów, że nawet zmiana rymowego porządku nie przeszkadzała jej identyfikacji; podobnie rozpoznawalny był sonet, obojętne czy będzie się go traktowało jako zwrotek, czy jako grupę zwrotek, i.t.d. Ponadto, i to najważniejsze — wbiły się w pamięć ogółu, ze świadomością czy bez niej, podstawowe zasady konstytutywne strof, czyli czynniki zwrotekotwórcze i sposoby konstruowania. W ten sposób odpowiednio zorganizowany w całość samodzielną zespół wersów o uchwytnych charakteryzujących go cechach był rozpoznawalny jako zwrotka, choćby nie pokrywał się dokładnie z żadnym pamiętanym szablonem. Rezultaty takiego stanu rzeczy nie kazały długo na siebie czekać. Już oświeceniowcy i pseudoklasycy zaczęli do niektórych gatunków lirycznych (dytiramby, ody) wprowadzać grupy strof różnej konstrukcji. Zmiana poetyki na romantyczną dokonała reszty. Odąd istnieją dwie równouprawnione zasady kompozycyjne stroficznego wiersza. Według pierwszej, *klasycznej*, utwór składał się z wciąż tych samych lub zróżnicowanych, ale w jednakowym porządku powtarzających się strof. Nie narusza się zasady ich powtarzalności. Według drugiej, nazwijmy ją *romantyczną*, strofy nie muszą być powtarzane, muszą być tylko rozpoznawalne jako strofy. To wystarcza, ażeby odegrały w utworze właściwą rolę, rolę całości tematycznych, a zarazem pośredniego kompozycyjnego ognia pomiędzy wersem a całością utworu (pieśni, księgi etc.), i żeby były wszystkie funkcjonalnie sobie równe, chociażby strukturalnie nie było między nimi dwóch jednakowych; słowem żeby utwór był uważany za utwór stroficzny.

Jeśli chodzi o *klasyczny* typ kompozycji stroficzej to i on uległ w romantyzmie duchowi czasu: ekwiwalencja strof pozostawała w sile, choćby faktycznie ich struktura przedstawiała szereg różniących się od siebie wariantów. Tak np. dziesięć strof składających się na mickiewiczowskiego *Żeglarza I* (O morze zjawisk . . .) różni się między sobą znacznie rozkładem, a ponieważ nawet i zestawem rozmiarów wersowych. Oto ich wykaz w kolejności strof:³ I) 11, 13, 11, 13, 10; II) 11, 11, 11, 11, 13; III) 13, 13, 11, 13, 8; IV) 13, 11, 13, 11, 11; V) 11, 13, 11, 13, 11; VI) 11, 13, 11, 13, 13; VII) 11, 13, 11, 13, 11; VIII)

³ Cyfry arabskie oznaczają tu liczbę sylab w wersie.

13, 13, 11, 13, 13; IX) 11, 13, 11, 13, 11; X) 11, 13, 11, 13, 11. — Pomimo tak znacznego urozmaicenia trybu przepłotowego widać w twych strofach wyraźne cechy wspólne: tę samą liczbę wersów, olbrzymią przewagę rozmiarów 11 i 13 (na 50 wersów są tylko 2 innego rozmiaru sylabiczno, więc ledwie 4%), wreszcie powtarzający się w każdej strofie układ rymowy. Odbiorca nie ma wątpliwości, że przez cały ciąg utworu ma do czynienia z urozmaiconymi wariantami tej samej strofy.

Inaczej się przedstawia sprawa ze strophicnością kształtowaną według *zasady* „romantycznej”, t. j. według ekwiwalencji funkcjonalnej strof całkowicie różnych od siebie i poza cechami generalnymi nie mających cech wspólnych. Jeżeli przynajmniej część z nich ma oparcie w pamięciowym kontekście, a w innych podkreśla się ich układ zamknięty, czy to z pomocą kombinacji rozmiarów wersów, czy przez rozplanowanie klauzul męskich i żeńskich, czy wreszcie dzięki rozkładom rymowym, i jeżeli rozpiętość rozmiarowa strof nie budzi zastrzeżeń co do ich potencjalnej powtarzalności — to struktura strophiczna jest jako tako uratowana, jest względnie pewna. Jeżeli jednak te warunki nie są spełnione, wyodrębniane zespoły wersów stanowią efemerydy nie odwołujące się do znanych nam szablonów strophicznych, jeżeli przeważają wśród nich układy otwarte, a rozmiary całości przekraczają rozmiar, w granicach którego przywykliśmy realizować i odbierać powtarzalność — wtedy strophicność kompozycyjnych jednostek, a wraz z nią strophiczna kompozycja utworu staje pod znakiem zapytania. Nie wiadomo wtedy, czy ma się do czynienia ze strofiką, ale tak słabo charakteryzowaną, że ciężącą ku nieregularnej, tematycznie rozczłonkowanej stychice, czy też przeciwnie, ze stychiką, ale nieregularną, rozczłonkowaną tematycznie i ciężącą ku strofice. Tak czy owak powstaje państwo środka. Można je obserwować u Mickiewicza w „Farysie”, u Brodzińskiego w „Sulamitce” itp.

W czasach dzisiejszych formy te są specjalnie uprzywilejowane, chętnie używane przez poetów, podobnie jak, idąc w innym kierunku, chętnie wykorzystywane są artystyczne możliwości pogranicza prozy i wiersza, albo mieszanie stychiki ze strofiką w kompozycji jednego utworu. Z poetów ostatniego dwudziestolecia tych niesprecyzowanych form używa: T. Różewicz, J. Harasymowicz, M. Skwarnicki, A. Kamieńska, J. Śpiewak, J. M. Rymkiewicz i inni. Można też spotkać się czasem, ale to już rzadziej, z innym pograniczem: z konstrukcjami pośrednimi między strofą a okresem prozy poetyckiej. — Analiza tych i innych form przejściowych wykracza jednak poza zamierzone w tym artykule przedstawienie preliminarium wiedzy o strofie.

PŘEDBĚŽNÉ POZNÁMKY KE STROFICE

Uvažujeme-li o jakémkoliv veršovém útvaru, je třeba mít na mysli, že verš je v prvé řadě výrazem významového obsahu. Proto každý útvar ve veršované skladbě, od nejmenšího až po největší, je podmíněn rozsahem tematického celku, jehož je nositelem. To platí o verši stejně jako o strofě. Verš pro svůj nevelký rozsah v sobě obyčejně obsahuje buď stručně vyjádřený hlavní motiv (zkrácené téma) nebo jeho rozvíjející část — rozšiřující motivy. Díky svému většímu rozsahu strofa obvykle obsahuje celý motiv i s jeho rozvíjejícími složkami: leitmotiv spolu s dílčími motivy, které jej rozšiřují. Mnohdy je to celé téma skladby a současně i celá skladba. Z toho plynou důsledky pro intonační a syntaktickou výstavbu veršů a slok. Klauzule všech veršů v nestroficých skladbách mohou vyjadřovat všechny možné stupně syntaktické a intonační otevřenosti či zavřenosti. Ve strofě nejsou zakončení veršů takto rovnocenná: konce veršů uvnitř strofy označují syntakticky a intonačně méně výrazné předěly, po nichž se téma rozvíjí dále.

Hlavní syntaktický a intonační předěl je vyhrazen výlučně poslednímu verši, jehož závěr je současně závěrem strofy — dokončené tematické jednotky.

Po tomto úvodním vysvětlení možno přistoupit k definici strofy a k pokusu o vystižení skutečné hierarchie jejích jednotlivých složek.

Strofa je celistvá tematická a prozodická jednotka vytvořená z veršů jakožto samostatný celek verši nejbližše nadřazený a obsahující ve své stavbě prvky zřetelně se opakující, ekvivalentní s jinými kompozičně a funkčně analogickými jednotkami.

1. Kompoziční analogii se rozumí obdobnost principů, jimiž se ze strofy stává jednotka veršové skladby nadřazená jednotlivým veršům, z nichž se skládá.

2. Na shodě organizačních principů, které vytvářejí ze sledu veršů strofickou jednotku, se zakládá opakování strof.

3. V polské poezii byly zatím zjištěny tyto strofické organizační principy:

A. Jednota tématu.

B. Jednota obecně jazykové výstavby.

a) Jednota syntaktická. Přitom normou je umísťování hlavního syntaktického předělu na konec strofy, což nevylučuje existenci samostatných syntaktických jednotek uvnitř strofy (enjambement je odchylkou od normy).

b) Jednota prozodická (intonační, někdy i jiná, např. důsledné užívání adonských klauzulí).

C. Jednota jazykové struktury verše (prozodického subkódu).

a) Typ strofy podmíněný prozodickým systémem: sylabický, tzv. sylabotónický atd.

a¹ Rytmičtý charakter zakončení strofy a klauzulí veršů ji vytvářejících (paroxytonické a oxytonické klauzule).

b) Prozodická rozměrnost nebo bezrozměrnost verše (jinak řečeno pevný nebo volný počet veršů).

c) Prozodicky vázaná nebo volná vnitřní stavba veršů (numerická nebo nenumerická).

d) Prozodický charakter plynoucí z nepřítomnosti nebo přítomnosti rýmového souzvuku. V druhém případě: d₁) uzavřená konstrukce, α) s pevným rozložením rýmů, β) s volným rozložením rýmů, d₂) otevřená konstrukce (klasická tercina apod.).

e) Refrény nebo jiná opakování používaná k formování strofy.

Příslušné příklady jsou uvedeny v textu článku.

Přeložil J. Levý

ON STANZA — PRELIMINARIES

It ought to be born in mind, where any verse pattern is considered, that it is basically a meaningful expression of meaningful contents. Hence any pattern in versified composition from the smallest to the biggest one is dependent on the thematic range which it can hold. This is true of verse line as well as of stanza. It follows of the short span of a line that it usually encases either the main motif, put briefly, succinctly (the theme abbreviated) or part of its extension: the enlarging motif. Stanza, by nature of its bigger size, usually holds a full motif with its extending components: leitmotif together with the partial motifs which extend it. More than once it is the full theme of a composition and at the same time a complete composition. This entails consequences for the syntactic and intonational structure of lines and stanzas. The stops of all lines in a non-stanzaic sequence of lines can mark indifferently any shades within the syntactic and intonational closure or opening. There is no such equality of the stops of lines when these are considered within the pattern of a stanza: internal stops designate syntactically and intonationally less clear-cut limits, followed by a continuation of the theme developing. The main and big syntactical and intonational limit is reserved exclusively for the last line whose closing is simultaneously the closing of a stanza, a complete thematic unit.

These introductory explanations may now be followed by the definition of a stanza and an attempt at presenting its constituents in their proper hierarchy. Stanza is a full thematic and prozodic unit of a composition, made of lines into an independent whole of the first degree above line, containing in its pattern features recurrent perceptibly, equivalent to other units compositionally and functionally analogous.

1. By compositional analogy is meant the analogous character of the principles by which a stanza is made into a unit of versified composition superior to the particular constituent lines.

2. It is on the identity of the principles which make up a stanzaic unit out of a juxtaposition of lines that the iteration of the stanzas is based.

3. The following is a list of the factors so-far noted organizing lines into stanzas in Polish poetry.

A. Thematic unity.

B. Unity of general linguistic structure. —

a) Syntactic unity. It should be noted that main syntactic closure at the end of a stanza is a rule, not barring, however, the existence of independent syntactic units within a stanza (whilst enjambement will be a deviation from the rule).

b) Unity of prosody (intonational, sometimes also other, e. g. consistently introduced adonic stops).

C. Unity of prosodic and linguistic structure (prosodic subcode).

a) The type of stanza conditioned by the versification system: syllabic, so called syllabotonic etc.

a¹) The stress type of stanza stop and stops of the constituent lines (paroxytone and oxytone stops).

b) Prosodically definite or indefinite size of stanza (in other words: fixed or free number of lines).

c) Prosodically definite or indefinite inward structure of lines (numerical or non-numerical).

d) Particular prosodic quality imposed by absence or presence of rhyme. In the latter case:

d₁) closed pattern, α) with a fixed combination of rhymes, β) with a free combination of rhymes; d₂) open pattern (the classic terza rima and the like).

e) Refrains and other repetitive devices applied in a stanza-forming manner.

Pertinent examples are to be found in the text of the article.

Translated by Przemysław Mroczkowski

