

EILIUOTINĖ KALBA IR SILABINĖ-TONINĖ EILĖDARA

J. GIRDZIJAUSKAS

Pribrando reikalas nušviesti istorinę lietuvių eilėdaros raidą ir paieškoti kriterijų, kuriais vadovaujantis būtų galima tai padaryti. Literatūros moksle pastaruoju metu eilėdaros klausimai gyvai diskutuojami, atmetami pasenę teiginiai, kuriamos naujos teorijos. Straipsnyje nėra galimybės aprėpti visas eilėdaros problemas ir išsamiau apibūdinti jų sprendimo kelius. Jame, atsižvelgiant visų pirma į lietuvių eilėdaros tyrinėjimo interesus, bus mėginama liestį tiksliai pačius pagrindinius eiliuotinės kalbos klausimus ir kiek plačiau aptarti silabinę-toninę eilėdarą. Tai daroma dėl šių priežasčių: 1) silabinė eilėdara, dominavusi senojoje lietuvių raštijoje, ilgainiui išsivystė į silabinę-toninę, kuria savo metu buvo sukurta daug vertingų kūrinių ir kuri tebėra plačiai praktikuojama tarybinių poetų; 2) silabinė-toninė eilėdara daugeliu atvejų yra išeities taškas paaiškinti naujiems eiliavimo reiškiniams.

Eiliuotinės kalbos specifika

Pagrindinis klausimas, su kuriuo susiduriame tiek teoriškai, tiek praktiškai, kalbėdami apie bet kurią eilėdarą, yra eiliuotinės kalbos specifikos klausimas — tai, ką bendra ji turi su paprasta, neeiliuotine kalba, vartojama įvairiose žmonių bendravimo srityse, ir kuo nuo jos skiriasi (pastarąją kalbą vadiname prozine, arba prozos, kalba). Neišsiaiškinus eiliuotinės kalbos specifikos, neįmanoma jos klasifikuoti ir pilnutinai įvertinti konkretų eiliuotą kūrinių.

Eiliuotinė kalba, kaip ir bet kurio pobūdžio kalba, atlieka pagrindinę, **komunikatyvinę** savo funkciją ir iš esmės klauso visų bendrųjų kalbos vystymosi dėsnių. Todėl jai tinka ta pati definicija, kaip ir kalbai apskritai. Antra vertus, ji neabejotinai turi savo specifinius bruožus bei dėsningumus¹.

Palyginus prozos fragmentą su eilėraščiu arba pastarąjį atpasakojus proza, nesunku įsitikinti, kad eiliuotame kūrinyje pakinta visų pirma kalbos sintaksė ir intonacija, o ne, pavyzdžiui, jos leksika². Tiek poetas, tiek

¹ Plg. Б. В. Томашевский, *Стилистика и стихосложение*, Ленинград, 1959, стр. 293.

² Plg. Г. Шенгели, *Техника стиха*, Москва, 1960, стр. 7—9; Н. С. Поспелов, *Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина*, Москва, 1960, стр. 5—40. Šiuo atžvilgiu ne visai galima sutikti su L. Timofejevu, be kita ko, tvirtinančiu, kad „visai savita yra eilėraščio leksika, kadangi žodis jame atlieka daug savarankiškesnį vaidmenį, negu kituose kalbos tipuose“ (Л. И. Тимофеев, *Основы теории литературы*, Москва, 1959, стр. 246).

Eiliuotinės kalbos leksikos didesnis savarankiškumas išplaukia iš specifinių intonacinių jos ypatybių, o mėginimas leksikos pagrindu atriboti eiliuotinę kalbą nuo prozos būtų neįmanomas.

ir prozaikas savo kūrybai visas išraiškos priemonės semiasi iš gimtosios kalbos turtų, ir vienas, ir antras vartoja žodžius iš kalbos žodyninės sudėties arba (nors ir retais atvejais) susikuria naujus žodžius, naudojasi pagal reikalą tai tiesioginėmis, tai perkeltinėmis žodžių reikšmėmis, įvairiai juos derindami, išgauna naujus tų reikšmių niuansus ir pan. Šiuo atžvilgiu neįmanoma rasti kokius nors specifinius bruožus, skiriančius eiliuotinę kalbą nuo prozos. Tačiau neabejotina tai, kad poetas ir prozaikas iš esmės skirtingai panaudoja sintaksines ir intonacines kalbos galimybes, ir kad tuo pačiu eiliuotinės kalbos, kaip tam tikros struktūros, specifika yra **sintaksinio-intonacinio pobūdžio**.

Kas gi yra **intonacija**, ir kurios specifinės ypatybės jai būdingos eiliuotinėje kalboje? Jeigu kalba, anot K. Markso, yra praktinė žmogaus sąmonė³, tai intonacija yra praktinė tos kalbos fonetika, visa jos garsinė organizacija. „Intonacija,— rašo L. Timofejevas,— tai gyvojo žodžio laikas ir erdvė, tikslai su intonacija jis ir egzistuoja ir gauna savo realią prasmę“⁴. Sakinį, kuris visuomet yra žmogaus minčių bei emocijų išraiška, šiuo požiūriu galima laikyti semantiniu-intonaciniu vienetu. Jis yra ne kas kita, kaip tam tikrą reikšmę turinčių ir tam tikra tvarka vienas po kito sekančių vienokių ar kitokių garsų ir jų kompleksų junginys. Abstrahavęsi nuo ištarto sakinio semantinės prasmės, ir gausime jo intonaciją. Semantinis pradai, suprantama, atlieka lemiamą vaidmenį bet kurio tipo kalboje; jis kiekvienu atveju apsprendžia intonacinę jos struktūrą, o ne atvirkščiai, nors, antra vertus, konkreti kalbos intonacija savo ruožtu yra vienintelė priemonė išreikšti minties ar emocijos turinui.

Tačiau intonacijos ir atskirų jos elementų reikšmė kalboje ne visuomet yra vienoda. Šiuo atžvilgiu išskirtinos dvi pagrindinės intonacijos funkcijos — loginė ir emocinė⁵. Pirmuoju atveju intonacija yra fonetinių priemonių minimumas minčiai išreikšti (emocinis pradai, iš esmės neatskiriamas nuo žmogaus dvasinės veiklos ir tuo pačiu nuo bet kokio pobūdžio kalbos, čia pasireiškia visai nežymiai). Antruoju atveju intonacija atlieka konstruktyvinį vaidmenį, t. y. išreiškia tokią emocinį turinį, kurio neįmanoma išreikšti leksinėmis, sintaksinėmis ir, vadinasi, loginės intonacijos priemonėmis. Loginė ir emocinė intonacija neprieštarauja viena antrai, o viena antrą papildo. Bendras jų pagrindas yra komunikatyvinė kalbos funkcija. Emocinė intonacija yra kartu ir loginė: ji tam tikra prasme suponuoja loginę intonaciją, apspręstą kalbos semantinio turinio, ir papildo ją tokiais garsiniais niuansais, kurie išreiškia nei leksikoje, nei sintaksėje (vadinasi, ir loginėje intonacijoje) neatsispindėjusias kalbančiojo emocijas⁶. Intonacinės emocijų reišimo priemonės yra labai įvairios, o jų galimybės nepaprastai didelės. Kiekvienu konkrečiu atveju jų funkciją nesunku nustatyti, tačiau moksliskai jos dar nėra pakankamai susistemos. Atskirti, kas įvairioms kalboms šiuo atžvilgiu yra bendra ir individualu, ir kas tos pačios kalbos ribose yra objektyviai sąlygota ir priklauso nuo kalbančiojo subjekto,— tokie klausimai labai svarbūs ir eilėdaros teorijai.

Dviejų intonacijos funkcijų — loginės ir emocinės — išskyrimas leidžia intonaciniu pagrindu atriboti meninę (vaizdinę) kalbą nuo mokslinės

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, *Немецкая идеология*.— Сочинения, изд. II, т. III, стр. 29.

⁴ Л. И. Тимофеев, *Очерки теории и истории русского стиха*, Москва, 1958, стр. 22.

⁵ Plg. Л. И. Тимофеев, *Очерки...*, стр. 20—28.

⁶ Apie emocijas, išgyvenimus galima kalbėti ir loginė intonacija. Tačiau tikslai kalbėti, t. y. tuos išgyvenimus objektyvizuoti. O perteikti, išreikšti juos betarpiškai galima tikslai emociine intonacija.

(sąvokinės) kalbos: pirmajai yra būdinga emocinė intonacijos funkcija, pastarajai — loginė. Tačiau tuo dar neišsprendžiamas eiliuotinės kalbos specifikos klausimas. Iš to tik galime padaryti išvadą, kad emocinė intonacija turi dominuoti ten, kur aiškiausiai pasireiškia subjektyvus autoriaus nusiteikimas, emocinis reagavimas į vaizduojamą dalyką. Tokia sritis visų pirma yra lyrika, kurios vis dėlto negalima sutapatinti su eiliuotine kalba⁷. Nors pastaroji daugeliu atvejų vystėsi kaip emocinio pobūdžio kalba, bet, antra vertus, neįmanoma vieningu psichologiniu pagrindu paaiškinti jos vartojimo tokiuose visais kitais atžvilgiais skirtinguose kūriniuose, kaip įvairių laikotarpių dainos ar giesmės, mįslės, patarlės ir priežodžiai, sentencijos bei aforizmai, istorinės viduramžių kronikos, XVIII a. gramatikos taisyklės, matematikos vadovėliai ir pagaliau įvairiašakė naujųjų laikų poezija. Norint apibrėžti eiliuotinę kalbą, nustatyti specifinius jos bruožus, būtina kalbos intonaciją diferencijuoti nebe funkciniu (loginė ir emocinė), o struktūriniu atžvilgiu.

Kalbos garsai — pačios mažiausios intonacijos struktūrinės dalelės — gali būti apibūdinami įvairiais požūriais. Jie turi savo (santykinį ir absoliutinį) ilgumą, stiprumą, aukštumą, tembrą, yra vienaip ar kitaip artikuliuoti. Visi tie momentai glaudžiai tarpusavyje susiję, ir jų santykiavimas be galo įvairus. Pavyzdžiui, gyvojoje kalboje garso ištarimo stiprumas sąlygoja jo ilgumą, aukštumą, kartais tembrą ir pan. Antra vertus, tie elementai įvairiose kalbose ir įvairiais atvejais atlieka nevienodą funkciją: vieni iš jų, santykiuodami tarpusavyje, turi konstruktyvinės reikšmės, ir jų santykiavimo dėsningumas yra objektyvus kalbos faktas (pavyzdžiui, garsų artikuliacija visose kalbose, kirčiuoti ir nekirčiuoti garsai daugelyje naujųjų Europos kalbų ir t. t.), kiti (pvz., tembras) visiškai priklauso nuo kalbančiojo subjekto. Taigi, intonacijoje (suprantamoje kaip gyvosios kalbos fonetinių elementų visuma) struktūriniu atžvilgiu galima išskirti du komponentus — kalbos **dinamiką** ir **melodiką**. Kalbos dinamiką apibūdina kirčiuotų ir nekirčiuotų skiemenų išsidėstymas, kirčių, o taip pat nekirčiuotų garsų ir skiemenų ištarimo stiprumas, garsų bei skiemenų ilgumas, pauzės ir kalbos tempas. Kalbos melodiką sąlygoja garsų ir skiemenų ištarimo aukštumas ir jo santykiavimas, balso tembras ir įvairūs sąskambiai. Artikuliacijos negalima priskirti nei kalbos dinamikai, nei melodikai, nors ji aiškiai turi įtakos tiek vienai, tiek antrai. Pagaliau suprantama, kad šiuos abu intonacijos komponentus nulemia galų gale du pagrindiniai veiksniai: 1) kalbos turinys, t. y. ja reiškiamos mintys bei emocijos ir 2) objektyvių kalbos struktūrinių elementų pobūdis.

Detalesnis intonacijos diferencijavimas iškelia ir kalbos ritmo klausimą. Tai vienas iš painiausių klausimų eilėdaros teorijoje. Vieni tyrinėtojai kalbos ritmą faktiškai sutapatina su kalbos dinamika, kiti iš viso neigia prozinės kalbos ritmingumą, pripažindami jį tikrai eiliuotinei kalbai, tretį prozinėje kalboje mato tikrai ritmingumo pradmenis, kurie pilnutinai išryškėja eiliuotinėje kalboje ir t. t. Daugelis tyrinėtojų net nemėgina ritmo apibrėžti, ir todėl lieka neaiškus tos sąvokos turinys. Tuomet ir bet kokie ginčai apie įvairius ritmo pasireiškimus netenka prasmės. Vienaip ar kitaip apibrėžusieji ritmą šiai sąvokai yra suteikę gana skirtingą turinį.

⁷ Plg. nesutarimus šiuo atžvilgiu tarp V. Zirmunskio ir L. Timofejevo: Zirmunskio recenzija L. Timofejevo knygai «Теория стиха», Москва, 1939, žurnale «Звезда», 1941 № 3, стр. 189—192; Л. И. Тимофеев, Очерки..., стр. 93—94; Timofejevo pranešimas ir Zirmunskio pasisakymas leidinyje «Известия Академии наук СССР», Отделение литературы и языка, т. XX, вып. 4, Москва, 1961, стр. 350—351. Taip pat žr. K. W. Zawodźński, Studia z wersyfikacji polskiej, Wrocław, 1954, str. 60.

Vienų ritmas laikomas subjektyviu, kitų — objektyviu reiškiniu⁸. Tačiau ritmo sąvoka, kad ir kaip įvairiai suprantama, visais atvejais siejama su reiškiniu (objektyvaus arba subjektyvaus) pasikartojimo sąvoka: ištisinis reiškinys, t. y. nenutrūkstas, nepasikartojąs, negali sukelti ritmo įspūdžio. O kadangi kiekvienas reiškinys tegali egzistuoti tiksliai laike ir erdvėje, tai yra pagrindo kalbėti apie laiko ritmą (reiškinių pasikartojimas laike) ir erdvės ritmą (reiškinių pasikartojimas erdvėje). Savaimė aišku, kad iš esmės šių ritmų negalima atriboti, lygiai kaip negalima atriboti erdvės nuo laiko. „... Nėra laiko reiškinio, — rašo L. Klagesas, — kuris nebūtų ir erdvės reiškinys, nėra erdvės reiškinio, kuris nebūtų ir laiko reiškinys, o ritminis reiškinio laiko skaidymas visuomet yra kartu ir ritminis jo erdvės skaidymas, ir atvirkščiai“⁹. Vis dėlto laiko ritmas ir erdvės ritmas turi savo specifiką, priklausančią nuo to, kuris elementas (erdvė ar laikas) atlieka ritmo pagrindą sudarančio reiškinio atžvilgiu konstruktyvinį vaidmenį. Toliau bus kalbama tiksliai apie laiko (visų pirma kalbos) ritmą, suprantant jį plačiausia prasme — kaip reiškinio pasikartojimą. Šitaip suprastas ritmas iš esmės būdingas bet kurio reiškinio arba proceso egzistavimui. Reiškinyje dažniausiai pakartoja savo funkcijas, pergyvena didžiausio subrendimo, struktūrinio aiškumo stadiją, kol, veikiamas kitų reiškinių, su kuriais jis yra susijęs, ilgainiui įgyja vis naujų bruožų, virsta kitu reiškiniu, o šis vėl kurį laiką kartoja naujas funkcijas. Iš to seka, kad ritmas yra objektyvus reiškinys, nors jo suvokimas yra determinuotas daugybės veiksnų, kaip ir apskritai objektyvios tikrovės suvokimas. Todėl visai suprantami ir individualūs to paties ritmo suvokimo atspalviai, kurie yra neišvengiami ir kurie anaipol gali nereikšti subjektyvizmo. Ritmą, kaip ir kiekvieną objektyvų reiškinį, suvokiame visuomet **tam tikru požiūriu**, ir todėl ritmo suvokimo teisingumo klausimas yra kartu ir požiūrio teisingumo klausimas. Jeigu kalbame apie ritmą, kaip apie reiškinio pasikartojimą, kaip apie **jo egzistavimo formą**, tai visuomet turime atsižvelgti į tai, **kas kartojasi**, t. y. koks to pasikartojančio reiškinio turinys¹⁰, nes kitaip ginčas dėl konkretaus ritmo pobūdžio, įvairių jo formų būtų beprasmiškas.

Kas yra kalbos ritmas ir kokios jo ypatybės? Kalbos ritmingumo pagrindas yra žmogaus organizmo funkcijų ritmingumas. Ritmiškai plaka širdis, ritmiškai kvėpuojama. Garsų kompleksus, išreiškiančius tas ar kitas mintis bei emocijas, reikalinga ištarti, o tarimas visais atvejais susijęs su kvėpavimo organų ir širdies veikla. Vadinasi, žmogaus kalba pačia savo prigimtimi negali būti **aritmiška**. Jeigu įsivaizduosime žmogų tariant bereikšmių garsų srautą (pavyzdžiui, mažą vaiką, kuris be perstojo lemena tą patį skiemenį), tai pauzės, reikalingos atsikvėpti, savaimė padalins

⁸ Plg. A. Белый, Ритм как диалектика, Москва, 1929, стр. 21—22; В. Жирмунский, Введение в метрику, Ленинград, 1925, стр. 17—18; Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, Москва, 1958, стр. 54—72; Th. Georgiades, Musik und Rhythmus bei den Griechen, Hamburg, 1958, S. 81—115; A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, Bd. I, Berlin und Leipzig, 1925, S. 17; Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart, 1959 („Rhythmus“); L. Klages, Vom Wesen des Rhythmus, 2 Aufl., Zürich und Leipzig, 1944, S. 23; R. Westphal, Theorie der neuhochdeutschen Metrik, 2 Aufl., Jena, 1877, S. 6—7; K. W. Zawodźński, Studia z wersyfikacji polskiej, Wrocław, 1954, str. 16; K. Budzyk, Spór o polski sylabotoniizm, Warszawa, 1957, str. 13—27; F. Lockemann, Rhythmus des deutschen Verses, München, 1960, S. 12; S. Furmanik, Z zagadnień wersyfikacji polskiej, Warszawa, 1956, str. 7—11; M. Dłuska, Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej, t. I, Kraków, 1948, str. 1—6.

⁹ Ludwig Klages, Vom Wesen des Rhythmus..., S. 62.

¹⁰ Apie tai, kad beprasmiška kalbėti apie ritmo formas, neatsižvelgiant į pagrindą sudarančio reiškinio turinį, žr. K. Budzyk, Spór o polski sylabotoniizm..., str. 22—27.

tą srautą į tolygiai pasikartojančius vienetus. Tačiau žmogus reiškia savo mintis bei emocijas ne kiekvienu atveju laisvai pasirinktais garsų kompleksais, o tokiais jų deriniais, kurie turi per ilgus amžius nusistovėjusią reikšmę. Jis negali savavališkai tų derinių nei sutrumpinti, nei pailginti, o jeigu ir gali, tai — labai nežymiose ir apibrėžtose ribose. Kalbėdamas jis neišvengiamai priverstas atsižvelgti tiek į objektyvias kalbos, tiek į savo organizmo fiziologines ypatybes. Visais atvejais jis stengiasi suderinti fiziologinį ritmą su reiškiamą mintimi, t. y. didesnėmis ar mažesnėmis pauzėmis daliai savo mintį į tam tikras atkarpas, **semantinius vienetus**, kurie, suprantama, sutampa su atitinkamais **intonaciniais vienetais**. Tų vietų, t. y. pauzėmis atskirtų garsų kompleksų, turinčių savo prasmę, kartojimasis ir leidžia pajusti ritmą bet kokio pobūdžio, taip pat ir prozinėje kalboje. Pasikartojančių intonacinių vietų dydį, kaip ir konkretų jų pobūdį, sąlygoja, iš vienos pusės, jų prasmė, jais reiškiamas turinys, kuris nulemia tų, o ne kitų vietų pasirinkimą, o iš kitos pusės — kalbos prigimtis, jos fonetinė-intonacinė struktūra, kuri teikia galimybes tam pasirinkimui. Suprantama, kad tų vietų dydis negali būti neribotas; jis negali būti mažesnis už sintagmą¹¹ ir didesnis už tą semantinį vienetą, kuriam ištarti pakanka pilno iškvėpimo. Kitaip sakant, kalbos ritminiam vienetui susidaryti būtinos dvi sąlygos: prasminis jį sudarančių garsų komplekso vieningumas ir pauzė, atibojanti vieną kompleksą nuo kito. Pasikartojančio intonacinio-semantinio vieneto norma prozinėje kalboje yra **frazė**, kadangi jos apimtis labiausiai iš visų semantinių-intonacinių vietų atitinka žmogaus normalaus iškvėpimo ribas (sintagma neišsėmia visų dinaminių iškvėpimo atsargų, o sakiniui, sudarytam iš keleto frazių, ištarti reikalinga papildomų pastangų). Po frazės sekanti pauzė yra labai ryški. Ji dažniausiai reikalinga ne tiek atsikvėpti, kiek iškvėpimo jėgai sukoncentruoti sekančią frazę ištarti ir ypač prieš ją buvusios frazės turinį įsisąmoninti, Taigi frazė, kaip ryškus semantinis-intonacinis vienetas, yra kartu ir **pagrindinis prozinės kalbos ritminis vienetas**. Retkarčiais frazė gali sutapti su sintagma, tačiau dažniausiai ją sudaro keletas sintagmų, lygiai kaip ir sakinių gali sudaryti viena arba keletas frazių. Pauzės tarp sintagmų nėra taip ryškios, kaip tarp frazių. Mažesnę jų ryškumą sąlygoja tai, kad jos nėra reikalingos atsikvėpimui arba didesnią iškvėpimo jėgos koncentravimui ir kad jų turinių įsisąmoninti pakanka žymiai mažiau laiko. Tačiau pauzės tarp sintagmų (tarpžodinės pauzės), bent mūsų kalboje, visais atvejais išlieka juntamos. Nors sintagma fonetiniu atžvilgiu irgi nėra vienybė (ją sudaro vieno kirčio jungiama skiemenų grupė), tačiau semantiniu-intonaciniu atžvilgiu ji yra nedaloma. Pauzės tarp atskirų sintagmos (ar žodžio) skiemenų labai nežymios, ir praktiškai mes jų beveik nesuvokiame. Jas suvokti visų pirma trukdo tai, kad nėra semantinio pagrindo. Tokiu būdu sintagma semantiniu-intonaciniu ir ritminiu atžvilgiu lieka nedalomas vienetas bet kurio pobūdžio kalboje. Ji lieka toks mažiausias ir nedalomas vienetas ir eiliuotinėje kalboje, bet kurioje eilėdaros sistemoje.

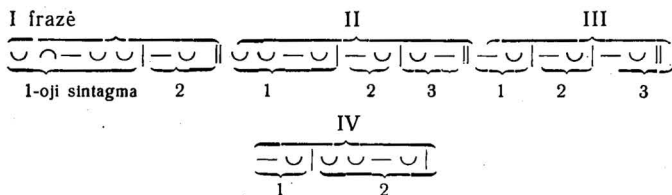
Ženklu $\cup$ pažymėdami nekirčiuotą skiemenį ir ženklu — kirčiuotą, surašykime tokią kirčiuotą ir nekirčiuotų skiemenų eilę:

$\cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup - \cup \cup - \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup$

¹¹ Sintagma čia suprantama vieno kirčio jungiama prasminė skiemenų grupė, t. y. savarankiškas žodis su enklitikomis ir proklitikomis. Ši sąvoka kartais atitinka lenkų eilėdaros tyrinėtojų vartojamą „zestroj akcentowy“, vokiečių — „das Glied“ arba „Komma“. (Panašia prasme sintagmos terminą vartojo Boduen de Kurtenė. Zr. J. B. Щерб-ба, Фонетика французского языка, Москва, 1953, стр. 88.)

Laikydami šią eilę nieko nereiškiančių garsų junginių, galėsime prigalvoti iš jos įvairiausių ritminių kombinacijų, vadovaudamiesi kaskart vis naujais, bet tiksliai ne kalbiniais motyvais. Tačiau jeigu šią schemą užpildysime sakiniu, tai tas ritminis įvairių skiemenų kompleksų daugiareikšmiškumas iškart pranyks ar bent labai sumažės:

„Saly diendaržio durų, ant didžiulės spalų krūvos, guli senas Brians — žilas, apžabalęs“ (J. Biliūnas).



Sakinio ritmą, kaip matome, sudaro keturi pagrindiniai ritminiai vienetai (frazės), kurie savo ruožtu suskyla į mažesnius ritminius vienetus — sintagmas. Tokį ritminį sakinio skaidymą apsprendė jo semantinė pusė, t. y. jo turinys. Tuo tarpu sintagmų skaidymą skiemenimis nulemia jau nebe prasminiai, o grynai fiziologiniai-artikuliaciniai motyvai, ir todėl atskirų kalbos skiemenų ritminis vaidmuo pasireiškia tiksliai tuo, kad jie įeina į mažiausio, nedalomo kalbos ritminio vieneto — sintagmos sudėtį, suteikdami jam individualų dinaminį pobūdį. Vadinasi, jeigu kalbame apie kalbos ritmą, t. y. kalbinių reiškinių kartojimąsi, tai neišvengiamai turime atsižvelgti tiek į kalbos komunikatyvinę paskirtį apskritai, tiek ir į konkrečiai pasikartojančių garsų kompleksų prasminį (semantinį) turinį. Pirmasis atvejis garantuoja požiūrio į kalbos ritmą, kaip į objektyvų reiškinį, teisingumą, antrasis — leidžia teisingai suvokti įvairius jo komponentus ir jo vienetų ribas¹². Tiksliai išvertę šį sakinį į kitą kalbą, gausime ir kitą ritminę jo struktūrą. Tai dar kartą patvirtina, kad konkretus kalbos ritmo pobūdis priklauso tiek nuo jos turinio, tiek ir nuo objektyvių fonetinių-intonacinių jos ypatybių.

Tai, kas buvo pasakyta apie kalbos ritmą, galima glaustai apibūdinti: 1) kalbos ritmo pagrindas yra fiziologinis, jo pobūdis — prasminis (semantinis); 2) kalbos ritmas priklauso nuo objektyvių jos fonetinės-intonacinės struktūros ypatumų ir ja reiškiamos minties bei emocijos (t. y. nuo jos turinio); 3) pagrindinis prozinės kalbos ritminis vienetas yra frazė, mažiausias bet kurio pobūdžio kalbos ritminis vienetas yra sintagma; 4) ritmas nėra specifinė eiliuotinės kalbos ypatybė, jis būdingas ir prozeiškai kalbai.

Tačiau ritmas įgyja savitą pobūdį, kai reiškinys savo funkcijas pakartoja tokiomis formomis, kurios vienu ar kitu atžvilgiu yra bendramatės. Sakysime, cituotame pavyzdyje trečioji frazė ne tik sudaryta iš trijų sintagmų, bet ir visos sintagmos yra vienodos dinaminės struktūros: jas sudaro du skiemenys, kurių pirmasis — kirčiuotas, antrasis — nekirčiuotas. To dėka šios frazės ritminis pobūdis žymiai skiriasi, pavyzdžiui, nuo antrosios frazės, sudarytos taip pat iš trijų sintagmų, tačiau turinčių visai skirtingą dinaminę struktūrą: pirmąją sintagmą sudaro keturi skie-

¹² Plg. K. Budzys, Spór., str. 13—27.

menys, kurių trečiasis kirčiuotas, antrąją — du skiemenys (pirmasis kirčiuotas) ir trečiąją — irgi du skiemenys (antrasis kirčiuotas). Savo ruožtu abiejų šių frazių ritminis pobūdis aiškiai skiriasi nuo ketvirtosios frazės. Taip yra ne vien dėl to, kad pastarąją sudaro tiksliai dvi sintagmos, bet ir todėl, kad jos turi visai skirtingą dinaminę sandarą. Vis dėlto, atidžiai įsiklausę į visų šių frazių ritminį skambėjimą, nesunkiai galime pajusti, kad dinaminio atžvilgiu ketvirtajai frazei žymiai artimesnė trečioji, negu antroji. Trečiosios ir ketvirtosios frazės dinaminį panašumą apsprendžia tai, kad kirčiai, nors ketvirtosios frazės sintagmų ribose išsidėstę ir nevienodai, abiejų frazių, kaip pagrindinių ritminių vienetų, ribose yra pasiskirstę dėsningai: jie krinta tiksliai ant nelygių skiemenų (trečiojoje frazėje — ant 1, 3 ir 5, ketvirtojoje frazėje — ant 1 ir 5 skiemenų). Tas dėsningumas gali būti įvairiausio pobūdžio: kirčiai, pavyzdžiui, gali pasiskirstyti ne tik ant nelyginių, bet ir ant lyginių skiemenų, ant kiekvieno trečiojo skiemens ir t. t.; vienų ar kitų kalbinių vienetų (sakysim, frazių) viduje jie gali būti pasiskirstę nedėsningai, tačiau tie vienetai gali turėti vienodą dinaminę kadenciją (pavyzdžiui, baigtis arba kirčiuotu skiemeniu, arba vienu kirčiuotu ir vienu nekirčiuotu, arba vienu kirčiuotu ir dviem nekirčiuotais ir pan.); gali dėsningai kartotis atskiri intonacijos melodiniai elementai arba jos bendra melodinė linija; tokiu dėsningumui gali būti pajungti (pavyzdžiui, antikinėse kalbose) kiekybiniai skiemenų santykiai ir t. t. Visais tais atvejais pasikartoją kalbiniai vienetai bus griežtai saviti ne tik turiniu, bet ir forma, ir kartu vienu ar kitu savo fonetiniu elementu jie visi daugiau ar mažiau sutaps, bus bendramatčiai. Aukščiau pateiktas pavyzdys labai elementarus, tačiau jis padeda suvokti prozinės ir eiliuotinės kalbos intonacijos specifiką struktūriniu atžvilgiu. Prozoje, apskritai paėmus, atskiri intonacijos elementai (dinaminiai, melodiniai ir kt.) kartojasi nedėsningai; dėsningumą čia dažnai galima pastebėti frazėse ar kuriuose kituose kalbiniuose vienetuose, tiksliai atitrauktuose nuo konteksto, atskirtuose vienas nuo antro kitų kalbinių vienetų, turinčių visai kitokią intonacinę (tiesk dinaminę, tiek melodinę) sandarą ir t. t. Kitaip sakant, prozoje toks dėsningumas pastebimas atskiruose nuo konteksto atitrauktuose kalbiniuose vienetuose, neturi vieningo pagrindo, nesudaro organiškos visumos. Tuo tarpu eiliuotinėje kalboje jis yra specifinis jos fonetinės-intonacinės struktūros bruožas.

Kalbos fonetinės-intonacinės struktūros elementų kartojimosi dėsningumą toliau vadinsime metru¹³, laikydami jį specifine eiliuotinės (bet nebūtinai lyrinės) kalbos intonacijos struktūrine (bet ne funkcinė) ypatybe. **Metrikos** uždavinys yra tirti įvairius to dėsningumo pasireiškimus žodinėje kūryboje. Šitai suprantant metrą, būtina nustatyti ir jo ryšius su pagrindiniais kalbos intonacijos komponentais — dinamika, melodika ir ritmu. Iš apibrėžimo aišku, kaip metras susijęs su kalbos dinamika ir melodika; jis yra kalbos dinaminio arba melodinio elemento kartojimosi dėsningumo išraiška. Tai iš dalies jau paaiškina ir metro santykį su kalbos ritmu, kurio pobūdį nusakėme anksčiau. Tiek kalbos intonacija, tiek ir jos ritmas yra konkretus reiškinys, kiekvienu atveju individualus ir nepakartojamas, kai tuo tarpu metras yra abstrakcija, kuri vienu ar kitu atžvilgiu tiksliai apibendrina kuriuos nors konkretaus rei-

¹³ Panašią reikšmę turi ir metras muzikoje. Kiekvienas muzikinis garsas turi savo aukštumą, stiprumą, tembrą, kiekybinį apibrėžtumą, padėtį muzikinių garsų kontekste. Metras išreiškia tiksliai tų garsų kiekybinių santykių dėsningumą. Vadinas, kalbėdami apie metrą muzikoje, be galo įvairius muzikinius garsus traktuojame tiksliai vienu požūriu. Tik šia prasme tegalima kalbėti apie muzikinio metro ir eiliuotinės kalbos metro bendrumą.

kinio bruožus. Ir ritmo, ir metro sąvokos susijusios su pasikartojimo sąvoka. Tačiau ritmas yra reiškinių pasikartojimas su visu savo turtingumu ir individualumu, su visais jį sudarančiais elementais, metras — tiksliai to ar kito elemento pasikartojimo dėsningumas¹⁴. Joks metras negali pakeisti kalbos ritmo prasminės prigimties. Dėl vienkelių ar kitokių priežasčių suponuojamas kūrybos procese, jis tiksliai daugiau ar mažiau apsprendžia konkretų ritmo, o drauge ir visų intonacinių kalbos elementų, pasireiškimą. Tuo, būtent, ir skiriasi prozinės kalbos ritmas, neturintis metro, nuo metrinio ritmo, būdingo eiliuotinei kalbai. Jeigu prozinėje kalboje ritmas absoliučiai priklauso nuo reiškiamos minties bei emocijos ir kalbos, kuria ta mintis bei emocija realizuojama, fonetinės-intonacinės struktūros, tai eiliuotinės kalbos ritmas, be visa to, dar yra pajungtas dėsningumams, susijusiems su metro sąvoka. Kokias funkcijas atlieka metras eiliuotinėje kalboje, matysime vėliau, aptardami konkrečiai silabinę-toninę eilėdarą. Dabar tiksliai pažymėsim, kad nėra jokio pagrindo nei iš viso atmesti metro sąvoką, nei laikyti metrą tiksliai kai kurių eilėdaros sistemų požymiu¹⁵. Metro sąvoka įgalina struktūriniu atžvilgiu atskirti eiliuotinę kalbą nuo prozos, suvokti eiliuotinės kalbos intonacijos struktūrinę specifiką. Be to, ji leidžia eiliuotinę kalbą diferencijuoti — suskirstyti į atskiras eilėdaros sistemas, rūšis bei porūšius. Ir pagaliau ji padeda suprasti kai kurias struktūrines eiliuoto kūrinio kalbos ypatybes, palengvindama jo meniškumo analizę.

Būdamas specifinė struktūrinė eiliuotinės kalbos intonacijos ypatybė, metras faktiškai tėra tiksliai abstrakti kitų — ritminių, dinaminių, melodinių, sintaksinių — eiliuotinės kalbos ypatybių išraiška, jis neturi savarankiškos reikšmės. Eiliuotinio kūrinio meniškumui suprasti svarbu ne tiek nustatyti jo metrą, kiek suvokti su metru susijusią jo intonaciją plačiausia šio žodžio prasme. Eilėdaros, kaip literatūros mokslo šakos, objektas negali būti vien tiksliai metrinės formos, nes eiliuotinėje kalboje palyginti su proza yra specifiška visa intonacinė-sintaksinė struktūra: metras pagal savo dėsnius formuoja visą eiliuotinės kalbos intonaciją, o pastaroji meniškuose kūrinuose „natūraliai realizuoja metrą“¹⁶. Todėl jeigu **metrikos** uždavinys yra tirti tuos dėsningumus, pagal kuriuos kartojasi vieni ar kiti intonacijos elementai, tai eilėdaros uždavinys yra tirti visą eiliuotinės kalbos intonaciją, apspręstą loginio ir emocinio kalbos turinio, kurio pobūdis galų gale visuomet priklauso nuo konkrečių socialinių ir psichologinių veiksnių. Išreikšti tą turinį gali, suprantama, tiksliai kalbinių išraiškos priemonių visuma, o ne atskiras jos elementas. Antra vertus, specifinis elementas, atsiradęs išraiškos priemonių sistemoje, visuomet daugiau ar mažiau veikia kitus tos sistemos elementus, su kuriais jisai susijęs, suteikia jiems taip pat specifines savybes, ir kiekvieno tos sistemos komponento konkretus pobūdis bei reikšmė visuomet priklauso nuo jo ryšio su kitais komponentais ir nuo jo atliekamos funk-

¹⁴ Plg. ritmo ir metro santykio aiškinimą darbuose: Л. И. Тимофеев, Очерки..., стр. 150—156; В. Жирмунский, Введение в метрику..., стр. 17—18, 72. (Knygoje išdėstomas ir kitų požiūris šiuo klausimu); А. Белый, Ритм как диалектика..., стр. 21—22; С. Малахов, Схоластика под маской диалектики.— «Печать и революция», 1929, № 9, стр. 40; S. Furmanik, Z. zagadnień..., str. 7—52; K. W. Zawodziński, Studia..., str. 12; F. Saran, Deutsche Verslehre, München, 1907, S. 146—147; H. Seidler, Allgemeine Stilistik, Göttingen, 1953, S. 231; Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur („Metrum“, „Rhythmus“); В. Назаренко, Язык искусства, Ленинград, 1961, стр. 389; P. Guiraud, Zarys wersyfikacji francuskiej, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1961, str. 6.

¹⁵ Plg. Л. И. Тимофеев, Очерки..., стр. 150—156.

¹⁶ Б. В. Томашевский, Стих и язык, Москва—Ленинград, 1959, стр. 26.

cijos. Kaip tik todėl eiliuotinę kalbą būtina suvokti kaip vieningą išraiškos priemonių sistemą, o specifinių struktūrinių jos ypatybių turtingumo klausimą gali išspręsti tiksliai konkreti kūrinio analizė.

Eiliuotinės kalbos klasifikacijos klausimai. Silabinės-toninės eilėdaros sistema

Aukščiau aptartos bendriausios eiliuotinės kalbos ypatybės atskirais istoriniais laikotarpiais įvairių tautų ir rašytojų kūryboje, o dažnai ir atskiruose to paties rašytojo kūrinuose, skirtingai pasireiškia. Iš vienos pusės, eiliuotinė kalba vartojama įvairiuose literatūros žanruose, iš kitos — tame pačiame žanre sutinkami skirtingi eiliavimo principai bei įvairios eilėdaros sistemos. Dabar būtina eiliuotinę kalbą diferencijuoti, apžvelgti pagrindines jos formas.

Kalbėdami apie ritminę prozos organizaciją, konstatavome, kad pagrindinis prozinės kalbos ritminis vienetas yra frazė, o mažiausias toks vienetas — sintagma. Pastaroji mažiausiu kalbiniu ritminiu vienetu išlieka bet kurio pobūdžio kalboje. Tačiau eiliuotinėje kalboje pagrindinis ritminis vienetas yra jau nebe frazė, o eilutė, kuri gali sutapti su fraze, bet gali ir nesutapti. Frazė-eilutė skiriasi nuo prozinės kalbos frazės visų pirma tuo, kad ji turi konstantą — fonetinį dydį, kuris kūrinyje yra pastovus arba kinta dėsningai, o prozinės kalbos frazė tokios konstantos neturi. Konstantos gali būti įvairiausio pobūdžio, priklausomai nuo to, kuris intonacijos elementas atlieka metrinę funkciją. Frazė gali nesutapti su eilute tik tada, kai sintaksiniai ryšiai tarp atskirų jos dalių neturi metrinio vaidmens, o jį atlieka kiti (dinaminiai, melodiniai, artikuliaciniai ir pan.) intonacijos elementai. Taigi, frazės ir eilutės negalima sutapatinti. Eilutės yra tokie kalbos ritminiai vienetai, kurie, santykiuodami vienas su kitu, išryškina dėsningą kalbos fonetinių-intonacinių elementų pasikartojimą, arba metrą, o strofos (eilučių junginiai) — tokie ritminiai vienetai, kurie, santykiuodami vienas su kitu, išryškina to dėsningumo hierarchiją. Eilutė išliko pagrindinis ritminis vienetas visose eilėdaros sistemose bei rūšyse, nes tiksliai joje susikaupia tas minimumas kalbos fonetinių-intonacinių elementų, kurių dėsningas kartojimasis ir visų pirma tuos elementus turinčių eilučių kartojimasis sudaro eiliuoto kūrinio kalbos intonacinės (drauge ir ritminės) specifikos pagrindą. Atsižvelgiant į eilučių vidaus sandarą, būtent į tai, **kurie** kalbos fonetinės-intonacinės struktūros elementai atlieka metrinę funkciją, ir koks yra tų elementų kartojimosi dėsningumas, arba, kitaip tariant, **kaip** jie tą funkciją atlieka, galima išskirti įvairias eiliuotinės kalbos sistemas bei rūšis.

Eiliuotinės kalbos klasifikacija tebėra nenusistovėjusi. Įvairiose kalbose šiam reikalui vartojami skirtingi terminai, vadovaujamasi nevienodu klasifikacijos principu. Iš dalies taip yra dėl pačių kalbų fonetinės-intonacinės struktūros savitumo, tačiau, antra vertus, tokie eiliavimo reiškiniai, kurie yra bendri daugeliui kalbų, suprantami nevienodai.

Mažiausiai abejonių ir nesutarimų kyla dėl antikinės eilėdaros išskyrimo į savarankišką, kvantitatyvinę eiliuotinės kalbos sistemą, kurioje metrinę funkciją atlieka kiekybiniai kalbos fonetinės struktūros elementai, ilgųjų ir trumpųjų skiemenų kartojimosi dėsningumas¹⁷. Tačiau kiekybinio metro kilmė yra glaudžiai susijusi su sinkretinio meno

¹⁷ Plg. Th. Georgiades, Musik und Sprache, Berlin—Göttingen—Heidelberg, 1954, S. 4—15; Th. Georgiades, Musik und Rhythmus bei den Griechen, Hamburg, 1958, S. 7; Br. Snell, Griechische Metrik, Göttingen, 1957, S. 3.

specifika, ir, tiksliai atsižvelgiant į ją, šis metras tegali būti suprastas. Pavyzdžiui, senoji graikų kalba neturėjo dinaminio kirčio, o muzikinis ritmas yra neįmanomas ne tiksliai be jį sudarančių elementų kiekybinio (garsų ilgumo), bet ir be kokybinio (garsų stiprumo) santykiavimo¹⁸. Todėl graikų eilėse muzikinis ritmas galėjo susiliesti su kalbos ritmu tiksliai savo kiekybine puse (ilgus ir trumpus kalbos skiemenis atitinka tokio pat ilgumo muzikiniai garsai), kai tuo tarpu tokie graikų eilėdaros grynai dinaminio pobūdžio reiškiniai, kaip arsis ir tezis, galėjo būti tiksliai muzikinės, o ne kalbinės prigimtys. Tasai neatitikimas tarp kalbos ritmo, ir eilėdaros metro leidžia kai kuriems tyrinėtojams tvirtinti, kad graikų poezijoje metrinė schema yra muzikinio ritmo signalas, ir kad graikų prozodija nėra vietinės kilmės¹⁹. Tačiau kalbose, turinčiose melodinį kirtį, eilėdaros iktas ir žodžio kirtis vienas antram neprieštarauja, kadangi šie reiškiniai nėra vienuodžiūs²⁰. Toks prieštaravimas, pavyzdžiui, lotynų kalboje, atsirado tik tada, kai melodinis kirtis ėmė virsti dinaminio, o eilės buvo ir toliau kuriamos, remiantis kvantitatyvinės eilėdaros metrais. Prieštaravimas buvo iš dalies pašalintas, palaipsniui suderinant metrinį iktą su natūraliuoju žodžio kirčiu²¹. Tokiu būdu kiekybinė lotynų eilėdara ilgainiui pavirto kokybine, t. y. pagrįsta dėsningu dinaminio kalbos kirčio kartojimusi.

Tačiau kaip tik dinaminį kalbos kirtį turinčių tautų eilėdaros klasifikacija kelia daugiausia painiavos bei neaiškumų. Tai matyti, pavyzdžiui, jau vien iš to, kad klasikinę silabinę eilėdarą vieni laiko atskira sistema²², kiti — silabinės-toninės²³, treči — toninės²⁴ eilėdaros variantu. Šitaip atsitinka dėl kelių priežasčių: atsisakoma ieškoti specifinių eiliuotinės kalbos ypatybių, neskiriamos ritmo ir metro sąvokos arba neteisingai suprantamas jų santykiavimas, neskiriama ritminė ir metrinė dinaminio kirčio funkcija, neatsižvelgiama į tai, kad eiliuotinė kalba vystosi, ir struktūrinės jos ypatybės nuolat kinta, kad vienu struktūrinių elementų dėsningas pasikartojimas apsprendžia ir kitų elementų pasireiškimo ribas. „Kažin ar galima rasti,— rašo L. Timofejevas,— vieną kurį lemiamą kalbos požymį, dėl kurio vienokią ar kitokią kalbą turėtume laikyti eiliuota kalba... Kalbinis eiliavimas yra vientisa forma, organiškai jį sudarančių kalbos elementų lydinys. Todėl nieko gero neduoda mėginimas pateikti bendrą eiliavimo apibrėžimą, neatsižvelgiant į šį vientisumą“²⁵. Vadovaujantis šiais teiginiais, neįmanoma eiliuotinės kalbos klasifikuoti, ir todėl autorius praktiškai jų atsisako: eilėdaros sistemas toliau skirsto „pagal tą bendramatiškumo principą, pagal kurį matuojami jų vienetai“²⁶. Tai visiškai suprantama: suklasifikuoti kurią nors reiškinų grupę galima tada, kai surandamas specifinis jos bruožas, skiriantis šią grupę nuo kitų reiškinų, ir kai atskiruose tos pačios grupės reiškiniuose pastebimas skirtingas to specifinio bruožo pasireiškimas. Vadinausi, jei metrą laikome specifine eiliuotinės kalbos struktūros ypatybe, tai

¹⁸ Plg. K. Budzyk, *Spór...*, str. 22—27; A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, Bd. I, S. 24; R. Gańsiniec, *Istota prozodii...*, „Sprawozdania... PAU“, t. LIII, 1952, Nr. 5, str. 265.

¹⁹ R. Gańsiniec, *Istota...*, str. 264—267; K. Budzyk, *Spór...*, str. 35—36.

²⁰ F. Crusius, *Römische Metrik*, 2 Aufl., München, 1955, S. 31—32; E. Arndt, *Deutsche Verslehre...*, S. 53; A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, Bd. I, S. 75—76.

²¹ F. Crusius, *Römische Metrik*, S. 130—132.

²² B. E. Холшевников, *Основы русского стихосложения*, Ленинград, 1958, стр. 56.

²³ K. W. Zawodziński, *Studia...*, str. 82, 177—178, 191.

²⁴ Л. И. Тимофеев, *Основы теории литературы*, Москва, 1959, стр. 249, 293.

²⁵ Л. И. Тимофеев, *Основы теории литературы*, стр. 247.

²⁶ Л. И. Тимофеев, *Основы теории литературы...*, стр. 285. Plg. jo paties: *Очерки теории и истории...*, стр. 68.

ši ypatybė turi būti pagrindas ir tolesnei eiliuotinės kalbos klasifikacijai. O laikydami metru tų ar kitų esminių (t. y. objektyvių, nuo atskiro žmogaus nepriklausančių) kalbos fonetinių-intonacinių ypatybių dėsninę kartojimąsi, savaime suprantama, nesutapatiname jo nė su viena iš šių ypatybių, o tuo labiau su ritmu, kuris yra bet kokios kalbos intonacijos pasireiškimo sąlyga.

V. Cholševnikovas, teisingai pastebėdamas, jog svarbu yra „ne žodis, terminas, o sąvokų — bendrųjų (gimininių) ir dalinių (rūšinių) — santykiavimas“²⁷, ir eilėdaros sistema (arba principu) vadindamas „ritminės eiliavimo struktūros pagrindą, priklausančią nuo pagrindinių fonetinių kalbos ypatybių“²⁸, skiria tris pagrindines eilėdaros sistemas (arba principus) — silabinę, toninę ir metrinę, o „taisyklinguosius metrus“, „dolnikus“ ir „akcentinį“ eiliavimą“ laiko trimis vieningos toninės sistemos variantais (arba savarankiškoms sistemoms, jeigu pripažįstamas silabinis, toninis ir metrinis eiliavimo principas)²⁹. Autoriaus nuomone, silabinėje eilėdaroje „skiemensys yra lygiaverčiai“, metrinėje — „skiriasi savo ilgumu“, toninėje — „ištartimo stiprumu“³⁰.

Tokia klasifikacija yra visiškai galima, jeigu jos pagrindu imamas metras, o ne ritmas. Antikinėje (metrinėje) eilėdaroje metro funkciją atlieka kiekybiniai kalbos elementai (ilgųjų ir trumpųjų skiemenų santykiavimas), toninėje eilėdaroje — dinaminis kalbos elementas — kirtis, silabinėje eilėdaroje — skiemuo, kaip tam tikras artikuliacinis kalbos vienetas, neapibrėžtas nei kiekybiniu, nei kokybiniu atžvilgiu (jo pasikartojimo dėsningumą sudaro tai, kad pagrindiniuose ritminiuose vienetuose eilutėse būna vienodas arba dėsningai kintantis jų skaičius). Tačiau silabinėje eilėdaroje skiemensys nėra ir negali būti lygiaverčiai ritmo atžvilgiu. „Žmonėms, — rašo Cholševnikovas, — šnekantiems kalbomis, turinčiomis pastovų kirtį, visi skiemensys yra lygiaverčiai (pabraukta mūsų. — J. G.) ir nesiskiria savo kokybe... Kirčiai tose kalbose neturi reikšmės ritmo sudarymui: ritmas eilėse atsiranda, pasikartojant vienodam skiemenų kiekiui eilutėje... Kartais silabinė sistema dar yra vadinama kiekybine, tuo pabrėžiant, jog ritmingumas susidaro, pasikartojant vienodam savo kokybe nesiskiriančių skiemenų kiekiui eilutėje“³¹. „... Kirčiuotųjų skiemenų išsidėstymas silabinėse eilėse neturi esminės reikšmės“³². Visų pirma netiesa, kad pastovus kirtis, pavyzdžiui, lenkų kalboje, nėra juntamas, neatlieka jokio vaidmens. Pakanka vietoj *człowiek* pasakyti *człowiek*, ir žodis bus iškraipytas. Be to, iš autoriaus samprotavimų seka, kad pastovaus kirčio kalbose įmanoma **vien tikslai silabinė eilėdara**, kai, sakysim, lenkų ir latvių poezijoje vartojami ir silabiniai, ir silabiniai-toniniai, ir toniniai metrai. Išeitų, kad šios eilėdaros tose kalbose niekuo nesiskiria, ir visos yra pagrįstos vienodo skiemenų skaičiaus pasikartojimu eilutėse. Priešingu atveju tektų pripažinti, kad silabinėje tų tautų eilėdaroje kirtis yra neįjuntamas, o silabinėje-toninėje staiga pasidaro juntamas, kadangi pastarosios eilėdaros esmė kaip tik ir sudaro sureguliuotas kirčiuotųjų ir nekirčiuotųjų skiemenų santykiavimas.

Kirčio ritminis vaidmuo priklauso ne nuo jo pastovumo ar nepastovumo. Jungdamas prasminių kalbos vienetų fonetinius-intonacinius elementus į vieningą visumą, jis tuo pačiu formuoja mažiausius ritminius

²⁷ В. Е. Холшевников, Основы русского стихосложения... стр. 56.

²⁸ Ten pat, p. 56.

²⁹ Ten pat.

³⁰ Ten pat.

³¹ Ten pat, p. 8.

³² Ten pat, p. 9; plg. Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Ленинград, 1959, стр. 307.

kalbos vienetus ir atlieka ritminę funkciją bet kurioje eilėdaros sistemoje. O metro poveikis eilėraščio ritmui priklauso nuo to, kuriuo fonetiniu kalbos elementu metras yra pagrįstas. Daugiausia jis veikia eilėraščio ritmą tuomet, kada jo funkciją atlieka dinaminis kalbos kirtis, kadangi iš visų objektyvių kalbos fonetinės struktūros reiškinių jis yra aiškiausiai juntamas ir **pastoviausias**: jo vieta **visiškai** nepriklauso nuo kalbančiojo subjekto. Ir visa eilėdaros, atsiskyrusios nuo melodijos, raidos tendencija ilgą laiką buvo tokia, kad dinaminiam kalbos kirčiui palaipsniui buvo suteikiamas vis didesnis metrinis vaidmuo. Savaimė aišku, kad tokio vaidmens jis iš esmės negalėjo atlikti kiekybinėje eilėdaroje, kadangi kalbos kirtis ten buvo melodinis, o dinaminis metrinis iktas buvo nekalbinės prigimties. Tačiau tokios funkcijos jis ilgą laiką neturėjo ir kai kuriose dinaminio kirčio kalbose, pavyzdžiui, lenkiškoje viduramžių eilėdaroje („wiersz intonacyjno-zdaniowy“) ³³, silabinėje eilėdaroje, neturinčioje dinaminių konstantų ³⁴, bet jau įgijo metrinę funkciją klasikinėje silabinėje eilėdaroje, turinčioje dinamines konstantas ³⁵, ir pagaliau visų glaudžiausiai metras susijo su kalbos kirčiu silabinėje-toninėje ir toninėje eilėdaroje. Tai visiškai suprantama. Skiemenų, neapibrėžtų nei kokybiškai, nei kiekybiškai, dėsningas pasikartojimas buvo per menkas pagrindas justi eilučių izometriškumui, todėl „gryna“ silabinė eilėdara, pavyzdžiui, lenkų literatūroje, buvo tiktai pereinamoji forma. Ilgainiui joje susiformavo dinaminės konstantos, ir ji pavirto tokia eilėdara, kurioje metrinę funkciją, šalia izosilabizmo reiškinių, atlieka dinaminis kalbos elementas — kirtis, dėsningai pasikartodamas eilučių gale ir prieš cezūras. Jau vien iš to matyti, kad „gryną“ eilėdaros sistemų nėra, kad jų klasifikacija, be to, sąlyginė, yra galima tiktai atsižvelgiant į jų istorinę raidą įvairiose tautose. Kalbų fonetinė-intonacinė sandara teikia labai daug įvairių galimybių, ir todėl eilėdaros sistemos ilgainiui kinta, vystosi. Šalia vieno fonetinio-intonacinio kalbos elemento, atliekančio **pagrindinę** metrinę funkciją, ją ima atlikti kiti elementai, kurie ilgainiui tampa šiuo atžvilgiu dominuojančiais: viena eilėdaros sistema pavirsta kita.

Atsižvelgiant į visa tai, klasikinę silabinę eilėdarą galima apibrėžti kaip eiliuotinės kalbos sistemą, kurioje metrinę funkciją atlieka visų pirma silabizmo reiškiniai ir vienas arba du kirčiai pagrindiniuose ritminiuose vienetuose — eilutėse (kadencijose ir prieš cezūrą). Tačiau būtų nepagrįsta šią eilėdarą laikyti tonine, vadovaujantis tuo, kad kiekvienas silabinis metras turi ribotą kirčių pasiskirstymo eilutėse konfigūracijų skaičių. Visi kalbos fonetinės-intonacinės struktūros elementai glaudžiai tarpusavyje susiję, ir, kaip jau minėta, dėsningas pasikartojimas vienu daugiau ar mažiau apsprendžia pasireiškimą kitų. Pavyzdžiui, silabinis-toninis metras rimuotame kūrinyje iš esmės žymiai daugiau susijęs su eilučių silabizmo dėsningumais, negu nerimuotame, toninės eilėdaros metruose nėra neribotos eilučių silabizmo galimybės ir t. t. Eiliuotinės kalbos klasifikacijai svarbiausi yra pastovūs, konstantiniai dydžiai, o ne kintą bei įvairuoją. Pastarieji gali rodyti ne daugiau kaip vienas ar kitas eilėdaros raidos tendencijas.

Silabinėje-toninėje eilėdaroje metrinę funkciją atlieka dažniausiai visi natūralieji kalbos kirčiai, bet ne jų skaičius, o išsidėstymo tvarka: pagrindiniuose ritminiuose vienetuose — eilutėse — jie būna pasiskirstę tiktai arba ant lyginių (vadinamieji jambai), arba ant nelyginių skieme-

³³ M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. I, Kraków, 1948, str. 166—204.

³⁴ Ten pat, p. 146—165.

³⁵ Ten pat, p. 206—280.

nų (chorėjai), arba ant kiekvieno trečiojo skiemens (vadinamieji triskiemieniai metrai) ir pan. Sintagmos dinaminė struktūra čia sąlygoja po jos sekančios sintagmos dinaminę struktūrą. Pavyzdžiui, jeigu eilėraštis parašytas vadinamaisiais keturpėdžiais jambais su vyriškąja klauzule, t. y. pagal tokį metrinį principą, kad kirčiai aštuonių skiemenų eilutėje pasiskirsto tiksliai ant lyginių skiemenų, ir jeigu pirmasis eilutės ritminis vienetas turi tokią dinaminę sandarą: $\cup - \cup$, tai ir sekančių sintagmų dinaminė struktūra, nepaisant jas sudarančių skiemenų skaičiaus, turės prisiderinti prie metrinio principo:

1) antroji sintagma — dviskiemėnė:

1 2 3 4 5 6 7 8

$\cup - \cup | - \cup | \cup \cup -$ (Kovoja rūstūs milžinai.)

2) antroji sintagma — triskiemėnė:

1 2 3 4 5 6 7 8

$\cup - \cup | - \cup \cup | \cup -$ (Ir laužo ažuolus plačius.)

$\cup \cup - | \cup -$ (Lingavo debesų laivai.)

3) antroji sintagma — keturskiemėnė:

1 2 3 4 5 6 7 8

$\cup - \cup | - \cup \cup \cup -$ (Kas mato, pergyvena tai.)

$\cup \cup - \cup | -$ (Parėjo aplankyti jos.)
ir t. t.

Panašiai yra ir visais kitais atvejais, visuose silabiniuose-toniniuose metruose. Kaip matome, silabinėje-toninėje eilėdaroje metras reguliuoja kalbos dinaminę eigą, jis pasireiškia tuo, kad mažiausieji kalbos ritminiai vienetai — sintagmos — sąlygoja vienas kito dinaminę sandarą. Tuo silabinė-toninė eilėdara ryškiausiai išsiskiria iš kitų eilėdaros sistemų, ir tai yra specifinis jos bruožas. Šia ypatybe ji kiek primena antikinę kvantitatyvinę eilėdarą, kur kiekybiniai žodžio skiemenų santykiai sąlygoja kito žodžio skiemenų kiekybinius santykius. Todėl neatsitiktinai beveik visa antikinės metrikos terminologija buvo pritaikyta silabinei-toninei eilėdarai, nors ji, kaip matysime, jai netinka, ir atskiri plačiai įsigalioję terminai gali būti vartojami tiksliai sąlygiškai.

Toninėje eilėdaroje metrinę funkciją taip pat atlieka dažniausiai visi kirčiai, bet tiksliai ne jų santykiavimo tvarka, o jų skaičius eilutėse. Ritminiai kalbos vienetai čia nesąlygoja vienas kito dinaminės sandaros, vienintelis metro pasireiškimas (be rimų) yra vienodas kirčių skaičius eilutėse. Taigi, metrinę funkciją atlieka kalbos elementai įvairiose eilėdaros sistemose kryžiuojasi, bet metrinio atžvilgio jie yra nelygiareikšmiai. Silabinėje-toninėje ir toninėje eilėdaroje pagrindinis metrinis vaidmuo tenka kirčiui, kitur — silabinėje, sintaksinėje-intonacinėje eilėdaroje — pagrindinę metrinę funkciją atlieka kiti fonetiniai-intonaciniai kalbos elementai. Antra vertus, nors silabinėje-toninėje ir toninėje eilėdaroje kirtis atlieka pagrindinę metrinę funkciją, bet jisai atlieka ją abiem atvejais visiškai skirtingai, tuo pačiu teikdamas visai skirtingas intonacines, visų pirma ritmines, galimybes eiliuotinės kalbos organizavimui, ir todėl jos abi laikytinos savarankiškomis eilėdaros sistemomis. Detalesnio eiliuotinės kalbos formų klasifikavimo klausimą gali išspręsti

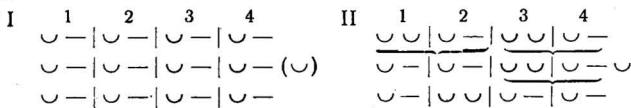
tiktai kruopšti, istoriškumo principu paremta jų struktūrinių ypatybių analizė. Čia rūpėjo paliesti tas eilėdaros sistemas, kurios labiausiai susijusios su lietuvių literatūra, ir išskirti silabinę-toninę eilėdarą iš kitų eiliuotinės kalbos sistemų.

Remiantis šiais samprotavimais, galima konstatuoti: 1) visose eilėdaros sistemose kalbos ritmą sudaro visų pirma reikšminių jos dalių (sintagmų, frazių ir eilučių) pasikartojimas; 2) metras visai kalbos intonacijai, taip pat ir ritmui, suteikia savitumą; išskiria eiliuotinę kalbą iš prozos ir ją diferencijuoja; 3) eiliuotinės kalbos klasifikacijos pagrindas gali būti metras, o ne ritmas; 4) silabinė-toninė eilėdara laikytina savarankiška sistema.

Silabinės-toninės eilėdaros esmę jau nusakėme: mažiausieji kalbos ritminiai vienetai — sintagmos — sąlygoja vienas kito dinaminę struktūrą. Tačiau šios eilėdaros metrinis principas suvokiamas ir aiškinamas labai nevienodai. Pagrindinės ir labiausiai paplitusios yra pėdų ir taktų teorijos. Pirmoji mažiausiu ritminiu vienetu silabinėje-toninėje eilėdaroje laiko skiemenį. Du, trys arba keturi skiemenys jungiami į pėdas, kurių dėsningas pasikartojimas ir sudarąs eiliuoto kūrinio ritmą. Ši teorija, kaip rodo ypač pastarojo meto tyrinėjimai, turi daug trūkumų³⁶. Pirmiausia, konkrečiame eiliuotame kūrinyje, ypač dviskiemeniuose silabiniuose-toniniuose metruose, retai tesutiksime dėsningą pėdų pasikartojimą, kadangi gyvoji, tiek eiliuota, tiek prozinė, kalba tokiame pasikartojimui teikia palyginti nedaug galimybių. Imkime konkretų pavyzdį:

Iš negandingų vakarų
Audrų, perkūnijų prikrauti
Lingavo debesų laivai...

Tokio eiliuoto fragmento ritmą, vadovaujantis šia teorija, reiktų aiškinti taip: fragmentas parašytas dviskiemeniu metru — keturpėdžiu jambu, t. y. jo ritmą sudaro keturių jambo pėdų pasikartojimas eilutėse, o jambo pėda savo ruožtu sudaryta iš vieno nekirčiuoto ir vieno kirčiuoto skiemens. Palyginkime keturpėdžio jambo ritminę schemą (I) ir kirčiuotųjų bei nekirčiuotųjų skiemenų santykiavimą (II). cituojamame fragmente:



Pirmoji schema yra aiškiai aprioriška, ji neatspindi jokių realių reiškinių arba atspindi juos iškraipyta. Suprantama, kad tikram menininkui apriorinės schemas nereikalingos, o tyrinėtoji reikalingos tokios, kurios ku teisingiau atspindėtų tuos reiškinių bruožus, kuriuos norima apibendrinti. Kad priartėtume prie tiesos, pagal šią teoriją turėsime pasakyti (II): pirmosios eilutės ritmą sudaro du pirichiai (1-oji ir 3-oji pėda) ir du jambai (2-oji ir 4-oji pėda), antrosios eilutės — trys jambai (1-oji, 2-oji ir 4-oji pėda) ir vienas pirichis (3-oji pėda), trečiosios eilutės — trys jambai (1-oji, 3-oji ir 4-oji pėda) ir vienas pirichis (2-oji pėda) arba: pirmosios eilutės — du ketvirtieji peonai, antrosios eilutės — du jambai ir ketvirtasis peonas, trečiosios eilutės — antrasis peonas ir du jambai. Kadangi šios teorijos šalininkai ritmą dažniausiai supranta kaip dėsningą vienodų (arba bendramačių) reiškinių pasikartojimą, kyla

³⁶ Plačiau argumentuotą pėdų teorijos kritiką žr. K. Budzyk, Spór o polski sylabotonizm., str. 5—189; plg. Л. И. Тимофеев, Очерки., стр. 57—63.

klausimas, kaip galima laikyti bendramačiais tokius skirtingus dviskieminius junginius, kaip pirichis ir jambas. Šiuo atžvilgiu sunku kalbėti apie pėdų, kaip vienodų ritminių vienetų, dėsninę pasikartojimą. Jeigu tokius skirtingus reiškinius laikysime vienodais, tuomet prieisime išvadą, kad bet kokios prozos ritmas yra adekvatus eilėraščio ritmui, ir vis tiek negalėsime paaikškinti eiliuotinės kalbos ritmo specifikos. Ne ką daugiau pasako ir tokios sąvokos, kaip „metrinių kirčių praleidimas“ arba „pridėtiniai kirčiai“, kurios irgi vienaip ar kitaip suponuoja apriorinę metrinę schemą.

Pati didžiausia pėdų teorijos yda yra tai, kad ji atplėšia kalbos ritmą nuo jos pagrindinės, komunikatyvinės funkcijos, skaido ją ritminiais vienetais ne semantiniu, o grynai spekuliatyviu pagrindu. Norėdami pagal šią teoriją suvokti eiliuoto kūrinio ritmą, turime dirbtinai abstrahuotis nuo realios kūrinio kalbos ir fonetinius jos elementus (skiemenis) jungti į beprasmius vienetus (pėdas). Jeigu tokiu būdu ir gautume dėsninę vienodų skiemenų junginių pasikartojimą (pavyzdžiui, vadinamuose triskiemeniuose metruose), tai vis tiek nebūtų tatau **kalbos ritmas**, nes ritminiais vienetais kalba būtų skaidoma, vadovaujantis visai ne kalbiniais motyvais. Tokio ritmo neįmanoma būtų susieti su kūrinio vaizdų sistema, rašytojo mintimis ir emocijomis, kurios ir tegali būti išreikštos tiktai prasminiais skiemenų junginiais — sintagmomis, frazėmis, sakiniais, turinčiais savo dinaminę ir ritminę struktūrą, sąlygojamą objektyvių kalbos fonetinių ypatybių ir jos semantinio turinio. Nesuprantama, kaip toksai ritmas — **vienodų** reiškinių pasikartojimas — galėtų būti „pagrindinė eilėraščio jėga, pagrindinė jo energija“³⁷. Kiekvienas kalbos ritminis vienetas yra be galo sudėtingas ir individualus, įvairiškai susijęs su kitais ritminiais vienetais. Jis turi savo pradžią ir pabaigą — momentą, kuriuo prasideda kitas ritminis vienetas. Kalboje tuos momentus, pauzes (kad ir minimaliausias) kaip tik ir diktuoja semantinis kalbos turinys. „... Ritmas, — rašo K. Budzykas, polemizuodamas su pėdų teorijos šalininkais, — yra kalbos ritmas ne dėl to, kad jo elementai „yra padaryti“ iš kalbinės medžiagos (tworzywa), o todėl, kad yra kalbinis pagrindas, grupuojas tuos elementus į ritminius vienetus (całostki)“³⁸. Kad ir kaip besistengtume, nesugebėsime, vadovaudamiesi pėdų teorija, suvokti eilėraščio ritmo, nesumenkinę jo meninio įtaigumo. Vargu ar padarys kam estetinį įspūdį S. Nėries eilutės, perskaitytos šitaip:

Ziūrėsten mamapro langeli,
Kaivaka raspievoj garuos,
Oparu gebaltas takešis
Ilgaia kyseta varuos.

Tuo tarpu natūraliai jos susiskaido į tokius ritminius vienetus:

Ziūrės ten [mama] pro langeli,
Kai vakaras [pievoj] garuos,
O paruge [baltas] takelis
Ilgai [akyse] tavaruos.

Pirmuoju atveju turime beveik „idealų“ ritmą, kuris tiek ir tesisieja su kalba, kad „yra padarytas“ iš „kalbinės medžiagos“: jisai sustingęs, monotoniškas, nes nėra pagrindo jam sugyventi; ritminių vienetų ribas žymi formalios metrinės pauzės, kurios eilėraščio suvokimui neturi jokios reikšmės. Antruoju atveju — gyvas eilėraščio ritmas, kurio vienetų ribas sąlygoja reali kalbos prasmė. Tų vienetų dinaminė struktūra, jų santykiavimas labai įvairus, tačiau kalbiniu, o tuo pačiu ir meniniu atžvilgiu yra visais atvejais motyvuotas. Neatsitiktinai kai kurie, pėdų teoriją pri-

³⁷ В. В. Маяковский, Как делать стихи? М., 1952, стр. 24.

³⁸ K. Budzyk, Spór o polski sylabotonizm., str. 84.

pažįstą autoriai, norėdami konkrečiai atskleisti stilistinę ritmo funkciją, yra priversti praktiškai tos teorijos atsisakyti arba ją nepagrįstai komplikuoti³⁹. Kūrinyje iš tikrųjų svarbu ne pėdos, įvairūs beprasmiškieji žodžių skiemenų junginiai, o prasminiai akcentiniai vienetai, kurie savo ruožtu jungiasi į didesnes ritmines grupes — eilutes ir strofas, tų vienetų ir grupių santykiavimas, jų dinaminiai, melodiniai ar sintaksiniai pasikartojimai, kontrastai, variacijos. Tarpžodinė pauzė gali būti pati minimausia (netgi faktiškai, sakysime, mažesnė už pauzę, skiriančią žodžio skiemenis), bet mūsų sąmonėje kaip tik ji (atribuojanti sintagmas), o ne pauzė tarp atskirų skiemenų (atribuojanti pėdas), atlieka lemiamą vaidmenį, fiksuodama semantinio-intonacinio vieneto pabaigą. Šiuo atžvilgiu teisingai yra nurodęs V. Nazarenko: „Metro schemeje buvo kirčiuoti ir nekirčiuoti skiemenys. Gyvame eilėraštyje — kirčiuoti žodžiai ir nekirčiuotos pauzės tarp žodžių. (...) skambantis žodis, paskui pauzė, o paskui vėl skambantis žodis; skambanti eilutė, paskui pauzė, paskui vėl skambanti eilutė — tai ritmas“⁴⁰. Tų skambančių žodžių ir eilučių dinaminis, o kartu ir ritminis savitumas, kaip minėta, žymia dalimi priklauso ir nuo kūrinio metro. Nepaisant dinaminio sintagmų įvairovės, vienaip skambės silabinė-toninė eilutė su kirčiais ant lyginių skiemenų, kitaip — eilutė su kirčiais ant nelyginių skiemenų, vėl kitaip — eilutė su metriniais kirčiais ant kiekvieno trečiojo skiemens ir pan. Šitam metriniam eilučių savitumui pažymėti, kol nėra įsigalėjusių geresnių, galima vartoti tradicinius silabinės-toninės eilėdaros terminus: dviskiemeniai metrai (chorėjas, jambas) ir triskiemeniai metrai (daktilis, amfibrachis, anapestas). Tačiau reikia atsiminti, kad jie neturi beveik nieko bendra su antikinės eilėdaros metrika ir tradiciniu silabinės-toninės eilėdaros supratimu.

Taktų teorija, kuria plačiai vadovaujasi vokiečių eilėdaros tyrinėtojai⁴¹ ir kuria buvo mėginta aiškinti mūsų poetų eilėraščių ritmiką⁴²,

³⁹ Plg. В. Жирмунский, Введение в метрику, Ленинград, 1925; А. Белый, Символизм, Москва, 1910; А. Белый, Ритм как диалектика, Москва, 1929; Г. Шенгели, Техника стиха, Москва, 1960.

⁴⁰ В. Назаренко, Язык искусства, Ленинград, 1961, стр. 389. Analogiškos mintys buvo keliamos jau seniai (visos citatos pateikiamos pagal В. Жирмунский, Введение в метрику, Ленинград, 1925). Klopštokas („Vom deutschen Hexameter“, 1779): «В результате употребления искусственных стоп, требуемых правилами, возникают стопы словесные, которые и являются действительными частями стиха, и единственно воспринимаются слушателями, тогда как до искусственных стоп слушателям нет никакого дела» (стр. 276). Fr. Saganas (Deutsche Verslehre, 1907): «Стопа отнюдь не обозначает реального элемента данного ритма... Она существует только для того, кто скандирует стих...» (стр. 276). V. Ciudovskis (Несколько мыслей к возможному учению о стихе, 1915): «Все новые народы строят стих, как ритмическую последовательность живых разговорных слов, совершенно неприкосновенных, причем ритм определяется естественным ударением и длиной слов... Сам стих есть явно неделимое; он — соединение. Чего? — Соединение стоп, отвечает школьное учение. В этом ответе и заключається, по-моему, все зло. — Не стоп. Но слов. Стопы не существует. Её нет в русском стихосложении» (стр. 61). V. Žirmunskis (Введение в метрику, 1925): «Стопа не есть реальный элемент реального звучания стиха и, следовательно, не относится к области ритма» (стр. 72). «Слова, как единицы смысловые, обособлены друг от друга достаточно отчетливо, и в этом смысле распределение словоразделов становится фактом ритмического членения...» (стр. 168). (Pabraukta mūsų. — J. G.). Tačiau visą laiką painiavą kėlė ir tebekelia ritmo ir metro santykiavimo klausimas.

⁴¹ R. Westphal, Theorie der neuhochdeutschen Metrik, Jena, 1877; A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, 3 Bände, Berlin und Leipzig, 1925/29; E. Arndt, Deutsche Verslehre, Berlin, 1960; Savotiška taktų teorijos atmaina yra laiko kompensacijų teorija: С. В. Шервинский, Ритм и смысл, Москва, 1961, стр. 22—32. Plg. taip pat: И. Сельвинский, Студия стиха, Москва, 1962, стр. 59—92.

⁴² Zr. H. Engert, Metrische Studien zu Gedichten von Maironis. — „Darbai ir dienos“, t. IV, Kaunas, 1935, p. 191—217; t. VIII, Kaunas, 1939, p. 364—392; H. Engert, Einsilbige Taktfüllung in der jüngsten litauischen Lyrik. — „Darbai ir dienos“, t. VIII, Kaunas, 1939, p. 393—395.

iš esmės sutapatina eiliuotinės kalbos ritmą su muzikiniu. Taktas laikomas specifine eiliuotinės kalbos ypatybe. Jeigu natūralieji žodžio kirčiai sutampa su stipriosiomis takto dalimis (iktais), o nekirčiuotieji skiemenys — su silpnosiomis, kitaip sakant, jeigu sutampa kalbos ir muzikinio ritmo dinaminiai elementai, tuomet ir kiekybiniai kalbos skiemenų santykiai atitinka muzikinio takto reikalavimus⁴³. Iš to seka, kad tos pačios kalbos formos metrinio ir ritminio atžvilgiu yra daugiareikšmės. Pavyzdžiui, A. Heusleris pateikia netgi aštuonis eilutės „Wer nicht liebt Wein, Weib, Gesang“ metrinis variantus⁴⁴. Vadinasi, kalbos skiemenys kiekybės atžvilgiu yra tarsi tįsi masė, kurią galima kiek nori ištempti arba suspausti, kad būtų galima gauti taktą. Ši teorija, kaip matome, ignoruoja du pagrindinius dalykus: realius kalbos fonetinės struktūros faktus (įvairių kalbos skiemenų kvantitatyviniai santykiai) ir kalbos garsų kompleksų semantinę specifiką. Eksperimentinės fonetikos duomenys rodo, kad daugelyje šiuolaikinių kalbų, taip pat ir lietuvių kalboje, kiekybiniai garsų ir skiemenų santykiai yra labai nepastovūs ir kinta, priklausydami nuo įvairiausių veiksnių. Pavyzdžiui, „lietuvių kalbos balsių ir dvibalsių ilgumą, kai visos kitos fonetinės sąlygos yra vienodos, lemia šios aplinkybės: a) Skiemens, kuriame yra balsis ar dvibalsis, pobūdis: atvirame skiemenyje jis kiek ilgesnis, negu uždaramė... b) Priešstovintis priebalsis: po skardžiojo priebalsio balsis ar dvibalsis yra kiek ilgesnis, negu po duslįjo... c) Kirtis: tas pats kirčiuotas balsis arba dvibalsis yra ilgesnis už nekirčiuotą... d) Kirčio vieta žodyje: juo nekirčiuotas skienuo toliau nuo kirčiuoto, juo jo sudaromasis garsas trumpesnis... e) Žodžio skiemenų skaičius: juo žodis turi mažiau skiemenų, juo yra ilgesni jų sudaromieji garsai... e) Kitų žodžio skiemenų sudaromųjų garsų kiekybė: jeigu žodyje yra vienas arba keli ilgi balsiai ar dvibalsiai, tai visų to žodžio skiemenų sudaromieji garsai yra kiek trumpesni, negu žodyje, neturinčiame ilgųjų balsių bei dvibalsių... f) Balsio arba dvibalsio užimama vieta žodyje: absoliutiniame žodžio gale balsiai ir dvibalsiai yra daug ilgesni už tuos pačius balsius ir dvibalsius kitose fonetinėse pozicijose... g) Priegaidė: ilgųjų skiemenų sudaromieji garsai, turintieji tvirtagalę priegaidę, yra ilgesni už tuos pačius garsus, turinčius tvirtapradę priegaidę... h) Kalbėjimo tempas: greitai kalbant, visų žodžio skiemenų sudaromieji garsai yra trumpesni, negu lėtai kalbant... i) Balsio kokybė: trumpieji ir atitinkami ilgieji balsiai, stovintieji tose pačiose fonetinėse pozicijose, visada yra vienodo ilgumo..., bet skirtingose fonetinėse pozicijose kartais ilgosios ir trumposios fonemos gali būti vienodo ilgumo <...> kiekvieno skiemens sudaromojo garso ilgumas priklauso nuo sąlygų komplekso: keičiantis fonetinei pozicijai, keičiasi kiek ir garso ilgumas <...> Tačiau toje pačioje fonetinėje pozicijoje garso ilgumas yra pastovus dydis“ (pabr. mūsų.— J. G.)⁴⁵. Taigi, kiekybinius garsų, taip pat ir skiemenų, santykius apsprendžia daugybė sąlygų. Taip yra net lietuvių kalboje, kurioje balsių ilgumas ir trumpumas atlieka reikšminę funkciją, o ką besakyti apie kalbas, kuriose garsų ir skiemenų kiekybė neturi jokios gramatinės reikšmės. Be to, garsų ir skiemenų kiekybę reguliuoja ne tik objektyvūs fonetiniai kalbos dėsniai, bet ir jos turinys. Atskiri garsai ir skiemenys būna pabrėžiami, prailginami arba sutrumpinami, atsižvelgiant į jų loginį arba emocinį krūvį. Tas faktas, kad kalboje lemiamą vaidmenį visuomet atlieka semantinis pradas, niekaip neleidžia tiesioginiu būdu sugretinti muziką

⁴³ Zr. A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, Bd. I, Berlin und Leipzig, 1925, S. 57, 67.

⁴⁴ Ten pat, p. 72.

⁴⁵ V. Vaitkevičiūtė, *Lietuvių kalbos balsių ir dvibalsių ilgumas, arba kiekybė*.— „Lietuvių kalbotyros klausimai“, t. III, Vilnius, 1960, p. 207—208.

su poezija⁴⁶. Prasminiams garsų ir skiemenų deriniams kalbos sistemoje būdingi įvairūs, taip pat ir kiekybiniai, dėsningumai, kuriuos taktų teorija išskraipo, remdamasi, kaip ir pėdų teorija, savotiška apriorine schema.

Jokiomis grafinėmis priemonėmis neįmanoma perteikti eiliuotinės kalbos intonacijos, jos ritmo turtingumo bei įvairumo, tačiau, jeigu kalbama apie schemą, tai ji reikalinga tokia, kuri teisingai atspindėtų ir apibendrintų realius objektyvius kalbos fonetinės-intonacinės struktūros bruožus. Kiekybiniai garsų ir skiemenų santykiai mūsų kalboje, kaip matėme, yra labai nepastovūs, todėl, nors ir būdami organiškas kalbos intonacijos elementas ir dažnai atlikdami ne tiktai gramatinę, bet ir meninę-stilistinę funkciją, suteikdami savitumą atskiriems ritminiams vienetams, jie negali atlikti metrinio vaidmens. Tokį vaidmenį gali atlikti visų pirma mūsų kalbos dinaminis kirtis, kuris šiuo atžvilgiu dominuoja palyginti su kiekybiniais garsų ir skiemenų santykiais. Silabinėje-toninėje eilėdaroje galima lengvai pasekti ir grafiškai pažymėti jo pasikartojimo dėsningumą, nustatyti įvairius jo stiprumo laipsnius ir veikimo ribas. Tokiu būdu, grafinė schema šioje eilėdaroje leidžia atspindėti metrinį principą, silabinę ritminių vienetų apimtį bei ribas ir — labai netobulai — dinaminę tų vienetų sandarą. Metrinė schema atspindi tiktai pagrindinį specifinį eilėraščio dinaminės struktūros bruožą, kuris padeda suvokti kitų intonacijos elementų reikšmę visoje meninės išraiškos priemonių sistemoje.

Silabinė-toninė eilėdara nuo kitų eilėdaros sistemų ypač skiriasi tuo, kad joje kalbos dinaminė struktūra pasiekia didžiausią galimą organizuotumą, ir todėl joje ryškiausiai atsiskleidžia metro esmė. Antra vertus, šiai eilėdarai būdingas didžiausias metrinų formų gausumas bei įvairumas. Mūsų poezijoje vartojami penki pagrindiniai silabiniai-toniniai metrai (chorėjas, jambas, daktilis, amfibrachis, anapestas), atitinką prozodinės mūsų kalbos galimybes, skiemenų skaičiaus eilutėse įvairavimas, cezūrinės ir necezūrinės eilutės, visokiausi klauzulių bei rimų deriniai, izometrinės ir heterometrinės strofos — visa tai labiau, negu bet kuri kita eilėdaros sistema, įgalina metrinėmis formomis niuansuoti kalbos intonaciją. Tuo anaiptol nenorima pasakyti, kad ji už kitas sistemas tobulesnė. Kalbama apie metrinų formų galimybes, o tai, kas silabinėje-toninėje eilėdaroje pasiekiami metrinų formų dėka, kitose eilėdaros sistemose pasiekiami kitomis priemonėmis. Reikia tiktai pažymėti, kad silabinei-toninei eilėdarai daugiausia galimybių yra kalbose, turinčiose nepastovų kirtį. Pavyzdžiui, jeigu lenkų kalbos dviskiemeniai žodžiai kuriame nors silabiniame-toniniame metre gali turėti x padėčių, tai lietuvių kalbos dviskiemeniai žodžiai — $2x$, triskiemeniai — $3x$ ir pan. Tačiau tai grynai techninės galimybės. Poezijos raida rodo, jog ir pastovaus, ir nepastovaus kirčio kalbose būna įvairių eilėdaros sistemų, nes metrinę funkciją gali atlikti ne vien kirtis, o, be to, jis gali ją atlikti visiškai skirtingai. Silabinio-toninio metro vaidmenį eiliuotinės kalbos sistemoje pamėginsime pailiustruoti konkrečiu pavyzdžiu — Salomėjos Nėries eilėraščiu „Rudenį“:

Siluoguzė žydi. Debesėlis plaukia,
Būrį gervių lydi į saulutės šalį.
Tarp dviejų pušelių — beržas geltonplaukis.—
Mes tave mylėsime — baltąjį brolelį.

Vėtrai įsakysim, kad tave aplenkų,
Kad nenudraskytų geltonų lapelių.—
Vėtra tegu drasko jovarą prie plento,
Vėtra tegu dulkes vieškelyje kelia.

⁴⁶ Plg. Б. В. Томашевский, Стих и язык... стр. 33—38; В. Жирмунский, Введение в метрику..., стр. 16—20; Л. И. Тимофеев, Очерки..., стр. 94—95; G. W. F. Hegel, Ästhetik, Berlin, 1955, S. 917, 931, 932; F. Lockemann, Rhythmus des deutschen Verses..., S. 132, 133; K. W. Zawodziński, Studia..., str. 19—20.

U	U	—	U		—	U		U	U	—	U		—	U		A	
—	U		—	U		—	U		U	U	—	U		—	U		B
U	U	—		U	—	U		—	U		U	U	—	U		A	
—		U	—		U	—	U		—	U	U		U	—	U		B
—	U		U	U	—	U		U	U	—		U	—	U		A	
U	U		U	U	—	U		U	U	—		U	—	U		B	
—	U		U	U	—	U		—	U	U		U	—	U		A	
—	U		U	U	—	U		—	U	U		—	U		—		B

Kompozicijos atžvilgiu šiame emocinio turinio eilėraštyje pažymėtinios dvi pagrindinės dalys: pirmąją sudaro trys pirmosios eilutės, antrąją — visos likusios. Be to, dvi paskutinės antrosios strofos eilutės yra atskiras antrosios dalies kompozicinis vienetas.

Pirmoji dalis — nepaprastai lakoniškai nupiešta vaizdo detalė, kurioje sukoncentruota ilgesinga, susimąstymo kupina giedrojo rudens nuotaika. Nuo rudenėjančios žemės („šiluogužė žydi“) žvilgsnis nuklysta į padanges, kur „debesėlis plaukia“. Žemės ir padangių motyvas. Abiejų vienoda intonacija, sąlygojama vienodos sintaksinės struktūros, vienoda kalbos dinamika (U U — U | — U || U U — U | — U). Abu motyvai simetriškai pasiskirstę eilutėje; cezūra sutampa su ryškia sintaksine pauze. Vaizdas palyginti objektyvus, tiksliai savo skaidrumu ir deminutyvinėmis formomis nuteikia skaitytoją lyriškai. Visa antroji eilutė toliau tęsia padangių motyvą. Ji ne vien tik praplečia ir sukonkretina rudens dangaus panoramą: objektyvus vaizdas dabar sugyvinamas, personifikuojamas („būrį gervių lydi į saulutės šalį“), ir tai suteikia jam dar daugiau emocinės šilumos. „Tarp dviejų pušelių — beržas geltonplaukis“ — vėlei grįžtama į žemę, nuskamba pirmasis („šiluogužė žydi“) motyvas. Vaizdui plėtojant, toliau kaupiasi emocija, bet vis dar išlaikoma pusiausvyra tarp nuolat stiprėjančio lyrizmo ir objektyvaus santūrumo. Ketvirtojoje eilutėje konkretus tapybiškas vaizdas staiga dingsta, išnyksta riba tarp gamtos ir ją stebinčio žmogaus, prasideda tiesioginis intymus jausmo išsiliejimas: „Mes tave mylėsim — baltąjį brolelį“. Čia jau neatskirsi, kas taria šiuos žodžius: poetė žmonių vardu ar pušelės beržui geltonplaukiui. Antrojoje strofoje emocinė įtampa staigiai kyla, jausmas išsilieja paralelėmis nelygios apimties dvinarėmis sintaksinėmis formomis („...kad tave aplenkty, kad nenudraskytų...“), pasiekdamas savo dramatinės įtampos kulminaciją antrojoje eilutėje („kad nenudraskytų geltonų lapelių“). Jausmo dramatiškumą, kurio nebuvo pirmojoje strofoje, čia sukėlė sąmonėje glūdėjęs nujautimas artėjančių rudens vėtrų, kurios kels pavojų „baltajam broleliui“. Pagaliau dvi paskutinės eilutės, sukonstruotos anaforos principu, skambančios valinga liepiamąja intonacija, yra savotiška antrosios dalies ir viso eilėraščio kadencija. Jose vėl išryškėja rudens peizažo, tiksliai dabar neramaus, kupino judėjimo, dinamikos, kontrastai. Taip bendriausiais bruožais vystosi emocinis (arba betarpiškasis) eilėraščio turinys — poetinis išgyvenimas. Jį perteikia visa kalbinės išraiškos priemonių sistema, visų jų sudarančių elementų sąveika. Ji išreiškia ne tik poetinį išgyvenimą, betarpiškąjį eilėraščio turinį, bet ir sukuria poetinę nuotaiką, kuri yra, suprantama, to betarpiškojo turinio suvokimo rezultatas, savotiškas emocinis jo apibendrinimas. Tame pačiame eilėraštyje labai dažnai pinasi įvairios emocijos su subtiliausiais savo niuansais, tačiau skaitytojui jis visuoimet sukelia dvasinę būseną, kurioje dominuoja džiaugsmas arba liūdesys, ryžtas arba neviltis, meilė arba neapykanta ir pan. Antra vertus, betarpiškas, emocinis eilėraščio turinys visuo-

met išreiškia kurią nors poeto idėją ir sukelia vienokias ar kitokias idėjas skaitytojui. Eilėraštyje „Rudenį“ nuostabiai meniškai, subtiliai ir nepakartojamai išreikšta draugystės, meilės ir susirūpinimo artimaisiais žmonėmis idėja. Be to, prisiminus, kad jisai sukurtas Didžiojo Tėvynės karo metais, didžiausių pavojų ir išmėginimų laikotarpiu, kyla dar ir daug naujų asociacijų. Eilėraštis kelia optimistinę nuotaiką, kurioje slypi ir ryžtingumas atsispirti prieš epochos audras, ir pasiaukojimas, ir su juo susijusio sunkumo supratimas. Meninių išraiškos priemonių ryšys su idėjinio (iš esmės loginio) turiniu yra netiesioginis, šios priemonės perteikia tiksliai betarpiškąjį, emocinį turinį, su kuriuo jos yra organiškai susijusios, o pastarasis savo ruožtu išreiškia idėjinį kūrinio turinį⁴⁷. Ta pati (pavyzdžiui, draugystės) idėja gali būti išreikšta skirtingu poetiniu išgyvenimu ir todėl skirtinga meninių formų sistema (plg. S. Nėries eilėraščius „Rudenį“ ir „Draugystė“).

Vadinasi, meninių išraiškos priemonių ryšys su kūrinio turiniu yra nevienodas, daugiaplanis. Tačiau ir su betarpišku, emociniu poetinio kūrinio turiniu šios priemonės siejasi skirtingai. Tuo atžvilgiu būtina skirti konkrečiąją ir abstrakčiąją poetinio kūrinio formą. Betarpiškąjį turinį, poetinį išgyvenimą gali išreikšti tiksliai konkrečioji kūrinio forma, betarpiškai suvokiama mūsų pojūčiais, o visos abstrakčios išvados, liečiančios net ir formos sritį, yra betarpiško formos elementų visumos suvokimo rezultatas. Jeigu imsime eiliuotinę poeziją, tai jos konkrečioji, klausia suvokiama forma bus visa tai, kas skamba, t. y. konkrečios prasmės bei emocijos apspręsta kalbos intonacija. Tiksliai ši forma yra betarpiškai susijusi su ja pasireiškiančiu turiniu ir atlieka konkrečių estetinių vaidmenį. Tuo tarpu kitos, abstrakčios (kompozicinės, metrinės) formos savo estetinę funkciją atlieka tarpiškai, per konkrečiąsias išraiškos priemones. Jos yra meniškos, estetiškos tiek, kiek yra meniška, estetiška konkrečioji forma. Jeigu pastaroji savo reiškiamu turiniu mus patenkina, sujaudina, sukelia mums estetinį pasigėrėjimą, tai, vadinasi, atliko savo paskirtį ir abstrakčioji kūrinio forma. Pastaroji yra tiksliai sąlyga, prielaida pasireikšti konkrečiajai formai, susijungti į darnią visumą atskiriems jos elementams.

Eilėraščio metras priklauso abstrakčiosios formos sričiai. Mes negalime pasakyti, kaip skamba tas ar kitas metras; mes girdime tiksliai betarpiškąją eiliuoto kūrinio formą — intonaciją, kuri suponuoja ir kalbos ritmą, ir dinamiką, ir melodiką. Jeigu pasirinktas metras leido poetui suldyti ir savo išgyvenimą, ir visus kalbos intonacinius elementus į darnią vienovę, tai ir intonacijai to metro suteikti būdingiausieji specifiniai bruožai sutapo su ta vienove. Vadinasi, būdamas abstrakčioji eiliutinio kūrinio forma, metras nėra tiesiogiai susijęs su jo turiniu. Intonacija yra tarsi „tarpininkas“ tarp poetinio išgyvenimo ir metro, tiksliai jos dėka pastarasis tampa meniškai įprasmingas⁴⁸. Kaip tik todėl metras negali turėti apibrėžto ekspresyvinio vaidmens, pastovios afektyvinės reikšmės. Tuo pačiu metrinio principu ir net visiškai tapačiomis metrinėmis formomis kuriami visai skirtingo turinio ir skirtingų poetinių nuotaikų kūriniai; antra vertus, panašaus (bet ne tapataus) emocinio turinio ir poetinės nuotaikos kūriniai dažnai turi visai skirtingas metrinės formas. Eiliuotinės kūrybos istorijoje pastebimas metrinų formų ir jomis reiškiamo emocinio turinio paralelizmas paaiškinamas ne pastovia stilistine tų formų funkcija, o tradicijos jėga. Tobulas kūrinys visuomet veikia literatū-

⁴⁷ Зр. Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, Москва, 1959, стр. 119—140

⁴⁸ Abstrakčiosios ir konkrečiosios kūrinio formos neskirtumas, metro ir ritmo sutartinimas dažnai suvulgarina meninę kūrinio analizę.

ros raidą ir ta prasme, kad atskiri meninės formos elementai yra radę jame geriausią meninį įprasminimą, bet tai nereiškia, kad jie negali būti tinkamai panaudoti kitoje išraiškos priemonių sistemoje ir visai kitokiais meniniais tikslais.

Kokį vaidmenį atlieka metras šiame konkrečiame kūrinyje? Eilėraštį sudaro dvi ketureilės izometrinės strofos su kryžminiais moteriškaisiais rimais. Iš viso — 8 pagrindiniai riminiai vienetai — eilutės, kurias cezūros simetriškai dalija į 16 puseilių. Puseilis šiame eilėraštyje yra mažiausias ritminis vienetas, kuriame jau pasireiškia metrinis principas; kirčiuoti nelyginiai riminių vienetų skiemenys rodo, kad turime chorėją. Savo ruožtu puseiliai susiskaido į mažesnius ritminius vienetus — sintagmas, kurių dinaminę struktūrą sąlygoja metras, bet kurie patys savaime apie jį dar nieko nesako. 33 pirminiai ritminiai vienetai turi devynias dinamines formas:

1. { — („mes“)
2. { — ∪ („žydi“, „plaukia“, „būri“, „gervių“, „lydi“, „šali“, „beržas“, „vėtrai“, „vėtra“, „vėtra“, „kelia“)
3. { ∪ — („tave“)
4. { — ∪ ∪ („baltąjį“, „jovarą“)
5. { ∪ — ∪ („pušelių“, „mylėsime“, „brolelį“, „aplenktų“, „lapelių“, „prie plento“)
6. { ∪ ∪ — („tarp dviejų“, „kad tave“, „geltonų“)
7. { — ∪ ∪ ∪ („vieškelyje“)
8. { ∪ ∪ — ∪ („šiluogūžė“, „debesėlis“, „į saulutės“, „geltonplaukis“, „įsakysim“, „tegu blaško“, „tegu dulkes“)
9. { ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ („kad nenudraskytų“)

Sitokias sintagmų dinamines formas galima sutikti tiek eiliuotinėje, tiek prozinėje kalboje, bet kurioje eilėdaros sistemoje ir bet kuriame metre. Į šį eilėraštį pateko visos galimos vienskiemenių, dviskiemenių ir triskiemenių sintagmų dinaminės formos, o keturskiemenių — tikrai dvi iš keturių galimų, penkiaskiemenių — nė viena iš penkių galimų ir šešiaškiemenių — viena iš šešių galimų. Prozoje akcentinių vienetų parinkimą betarpiškai sąlygoja jais reiškiamą mintis, kai tuo tarpu eiliuotinėje kalboje, be to, jam kelia reikalavimus ir kūrinio metras: į eilutę gali patekti tikrai tokie žodžiai, kurie, iš vienos pusės, ku tiksliausiai išreiškia norimą mintį bei emociją, ir iš kitos — savo dinamine struktūra atitinka pasirinktą metrą. O kadangi metro sąlygota intonacija atlieka estetinę funkciją, tai ir vienokie ar kitokie nukrypimai nuo metrinio principo turi būti taip pat meniškai motyvuoti. Aptariamame eilėraštyje tokių nukrypimų nėra: kiekviena sintagma, jungdamasi su kitomis, išryškina kirčio pasikartojimo dėsningumą, ir todėl didesnieji ritminiai vienetai — puseiliai ir eilutės — tampa dinaminės struktūros atžvilgiu panašūs, juos galima tarpusavyje palyginti. Tarp frazių „beržas geltonplaukis“ ir „vėtrai įsakysim“ nėra nieko bendra, išskyrus maždaug vienodą jų dinaminio judesio pobūdį (— ∪ | ∪ ∪ — ∪). Prozoje šis panašumas yra daugiau atsitiktinis, ir mes dažniausiai jo nesuvokiame; silabinėje-toninėje eilėdaroje jis yra savotiškas dėsnis, tarsi kokias dinaminis fonas, kuris leidžia labai greitai pajusti kitus (sintaksinius, melodinius, artikuliacinius ir t. t.) tų dinaminio atžvilgiu panašių ritminių vienetų sutapimus, skirtumus bei niuansus. Eilėraštyje „Rudenį“ šešiolika puseilių turi keturias pagrindines, o su

variantais aštuonias ritmines-dinamines formas, kurias visas jungia vieningas metrinis principas:

I	{	1	— — — — — (3)	}	=6	1.	(„Šiluoguzė“ žydi“ „Debesėlis plaukia“, „Į saulutės šalį“)
		2	— — — — — (3)			2.	(„Tarp dviejų pušelių“, „Kad tavo aplenktų“, „geltonų lapelių“)
II	{	3	— — — — — (1)	}	=2	3.	(„Būrį gervių lydi“)
		4	— — — — — (1)			4.	(„Mes tavo mylėsime“)
III	{	5	— — — — — (4)	}	=7	5.	(„Beržas geltonplaukis“, „Vėtrai įsakysim“, „Vėtra tegu drasko“, „Vėtra tegu dulkes“)
		6	— — — — — (2)			6.	(„Baltąjį brolelį“, „Jovara prie plento“)
		7	— — — — — (1)			7.	(„Vieškelyje kelia“)
IV	{	8	— — — — — (1)	}	=1	8.	(„Kad nenudraskytų“)

Tokio panašių kalbos dinaminių formų koncentruotumo bei sutelktumo nerasime nė viename tolygios apimties prozos fragmente: prozinėje kalboje jos neišvengiamai būna išsklaidytos, nepajungtos specialioms meniniams uždaviniams. Tuo tarpu šiame eilėraštyje jų vaidmuo daugeliu atvejų yra aiškiai juntamas. Perskaitykime visus autorinius pirmosios eilutės variantus.

I Rausta šiluoguzė. Debesėlis plaukia.

II Žydi šiluoguzė. Debesėlis plaukia⁴⁹.

III Šiluoguzė žydi. Debesėlis plaukia.

I ir II varianto skirtumas pirmiausia paaiškinamas leksiniais sumetimais: ieškoma žodžio, kuris geriausiai atitiktų bendrą eilėraščio nuotaiką (**rausta** — konkretesnis, bet kiek daugiaprasmis ir kelia visų pirma spalvos įspūdį, **žydi** — abstraktesnis, bet tikslus ir emocišgesnis. Emocišgumą dar labiau sustiprina lyrinė situacija: žydėjimas — rudeni). Žodžio pakeitimas paveikė ir eilutės garsinę instrumentaciją, tačiau visais kitais atžvilgiais ji liko nepakitusi. II ir III varianto skirtumas jau grynai sintaksinio-intonacinio pobūdžio. Galutinis variantas visiškai suvienodino sintaksinę ir dinaminę abiejų puselių struktūrą. Du lygiaverčiai, bet savo konkrečiu turiniu skirtingi vaizdai, du pagrindiniai pirmosios kompozicinės dalies motyvai pradeda skambėti vienoda intonacija, vienodu ritmu. III variantas šia prasme žymiai įtaigesnis už II, kur sintaksinės puselių variacijos nėra motyvuotos, eilutė prasideda kirčiuotu skiemeniu ir todėl skamba labiau statato, o visa tai ne taip darniai sutampa su kupina ramaus susimąstymo nuotaika eilėraščio pradžioje. Trečiajame variante — laipsniškas dinaminis pakilimas ir staigus atoslūgis, paskui mažesnis dinaminis pakilimas, atoslūgis ir pauzė. Sekantis puseilis pakartoja tą pačią dinaminę eigą (žr. schemą).



Ritminis-dinaminis paralelizmas pabrėžia ir sustiprina šioje eilutėje sintaksinį ir emocišinį paralelizmą⁵⁰. Antroji eilutė, pagrįsta gretimine asociacija, asindetoniskai sujungta su pirmąja, tęsia antrąjį motyvą; jos

⁴⁹ Salomėja Nėris, Raštai, t. I, Vilnius, 1957, p. 554.

⁵⁰ Be to, III variantas yra tobulesnis už II ir eufoniniu atžvilgiu: šiluoguzė žydi.

pirmąjį puseilį sudaro jau nebe du, o trys vienodos struktūros ritminiai vienetai, dinaminis judesys įgyja griežtesnį ir individualų pobūdį; jisai sutampa su tuo momentu, kada vaizdas yra personifikuojamas. Ant-rasis puseilis savo dinamine forma pakartoja du pirmuosius. Tuo pačiu jis primena vieną rimo funkcijų: dinaminis paralelizmas, kaip ir garsinis sąskambis, tarsi sulydo pasikartojančias formas, verčia prisiminti, sugre-tinti kitus, dažniausiai nesutampančius tų formų elementus ir jomis iš-reikštą turinį⁵¹. Be to, vieningą metrinį pagrindą turinti kalbos intona-cija leidžia labai aiškiai pajusti dinaminį ritminio vieneto savitumą. Eilėraštyje „Rudenį“ toks visiškai savitas ritminis vienetas yra antrosios strofos trečiasis puseilis. Jis ypač išsiskiria eilėraštyje ir savo apimtimi, ir struktūra, ir padėtimi intonaciniame kontekste, ir semantine reikšme, ir menine funkcija. Tačiau iš esmės jis priklauso antrajai kompozicinei eilėraščio daliai, ir todėl jo vaidmenį reikia vertinti, atsižvelgiant į šios dalies prasminį ir intonacinį kontekstą. Antroji dalis, kaip minėta, prasi-deda ryškiai emociškai, bet nepaprastai intymia, šilta ir kiek pritilusia in-tonacija: „Mes tave mylėsim — baltąjį brolelį“. Tačiau į tą trapų, subtilų jausmą tuoj pat įsilieja dramatinė gaida: antroji strofa iškart ima skan-bėti forte, valinga intonacija, iškart stipriai akcentuojamas žodis, kuris žymi naujo, dramatinio elemento atsiradimą ir kuriam šioje dalyje tenka didžiausias prasminis ir kompozicinis vaidmuo („Vėtrai įsakysim...“). Toliau — dvinaris sintaksinis paralelizmas — staigi minties ir jausmo gradacija: mintis laipsniškai konkretizuojama („įsakysim, kad **t a v e a p-len k t ū**, kad **n e n u d r a s k y t ū g e l t o n ū l a p e l i ū**“), o emociinė įtampa staigiai kyla. Antroje eilutėje ji pasiekia savo kulminaciją. Savo ruož-tu didžiausias prasminis ir emocinis krūvis šioje eilutėje tenka veiksmā-žodžiui „kad nenudraskytų“. Ir čia nesunku pajusti, kaip savotiška di-naminė inercija, sąlygojama keturių nekirčiuotų skiemenų ir po jų sekan-čio stipraus kirčio, darniai atliepia jausmo dramatinės įtampos augimui iki kulminacinio taško ir kartu padeda tą augimą išreikšti. Po to betar-piškai sekanti metro sąlygojama ritminė pauzė (cezūra) dar labiau su-stiprina emociinį šio veiksmāžodžio svorį.

Tiek emociniu, tiek ir intonaciniu atžvilgiu ši eilutė yra pati sudė-tingiausia. Ji išreiškia ir valingumą, ryžtingumą („Vėtrai įsakysim...“), ir jautrią šilumą „baltajam broleliui“ — „beržui geltonplaukiui“, „**gelto-niems lapeliams**“, ir visos lyrinės situacijos dramatiškumą. Todėl ir jos in-tonacija yra drauge ir valinga, ir dramatiška, ir intymi. Pagaliau dvi paskutinės eilutės. „Baltajam broleliui“ grėsęs pavojus tarsi nukreipia-mas į kitą objektą; intonacija vėl įgauna tokį pat ryžtingumą, kaip ir pirmosios eilutės pradžioje, skamba tokia pat dinamine forma („Vėtrai įsakysim...“, „Vėtra tegu drasko...“), vėl ryškiai akcentuojamas žodis „vėtra“. Abi paskutinės eilutės daugeliu atžvilgių yra paralelės: visų pir-ma jas jungia anafora („Vėtra tegu drasko...“; „Vėtra tegu... kelia“), vienodo pobūdžio emociinė intonacija, be to, beveik visiškai vienoda jų dinaminė struktūra. Vis dėlto, perskaitę paskutinę eilutę, jaučiame tarsi kokią intonacinę staigmeną, kuri suteikia kažkokio subtilaus gaivumo visai eilėraščio kadencijai. Kodėl? Visose prieš tai einančiose septyniose eilutėse cezūra sutapo su įprastine sintaksine pauze, kadangi visi pusei-liai sudaro jose daugiau ar mažiau užbaigtus prasminius-intonacinius vienetus. Perskaitę eilutę „Vėtra tegu drasko jovarą prie plento“ ir se-kančios eilutės pradžią, toliau tarsi savaime laukiame sintaksinio parale-lizmo. Tačiau staigi, netikėta inversija performuoja visus intonacinius

⁵¹ Plg. Г. Шенгели, Техника стиха, Москва, 1960, стр. 8.

žodžių ryšius, su cezūra sutampanti ritminė pauzė, išskirdama prieš ją stovintį žodį („dulkes“), nekelia loginio frazės užbaigtumo įspūdžio, kurį patiriame tikrai nuskambėjus antrajam puseiliui. Veiksmazodis „kelia“, atsidūręs eilutės gale ir surimuotas su kitu žodžiu, o ypač inversijos dėka tampa intonaciniu atžvilgiu ypatingai pabrėžtas. Be to, net ir užimdamas tokią padėtį intonaciniame kontekste, jisai nustotų daug savo įtaigumo, jeigu, sakysim, būtų kitokia, nors ir atitinkanti chorėjinį metrą, dinaminė puseilio struktūra („Vieškelyje kelia“ — abi sintagmos prasideda kirčiuotu skiemeniu, „vieškelyje“ — dinaminė balso linija laipsniškai nusileidžia į minimalią tarpžodinę pauzę, „kelia“ — suskamba su nauja jėga),

jeigu nebūtų garsinės eilutės galo instrumentacijos: Vieškelyje kelia. Savotiškas kirčiuotoje ir nekirčiuotoje padėtyje esančių garsų sąskambis teigiamai veikia eilutės skambėjimą tiek artikuliaciniu, tiek akustiniu atžvilgiu.

Jau ir iš to matyti, kaip metras, sudaręs eiliuotos kalbos intonacinės specifikos pagrindą, įgalina sulydyti visus intonacinius poetinės kalbos elementus į vieningą visumą ir pajungti juos konkrečioms meniniams uždaviniams. Jisai leidžia intonaciniu atžvilgiu savotiškai niuansuoti ir išskirti beveik kiekvieną žodį, frazę ar kurį kitą kalbinį vienetą. Čia ir rimai, ir dinaminiai ritminiai vienetai pasikartojimai, variacijos, kontrastai, jungiami bendro dinaminio dėsningumo, ir metro sąlygojamos pastovios ritminės pauzės (cezūros ir pauzės eilučių gale), ir vidiniai rimai 1-je ir 2-je eilutėje (žydi — lydi). Visa tai uždeda specifinę žymę ir tiems kalbos elementams, kurie iš esmės yra bendri tiek eiliuotai, tiek prozinei kūrybai (sintaksinei struktūrai, melodikai, garsiniams pasikartojimams ir pan.), įgalina išreikšti tokius poetinio išgyvenimo atspalvius, kurie neprieinami prozinės kalbos intonacijai. Jeigu kultų klausimas, kas ką apsprendė, pavyzdžiui, metras — ritmą, ar ritmas — metrą, metras — inversijas ar atvirkščiai, — atsakymas tegalėtų būti vienas: visa tai sąlygojo eilėraščio turinys, poeto mintys ir emocijos, kurių alsavimas jaučiamas kiekvienoje kūrinio formos detalėje. Tobulose eiliuotinės kūrybos formose metras niekuomet nėra kokia apriorinė schema ar idealus, iš pačių eiliuotinės kalbos ypatybių neišplaukęs kompozicinis dėsnis⁵²; jisai supnuojamas kūrybos procese, kaip vieningas tų ar kitų realių sintaksinių intonacinių kalbos elementų organizavimo principas, įgalinąs pajungti visą kalbos intonaciją specialioms, prozinei kalbai neprieinamiems minčių bei emocijų reiškimo ir jų niuansavimo uždaviniams; jisai visais atžvilgiais yra kūrybos rezultatas ir savo poveikio kūrybos procesui aktyvumu yra lygiateisis su kitais meninės formos elementais. „Metras, — sakė Getė, — kyla iš poetinės nuotaikos tarsi nesąmoningai. Jeigu, kurdamas eilėraštį, imsi galvoti apie metrą, tai išeisi iš proto ir, suprantama, nieko gero neparašysi“⁵³. Neatitikimas tarp metro ir kalbos fonetinės struktūros pastebimas tikrai nepakankamai meniškuose eilėraščiuose ir ankstyvaisiais eiliuotinės kūrybos raidos etapais, tačiau tokiais atvejais negalima kalbėti apie turinio ir visų formos elementų organišką vienybę. Todėl, istoriniu požiūriu analizuojant eilėdarą, būtina parodyti ne tik tai vieno ar kitų metrinių principų formavimąsi, vyravimą ir kitimą, bet ir jų panaudojimo efektyvumą konkrečiuose kūriniuose. Metras, kaip matėme, yra visoms eiliuotinės kalbos formoms būdinga specifinė struktūrinė ypatybė, o jo funkcija labai įvairi. Jisai (pavyzdžiui, epe, dramoje, lyrinia-

⁵² Plg. В. Жирмунский, Введение в метрику... стр. 16—18.

⁵³ Goethes Gespräche mit Eckermann, Berlin, 1955, S. 478.

me-e-piniame žanre) gali būti kalbinė personažų charakterizavimo priemonė, kadangi vienodas metras suponuoja ir tam tikrą kalbos intonacinių formų vieningumą, jo pasikeitimas gali pabrėžti vaizduojamų situacijų pasikeitimą, pagaliau metro reikšmę, atsižvelgiant į meninių formų visumą, nesunku atsekti ir smulkiausiose detalėse: inversijų, perkėlimų, rimų vaidmuo ir pan. Tačiau ta priemonė bus veiksminga tik tai tuo atveju, jeigu kalbos intonacija su visais savo komponentais, kaip konkrečioji kūrinio forma, bus organiškai susijusi su ja išreikštu betarpiškuoju turiniu. Lyriką, visais atžvilgiais kondensuočiausią žodinio meno rūšį, atitinka ir visų išraiškos priemonių sutelktumas. Pastarąją funkciją kaip tik ir padeda atlikti metras, kurio dėka padidėja visų išraiškos priemonių ekspresija. Tuo, tarp kitko, paaiškinamas ir lyrikos polinkis į eiliuotas kalbos formas.

Pagaliau tenka trumpai aptarti tuos veiksnius, kurie apsprendžia eilėdaros raidą apskritai ir atskirų rašytojų eilėdaros pobūdį. Kaip kiekvieno reiškinių, taip ir eilėdaros raidą apsprendžia, be abejo, daugybė veiksnių, tačiau iš jų galima nurodyti šiuos pagrindinius: 1) poeto kalbos fonetinė-intonacinė struktūra, 2) literatūrinė tos kalbos tradicija, 3) kitų tautų literatūros įtaka, 4) individualiniai rašytojo polinkiai ir jo talentas, 5) socialiniai rašytojo gyvenamojo meto santykiai. Tiksliai šių veiksnių visuma gali paaiškinti tiek atskirų eiliavimo principų, tiek įvairių metrinų ir intonacinių formų genezę. Negali įsigalėti ir niekuomet neįsigali tokia eiliavimo sistema, kuri prieštarauja natūraliems gyvosios kalbos dėsniams. Eiliavimo formos, įvestos kokių nors teorinių samprotavimų pagrindu, bet ne pilnai atitinkančios kalbos fonetinę struktūrą, pastarosios visuomet yra koreguojamos⁵⁴. Istoriniu požiūriu negalima neigti, kad antikiniai metrai turėjo įtakos silabinės-toninės eilėdaros formavimuisi vėlesnėse Europos tautų literatūrose, tačiau kartu tai buvo formavimasis visiškai naujo eiliavimo principo, iš esmės skirtingo nuo antikinio. Eiliavimo principas ir atskiros metrinės formos, suderintos su natūraliomis kalbos fonetinės-intonacinės struktūros ypatybėmis, įgyja konkretų pobūdį ir, atlikdamos meninį vaidmenį, veikia tolesnę literatūros, o drauge ir eilėdaros raidą, sukuria vienokias ar kitokias tradicijas ir eilėdaros srityje. Jų poveikis priklauso nuo to, kokią įtaką literatūros procesui turi toms formoms pagrįstų konkrečių kūrinų turinys, išreikštas meninių priemonių visuma. Tą ar kitą poetą veikia ne eiliavimo principas savaime, ne izoliuotos metrinės formos, o kitų rašytojų mintys ir emocijos, jų reiškimo būdas, organiškas visų formos ir turinio elementų derinys. Kitų tautų eiliuotinės kalbos intonacinės formos gali turėti poveikio eilėdaros raidai tiksliai tiek, kiek jos atitinka tos ar kitos kalbos fo-

⁵⁴ Žr. М. П. Штокмар, Исследования в области русского народного стихосложения, Москва, 1952, стр. 233.

Eiliuotinės kalbos istorija teikia daug šių mintį patvirtinančių pavyzdžių. Lietuvių literatūroje neprigijo antikinis (kvantitatyvinis) hegzametas, pirmąkart praktikuotas 1589 metais (žr. Ročka M., Pirmasis lietuviškasis hegzametas.—„Senoji lietuviška knyga“, Kaunas, 1947, p. 297—319), kadangi lietuvių kalbos skiemenų kiekybinis požymis negalėjo atlikti metrinės funkcijos, nepažeisdamas kitų fonetinių jos ypatybių, visų pirma kirčio. Todėl Donelaitis savo „Metais“ jau davė originalaus toninio hegzametro pavyzdį (žr. Ročka M., Donelaičio eilėdara, disertacijos rankraštis. VVU rankraštyne). Nesėkmingai baigėsi ir rusų gramatikų Zizanijaus, Meletijaus Smotrickio mėginimai kurti kvantitatyvinį hegzametą XVI a. pabaigoje—XVII a. pradžioje. (žr. Б. В. Томашевский, Стихотворение и стихосложение, Ленинград, 1959, стр. 304—306.) 1704 m. švedų lingvisto Sparvenfeldo rusų hegzametas jau buvo sukurtas toniniu principu. (žr. Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха., стр. 319.)

netinės-intonacinės struktūros ypatybės⁵⁵. Savo ruožtu ir tos pačios tautos literatūroje atskirų poetų eilėdaroje galima rasti ir tai, kas bendra daugeliui, ir tai, kas atskira, individualu. Tai liečia tiek pačius eiliavimo principus, tiek įvairias metrinės formas, tiek ir visą su betarpiškuoju kūrinio turiniu susijusią eiliuotinės kalbos intonaciją, kurią tyrinėti ir yra galutinis eilėdaros uždavinys. Tai, kas šioje srityje nepaaiškinama savos literatūros tradicijomis ir kitų tautų literatūros įtaka (kitaip sakant, literatūrine mokykla), priklauso nuo individualių rašytojo polinkių ir talento. Pagaliau visų suminėty veiksmų, išskyrus fonetinę kalbos struktūrą, konkretų pasireiškimą nulemia socialiniai rašytojo gyvenamojo meto santykiai. Jie apsprendžia rašytojo idėines pozicijas, visuomeninius ir estetinius idealus, literatūrinės simpatijas ir antipatijas, jo kūrybos turinį ir meninių formų visumą, o drauge ir eilėdarą. Jie orientuoja rašytoją į tuos ar kitus praeities arba dabarties, gimtosios arba kitų tautų literatūros atstovus, iš kurių kūrybos jis patiria pirmuosius estetinius įspūdžius ir iš kurių dažniausiai mokosi kūrybinio kelio pradžioje. Pereidamas iš vienos literatūrinės mokyklos į kitą, jis gali atsinešti su savimi ir tai, kas pirmojoje buvo vertingiausia tiek turinio, tiek ir formos prasme. Tai nereiškia, kad poetas negali mokytis meistriškumo iš rašytojų, netgi priešingų jam savo idėjinėmis pozicijomis. Pastarųjų, jeigu jie talentingi, kūryba gali būti pavyzdys, kaip sudėdyti visus formos elementus į darnią vienovę ir pajungti juos betarpiškojo turinio atskleidimui. Atsižvelgiant į visa tai, reikia spręsti ir eilėdaros novatoriškumo klausimą. Naujų eiliavimo principų įvedimas, naujų metrinų formų išradimas gali visiškai nereikšti eilėdaros novatoriškumo. Svarbu tų principų ir formų idėjinis-meninis įprasminimas, jų meninio panaudojimo efektyvumas, jų turiningumas. Tos ar kitos eiliuotinės kalbos formos paplinta ir turi poveikio literatūros procesui, jeigu jos jau yra kur nors giliai meniškai motyvuotos; kito poeto kūryboje, atsidūrusios kitoje išraiškos priemonių sistemoje ir susijusios su kitokiu turiniu, neprarasdamos struktūrinio savitumo, jos įgyja drauge ir kitokią meninę funkciją.

Kadangi atskiri eiliuotinės kalbos elementai, ir ypač metrinės formos, neturi savarankiškos meninės vertės, gali kilti klausimas, ar iš viso yra prasmės jas tyrinėti. Eiliuotinės kalbos struktūrinių ypatybių, o drauge ir metrinų formų istorinė analizė turi vis dėlto svarbią reikšmę. Ji ne tiktai parodo, kaip jos susidarė, veikiant konkrečioms istorinėms sąlygoms, bet ir atskleidžia jų teikiamas meninės išraiškos galimybes, o taip pat nužymi ir naujas galimybes, kurios išryškėjo tomis formomis pagrįstoje kūrybinėje praktikoje. Šiandieną, pavyzdžiui, aišku, kad be silabinės-toninės eilėdaros nebūtų ir sąmoningai praktikuojamos toninės eilėdaros. Ilga kūrybinė praktika, paremta silabine-tonine eilėdara, ieškodama naujų išraiškos priemonių bei niuansų, tiktai labai panašų priejo tą ribą, nuo kurios prasideda jau kokybiškai nauja, toninio eiliavimo sistema. Tas pat pasakytina ir apie santykį tarp silabinės ir silabinės-toninės eilėdaros bei kitų eiliavimo sistemų. Taigi, eiliavimo principų ir metrinų formų istorinis tyrinėjimas įgyja prasmę tik tada, kai jis padeda vienu ar kitu aspektu atskleisti bendresnius dėsningumus, glūdinčius literatūros istorijos procese.

Vilniaus Valstybinis V. Kapsuko v. universitetas,
Lietuvių literatūros katedra

[Iteikta
1962 m. gruodžio mėn.]

⁵⁵ „Dailė, muzika,—rašo B. Tomaševskis,—yra tiek nacionališkos, kiek kūrybinės menininko mintis formuojasi, veikiamą jo tautos istorinių kultūrinių sąlygų. Tačiau dailės ir muzikos priemonės yra tarptautinės. O poezijos—tautinė pati medžiaga. Poezija šiuo atžvilgiu žymiai tautiškesnė už prozą, kuri daugiausia yra paprasta minties perteikimo forma, o mintis įsivaizduojama ir už nacionalinės kultūros rėmų“ (Б. В. Томашевский, Стих и язык, Москва—Ленинград, 1959, стр. 28).

СТИХОТВОРНАЯ РЕЧЬ И СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Ю. ГИРДЗИЯУСКАС

Резюме

Автор данной статьи, критически подходя к исследованиям русского, польского и немецкого стиха и, в первую очередь, имея в виду неразработанность вопросов стихосложения в литовской литературе, разбирает основные понятия стихотворной речи, стремится определить специфические ее особенности, ставит вопрос о ее классификации и более подробно останавливается на теоретических вопросах силлабо-тонического стиха. В статье указывается, в частности, на путаницу, возникающую в том случае, когда за основу классификации стихотворной речи берется ритм, а не метр (или размер в понимании метра), и не различаются ритмическая и метрическая функции динамического ударения.

Выделив силлабо-тоническое стихосложение в отдельную стихотворную систему, автор отмечает неодинаковое понимание ее метрического принципа, характеризует теории стоп и тактов и на детальном анализе конкретного стихотворения пытается раскрыть роль размера в системе художественных выразительных средств, установить его связь с различными компонентами содержания и формы поэтического произведения.

В заключительной части статьи автор касается вопроса о новаторстве стиха, указывает на факторы, обуславливающие развитие стихосложения, и на то, какой смысл может иметь исследование исторического развития метрических форм.
