

**Że niedostępne wiersze przy księ-
życu wysmażał co godzina,
wśród muz natychmiast zrobił krzyk się
i wiodły go przed Apollina
—Wiersz tego wieszczą niedostępny!—
krzyczały muzy, bijąc w bębny (...)**

K.I.Gałczyński, *Poeta ipomarańcze*

Gałczyński to poeta popularny, (nie)znany i lubiany. Doczekał się miana „poety -legandy”, nazywa się go „poetą wśród świata”. Gałczyński to cynik i szaleniec, osobowość niezwykła, dziwna, momentami przerażająca.

Poezja Gałczyńskiego zawsze określana jest jako sztuka „łatwa, lekka i przyjemna”, nieskomplikowana formalnie, najczęściej zabawna lub ewentualnie „głęboko” liryczna w stylu twórczości Grzegorza Turnaua.

Ze szkoły pamiętam, że „wielkim poetą był”, a od Miłosza wiem — że pijakiem. Gałczyński natomiast nauczył mnie wiersze traktować jak szyfry.

Poemat *Śmierć Andersena* nie wyróżniany w encyklopediach, słownikach, monografiach jako dzieło wybitne jest przykładem „poezji niedostępnej”¹ i niedocenianej zarazem. Można by go określić z wersyfikacyjnego punktu widzenia(...), a więc z mojej perspektywy badawczej mianem poematu-zagadki.

Formalna, dokładna, a więc „nudna” dla czytelnika analiza (za którą zawsze stoją znaczenia) poematu ma na celu ujawnienie koronkowej konstrukcji utworu, który przy pierwszym czytaniu zdaje się być tworem swobodnym, wolnym wyrazem myśli poety, natomiast przy czytaniach kolejnych okazuje się świadomą konstrukcją „wolności wersyfikacyjnej”. Próba analizy poematu będzie próbą pokazania warsztatu Gałczyńskiego -poety. Próba analizy jest wyrazem podziwu dla tego warsztatu.

¹ K. I. Gałczyński, *Poeta i pomarańcze W: Poezje*. Warszawa 2000, s. 332.

I. CO KRYJE SIĘ POD NAZWĄ „POEMAT”?

Słownik Terminów Literackich², jako podstawowe kompendium wiedzy z zakresu teorii literatury wyjaśnia:

POEMAT-W znaczeniu archaicznym, wywodzącym się z antyku: wszelki utwór poetycki, niezależnie od jego przynależności gatunkowej i rozmiarów; kategoria porównywalna z dzisiejszym rozumieniem dzieła literackiego. W sensie pojmowanym współcześnie: utwór wierszowany odpowiednio okazałych rozmiarów i o dowolnym w zasadzie charakterze gatunkowym, zwłaszcza jednak epicki lub przynajmniej zawierający pierwiastki narracyjne. Nazwa poematu sama przez się ma sens bardzo ogólny i nieostry; (...)

Przytoczona definicja, jak sama informuje, ma charakter „ogólny i nieostry”. Wobec tego współcześnie poematem możemy nazwać wszystko co jest, mówiąc kolokwialnie, „dużym wierszem”. Pozwolę sobie zatem na własną definicję powstałą ze względu na lirykę Gałczyńskiego i na jej użYTEK.

Poemat rozumiem jako wielką kompozycję wersyfikacyjną z wewnętrznym podziałem na części, które mogą istnieć względem siebie formalnie i/lub semantycznie niezależne. Wersyfikacyjnie, jak też rytmicznie mogą przybierać różne kształty i charakteryzować się dowolnym rozmiarem; każda z nich może być oparta na innym zamyśle konstrukcyjnym i może być pisana innym rodzajem wiersza. Jednocześnie wszystkie części budują sieć wzajemnych relacji, przez co powstaje układ-całość wyższego rzędu- poemat. W związku z tym, tak jak w przypadku każdej innej, także mniejszej formy wierszowej można wyróżnić odmiany poematu poetyckiego ze względu na jego rytmikę. Kompozycja taka jest układem wysoce zindywidualizowanym i jednorazowym- tylko w takim znaczeniu można mówić o kompozycji swobodnej poematu oraz o nieostrym rozumieniu tej nazwy.

Zjawisko, które samo w sobie jest skomplikowane dodatkowo komplikuje fakt używania przez Gałczyńskiego terminologii muzycznej dla nazwania poszczególnych części poematu; nie jest to jedynie zabieg czysto erudycyjny, czy też -jak chce Marta Wyka³- sygnał terminologiczny, poza nazwą wiele nie znaczący. W poemacie *Śmierć Andersena* termin muzyczny pojawił się tylko raz, dla nazwania jego ostatniej ósmej części, którą poeta mianuje LARGIEM.

Nie jest tajemnicą dla badaczy, że Gałczyński konstruował utwory liryczne w pewnym sensie na wzór utworów muzycznych, uważając tym samym poezję za „sztukę sztuk”. Jednakże patrzenie na dzieło literackie, poetyckie przez pryzmat partytury muzycznej

² *Słownik Terminów Literackich*. Red.. J. Sławiński., Wrocław 2000, s. 395.

nie może być jedynie banalnym potwierdzeniem idei syntezy sztuk. Przełożenie kompozycji dzieła muzycznego na kompozycję werbalną- na układ słów musi z natury rzeczy zaowocować swobodnym, niedookreślonym, niesystematycznym, wolnym, układem wersyfikacyjnym, wewnątrz którego z kolei mogą zachodzić pewne prawidłowości i regularności.

II. METODA BADAWCZA

Przy zetknięciu z formą poematu Gałczyńskiego rodzi się pytanie o narzędzia badawcze i sposób badania tekstu. Przyzwyczajeni do obowiązujących współcześnie metod opisu struktur mniej lub bardziej wolnych⁴ kryteriami składniowo-semantycznymi, dostrzegamy w praktyce zawodność i niewystarczalność owych sposobów. Składniowość, askładniowość, antyskładniowość stają się przy badaniu liryki Gałczyńskiego jedynie cechami drugorzędnymi i pomocniczymi, nie charakteryzują bowiem rytmiki (w tradycyjnym rozumieniu⁵) jego poezji. Nie po to przecież poeta, na każdym niemal kroku, przypomina, że „poezja to nie biurko to marsz / a w marszu się tylko notuje . I na bębnie.”⁶.

Muszą zatem powrócić, w roli głównych narzędzi do opisu wiersza nienumerycznego numeryczne jednostki: sylaba, stopa, zestrój, fraza intonacyjna. Dlatego do analizy *Śmierci Andersena* posłużę się znaną metodą opisu wiersza Stefani Skwarczyńskiej⁷. W teorii tej wiersz wolny traktowany jest jako typ wersyfikacyjno- kompozycyjny, mający u podstaw system składniowo- intonacyjny. Wobec tego, kategorie składniowości antyskładniowości czy askładniowości zawierają się w definicji tego systemu jako oczywista możliwość kształtowania ciągu wypowiedzeniowego. Natomiast odmiany wiersza wolnego zostały wyróżnione przez badaczkę podług cech ciągu wersów, które mają prawo być kształtowane sylabicznie, sylabotonicznie, tonicznie lub w sposób bardziej złożony. Teoria ta przywołuje kategorie metryczności i rytmiczności wprost, co przy wierszu Gałczyńskiego jest warunkiem koniecznym.

Wobec powyższego, mówiąc o zastosowaniu wiersza wolnego w poemacie

³ Marta Wyka, *Wstęp Do Wybór poezji* K. I. Gałczyńskiego, Wrocław 1973.

⁴ Por. A. Kulawik L. Pszczołowska D. Urbańska W. Sadowski.

⁵ Rytmikę rozumiem jako uchwytną powtarzalność ekwiwalentnych pod względem budowy językowej i prozodyjnej jednostek wierszowych tj. sylaba, stopa, zestrój akcentowy.

⁶ K. I. Gałczyński, *Śmierć Andersena . W: Wybór poezji*. Wrocław 1973, s. 200.

⁷ S. Skwarczyńska. *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954, T. II.

Śmierć Andersena, będą miała zawsze na myśli typ wersyfikacyjno-kompozycyjny. Pozwoli mi to na śledzenie krok po kroku różnych elementów wierszotwórczych, rytmicznych cząstek językowych na przestrzeni całego tekstu (wykraczając poza wers) bez konieczności ustalania, czy format i ekwiwalencja owych jednostek podlegają prawidłom rachunku liczbowego, czy też nie, i czy w związku z tym mamy do czynienia z systemem numerycznym, nienumerycznym, czy z jakimś innym systemem wierszowym.

III. ANALIZA

Poemat *Śmierć Andersena* określiłam mianem wielkiej kompozycji wersyfikacyjnej wolnej o układzie ósmioczęściowym. Wszystkie części poematu mogą funkcjonować samodzielnie. Zarówno pod względem formalnym (małe formy wierszowe), jak i znaczeniowo mogą stanowić zamknięte całości. Jednocześnie będąc fragmentami pewnej całości muszą być zestawione (tylko w taki sposób dookreślają się) aby przekazać pewną kompletną „opowieść-informację”

CZĘŚĆ I

Pisana jest wierszem wolnym. Rozpoczyna się dystychem-cytatem z wiersza Aleksandra Puszkina *Jesień*:

„MELANCHOLIJNA PORO, OCZU OCZAROWANIE _____/ _____//
W SZKARŁACIE, ZŁOCIE STOI LAS PRZY LESIE” _____/ _____//

Wers pierwszy cytatu jest metrycznie heksametrem polskim, drugi natomiast w części średniówkowej układa się w metrum arystofanejskie, które również jest obecne w części średniówkowej wersu rozpoczynającego poemat. Można zatem stwierdzić, że mamy do czynienia z rodzajem wiersza (w sensie wersu) sylabotonicznego w jego odmianie logaedycznej (klasyczo-sylabicznej). Dodatkowo z wersyfikacyjnego punktu widzenia możemy wiersz ten uściślić i nazwać wierszem nieregularnym, który jest szczególnie wypadkiem zasady kompozycyjnej wiersza wolnego, jego pododmianą ze względu na kształt wersu (kontrastowość fraz wierszowych ma znaczenie ekspresyjne i plastyczne). W części klauzulowej drugiego wersu pojawia się tok trocheiczny. Jak się okaże później dwuwers otwierający poemat jest fundamentem rytmiczno-metrycznym dla całej kompozycji, ponieważ owe miary i ciągi metryczne będą nieustannie powracać. Ranga owego dystychu została graficznie wyróżniona przez poetę przy użyciu wielkich drukowanych liter. Wyłącznie

w takiej postaci fragment ten będzie przewijał się przez cały utwór, najczęściej jednak bez drugiego wersu (tylko w części szóstej poematu cytat pojawi się w całości, lecz drugi wers wystąpi w zapisie fonetycznym). Wers drugi będzie powracał jako nośnik rytmiczny i metryczny (matryca)— nie zaś jako nośnik semantyczny.

Jak pisałam wyżej jest to najważniejszy konstrukcyjnie fragment dla całej kompozycji poematu. Oprócz oczywistego zabiegu intertekstualnego, przeniesienia obrazu i znaczeń (z *Jesieni* Puszkina), które następnie stają się spoiwem semantycznym poszczególnych części poematu Gałczyńskiego, jest to główny temat poematu w znaczeniu jego struktury, formy i rytmiki. Temat ten jest obecny u Gałczyńskiego w takim sensie, w jakim pojawia się najczęściej w dziele muzycznym jako konstytutywny dla całości kształtu kompozycji muzycznej. Graficzne podkreślenie tematu jest zabiegiem koniecznym ale i jedyną możliwością pokazania odpowiedniej wagi fragmentu za pomocą pisma (druku). Wielkie litery pełnią rolę prezentacyjną, ekspozycyjną i ekspresyjną dla całości poematu. Poeta rozpoczyna kompozycję od ekspozycji tematu, który- tak jak w dziele muzycznym -będzie w kolejnych częściach poematu poddawany przekształceniom rytmicznym, intonacyjnym oraz znaczeniowym. **Mamy zatem do czynienia z formą wariacji na temat „MELANCHOLIJNA PORO, OCZU OCZAROWANIE”, który metrycznie jest heksametrem.**⁸

W kolejnych wersach poematu pojawiają się różne postaci metryczne heksametru, kształty metryczne powstałe na bazie heksametru oraz metra dodatkowe, budujące i wypełniające część pierwszą.

Heksametr polski w dokładnej formule rytmicznej występuje w wersie czwartym, następnie jako motywowane znaczeniowo i składniowo połączenie wersu dziewiątego z dziesiątym, oraz w wersie ostatnim (jest tam powtórzeniem wersu pierwszego, zamykającym pierwszą część poematu). W wersie szóstym heksametr jest przedłużony o cząstkę rytmiczną (_ _ _ _), która zarówno formalnie, jak i semantycznie pełni rolę dopowiedzenia (a więc równie dobrze mogłaby istnieć jako oddzielny wers). W wersie jedenastym metrum heksametru mierzyć można od słów: „Złota rybko..” aż do końca wersu

⁸ Pojawienie się heksametru staje się kłopotliwe. Heksametr na pewno jest sygnałem archaicznej epickości i powagi. Heksametr jako „forma mówiąca jest pewnym naddatkiem semantycznym wkładanym do utworu, kieruje bowiem uwagę czytelnika na swoją podstawową formę metryczną wywodzącą się z antyku oraz—w tym poemacie—wskazuje na wiersz Puszkina, w więc na to, co stoi za sztywnym metrem- na obraz, wizyjność, magię *Jesieni*.

dwunastego, który zawiera dodatkowy trochej w klauzuli (a więc znowu heksametr pojawia się z pewną modyfikacją).

Metrum arystofanejskie (które jest częścią metryczną heksametru) możemy odczytać w części średniówkowej wersu ósmego— wers ten różni się od wersu drugiego poematu jedynie dodatkowym trochejem. W zestawieniu wersów siedemnastego i osiemnastego również pobrzmiwa echo miary arystofanejskiej zniekształcone jednak na początku wersu siedemnastego sylabą nieakcentowaną.

Miarę części klauzulowej heksametru (_ _ _ _ _ _) odnajdujemy w wersie trzecim, piątym, a także w wersie siódmym i dziewiętnastym do jego średniówki. Natomiast części obu tych wersów (siódmego i dziewiętnastego) po średniówce mają postać trocheiczną, znaną z drugiego wersu kluczowego dystychu. Miarę tę dostrzeżemy również z pewną zmianą rytmiczną w wersie czternastym: w części inicjalnej wersu wystąpi tam dodatkowa sylaba nieakcentowana.

Ciągi trocheiczne, jak już wspominałam wcześniej, wypełniają części klauzulowe w wersach ósmym, jedenastym, dziewiętnastym; mogą też stanowić wers dwudziesty, przy potraktowaniu pierwszej sylaby nieakcentowanej jako formy przedtaktu one także rytmizują wers dwudziesty pierwszy z sylabą nieakcentowaną, czyli przedtakterem, na początku tego wersu i po jego średniówce.

Ciągi jambiczne byłyby zaś obecne, gdybyśmy nie chcieli uznać sylab nieakcentowanych jako przedtaktów. Wówczas jamby wypełniałyby wers np.: dwudziesty, dwudziesty pierwszy i byłyby traktowane jako odwrócenie, odbicie czy zakłócenie rytmicznego toku trocheicznego. Pozostałe nie dające się usystematyzować fragmenty rytmiczne, należy traktować jako naturalne wypełnienia rytmiczno-językowe, nadające swobodny tok wypowiedzi wierszowej, dzięki którym wiersz zachowuje naturę i postać typu wersyfikacyjno-kompozycyjno wolnego. Część pierwsza poematu formalnie oparta jest zatem na metrze heksametru, wykorzystuje również i modyfikuje miary z drugiego wiersza dystychu otwierającego poemat. Kompozycja części pierwszej organizowana jest typem wersyfikacyjno-kompozycyjno wolnym, nieregularnym ze względu na kształt wersów, w jego odmianie sylabotonicznej, w typie logaedycznym.

CZĘŚĆ II

Drugą część poematu otwiera czterowersowy fragment o intonacji mowy niewiązanej, wersyfikacyjnie będący wierszem wolnym.

Pozornie wygląda na odmianę wyłącznie składniowo-intonacyjną, przy której jedynie rym staje się tym elementem, który nie dopuszcza do przekształcenia wiersza w prozę poetycką. Jednak przy uważnym czytaniu zauważymy znane z poprzedniej części poematu rytmy: toki trocheiczne, jambiczne lub miary alcejskie (które nie występowały wcześniej).

Z perspektywy rytmiki został tu zastosowany następujący zabieg: wprowadzono ciąg trocheiczny kontra tokowi jambicznemu. Ma to miejsce w wersie pierwszym, bez pierwszej sylaby nieakcentowanej oraz w części klauzulowej wersu trzeciego, w której po sylabie ósmej został wprowadzony jamb w pozycji mocnej formalnie i semantycznie.

Napotykaemy również sytuację rytmicznie odwrotną, czyli tok jambiczny będzie przeciwstawiony tokowi trocheicznemu, która pojawia się w wersie drugim (przy potraktowaniu pierwszej sylaby po średniówce jako przedtaktu). Wers ten można równocześnie potraktować jako podwójną miarę alcejską (9 zgł.): do średniówki wersu i po jego średniówce. Ostatni wers zamykający drugą część poematu zbudowany jest częściowo przy użyciu metru trocheicznego (po dziewiątej sylabie, po pauzie do klauzuli). Druga część poematu jest kolejną, dla której sylabotonizacja na przestrzeni tekstu staje się tą cechą wiersza wolnego, która go charakteryzuje.

CZEŚĆ III

Fragment ten jest pisany regularnym metrem sylabotonicznym, z tendencją do transakcentacji (zwłaszcza na inicjalną sylabę wersu). Wersy pierwszy i drugi —podobnie jak trzeci i czwarty— komponują się w heksametr polski. Wers piąty i szósty to rytmiczne powtórzenia części średniówkowej pierwszego i drugiego wersu tematu poematu. W dwóch ostatnich wersach zamykających tę część został zawarty formalny temat główny poematu: „MELANCHOLIJNA PORO, OCZU OCZAROWANIE”, który uległ rozbiciu pomiędzy dwa wersy (część średniówkowa tematu— wers siódmy; część klauzulowa—wers ósmy).

Z perspektywy całości kompozycji jako poematu fragment ten nie zakłóca formalnej „wolności” dzieła. Część trzecia poematu jest wyjaśnieniem zapowiedzi, czym jest poezja. Jest odpowiedzią na definicję poezji zawartą w części poprzedniej:

„(...) poezja to nie biurko, to marsz (...)”. Wobec powyższego, tekst trzeciej części musiał zostać ściśle zmetryzowany.

CZEŚĆ IV

Czwarta część podobnie do poprzedniej składa się z ośmiu wersów (nieco dłuższych).

Ten fragment znacznie jednak odbiega rytmicznie od poprzednich części. Buduje bowiem frazy tonicznie, a nie sylabotonicznie (kształt najbardziej sylabotoniczny ma wers końcowy —jako graficzne i jakościowe nawiązanie do metryczności sylabotonicznej heksametru⁹). Metrum toniczne szeregowane jest przy pomocy wersów sylabicznych. Fragment ten posiada dwudzielną budowę wewnętrzną: z formalnego punktu widzenia powstają cztery wersy o sylabicznej budowie: 7, 9, 9, 7 oraz kolejne cztery wersy: 12, 10, 10 i 11 sylab w wersie. Pierwsze cztery wersy są trójzestrojowe, następne cztery komponowane są zestrojowością naprzemienną: 5,4,5,4. Wersy krótsze niż ósmiozgłoskowe nie posiadają wewnętrznego przedziału międzywyrazowego, natomiast wszystkie pozostałe dzieli średniówka. Można zatem zauważyć, że wiersz toniczny współżyje tu jednocześnie z systemem sylabicznym. Równocześnie toniczność jest traktowana przez niektórych badaczy starszego pokolenia, jako pochodna metru sylabotonicznego, jako jego odmiana¹⁰. Zgodnie z takim ujęciem toniczność tego fragmentu byłaby fonicznie rozluźnieniem rygorów sylabotonizacji, co w efekcie brzmieniowym powodowałoby swobodniejszy tok rytmiczny, spowolnienie i pewną płynność na tle poprzednich części poematu (zważywszy na liryczność, melancholijność, wspomnieniowość tej części).

CZEŚĆ V

Cześć ta najbardziej zbliżona jest budową wersyfikacyjną do części pierwszej poematu (pod względem różnorodności metrycznej). Tak jak ona komponowana jest typem wersyfikacyjno-kompozycyjno wolnym w odmianie sylabotonicznej (logaedycznej). Oparta o miarę heksametru, wykorzystuje niemalże w każdym wersie kompletnie bądź fragmentarycznie jego rytmikę. Dokładny format heksametryczny znajduje się: w wersie drugim uzupełnionym krótkim tokiem trocheicznym, w połączeniu wersu dziewiątego z dziesiątym, w połączeniu części pośredniówkowej wersu piętnastego z częścią średniówkową wersu szesnastego, co również jest motywowane semantycznie, a następnie w wersie ósmym (z pominięciem w rachunku metrycznym pierwszej sylaby nieakcentowanej i potraktowaniem jej jako przedtaktu).

Metra arystofanejskie, które jednocześnie są odcinkami metrycznymi heksametru

⁹ Heksametru jest traktowany jako metr sześciozestrojowy. W zależności od kontekstu metrycznego w jakim się pojawia traktujemy go bądź klasycznie (metr złożony ze stóp), bądź tonicznie

¹⁰ K. Zawodziński. *Studia z wersyfikacji polskiej*. Wrocław 1954.

(w częściach pośredniówkowych) zawierają się: w wersie pierwszym (przy potraktowaniu pierwszej sylaby wersu jako przedtaktu), w wersie trzecim uzupełnionym tokiem trocheicznym, w wersie piątym zarówno z pierwszą sylabą w roli przedtaktu, jak i z wypełnieniem trocheicznym wersu.

Fragment metryczny części klauzulowej heksametru o postaci _ _ _ _ _ _ _ _
rozpoczyna: wers szósty i piętnasty, które uzupełnione są tokiem trocheicznym.
W części piątej również został powtórzony zabieg (rytmiczny) stosowania rytmiki jambicznej kontra trocheicznej: wers jedenasty (pisany jambami)/ wers dwunasty (pisany trochejami) / wers trzynasty i wers czternasty (pisane jambami). Pozostałe odcinki rytmiczne stanowią wypełnienia i uzupełnienia tekstu w ramach definicji wiersza wolnego.

CZĘŚĆ VI

Fragment ten jest podzielony na trzy części-strofy, w każdej z nich mamy do czynienia z kontrastowym zestawieniem wersów pod względem ich długości. Dwie pierwsze części otwiera metrum heksametru, lecz tylko drugą kompletny pod względem rytmicznym, semantycznym i graficznym temat główny poematu (dystych). Część środkowa jednocześnie zostaje domknięta miarą heksametru-tematu z jego oryginalną grafia, lecz z innym „wypełnieniem semantycznym” wersu. Heksametr pojawiający się na samym początku tej części jest również zmodyfikowany semantycznie, ponieważ w celu utrzymania metrum został „urwany” i dopełniony kolokwializmem. W jednym miejscu zostało dokonane także przekształcenie formalne (wprowadzenie wersu w zapisie fonetycznym), metrum jednakże nie uległo zmianie. Pełny temat poematu, który znamy z części pierwszej powróci w wersie piątym strofy trzeciej— tym razem w nawiasie, drugoplanowo, jako przypomnienie pojawiające się w tle.

Wszystkie strofy szóstej części cechuje wspólna rytmika. O ile we wcześniejszych fragmentach można było wyróżniać pewne odcinki rytmiczne oparte o heksametr, wywodzące się z jego miary, to w części szóstej mamy do czynienia przede wszystkim z wykorzystaniem i modyfikowaniem metru heksametru całościowo, w sposób bardziej ogólny i przestrzenny. Forma tej części stanowi kompozycję bardzo swobodną „otwartą” wersyfikacyjnie, ponieważ wers wyraźnie nie zamyka semantycznych całości ani metr nie mieści się w wersie. Całość stanowi jakby płynną wypowiedź, w sposób „wolny” przechodzącą z wersu do wersu (i nie jest to powodowane zjawiskiem przerzutni).

Rytmika sześćościestrojowego metru, który jest tematem formalnym poematu poza czterokrotnym pojawieniem się na przestrzeni całej szóstej części (w trzech strofach) w granicach wersu, występuje „w przybliżeniu” rytmicznym, w postaci niedokładnej, wolnej. Mamy zatem do czynienia z metrem pięćościestrojowym na bazie heksametru (np.: w wersie czwartym strofy pierwszej, w połączeniu wersu szóstego z siódmym w strofie pierwszej czy w wersie drugim drugiej strofy), metrem sześćościestrojowym z pominięciem obowiązkowego spadku adonicznego lub z równie obligatoryjną pierwszą sylabą akcentowaną wersu (np.: wers trzeci strofy pierwszej), z miarą, która przeplata kilka wersów łącząc je— niekoniecznie w zgodzie z ich składniowo- semantyczną i wersyfikacyjną budową (np.: połączenie trzeciego wersu strofy pierwszej od słów „Bo to brzmi jak gitara...” aż do słowa „genialne” w wersie czwartym) oraz fragmentami metrycznymi heksametru (np.: miara arystofanejska pojawia się w części klauzulowej wersu siódmego czy piątego strofy trzeciej).

Budowa „otwarta” tej części utworu (segmentacje wiersza nie pokrywają się) zezwala na pewnego rodzaju eksperymenty delimitacyjne. Trzy porządki segmentowania tekstu (wersowy, składniowo-logiczny, metryczny) funkcjonują tu niezależnie względem siebie i dlatego umożliwiają czytelnikowi wybór, za którym z nich podąży.

Można zacząć się zastanawiać, czy wobec powyższego w dalszym ciągu mówimy o heksametrze? Odpowiedzią jest tutaj zamiysł i konstrukcja całego poematu: forma wariacji na temat, który jest heksametrem, która w tej części przyjmuje postać najbardziej domyślną.

CZEŚĆ VII

Została skomponowana regularnym wierszem sylabotonicznym (typ logaedyczny), z tendencją do transakcentacji metrycznej, w postaci krótkich dystychów; dopiero pod koniec siódmej części pojawi się kilka wersów wersyfikacyjnie dłuższych. Metrum heksametru jest tu wyraźne: można je znaleźć w dystychach drugim, trzecim, czwartym, piątym, ósmym, jedenastym, trzynastym aż do dystychu siedemnastego oraz w wersach: pierwszym, drugim przedostatniej czterowersowej strofy, następnie w wersie pierwszym, drugim i czwartym strofy zamykającej część siódmą. Heksametr powstaje również pomiędzy wersami odrębnych dystychów, pozostają one bowiem względem siebie w relacji składniowo-semantycznej. Pozostałe metra to cytaty fragmentu heksametru: miara arystofanejska pojawia się podwójnie w dystychu trzecim, szóstym aż do dziesiątego oraz w wersach dystychu dwunastego, piętnastego, szesnastego i osiemnastego. Buduje także w całości przedostatnią czterowersową strofę, której dwa wersy końcowe występują w postaci katalektycznej.

W części tej pojawia się wyraźna wymiennność akcentów. Z tego powodu poszczególne dystychy zostały zaklasyfikowane formalnie zarówno jako heksametr, jak i występują w postaci podwójnego metrum arystofanejskiego. Dystych trzeci, ósmy, dziesiąty, piętnasty, szesnasty oraz pierwszy w przedostatniej strofie czterowersowej mogą być heksametrem lub budować miarę arystofanejską w zależności od indywidualnej decyzji rozłożenia akcentów w wersie drugim każdego z dystychów. Obie możliwości językowo i metrycznie są uprawnione. Specyficzna (choć nierzadka) możliwość podwójnej metryczności pewnych fragmentów tej części czyni ją jednocześnie bardziej różnorodną i *stricte* sylabotoniczną, regularną na tle pozostałych części poematu.

CZĘŚĆ VIII

LARGO

Tytuł tej części może oznaczać tempo wykonania utworu ('wolno'), charakter wykonania, czyli może przynależeć do warstwy stylistycznej, dynamicznej dzieła ('szeroko') oraz może być samodzielnym tytułem utworu (lub jego części) wykonywanego w tym tempie. W *Śmierci Andersena* nazwa ostatniej części jest zamknięciem poematu utrzymanym w tonie żałobnym (choć pozornie można odnieść odmienne wrażenie). Przysłówek „wolno” oznacza tempo wykonania tej części (wszystkie frazy-wersy stają się długie), użyty został zarazem pod kontem dynamicznego nacechowania tekstu (frazy stają się „szerokie”- a więc winny być poprowadzone głosem w sposób płynny, łączony, powolny i spokojny). Heksametr polski staje się tu miarą „szeroką” nie tylko ze względu na swój obiektywny rozmiar sylabiczny.

Cała część siódma jest komponowana długimi dystychami— w przeważającej ilości frazy te stanowią rozmiar heksametru polskiego: wers pierwszy pierwszego dystychu, dystychy trzeci, czwarty, szósty, wers pierwszy siódmego dystychu, cały dystych ósmy (wymienność metryczna: heksametr lub podwójna miara arystofanejska), wers pierwszy dystychu dziewiątego oraz zamykający część dystych dziesiąty, w którym ostatni wers stanowi temat główny poematu z szykiem przestawnym na początku tego wersu (nie zmienia to ani znaczenia ani też metrum).

Pozostałe wersy tradycyjnie już budowane są w oparciu o fragmentaryczne metrum heksametru, a więc występuje tam metrum arystofanejskie oraz wypełnienia wersowe odcinkami trocheicznymi czy jambami. Napotykamy również wersy prawie heksametryczne,

czyli w tym wypadku przedłużone o jeden zestrój akcentowy, co na tle regularnych miar heksametrycznych pozostaje niemal nie do zauważenia (zwłaszcza fonicznie).

Część ta pomimo regularnego metru sylabotonicznego, ma charakter rytmicznie swobodny, ze względu na niepokrywanie się podziałów składniowych z wersami czy z metrem utworu. Formalnie jednak pozostaje wierszem sylabotonicznym (logaedycznym).

IV ZAKOŃCZENIE

Część ostatnią zamyka, jak wspominałam wcześniej, temat główny całej kompozycji, który czyni ją przez to układem symetrycznym. Dzieje się tak dzięki specyficznemu, konsekwentnemu i uporczywemu prowadzeniu tematu przez poszczególne części poematu. Temat po raz pierwszy pojawia się jako otwarcie utworu. Drugi raz występuje w pełnej formie, czyli tak jak w ekspozycji (semantycznie, metrycznie, graficznie) w części trzeciej. Kolejny raz temat ukazuje się w części czwartej, jednak tym razem tylko jako nośnik metryczno-graficzny (i to niepełny, bowiem bez jednego zestroju akcentowego)— można jednak ten wers traktować jako sygnał tematyczny. Następnie, temat kilkakrotnie przeplata część szóstą i ukazuje się na różne sposoby (metrycznie i graficznie, z „zerwaną” w połowie semantyką, tylko jako nośnik metryczno-graficzny, w sposób kompletny). Po raz ostatni temat powraca w zamknięciu poematu, w części ósmej (w LARGU).

Temat utworu, eksponowany na początku, przeplata w sposób naprzemienny wszystkie jego części. W poszczególnych z nich pojawia się także zróżnicowany pod względem formalnym i/lub składniowo-semantycznym. Dodatkowo ulega przekształceniom metrycznym, intonacyjnym, znaczeniowym w kolejnych częściach poematu, które zwane będą przez to wariacjami.

Cały kształt metryczno-rytmiczny zawdzięczamy strukturze metru tematu dzieła, on jest bowiem tworzywem do konstruowania i wypełniania dalszych części utworu. Kompozycja ogólna *Śmierci Andersena* pozostaje swobodną, ze względu na formę wariacji przypominającą rodzaj improwizacji wersyfikacyjnej—zwłaszcza w części pierwszej, drugiej, piątej i szóstej (choć metrycznie wszystkie te części są oparte o metr tematu utworu) oraz przez niesystematyczne uzupełnienia rytmiczne na przestrzeni całego tekstu. Części nawet tak bardzo regularne jak trzecia, siódma, czy ósma nie są w stanie zakłócić ogólnego „wolnego” rytmu poematu (w kontekście całości poematu stanowią one jedynie fragmenty ściśle metryczne pewnej całości-kompozycji, a nie samodzielne wiersze-utwory) Nawet one

ujawniają rozsuniecie trzech porządków delimitacyjnych wiersza, dając potencjalną możliwość zastosowania wolnego rytmu, przy regularnym metrze wymienionych części poematu.

Całość jawi się jako kompozycja wersyfikacyjna wolna w odmianie sylabotonicznej (logaedycznej) i dodatkowo zostaje zastosowany zabieg kontrastowania wersów pod względem ich długości (wiersz nieregularny jako odmiana wiersza wolnego ze względu na typ wersu), co tak naprawdę jest synonimem wariacji na temat: „MELANCHOLIJNA PORO, OCZU OCZAROWANIE”. Część czwarta kształtowana zestrojowo opiera się wciąż na metrze heksametru, przekształcając go jedynie (czy aż) rytmicznie. Zestrojowość wprowadza płynność foniczną i rytmiczną, swobodę, rozluźnienie wzorca metrycznego tematu, uzupełniając tym samym „wolny” charakter poematu.

Wielka kompozycja wersyfikacyjna wolna- poemat, jest swoistą organizacją mniejszych, podrzędnych jej form wierszowych (części). W przypadku poematu Gałczyńskiego sposób organizacji materiału pozostaje nie do usystematyzowania ze względu na ścisłą współbieżność, z dziełem muzycznym. Opisowi mogą podlegać jedynie jej części składowe. Wszystko to buduje efekt, który pojawia się przy odbiorze dzieła muzycznego. Słuchacz doświadcza szczególnego rodzaju ekspresji, gdy czyta poemat jak partyturę. Zatem *Śmierć Andersena* jest skomplikowaną i wyrafinowaną strukturą wielopłaszczyznową, poematem „z kluczem”. Pod pozorem dużej dowolności konstrukcyjnej poematu, „udawanej” chaotyczności strukturalnej— zarówno całości dzieła, jak i jego elementów składowych (części)— ukrywa się przemyślana, celowa kompozycja językowa i wierszowa, która jednak nie została pozbawiona „odrobiny szaleństwa”, zwłaszcza w sferze rytmiki poematu (mowa bowiem o śmierci Hansa Christiana Andersena).

Tylko poeta o takiej wrażliwości i z takim warszatem jak Gałczyński jest w stanie konsekwentnie i z wyczuciem poprowadzić dzieło poetyckie na wzór dzieła muzycznego w taki sposób, by czytelnik-słuchacz zapomniał się z jaką formą sztuki obcuje...