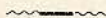


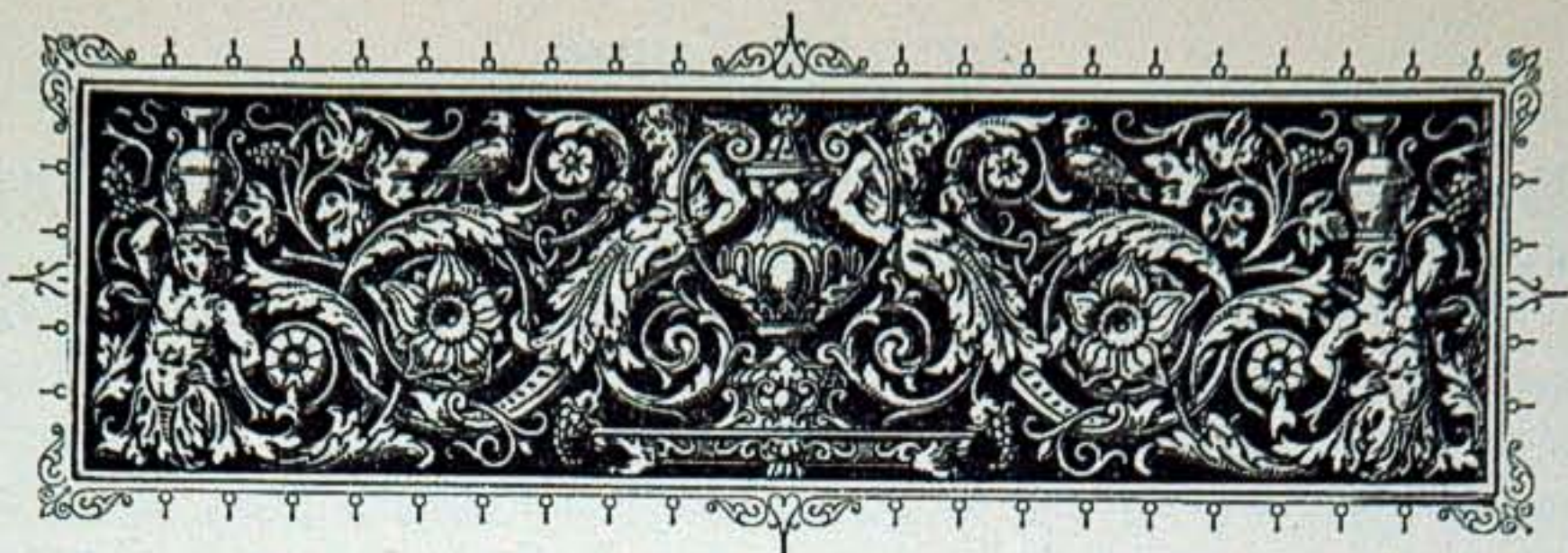
UKRAIŃSKA
RYTMIKA LUDOWA

W POEZYACH BOHDANA ZALESKIEGO

NAPISAŁ

ALEKSANDER KOLESSA.





I.

Badania odnoszące się do stosunków literackich ukraińsko-polskich. — Wpływ ukraińskiej poezji ludowej na treść poezji B. Zaleskiego. — Zachwyty na temat rytmiczności jego wierszy. — Przegląd badań dotychczasowych nad rytmiką polską. — Rozprawy Królikowskiego, Elsnera i i. o rytmiczności języka polskiego i wpływ ich na Bohdana. — Praca Rowińskiego i jej rozbiór. — O ile zasady rytmiki polskiej wyłożone przez badaczy dotychczasowych i jakie zasady w ogóle mogą stanowić punkt wyjścia przy rozbiórze rytmiki Zaleskiego. — Uwagi teoretyczne i wyjaśnienia znaków i terminów użytych w pracy niniejszej.

Jedno z najciekawszych zagadnień przedstawia dla historyka literatury endozmoza cywilizacyjna, jaka odbywa się między dwoma od szeregu wieków sąsiadującymi ze sobą narodami: polskim i ukraińsko-ruskim. Endozmoza taka dała nam w rezultacie bardzo zajmujące zjawiska literackie, na które dopiero w ostatnich czasach zaczęto zwracać baczniejszą uwagę. Najwybitniejsze prace wyświetlające literackie stosunki polsko-ukraińskie zawdzięczamy A. Jabłonowskiemu¹⁾ i N. Daszkiewiczowi²⁾. Pierwszy z nich daje nam na szerszym tle dziejowym obraz wpływu kultury polskiej na ukraińsko-ruską w XVI., XVII. i XVIII. stuleciu; drugi poświęca znaczną część swej książki stosunkom literackim ukraińsko-

¹⁾ Aleksander Jabłonowski, *Akademia Kijowsko-Mohilańska. Zarys historyczny na tle rozwoju ogólnego cywilizacji zachodniej na Rusi*. Kraków 1899 — 1900.

²⁾ Н. П. Дашкевичъ: «Отзывъ о сочиненіи Петрова. Очерки исторіи украинской литературы XIX. столѣтія». С. Петербургъ 1888.

polskim w pierwszej połowie wieku XIX., potrącając nieraz mimochodem o ważne zagadnienia wymagające badań szczegółowych.

Podobne dwa szczegółowe zagadnienia odnoszące się do wzajemnej endozmozy wpływów literackich polskich i ukraińsko-ruskich opracował autor zarysu niniejszego, dając z jednej strony studium o wpływie Mickiewicza na rozwój twórczości poetyckiej Szewczenki¹⁾ a z drugiej pracę omawiającą wpływ ukraińskiej poezji ludowej na poezję B. Zaleskiego²⁾. Uzupełnieniem tej ostatniej pracy ma być rozprawka niniejsza.

Bez uwydatnienia tego potężnego wpływu jaki wywarła ukraińska poezja ludowa na treść całego szeregu utworów Zaleskiego, niezrozumiałą będzie znaczna część pracy niniejszej traktującej o wpływie tego samego pierwiastka ludowego na formę rytmiczną utworów Bohdana. Określę więc w kilku słowach rozmiary i charakter tego wpływu.

Z całą słusnością mógł Zaleski powiedzieć o sobie, że »piastunką jego była pieśń ludowa nim serce jego rozbrzmiało w swojej nucie«. ³⁾ Pieśń ludowa, w którą wsłuchiwał się w dziecięcym wieku, rozwijała w nim usposobienie poetyckie, które już wówczas można było zauważyć w pacholeciu. Później była ona według słów poety »owym wietrzykiem, którego tchnienie wywoływało z serca jego harmonijne cudowne dźwięki«. Tchnienie ludowej muzy ukraińskiej widzimy już w pierwszych utworach. Znać je jednak tylko w treści takich młodocianych utworów jak »Duma o Waclawie«, zapożyczonych z pieśni ludowej »Zbyrały sia komisari«⁴⁾. Forma tych utworów, to niezgrabna jeszcze szata przycięta na modłę klasyczną. Nie wiele różni się stylem od dumy o Waclawie: »Janusz Bieniawski«, osnuty na dumie ukraińskiej o Konowczence⁵⁾; ale tu widzimy już i w formie drobne perełki poezji ludowej nie dość jeszcze zręcznie opracowane w niezupełnie stosowną modłę własnej kompozycji. Im dalej, tem silniej wkracza pierwiastek ukraiński ludowy do utworów Bohdana. Poezje: »Nieszczęśliwa rodzina« i »Wzgórek pożegnania«, oparte są na pieśni ludowej: »Homin homin po dibrowi«⁶⁾ i dumie: »W nedilu rano porano, ne wo wsi dzwony dzwonyły«⁷⁾; »Wyjazd bez powrotu«, to przeróbka

1) „Шевченко і Міцкевич. Про значіне впливу Міцкевича в розвою поетичной творчости та в генезі поодиноких поем Шевченка. Порівнююча студія Ол. Колесси“. („Записки наук. тов. ім. Шевченка“ т. III. с. 36 — 152 у Львєві 1894).

2) „Українські народні пісні в поезіях Богд. Залєского“, студія Ол. Колесси. (Записки наук. тов. ім. Шевченка, т. I. 124 — 208. Львів 1892).

3) *Pisma*, Lwów 1877, II. 45, IV. 65.

4) М. Максимовичъ. „Укр. нар. пѣсни“. Москва 1834, 132.

5) „Дума объ коновченкѣ“ *ibid.* 52 — 56.

6) „Малоросс. пѣсни“ изд. Максимовичемъ, Моск. 1827, 5 — 6.

7) Цертелєвъ, „Опытъ собранія народныхъ малоросс. пѣсень“. С. Петербургъ 1819, 57 — 58.

dumki ukraińskiej: »Stojit' jawir nad wodoju«¹⁾; »Młodo zaswatana«, to tłumaczenie ukraińskiej pieśni: »Czy ja w łuzi ne kałyna«²⁾; w »Dwojakim końcu« odtwarza poeta zwrotka za zwrotką pieśń: »Oj lubyło sia dwoje dityj serdeczne«³⁾; »Zakochana« odpowiada pieśni »Wijut witry wijut bujni«⁴⁾; temat dumki: »Oboja wiosna«, wzięty z pieśni ukraińskiej. »Ne wsi toti sady rodiat«⁵⁾; »Ukaranie« przedstawia niezręczne naśladowanie znanej pieśni: »Ne chody Hryciu na wieczernyci«⁶⁾; dumka wstawiona do rapsodu o Damianie Wiśniowieckim: »U sąsiada ładna żona«, osnuta na pieśni: »Szczoz' ja budu bidnyj dijaw«⁷⁾. Wdziecznie tłumaczy Zaleski ukraińskie śpiewki w swych »wiośniankach« i »szumkach«: »Ladaco« i »Śliczny chłopiec«; pierwsza z nich odpowiada pieśni: »Bodaj sia kohut znudyw«⁸⁾, druga piosence: »A ja lublu Petrusia«⁹⁾. Niemniej wyraźnie występują ukraińskie motywy ludowe w niektórych »fantazyach« Bohdana, jak n. p. »Kalinowy most«¹⁰⁾. Pierwiastek ukraiński czerpany pełną garścią bądź to bezpośrednio z ust ludu, bądź to ze zbiorów Certelewa (1819), Maksymowicza (1827, 1834) i t. p., przeistacza się pod piórem Zaleskiego stosownie do właściwości jego talentu poetyckiego określonych przez samego poetę:

Pierwej z sercem dźwięk pogodzę
I czyściejszy u piększon y
Po samotnej puszczam drodze.¹¹⁾

Otóż ten dar upiększania motywów ludowych dodaje jego utworom charakterystycznego blasku, lecz ściiera z nich pierwotne zabarwienie ludowe. Wrodzona ta cecha jego talentu i stylu przemieniła się później u poety w teorię, według której korzystał on z poezji ludowej.

1) Максимовичъ, »Малоросс. пѣсни«, Моск. 1827, 3 — 4.

2) *ibid.* 70 — 72.

3) Чубинскій. »Труды«, V. 372, Nr. 727 A.

4) Максимовичъ, 1827. 47 — 48.

5) Вацлав z Oleska, 221, Nr. 14.

6) Максимовичъ, 1827. 107.

7) Чубинек, V. 282, 233.

8) *ibid.* V. 13, Nr. 32.

9) Вацлав z Oleska, 256.

10) Porównaj pieśń:

Zaprahajte chłopci koni, koni woroniji
Dohaniajte lita moji lita mołodiji.

Чуб., »Труды«, II. 129.

11) *Pisma*, I. 179.

»Pieśni ludu — jedwabników
Przędza na wiatr lśniaca lekka;
Ktoś jej doda świetnej kraszy,
Umaluje, złotem przetka,
I na wieczne, wieczne czasy
Adamaszki i atłasy
Na królewskie gdzie pokoje
A na dziewic wszystkich stroje«. ¹⁾

Bohdan zazwyczaj tak farbował pierwotną przędzę i tak gęsto przetyka ją wytworami własnej błyskotliwej fantazy, że w »adamaszkach« tych zaledwie tu lub owdzie wygląda pierwotna ludowa tkanina, chociaż ona często stanowi główny pomysł utworu poetyckiego. Pierwotną tę przędzę starałem się we wspomnianem studyum wydobyć z pod złotych ozdób poety.

W dumach treści historycznej stosunek ten dochodzi do tego stopnia, że Zaleski porzuca zupełnie kanwę poezji ludowej, a nawet historii, tylko płód swej świetlanej wyobraźni przetyka tu lub ówdzie przędzą ludowych słów i zwrotów poetyckich. Stąd »rapsody rycerskie« Zaleskiego z życia kozaczyzny odmienny mają charakter i zupełnie innym duchem są przejęte, aniżeli historyczne dumy ludowe ukraińskie. Tego rodzaju utwory Bohdana były wynikiem idei, której hołdował, a mianowicie idei ponownego ścisłego zbratania się Polan Dnieprowych z Polanami z nad Wisły. W tej myśli przedstawia nam poeta w swych »dumach« historią nie taką jaką była, lecz taką, jaka odpowiadała jego snom i ideałom.

Lachy Sławianie, jak w moich snach
Jak w mojej nucie słowach i pieśni
Byliby sobie bracia rówieśni. ²⁾

Pierwiastek ludowy ukraiński odegrał więc o wiele ważniejszą rolę w jego »dumkach«, »wiośniankach« i »szumkach«, aniżeli w »dumach« treści historycznej. Taki był wpływ ukraińskich pieśni ludowych na treść i charakter poezji Bohdana. Nie mniej wpłynął ten pierwiastek na ich stronę zewnętrzną, na język i rytmikę. O ile na barwność i miękkość języka Zaleskiego złożyły się także ukraińskie dźwięki, formy i zwroty ludowe, wykazałem dokładnie w rozprawie cytowanej ³⁾; ledwie potrąciłem tam jednak o pytanie o rytmice Bohdana. Zajmę się niem szczegółowo w zarysie niniejszym.

Na zewnętrzne, artystyczne wykończenie poezji B. Zaleskiego, w którym tak ważną rolę gra dźwięczność i melodyjność form rytmicznych, zwrócono

¹⁾ *ibid.* II. 103.

²⁾ *Pisma*, IV. 206.

³⁾ »Укр. народ. мисні«, 198 — 203.

od dawna uwagę w krytyce literackiej¹⁾. Już A. Mickiewicz mówi, że »Zaleski będzie zawsze w rozpacz wprawiać tych, coby chcieli umiłować sztukę dla sztuki samej«²⁾. Nawet W. Cybulski, który twierdzi, że naśladowcy poezji ludowej nigdy nie wznoszą się do prawdziwej sztuki³⁾, zachwyca się zewnętrzną budową poezji Zaleskiego, i dziwi się, skąd bierze on swoje rymy i rytmy. »Są one u niego tak ruchliwe, tak lekkie, że pod tym względem nikt mu dorównać nie może«⁴⁾. Na tropowej »tajni do której«, zdaniem Tyszyńskiego⁵⁾ »sam tylko Zaleski ma klucze« wpadł już Cybulski, mówiąc, że cały język Bohdana jest jakby melodią towarzyszącą ukraińskim pieśniom⁶⁾. H. Cegielski nazywa B. Zaleskiego »najśpiwniejszym z poetów polskich«⁷⁾. »Poezje Zaleskiego szczególnym niepojętym tchną urokiem, dźwięczy w nich jakby muzyka ukryta«, pisze L. Jenike. »Rytm jest tą muzyką tajemną, tem tchnieniem czarodziejskiem, które wiejąc z nich harmonią skończoną zarówno umysł jak ucho słuchacza zachwyca«⁸⁾.

Zachwyty na temat melodyjności i rytmiczności utworów Zaleskiego, jak widzimy, nie brakło. Badań nie było.

Ażeby zbadać stosunek rytmiki Zaleskiego do wzorów rytmicznych ukraińskich pieśni ludowych, co jest głównem zadaniem pracy niniejszej, musimy przedewszystkiem rzucić okiem na dotychczasowe prace, odnoszące się do rytmiki polskiej, wyjaśnić niektóre zasadnicze pytania teoretyczne, podać systematykę wszystkich wzorów rytmicznych napotkanych w całości poezji Zaleskiego i w ten sposób uzyskać podstawę do szczegółowych badań porównawczych, dając tu i owdzie w miarę potrzeby, także wskazówki historyczne.

Pierwszą próbę teorii rytmiki polskiej widzimy już z końcem w. XVIII. w dziełku ks. Tadeusza Nowaczyńskiego: »O prozody i harmonii języka polskiego«⁹⁾. Dziełko to charakteryzują następujące słowa J. F. Królikowskiego: »Przyjąwszy zasadę, że zgłoski długie skracać, a krótkie przedłużać

1) Zauważyła to i krytyka obca: »Zupełnie oryginalną i wszystkich innych poetów polskich przewyższającą była forma lirycznych wylań Zaleskiego, odszczególniająca się melodyjnością rytmu i harmonią wierszy, która podobnie łagodnym kaskadom prześlizga się obok uszu słuchacza. (H. Blumenstock, *Die Ukraine und ihre Dichter, Bohdan Zaleski*. (Die Dioskuren, Litterarisches Jahrbuch, Wien 1877. 364.)

2) *Rzecz o literaturze słowiańskiej* r. II. 1841 — 1842. str. 239.

3) *Odczyty o poezji polskiej*. 223.

4) *Odczyty*, str. 223.

5) *Rozbiory i krytyki*, III. 185.

6) *Odczyty*, str. 232.

7) *Nauka poezji*, 1879. str. XXXVIII.

8) Biblioteka Warszawska, 1865. II. 202.

9) Warszawa 1781.

można, takich używał wolności, przy których akcent mowy naszej bynajmniej nie był zachowany a długość i krótkość zgłosek była zupełnie dowolną i niczem nieuzasadnioną; przeto też żadnych nie miał naśladowców¹⁾.

Większe znaczenie mają rozprawy o rytmiczności języka polskiego, które się pojawiają w drugim i trzecim dziesiątku lat w. XIX. Rozprawy te są ważne nie tylko dla dziejów teorii rytmiki polskiej, lecz także dają nam jeden z punktów oparcia do zrozumienia rytmiki B. Zaleskiego, który wówczas zaczyna swój zawód poetycki. Bezpośredni powód do ożywionej dyskusji na temat rytmiki polskiej dało tłumaczenie »Opery włoskiej w podróży: virtuosi ambulanti« dokonane przez Jana Pomiana Kruszyńskiego r. 1817.

W tłumaczeniu tem stara się autor nagiąć tekst opery do wymogów muzyki, do niej zastosowuje akcent i używa często rymów męskich, które mogą być w języku polskim utworzone wyłącznie ze słów jednozgłoskowych; ponieważ »w tymże czasie«, jak pisze Królikowski²⁾, »K. Brodziński pisał niektóre wiersze tym sposobem rymowane, z tego względu napisał St. Okraszewski »Panegiryk nowych a szczęśliwie wynalezionych rymów«. Panegiryk ten wyśmiewający rymy jednozgłoskowe umieścił autor w Pamiętniku warszawskim r. 1817³⁾. Pierwsza jego zwrotka brzmi:

»Precz mi z Febem! — Febus żak,
Precz z harmonią — czyzy to dym!
Wiwat modnych wieszczów smak
Wiwat podkasany rym!«

Panegiryk ten dał powód Królikowskiemu do napisania rozprawki: »Uwagi nad jednozgłoskowym rymem«⁴⁾. Następnie w tym samym roku, t. j. 1817 — zaznajamia się Królikowski z dziełami niektórych teoretyków niemieckich, jak n. p. z pracą Marpurga »Anleitung zur Singcomposition« i pisze swoją »Rozprawę o śpiewach polskich z muzyką zgodnie z akcentem mówienia«⁵⁾.

W tymże czasie, r. 1818 wychodzi praca Józefa Elsnera p. t. »Rozprawa o rytmiczności i metryczności języka polskiego, szczególniej o wierszach polskich we względzie muzycznym z przykładami rzecz objaśniającymi przez Kazimierza Brodzińskiego«. Główną tych spostrzeżeń zasadą jest ięzyk

¹⁾ Dziełka ks. Nowaczyńskiego nie miałem pod ręką. Znam je tylko o tyle, o ile o niem mówi J. F. Królikowski w książce: *Prozodya polska*, Poznań 1821. Ustęp cytowany czytamy u Królikowskiego na str. 131—132.

²⁾ *Prozodya polska*, Poznań 1821. str. XII.

³⁾ Pamiętnik warszawski 1817. May. str. 68.

⁴⁾ *ibid.* Lipiec 1817. str. 286.

⁵⁾ Pamięt. warszw. 1817. Nr. 10, 11, 12 i 1818. Nr. 1, 2, 3, 4.

Polski to jest: uznanie skandowania według akcentu, jako najwyższej ustawy iloczasu polskiego«. W »Uwagach nad dziełem: Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego« wykazuje Królikowski, że autor nie wszędzie przestrzegał zasady przez się przyjętej, i »metryczność bardziej pod względem matematyki muzycznej niż pod względem języka rozważał«. Obok pełnej drwinek rozprawki St. Okraszewskiego¹⁾ i odpowiedzi na nią umieszczonych w »Pamiętniku warszawskim«²⁾ wymienić jeszcze należy rozprawkę J. K. Trojańskiego »O możliwości zaprowadzenia miar do języka polskiego«³⁾.

Bardzo poważnem w swoim czasie zjawiskiem była rozprawa J. F. Królikowskiego: »Prozodya polska czyli o śpiewności i miarach języka Polskiego z przykładami w nótach muzycznych«. Poznań 1821, str. XXXI. 215.

Treść i charakter książki Królikowskiego objaśnia nam słowa następujące, umieszczone w przedmowie:

»Pierwsza część ma za cel praktyczne przekonanie, że poezya niezgodna z muzyką albo iey przeciwna, tak pod względem akcentu mowy iako i samych myśli nie tylko celowi swojemu nigdy nie odpowie, ale nadto umysł i ucho obraża. W tej części wykazane są także środki pomocne dla tłómaczących śpiewy z obcego języka. Część druga podaje sposoby, przez iakieby godząc wiersze z muzyką do ich rytmiczności w języku polskim do yśdź można. Rozdział zaś o własnościach wierszy muzycznych służy tym tylko wierszom, które do śpiewania z muzyką są przeznaczone. Dowody moje brane są z natury rzeczy a przywiodzone często przykłady muzyczne najmniejszego nawet iey znawcę uderzać i przekonywać powinny«⁴⁾.

W dotychczasowej poezyi polskiej widzi Królikowski tylko prozę. »Wiersze polskie dotąd używane pod względem tylko liczby zgłosek na rodzaje podzielić można«⁵⁾. »Liczbę wiersza nazywano miarą wiersza, którego całem prawidłem była średniówka w krótszych wierszach jak dziesięciozgłoskowych nie zachowywana«⁶⁾. Będąc zwolennikiem wersyfikacji klasycznej a znając także nowoczesną poezyą niemiecką i włoską polegającą na akcencie, stara się on nadać wersyfikacji polskiej taki kierunek, ażeby z jednej strony wprowadzić do niej stopy rytmiczne greckie a z drugiej nie gwałcić akcentu języka ojczystego. »Nie ma wprawdzie poezya nasza żadney przepisanej sobie prozodyi gramatycznej prócz tej, która pochodzi z akcentu mówienia; tej przeto naysciśley się trzymać i akcent mówienia ściśle zachować nale-

1) Pamiętnik warsz. styczeń 1818. str. 89.

2) ibid. 1818. Nr. 2. str. 247 i 255; Nr. 3. str. 391.

3) Rozprawkę tę wspomina Królikowski, *Prozodya polska*, str. XV.

4) ibid. str. XVII. — XVIII.

5) *Prozodya polska*, 1821. str. 104.

6) ibid. str. 107.

ży¹⁾. »Wiersze polskie, które stosownie do używanego akcentu mówienia nie nadwężając bynajmniej żadnych przymiotów języka ani poezyi, dla muzyki dogodne będą, możnaby podzielić naprzód na iambiczne, trocheiczne, daktyliczne i amfibrachiczne«²⁾.

Wyłuszczone tu zasadnicze tezy, około których obracały się teoretyczne spory o rytmice polskiej w pierwszych dziesiątkach lat naszego wieku, wyjaśniają nam równocześnie także punkt wyjścia ówczesnych poetów w ogóle, — Zaleskiego zaś w szczególności. Powołamy się na nie na odpowiednim miejscu. Następni teoretycy polscy przyjmują już zasadnicze postulaty Królikowskiego, rozwijając lub formułując je ściślej w poszczególnych pytaniach. Za podstawę służy im rytmika i terminologia klasyczna, zastosowana do akcentu języka polskiego. Taki charakter mają prace H. Cegielskiego³⁾, L. Jenikego⁴⁾, A. Małeckiego⁵⁾ i niektóre uwagi K. Ostrowskiego⁶⁾. Naukowy nowszy kierunek w badaniach nad rytmiką polską inauguruje L. Ćwikliński, który w swej rozprawie »Homer i Homerycy«⁷⁾ zastanawia się nad stosunkiem »liczbowego« wiersza polskiego do wiersza klasycznego i nowożytnego wiersza akcentuacyjnego — i wypowiada kilka cennych uwag o akcentuacji polskiej. Praca L. Ćwiklińskiego stanowi pierwszy krok na polu badań porównawczych w zakresie rytmiki polskiej; kierunek historyczny rozpoczyna rozprawa W. Bruchnalskiego: »O budowie zwrotek w poezyi polskiej«⁸⁾. Autor ten widzi wprawdzie w poezyi polskiej tylko naśladownictwo średniowiecznych wzorów łacińskich i nie wnika bliżej w istotę rytmiki polskiej, daje nam jednak bardzo cenny materiał uwidoczniający historyczny rozwój poszczególnych form wiersza i zwrotek polskich przed Kochanowskim.

O rytmikę polską potracają także niektóre części obszernej pracy M. Kawczyńskiego p. t.: »Porównawcze badania nad rytmem i ry-

1) *Prozodya polska*, 1821. str. 10.

2) *ibid.* str. 111.

3) *Nauka poezyi zawierająca teorię poezyi i jej rodzajów.* (ust. p. t.: Wiersz). Pracę tę wydano po raz pierwszy r. 1845. następnie 1851. i 1860., a w pomnożonym przez W. Nehringa wydaniu r. 1869. i 1879.

4) *O znaczeniu rytmu w poezyi, a mianowicie o rytmiczności języka polskiego.* Biblioteka warszawska 1865. t. II. str. 189 — 212 i 405 — 424.

5) *Elektra Sofoklesa*, Poznań 1854, uwagi na str. III. — XV.

— *Gramatyka polska*, 1882. Wierszowanie.

6) *Jamby polskie.* Pisma Ostrowskiego wyd. przez L. Siemieńskiego. Paryż 1876

7) *Homer i Homerycy.* Rzecz o studyach i przekładach Homera szczególnie w Polsce. Lwów, 1881. (Rozdz. VIII. str. 71 — 96).

8) Osobne odbicie z XIII. t. Rozpraw Wydz. filozof. Akad. Umiej. w Krakowie 1886. Bibliografią prac odnoszących się do rytmiki polskiej, podaje W. Bruchnalski w rozprawce p. t.: *O rytmie w poezyi polskiej do J. Kochanowskiego.* (Muzeum, Lwów 1885. Rocznik I. str. 462 — 464).

tmami«¹⁾ omawiającej przedewszystkiem kwestye teoretyczne szczególnie zaś rytmikę romańską.

W rytmice polskiej widzi autor tylko naśladownictwo średniowiecznej rytmiki łacińskiej, która znów rozwinęła się pod wpływem greckiej, gdyż zdaniem autora »grecy byli jedynymi wynalazcami prawdziwego rytmu w poezyi«. Autor nie uznaje przy tem odpowiedniego znaczenia rytmicznego akcentu w poezyi średniowiecznej i nowożytnej²⁾. Chociaż niektóre części rozprawy Kawczyńskiego mają znaczenie teoretyczne, do poznania rytmiki polskiej mogą być użyteczne w małym tylko stopniu.

Zupełnie inny punkt wyjścia aniżeli u W. Bruchnalskiego i M. Kawczyńskiego widzimy w pracy M. Rowińskiego p. t.: Uwagi o wersyfikacji polskiej jako przyczynek do metryki porównawczej³⁾.

Po krótkiej charakterystyce badań dotychczasowych nad rytmiką polską, po spostrzeżeniach ogólnych o rytmice, po uwagach porównawczych na temat metryki greckiej, rzymskiej, łacińskiej średniowiecznej, dalej metryki ludów romańskich i germańskich, po urywkowych notatkach o metryce rosyjskiej, małoruskiej i południowo słowiańskiej oraz pobieżnych wzmiankach o wersyfikacji czeskiej i madjarskiej, którą omawia w jednym ustępie, jako zjawiska pokrewne, — autor stara się poznać istotę metryki polskiej, analizuje (nie systematycznie) cały szereg utworów poetyckich dawniejszych i nowszych — i szuka w nich zasad »wersyfikacji rodzimej, swojskiej«⁴⁾. Główne wyniki badań M. Rowińskiego mieszczą się w następujących tezach, powtarzanych przez autora kilkakrotnie⁵⁾: a) Pojęcie »stóp« metrycznych zawdzięczamy umysłom greckim. b) Dla wytworzenia w poezyi rytmu za pomocą akcentu wystarcza, jeżeli akcent ma stale wyznaczone miejsce tylko na pewnych zgłoskach: w średniowiecznej poezyi łacińskiej i greckiej, a zarazem we francuskiej na końcu wiersza lub »kolonu«, w czeskiej i madjarskiej na początku; w »jambicznych« i »trochaicznych« wierszach Niemców, Anglików i Rosyan akcent pada tylko na zgłoski parzyste lub nieparzyste, ale niekoniecznie na wszystkie. c) Liczenie zgłosek w poszczególnych wierszach jest zasadą, nietylko w »sylabicznej«

1) Druk. w Pamiętniku Akad. Umiej. wydziału filolog. i histor. filozof. t. VI. str. 42 — 86 i 105 — 194, t. VII. 156 — 212. Obszerniej rozwija autor niektóre tezy swej pracy w opracowaniu francuskim tegoż tematu: *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*. Paris 1886.

Ocenę tych prac M. Kawczyńskiego daje M. Rowiński w warszawskim »Ateneum« 1890. luty, str. 326 — 333.

2) l. cit. str. 173. Autor wyklucza także samodzielność chociażby ograniczoną twórczość ludu (*Essai comparatif*, 15).

3) *Prace filologiczne*, Warszawa 1893. t. IV. str. 152.

4) l. cit. str. 111 — 134.

5) *ibid.* str. 45, 66, 67, 88, 90, 133 i i.

wersyfikacji n. p. Francuzów lub Włochów, ale także w »rytmicznej« poezji średniowiecza, w »tonicznym« wierszowaniu Niemców, Rosyan, Anglików a nawet w utworach klasycznego »melosu«. *d*) W średniowiecznej poezji greckiej i łacińskiej a następnie u Francuzów i Małorusów, południowych Słowian, Czechów i Madjarów średniówka odgrywa taką samą rolę jak i u nas, to znaczy, ma w dłuższych wierszach najściślej określone miejsce; *e*) Kalendarzenie akcentów gramatycznych jest rzeczą czasem nieuniknioną, ale także w pieśniach ludu wielkorosyjskiego i małoruskiego — ba, przykłady tego rodzaju możnaby znaleźć i w kunsztownych utworach różnych narodów¹⁾. *α*) Poeci polscy dla wytworzenia mowy wiązanej liczą zgłoski w poszczególnych wierszach, *β*) w każdym wierszu wyznaczają stałe miejsce przynajmniej dla jednego akcentu, w dłuższych zaś wierszach używają ściśle określonych średniówek, przez co się i liczba stałych akcentów powiększa; *γ*) dla wyraźniejszego odgraniczenia odstępów czasowych bywają używane na końcu rymy; dla nadania wierszowi zakończenia męskiego kładą na końcu akcentowane wyrazy jednozgłoskowe. *δ*) Urozmaicenie rymu w wersyfikacji polskiej powstaje przez to, że oprócz pewnych, ściśle umiejscowionych, inne akcenty są ustawione z mniejszą lub większą swobodą; że średniówka a z nią i stałe akcenty mogą być posuwane to ku przodowi, to ku końcowi wiersza; że sama ilość średniówek nie jest ściśle przywiązana do takiej lub owakiej długości wiersza²⁾. *g*) Najkrótszą jednostką rytmiczną, która w tekście naszej poezji może występować z oczywistą a nie urojoną wyrazistością, jest grupa trzyzgłoskowa; najdłuższą zaś jednostką rytmiczną, t. j. taką, która przez poetów bywa uważana za jedną całość, jest grupa ośmiozgłoskowa; wiersz sześciogłoskowy jest najkrótszy z tych, w których jest możliwy regularny podział na mniejsze jednostki rytmiczne³⁾. *h*) O wierszach »miarowych« z konsekwentnie przeprowadzonymi trochejami, jambami i innymi stopami metrycznymi nie ma co i myśleć, gdyż takowe u żadnego narodu nie powstały drogą naturalnego rozwoju, lecz pochodzenie swoje zawdzięczają zawsze oderwanej tylko teorii⁴⁾. *i*) Zasady wersyfikacji polskiej od zawiązków naszego piśmiennictwa aż do dni dzisiejszych pozostają te same⁵⁾. *j*) We wszystkich rodzajach polskiej mowy wiązanej, tak w poezji kunsztownej jak i w przysłowiacz, zagadkach i pieśniach ludowych panują zasady wersyfikacyjne te same⁶⁾.

¹⁾ l. cit. str. 66 — 67.

²⁾ l. cit. str. 88.

³⁾ ibid. str. 90.

⁴⁾ l. cit. str. 130.

⁵⁾ ibid. str. 68.

⁶⁾ ibid. str. 114. Do tezy tej dodaje autor następujący przypisek: »Mówię, że niema różnicy zasadniczej, boć w użyciu i ustawieniu pojedynczych wyrazów w sposobie budo-

Takie są najważniejsze rezultaty rozprawy M. Rowińskiego, zajmującej wybitne miejsce wśród prac o rytmice polskiej. Zatrzymałem się nad nią dłużej, gdyż przedstawia ona ostatnie słowo nauki o tym przedmiocie, — a obok zalet niepoślednich zawiera niektóre twierdzenia niedokładne i tezy za ogólne i apriorystyczne, nie wynikające z systematycznej analizy materiału poetyckiego. Pomijając twierdzenia mniejszej wagi zajmę się niektórymi tezami zasadniczymi, co nam pomoże uzyskać podstawę do systematyki wzorów rytmicznych Zaleskiego.

Postawiwszy sobie cel bardzo chwalebny, zbadanie zasad wersyfikacji swojskiej, rodzimej, idzie doń autor drogą fałszywą. Punktu wyjścia należało szukać nie w poezji sztucznej, którą się autor głównie zajmuje a która ulega w wysokim stopniu zewnętrznym obcym wpływom literackim, — lecz w poezji ludu więcej konserwatywnej i jakkolwiek niezupełnie wolnej od wpływów literackich i postronnych, — przechowującej jednak pierwiastki rodzime w stosunkowo największej czystości. O rytmikę poezji ludowej autor zaledwie potrąca, przytacza na dwu stronicach kilka schematów pieśni ludowych, uwiadczniających rozkład poszczególnych wierszy na główne grupy rytmiczne, nie uwzględniając wcale nierozzerwalnej od tekstu melodyi, w której leży istota rytmiki pieśni ludowych, przeznaczonych wyłącznie do śpiewu a nie do recytacji. Chociaż sam autor widzi ten związek i przyznaje, że rytm występujący w śpiewie najrozmaitszych pieśni ludowych oczekuje dopiero wyczerpującego zbadania¹⁾, chociaż nie zbadał gruntownie, jakimi zasadami kieruje się rytmika ludowa, — mimo to stawia twierdzenie, że »wersyfikacja polska, zarówno książkowa jak ludowa, kieruje się temi samemi zasadami«²⁾.

Że twierdzenie takie nie odpowiada rzeczywistości, przekonamy się niżej, gdy uwydatnimy różnice między rytmiką poezji sztucznej a odpowiadającą melodyi rytmiką poezji ludowej. Zasad rodzimej wersyfikacji należało zatem szukać w rytmice polskich pieśni ludowych, opierając się chociażby tylko na tych cennych i bogatych zbiorach pieśni z melodyjami, jakie daje nam O. Kolberg — i jakich nie mało znajduje się także w »Zbiorze wiadomości do an-

wania większych całości rytmicznych (zwrotek) lud nie zgadza się i nie może zgadzać się z poetami. Są to jednak szczegóły drugorzędne«.

¹⁾ l. cit. str. 113. Badań na tem polu rzeczywiście nie mamy; prace J. Karłowicza, *Studia nad formą i treścią pieśni ludowych* (Prawda, Warszawa. 1882.) i Jana Łosia, *O literaturze ludowej*, *Literatura ludowa ze względu na jej formę* (Wisła, Warszawa 1894, t. VIII. str. 1—35) zaledwie w kilku wierszach dotyczą rytmiki polskiej poezji ludowej.

²⁾ l. cit. str. 133. Z powyższem przedwczesnem twierdzeniem p. Rowińskiego sprzeczne są następujące jego słowa przyznające, że »pieśń ludowa w najszerszem tego słowa znaczeniu otrzymuje nieraz w śpiewie kształt rytmiczny prawie zupełnie odmienny od tego, jaki występuje w samym tylko tekście«. (l. cit. 113).

tropologii krajowej«, a zbadawszy stosunek rytmiki tekstu pieśni do rytmiki spowodowanej melodią, wykazać krok za krokiem, o ile rytmika ludowa czy to pod względem budowy grup rytmicznych i rozmieszczenia akcentów, czy to pod względem budowy zwrotek, przenikła do poezji sztucznej, o ile zaś i w jakich peryodach jej rozwoju odbiły się w polskiej poezji książkowej obce wpływy zaszczerpione w niej drogą bądź to naśladownictwa wzorów obcych, bądź to abstrakcyjnych rozpraw teoretycznych.

Autor nie przeprowadza takiej systematycznej analizy form rytmicznych poezji polskiej w jej historycznym rozwoju; — przykłady do swoich badań bierze na wrywki z rozmaitych okresów poezji polskiej, daje nam więc nierównie mniej materiału historycznego, aniżeli skromny na punkcie uogólnień W. Bruchnalski, a mimo to stawia znów przedwczesną, opartą na niedostatecznym materiale tezę, że »zasady wersyfikacji polskiej od zawiązków naszego piśmiennictwa aż do dni dzisiejszych są te same«¹⁾.

Że zdania tego nie usprawiedliwiają ważne fakty zaczerpnięte z dziejów wersyfikacji polskiej — pokaże nam i rytmika B. Zaleskiego. O niektórych zjawiskach sprzecznych z tą zasadą wspomina sam M. Rowiński²⁾.

Jakie niezmiennie rodzime zasady widzi autor w wierszowaniu polskim, wyłuszczyłem wyżej pod *f*), *g*) i *h*). Chociaż autor starał się wyprowadzić te zasady z samych wzorów poezji polskiej, sformułował je jednak pod oczywistym wpływem bardzo cennego dzieła rosyjskiego teoretyka P. P. Sokalskiego o rosyjskiej muzyce i rytmice ludowej³⁾.

Niektóre prawidła skonstatowane przez Sokalskiego w rytmice rosyjskiej poezji ludowej⁴⁾ zastosowywa M. Rowiński do wierszowania polskiego — i uogólnia je bez należytego zbadania materiału współczesnego ludowego, tak książkowego jak historycznego.

¹⁾ l. cit. str. 68.

²⁾ ibid. 109.

³⁾ П. П. Сокальскій. „Русская народная музыка великорусская и малорусская въ ея строеніи мелодическомъ и ритмическомъ и отличія ея отъ основъ современной гармонической музыки. Харьковъ 1888. Rytmice poświęcona cz. П. М. Rowiński wspomina na str. 58. swojej rozprawie, że z pracą Sokalskiego zapoznał się już wówczas »gdy sformułował był sobie najważniejsze pytania z zakresu metryki ogólnej i porównawczej«. Sokalski sformułował podobne pytania o 5 lat wcześniej.

⁴⁾ n. p. t. zw. »wolne metrum« Sokalskiego (str. 236, 238, 239, 322 i 366, urozmaicenie rytmu u Rowińskiego (str. 88); półwiersz jako najmniejsza jednostka rytmiczna Sokalskiego (str. 305, 307), z jednym głównym akcentem (str. 309), 8-zgłoskowy wiersz jako całość rytmiczna o jednym stałym akcencie (Rowiński str. 99); brak grup odpowiadających stopom metrycznym greckim (Sokalski str. 307, Rowiński str. 130). etc.

Jakie były zasady najdawniejszej rytmiki polskiej do w. XIV. — nie wiemy. Droga analogii, biorąc pod uwagę badania Feifalika¹⁾ nad rytmiką staroczeską i prasławiańską, możemy się domyślać, że rytmika staropolska polegała na akcencie. Do zdania tego przyłącza się prof. Pilat²⁾ i W. Bruchnalski³⁾

Że w najdawniejszych pisanych pomnikach poezji polskiej występuje zasada liczenia zgłosek, stwierdził to prof. Pilat już w pieśni »Bogarodzica«⁴⁾.

O ile można sądzić z materiału zebranego przez M. Bobowskiego⁵⁾, Bruchnalskiego, Rowińskiego, da się w poezji polskiej mniej więcej do końca wieku XVIII. i w początkach w. XIX. (nie dla wszystkich czasów jak twierdzi M. Rowiński) stwierdzić brak stałej zasady w rozmieszczaniu wszystkich akcentów. W tym czasie mają wiersze polskie stały akcent zawsze przy końcu wiersza, a mianowicie, stosownie do systematu akcentacyjnego języka polskiego, na przedostatniej zgłosce wiersza. Męskie końcówki, z akcentem na ostatniej zgłosce wiersza zjawiają się prawdopodobnie dopiero w XIX. wieku, skoro je Okraszewski atakuje w swoim »Panegiryku« jako niepotrzebną nowość.

Oprócz tych stałych akcentów końcowych zjawiają się również stałe paroksytoniczne akcenty wewnątrz wierszy szczególnie dłuższych, gdy je średniówka dzieli na części⁶⁾.

Takie części niepodzielne przez średniówkę uważa Rowiński za jednostki rytmiczne. Pojęcie stopy jako jednostki rytmicznej wyklucza autor z zasad wierszowania polskiego. Czy pojęcie to było zupełnie obcem poetom polskim n. p. w. XVI. kształcącym się na wzorach łacińskich? Czy nie było ono znane już Kochanowskiemu, w którego pieśniach n. p. w Pieśni o sobótce prześwieca miejscami coś w rodzaju kompromisu między swojskim systematem ludowym a pojęciem rytmiki klasycznej? Czy pojęcie to nie odbiło się w wierszach innych poetów polskich w. XVI.—XVII.? Wyczerpującej odpowiedzi na te pytania bez badań szczegółowych dać nie mogę. To jednak jest rzeczą pewną, że u poetów polskich widzimy coraz to większą dążność do wprowadzania większej liczby stałych akcentów, przez co wiersze rozpadają się na coraz to mniejsze stałe grupy rytmiczne, aż wreszcie z początkiem w.

1) J. Feifalik: *Über die Könighofer Handschrift*, Wien 1860.

2) Dr. R. Pilat, *Pieśń Bogarodzica*. Osobne odb. z Pamięt. Akad. Um. Wydz. filol. t. IV. str. 49.

3) l. cit. str. 6.

4) l. cit. str. 49.

5) *Die polnische Dichtung* d. XV. Jhdts, I. Breslau 1883.

Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI. wieku. Wydaw. Krak. Akad. Um. r. 1893.

6) Mówiąc o stałości średniówki, a następnie o kilka stronic dalej o jej ruchomości, wyraża się Rowiński w sposób nie dość jasny, lub popełnia sprzeczność.

XIX. dążność tę ubierają w stałą teorią Elsner i Królikowski, żądając wprowadzenia do poezji polskiej stóp rytmicznych polegających na akcencie.

Dążność tę do różniczkowania składowych części mowy wiązanej, czyli dzielenia pojedynczych wierszy na stałe coraz to drobniejsze grupy zauważył i Rowiński¹⁾, lecz nie chce widzieć w tych grupach nawet u poetów w. XIX. pojęcia stóp rytmicznych, zmodernizowanych, opartych przede wszystkim na akcencie. Że tezy postawione przez Rowińskiego nie przedstawiają niezmiennych zasad rytmiki polskiej, najlepszym dowodem na to są poezje B. Zaleskiego, które stanowią ważny krok w ewolucji form rytmicznych poezji polskiej.

Pierwszy swój utwór poetycki ogłosił Zaleski drukiem r. 1819 w »Dzienniku wileńskim« umieszczając tu poemat p. t. »Duma o Waclawie ze śpiewu ludu wiejskiego«. Występuje więc Zaleski na arenę literacką w czasie, gdy w »Pamiętniku warszawskim« zalecano wprowadzenie do poezji polskiej »miar greckich, zastosowanych do akcentu polskiego«, czyli — jak się wyraża Elsner »uznanie skandowania według akcentu, jako najwyższej ustawy iloczasu polskiego«. Jakie zasady rytmiczne propagowali ówcześni teoretycy polscy, wyłożyłem wyżej dokładniej.

Stosownie do tych postulatów techniki poetyckiej stawia Bohdan na czele swej »Dumy o Waclawie« schemat rytmiczny: 'uu 'uu 'u na dowód, że się liczył z wymogami teoretyków. »Metrum to — pilnie przestrzegane w dumie — pisze P. Chmielowski — świadczy, że Bohdan korzystał z ożywionych wtedy rozpraw o rytmiczności języka polskiego prowadzonych w Warszawie przez Królikowskiego, Elsnera i Brodzińskiego; dowodzi, że już od samego początku dbał Zaleski o muzykalną stronę poezji«²⁾.

Ten pierwszy krok Zaleskiego na polu poezji z owym schematem »miarowym« tłumaczy nam zasadę, jakiej się trzymał Zaleski pisząc swe wiersze.

Za punkt wyjścia służyły mu wzory klasycznych stóp rytmicznych, a mając je w uchu starał się grupować słowa w szeregi rytmiczne tak, ażeby długiej zgłosce schematu greckiego odpowiadała zgłoska akcentowana, — krótkiej zaś nieakcentowana. W ten sposób tworzył Bohdan wiersze, składające się ze zmodernizowanych przy pomocy akcentu trocheów, amfibrachów, daktylów i joników ascenzywnych. W pierwszych utworach, jak w »Dumie o Waclawie« nie wszędzie mu się to jeszcze udaje. Akcenty słów odpowiadają wprawdzie przeważnie schematowi postawionemu z góry i składającemu się z dwu daktyli i trocheja, lecz stopom tym nie zawsze odpowiadają całe słowa lecz pewne ich części, przez co schemat ów rozrywa często słowa w sposób nienaturalny:

1) l. cit. str. 109.

2) *Studia i szkice*, II. 348 — 349.

Losu nie | szczęsne o | fiary
Stronią od | domów ro | dziny
Kryją się | w gadów pie | czary
Lasów o | kropnych gę | stwiny¹⁾.

Schematem bardziej odpowiadającym układowi tych wierszy jest raczej wzór następujący: — | — | — (porówn. niżej wzór B. 17).

W dalszej twórczości wybiera sobie Zaleski najczęściej takie schematy rytmiczne, które bardziej odpowiadają duchowi języka polskiego i stara się, ażeby poszczególne stopy rytmiczne o ile możności jak najrzadziej rozrywały słowa na części — i aby zachować jak największą zgodę między akcentem gramatycznym a akcentem wymaganym przez brzącający mu w uchu schemat rytmiczny.

Wskutek tego, że Zaleski stara się zachować grupy rytmiczne, odpowiadające stopom klasycznym, ilość akcentów stałych jest u niego znacznie większa, aniżeli u poprzedników. Analizując więc wiersze Zaleskiego nie możemy brać za podstawę takich grup rytmicznych, jakie przyjmuje Rowiński, a które z uczynionymi wyżej zastrzeżeniami odpowiadają poezji polskiej okresów dawniejszych, lecz grupy mniejsze, odpowiadające większej liczbie akcentów stałych analogiczne do stóp klasycznych²⁾. Ponieważ może tu być mowa tylko o analogii a nie o tożsamości, przeto znaków i terminów klasycznych na oznaczenie grup rytmicznych czyli stóp nie możemy używać bez pewnych zmian i wyjaśnień teoretycznych.

Określenie różnicy między rytmiką współczesnej poezji europejskiej a klasycznej nie polega w tem, jak mniemali dawniejsi teoretycy, że rytm grecki jest kwantytatywny (iloczasowy), współczesny zaś europejski, akcentuacyjny. Zdanie takie nie jest zupełnie dokładne³⁾. Wiersz grecki ma akcent i długość zgłosek chociaż nie w tej samej mierze, co n. p. wiersz polski;

¹⁾ Dziennik Wileński 1819, t. II. 525.

²⁾ Zauważyli to zjawisko, chociaż nie dość ściśle je sformułowali ci teoretycy, którzy szukali rozwiązania zagadki melodyjności wierszy Zaleskiego, jak n. p. Cegielski i Jenike. Pierwszy z nich wskazując jako warunki rytmiczności wiersza polskiego »tę samą liczbę zgłosek, tę samą liczbę akcentów, ten sam sposób ich następstwa«, zauważył, że »w nowszych poetach, osobliwie w Zaleskim objawia się dążność do podobnego składu, wskutek którego forma poezji polskiej nabywa nowej piękności« (*Nauka poezji*, l. cit. str. XXXIX.)

L. Jenike pisze, że »poezje Bohdana Zaleskiego szczególnym niepojętym tchną urokiem dla tego, że wieszcz ten częściej niż inni rodacy używa wierszy miarowych«. (Bibl. Warsz. 1865. II. 202).

Zdanie P. Chmielowskiego (*Studia i szkice* II. 348) przytoczyłem wyżej.

³⁾ H. Paul, *Grundriss der germanischen Philologie* II. Bd. 1. Abth., IX. Abschnitt, Metrik. str. 909.

stosunek tych środków rytmicznych jest inny u dawnych Greków a inny u Polaków. Poeta grecki podporządkowuje akcent gramatyczny akcentowi rytmicznemu, zależnemu od długości danej zgłoski, — polski zaś podporządkowuje akcent gramatyczny i fizyologiczną długość zgłoski akcentowi gramatycznemu. W poezji greckiej jest zatem akcent wiersza wolny od naturalnego akcentu słów, w poezji polskiej jest z nim ściśle spojony.

Musimy więc i w poezji współczesnej indoeuropejskiej odróżniać tak samo naturalną długość zgłosek od długości rytmicznej, jak akcent naturalny (gramatyczny) od akcentu rytmicznego. Nowsze badania szczegółowe, n. p. Brückego¹⁾ wykazały, że różnica długości fizyologicznej zgłoski zależna od ilości i jakości samogłosek i spółgłosek może być tak znaczną, że trzyzgłoskowe słowo może mieć taki sam lub mniejszy nawet czas trwania, aniżeli słowo dwuzgłoskowe przy równych warunkach wygłaszania. W rytmice różnice te wyglądają się nieraz w ten sposób, że nagromadzenie spółgłosek na początku danej stopy (taktu) obciąża stopę (takt) poprzednią²⁾. Ten niwelacyjny wpływ rytmu na długość zgłosek daje w rezultacie prawo stwierdzone przez Brückego, — że odległości między wierzchołkami arz tego samego wiersza są sobie równe co do trwania, podobnie jak takty tego samego frazesu muzycznego.

Ponieważ więc długość poszczególnych zgłosek w poezjach Zaleskiego i w ukraińskiej poezji ludowej nie odpowiada długościom w poezji klasycznej i podporządkowuje się akcentowi gramatycznemu a względnie i rytmice melodyi, przeto nie używam na oznaczenie poszczególnych stóp znaków przyjętych w teorii rytmiki klasycznej na oznaczenie zgłosek długich i krótkich. Ponieważ akcent słowa jest w rytmice współczesnej poezji europejskiej czynnikiem decydującym, przeto w odpowiednich schematach długości zgłosek jako rytmicznej siły podrzędnej a wymagającej bardzo skomplikowanych sposobów oznaczania, nie uwzględniam. Linijka więc — z kreską pochyloną oznacza zgłoskę akcentowaną wogóle, lub akcentowaną względnie silniej, linijka bez kreski — zgłoskę nieakcentowaną lub akcentowaną względnie słabiej. Terminów służących do oznaczania form rytmicznych poezji klasycznej, jak »trochej«, »amfibrach«, »spondej«, »daktyl«, »jonik ascenzywny« używać będziemy z tem zastrzeżeniem, że oznaczają one nie wzajemny stosunek zgłosek długich i krótkich, lecz akcentowanych i nieakcentowanych, a względnie akcentowanych silniej i słabiej.

Ponieważ formy rytmiczne używane w poezjach B. Zaleskiego mam porównywać z odpowiednimi formami ukraińskiej poezji ludowej, muszę na

¹⁾ Ernst Brücke, *Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst*. Wien 1871.

²⁾ H. Paul, l. cit. str. 910.

ich oznaczenie używać takich formułek, jakie bywają używane na oznaczenie budowy wierszy poezji ludowej, jakie ułatwiają systematykę i rozbiór poszczególnych zjawisk rytmicznych.

Liczby ujęte w nawias oznaczają poszczególne zgłoski lub więcej zgłosek składających się na pewną grupę (stopę) rytmiczną, lub na pewną część wiersza (kilka stóp). Ponieważ końcówki męskie mogą być w języku polskim utworzone tylko przy pomocy stóp jednozgłoskowych, przeto jedynka umieszczona obok innych liczb w nawiasie oznacza, że dana grupa rytmiczna ma końcówkę męską. Suma umieszczona w małym nawiasie () oznacza zawsze grupy rytmiczne, mieszczące się w jednym wierszu. Liczba umieszczona za nawiasem () oznacza, ile razy ten wiersz się powtarza. Większy nawias [] oznacza zwrotkę; gdy zwrotka więcej skombinowana, — oznacza nawias [] pewną część zwrotki, a liczba umieszczona za tym nawiasem oznacza, ile razy ta część zwrotki się powtarza; do oznaczenia całej zwrotki służy wtedy nawias { }. Podobnego sposobu używają na oznaczenie budowy wierszy i zwrotek pieśni ludowych A. Potebnia¹⁾, Sokalski²⁾, Rowiński, Wollner³⁾ i i. Wartość rytmiczną takich schematów liczbowych oznaczam bliżej w odpowiednim miejscu za pomocą schematów akcentuacyjnych.

Tak u Zaleskiego, jak we współczesnej sztucznej (nie ludowej) poezji europejskiej widzimy zgodę między akcentem gramatycznym (akcentem słowa) a akcentem brzmiącego w uchu poety schematu rytmicznego czyli akcentem rytmicznym. W wierszach izometrycznych (czystych)⁴⁾, szczególnie trochajicznych, widzimy częściej pewną przewagę akcentu rytmicznego nad gramatycznym, aniżeli w wierszach metambolicznych (mieszanych)⁵⁾. Dzieje się to w ten sposób, że w rytmie czystym otrzymują pod wpływem analogii pewien nacisk akcentowy zgłoski nie mające nacisku gramatycznego, lub mające po-

1) А. Потѣбня. „Объясненія малорусскихъ и сродныхъ народныхъ пѣсень“, Варшава 1883; „Народныя пѣсни галицкой и угорской Руси“, собр. Н. О. Головацкимъ, реценз. А. Потѣбни, (въ Запискахъ импер. Акад. наукъ С. Петербурга 1881, т. XXXVII. 64 — 152).

2) l. cit.

3) Wollner, *Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes*. (Archiv. für slavische Philologie Bd. IX. 177 — 282). Sposób ten zmieniam i uzupełniam stosownie do potrzeb omawianego przedmiotu. Ponieważ w budowie zwrotek ważną rolę odgrywają także rymy, podaję więc wszędzie i schematy uwidoczniające sposoby rymowania w poszczególnych zwrotekach.

4) Wierszami izometrycznymi nazywamy szereg stóp rytmicznych tego samego rodzaju n. p. z samych trochejów, amfibrachów etc.

5) Metambolicznymi (μεταβάλλω) albo metamignicznymi (μεταμίγνυμι) wierszami nazywamy szeregi różnorodnych zmieszanych ze sobą stóp rytmicznych.

O niwelującym wpływie rytmów izometrycznych na akcent słowa porówn. J. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, Strassburg 1893. str. 23, 25, 385.

boczny słabszy akcent słowa. Zjawisko to wpada nam w oczy i u Zaleskiego, który ma szczególne zamiłowanie do rytmów czystych. Wyjaśnimy to na przykładzie:

1. W oknie siostra stawia krośna
2. W barwinkowym śliczna wianku,
3. Ale tęskna i miłośna
4. Nuci dumkę o kochanku ¹⁾.

Wiersz pierwszy ma cztery akcenty, z których każdy pada na zgłoskę nieparzystą: na 1-szą, 3-cią, 5-tą i 7-mą; ma więc rytm trochaiczny; trocheje odpowiadają słowom tak, że ich nie rozrywają. Rozmiar tego wiersza i jego budowę rytmiczną możemy wyrazić schematami: $(2 + 2 + 2 + 2) = (4 + 4) = \acute{ - } | \acute{ - } || \acute{ - } | \acute{ - }$. Pierwsza połowa drugiego wiersza ma jeden tylko akcent gramatyczny na trzeciej zgłosce; oprócz tego ma coś w rodzaju akcentu pobocznego na zgłosce pierwszej. Połówka ta odpowiadałaby greckiej stopie rytmicznej znanej pod nazwą ascenzywnego joniku: t. j. $\cup \cup \acute{ - }$; analogia jednak trochaicznej budowy wiersza pierwszego wzmacnia ów słaby przycisk, jaki ma zgłoska pierwsza tak, że słowa »w barwinkowym« stanowią grupę składającą się z dwu trochejów, z których drugi ma akcent silniejszy od pierwszego. Druga połówka drugiego wiersza składa się z dwu oddzielnych trochejów, odpowiadających dwu wyrazom. Budowę więc rytmiczną całego wiersza drugiego możemy wyrazić następującym schematem: $(4 + 2 + 2) = \acute{ - } \acute{ - } || \acute{ - } | \acute{ - }$ (zamiast $- - \acute{ - } || \acute{ - } | \acute{ - }$). To samo należy powiedzieć o drugiej połowce wiersza 3-go i 4-go w przytoczonym czterowierszu. Pod wpływem analogii rytmu trochaicznego grup poprzednich otrzymujemy także pewien przycisk akcentu na zgłosce piątej; schemat tych wierszy jest więc następujący: $(2 + 2 + 4) = \acute{ - } | \acute{ - } || \acute{ - } \acute{ - }$ (zam. $\acute{ - } | \acute{ - } || - - \acute{ - }$). Ponieważ zatem owe stopy odpowiadające ascenzywnemu greckiemu jonikowi często napotykanne wśród trochaicznych wierszy czystych Zaleskiego, stanowią w nich z reguły pod wpływem rytmu całości, grupę złożoną z dwu trochejów, przeto nie wyłączamy ich w systematyce naszej z liczby rytmów trochaicznych. Ośmizgłoskowiec więc trochaiczny bez względu na to, czy składa się z 4-ech oddzielnych wyraźnych trochejów odpowiadających dwuzgłoskowym wyrazom, czy też w skład jego wchodzi jedna lub dwie grupy analogiczne do ascenzywnego joniku mającego słabszy akcent na pierwszej, a silniejszy na trzeciej zgłosce oznaczać będziemy formułą $(4 + 4)$. Wskutek takich zjawisk wpływających z izometrycznego układu wierszy przyjmuję w systematyce form rytmicznych Zaleskiego, przede wszystkim podział na

¹⁾ *Pisma*, II. str. 95.

wiersze izometryczne i metamboliczne, przyjęty u współczesnych teoretyków zajmujących się rytmiką poezji nowożytnej.¹⁾

W niektórych wzorach rytmicznych używanych już przez poetów dawniejszych począwszy od w. XVI. n. p. we wierszu jedenasto- i trzynastozgłoskowym, zachowuje Zaleski do pewnego stopnia ruchomość akcentów, tak, że wiersz ma zazwyczaj tylko dwa akcenty stałe, t. j. na przedostatniej zgłosce przy końcu wiersza i przed średniówką. Gdy się jednak uważniej przypatrzymy innym wolniej rozmieszczonym akcentom i gdy je będziemy obserwować ze stanowiska stóp rytmicznych, zobaczymy, że są one uruchomione tylko w granicach czterech kombinacji, co zaznaczam dokładniej przy odpowiednich schematach we wzorach B. 1. i B. 11.

Na zakończenie tych uwag wstępnych i wyjaśnień teoretycznych jeszcze jedno zastrzeżenie.

Badacze współcześni odróżniają termin »metryka« od terminu »rytmika«; metryka zajmuje się tylko wierszami recytowanymi, rytmika śpiewanymi. Ponieważ istota wiersza recytowanego polega także w rytmie, ponieważ wiersz i strofa są tylko wyższymi jednostkami rytmicznymi tak samo jak połączenie frazesów muzycznych w melodye, ponieważ przez nazwę »metryka« rozumieją niektórzy teoretycy wyłącznie metrykę grecką²⁾, ponieważ wreszcie mamy mówić o wpływie na poezję sztuczną pieśni ludowych, przy rozbiorze których nie możemy użyć innego terminu jak »rytmika«, przeto dla uniknięcia nieporozumień lub ciągłych zastrzeżeń termin »metryka« pominiemy i nie będziemy go używać mówiąc o poezjach Zaleskiego.

Uporządkujemy teraz wzory rytmiczne wszystkich poezyj Bodana.

II.

Systematyka wzorów rytmicznych znajdujących się w poezjach Zaleskiego. — A. Wiersze izometryczne; *a.* amfibrachiczne, *b.* trochaiczne. — B. Wiersze metamboliczne.

A) Rytmu izometryczne.

a) Rytmu amfibrachiczne.

Stychicznych (ciągłych) wierszy amfibrachicznych u Zaleskiego nie natykamy. Zwrotki złożone z czystych amfibrachów są następujące:

1) Porówn. J. Minor, l. cit. str. 385.

2) Porówn. Сокальскій, l. cit. str. 236.

1. Budowa wiersza: $- \acute{-} - \mid - \acute{-} - = (3 + 3)$.

Budowa zwrotki: $[(3 + 3) 4]$.

Rymy: a b a b.

Przykład:

Do lotu ku wiosnie
Unosi się łono
I w sercu radośnie
I w duszy zielono.

Taką budowę rytmiczną mają poezye: »Nuże« II. 166; »Stella maris« I. 78.

2. Bud. wiersza: $\alpha) - \acute{-} - - \acute{-} - = (3 + 3) = A. a. 1.$

$\beta) - \acute{-} - \mid - \acute{-} - \mid - \acute{-} - = (3 + 3 + 3) = (6 + 3)$

Bud. zwrotki: $[(3 + 3) 8 + (6 + 3) + (3 + 3) 2 + (6 + 3)]$

Rymy: aa bb cd cd e ff e.

$\alpha)$

I Renem i Ronem
I morzem czerwonym
Wodami po świecie
Szum — Szumka się miecie:
I szumi szum-szumka
Jak skinie czarodziej;
I drum-drum-drum-drumka
Za gęślą coś słodziej.

$\beta)$

Po Panu — Piorunym snać panicz!
Postawa Guślarza
Powiewna jak mara
Po wieszczym Bojanie — Bojanicz.

»Bojanicz«. IV. 199.

3. Bud. wiersza: $- \acute{-} - \mid - \acute{-} - \mid - \acute{-} - = \text{jak } A. a. 2. \beta. = (6 + 3)$

Bud. zwrotki: $[(6 + 3) 4]$

Rymy: a b a b.

»W oman żurawi«. IV. 7.

4. Bud. wiersza: $- \acute{-} - \mid - \acute{-} - \parallel - \acute{-} - \mid - \acute{-} - = (6 + 6)$

Bud. zwrotki: $[(6 + 6) 6]$

Rymy: a b a b c c.

Dwie w stepie mogiły jak wieża przy wieży

»Polańskie mogiły«. IV. 38.

5. Bud. wiersza: $\alpha)$ jak 4. $= (6 + 6)$

$\beta) - \acute{-} - \mid - \acute{-} = (3 + 1 + 1)$

Bud. zwrotki: $\{[(6 + 6) + (3 + 1 + 1)] 2\}$

Rymy: a b a b.

- α) Co kwiecica? i bujnie | tchnie słodko w swej krasie
 β) Ogródek jak raj!
 Co dziewic, młodzieńców, rozkwita na czasie!
 Podwójny och maj!

»Oboja wiosna«. I. 246.

6. Bud. wierszy: α) = 4. = (6 + 6)

β) = 3. = (6 + 3)

Bud. zwrotki: $\{[(6 + 6) 2 + (6 + 3)] 2\}$

Rymy: a a b c c b.

- α) Niedawno pod skrzydło rażony postrzałem
 Hej! Żóraw latawiec bezwiednie spieszałem
 β) I błędę w opłotkach kaleka;
 Gdzie pójrzeć — na przestrzał kamienne wzdłuż ściany
 Pstrych środkiem żyjątek ruch wiecznie mrówczany
 Gęgania — gdakania zdaleka.

»Żóraw«. IV. 223.

7. Bud. wierszy: α) = 4. = (6 + 6)

β) = 3. = (6 + 3)

γ) = 2. α = (3 + 3)

Bud. zwrotki: $\{[(6 + 6) + (6 + 3)] 2 + (3 + 3) 4\}$

Rymy: a b a b c c c c.

- α) O widać i słyhać — w ogródku skowronek
 β) Z piosenką podleci upadnie;
 I moje kwiateczki z rozpukłych nasionek
 Jak wschodzą zielono i ładnie!
 γ) O! milsze krosienka
 I milej z okienka
 Zadzwni piosenka
 La, la, la, piosenka!

»Rojenia wiośniane«. I. 194.

8. Bud. wierszy: α) = 4. = (6 + 6)

β) = 3. = (6 + 3)

γ) = 2. = (3 + 3)

Bud. zwrotki: $\{[(6 + 6) + (6 + 3)] 2 + (6 + 3) + (3 + 3) 2 + (6 + 3)\}$

Rymy: a b a b c d d c.

- α) Siostrzyca-strażnica, stepowa gdzieś wieża
 β) Stepowa ach! Wieża-Mogiła,
 W okolne zielone a bujne bezbrzeża
 Ponuro i niemo patrzyła;
 Patrzyła tak, lata po leciech:
 γ) Wciąż wiatry latawce,
 W swawolnej zabawce,
 Hasają jej w śniegach, to w kwieciech.

»Stepowa mogiła« II. 79.

b) Rytmy trochaiczne.

1. Bud. wierszy: α) $\acute{ } - | \acute{ } - || \acute{ } - | \acute{ } - = (4 + 4) = (2 + 2 + 2 + 2)$
 β) $- - \acute{ } - || - - \acute{ } - = \acute{ } - \acute{ } - || \acute{ } - \acute{ } - = (4 + 4)$

Wiersz ciągły.

- Rymy: α) a b a b c d c d etc.
 β) a b b a c d d c etc.
 γ) aa bb cc etc.
 δ) a b b a b c c d e e d.

- β) Na żegludze tu żywota
 Póki wieje duch niebieski
 α) Mile łódź się nasza miota.

»Pisma«, I. 210.

Forma ta rytmiczna należy do najzwyczajniejszych w poezjach Zaleskiego. Widzimy ją w większych poematach jak »Złota Duma« Wyd. pośm. I. 173—375, »Duch od stepu« II. 233—300, i wielu mniejszych jak »Mdła cisza« I. 207 (loc. cit. 210); »Żeby« I. 216; »Nieszczęśliwa rodzina« I. 171; »Panna młoda« I. 250. »Kalinowy most« I. 256—274. (Z wyjątkiem zwrotek »Woda duża i burzliwa« i »Cyt byt pieśni«; »Marian Bukat« II, 47—107; »Trechtymirowski Monastyr« 108—132; »Księżna Hanka« II. 132—156; »Pod przygrywką Duch od stepu« IV. 231; »W imię Boże« Wyd. pośm. I. 54.

2. Bud. wiersza: = A. b. 1. = (4 + 4)
 Bud. zwrotki: [(4 + 4) 4]
 Rymy: α) ab ab
 β) aa bb
 γ) abba.

Święć się, święć się wieku młody.

Ta budowa zwrotki należy do najulubieńszych i najbardziej charakterystycznych w poezjach Bohdana.

»Przesilenie« I. 85; »Tego pamięć wiecznie droga« I. 154. »Śpiew Tarły« I. 160; »Wzgórek pożegnania« I. 173. »Śpiew poety« I. 177; »Świat omamień I. 181. »Spomnienie« I. 189; »Do gitary« I. 201. »Tędy tędy leciał ptaszek« I. 226; »W kalinowym moście«: zwrotki: »Cyt cyt pieśni« I. 261; »Ze snu« II. 24. »Downarowski na jassyrze« II. 95; »Po rosie« II. 172; »Miłujący« I. 196. »Nascia« IV. 17. »Nasza skrucha« IV. 208; »Dąb namogilny« IV. 220. »Hej hej ojczyzna atamanie« Wyd. pośm. I. 12; »Mistrzowi J. Matejce« Pośm. wyd. I. 36; »Urodziny« ibid. I. 98.

3. Bud. wiersza: = A. b. 1. = (4 + 4)

Bud. zwrotki: [(4 + 4) 3]

Rymy: aaa bbb etc.

Dzień on pomsty, dzień pośledni
Zetrze świat na proch bezedni
W głos prorockich przepowiedni.

»Dies irae« I. 75.

Już sam tytuł poezji, w której widzimy to metrum wskazuje na wzór, według którego ją Bohdan utworzył a raczej przetłómaczył, a mianowicie znaną pieśń kościelną:

Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla
Testis David cum sibilla.

Tercyny te pochodzą zdaniem prof. Kawczyńskiego¹⁾ z w. XIII.

4. Bud. wiersza: jak A. b. 1 = (4 + 4)

Bud. zwrotki: [(4 + 4) 6]

Rymy: α) a b a b c c

β) a b b a c c

γ) aa bb cc.

»Damian ks. Wiśniowiecki II. 55; »Wyprawa chocimska« II. 32; »Lulu niemowlęciu« Iwoni Tananana tininini II. 178. »Dumka Mazepy« I. 135.

5. Bud. wiersza: jak A. b. 1 = (4 + 4)

Bud. zwrotki: [(4 + 4) 7]

Rymy: a b a a b c c.

»Step« I. 221.

6. Bud. wiersza: jak A. b. 1. = (4 + 4)

Bud. zwrotki: [(4 + 4) 8]

¹⁾ Dr. M. Kawczyński, l. cit. str. 179.

Rymy: a b a a a b a b.
 »Tryolety« I. 206.

7. Bud. wiersza: jak A. b. 1. = (4 + 4)
 Bud. zwrotki: [(4 + 4) 10]
 Rymy: ab ab cc d e e d.

»Chwała Bogu« IV. 117.

8. Bud. wiersza: $\alpha)$ $\text{-- -- ' -- | -- -- ' -- || ' -- | ' -- | ' --} = (4 + 4 + 2 + 2 + 2) = (8 + 6)$
 $\alpha_1)$ $\text{' -- ' -- | ' -- ' -- || ' -- | ' -- | ' --} = (4 + 4 + 6) = (8 + 6)$
 $\beta)$ $\text{' -- | ' -- | ' -- | ' -- || -- ' -- | -- ' --} = (4 + 4 + 3 + 3) = (8 + 6)$

Bud. zwrotki: $\{[(8 + 6) 2] 2\}$

Rymy: aa bb.

Na mogile bilusieŃki dziad stoi samiutki
 A jak wiatry mszystym dębem szamocą nim smutki.
 Na około obóz gwarny; panowie mołojce
 Sojka-sojka — po swojemu hukają ku sojce.

»Teligota« IV. 60.

9. Bud. wiersza: jak A. b. 8. = (8 + 6)
 Bud. zwrotki: [(8 + 6) 6]
 Rymy: aa bb cc.

»Potrzeba Zbaraska«, wyd. posm. II. 19—129.

10. Bud. wiersza: jak 8 = (8 + 6)
 Wiersz ciągły.

»Gęślarz weteran« (cz. 2). Wyd. pośmiertne I. 59.

11. Bud. wiersza: $\alpha)$ jak A. b. 1 = (4 + 4)
 $\beta)$ $\text{' -- | ' -- | ' --} = (2 + 2 + 2)$
 $\beta_1)$ $\text{' -- ' -- | ' --} = (2 + 4)$
 $\beta_2)$ $\text{-- ' -- | -- ' --} = (3 + 3)$

Bud. zwrotki: $\{[(4 + 4) + (2 + 2 + 2)] 2\}$
 $\{[(4 + 4) + (3 + 3)] 2\}$

Rymy: a b a b.

$\alpha)$ Jak się jawor chyłać nie ma
 $\beta)$ Fala wśród gałęzi

Jak z suchemi stać oczyma
Serce na uwięzi.

»Wyjazd bez powrotu« I. 238. »Zakochana« I. 248. »Pochód« II. 31.
»Co ja widział dzisiaj« II. 191. »Ukraińszczyzna«: »Myr szerokyj», wyd. pośm.
I. 117.

12. Bud. wiersza: $\alpha) \acute{-} - | \acute{-} - | \acute{-} - | \acute{-} - || \acute{-} - | \acute{-} - | \acute{-} =$
 $(8 + 4 + 1)$

$\alpha_1) \acute{-} - \acute{-} - | \acute{-} - \acute{-} - || \acute{-} - \acute{-} - | \acute{-}$

$\beta) = A. b. 8 \alpha \text{ lub } \beta, \text{ lub } A. b. 8 \text{ war. } \alpha = (8 + 6)$

Bud. zwrotki: $[(8 + 4 + 1) 2 + (8 + 6) 2]$

Rymy: aa bb.

- $\alpha)$ Czarnym szlachem za swym Lachem Ukraina wzdłuż,
Jako umie w tęsknej dumie krok za krokiem tuż
 $\beta)$ Wielki żal podaje w niebo wszystkiemi och! dzwony;
Wraca Lach jej, Lach serdeczny, do swej Lanckorony.

»Lach serdeczny na marach« I. 223.

13. Bud. wiersza: $\alpha) \acute{-} - | \acute{-} - | \acute{-} - | \acute{-} = (4 + 2 + 1)$

$\alpha_1) - - \acute{-} - | \acute{-} - | \acute{-} = (4 + 2 + 1)$

$\beta) \acute{-} - | \acute{-} - | \acute{-} - = (2 + 2 + 2)$

war. $\beta_1) - \acute{-} - | - \acute{-} - = (3 + 3)$

Bud. zwrotki: $\{ [(4 + 2 + 1) + (4 + 2)] 2 \}$

war. $\{ (4 + 2 + 1) + (3 + 3) 2 \}$

Rymy: a b a b.

- $\alpha)$ Maj rozlewa słodką woń
 $\beta)$ To wzbiera pierś moja
Wiośnianeczko, dzwońże, dzwoń
 $\beta_1)$ Wyleć no na pola!

W allegro to w pensieroso, IV. 19. L. 1.¹⁾

14. Bud. wiersza: jak A. b. 13 $\alpha = (4 + 2 + 1)$

Bud. zwrotki: $[(4 + 2 + 1) 11]$

Rymy: aa bc bb cddee.

Duchu więźniu módl się czuj.

»Modlitwy«, Wyd. pośmiert. I. 79.

¹⁾ Zwrotki 8 i 13 nmieszczam wśród rytmów trochaicznych, gdyż tylko w 2-giej połowce 14 i 13 zgłoskowca występują czasem zamiast trzech stóp trochaicznych dwie amfirochiczne; przeważa zaś stanowczo rytm trochaiczny czysty.

15. Bud. wiersza: α) jak A. b. 1 = (4 + 4)
 β) jak A. b. 13 α = (4 + 2 + 1)

Bud. zwrotki: $\{ [(4 + 4) + (4 + 2 + 1)] 2 \}$

Rymy: abab.

- α) Na czużyni czasom snyccia
 β) Ridnoj pisni bujnyj ćwit,
 Burjan w stepi — ni pasznycia — (?)
 To i pisni, cyt wże! cyt.

»Ukraińszczyzna«, Wyd. pośm. I. 113.

»Spotkanie się gdzieś daleko«. I. 230.

16. Bud. wiersza: α) jak A. b. 1 = (4 + 4)
 β) jak A. b. 13 α = (4 + 2 + 1)

Bud. zwrotki: $[(4 + 4) 6 + (4 + 2 + 1)]$

Rymy: ab ab cc d.

- α) Czołem Laszce o mołojce!
 β) Ukrańskich bodaj stron!

»Do Laszki«. Pośm. wyd. I. 3.

»Zołotareńko w Warszawie«. II. 130.

17. Bud. wiersza: α) jak A. b. 13 α = (4 + 2 + 1)
 β) ' - | ' - || - ' - = (4 + 3)

Bud. zwrotki: $[(4 + 2 + 1) 2 + (4 + 3) 2]$

Rymy: aa bb.

- α) Prybih z haju Lach panok
 Na nim synij żupanok
 β) W żmeni szapka u nioho
 Takych Laszkiw ne mnoho.

»Ukraińszczyzna«. Wyd. pośmiert. I. 116.

18. Bud. wiersza: α) ' - ' - | ' - - = (4 + 3)

β) ' - - - | ' - - = (4 + 3)

Bud. zwrotki: $(4 + 3) 2]$

- α) Na riczenci doszczycia
 β) Diwczyna połoszczecia.

ibid. I. 116.

19. Bud. wiersza: α) ' - ' | ' - ' = (3 + 3)
 β) jak A. b. 11 β = (2 + 2 + 2) = (2 + 4)

Bud. zwrotki: $\{ [(3 + 3) + (2 + 2 + 2)] 2 \}$

Rymy: aa b cc b.

- α) Cur tobi pek tobi
β) Ja ne twoja riwna
Bo ty pan wełykan
A ja bodnariwna

ibid. I. 116.

20. Bud. wiersza: α) jak A. b. 1 = (4 + 4)
β) jak 13 α = (4 + 2 + 1)
Bud. zwrotki: [(4 + 4) 2 + (4 + 2 + 1) 2 + (4 + 4)]
Rymy: aa bb a.

- α) Padałyca ne pasznycia
Na czużyni w serci snyccia
β) Szczo zaczuw on z jarych lit
Sonna piśń, to sonnyj ćwit
Padałyca — ne pasznycia.

ibid. I. 117.

21. Bud. wiersza: ' - | ' - | ' - = (2 + 2 + 2)
war. czasem - ' - | - ' - = (3 + 3)
Bud. zwrotki: [(2 + 2 + 2) 8]
Rymy: α) aa bb bb aa
β) aa bb cc aa
γ) aa bb cc dd.

Nie chodź mój Archory
Na cudze wieczory.

»Ukaranie«. I. 167.

22. Bud. wiersza: α) jak A. b. 1 = (4 + 4)
β) ' - | ' - | ' = (4 + 1)
γ) ' - | ' - = (2 + 2)
γ,) ' - ' - = (4)
Bud. zwrotki: [(4 + 4) + (4 + 1) + (2 + 2) 2 + (4 + 4) 2 +
(4 + 1) + (4 + 4) 2]
Rymy: a b c c a a b d d.

- α) Chyżo, lotem — na czółenku
β) Miga z poza drzew
γ) Kwiat dziewczyna
Och jedyna!
Lekkie wiosło pluska w rękę,
I roznośnie dźwięk po dźwięku
Niewolący śpiew

Z obojego mile brzegu
Na doliny się rozlega.

»Czarnoksiężniczka«. II. 165.

23. Bud. wiersza: α) jak A. b. 1 = (4 + 4)
 β) jak A. b. 22 β . = (4 + 1)
 γ) jak A. b. 22 γ . = (2 + 2)
 Bud. zwrotki: $\{[(4 + 4) 2 + (2 + 2) 2 + (4 + 1)] 2\}$
 Rymy: aa bb c dd ee c.

α) Hop, hop, cwałem koniu wrony
 Leć do pułków, do mej żony
 γ) Dłużej chwilką
 Jeszcze tylko
 β) Do Stawiszcz mi służ.

»Dumka hetmana Kosińskiego«. I. 126.

24. Bud. wiersza: α) jak A. b. 1 = (4 + 4)
 β) jak A. b. 22 β . = (4 + 1)
 Bud. zwrotki: $\{[(4 + 4) + (4 + 1)] 2\}$
 Rymy: ab ab.

α) »Roś-Rasawa — we śnie prawie,
 β) Jękam ach o! ach;
 »Roś-Rasawa« — śnię na jawie
 I topię się w łzach.

»Skalna czajka« I. 232. »Czas w cieplice« IV. 77.

Zwrotka ta jest tylko odmianą pierwszej części zwrotki A. b. 12. z tą tylko różnicą, iż 13 zgłoskowy wiersz rozdzielony tutaj na 2 części (8 + 5) = (4 + 4) + (4 + 1).

25. Bud. wiersza: α) jak A. b. 1 = (4 + 4)
 β) jak A. b. 13 α . = (4 + 2 + 1)
 Bud. zwrotki: $\{[(4 + 4) 2 + (4 + 2 + 1)] 2\}$
 Rymy: aa b c c b.

α) Zmoro śpiewna, w głębi łona
 Odchuchana, czy wysniona
 β) Ukraińskich zmoro lat!
 Darmo kwilisz coś miłośnie
 Darmo wieszczysz mi ku wiosnie,
 Nie wylecisz dumką w świat.

»Śpiewna zmora«. IV. 35.

26. Bud. wiersza: α) jak A. b. 1 = (4 + 4)
 β) jak A. b. 22 β = (4 + 1)
 Bud. zwrotki: $\{ [(4 + 4) 2 + (4 + 1)] 2 \}$
 Rymy: a a b c c b.

α) Zieleniący brzeg Sekwany
 Opromienia świt rumiany
 β) Serceż błogo śni...

»Na wiatr«. IV. 14.

27. Bud. wiersza: α) jak A. b. 1. = (4 + 4)
 β) jak A. b. 13 α . = (4 + 2 + 1)
 γ) jak A. b. 22 γ . = (2 + 2)
 δ) $\acute{ } - - | \acute{ } = (2 + 1)$
 Bud. zwrotki: $[(4 + 4) 10 + (2 + 2) 2 + (4 + 2 + 1) + (2 + 1)]$
 Rymy: a b a b c c d e d e f f g g.

α) Dawno ze snu myśl wybita
 γ) Ho gajowy!
 Czas na łowy
 β) Wstań no, wstań no, pójdź tu sam!
 δ) Co mi tam!

»Poranek starego myśliwca«. I. 113.

B. Rytmu metamboliczne.

1. Bud. wiersza: α) $\acute{ } - | - \acute{ } - \parallel - \acute{ } - | - \acute{ } - = (5 + 6) = (2 + 3 + 3 + 3)$
 warianty $\left\{ \begin{array}{l} \beta) - \acute{ } - | \acute{ } - \parallel \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } - = (5 + 6) = (3 + 2 + 2 + 2 + 2) \\ \gamma) - \acute{ } - | \acute{ } - \parallel - \acute{ } - | - \acute{ } - = (5 + 6) = (3 + 2 + 3 + 3) \\ \delta) \acute{ } - - | \acute{ } - \parallel \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } - = (5 + 6) = (3 + 2 + 2 + 2 + 2) \end{array} \right.$

Wiersz ciągły.

Rymy: α) a a b b
 β) a b a b
 γ) a b b a.

Wzory rytm.

α) Świątki przasników minęły pogodnie.
 β) I głośnieij ptaszki i zapaszniej kwiaty.

- γ) Pospiesznie oto zdążają na drogi.
 δ) Trzyma się razem i pospołu płuży.

Taki wiersz należy do najbardziej używanych rytmów w poezji polskiej w ogóle, a u Zaleskiego w szczególności.

»Przenajświętsza rodzina« I. 1—35. »Prawda prawd« I. 217. »Wzrok anielski« II. 195; »Pociecha« II. 196; »Homer« II. 197; »Dzieła Homera« (ibid); »Odkrycia« II. 198. »Słowik Bojan« II. 199; »Język« II. 202; »Obudzenie się« II. 202; »Żywa pieśń« II. 203 (i wiele innych »pyłków); »Upomnienie« IV. 141; »O geniuszach« IV. 151. »Przygrywka do poznańskiego wydania« IV. 234.

»A przecie pieśni moje«. Wyd. pośmiertne I. 14; »Wstęp do powieści« ibid. I. 15; »Nieszpor« ib. I. 17. »Ranny ptaszek« ib. I. 21; »Powołanie« ib. I. 24. »W nieskończonościach« ib. I. 45; »Pokłosie« ib. I. 49. »Widzenie słowiańszczyzny« I. 50; »Gęślarz weteran« I. 59 cz. 1. »Chwalby i żalby starca« I. 57; »Do Seweryna Goszczyńskiego« I. 58; Modlitwy: »Panie skłoń ucho« ibid. I. 67; »Oburącz Panie« I. 69. »Śmierć to piastunka« I. 71; »Sen przed św. Michałem« I. 102.

2. Bud. wiersza: jak B. 1 = (5 + 6)

Bud. zwrotki: [(5 + 6) 2]

Któż mi na świecie jeśli nie ty Boże
 Gorzkości życia umilić już może?

»W gorzkościach«. Wyd. pośm. I. 56. »Cantate Domino« I. 88. Znaczna część »jambów i pyłków«, wyd. pośm. I. 123—154.

3. Bud. wiersza: jak B. 1 = (5 + 6)

Bud. zwrotki: [(5 + 6) 3]

Rymy: abc b db ded etc.

Skądto w mem łonie przeraźliwe tętno?

»Tercyny«. Wyd. pośm. I. 10. »Próbka Dantejskiego rymu« ibid. I. 25. 27.

4. Bud. wiersza: jak B. 1 = (5 + 6)

Bud. zwrotki: [(5 + 6) 4]

Rymy: α) ab ab

β) ab ab

γ) aa bb.

O! błękitnieją w około Niebiosa,

»Zielona niedziela« I. 49; »Synowski żal« I. 254; »Pod krzyżem« II. 50; »Latawiec« II. 179; »Zgryzota-łaska« IV. 110; »Cedr« IV. 115; »Ku

młodziankom polskim« IV. 135; »Do młodych poetek polskich« IV. 160. »Głos ku Deotymie« IV. 163. »Pożegnanie od Sulimy« IV. 183; »Sen drzewo wieszce« IV. 203; »Niewyśpiewana« IV. 226. W Dziełach pośmiertnych: »Boży chorąży« I. 32.

Modlitwy: »Wodzu i Panie« I. 42; »Do moich dzieci« I. 91. »Kochać i śpiewać« I. 111; Niektóre »jamby i pyłki« I. 123—154.

5. Bud. wiersza: jak B. 1 = (5 + 6)

Bud. zwrotki: [(5 + 6) 6]

Rymy: α) a a b c b c

β) a b a b c c

W nieskończonościach wysoko-wysoko.

»Skra słońce, dech duchów«, I. 39; »Do Ducha Świętego« I. 42; »Na Boże narodzenie« I. 44; »Zwiastowanie« I. 47; »W dzień gromniczny« I. 57; »Smutki« I. 60; »Umarli« I. 63; »Do Z. Domejki« I. 275; »Smutna krakowianka« II. 27. »Ptak daleki« IV. 75; »Paralityk« IV. 121; »Bractwo Weroniki« IV. 128; »Dzisiejszość« IV. 157; »U nas inaczej« IV. 188; »Modlitwa za Polską« IV. 210; »Modlitwa za Francją« IV. 212; W Wyd. pośmiert.: »Nowy pański wyznawca« I. 35; »Z dumań starca« I. 39 (cz. 3); Modlitwy: »Wiarą miłością« I. 78; »Wielki świat« I. 83; »Panie o Panie« I. 85. »W zmierzchu« I. 107; »W cienniku śmierci« I. 309; »Między czterma ścianami« I. 110.

6. Bud. wiersza: jak B. 1 = (5 + 6)

Bud. zwrotki: [(5 + 6) 8]

Rymy: α) a b a b c d c d

β) a b a b a b c c

γ) aa bb cc dd

δ) ab ab cc dd.

»W imionniku przyjacielskim« I. 199; »Wieczny lunatyk« I. 214. »Goniec« I. 240; »Kwinta w mej gęśli« IV. 194; »To zielnik mój Zośko«, Wyd. pośm. I. 90.

7. Bud. wiersza: jak B. 1. = (5 + 6)

Bud. zwrotki: [(5 + 6) 10]

Rymy: a b b a c d d c ee.

»Nieskończoność« I. 212.

9. Bud. wiersza: α) jak B. 1. = (5 + 6)

β) $\left. \begin{array}{l} \acute{_} - | - \acute{_} - | - \acute{_} - \\ \beta,) - \acute{_} - | - \acute{_} - | - \acute{_} - \end{array} \right\} = (5 + 3)$

Bud. zwrotki: $\{ [(5 + 6) + (5 + 3)] 2 \}$

Rymy: a b a b.

- α) Dawno... za wieku cudów i prostoty
 β) Gdzieś na rozkosznym Podolu,
 O jak pamiętam prześniony czas złoty
 β,) Przy złotem żniwie na polu.

»Pasieka«. Wyd. pośm. I. 167.

10. Bud. wiersza: jak B. 1. = (5 + 6)

Bud. zwrotki: $\{ [(5 + 6) 4] 2 + [(5 + 6) 3] 2 \} = \text{Sonet.}$

Rymy: a b b a a b b a c d e e d c.

»Odmiana« I. 205.

11. Bud. wiersza: α) $\overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - | - \overset{\prime}{-} - \parallel \overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - = (7 + 6)$

β) $\overset{\prime}{-} - - | \overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - \parallel \overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - \quad \triangleright \triangleright$

γ) $- \overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - \parallel - \overset{\prime}{-} - | - \overset{\prime}{-} - \quad \triangleright \triangleright$

δ) $- \overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - \parallel \overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - | \overset{\prime}{-} - \quad \triangleleft \triangleright$

- α) Bóg wszechmądry, wszechmocny, wszystko wie i może.
 β) Klaska mu albo świszczę motłoch pospolity
 γ) Co znaczą te po lutni, po mieczu zaszczyty,
 δ) Inaczej czuje, myśli, niż powszedni ludzie.

Wiersz ciągły. Zwykła w poezji polskiej forma poematów epickich.

Rymy: α) aa, bb,

β) ab ab

γ) abba.

»Jeniusz Bohater« I. 215; »Przechadzka poza Rzymem« II. 40. »Dla-
 czego Pyłki« II. 195; »Waga w sercu« II. 196. »Upomnienie« II. 197; »Odpo-
 wiedź krajowcowi« II. 198; »Mus Wieszcz« II. 202; »Trzej rówieśnicy« II.
 203; »Wiele pyłków«; W wyd. pośmiert.: »Z dumań starca o Polsce« I. 42.
 »Elegie w zmierzchu« I. 61; »Biedny ojciec płacze« I. 62. »Nieboszczyki«
 I. 63.

12. Bud. wiersza: jak B. 11. = (7 + 6)

Bud. zwrotki: $[(7 + 6) 2]$

Rymy: aa. bb. i t. p.

Bohaterskość w mężczyźnie, anielskość w niewieście
 Wysławiano pieśniami. . temu lat czterdzieście.

»Bohaterskość i Anielskość«. Pośmiert. Dzieła I. 143. i wiele »Jambów
 i pyłków« ibid. 123–154.

13. Bud. wiersza: jak B. 11. = (7 + 6)

Bud. zwrotki: [(7 + 6) 3]

Rym: aaabbb. etc.

»Moskale a Niemcy«. Wyd. pośm. I. 139; »Do Moskali« ibid.; »Rodowody« ibid. »Nieskończoność« I. 125; »Duch zbieg« I. 126; »Rara avis« I. 127. »Do Rusinów i Polaków« I. 127; »Pieśń Dębu« I. 129. i wiele innych »Jambów i pyłków« I. 123—154.

14. Bud. wiersza: jak B. 11. = (7 + 6)

Bud. zwrotki: [(7 + 6) 4]

Rymy: abab.

»Do spółtułaczów«. IV. 165. »Bojowaniem jest życie«. Wyd. pośm. I. 138; »Ukraina i ja« ibid. »Taki wieszcz jaki słuchacz« I. 124; »Leki na smutek«. ibid. »Jeniusz a świętość« I. 135. »Wielecy wieszczowie« I. 135; »Godność szlachcica« I. 137.

15. Bud. wiersza: jak B. 11. = (7 + 6)

Bud. zwrotki: [(7 + 6) 5]

Rymy: a b a b a.

»Pod krajobrazem Sybirskim« IV. 159; »Modlitwy«, »Zestarzałem się«. Wyd. pośm. I. 73.

16. Bud. wiersza: jak B. 11. = (7 + 6)

Bud. zwrotki: [(7 + 6) 8]

Rymy: aa bb cc dd.

»Luźne rozpamiętywania«. Wyd. pośm. I. 96.

17. Bud. wiersza: $\alpha) \text{ ' } - - | \text{ ' } - - | \text{ ' } - = (6 + 3)$

$\beta) \text{ ' } - | - \text{ ' } - | - \text{ ' } - = (2 + 6)$

Bud. zwrotki: [(6 + 2) 4]

Rymy: abab.

$\beta)$ Wrogi w około śmierć sieją,

$\alpha)$ Wzmaga się wojna lud smuci.

»Duma o Waławie«. »Dziennik Wileński« 1819. II. 525. »Fiołek« I. 191. »Święty Wincenty a Paulo« IV. 130; »Abarim« IV. 138; »Nasza gromada« IV. 171.

Przed »Dumą o Waławie« postawił Zaleski schemat rytmiczny: $\text{ ' } \cup \cup | \text{ ' } \cup \cup | \text{ ' } \cup$ i starał się zastosować do niego w całym poemacie; jednak rzadko tylko udaje mu się jeden lub drugi wiersz wtłoczyć w tę formę.

18. Bud. wiersza: jak B. 17. = (6 + 2) lub (2 + 6)

Bud. zwrotki: [(6 + 2) 5] lub [(2 + 6) 5]

Rymy: a b a b a.

»Eucharystya« IV. 112.

19. Bud. wiersza: jak B. 17 = (6 + 2) lub (2 + 6)

Bud. zwrotki: [(6 + 2) 6]

Rymy: ababcc.

»Mara« II. 25; »Krzyż wytyczny« IV. 56.

20. Bud. wiersza: jak B. 17. = (6 + 2)

Bud. zwrotki: [(6 + 2) 8]

Rymy: ab ab cd cd.

»Po leciech ku Zorynie« IV. 79; »Do wtóru« IV. 125.

1. War. a) Bud. wiersza: $\alpha) - \acute{ } - | \acute{ } = (3 + 1)$

$\beta) - \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } = (3 + 2 + 1)$

21. Bud. zwrotki: $\{ [(3 + 1) 2 + (3 + 2 + 1)] 2 \}$

Rymy: a a b c c b.

$\alpha)$ Odziany w blask
Przesłańcze łask
 $\beta)$ Aniele strózu mój!
Oświecaj chroń
I w dłoni dłoń
Tocz obok ze złem bój.

»Do anioła stróża«. I. 81.

War. b) $\alpha)$ Bud. wiersza: $- \acute{ } - | \acute{ } \parallel - \acute{ } - | \acute{ } = (3 + 1 + 3 + 1)$

$\beta)$ jak B. 21. a. $\alpha.$ = (3 + 1)

$\gamma)$ jak B. 21. $\beta.$ = (3 + 2 + 1)

Bud. zwrotki: $[(3 + 1 + 3 + 1) + (3 + 2 + 1) + (3 + 1) 2 + (3 + 2 + 1)]$

Rymy: (aa) b c c b.

$\alpha)$ Kto? z jakich stron? w przeczysty ton
 $\gamma)$ Jak zwierciadlany zdrój
 $\beta)$ Niewoli słuch?
Och bliźni duch.
Do chóruż głosie mój!

»Odpowiedź A. Mickiewiczowi«. IV. 159.

War. c) Bud. wiersza: α) jak B. 21. b. α . = (3 + 1 + 3 + 1)
 β) jak B. 21. a. β . = (3 + 2 + 1)
 Bud. zwrotki: $\{ [(3 + 1 + 3 + 1) + (3 + 2 + 1)] 2 \}$
 Rymy: (aa) b (cc) b.

Przeciągły szum polańskich dum
 W głośniejszy coraz gwar
 Z pod serca mi do uszu brzmi
 W chorowód lubych mar.

»Nastrój« IV. 45.

22. Bud. wiersza: - ' - | - ' - | ' - = (3 + 3 + 2) = (6 + 2)
 Bud. zwrotki: [(6 + 2) 4]
 Rymy: ab ab.

Im dalej, im dalej w lata.

»Im dalej w lata« IV. 42.

23. Bud. wiersza: α) - ' - | - ' - = (3 + 3)
 β) jak A. a. 5. - ' - | - ' = (3 + 1 + 1)
 γ) - ' - | - ' - || ' - | - ' - = (6 + 5)
 Bud. zwrotki: $\{ [(3 + 3) + (3 + 2)] 2 + (3 + 3) 2 + (6 + 5) 2 \}$
 Rymy: a b a b c c d d.

α) O głoski już stroim,
 β) Wymruğa bo świt
 Ku lubkom ku swoim
 Cyt jeszcze, cyt cyt!
 Sen ranku och! krótki
 A długie dnia smutki.
 γ) Niech cicho spokojnie mile śnią obie
 Oj bied-bied-bied-bied-bied biedniż my sobie!

»W spółce ze słowikiem« I. 196.

24. Bud. wiersza: α) jak B. 1. = (5 + 6)
 β) jak A. a. 3. = (6 + 3)
 Bud. zwrotki: $\{ [(5 + 6) + (6 + 3)] 6 \}$
 Rymy: a b a b c d e d e f e f.

α) Mój jedynaku Józefie kochany
 β) W tem naszym Eudoume sierocem.

»Nasze Eudoume« IV. 167.

25. Bud. wiersza: α) jak B. 17. = (6 + 2)
 β) jak A. b. 1. = (4 + 4)

Bud. zwrotki: $[(6 + 2) 4 + (4 + 4) 6]$

Rymy: a b b a c c d e d e.

- α) Ura ho! ura ho! ura!
Limany! nasze limany!
- β) Okrzyk bracia! a wesoło.

»Czajki« I. 130.

26. Bud. wiersza: α) $\acute{'} - | \acute{'} - = (2 + 2)$

β) $\acute{'} - | \acute{'} - | - \acute{'} - = (4 + 3)$

β₁) $- - \acute{'} - | - \acute{'} - = (4 + 3)$

Bud. zwrotki: $\{ [(2 + 2) 2 + (4 + 3)] 2 \}$

Rymy: aa b cc b.

- α) Już od rana
Rozśpiewana
- β) Chwał o duszo! Maryę.

»Na cześć Maryi Panny« I. 65.

27. Bud. wiersza: $- \acute{'} - | - \acute{'} - \parallel \acute{'} - | \acute{'} - = (6 + 4)$

Bud. zwrotki: $[(6 + 4) 4]$

Rymy: a b a b.

Ku nowej nieznannej mi mogile
Co świeżo wyrosła u Kaniowa
Z dalekich stron siwą głowę chyle,
Przesławna mogiła Tarasowa.

»Mogiła Tarasowa« IV. 65.

28. Bud. wiersza: α) $\acute{'} - | - \acute{'} - = (2 + 3)$

α₁) $\acute{'} - - | \acute{'} - \}$

α₂) $- \acute{'} - | \acute{'} - \}$ = (3 + 2)

β) $- \acute{'} - | \acute{'} - | \acute{'} - = (3 + 4)$

Bud. zwrotki: $\{ [(3 + 2) 2 + (3 + 4)] 2 \}$

Rymy: aa b c c b.

- α₂) Ach moja senna
Cała promienna
- α₁) W anielskich piór przepychu,
Śliczna i luba
Głosem cheruba
Kwiliła w słuch pocichu.

»Zarannek«. I. 236.

29. Bud. wiersza: α) $\acute{'} - - | \acute{'} - \parallel \acute{'} - - | \acute{'} - = (5 + 5)$

α₁) $- \acute{'} - | \acute{'} - \parallel - \acute{'} - | \acute{'} - = (5 + 5)$

α_2) ' - | - ' - || ' - | - ' - = (5 + 5)

β) jak B. 28. β i β_1 = (3 + 4)

Bud. zwrotki: $\{ [(5 + 5) + (3 + 4)] 2 \}$

Rymy: a b a b.

Oj! step — mój ojciec, Sicz — moja matka,

Orłowie ci — rodzina;

α) Pielęgowaliż młodsze me latka,

β) Chowali jako syna.

»Zazulicz« II. 36.

Jest to odmiana poprzedniej zwrotki z tą różnicą, iż w tej ściągnięto w jeden wiersz 10-zgłoskowy obie części, które w poprzedniej zwrotce stanowią samoistne wiersze.

Pokrewną z temi zwrotkami jest także następująca:

30. Bud. wiersza: α) ' - - | ' - || - ' - | ' - | ' - } = (5 + 7) =

α_1) - ' - | ' - || - ' - | ' - | ' - } (5 + 3 + 4)

β) ' - | - ' - || ' - | - ' - | ' - } (5 + 3 + 4)

Bud. zwrotki: $[(5 + 7) 2]$

Rymy: aa, bb, cc etc.

α) Rok się kochali — a wiek się nie widzieli,

α_1) Zbolały serca, — oboje na pościeli.

»Dwojaki koniec« I. 249.

31. Bud. wiersza: jak w zwr. B. 39. α . α_1 z wariantami = (5 + 5)

Bud. zwrotki: $[(5 + 5) 4]$

Rymy: α) a b a b

β) a a b b.

W prawo i w lewo rumak pędzący.

»Janusz Bieniawski« I. 142; »Rozczarowanie« I. 241; »Niema czego trzeba« II. 23; »Rusałka« II. 183; »Otucha« IV. 25; »Zaduma i nokturno« IV. 28. 1. 2; »Angelus« IV. 47. »Pieśń Bazyliańska« IV. 132. »Ku panslawi-
stom« IV. 175. »Z dumań starca«, Wyd. pośm. I. 39.

32. Bud. wiersza: jak w zwr. 29. α . α . = (5 + 5)

Bud. zwrotki: $[(5 + 5) 6]$

Rymy: α) a a b c c b

β) a b a b c c.

»Święć się wola Twoja« IV. 145. »Niepokój« IV. 216. »Ongi a dzisiaj«. Pośm. wyd. I. 6. »Lourdes« ibid. I. 64.

33. Bud. wiersza: jak B. 29. α . $\alpha_1 = (5 + 5)$.

Wiersz ciągły.

Rymy: aa, bb, cc.

»Opodal inne głosy rozgłosy«. Wyd. pośm. I. 48 »Wigilia godów tysiącolecia«. II. 137—178.

34. Bud. wiersza: α) jak B. 29. α . $\alpha_1 = (5 + 5)$

β) — ' — | ' — = (3 + 2)

β_1) ' — — | ' — = (3 + 2)

β_2) ' — | — ' — = (2 + 3)

Bud. zwrotki: $\{ [(5 + 5) + (3 + 2)] 2 \}$

- α) Długie trzy lecia cholewki smoleę
 β) Wzdycham na boku,
 Połykam łezki biedne pacholeę
 I ani kroku.

»Cioteczny Pana Paska«. II. 189.

35. Bud. wiersza: α) jak B. 29 α . $\alpha_1 = (5 + 5)$

β) jak B. 9. β . i $\beta_1 = (5 + 3)$

Bud. zwrotki: $\{ (5 + 5) 4 + [(5 + 5) + (5 + 3)] 4 \}$

Rymy: a a b b c d c d e f e f.

- α) Spólnik mych przygód, przyjaciel stary
 β) Mieszaj twe jęki z mojemi.

»Arab u mogiły konia«. I. 202.

36. Bud. wiersza: α) jak B. 29. α . i $\alpha_1 = (5 + 5)$

β) — ' — | ' — | — ' — } = (5 + 3) jak B. 9. β . β_1

β_1) ' — | — ' — | — ' — }

Bud. zwrotki: $\{ [(5 + 5) 2 + (5 + 3)] 2 \}$

Rymy: a a b c c b.

- α) Pieśni, o pieśni! serce mi rośnie
 Tak niewoląco. mile, miłośnie
 β) Wypełniasz jemu komórki.

»Chorowód polski« IV. 192.

37. Bud. wiersza: α) jak B. 29. α . $\alpha_1 = (5 + 5)$

β) ' — — | ' — || ' — — | ' — } = (5 + 3 + 1)

β_1) — ' — | ' — || — ' — | ' — }

Bud. zwrotki: $[(5 + 5) + (5 + 3 + 1) 2 + (5 + 5)]$

Rymy: a b b a.

- α) Bóg nas nawiedził, Bracia! rozpaczą
 β) Ale nazaczył jej blizki kres,
 Więcejże, więcej, o więcej łez,
 Błogosławieni bo, którzy płaczą!

»Łzy«. IV. 10.

38. Bud. wiersza: α) jak B. 29. $\alpha_1 \alpha = (5 + 5)$
 β) jak B. 9. $\beta. \beta_1 = (5 + 3)$
 Bud. zwrotki: $\{ [(5 + 5) + (5 + 3)] 2 \}$
 Rymy: a b a b.

- α) Chrobry Czarniecki nasroża lice,
 β) Zgrzyta na popłoch żołnierstwa:
 A grzmiały mōździerze, grają baubice,
 Huczają stawiszczan bluźnierstwa.

»Trzeci szturm do Stawiszcz«. I. 156; »Lubor«. I. 162; »Wieszcz gość«.
 IV. 1. »Jaskółki«. IV. 12; »W śnieżycy«. IV. 241.

39. Bud. wiersza: α) jak B. 29. $\alpha. \alpha_1 = (5 + 5)$
 β) jak B. 9. $\beta. \beta_1 = (5 + 3)$
 Bud. zwrotki: $\{ [(5 + 5) + (5 + 3)] 2 + (5 + 5) 2 \}$
 Rymy: a b a b c c.

- α) Między górami gdzieś oto jestem
 β) I okolica co chwila
 Szmerem strumieni, świerków szelestem
 W pieśniach się niby przymila;
 Co chwila stroi inaczej lica:
 Wpaść w oczy — skochać — chce zalotnica.

»Okolica alpejska«. I. 243.

40. Bud. wiersza: α) jak B. 29. $\alpha. \alpha_1 = (5 + 5)$
 β) jak B. 37. $\beta. \beta_1 = (3 + 3 + 1)$
 Bud. zwrotki: $[(5 + 3 + 1) + (3 + 5) 2 + (5 + 3 + 1)]$
 Rymy: a b b a.

- β) Grudniowy wichur uderzył w bór,
 α) Omszone dęby, kolczate sosny
 Podają za nim chorał rozgłośny
 W pochód śniegowych nad niemi chmur.

»Zapóźniony«. IV. 70.

41. Bud. wiersza: jak B. 37. $\beta. \beta_1 = (5 + 3 + 1)$
 Bud. zwrotki: $[(5 + 3 + 1) 4]$
 Rymy: a b a b.

Z wieczystych ciemnic bezdola lez.

»Wielkanoc, wetykdeń«. I. 55. »Śpiewające jezioro«. I. 122.

42. Bud. wiersza: α) jak B. 37. β . $\beta_1 = (5 + 3 + 1)$

β) jak B. 29. α . $\alpha_1 = (5 + 5)$

Bud. zwrotki: $[(5 + 3 + 1) 2 + (5 + 5) 2]$

Rymy: aa bb.

α) Stepowa gęśli (drum, drum, drum, drum)

W rozciąglej nucie stepowych dum,

β) Brząkam ku tobie sam — o! samiutki;

Rozbrzmiej na wiatry powszednie smutki.

»Do gęśli«. IV. 205.

43. Bud. wiersza: α) $- \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } - = (3 + 4) = (5 + 2)$

α_1) $\acute{ } - | - \acute{ } - | \acute{ } - = (2 + 3 + 2) = (5 + 2)$

α_{11}) $\acute{ } - | \acute{ } - - | \acute{ } - = (2 + 5) = (5 + 2)$

Bud. zwrotki: $[(3 + 4) 4]$

Rymy: α) a a b b.

β) a b a b.

α) Pogodnie — jasno sucho,

A puste nieme strony.

β_1) Azaż stępione ucho?

Azaż i wzrok stępiony?

»Zamróż«. IV. 68; »Zaduma«. IV. 31. 3; »W allegro«, IV. 20. 4. »Ladaco«. II. 174. Ukrainiszczyzna: »Tanciuje na kołodci«. Wyd. pośm. I. 116.

44. Bud. wiersza: α) jak B. 43. α . $\alpha_1 = (3 + 4)$

β) $- \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } = (3 + 2 + 1)$

Bud. zwrotki: $[(3 + 4) + (3 + 2 + 1) 2 + (3 + 4)]$

Rymy; a b b a.

α) Cyt piosnko! Idą tłumy

β) W huk strzelby, w chrzęsty kos,

Po rosie wstaje głos

Wojennej męskiej dumy.

»W allegro to pensieroso«. IV. 19. 2.

45. Bud. wiersza: α) jak B. 43. α . $\alpha_1 = (3 + 4)$

β) $\acute{ } - - | \acute{ } - || \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } = (5 + 4 + 1)$

β_1) $- \acute{ } - | \acute{ } - || \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } = (5 + 4 + 1)$

Bud. zwrotki: $[(3 + 4) 4 + (5 + 4 + 1) 2]$

Rymy: a b a b c c.

- α) O! Hanko ślicznie z rana.
 β) Wstań robotnico! wstańno! wstańno już!
 β₁) Hej grzędką — z wędką — nuże prędko — nuż.

»Rybaczka«. II. 186.

46. Bud. wiersza: α) — ' — | ' — || ' — | ' = (5 + 2 + 1)

α₁) — ' — | ' — || ' — — = (5 + 3)

α₂) ' — — | ' — || ' — — = (5 + 3)

Bud. zwrotki: [(5 + 2 + 1) 2 + (5 + 3) 2]

Rymy: aa bb.

- α) Na święte boje — krnąbrni — źli
 Idziem jakośmy zawdy szli...

- α₁) Oreźni — mężni — wsławim się,
 Kornia a karni zbawim się...

»W allegro«. IV. 20. 4.

47. Bud. wiersza: ' — | ' — || — ' — = (4 + 3)

Bud. zwrotki: [(4 + 3) 4]

Rymy: a b a b.

Darmo błędzę oczyma.

»Westchnienie za rodzinną chatką«. I. 186; »Spiewak stęskniony«. I. 190.

48. Bud. wiersza: jak B. 47. = (4 + 3).

Wiersz ciągły.

Rymy: α) a b b a b a etc.

β) a b a b c c etc.

γ) a a b a c c etc.

Okolica dumania.

»Sam z pieśnią«. II. 3.

49. Bud. wiersza: α) jak B. 47. = (4 + 3)

β) jak A, b. 13. α. = (4 + 2 + 1)

γ) jak A. b. 22. γ. = (2 + 2)

δ) jak B. 34. β. = (2 + 3)

Bud. zwrotki: [(4 + 3) 3 + (4 + 2 + 1) 2 + (2 + 3) + (4 + 3) + (2 + 2)]

Rymy: a a a b b c c c.

- α) Śmierć się wije u płotu
 Szukająca kłopotu.

- β) Co hałasu — stukotu!
Licho — cicho! ruszaj w las
Póki dziewcząt — póki nas,
δ) Rą — tą ta-ra-ra
Póki młodość, to wara!
γ) Wara! wara!

»Śmierć w obławie«, II. 169.

50. Bud. wiersza: α) $\begin{array}{c} - \acute{ } - | \acute{ } - || \acute{ } - | \acute{ } - \\ \alpha_1) \acute{ } - | - \acute{ } - || \acute{ } - | \acute{ } - \end{array} \} = (5 + 4)$

Bud. zwrotki: [(5 + 4) 4]

Rymy: α) a a b b

β) a b a b.

- α) Jak szumiał, szumi step tam siny
α₁) Jeno nie ku nam już Michale.

»Bezdole«, IV. 42. »W zmierzchu dni«, IV. 229.

»Żurba«. »Ukraińszczyzna«: »Jak zażurusia na czużyni«, Wyd. pośm. I.

115. »Swataniec zamieci«, ibid. I. 29.

51. Bud. wiersza: jak B. 50. = (5 + 4)

Wiersz ciągły.

Rymy: a a b b c c etc.

Słowiku dawnych lat, Bojanie!
Tobie Dnieprowi tam polanie.

»Próbki rytmiczne«. Wyd. pośm. I. 8; »Oj ridna ridna maty«. »Ukraińszczyzna«, ibid. I. 113.

52. Bud. wiersza: α) jak B. 50. = (5 + 4)

β) jak B. 46 = (5 + 2 + 1)

Bud. zwrotki: { [(5 + 4) + (5 + 2 + 1)] 2 }

Rymy: a b a b.

- α) Pomierzchły och! pogodne lata
β) Minionych dawno, milszych scen,
Prześniły się obrazy świata,
Pierzchnęły cicho jako sen.

»Pomierzchły och!« Wyd. pośm. I. 60. »Wieniec chwały«, ibid. I. 43.

53. Bud. wiersza: α) $\begin{array}{c} \acute{ } - | \acute{ } - || - \acute{ } - | - \acute{ } - \\ \alpha_1) \acute{ } - | \acute{ } - || \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } - \end{array} \} = (4 + 6)$

Bud. zwrotki: [(4 + 6) 5]

Rymy: α) a b a b c c
 β) aa bb cc.

α_1) Na Podnieprzu kędy Iwanhora
 α) Żył Zuj znachor, w jarowem tam siole.

»Ptaszę Lasze«. Wyd. pośmiertne I. 157; »Kwiat paproci«, ibid. I. 161.
 »Z mogiły Sawor.« Wyd. Lw. 1877. II. 82.

54. Bud. wiersza: jak B. 53. = (4 + 6)

Bud. zwrotki: [(4 + 6) 4]

Rymy: a b a b.

»Na pieśni polskiej« I. 55. (Wyd. pośm.).

55. Bud. wiersza: α) jak B. 47. = (4 + 3)

β) jak A. b. 13. α . = (4 + 2 + 1)

Bud. zwrotki: [(4 + 3) 2 + (4 + 2 + 1) 2]

Rymy: aa bb.

α) Wzniosły, smukły i młody,
 O! nielada urody;

β) Ślicznyż chłopiec, czego chcieć,
 Czarny wąsik biała płeć!

»Śliczny chłopiec«. II. 176.

56. Bud. wiersza: α) jak B. 50. = (5 + 4)

β) jak A. b. 1. = (4 + 4)

γ) jak B. 34. β . β . = (3 + 2)

Bud. zwrotki: [(5 + 4) 2 + (4 + 4) 2 + (3 + 2) 2]

Rymy: aa bb cc.

α) Czyż ja u ojca nie dziecina?

β) Czemuż czemu w moje rano

γ) Niedolaż moja.

»Młodo zaswatana«. I. 229.

57. Bud. wiersza: α) jak B. 1. = (5 + 6)

β) ' - | - ' - || ' - | ' - | ' = (5 + 4 + 1)

Bud. zwrotki: [(5 + 6) 4 + (5 + 4 + 1) 2]

Rymy: aa bb cc.

α) Śród cudzych, nudnych i krajów i ludzi

β) Wedle postawu, barwy snuje nić.

»Ktoś czy ktosia«. IV. 236.

58. Bud. wiersza: α) jak B. 1. z war. = (5 + 6)

β) jak B. 9. β . β , = (5 + 3)

Bud. zwrotki: [(5 + 6) 4 + (5 + 3) + (5 + 6) 2 + (5 + 3)]

Rymy: ab ab c d d c.

- α) »Albo co? zima! — Dziadek przy kominie
 β) I lichy dobre niekiedy;
 Hej — póki grzeją was tam krasnolice
 A macie pieśni, kazki, wieczornice,
 To jeszcze, — jeszcze pół biedy.

»Albo co?« IV. 240.

59. Bud. wiersza: α) $\acute{ } - | \acute{ } - \quad - \acute{ } - \parallel \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } = (7 + 5)$

β) jak B. 29. α . α , = (5 + 5)

γ) $- \acute{ } - | - \acute{ } - \parallel \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } = (6 + 5)$

δ) jak A. a. 1. = (3 + 3)

Bud. zwrotki: { [(7 + 5) + (5 + 5)] 2 + (6 + 5) + (3 + 3) 2
 + (6 + 5) }

Rymy: a b a b c d d c.

- α) Stąd i z owad roznośnie hałasuje dzwon,
 β) Rozhuk po wodach po siolach brodzi,
 Ho ho, chmury z dalekich odgrzmiewają stron;
 Ćma się wysuwa świecących łodzi:
 γ) To Michał Archanioł ziemi naszej stróż
 δ) Na lewo, na prawo
 Spoziera jaskrawo
 I czarty na wichrach mkną jarami już.

»Podzwonne ku ojcom«. I. 218.

60. Bud. wiersza: α) $- \acute{ } - | - \acute{ } - \parallel \acute{ } - | - \acute{ } - = (6 + 5) =$
 $(6 + 2 + 3)$

α_1) $- \acute{ } - | - \acute{ } - \parallel - \acute{ } - | \acute{ } - = (6 + 5) =$
 $(6 + 3 + 2)$

β) $- \acute{ } | - \acute{ } \parallel \acute{ } - | - \acute{ } - \} = (4 + 5) = (4 +$
 β_1) $- \acute{ } | - \acute{ } \parallel - \acute{ } - | \acute{ } - \} 2 + 3) (4 + 3 + 2)$

Bud. zwrotki: [(6 + 5) 2 + (4 + 5)]

Rymy: aaa, bbb etc.

- α) Szedł świszcząc Twardowski z głową do góry
 Zawadził za ramię Bożej figury,
 β) Ho-ho! ho-ho, Bożej figury!

»Twardowski pod Bożą figurą«. II. 128.

61. Bud. wiersza: jak B. 9. $\beta. \beta, = (5 + 3)$

Bud. zwrotki: $[(5 + 3) 4]$

Rymy: a b b a.

Nad Litwą i Ukrainą
Powiewa całun ponury,
Ciemne, gradowe wciąż chmury
Z północy płyną a płyną.

»Antyfona«. IV. 21.

62. Bud. wiersza: $\alpha)$ jak B. 50. $= (5 + 4)$

$\beta) \acute{ - | - \acute{ - | \acute{ - | \acute{ - } = (5 + 2 + 1)$

Bud. zwrotki: $\{ [(5 + 4) + (5 + 2 + 1)] 2 \}$

Rymy: a b a b.

$\alpha)$ Niebo i srebrzy się i welni,
 $\beta)$ Chmury tam lecą — lecą w dal
Ku księżycowi — który w pełni
Przedziera się za rąbki fal.

»Po księżycu«. IV. 27.

63. Bud. wiersza: $\alpha)$ jak B. 43. $= (2 + 5) = (5 + 2)$

$\beta)$ jak A. b. 13. $\alpha. = (4 + 2 + 1)$

Bud. zwrotki: $\{ [(5 + 2) 2 + (4 + 2 + 1)] 2 \}$

Rymy: a a b c c b.

Ludu! Polański Ludu!
Uczestnikiemś cudu;
Odkupiciel, Boży syn,
Na Golgocie i w Niebie
Upodobał on ciebie
Mimo wielowiecznych win!

»Święty Andrzej, Apostoł na Dnieprze«. IV. 3.

64. Bud. wiersza: $\alpha) \acute{ - | \acute{ - || \acute{ - | - \acute{ - } = (4 + 5)$

$\beta)$ jak A. a. 2. $\beta. = (6 + 3)$

$\gamma)$ jak A. b. 11. $\beta. = (2 + 2 + 2) = (2 + 4)$

Bud. zwrotki: $[(4 + 5) 4 + (6 + 3) + (2 + 2 + 2)]$

Rymy: a b a b c c.

$\alpha)$ Trzy dni jeno żyłem ach! przy niej,
 $\beta)$ O nigdy nie będzie odmiany:
 $\gamma)$ Bom oczarowany!

»Oczarowany«. I. 234.

65. Bud. wiersza: α) jak A. b. 1. = (4 + 4)
 β) jak B. 43. α . = (3 + 4)
 Bud. zwrotki: $\{ [(4 + 4) 2 + (3 + 4)] 2 \}$
 Rymy: a a b c c b.

- α) Stała matka bolejąca
 Tuż pod krzyżem w głos łkająca
 β) Za Synem na katuszy.
 Strasznie — ciężko — umartwiona
 Jakby zimny miecz wskrósł Iona
 Przeszywał aż do duszy.

»Stabat mater«. I. 52.

66. Bud. wiersza: α) jak B. 17. = (2 + 6)
 β) jak A. b. 11. β . = (2 + 2 + 2)
 Bud. zwrotki: $[(2 + 6) 4 + (2 + 2 + 2) 4]$
 Rymy: a b b a c d c d.

- α) Szumią i wody i gaje.
 β) Piękna jak pogoda.

»Ludmiła«. I. 165.

67. Bud. wiersza: α) jak B. 53. = (4 + 6)
 β) ' - | ' - || ' - | ' - | ' = (4 + 4 + 1)
 Bud. zwrotki: $\{ [(4 + 6) + (4 + 4 + 1)] 2. \}$
 Rymy: a b a b.

- α) Od Warszawy, Kijowa i Wilna
 β) Od nasiąkłych krwią ofiarną pól,
 Szum senliwy, nuta namogilna
 Wieje — kojąc wielki w sercach ból.

»Senliwy szum«. IV. 23.

68. Bud. wiersza: α) ' - - | ' - | ' || - ' - | ' - | - ' - =
 (6 + 8)
 α) ' - | - ' - | ' || ' - | - ' - | - ' - =
 (6 + 8)
 Bud. zwrotki: $[(6 + 8) 4]$
 Rymy: a a b b.

Wzdłuż babilońskich wód niebogi tułacz z tułaczem
 W cieni pobrzeżnych wierzb siedzimy ponuro i płaczem.

»Psalmy Dawidowe«. I. »Super flumina Babylonis«. Wyd. pośm. I. 87.

III.

Uwagi syntetyczne o rytmice Zaleskiego. — Zasadnicze różnice między rytmiką Zaleskiego a rytmiką ukraińskich pieśni ludowych. — Punkta styczne. — Uwagi teoretyczne o ukraińskiej rytmice ludowej. — Porównanie poszczególnych wzorów rytmicznych Zaleskiego z wzorami odpowiednich ukraińskich pieśni ludowych. — Statystyka. — Wyniki badań. — Zakończenie.

Powyższe zestawienie stu trzech rytmicznych wzorów jakie widzimy w poezjach B. Zaleskiego może nas utwierdzić w przekonaniu, — że pod względem różnorodności form rytmicznych nikt z poetów polskich mu nie dorównał. Różnym odcieniom myśli i uczuć poety odpowiadają odmiany rytmiczne¹⁾, tak, że z wyjątkiem wzorów: A. b. 1, 2, 4, 11, — B. 1, 2, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 17, 31, 32, 38, 43, i 50, — które odpowiadają większej ilości poematów, i A. a. 1. b. 15, 16, B. 3, 15, 33, 47, 50, i 52, które służą każdy dwóm poezjom, — dla każdego utworu poetyckiego wprowadza Zaleski osobną rytmiczną formę lub osobną budowę zwrotki. A zatem — takich wzorów rytmicznych które odpowiadają większej ilości poematów — mamy u Zaleskiego 19; takich, które służą dwóm poezjom — 9; takich więc wzorów rytmicznych które służą jednemu tylko poematowi — mamy u Zaleskiego 75. Wszystkich typów rytmicznych form wiersza z których Zaleski przez kombinacją wytworzył owych 103 wzorów rytmicznych — mamy w poezjach jego 38; z tych 4 przypada na rytmy amfibrachiczne czyste, 8 na trochaiczne czyste, — a 26 na rytmy mieszane.

1) Niektórzy z dawniejszych teoretyków starali się określić związek między rodzajem rytmu a nastrojem poety i treścią danego poematu. Do nich należy n. p. Ludwik Jenike. »Najpospolitsze już rodzaje wiersza, jak jamby, trocheje, daktyle i amfibrachy, mają zdolność uwydatniania przeróżnych usposobień ducha. Spokojny w swoim biegu wiersz jambowy, porusza się jednak z powabną lekkością, zdolny zarówno wyrazić cichą radość, jak łagodną skargę i refleksyjną powagę. Potoczny i lżejszy trochej maluje zwykle uczucia żywsze, bądź tkliwe, bądź namiętne, z właściwym sobie wdziękiem, i dlatego najlepiej przypada do poezji lirycznej. W niejednostajnie miarowych ruchach kołysze się amfibrach jak czółno, unoszone falą, to wznosi się na jej grzbiecie, to zniża i sunie dalej, dopóki nowa fala nie dźwignie go i znów nie zepchnie. Ta chwiejna, ale ściśle taktowa jednostajność amfibrachy, czyni go szczególnie sposobnym do toku opowiadawczego« l. c. 195—196 itp. Poza takie i tym podobne zdania, będące wyrazem osobistych wrażeń i fantazyi autorów, nie wykroczyła dotychczas teoria rytmiki polskiej. Zbadanie jednak związku między rytmiką a treścią poezji, oparte na analizie naukowej i statystyce, biorącej w rachubę całokształt poematów wybitniejszych poetów, mogłoby dać pewne rezultaty dla teorii poezji, estetyki i psychologii twórczości poetyckiej.

(Porówn. Neumann, »Untersuchungen zur Psychologie u. Aesthetik de s Rhythmus«, Leipzig 1894).

Na zwrotki o rytmach amfibrachicznych czystych składają się następujące typy wiersza: (3 + 3), (6 + 3), (6 + 6), (3 + 2) katalektycz. Podstawę rytmów trochaicznych czystych stanowią następujące typy wierszowe: (2 + 1) katal.; (2 + 2), (2 + 2 + 2), (4 + 1) katalekt.; (4 + 2 + 1) katal., (4 + 4), (8 + 4 + 1) katal.; 8 + 6. — Następujące wreszcie typy form wierszowych składają się na wzory o rytmach mieszanych: (2 + 3), (2 + 6), (3 + 1) katal.; (3 + 1 + 1) katal.; (3 + 2 + 1) katal.; (3 + 1 + 3 + 1) katal.; (3 + 4), (4 + 3), (4 + 4 + 1), (4 + 5), (4 + 6), (5 + 4), (5 + 2), (5 + 2 + 1), (5 + 3), (5 + 3 + 1), (5 + 4 + 1), (5 + 5), (5 + 6), (5 + 7), (6 + 2), (6 + 4), (6 + 5), (6 + 8), (7 + 5) (7 + 6).

Z tych typów tylko 6 tworzy wiersz ciągły (stychiczny), — a mianowicie wzory następujące: A. b. 1. = (4 + 4); B. 1. = (5 + 6); B. 11. = (7 + 6); B. 33. = (5 + 5); B. 48. = (4 + 3); B. 51. = (5 + 4); wszystkie inne typy wierszy wchodzi wyłącznie w skład zwrotek, które liczą 97 wzorów. — A zatem z czterech typów wiersza amfibrachicznego czystego — utworzył poeta 8 typów zwrotek nie wprowadzając do żadnego poematu amfibrachicznego wiersza stychicznego; z 8-miu typów wiersza trochaicznego czystego stworzył 26 typów zwrotek dając przytem jeden wzór wiersza ciągłego: (4 + 4); a z 26-ciu typów wierszy mieszanych wykombinował poeta 63 zwrotki wprowadzając przytem 5 wzorów wierszy ciągłych o rytmach mieszanych. W skład tych 63 form zwrotkowych weszły także niektóre wiersze o rytmach czystych amfibrachicznych i trochaicznych. W poezjach Zaleskiego widzimy urzeczywistnienie owego ideału o którym marzył J. F. Królikowski przemyśliwając nad sposobami jakimiby godząc wiersze z muzyką do ich rytmiczności w języku polskim dojść można¹⁾.

Melodyjność i dźwięczność wierszy Zaleskiego możemy określić nieco bliżej. Polega ona przede wszystkim w idealnej prawie zgodzie między akcentem gramatycznym — a akcentem rytmicznym (t. j. akcentem z góry postawionego schematu rytmicznego), w ścisłym przestrzeganiu wierszy czystych trochaicznych lub amfibrachicznych, — w nagłych przejściach od jednego typu rytmicznego do drugiego w tym samym wierszu, — w bogactwie typów form wiersza i różnorodności ich kombinacji w misterne, po większej części symetrycznie zbudowane zwrotki. Jedną z najważniejszych tajemnic melodyjności jego wiersza leży w zgodzie między logicznymi grupami słów, — a grupami słów rytmicznymi. Logiczny koniec pewnej części zdania przechodzi u Zaleskiego bardzo rzadko do wiersza następnego. Peryodowi rytmicznemu odpowiada u niego prawie zawsze peryod logiczny.

Ten ważny warunek melodyjności wiersza — zawdzięcza Zaleski wpływowi ukraińskich pieśni ludowych.

¹⁾ l. cit., str. XVII.

Szczegółowe wykazanie stosunku rytmiki Zaleskiego do rytmiki ukraińskich pieśni ludowych, poprzedzić muszą jeszcze niektóre zasadnicze uwagi teoretyczne.

Między rytmiką utworów B. Zaleskiego, a rytmiką ukraińskich pieśni ludowych, istnieją zasadnicze różnice. Odmienność systemu akcentuacyjnego języka polskiego i ukraińsko-ruskiego — nie przyczyniła się jednak znacznie do zwiększenia tych różnic zasadniczych. Język ukraińsko-ruski ma akcent ruchomy — język polski stały. Akcent zależny jest w języku ukraińsko-ruskim od gramatycznego i logicznego znaczenia danej zgłoski — i może stać na każdej zgłosce zarówno na początku i wewnątrz, jak i na końcu słowa. W języku polskim pada akcent zawsze na zgłoskę przedostatnią. W ten sposób posiada język ukraińsko-ruski większą swobodę w zestawianiu szeregów rytmicznych, aniżeli język polski. Każdy wyraz dwuzgłoskowy tworzy w języku polskim trochej — podczas gdy w języku ukraińsko-ruskim może dawać stosownie do swego akcentu trochej lub jamb. Każdy wyraz trzyzgłoskowy tworzy w języku polskim amfibrach, — w języku ukraińsko-ruskim może tworzyć daktyl, amfibrach lub anapest. Gdyby każda stopa rytmiczna tworzyć miała osobny wyraz, swoboda tworzenia szeregów rytmicznych mogłaby być rzeczywiście ograniczona w języku polskim do trochejów i amfibrachów. Więzy te usuwa jednak wielka swoboda szyku słów, i wielka liczba wyrazów i form jednozgłoskowych, które w połączeniu ze słowami wielozgłoskowymi, tworzyć mogą najrozmaitsze rytmiczne kombinacje. Stąd wielka różnica systematów akcentuacyjnych, jaka istnieje między językiem polskim a ukraińsko-ruskim — nie odbija się proporcjonalnie na rytmice poezji polskiej i ukraińsko-ruskiej.

Większe zasadnicze różnice między rytmiką Zaleskiego a rytmiką ukraińskich pieśni ludowych, płyną stąd, że pierwsze — przeznaczone są przede wszystkim do czytania i wygłaszania, drugie do śpiewu — i nieodłączne są w ustach ludu od melodyi.

Tekst, ilość i jakość poszczególnych grup rytmicznych wiersza i pewnych części zwrotów logicznych — takt muzyczny i melodia — są w pieśni ludowej ściśle ze sobą spojone¹⁾. Związek między rytmem muzycznym i akcentem poszczególnych słów, składających się na wiersz ukraiński ludowy, jest dość skomplikowany. Chociaż i w poezji ludowej jest dążność do zachowania zgody między akcentem gramatycznym a rytmicznym, to akcent gramatyczny okazuje się tu pierwiastkiem słabszym od akcentu rytmicznego. Jeżeli Fr. Nietzsche²⁾ nazywa rytm w ogóle »przymusem — wielką siłą niewolącą, zmu-

¹⁾ Porówn. П. Сокальскій: »Русская народная музыка«, II. 333, 336.

²⁾ Fr. Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*. Leipzig 1887. str. 105.

szającą do miarowych ruchów i dostrojów ciało i duszę — to rytm muzyczny posiada tę siłę niewolącą w wyższym stopniu, aniżeli inne rodzaje rytmów. Już w wierszach, przeznaczonych do recytowania, ulega nieraz akcent gramatyczny przewadze akcentu rytmicznego; dzieje się to szczególnie w wierszach o rytmach czystych, izometrycznych. W większym jeszcze stopniu ulega akcent gramatyczny akcentowi muzycznemu w pieśniach ludowych. Wprawdzie akcent rytmiczny niema w nich takiej przewagi nad akcentem gramatycznym, jak w poezji starogreckiej, jednak w tych wypadkach, gdzie nie udało się zachować zgody między akcentem gramatycznym a rytmicznym, melodia, dla zachowania rytmu, przesuwając akcent na zgłoskę inną, aniżeli go ma dane słowo w prozie. W ten sposób często słyszymy w ukraińskich pieśniach ludowych, zamiast akcentów gramatycznych: *tebé, mołodá, díwczyna, kozaký, ułýcia* i t. p. akcenty pod względem gramatycznym fałszywe, dla zachowania rytmu muzycznego: *tébe, mołóda, diwczýna, kozáky, ułýcia*¹⁾.

Takie same wypaczanie akcentu gramatycznego pod wpływem rytmu muzycznego skonstatował J. Karłowicz w pieśniach ludowych polskich²⁾, a Korsz w rosyjskich³⁾.

Rytm muzyczny pieśni ludowej rozporządza większą skalą akcentów, niż recytacja. Obok akcentów głównych powstają akcenty poboczne. Akcent główny pada w pieśni ludowej prawie zawsze na tę zgłoskę, której takt muzyczny nadaje większą długość. Rytmiczny akcent główny, po większej części zgadza się z akcentem gramatycznym i logicznym tak w ukraińskich⁴⁾, jak i w rosyjskich⁵⁾ pieśniach ludowych. Istnieje także pewien związek między melodią ukraińskich pieśni ludowych, a akcentem poszczególnych słów ich tekstu. Każdy frazes muzyczny zawiera najmniej jeden akcent logiczny, zgodny z toniką (dominantą) tegoż frazesu⁶⁾. Zauważyłem w bardzo licznych wypadkach, że zgłoski, mające w melodii ukraińskiej pieśni ludowej ton wyższy, są silniej akcentowane od innych zgłosek, mających taką samą długość w takcie

¹⁾ Ц. Г. Нейманъ, »Куплетныя формы народной южно-русской пѣсни«. [»Кіевская Старина« 1883. VI. 606].

²⁾ »Rytm muzyczny bierze czasem górę nad przygłosem mownym, w czym można dopatrywać się starożytnej długości samogłosek naszych«. (Porówn. Karłowicz, w »Echu muzycznym« 1880, str. 97). »Na karb przewagi rytmu muzycznego pada większa część może wszystkie nawet zboczenia od zasady przygłosu«. J. Karłowicz, *Studia nad treścią i formą pieśni ludowych polskich*. (»Prawda« Warszawa 1882. L. 15. str. 174).

³⁾ О. Е. Коршъ, »О русскомъ народномъ стихосложеніи. (Извѣстія отдѣленія русскаго языка и словесности. Импер. Акад. наукъ 1896. I. ks. 1. str. 14—17).

⁴⁾ Нейманъ, l. cit. 605. 619.

⁵⁾ Коршъ, l. cit., str. 14; Сокальскій, »Русс. народная музыка«. Харьковъ, 1888. II. 265, 274, 317.

⁶⁾ Нейманъ, l. cit. 603.

muzycznym. Zgłoski o równej wysokości tonu w melodyi, a mające większą długość w takcie muzycznym, mają akcent silniejszy od tych zgłosek, którym takt muzyczny wyznacza krótszy czas trwania. Ze wszystkimi tymi warunkami nie potrzebuje się liczyć poezya sztuczna, przeznaczona głównie do recytacyi. Stąd i w rytmice Zaleskiego stosunek między akcentem gramatycznym a wierszowym, wyżej już określony, jest o wiele prostszy: nie ukształtowała się bowiem pod wpływem tak przemożnej siły, jak rytm melodyi muzycznej.

Melodya ma także wielki wpływ na logiczną kompozycję tekstu pieśni ludowej.

Melodya składa się z frazesów muzycznych, frazes z taktów, takt z faz, czyli uderzeń. Tekst pieśni ludowej tak jest ukształtowany, że melodya stanowi ramki dla skończonej myśli, sformułowanej w zwrotce¹⁾. Frazesowi muzycznemu odpowiada wiersz, stanowiący w pieśni ludowej zawsze pewną logiczną całość. Taktowi muzycznemu odpowiada grupa stóp rytmicznych, stanowiąca pewną część, zwykle połowę wiersza²⁾, a utworzona ze słów, składających się na logiczną część myśli. Faza, czyli uderzenie muzyczne, stanowi często ramki dla stopy rytmicznej tekstu. Wskutek tego więc, że melodya i jej części składowe stanowi ściśle formy dla tekstu, syntaktyczna kompozycja tekstu musi być prosta, przejrzysta, składająca się z części, logicznie mniej lub więcej samoistnych. Nie tylko więc zwrotka i wiersz, lecz także części wiersza przed cezurą i po cezurze, stanowią zwykle pewną logiczną całość. Taką przejrzystość logiczną i syntaktyczną, uwarunkowaną przez melodyą, lub wzorowaną na melodyi, nazwać możemy ściśle melodyjnością.

Właściwość tę napotykamy w wysokim stopniu rozwiniętą w poezjach B. Zaleskiego, który ją wzorował w bardzo licznych wypadkach na melodyjności ukraińskich pieśni ludowych.

Istotę ukraińskiej rytmiki ludowej można określić dokładnie tylko przy pomocy znaków muzycznych. Wartość rytmiczną poszczególnych zgłosek należałoby mierzyć miarą taktu muzycznego. Znaków muzycznych używają niektórzy uczeni do bliższego określenia rytmiki, nie tylko poezyi ludowej, lecz także sztucznej³⁾.

Muzyki tych pieśni ludowych, które miały wpływ na Zaleskiego, po większej części nie znamy; określenie więc ich rytmiki, przy pomocy znaków ściśle muzycznych, byłoby nie możliwem. Nie jest ono w tym wypadku nieodzownem.

1) Сокальскій, I, cit. II. 259.

2) ibid. II. 280, 305.

3) Porówn. R. Westphal, l. cit. Dr. Karl Bücher, *Arbeit u. Rhythmus*. Leipzig 1899. Uczony ten wchodzi w istotę rytmiki wogóle, zastanawia się nad jej rozwojem, jej psychologią i fizyologią, w związku z ruchami fizycznymi.

Tekst pieśni ludowej bez melodyi, daje nam pojęcie o ilości zgłosek, składających się na pewne rytmiczne jednostki, o ilości grup rytmicznych, składających się na wiersz, o budowie zwrotki i przynajmniej o akcentach głównych wierszy. Cezura w tekście pieśni ludowej bez muzyki, przypada zawsze tam, gdzie się kończy takt muzyczny, dzieląc tak samo jak średniówka wiersz dłuższy na dwie połówki.

Te i niektóre z poprzednich uwag wyjaśnimy snadniej na konkretnym przykładzie.

W rytmicznych wzorach Zaleskiego B, 29 α i α , 31, 32, 33, 34 α , 35 α , 36 α it. d. widzimy wiersz w rozmiarze (5 + 5) t. j. wiersz 10-cio zgłoskowy, z cezurą po piątej zgłosce. Wiersz tego rozmiaru stanowi typową formę »szczedrówek« ukraińsko-ruskich.

Gdyby nam chodziło o wyjaśnienie związku między melodią a akcentem, o dokładne określenie taktu i rytmu muzycznego, nie moglibyśmy omiąć ściśle muzycznej formy następującej:

Allegro.



Na Du-na-jeń-ku pry be-re-żeń-ku ¹⁾

Gdyby nam chodziło tylko o wartość rytmiczną poszczególnych zgłosek w stosunku do siebie i o podział wiersza na grupy rytmiczne, użyjemy takiej

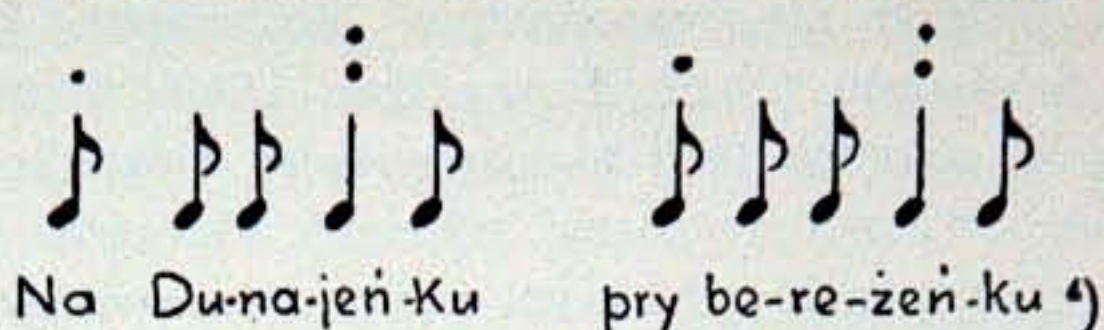
¹⁾ Wzór ten biorę z rękopiśmiennego zbioru ś. p. d-ra Iwana Kolessy. Melodyi muzycznej dopełniają następujące dwa takty, powtarzające się po każdym wierszu:



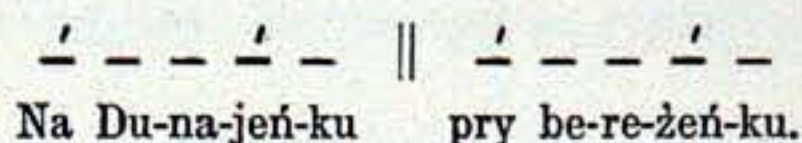
Szcz-e-dryj we-czir do-o-bryj we-czir

Słowa tekstu: »Szchedryj weczir dobryj weczir«, bez melodyi mają rozmiar (4 + 4); melodia nadaje temu wterszowi, przy pomocy przedłużania niektórych zgłosek, rozmiar (5 + 5). Wiersz (5 + 5) ma jak widzimy takt $\frac{6}{8}$. Takt ten bardzo rozpowszechniony w pieśniach ukraińsko-ruskich, nieznan jest prawie w pieśniach wielkoruskich (rosyjskich). [Porówn. Сокальскій, loc. cit. II. str. 350]. Wiersz o rozmiarze (5 + 5) ma zazwyczaj w pieśniach rosyjskich takt $\frac{7}{4}$. (Сокальскій, loc. cit. II. 344).

formy, jaką się posługują przy badaniu rytmiki współcześni uczeni n. p. Wollner ¹⁾, Sokalski, Korsz ²⁾, Minor ³⁾ i i.:



Gdy zaś chodzi jak w naszym wypadku o zaznaczenie głównych grup rytmicznych, ilości zgłosek z jakich się wiersz składa i sposobu rozmieszczenia akcentów, wystarczy forma następująca:



Akcent główny pada w tym wierszu w pierwszej połowie na zgłosce 4-tej, w drugiej również na 4-tej; oprócz akcentów głównych zgodnych z akcentami słów: »Dunajénku« i »bereżeńku« w prozie, ma ten wiersz dwa akcenty poboczne, które zjawiają się jak we współczesnej muzyce wogóle, na pierwszej zgłosce nowego taktu muzycznego ⁵⁾, co jednak w muzyce ruskiej dzieje się rzadko ⁶⁾.

Gdy nam zaś zależy na oznaczeniu rozmiaru wiersza, głównych jego części składowych, miejsca cezury i ilości zgłosek składających się na grupy rytmiczne, możemy swobodnie używać schematu następującego:

»Na Dunajenku, pry bereżeńku« = (5 + 5) = (3+2 + 3+2).

Schemat ten uwidacznia, że średniówka tak samo jak rytm muzyczny rozdziela ten wiersz na 5-cio zgłoskowe połówki.

Sposób ten w połączeniu z poprzednim uwidoczniającym rozmieszczenie akcentów w poszczególnych grupach rytmicznych zgłosek, oznaczonych liczbami, najzupełniej odpowie naszemu celowi przy porównaniu rytmicznych form Zaleskiego z ukraińskimi rytmemi ludowymi.

¹⁾ *Untersuchungen über den Versbau des südslav. Volksliedes.* (Archiv für slav. Philologie. Bd. IX. 177—281).

²⁾ О. Е. Коршъ, l. cit.

³⁾ J. Minor, l. cit.

⁴⁾ Akcent główny oznaczają dwie kropki : postawione nad znakiem muzycznym; akcent poboczny jedna kropka •

⁵⁾ Porówn. Westphal, l. cit. s. 13; Minor, l. cit. s. 8.

⁶⁾ Сокальскій, l. cit. II. 344.

Znajomość melodyi ukraińskich pieśni ludowych nie jest do takiego porównania niezbędną jeszcze z następujących powodów. Niektóre pieśni ukraińskie poznał B. Zaleski nie bezpośrednio, lub nietylko bezpośrednio z ust ludu lecz także ze zbiorów Certelewa (z r. 1819) i Maksymowicza (r. 1827, 1834). W zbiorach tych umieszczone są pieśni ludowe bez melodyi, a zatem w formie zbliżonej do poezji sztucznej. Ponieważ melodia, jak o tem mówiłem wyżej, przesuwając nieraz akcent gramatyczny poszczególnych wyrazów, tekst zaś pieśni ludowej czytany bez melodyi, wprowadza w licznych wypadkach napowrót zgodę między akcentem rytmicznym a gramatycznym, przeto teksty pieśni ukraińskich czytane bez melodyj bardziej są nieraz zbliżone pod względem akcentu do rytmiki poezji sztucznej, a zatem i do rytmiki Zaleskiego, gdzie, jak widzieliśmy, panuje zgoda między akcentem rytmicznym a gramatycznym.

Już wykazanie wpływu poszczególnych pieśni ludowych na poezję Zaleskiego pod względem treści nastęrczało nie małą trudność; tem większe wątpliwości występują przy rozbiórce rytmiki, gdzie niema się zawsze takiego pewnego kryterium, jak kompozycja materiału rzeczowego i tożsamość motywów wskazujących na powinowactwo danych utworów. Oględność jest tu więc bardzo wskazana.

Za rytmy poezji Zaleskiego pochodzące stanowczo z ukraińskiego źródła ludowego, możemy uważać wzory rytmiczne tych tylko utworów, których treść wzięta z ukraińskich pieśni ludowych, a których rytm przedstawia typowe formy rytmiki ukraińskiej. Treść zaczerpnięta z ukraińskiej pieśni ludowej wskazuje na pochodzenie ukraińskie również tych rytmicznych form Zaleskiego, które nie są wyłączną właściwością ukraińskiej poezji ludowej lecz znajdują się także w poezji polskiej i innych narodów. W niektórych znów wypadkach uznajemy za prawdopodobne ukraińskie pochodzenie rytmu takich utworów, których treść nie jest wprawdzie zaczerpnięta z ukraińskich pieśni ludowych, których jednak forma rytmiczna stanowi dominującą typową właściwość ukraińskiej poezji ludowej (n. p. »Potrzeba Zbaraska«).

Wyszukajmyż takie wzory w całokształcie form rytmicznych Zaleskiego.

Wśród rytmów amfibrachicznych czystych ich nie znajdziemy. Tego rodzaju rytmy napotykamy nadzwyczaj rzadko w ukraińskiej poezji ludowej¹⁾. Stąd nawet rytmicznej budowy wiersza o rozmiarze (6 + 6) (porówn. wzór A. a. 4), który tu i owdzie widzimy w ukraińskich pieśniach²⁾ nie wahamy się uznać za niezależną od ukraińskich wpływów.

1) Porówn. Нейманъ, „Куплетныя формы“. (К. Ст. VI. 626).

2) Daję jeden przykład:

»Sydiła rusałka ua bilij berezi

Prosyła rusałka w żinoczok namitky« i t. d.

[Чубинский, „Труды“ III. 197. (pieśni »rusalne«) Nr. 2. i t. d.]

Inaczej nieco ma się rzecz z rytmami trochaicznymi, które w ukraińskiej rytmice ludowej mają stanowczą przewagę nad innymi rodzajami rytmów¹⁾.

Rytmiczną formę wiersza A. b. 1. o rozmiarze (4 + 4) napotykamy już w jednym z najwcześniejszych poematów Bohdana: »Nieszczęśliwa rodzina«, który, jak to wykazałem w cytowanej pracy²⁾ osnuty jest na motywach ukraińskich pieśni.

Tę samą formę wiersza widzimy we »Wzgórku pożegnania«, którego ukraińskie ludowe pochodzenie nie ulega żadnej wątpliwości. Rzecz więc jasna, iż tak formę wiersza (4 + 4) jakoteż budowę zwrotki [(4 + 4) 4] podszepnęła Zaleskiemu jedna z tych pieśni ludowych ukraińskich, które wzięły udział w genezie wspomnianych jego utworów. Taką pieśnią jest między innymi i dumka, której pierwsza zwrotka opiewa:

Homin, homin po dibrowi
Tuman pole pokrywaje
Tuman pole pokrywaje
Maty syna prohaniaje³⁾.

Wzór ten tem się różni od zwrotki używanej przez Zaleskiego, że poeta używa rymów według schematu: a b a b — podczas gdy w ustach ludu rymują się takie wiersze w sposób następujący: aa, bb, cc etc.

Forma taka rytmiczna tak często jest używana w ukraińskich pieśniach miłosnych, kozackich, hajdamackich, czumackich, szczególnie zaś w żartobliwych szumkach, melodya ich wiele razy musiała się obić o uszy Bohdana, i utrwalić się w jego pamięci, tak że rytm tych pieśni stał się najulubieńszym wzorem jego poezji, jak wykazuje zestawienie poematów mających tę formę rytmiczną. Między nimi napotykamy poematy takich rozmiarów jak »Złota Duma«, »Duch od Stepu« i w. i. Forma wiersza (4 + 4) jest wyłączną we wzorze A. b. 1., w zwrotkach A. b. 2, 3, 4, 5, 6, 7, a zajmuje bardzo ważne, jeżeli nie pierwszorzędne miejsce w budowie zwrotek A. b. 11, 15, 16, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27. B. 25, 56, 65⁴⁾.

1) Нейманъ, I. cit. str. 621.

2) »Українські народні пісні в поезіях Богд. Залєського«, (»Записки« I. 149—154).

3) »Малоросс. пѣсни«, изд. Максимовичемъ, Москва 1827. ст. 5—6. — Za dowód może nam posłużyć także następujące zestawienie:

Trzema szlachy idą Lachy

A kozaki czterma wałą

Z rusznic palą, świeca stałą.

Iszły Lachy na try szlachy

Kozaczeńky na czotyry

A tataro pole wkryły.

(Pisma, II. 57).

(Maksymowicz, 1827. 15).

4) Wiersz o rozmiarze (4 + 4) używany jest w poezji sztucznej prawie wszystkich narodów europejskich. (Spokrewniony on z wierszem anakreontycznym: ∪ ∪ — ∪ | ∪ ∪ — ∪). Najbardziej rozpowszechnionym jest w poezji hiszpańskiej, gdzie w romancach (romances)

Drugim rytmicznym wzorem zapożyczonym przez Zaleskiego z ukraińskich pieśni ludowych jest A. b. 8, t. j. $[(8 + 6) 2]$ Taką formę stanowiącą już całość rytmiczną powtarza Zaleski 2 razy i w ten sposób otrzymuje zwrotkę $\{[(8 + 6) 2] 2\}$, której używa wyłącznie w poemacie »Teligoła« (Pisma IV. 60.)

Wiersz $(8 + 6) = (\overbrace{4 + 4} + \overbrace{3 + 3})$ albo $(\overbrace{4 + 4} + \overbrace{2 + 2 + 2})$ i zwrotka $[(8 + 6) 2]$ zajmuje najwybitniejsze stanowisko w ukraińskiej rytmice ludowej, i znaną jest pod nazwą »kołomyjki«¹⁾. Jest ona tak powszechną w pieśniach miłosnych, lirycznych i epickich, w pieśniach historycznych, kozackich i hajdamackich w pieśniach burłackich, czumackich, we wielu pieśniach obrzędowych n. p. weselnych, wiośniankach²⁾ i t. p., że zbytecznym byłoby tu powoływać się na zbiory folklorystyczne.

Że taki wzór rytmiczny zapożyczył Zaleski z ust ludu ukraińskiego, mamy na to następujące dowody.

W poemacie »Teligoła« napotykamy reminiscencye z ukraińskich pieśni mających taką samą budowę rytmiczną:

Szlocha mać, — step ojciec laje — a śmieją się ługi
Poszedł wolny Zaporozec carzycy w posługi.

Oj wy chłopci Zaporozci ne harazd zrobyły
Szczu kraj tychyj step weselyj taj zanapastyły.

(war: Moskalu wruczyły).³⁾

tworzy wiersz ciągły, a w »redondillach« tworzy czterowierszowe zwrotki. $[(4 + 4) 4]$. W poezji polskiej napotykamy go już w w. XV-ym. (Bruchnałski, O budowie zwrotek polskich, str. 9). Ośmioletkowym wierszem, tworzącym czterowierszowe zwrotki (o rytmach a a b b), napisana »Pieśń świętojańska o Sobótce« J. Kochanowskiego. W »Sobótce« napotykamy już tu i owdzie prawidłowy rytm trochaiczny, n. prz.:

Wszystkie śpiewać nauczone
W tańcu także niezganione.

Po większej części jednak w ośmioletkowcu Kochanowskiego nie widzimy oprócz paroksytonicznego akcentu końcowego, innych akcentów stałych; brak mu zazwyczaj także średniówki. Wzór więc, jaki Zaleski mógł znaleźć u Kochanowskiego, nie był identyczny z jego 8 zgłoszkowcem. Hiszpańskiej poezji Bohdan prawdopodobnie nie znał. Największe znaczenie mógł mieć dla niego ukraiński wzór ludowy, zawierający przytem i treść jego »Wzgórka pożegnania« i »Nieszczęśliwej rodziny«.

1) Porówn. rozprawę A. Potebni w »Записк. имп. акад. наукъ.« С. Петерб. XXXVII. 108. O. Огоновскій, »Граматика руского языка, Льв. 1889. 282. § 526.

2) Porówn. cytaty ze zbiorów folkloryst. u Hejmana: »Куплетн. форми.« (К. Ст. VI. 627, 628) i u prof. Sumcowa, »Коломыйки.« (Кіевск. Старина 1886, т. XIV. str. 635—658).

3) М. Драгомановъ, »Політичні пісні українського народу«, XVII—XIX стол. т. I. с. 27.

W przypiskach do »Teligoły« wspomina sam Zaleski, że pisząc ten poemat miał w pamięci pieśń, z której przytacza kilka wierszy. Następujące zestawienie dowodzi, że pieśń ta pozostawiła niektóre ślady w utworze Zaleskiego:

Szczoby zaraz pan Czepiha i pan Hołowatyj
 Jszły na Kubań-riczku doli szczastia zażywały.
 Tam to budemo hulaty, tam rybu lowyty
 A czerkesa jako zajcia po korczech honyty:
 Oj ne diźde win syn bisiw puskat' striłu jarku
 Jak pobaczyt w ruci spysu — na pleczech janczarku¹⁾.

U Zaleskiego tak samo jak w recytowanej tu pieśni widzimy wzmiankę o Czepiże, Hołowatym, to samo wyrażenie o zbroi kozackiej:

Teligoła asawułom odgrzmiewa w huk szparki
 Na koń na koń! — w ramię spisy! na plecy janczarki
 W rzędach stają Zaporozcy; — a obok harmaty
 Półkowniki: pan Czepiha i pan Hołowaty²⁾.

Pieśń cytowana o Hołowatym, którą Zaleski słyszał w Umaniu, ma pewne właściwości wskazujące na to, że pochodzenie jej sztuczne, nie mniej jednak rytm jej, ukraiński ludowy, rzuca nam światło na pochodzenie tej strofy, jaką napisany poemat »Teligoła«,

Tym samym wierszem »kołomyjkowym« o rozmiarze (8 + 6) napisany poemat »Gęślarz weteran« (Wyd. pośm. I. 59.) Użył go też Zaleski w całej »Potrzebie Zbaraskiej«, należącej do najobszerniejszych poematów Bohdana. W tym ostatnim utworze łączy Zaleski zawsze trzy zwrotki »kołomyjkowe« w jedną zwrotkę, tak że każda zwrotka »Potrzeby zbaraskiej« składa się z sześciu wierszy »kołomyjkowych«, czyli że ma formę: [(8 + 6) 6].

Ścisłe spokrewniony z formą dopiero omówioną jest wzór rytmiczny:
 A. b. 11.

Budowa tego wzoru tem się różni od zwykłej zwrotki »kołomyjkowej«, że Zaleski rozdzielił 14-zgłoskowy wiersz ludowy na dwie części: (8 + 6) = (4 + 4) + (2 + 2 + 2) albo (4 + 4) + (3 + 3) i utworzył z nich sa-

1) *Pisma*, IV. 101.

2) *Pisma*, IV. 60.

Wiersz znajdujący się w tymże poemacie:

»Sojka — sojka — po swojemu hukają ku sojce« (IV. 60)

podszepnęły autorowi, jak sam przyznaje (P. IV. 98), słowa piosnki ukraińskiej:

»Sojka, sojka, hej letiła. — taj zwynuła kryła«.

moistne rymowane wiersze. Stąd zwykła forma ludowa $[(8 + 6) 2]$ przeistoczyła się u Zaleskiego w wzór: $\{[(4 + 4) + (3 + 3)] 2\}$.

Rozdział taki zawsze występuje wyraźnie w melodii »kołomyjek«, a czasem napotykamy w tak podzielonych wierszach rymy, które wskazują na pewną samoistność obu części.

W licznych wypadkach rymują się tylko obie części pierwszego 14-zgłoskowego ludowego wiersza; z niemi zgadza się pod względem rymu wiersz drugi, w którym ósmiozgłoskowa część nie rymuje się już z sześćozgłoskową:

- a) Hej płynu ja po Dunaju
I tak sy dumaju
Nema kraszszych śpiwanoczok jak u naszym kraju ¹⁾.

Rzadziej rymują się ze sobą 8-mio i 6-ciozgłoskowe części obu wierszy

- b) Jak pidete na pidpeńky
Kłyctze moi Seńky
Moja Seńka ne ślipeńka
Wydyt de pidpeńka ²⁾.

Jeszcze rzadszem zjawiskiem są przeplatane rymy 8-mio i 6-ciozgłoskowych części 14 zgłoskowego wiersza:

- c) Oj kałyna biło ćwiła
Czerwono rodyła
Deż bym swoi oczy diła
Szczobym ho lubyla ³⁾.

W waryancie a) widzimy więc 3, w war. b) 4 samoistne wiersze. U Zaleskiego takich rymów jak w wariantach a) i b) nie napotykamy wcale; w trzech wypadkach we wzorach A. b. 8, 9 i 10 rymują się u niego, jak zwykle w »kołomyjkach« ludowych niedzielone 14 zgłoskowe wiersze; najzwyklejszą zaś jest u Bohdana taka budowa zwrotki »kołomyjkowej« jak w waryancie c), który w pieśniach ludowych napotyka się najrzadziej. W zbiorach folklorystycznych widzimy »kołomyjkową« zwrotkę jako dwuwiersz nawet tam, gdzie wewnętrzne rymy każą ją dzielić na cztery wiersze samoistne. W takiej formie piszą ją folklorysty dla zaoszczędzenia miejsca. W ukraińskoruskiej jednak poezji sztucznej, w której (n. p. u Szewczenki) ta forma rytmiczna jest tak często używana jak w poezji ludowej, widzimy z reguły tak

¹⁾ Счастный Саломонъ, »Коломыйки и Шумки«, Львовъ 1863. с. 1.

²⁾ Piosnkę tę zapisałem z ust ludu w pow. Stryjskim w Galicyi.

³⁾ Як. Головацькій, »Народныя пѣсни галицкой и угорской Руси«, II, 775.

samo jak w tym wypadku u Zaleskiego zamiast dwu wierszy 14-zgłoskowych, dwa 8 zgłoskowe, a dwa 6 zgłoskowe, t. j. formę: $\{ [(4 + 4) + (3 + 3)] 2 \}$

Oprócz faktu, że forma »kołomyjkowa« stanowi typowy wzór ukraińskiej rytmiki ludowej, mamy jeszcze i bliższe, wyraźniejsze dowody na to, że pochodzenie formy rytmicznej Zaleskiego A. b. 11. jest ukraińskie. Z utworów Zaleskiego mających tę budowę rytmiczną tylko poezya p. t.: »Co ja widział dzisiaj« (Pisma II. 191.) nie ma pod względem treści nic wspólnego z motywami ukraińskiej poezyi ludowej; trzy inne poezye, jak »Wyjazd bez powrotu«, »Zakochana« i »Pochód«, są dosłownem niemal tłumaczeniem odpowiednich pieśni ukraińskich, mających taką samą budowę rytmiczną¹⁾. Taką samą budowę ma także dumka p. t.: »Myr szyrokyj«, w której autor stara się naśladować ton pieśni ukraińskiej także pod względem języka, chociaż nie zupełnie mu się to udaje²⁾.

¹⁾ Za dowód niech nam posłużą następujące zestawienia, odnoszące się do trzech utworów Zaleskiego, mających rytm kołomyjkowy.

U Zaleskiego:

W ukraińskiej pieśni:

a) Stoi jawór wedle wody
A chyła się chyła,
Płacze, nudzi kozak młody
Bo ciężka nań chwila.

(»Wyjazd bez powrotu«, Pisma I. 238).

a) Stojit' jawir nad wodoju
W wodu pochyływ sia,
Na kozaka newzhodońka
Kozak zażuryw sia.

(Максимовичъ, Малоросс. пѣсни. Москв. 1827. 3—4).

b) Młode latka w smutku lecą
A nadal rozpacze
Wtedy tylko lżej mi nieco
Gdy w kątku popłaczę.

(»Zakochana«, I. 248).

b) Traczu lita w lutim horju
I kincia ne baczu
Tilko meni łeksze stane
Jak nyszkom zapłaczu.

(»Наталка Полтавка« р. 1819).

c) Czy powrócę albo zginę
Bóg tylko wie w niebie
Weźże matko tę dziewczynę
Za swoją do siebie.

(»Pochód«, II. 31).

c) Oj Boh znaje, koły wernuś
W jakuju hodynu
Pryjmyż moju Maruseńku
Za swoju dytnu.

(Максимович. 1827. 24. i u Kucharenki).

²⁾ W wydaniu pośmiertnem cały zbiorek p. t. »Ukraińszczyzna« tak niemiłosiernie poprzekręcany przez przepisywaczy, że nie podobna w niektórych wierszach rekonstruować tekstu pierwotnego i znaleźć myśl jakąś, n. p.:

»Łastiwoczky w Nibi (może: nebi) czystom (może czystim)
Dumky wid bizludji (?)
Czyplaty się (może: Cziplaty sia) pod namystom
Marusi na twerdji (może hrudi = piersi).

(Wyd. pośm. I. 114).

Niedzielony wiersz kołomyjkowy napotykamy także w zwrotce A. b. 12; stanowi on drugą część zwrotki $[(8 + 4 + 1) 2 + (8 + 6) 2]$. Część pierwsza tej zwrotki, składająca się z dwu wierszy o budowie: $(8 + 4 + 1)$, jest tylko katalektyczną kołomyjką, brakuje w niej bowiem jednej tylko, nieakcentowanej zgłoski:

Żal się Boże, step i morze obiegliśmy z nim,
Grody dawne, kraje sławne, Wołosza i Krym¹⁾.

Taką rytmiczną budowę wiersza napotykamy dość często w ukraińskich pieśniach ludowych; wiersz taki nie ma jednak jak u Zaleskiego rymów wewnętrznych:

Czorna chmara nastupaje staw doszczyk ity
Błahosłowy otamane namet napjasty²⁾

Do wzorów ludowych ukraińskich należy także zwrotka A. b. 13. t. j.:

$\{[(4 + 2 + 1) + (3 + 3)] 2\}$

Jest to także katalektyczna „kołomyjka“, tylko, że tu wypadła 8-ma nieakcentowana zgłoska 14 zgłoskowego wiersza, a nie 14-ta, jak we wzorze poprzednim.

Taka forma wiersza w ukraińskich pieśniach ludowych wcale nie rzadka n. p.:

Czy ja w muża ne żona
Czy ne gospodynia
Sim deń chaty ne meła
Smitie po kolina.³⁾

Wiersz $(4 + 2 + 1)$ wzięty 11 razy stanowi zwrotkę A. b. 14.

W niektórych wypadkach już same rymy wskazują na to, że forma niezgodna z językiem ukraińsko-ruskim, zaszła już w oryginale u Zaleskiego, n. p.:

Tobi wist nosyw ptach dykyj
Żurawli nebisni

(w duchu jęz. ukr. należałoby napisać nebesni, chociaż cały ten przymiotnik napotykamy częściej w języku literackim aniżeli ludowym)

Tebe wczyły pokojnyky
Zabutoi piśni.

(»Ukraińszczyzna«. Wyd. pośm. I. 119).

¹⁾ *Pisma*, I. 225.

²⁾ Лисенко, »Збірник українських пісень з голосами«, т. IV. 17; porówn. ibid. III. 38; Чубинській, »Труды«, V. 152, Nr. 323 A; V. 450. Nr. 19; V. 1185. Nr. 228.

³⁾ Чубинській, V. 1182. 239; porówn. także ibid. V. 1128. Nr. 78; 1129 Nr. 85; 1141 Nr. 117; 1185 Nr. 236.

Z kompozycji wierszy ukraińskich: $(4 + 4)$ i $(4 + 2 + 1)$ utworzył Zaleski zwrotkę A. b. 15. t. j. $\{[(4 + 4) + (4 + 2 + 1)] 3\}$ i dał jej także formę ukraińską pod względem języka.

Te same 2 typy wiersza składają się tylko w innej proporcji, na zwrotki: A. b. 16. t. j. $[(4 + 4) 6 + (4 + 2 + 1)]$ i A. b. 20. t. j. $[(4 + 4) 2 + (4 + 2 + 1) 2 + (4 + 4)]$.

Z połączenia typów wiersza A. b. 13. α, t. j. $(4 + 2 + 1)$ i formy $(4 + 3)$ utworzył Bohdan zwrotkę A. b. 17. t. j. $[(4 + 2 + 1) 2 + (4 + 3) 2]$, o której ukraińskim pochodzeniu świadczy także jej ukraiński język. Spokrewniona z nią zwrotka A. b. 18. wzięta w całości z ust ukraińskiego ludu i w formie notatki luźnej umieszczoną została w zbiorze p. t.: »Ukraińszczyzna«. (Wyd. pośm. I. 116.)¹⁾

Tak samo żywcem zapożyczoną z ust ludu jest umieszczona wśród notatek Zaleskiego p. t.: »Ukraińszczyzna«, zwrotka o budowie $\{[(3 + 3) + (2 + 2 + 2)] 2\}$ A. b. 19.

Cur tobi, pek tobi
Ja ne twoja riwna
Bo ty pan, welykan
A ja bodnariwna²⁾.

Z omówionych już wierszy ukraińskich ludowych $(4 + 4)$ i $(4 + 2 + 1)$ stworzył Zaleski zwrotkę A. b. 20.: $[(4 + 4) 2 + (4 + 2 + 1) 2 + (4 + 4)]$; napisał ją w języku ukraińskim.

Rytmiczny wzór wiersza A. b. 21. użyty w dumce »Ukaranie« zapoyczył Zaleski z ust ukraińskiego ludu, jakkolwiek nie z pieśni, na której ta dumka osnuta. Pieśń »Ne chody Hryciu na wieczernyci« należy do tych ukraińskich śpiewów ludowych, w których nierówności rytmiczne³⁾ wygląda melodya przez przedłużanie lub powtarzanie jednych, a skracanie drugich zgłosek; pieśń taka pomimo różnorodnej rytmicznej budowy tekstu nie razi, gdy się ją śpiewa, robi jednak wrażenie prozy przy wygłaszaniu tekstu. Nie mógł więc Zaleski wraz z treścią przyjąć rytmu tej pieśni i zwrócił się do innego źródła. Rozmiar wiersza, którym napisana dumka »Ukaranie« t. j. $(2 + 2 + 2)$

¹⁾ Rytm taki widzimy n. prz. w następującej piosnce, umieszczonej w zbiorze Czubińskiego:

Uże sonce kotyt' sia
Nam do domu choczet' sia.

(Heйманъ, l. cit. str. 610).

²⁾ Według tego samego wzoru utworzona następna rytmiczna notatka »Cur její, pek její« i t. d. (Wyd. pośm. I. 116).

³⁾ Porówn. Чубинский, V. 429. Nr. 820. А, Б, В, Г.

napotyamy w licznych ukraińskich pieśniach ludowych, w których jednak dwa takie wiersze 6-ciozgłoskowe tworzą zazwyczaj jeden wiersz 12 zgłoskowy, tak że rymują się ze sobą nie 6-ciozgłoskowe, lecz 12-stozgłoskowe wiersze:

Oj ne szumy luże zełenyj bajracze
Ne płacz ne żurysia mołodyj kozacze¹⁾.

Rzadziej napotyamy w pieśniach ludowych 6-ciozgłoskowe wiersze, któreby były samoistne i rymowały się z sobą jak w »Ukaraniu« Zaleskiego:

Posiju ja rożu
Pokładu storożu²⁾.

Jedną z najwybitniejszych typowych form wiersza, będących właściwością ukraińskiej rytmiki ludowej, przedstawia wiersz o rozmiarze (5 + 5), składający się z trochejów połączonych z daktylami lub amfibrachami w następujący sposób: (3 + 2 + 3 + 2), (3 + 2 + 2 + 3), (2 + 3 + 3 + 2), (2 + 3 + 2 + 3). Budowę rytmiczną tego wiersza wyjaśniłem wyżej przy pomocy schematów muzycznych i tekstu pieśni »Na Dunajeńku«.

Wiersz taki przedstawia nieodłączną prawie rytmiczną formę dawnych pieśni obrzędowych. Najczęściej widzimy go w »szczedrówkach« i w »kołędkach« dawnego, niecerkiewnego typu; spotykamy go dość często we »wiośniankach«, pieśniach »kupałowych«, »rusalnych«, »obżynkowych« a nawet w nowszych pieśniach miłosnych. Liczba pieśni ukraińskich składających się z wierszy o rozmiarze (5 + 5) jest tak wielka we wszystkich zbiorach ukraińskich materiałów folklorystycznych, wiersz ten zajmuje tak wybitne stanowisko w ukraińskiej rytmice ludowej, że cytaty szczegółowe uważam za zbędne: odwołuję się w tym względzie do prac A. Potebni³⁾ i Neumana⁴⁾.

¹⁾ Лисенко, I. 32; Чубинскій, III 116. Nr. 7; ibid. 149. Nr. 54; 201. Nr. 6; 215 Nr. 30 A; 439 Nr. 2; V. 8 Nr. 5. 27. Nr. 69; 46. Nr. 104 A; 1020 Nr. 132 i t. p. Wiersze tego rozmiaru napotyamy i w pieśni »Ne chody Hryciu«. Чуб. V. 428 Nr. 820, wiersze 2. 6. str. 430 i wiersze 25, 27, 28.

²⁾ Чубинскій, III, 207. Nr. 20; porówn. ibid. 155. Nr. 64. 445 Nr. 9. A. i t. d.

³⁾ А. Потєбня, »Обьясненія малорусскихъ и средныхъ народныхъ пѣсень«. Варшава 1883. 75, 137—7, 190, 208—9, 245, 259. — »Народныя пѣсни галицкой и угорской Руси. Собр. Я. Головацкимъ, реценз. А. Потєбни. Записки имп. акад. наукъ въ Петерб. т. XXXVII. 107.

⁴⁾ Нейманъ, l. cit. str. 607, 608, 609. Pieśni te można nazwać »starożytnymi« pod względem treści a nie formy rytmicznej. Podział jaki wprowadza Neuman: na układ rytmiczny dawny bezstopowy, o akcencie logicznym i nowy stopowy o akcentach zależnych od melodyi, podział taki niema trwałej podstawy. Stosunek akcentu gramatycznego i logicznego do rytmiczno-muzycznego, jest taki sam w pieśniach jednej i drugiej kategorii.

W poezji polskiej napotykamy tę formę rytmiczną nie mniej rzadko w poezji sztucznej jak ludowej¹⁾. Zaleski mógł wprawdzie znaleźć wiersz (5 + 5) w zmienionej nieco formie u Kochanowskiego²⁾ lub Naruszewicza³⁾, bez porównania jednak silniej musiała się ta forma rytmiczna utrwalić w pamięci poety pod wpływem ukraińskiej poezji ludowej.

Wiersz dziesięciozłóskowy rozpadający się na dwie regularne połowy złożone z daktyla i trocheja lub amfibracha i trocheja, widzimy u Zaleskiego we wzorach B. 29. α i α, 31, 32, 33, 34. α, 35. α, 36. α, 37. α, 38. α, 39. α, 40. α, 42. β i 59. β.

W pieśni ukraińskiej ludowej grupują się najczęściej wiersze tego rodzaju w ten sposób, jak w części zwrotek Bohdana B. 36, 40. i 42, t. j.: [(5 + 5)] i tak się czasem rymują.

U Zaleskiego:

Pieśni o, pieśni! serce mi rośnie
Tak niewoląco — miło — miłośnie⁴⁾.

W ukraińskiej pieśni ludowej:

Po polu, polu, po polu chmara
Oj to ne chmara, to z konia para
Tam Iwaseńko konyka honyw
Konyka honyw korola łowyw⁵⁾.

¹⁾ N. p.:
Rozgniewała się żona na męża
Wzięła kogutka poszła do księdza.

(Zbiór wiadom. do antropol. krajowej, IV. 246.)

²⁾ J. Kochanowski w swej pieśni »Do zdrowia«, dzieli wiersz 10-ciozłóskowy na 2 połówki pięciozłóskowe, które ze sobą rymuje. Zamiast więc formy [(3 + 2 + 3 + 2) 2] tworzy formę: [(3 + 2) 2].

Szlachetne zdrowie
Nikt się nie dowie
Jako smakujesz
Aż się zepsujesz.

³⁾ Naruszewicz w swej pieśni o czterech porach roku, używa formy [(5 + 5) 2] o rymach aa, bb, cc i t. d.

O jak wesołe nastały czasy
W śliczną się barwę przybrały lasy.

⁴⁾ *Cborowód polski*, IV. 192,

⁵⁾ Чубнискій, III. 282. Nr. 17; *ibid.* 218. Nr. 15. W wierszu typu (5 + 5) występuje bardzo często zjawisko rytmiczne i syntaktyczne, zwane »paralelizmem«, przedstawiające jeden z przeżytków bardzo dawnej formy rytmicznej. Polega ono na równoległości konstrukcji syntaktycznej i na tem, że druga część (5-ciozłóskowa) wiersza, w całości się powtarza w pierwszej części wiersza następnego, tworząc niejako ogniwo łańcucha, n. p.:

Tam Iwaseńko konyka honyw
Konyka honyw, korola łowyw.

(O tem zjawisku porówn. u Sokalskiego, l. cit. II. str. 232, 233, 238, 239).

Zwykle są wiersze tego rodzaju nierymowane:

Oj po pid lisok popid temneńkyj
Tam chodyt stadce sywe worone¹⁾.

Bardzo często rymuje się w ukraińskiej pieśni ludowej pierwsza połówka pierwszego wiersza 10-ciozgłoskowego z drugą, dalsze zaś wiersze nie mają już tych rymów wewnętrznych, ani też końcowych.

A w poli, w poli, j u wynokoli
Stojat namety z biłoho szowku
A w tych nametach wse stoły stojat'²⁾.

Taka forma stanowi przejście do formy następującej, gdzie 5-ciozgłoskowe części wiersza zdobywają sobie samoistność i przybierają stale rymy:

Pan Chomuneńko
Pereberczeńko
Sam mołodeńkyj
Kiń woroneńkyj³⁾.

Zaleski wiersz 10-ciozgłoskowego (z wyjątkiem we wzorze B. 28.) nie dzieli; tworzy zaś z niego grupy złożone z dowolnej liczby wiersza, najczęściej zaś zwrotkę $[(5 + 5) 4]$ o rymach a b a b, lub aa bb, jak wykazuje spis utworów, mających tę formę rytmiczną wykazany pod I. B. 31.

Wiersz o rozmiarze $(5 + 5)$ stanowi podstawę formy B. 29.

Pierwszy wiersz utrzymany tu w całości, z drugiego zaś widzimy tylko pierwszą połówkę, zwiększoną o jedną stopę trochaiczną: $(5 + 2)$; te dwa wiersze powtórzone stanowią zwrotkę: $\{[(5 + 5) + (5 + 2)] 2\}$

Oj step — mój ojciec, Sicz — moja matka
Orłowie ci rodzina
Pielęgowali młodsze me latka
Chowali jako syna⁴⁾.

¹⁾ ibid. III. 289. Nr. 22.

²⁾ Антоновичъ и Драгомановъ, »Историческія пѣсни малорусскаго народа« Кієвъ 1874, с. 8. Nr. 5.

³⁾ Антоновичъ и Драгомановъ, l. cit. I. 9. Nr. 3. A. Porówn. także u Neumana, l. cit. VI. 616.

⁴⁾ Pisma, II. 36. Treść pokrewną ma piosnka ukraińska o innym układzie rytmicznym:
Oj Sicz maty, oj Sicz maty
A wełykyj łuh baťko.

(Зборникъ пѣсень. Львовъ, 1863. с. 140).

Formę rytmiczną podobną do tej, jaką widzimy w »Zazuliczu« B. Zaleskiego, ma pieśń o »Zrujnowaniu Sicy (Лисенко, III. »Кальнишевський«). Różnicę stanowi tylko od-

Taka rytmiczna budowa zwrotki, stanowi jedną z ulubionych form ukraińskiej poezji ludowej; napotykamy ją w ukraińskich pieśniach weselnych, obżynkowych, kołysankach, miłosnych i historycznych kozackich; n. p.:

Oj zarży zarży sywyj konyku
Rano na paszu jduczy
Czy ne zaczuje serce diwczyna
U sadu winky wjuczy¹⁾.

Wzór B. 28. jest odmianą zwrotki B. 29. i różni się od niej tylko tem, że pierwszy wiersz 10-ciozgłoskowy rozpada się tu na dwa samoistne rymujące się ze sobą wiersze 5-ciozgłoskowe, do czego bardzo się nadaje symetryczna budowa 10-zgłoskowego wiersza. Melodya ukraińskiej pieśni tego rodzaju uwydatnia ten podział dobitnie, jakkolwiek 5-ciozgłoskowe wiersze rzadko się ze sobą rymują. Przytaczam wzór o rymach wierszy 5-ciozgłoskowych i 7-miozgłoskowych: $\{[(3 + 2) 2 + (5 + 2)] 2\}$.

Oj krasno — jasno
Oj krasno jasno
Kudy soniczko schodyt'
A szcze krasnijsze
A szcze jasnijšie
Kudy matinka chodyt'²⁾.

Piosnkę tę żywo przypomina układem swym rytmicznym, a nawet kolorytem pierwszej zwrotki »Zarannek« Zaleskiego.

Jasno rumiano
Majowe rano
Taśmami lśni jedwabi
Coś coś w omroce
Słowik świegoce
Współzakochanych wabi³⁾.

bitka »oj!« wstawiona w pierwszym i trzecim wierszu; gdy ją opuścimy, otrzymamy rytm taki sam, jak w poem. Zaleskiego »Zazulicz«.

»Połety hałko, połety czorna
Da na Sicz rybu jisty« i t. d.

¹⁾ Чубинскій, III. 118. Nr. 10; V. 21. Nr. 55; 590. Nr. 194; 750 D; 860. Nr. 420; 948. Nr. 28. Метлинскій, »Народныя южнорусскія пѣсни«. 1854. с. 12. Лисенко, I. 1. II. Nr. 33. 34. Porówn. także cytaty u Neumana, l. cit. VI 613.

²⁾ Piosnkę tę zapisałem z ust ludu w Galicyi, w powiecie Stryjskim. Wiersze 5-ciozgłoskowe występują wyraźnie jako samoistne już w słowach tej pieśni, i u Metlińskiego, l. cit. str. 32.

³⁾ Pisma, I. 236.

Z wzorami B. 28. i B. 29. identyczną jest prawie rytmiczna budowa zwrotki B. 30, chociaż na pozór w tej ostatniej brakuje cała część pięciozgóskowa. Tak treść¹⁾, jakoteż formę rytmiczną dumki p. t. »Dwojaki koniec«, mającą schemat rytmiczny $[(5 + 5 + 2) 2]$ zapożyczył Zaleski z pieśni ludowej ukraińskiej: »Polubyło się dwoje dityj serdeczne«.

Pieśń ta znana powszechnie także w Galicyi; miałem sposobność słyszeć ją w kilku miejscowościach. Przekonałem się, że melodia nadaje jej zawsze budowę: $\{[(3 + 2) 2 + (5 + 2)] 2\}$. Dzieje się to w ten sposób, że pierwsza 5-ciozgóskowa część wiersza 12-stozgóskowego w śpiewie się powtarza tworząc 2 wiersze 5-ciozgóskowe, po których następuje druga część 12-stozgóskowego wiersza, stanowiąca jak we wzorze B. 28. i B. 29. wiersz 7-miozgóskowy, a zatem:

Zamiast:

$$[(5 + 5 + 2) 2] = \begin{cases} \text{Polubyło się dwoje dityj serdeczne} & \} = (5 + 5 + 2) \\ \text{Prysudyw Hospod' rozijty się konieczne} & \} = (5 + 5 + 2) \end{cases}$$

śpiewa się:

$$\{[(3 + 2) 2 + (5 + 2)] 2\} = \begin{cases} \text{Polubyło się} & \} = (3 + 2) \\ \text{Polubyło się} & \} = (3 + 2) \\ \text{Dwoje dityj serdeczne} & (5 + 2) \\ \text{Prysudyw Hospod'} & \\ \text{Prysudyw Hospod'} & \\ \text{Rozijty się konieczne} & ^2). \end{cases}$$

czyli, że zamiast 2 wierszy 12-stozgóskowych otrzymujemy w ten sposób 2 pary wierszy 5-ciozgóskowych i parę wierszy 7-miozgóskowych.

Rzecz jasna, że Zaleski, który swych poezyj nie pisał specjalnie dla śpiewu, nie potrzebował powtarzać 5-ciozgóskowego rytmicznego frazesu. W zbiorach folklorystycznych także rzadko widzimy takie powtarzanie. Pieśni mające tę budowę rytmiczną są nader liczne³⁾.

Ścisłe spokrewnioną z rytmicznymi formami B. 28, 29. i 30. jest zwrotka $\{[(5 + 5) + (3 + 3 + 2)] 2\}$, która stanowi część wzoru B. 39.

Puszczę stepową pieśń na omany
Głos mój — rozstrzelon w pustkowie
Stokroć odbity, stokroć złamany
Tkliwiej no niech się ozowie!
Niech oczaruje, kędyś nad wodą
Śniącą na kwieciach Alpejkę młodą⁴⁾.

1) Wykazałem to w rozpr. »Укр. нар. пісні в поез. Б. Зал.« »Записки« I. 180—181.

2) Чубинській, »Труды«. V. 372. Nr. 727 A.

3) Чубинській, V. 409. Nr. 792; 518. Nr. 124 A Nr. 301. Головацкій, I. 255; IV. 210; III. 143.

4) »Okolica alpejska«. Pisma, I. 244.

Po opuszczeniu 2 ostatnich wierszy o rozmiarze (5 + 5) otrzymujemy zwrotkę, która od zwrotki jaką widzimy w poemacie »Zazulicz« (B. 29.) różni się tylko jedną zgłoską nadmiarową, dodaną we wierszu 2-gim i 4-tym, zachowując ten sam charakter rytmiczny.

Taką formę wcale nie rzadko napotykamy w ukraińskiej poezji ludowej:

Hej ne dywujcie dobryji lude
 Szczo na Wkraini powstało
 Szczo za Daszewom pid Sorokoju
 Mnożestwo Lachiw propało¹⁾.

Zrozumienie rytmicznej budowy dumki Bohdana p. t. »Dwojaki koniec«, której treść i forma zupełnie się zgadzają z pieśnią ukraińską, rzuca nam także światło i na źródło ściśle z nią spokrewnionych form rytmicznych B. 28, B. 29, B. 39, tak że ukraińskie ludowe ich pochodzenie nie może ulegać żadnej wątpliwości.

Do innego rodzaju wzorów rytmicznych należy już zwrotka B. 43. Ukraińskie jej źródło ludowe jest także stanowczo pewne. Dowodem na to jest szumka p. t. »Ladaco«, która jest przeróbką pieśni ukraińskiej »Bodaj sia kohut znudyw«:

Bodaj sia kohut znudyw
 Szczo mene rano zbudyw
 Małaja niczka mała
 Iszczem sia ne wyspała.²⁾

Zaleski oddając wiernie treść pieśni ukraińskiej, zachowuje dokładnie jej schemat rytmiczny t. j. [(3 + 2 + 2) 4] i porządek rymów: aa bb.:

Kogut krzykliwe lichu
 Nie siedziałby to cicho
 Mała bo nocka mała
 Jeszczem się nie wyspała³⁾.

Wzór ten rytmiczny często jest używany w ukraińskich »szumkach«, »wiośniankach«, a szczególnie w pieśniach »obżynkowych«⁴⁾.

Wiersz (3 + 2 + 2) składający się z daktyla i amfibrycha i dwóch trochejów tworzy zwykle w pieśni ludowej zwrotkę [(3 + 4) 2]; czasem jednak tworzy wiersz stychiczny:

1) М. Лисенко, I. 28.

2) Чубинський, V. 13. Nr. 32.

3) Pisma, II. 174.

4) Чубинський, III. 235; ibid. 238.

Czy ne dym to sia kuryt'
 To nasza pani żuryt'
 Jak pywa nawaryty
 Horiwky nakupyty
 Żencykiw napojity.¹⁾

Wierszem takim napisane nie tylko poezye wyliczone pod wzorem B. 43, lecz stanowi on także część składową zwrotek B. 44. α, B. 45. α, B. 63 α i B. 65 β.

Taką samą ilość zgłosek ma wiersz, który tworzy zwrotkę B. 47, lecz ma inną budowę rytmiczną. We wzorze poprzednim widzieliśmy na pierwszym miejscu amfibrach lub daktyl, a na drugim dwa trocheje; w tym przeciwnie zaczyna się on regularnie dwoma trochejami, a kończy się amfibrachem: (2 + 2 + 3).

Darmo błędzę oczyma
 Mokrą mrugam powieką²⁾.

Ukraińska pieśń ludowa używa takiego wiersza bardzo często, gdzie tworzy zwykle zwrotkę: [(4 + 3) 2] n. p.:

Ponad morem Dunajem
 Witer jawor chytaje³⁾.

Wiersz ten tworzy także wzór B. 48. i wchodzi jako część składowa do wzorów B. 49. i B. 55. α. Tę ostatnią formę rytmiczną, t. j. [(4 + 3) 2 + (4 + 2 + 1) 2] widzimy w szumce »Śliczny chłopiec«⁴⁾.

Szumka ta jest wolnem tłumaczeniem ukraińskiej piosnki: »A ja lublu Petrusia«⁵⁾. Rytm pierwszej połowy zwrotki ludowej zachował Zaleski w całości:

Jak ne wydżu Petrusia } = (4 + 3) 2
 To wid witr walusia.

Gdy się spóźni godzinę } = (4 + 3) 2
 To mi tęskno aż ginę.

Zestawienie to jest dowodem, że wiersz o rozmiarze (4 + 3) napoty- kany w poezyach Zaleskiego wymienionych pod wzorami B. 47, B. 49. i B. 55. pochodzi w nich z ukraińskiego źródła ludowego.

1) *ibid.* III. 235. Nr. 18. 238. Nr. 35. B.

2) *Pisma*, I. 186.

3) Максимовичъ, »Укр. народн. пѣсни« 1834, 188. 2. Метлинскій, I. cit. 1. Чубинскій, V. 8. Nr. 15; 146. Nr. 15; 1034. Nr. 157.

4) *Pisma*, II. 176.

5) *Wasł. z Oleska*, str. 256. Чубинскій, V. 101 i 223.

Widoczną jest także rzeczą, że nie tylko pierwsza połowa, lecz cała zwrotka B. 55. utworzona jest według wzoru ukraińskiego. Druga część tej zwrotki tem się różni od rytmu pieśni ludowej, że zamiast luźnej odbitki »oj« na początku trzeciego wiersza, której melodia nadaje taką wartość rytmiczną, jaką ma trochej, umieścił Zaleski słowo dwuzgłoskowe, a więc zamiast:

»Oj! bida ne Petruś
Biłe lyczko czornyj wus«

napisał Zaleski :

Śliczny chłopiec czego chcieć
Czarny wąsik biała pleć!

Wiersz (4 + 2 + 1), który widzimy także we wzorze A. b. 13. α. i B. 49. β. jest dość często używany w ukraińskiej poezji ludowej¹⁾.

Wpływ ukraińskiej rytmiki widzimy także we wzorze B. 50. rytmów Zaleskiego. t. j. w zwrotce [(5 + 4) 4]. Wiersz o rozmiarze (5 + 4), których dwa stanowi zwykle całość, widzimy w niektórych ukraińskich »wiośniankach«²⁾, »szczedrówkach«³⁾, a także w pieśniach »kupałowych«⁴⁾.

Oj czom ty dube ne rozwyw sia
Oj czom ty Petre ne żenyw sia.⁵⁾

Rytm taki ma między innymi poematami, notatka poetycka, umieszczona w pośmiertnym wydaniu, w dziele »Ukraińszczyzna«. Czterowiersz składający się z wiersza (5 + 4) napisany w języku ukraińskim:

Jak zażurju sia na czużyni
Za słozamy ne baczu świta
Prosnuw sia w duszi step bo synij
I mołodecki moji lita.⁶⁾

Tego samego wiersza używa Zaleski także w pierwszej części wzoru B. 56. Dumka »Młodo zaswatana« utworzona według tego wzoru jest dosłownym niemal tłumaczeniem ukraińskiej pieśni i zachowuje z nieznaczną

¹⁾ Oprócz pieśni wymienionych przy wzorze A. b. 13 napotykamy taki wiersz u Czubińskiego, V. 66. 302. Nr. 461.

²⁾ ibid. III. 134. Nr. 33; 461. Nr. 78.

³⁾ ibid. III. 469. Nr. 36. A.

⁴⁾ ibid. III, 199. Nr. 2 i 3; 200. Nr. 5; 205. Nr. 15 i t. p.

⁵⁾ ibid. III. 220. Nr. 36.

⁶⁾ Wyd. pośm. I. 115, W wydaniu tem pierwotny tekst oczywiście poprzekręcano tak, że wiersze niektóre stają się wprost niezrozumiałymi, i tak zam. »w duszi« napisano: w dusze; zam, step, nap. stop; zam. synij, nap. syny; zam. mołodecki, nap. mołodecky.

zmianą także rytmiczną budowę oryginału ludowego. Zwrotka ukraińska ludowa składa się z czterech wierszy o rozmiarze (4 + 4) i dwu o rozmiarze (3 + 2) t. j. [(4 + 4) 4 + (3 + 2) 2].

Czy ja w łuzi ne kałyna
Czy ja w łuzi ne zełena
Naszczoz mene połamano
I w puczeczky powjazano
Neszczastie moje
Nedola moja.¹⁾

Zaleski zachował budowę zwrotki sześciowierszową, zachował także rozmiar dwu ostatnich wierszy (3 + 2) i dwu przedostatnich (4 + 4). W pierwszych dwu wierszach zamiast rozmiaru ośmiozłogowego, wprowadza dziewięciozłogowy, tak że w rezultacie otrzymujemy zwrotkę o budowie [(5 + 4) 2 + (4 + 4) 2 + (3 + 2) 2].

Czy ja na polu nie kalina
Czy ja na polu nie jedyna
Czemuż mnie tak w moje rano
W pączkach jeszcze połamano
Niedolaż moja
Moja niedola.²⁾

Tylko wariant, który widzimy u Maksymowicza w wyd. pieśni ukraińskich z r. 1827 ma budowę rytmiczną pod względem rozmiaru i liczby wierszy bardzo zbliżoną do budowy zwrotki Zaleskiego. Wszystkie inne warianty tej pieśni mają rytmikę odmienną i pierwsze dwa wiersze zazwyczaj o męskiej końcówce. Jaki jest rozkład akcentów rytmicznych w cytowanym wariantcie Maksymowicza, trudno bez melodyi odgadnąć, ponieważ zwrotka, jak widzimy jest dość skomplikowaną.

Wzorem tym kończymy szereg ukraińskich form rytmicznych ludowych, które miały mniejszy lub większy wpływ na rytmikę poezji B. Zaleskiego.

Na zakończenie zsumujmy ważniejsze cyfry i zbierzmy razem najważniejsze fakty wynikające z przeanalizowanego materiału.

Wszystkich typów rytmicznych form wiersza widzimy w całości w poezji B. Zaleskiego 38. Z tych 15 zaczerpnął Zaleski z ukraińskiego źródła ludowego. Typy te są następujące:

(4 + 4) A. b. 1; (8 + 6) A. b. 8; (8 + 4 + 1) A. b. 12; (4 + 1) A. b. 22; (4 + 2 + 1) A. b. 13; (4 + 3) A. b. 17; (2 + 2 + 2) A. b.

¹⁾ Максимовичъ, »Малоросс. пѣсни«. 1827. 70, 71, 72.

²⁾ Pisma, I. 229.

21; (5 + 5) B. 29; (3 + 2) lub (2 + 3) B. 28; (5 + 7) = (5 + 5 + 2) B. 30; (5 + 2) B. 28; (3 + 3 + 2) B. 39; (3 + 2 + 2) B. 43; (2 + 2 + 3) B. 47; (5 + 4) B. 50.

Oprócz do wymienionych, weszły te formy wiersza jeszcze w skład następujących wzorów rytmicznych: A. b. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 24, 25, 27. B. 25, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 45, 48, 49, 55, 56, 59, 65. A zatem ze 103 rytmicznych wzorów ma 51 w swej budowie jako część składową jeden lub więcej wierszy ukraińskiego pochodzenia ludowego.

Inaczej przedstawia się stosunek całych form rytmicznych Zaleskiego, t. j. zwrotek, do ukraińskich zwrotek ludowych. Ze 103 form rytmicznych tylko 14 zapożyczył Zaleski w całości z ukraińskiej poezji ludowej. Są one następujące: [(8 + 6) 2] A. b. 8; {[(4 + 4) + (3 + 3)] 2} A. b. 11; [(8 + 4 + 1) 2] A. b. 12; {[(4 + 2 + 1) + (3 + 3)] 2} A. b. 13; [(2 + 2 + 2) 2] A. b. 21; {[(4 + 4) + (4 + 1)] 2} A. b. 24; [(5 + 5) 2] B. 36; {[(5 + 5) + (5 + 2)] 2} B. 29; {[(3 + 2) 2 + (5 + 2)] 2} B. 28; [(5 + 7) 2] B. 30; {[(5 + 5) + (3 + 3 + 2)] 2} B. 39; [(3 + 2 + 2) 4] B. 43; [(2 + 2 + 3) 2 + (4 + 2 + 1) 2] B. 55; [(5 + 4) 2 + (4 + 4) 2 + (3 + 2) 2] B. 56.

Widzimy stąd, że Zaleski rzadko stosunkowo zachowywał w całości budowę zwrotki taką, jak ją widział w ukraińskich pieśniach, lecz biorąc często poszczególne ukraińskie wiersze tworzył z nich już to przez powtarzanie ich w dowolnej ilości, już to przez połączenie z wierszami innego pochodzenia, już to przez inny porządek rymów, nowe oryginalne całości.

Że wyliczone tu formy wierszy i zwrotek zapożyczył Zaleski rzeczywiście z ukraińskiej poezji ludowej, starałem się to wykazać wyżej w każdym poszczególnym wypadku. Jeżeli niektóre z tych form wiersza nie przedstawiają wyłącznej właściwości ukraińskiej rytmiki ludowej, jeżeli je można znaleźć u innych także narodów, jeżeli je Zaleski mógł nawet znać z dzieł dawniejszych autorów polskich (n. p. wiersze o rozm. (4 + 4) lub (5 + 5)), to wykazanie ukraińskiego źródła danego utworu Zaleskiego pod względem treści usuwa wszelką wątpliwość także co do ukraińskiego pochodzenia rytmicznej budowy tegoż, jeżeli budowa ta zgodna jest z danym źródłem ukraińskim ludowym. Wykazałem to we wszystkich zestawionych wyżej wzorach. Typów wierszy i zwrotek Bohdana, co do których dowodu takiego przeprowadzić nie mogłem, nie zaliczam do ukraińskich wzorów ludowych. Uwzględniłem także możliwy wpływ, a zwłaszcza w utworach późniejszych Bohdana, poezji ludowej serbskiej, z którą obznajomiony był Zaleski, i której utwory tłómaczył.

Mając na względzie poezję serbską, nie zaliczyłem do ukraińskich wzorów rytmicznych zwrotki B. 53. Chociaż wiersz o rozmiarze (4 + 6) składa-

jący się już to z czystych trochei, już to z trochei w pierwszej, a amfibrachów w drugiej części, wcale często można napotykać w ukraińskich pieśniach ludowych¹⁾, nie zajmuje on jednak w tychże tak wybitnego stanowiska, jak w serbskiej poezji ludowej, gdzie jest nieodłączną formą poezji epickiej²⁾.

Nie będę tu bliżej określać w sposób statystyczny, ile miejsca zajmują w dziełach Zaleskiego utwory napisane wierszem wzorowanym na ukraińskich pieśniach ludowych. Nadmienię tylko, że n. p. cały tom II. »Dzieł pośmiertnych« Bohdana, zawiera wiersze tego rodzaju. Tom ten mieści »Potrzebę Zbaraską« (str. 1 — 129), napisaną wierszem »kołomyjkowym« o rozmiarze (8 + 6) i poemat »Wigilia godów tysiącolecia« (131 — 178), składający się z wierszy o rozmiarze (5 + 5).

Powyższe zestawienie utworów Zaleskiego z pieśniami ukraińskimi pozwala nam obecnie sformułować ściślej ogólny stosunek rytmiki utworów Bohdana do rytmiki ukraińskiej.

W porównywanych przez nas utworach zachowuje przede wszystkim Zaleski tę samą budowę zwrotki, tę samą ilość takich samych wierszy i taką samą ilość zgłosek odpowiedniego wiersza, jaką widzimy w analogicznej pieśni ukraińskiej. Jakie w tym kierunku są wyjątki i z jakich wypłynęły przyczyn wykazałem wyżej.

Jakże się przedstawia wewnętrzna budowa rytmiczna wiersza Zaleskiego w stosunku do budowy rytmicznej wiersza ukraińskiego?

Przedewszystkiem zachowuje Zaleski to samo położenie średniówki, jakie ona ma w analogicznym wierszu ukraińskim, a w ten sposób uwzględnia jeden z najsilniejszych żywiołów, od którego głównie zależy budowa rytmiczna wiersza³⁾.

¹⁾ Лисенко, II. 17, III. 14, 26, 28, 30; I. 35; Чубинскій, III 166. Nr. 92; 170. Nr. 101; 201. Nr. 8; V. 1028. Nr. 145.

²⁾ U Zaleskiego, w tłumaczeniu pieśni serbskich epickich: Car Łazarz czyli Kosowski bój (*Pisma*. III. 69—110); »Dziewczyna i słońce« (ibid. 135) i t. d.

³⁾ Jak od położenia średniówki zależy budowa rytmiczna odpowiedniego wiersza, wykażemy to na przykładzie.

Wiersz 10-ciozgłoskowy może się rozpaść przy pomocy zmiany średniówki na dwa główne typy: (5 + 5) i (4 + 6).

a) (5 + 5)

Święto o święto || znaczne i przednie (Zal.).

— — — | — — || — — — | — —

Oj popid horu || popid zelenu (ukr. pieśń. lud.)

b) (4 + 6)

Na Podnieprzu || kędy Iwanhora (Zal.)

— — — — | — — — — || — — — — | — — — —

albo:

— — — | — — — || — — — | — — — | — — —

Tycho tycho || Dunaj wodu nese (ukr. p. lud.)

Wskutek tego widzimy u Bohdana ten sam podział na główne grupy rytmiczne, jaki napotykaemy w analogicznych pieśniach ukraińskich. Wzory więc wyrażające przy pomocy cyfr główne grupy rytmiczne w wierszach Zaleskiego, najdokładniej wyrażają nam także podział na główne grupy rytmiczne wiersza analogicznej pieśni ukraińskiej.

Jakże przedstawia się rytmiczny układ zgłosek w ramach owych grup głównych uwarunkowanych przez średniówkę u Zaleskiego i w pieśniach ukraińskich?

Wykazaliśmy wyżej, że u Zaleskiego owe niepodzielne przez średniówkę grupy zgłosek rozpadają się znów na mniejsze całości rytmiczne czyli stopy, których następstwo albo jest ściśle określone i pociąga za sobą pewną liczbę akcentów stałych, albo następstwo ich w ramach półwiersza (względnie części przez średniówkę niepodzielnej) jest swobodniejsze, nie przekracza jednak za zwyczaj czterech kombinacji wykazanych n. p. przy 11-sto i 13-stozgłoskowcu. Obok wierszy tego typu, których układ rzeczywiście, jak to wykazał w części Rowiński, nie wiele się różni od analogicznych form wiersza t. zw. »sylabicznego« poezji polskiej czasów dawniejszych, począwszy od Reja i Kochanowskiego, wprowadza Zaleski wielkie, określone wyżej cyframi i wzorami, bogactwo form rytmicznych, zbudowanych na zasadzie nowożytnej wersyfikacji europejskiej. Zasada ta polega na zgodzie między akcentem gramatycznym a akcentem rytmicznym, wymaganym przez schemat z góry postawiony, złożony z mniejszych jednostek rytmicznych, aniżeli półwiersz, t. j. ze stóp tonicznych, akcentowych.

Czy Zaleski biorąc z ukraińskiego źródła budowę zwrotki i wzór głównych zarysów budowy wiersza uwarunkowanych przez średniówkę, naśladował także i taki układ rytmiczny zgłosek, jaki znajdujemy w ramach grupy głównej, przeważnie półwiersza? Czy istnieją w poezji ludu ukraińskiego grupy rytmiczne, oparte na akcencie, odpowiadające stopom klasycznym?

Sokalskij, który wciąga do swej Rozprawy o rytmice także materiały zaczerpnięte z ukraińskich pieśni ludowych, stawia ogólne i bardzo kategoryczne twierdzenie, że jedynym ruskim taktem¹⁾, jedynym ludowym metrum, jedyną

Położenie średniówki w wypadku a) (5 + 5) dzieli wiersz na 5-ciozgłoskowe połowki; w ramach tych połówek najnaturalniejszym jest układ zgłosek: 3 + 2 albo 2 + 3; w ten sposób może w nich stać obok siebie albo daktyl z trochejem lub amfibrach z trochejem, a względnie odwrotnie, trochej z amfibrachem lub trochej z daktylem.

W wypadku b) (4 + 6) w granicach pierwszej grupy, możliwe są tylko trocheje, (względnie jonik ascenzywny — — ' —), w granicach zaś grupy drugiej mogą się znajdować albo 3 trocheje (względnie dwa trocheje i jeden jonik ascenzywny), albo 2 amfibrachy.

¹⁾ Сокальскій, l. cit. II. 280.

stopą, jednostką niepodzielną jest półwiersz¹⁾. Twierdzenie to odnosi on także do ukraińskich pieśni ludowych, opierając się w tym kierunku na badaniach Potebni i Nejmana.

»Ani liczba akcentów tonicznych w poszczególnych słowach« — pisze Potebnia — »ani miejsce ich nieoznaczone w półwierszu: może ich być od jednego do czterech. Mówić tu o jambach, choreach i t. p. chociażby tonicznych, nie ma innej podstawy oprócz rutyny szkolnej«²⁾.

Nejman różróżnia dwa typy ukraińskiego wiersza ludowego: a) typ dawny, bezstopowy o akcencie tylko logicznym³⁾, i b) typ nowy o stopach tonicznych, będących niejako wyższą fazą rozwoju typu bezstopowego⁴⁾. »Jest uprzedzenie« — pisze Nejman — »że układ stopowy przedstawia tylko wyłączną właściwość wierszy literackich i że ta forma sztuczna jest obca twórczości ludowej. Jest to nic więcej jak uprzedzenie na niczem nie oparte. Masa przejrzanego przezemnie materiału pieśni małoruskich, wielkoruskich, polskich daje wynik przeciwny. Układ stopowy w pieśni ukraińskiej przeważa, jest zupełnie wykończony, ma swój oznaczony charakter i doszedł do wyższego stopnia rozwoju w oryginalnych i sztucznych zwrotkach«⁵⁾.

Wnioski te Nejmana, o ile mogłem stwierdzić na znacznej liczbie pieśni umieszczonych tak w zbiorach drukowanych, jak i znanych mi z melodyjami bezpośrednio z ust ludu, odpowiadają rzeczywistości stanowi rzeczy z tą jednak poprawką, że taki sam układ stopowy widzimy także w tych pieśniach obrzędowych, które autor zalicza do typu dawnego bezstopowego. Pieśni te przedstawiają rzeczywiście typ dawniejszy, jednak ze względu na swą treść, a nie układ rytmiczny, pokrewny w głównych zasadach z układem typu t. zw. nowego. Za dowód tego niechaj posłuży nam przytoczona wyżej melodia szcedrówki o rozmiarze (5 + 5), o takcie 6/8. Melodyja ta nadaje tekstowi wiersza: »Na Dunajeńku pry bereżeńku« wyraźny schemat rytmiczny: ' — — ' — || ' — — ' —. Daktyle mogą tu być zastąpione amfibrachami. W tym wypadku akcent muzyczny (rytmiczny) jest w zgodzie z akcentem gramatycznym. Zwykle jednak, jak wykazałem wyżej, akcent gramatyczny ulega akcentowi wpływającemu z melodyi, która bardzo wyraziście odznacza

1) *ibid.* II. 305. Za Sokalshim powtarza podobną tezę i P. Bażańskij w swej pracy p. t. »Русконародна поезиѣна і музикална ритмика«, Львѣвъ, 1891, стр. 17. Dziełko to przepełnione dziwactwami pod względem stylu i treści, cytuję tylko ze względów bibliograficznych. Niektóre poważniejsze myśli zapożyczył autor z pracy Sokalskiego.

2) А. Потѣбня, »Малорусская народная пѣсня по списку XVI в.« Филологическія Записки. Воронежъ 1877). Cytat ten biorę z pracy Sokalskiego II. 305.

3) Нейманъ, l. cit. str. 607.

4) *ibid.* str. 617.

5) l. cit. *ibid.* str. 606.

stopy toniczne. Kilka przykładów tego zjawiska cytowałem wyżej; nie mało ich zestawiono w rozprawce Nejmana. Mówiąc o stopach rytmicznych z jakich się składają grupy stanowiące połówki wiersza oddzielone przez średniówkę przyznać należy, że stopy te nie wszędzie występują wyraźnie. Bardzo często widzimy w tych połówkach rzeczywiście jeden tylko akcent, tak, że n. p. w ośmiozłogowcu (4 + 4), zamiast dwu trocheów, widzimy dwa joniki ascenzywne (n. b. toniczne): — — ' — || — — ' —, lub dwa toniczne antyspasty: — ' — — || — ' — —. W dziesięciozłogowcu o układzie (5 + 5) zamiast dwu daktyli połączonych z dwoma trochejami, widzimy czasem dwa pyrrichodaktyle toniczne: — — ' — — || — — ' — —. W jednym i drugim wypadku mają w ten sposób obie połówki wiersza zamiast po dwa, po jednym tylko akcencie głównym z drugiego zaś akcentu pozostaje tylko ślad w akcencie pobocznym, silniejszy tylko we wierszach izometrycznych.

Joniki ascenzywne, peony i antyspasty zamiast dwu trochei, szczególnie często widzimy w pierwszej połowce wiersza o rozmiarze »kołomyjknwym«: (8+6). W bardzo licznych jednak wypadkach nadaje melodia wierszowi kołomyjkowemu wyraźny, prawidłowy rytm trochaiczny o siedmiu akcentach stałych, padających na zgłoski nieparzyste, o przystanku logicznym po 4-tym trocheju.

Nie możemy więc żadną miarą uważać półwiersza za najmniejszą niepodzielną jednostkę rytmiczną wiersza ukraińskiego, nie możemy zrzekać się z góry bliższej analizy grup rytmicznych, niepodzielnych przez średniówkę. Przyznać jednak musimy, że sprawa ta wymaga jeszcze gruntownych i szczegółowych badań tak nad tekstami ukraińskich pieśni ludowych jak i nad nieodłącznymi od nich melodyjami.

Pod wpływem pracy Nejmana zmodyfikował Sokalskij w innem miejscu swej pracy poglądy swe o tyle, że przyznaje z pewnem ograniczeniem w ukraińskiej rytmice ludowej istnienie wiersza o układzie stopowym, jest jednak tego zdania, że rytm toniczny stopowy zjawia się w ukraińskiej pieśni ludowej pod wpływem polskim, niemieckim lub wołoskim¹⁾. Ostatnia teza wymagałaby znów szczegółowych badań historyczno-porównawczych.

W przedstawionych wyżej poezjach, napisanych pod wpływem pieśni ukraińskich, naśladował Zaleski taki układ rytmiczny grup niepodzielnych przez średniówkę tylko o tyle, o ile widział w nich wyraźny układ rytmiczny stopowy. Gdzie go nie widział, tworzył sobie schemat idealny, a łącząc słowa w szereg wierszowy, starał się o zgodę akcentu naturalnego słów z tym idealnym schematem rytmicznym.

Zwróciłem już wyżej uwagę na to, że na ukraińskich pieśniach wzorował Zaleski także syntaktyczną budowę swych zwrotek. Ponieważ melodia

¹⁾ l. cit. str. II. 306.

stanowi tu ramki dla skończonej myśli i obrazu, ponieważ myśl zazwyczaj mieści się w jednym wierszu, a części składowe wiersza przed i po średniówce, stanowią także pewną logiczną całość, przeto ową uwarunkowaną przez melodyę przejrzystość i jasność syntaktyczną, musimy uważać za jeden z głównych warunków melodyjności; a warunek ten zawdzięcza poeta w znacznej mierze wzorom ukraińskich pieśni ludowych.

Na tem kończymy analizę wpływu ukraińskich pieśni gminnych, na formę rytmiczną poematów Zaleskiego.

Biorąc na uwagę tę ważną rolę, jaką odegrała Ukraina i jej poezya w życiu i utworach Bohdana, możemy o nim powiedzieć to, co poeta, nie bez względu na swą własną twórczość i ideały powiedział o piewcy Maryanie Bukacie :

Syn tej bujnej Ukrainy
Ograł ludu pieśń i czyny
Aż z pod serca wstało echo;
Dźwięk przeczysty — zwierciadlany!
I na gody narodowe
W dumie złotej lub piosence
Ruską¹⁾ nutę, polską mowę
Jak dwie siostry, dwie królowe
Młody księżę wiódł pod ręce.²⁾



¹⁾ t. j. rusko-ukraińską.

²⁾ *Pisma*, II. 98.