

Maria Grzędzielska

Recepcja form wierszowych Słowackiego w XIX w.

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 13, 203-232

1958

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Z Katedry Historii Literatury Polskiej Wydziału Humanistycznego UMCS
Kierownik: prof. dr Janina Garbaczowska

Maria GRZĘDZIELSKA

Recepcja form wierszowych Słowackiego w XIX wieku *

Усвоение стихотворных форм Словацкого в XIX веке

Réception des formes de vers de Słowacki au XIX-e siècle

W pojęcie form wierszowych nie wchodzi szczególowe kwestie prozodyczne, technika rymowania ani zasób metrów, lecz układy metryczne (strofy itp.) lub wersyfikacyjne (*formes fixes*). Formanty układów stałych: ilość i następstwo metrów, sposób ich wiązania (np. rymami), pozycja fakultatywnego refrenu — składają się na profile wzorców, dające się przenosić na inne metry i w inny materiał prozodyczny. Profile te można też przekształcać, upraszczać lub komplikować, odchodząc coraz dalej od pierwotnego wzorca. Rozważać tutaj się będzie te właśnie formy wiersza Słowackiego, które on sam przetworzył, lecz pominięte sonety, jedyne u niego układy wersyfikacyjne, ogłoszone późno, mało przekształcane i przyćmione recepcją sonetów znacznie świetniejszych i oryginalniejszych — Mickiewicza. Trzeba też pozostawić na boku sporadyczne i bardzo różnorodne formy wiersza nieregularnego, to zaś z powodu rozległości materiału. Tak sprecyzowany temat pracy zajmuje się oryginalnym wkładem poety wniesionym w strofikę polską i jego recepcją wśród poetów współczesnych i późniejszych.

Recepcja strofiki Słowackiego jest do pewnego stopnia miarą znajomości jego dzieł, nie w całości i nie wszystkim dostępnych. Były to czasy bardzo szczelnych kordonów cenzury politycznej; zanim *Beniowski* zwyciężył różne uprzedzenia, Słowacki nie był wcale poetą popularnym; a wreszcie wiele jego dzieł pozostawało w rękopisach. Po jego śmierci zaczęły się pojawiać pierwodruki po czasopiśmie; w r. 1866 wyszły

* Referat na Sesję Naukową Roku Słowackiego 25—28 listopada 1959. Tekst pracy jest nową redakcją powielonego referatu.

Pisma pośmiertne w układzie Antoniego Małeckiego; ilość pierwodruków stopniowo wzrastała, zwłaszcza w „Warcie” około r. 1880; na koniec zebrane zostały w r. 1909 w jubileuszowym wydaniu Gubrynowicza i Hahna. Po dziś jednak ciągną się kolejne odkrycia i uzupełnienia. Trzeba więc uwzględnić nie tylko recypowane formy, lecz wszystkie okoliczności recepcji: kto, co, jak i kiedy? Sam proces recepcji trudno tu przedstawić w całości, ponieważ materiał można by bez końca uzupełniać, zapewne jednak byłyby to tylko szczegółowe przyczynki nie zmieniające ogólnych zarysów obrazu.

Recepcja wybranych strof.

Niewątpliwie oryginalną kreacją jest rama metryczna pisanego wolnym wierszem *Hymnu powstańczego* „Bogarodzico, Dziewico!”

Bogarodzico, Dziewico!	a!a ¹
Słuchaj nas, Matko Boża,	b
To ojców naszych śpiew.	c'
Wolności błyszczy zorza,	b
Wolności bije dzwon,	d'
Wolności rośnie krzew.	c'
Bogarodzico!	a!
Wolnego ludu śpiew	c'
Zanieś przed Boga tron.	d'

Zmiany w zakończeniu są nieznaczne: w. 3. „śpiew,” — w. 6. „I wolnych płynie krew,” — w. 8. „Wolnego ludu krew”, stanowiąc tematyczny wariant początku z innymi wierzchołkami i działami intonacji w tym samym układzie metrycznym. Z tej ramy Kornel Ujejski uczynił następującą strofę:

Bogarodzico, Dziewico,	a!a!
Uśłuchaj głos człowieczy:	b
To wielkich bólów głos.	c'
Nas siedem krwawi mieczy,	b
Potrójny gniecie grób...	d'
[.]	[c']
Bogarodzico!	a!
Jak wichrem zgięty kłos	c'
Kładziem się u Twych stóp.	d'

(*Skargi Jeremiego*, V. *Do Bogarodzicy*.

Poezje. Lipsk 1866, t. I, s, 21).

Zredukowany o jeden wers (drugi na rym c') układ Słowackiego stał się niezmienną, osiem razy powtórzoną strofą. Apostrofy stały się refrenami. Hymn Ujejskiego nie jest jednakże rozwinięciem *Hymnu*

¹ Zasady transkrypcji metrycznej zastosowane w tej pracy: duża litera — wers rymowany dłuższy, mała — krótszy, np. AbAb, ABAb, apostrof przy literze — a' — rym męski; x, x' — wiersze bezrymowe; wykrzykniki — refreny — ABAbCc!

Słowackiego, jego głosem, od bojowego tonu pierwowzoru odbija bowiem w imitacji ton skargi. Ujejski wyzyskuje niektóre motywy Słowackiego, lecz je osłabia, brak np. trzykrotnie anafory „Wolności”. Wiersz jego, zależny formalnie, jest przecież utworem odrębnym.

Duma o Wacławie Rzewuskim w układach strof sprzeganych parami, których zrymowane kody już się nie rymują w odrębnie strofy pojedynczej: A A bb C // D D ee C, zasadniczo nie jest nowym wzorcem:

Po morzach wędrował — był kiedyś Farysem,
Pod palmą spoczywał, pod ciemnym cyprysem,
Z modlitwą Araba był w gmachach Khaaba,
Odwiedzał proroka grobowce.

Koń jego Arabski był biały bez skazy.
Siedmiokróć na koniu przeleciał step Gazy.
I stał przed kościołem, i kornym bił czołem,
Jak czynią w Solimie wędrowce.
(*Duma o Wacławie Rzewuskim*).

Pszczółko niemiłosiernia! Czemuś uraziła
Mój paluszek, dlaczegoś żądło weń puściła?
Dlatego cię ujadła,
Żeś z ula miód wykradła,
Któregom miała pożywać w późnej jesieni.

Patrzaj, jako od razu skóra się rozpadła,
A od srogiego bólu moja pobladła.
Pewnobyś zdrową była,
Gdybyś nie poruszyła
Cudzego i nie sięgała do skrytej dzielni.
(Szymon Zimorowicz: *Rozolanki, Chór I. 11. Poscylla*).

Hop, hóp, cwałem koniu wrony,
Leć do pułków, do mej żony,
Dłużej chwilką
Jeszcze tylko
Do Stawiszcz mi służ.

Od Piatyhor, Pawołoczy
Bieży tłumnie lud ochoczy,
Nalewajki
Lotne czajki
Płyną Dnieprem już.
(J. B. Zaleski: *Dumka Hetmana Kosińskiego*).

Potomek Kaina, zrodzony na biędę,	A
Po ziemi wygnania z moją arfą idę,	A
I dziecko tułacze och! nieraz zapłacę,	
Gdy wspomnę na raj nasz, — na Eden.	C

Choć jedzą chleb w znoju synowie Lamecha,	D
Im w myśli swoboda i w sercu uciecha,	D
Choć jedzą chleb w znoju — a ja w niepokoju	e+e
Za wszystkich sam cierpię — ja jeden!	C

(K. Ujejski: *Melodie biblijne, I. Jubal*).

Roxolanka świadczy, że to bardzo stara forma. Transpozycja jej u Zaleskiego na metry trocheiczne, dokonana przed r. 1830, mogła nawet dać Słowackiemu bezpośredni wzorzec, lecz odrębność materiału metrycznego stwarza całkowicie odmienną zwrotkę, gdyż galopujące, skoczne trocheje tworzą ramę dla frazy krótkiej i jakby zdyszanej, czego nie widać w rozkołysanych, szerokich amfibrachach. Dodać można, że *Dumą* Słowackiego wyprzedzają dwie inne jeszcze adaptacje trocheiczne, najwcześniejszą jest chyba *Pieśń Filaretów* A. E. Odyńca („Precz, precz od nas smutek wszelki”), najpóźniejszą zaś F. Kowalskiego *Ułan i dziewczyna* („Tam na błoniu błyszczą kwiecie”). Wszędzie tam kody są męskie, co jeszcze je podkreśla. Odyńca i Kowalskiego pieśni często były śpiewane, na odrębne zresztą melodie, jest to więc wzorzec istotnie popularny, przez Zaleskiego związany z Kozaczną, przez Odyńca ze środowiskiem wileńskim, przez Kowalskiego z powstaniem. Transpozycja dokonana przez Słowackiego wobec tak silnej przewagi wzorca trocheicznego ma charakter twórczy, ponieważ jego wzorzec amfibrachiczny to doskonała w swojej rozlewności rama dla zawartości fabularnej. Wartości tej nie ma już kalka dokonana przez Ujejskiego, w której rytm amfibrachiczny nie spełnia żadnej szczególnej funkcji ekspresywnej.

Wszystkie sylabotoniczne transpozycje w ten sposób dokonane cechują się dużym łaodem: strofa pojedyncza składa się z dystychu pełnego, tetrapodycznego, z dystychu półwersowego, dypodycznego i z trypodycznej kody. Wzorzec ten upraszcza pozostawienie kody bez rymu, co znosi sprzężenie, jak to widać w surowej, archaicznej pieśni konfederatów barskich: „Stawam na placu z Boga ordynansu”. Odwrotnie też można dostrzec tendencje zmierzające do komplikacji wzorca:

Kochaneczku, mój kwiateczku, Milszy nad róże,	aaB
Nad lilije, konwalije i co być może	ccB
Przyjemnego w pięknym lecie,	d
Kiedy bierze na się kwiecie	d
Barwę rozliczną.	e
Twa osoba, twa ozdoba, Mój oblubieńcze!	ffG
I nad zioła, owo zgoła i nad młodzieńce,	hhG
Których terazniejsza chwila	i
Młodością przyozdobiła,	i
Bardziej jest śliczną.	e

(*Roxolanki, Chór I, 12, Bernetis*).

Na Boga! gdzie droga do miejskich, do bram,	aaB'
Przedemną, nade mną tu ognie i tam,	ccB'
Z iskrami we włosach,	d
Po trupach, po stosach,	d
Ja lecę szalony w grób!	E
Wiatr szumi, a tłumimój oddech ten szum,	f fG'
Zar pryska, a ścisza, nie puszcza mnie tłum,	hhG'
Hej, z drogi! kto żyje,	i
Bo nożem przebiję,	i
Daremnie... och! padam... trup!	E

(*Melodie biblijne. Ostatnie glosy Sodomy*).

Komplikacje barokowej strofy *Bernetis* przeniósł Ujejski żywcem na wzorec Słowackiego, lecz wzbogacił go nadto męskimi rymami i lipo-metryczną kodą. Czterowersowa czy pięciowersowa forma graficzna stanowi już kwestię najmniej ważną w tej dość osobliwej ze względu na temat utworu komplikacji. Wydane w r. 1852 po raz pierwszy *Melodie biblijne* nie mają jednak prawa pierwszeństwa:

Na ocenie widzisz biały znak?
Czy lotny sokół chyżo pędzi tak,
Czy zwinne skrzydło przelotnej rybitwy —
Duch Litamona odprawia gonitywy?

— To żagiel, pod którym biegałem przed laty.
W bogatsze, piękniejsze, urocze sfer światy,
 Za szczęścia błyskotem,
 Jaskółki polotem
Po modrej wód fali gonilem. —

— Czemuż ostatni łodzi twojej bieg
Zwróciłeś znowu na ten pusty brzeg?
I zamiast przykuć w krainie zamorza,
Tu się przygnałeś przez dzikie bezdroża?

— Tak, wiosna rok cały tam gaje zieleni,
I zorza pogody niebiosarumieni,
 Lecz tylko dopłynię,
 Kto burze przeminie...
Ja z duszą na brzeg ten wróciłem! —
(Stanisław Mor: *Żagiel*. „Snopek Nadwiślański”
Warszawa 1845, s. 94).

„Snopek” zebrano przed *Melodiami* i jednym z jego redaktorów był Karol Baliński, drugim zaś Marcin Ossoryja (Ciepliński), który tam wydrukował balladę *Sprzedana siostra* w strofie wziętej z *Czatów* Mickiewicza. Tajemniczy Mor sam jeden imituje Słowackiego, w jego kombinowanej strofie koda sprzęga nie dwa układy, ale aż cztery i pada z odległości ośmiu wersów. Drugi element kombinacji stroficznej to

układ A'A'BB, podobny zna Zaleski w wierszu *Śpiewające jezioro*, a nawet Słowackiego *Pieśń na Nilu* to trocheiczna jego transpozycja, lecz drukowana dopiero w *Pismach pośmiertnych*.

Autor *Żagla* obarczył kodę funkcją sprzęgania zbyt rozbudowanego układu stroficznego, a tymczasem innych kłopotowało w ogóle sprzęganie strof, dla którego usunięcia trzeba było szukać sposobów rozwiązania kody:

Na ojców mogile, na trumnach współbraci,
Z żalobą na sercu, żałobnik z postaci,
Ja stoję na harfie oparty,
I widzę jak jada
Ich duchy gromadą,
Z grobowej przeglądam ich karty.

(Adam Pajgert: *Pieśń ostatniego barda Wallesu. Poezje*
Lwów 1858, s. 68).

Pajgert wsunął pomiędzy duży i mały dystych odpowiednik kody: metryczny i rymowy, powstała więc nowa strofa AABccB, która ma nawet odpowiednik w *Rozolankach* (*Chór III, 7. Pałachna*), lecz nie stamtąd się wywodzi, gdyż zbyt uderzające są jej analogie z *Dumą* Słowackiego:

Aż zląkł się król Edward tych pieśni piorunnych,
I kazał uciszyć dźwięk harf złotostrunnych,
Co imię przekleły Saxona,
I zadać śmierć bardom,
By przyszłym Edwardom
Nie drżała na głowie korona.

Ta aluzja do roli poezji w dobie niewoli przypomina nam Słowackiego:

A w Moskwie z dział bito na górze pokłonnej
I miasto się trzęsło od pieśni studzwonnej.
Cieszył się car ruski, że Emir Rzewuski
W grobowym śpi cicho kurhanie.

Pajgert pisze też w jednej ze strof wcześniejszych:

[...] Bo wszyscy polegli,
Co grobów tych strzegli,
Ja tylko sam jeden zostałem.

U Słowackiego:

[...] Bo druhów nie było... pod zimną mogiłą
Posnęli, gdy błdził w pustyni.

Podobieństwa te podkreśla rytm amfibrachiczny, lecz strofa Pajgerta, zachowując związek genetyczny, jest o tyle oryginalna, że wprowadza nowe proporcje, nowy profil układu metrycznego. Góruje też nad kalkami Ujejskiego, nad amplifikacją Mora, nad komplikacjami *Ostat-*

nich *głosów Sodomy*. Jej wewnętrzna asymetria inaczej kształtuje frazę niż w zbliżonych strofach typu aaBccB i AAbCCb.

Inny sposób rozwiązania sprzężeń wskazuje Baliński, radykalny to środek: zrymować kodę z dystychem: A A b b A.

Jest kwiatek — nie rzadki — więc gardzi nim świat,
Choć piękny i z kształtu, i z barwy swych szat;
Mnie jednak on nęci
I często w pamięci,
Bo dziwny, o! dziwny to kwiat.

(K. Baliński: *Zagadka. Myśli serdeczne*. Jersey 1854, s. 11).

Zarys strofy przypomina *Głosy Sodomy*, wciąż są to amfibrachy, dopiero Adam Asnyk wprowadza sentymentalny metr balladowy:

Ty płaczesz, dziewczę: Łez twoich szkoda,
Na te łyz gorzkie jeszcześ za młoda,
Otrzyj twe oczy,
Świat tak uroczy,
Na niebie jasna pogoda!

(A. Asnyk: *Płaczęcej*).

Baliński poprzednio nie wykazywał wersyfikacyjnych związków ze Słowackim, dokonało się to w *Myślach serdecznych* już na emigracji. Rym męski może też oznaczać pośrednictwo Ujejskiego. Żywotność podwójnej strofy potwierdzają jeszcze późniejsze recepcje, np. u Konopnickiej, która w *Poranku*² (cykl *W górach*, III) Słowackiego kalkuluje, w *Krakowie* rozwiązuje kody (jednakże później niż w *Poranku*), w *Grunwaldzie* zaś kopiuje wersję trocheiczną, sprzężoną. A wreszcie i Kazimierz Tetmajer wprowadza w stylizatorskiej *Balladzie o Renie* odpowiednik *Ostatnich głosów Sodomy*, lecz bez barokowych komplikacji z rymem wewnętrznym:

Co rano, gdy z powiek jej zgarnął się sen,
dziewczyna z tej wioski zbiegała nad Ren,
gdzie słońcem, co padło w wód skalnych zwierciadło,
nurt wody zielenił się lśniąc.

I ciszej, i ciszej Ren szumił i bieg
wstrzymywał fal swoich, gdy zeszła na brzeg,
i lekka i biała w bieliznie światła
Objęta w blask wody dwu słońc.

(K. Tetmajer: *Ballada o Renie*. *Poezje*. Wydanie zbiorowe. Warszawa b. r., t. I, s. 48).

Ballada ta odwraca motyw *Lorelei* Henryka Heinego, gdyż tu Ren jest kochankiem dziewczyny karzącym ją za zdradę. Stylizacji tema-

² M. Konopnicka: *Poezje*. Wydanie zupełne, krytyczne opracował Jan Czubek. Warszawa... 1915, t. I, s. 9. (Wszystkie cytaty i cała dokumentacja opierają się na tym wydaniu).

tycznej odpowiada tutaj wersyfikacyjna, takie jednak zabiegi graniczą z umiejętnym pastiszowaniem starej poetyki romantycznej, dokonywanym z poczuciem historycznego dystansu.

U Konopnickiej kopiowanie strofy w *Poranku* miało charakter podobny, dalej ona wychodzi w następującej amplifikacji:

A kiedy odchodzi leciuchną swą nogą,
To gasi za sobą słońeczko nad drogą
I skrzydła unosi w posępne te mroki
Wiosenne marzenia, wiosenne uroki...

I woła do ciebie:

„Skończony twój dzień!

Pożegnaj ty młodość,

Idź w cień! idź w cień!”

Ach! gdzie? znajdziesz drogę wśród zmierzchu i mgły?

— Już rosa opada... To ły! to ły!

(*Wieczne pieśni*, op. cit. T. II, s. 74).

Można tu widzieć podwojenie wszystkich elementów struktury stroficzej, jakby nałożyły się na siebie czy przeplotły oba komponenty sprzężenia. Dystychy A — A są więc tetrastychami AABB, ABBA, ABAB. Dwuwiersze b — b przybrały postać: x a' x a'. Tetrapodyczna koda rozrosła się w dystych, podwójnie katalektyczny zresztą. Inicjalne i finalne refreony stworzyły z całości układ wersyfikacyjny o konstrukcji ramowej.

Obok opisanej poprzednio i tak szeroko recypowanej strofy Słowackiego istnieje jeszcze jej mniejszy odpowiednik znany z *Malin Aleksandra Chodźki*: 5a' 5a' 8b 8b 5x. Słowacki strawestował ją w *Balladynie*, Syrokomla zaś przyswoił wprost chyba od autora *Malin* lub z uwzględnieniem znanego pierwowzoru ludowego. W takich wypadkach pośrednictwo Słowackiego można wykluczyć.

Graj, dudarzu, graj!

Więcej piosnek daj.

Niech się wsłucha w twoją pieśnię,

Niech litewska dusza wskrześnie

I polubi kraj.

(L. Kondratowicz: *Do W. Każyńskiego*. 1854.

Dzieła. Warszawa 1872, t. VI, s. 296).

Strofa sześciowerszowa związana (*couée*) ma dwie odmiany: AAbCCb — większą i aaBccB — mniejszą. W pierwszej można traktować dystychy jako podwojenie wersów nieparzystych, w drugiej jako rozczepienie, jeśli się wyjdzie od podstawowego AbAb. Strofa mniejsza była u nas popularna od bardzo dawna, większa natomiast przed romantyzmem chyba nie wystąpiła. Nie znał jej np. Mickiewicz. Być może więc, że ballada Pazia w *Marii Stuart* Słowackiego jest pierwszą u nas recep-

cją tej bardzo pospolitej na zachodzie strofy. Jak wykazał J. Kleiner³, Słowacki wcale nie zachował formy stylistycznej i metrycznej *Ballady o Edwardzie ojcobójcy*, utworu pełnego prymitywnego, surowego uroku. Literacki wzorzec metryczny przeniesiony na metry balladowe: 5+5 — 8 : 3 jest oczywiście bardzo poprawny:

— „Synu mój! Synu! czemu od rana
Jesteś tak smutny? twarz obłąkana,
Miecz krwawą splamiony skazą?” —
— „O! Matko! syn twój zabił sokoła,
Dlatego w myślach twarz nie wesoła,
Dlatego we krwi żelazo.” —

(*Maria Stuart*. Akt V, sc. 1).

Strofa związana większa szeroko rozpowszechniła się w poezji romantycznej, zwłaszcza w kraju. Wyliczyć można: Wincentego Pola, Lucjana Siemieńskiego, Zaleskiego, Norwida (*W Weronie*), Ujejskiego i wszystkich poetów młodszych. Niewątpliwym związkiem z balladą Słowackiego widać u Siemieńskiego już w r. 1838:

Synu, synu! czy do drogi
Osiodłany białonogi
Rzy, nastrzępia słuch?
A tu dzionek płonie w zorzach,
Idą mroki — po bezdrożach
Harcuje zły duch.

Matko, matko! mnie źle doma,
W noc samotną łąza kryjoma
Płynie — żeń mię, żeń!
I korowaj się dopieka.
Orszak druhów na mnie czeka,
Weselny to dzień.

(L. Siemieński: *Narzeczony. Ogrody i poeci*.
Warszawa 1955, s. 13).

Bez takich stylistycznych sygnałów szukanie ściślejszych powiązań ze Słowackim jest bezprzedmiotowe, gdyż pospolita strofa AAbCCb może oznaczać także recepcję np. poezji Wiktora Hugo.

Zupełnie inaczej rzecz wygląda, gdy mamy do czynienia ze strofą całkowicie oryginalną, jak w *Hymnie o zachodzie słońca*. Sestynowy porządek rymów i dwie kadencje safickie pozwalają nazwać tę piękną strofę sestyną saficką: ABAbCc! Liczne jej potomstwo zliczył już Wiktor Hahn⁴, lecz można coś jeszcze dodać. Pierwszeństwo przypada według Hahna znów Ujejskiemu:

³ J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. I. *Twórczość młodzieńcza*. Warszawa 1919, ss. 240—242.

⁴ W. Hahn: „*Smutno mi Boże*” *Juliusza Słowackiego w poezji polskiej*. „Pamiętnik Literacki”, VIII, Lwów 1909, ss. 157—164, 438 i n.

Od twego ludu, co w mękach umiera,
 Ostatnia może dochodzi cię skarga,
 Bo nas już robak toczy i pożera,
 I serce targa;
 Bo tylko próchno świeci w naszej korze...
 Smutno nam Boże!

(*Skargi Jeremiego. Smutno nam Boże!*)

Ujejski kopiuje Słowackiego nie tylko w budowie strofy, jego *Smutno nam, Boże* liczy tak samo osiem strof, tak samo środkowe strofy zaczynają się od zdań motywujących, tak samo są tam „po świecie” rozrzucone kości, a poza tym reminiscencje romantyczne zewsząd brane. Można zestawić z Ujejskim nie tylko Słowackiego, znajdują się echa miciekiewiczowskie, rzecz jednak w tym, że Ujejski zmienia perspektywę osobistą hymnu na narodową, a powtarza podobną skargę liryczną i podobnie ją motywuje. Wprawdzie Słowacki widzi gdzieś rozrzucone własne „białe kości”, lecz Ujejski narzuca tym obrazem wizję losów narodu. W wizji osobistej śmierci jest odważna rezygnacja jednostki wobec losu, co nie wyłącza smutku, lecz te same motywy w aspekcie patriotycznym oznaczają prostrację i pesymizm, więc ten wiersz jest ideowo niższy od *Chorału*. Zobaczmy i strukturę strofy Słowackiego:

Smutno mi Boże! Dla mnie na zachodzie
 Rozlałeś tęcze blasków promienistą,
 Przedemną gasisz w lazurowej wodzie
 Gwiazdę ognistą,
 Choć mi tak niebo ty złocisz i morze,
 Smutno mi Boże!

(J. Słowacki: *Hymn*, zwr. I).

Wszędzie piąty wers kończy się przecinkiem, gdyż refren składniowo i logicznie wynika ze zdania lub jemu się przeciwstawia. Ujejski stawia w analogicznej pozycji wielokropek — znak przerwy. Czasem niweczy w ten sposób rzeczywistą łączność zdań:

Pełni jesteśmy płaczu i żaloby.
 Ze domy nasze wróg kiedyś posiędzie,
 I znieważając wodzów naszych groby
 Plwać na nie będzie;
 Ze nasze kości po świecie rozorze...
 Smutno nam Boże!

(K. Ujejski: *op. cit.*, zwr. IV).

Słowacki tuż przed refrenem stawia szczytową antykadencję, Ujejski przyspiesza kadencję i z refrenu robi nieograniczony dodatek. Lepiej znacznie zmontowane są refreny safickie w dalszych *Skargach Jeremiego* (XI i XII), metrycznie zresztą odrębnych.

Brak zupełnie w tym czasie jakiegokolwiek recepcji strofy hymnicznej w zaborze rosyjskim, natomiast zdarzają się jej przetworzenia dość niespodziane, jak u Franciszka Morawskiego lub Franciszka Wężyka.

Silna myśl wieku czynem zagrzmiała,
Wszystkie się ludy w jeden lud zbiegły,
Groźnie się kłębi Przyszłość szerniała
Zaryknął orkan jak świat rozległy.
Głośniej puls tętni w całej naturze,
Życie się w piersiach zmieścić nie może,
Pożar po duszach, a w tchnieniach burze:
Gdzieżeś, o Boże?

Z grzmiotem lecących w przepaście tronów
Łamią się stare świata podstawy;
Trzęsie tą ziemią krzyk milionów,
Pała na niebie meteor krwawy.
Zda się, że wstają zmarłe mocarze
I zdziwionymi patrzą oczyma,
I znów pod ziemią kryją swe twarze
Na straszny widok ludu-olbrzyma.
Kogoż to zbawiasz, karzesz w tej porze?

Oświeć nas, Boże!

(F. Morawski: *Początek 1848 roku. Księga wierszy polskich XIX wieku*. Warszawa 1955, t. I, s. 33).

Morawski po powrocie z Sybiru osiadł w Wielkopolsce, co wyjaśnia fakt, a nie czas recepcji. Inne liczne przykłady zebrali Wiktor Hahn i Ferdynand Hoesick⁵. Niektóre z tych pozycji warto zrewidować, np. czterowiersz Balińskiego bez refrenu:

Ojczy nasz Ojczy! znowu dajesz wiosnę,
Znów skarby sypiesz dłonią twą rozrzutną!
Wszystko dokoła wesołe, radośne —
Ale nam Ojczy! nam... smutno!

(*Modlitwa wiosenna, Pisma Karola Balińskiego*,
Poznań 1849, s. 162).

Kto wie, czy bezpośrednim bodźcem nie jest tu raczej wiersz Ujejskiego, bądź o bądź Baliński był już wtedy emigrantem z Królestwa, który w Galicji przebył *Wiosną Ludów*. W każdym razie nie jest to, jak było z Ujejskim, kopia metryczna, lecz daleko idąca redukcja, tak przecież jest ze znaną *Moją piosnką* (II) Norwida, która straciła dwa wiersze i przybrała postać ABab!

Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba
Podnoszą z ziemi przez uszanowanie
Dla darów nieba
Tęskno mi, Panie.

⁵ F. Hoesick: „*Siła fatalna*” poezji Słowackiego. Kraków 1921.

Wolno chyba ocenić wyżej recepcje bardziej samodzielne, amplifikacje w rodzaju Morawskiego i redukcje, jak u Norwida. Rysuje się w tych dwu wypadkach funkcjonalna wartość tych odmian: amplifikowana strofa Morawskiego: ośmiowiersz przepleciony z decymą wpada w retorykę ody klasycznej, zredukowana zaś piosenka Norwida więcej zawiera liryzmu. Amplifikacje mogą iść bardzo daleko, Wężyk stworzył duodecymę, taka jednak strofa nie może być spoista:

Smutno mi, Panie, na tej nędznej ziemi!
 Odarty z siły, pociech i swobody,
 Przebijam nieba oczyma łzawemi,
 Czy tam weselszej nie znajdę gospody;
 Bo tu, gdzie zwrócę oko me lub ucho,
 Wszędy pustynię napotykam głuchą;
 Bo przez ubiegłe od młodości lata
 O klucz do szczęścia pytałem u świata,
 Lecz świat na moje nie odrzekł pytanie. —
 Aż, potargawszy w ciężkim trudzie siły,
 Gdy drżącą stopą dotykam mogiły,
 Smutno mi, smutno, o Panie!

(*Smutno mi, Panie*, [1860]. *Pisma*. Kraków 1878, t. III, ss. 274—278).

Wężyk zestawił dwie odmiany sześciowiersza: sestynę i strofę związaną, Morawski — dwa czterowiersze i czterowiersz z sebstyną. Jedy-
 nym szczegółem świadczącym o recepcji Słowackiego jest saficki refren,
 znany oczywiście i Romanowskiemu:

Straszno mi wielce, bo osamotnione,
 Namiętne serce rozdziera się we mnie;
 Bo wieczne pełne — pełne a spragnione
 Jej — ach jedynej! — a wiecznie daremnie!
 Bo bez niej nie ma nic z mojej młodości,
 I pierś mi pęka, a pękać nie może...
 Bo tak po ziemi iść bez wzajemności...

Straszno mi, Boże!

(M. Romanowski: *Straszno mi Boże!* [1858]. *Poezje*.
 Lwów 1883, t. I, s. 4).

Ta liryczna amplifikacja jest jednak deklamacją znacznie słabszą niż ody Morawskiego i Wężyka.

Z dni powstania styczniowego Hahn notuje jeszcze *Hymn* Wł. L. Anczyca, zwrotkę saficką z refrenem: AABb! Podobna jest jeszcze *Modlitwa* Wł. Bełzy, ale już z r. 1870. Pierwsza faza recepcji „Smutno mi, Boże” dała więc tylko jedną kopię i to należy chyba zapisać na stronie zysków artystycznych. Lepiej czy gorzej rymujący poeci przejmują jako środek ekspresji wyrazistą, pięciogłoskową najczęściej kodę strofy. Czasem jest ona refrenem. Dopiero na lata późniejsze przypada

masowa imitacja hymnu. Nie przytaczamy tutaj przykładów ani tytułów, wystarczająco podane przez Hahna nazwiska: Czesław Jankowski, jakiś „Wyklęty”, Miron (Aleksander Michaux), Kazimierz Gliński, Kazimierz Laskowski itd. Wydaje się, że to jakiś obowiązek pokazać tym sposobem, że się umie pisać wiersze. Hymn wygląda na temat wypracowania przy maturze poetyckiej, do której nie zasiadali dwaj wybitni poeci: Felicjan Faleński i Adam Asnyk. Dość często pastisze te skupiały się wokół jubileuszów: 1879 i 1909. Te banalne wyroby poetyckie niewątpliwie najpierw popularyzowały strofę Słowackiego, a potem były miarą jej popularności. Jeśli nie kalkowały stylu, co było najmniej interesujące, czyniły ze strofy wyabstrahowany wzorzec metryczny. Tak chyba należy rozumieć wyjątkową częstość strofy hymnicznej i jej odmian w poezjach Konopnickiej. Refrenu „Smutno mi, Boże” nie ma tam ani razu, a jeden raz tylko wystąpił podobnie użyty refren inny: „O, mów! o, śpiewaj!” (*Zima do poety, Poezje*, t. II, s. 72). Bardzo często natomiast widzimy u poetki sam tylko profil strofy hymnicznej:

Przeciw nadziei, co stoi na chmurze
 Łez, prędkim wichrom rzuciwszy kotwicę,
 I obrócony wzrok trzyma na burze
 I nawałnice,
 W niezgasłe gwiazdy ufam wśród zawiei
 Przeciw nadziei.
 [.]
 Przecież o zmierzchy skrzydłami bijąca
 I piekiel naszych ogarniona sferą,
 Oczyma szukam dnia i blasków słońca
Contra spem — spero...
 I w mogił głębi czuję życia dreszcze
 I ufam jeszcze...

(*Contra spem spero*, op. cit. t. III, s. 206).

Siądła, ostatnia strofa mieści się w takim samym pierścieniu jak pierwsza. Trzykrotnie jeszcze wraca u Konopnickiej sestyna saficka bez refrenu (op. cit., t. III, s. 114, t. VI, s. 34 i 209), poza tym ABBaCc (t. V, s. 78; t. VI, s. 121), AABBCc trzykrotnie (t. III, s. 111; t. VI, s. 115 i 119), często przychodzą sestyny ze zmniejszoną kodą saficką w różnych odmianach układu i wiązań pierścieniowych lub anaforycznych. Wskazana dawniej (Hahn) strofa *Ave Patria* jest sestyną wciętą ABAbCC (t. VIII, s. 95—97). Refren saficki lub tylko koda bywają transponowane na strofy mniejsze, jakby zredukowane:

Wieczór już, Panie! Oto leśni ptacy
 Skłaniają skrzydła ku gwiazdom w polocie...
 Oto pół Twoich umilkli śpiewacy,
 Oto dzień cały przetrwałam już w pracy,

We łzach, w tęsknocie...

[.]

Lecz oto kwiaty posnęły majowe

I kruk samotny znajduje posłanie...

Czuję chłód ros tych, co lecą perłowe...

Pod cichą strzechę daj skłonić mi głowę,

— Wieczór już, Panie!...

(*Wieczór już...*, op. cit., t. III, s. 6).

Zeszły już z toni oczy me,

Rybitwy dwie tułacze,

Co o wód modrość biły się

W nieukojonych lotów śnie,

A fala płacze...

[.]

Ani się śpieszę, ani drzę,

Że cudzy brzeg obaczę,

I w szarej, cichej płynę mgle,

Przez szare, ciche wody te,

A fala płacze... płacze...

(*A fala płacze...* op. cit., t. V, s. 40).

I znów u Konopnickiej występuje wskazana poprzednio różnica funkcjonalna: liryczny charakter subiektywnego przeżycia mają raczej strofy mniejsze, a te wierne lub przybliżone sześciowersze służą retoryce poetyckiej, co wyznacza granicę pomiędzy pieśnią a odą. Amplifikacje strofy hymnicznej są również liczne i tak samo retoryczne, np. septymy: A!ABCCBa op. cit., t. II; 209). AAABBCc! (t. III, s. 103), A!BABBAa! (t. III; 174), ABAABCc! (t. V, s. 3). Ośmiowersze przypominają układem Morawskiego i Romanowskiego, tu należy wiersz *Ergo erravi* (t. III, s. 61) z łacińskim refrenem, a wreszcie zjawia się wielka stanca, jakby kancona „*Si quis dixerit*” (t. V, s. 73) z refrenem „*Est anathema!*” między strofami i zmiennymi refrenami śródstroficznymi: Ab!Ab!CCCb! — DEEDEFf! Ta wielka retoryka publicystyczna, deklamacyjnie eksponująca refreny, od pierwowzoru Słowackiego bardzo już odbiega. W tak wszechstronnym wyzyskaniu elementów i układu strofy hymnicznej jest miejsce i na wierną imitację, lecz raz tylko, poza tym są to już samodzielnie przetwarzane środki poetyckie. Recepcje przesuwają się ku liryce społecznej i wtedy nie ma już mowy o pastiszach. W liryce pieśniowej Konopnicka bierze pod uwagę tylko sugestywną kodę saficką i pierścień wraz z refrenem. Stąd oczywiście idą filiacje dalsze, np. w liryce społecznej Jana Kasprowicza wiersz *Błogostawieni*.

Z pewnością wśród imitacji Słowackiego *Hymnu o zachodzie słońca* wiele jest rzeczy naiwnych poetycko i bez większych ambicji. Droga Norwida, nawet klasyków i Konopnickiej w licznych jej odmianach była słuszniejsza niż pisanie wypracowań na temat „Smutno mi Boże”. Zdo-

byczą artystyczną był ekspresywny refren saficki i nowy zarys strofy, który można było dalej przekształcać, redukować lub rozwijać. Taką drogą w ogóle bogacą się formy stroficzne.

* * *

W trzecim akcie *Kordiana* Nieznajomy śpiewa pieśń rewolucyjną ułożoną w dwóch decymach:

Pijcie wino! pijcie wino!
 Nie wierzycie, że to cud,
 Gdy strumienie wina płyną,
 Choć nie sady winnic lud.
 Pij, drużyno! pij, drużyno!
 Chrystus wodę zmienił w wino,
 Gdy weselny słyżał śpiew,
 Gdy wesele było w Kanie...
 A gdy przyszło zmartwychwstanie,
 Chrystus wino zmienił w krew...

Trocheiczny tok i alternowane, żeńskie i męskie rymy nie zmieniają podstawowego faktu: jest to strofa ody klasycznej, ababcdeed, w ośmiogłoskowcu sylabicznym znana Koźmianowi, rozpowszechniona u klasyków (ody J. B. Rousseau), uprawiana przez Łomonosowa i Dzierżawina. Strofa to złożona: 4w//3w/3w, lecz frazowanie Słowackiego dzieli przytoczoną tu pierwszą decymę inaczej: 4//4/2. Oryginalna jest odmiana tej strofy u Edmunda Wasilewskiego:

Nie z siarki, saletry, nie z węgla się składam,
 I nie dziś dopiero mnie piorun zapłodził;
 Jam wtedy powstała, gdy świat się urodził,
 I odtąd się z serca do serca przekradam.
 Tajemnie, skrycie,
 Rozlewam życie
 I bujnie rosnę!
 Lecz gdy mnie przesycą piołunem,
 To na świat wystrzelę piorunem,
 I nową przypomnę mu wiosnę!

(E. Wasilewski: *Mina. Poezje...* Kraków 1849, s. 168).

Czterowiersz w dwunastogłoskowcach amfibrachicznych, drobne metry w pierwszym tercecie i dziewięciogłoskowce w drugim — to źródło dynamicznych kontrastów tej formy. O związku ze Słowackim mógłby świadczyć podburzający, rewolucyjny charakter utworu.

Trudno natomiast łączyć ze strofiką Słowackiego przykład wzięty z Syrokomli:

Lubię ciebie, ranku wiosny,
 Gdy zaświtasz nad Litwą;
 Grzmi do ciebie hymn twój głośny,
 Boś ty sam jest modlitwą.
 Już ptaszkomie polni, leśni,
 Czując świętą siłę pieśni,
 Pieją w dobrej otusze.
 I w kościele święte przyjdzie
 Grzesznik czując, uroczyście
 Klęczy we łzach i skrusze.

(*Wiosna*. 1885, *op. cit.*, t. VI, s. 316).

Syrokomla łączy ośmiozłóskowiec trocheiczny z siedmiozłóskowcem 4-3 w sposób kantyczkowy, „dziadowski”. Dlaczego jednak mogła tu wejść tak jakoś źle przystająca strofa odycka? J. B. Zaleski w podobnie kantyczkowy sposób tłumaczył pieśń „*Omni die dic Mariae*”: „Już od rana Rozśpiewana, Chwal, o duszo, Maryję”, co w parafrazie Syrokomli jest bardziej rozwlekłe:

Każdodziennie, póki żyję,
 Duszo moja, chwal Maryję
 Opiekunkę nędzarzy.

(*Hymn św. Kazimierza*, *op. cit.*, t. IX, s. 328).

Gdyby złożyć razem strofę przekładu Zaleskiego (związana mniejsza) ze związaną większą Syrokomli, uzyska się właśnie tę kantyczkową decymę, bo przecież 8a—7b to tyle, co 4a+4a—7b. Sprawa jednak jest prostsza. Takie same metry są np. w kolędzie „W żłobie leży”, lecz tam jest mała septyma: 4a 4a 7b/ 4c 4c 7b// 8d 8d 7b, z powtórzeniem końcowego tercetu. Jest to właśnie format decymy Syrokomli i jej układ ze zmienionym rozkładem rymów. Syrokomla decymowy układ rymów mógł znać z różnych źródeł, a zatem pośrednictwo Słowackiego jest tu zbyt czyste, skoro nie widać poza tym żadnych styczności. Wzorzec decymy klasycznej dosyć często występuje poza tym, np. w *Kwiatach i kolicach* Faleńskiego (1856) jako strofa jambicznej dumy (*Król Bolesław*) i sentymentalnej pieśni (*Tęsknota do wiosny*). Najciekawsza jest późna wersja Wiktora Gomulickiego:

Tu kwiatów tęcza
 Lśni morze ziół;
 Tu w słońcu brzęczą
 Kapele szczół;
 Tu wrzątek życia kipi wokoło,
 Pan wieńczy kwieciem rogate czoło
 I w płasy idzie sam...
 Czemuż mi serce stąd się wyrwa,

Jak z pajęczego motyl przędziwa,

Tam... tam?...

(Wiktor G o m u l i c k i: *Tam. Wiersze. Zbiór nowy.*
Warszawa 1901. s. 24).

Związki istotne i pozorne — ograniczenia recepcji.

Omówione poprzednio strofy nosiły nieraz aż nadto oczywiste piętno pochodzenia, inne były mniej łatwe do określenia. Recepcja jest tym bardziej wyraźna, im nowsza strofa. Dlatego nie ma potrzeby zajmować się oktawą ani sestyną, chyba że chodzi o transpozycję tej ostatniej strofy na inny metr. Takich przeniesień było sporo, Słowacki przeniósł wzorzec sestyny na 10-zgłoskowiec 4+6 o toku anapestycznym. *Pieśń zemsty* z *Dziadów* cz. III tok taki zachowuje (podobnie jak *Nocleg* i *Śmierć pułkownika* w czterowierszach) tylko częściowo, zakończenie strofy jest inne, a więc strofa Słowackiego w wierszu *Na sprowadzenie prochów Napoleona* jest nowa. Zobaczmy teraz przykład następujący:

Na okrętowym sterze
Siadł orzeł złoty,
Wypuścił ze szpon groty,
I nasepił swe pierze;
A skrzydła poczernione Waterlu piorunem,
Szerokim rozwiódł całunem.

Bo pan jego, król myśli i mocy,
Co mknął gromem wśród rozwalin tronów,
Co rozpalił gwiazdy legijonów,
I tarł wszystko ramieniem przemocy;
Bo pan jego jak marmuru bryły,
Nie ma dzisiaj myśli, nie ma siły;
Stwórca światła, leży w cieniach nocy.

Kipią fale i morze się pieni,
Flaga Francji dumne wznosi czoło,
Mknie fregata wśród modrych przestrzeni,
Jak jaskółka żyło [!] i wesoło!
A przy zwłokach Wielkiego Cesarza,
Brzmi pieśń chwały, tryumfu, wesela,
Pieśń tę morze całuje, powtarza,
Pieśń tę morze wyzłaca, odstrzela.

(Antoni C z a j k o w s k i: *Na dzień 14 Grudnia 1840. Poezje.*
Warszawa 1845, s. 41).

Podobieństwa tej ody z utworem Słowackiego nie sięgają w strukturę stroficzną, lecz w styl i w metrykę. Przypominają się wiersze: „Orły siedzą na trumnie posępne (...) Szumcie! szumcie więc morza la-zury” itd. Wiersz Słowackiego drukowany był w „Młodej Polsce” 20 czerwca 1840 r., zależność więc wydaje się zupełnie oczywista. Odrębny

jako wolna forma wersyfikacyjna ten przykład to jedyny fakt tak rychłej recepcji, o tyle też wart wzmianki.

Sestyna w metrze 4+6 bywa potem bardzo częsta, ale raczej sylabiczna, np. u Romanowskiego i Asnyka, ściśle anapestyczną zna Pajgert:

Pod Olsztynem obozem tam leżą
Księcia Maxa niemieckie szeregi,
Raz i drugi do szturmu uderzą,
Lecz się łamią jak fale o brzegi,
Zdobyć twierdzy obronnej nie mogą,
W niej Karliński dowodzi załogą.

(A. Pajgert: *Karliński. op. cit.*, s. 59).

Sestyna anapestyczna może pochodzić od Słowackiego, lecz styl dumy rozpoczętej przytoczoną strofą jest mickiewiczowski:

W głuchej puszczy, przed chatką leśnika,
Rota strzelców stanęła zielona...

(A. Mickiewicz: *Śmierć pułkownika*).

Można by przytoczyć i *Nocleg*, gdyż oba zestawienia są jednakowo wyraziste, lecz dlatego trudno rozstrzygnąć, czy Pajgert sam przetransponował wzorzec sestyny na anapesty, czy też zachęcił go do tego wiersz Słowackiego, którego stylu tu nie widać, jak w *Ostatnim bardzie Wallesu*.

W poezji krajowej w różny sposób aktualna była tematyka kozacka. Antoni Malczewski, J. B. Zaleski, Seweryn Goszczyński, Lucjan Siemieński poddawali młodszym poetom już uformowane motywy. Z wcześniejszych utworów Słowackiego wprowadza kōzaczyzną *Zmija*. Zasadniczy metr utworu, 10-zgłoskowiec 5+5 przeplata się niekiedy z innymi, często np. po serii 10-zgłoskowców przychodzą 5-zgłoskowce zamknięte 8-zgłoskowcem. Wśród kozacko-orientalnych poematów młodzieży romantycznej w kraju nieraz powracają te rozkołysane rytmy: *Mirza Czajkowskiego*, *Powieść kozacka* Teodozjusza Krzywickiego, *Berszada Pajgerta*. Oto jeden z drobnych utworów Czajkowskiego:

Pstre jak motyle,
Jak ptaki lotne,
Kurdy ochotne,
Wyloty w tyle,
Rumak, co wichry w biegu przegania,
Na plecach janczarki grzmotne.

(Czajkowski: *Kurdy, op. cit.*, s. 51).

Rolę recepcji Słowackiego w tematyce kozackiej może naświetlić następująca uwaga Felicjana Faleńskiego, który tak oceniał ówczesne kontakty literackie:

Godne też są uwagi wpływy, którym z wyboru ulegał. Ma się rozumieć na czele stoi tam Mickiewicz. Ale oprócz niego Brodziński tylko, Baliński, Zaleski, Olizarowski, a wreszcie [...] Antoni Sowa. [...] Słowacki raz się tylko przymomina, i to z pierwszej epoki, kiedy tworzył *Zmię*.

(T. Krzywicki: *Pisma wydane przez F. Faleńskiego*.
Warszawa 1887. *Przedmowa*, s. XI—XII).

Była to *Przedmowa* do pośmiertnego wydania pism dawno zmarłego przyjaciela, ale ma ona wartość dokumentu. Faleński stwierdza w nim, że Krasiński, Słowacki i „późniejszy” Mickiewicz nie byli łatwo dostępni. Czytywano ich ukradkiem, „a nie zawsze bywała ku temu sposobność”. Swoim czasem przyznaje już autor „swobodne obcowanie z poezją mistrzów”, które „podniosło dziś wymagania”. Kolega młodo zmarłego Teodozjusza — pamiętał Faleński doskonale ograniczenia, jakim podlegał kontakt z poezją emigracji. Byłoby przesadą twierdzić, że Słowackiego nie znano wcale, gdyż *Żagiel* Mora i napoleoński wiersz Czajkowskiego temu przeczą, lecz owe rzeczywiste przeszkody sprawiły to, że na pastisze „Smutno mi Boże” w Królestwie trzeba było czekać. Recepcja wersyfikacji Słowackiego tworzy specyficzną mapę literacką: swobodny kontakt w Galicji i w Księstwie Poznańskim, ograniczenia w Królestwie, pustka — na Litwie.

Dlatego też niektóre zbieżności należy uznać za przypadkowe, tak jest z *Piosnką dziewczyny kozackiej*. Dumkę tę napisał (r. 1829) Słowacki w métrach balladowych (5+5—8), lecz w złożonej strofie AbAAb/CdCd! Wydrukowało ją „Ognisko” w Brukseli (numer noworoczny 1866). U Syrokomli są aż dwie w c z e s n i e j s z e wersje podobnej strofy, związku więc być może, chyba w jakimś wspólnym źródle, którego jeszcze wskazać się nie da. Syrokomli *Gawęda o bocianie* odpowiada metrycznie *Piosnce* Słowackiego, natomiast pieśń maryjna parafrazująca *Salve Regina* jest amfibrachiczna (12—9 sylab), a więc wiersz Władysława Bełzy *Za orłem* z r. 1874, również amfibrachiczny, zawdzięcza swą formę chyba Syrokomli.

W podobny sposób możemy wykluczyć związek strofy spenserowskiej Słowackiego i Kasprowicza. Za życia ogłosił Słowacki tylko *Paryż* w trzecim tomie poezji, młodzieńcza zaś *Strofa Spensera* nie zdążyła opuścić powijków korektorskich przed wybuchem drugiej wojny światowej. Liczne imitacje i przekształcenia tej strofy u Kasprowicza wywodzą się wprost z poezji angielskiej. Odrębnością *Paryża* nawet się wcześniej nie zajmowano.

Nie ulegają natomiast wątpliwości podobieństwa oparte na stosunkach osobistych, jak to było z wymianą adresów poetyckich pomiędzy Słowackim a Ujejskim, który na wiersz z r. 1847 „Ojczyzna twoja, święta kochanka” odpowiedział natychmiast w Paryżu wierszem o bar-

dzo zbliżonej budowie. Obaj poeci stworzyli strofy wariacyjne, np. u Słowackiego przeważają rymy alternowane nad czysto żeńskimi, Ujejskiego układ dopiero w ostatniej strofie powtarza wzorzec pierwszej strofy Słowackiego:

Ojczyzna twoja, święta kochanka
Chodzi po łąkach, pani słoneczna;
Ty idziesz za nią jak duch baranka
I wołasz: Wieczna!

Jeżeli drogę tęczami znacząc
Wyżej poleci i tonie w mgłę,
To ty, baranek, stajesz i płacząc
Wołasz: We! We!

(J. Słowacki: *Do Autora Skarg Jeremiego*. Pierwodruk: *Pisma Pośmiertne*. Lwów 1866, t. I, s. 75).

O tak! baranek, co wybiegł z rana
Na chłodne rosy w dolinie,
Patrzy czy z nieba jego Kochana
Z blaskiem nie spłynie.

[.]

Bo on zrozumiał życia zawzięłość,
I chcąc go ducha wynosi dzielność,
On rzekł duchowi: przez niższych miłość
Płyn w nieśmiertelność.

(K. Ujejski: *Do Autora Kordiana*, op. cit., t. II, s. 125).

W wersyfikacji Słowackiego sporo jest i tradycji, lecz właśnie dlatego odegrał on rolę w utrwaleniu pewnych wzorców znanych, np. klasycznej sestyny i oktawy. Marzeniem jego był poemat tercynowy, w praktyce jednak skończyło się na planie i nielicznych fragmentach. „Muza została mi rymami dłużną” — wyznał poeta w *Beniowskim*. Pozostały zatem urywki i partia tercynowa w młodzieńczym *Arabie*. Była to tercyna „odwrócona”, czyli zaczęta od monowersu zwykle zamykającego układ tercynowy, a nie od tercetu:

Tercyna klasyczna: a b a/b c b/c d c/d e d/e itd.

Tercyna odwrócona: a/b a b/c b c/d c d/e d e/itd.

Rymy są mimo wszystko zaplecione tak samo i nie mogą układać się innym sposobem, bo różnica polega tylko na tym, że w tercynie odwróconej przesuwają się granice intonacyjno-składniowe. Nowość jest więc tu problematyczna, a zresztą tercyna nie jest strofą w ścisłym tego słowa znaczeniu, lecz łańcuchowo przeplatany układem ciągłym; skoro w strukturze frazowej zatrać się granice trójek wersowych, oba typy tercyny będą się różnić chyba tylko graficznie. Inne tercyny Słowackiego mało były znane, Małecki w *Pismach pośmiertnych* ogłosił: *Rzym*

(t. I, s. 33) i *Ułamki* (t. I, s. 35). Reszta pozostała w rękopisie. *Ułamki* stanowiły typ tercyny wciętej: AbA z ósmiozgłoskowcem.

Tercyn polskich w XIX wieku było trochę, szczególnie u Faleńskiego i Asnyka, który w r. 1865 ogłosił *Sen grobów*. Nie chodzi jednak o to, czy Asnyk znał wcześniej, np. z kontaktu z Małeckim, tercyny Słowackiego. Mógł je znać. Istota rzeczy jest w tym, że *Sen grobów* jest poematem dantejskim, jak *Poema Piasta Dantyszka* i jak *Anhelli*, wcale tercynami nie pisane. Utwór Asnyka wiąże się też z *Królem Duchem* pisanym oktawą, lektura nasuwa ciągle reminiscencje, których nie wylicza się tylko dlatego, że byłoby ich za wiele. „Z wami zgubiłem duszę — idę po nią” (w. 207), pisze Asnyk, a nam się przypomina zamknięcie piętnastej oktawy pierwszej pieśni w pierwszym rapsodzie: „Chociażby w piekło wiodła — pójdę za nią”. Poemat Asnyka wynika z trwałego obcowania z poezją twórcy, który w r. 1863 stał się poetą pokolenia. Dowodzi tego ewolucja Karola Balińskiego, u którego dopiero na emigracji widać dynamiczny, *Beniowski* przypominający kontur frazy wierszowej:

Ale ja kocham gromy! O! niech żyją!
 Tak! ale takie tylko, co nie kłamią —
 Co kiedy mają tępić — to najkrwawsze! [?]
 Co kiedy mają łamać — to w szczyt złamią,
 A kiedy mają zbawiać — to na zawsze!
 Po których wieczny już rozbrat z żelazem.
 Na takie Polak, czekam — pójdziem razem.

(*Dwa morza. Myśli serdeczne*, s. 60).

Podobnie i w *Śnie grobów* Asnyka forma metryczna nie pochodzi wprost od Słowackiego, lecz elementy inne, bardziej istotne. Forma realizuje się pośrednio: przez koncepcję poematu dantejskiego do tercyny dantejskiej. W dodatku i Asnyk, i Faleński są tłumaczami Dantego, a Faleński nadto Petrarki, a w tym jego *Trionfi*, traktatów tercynowych w formie rozdziałów nasyżących nazwę *capitolo*. Za tercynami Asnyka idzie poemat Kasprowicza *Chrystus*, częściowo drukowany w „Ateneum” w r. 1889, w całości w r. 1890 jako książka. Forma *capitolo* występuje u Leopolda Staffa. Natomiast gdy chodzi o drobną formę tercynową, rozmiarami zbliżoną do sonetu: *aba bcb cdc ded e*, czy jeszcze krótszą o trzy wersy, wywodzi się ona raczej od Parnasistów. A więc recepcji tercyn Słowackiego ani śladu tu nie widać.

WNIOSKI

Cenzura polityczna nie udaremniała całkowicie recepcji Słowackiego, ale ją ograniczała i opóźniała. Norwid nie wykazuje powiązań ze Słowackim w latach warszawskich, nie wykazuje ich Filleborn, ani Zmorski, a Baliński — na emigracji. Z tego stanu rzeczy zdawał sobie sprawę

Faleński: poeci warszawscy dojrzewający około r. 1840 czytali Słowackiego mało, z opóźnieniem, przypadkowo. Odbijał się ten stan rzeczy w recepcji form metrycznych, będącej sygnałem dosyć wyrazistym. Inaczej wygląda Galicja i Wielkoposka. Wcześniej tam ujawnia się zwrot spowodowany przez wydanie pięciu pieśni *Beniowskiego*. Najsilniej wygląda chyba recepcja wiersza Słowackiego w przededniu powstania styczniowego, oznaczają ten fakt nazwiska Romanowskiego, Pajgerta, Balińskiego, Anczyca i Bełzy. Zaraz po powstaniu przybywa Asnyk. Później przychodzą owe liczne recepcje strofy hymnicznej. Zastanawiać może brak podobnych imitacji u poetów o bardzo indywidualnym obliczu, jak np. Faleński, który dojrzewał w klimacie nieznamości Słowackiego, jak sam to przyznaje, lecz w r. 1897 pisze tak:

Więc, czyliż dziwno do komu:

Ześmy wspólnego pogromu

Oflary bliźnie [...]

Bezdomna Matko! z twego nazwiska

Zrobili „Pacierz, co płacze”.

A przecież kiedyś [...]

Zabrzmi po świecie z twojego nazwiska

„Grom, który błyska”.

(*Melodie z domu niewoli. Glossa Dantyszka.*

Bibl. Nar. rkps 5829).

Aluzyjny tytuł utworu i aluzja cytacyjna do dwuwiersza w zakończeniu przypisania *Poematu Piasta Dantyszka* świadczą o związku ideowym. Faleński jednak jako artysta ukształtował się niezależnie.

Po powstaniu styczniowym nie było już mikołajowskiego kordonu cenzury dla poezji romantycznej. Słowackiego zna się lepiej, wychodzą nieznanne utwory, jednogłośnie przyznaje się mu wielki artyzm słowa, lecz jest w tym coś powierzchownego. Niedobitki romantyzmu trudno o to oskarżać, bo nie tylko wśród nich kopiuje się „mistrza formy”. Słowacki dał w *Hymnie o zachodzie słońca* strofę piękną i nową, toteż na nią, niestety, rzuciło się za wielu. Mniej nieco szczęścia miała strofa *Dumy o Wacławie Rzewuskim*, *Hymn powstańczy* zauważył tylko Ujejski, potem nikt. Ale te nieliczne przykłady są dość pouczające.

Wartościowa recepcja nie jest kalkowaniem strofy wraz z wyrażeniami, nastrojem, refrenem. Polega ona na samodzielności wobec wzorca, lecz i nie na dowolnym operowaniu wyabstrahowanym schematem. Wtedy powstają *Ostatnie głosy Sodomy* w swoim barokowym rozdrobnieniu zamykające obraz katastrofy biblijnej. Konopnicka strofę *Dumy* potraktowała jako wzorzec w ludowej liryce roli, Tetmajer ustylizował w niej balladę. Pajgert, Baliński i Asnyk umieli rozwiązać sprzężenie strof. W odniesieniu do strofy hymnicznej sens miały pewne recepcje

Konopnickiej oraz tych jej poprzedników i następców, którzy samodzielnie przetwarzali wzorzec dla celów własnych.

Nie inaczej postępował i Słowacki, którego strofy też nie są prawie nigdy dowolnie wymyślonymi układankami. Nigdy w ten sztuczny sposób nie powstaje prawdziwie artystyczna forma wersyfikacyjna. Jego kreacje w tym zakresie poza przesadnym *Żmiją* są transpozycjami dawnych wzorców na nowy materiał metryczny, są ilościowymi wariantami wzorców już znanych, drobnymi i bardzo celowymi wariacjami. Poza tym nigdy on nie eksploatował tego, co było jednorazowym kształtem poetyckiego przeżycia w liryce, w drobnej formie epickiej, w liryzowanym monologu i w chórze dramatycznym. Widać tu jakąś rozrzutność inwencji wielkiego artysty, który nie powtarza, nie kanonizuje również form wiersza nieregularnego. Jego wiersz jest dynamiczny, nie krzepnie w stale obowiązujące schematy. Trwale są wzorce odziedziczone z przeszłości, jak oktawa. Imitatorzy Słowackiego (i Mickiewicza) nie zawsze wyczuwali tę dominantę romantycznego wiersza, romantycznej poetyki, dlatego też im wierniej recypowano pewne formy, tym bardziej te recepcje wydają się powierzchowne.

W ciągu omówionego okresu recepcja nie sięga zupełnie w mało znany wówczas dorobek lat mistycznych Juliusza Słowackiego, np. dramatów wydanych jeszcze za życia poety. Nie widać wyzyskania tego, co zawierała *Odpowiedź na Psalmy przyszłości*. Z tych źródeł czerpać miał dopiero Wyspiański. Druga połowa XIX wieku statycznie kanonizowała wersyfikację i dlatego recepcja form wierszowych Słowackiego nie była zjawiskiem głębokim ani dynamicznym.

РЕЗЮМЕ

Усвоению стихотворных форм Словацкого — мы здесь рассматриваем только его оригинальные строфы — препятствовали политические условия, непопулярность поэта вплоть до его победы в поэме „Бенёвский”, и наконец, недоступность его ненапечатанных произведений.

Написанному свободным стихом „Гимну” воставших 1830 года подражал в „Жалобах Еремы” Корней Уейский, который из 9 строк строфы, окаймляющей произведение в композиционном отношении, взял немного сокращенный образец как регулярную строфу. Образец Словацкого $a!a! b c'b d' c' a! c' d'$ в сокращенном усвоении ($a!a! b c' b d' a! c' d'$) является стилистически близким произведением, но в то же время иным.

Применением старопольской строфы $AAbbC — DDeeC$, известной из „Роксолянок” Зиморовича, является „Дума о Вацлаве Жевуском”. У других поэтов этого времени встречаем трохеическую строфу, состоящую из двух тетраподий, двух диподий и из триподии, являющейся кодой, связывающей две строфы. Этот стихотворный размер Словацкий перенес в амфибрахий. Словацкому подражал потом Корней Уейский в „Библийных мелодиях” в одном случае точно (*Jubal*), а в другом случае с очень изысканными внутренними рифмами: $aaB ccB d d E — ffG hhG i i E$. Встречаем это в „Последних голосах Содомы”, где кроме этого рифмы больших строк являются мужскими. Эту строфу заимствовали еще по-другому, например, в переплетении с совершенно другим стихотворным размером, но в результате кода связывала слишком громоздкие строфические уклады и рифма выступала после других восьми строк. Другие стремились ликвидировать сплетения, например, А. Пайгерт ввёл дополнительную строчку после двустишия AA , рифмуемого кодой $AABccB$ причём строки AA насчитывали 12 слогов, cc — шесть, BB — девять. Некоторые рифмовали $AAbbA$ и, таким образом, делили двойную строфу на две меньшие с двумя рифмами. М. Конопницкая подражала первоначальной форме и форме $AAbbA$, кроме того развила строфу $AABVxscDD$, напоминающую амплификацию основной строфы. В некоторых случаях заметна стилистическая зависимость, как например, у А. Пайгерта; К. Тетмаера „Баллада о Рейне” является стилизацией. Встречается перенос этой строфы на другие размеры, например, у А. Асныка.

Противоположностью описанной строфы ($aaBBx$) является строфа, известная из народной песни, откуда она перешла в стилизованную балладу Ходзьки „Малины”. Темы баллады и её текст использовал Словацкий в „Балладине” — драматическом предании о ревнивой сестре. Очень схожую строфу находим также у Владислава Сырокомли (Людвика Кондратовича), но его строфа: $aaBBa$ может происходить также прямо от народного образца или же от Ходзьки.

В трагедии „Мария Стюарт” Словацкий ввел стровы $AAbCCb$ из размеров 5 + 6 и 8. Написанную таким размером балладу поёт молодой паж, сама же баллада является напыщенной и правильной парафразой английской баллады о Эдуарде отце-убийце. Расположение рифмов и стилистические черты баллады Словацкого перенял Люциан Семеньский. Развитая таким образом строфа сильно распространилась позже, но в этом случае, очевидно, воздействовало также влияние иностранной строфики, например, В. Гюго.

Наиболее красивой лирической строфой Словацкого является сестина сафическая „Гимна при заходе солнца” („Грустно мне, Боже”) которой многие подражали. Уейский повторил её, эпигоны классицизма Моравский и Венжик расширили также как и последний романтик Романовский. Кроме того разные поэты писали поэтические сочинения на тему „Грустно мне Боже”. Материал по этому вопросу собрали исследователи Wiktor Hahn и Ferdynand Hoesick. Наиболее самостоятельной в этих адаптациях была М. Конопницкая, хотя в то же время написала их больше всех, вводя образец Словацкого в области самостоятельно переработанных поэтических приемов. Среди многих имитаций выделяется сокращенная на четверостишие строфа Норвида с припевом „Тоскливо мне, Господи”. Вообще верные и расширенные адаптации гимна входят в область риторической оды, тогда как сокращенные формы служат песенной лирике.

В „Кордиане” Словацкого выступает в III акте „Пение незнакомца”, написанное децимой, характерной для классической оды *ababccdeed*. Размером этой песни является восьмислоговой трохей с чередующимся каталектическими рифмами. Классики (Козьян и Венжик) сочиняли также строфы силлабических стихов. Разнострочной версией похожей на дециму является „Мина” Эдмунда Василевского революционный стих, как напр., пение из „Кордиана”. Нельзя однако сравнивать со Словацким децимы Сырокомли, похожей на примитивное церковное песнопение. Совершенно особыми являются также примеры, встречающиеся у Фаленьского, наиболее интересное находим у Виктора Гомулицкого (стих „Там”. Стихосложение Василевского *ABBAccdEED* отличается от Гомулицкого *ababCCdEEd!* Традиция этой строфы очень изысканная и не соглашается с похожим на церковные песни стилем Сырокомли.

Исследуя условие строф Словацкого, встречаемся с материалом различной ценности, свидетельствующим как о существенных связях, так и о мнимых. Сестина *ABABCC* — это очень распространённая форма, но Словацкому принадлежит транспозиция её образца из одиннадцати слоговых стихов на анапестическую триподию. Такой её перенимает Пайгерт, другие ограничиваются соответствующим силлабическим стихом 4+6. Тематическая, стилистическая и метрическая зависимость не требует обязательного принятия самого образца строфы, так например, Ант. Чайковский при сочинении оды о похоронах Наполеона I подражал строфической оде Словацкого на вольном стихе.

В молодости Словацкий написал казаческую поэму „Змея”, где преобладает стих 5+5. Многие молодые романтики, писавшие поэмы на подобные темы, пользовались этим же размером.

О том, что мало популярный в Королевстве Польском автор „Змеи” получил признание именно благодаря этому своему произведению, свидетельствует Фаленьский во введении к изданию избранных стихов рано умершего своего друга Феодосия Кшивицкого. Фаленский также указывает на недостаточное знакомство поэтов — эмигрантов. Отсюда вытекает мнимая зависимость стихотворных форм, например, между Сырокомлей и Словацким. Не подлежит сомнению, однако, общность, вытекающая из непосредственных контактов поэтов, напр. Словацкого и Уейского.

Словацкий сыграл огромную роль в упрочении в XIX веке октавы — косвенно, благодаря поэмам на дантовские темы обратил внимание на терцину хотя сам не писал много этим размером. Сильно повлиял также на поэзию, связанную с восстанием 1863 г., был тогда действительно поэтом всего поколения, знаменательным является то, что у некоторых молодых поэтов — романтиков, сохраняются следы влияния поэзий Словацкого на эмиграции, как например, сначала у Норвида а потом у Балиньского.

Наличие политических факторов в усвоении творчества Словацкого проявляется в том, что влияние его было небольшим на территориях, находящихся под господством русского царизма. Совсем по-иному проявлялось это в Галиции и на Великопольских землях. После январского восстания не было там таких препятствий, однако некоторые поэты сложились в творческом отношении без влияния Словацкого, как напр., Фаленьский. Признание мастерства Словацкого было бесспорным, однако не было глубокого проникновения в содержание поэзии и поэтому появлялись поверхностное подражание строфической форме — иногда пассивное и мало самостоятельное.

Словацкий не делал повторений, он развивал свои формы, тогда как у некоторых подражателей они застывали. Не были присвоены также в XIX веке достижения последних лет жизни Словацкого. Использовал их также Станислав Выспяньский — поэт Молодой Польши, символист. Во второй половине XIX столетия стихосложение было канонизировано и поэтому усвоение форм Словацкого не могло быть глубоким и динамическим явлением.

R É S U M É

La réception des formes de vers de Słowacki, dont la question se borne ici aux strophes originales, était rendue difficile par la situation politique, par une certaine impopularité du poète avant le succès du

poème *Beniowski*, et enfin par l'inaccessibilité de plusieurs oeuvres non imprimées.

L'*Hymne* des insurgés de 1830, écrit en vers libre, était imité par Kornel Ujejski dans *Skargi Jeremiego* (*Plaintes de Jérémie*). Ayant pris pour modèle les neuf vers de la strophe qui encadrait le poème, l'imitateur s'en est servi comme d'une strophe en forme un peu réduite. Le modèle de Słowacki *a! a! b c' b d' c' a! c' d'* dans sa réception réduite (*a! a! b c'b d' a! c'd'*) a d'ailleurs un style analogue, mais il est plutôt tout particulier.

Duma o Waclawie Rzewuskim (*Ballade sur Waclaw Rzewuski*) c'est une application d'une vieille strophe polonaise *AAbbC — DDeeC*, connue des *Rozolanki* de Zimorowic. Chez les autres poètes de l'époque c'était le vers trochaïque, se composant de deux tétrapodies, deux dipodies et une tripodie, qui formait la „*coda*” unissant les deux strophes. Cette composition avait été adaptée pour le mètres amphibrachiques par Słowacki, ce qui était ensuite imité par Kornel Ujejski dans *Melodie biblijne* (*Méodies bibliques*) — une fois exactement (*Jubal*), une autre avec des rimes intérieures très raffinées: *aaB ccB d d E — ffG hhG hhG i i E*. Il en était ainsi dans *Ostatnie głosy Sodomy* (*Dernières voix de Sodoma*) où, en plus, les rimes des grands vers sont masculines. Cette strophe était imitée encore autrement, p. ex. dans ses entrelacements avec une composition tout autre; mais, en résultat, la „*coda*” unissait des compositions strophiques trop agrandies et sa rime tombait après les autres huit vers. Les autres poètes essayaient d'éviter ces complications; c'est A. Pajgert qui a introduit un vers supplémentaire après le couplet *AA* rimé avec le vers dernier: *AABccB*, les vers *AA* avaient alors 12 syllabes, *cc* en avaient 6, *BB* — 9. Les autres encore rimaient *AAbbA*, ils divisaient donc une strophe double en deux strophes plus petites et à deux rimes. M. Konopnicka imitait la forme originale et la forme *AAbbA*; en plus, elle avait développé la strophe *AABBxcxcDD*, qui semblait être une amplification de la strophe principale. Dans certains cas on voit la dépendance du style, comme chez A. Pajgert; *Ballada o Renie* (*Ballade du Rhin*) de K. Tetmajer est une stylisation. On voit parfois la transposition de cette strophe aux autres mètres, comme p. ex. chez A. Asnyk.

Le contraire de la strophe décrite ci-dessus: *aaBBx* et connu du chant populaire; cette strophe s'est trouvée ensuite dans la ballade *Maliny* (*Framboises*) de Chodźko. Le sujet et le texte même de cette ballade était ensuite mis à profit par Słowacki dans *Balladyna*, le conte dramatique d'une soeur jalouse. Une strophe très similaire se retrouve aussi chez Władysław Syrokomla (Ludwik Kondratowicz); sa strophe: *aaBBa* peut pourtant provenir tout droit du modèle populaire ou de Chodźko.

Dans la tragédie *Maria Stuart* Słowacki a introduit la strophe AAbCCb avec des mètres 5+6 et 8. Une ballade composée suivant ce modèle est chantée par un jeune page; la ballade elle-même est une paraphrase, trop fine et correcte, d'une ballade populaire anglaise parlant d'*Edouard parricide*. La disposition des rimes et les traits stylistiques de la ballade de Słowacki étaient pris ensuite par Lucian Siemieński. La strophe introduite ainsi s'est ensuite très répandue; il y avait aussi l'influence des strophes étrangères, p. ex. de Victor Hugo.

La plus belle des strophes lyriques de Słowacki c'est le sizain saphique de *Hymn o zachodzie słońca* — „Smutno mi, Boże...”, (*Hymne au coucher du soleil* — „Je suis triste, Seigneur...”), imité très souvent et de diverses manières. Elle était répétée par Ujejski, élargie par les épigones du classicisme — Morawski et Weżyk, pareillement que le dernier romantique — Romanowski. C'en n'était pas encore fini, car les poètes, plus ou moins doués, écrivaient des élucubrations poétiques au sujet de „Smutno mi, Boże...”. Le matériel pour servir aux comparaisons dans ce domaine était recueilli par les chercheurs Wiktor Hahn et Ferdynand Hoesick. M. Konopnicka était la plus indépendante dans ces adaptations, mais pourtant elle en avait fait le plus souvent, introduisant le modèle de Słowacki dans ses propres moyens techniques transformés tout individuellement. D'entre de nombreuses imitations se fait distinguer, réduite aux quatre vers, la strophe de Norwid avec le refrain „Teżkno mi, Panie...” („Du pays j'éprouve le mal, Seigneur...”). En général, les adaptations exactes et élargies de l'hymne de Słowacki entrent dans le domaine de l'ode rhétorique, tandis que les formes réduites sont utilisées dans les chants lyriques.

Dans *Kordian* de Słowacki apparaît, dans l'acte III-e, „Śpiew nieznanego” („Chant de l'inconnu”), écrit en dizain propre à l'ode classique ababccdeed. Le mètre de ce chant c'est l'octosyllabe trochaïque, alternant le genre des rimes. Les classiques (Koźmian et Weżyk) composaient ce type de strophes en utilisant les vers syllabiques. Une version en vers différents, ressemblant au dizain classique, c'est *Mina (Mine)* d'Edmund Wasilewski, un vers révolutionnaire comme le chant de *Kordian*. Pourtant on ne peut pas voir l'influence de Słowacki sur Syrokomla et ses dizains d'un primitivisme des cantiques. Aussi les exemples trouvés chez Faleński paraissent-ils tout isolés; le plus intéressant est celui de Victor Gomulicki dans la poésie *Tam (Là-bas)*. La composition de Wasilewski ABBAccdEED diffère de celle de Gomulicki: ababCCdEEd! La tradition de cette strophe se voit dans la poésie raffinée et ne s'accorde que très mal avec le style de cantiques de Syrokomla.

* * *

La réception des strophes de Słowacki présente le matériel d'une valeur diverse témoignant des relations parfois réelles, parfois apparentes. Le sizain *ABABCC* est une forme très courante, mais c'est Słowacki qui de son modèle en 11 syllabes l'avait transposée en tripodie anapestique. Comme telle, elle était ensuite prise par A. Pajgert, tandis que les autres se sont contentés du correspondant syllabique: 4+6. Une dépendance thématique, stylistique et métrique, bien qu'évidente, ne doit pas mener à l'adaptation du modèle de la strophe. Ainsi p.ex. Antoni Czajkowski, composant en vers libre l'ode sur l'enterrement de Napoléon, n'imitait que le contenu et le style de l'ode strophique de Słowacki.

Dans sa jeunesse, Słowacki a écrit le poème cosaque *Żmija*, avec la prédomination du vers 5 + 5. Plusieurs romantiques plus jeunes utilisent le même mètre dans leurs nombreux poèmes dont les sujets se ressemblent. Dans l'introduction de l'édition posthume des poésies choisies de son ami Teodozjusz Krzywicki, Faleński écrit que Słowacki, peu connu dans la partie de Pologne sous l'occupation russe, se fit connaître juste par le poème *Żmija*. De plus, Faleński constate que la connaissance des grands poètes de l'émigration était limitée. De là viennent certaines dépendances apparentes, comme p.ex. une affinité des formes chez Syrokomla et Słowacki. Pourtant, les formes résultant des relations directes des poètes ne causent aucune incertitude, comme p. ex. dans le cas de Słowacki et Ujejski.

Słowacki a joué un rôle très important dans la fixation de l'emploi de huitain italien *abababcc* au XIX-e siècle. Indirectement, par les poèmes aux sujets dantesques, il a attiré attention à la „*terza rima*”, bien qu'il ne l'employât que rarement et sans grand succès. Il a fortement influencé la poésie se rapportant à l'insurrection de 1863 — il était alors un vrai poète de toute la génération. Il est caractéristique que certains des plus jeunes romantiques démontrent les traces de la réception de Słowacki déjà après avoir passé à l'émigration; il en était ainsi d'abord avec Norwid, puis avec Baliński.

La présence des facteurs politiques dans la réception de Słowacki se manifeste par le fait que, dans les pays sous le régime russe, leurs traces étaient peu distinctes. Il était donc autrement en Galicie et dans la Grande-Pologne. Il n'y avait plus d'obstacles de ce type après l'insurrection de janvier, mais certains poètes ont déjà formé leur art hors de l'influence de Słowacki. Faleński y appartient lui-aussi. L'art de Słowacki jouissait déjà d'un succès incontestable, mais, sans l'analyse plus approfondie du contenu des poésies, on faisait des imitations superficielles, parfois passives et peu révélatrices, de la forme strophique.

Słowacki ne se répétait pas. Il rendait seulement plus dynamiques ses formes qui, chez ses imitateurs, se figeaient pourtant et devenaient engourdis. Les acquisitions de dernières années de la vie de Słowacki aussi n'ont-elles pas eu de réception au XIX-e siècle. C'est beaucoup plus tard Stanisław Wyspiański, poète de la Jeune-Pologne et symboliste, qui en a profité. La seconde moitié du XIX-e siècle a formé un canon de la versification et c'est pourquoi la réception des formes de Słowacki ne pouvait être un phénomène ni profond ni dynamique.