

ADAM SZCZERBOWSKI

DZIESIĘCIOLECIE
ASONANSU

WARSZAWA
1929

<https://rcin.org.pl>

ADAM SZCZERBOWSKI

DZIESIĘCIOLECIE
ASONANSU

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

WARSZAWA
1929

<https://rcin.org.pl>



7819

Osobne odbicie w 30 egz. z „Ruchu Literackiego“ (r. 1929 № 7).

L. 20. af.

Druk J. Rajskiego w Warszawie, ul. Ciasna 5 (przy Św.-Jerskiej). Telefon 91-03.

<https://rcin.org.pl>

Wanna /niefonti Aleksandrowi Gąsienice

aprecy

Substancje w lipcu 1932

ADAMOWI SZCZERBOWSKIEMU

CZASU WIELKIEJ WOJNY W LEGJONACH POLSKICH TOWARZYSZOWI MIŁEMU I WIERNEMU, W WSPOMNIENIU PRZEŻYTYCH RAZEM RADOŚCI I SMUTKÓW: NA WOŁYNIU, W ANIŚIMOWICZACH, WARSZAWIE, PRZEMYŚLU, BUKOWINIE, OBOZIE JEŃCÓW W SZALDOBOS I W ZIEMI WŁOSKIEJ, TĘ OTO RZETELNIE PRZEMYŚLANĄ ROZPRAWĘ JEGO, KSZTAŁT NOWEJ POEZJI NASZEJ WYJAŚNIAJĄCĄ, NA POWITANIE W PRZEŚLAWNYCH PUŁAWACH, W DARZE SZCZEREJ PRZYJAŹNI SKŁADAJĄ: PIOTR GRZEGORCZYK I IGNACY WĄSOWICZ.

Jedną z najcharakterystyczniejszych, „sztandarowych” zdobyczy formalnych nowych szkół poetyckich jest — poza inowacjami w dziedzinie rytmiki — wprowadzenie do faktury nowoczesnego wiersza i zastosowanie na szeroką skalę — asonansu. Rozpowszechnił się tak bujnie w poezji doby ostatniej i to we wszystkich jej, nader licznych kierunkach, grupach i odłamach, że, jeśli nie zwycięstwo, to w każdym razie jego równouprawnienie obok dawnego, pełnego rymu wydaje się najzupełniej pewne¹. Jest to bezsprzecznie jeden z głównych triumfów nowych prądów poetyckich w dziedzinie formy, jak w czasach dawniejszych kwestja rymu „męskiego”, „enjambement” i t. p. Poeci współcześni — z bardzo nielicznymi wyjątkami — posługują się asonansem nader chętnie (nawet w tłumaczeniach poetów obcych epok minionych), zarówno ci, którzy jak Tuwim, Gałuszka, Pawlikowska od rymu zaczęli, jak ci, którzy w ostatnim dziesięcioleciu rozpoczęli twórczość, tak ci, którzy zrywają z wszelkimi tradycjami literackimi (grupa „Zwrotnicy”), jak ci, którzy do nich częściowo nawiązują (grupa „Czartaka”), jak wreszcie ci najmłodszy z „Kwadrygi” i „Meteoru”. Takie zdobycze na terenach naszej poezji poczynił asonans w ciągu jednego dziesięciolecia, gdyż tym, który go pierwszy na szerszą miarę zastosował, był debiutujący wówczas poeta, Jarosław Iwaszkiewicz, autor wydanego w Warszawie w r. 1919 zbioru poezyj p. t. „Oktostychy”².

Asonans nie jest, jak wiadomo, specjalnym „wynałazkiem” nowych szkół poetyckich. Jeżeli pominiemy poezję średniowieczną i wieku XVI przed Kochanowskim z całym jej ubóstwem pseudorymów i pseudoasonansów, zna go również, choć nie w tym stopniu, jak się naogół sądzi, polska pieśń ludowa. Mimo to można wątpić, czy aż do czasów ostatnich używano go kiedykolwiek na szerszą skalę świadomie, czy w dziejowym rozwoju wiersza polskiego posiada jakiegokolwiek znaczenie dla ewolucji jego faktury i techniki. To też nic dziwnego, że ustalenie pojęcia „asonansu” i rozgraniczenie jego zakresu od pojęcia „rymu niepełnego” nie zostało dotąd przeprowadzone.

¹ Na to zwycięstwo asonansu w poezji lat ostatnich zwrócił uwagę Boy-Żeleński w art. „Nekrolog rymu” („Kurjer Poranny” 1927 Nr. 336 i w zbiorze „Pijane dziecko we mgle”). Dalsze rozważania autora na temat „tyranji rymu” są doskonałą ilustracją teorii Richeta, że rym jest nie balastem, obciążającym treść, lecz jednym z głównych jej źródeł. Ob. analog. wywody K. Wóycickiego („Forma dźwiękowa prozy i wiersza polskiego”).

² Stwierdza to prof. J. Łoś w dziele „Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju”.

Jeżeli zatem rozejrzemy się po rozległych terenach naszej mowy poetyckiej od „Bogarodzicy“ do czasów dzisiejszych, napotkamy w dziedzinie zgodności dźwiękowej zakończeń poszczególnych członów rytmicznych („wierszy“) następujące główne jej rodzaje:

1. rym w zasadniczym znaczeniu tego słowa, rym pełny, męski lub żeński.

2. rym niepełny, spotykany obok pełnego w poezji staropolskiej, którego genezę da się wyjaśnić tem, że poeci średniowieczni, przekładając łacińskie rymy średniowieczne, w miejscach, gdzie trudno było o gramatyczną i dźwiękową równocześnie zgodność form,¹ popełniali błędy w wersyfikacji, nie znając — niemal bez wyjątku — innych rymów, poza gramatycznymi. „Asonansami“ tych odchyleń od prawidłowego rymu trudno nazwać, chyba bezwiedniami, używaniami zastępczo, przypadkowo, doraźnie, dla całej bowiem poezji średniowiecznej głównym i niemal wyłącznym sposobem wersyfikacyjnym jest bezwzględnie rym gramatyczny, jako najłatwiejszy i najprostszy¹.

3. rym niepełny, ludowy, spotykany obok pełnego, może być przedzej nazwany „asonensem“, gdyż napotykamy tu już cały szereg przykładów, co do których przypuszczać można, że anonimowemu autorowi chodziło nie tylko o możność wykorzystania dźwiękowej zgodności analogicznych form gramatycznych. „Rymy“ w rodzaju: nie laź - niewiaś („Pieśń o chmielu“), nowina - zabiła („Pani zabiła pana“), kamień - na nim („Podolanka“), krótka - ukradł („Córka moja, dziecię moje“),² świadczą o tem dość wyraźnie. Przy całej bowiem niedbałości, jaką dla rymu okazuje pieśń ludowa, uwagę większą skupiając na rytmice, da się zestawić szereg przykładów, w których wyraźnie chodziło o wywołanie efektu drogą dość wyszukanej zgodności wokalicznej poszczególnych członów rytmicznych utworu. Bo też nieuczona pieśń ludowa pod względem kunsztu poetyckiego stoi o wiele wyżej od pseudouczzonej poezji średniowiecznej. Ze tak jest, dość porównać zbiory poezji średniowiecznej i ludowej, wydane w latach ostatnich przez Bibliotekę Narodową.

4. rym niepełny, spotykany tu i ówdzie w poezji nowszej (np. u Mickiewicza lub Wyspiańskiego), którego pochodzenie da się wyjaśnić bądź to wymową prowincjonalną, bądź też brakiem możności oddania w danych okolicznościach całkowitej zgodności dźwiękowej (pełnego rymu). Są to oczywiście przypadkowe, rzadkie bardzo odchylenia od zasady rymu prawidłowego, spotykane u poetów, którzy przy całej doskonałości formalnej swych dzieł nie są wirtuozami, dla których igraszki z rymem w rodzaju znanych z „Beniowskiego“: „kościów - gramatycznościów“, lub „trzecich rymów na żyrafę“ — są czemś całkowicie obcem, niemal nie do pomyślenia.

¹ Powyższe zdanie nie jest oczywiście czemś nowem, a zaznaczenie go na tem miejscu ma na celu tylko sprostowanie powtarzającego się tu i ówdzie przekonania, jakoby posługiwanie się asonensem było w naszej poezji staropolskiej czemś równoległym do zasady rymu gramatycznego. Por. np. Hieronima Spiczyńskiego „Wtóre napominanie Pana Jezusowe“ (z r. 1522). Na 9 dystychów tego utworu 7 ma najprostsze rymy gramatyczne w rodzaju: mego - twego, zbawiciela - przyjaciela, jeden rym bardziej kunsztowny: miły - siły, ostatni przypadkowy asonans: padole - sobie.

² Powyższe przykłady z książki prof. J. St. Bystronia „Polska pieśń ludowa“.

5. asonans w pełnym „klasycznym“ znaczeniu tego słowa, t. j. polegający na wyłącznie wokalicznej zgodności poszczególnych wierszy w kilku ostatnich zgłoskach jest w naszej poezji (w przeciwieństwie do obcej, np. hiszpańskiej) zjawiskiem dość wyjątkowym. Wskazał nań prof. E. Porębowicz w r. 1912 w miesięczniku „Museion“, zaopatrzony rozprawę kilkoma przykładami własnych tłumaczeń z poetów obcych, jako na nowe źródło wzbogacenia faktury wiersza, w czym jednak narazie nie spotkał naśladowców.

6. asonans współczesny — rozkrzewiony bujnie w poezji doby ostatniej, o którego znaczeniu, rozmiarach i walorach będzie mowa poniżej.

Już z powyższego rozgrupowania zasadniczych i przypadkowych sposobów „rymowania“, spotykanych w naszej poezji na sześciowiecznej przestrzeni jej istnienia, wynika, że asonans jest w stosunku do rymu prawidłowego zjawiskiem heteronomicznym, a nie samodzielnym wytworem narodowej poezji polskiej. Że rym prawidłowy, dwugłoskowy, tzw. „żeński“ stał się typowym dla poezji polskiej pod wpływem łacińskiej poezji średniowiecznej, a może także poniekąd i renesansu włoskiego, kiedy Kochanowski skodyfikował ostatecznie i na całe wieki zasady wersyfikacji polskiej, — tego powtarzać nie trzeba. Asonans zaś był zawsze tylko dorywczym i przypadkowym jego towarzyszem, w poezji średniowiecznej zastępując brak równobrzmiącej formy gramatycznej, w poezji późniejszej (także ludowej) zastępując niejednokrotnie rym „trudny“. Z tych powodów przypisywanie asonansowi jakiegoś bardziej narodowego, czy nawet demokratycznego znaczenia („najdemokratyczniejszym“ jest bezwątpienia rym gramatyczny, często się powtarzający, którym każdy umie się posługiwać), nie wydaje się słuszne. Pośrednim na to dowodem jest fakt, że poeci, którzy do ludu najbardziej się zbliżyli duchem, treścią, czy formą swych utworów, jak w czasach ostatnich Emil Zegadłowicz w „Powsinogach bezkidzkich“, o asonansie się nie troszczą, używając w miejscach odnośnych łatwego rymu gramatycznego.

Od prostego, niewyszukanego, bardzo często gramatycznego rymu, jakim posługiwał się Kochanowski, jego szkoła i następcy w w. XVI i XVII (łącznie z Morsztynem, ale z wyjątkiem Potockiego, który, zdaje się, pierwszy wprowadził świadomie i na szerszą miarę stosowanie rymów „trudnych“, w czym zresztą nie znalazł naśladowców), do niespisanej, ale istniejącej w praktyce poetyki wersyfikacyjnej Młodej Polski, używającej na wielką skalę rymów trudnych i unikającej rymów gramatycznych najprostszymi typów, — droga dość daleka. Można na niej wyznaczyć kilka etapów, jak charakterystyczne dla epoki saskiej, naiwne żądanie rymów „dla oka“¹, lub daleko ważniejsze wprowadzenie z początkiem w. XIX rymów jednozgłoskowych, „męskich“ — naogół jednak brak dążeń w stosunku do rymu rewolucyjnych, poza oczywiście wprowadzeniem do poezji lirycznej wierszy nierymowanych, „białych“, które należałoby raczej ochrzcić nazwą „wolnych“ (verse libre), bo nieskrępowanych zasadą rymu i równozgłoskowości poszczególnych części rytmicznych. Dla kwestji, która nas tu interesuje, dla kwestji asonansu i jego uprawnień tradycyjnych, ciekawe są odchylenia od zasady pełnego rymu, wprowadzone przez romantyków. Regionalne, kresowe narodziny romantyzmu wzbogaciły poezję naszą o sze-

¹ Por. „Subsidium wiersza polskiego“ z r. 1755.

reg rymów, wynikających z prowincjonalnej wymowy niektórych grup głośkowych. I tak, charakterystyczne dla Mickiewicza zestawienia rymowe typu: słońce-gorejące¹, będące dla tego poety pełnym rymem, dla nas poniekąd asonansem, uzyskały prawo obywatelstwa w poezji późniejszej, nawet u poetów, dbających bardzo o dobór i ścisłość rymów, dla których kresowa wymowa: „słące, kące”, byłaby cześć nienaturalnem, nieestetycznem, może nawet śmiesznem².

Przejdźmy do asonansu dzisiejszego, wprowadzonego zupełnie świadomie i rozpowszechniającego się bardzo szybko. Genezy jego zastosowania szukać należy nie w specjalnym zwrocie do poezji średniowiecznej czy ludowej, gdzie jak widzieliśmy, asonans nie jest rozpowszechnionem prawidłem, ani regułą, ale raczej odchyleniem, wyjątkiem od zasady rymu gramatycznego, — lecz w prostym a uderzającym fakcie szukania nowych dróg, zwalczania zakorzenionych tradycji literackich, dążenia do oryginalności za wszelką cenę, — a z drugiej strony w tem bezwzględnie słusznym spostrzeżeniu, że zakres możliwości rymów acz bogaty, ale ograniczony, został w ciągu wieków wyczerpany niemal do dna³. Poecie doby współczesnej, który poznał i przyswoił sobie bogactwa formalne romantyzmu i Młodej Polski — jeśli chodzi o rym — rzuciła się w oczy prawda, że w tym zakresie zrobiono niemal wszystko, że maistrji rymu Staffa, Leśmiana czy Langedo nie przewyższy, że będzie, jak w zakłętym kole, obracał się wiecznie w zakresie form znanych i w mniejszym czy większym stopniu zbanalizowanych, że tem samem choćby tylko formalnie nie spełni naczelnego postulatów każdej nowej sztuki, każdej nowej szkoły poetyckiej: oryginalności⁴.

¹ Spotykamy je również przed Mickiewiczem u Naruszewicza i Karpińskiego.

² Por. np. „Pieśń o oczach” Leopolda Staffa:

W dziewictwa mego bieli, co świeci jak słońce,
lecz lodem duszę mrozi, twojego przybycia
czekam, byś wzbudził we mnie pocałunki w r z a c e.

(„Sny o potędzie”. Wyd. 4. Warszawa 1921). Charakterystyczne, że w całym tym zbiorze nie spotkamy drugiego, równie wielkiego odchylenia od zasady pełnorymu.

³ O tem, że troska i dbałość o piękno i bogactwo rymowania nie stanowi dla nowej poezji kwestji drugorzędnej, świadczą poza wynurzeniami poetów, zawartemi w utworach (por. „Rymy” A. Słonimskiego), także teoretyczne rozważania jednego z członków „Skamandra” Leonarda Podhorskiego-Okołowa. („O rymowaniu” Skamander-styczeń 1925. i „Pod płonącym dachem” Wiadomości Literackie. 1925 Nr. 6). Autor, choć wspomina o „ciekawych asonansach” u poetów z tej samej grupy, jest jednak raczej zwolennikiem rymów głębokich, ze spółgłoską oparcia (consonne d'appui) typu: fletnie - letnie (Słonimski) i t. p. W praktyce jednak z obu tych możliwości zwyciężył łatwiejszy do zastosowania i mniej krepujący asonans.

⁴ Do tego, co wyżej powiedziano, jaką drogą wszedł asonans do poezji współczesnej, dodać można jeszcze i to, że teoretycy nowej sztuki przypisują asonansowi pewne głębsze walory stylistyczno-konstrukcyjne. Przeoczyć tego nie można, jeżeli za Richetem i jego polskimi zwolennikami (Wóycickim, Podhorskim-Okołowem i i.), zgodzimy się, że rym jest „czynnikiem pociągającym za sobą treść i organizującym odpowiedni materiał słowny” (Podhorski-Okołów. O rymowaniu). W takim razie asonans, zarówno ten, który jest tylko pewnym, niewielkim odchyleniem od rymu pełnego, jak i ten jego rodzaj, w którym chodzi o przewyżczenie, nawet „wykręcenie” rymu prawidłowego, spowoduje inną, może nawet niezwykłą, osobliwą organizację materiału słownego. Wniknięcie jednak w to zagadnienie wymagałoby głębszej analizy porównawczej, o którą tu narazie nie chodzi. Warto jednak porównać to, co o rymie myśleli i pisali romantycy i modernści, np. A. Lange w słynnym „Rymie”:

Pozostałaby do rozważenia kwestja wpływu poetów i teoretyków rosyjskich na rozpowszechnienie się asonansu w naszej poezji najnowszej. W związku z nią prof. K. Nitsch w studjum „O nowych rymach” („Przeгляд Współczesny” 1925 Nr. 10) i w polemicznym artykule „O rymach głębokich i niepełnych” („Język Polski” 1926, XI. str. 111 — 8), oraz p. L. Podhorski - Okołów („W obronie nowych rymów” — Skamander 1926 luty — kwiecień), przeprowadzili ostrą polemikę na temat „rymów głębokich” i „rymów nowych” (t. j. asonansów współczesnych). Prof. Nitsch, godząc się poniekąd na asonanse typu: bliska - ciskam, które nazywa „rymami osłabionymi”, gdyż, jak mówi, „nie stoją one w rażącej sprzeczności z polską fonetyką” („Język Polski” XI. str. 116), w asonansach typów innych widzi „dziwaczne dla polszczyzny przesunięcie rymu ku środkowi wiersza”, sprowadzając je do wpływu języków ruskich, znamionujących się redukcją samogłosek nieakcentowanych¹.

co to asonans

P. Podhorski - Okołów zagadnienie asonansu w najmłodszej poezji polskiej stara się przesunąć z terenu takich, czy innych wpływów w kierunku ustalenia, czy wprowadzenie tej inowacji do poezji da się wogóle w jakikolwiek sposób uzasadnić i uzasadnienie to widzi w oparciu na teoretykach rosyjskich (Jacobsonie i i.) twierdzeniu, że „rym, jako przeciwstawienie eufoniczne we współczesnej poezji bywa nader często zaledwo przybliżony (podobieństwo na tle kontrastu)”, oraz, że „spółgłoski w rymie znaczą więcej niż samogłoski, co jest wogóle cechą eufonii współczesnej” (cytat z Jacobsona „Skamander” j. w. str. 113). Zdaje się, że w sporze tym zachodzi zasadnicze nieporozumienie, polegające, jak to często bywa, na pomieszaniu czy zidentyfikowaniu pewnych pojęć i terminów. Obracamy się bowiem w tej polemice (także w innych artykułach na ten temat) w kole przeświadczeń, że asonans (w znaczeniu współczesnym) to rym niepełny, nieprawidłowy, zniekształcony, półrym i t. p. Wychodząc z tego założenia, p. Podhorski - Okołów twierdzi, — oczywiście niesłusznie —, że definicja rymu, „jako współdzwięczności zakończeń wyrazów,

A więc pani nie lubi mych r y m ó w zbyt prostych,
 chciałybyś, by pieśń ma dź w i ę c z a ła niezwykle,
 d z w o n i ąc jako potrójnie złożony akrostych
 r y m y, powiązanemi w niespodziane cykle.

Są rymy, które d z w o n i ą, jak rycerski brzeszczot,
 są rymy, które h u c z ą, jak miedziane gongi.

Rym to wszystko: melodia, zapach i koloryt,
 myśl, forma, bicie serca...

z tem, co o asonansie pisze jeden z najmłodszych poetów, Aleksander Maliszewski (w „Balladzie o Jacku zecerze“):

Z takim wierszem pan Jacek siadł przy linotypie
 i żywe jeszcze słowa przetapiał na metal.
 G r a d e m czcionek na płynny ołów rytmy sypał,
 trzaskały asonanse, jak trzask kaskanietów.

¹ Chcąc uniknąć nieporozumienia, zaznaczam że starając się częściowo uzasadnić pod względem fonetycznym istnienie asonansu, jako zjawiska w wielu wypadkach niemal identycznego z rymem, opieram je jedynie na słabszym brzmieniu wygłosu, co oczywiście nie jest równoznaczne z redukcją samogłosek nieakcentowanych w języku rosyjskim.

co to asonans
brzmienie
wygłosu?

począwszy od ostatniej samogłoski akcentowej, dziś już nie wytrzymuje krytyki”, w czym spotyka się z ostrą odprawą prof. Nitscha. Tymczasem powyższej prostej definicji nie zarzucić nie można — należałoby natomiast w miejsce jałowych, naszym zdaniem, sporów, czy „nowe rymy” pozostają w rażącej sprzeczności z polską fonetyką, czy nie¹, lepiej pokusić się o zdefiniowanie pojęcia asonansu, oraz zbadać jego budowę w zestawieniu z odmienną nieco konstrukcją rymu.

Jeżeli zatem, co nie nasuwa już dzisiaj wątpliwości, przyznamy asonansowi współczesnemu stanowisko nie podrzędne, ale współrzędne z rymem, musimy stwierdzić, że o ile rym polega na utożsamianiu dźwięków końcowych członów rytmicznych utworu poetyckiego („wierszy”), o tyle asonans spełnia zadanie inne, które polega nietyle na utożsamianiu, ile w szczególności na dźwiękach, zamykających wiersze, drogą idącego obok siebie utożsamiania i wyróżniania.

Twierdzenie powyższe postaramy się objaśnić drogą analizy konstrukcji rymu i asonansu. Rym — mowa w tym wypadku o rymie żeńskim — da się podzielić na dwie zasadnicze części: 1. nagłos rymu, t. j. samogłoska akcentowana, wzmocniona następującą po niej spółgłoską, lub grupą spółgłosek (u prof. Nitscha pozycja 1^a i 2^a) i 2. wygłos rymu, t. j. samogłoska nieakcentowana wraz z następującą po niej spółgłoską, wzgl. grupą spółgłosek (pozycja 3^a i 4^a)². W przykładzie prof. Nitscha: jestem - szelestem, nagłosem będzie grupa: est, wygłosem: em. Obie te składowe części rymu żeńskiego, zarówno nagłos jak wygłos, mają charakter utożsamiający, przyczem nagłos, jako akcentowany, spełnia rolę główną i nie dopuszcza odchyień — w wygłosie zaś można śledzić pewne odchylenia w rodzaju: gani-dla niej, róży-dużej, nie będące w jaskrawej sprzeczności z fonetyką w sensie tożsamości dźwiękowej.

Budowę asonansu możemy rozłożyć również na dwie zasadnicze części: 1. część utożsamiającą, w większości wypadków, które niżej zaliczam do asonansów grupy I i II, identyczną z nagłosem rymu — w innych przesuwającą się bardziej w kierunku wygłosu. I tak w przykładzie, wybranym przez prof. Nitscha: chłopcem - obcy, częścią utożsamiającą będzie grupa: opc, powtarzająca się w obu wyrazach, w przykładzie: stołka - połknąć, — grupa: ołk i t. p. Drugą częścią asonansu³ będzie część odróżniająca (w dwóch powyższych przykładach: em/y, w/ąc), której cechą naczelną jest nie powtarzanie dźwięków, ale przeciwnie zmiana dźwięku, „podkreślanie przez kontrast”. Dodam, — nadużywając może niepotrzebnie terminów gramatycznych —, że część utożsamiającą moglibyśmy nazwać zasadą asonansu, odróżniającą obocznością asonansową. W asonansach typu: desce - łechce, gdzie część utożsamia-

¹ Nawiasem mówiąc, trudno pojąć, jak rym pełny może być w zgodzie z fonetyką, a rym niepełny pozostawać z nią w rażącej sprzeczności. Chodziło chyba o to, czy „nowe rymy” (t. j. asonanse współczesne) można ze stanowiska fonetyki polskiej zaliczyć do kategorii rymów, czy nie. Jeżeli to było przedmiotem polemiki, należy, rzecz prosta, za prof. Nitschem odpowiedzieć, że nie (wyłączwszy asonanse typu: ciskam-bliska). Inna zaś sprawa, czy należy asonans współczesny zaliczyć do środków ekspresji artystycznej, czy też rozpowszechnienie się jego nazwać „przelotnym małpiarstwem”, dążeniem do rozluźnienia form artystycznych, anarchji i t. p.

² W rymach otwartych brak oczywiście pozycji czwartej.

³ Mowa wciąż o asonansach współczesnych „żeńskich” (t. j. zachodzących w wyrazach dwu — lub więcej zgłoskowych), „męskie” bowiem, jako występujące nader rzadko i polegające najczęściej na zgodności jednej samogłoski, nie budzą zainteresowania.

jącą tworzą. kolejne dźwięki: e, c, e, można mówić o rozbiciu zasady przez część odróżniająca, w typie: ciskam - bliska, część odróżniająca tworzą spółgłoska: m, w wyrazie pierwszym i zero dźwięku w drugim.

Utożsamiając i rozróżniając równocześnie, spełnia asonans zadanie wyszczególniania dźwięków zgodnych, drogą podkreślania przez przeciwieństwo w myśl zasady, panującej w umysłowości współczesnej, a zdążającej w kierunku wynajdywania rzeczy szczególnych, wyzwania i odkrywania tego, co różnorodne, nietypowe, wyzwania świata z pęt schematyzmu (James, Papini). Przyczyn więc pojawienia się i szybkiego rozpowszechnienia asonansu we współczesnej poezji szukać należy może nie w snobizmie, upraszczaniu metod twórczych, czy ślepem hołdowaniu wzorom obcym (w tym wypadku rosyjskim), bo są to zawsze względy nieistotne, ale w zasadniczej zmianie nastawienia się człowieka współczesnego do rzeczywistości, odkrywającego w niej — mówiąc słowami Papiniego — *ducha walającej wielości*.

Kwestje te jednak, jako wychodzące zbyt daleko poza obręb naszych rozważań na temat krótkiego przeglądu zjawisk, związanych z asonansem współczesnym i jego losami w ciągu ostatniego dziesięciolecia, musimy pozostawić na uboczu, podobnie jak i spór prof. Nitscha i p. Okołowa o rymy głębokie, rymy męskie zamknięte i równouprawnienie „rymów nowych”, dziś już w pierwszej swej części przebrzmiały i przesądzone, w drugiej przez praktykę poetycką rozstrzygnięty na korzyść asonansu.

Można w kilku zdaniach wyznaczyć koleje asonansu współczesnego w ciągu ostatniego dziesięciolecia. U Jarosława Iwaszkiewicza w jego wspomnianych już „Oktostychach”, oraz w wydanych później, ale pisanych w tych samych latach „Siedmiu wierszach”,¹ spotykamy je naogół w dwóch typach. W „Spotkaniu”² autor na końcu wierszy dobiera wyrazy, których przedostatnia głoska ma w pierwszych czterech wierszach powtarzającą się grupę: (rz)ęd (sprzędła - rzędem...), w czterech następnych grupę: (p)un (opuncji - punkty...) Poza tem spotykamy u Iwaszkiewicza dość częste odchylenia od zasady pełnego rymu w rodzaju: Thule - amulet, konie - dłoni, płasaz - ponsach, Hipolit - boli, i t. p., — ten ostatni typ przyjął się i rozpowszechnił, jak zobaczymy niżej, najszerzej i stał się poniekąd głównym, „klasycznym” rodzajem asonansu dzisiejszego.

Za przykładem Iwaszkiewicza, — jak pisze prof. Łoś —, poszedł Julian Tuwim, który zrazu asonansu nie zna, dopiero w „Sokratesie tańczącym” „Wierszy tomie 4” i i. stosuje go, chociaż dość wyjątkowo (wiersze „Akacja”, „Fletnista” i i.) Dla najmłodszych jednak grup poetyckich przykład Iwaszkiewicza, a w większym jeszcze stopniu Tuwima, był decydujący. Od ukazania się 4 tomu poezyj Tuwima staje się asonans w poezji coraz częstszy, sięga coraz dalej i szerzej, o czym świadczy fakt, że, prócz najmłodszych, zaczynają go stosować poeci, których twórczość zaczęła się wcześniej lub współcześnie z wymienionymi wyżej (Słonimski, Hłakowiczówna, Kozikowski³).

¹ Kasydy zakończone siedmioma wierszami. Warszawa 1925.

² Rozbiór w cytowanym dziele prof. Łośia.

³ O asonansach K. Hłakowiczówny i E. Kozikowskiego por. artykuł Piotra Grzegorzycy: „Rymy stare i nowe” (Gazeta Warszawska 1929 nr. 217). W tym samym artykule kilka spostrzeżeń, wyznaczających asonansowi charakter nie zastępczy, ale przeciwny, niż przypisywany ogólnie rymom prawidłowym.

Dziś, jeśli przejrzyć kilkadziesiąt tomów „Biblioteki poetyckiej”, wyrosłej niespodzianie w wydawnictwie F. Hoesicka w Warszawie w ciągu ostatnich kilku lat, spotykamy się niemal wszędzie z wszechwładnym panowaniem asonansu, wypierającego zwycięsko zakorzeniony od wieków prawidłowy rym pełny. Dla przykła du i przeprowadzenia pewnych zestawień weźmy pod uwagę najwyraźniejszą z grup poetyckich, powstałych po „Skamandrze” i „Czartaku”, a posiadającą w mniejszym lub większym stopniu skryształizowane talenty poetyckie. Chodzi tu o grupę „Kwadrygi”, skupiającą się około pisma tej nazwy, która ostatnio wystąpiła z sześcioma tomikami poezyj, wydanymi przez F. Hoesicka, jako „Biblioteka Kwadrygi”¹.

Najstarszy z nich, Wł. Słobodnik, jest w stosowaniu asonansu najumiarkowańszym. Na 68 rymów w początkowych utworach jego zbioru przypada asonansów 32 (stosunek 2 : 1). Drugi, St. Ciesielczuk, pokrewny poprzedniemu tematami, lecz różniący się w ich przeprowadzeniu, poszedł znacznie dalej. U niego na 29 par wierszy rymowanych, przypada asonansowych 71, — a więc zachodzi tu stosunek odwrotny (1 : 2). Inni idą jeszcze dalej. Flukowski w zbiorze „Słońce w kieracie” ruguje niemal zupełnie rym, jedynie w pięknym wierszu „Św. Antoni, każący do ryb”, pisanym prawidłową tercyną, posługuje się przeważnie rymem normalnym. A. Maliszewski w wierszu tytułowym zbioru „Czarna Beatyce” daje na 8 rymów 22 asonansów. Dobrowolski w „Pieśni o wojnie i pokoju” posługuje się asonansem, gdy chodzi o dwuzgłoskową zgodność dźwiękową („asonans żeński”), kończąc zaś wiersze wyrazami jednosylabowymi używa najczęściej nie asonansów², ale rymów „męskich”. N. Rydzewska w oślawionej w swoim czasie „Madonnie nędzarzy”, choć rymuje tylko wiersze parzyste, daje w sześciu zwrotkach 4 pary asonansów i 2 rymów.

Możnaby, nie mijając się z rzeczywistością, powiedzieć, że u wymienionych poetów (z wyjątkiem Słobodnika), — a także w ogromnej większości innych, rym jest tylko szczegółową, dość ważną, ale nie główną odmianą asonansu, podczas gdy u tych, którzy jak Iwaskiewicz, Tuwim, Pawlikowska lub Iłakowiczówna wyrobili mu prawo obywatelstwa był (i jest) tylko pewną efektowną licencją poetycką, uchYLENIEM się chwilowym od zasady pełnorymu, wprowadzającym urozmaicenie, zabarwiający dany utwór w pewien swoisty sposób. U M. Pawlikowskiej np. reprezentacyjnej poetki „Skamandra”, daje się odczuć ogromnie harmonijny i bogaty dźwiękowo zespół rymów i asonansów, który nie wybija się, ani podkreślając gwałtownie, wzbogaca wrażenie zgodności dźwiękowej. W utworze tytułowym zbioru „Paryż” na 22 rymów mamy 14 asonansów.

Kiedy się weźmie do ręki jakikolwiek zbiór wierszy doby ostatniej i zechce przyjrzeć bliżej jego technice wersyfikacyjnej, uderzy z początku chaotyczne, zdawałoby się, nagromadzenie zgodności i rozbieżności dźwiękowych w poszczególnych cząstkach rytmicznych. Ma się wrażenie, że autor zupełnie dowolnie zgrupował pewne dźwięki, nie opierając się — świa-

¹ Włodzimierz Słobodnik „Cień skrzypka”, Stanisław Ciesielczuk „Pies kosmosu”, Stefan Flukowski „Słońce w kieracie”, Aleksander Maliszewski „Czarna Beatyce”, Stanisław Ryszard Dobrowolski „Pożegnanie Termopil”, Nina Rydzewska „Miasto”.

² Wogóle asonans wyrazów jednozgłoskowych, „męski”, jako dający bardzo mało zgodności dźwiękowej, jest w poezji współczesnej bardzo rzadki.

domie czy nieświadomie — na żadnej konkretniejszej zasadzie, — lub też, że umyślnie powypaczał, powykręcał rymy, byleby tylko dać coś nowego, coś innego, niż było dawniej.

Tak jednak w większości wypadków nie jest. Jeżeli bowiem rozejrzemy się w materiale, jaki przedstawiają zbiory poezyj z tego okresu, ujrzymy, że w tym rzekomym chaosie zgodności i rozbieżności dźwiękowych, jaki napozór tworzą asonanse, nagromadzone w przytłaczającej ilości, istnieją pewne zasady, pewna metoda, którą w ich doborze posługują się poeci współcześni. Podobnie bowiem, jak w dziedzinie rymu pełnego dadzą się wyznaczyć pewne grupy czy rodzaje, tak i materiały asonansów da się rozdzielić na kilka, bardzo wyraźnych działów.

Grupą asonansów, którą bezwzględnie uważać należało za najliczniejszą, reprezentatywną i zarazem najbliższą prawidłowemu rymowi, są asonanse, polegające na całkowitej zgodności samogłosek i spółgłosek z wyjątkiem ostatniej spółgłoski, która, jako wygłosowo słaba w jednym z rymujących wyrazów, nie spotyka się ze współdźwiękiem w drugim („zero dźwięku”). Są to asonanse typu: Thule - amulet (Iwazskiewicz), wystaw - Antychrysta (Tuwim), marynarza - twarzach (Pawlikowska), zażarta - tartak (Słobodnik), zmierzcha - wierzchoł (Ciesielczuk). Ten typ asonansu u Tuwima i Pawlikowskiej niemal wyłączny, u innych spotyka się bardzo często. Powtarzam, rymuje tutaj wyraz kończący się na zgłoskę otwartą z wyrazem zakończonym na zgłoskę zamkniętą, przyczem końcowa spółgłoska jako wygłosowa jest słabo artykułowana, skutkiem czego, zwłaszcza dla ucha, oba „rymujące” wyrazy robią wrażenie rymu prawidłowego¹. Wykorzystane tutaj fonetyczne prawo oddźwięcznienia i częściowego zaniku artykulacji wygłosowej spółgłoski, znane było już poezji wcześniejszej zwłaszcza w dziedzinie rymów męskich, takich jak: kwiat - spadł², — to też rodzaj asonansów, wyżej omówiony, uznać należy za uzasadniony, konsekwentny szczebel rozwoju sztuki rymowania.

To akustycznie niemal identyczne wrażenie, jakie daje rym prawidłowy i asonans w rodzaju powyższym, jest już słabsze przy asonansach drugiego typu: konie-dłoni (Iwazskiewicz), wieczór-przeczuł (Tuwim), topól-topór (Słonimski), czyha-cicha (Słobodnik), księżyc-zwyciężyć (Ciesielczuk), cieśle-wnieśli (Flukowski), żalem-Magdalen (Maliszewski). Jak widać, ten rodzaj asonansu polega na tem, że ostatnia, samogłoska lub spółgłoska, jako najslabiej artykułowana w jednym z „rymujących” wyrazów, odpowiada w drugim nie identycznej, jak w rymie prawidłowym, lecz pokrewnej (wieczór-przeczuł, księżyc-zwyciężyć), lub całkowicie różnej (prawo-sława). Zjawisko to można ochrzcić nazwą „oboczności asonansowej”, dającej się czasem wyjaśnić, jak w przypadku: konie-dłoni, ścieśnieniem wygłosowej samogłoski (w tym wypadku e), znanem z wymowy kresowej.

Z dwóch odłamów grupy powyżej omówionej (ze zmianą samogłosek lub spółgłosek na końcu wyrazów), walory bliższe prawidłowemu rymowi ma oczywiście grupa ze zmienną spółgłoską, jak: wieczór-przeczuł, żalem-Magdalen, ją też uznać należy za zdobycz pierwszorzędną ze stanowiska

¹ Tego rodzaju asonans uznał również za „najczęstszy objaw” Marjan Poper w krótkim artykule informacyjnym „O fakturze nowoczesnego wiersza” („Słowo Polskie” z dn. 23 czerwca 1929 r.)

² Por. np. rymy Kasprowicza: łez-szczel-kres-wskrzest („Sita”), lub Miriama: rósł-gruz, tart-dar („Pałac” Kiplinga).

dziejowego rozwoju wiersza polskiego, podobnie jak asonanse typu pierwszego.

Innym typem asonansów, jakie spotykamy w poezji ostatniego dzieściolecia, będzie asonans w dawnym, zasadniczym znaczeniu tego terminu. Chodzi mianowicie o asonans, polegający przede wszystkim na zgodności wokalicznej w końcowych zgłoskach rymujących wierszy. Ten rodzaj zna już nasza pieśń ludowa, jak świadczą przykłady, podane wyżej, wzięte z bardzo popularnych utworów (nie laź-niewiast, pan-miał, zaraz-wynalazł, tupa-szuka, krótkka-ukradł). W poezji najnowszej spotykamy go dość często, choć nie w tym stopniu, co dwa poprzednie. Przykłady: księżycza-zazwyczaj (Pawlikowska), szeptem-przedtem (Tuwim), desce-zechce (Śłobodnik), nakarmić-sieczkarni (Ciesielczuk). Należy zaznaczyć, że poeci w asonansach tego typu (podobnie zresztą jak i pieśń ludowa), nie ograniczają się do wyłącznej zgodności samogłoskowej, lecz dają tu i ówdzie, w środku lub na końcu wyrazów częściową zgodność konsonatyczną, aby nie zacieierać wrażenia rymu. Grupa ta, do której ostatecznie moglibyśmy zaliczyć i pierwszą, bo i tam zachodzi całkowita zgodność w dziedzinie wokalizmu,— czego nie czynimy, w podziale powyższym kierując się przede wszystkim stosunkami kwantytatywnymi, jest od dwóch pierwszych znacznie uboższa i odchyła się, czego uzasadniać nie trzeba, w większości wypadków wybitnie od zasady rymu pełnego.

Do ostatniej wreszcie (IV) grupy zaliczyć można wszystkie inne asonanse, polegające na mniejszej niż poprzednie zgodności dźwiękowej, czasem nawet efektowne, naogół jednak dość rzadkie i wysilone. Znają je pieśni ludowe: wystarcza tu czasem zgodność ostatniej spółgłoski i samogłoski, aby udać rym (w rodzaju: siodłać - pojechać). Niema ich u poetów „Skamandra”, dbałych bardzo o dźwięczność wiersza i efektywność rymów, u najmłodszych są rzadkie i oczywiście kunsztowniejsze, niż w pieśni ludowej. Np: kadłub - kowadło (Śłobodnik — mamy tu zgodność grupy: *adł*), kołysz - przyszedł (Maliszewski, zgodność grupy: *ysze*), trzasków - piaskiem (Flukowski: zgodność *ask*). Ze względu na rzadkie i u niektórych poetów wyjątkowe stosowanie asonansów tego typu można je zestawić z odchyleniami od rymów prawidłowych w rodzaju: słońce - gorejące; będą to odchylenia od prawidłowych, pełnych asonansów, omówionych jako typ pierwszy, drugi i trzeci¹.

Rozkładanie na poszczególne grupy i klasyfikowanie tych rzadszych i niestabilnych jeszcze objawów stosowania asonansu, byłoby pracą narażoną na bezcelowość, — w całym tym szkicu bowiem chodziło głównie o stwierdzenie wśród różnorodności i pozornego pomieszania — pewnego ładu, pewnej nieumówionej zgóry i niespisanej, ale już zarysowującej się poetyki nowoczesnej (chodzi tu oczywiście o dziedzinę wersyfikacji), do której przyczynkiem mogą być powyższe rozważania. Niemniej przytem ważną

¹ Odchylenie to polega na większej zmianie w wygłosach rymujących wyrazów niż ta, którą omówiłem przy asonansach pierwszych dwóch typów. Tak np. w grupie I mieliśmy jakby zanik końcowej spółgłoski w wyrazie rymującym ze słowem zakończonym na sylabę otwartą (np.: wierzchoł - zmierzchu). W przykładzie, zaliczonym do grupy IV: kołysz - przyszedł, „zanikają” dwie końcowe spółgłoski, ostatnia zresztą ma w wymowie potocznej „zero dźwięku”. W asonansach grupy II mieliśmy zmianę („oboczność asonansową”) końcowych spółgłosek (np. wieczór - przeczuł), w przykładzie, zaliczonym do grupy IV: trzasków - piaskiem wymieniają się nie po jednej, ale po dwie końcowe głoski. Przykłady i ich uzasadnienia możnaby mnożyć.

sprawą jest ustalenie, że w modnym współcześnie zjawisku asonansu nie można upatrywać bezwzględnej anarchji, indolencji¹ formalnej, czy prymitywizacji świadomej, nawiązującej do poezji średniowiecznej czy ludowej — ale raczej szukania nowych dróg, nowych źródeł choćby one miały trysnąć z bruków miejskich i stalowych zgieć maszyn fabrycznych, krótko, tego co Tuwim określił tytułem swego pierwszego tomu: Czyhanie na Boga.

Rezultaty, jakie drogą wprowadzenia asonansu osiągnięto, są bezwzględnie pozytywne i mogą się przyczynić do dalszego pchnięcia poezji naprzód, — mówimy o stronie formalnej, inne walory z konieczności pozostawiając na uboczu —, w możliwość czego bez tej „sztandarowej” zdobyczy nowej sztuki trudnoby było uwierzyć czytelnikowi, wpatrzonemu w finezję formy poetyckiej Młodej Polski, w wirtuozostwo Tetmajera, Staffa czy Leśmiana, czy tylu innych poetów tego okresu nawet za drugorzędnych uznanych.

Kończąc powyższe uwagi, podkreślić musimy: że asonans dzisiejszy to nie asonans właściwego, wokalicznego typu, że nie będąc objawem świadomej prymitywizacji nie wywodzi się od ludowego czy średniowiecznego, że akustycznie opiera się na znanym prawie językowym słabości artykulacyjnej wygłosu, co zestawić należy z tendencją niewybijania końcówek rymowych, znaną już dawniej, oraz z przenoszeniem zdania z wiersza do wiersza („enjambement”), że wreszcie, — jeżeli pominiemy grupę ostatnią w jej stanie dzisiejszym —, ma dla mowy poetyckiej wartość dużą i żywotną, zwłaszcza, jeżeli jego „współzycie” z rymem prawidłowym będzie harmonijne, jak to obserwowaliśmy u poetów kilkakrotnie wymienionych. Można zatem przypuszczać, że w ramach wyżej określonych stosowanie asonansu wzbogaci dźwięczność wiersza i rozszerzy możliwości w tej dziedzinie, nie odzierając go z uroku, jaki na słuch wywiera i zawsze wywierać będzie prosta zasada współdźwięczności ostatnich sylab części rymicznych utworu poetyckiego.

¹ Za żart oczywiście uważać należy słowa prof. Kozickiego („Lwowski okres twórczości Staffa” *Wiadomości Literackie* 1929 nr. 28), który, pisząc o „Snach o potędzie”, mówi, że „rymy przymiotnikowe, nie mówiąc już o czasownikach, uchodziły wtedy za niechlujstwo, a asonans za obrazę boską”, bo o asonansie nikt wtedy nie myślał (pierwszym, który nań zwrócił uwagę był prof. Porębowicz, ale w dziesięć lat później, skutkiem czego o tej „obrazie boskiej” wśród poetów mowy być wtenczas nie mogło). Co się zaś tyczy „niechlujstwa”, czyli rymów przymiotnikowych, nie były one w takiej pogardzie, jak pisze prof. Kozicki, skoro właśnie Staff, otwierając „Sny o potędzie” i całą swą twórczość wspinał się (choć nie wzorowym pod względem formalnym) sonetem „Kowal”, w tym właśnie wierszu rymów przymiotnikowych używa aż trzy razy. Wiadomo zresztą, że wirtuozostwo Staffa, łącznie z klasycyzmem treści, zaczyna się nieco później, nie od „Słów o potędzie”, ale od zbiorów późniejszych.

