

KATARZYNA WARCABA

(Katowice)

MIĘDZY ANTYCZNĄ PROZODIĄ A WERSYFIKACJĄ NOWOŻYTNĄ. WCZESNY DWUNASTOZGŁOSKOWIEC BIZANTYŃSKI

Pod wieloma względami Bizantyńczycy byli konserwatywni, również ich spojrzenie na literaturę można by nazwać „klasycystycznym” – tylko to, co uświęcone tradycją antyczną, jest dobre, to należy naśladować i, pod względem formalnym, kierować się tymi samymi zasadami, które obowiązywały antycznych autorów. Jeśli jednak zadamy sobie nieco trudu, by bliżej przyjrzeć się utworom, które powstawały we wschodnim cesarstwie, okaże się, że w wielu wypadkach antyczna forma to tylko fasada, a literaci Konstantynopola potrafili bawić się nią i eksperymentować, zachowując jednocześnie jej rozpoznawalny kształt¹. Można powiedzieć, że przystosowywali tradycję do swoich potrzeb, nie odchodząc jednocześnie od ustalonych przez swych antycznych poprzedników zasad. Zasady te, opisane w podręcznikach, przedstawiano w szkołach, gdzie metryka² była częścią programu nauczania³. Studiując metrykę, bizantyńscy studenci uczyli się prozodii, bo oficjalnie nadal była ona podstawą metrum⁴. Mogłoby się zatem wydawać, że młodzi Bizantyńczycy uczyli się metryki, korzystając z Homera, Kallimacha, Archilocha i Anakreonta, żmudnie przyswajając sobie zasady prozodii z natury już im obcej⁵. Niewykluczone,

¹ Szczególnie biegli w literackich eksperymentach byli autorzy epoki Komnenów, a przede wszystkim ich *poeta laureatus* Teodor Prodomos.

² Najnowsze i najbardziej rzetelne ustalenia na temat metryki bizantyńskiej daje Marc Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*, t. II, Austrian Academy of Sciences Press, Wien 2019, s. 265–381 („Appendix metrica”); zob. też id., *The Velocity of Pure Jamb*, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 48, 1998, s. 9–33; id., *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Austrian Academy of Sciences Press, Wien 1999; pozostałe ważniejsze opracowania podaje Herbert Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, t. II, Beck, München 1978, s. 604–605.

³ Por. Lauxtermann, *The Velocity...*, s. 10. Na temat programów nauczania w bizantyńskiej szkole zob. np. A. Giannouli, *Education and Literary Language in Byzantium*, [w:] *The Language of Byzantine Learned Literature*, oprac. M. Hinterberger, Brepols, Turnhout 2014.

⁴ Jak dosadnie ujmuje to Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. II, s. 265: „Prosody was dead; but this did not stop Byzantine poets from applying it. They learned at school how to do it, and some of them were very good at it”.

⁵ Chociaż nie możemy określić, kiedy dokładnie nastąpiło zrównanie długości samogłosek w wymowie greckiej, przyjmuje się na ogół, że proces ten, który doprowadził do całkowitego

że i tak czasem było, jednak do takiej nauki wystarczyłyby podręczniki antyczne – wszyscy korzystaliby z *Encheiridionu* Hefajstiona, którego nie musiano by nawet komentować⁶. A jednak istnieją nie tylko komentarze do Hefajstiona autorstwa bizantyńskich metryków, lecz także ich własne podręczniki metryczne⁷. I te właśnie, bezwartościowe w oczach dziewiętnastowiecznych uczonych, „bizantyńskie elaboraty o metryce”⁸ pozwalają ustalić, czym naprawdę zajmowali się metrycy w Bizancjum. Jak pisze Marc Lauxtermann, „nawet pobieżne przejrzanie tych tekstów wystarcza, by zauważyć, że bizantyńscy metrycy interesują się antyczną wersyfikacją tylko do pewnego stopnia”⁹. A zainteresowania te ograniczają się na ogół do czterech miar: daktyli, jambów, elegii i anakreontyków, które składają się na τὰ πολιτευόμενα μέτρα, czyli „metra, które są nadal w powszechnym użyciu”¹⁰. Studenci bizantyńscy nie musieli nawet czytać podręcznika Hefajstiona, bo to, co było im potrzebne, znajdowali w podręcznikach autorów bizantyńskich. A podręczniki te miały dodatkową zaletę, gdyż podawały „odpowiednie” przykłady ilustrujące te cztery nadal używane metra. I tak anakreontyki ilustrowane były cytatami z Sofroniosa¹¹, elegia utworami Grzegorza z Nazjanzu i Jana z Damaszku¹², a jamby oczywiście trymetrami Jerzego Pizydesa¹³. A zatem bizantyńskie podręczniki metryczne, ucząc o wersyfikacji antycznej, w rzeczywistości opisują metrykę bizantyńską. Bizantyńczycy przedsta-

zrównania iloczasu, rozpoczął się w Egipcie, w epoce Ptolemeusza. Zanikło rozróżnienie między długim i krótkim α, ι, υ, została usunięta także różnica między ω i ο, η i ε, praktycznie zmonofongizowano dyftongi αι, ει, οι, przez co straciły swą wartość jako długie (por. Hunger, op. cit., s. 89). Na temat prozodii w czasach bizantyńskich zob. Lauxtermann, *Byzantine Poetry...* t. II, s. 267–284, gdzie oksfordzki badacz zwraca uwagę na szereg istotnych zmian fonetycznych, które w naturalny sposób wpłynęły na zasady prozodii, dostosowując je do żywej materii, jaką jest język. „Appendix metrica” Lauxtermanna – nb. zadedykowana pamięci Leona Sternbacha – to obowiązkowa lektura przed rozpoczęciem analizy metrycznej utworów powstałych w języku greckim po VI wieku.

⁶ Dla polskiego czytelnika dostępny w przekładzie i opracowaniu Anny Szczepaniak (Hefajstion, *O metrach*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015).

⁷ Por. L. Voltz, *De Helia Monacho Isaaco Monacho Pseudo-Dracone scriptoribus metricis Byzantinis*, Darmstadt 1886, s. 5: „Commentarii in Hephaestionis Alexandrini ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων nobis servati sunt tres” i s. 6: „Hunc «librum quintum», quo continetur ars metrica Byzantina, plerique de re metrica scriptores Byzantini compilaverunt; veluti: Helias Monachus, Pseudo-Moschopolus, Anecdota Christiana, Isaacus Monachus, Pseudo-Dracon, Demetrius Triclinius in Tractatus Harleiani parte priore, plerique tractatus anonymi”. Zob. też Lauxtermann, *The Velocity...*, s. 12, szczególnie przyp. 10.

⁸ K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, Monachium 1897, s. 594.

⁹ Lauxtermann, *The Velocity...*, s. 12.

¹⁰ Omówienie tych czterech miar – zob. Hunger, op. cit., s. 91–96. Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. II, s. 265–383, omawia je w nieco innym ujęciu, analizując „składowe” poszczególnych wierszy, a zatem: trymetr jambiczny, hemijamb, dymetr joński, trymetr joński, heksametr i pentamet.

¹¹ Izaak Mnich usiłował nawet udowodnić, że sam Anakreont pisał swe wiersze „w stylu” Sofroniosa. Zob. Lauxtermann, *The Velocity...*, s. 14.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., s. 15. Jerzy Pizydes jest jednym z najważniejszych poetów wczesnego Bizancjum (VII wiek).

wiają antyczne wzory, pokazując jednocześnie, jak ich własne wiersze realizują zadany wzór i niepostrzeżenie same stają się wzorem. Co więcej, Bizantyńczycy poczuli się do swego rodzaju rywalizacji z antycznym sposobem zastosowania obowiązujących schematów, czego wyrazem jest esej, w którym Psellos rozważa: τίς ἐστίχισε κρεῖττον, ὁ Εὐριπίδης ἢ ὁ Πισίδης; („Kto pisał wiersze lepiej, Eurypides czy Pizydes?”)¹⁴. Trudno powiedzieć, na ile to nakładanie własnego systemu wersyfikacyjnego na struktury antyczne było nieświadome, a na ile celowe. Część metryków bizantyńskich widziała różnicę między tymi strukturami¹⁵, inni albo nie widzieli, albo nie chcieli widzieć.

Pośród wyżej wymienionych czterech powszechnie stosowanych w literaturze bizantyńskiej metrów wybrałam jedno, trymetr jambiczny, który w pewnym momencie stał się dwunastozgłoskowcem bizantyńskim¹⁶. Dla Bizantyńczyków był on niezmiennie metrum antycznym, przez nich rzetelnie kontynuowanym. Ale kontynuowanym jedynie w jego „czystej” postaci¹⁷. Swoje jamby średniowieczni poeci nazywali καθαροί – czyste¹⁸, co znaczyło po prostu „nierozwiązane” – czyli dwunastosylabowe. Bizantyńskie podręczniki podają sześć stóp jambicznych: chorej, spondej, daktyl, anapest, pyrrych i jamb. Czysta forma trymetru składa się z jambów w drugiej i czwartej pozycji, jambów lub spondejów w pierwszej, trzeciej i piątej i jambu lub pyrrycha w szóstej. Jedyna różnica względem struktury antycznej to niedopuszczanie rozwiązań w miejscu długich i *ancipites*. Pozostaje kwestia cezury – jeszcze u Pizydesa znajdujemy tylko *penthemimeres* i *hephthemimeres*, czyli cezury po piątej i po siódmej półstopie (sylabie), jednak z czasem zaczęła się pojawiać cezura jambiczna tworząca mocną pauzę w środku wersu.

¹⁴ Wydanie: Michael Psellus, *The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius*, wyd. A. Dyck, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1986. Niestety, nie wiemy, kto – według Psellosa – wygrał ten poetycki pojedynek, ponieważ koniec eseju się nie zachował.

¹⁵ Por. Lauxtermann, *The Velocity...*, s. 13: „The Anonymus Metrician is the only source showing some awareness of the fundamental difference between the anacreontics of the ἀρχαῖοι and of the νεώτεροι (as they are called)”.

¹⁶ Oczywiście zmiana ta nie nastąpiła z dnia na dzień, proces ujednoczenia trymetru jambicznego do formy nierozwiązanej rozpoczął się już w późnym antyku – w piątym i początkach szóstego wieku taka forma wiersza pojawia się w tzw. „Powiedzeniach Ezopa” i poemacie alchemicznym Heliodora (zob. M. Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*, t. I, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2003, s. 256–257, i id., *Byzantine Poetry...*, t. II [zob. wyżej, przyp. 2], s. 206–207; na temat wczesnych dwunastozgłoskowców w bizantyńskich epigramach zob. też. A. Rhoby, *Vom jambischen Trimeter zum byzantinischen Zwölfersilber. Beobachtung zur Metrik des spätantiken und byzantinischen Epigramm*, Wiener Studien 124, 2011, s. 117–142). Pierwsze nieprozodyczne dwunastozgłoskowce pojawiają się w okresie tzw. bizantyńskich *Dark Ages*, a dopiero w XII wieku stały się pełnoprawną formą dla literatury wysokiej. Na temat historii terminu „dwunastozgłoskowiec” w starożytności i średniowieczu zob. Rhoby, op. cit., s. 118–120.

¹⁷ Por. Lauxtermann, *The Velocity...*, s. 16–19.

¹⁸ Nie jest to termin stworzony przez Bizantyńczyków, pojawia się on już u Hefajstiona, jednak u niego, jak i u Arystydesa Kwintyliana, termin καθαρός określa po prostu wszelką regularną praktykę metryczną. Por. Lauxtermann, *The Velocity...*, s. 17.

Dla bizantyńskiego odbiorcy iloczasy sylab był możliwy jedynie do zobaczenia, nie do usłyszenia, poezja prozodyczna stała się zatem tak zwaną *Augenpoesie* – poezją dla oczu. Sekwencje długich i krótkich sylab można było analizować jedynie na papierze (bądź innym materiale piśmienniczym), a metryka stała się przedmiotem ezoterycznym i niszowym, bo nie mogła dawać estetycznej satysfakcji. A jednak poezja nie stała się martwa dla ucha, bo prozodia to nie wszystko:

zanim metrycy przejęli stery, poezja była domeną „rytmików”, którzy nie mierzyli antycznych metrów, jak gdyby były matematycznym wzorem, ale starali się opisać, jak te metra brzmiały [...]. Kiedy prozodia przestała być słyszalna, powstała potrzeba nowego rodzaju poezji, nieopartego już na sekwencjach długich i krótkich sylab, ale na liczbie sylab metrycznych, na odwzorowaniu rytmiczno-syntaktycznych segmentów i na pozycji akcentu przyciskowego przed cezurą i na końcu wersu. Pierwsza z tych trzech zasad wersyfikacji nazywa się izosylabicznością, druga to izometria, a trzecia to reguły dotyczące układu akcentów¹⁹.

Możemy przypuszczać, że odbiorcy poezji pisanej trymetrem jambicznym słyszeli po prostu wersy, które składały się z dwunastu sylab. Ale niewątpliwie słyszeli coś jeszcze – to samo, co i my, gdy słuchamy poezji nowożytnej – akcenty przyciskowe. Z czasem zaczęły się kształtować zasady dotyczące układu akcentów w ramach wersu, tak, jak przed wiekami ustalony został układ długich i krótkich sylab²⁰. Dla tych, którzy mieli możliwość tylko słuchać poezji²¹ lub czytać ją bez pomocy uczonego przewodnika, metrum jambiczne przedstawiało się w ten sposób: dwanaście sylab w wersie, akcent na sylabie przedostatniej (*paroksytonon*)²², pauzy po piątej lub

¹⁹ Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. II, s. 284: „before the metricians took over, poetry was the domain of the «rhythmicians» who did not measure ancient metres as if they were a form of applied mathematics, but sought to describe how these metres sounded in actual performance. In their explanatory scheme, metre, sound and performance were subsumed in the concept of «rhythm». As latter-day metricians, we have to resign ourselves to the fact that there are no recordings of ancient and medieval poetry; what we are left with are the librettos, not the music. But just as the musicologist studying Bach's musical scores, may develop an idea of how his music may have sounded when it was originally performed, so too do manuscripts offer us material for the reconstruction of the rhythmical patterns of Byzantine poetry. [...] now it is time to listen to «Ohrenpoesie» (poetry for the ears). When prosody ceased to be perceptible to the ear, the need arose for a new kind of poetry, no longer based on the alternation of long and short syllables, but on the number of metrical syllables, the patterns of rhythmico-syntactic segmentation, and the position of stress accents before caesura and at line end. The first of these three principles of versification is called isosyllaby; the other two, isometry and stress regulation, respectively”.

²⁰ Jeszcze wspomniane „Powiedzenia Ezopa” pisane nieprozodycznym dwunastozgłoskowcem nie wykazują przyjętego później układu akcentowego, można więc przypuszczać, że zasady te kształtowały się między VI a VIII wiekiem.

²¹ Na temat lektury w Bizancjum zob. G. Cavallo, *Lire à Byzance*, przeł. P. Odorico, A. Segonds, Les Belles Lettres, Paris 2006.

²² Hunger, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 2), s. 91: „podczas gdy w starożytnej literaturze greckiej w ok. 2/3 wszystkich trymetrów zakończenie wersu jest paroksytoniczne, od Jerzego Pizydesa dwunastozgłoskowce niezakończone paroksytonicznie stanowią wyjątek”. Zob. też. Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. II, s. 321: „In ninth- and tenth-century poetry the number of proparoxytone (pp) and oxytone (ox) line endings is usually very low indeed. Some poets (Kassia, for example) have none”.

siódmej półstopie (tu już po prostu: sylabie), na ogół proparoksytoniczne zakończenie pierwszego półwiersza, jeśli miał sylab siedem, oraz brak akcentu na sylabie ósmej. Tak w skrócie wygląda charakterystyka dwunastozgłoskowca bizantyńskiego, którym stał się trymetr jambiczny²³.

Bizantyńczycy nie zdołali utrzymać niezmiennej struktury wersyfikacyjnej, jednak ich uporczywe dążenie do naśladowania antycznych wzorów sprawiło, że ich własna metryka stanowi płynne przejście od iloczynowej, prozodycznej metryki antycznej do rytmicznej wersyfikacji nowożytnej. W połowie tej drogi spotykamy metrum zwane dwunastozgłoskowcem bizantyńskim. Formę, w jakiej ukonstytuował się dwunastozgłoskowiec, poeci bizantyńscy zawdzięczają Jerzemu Pizydesowi, którego wiersze stały się kanonem „czystego jambu”. Zarówno izosylabiczność, jak i regulacje dotyczące akcentowania na końcu wersu i półwersu, ukształtowane zostały właśnie przez wiersze Pizydesa. Jednak ten dwunastozgłoskowiec jest wciąż metrum prozodycznym. Nieprozodyczne dwunastozgłoskowce pojawiają się w IX wieku i zaczyna się ich używać w sześciu gatunkach poetyckich, to jest inskrypcjach, epigramach, poezji gnomicznej, bajce, opowiadaniu i poezji religijnej. W tych gatunkach stosowane były do końca czasów bizantyńskich i długo później²⁴, jednak rzadko spotykamy je w poezji sprzed 1000 r.²⁵ Dobrym przykładem ilustrującym wczesne dwunastozgłoskowce w ich nieprozodycznej formie jest poezja gnomiczna poetki Kasji²⁶.

Kasja, postać owiana legendą²⁷, uważana jest za autorkę licznych hymnów religijnych²⁸ oraz niemal trzystu wersów poezji zwanej epigramatyczną lub

²³ Por. Hunger, op. cit., s. 92–93.

²⁴ Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. II, s. 290.

²⁵ Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. I (zob. wyżej, przyp. 16) , s. 253.

²⁶ Datę urodzin poetki umieszcza się w latach 800–810 (por. I. Rochow, *Studien zu den Person, Werken und den Nachleben der Dichterin Kassia*, Akademie-Verlag, Berlin 1967, s. 26 oraz K. Krumbacher, *Kassia*, [w:] *Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und historischen Classe der Königlichen Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München*, 1897, s. 315).

²⁷ Miała być zwyciężczynią tak zwanego „pokazu panien młodych” zorganizowanego przez macochę cesarza Teofila, Eufrozynę (zob. np. Ioannes Zonaras, *Epitomae historiarum* III, 354–355, wyd. Th. Büttner-Wobst, Bonn 1897, Symeon Magistros, [w:] *Theophanes Continuatus, Ioannes Cameniata, Symeon Magistros, Georgius Monachus, ex rec. I. Bekkeri*, Bonnae 1842, s. 637–638, *Ephraimi monachi imperatorum et patriarcharum recensio interprete A. Maio*, Bonnae 1840, w. 2333–2339), a gdy przez swoją nadmierną śmiałość (zob. w tym numerze „Meandra” A. Heszen, *Nierządnicze, szaleńcy i święci. Exempla w troparionach Kasji*, s. 37, przyp. 3) utraciła szansę na poślubienie cesarza i zamknęła się w założonym przez siebie klasztorze, Teofil, tęskniąc za piękną i mądrą dziewczyną, która odważyła się z nim polemizować, zechciał ją odwiedzić. Ta jednak, przerwawszy pracę nad hymnem, ukryła się, by go nie spotkać. Cesarz Teofil, nie znalazłszy jej w celi, dopisał wers hymnu mający być aluzją do tej sytuacji. O ile pierwsza historia hipotetycznie mogła się wydarzyć, to druga jest już tylko wymysłem późnobizantyńskich kronikarzy – cesarz z całą pewnością nie mógł odwiedzić Kasji w klasztorze, gdyż założyła go w rok po śmierci Teofila. Więcej o legendzie Kasji zob. P. Marciniak, *Bizantyńska Safona. Legenda i twórczość Kassji – przegląd problematyki*, [w:] *Prace Komisji Filologii Klasycznej PAU* 34, 2005, s. 42–44, oraz Rochow, op. cit., s. 5–29.

²⁸ Por. A. Tripolitis, *Kassia. The Legend, the Woman and Her Work*, Garland Publishing, New York – Londyn 1992, s. XII–XVIII („Introduction”).

gnomiczną. Całość poezji świeckiej napisana jest omawianym wyżej metrum. I chociaż poetka była osobą niewątpliwie wykształconą i pisała swe utwory tak zwaną bizantyńską *Hochsprache*²⁹, jednak w dziedzinie metryki jej poezja wykazuje nowatorską rezygnację z zachowania antycznej prozodii. Jak pisze Lauxtermann, „Kasja nie była członkiem klubu klasycyzujących wierszokletów”³⁰ i to naraziło jej utwory na bezwzględną krytykę ze strony dziewiętnastowiecznych badaczy, konserwatywnych bardziej niż sami Bizantyńczycy. Uczony, który pierwszy zajął się poezją Kasji, Karl Krumbacher, stwierdza, że „ta dzielna zakonnica nie przejmowała się szkolną erudycją także w dziedzinie metryki”³¹, a Paul Maas, że zaliczenie utworów Kasji nawet do ostatniej grupy ustalonej przez Isidora Hilberga³² byłoby obrazą dla autorów do niej należących oraz że gdyby uznać nieprawidłowości metryczne za błędy skrybów, trzeba by dokonać około 800 poprawek w zachowanych 262 wersach³³. W tym ostatnim zdaniu zawarta jest odpowiedź na pytanie, co tak degradowało poetkę w oczach dziewiętnastowiecznych filologów. Mieli oni zwyczaj poprawiać wszystkie teksty tak, żeby pasowały do ustalonych wzorów³⁴. W przypadku świeckich utworów Kasji wzorem metrycznym był dla nich oczywiście prozodyczny trymetr jambiczny. Taki trymetr wśród wszystkich zachowanych sentencji pojawia się osiem razy, z czego jeden został złożony z dwóch wersów Menandra³⁵. A przecież stosowanie antycznych kategorii do poezji średniowiecznej nie może przynieść sensownych rezultatów. Autor najbardziej kompleksowego opracowania dotyczącego metryki bizantyńskiej, Marc Lauxtermann, kwituje te próby bardzo obrazowo:

Since it was clearly not the intention of their poets to compose prosodic iambs, ionics and hemiambs in the first place, one cannot fault these poems for being unprosodic (as some scholars unfortunately tend to do – which is a bit like blaming cubist painters for not being more realistic, or atonal composers for not adopting the harmonies of late romanticism)³⁶.

²⁹ Z nielicznymi wyjątkami, język, którym napisane są świeckie utwory poetki, można nazwać attycyzującym. Por. K. Warcaba, *The Language and Style of Cassia's Secular Poetry*, *Scripta Classica* 6, 2009, s. 137–149. Na temat naśladownictwa klasycznych wzorów zob. też S. Schönauer, *Zu Spielarten der mimesis in der profanen Dichtung der Kassia*, [w:] *Imitatio-Aemulatio-Variatio. Akten des internationalen wissenschaftlichen Symposions zur byzantinischen Sprache und Literatur (Wien, 22.–25. Oktober 2008)*, oprac. A. Rhoby, E. Schiffer, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2010, s. 243–252.

³⁰ Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. I, s. 253.

³¹ Krumbacher, *Kassia*, s. 338–339.

³² Isidor Hilberg, filolog klasyczny z końca XIX wieku, podzielił poetów bizantyńskich (a szczególnie jambografów) na trzy grupy: 1) klasyczni, 2) następcy (naśladowcy), 3) niezręczni wierszokleci różnego rodzaju. Por. Hunger, op. cit., s. 92.

³³ P. Maas, *Metrischen zu den Sentenzen der Kassia*, *ByzZ* 10, 1901, s. 57–58.

³⁴ Por. Hunger, op. cit., s. 93.

³⁵ Por. Maas, op. cit., s. 57.

³⁶ Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. II, s. 271; w całej „Appendix metrica” można wyczuć nieco zirytowania nieustanną koniecznością powtarzania, że język grecki ulegał przemianom, a gramatyka historyczna jest dyscypliną dosyć nową i ani Bizantyńczycy, ani starożytni nie mieli o niej pojęcia, więc osobliwości prozodyczne wynikające z fonetycznych przemian są błędami

Wszystkie pozostałe wersy poezji gnomicznej Kasji to „czysty” trymetr – dwunastozgłoskowiec bizantyński³⁷, którym poetka posługuje się swobodnie i z zachowaniem wyżej opisanych zasad.

Zasady dotyczące liczby sylab, paroksytonicznego zakończenia wersu i podstawowych cezur są zasadami ogólnymi i odnoszą się do wszystkich autorów piszących dwunastozgłoskowcem, natomiast obserwacje dotyczące akcentów przed cezurami i po cezurze *hephtthemimeres* są bardziej złożone i nie mają zastosowania u każdego jambografa. Maas sformułował opinię, że przed cezurą *hephtthemimeres* proparoksytoniczne zakończenie półwiersza jest kanoniczne, paroksytoniczne rzadkie (co okazało się nie być prawdą), a oksytoniczne stanowi wyjątek, natomiast przed cezurą *pentthemimeres* rzadko zdarza się zakończenie proparoksytoniczne³⁸. Tak samo jak stosunek ilościowy między cezurami *hephtthemimeres* i *pentthemimeres*, preferencje danego autora w kwestii akcentowania pierwszego półwiersza mogą być elementem informacyjnym dotyczącym autentyczności tekstu. Są zatem jedną z cech charakteryzujących twórczość konkretnego autora, nie zasadą ogólną. W przypadku dwunastozgłoskowców Kasji możemy z łatwością stwierdzić, że preferowaną przez nią cezurą jest *pentthemimeres* (85%), a zakończenie półwiersza przed taką cezurą najrzadziej jest proparoksytoniczne (18% dwunastozgłoskowców z cezurą *pentthemimeres*), co zgodne jest z obserwacją Maasa. Oksytoniczne i paroksytoniczne zakończenia półwiersza przed cezurą *pentthemimeres* stanowią odpowiednio 38% i 44%. Cezura *hephtthemimeres* występuje 64 razy, przy czym 33 razy pojawia się razem z cezurą *pentthemimeres* i w tych przypadkach tylko dwa razy może być uznana za cezurę główną, co w sumie daje 11% wszystkich wersów. Półwiersze przed cezurą *hephtthemimeres* 30 razy zakończone są proparoksytonicznie, co stanowi 90% tych zakończeń i znów zgadza się z regułami opisanymi przez Maasa³⁹. Tylko jeden wers nie ma cezury ani po piątej, ani po siódmej półstopie, jest

jedynie w ocenie badaczy i odbiorców nowożytnych, nie współczesnych twórcom (por. s. 276). Błędne są nasze założenia, nie średniowieczne struktury metryczne. Na marginesie warto dodać, że „things are different in the case of poets who do make an effort to follow the obsolete rules of prosody but fail miserably in the process. These are just bad poets” (ibid., s. 271), ale to rozumie się samo przez się.

³⁷ Poza wersami A, 14, 34, 41, 65, 72 i C, 10, 36, które mają więcej niż 12 sylab. A, 14 i A, 36 mają 14 sylab, A, 65 i A, 72 mają 13 sylab, a pozostałe trzy wersy 12 lub 13 (w zależności od uznania lub pominięcia emendacji). Wszystkie inne wersy mają 12 sylab i zakończenie proparoksytoniczne, co konstytuuje dwunastozgłoskowiec.

³⁸ Podaję za: Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. II, s. 326–327.

³⁹ W statystyce podanej przez Lauxtermanna częstotliwość występowania wierszy z akcentem proparoksytonicznym przed cezurą *hephtthemimeres* w wierszach Kasji to 77,6% (por. Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. II, s. 327), co wynika z innego wyliczenia procentowego udziału cezury po piątej półstopie (81,2%) i po siódmej półstopie (18,8%) (por. ibid., s. 358). Moje pozostałe obliczenia zbieżne są ze statystykami oksfordzkiego badacza, a różnice mogą wynikać z uznania innej liczby wersów za autentyczne. Ponieważ pierwsza wersja tego artykułu została złożona do druku, zanim ukazała się praca Lauxtermanna, pozostają przy swoich nieznacznie odmiennych wyliczeniach.

to wers A, 133⁴⁰, w którym pauza pojawia się po trzeciej stopie (szóstej sylabie), czyli dokładnie w połowie wersu.

Poza pozycją cesury i rozmieszczeniem akcentów jeszcze jedną cechą bizantyńskich dwunastozgłoskowców było odziedziczone po regułach starożytnych staranne unikanie hiatu, który dopuszczalny był tylko na końcu wersu lub półwersa⁴¹. W utworach Kasji hiatus pomiędzy wersami pojawia się 20 razy, dwa razy na końcu półwersa, a w trzech miejscach pojawiają się hiaty wewnątrz wersu, nieusprawiedliwione przez cesurę. Jednak należy pamiętać, że dwunastozgłoskowiec, jakim posługuje się Kasja, jest metrum nieprozodycznym, a ono kieruje się innymi zasadami: hiatus nie ma tu już żadnego znaczenia⁴².

Dla zobrazowania wymienionych zjawisk metrycznych przytoczę przykład epigramu, który jest także interesujący ze względu na możliwość prześledzenia w nim zmian w układzie akcentów dostosowanych do przemian, jakie pojawiają się w budowie językowej utworu.

Kolekcja C

Μοναχός ἐστιν ἃ ἕαντον μόνον ἔχων.	
Μοναχός ἐστιν ἃ μονολόγιστος βίος.	75
Μοναχός ἔχων ἃ βιωτικὰς φροντίδας	
οὗτος πολλοστός, ἃ οὐ μοναχός κεκλήσθω.	
Μοναχοῦ βίος ἃ κουφότερος ὄρνέου.	
Μοναχοῦ βίος ἃ περιεργίας ἄνευ.	
Μοναχοῦ βίος ἃ εἰρηνικὸς διόλου.	80
Μοναχοῦ βίος ἃ ἀτάραχος καθάπαξ.	
Μοναχοῦ βίος ἃ ἡσύχιος διόλου.	
Μοναχός ἐστι ἃ πεπαιδευμένη γλώττα.	
Μοναχός ἐστι ἃ μὴ πλανώμενον ὄμμα.	
Μοναχός ἐστι ἃ νοῦς κατεστηριγμένος.	85

⁴⁰ Numerację wersów podaję za dziewiętnastowiecznym, ale wciąż podstawowym wydaniem Karla Krumbachera, które przedstawia trzy kolekcje świeckiej poezji Kasji (A, B i C), zgodne z tradycją manuskryptową, zob. Krumbacher, *Kasia* (zob. wyżej, przyp. 26). Teksty Kasji dostępne są również w opracowaniu i przekładzie Antonii Tripolitis (zob. wyżej, przyp. 28), która jednak narzuca interpretację, zestawiając epigramy tak, by tworzyły pewne grupy tematyczne, odchodząc jednocześnie od tradycji rękopiśmiennej.

⁴¹ Por. Hunger, op. cit., s. 91; Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. II, s. 300 („Hiatus is avoided in the dodecasyllable”) i s. 303 („metres that in general tend to avoid hiatus, such as the anacreontic and the dodecasyllable, allow it at the caesura. Strictly speaking, it is not even hiatus. If a line is severed into two self-contained cola, the vowel-sounds before and after the strongly marked caesura cannot possibly clash (just as no one speaks of hiatus across two consecutive lines)”). Uwagi te dotyczą prozodycznych dwunastozgłoskowców.

⁴² Zob. Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. II, s. 299: „Unprosodic metres in learned Greek (political verse, octosyllable, heptasyllable, unprosodic dodecasyllable, etc.) do not avoid hiatus at all. The hiatus in *Kassia* A 70 *βάσανον ἔχει τὴν ζωὴν ὁ ἐν λύταις* would be inexcusable in the prosodic dodecasyllable, but is fairly common in the unprosodic variant” i dalej, s. 303: „As previously discussed, unprosodic metres in the learned idiom make frequent use of hiatus. They also have a high incidence of «hiatus» at the caesura, the reason being, once again, that vowels cannot clash if they are separated from one another”.

Μοναχός ἐστιν :	ἀπαράνοικτος θύρα.	
Μοναχός ἐστι :	στηριγμός ἀστηρίκτων.	
Μοναχός ἐστι :	καθιστορον βιβλίον	
δεικνύον ὁμοῦ :	τοὺς τύπους καὶ διδάσκων.	
Βίος μοναστοῦ :	λύχνος φαίνων τοῖς πᾶσι.	90
Βίος μοναστοῦ :	ὁδηγός πλανωμένων.	
Βίος μοναστοῦ :	φυγαδευτής δαιμόνων.	
Βίος μοναστοῦ :	θεραπευτής ἀγγέλων.	
Βίος μοναστοῦ :	πρὸς δόξαν θεοῦ μόνου.	
Τάξις ἀρίστη :	τοῦ παντὸς ἀρχομένου	95
καὶ τελειούντος :	πᾶν ἔργον τε καὶ ῥῆμα	
θεὸν ποιεῖσθαι :	τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος ⁴³ .	

Przez budowę anaforyczną wiersz może wydawać się monotony, czemu mogłaby zapobiec różnorodność metryczna. Poeci antyczni mieli do dyspozycji dwa oddzielne środki rytmiczne – długość sylab, którą mogli wykorzystywać na różne sposoby rozwiązując lub „ściągać” przewidziane w wersie stopy, oraz – w późnej poezji greckiej (gdy akcent toniczny stał się przyciskowym) i w poezji łacińskiej – akcent wyrazowy, który nadawał autonomiczny rytm urozmaicając całość. Dla autorów (oraz słuchaczy) bizantyńskich jedynym wyznacznikiem rytmu jest akcent wyrazowy, zatem pole manewru jest znacznie zawężone. W przytoczonym wierszu mamy do czynienia z dwunastozgłoskowcem, więc autorkę obowiązują podstawowe zasady – akcent na przedostatniej sylabie (podkreślona w tekście), cezura po piątej lub siódmej (symbol :) – których bezwzględnie przestrzega. Może natomiast skorzystać z braku ścisłych zasad dotyczących akcentowania pierwszego półwiersza. W wypadku cytowanego utworu jego anaforyczna budowa jest znacznym utrudnieniem, jednak poetka radzi sobie z tym, zmieniając nieznacznie treść powtórzenia, dzięki czemu jednocześnie zmienia rytm. Dwa pierwsze wersy (74–75), definiujące przedmiot wiersza, przed cezurą mają akcent proparoksytoniczny, dwa następne (76–77), stopniowo burzące anaforę, mają odpowiednio paroksytoniczne i oksytoniczne zakończenie półwiersza. Kolejnych pięć wersów (78–82) składa się z identycznych pierwszych półwierszy, zakończonych paroksytonicznie, tak samo następnych pięć (83–88), przy czym zakończenie półwiersza jest proparoksytoniczne. Dalej znów wers burzący anaforę (89) i przesuwały akcent o dwie pozycje. Na tej pozycji pozostaje akcent w kolejnych pięciu wersach (90–94), które zaczynają słowa semantycznie tożsame z wersami 78–82, przy czym delikatna zmiana językowa powoduje zmianę pozycji akcentu, sprawiając, że chociaż znaczenie anafory jest takie samo, jednak poszczególne części wiersza różnią się od siebie rytmem. W trzech ostatnich wersach⁴⁴ autorka zupełnie rezygnuje z anafory, jednak wszystkie trzy wersy mają takie samo, paroksytoniczne zakończenie półwiersza.

⁴³ Wiersz oraz numeracja pochodzą z wydania Krumbachera, *Kasia*, s. 367–368.

⁴⁴ Ostatni z nich jest parafrazą sentencji autorstwa Grzegorza z Nazjanzu (Por. Krumbacher, *Kasia*, s. 345) napisanej trymetrem jambicznym: Ἀρχὴν ἀπάντων καὶ τέλος ποίου θεόν, której bizantyńska poetka nie mogła zostawić w wersji niezminionej nie tylko (jeśli w ogóle) z uwagi

Te drobne zabiegi nie są rzecz jasna niczym nadzwyczajnym, ale warto zwrócić uwagę, że również wersyfikacja bizantyńska stwarzała pewne możliwości, z których korzystali poeci krytykowani za brak wiedzy i umiejętności w tej dziedzinie⁴⁵. Uwzględniając kilka drobnych błędów⁴⁶ bez wahania możemy ocenić dwunastozgłoskowce Kasji jako poprawne i zgodne z obowiązującymi zasadami. Zasadami, które dotyczą nieprozodycznego metrum, jakim posługiwali się autorzy bizantyńscy wierni tradycji antycznej na tyle, na ile mogli ją realnie odczuwać⁴⁷.

katarzyna.warcaba@us.edu.pl

ARGUMENTUM

Auctrix scrutatur dodecasyllabos Cassiae et aliorum poetarum eius aevi.

na niechęć do kopiowania cudzej myśli, ale też z powodu „nieprawidłowego” akcentu na końcu wersu.

⁴⁵ Ciekawym przykładem takiej zabawy rytmem wewnątrz dwunastozgłoskowca może być wiersz dwunastowiecznego poety, Michała Hagiotheodoritesa, będący ekfrazą wyścigów konnych i metaforą retorycznych agonów. Analizę metryczną tego wiersza zob. w: P. Marciniak, K. Warcaba, *Racing with Rhetoric. A Byzantine Ekphrasis of a Chariot race*, *ByzZ* 107, 2014, s. 97–112.

⁴⁶ Te ewentualne błędy to jedna pauza w środku wersu i siedem wersów z nieodpowiednią liczbą sylab. Jeśli brak akcentu na ósmej sylabie uznać za regułę, trzeba przyznać, że ta od czasu do czasu przez poetkę jest łamana.

⁴⁷ Warto dodać, że chociaż w wymienionych powyżej sześciu gatunkach literackich nieprozodyczny dwunastozgłoskowiec był powszechnie stosowany przez cały okres bizantyński, a nawet dłużej, to w literaturze „wysokiej” przykład Kasji i Szymona Nowego Teologa jest raczej wyjątkowy, ponieważ większość uczonych Bizantyńczyków próbowała swoich sił w prozodycznej wersji dawnego trymetru jambicznego. Z różnym skutkiem (zob. Lauxtermann, *Byzantine Poetry...*, t. II, s. 290).