

WIERSZ „HELIONU“ NA TLE POLSKIEJ TRADYCJI WERSYFIKACYJNEJ

O żywotności krakowskiego ośrodka kulturalnego w pierwszym dziesiętku lat międzywojennych zadecydowało burzliwe ścieranie się nowatorskich kierunków poetyckich i malarskich z zachowawczymi formami tych dziedzin sztuki. O ile nowoczesne nurty poetyckie weszły już od wielu lat na warsztat historyka literatury, o tyle kierunek tradycyjny, nie zyskujący pokrycia w talentach tej miary, co talent Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, stał się dzisiaj najbardziej zapoznanym obszarem badań.

Nurt ten reprezentują przede wszystkim poeci skupieni w latach 1920—26 w kole poetyckim „Helion“, istniejącym na Uniwersytecie Jagiellońskim, a po dokonaniu pewnych przeprofilowań ideowych przemianowgny na „Litart“. „Helion“ skupiał takich poetów, jak: Józef Aleksander Gałuszka, Jerzy Braun, Adam Polewka, Witold Zechenter, Jalu Kurek, Mieczysław Jastrun, Jarosław Janowski, Marian Sewi, Janusz Stępowski, Helena Moskwianka, Maria Krzetuska i inni. Twórczość tych poetów może stać się wdzięcznym materiałem do prześledzenia żywotności tradycji¹ w całej poezji międzywojennej. Rola pomostu przerzuconego od poetyki Młodej Polski do poetyk futuryzmu, awangardy i pochodnych, jaką pełni poezja helionistów, pozwala badaczowi dostrzec, co poezja polska u progu II niepodległości wzięła z przeszłości, a co jest owocem nowego czasu.

Ograniczeni rygorami tematu, postaramy się prześledzić relacje: tradycja — rozumiana tu jako zespół istniejących reguł, system już dany — a proces historycznoliteracki międzywojnia w odniesieniu do jednej tylko płaszczyzny strukturalnej utworów, a mianowicie do organizacji rytmicznej twórczości tego obszaru poetyckiego. Świadomi wzajemnego oddziaływania na

¹ Przez „tradycję“ rozumiemy zespół istniejących reguł, system już dany. Zob. M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. Warszawa 1968, s. 15. Na dalszym planie występuje znaczenie tradycji jako elementu procesu historycznoliterackiego. (M. Głowiński, *Poetyka Tuwima na tle polskiej tradycji literackiej*. Warszawa 1962).

siebie różnych pięter wiersza zagarniać będziemy także elementy z innych sfer, związanych ściśle z techniką wersologiczną. Bo zbadać technikę wiersza — znaczy dokonać analiz jego rytmu i instrumentacji w ich stylistycznych, kompozycyjnych i semantycznych uwarunkowaniach. Nie mówimy: zbadać także „metr“, gdyż pojęć „rytm“ i „metr“ używamy wymiennie, zgodnie z sugestiami płynącymi z prac Kazimierza Wóycickiego, Kazimierza Wiktora Zawodzińskiego, a przede wszystkim Marii Dłuskiej², choć zdajemy sobie sprawę z nieutożsamiania tych pojęć przez niektórych wersologów współczesnych, by wymienić chociażby Pierre Guirauda, Romana Jacobsona, czy z polskich — Stanisława Furmanika³. Zakładając ścisłą współpracę poszczególnych segmentów utworu skłonni jesteśmy za M. Dłuską rozumieć wiersz jako „styl — wiersz“⁴ wychodząc w ten sposób naprzeciw koncepcji stylu reprezentowanej przez Charlesa Bally'ego⁵.

Wnikając w stan posiadania wersologicznego w poezji „Helionu“ stwierdzić należy, że więcej niż połowa jest własnością przeszłości. Wykazy ilościowe tablicy załączonej do niniejszego szkicu wskazują, że proporcje liczbowe systemów numerycznych i nienumerycznych u sześciu poetów „Helionu“ (J. Feldhorn, J. Janowski, J. Braun, J. A. Gałuszka, J. Sztudynger, R. Eminowicz, poeta poległy w r. 1920) nie są wyrównane, uprzywilejowane zostały systemy nienumeryczne.

Pośród systemów numerycznych czołowe miejsce zajmuje sylabizm. Stosunek do tego systemu jest u każdego helionisty ambiwalentny. U czołowego w owym czasie helionisty, J. A. Gałuszki, występuje on w 93% wersów pierwszego tomiku (r. 1919). Ale już w zbiorze z r. 1921 w poniżej 50%, a w dwu z r. 1922 w 11 i 22%. U Brauna w *Najeździe centaurów* w 9%, a w *Oceaniadzie* w 39% i w *Dywanie rozkwitającym* w 32%. Inni helioniści, poza Sewim, który sylabowiec, raz zresztą rozluźniony⁶, zastosował tylko w 3% (wiersze objęte wydaniem tomikowym), odwołują się do sylabizmu

² K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1960; K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*. Oprac. J. Bukowska. Wrocław—Warszawa—Kraków 1954; M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. I, Kraków 1948, T. II, Kraków 1950; Warszawa 1962. *Próba teorii wiersza polskiego*. Warszawa 1962.

³ P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valery*. Paris 1953, s. 45. Guiraud przyjmuje tu definicję rytmu i metru M. Lévy'ego; R. Jacobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki“ 1960, z. 2, s. 441—453; S. Furmanik, *Z zagadnień wersyfikacji polskiej*. Warszawa 1956.

⁴ M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*. *Op. cit.*, s. 15.

⁵ Zob. *Stylistyka Bally'ego*. Wybór tekstów. Przekład U. Dąbska-Prokop. Red. M. R. Maye-nowa. Warszawa 1966.

⁶ Ponieważ granice pojęć „sylabizm rozluźniony“ i wiersz „nieregularny“ nie są ostre, przyjęliśmy nasze robocze pojęcie sylabizmu i sylabotonizmu „rozluźnionego“. Termin ten odnosimy do takich wierszy, w których wers odbiegający od schematu metrycznego, przyjętego w utworze, nie posiadający funkcji prozodyjnej, nie pojawia się częściej niż raz na pięć wersów. Jeśli pojawi się częściej, zaliczamy taki utwór do systemu nienumerycznego.

w od 4% do 30% wersów każdego zbioru. „Almanach Helionu” oraz „Helion” świadczą również o większej predylekcji młodych poetów ku sylabizmowi: na 297 wersów utworów poetyckich w „Almanachu” 40 stanowią sylabiki; na 490 opublikowanych w „Helionie” tylko dwa utwory utrzymane są w rytmie sylabizmu ścisłego, co stanowi 7% wersów poetyckich pisma (wszystkie trzy Gałuszki) oraz dwa w rytmie sylabizmu rozluźnionego (Jastruna).

Aprobacyjny stosunek do tego najbardziej tradycyjnego rytmu nie jest poważnym obciążeniem poezji „Helionu” wartościami, które w owym czasie uległy dewaluacji, zważywszy, że nie byli wolni od tego „grzechu” także i ci, którzy zwalczali wszelką regularność: „Pozostawiamy rym i rytm, gdyż są pierwsze i zapładniające. Zniszczenie zacieśniających twórczość reguł zaleta niezgrabności”⁷. Ceniąc deformacje rytmiczne futuryści sięgali także po sylabizm. Największą skłonność do systemów tradycyjnych spośród polskich futurystów zdradzał Bruno Jasiński w *Bucie w butonierce*. Zastosował tu sylabizm w 64 wersach, co stanowi 6% zawartości tomiku. Sylabotonizm stanowi tu 23% całości wersów tomiku. Tytus Czyżewski w *Elektrycznych wizjach* użył sylabizmu w 68 wersach (7%), a sylabotonizmu w 140 wersach czyli w 14% zawartości tomiku. Poza Młodożeńca *Kreskami i futureskami* na 10 przeanalizowanych zbiorów futurystycznych prawie każdy z nich posiada po jednym lub dwu wierszach sylabicznych. Są to głównie sylabiki-erotyki utrzymane w nowych konwencjach stylistyczno-pojęciowych. Sylabizm zanegowali prawie zupełnie dopiero poeci „Zwrotnicy” i „Linii”. Peiper w *Żywych liniach*, Kurek w *Upalach i Śpiewach o Rzeczypospolitej cz. I i II*, Ważyk w *Oczach i ustach* — nie posłużyli się ani razu tym rytmem. U Przybośa w *Śrubach* wystąpił sylabizm w 22%, a w *Oburącz* 19%. Najbardziej klasyczne stanowisko wobec rytmu spośród wszystkich „zwrotnicznian” zajął Jan Brzękowski. Pierwszy jego tomik *Tętno* tkwi w poważnej części w sylabizmie ścisłym (58%) i rozluźnionym (10%). Dystans poety wobec wybranego wzorca, widoczny w charakterze zawartości semantycznej utworów mieszczących się w tradycyjnym rytmie, daje znać o sobie pełniej w następnych tomikach, wyzwolonych zupełnie z tych rygorów. Awangardowe wyznaczniki rytmu tkwiły nie w ekwiwalentach ilościowych i akcentowych: „Rytm powinien spełniać funkcję literacką, nie muzyczną. Powinien służyć rozrastaniu się pięknego zdania”⁸. „Dążę do tego, ażeby frazy rytmiczne, tj. poszczególne linijki wierszowe, były na ogół różne, ale aby całość utworu posiadała pewien wspólny prąd rytmiczny”⁹. Działający nierzadko wbrew swym deklaracjom poeci awangardowi, pozostali

⁷ A. Wat, A. Stern, *Polski Almanach Futurystyczny GGA*. Kraków 1919.

⁸ T. Peiper, *Rytm i rym [w:] Nowe usta. Odczyt o poezji*. Lwów 1925, s. 43.

⁹ J. Przyboś, *Narodziny wiersza [w:] Najmniej słów*. Kraków 1955, s. 192. Przedr. *Linia i gwar* T. II. Kraków 1959. Zagadnienie to omawia A. Okopień-Sławińska, *Pomysły do teorii wiersza współczesnego [w:] Styl i kompozycja*. Konferencja Teoretycznoliteracka w Toruniu. Red. J. Trzynałowski, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965, s. 167—188.

na ogół wierni tym formułom. Dążenie Przybosa tylko trzy razy zawiodło, i chyba świadomie.

Wiersz sylabiczny „Helionu“, szczególnie rozmiary dłuższe 13 zgł. (7+6) i 11 zgłoskowe (5+6), wypełnia w poważnym stopniu opis i narracja. Ciąg znaczeń kształtujących świat przedstawiony jest w tych utworach planem rozwiniętym najobszerniej, zaś znaczenia kształtujące „ja“ narracyjne czy opisujące, zajmują miejsca niewiele. Niekiedy podmiot nie bywa podkreślony żadnymi wyznacznikami formalnymi, niekiedy dyskretnie zaznaczony zmianą rytmiki, strofiki, czasem narracji, względnie pojawieniem się ekspresywnych klauzul. Czasem „ja“ literackie ujawnia gramatycznie swą obecność dopiero zwrotem do „ty“ lirycznego. Oto przykład sonetu, w którym „ja“ narracyjne, obecne w przytoczeniu dwu pierwszych strof, ujawnia dyskretnie swoją obecność w następnych dwu poprzez zwrot do drugiej osoby, utożsamionej z siłami nadprzyrodzonymi. Uruchomieniu ciągu znaczeń „ty“ towarzyszą takie wyznaczniki formalne, jak zmiana strofiki, dwie klauzule ekspresywne podkreślające kontrastowe zestawienia: „miliony klejnotów“ oraz „kęs chleba“ w części pierwszej, niespokojna intonacja. „Ja“ liryczne narzuca się w ostatnich dwu zwrotkach także emocjonalnym stosunkiem do tych znaczeń, zwróconych w kierunku „ty“:

Magnat, Pan na niebiesiech — sklepienie zamczyska
 Ustroił w noc dzisiejszą suto i bogato:
 Chmur brudne plamy wschodnią osłonił makatą,
 Z której złoty półksiężyc w gwiazd brylantach błyska.

I jezioro wyścielił muślinów dywanem,
 A na dno rzuca z niebios złociste dukaty:
 Sam wreszcie Ciszą, zeszedł w zamkowe komnaty,
 Żeby światu pokazać, jak możliwym jest Panem.

Rozrzuciłeś Władko po ogromie nieba
 Milijony klejnotów i w złocie, i w srebrze, —
 A tu, na biednej ziemi ust tysiące żebrze

O kęs choćby maleńki powszedniego chleba...
 Panie! — Brat brata z roli ojczystej wypędza...
 Panie! — Ty nawet nie wiesz, co to głód i nędza!
 (J. A. Gałuszka, *Promień i grom*, 1920, s. 12)

W mniejszym stopniu rozmiary dłuższe wypełnione są wyznaniem „ja“ lirycznego czy dialogiem pozornym. Liryka konfesyjna skupiona jest bardziej w krótszych organizacjach rytmicznych.

Znamienne dla tego czasu rozluźnianie ekwiwalentów ilościowych pojawia się w poezji „Helionu“ dopiero około r. 1922. Dość późno, zważywszy, że poetyka „Skamandra“ stosuje ten sporadycznie występujący w tradycyjnym sylabowcu chwyt wcześniej. Rozluźnianiu ram wierszowych pozostają ska-

mandrycy wierni do końca okresu. Najwcześniej ze wszystkich helionistów stosował sylabizm rozluźniony Gałuszka oraz Eminowicz. W *Duszy miasta* (r. 1922) Gałuszka zastosował ten rytm w 34 wersach (4% całości), w *Gwieździe komandorii* (r. 1925) w 108 wersach (9% całości wersów). W późniejszych tomikach stosowali go częściej także inni helioniści. Rozluźnianiu ram wierszowych towarzyszą w utworach helionistów motywy i akcesoria nowoczesności; a także codzienności: pędu pociągów, semaforów, szyn kolejowych, algebraicznych wzorów, robrów, bridge'a, ulic, itd.

Ukłonem w stronę tradycji, sięgającej doświadczeń artystycznych romanzyków, jest też wtapianie w organizacje sylabiczne epizodów sylabotonicznych. Sylabizm zsylabotonizowany nie pełni jednak w tym zjawisku poetyckim funkcji ekspresywnych. Poza ornamencją trudno dostrzec inne celowe zużytkowanie tego obcego metrycznie kodu. Poezji Jerzego Brauna i ta funkcja jest nieznana. Natomiast ekspresywnej funkcji podporządkowane są inne, eksploatowane przez tradycję zabiegi wersyfikacyjne, a więc oprócz rozregulowania ekwiwalentów ilościowych, żywotniejsze w tradycji mącenie średniówki, przerzutnie i toki perwersyjne.

Pod względem częstości stosowania wiersza bezśredniówkowego i ze średniówką zmaconą helioniści zostają w tyle za poetami „Skamandra”. U Tuwima w sylabicznych utworach *Czychania na Boga*, w których nie liczyliśmy wierszy niemetrycznych, gdyż w nich przesunięcia średniówki są zrozumiałe, znaleźliśmy 13 wersów z przesuniętą średniówką. U Wierzyńskiego w takich wierszach *Wina i wody* 8, u Iwaskiewicza w *Oktostychach* 7, nie licząc wierszy dłuższych niż 13-zgłoskowiec, jako że w nich wyodrębniają się podziały cząsteczkowe. Natomiast w mało późniejszym tomiku Gałuszki z r. 1922 wystąpiły tylko trzy przesunięcia średniówki. U Jerzego Brauna średniówka oksytoniczna pełni funkcję rytmiczną, gdyż obejmuje cały utwór, a jej funkcjonowanie jest uporządkowane, np. w wierszu *Dzwon na alarm*. Jest to jedyny wiersz sylabiczny Brauna z uporządkowaną średniówką inną niż paroksytoniczna. U Zechentera średniówka zmacona wystąpiła tylko w jednym utworze sylabicznym, pochodzącym z okresu „Litartu”. Ekspresja zaburzenia średniówkowego wystąpiła w tym utworze w sposób maksymalny. Chodzi o wiersz *Wieczór samotny* z tomiku *Niebieskie i złote* z r. 1932.

Pod względem częstotliwości mącenia średniówki i przystosowania tego zaburzenia do potrzeb ekspresji helioniści wyprzedzają jednak poetów awangardy, którzy wprawdzie odwołują się do sylabizmu niezmiernie rzadko, ale jeśli posłużą się tym rytmem, zachowują średniówkę, podobnie, jak i klazulę kadencyjną. Niewiele elastyczniej wygląda sylabowiec futurystyczny. Rzadko zdarza się jedno lub dwa zmażenia średniówki w sylabowcu futurystów polskich. Do wyjątków należy *Deszcz* Czyżewskiego: na 16 wersów utworu przypada 6 zmażeń.

Helioniści, bardziej klasyczni niż skamandrycy w gospodarowaniu pauzą

średniówkową, okazali się od nich więcej nowoczesnymi w budowaniu spadków wiersza. Stwierdzenie to dotyczy wszystkich systemów. Niezgodność rozczłonkowania składniowego z wersyfikacyjnym zdarza się w wierszach sylabicznych „Helionu“ także na dużym obszarze jednego utworu:

Czytam litery jak skarabeusze
Czarne, maleńkie przechodzą przez kartę —
Idą szeregiem widma: ludzkie dusze,
Serca na dłoniach trzymając otwarte —

Wiersze po wierszu — czarne żuki zgrają
Pełzną — skrętami opasują ziemię
I na swych grzbietach maleńkich dźwigają
Człowieczych myśli i udręki brzemię —

Idą i idą, snują się po karcie
Drobniutkie żuki, pokraczne litery —
Przez wpół przymknięte źrenice uparcie
Pełzną w głąb duszy człowieczej na żery.

Wzniesienie powiek — bezwolne wpatrzenie
Ku onej sferze dalnej, niewiadomej,
U której granic śpią wichry — płomienie,
Czatuując chytrze węzowiska — gromy — —

I nagle — w pustkę wydzwigasz ramiona:
Oto przychodzi z wonnymi ustami,
W chybocie bioder, rumieńcem sploniona
O stromych piersiach, skwitłych róż pąkami —

Koncha biódr białych — oceanu fali
Rzeźba precudna — w rytmach się kołysze — —
Z jej warg, z dwóch żywych gałązek koralu
Niechwytnie słowa upadają w ciszę — —

(J. A. Gałuszka, *Nad księgą, Uśmiechy Boga*, 1922, s. 40—41)

Na 24 wersy przypada 8 przerzutni, z których tylko jedna ostrością swą wycisza klauzulę (czarne żuki zgrają — pełzną), nie niosąc z sobą cięższego ładunku ekspresji. Reszta ma charakter łagodny. Ich funkcją jest albo potęgowanie wierszowości (wersy 7, 9, 13), albo uwypuklenie podmiotu psychicznego: „litery — jak skarabeusze“. Autor waha się, zanim określi kolor, kształt liter, a owo określenie umieszcza w klauzuli, zaopatrując ją w intonację antykadencyjną. Świadomie, strukturalną zasadą kierowane też było zestawienie czterech pod rząd antykadencji: wersy 18, 19, 20, 21. Poeta celowo piętrzy określenia mającego się pojawić przedmiotu refleksji, oddala jego ukazanie, by wzmocnić siłę oczekiwania na to określenie. Pointę spiętrzonych znaczeń umieszcza w miejscu kompozycyjnie ważnym, bo na początku wersu,

po trzeciej przerzutni, będącej także przerzutnią międzystrofkową. Pointa ta, stanowiąca peryfrazę, uzyskuje również peryfrastyczny synonim w następnej grupie wyrazów rozdzielonych przerzutnią. Ekspresywny efekt nagromadzenia przerzutni, uwarunkowany został inwersją, przesuającą podmiot na koniec zdania, ujętego w cztery wersy. Gdybyśmy się posłużyli teorią klauzul emocyjnych, moglibyśmy w wierszu sylabicznym Gałuszki dostrzec epizody wiersza emocyjnego¹⁰.

Odnotowane wyżej zabiegi funkcjonowały już w tradycji, a celowo użyte stały się sygnałami ekspresji w najlepszych utworach wieków minionych. Czyż więc powtarzanie ich w dwudziestoleciu międzywojennym jest symptomem tradycjonalizmu czy też nowoczesności? Wydaje się, że o zaklasyfikowaniu ich do drugiego z tych znaczeń decydują z jednej strony względy ilościowe i stopień ich ekspresji, z drugiej współdziałanie z nimi elementów strukturalnych innych, a przede wszystkim składni, stylu i leksyki. W każdym razie najbardziej klasyczny z rytmów — sylabizm, nie urozmaicony tymi szczególnie nobilitowanymi przez okres zaburzeniami, stał się synonimem zachowawczości. Stosowali go czasem dla celów prowokacji futuryści. W poezji „Helionu“ tak dalece tradycyjne sylabowce należą do rzadkości. Typ sylabowca tego nieawangardowego nurtu poezji Krakowa międzywojennego, to typ zbliżony mniej więcej do modelu sylabowca skamandryckiego.

Sylabotonizm był systemem, do którego helioniści odwoływali się znacznie rzadziej niż do sylabizmu. Zdominował on przede wszystkim numeryczny wiersz Jerzego Brauna. Rzadko rytm sylabotoniczny występuje w tej poezji w postaci czystej. Najmniej zwicznąć akcentowych, nawet w pierwszych stopach, korzystających z prawa stopy zastępczej, spotykamy w stopach nielogaedycznych: szeregach trocheicznych i amfibrachicznych. Ten ostatni rytm, wykazuje nierzadko zupełną zgodność stóp z wyrazami i zestrojami wyrazowymi, choć sami nie nastawiamy się na interpretację, sugerowaną przez szkołę Budzyka i z polemik nad polskim sylabotonizmem, toczonych na łamach „Pamiętnika Literackiego“ w latach 1955—57, a także w pracach Kazimierza Budzyka¹¹ wyciągamy raczej wnioski opowiadające się za interpretacją stopową, pozostającą w konflikcie z tokiem dierezowym, zgodnie z propozycjami, zawartymi w pracach Marii Dłuskiej i M. Renaty Mayenowej¹². Tok dierezowy jest w poezji „Helionu“ nie tylko wynikiem naturalnej tendencji amfibracha czy trocheja, ale też świadomych starań i umiejętności wersyfikatorskich niektórych helionistów, a nawet popisywania się nimi:

¹⁰ Określenie M. Dłuskiej w *Próbie teorii wiersza polskiego*. Op. cit.

¹¹ K. Budzyk, *Spór o polski sylabotonizm*. Warszawa 1957; K. Budzyk, *Stylistyka, poetyka, teoria literatury*. Oprac. H. Budzykowa i J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków 1966, s. 111—151.

¹² By wymienić chociażby edycję *Poetyka*. Dział 3 *Wersyfikacja*. T. 4. *Sylabotonizm*. Praca zbiorowa pod red. M. Dłuskiej i T. Kurysia. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1957—58.

Tak dobrze mi było iść z tobą pod ramię	sSs sSs sSs sSs	12 (6+6)
Ty śmigła dziewczyno, wysoka jak ja!	sSs sSs sSs sS	11 (6+5)
Rytmicznie nam kroki oddzwaniał firmament	sSs sSs sSs sSs	12 (6+6)
Raz — dwa — raz — dwa	SS SS	4

I czułem nieledwie radosną grę ścięgien	sSs sSs sSs sSs	12 (6+6)
Pod smagłą twą skórą i miękką jak plusz —	sSs sSs sSs sS	11 (6+5)
Nad sercem nam świecił znak entej potęgi	sSs sSs sSs sSs	12 (6+6)
Zapachem szaleństwa, młodości i róż —	sSs sSs sSs sS	11 (6+5)

(J. A. Gałuszka, *Na przestworza, Gwiazda komandorii*, 1925, s. 12)

Zmącenie akcentu w czwartym wersie spowodowane jest nieoczekiwaną zmianą rozmiaru, który nie posiada funkcji metrycznej, dającą wyraz tendencjom do rozluźniania ekwiwalentów ilościowych także w sylabotonizmie. Zakłócenie rytmu amfibrachicznego w toku dierezowym niesie też z sobą niekiedy ekspresję:

Z Assyżu Franciszek z wilkiem bratem swoim	sSs sSs Ss Ss Ss	12 (6+6)
Szedł pobok i śpiewał i tańczył.	sSs sSs sSs	9 (3+6)
I tędy przejeżdżał w połamanej zbroi	sSs sSs Ss Ss Ss	12 (6+6)
Na koniu Don Kichot z La Manchy.	sSs sSs sSs	9 (3+6)

(J. A. Gałuszka, *Majaki, Gwiazda komandorii*, s. 58)

Przesunięcia akcentowe po średniówce w pierwszym i drugim wersie na tle całości amfibrachicznej utworu zapowiadają pojawienie się bohaterów będących ideowymi sprzymierzeńcami zbiorowego podmiotu. Bohaterów najistotniejszych dla semantyki utworu, bo reprezentujących postawę podmiotu. Sylabotoniczny wiersz „Helionu“ pełni funkcję pieśniową — głównie w poezji J. A. Gałuszki: wyraża treści przede wszystkim liryczne, ujęty jest w ramy strof i wykorzystuje onomatopeiczne właściwości rytmu sylabotonicznego. Poprzez twórczość J. Brauna, mniej Juliusza Feldhorna (np. wiersz *Pieta*) czy Jarosława Janowskiego (*Sen Saby*), także niektóre wiersze Gałuszki, daje wyraz procesowi odrywania sylabotonizmu od właściwej mu funkcji pieśniowej i od liryki w ogóle, procesowi dostrzeżonemu w poezji międzywojennej przez M. Dłuską¹³. Temu procesowi daje też wyraz twórczość helionistów rozluźnianiem ekwiwalentów ilościowych w sylabotonizmie, stosowaniem nie uporządkowanych spadków wiersza, nieregularnej strofiki sylabotonicznej.

Procesowi temu dają o wiele słabszy wyraz futuryści polscy. Spośród nich do rytmu sylabotonicznego sięgał najczęściej Bruno Jasiński stosował także sylabotoniczne fragmenty wiersza nieregularnego, szczególnie w *Ziemi na lewo*. Sięgał również Tytus Czyżewski w *Elektrycznych wizjach*, a także Jerzy Jankowski w *Tramie w poprzek ulicy* — 6 krotnie na obszarze 111 wer-

¹³ M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, s. 231—234.

sów, co stanowi 18% zawartości wersów poetyckich tomiku. Sylabotonizm futurystów polskich jest zawsze strofkowy (4-wersowy), mieszczący się tak w rozmiarach ścisłych, jak i rozluźnionych. Wyraża, wprawdzie nie na serio, treści właściwe temu rytmowi: głównie osobiste. Regularność sylabotonizmu futurystów polskich jest jednak, tak jak i sylabizmu, regularnością prowokacyjną: wyraża dystans podmiotu wobec ewokowanych treści, czasem wręcz lekceważenie ich. Wiersz Jasińskiego kokietuje sylabotonicznym rytmem (pentapodią jambiczną, korzystającą z prawa stopy zastępczej, co drugi szereg — hiperkatalektyczną) tak, jak kokietuje konwencją erotyku:

Wtedy o wtedy — czuję szat twych wiew	Ss sS sS sS sS	10 (5+5)
I zapach rąk twych poznam każdą tkanką	sS sS sS sS sSs	11 (5+6)
Kłęknieś i z twarzy mi obetrzesz krew	Ss sS sS sS sS	10
Kochanko moja smukła marsylianko!	sS sS sS sS sSs	11

(B. Jasiński *Marsylianka, Ziemia na lewo*, 1924, s. 1)

Nierzadko rytm ten niesie z sobą żart liryczny, uwydatnia eksperymenty słowotwórcze. Tę ostatnią funkcję pełni zwłaszcza trochej, np. wiersz *Panienki w lesie z Buta w butonierce*.

Konsekwentni w negowaniu systemów numerycznych awangardziści nie posługiwali się sylabotonizmem.

Okres między wojnami nie zdradzał szczególnej inwencji stroficznej. Możliwości maksymalne wykorzystał w tej dziedzinie modernizm. Kierunki nowoczesne wręcz ignorują strofikę. Poeci mniej nowatorscy wybierają drogę pośrednią: obok tradycyjnej strofiki uprawiają strofikę nieregularną lub pozornie nieregularną¹⁴. Pomysłowością stroficzną wyróżniał się wśród helionistów Gałuszka (uprawiał sonet, oktawę, ciekawe ukształtowania trójwersowe i czterowersowe, dystych i inne). Inwencję stroficzną trudno uważać za liść do wieńca laurowego dla tego poety, żyjącego w czasach, które zanegowały wszelką regularność. Ale obok nurtów awangardowych rozwijały się w dwudziestoleciu międzywojennym także kierunki mniej lub bardziej zachowawcze w formie, które strofikę zatrzymywały. Dla tych kierunków bezsporna, choć nienadzwyczajna pomysłowość zwrotkowa ma swoje niezupełnie błahe znaczenie. Ma też znaczenie dla tych tendencji, które prowadziły do rozregulowania schematu zwrotki, a także tradycyjnych systemów wersyfikacyjnych. Nie wydaje się, aby zjawisko ubóstwa stroficznego niektórych helionistów spowodowane było tylko dążnością do przeciwstawienia się kataryniarstwu, jakie niesie z sobą strofika, bo czterowers jest najsilniej obciążony tą cechą, a pozostaje on najbardziej popularną strofą u tych poetów.

¹⁴ Wierszem o strofie pozornie nieregularnej nazywamy utwór, wyglądający na nieuporządkowany graficznie, ale przy bliższym oglądzie wykazujący prawidłowość stroficzną. Wers lub dystych jest ujmowany od strofy lub dodawany do niej, a następnie różnice zostają wyodrębnione w osobne wiązki wersów, sygnalizujących szczególnie doniosłe treści, sumujących motywy, itd.

Tonizm nie znalazł mocnego uwzględnienia w poezji „Helionu“. Spośród poetów omawianego kręgu najsilniejsze tendencje toniczne zdradza poezja Jerzego Brauna w zbiorze *Ziemia i niebo*, gdzie wiersz toniczny został zastosowany siedmiokrotnie (32% wersów tomiku). Zechenter odwołał się do tonizmu dwukrotnie w wierszach zamieszczonych w „Helionie“. Do tonizmu sięgał także trzykrotnie Marian Sewi (7% wersów tomiku) oraz jeden raz Roman Eminowicz (1% wersów tomiku) Gałuszka trzy razy (w 60 wersach). Czysty tonizm nie znalazł też uznania w całej poezji Krakowa lat dwudziestych (poza twórczością Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej i kilkunastu wierszami futurystów. Obserwacje nasze pokrywają się ze stwierdzeniami M. Dłuskiej, odnoszącymi się do tonizmu w całej poezji polskiej¹⁵. Ten — jeden z młodszych systemów wersyfikacyjnych nie zdążywszy okrzepnąć w odrębny, posiadający właściwe innym, swoiste funkcje ekspresywne, roztopił się stosunkowo wcześniej w obrębie innego systemu, stanowiąc jeden z jego wariantów. Stonizowanie wiersza bowiem to ważny wyznacznik tzw. „czwartego systemu“, będącego pochodną tonizmu¹⁶.

Załączki jego są u niektórych helionistów dostrzegalne wcześniej niż u Przybosia, od którego zwykło się szukać przesłanek w tym kierunku. Przewaga nienumerycznego wiersza nad numerycznym nie oznacza w tym małym obszarze poetyckim, aby te przesłanki tkwiły w nim w stopniu silnym. Zdecydowaną przewagę w wierszu nienumerycznym „Helionu“ uzyskał typ zdaniowo-rozpadowy¹⁷. Intonacyjno-składniowy wiersz modernistyczny z właściwymi mu także odchyleniami od składni wystąpił w tym zjawisku poetyckim słabiej. Dość silnie zarysował się ten typ wiersza niemetrycznego, który pozwalamy sobie określić mianem „ogniwa pośredniego“ pomiędzy bezrozmiarowym wierszem zdaniowo-rozpadowym a emocyjnym; to znaczy typ wiersza, w którym składniowość i podmiot psychiczny pojawiają się częściej niż w odmianie zdaniowo-rozpadowej, ale zogniskowanie emocyjnych klauzul nie obejmuje większej ilości wersów naraz. Najsilniej spośród wszystkich objętych wydaniem tomikowymi utworów „Helionu“ wyłamuje się z konwencji wiersza intonacyjno-zdaniowego wiersz J. A. Gałuszki. Wolny wiersz Eminowicza był po Whitmanowsku pogodzony ze składnią. Proza rytmiczna, którą uprawiał Eminowicz, podsuwała nawyk akcentowania spadków wiersza. W wyła-

¹⁵ M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego.*, s. 235—239.

¹⁶ Istota tzw. „IV systemu“ została sformułowana w referacie oraz dyskusji nad nim. (M. R. Mayenowa, *Sylabotoniczna motywacja polskiego tonizmu*). Referat został wygłoszony 27 II 1958 r. na zebraniu naukowym JBL. Korzystaliśmy ze sprawozdania Z. Siatkowskiego podanego w „Pamiętniku Literackim“ 1958 z. 3, s. 340—342. System ten scharakteryzował też Z. Siatkowski w rozprawie *Wersyfikacja T. Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*. „Pamiętnik Literacki“ 1958, z. 3, s. 119—150. Na temat tzw. „IV systemu“ pisze również M. Dłuska w *Próbie teorii wiersza polskiego*, s. 276—285. Do badań tych nawiązuje A. Okopień-Sławińska w pracy *Pomysły do teorii wiersza współczesnego [w:] Styl i kompozycja*, s. 175—177.

¹⁷ Sformułowanie wzięte z prac M. Dłuskiej.

mywaniu się z konwencji młodopolskiego wiersza intonacyjno-zdaniowego wierszowi J. Brauna przeszkodziła retoryka i krzykliwość „ja” poetyckiego, które wymagały ostrych spadków, intonacji wykrzyknikowej i pytającej. Taka konstrukcja „ja” poetyckiego jest szczególnie dostrzegalna w dwu pierwszych tomikach J. Brauna. Intonacja staje się nawet wyznacznikiem zawartości całego wersu, stąd wypełniają go niekiedy same znaki interpunkcyjne:

Aby pewnie już nie powrócić do Niej???

—?

Ale nie bój się! Ona nie płacze za Tobą!

Znalazła sobie bowiem innych wielbicieli.

(J. Braun, *Uroczysty griegowski poranek, Najazd centaurów*, 1922, s. 20)

W ten sposób manifestowali obecność głośnego „ja” poetyckiego futuryści. Pogodzeniu wiersza J. Brauna ze składnią w tomikach późniejszych sprzyjają takie warianty, jak: rozmiary dłuższe, które stają się podstawowymi rozmiarami wiersza z tego okresu, oraz budowa dystychowa, dążąca do kadencji w klauzuli drugiego wiersza. Proces wyłamywania się z kanonu wiersza intonacyjno-zdaniowego nie zyskał też siły wyrazu w nienumerycznym wierszu Witolda Zechentera, bazującym na sylabizmie zdaniowym. Ze schematu zdania wyłamuje się bardziej jego wiersz rozmiarowy. Pod względem przystosowania wiersza bezrozmiarowego do potrzeb ekspresji w klauzulach w całej poezji „Helionu” obok Gałuszki najwięcej zasług położyli: Juliusz Feldhorn oraz Jarosław Janowski. Feldhorn stosuje znaną futurystom rosyjskim budowę schodkową, wyodrębniającą pojedyncze składniki i orzeczenia:

Dzwonią —

 dzwoneczki —

 gwiazd —

 płaczących.

(J. Feldhorn, *Umarła kochanka, Domy*. 1922, s. 34)

Jarosław Janowski zróżnicowaniem napięcia intonacyjnego klauzul zbliża niejednokrotnie swój wiersz do postulatów, jakie obecnie stawia się typowi emocyjnemu:

A przeto

Oczy

Roboczych rzesz

Nie zabławatnią

Czarnego kopca liter —

(J. Janowski, *Winowajca, Siejba tęcz*, 1923, s. 42)

Szukając źródeł helionowego wiersza bezrozmiarowego, wskazać należy na wolny wiersz Kasprowicza oraz Whitmana, którego helioniści poznawali

poprzez tłumaczenia Romana Eminowicza. Świadczy o tym zbliżenie poważnej części wiersza nienumerycznego helionistów do typu wiersza Kasprowicza, zarówno intonacyjno-zdaniowego, jak i rozpadowego, oraz powściągliwość wobec rytmu niemetrycznego w okresie pierwszych manifestów futurystycznych i pierwszych ich tomików, dla których rytm nienumeryczny był reprezentatywnym, choć nie jedynym metrem. Trudno w ogóle mówić o jakimkolwiek modelu niemetrycznego rytmu futurystycznego. Jest on tak wierszem intonacyjno-zdaniowym, jak i rozpadowym, a nawet stanowiącym ogniwo pośrednie pomiędzy tymi dwoma typami. Ten ostatni reprezentuje szczególnie twórczość Jasieńskiego w *Pieśni o głodzie* oraz *Bucie w butonierce*:

Całując owrzodzone palce syfilitycznej
 Kochanki dobrze jest słuchać ostrego
 Śpiewu mijających tramwajów,
 Kiedy muzyka w sąsiednim szpitalu
 Wariatów gra „dreaming“,
 A w kinie na wis — a wis,
 Pod niebem water — sky
 w zielonej gazowalce
 Po raz 30000
 Umiera Mia — May.

(B. Jasieński, *Jak introdukcja, But w butonierce*, 1921, s. 9)

W poezji polskiego futuryzmu jednak przeważa typ wiersza zamkniętego kadencją w klauzulach. Postulat słów na wolności, każący zestawiać obok siebie słowa powiązane tylko asocjacjami dźwiękowymi czy słowotwórczymi, zbitki dźwiękowe, równoważniki zdań lub słowa luźne, utrudniały antykadencje w klauzulach. Zamknięcia intonacyjne w klauzulach zdeterminowała też krzykliwość „ja“ poetyckiego futurystów:

Tum — czym ta-m?
 Tam-Tam-Tam-
 Tum-

(S. Młodożeniec, *Moskwa, Kreski i futureski*)

Linia łuku... plecy —
 Cisza!
 Jęk, ból i szal,
 Purpura,

(T. Czyżewski, *Taniec, Zielone oko*, 1920, s. 17)

Sygnaly w kierunku nowych odmian wiersza bezrozmiarowego mocniej niż od Feldhorna i Janowskiego, wychodzą z twórczości Gałuszki. Już w tomiku z r. 1921 działanie szczególnie ważne dla przebiegu akcji zostaje wyodrębnione ekspresją klauzul o zindywidualizowanej sile antykadencji, nio-

sącej nieraz podmiot psychiczny, poważnymi rozpiętościami ekwiwalentów ilościowych, czasem też tokiem perwersyjnym:

Pod samolot ten z kraja
 Wszedł mechanik — we wicherze
 Śmig mu łopocą
 Poły niebieskiej kapoty —
 Wparł się w ziemię i z mocą
 Trzyma
 Kadłub samolotu — —

(J. A. Gałuszka, *Wzlot, Biesiada kameleonów*, s. 19)

A w tomiku z r. 1922:

Cicho — upiór jakowys skacze
 Z lokomotywy na lokomotywę — —

 Przez puste szczęki
 Dmie na ostygle z dawna paleniska
 Piosenki
 Sobacze —

(J. A. Gałuszka, *Umarle lokomotywy, Dusza miasta*, 1922, s. 38)

Wydzielone rządkii: „piosenki“ i „sobacze“ zawierają ocenę autorską zdobyczy cywilizacji miejskiej. Antyurbanistyczną treść kryje też podmiot psychiczny w rządku trzecim: „szczęki“. W tomiku z r. 1932 tego poety można się dopatrzeć nie tylko epizodów wiersza emocyjnego wolnego, ale i przesłanek wyraźniejszych ku tzw. „IV systemowi“, tkwiących w budowie eliptycznej i stonizowaniu — tu nieregularnym:

Skrzyp kijków w świeżym śniegu i lotny ślizg nart:
 Strzałą w dół zjazd —
 Świst, lot w białą otchłań z gwiazd — —
 To tu. Głaz granitowy znad śniegu sterczący:

(J. A. Gałuszka, *Przy kamieniu Karłowicza...*, *Cienie orłów*, 1932, s. 53)

Odchodzenie od tradycji w poezji „Helionu“ w zakresie systemów niemetrycznych zaczyna się tam, gdzie wiersz wolny przestaje być wierszem intonacyjno-rozpadowym, gdzie pojawiają się epizody wolnego wiersza emocyjnego, a nawet wyraźniejsze przesłanki ku tzw. „IV systemowi“. Niektóre z tych wartości funkcjonują już u helionistów przed Przybosiem, synchronicznie do poezji futurystów, ale silniej i konsekwentniej niż u tych ostatnich. I w tym sensie twórczość tego nieawangardowego nurtu poetyckiego Krakowa międzywojennego staje się pomostem między poetyką Młodej Polski i poetykami późniejszymi. Staje się nim także w zakresie podstawowych dla tradycji systemów: sylabizmu i sylabotonizmu, współtworząc razem ze skamandrytami dwudziestowieczną odmianę sylabiku i sylabotoniku, dając

wyraz tendencjom do rozregulowania schematu strofki. Pomostem staje się ta twórczość także i dzięki pielęgnacji klasycznych typów tych metrów i wiersza wolnego intonacyjno-zdaniowego, wymyślaniem nowych układów stroficznych, kultywowaniem starych, wykorzystaniem instrumentacyjnych właściwości wiersza.

Ten ostatni wyznacznik tradycji utworu wierszowego winien również znaleźć się pod skalpelem badacza. Instrumentacja stanowi zespół tych elementów struktury wiersza, które bardziej niż rytm, nadają mu walory muzyczności. Nie fetyszyzując zagadnień muzyczności liryki¹⁸, równocześnie nie aprobujemy stanowiska przekreślającego całkowicie to zagadnienie¹⁹. Odpowiada nam pozycja, którą w tej kwestii zajął Donald Davie: „We find, I think, if we revert to the recognition that poetry conceived of as musical in this way has the merit, particularly to be valued at the present time, of insisting on a poem as an artefact which unrolls in time, imposes its shape on time as a peculiarly meaning ful duration“²⁰. A także stanowisko Guy Michauda, który w myśl swych założeń dokonał analiz harmoniki wiersza i prozy na przykładach fragmentów literatury francuskiej: „Et pourtant, quelle que soit l'importance de la succession et de l'enchaînement des thèmes nous pensions qu'on peut légitimement, à propos de la littérature, parler d'harmonisation et même d'orchestration“²¹.

Funkcję muzyczną elementów instrumentacyjnych (rym, harmonia głoskowa, w tym także naśladowcza), a także rytm, współcześni teoretycy poezji umieszczają w tyle za funkcjami wierszotwórczymi, semantycznymi, stylistycznymi²². Najsilniej strukturalnie związanym z tekstem elementem instrumenta-

¹⁸ Nietzsche przypisywał temu zagadnieniu znaczenie decydujące. Wywodził z muzyki poezję i dramat: „Poezja liryki nie może wypowiedzieć niczego, co by w ogromnej powszechności i wszechważności już nie leżało w muzyce, która zmusiła go do obrazowego mówienia“. K. Nietzsche, *Narodziny tragedii*. Przekł. L. Staffa. Warszawa 1961, s. 53. Podobne stanowisko zajmowali praktycy i teoretycy wiersza okresu Młodej Polski. Wśród teoretyków formy wierszowej tego okresu najpoczytniejsze stanowisko w tej kwestii zajął Sievers, u nas K. Wóycicki.

¹⁹ T. Szulc podważał muzyczność w utworze literackim: „Celem naszym jest podjęcie próby całkowitej eliminacji z badań literackich wszelkich sugestii muzycznych“. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*. Studia z zakresu historii literatury polskiej. Warszawa 1937, s. 60.

²⁰ „Jeżeli powrócimy do odnajdywania w poezji wartości muzycznych, szczególnie wartościowych w chwili obecnej, zawartych w poematach, traktowanych jako wytwory ludzkiej ręki, które nie rozwijają się w czasie, myślę, że mamy obowiązek widzieć w nich wartości pełne znaczenia, trwające w czasie“. D. Davies, *Syntax and music*. [w:] *Poetics, Poetyka, Poemuca*. Warszawa 1961, s. 207.

²¹ „I wszakże myślimy, że bez względu na to, jak ważne wydawałoby się dziedziczenie i kojarzenie tematów, słusznym jest mówić w literaturze o harmonizacji, podobnie jak o orkiestracji“. G. Michaud, *Connaissance de la littérature*. Paris 1957, s. 41.

²² Funkcji muzycznej albo eufonicznej Mukałowski wyznacza dość wysokie miejsce, ale stawia ją poza funkcjami semantycznymi. Mukałowski, *O języku poetyckim*. [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948*. Wybór materiałów. Red. M. R. Mayenowa. Warszawa 1966, s. 130—206.

cyjnym jest rym. Podstawowa dla rymu funkcja wierszotwórcza²³ została częściowo omówiona w związku ze strofiką.

Rola rymu jako wyznacznika klauzuli wiersza staje się mniej wyraźna w wersach zakończonych przerzutnią typu zwarciowego. Wówczas rym podkreśla klauzulę głównie w sferze graficznej. Następuje wyciszenie klauzuli rymowej na rzecz wzmocnienia siły początkowego wyrazu następnego wersu:

A na progu z marmuru i z czarnego błota
Idzie, jak Chrystus w bieli bez winy
Szalona moja dusza o masce Pierrota
Szukająca po świetle oczu Kolombiny.

(J. Feldhorn, *Tęsknota, Domy*, 1922, s. 11)

W poezji „Helionu“ jest niewiele przerzutni ostrych, zacierających rym słabo oddalony i regularnie rozłożony.

Role przerzutni w osłabianiu funkcji konstrukcyjnej rymu uwypuklił Tadeusz Peiper: „Dotychczasowe rymy regularne są nieznośne. Ich hałasująca bliskość działa jak talerze orkiestry wojskowej. [...] Można wprowadzić nowy sposób przyciszania rymu: oddalenia. [...] Pewnym przyciszeniem rymu jest przerzutnia zdania z jednego wiersza w drugi“²⁴.

Rym oddalony, stosowany w nieregularnym wierszu bajki oświeceniowej, jest przywilejem głównie poezji bezrozmiarowej. Obecność rymów sygnalizujących koniec zdania, a więc rymów nie zawsze bliskich, głównie niepełnych, stała się warunkiem sine qua non poezji Peiperowskiej, odcinającej się między innymi w ten sposób od wolnego wiersza młodopolskiego, który w klasycznej swej postaci był wierszem bezrymowym, w praktyce poetów polskich jednak — swobodnym rymowo: „W nowej poezji, której ciągle grozi niebezpieczeństwo swawoli, rym regularny jest policjantem porządku. [...] Nieregularność rymów jest nieodrodnym dzieckiem minionego stulecia, które sięga dla mnie zawsze do r. 1914. Wolność rymów była jedną z wielu wolności, po które wyciągnął swe drżące ramiona nerwowy wiek XIX²⁵. Nieco inną koncepcję instrumentacji podał Przyboś: „Idzie mi o to, aby cały utwór był oplątany współbrzmieniami nie narzucającymi się, odległymi. [...] I jeszcze jedno: z tego dążenia do oplątania całego wiersza siatką współbrzmień płynie u mnie naturalna chęć do rymów i asonansów wewnętrznych, ukrytych wewnątrz linii wierszowej“²⁶.

²³ „Zasadnicza, fundamentalna funkcja rymu — to jego funkcja strukturalna: pojawienie się jego w pewnej typowej postaci jako konstanty w określonych miejscach wersów czy strof i w określonej roli wierszotwórczej“. M. Dłuska, *Rym polski. Zeszyty Naukowe UJ. Kraków 1955. Filologia* Nr 1, s. 97.

²⁴ T. Peiper, *Nowe usta*, s. 45.

²⁵ *Tamże*, s. 46—47.

²⁶ J. Przyboś, *Narodziny wiersza*, s. 209.

Duże oddalenia rymowe nie występują często w poezji dwudziestolecia międzywojennego. Mniej lub bardziej ściśle współbrzmienia klauzulowe *Żywych linii* Peipera, który proponował rymy oddalone, nie przekraczają czterech wersów. Postulat obecności odpowiedników brzmieniowych w klauzulach kończących zdanie nie był konsekwentnie realizowany przez Peipera. W *Żywych liniach* nie zawsze można spotkać odpowiedzi brzmieniowe na końcu wersów:

Ktoś wynajął kropkę aby na niej dopłynąć do serca.
Ja w rozgałęzionym świetle ulicznego srebra
Szukam zdania któreby mnie przeżyło, i wśród pychy
Znajduję je na skrzydle przelatującej muchy.

(T. Peiper, *Niedziela, Żywe linie*, 1924)

Bardziej konsekwentnie realizował Peiper postulat wyciszania rymów przerzutnią. Jego zdaniem osłabienie współdźwięczności mogło nastąpić nawet w obecności przerzutni potęgującej wierszowość²⁷, oraz przerzutni rozrywającej klauzulę rymową, eksponującej doniosłość semantyczną wyrazu:

Z żółtych jaskrów i srebrnych oczu
Moich. A grusze — pamiętasz te
Ukwieczone białe zdania;
Czuję jeszcze ową basztę
Woni, pod którą uda twoje

(T. Peiper, *Dzieło winą, Żywe lnie*, 1924)

Inni poeci „Zwrotnicy“ i „Linii“ nie stosowali także większych oddaleń współbrzmieniowych (u Przybosia największe oddalenia wynoszą co piąty lub szósty wers, dwa razy co dziewiąty wers — w tomikach do r. 1932), jeśli te współbrzmienia (u Przybosia ograniczone np. do jednego lub dwóch elementów) w ogóle występują. Współbrzmienia najslabiej oddalone w poezji I awangardy występują u Ważyka i Jalu Kurka. Uwagi te nie dotyczą awangardowej poezji numerycznej (rzadkiej zresztą), w której występują rymy regularne, często dokładne. Oddalenia rymowe w poezji Krakowa pierwszego dziesiątka niepodległości są niewiele większe od oddaleń rymowych wolnego wiersza młodopolskiego (poza niektórymi wierszami Przybosia, Jankowskiego i Gałuszki), w których odległości sięgają do siedmiu i dziewięciu wersów. Można mówić tylko o większym niż w wolnym wierszu młodopolskim nasileniu oddaleń do czterech i pięciu wersów w poezji futurystycznej, helionowej i awangardowej. Należy też mówić o ograniczeniu w stosunku do bezrozmiarowego wiersza młodopolskiego utworów bezrymowych oraz wersów pozbawionych rymów wśród wiersza o rymach nieregularnie rozłożonych poezji analizowanego środowiska.

²⁷ T. Peiper w wywodach teoretycznych nie rozróżniał typów przerzutni.

U helionistów oddalenia rymowe nie sięgają więcej niż siedem do ośmiu wersów i nie zdarzają się często. Tak duże oddalenia występują czasem w sąsiedztwie rymów nieodległych, choć nieregularnie rozmieszczonych, w partiach wiersza wyraźnie odróżniających się od reszty utworu napięciem akcji, odmiennością zawartości treściowej, wprowadzeniem bohaterów w opis. W cytowanym już fragmencie *Wzlotu* pojawia się dwukrotnie rym oddalony w odległości siedmiu i ośmiu wersów, a wraz z wprowadzeniem spółbrzmienia „z kraja“, znajdującego w siódmym wersie odpowiednik „zdwa“ — zostają wprowadzeni do opisu bohaterowie. Następną klauzula rymowa „wicherze“ znajduje odpowiednik dopiero w ósmym wersie: „cichsze“. Funkcja wyciszania monotonii i krzykliwości rymu poprzez jego oddalenia jest spełniana w poezji „Helionu“ w stopniu takim, w jakim spełniały tę rolę niektóre wiersze futurystyczne (szczególnie Jankowskiego). Swoboda rymowa w całej poezji futurystycznej jest większa od swobody rymowej helionistów. I w tym sensie wiersz nienumeryczny futurystyczny jest wierszem bardziej młodopolskim niż nienumeryczny wiersz helionistów. Równocześnie zwiększeniem dyscypliny rymowej, głównie układów rymowych i zamierzoną wielkością ich oddaleń niektórzy helioniści wyprzedzają postulaty i realizacje poetów I awangardy.

Wierszotwórcza funkcja rymu w poezji „Helionu“ znalazła wyraz tylko w rymach klauzulowych. Rymów wewnętrznych czy inicjalnych, które wzmacniają monotonię wiersza, nie spotyka się w poezji „Helionu“. Praktyka rymów tylko klauzulowych (w tym niepełnych) wychodzi naprzeciw założeniom i realizacjom zwrotniczom, zanim te założenia zostały sformułowane: „Ciągłe hałaśliwy coitus rymów, i jakby mało było tej rozpusty jednobrzmiących sylab, niepoczytalni poeci powiększają ją jeszcze rymami wewnętrznymi“²⁸.

Oslabieniu funkcji wierszotwórczej i muzycznej rymu sprzyjały też rymy w różnym stopniu niedokładne. Stopień niedokładności rymowych w poezji XX-lecia międzywojennego jest bardzo wysoki. Obejmuje nie tylko niezgodności słabe typu oboczności samogłoskowych, miękkości czy dźwięczności spółgłosek, a więc niezgodności objęte „licentia poetica“²⁹, nie tylko popularne w XX-leciu asonanse i konsonanse, ale i niezgodności, w których spółbrzmia elementy samogłoskowe i spółgłoskowe jednocześnie (w ilościach: jeden lub dwa elementy), w których występują głoski naddane (dwa lub jedna), względnie w których miejsce spółbrzmień w wyrazie jest różne: także początek wyrazu. Wykaz różnego typu niezgodności rymowych w poezji helionisty reprezentatywnego — załączamy. Nasilenie konsonansów i asonansów, częściej asonanso-konsonansów, zbliża poezję Gałuszki, bardziej niż pozostałych helionistów, do poezji „zwrotniczom“. Wskazani poeci posługiwali się rymem tego typu ostrożnie, najczęściej w towarzystwie rymów pełnych.

²⁸ T. Peiper, *Nowe usta*, s. 43.

²⁹ Patrz K. Nitsch, *Z historii polskich rymów*. Studium językowe. Warszawa 1912.

Skamandryci w pierwszych tomikach sięgali do asonansów i konsonansów rzadko, nawet w wierszu bezrozmiarowym.

Wzrostowi rymu niedokładnego towarzyszy w poezji helionistów mniejsza troska o dobór rymów bogatych czy głębokich w obrębie współbrzmień dokładnych. Rozłożenie rymów bogatych w poszczególnych utworach poetów „Helionu“ nie przebiega w sposób intensyfikujący wierszowość. Rymy bogate czy pogłębione są rozproszone wśród rymów dokładnych. Na jeden utwór helionisty nie przypada przeciętnie więcej niż 1, 2, 3 rymy bogate lub pogłębione. W wielu wierszach nie występują w ogóle.

Zawartość znaczeniowa rymów świadczy o zawartości semantycznej całego utworu. Tematy pierwszych tomików „Helionu“, poddane przez tradycję, co najwyżej najświeższą, wojenną, znalazły odzwierciedlenie w znaczeniu słów wyeksponowanych na pozycję rymową. Rymy te, mniej lub bardziej banalne, czasem wyszukane, podkreślają tradycyjną tematykę wierszy. Np. pary rymowe: u Feldhorna — *gitarą/parą, ciszy/ słyszy, Panu/lanu, daleko/rzeką*; u Janowskiego: *plonie/dłonie, palce/walce, wąż/wciąż, radośnie/wyrośnie, bal/zał, ton/skon*; u Brauna: *głów/snów, mas/czas, świtu/zenitu, końca/słońca, nogi/drogi, nieba/potrzeba, zachodu/ogrodu*; u Gałuszki: *dusze/pastusze, fale/dale, oplata/świata, stopy/snopy, bladzi/prowadzi*, itd. — podkreślają właściwą danym tomikom tematykę opisową, humanitarną, patriotyczną. Ciekawsze układy rymowe spotyka się w rymie niepełnym, który otwiera szerokie możliwości zbliżenia współdzwźwięczności. Ale występuje także w rymie pełnym: u Feldhorna np.: *wiol/Espagnol, aut/raut, Cagliostro/siostro*; u Brauna: *czinele/wesele, struny/bizuny, piana/kankana*; u Janowskiego: *lawiny/głębiny, szakali/Żali, rozanień/zieleń*; u Gałuszki: *glorii/komandorii, śmierci/perci, azalii/Magdalii, pelargonii/agonii*, itd. Daleko większą oryginalność rymową przynosi tematyka codzienności, miasta, ulicy, postępu i ludzi spoza nawiasu społecznego. Tematy te przynoszą zarówno dużą ekspresję rymów niepełnych, jak i współbrzmień dokładnych:

Głowami ciężko kolebią na boki —
 Gęby se drą od ucha do ucha
 I ten gest ręką niedbały, szeroki
 Uha — psiajucha!
 Niech świat patrzy — niech świat czuje —
 Te mieszczuchy — te burzuje,
 Co to chodzą na spaceru —
 Te — te psiekwie — te cholery! —
 Niech się patrzą — niech se ślepie wybałuszą,
 Że się bawią całą duszą — —

(J. A. Gałuszka, *Wojenka, wojenka, Biesiada kameleonów*, s. 37)

Wysunięcie na pozycję kompozycyjnie walentną takich współbrzmień, jak *ucha/psiajucha, czuje/burzuje, spaceru/cholery, duszą/wybałuszą* — jest

sprawą nie tylko kolokwializmu językowego podmiotu utożsamionego z prostym szeregowcem. Ekspresja mocnych słów w pozycji rymowej niesie z sobą także ocenę klasy rządzącej, burżuazji i przedtuwimowskiego mieszczaucha (wiersz powstał przed r. 1921), oglądanych oczyma prostego żołnierza. Wysuwanie na pozycję rymową mocnego słownictwa kolokwialnego zaczyna się u najpopularniejszego w swym czasie helionisty wraz z przełamywaniem konwencji neoromantycznych w innych płaszczyznach wiersza:

Przekłète miasto swe macki polipie
Wyciąga wszędy, dusi mnie i dławi —
Myszkuje, jakby na pogrzebnej stypie
Tęczowych światel ciągnąc ogon pawi — —

I krzyczy, jeśli żer jakiś popadnie
Swym skamieniałym cyklopowym okiem —
Wydrze łyż twoje, skryte w sercu na dnie
I zmiesza z brudem, z plugawym rynsztokiem — —

O miasto! Wzdłuż ulic widmowych perspektyw
Które się długim sznurem światel roją,
Pomykam chyłkiem, cicho jak detektyw
Za duszą twoją — —

U bram przystaję zamkniętych kościołów,
Kędy obwiesie, dranie, drapichrusty
Czatują w wnękach wierzejnych na połów,
Kędy się widmo przesuwą rozpusty —

(J. A. Gałuszka, *Dusza miasta, Dusza miasta*, 1922, s. 5)

Pary rymów dokładnych: *polpie/stypie*, *dławi/pawi*, *okiem/rynsztokiem*, *drapichrusty/rozpusty*, nie tylko zawierają treści antyurbanistyczne, ale świadczą także o odświeżeniu i poszerzeniu zakresu znaczeniowego rymów. To samo dotyczy takich połączeń rymowych, jak: *szary/psiewiary*, *cegielnię/rzetelnie*, *pyski/kołycki*, *święta/portczeta*, *węgli/sprzęgli*, *druhy/pazuchy*, *ciaracha/ha ha*, *mordy/akordy*, *zawisły/maszynisty*, *po prostu/z mostu* — z innych wierszy tego tomiku Gałuszki. Tomik ten wyróżnia się oryginalnością rymową w zakresie współbrzmień dokładnych oraz silną ekspresją i związaniem zawartości semantycznej rymów z tematyką miasta oglądanego „od kuchennych schodów”³⁰. Silną ekspresją rymów, nasyceniem zawartości semantycznej rymów treściami urbanistycznymi i pejoratywnymi poezja niektórych helionistów bliska jest osiągnięć w tym zakresie polskich futurystów³¹. Wpływ futuryzmu na uzyskanie tych walorów nie jest jednak bezsporny.

³⁰ Określenie A. Sandauera w *Poeci trzech pokoleń. Esteta czy Scyta*. Wyd. III. Warszawa 1966, s. 127.

³¹ Jesteśmy dalecy od przypisywania futuryzmowi pionierstwa w dziedzinie wprowadzania pejoratywów do poezji polskiej, a także uwypuklania ich rymowej ekspresji. W słownictwo pejoratywne obfitowała polska satyra, piosenka ludowa, popularna — żołnierska.

Silne eksponowanie pejoratywów i urbanizmów na pozycję rymową w poezji futuryzmu polskiego ma miejsce dopiero w tomiku *But w butonierce* B. Jasieńskiego. Wcześniej opublikowane tomiki i jednodniówki futurystyczne ograniczają się do małej ilości rymów tego typu i do ich słabej ekspresji: *proletariatu/światu, sztandary/ofiary, bomb/głęb, proklamację/rację, dynamo/bramą, robotnicy/ulicy, bram/tram, księżycyca/ulicznica, słoneczną/wszeteczną, pij/ryj, pięście/szczęście, żaluzji/intruzi/łobuzi* z tomiku J. Jankowskiego *Tram w poprzek ulicy; zęby/gęby, wymię/płynię, mordki/portki, posoka/wokół, atropiny/narodziny, trotuar/pissuar, nóżki/stróżki* z tomiku *Polski Almanach Futurystyczny GGA; nierządnicę/ulica, spyrka/wyrka, kudłami/rogami, fabryce/ulice, podniety/kinkiety, policji/ulicy* z tomiku T. Czyżewskiego *Elektryczne wizje*. Tomik Gałuszki z r. 1924 *Biesiada kameleonów* posiadał w wielu utworach bardziej ekspresywne wyrazy w pozycji rymowej. Niecenzuralne słownictwo w klauzuli występowało także w futurystycznym wierszu bezrymowym, nie znajdując odpowiedników brzmieniowych. Podkreśleniem semantycznej funkcji rymów niektórzy helioniści odbiegali dalej od tradycji niż futuryści i skamandryci, a przyczyn tego zjawiska należy szukać nie tylko w oddziaływaniu równoległych czasowo prądów artystycznych, ale i w trosce o należyte funkcjonowanie języka, o realizm prezentowanych sytuacji i postaci.

Sposobem gospodarowania rymem poezja „Helionu“ zbliżona jest zarówno do poetyckich nurtów klasycystycznych XX wieku, jak również do kierunków nowatorskich okresu międzywojennego.

Pozostałe składniki instrumentacji³²: harmonia głoskowa, w tym także

³² W pracy niniejszej nie badamy harmoniki wiersza, gdyż pojęcie „harmonii“ wiersza nie zostało dotychczas jednoznacznie specyzowane. P. Guiraud za A. Spirem proponuje dwa uproszczone kryteria harmonii: tonalność i modulację. (Zob. P. Guiraud, *Zarys wersyfikacji francuskiej*. Red. nacz. M. R. Mayenowa. Wrocław 1961). Ograniczamy się tylko do badań pewnych aspektów tonalności i pewnych aspektów modulacji samogłoskowej. Trudność przeprowadzenia właściwych badań nad harmonią wiersza konkretnego poety polskiego związana jest przede wszystkim z brakiem obliczeń częstotliwości wszystkich głosek w poezji polskiej. Z. Kocpzyńska i L. Pszczołowska dokonały obliczeń częstotliwości tylko pięciu głosek i stwierdziły niewielkie różnice pomiędzy poezją i prozą w tym względzie. (Dla prozy takie statystyki istnieją: M. Steffen, *Częstotliwość występowania głosek polskich*. „Biuletyn Pol. Towarzystwa Językowego“. 1957 z. XVI, s. 145—164. Powtarzamy za M. Dłuską, *Gdzie nie posięją mnie [w:] Liryka polska. Interpretacje*. Pod. red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1966; s. 259. W badaniach nad pewnymi aspektami struktury dźwiękowej towarzyszą nam przede wszystkim względy funkcyjne, a te nie zostały jednoznacznie sprecyzowane dla wszystkich głosek. Jesteśmy dalecy od psychologizmu sprowadzającego cały sens instrumentacji w sferę nastrojowości i zagadnienia „audition colorée“. Szczegółowe analizy spacjonowania fonemów wiodących oraz próby wiązania instrumentacji ze sferą semantyki opieramy na propozycjach S. Skwarczyńskiej, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. II, s. 183. Towarzyszą nam także uwagi J. Mukałowśkiego, który uważając głoski za obojętne znaczeniowo, dopatruje się jednak w nich iluzji znaczenia. (Zob. J. Mukałowśki, *O języku poetyckim [w:] Praska szkoła strukturalna*, s. 130—206. Obliczenia Z. Kocpzyńskiej i M. R. Mayenowej, pt. *Struktura głoskowa tekstów wierszowanych [w:] Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów* (pod red. M. R. Mayenowej). Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, s. 9—18.

naśladowcza, mieszczą się luźniej w strukturze wiersza, odgrywają jednak pewną rolę w poezji omawianego kręgu poetyckiego. W niektórych nawet wierszach sugestie czynników fonicznych są zbyt natarczywe. Ekspozowanie elementów harmoniki zyskuje funkcję silnej, czasem zbyt krzykliwej i banalnej naśladowczości, względnie staje się ornamentem mniej lub bardziej stonowanym z treścią wiersza. Skala naśladowanych dźwięków w twórczości helionisty Józefa Aleksandra Gałuszki, który kładł duży nacisk na instrumentację wiersza, jest szeroka. Największą frekwencją onomatopieczną wykazują głoski szumiące i syczące, oddające szmery i tony ściszone: *W słupku czarnej rtęci, Czytam ostatni twój list, Kośba, Trzmiel, Żniwa*. Leitmotiwem spółgłoskowym tych wierszy są głoski: s, sz, z, ź, O wyborze tych jakości fonetycznych i nadaniu im własności w pełni prozodyjnych zadecydowała treść utworów:

Nr wersu	Treść	Głoski	
		s, ś, z, ź, ż, sz,	Inne spółgłoski
1	Pokos za pokosem — świst kos —	6	8
2	Świetlistych węży syk wśród traw —	5	13
3	Kosiarze bose, zlocistowość —	6	7
4	Za ciosem — cios — cios — cios-cios-świsť kos	9	9
5	Ponsowy oset w rosy skrach	4	8
6	Lśni wśród traw jak paw,	2	12
7	Jak perski szach-szach-szach-szach-szach-szach	7	11
8	Pokos za pokosem — kosy świst —	6	8
9	Aksamitny, cichy cios- —	2	7
10	Kościsty tnie nad mistrze mistrz	6	11
11	Kosiskiem długim na sto wiorst	4	12
12	Osty nie osty, kłos nie kłos,	4	8
13	Ostrze żdźbła siecze wpół w ćwierć	4	13
14	Strach! Strach! Strach!	3	9
15	Za ciosem cios,	3	3
16	Jak las:	1	3
17	Czy pan, czy cham, czy perski szach-szach-szach-szach	5	14
18	Pokos za pokosem siecze śmierć	5	9

(J. A. Gałuszka, *Kośba, Ludzie bez twarzy*, s. 11)

Podstawowe słowo tej wypowiedzi wierszowej „pokos“, powtarzające się zawsze w miejscach kompozycyjnie walentnych: na początku wiersza, w pierwszym wersie zwrotki III oraz w wersie końcowym, wzbogacone znaczeniowo dzięki przeniesieniu całej zawartości semantycznej utworu w sferę metaforyki za pomocą pointy „śmierć“, zdeterminowało jakość fonetyczną elementów wiodących. Wyraz „pokos“, zawierający głoskę syczącą „s“, oddającą tępe tony koszenia zboża, metaforycznie ewokujące także ciszę śmierci, uaktywnił

głoskę „s“ na całej przestrzeni wierszowej oraz pochodne jej głoski: „ś“, „sz“, imitujące świsty i szmery košby. Częstość pojawiania się wiodących motywów spółgłoskowych w wierszu jest wysoka. W wersie czwartym przewyższa o jeden element sumę innych spółgłosek. Dodatkowy akord, bliski akustycznie spółgłoskom „s“ i „z“, stanowią spółgłoski zwarto-szczelinowe „c“, „cz“, „dz“, które w tym wersie pojawiają się pięć razy. W trzech wersach (pierwszym, trzecim i dwunastym) ilość spółgłosek wiodących jest mniejsza tylko o dwa elementy od ogólnej sumy spółgłosek w wersie. W wierszu piętnastym proporcje są wyrównane, przy czym pierwiastek onomatopeiczny wzmocniony jest miękką spółgłoską „ć“. Najmniejszej ilości leitmotiwu spółgłoskowego w wersie szóstym towarzyszy obecność elementu obcego w roli czynnika wiodącego, a mianowicie również szczelinowej spółgłoski „w“, zastąpionej w następnym wersie szczelinową „ch“. Wers szósty bowiem wprowadza motyw poboczny do utworu: ostu wśród koszonego żyta. Harmonii spółgłoskowej towarzyszy harmonia samogłoskowa. Ponurym obrazem śmierci odpowiada niska tonacja samogłoskowa³³. Ogólnej sumie samogłosek niskich i średnich (78), przeciwstawiona jest mniejsza ilość samogłosek wysokich³⁴ (48). Prym wiedzy samogłoska „o“, pojawiająca się w wierszu 43 razy. Jest ona samogłoską podstawowego słowa „pokos“. Na usługach onomatopei staje także samogłoska „a“, występująca w wierszu 21 razy, szczególnie w wyrazach dźwiękonaśladowczych, wielokrotnie obecnych: „szach“. Bardzo wyrazista tkanka rytmiczna utworu (toniczna — prym wiedzy 4-zestrojowiec) pogłębia onomatopeiczne właściwości wiersza. Zbanalizowaniu zawartości semantycznej onomatopeicznego utworu zapobiega przeniesienie jej na płaszczyznę metaforyczną ostatnim słowem utworu, pisany przez autora dużą literą: „Śmierć“. Wyraz ten zaskakuje swą obecnością, a położony na końcu utworu pełni funkcję pointy³⁵.

W wielu utworach „Helionu“ harmonia naśladowcza spłyca ich treść. Odniesienia semantyczne takich wierszy tkwią w opisach sytuacji. Funkcję

³³ We wspomnianej wyżej pracy M. Dłuskiej o wierszu K. Wierzyńskiego autorka akcentuje konieczność uzgodnienia treści wiersza z jego tonacją głoskową jako jeden z wyznaczników talentu poetyckiego. *Liryka polska. Interpretacje*, s. 259. Podobne stanowisko zajmuje P. Guiraud w *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valery*, a także S. Skwarczyńska we *Wstępie do nauki o literaturze*.

³⁴ Badania tkanki samogłoskowej opieramy o podział akustyczny samogłosek podany przez M. Dłuską w pracy o wierszu K. Wierzyńskiego., s. 258. Zaklasyfikowanie „u“ do samogłosek akustycznie niskich nie ma pełnego pokrycia w czworoboku samogłoskowym, opracowanym przez D. Jonesa, podanym w pracy B. Wierzchowskiej, *Opis fonetyczny języka polskiego*. Warszawa 1967, s. 70. „U“ jednak w czworoboku, bardziej niż w trójkącie samogłoskowym, jest niższe od „i“. Również R. Jacobson posługując się opozycjami: jasna — ciemna, uważa samogłoskę „u“ za bardziej ciemną od „i“. (Zob. R. Jacobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki“ 1960 z. 2, s. 465).

³⁵ Umieszczanie pointy na końcu utworu było charakterystyczne dla poetyk tradycyjnych i cechowało także poezję „Helionu“.

onomatopeiczną pełnią tu także wyrazy semantycznie neutralne, powołane li tylko dla celów dźwiękonaśladowczości w zwielokrotnionej frekwencji. Funkcję tę pełni też powtarzanie wyrazów jednosylabowych, semantycznie czynnych, a obciążonych także właściwościami onomatopeicznymi, powtarzanie zbitek spółgłoskowych lub samogłoskowo-spółgłoskowych, niefonologiczny iloczias, zwielokrotnianie spółgłosek, jak również stosowanie leitmotiwów głoskowych wymiennych.

Poezja „Helionu” nie wykazuje szczególnych osiągnięć w zakresie modulacji samogłoskowej i tonacji samogłoskowej. Modulacja samogłoskowa ma charakter epizodyczny, jeśli w ogóle występuje. Zastosowana — pełni funkcję ekspresywną. Uderza predylekcja do modulowania tonu samogłosek całymi ciągami przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na ton samogłoski tylko w pozycjach akcentowych. Nie dostrzegliśmy natomiast modulowania tonu samogłosek następujących po sobie. Nikłe osiągnięcia w zakresie tonacji samogłoskowej tkwią m. in. w tym, że jedna głoska rzadko staje się wyrazistym leitmotiwem, wybijającym się wśród innych samogłosek.

Nie można jednak nie podkreślić w poezji „Helionu” zdobyczy w zakresie tonacji spółgłoskowej, nawet jeśli ta tonacja pełni mało znaczące dzisiaj funkcje onomatopeiczne. Jeśli przyjmiemy historyczny punkt oceny i sensowne zastosowanie instrumentacji uznamy za walor wiersza, musimy stwierdzić, że instrumentacja głoskowa jest tym elementem, który będąc słabo związanym ze strukturą całości utworu, wyróżnia jednak poezję Gałuszki spośród interesującego nas kręgu poetów. Badana pod wieloma aspektami instrumentacja pozostałych helionistów wykazuje wiele zbieżności z jakością instrumentacji Gałuszkowskiej, choć u niektórych z nich nie jest ona przedmiotem starań. W tkance samogłoskowej uderza tonacja niska. Narzuca się ona naszemu uchu w uważnym odczytaniu tych wierszy i jest dostrzegalna także w wynikach badań dokonanych w kilku wierszach tomików helionowych:

Nazwisko poety	Tytuł wierszy	Forma wersyfikacyjna	Wydźwięk emocjonalny zawartości semant.	Samogłoski	
				niskie	wysokie
R. Eminowicz	<i>Wiatr za oknem</i>	wiersz wolny	ujemny	93	84
	<i>Odi profanum</i>	„ „	„	122	102
	<i>Chwytałem myśli moje</i>	„ „	„	104	90
J. Feldhorn	<i>Sen o Wenecji</i>	wiersz wolny	neutralny	131	86
	<i>Łkanie</i>	„ „	„	181	74
	<i>Umarła kochanka</i> cz. I	„ „	„	95	56
J. Janowski	<i>Życ pełnią życia</i>	wiersz wolny	dodatnia	79	78
	<i>Świtanie</i>	„ „	„	116	111
	<i>Boży patos</i>	„ „	„	104	76

Nazwisko poety	Tytuł pierwszy	Forma wersyfika- cyjna	Wydźwięk emocjo- nalny zawartości semant.	Samogłoski	
				niskie	wy- sokie
M. Sewi	<i>List</i>	wiersz nieregularny	dotadnia	40	46
	<i>Poręba Wielka</i>	„ „	„	70	41
	<i>O tęsknocie</i>	„ „	„	93	103
J. Braun	<i>Dziś poranek</i>	13 zgł. sylabot.	dotadnia	159	138
	<i>I czyta się romans</i>	12 „ „	„	202	172
	<i>Finał</i>	12 „ „	neutralna	204	190
Najazd Cen- taurów	<i>Jesień</i>	12, 11 zgł. sbt.	ujemna	222	190
	<i>Żalobna cisza</i>	12, 11 „ „	„	117	115
	<i>Godzina tęsknoty</i>	12, 11 „ „	„	91	81
Dywan roz- kwitający	<i>Pocalunek i księżyc</i> (5 zwrotek)	14 zgł. sylabot.	dotadnia	133	145
	<i>Nowa wiosna cz. I</i>	14 „ „	„	122	108
	<i>Bunt cz. I</i>	14 „ „	„	128	126

Tylko dwa wiersze Mariana Sewiego i jeden wiersz Jerzego Brauna posiadają tonację wysoką. Zgodność zawartości semantyczno-emocjonalnej tej poezji z jej tonacją samogłoskową pozostawia wiele do życzenia: na 21 wierszy stanowiących próbki statystyczne tylko 15 utworów o innej niż ujemna zawartości semantyczno-emocjonalnej może posłużyć nam do wyciągnięcia wniosków (pozostałe sześć o tonacji emocjonalnej ujemnej potwierdzają spostrzeżenia dotyczące prymatu niskiej tonacji samogłoskowej). Na 15 utworów zatem tylko w trzech tonacja samogłoskowa dostosowana jest do semantyczno-emocjonalnej.

Funkcja semantyczna instrumentacji głoskowej, zdecydowanie silniejsza w poezji „Helionu“ od funkcji onomatopiecznej różni ją od instrumentacji futurystycznej. Dla futurystów instrumentacja stanowiła wartość samą w sobie ³⁶, względnie służyła celom udynamicznienia utworów ³⁷. Położenie nacisku na semantyczną rolę instrumentacji głoskowej różni poezję „Helionu“ od futuryzmu i zbliża do I awangardy, dla której głoskowa materia utworu była przede wszystkim organizowana pod dyktando znaczeń słów ³⁸.

³⁶ Opieramy się na badaniach J. Sławińskiego, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Warszawa 1965, s. 62—65.

³⁷ T. Peiper omawiając dynamizm poezji futurystycznej powołuje się na argumenty Marinettiego: „Ponieważ szmer jest wynikiem zderzenia ciał stałych i lotnych, wprawionych w szybki ruch, onomatopeja, która oddaje szmer, jest jednym z najbardziej dynamicznych elementów poezji“ (T. Peiper, *Tędy*. Warszawa 1930, s. 192. Powyższe uwagi należy odnieść do onomatopei nie tylko futurystycznych).

³⁸ Obok Sławińskiego o instrumentacji wierszowej w poezji awangardy, w kategoriach innych niż ten ostatni, pisze także J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona, Szkice i wspomnienia*. Warszawa 1966, s. 20—23.

RYM NIEPEŁNY W POSZCZEGÓLNYCH TOMIKACH GAŁUSZKI Z OKRESU „HELIONU”

Lp.	Tytuł tomiku	Brak rymu	Asonans		Konsonans		Element samogłoskowy i spółgłoskowy		Oboczności samogłoskowe, spółgłoskowe, element naddany		Razem wersów w tomiku	Razem par rymowanych niepełnych	Procent par rymowanych niepełnych
			wiersz bez-rozm.	wiersz rozm.	wiersz bez-rozm.	wiersz rozm.	wiersz bezrozr.	wiersz rozm.	wiersz bezrozr.	wiersz rozm.			
1	„Promień i grom”	—	1	3	—	—	—	—	1	122	1390	127	9%
2	„Biesiada kameleonów”	17	19	12	—	—	—	—	191	115	4029	337	8%
3	„Dusza miasta”	24	5	—	—	—	—	—	94	21	881	121	13%
4	„Uśmiechy Boga”	21	3	—	—	—	—	—	64	20	829	87	10%
5	„Gwiazda komandorii”	101	17	32	5	10	16	42	63	86	1141	271	14%
6	„Ludzie bez twarzy”	21	14	22	4	4	44	123	47	107	883	365	41%

Wywody niniejsze potwierdzają znaczną tezę prof. Kazimierza Wyki o niewysokim progu dzielącym literaturę Młodej Polski od literatury okresu międzywojennego³⁹, który to próg, najniższy w liryce, znajdował łagodzące spadki w twórczości poetów łączności. Dodajmy: nie tylko poetów wielkich, takich jak Staff, Leśmian czy Tuwim, ale i poetów mniejszych, którzy przejmując wartości tradycji, wcielali je w nowy proces historycznoliteracki, bogacąc go już niekiedy propozycjami, wpływającymi od nich wcześniej, nim znalazły sobie one wyraźne uznanie i stały się akcentowanym novum w innych nurtach poetyckich dwudziestolecia międzywojennego.

³⁹ K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*. Warszawa 1969, s. 252.