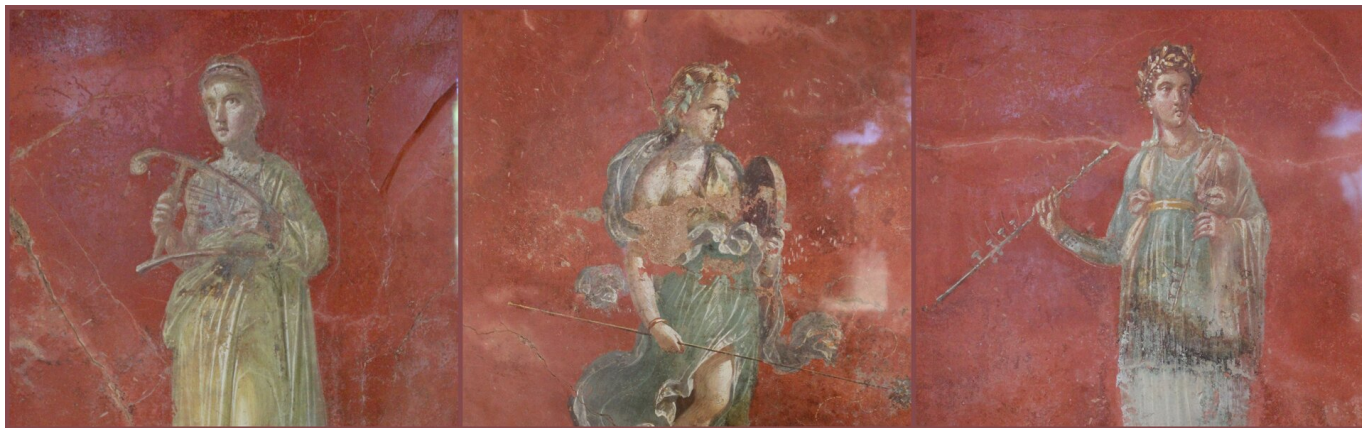




Wpływ rytmu i melodii wiersza na jego znaczenie

- [Wprowadzenie](#)
- [Przeczytaj](#)
- [Audiobook](#)
- [Sprawdź się](#)
- [Dla nauczyciela](#)

Bibliografia:

- Źródło: Jarosław Iwaszkiewicz, *Deszcz*.
- Źródło: Leopold Staff, *Deszcz jesienny*, [w:] *Wybór poezji*, wybór M. Jastrun, Wrocław 1963, s. 15–17.
- Źródło: Józef Czechowicz, *Sen*, [w:] tegoż, *Nic więcej*, Warszawa 1936, s. 6.
- Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 152.
- Źródło: Julian Tuwim, *O mowie rosyjskiej*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 1975, s. 314.
- Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 151.
- Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 150.
- Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 149.
- Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 147–148.
- Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 147.

- Źródło: Joanna Dembińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010, s. 37–38.
- Źródło: Joanna Dembińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010, s. 10.
- Źródło: Joanna Dembińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010, s. 9–10.
- Źródło: Matila Ghyka, *Złota Liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej.*, Kraków 2001, s. 142.
- Źródło: Tadeusz Boy-Żeleński, *Markiza*, [w:] tegoż, *Markiza i inne drobiazgi*, Kraków 1914, s. 8.
- Źródło: Jan Andrzej Morsztyn, *Do trupa. Sonet*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Wrocław 1988, s. 148.
- Źródło: Czesław Miłosz, *Campo di Fiori*, [w:] Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 192.
- Źródło: Jan Kochanowski, *Tren X*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, oprac. A. Popławska, W. Rzehak, Kraków 2004, s. 67–68.
- Źródło: Julian Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] Julian Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Kraków 1969, s. 265–266.
- Źródło: Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1967, s. 6.
- Źródło: Jan Kochanowski, *Tren VII*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, oprac. W. Rzehak, A. Popławska, Kraków 2004, s. 64.
- Źródło: Adam Mickiewicz, *Reduta Ordona. Opowiadanie adiutanta*, [w:] tegoż, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 1, Wiersze, Warszawa 1948, s. 270.
- Źródło: Jan Kochanowski, *Tren V*, [w:] Jan Kochanowski, *Dzieła wybrane*, oprac. A. Popławska, W. Rzehak, Kraków 2004, s. 62.
- Źródło: Cyprian Kamil Norwid, *Moja piosnka (II)*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane. Wiersze*, wybór J. Gomulicki, Warszawa 1983, s. 200.
- Źródło: Leopold Staff, *Deszcz jesienny*, [w:] Leopold Staff, *Wybór poezji*, oprac. M. Bojarska, wybór M. Jastrun, Wrocław 1985, s. 14.
- Źródło: Czesław Miłosz, *Walc*, [w:] Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 189.
- Źródło: Leopold Staff, *Deszcz jesienny*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 1985 .
- Źródło: Czesław Miłosz, *Walc*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Źródło: Julian Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 1969 .
- Źródło: Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Wrocław 1967.
- Źródło: Jan Kochanowski, *Tren VII*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, Kraków 2004 .
- Źródło: Julian Przyboś, *Droga powrotna*.
- Źródło: Józef Czechowicz, *Przez Kresy*.
- Źródło: Julian Krzyżanowski, *Sztuka słowa*, Warszawa 1972.

A fresco from the Villa of the Papyri in Herculaneum, depicting three Greek muses. Erato, the muse of love poetry, is shown in the center, holding a kithara. Polihymnia, the muse of hymns, is on the left, holding a plectrum. Euterpe, the muse of lyric poetry, is on the right, holding aulos. The background is a deep red color.

Wpływ rytmu i melodii wiersza na jego znaczenie

Wizerunek trzech muz Erato, Polihymnii i Euterpe na freskach w Pompejach
Źródło: Miguel Hermoso Cuesta, Wikimedia Commons, licencja: CC BY-SA 4.0.

Warto przypomnieć, jak przedstawiano muzy greckie. Erato – opiekunka poezji miłosnej trzyma w dłoniach **kitarę**. Euterpe – muza poezji lirycznej w ręku dzierży **aulos**. Polihymnię – opiekunkę pieśni i poezji chóralnej przedstawiano co prawda bez instrumentu, jednak dwa powyższe przykłady jasno ilustrują, że w dobie antyku poezja oraz muzyka były ściśle ze sobą powiązane.

Twoje cele

- Wyjaśnisz, jaki jest wpływ rytmu i melodii na warstwę znaczeń w wierszach.
- Przedstawisz środki językowe, za pomocą których twórcy uzyskują rytm i melodię w utworach poetyckich.
- Porównasz różne sposoby wykorzystania melodii i rytmu w wierszach.

Krótką historia początków poezji

Nie mamy zbyt wielu źródeł, na podstawie których moglibyśmy zrekonstruować genezę poezji. Nie wiemy, jak wyglądały pierwsze utwory muzyczne. Giną one w mrokach dziejów. Jednak dla europejskiego kręgu kulturowego najważniejsze są początki literatury greckiej.

Historia literatury greckiej rozpoczyna się w VIII wieku przed naszą erą dwoma eposami: *Iliadą* i *Odyseją*. Poematy przypisywane Homerowi nie mogły jednak pojawić się w poetyckiej próżni. Zanim je zapisano, wędrowni śpiewacy zwani aoidami przekazywali je ustnie. Odwiedzali domostwa dobrze urodzonych Greków i umilali biesiady śpiewem przy akompaniamencie kitary. Przez przynajmniej kilka wieków poezja rozwijała się bez jakiejkolwiek formy pisanej.

W czasach Homera nie istniało jeszcze rozdzielenie poezji i muzyki. Poezja była wykonywana w obecności publiczności, wymagała kontaktu z drugim człowiekiem. Aoidowie, a później – rapsodowie – śpiewali swe pieśni przed określoną publicznością. Ich utwory pełniły zatem funkcję społeczną. Zwróćmy uwagę na poruszaną przez aoidów tematykę mitologiczną i heroiczną. Poezja miała charakter konsolidujący ówczesną społeczność poprzez odniesienia do wspólnych wierzeń. Muzyczność, rytmiczność, wykorzystanie stałych epitetów i powtarzanie pewnych fraz pełniły funkcję mnemotechniczną – ułatwiały zapamiętanie usłyszanych słów.

ΙΛΙΑΣ

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι· Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή·
ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

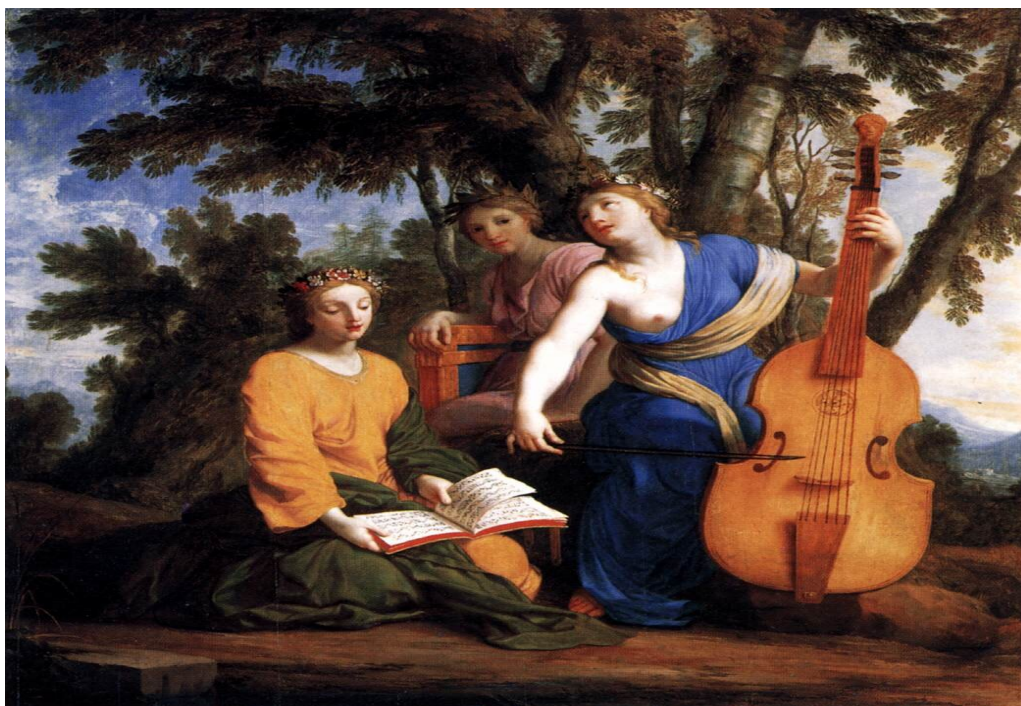
Pierwsze wersy *Iliady*

Źródło: Wikimedia Commons, domena publiczna.



Eustache Le Sueur, *Klio, Euterpe i Talia*, 1652–1655

Źródło: Wikimedia Commons, domena publiczna.



Eustache Le Sueur, *Melpomene, Erato i Polihymnia*, 1652–1655

Źródło: Wikimedia Commons, domena publiczna.

Mimo że nigdy nie dowiemy się, jak wyglądały początki poezji, prawdopodobnie pierwotnym sposobem wyrażania uczuć było połączenie muzyki, słowa i tańca.

Czym jest rytm?

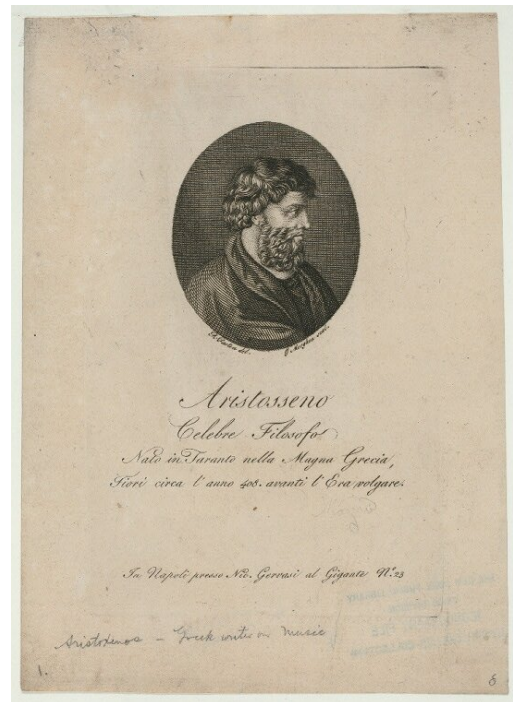
Na przestrzeni stuleci rzesze teoretyków oraz artystów próbowało sformułować wyczerpującą odpowiedź na to z pozoru proste pytanie. Istotną definicję terminu *rytm* stworzył [Arystoksenos z Tarentu](#):

((Matila Ghyka

Złota Liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej.

Rytm to uporządkowanie określone odcinkami czasowymi.

Źródło: Matila Ghyka, *Złota Liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, Kraków 2001, s. 142.



Guglielmo Morghen, *Arystoksenos z Tarentu* na rycinie XIX wieku

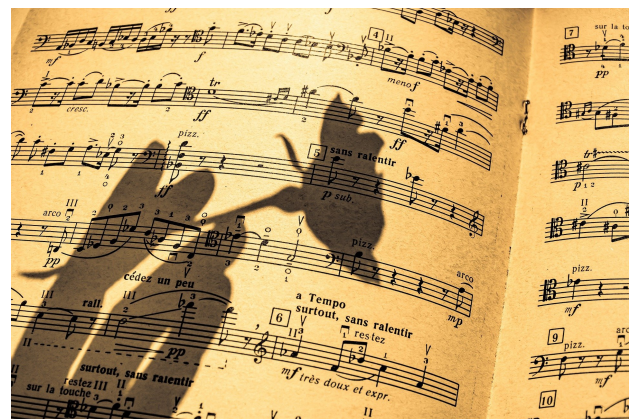
Źródło: Wikimedia Commons, domena publiczna.

Na wiele wieków ta klarowna i przejrzysta formuła wyprowadzona przez greckiego muzykologa, stała się wręcz kanoniczna dla kolejnych badaczy.

((Joanna Dembińska-Pawelec

„Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak)

Temporalny charakter oraz zasada uporządkowania stały się konstantami pojęcia rytmu do czasów współczesnych. Jednak rytm, będąc zjawiskiem powszechnym, przejawia się w niezliczonej różnorodności form i postaci, kształtując odmienne nieraz spojrzenie na samą ideę rytmu.



Źródło: Pixabay, domena publiczna.

Źródło: Joanna Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak), Katowice 2010, s. 9–10.

XX wiek przyniósł natomiast dziesiątki nowych spojrzeń teoretycznych na to pojęcie:

((Joanna Dembińska-Pawelec

„Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak)

E.A. Sonnenschein, filolog klasyczny zainteresowany prozodią i poetyką antyczną oraz współczesną, w pracy zatytułowanej *Co to jest rytm* zwracał przede wszystkim uwagę na psychologiczny aspekt odczucia rytmu: „Rytm jest tą właściwością ciągu zdarzeń zachodzących w czasie, która w umyśle obserwatora wywołuje wrażenie proporcji między czasami trwania różnych zdarzeń bądź grup zdarzeń, z jakich ciąg się składa”. Badacz rytmu Pius Servien w eseju o rytmach tonicznych ujął to zjawisko jeszcze bardziej esencjonalnie: „Rytm to periodyczność postrzeżona”. Rytm przestał być już zatem postrzegany jako obiektywna i konieczna własność świata, ale zaczęto podkreślać jego subiektywny i psychologiczny charakter.

Źródło: Joanna Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak), Katowice 2010, s. 10.

Ostatnie stulecie dostarczyło więc mnóstwo odrębnych oraz złożonych definicji *rytmu*, który stał się niezwykle ważną składową badań nad literaturą:

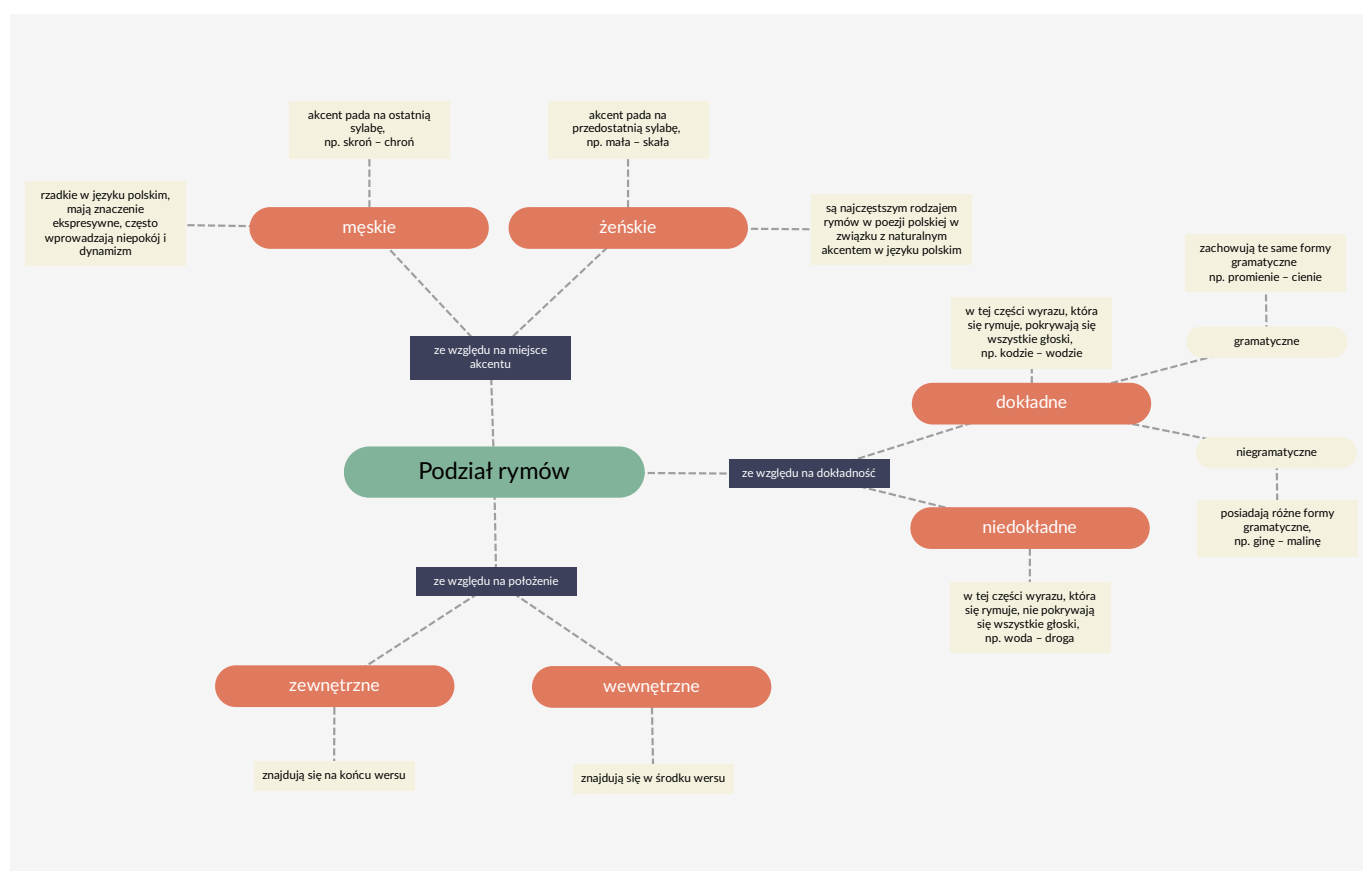
((Joanna Dembińska-Pawelec

„Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak)

Odmienne metody badania rytmu przyniosły prace [Dereka Attridge’a](#) *The Rhythms of English Poetry* oraz *Poetic Rhythm. An introduction* (...) Dla Attridge’a bowiem istotą przejawiania się wszelkiej formy rytmu jest uderzenie (*beat*), wybijanie taktu. *Beat* rozumie on jako impuls energii, który jest częścią powtarzającego się i strukturującego schematu. (...) W pojęciu Attridge’a rytm jest zjawiskiem psychologicznym i fizjologicznym. Ten teoretyk literatury

podkreśla, że mowa związana jest z ruchem myśli, emocji i dźwięków, objawia się jako proces wyłaniania się brzmień i znaczeń. Specyfiką języka poetyckiego jest dążenie do precyzji wysłowienia, które sprawia, że słowa stają się dogłębnym doświadczeniem ciała uwarunkowanego oddechem. Siłą wywołującą tę aktywność przeżycia jest rytm, będący percepcją uporządkowanej energii mowy i energii ciała w periodyczne, sekwencyjne przebiegi, wyznaczone akcentowaną sylabą (*beat*).

Źródło: Joanna Dembińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010, s. 37–38.



Wpływ rytmu i melodii wiersza na jego znaczenie

Przyglądając się zaledwie kilku ważniejszym współczesnym definicjom rytmu, łatwo zauważyć, że melodyczność wiersza jest nierozzerwalnie związana z jego znaczeniem. Warto pamiętać, że w przeciwieństwie do wypowiedzi praktyczno-użytkowych, warstwa językowa utworu literackiego nie jest „przezroczysta”, a skonstruowana tak, żeby skupić na sobie uwagę odbiorcy, dostarczyć mu zupełnie nowych „lirycznych” treści oraz wzbogacić jego percepcję o złożone odczucia estetyczne. To właśnie przy pomocy m.in. różnorodnych zabiegów fonicznych poeci starają się owe treści oraz odczucia przekazać czytelnikowi.

((Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński

Zarys teorii literatury

Bez względu na stopień samodzielności i wyrazistości porządku fonicznego jest on zawsze percypowany nieodłącznie od porządku znaczeniowego. Zależność ta wynika z samej natury znaku językowego, którego funkcja komunikatywna zagwarantowana jest właśnie jednością brzmienia i znaczenia, przy czym kształt foniczny znaku wyróżnia go spośród znaków innych i czyni rozpoznawalną jednostką semantyczną.

Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 147.

Co istotne melodyczność oraz rytmiczność testu literackiego w największym i najdoskonalszym stopniu realizuje się w obrębie poezji lirycznej, która na przestrzeni wieków doczekała się wielu kierunków, odmian oraz charakterystycznych stylów.

((Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński

Zarys teorii literatury

W utworze poetyckim sfera brzmieniowa jest nie tylko wykładnikiem znaczeń, działającym według powszechnym norm systemu językowego, ale może ponadto funkcjonować jako układ samodzielny (np. jako układ rytmiczny), poddany własnym prawidłom organizacji i wytwarzający dodatkowe, swoiste znaczenia. Istnieje ponadto szereg utworów poetyckich, których kształt brzmieniowy wymaga indywidualnej, niestandardowej interpretacji semantycznej. Oczywiście, odbywa się ona zawsze na tle nawyków wytworzonych przez dany język, ale wymaga przypisania określonych sensów brzmieniom, które nie mają znaczeń skonwencjonalizowanych, a są jedynie aluzjami do takich znaczeń.

Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 147–148.

Najważniejsze zabiegi kształtujące tkankę dźwiękową wiersza

Poeci dysponują szeregiem środków, by uzyskać efekt rytmiczności i melodyjności w tekstach literackich. Najpopularniejszym z nich jest tzw. **instrumentacja głoskowa**, która

Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński

“ Zarys teorii literatury

polega na takim dobrze i zestawieniu wyrazów na przestrzeni pewnego odcinka wypowiedzi, że jego budowa głoskowa traci charakter przypadkowy i zyskuje wartość samodzielną ze względu na swój własny porządek. Działania te zmierzają do nadania mowie konturu brzmieniowego, który by był widoczny na tle obojętnego fonicznie układu wyrazów o przeciętnym nagromadzeniu głoskowych współdźwięczności.

Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 149.

Charakterystyczną odmianą instrumentacji głoskowej jest **aliteracja**, która bazuje na rozpoczynaniu kolejnych wyrazów lub ich części akcentowanych od tych samych głosek. Aliteracja pełni w tekstach dwie podstawowe funkcje. Oczywista jest funkcja instrumentacyjna – w tekście są intensyfikowane różne dźwięki mowy. Ważniejsza jest jednak funkcja semantyczna, czyli znaczeniowa – przy pomocy brzmienia konkretnych głosek wydobywa się różne emocje i dodatkowe znaczenie tekstu.

“ Tadeusz Boy-Żeleński

Markiza

Ja, której kaprys korony
Królewskie deptał tą nóżką,
A czasem znowu, szalony,
Paziów przygarniał w me łóżko;

Źródło: Tadeusz Boy-Żeleński, *Markiza*, [w:] tegoż, *Markiza i inne drobiazgi*, Kraków 1914, s. 8.

Literaturoznawcy wyróżniają trzy zasadnicze rodzaje instrumentacji głoskowej:

1. Instrumentację, która naśladuje różnorakie brzmienia, nie pochodzące z języka i nazywana jest **onomatopeją**, czyli **dźwiękonaśladownictwem**, polega ona

“ Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński

Zarys teorii literatury

na dążeniu do odtworzenia przy pomocy środków językowych brzmień charakteryzujących różnorodne zjawiska otaczającego świata. (...) W języku utworu literackiego onomatopeiczność nie ogranicza się do gromadzenia wyrazów dźwiękonaśladowczych. W określonym treściowo i brzmieniowo kontekście wyrazy pod

względem fonicznej wyrazistości, zdawałoby się obojętne – nabierają nowego znaczenia.

Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 150.

Zabieg taki można znaleźć chociażby we fragmencie *Reduty Ordona*:

((**Adam Mickiewicz**

Reduta Ordona. Opowiadanie adiutanta

Tam kula, lecąc, z dala grozi, szumi, wyje.
Ryczy jak byk przed bitwą, miota się, grunt ryje;
Już dopadła; jak boa wśród kolumn się zwija,
Pali piersią, rwie zębem, oddechem zabija.

Źródło: Adam Mickiewicz, *Reduta Ordona. Opowiadanie adiutanta*, [w:] tegoż, *Dzieła*. Wydanie Narodowe, t. 1, Wiersze, Warszawa 1948, s. 270.

2. Instrumentację, która stanowi aluzję do brzmień wypowiedzi językowych i pełni rolę **stylizacyjną**. Najczęściej ten typ instrumentacji spotyka się

((**Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński**

Zarys teorii literatury

przy naśladowaniu brzmień obcojęzycznych w materiale języka rodzimego nie przez wprowadzenie obcych słów i zwrotów, ale jakby przez imitowanie, podrabianie charakterystycznych cech fonicznych danego języka w oderwaniu od konkretnych, istniejących w nim i obciążonych określonymi znaczeniami wyrazów.

Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 151.

Tego typu instrumentacja wykorzystywana jest w przypadku m.in. stylizacji archaicznych, gwarowych oraz żargonowych. Dobry przykładem jej zastosowania jest wiersz Juliana Tuwima:

((**Julian Tuwim**

O mowie rosyjskiej

Tiewnaja piewunnica
Miłoj ni raduny!
Zwoniestie, zagoriste
Swietoładi struny!

Wjarkoti żurczałowo,
Wjunica płaczewna,

Grustiwie pieczałowo

Tiewnaja słopiewna!

Źródło: Julian Tuwim, *O mowie rosyjskiej*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 1975, s. 314.

3. Instrumentację, która pozbawiona jest odniesień do zjawisk spoza tkanki danego utworu i w jego kontekście

((**Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński**

Zarys teorii literatury

nadaje utworowi walory emocjonalne i estetyczne, nie dające się przełożyć na określone treści: wytwarza tylko ogólne wrażenie pewnego nastroju, jego jedności czy zmienności; drogą różnorodnych skojarzeń wywołuje u odbiorcy jakieś wzruszenia.

Źródło: Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 152.

Ten typ instrumentacji tworzą poeci najczęściej przez nagromadzenie, na niewielkiej przestrzeni wersów, elementów samogłoskowych lub spółgłoskowych:

((**Józef Czechowicz**

Sen

ziemio wonna winna i łunna
bita mrokiem nocy szklanej
śpiewem dzwonów dzwonna burgundia
durzy czarem snów porannych (...)

Źródło: Józef Czechowicz, *Sen*, [w:] tegoż, *Nic więcej*, Warszawa 1936, s. 6.

Słownik

aliteracja

(fr. *allitération* < ang. *alliteration* < łac. *littera*) – rodzaj instrumentacji głoskowej polegający na powtarzaniu tych samych liter bądź sylab w kolejnych wyrazach w zdaniu (zazwyczaj na początku)

instrumentacja głoskowa

zabieg stylistyczny polegający na takim doborze słów, aby pewne głoski powtarzały się częściej niż przeciętnie, występowały w grupach oraz tworzyły układy brzmieniowe. Instrumentacja głoskowa wpływa na melodyjność tekstu

onomatopeja

(gr. *onomatopoiia* – tworzenie nazw) – wyraz bądź ciąg wyrazów naśladujących swym brzmieniem dźwięki naturalne, np. śpiew ptaków, szum drzew, szum morza itp.

Polecenie 1

Rozstrzygnij, czy – zgodnie z opisaną w audiobooku koncepcją „muzyczności” Verlaine’a – zjawisko dźwiękowe nadaje utworowi poetyckiemu nowe znaczenie, czy raczej ilustruje słowa i znaczenia.

Audiobook można wysłuchać pod adresem: <https://zpe.gov.pl/b/PFvOPmfD3>

Muzyczność poezji

Termin „muzyczność poezji” funkcjonował wśród twórców przełomu wieków w trojakim rozumieniu. Według pierwszej koncepcji, muzyczność poety była zgodnie z założeniami [francuskiego poety Paula] Verlaine’a. Słowo w niej służyło nie tylko do wyrażania pojęć, lecz także przez „zagęszczenie melodii słowa” wskazywało na ulotne stany podmiotu. Należy [...] „zamiast wciskania sztucznie słów wiersza w zewnątrz narzucony rytm, wyzwolić te wartości emocjonalne, które tkwią w fonetycznej stronie słów”. W ten sposób poetyta „muzyczność” doprowadzała do usunięcia na drugi plan semantyczności, ograniczała pojęcie na rzecz dźwięku. W takim przypadku słowo nie wskazuje na drugie słowo; są one obojętne znaczeniowo, dźwięk zaś uzyskuje nowy sposób istnienia, nowe prawa. Jest teraz samodzielnym czynnikiem ingerującym w strukturę poetyckiego tekstu. Doprowadza do unifikacji zjawiska dźwiękowego, którym się coś oznacza, że znaczeniowym, to jest ze znaczoną pojęciem.

Z tak pojmowaną muzycznością spotykamy się czytając wiersze polskich modernistów. Typowe przykłady to twórczość Staffa, Ostrowskiej, Bukowińskiego. Nie wypowiadali się oni jednak na temat rytmu jako takiego. Nie widzieli w nim bowiem niczego, co mogłoby doprowadzić do utworzenia odkrywczej formy poetyckiej. Popularne natomiast były wszelkiego rodzaju transpozycje muzyki na słowo. Chodziło o odtworzenie pewnych sytuacji w przyrodzie w ich warstwie brzmieniowej, przeważnie za pomocą onomatopei właściwych, czyli niewerbalnych sekwencji dźwięków językowych oznaczających dźwięki, które występują poza językiem. Chcąc oddać w słowach na przykład nastrój deszczowy, poeci odwoływali się do wiersza

sylabotonicznego ze stałym zestrojem akcentowym, powtarzali zbitki spółgłoskowe: sz, cz, szcz, dz [...].

Na ogół poeci modernistyczni wiązali z rytmem zagadnienie nastroju, który miał wywoływać utwór poetycki. Cechą charakterystyczną ich teorii poetyckiej stało się podkreślanie roli zabiegów instrumentacyjnych. W płaszczyźnie językowej te operacje fonostylistyczne przejawiały się w różnorodny sposób (aliteracje, eufonia, szyk przestawny, powtarzanie pewnych głosek pod akcentem).

Audiobook można wysłuchać pod adresem: <https://zpe.gov.pl/b/PFvOPmfD3>

Rytm w poezji Leśmiana

Jak można wnioskować z wypowiedzi Leśmiana, muzyka stanowiła – jak u Greków [...] – nierozzerwalną, harmonijną całość z poetyckim słowem. Sądził, że nawet najbardziej abstrakcyjna mowa ma w swoim następstwie dźwięków pierwiastki melodyczne i rytmiczne, podobnie jak w muzyce, nawet pozbawionej słowa, łatwo jest wyczuć związek z mową. Dlatego nie do pomyślenia jest sytuacja, w której zabrakłoby rytmiczności, w którymś ze słów wiersza czy w jakimś elemencie wszechświata. Gdyby do tego doszło, poezja straciłaby wszelką muzyczność, moc oddziaływania na człowieka, gdyż melodia, której wartości czasowe dźwięków nie są zróżnicowane, jest tworem martwym, niemającym jeszcze cech utworu muzycznego. Dopiero zróżnicowanie rytmiczne nadaje jej tętno życia i określony charakter muzyczny. W tym aspekcie [...] można mówić o muzyczności poezji Leśmiana, w której rytm jest czynnikiem regulującym następstwo dźwięków w utworze poetyckim w czasie i organizującym je w stałe ugrupowania. [...]

U Leśmiana [...] muzycznym instrumentem jest rytm. Pozwalając słowom na różnorodność przy łączeniu się, zamykając je w pewne zespoły znaczeniowe, rytm odsłania przed czytelnikami konkretny, zmysłowo uchwytne świat oraz duszę poety. Niejako przymusza odbiorcę do wyczuwania w słowach jakiejś innej treści, niż ta, którą im słowo codzienne narzuca: „Rytm wypełnia słowa, które kojarząc się pozornie na prawach logiki, odsłaniają pozalogiczne wnętrza zapatrzonej w siebie duszy” [– pisał Leśmian].

Audiobook można wysłuchać pod adresem: <https://zpe.gov.pl/b/PFvOPmfD3>

Muzyka i kultura

Trzecie wreszcie stadium zwieńczające różne rozumienia „muzyczności” w okresie schyłkowym przesuwa się z płaszczyzny językowej w sferę kulturotwórczą. Kultura rozumiana jest tutaj jako rytm muzyczny, czyli twórczy duch i rytmiczna zasada świata. [Rosyjski poeta-symbolista Aleksander] Błok zapisał: „Na początku była muzyka. Muzyka jest istotą świata. Rozwój świata jest kulturą. Kultura jest rytmem muzycznym”.

Stanowisko Błoka, jak i większości symbolistów [...] miało zabarwienie religijne. Walka pomiędzy chaosem a harmonią to podstawa rzeczywistości. Kulturze przynależy porządek, harmonia; ma więc ona charakter wtórny w stosunku do chaosu, będącego przasadą świata. Dla Błoka „muzyczną istotę świata” stanowi rytm, zawierający cudowną, jak pisał, harmonię. Stanowił samo życie, jej nurt, jej pulsowanie jak bicie serca. Zarówno chaos, jak i harmonia były przejawem tajemniczej woli świata. Rytm jest atrybutywną cechą następujących po sobie epok; to siła, dzięki której rodzą się nowe prądy, innowacyjne jakości estetyczne i społeczne.

Źródło: Jan Sochoń, *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...*, „Studia Philosophiae Christianae” 2011, s. 170-179.

Polecenie 2

Na podstawie treści audiobooka wyjaśnij, na czym polegała transpozycja muzyki na słowo w twórczości poetów modernistycznych.

Polecenie 3

Wyjaśnij, jaką rolę w poezji Leśmiana odgrywał rytm.

Sprawdź się

Pokaż ćwiczenia:   

Ćwiczenie 1



Zaznacz, z czym – według klasycznego ujęcia – jest związany rytm.

☐ Z rymem.

☐ Z melodią.

☐ Z czasem.

Ćwiczenie 2



Wyjaśnij własnymi słowami, jakie funkcje w wierszu pełnią rytm i melodia.

Ćwiczenie 3



Połącz podane nazw zabiegów stylistycznych z ich definicjami.

aliteracja

rozpoczynanie kolejnych wyrazów lub ich części akcentowanych od tych samych głosek

onomatopeja

dążenie do odtworzenia za pomocą środków językowych brzmień charakteryzujących różnorodne zjawiska

stylizacja dźwiękowa

imitowanie, podrabianie charakterystycznych cech fonicznych danego języka

Ćwiczenie 4



Przyporządkuj do odpowiednich grup rodzaje rymów. Następnie zapisz własne przykłady do każdego rodzaju rymu.

Podział rymów ze względu na miejsce akcentu

rymy niedokładne

rymy zewnętrzne

rymy żeńskie

rymy dokładne

Podział rymów ze względu na dokładność

rymy wewnętrzne

rymy męskie

Podział rymów ze względu na położenie

Ćwiczenie 5



Zaznacz na czerwono przerzutnie, a następnie wyjaśnij, jaka jest ich funkcja w utworze.

 czerwony

Nieszczesne ochędóstwo, żałosne ubiory
Mojej namilszej cory,
Po co me smutne oczy za sobą ciągniecie?
Żalu mi przydajecie.
Już ona członeczków swych wami nie odzieje,
Nie masz, nie masz nadzieje.
Ujął ją sen żelazny, twardy, nieprzespany.
Już letniczek pisany
I uploteczki wniwecz, i paski złożone -
Matczyne dary płone.
Nie do takiej łóżnice, moja dziewczko droga,
Miała cię mać uboga
Doprowadzić, nie takąc dać obiecować
Wyprawę, jakąć dała.
Gieźteczkoć tylko dała a lichą tkaneczkę,
Ociec ziemie bryłeczkę
W główki włożył. Niestetyż, i posag i ona
W jednej skrzynce zamkniona.



Rozpoznaj w wierszu aliterację i określ jej funkcję.

((Jarosław Iwaszkiewicz

Deszcz

Smugi jasne, smugi srebrne, smugi szklane, Srebrnowłose,
srebrnodźwiękie, ukochane -

W waszym szepcie miodopłynne są peany, Smugi deszczu, szklane kulki,
pieśni szklane.

Czy w radości, czy w tęsknocie - zakochany, Chodzę sobie w waszą
mowę - zasłuchany

Dobre deszcze, dzeszcze dobre, złotem dziane, Smugi jasne, krople
drobne, ukochane.

Źródło: Jarosław Iwaszkiewicz, *Deszcz*.



Wyjaśnij, jak przy pomocy budowy wiersza oraz warstwy językowej Leopold Staff uzyskuje efekt naśladowania odgłosów deszczu.

((Leopold Staff

Deszcz jesienny

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną
I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

Wieczornych snów mary powiewne, dziewicze
Na próżno czekały na słońca oblicze...
W dal poszły przez chmurną pustynię piaszczystą,
W dal ciemną, bezkresną, w dal szarą i mglistą...
Odziane w łachmany szat czarnej żałoby
Szukają ustronia na ciche swe groby,
A smutek cień kładzie na licu ich młodem...
Powolnym i długim wśród dżdżu korowodem
W dal idą na smutek i życie tułacze,
A z oczu im lecą łzy... Rozpacz tak płacze...

To w szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną
I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

Ktoś dziś mnie opuścił w ten chmurny dzień słotny...
Kto? Nie wiem... Ktoś odszedł i jestem samotny...
Ktoś umarł... Kto? Próżno w pamięci swej grzebię...
Ktoś drogi... wszak byłem na jakimś pogrzebie...
Tak... Szczęście przyjść chciało, lecz mroków się zlekło.
Ktoś chciał mnie ukochać, lecz serce mu pękło,
Gdy poznał, że we mnie skreślić chce próżno...
Zmarł nędzarz, nim ludzie go wsparli jałmużną...
Gdzieś pożar spopielił zagrodę wieśniaczą...
Spaliły się dzieci... Jak ludzie w krąg płaczą...

To w szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną
I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

Przez ogród mój szatan szedł smutny śmiertelnie
I zmienił go w straszną, okropną pustelnię...
Z ponurym, na piersi zwieszonym szedł czołem
I kwiaty kwitnące przysypał popiołem,
Trawniki zarzucił bryłami kamienia
I posiał szal trwogi i śmierć przerażenia...
Aż, strwożon swym dziełem, brzemieniem ołowiu
Położył się na tym kamiennym pustkowiu,
By w piersi łkające przytłumić rozpacz,
I smutków potwornych płomienne łzy płacze...

To w szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną

I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

Źródło: Leopold Staff, *Deszcz jesienny*, [w:] *Wybór poezji*, wybór M. Jastrun, Wrocław 1963, s. 15–17.

Ćwiczenie 8



Wytłumacz, w jaki sposób Czesław Miłosz w wierszu *Walc* naśladuje rytm tańca.

((Czesław Miłosz **Walc**

[fragment]

Już lustro dźwięk walca powoli obraca
I świecznik kołując odpływa w głąb sal.
I patrz: sto świeczników we mgłach się zatacza,
Sto luster odbija snujący się bal.

I pyły różowe jak płatki jabłoni,
I skry, słoneczniki chwiejących się trąb.
Rozpięte szeroko jak krzyże w agonii
Szkło ramion, czerń ramion, biel ramion i rąk.
[...]

Źródło: Czesław Miłosz, *Walc*, [w:] Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 189.

Praca domowa

Porównaj pod względem rytmu *Tren VII* oraz *Tren VIII* Jana Kochanowskiego. Sformułuj wnioski w formie pisemnej (minimum 100 wyrazów).

Dla nauczyciela

Autor: Małgorzata Kosińska-Pułka

Przedmiot: Język polski

Temat: Wpływ rytmu i melodii wiersza na jego znaczenie

Grupa docelowa:

Szkoła ponadpodstawowa, liceum ogólnokształcące, technikum, zakres podstawowy i rozszerzony

Podstawa programowa:

Zakres podstawowy

Treści nauczania – wymagania szczegółowe

I. Kształcenie literackie i kulturowe.

1. Czytanie utworów literackich. Uczeń:

4) rozpoznaje w tekście literackim środki wyrazu artystycznego poznane w szkole podstawowej oraz środki znaczeniowe: oksymoron, peryfrazę, eufonię, hiperbolę; leksykalne, w tym frazeologizmy; składniowe: antytezę, paralelizm, wyliczenie, epiforę, elipsę; wersyfikacyjne, w tym przerzutnię; określa ich funkcje;

2. Odbiór tekstów kultury. Uczeń:

1) przetwarza i hierarchizuje informacje z tekstów, np. publicystycznych, popularnonaukowych, naukowych;

2) analizuje strukturę tekstu: odczytuje jego sens, główną myśl, sposób prowadzenia wywodu oraz argumentację;

III. Tworzenie wypowiedzi.

2. Mówienie i pisanie. Uczeń:

1) zgadza się z cudzymi poglądami lub polemizuje z nimi, rzeczowo uzasadniając własne zdanie;

4) zgodnie z normami formułuje pytania, odpowiedzi, oceny, redaguje informacje, uzasadnienia, komentarze, głos w dyskusji;

IV. Samokształcenie.

9. wykorzystuje multimedialne źródła informacji oraz dokonuje ich krytycznej oceny;

Zakres rozszerzony

Treści nauczania – wymagania szczegółowe

I. Kształcenie literackie i kulturowe.

1. Czytanie utworów literackich. Uczeń: spełnia wymagania określone dla zakresu podstawowego, a ponadto:

8) rozpoznaje w tekście literackim środki wyrazu artystycznego: aliterację, paronomazję, kontaminację, metonimię, synekdochę, synestezję, odmiany inwersji, gradację; określa ich funkcje;

Kształtowane kompetencje kluczowe:

- kompetencje cyfrowe;
- kompetencje osobiste, społeczne i w zakresie umiejętności uczenia się;
- kompetencje w zakresie rozumienia i tworzenia informacji;
- kompetencje w zakresie wielojęzyczności;
- kompetencje w zakresie świadomości i ekspresji kulturalnej.

Cele operacyjne. Uczeń:

- dostrzega wpływ rytmu i melodii na warstwę znaczeniową w wierszach,
- wyjaśnia, za pomocą jakich środków językowych twórcy uzyskują rytm i melodię w utworach poetyckich,
- porównuje różne sposoby wykorzystania melodii i rytmu w wierszach.

Strategie nauczania

- konstruktywizm.

Metody i techniki nauczania

- metoda pogładowa;
- rozmowa kontrolowana;
- metoda ćwiczeń przedmiotowych;
- samokształcenie;
- praca z tekstem literackim.

Formy zajęć

- praca indywidualna;
- praca w grupach;
- praca całego zespołu klasowego;

- analizowanie tekstów.

Środki dydaktyczne

- komputery z głośnikami i dostępem do internetu, słuchawki;
- zasoby multimedialne zawarte w e-materiale;
- tablica interaktywna/tablica/ kartka papieru, pisak/kreda;
- kartki z cytatami.

Przebieg zajęć

Faza wprowadzająca:

1. Uczniowie wysłuchują dowolnego utworu muzycznego (o silnym, rozpoznawalnym rytmie (np.: poezja śpiewana – *Deszcze* w interpretacji Ewy Demarczyk, *Mówią, że to nie jest miłość* Piotra Rubika, *Bolero* Maurice’a Ravela).

2. Nauczyciel pyta o znaczenie rytmiczności dla budowania nastroju oraz o to, jak można rytm i rytmiczność osiągnąć w języku. Uczniowie dzielą się swoimi przemyśleniami. Podają przykłady.

3. Nauczyciel urządza zabawę. W tym celu trzem wybranym uczennicom wręcza tabliczkę z nazwą muzy greckiej. Uczniowie do każdej z postaci dołączają tabliczkę z określeniem jej zadań. Chętni uczestnicy zajęć odpowiadają na pytanie o związek muz greckich z muzyką.

1) Erato

2) Euterpe

3) Polihymnia

4. Uczniowie wybierają oznaczenie literowe dotyczące przedstawienia muzy i tego, czym się ona zajmuje.

A. opiekunkę pieśni i poezji chóralnej przedstawiano bez instrumentu

B. opiekunka poezji miłosnej, ma w dłoniach gitarę

C. muza poezji lirycznej, w ręku dzierży aulos

5. Przedstawienie celu zajęć i podanie tematu.

Faza realizacyjna:

1. Uczniowie zapoznają się z prezentacją multimedialną. Wynotowują informacje dotyczące genezy pierwszych spisanych greckich utworów. Ustalają, że pierwotnym sposobem wyrażania uczuć w poezji było połączenie muzyki, słowa i tańca.

2. Nauczyciel rozmawia z uczniami na temat muzyczności wierszy. Odsyła uczniów do zapisów w e-materiałach. Mowa jest w nich o poetach, którzy wykorzystują środki artystycznego wyrazu, by uzyskać efekt rytmiczności i melodyjności w swoich utworach.

3. Nauczyciel dzieli uczniów na zespoły i każdemu zleca opracowanie słowne i obrazkowe wskazanego zabiegu językowego. W efekcie z prac uczniów powstaje komiks zatytułowany *Poezja jak orkiestra*.

Kolejne zespoły zajmują się:

A. onomatopęją (dźwiękonaśladownictwo), czyli dobieraniem lub wymyślaniem wyrazów naśladowujących dźwięki

B. instrumentacją głoskową, czyli nagromadzeniem podobnie brzmiących głosek w celu zwiększenia ekspresji wymowy i przekazu

C. aliteracją, czyli rozpoczynaniem kolejnych wyrazów lub ich części akcentowanych od tych samych głosek

D. rymem, czyli powtarzaniem najczęściej na końcu wersu podobnie brzmiących układów brzmieniowych

E. rytmem, czyli zróżnicowaniem dźwięków pod względem długości

4. Uczniowie losują z pudełeczka ustawionego na biurku nauczyciela kartki z cytatem poetyckim i omawiają ten fragment pod względem muzyczności, nazywają środek artystycznego wyrazu zastosowany w tekście, sposób jego funkcjonowania w utworze i znaczenie dla jego wymowy

Uczniowie losują spośród podanych cytatów.

((Leopold Staff

Deszcz jesienny

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny

I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,

Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...

Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną

I światła szarego blask sący się senny...

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

Źródło: Leopold Staff, *Deszcz jesienny*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 1985.

((Czesław Miłosz

Walc

Już lustra dźwięk walca powoli obraca
I świecznik kołując odpływa w głąb sal.
I patrz: sto świeczników we mgłach się zatacza,
Sto luster odbija snujący się bal.
I pyły różowe jak płatki jabłoni,
I skry, słoneczniki chwiejących się trąb.
Rozpięte szeroko jak krzyże w agonii
Szkło ramion, czerń ramion, biel ramion i rąk.

Źródło: Czesław Miłosz, *Walc*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.

((Julian Tuwim

Lokomotywa

Najpierw – powoli – jak żółw – ociężale,
Ruszyła – maszyna – po szynach – ospale,
Szarpnęła wagony i ciągnie z mazołem,
I kręci się, kręci się koło za kołem,
I biegu przyspiesza, i gna coraz prędzej,
I dudni, i stuka, łomocze i pędzi,
A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!
Po torze, po torze, po torze, przez most,
Przez góry, przez tunel, przez pola, przez las,
I spieszy się, spieszy, by zdążyć na czas.
Do taktu turkoce i puka, i stuka to:
Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to.

Źródło: Julian Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 1969 .

((Adam Mickiewicz

Pan Tadeusz

Śród takich pól przed laty, nad brzegiem ruczaju,
Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju,
Stał dwór szlachecki, z drzewa, lecz podmurowany;
Świeciły się z daleka pobielane ściany.

Źródło: Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Wrocław 1967.

((Jan Kochanowski

Tren VII

Nieszczęsne ochędóstwo, żalosne ubiory
Mojej namilszej cory,
Po co me smutne oczy za sobą ciągniecie?
Żalu mi przydajecie
Już ona członczków swych wami nie odzieje,
Nie masz, nie masz nadzieje.
Ujął ją sen żelazny, twardy, nieprzespany.
Już letniczek pisany
I uploteczki wniwecz, i paski złożone -
Matczyne dary płone.
Nie do takiej łóżnice, moja dziewczko droga,
Miała cię mać uboga
Doprowadzić, nie takąć dać obiecować
Wyprawę, jakąć dała.
Gieźleczoć tylko dała a lichą tkaneczkę,
Ociec ziemie bryłeczkę
W główki włożył. Niestetyż, i posag i ona
W jednej skrzynce zamkniona.

Źródło: Jan Kochanowski, *Tren VII*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, Kraków 2004 .

Faza podsumowująca:

1. Nauczyciel zapisuje na tablicy pytania:

- W jaki sposób Leopold Staff uzyskuje efekt naśladowania odgłosów deszczu?
- W jaki sposób Czesław Miłosz naśladuje w wierszu *Walc* rytm tańca?
- W jaki sposób Julian Tuwim w wierszu *Lokomotywa* uzyskuje efekt przyspieszającego pociągu?

Uczniowie udzielają odpowiedzi na te pytania, analizując cytaty.

2. Nauczyciel rozdaje uczniom kartkę z fragmentami wierszy Juliana Przybosa oraz Józefa Czechowicza, prosi, by rozpoznali w utworach rytmikę i rytm. Uczniowie analizują wiersze w dwóch grupach. Po wykonaniu ćwiczenia nauczyciel rozdaje uczniom dwa fragmenty wypowiedzi Juliana Krzyżanowskiego *Dźwiękowa szata poezji* (fragment drugi). Uczniowie zapoznają się z tekstem i na jego podstawie uzupełniają swoje spostrzeżenia i redagują notatki.

Julian Przybóś

“ ***Droga powrotna***

Śnieg w zamieci kołował jak biały orzeł.
Batalion broń nabił.
Wąty chłopak – jak natchniony przez prawdziwy karabin
Szedłem w pierwszej linii,
w Honorze.
Radość, radość karabinów maszynowych
odstukiwałem młodym sercem coraz prędej
w strachu – w szczęściu od eksplozji ognistszem!...
W hełmie stalowym,
umęczony – niewinnie
kładałem palce na cynglu jak na przysiędze.
Wąty chłopiec – z Polską w ciężkim tornistrze.

Źródło: Julian Przyboś, *Droga powrotna*.

“ **Józef Czechowicz**

Przez Kresy

Monotonnie koń głowę unosi
grzywa spływa raz po raz rytmem
koła koła
zioła
terkocze senne półzycie
drożyna leśną łąkową
dołem dołem
połem
nad wieczorem rżyska zawadza
księżyc ciemny czerwony
wołam
złoty kołacz
nic nie ma nawet snu tylko kół skrzyp
mgława noc jawa rozlewna
wołam kołacz złoty
wołam koła dołem połem kołacz złoty.

Źródło: Józef Czechowicz, *Przez Kresy*.

Sztuka słowa

W przeciwieństwie do prozy, której nazwa wywodzi się, jeśli wierzyć słownikom, z łacińskiego „prosa oratio”, czyli mowa wprost, starsza jej siostra literacka, zwana w Grecji poezją, była od języka mówionego, potocznego tak odległa, że nazywano ją mową bogów. Na czym polega różnica obydwu tych postaci języka artystycznego, wyjaśniają dwa inne przymiotniki, określające prozę jako mowę niewiązaną, poezję jako mowę wiązaną. Co to znaczy, dowiadujemy się ze zdania Cyserona „membra orationis numeris vincire”, tj. człony mowy wiązać rytmem. Dowodzi ona, iż mistrz prozy rzymskiej różnicę między nią a poezją widział w formie poezji, w jej rytmiczności, krępującej jej swobodę, ale równocześnie nadającej jej jakieś wartości w prozie nie do osiągnięcia. Że miał on słuszność, dowodzi rzut oka na dwa szczegóły. Poezja w starożytności wymagała wtóru muzycznego, czego żywym dowodem jest gatunek literacki, zwany dotąd od instrumentu strunowego liryką, a jeśli tak to musiała się ona stosować do towarzyszącej jej melodii. Z odmian zaś liryki późniejszej, średniowiecznej, żyje dotąd sonet, utwór drobny, bo liczący zaledwie czternaście wierszy odpowiednio związanych swoistym zestrojem składników rytmicznych, zwanych rymami. Tego rodzaju rygory prozie były obce.

A skoro tak, stajemy wobec konieczności odpowiedzi na pytanie, co to jest rytm. Nie jest ona prosta ni łatwa, na co wskazuje już sama obfitość wyrazów stosowanych w nauce do badań nad zjawiskiem rytmiczności, takich jak greckie: prozodia, rytmika i merytoryka, lub łacińska wersyfikacja u nas niegdyś zwana wierszopistwem, wierszotwórstwem lub rymotwórstwem. Zaznaczając mimochodem, że pierwszy z tych terminów, „prozodia”, nie ma niczego wspólnego z wyrazem „proza”, do wiązanki ich dorzucić garść dalszych, przerobionych lub przełożonych z języków antycznych, takich jak „wiersz” (łac. versus) zastępowany dzisiaj nowotworem „wers”, jak

greckie „rytm” i „rym”, jak „stopa” (gr. pus) czy „spadek” (łac. cadens) czy wreszcie „średniówka” (łac. caesura), którymi dalej zająć się wypadnie. Przy sposobności dorzucić warto, że niektóre z tych wyrazów zadomowiły się w Polsce i wydały obfite potomstwo. Dotyczy to przede wszystkim rymu i rytmu. Pierwszy z nich otrzymał znaczenie utworu poetyckiego, jak dowodzi choćby Kochanowski piszący „Powiedz słowiański rym o wielostronna Lutni złocona” (*Pieśń* II, 22), a tak samo traktował to Słowacki w paradoksalnym wyznaniu:

„Zacząłem epos tak jak śpiewak Troi;
Większą – bo naród mój nie lubi białych
Rymów i nagiej poezji się boi.”

(*Beniowski* III, 124 – 126), gdzie miał na myśli wiersz biały, a więc bez rymów. [...]

„Rytmika” pozwala objąć zjawiska takie, jak rym lub refren, poezji antycznej nieznane. [...] Rytm jest pewną postacią ruchu regularnego, rozczłonkowanego, tj. przerywanego w pewnych równych czy przynajmniej podobnych odstępach. Rytm postrzegamy słuchowo, motorycznie lub nawet wzrokowo jako regularną powtarzalność członków ruchu. Rytmem a skurcze serca, kroki w marszu i tańcu, uderzenia młota lub cepa, rytmiczne są wybuchy motoru, stuk tłoków lokomotywy, stuk kół wagonu na prymitywnie spojonych szynach. Występuje ono zarówno w ruchach jednostki ludzkiej, jak pewnych zwierząt, np. koni, jak – i to przede wszystkim – w zbiorach ruchach zespołu ludzkiego, któremu umożliwia czy choćby ułatwia pracę. Stanowi on nieodłączny czynnik muzyki i poezji. Takie rozumienie rytmu nie pozwala zgodzić się z poglądem, że rytm to „wszelka regularna powtarzalność w czasie lub przestrzeni”, bo rytmem nie są codzienne rozkazy wojskowe ani comiesięczne ataki reumatyzmu, ani też rytmem nie są zjawiska w starożytności określane wyrazem „eurytmia”, takie jak symetria powtarzających się statycznych składników danego zjawiska, a więc równomiernie

rozmieszczenie latarni wzdłuż ulicy czy słupów w ogrodzeniu siatkowym, rytm bowiem wymaga ruchu. Za słusnością takiego rozumienia sprawy przemawia w sztuce terminów słowa już sama etymologia terminów w niej stosowanych, a więc grecki „rhythmos” wywodziśmy od „rheo” (płynę), wiersz (łaciński „versus”) pochodzi od czasownika „verto” (zwracam, nawracam) i to znaczy tyle co: zwrot, nawrót, podobnie jak regularny układ paru wierszy zwany po grecku „strofé”, po polsku „zwrotka” wiersze. Wszędzie tu chodzi o nawrotność członów, i to nawrotność słuchową, której odpowiednikiem słuchowym jest zwyczaj pisania części nawrotnych, nie in continuo, sposobem ciągłym stosowanym w prozie, lecz a linea, przy czym w utworze poetyckim wiersze (wersy) czy przynajmniej zwrotki rozpoczynają się zazwyczaj z dużej litery. Odpoznanie wiersza i uchwycenie jego miary, a więc postaci rytmicznej wymaga jego powtórzenia dwukrotnego czy nawet trzykrotnego, tak że właściwą miarą jest co najmniej dwuwiersz, a w wypadkach układu wierszy o różnej długości cała zwrotka.

Wyraz „miara”, odpowiednik łacińskiego „metrum”, opartego na greckim „métron”, wiedzie w świat Homera i Horacego, gdzie powstała metryka, najstarsza w naszym kręgu kulturowym postać rytmiki. Oparta na języku greckim z jego samogłoskami długimi i krótkimi, a ustalająca zasady poezji ściśle związane z muzyką, zbudowała system poglądów liczących się na tyle z wymaganiami języka, ile z nakazami wtóru muzycznego.

Źródło: Julian Krzyżanowski, *Sztuka słowa*, Warszawa 1972.

((Julian Krzyżanowski

Sztuka słowa

Innymi kolejami potoczyły się sprawy techniki poetyckiej u przedstawicieli najrozmaitszych grup awangardowych, z których największy rozgłos zdobyła zorganizowana przez T. Peipera krakowska awangarda, skupiona wokół założonego przez niego czasopisma „Zwrotnicy”. Najwybitniejszym pisarzem, który wyszedł z tego zespołu, okazał się Julian Przyboś. Poeta, który

w młodzięcym dorobku w poemacie *Lot Orlińskiego* wyczyn głośnego lotnika opisał w znakomitym szesnastozgłoskowych heksametrach, przeszedł do wierszy o swoistej „awangardowej” budowie, łączącej pozycje jednowyrazowe z całymi zdaniem, tak że układy te, gdyby je wydrukować in continuo, stałyby się jakąś odmianą prozy zapewne rytmicznej, bo niekiedy dostrzega się w niej rymy. Przykładem tej techniki może być część wstępna *Drogi powrotnej*:

Śnieg w zamieci kołował jak biały orzeł.
Batalion broń nabił.
Wąły chłopak – jak natchniony przez prawdziwy karabin
Szedłem w pierwszej linii,
w Honorze.
Radość, radość karabinów maszynowych
odstukiwałem młodym sercem coraz pręde
w strachu – w szczęściu od eksplozji ognistszem!...
W hełmie stalowym,
umęczony – niewinnie
kładałem palce na cynglu jak na przysiędze.
Wąły chłopiec – z Polską w ciężkim tornistrze.

Tekst ten z techniką skamandrycką łączy swoiste rymy: nabił – karabin i ognistszem – tornistrze, odbiegając od tradycyjnych, bo w czasach, gdy te panowały wyłącznie, ich nową odmianę uznano, za rymoidy raczej niż rymy.

Rzecz w tym, że poeci międzywojenni poszli za przykładem swoich rosyjskich kolegów, którzy w zgodzie z charakterem własnego języka rym ograniczali do zgłoski podakcentowej, gdy język polski nakazał Kochanowskiemu rymy żeńskie opierać na dwu zgłoskach: przedostatniej akcentowanej i następnej, końcowej. [...] Czechowicz w *Balladzie z tamtej strony*, w wierszu *O matce* zrymował wyrazy, które się tu po raz pierwszy w dziejach naszej poezji spotkały, takie jak: lusterka – rozćwierkał, wodospad – groźbą, leżąc – wybrzeżu,

gromnic – zapomnieć, ludzi – wrócić. [...] Jego *Przez kresy* z tego samego tomiku [to] utwór dowodzący, iż technika awangardowa osiąga również dźwięczne efekty, jak technika tradycyjna w wierszu sylabicznym:

Monotonnie koń głowę unosi
grzywa spływa raz po raz rytmem
koła koła
zioła
terkocze senne półzycie
drożyna leśną łąkową
dołem dołem
połem
nad wieczorem rżyska zawadza
księżyc ciemny czerwony
wołam
złoty kołacz
nic nie ma nawet snu tylko kół skrzyp
mgława noc jawa rozlewna
wołam kołacz złoty
wołam koła dołem połem kołacz złoty.

Ten zaskakujący melodyjnością okaz eufonii poetyckiej, pełen kunsztownej prostoty, łączy rymy tradycyjne: grzywa – spływa i mgława – jawa, koła – zioła z nowoczesnym dołem – połem i wołam – złoty kołacz, zebrany w kodzie zamykającej zwrotkę końcową. A podobnych niespodzianek liryki awangardzisty lubelskiego zawierają więcej, tak że technika tego wirtuoza wyznacza mu miejsce bardzo wybitne w dziejach poezji polskiej. Dźwiękowa szata poezji, postrzegana zmysłowo słuchem lub wzrokiem, posiada cechę, zmysłom niedostępną, mianowicie warstwicę semantyczną, obejmującą zespoły wyrazów o znaczeniu odmiennym od znanego z języka potocznego a stosowanym w języku artystycznym, a tym

samym nie tylko w poezji, ale również w prozie nastawionej na artyzm.

Źródło: Julian Krzyżanowski, *Sztuka słowa*, Warszawa 1972.

Zadanie domowe

Nauczyciel na podstawie e-materiałów formułuje polecenie pracy domowej.

1. Napisz wypowiedź, w której porównasz pod względem rytmu *Tren VII* oraz *Tren VIII* Jana Kochanowskiego. Zanalizuj sposób funkcjonowania rytmu w obu tekstach i jego wpływ na wymowę wierszy.

2. Zredaguj zdania, w których wykorzystasz podaną instrumentację głoskową. Wyjaśnij, jaki efekt uzyskuje się w wypowiedzi dzięki zastosowaniu tego środka artystycznego wyrazu?

Instrumentacja do wykorzystania

- nagromadzenie głosek „s”, „sz”, „cz”
- nagromadzenie głoski „r”
- nagromadzenie „ż”, „dż”, „cz”

Zanim napiszesz, wsłuchali się w dźwięk deszczu, bluszczu, szelestu, szumu, itp. Sprawdź, czy w zdaniach pojawia się efekt dynamizacji, brutalności, agresji, itp.

Materiały pomocnicze

Słownik terminów literackich pod redakcją Michaa Głowińskiego, Teresy Kostkiewiczowej, Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Janusza Sławińskiego, Wrocław 2002 r.

Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975 r.

Nagrania utworów muzycznych

Wskazówki metodyczne do wykorzystania multimedium bazowego

Każdy z elementów multimedium bazowego uczniowie mogą ilustrować cytatami z wierszy lub tworzyć własne wypowiedzi, w których wykorzystają środki służące muzyczności. Możliwe jest wysłuchanie dowolnego koncertu z muzyka ilustracyjna i opisanie jej za pomocą środków artystycznego wyrazu.