

Kazimierz Budzyk

Co to jest polski sylabotonizm?

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 46/1, 123-152

1955

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

KAZIMIERZ BUDZYK

CO TO JEST POLSKI SYLABOTONIZM?

Problem sformułowany w tytule jest problemem teoretycznym. Mieści on się w teorii wiersza. Mimo to artykuł ten wypłynął z konieczności czysto praktycznych. Instytut Badań Literackich od kilku lat opracowuje dzieło nazwane roboczo Słownikiem Terminów Literackich, którego samodzielną częścią są terminy z zakresu sylabotonizmu. Praca ta jest obecnie tak bardzo zaawansowana, że możliwe stały się pierwsze nad nią dyskusje. Niniejszy artykuł jest w istocie jednym z głosów w pierwszej tego rodzaju dyskusji, bardzo jeszcze wstępnej. Ta konkretna sytuacja legitymuje jego potrzebę, jego zakres, częściowo także jego charakter.

Drugi wzgląd, który spowodował powstanie niniejszego artykułu wynika z podobnej, acz swoistej sytuacji. Jesteśmy mianowicie u progu Roku Mickiewiczowskiego, a więc w przededniu sesji naukowej, której program przewiduje m. in. referat na temat wersyfikacji Mickiewicza. Sprawy sylabotonizmu muszą mieć decydujące znaczenie dla charakterystyki i oceny form wierszowych naszego wielkiego poety narodowego, stają się zatem bardzo aktualnym tematem rozważań naukowych.

Trzeci wzgląd, równie konkretny, jest już o wiele szerszy. Jak wiemy, ostatnie prace Józefa Stalina stworzyły znakomite warunki rozwoju zainteresowań formą artystyczną literatury. Niektóre inspiracje owocują całkiem konkretnie także i u nas. Mimo to widać, że zasięg ich oddziaływania jest na naszym gruncie jeszcze dość skromny. Wydaje się zatem rzeczą jak najbardziej pożyteczną podjąć próbę rewizji niektórych tradycyjnie ustalonych pojęć wersyfikacyjnych z punktu widzenia metodologii marksistowskiej, do niedawna niezbyt łaskawej dla teorii wiersza, rzeczywiście silnie obciążonej balastem formalistycznym.

1

Dyskusja nad sylabotoniczną częścią Słownika Terminów Literackich powinna być poprzedzona rozważeniem ogólnych problemów metodologicznych, tych zwłaszcza, które dotyczą przyjętej tu teorii rzeczywistości. Punktem wyjścia tych rozważań może stać się artykuł wstępny zatytułowany *Stopa*. Trzeba się zastanowić nad charakterem rzeczywistości, do której „stopa“ należy. Czy to jest rzeczywistość realnie istniejąca, czy też jest to sfera bytów umownych?

Artykuł wstępny zajmuje w tej sprawie jasne i zdecydowane stanowisko. Czytamy w nim:

Iloczasowa stopa starożytna nie była jednostką rytmiczną, powstającą samoistnie w danym języku, lecz była tworem metrycznym, powstałym w ramach pewnej struktury wierszowej — w wyniku wspólnego działania dwóch czynników: prozodycznego (językowego) i rytmicznego (wierszowego).

I dalej:

Nasza stopa akcentowa nie jest — podobnie jak starożytna — elementem samoistnym i autonomicznym. Stopa istnieje jako elementarny składnik pewnego toku rytmicznego, pewnego ciągłego, jednolitego nurtu wersa. Samoistnie nie może powstać, gdyż do jej życia potrzebne jest zgodne działanie dwóch czynników: językowego i rytmicznego¹.

W obydwu przytoczonych definicjach niepokoi przeciwstawienie czynników językowych, prozodycznych, czynnikom rytmicznym, wierszowym. Czyżby czynniki rytmiczne nie były równocześnie czynnikami językowymi? A czymże zajmowałaby się prozodia, gdyby nie analizowała rytmu rzeczywiście istniejącego w języku?

To niesłuszne przeciwstawienie nie wydaje się prostą tylko pomyłką. Z przytoczonej definicji stopy i z prac szczegółowych publikowanych jeszcze przed wojną wynika, że rytm wiersza wyrażany przy pomocy stóp jest umownym schematem, a więc bytem, który w rzeczywistości nie istnieje. Zarówno Siedlecki, jak Zawodziński wyraźnie deklarowali, że analizują nie konkretnie istniejący wiersz — składający się przecież z wyrazów, a nie stóp — lecz zajmują się schematem metrycznym, który — on jedynie! — może być członkowany na stopy. Konsekwentna definicja stopy powinna by zatem mówić o wzajemnym oddziaływaniu czynników językowych, rytmicznych i czynników wierszotwórczych, metrycznych. W obecnej postaci przytoczona definicja stopy jest chyba świadectwem niepo-

¹ Cytat z artykułu *Stopa*, wchodzącego w skład Słownika Terminów Literackich, przygotowywanego obecnie do druku.

koju z powodu nieuniknionej konsekwencji eliminowania z tzw. metryki zjawisk rytmicznych. Ten niepokój jest zapewne przyczyną błędu, który należy najpierw poprawić, żeby móc następnie kontynuować dyskusję.

Wypadnie teraz zapytać, w jaki to sposób można było stopę, element realnie nie istniejący, wyprowadzać z czynnika pródodycznego, a więc z konkretnej rzeczywistości językowej? Zabieg ten i jego skutki od razu nasuwają obawy, już choćby przez to, że teoria stopy, w zasadzie konwencjonalna, z konieczności musi ulec zamąceniu, skoro w jej skład ma wejść czynnik realnie istniejący. Czynnikiem / tym jest oczywiście akcent językowy, bez którego stopa, nawet jako schemat, przestaje cokolwiek znaczyć. Jak wiadomo, akcent istnieje w języku jako tak a tak akcentowany wyraz. Niezależnie od wyrazu czy poza wyrazem akcent językowy nie może istnieć. Ale jak wprowadzić rzecz istniejącą do schematu, który realnie nie istnieje? Metryści udowodnili, że zadanie to jest w pełni wykonalne. Zamiast określić stopę jako część rzeczywistości istniejącego rytmu językowego, potraktowali oni akcent jako zjawisko zdematerializowane, a więc przywiązane nie do wyrazu, lecz do jego części, pozbawionej sensu, wydzielonej sztucznie z rzeczywistości językowej. W ten sposób można było mówić o akcencie jako o zjawisku związanym nie z wyrazem, lecz z sylabą, a równocześnie jako o zjawisku współtworzącym stopę. Według omawianej teorii sylaba akcentowana tworzy mocną część stopy, natomiast sylaba lub sylaby nieakcentowane stanowią słabą część stopy.

Ontologiczna niejednorodność podstawowego pojęcia, jakim dla sylabotyzmu jest stopa, to tylko pierwszy sygnał wewnętrznej sprzeczności całej teorii. Nie tylko bowiem trzeba było budować najmniejszą jednostkę schematu przez odwołanie się do akcentu realnie istniejącego w języku, ale również musiano pogodzić się z tym, że obok stóp abstrakcyjnych, metrycznych, istnieją stopy konkretne, czyli stopy zestrojowe. W konsekwencji trzeba było przyjąć, że obydwa te rodzaje stóp współdecydują o wartościach rytmicznych wiersza. Współdecydują — ale jak? Co jest ważniejsze, a co uboczne? Oto pytanie, które rozstrzyga o charakterze obecnej teorii sylabotyzmu.

Stwierdzenie, że w konkretnym wierszu mamy do czynienia ze stopami metrycznymi i ze stopami językowymi, stworzyło specyficzną opozycję tych zjawisk. W wypadku gdy rzeczywistości istniejące w języku stopy zestrojowe pokrywają się z teoretycznie założo-

nym układem stóp metrycznych, otrzymujemy zgodność toku rytmicznego wiersza z rytmem językowym. Gdy zaś dwie te jakości nie pokrywają się z sobą, mamy do czynienia z rzekomym istnieniem toku rytmicznego wiersza wbrew rytmowi językowemu. Zwycięża abstrakcja, rzecz, o której wie się, że w istocie nie istnieje, nad rzeczą konkretnie istniejącą i konkretnie w lekturze wiersza realizowaną. Dochodzi do tego, że całe utwory, nieraz sporych rozmiarów, określa się jako daktyliczne lub anapestyczne, nawet w takich wypadkach, gdy w rzeczywistości językowej, która wypełnia te utwory, nie występuje ani jeden daktyl lub anapest.

Nie trzeba zbyt wielkiego wysiłku, żeby dowieść, że sylabotyzm, jako teoria danego wycinka rzeczywistości, a więc jako jego ontologia, przekształcił się w ten sposób w czystą spekulację sprzeczną z elementarnym doświadczeniem. Na czym ta spekulacja polega?

Weźmy, jako konkretny przykład, Mickiewiczowskie *Czaty*. Wszyscy wersologowie wyznający abstrakcyjną, sprzeczną z rzeczywistością teorię „stopy“ określają ten wiersz jako anapestyczny. Ma to więc być układ części rytmicznych o kształcie następującym: $\cup \cup \perp$ (pierwsze dwie sylaby nieakcentowane, trzecia akcentowana). Przeciwny czytelnik nigdy nie będzie w stanie zrozumieć, w jaki sposób można określać tok rytmiczny wiersza przy pomocy „miary“, która notorycznie sprzeczna jest z rytmem językowym. W istocie człowiek nie znający tej abstrakcyjnej teorii nigdy nie domyśli się istnienia w tym wierszu toku anapestycznego. Nikomu bowiem nie przyjdzie do głowy wyodrębnianie części stanowiących bezsens: „z ogrodo“, „wej alta“, „wojewo“, „da zdysza“ itd.

Warto przypomnieć, że pozytywistyczna teoria wiersza zakładała uroczysty protest przeciwko tego rodzaju samowoli. Najwybitniejszy jej przedstawiciel, Kazimierz Wóycicki, pisał jeszcze w roku 1912:

W metryce polskiej granica członu stale zlewa się z granicą wyrazu czy wyrazów [...]. Żywy rytm wiersza wytwarza się ze stosunku całych wyrazów i grup wyrazowych, nie części wyrazów. Jeżeli więc poeta chce wprowadzić nowy rytm, musi go podać z uwzględnieniem akcentów gramatycznych i granic wyrazów — czytelnik bowiem, idąc za przyzwyczajeniem nieprzezwykczonym, będzie rozcinał wstęgę rytmiczną na części, interpretował rytm na podstawie tych dwóch czynników. Niech poeta pisze schematy rytmiczne przy wierszu, u góry czy u dołu, niech je oznacza, jak chce, nie mają żadnej wartości, jeśli ich uchem w wierszu wysłuchać nie podobna. O cóż bowiem tu idzie? Nie o taki lub inny schemat, narzucony wierszom, lecz o żywe stosunki rytmiczne, które ujawniają się w mowie. Schemat rytmiczny nie może być dowolnością; musi bezwzględnie

odpowiadać temu, co odnajdujemy w szeregu rytmicznym, jeżeli ma mieć znaczenie dla analizy rytmicznej, estetycznej².

Wyodrębnienie jednostek rytmicznych nie mających żadnego odpowiednika w językowej rzeczywistości utworu nie jest jedynym skutkiem spekulacji teoretyków sylabotonizmu. Przyjęcie teorii „stopy“ zmusza do stwierdzenia, że olbrzymia część wierszy sylabotonicznych nie da się pomieścić nawet w tych abstrakcyjnych rygorach. W konsekwencji trzeba było tę teorię rozluźnić, co doprowadziło do niebywałego jej skomplikowania. Musiało zatem powstać 1) pojęcie „toka krzyżowanego“. Znaczy to, że tok rytmiczny sobie, a rytmika językowa sobie. Stworzono zatem niezwykle „bogaty“, ale równocześnie całkowicie fikcyjny problem badawczy, którego rozwiązanie, bardzo pracochłonne, miało doprowadzić do ustalenia we wszystkich konkretnych wypadkach olbrzymiej ilości wariantów tego rodzaju skrzyżowań. Nie to zresztą jest najważniejsze. O wiele bardziej istotny jest fakt, że pomyłka teoretyczna awansowała w ten sposób do rangi obiektywnego prawa rządzącego jakoby rozwojem wierszy sylabotonicznych. Ów „tok krzyżowany“ stał się konstytutywną cechą polskiego sylabotonizmu.

Notoryczna niezgodność materiału poetyckiego z abstrakcyjną teorią sylabotonizmu postawiła badaczy wobec konieczności formułowania dalszych „praw“, które są po prostu konsekwencją pomyłki teoretycznej. Zauważono mianowicie, że duża część utworów sylabotonicznych wymija abstrakcyjną teorię stopową, szczególnie w początkowej części wierszy. Sformułowano zatem „prawo“ polegające na tym, że pierwsza stopa każdego wiersza może zostać wymieniona na inną, równoważną. Zamiast jambu wolno np. użyć trocheja. Zadeklarowano równocześnie, że mimo to rytm stopowy nie został w ten sposób naruszony. Zarówno to „prawo“, jak i owa towarzysząca mu „deklaracja teoretyczna“ jest czystą dowolnością, sprzeczną z elementarnym doświadczeniem.

Analogiczny charakter ma tzw. prawo kataleksji i hiperkataleksji. Ponieważ wiersze sylabotoniczne nie mieściły się w formule abstrakcyjnej także i wewnątrz, a nawet na końcu wiersza, sformułowano „prawo“, znowu sprzeczne z oczywistością, że nie jest naru-

² K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1912, s. 96. — Ten sam cytat na poparcie podobnego rozumowania przytacza Adam Ważyk w książce *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*. Wyd. 2. (Warszawa) 1954, s. 189.

szeniem rytmu oderwanie od stopy jednej czy nawet dwu sylab nieakcentowanych (kataleksja pojedyncza i podwójna) lub też dodanie do stopy jednej sylaby nieakcentowanej. A więc daktyl ($\perp \cup \cup$) pomniejszony o jedną sylabę nieakcentowaną nie staje się trochejem ($\perp \cup$) i nie narusza określonego rytmu, lecz pozostaje nadal daktylem, tylko że „katalektycznym“. Podobnie też jamb ($\cup \perp$) powiększony o jedną sylabę nieakcentowaną nie staje się amfibrachem ($\cup \perp \cup$) i nie narusza określonego rytmu, lecz nadal pozostaje jambem, tylko że „hiperkatalektycznym“.

Ostatnim wreszcie „prawem“ wprowadzonym do teorii sylabotonizmu dla „wytlumaczenia“ sprzecznej z nią rzeczywistości jest swoboda posługiwania się anakruzą, czyli odbitką. Znaczy to, że poecie wolno rozpocząć wiersz od sylaby nieakcentowanej i nie wliczać jej do „metru“. Dzięki temu rzekomo uratowana została teoria, mimo że w istocie... wbito w ten sposób ostatni gwóźdź do jej trumny. Trzeba bowiem stwierdzić, że stosowanie wszystkich wymienionych „praw“ powoduje całkowitą dowolność elementarnej konstatacji. Trocheje stają się jambami, jamby — amfibrachami, daktyle — trochejami, powstają pozametryczne peony różnych stopni. Zdawałoby się, że w tej sytuacji wyznawcy teorii sylabotonicznej będą zmuszeni ustąpić. Nic podobnego! Powstało natomiast jeszcze jedno „prawo“, przyznane specjalnie sylabotonizmowi polskiemu, które polega na tym, że jedną z jego istotnych cech konstytutywnych jest... dwuznaczność struktury stopowej. Czyli że wszystko może być „naprawdę“ inaczej, niż się komu może wydawać, i wszystko może się wydawać nie tak, jak jest „naprawdę“.

Podsumujmy dotychczasowe wywody:

1. Teoria sylabotonizmu wykazuje podwójne, sprzeczne wewnętrznie założenia ontologiczne;
2. teoria sylabotonizmu obwarowana jest rzekomymi „prawami“, które nie służą wyjaśnianiu rzeczywistości, lecz pozorowaniu wewnętrznej konsekwencji systemu, w istocie mijającego się z konkretną rzeczywistością;
3. teoria sylabotonizmu nie tylko nie jest przydatna do wyjaśnienia rzeczywistości, ale nawet uniemożliwia przeprowadzenie jednoznacznych konstatacji w trybie najzupełniej wstępnym, opisowym.

Pierwszy i trzeci zarzut nie wymagają szczegółowej argumentacji, gdyż *ad oculos* obnażają one niedostatki metodologiczne teorii w spo-

sób tak oczywisty, że wystarczy samo ich sformułowanie, by sobie uprzytomnić bezzasadność i sprzeczności wewnętrzne teorii. Inaczej jest z owymi „prawami“, które są dodatkowymi elementami teorii.

Jest rzeczą powszechnie znaną, że formułowanie praw rządzących literaturą służy dwóm głównie celom. Po pierwsze: chcemy w ten sposób ukazać związki przyczynowe danego zjawiska z tym, co je determinuje. Po drugie: pragniemy wykryć zasadę narzucającą rozwojowi danego zjawiska taki, a nie inny charakter. W jednym i drugim wypadku dokonywamy teoretycznego uogólnienia praktyki, doprowadzamy do teoretycznego wyjaśnienia powstającej i rozwijającej się rzeczywistości. Tak np. powstanie rymu półtorazgłoskowego w poezji czarnoleskiej, jak również wprowadzenie klauzuli paroksytonicznej wyjaśniamy przemianami zachodzącymi wówczas w akcentuacji języka. Stwierdzamy, że Kochanowski oparł obydwie wspomiane zjawiska wersyfikacyjne na ustalającym się wówczas akcencie wyrazowym, który już wtedy padał na drugą zgłoskę od końca³. Przykładem prawa rządzącego rozwojem wiersza polskiego w okresie renesansu jest stwierdzenie, że nowe treści ideowe oraz wynikające z nich nowe zasady obrazowania zmusiły poetów do naruszenia, a w końcu do obalenia schematycznej, średniowiecznej wersyfikacji zdaniowo-rymowej i w ostatecznym wyniku spowodowały powstanie nowej wersyfikacji, czysto sylabicznej, w której wysunęły się na czoło obrazowe i emocjonalno-intonacyjne wartości języka.

Przyjrzyjmy się teraz dodatkowym „prawom“ wprowadzonym do teorii sylabotonizmu. Były to, jak widzieliśmy, prawa następujące: prawo toku krzyżowanego, prawo wymiany pierwszej stopy danego wiersza, prawo kataleksji, prawo hiperkataleksji, prawo anakruzy. W poprzednim omówieniu pominąłem jeszcze dwa inne prawa, które — dla kompletu — przy tej okazji przytaczam: jest to prawo cezury, czyli swoboda przecinania stopy przy pomocy przedziału wyrazowego, i prawo diarezy, czyli uzgadnianie końca stopy z końcem wyrazu. Obydwa te „prawa“ są w istocie elementami składowymi ogólniejszego „prawa“ — toku krzyżowanego, wymienionego już wyżej.

Łatwo zauważyć, że wszystkie wymienione „prawa“ ani nie służą wyjaśnieniu genezy odpowiednich zjawisk literackich, ani też nie

³ Stwierdzenie to formułuję na prawach przykładu, nie wdając się w merytoryczne rozważania nad charakterem akcentu w polszczyźnie XVI wieku.

są przydatne do wykrycia zasad rządzących rozwojem literatury. W istocie więc nie są to żadne prawa, lecz puste hipostazy, które przedostały się do omawianej teorii skądś z zewnątrz. Skąd? — o tym za chwilę powiemy jeszcze parę słów osobno.

2

Trzeba stwierdzić, że powyższa próba podważenia przyjętej u nas teorii sylabotonizmu nie jest pierwsza, jakkolwiek wcześniejsze próby z pewnością nie grzeszyły konsekwencją, nie były również tak daleko idące. Wprowadzanie do teorii sylabotonizmu abstrakcyjnych „stóp“, sprzecznych z rytmem języka, zaatakowane było, jak widzieliśmy, już w r. 1912 przez Kazimierza Wóycickiego. Badacz ten daleki był jednak od konsekwencji, gdyż protest swój rozumiał jako formułę normatywną, natomiast w samej teorii nadal posługiwał się pojęciem „stopy“ sprzecznej z rytmem języka. Uznawał bowiem, że „we współczesnej poezji [...] granice stóp albo zlewają się z granicami wyrazów, albo przypadają wewnątrz słów“⁴. I chociaż Wóycicki sądził, że ten drugi wypadek nie wpływa na zmniejszenie wartości estetycznej wiersza, idąc za normalnym tokiem rytmu językowego tego rodzaju wypadki traktował jako zjawiska wyjątkowe, w większej liczbie wręcz niedopuszczalne.

Rygorystycznym przeciwnikiem abstrakcyjnej stopy, niezgodnej z rytmem języka, był lingwista Łoś, autor znanej książki przedstawiającej systematykę wiersza polskiego od początku jego dziejów. Łoś osądził bardzo surowo rezultaty wysiłków pierwszych u nas prawodawców metryki sylabotonicznej z przełomu XVIII i XIX wieku. Stwierdził, że ulegli oni złudzeniu, że już w ich przykładowych próbach przeważają wiersze pozornie-metryczne, że poza zestrojami akcentowymi, rzeczywiście istniejącymi w języku, o sylabotonizmie nie ma nawet co mówić. Przytoczywszy urywki owych „pozornie-metrycznych“ wierszy Łoś pisze:

Przykłady tych rodzajów wierszy z łatwością dadzą się sprowadzić do typów tradycyjnych, opartych na liczbie zgłosek i na użyciu średniówek; „miarowy“ ich charakter występuje dopiero przy dobitnym ich skandowaniu, np. jamby: „okro- | pny žal || doda- | je wie- | le mąk“. Najnaturalniej wychodzą — rozumie się — wiersze trocheiczne i amfibrachiczne [...]. Tutaj bowiem dla uwydatnienia stóp nie trzeba się uciekać do siekania wyrazów

⁴ K. Wóycicki, *op. cit.*, s. 96.

w tym celu, aby pod jednym akcentem sztucznie jednoczyć części do różnych wyrazów należące i odcinać zgłoskę pienną akcentowaną od nieakcentowanej końcówki ⁵.

Jak z tego widać, Łoś, likwidując pojęcie stopy akcentowej swobodnie odrywającej akcentowane i nieakcentowane sylaby od wyrazów, do których one należą, w zasadzie unicestwił sylabotonizm jako osobny system wersyfikacyjny. Dopuszczał on istnienie sylabotonizmu w ramach układu sylabicznego tylko jako konsekwencję średniówki modulującej rytmikę wiersza. Tak np. Łoś stwierdzał, że „wiersze 8-zgłoskowe [4 + 4] nieraz, i to od dawna w naszej literaturze, układają się stale w rytmie trocheicznym“ ⁶. Trzeba przyznać, że krytyka Łosia poszła za daleko, jakkolwiek podstawa, na jakiej się oparła, jest słuszna. Stanowisko Łosia z wielkim temperamentem zaatakował Siedlecki ⁷, jakkolwiek zwalczał w nim to, czego tam nie było, a co formułowali dopiero jego następcy. Siedlecki zarzucił mianowicie Łosiowi, że w stosunku do wierszy uznawanych za sylabotoniczne stosował on teorię „członów“, które z natury rzeczy nie są w stanie stworzyć regularności rytmicznej, skoro podporządkowane są zmiennemu tokowi rytmu językowego. Jak widzieliśmy, Łoś szedł o wiele dalej i sprowadzał wiersze sylabotoniczne do systemu sylabicznego, przez co zachował pełną konsekwencję przyjętego stanowiska, jakkolwiek rzeczywiście nie dostrzegał istnienia odrębnego systemu sylabotonicznego.

Zbyt ni rygorystyczny stanowiska Łosia nie przyjął się, chociaż rzucony przezeń posiew wydał dalsze owoce. Niesposób było zaprzeczyć istnienia wierszy rządzących się zasadą regularności rytmicznej, jakkolwiek — z drugiej strony — nie zrezygnowano tak łatwo z takiej koncepcji „stopy“, która by odpowiadała zestrojom akcentowym rzeczywiście istniejącym w języku. Nie podejmując uogólnień teoretycznych nowe to stanowisko zajął Kleiner przy analizie budowy wiersza Mickiewiczowskich *Czatów* i *Trzech Budrysów*. Jak wiemy, utwory te uchodzą za sylabotoniczne, przy czym twierdzi się, że tok ich rytmu jest anapestyczny ($\cup \cup \cup$), mimo że zestroje anapestyczne ani razu tu nie występują ⁸. Podsumowując obszerną

⁵ J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa 1920, s. 178.

⁶ *Tamże*, s. 339.

⁷ F. Siedlecki, *Studia z metryki polskiej*. Cz. 1. Wilno 1937, s. 192—198.

⁸ Tak przynajmniej stwierdza sama Dłuska (*Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 2. Kraków 1950, s. 88). W istocie mamy w *Czatach* jeden anapest zestrojowy, jeśli oczywiście uznamy tu w ogóle istnienie tego

analizę wersyfikacyjną wymienionych utworów Kleiner ustalił następujący schemat metryczny:

$$\begin{array}{c} \text{ssSs} \mid \text{sSs} \parallel \text{ssSs} \mid \text{sSs} \\ \text{ssSs} \mid \text{sSs} \mid \text{sSs} \end{array}$$

Wniosek brzmi następująco:

Budowa tej strofy opiera się nie na samej tylko równości ilościowej zgłosek, czyli na zasadzie sylabicznej, nie na samej ustalonej liczbie akcentów silnych, co stanowi zasadę toniczności, wreszcie nie na samej regularności następstwa zgłosek akcentowanych i nieakcentowanych, upodabniającej wiersz do miarowej wersyfikacji klasycznej; podstawą struktury jest nadto niezmiennosc grup zgłoskowych w obrębie każdego wiersza stanowiących całość słowną (czasem jeden wyraz, czasem kilka słów: wojewoda, weź mą torbę, tyle lat cię, i z twych ustek), inaczej stałość pewnych granic słowa [...]. Powiedzieć można, że wiersze dzielą się regularnie na „częstki“ mające po sobie zawsze granicę słowną, a w tej strofie nadto mające ustaloną liczbę sylab i ustalony stosunek akcentowy zgłosek przed granicą (Ss) i można wprowadzić dla takiej budowy nazwę „wiersza cząstkowego“. Strofa w *Czatach* i w *Trzech Budrysach* jest więc utworzona z wierszy sylabiczno-toniczno-cząstkowych, zbliżających się przy tym do miarowości⁹.

Zawartą tutaj teorię rytmu milcząco przyswoił sobie Ważyk, stwierdzając równocześnie, że jest ona „zgodna z materialistyczną metodą rozumowania“. Analizując wiersz *Czatów*, Ważyk powtórzył konstatację Kleinera, pisząc że „szeregi główne składają się z peonów wymienianych na podwójne trocheje i z amfibrachów“¹⁰.

Zreferowana teoria, aczkolwiek zalecana z tego powodu, że „zgodna jest z materialistyczną metodą rozumowania“, okazała się jednak niezgodna z rzeczywistością. Wykazała to Dłuska podejmując polemikę ze stanowiskiem Kleinera kilka lat przedtem, zanim zaakceptował je Ważyk. W cytowanej książce Dłuska stwierdziła, że w dziewięciu wierszach *Czatów* (na łączną liczbę 56) rytm peonowo-amfibrachiczny ulega załamaniu. Dłuska wyciągnęła stąd następujący wniosek:

Te miejsca ostatecznie przesądzają sprawę i z dwóch sylabotonicznych rytmów tętniących w *Czatach*: czysto stopowego anapestycznego i stopowozestrojowego, składającego się z peonów III i amfibrachów, każą uważać pierwszy za prymarny, a drugi za wyłaniający się wtórnie¹¹.

toku. W wierszu 45 odcinek pośredniówkowy rozpoczyna się zestrojem: „jakiś bies“, który z powodzeniem daje się interpretować jako anapest (∪ ∪ ∪).

⁹ J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 2, cz. 1. Lublin 1947, s. 153—154.

¹⁰ A. Ważyk, *op. cit.*, s. 110.

¹¹ M. Dłuska, *op. cit.*, s. 368.

Jest rzeczą zazwyczaj dość kłopotliwą, jeśli ktoś, demonstrując materialistyczną metodę rozumowania, odsłania równocześnie nieuniknioną konieczność popadania w sprzeczność z rzeczywistością. Ważyk przejął od Kleinera formułę rytmiczną *Czatów* nie licząc się z krytyką, jaką w związku z tym przeprowadziła Dłuska. Dokładniejsza analiza wiersza wykazuje ponadto, że krytyka Dłuskiej była niewystarczająca. Tok rytmiczny przyjęty dla *Czatów* przez Kleinera i Ważyka został w tym utworze naruszony nie dziewięć razy (jak chce Dłuska), lecz szesnaście. Jak na utwór liczący 56 wierszy, byłby to procent absolutnie uniemożliwiający przyjęcie tezy Kleinera i Ważyka, gdyż tak wielka ilość odstępstw z pewnością obala ustaloną regułę. Jeszcze ważniejszy jest fakt, że metoda zastosowana przez Kleinera i Ważyka, aczkolwiek w zasadzie zgodna z rozumowaniem materialistycznym, w olbrzymiej większości wypadków w nieunikniony sposób musi prowadzić do sprzeczności z rzeczywistością. Dostrzegł to już Siedlecki, krytykując Łosia, na którym oparli się zarówno Kleiner, jak Ważyk. Siedlecki pisał:

Prawie nigdy nie udaje się Łosiowi ująć jakiegokolwiek wiersza sylabo-tonicznego w formułę regularnych „członów“ — wycinków, co krok bowiem zachodzą wyłamania się z tej sieci przedziałów międzywyrazowych, wyłamania się w płaszczyźnie jego koncepcji metrologicznej niezrozumiałe, a więc i karygodne¹².

Co nie udawało się Łosiowi, nie mogło udać się ani Kleinerowi, ani też Ważykowi. Rzeczywiście bowiem każdy prawdziwy poeta musi liczyć się z bogactwem rytmu językowego, które nie da się wtłoczyć w nużącą jak katarynka regularność sztywno przyjętego wzorca. Taki sylabotonizm musiałby nieuchronnie doprowadzić do przekreślenia poezji.

Czyżby zatem trzeba było nawracać do teorii stopy abstrakcyjnej, rozrywającej wyrazy na cząsteczki pozbawione sensu, tyle tylko że uporządkowane pod względem regularności akcentu? Skoro nie chcemy powracać do formalistycznych zasad rozumowania, skoro podjęte próby zastosowania metody materialistycznej najczęściej prowadzą, i muszą prowadzić, do wyników sprzecznych z elementarnym doświadczeniem — w takiej sytuacji zdrowy rozsądek radzi jeszcze raz odwołać się do praktyki. Nie ma rady — trzeba więc jeszcze raz zanalizować chociażby owe *Czaty* Mickiewiczowskie, tak

¹² F. Siedlecki, *op. cit.*, s. 193.

spornie interpretowane, i może uda się wykryć drogę wiodącą do bezbłędnych uogólnień, może dowiemy się w końcu, czym jest w istocie polski sylabotoniizm.

3

Już pierwszy, bardzo wstępny, a więc i bardzo powierzchowny kontakt z Mickiewiczowskimi *Czatami* wskazuje, że rytmika w jakiś sposób określa budowę wiersza. Nieuprzedzony czytelnik spostrzeże niemal natychmiast, że zasady tworzące system sylabiczny nie obejmują wszystkich regularnie występujących tu zjawisk. Wspomniałem wyżej, że spostrzeganie w tym wierszu toku anapestycznego wynika ze spekulacji teoretycznej, tworzącej sztuczne zespoły sylab w istocie pozbawione sensu. Żaden przeciętny czytelnik nigdy się nie domyśli, że powinien jakoby wyodrębnić z całości takie układy rytmiczne jak „wej alta“ i „da zdysza“. Rzeczywista analiza rytmiki może więc oprzeć się na jednostkach rytmicznych faktycznie istniejących w języku. Słowem, rytm wiersza nie jest niczym innym jak tylko artystycznym ukształtowaniem rzeczywiście istniejącego rytmu języka. Pod tym względem niewątpliwą rację mieli: Wóycicki, Łoś, Kleiner, słusznie też zasadę tę przejął od nich Ważyk. A skoro tak, trzeba po prostu uważnie odczytać tekst wiersza i zobaczyć, które elementy rytmu językowego podporządkowane zostały zasadzie regularności, które zaś do tej zasady nie wchodzą. Odpowiedź na to pytanie nie powinna być trudna, a co ważniejsze: w każdym szczególe może być ona doraźnie sprawdzona i korygowana. Podejmując próbę nowego odczytania *Czatów*, abstrahowałem od takiego czy innego stylu deklamacyjnego, kierowałem się natomiast potocznym poczuciem językowym, które jest wyrazem elementarnego rozumienia tekstu.

Z grubsza biorąc, w *Czatach* można wyróżnić dwie odrębne całości rytmiczne. Jedna z nich tworzy człon siedmiozłóskowy powtarzający się w wierszach nieparzystych (7 + 7), druga zaś wypełnia nieodmiennie wszystkie wiersze parzyste. Siedmiozłóskowe człony *Czatów* mieszczą się w trzech następujących układach:

I.	1)	⊥	∪		⊥	∪		∪	⊥	∪	—	25
	2)	∪	∪	⊥	∪	∪		∪	⊥	∪	—	22
	3)	⊥		∪	⊥	∪		∪	⊥	∪	—	9

Razem — 56

Ponieważ sprawa, której poświęcam niniejszy artykuł, jest dyskusyjna, muszę chyba przytoczyć cały materiał¹³, żeby dać czytelnikowi możliwość jego kontroli. A więc:

- 1) 1 0 | 1 0 | 0 1 0
 w. 3 spojrział w łożę swej żony,
 9 czemu w sadzie przy bramie
 11 Weź mi torbę borsuczą
 13 Wzięli bronie, wypadli,
 17 Jedną ręką swe oczy
 17 kryła w puklach warkoczy
 19 Drugą ręką od łona
 21 mówił do niej: „Kochana!
 23 Nawet twoje westchnienia,
 23 nawet ręki ściśnienia
 25 tyle lat cię kochałem,
 27 tylko trzosem zabręczał,
 29 tonąc w puchy łabędzie,
 35 Bym cię witał westchnieniem
 37 ona jeszcze nie słucha,
 37 on jej szepce do ucha
 45 „Panie! — kozak powiada —
 45 jakiś bies mię napada,
 47 zimny dreszcz mię przechodził
 49 „Ciszej, plemię hajducze,
 49 ja cię płakać nauczę!
 51 Podsyp zapał, a żywo
 53 „Wyżej... w prawo... pomału,
 53 czekaj mego wystrzału,
 55 Kozak ódwiódl, wycelił,
- 2) 0 0 1 0 | 0 1 0
 w. 1 Z ogrodowej altany
 1 wojewoda zdyszany
 3 Odchyliwszy zasłony,
 5 i rękami drżącemi
 11 i jańczarkę hajduczą,
 13 do ogrodu się wkradli,
 15 Na darniowym siedzeniu
 15 coś bieleje się w cieniu:
 19 odpychała ramiona
 29 „Co wieczora on będzie,
 31 I z twych ustek różanych,
 31 I z twych liców rumianych
 33 przy księżycu promyku,
 35 i pożegnał życzeniem

¹³ Tekst przytaczam wg wydania: A. Mickiewicz. *Dzieła*. Wydanie Narodowe. T. 1. Warszawa 1948, s. 226—228.

39 Aż wzruszona, zemdlona,
 39 opuściła ramiona
 41 Wojewoda z kozakiem
 41 przyklęknięli za krzakiem
 43 I odcięli zębami,
 43 I przybili stęflami
 47 Gdym półkurcze odwodził,
 55 nie czekając wystrzelił

3) $\underline{\text{L}} \mid \cup \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup$

w. 5 Wzrok opuścił ku ziemi
 7 Wzrok od łoża odwrócił
 7 w tył wyloty zarzucił
 9 „Hej, kozaku, ty chamie,
 21 Ten, ściskając kolana,
 25 „Ja, choć z takim zapalem,
 27 On nie kochał, nie jęczał,
 33 Ja na wiernym koniku,
 51 szyść paznokciem krzesiwo,

Parzyste wiersze *Czatów* wykazują sześć następujących układów rytmicznych:

II. 1)	$\underline{\text{L}} \cup \mid \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup$	— 11
2)	$\cup \cup \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup$	— 10
3)	$\cup \cup \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \mid \cup \cup \underline{\text{L}} \cup$	— 2
4)	$\underline{\text{L}} \cup \mid \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \mid \cup \cup \underline{\text{L}} \cup$	— 2
5)	$\underline{\text{L}} \cup \mid \underline{\text{L}} \mid \cup \cup \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup$	— 2
6)	$\cup \underline{\text{L}} \mid \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup$	— 1

Razem 28

Znowu przytaczam cały materiał:

1) $\underline{\text{L}} \cup \mid \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup$
 w. 2 Bieży w zamek z wściekłością i trwogą.
 4 Pojrzał, zadrżał, nie znalazł nikogo.
 6 Siwe wąsy pokręca, i duma.
 14 Kędy szpaler altaną obrasta.
 26 Będę kochał i jęczał daleki;
 28 Tyś mu wszystko sprzedała na wieki.
 34 Biegę tutaj przez chłody i słoty,
 36 Dobrej nocy i długiej pieszczoty!“
 38 Nowe skargi czy nowe zaklęcia:
 50 Masz tu z prochem leszczyńskim sakiewkę;
 54 Pierwej musi w łeb dostać pan młody“.

2) $\cup \cup \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup \mid \cup \underline{\text{L}} \cup$
 w. 8 I zawołał kozaka Nauma.
 12 I mą strzelbę gwintówkę zdejm z kołka“.

- 16 To siedziała w bieliźnie niewiasta.
 20 Klęczącego u kolan mężczyzny.
 22 Więc już wszystko, jam wszystko utracił!
 24 Wojewoda już z góry zapłacił.
 32 Mnie wzbronione słodycze wysysał.
 40 I schyliła się w jego objęcia.
 42 I dobyli zza pasa naboje,
 46 Ja nie mogę zastrzelić tej dziewczki;
- 3) $\cup \cup \perp \cup \mid \cup \perp \mid \cup \cup \perp \cup$
 w. 48 I stoczyła się łąza do panewki“.
 56 I ugodził w sam łeb — wojewody.
- 4) $\perp \cup \mid \perp \cup \mid \cup \perp \mid \cup \cup \perp \cup$
 w. 10 Nie ma nocą ni psa, ni pachołka?
 52 Potem palnij w twój łeb lub w tę dziewczkę
- 5) $\perp \cup \mid \perp \mid \cup \cup \perp \cup \mid \cup \perp \cup$
 w. 30 Stary łeb na twym łonie kołysał,
 44 Prochu garść i grankulek we dwoje.
- 6) $\cup \perp \mid \perp \cup \mid \cup \perp \cup \mid \cup \perp \cup$
 w. 18 I pierś kryła pod rąbek bielizny;

Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że w niektórych wypadkach możliwa będzie nieco inna interpretacja rytmiczna, tam zwłaszcza, gdzie mamy do czynienia z zestrojami akcentowymi, w których skład wchodzi wyrazy jednosylabowe, z natury rzeczy atonizujące się. Będą to wypadki stosunkowo rzadkie, tego typu, jak np. następujący: „coś bieleje się w cieniu“, obok rytmu: $\cup \cup \perp \cup \mid \cup \perp \cup$, można przyjąć: $\cup \cup \perp \cup \cup \mid \perp \cup$, czy nawet: $\perp \mid \cup \perp \cup \cup \mid \perp \cup$. Albo: „I z twych ustek różanych“, obok rytmu: $\cup \cup \perp \cup \mid \cup \perp \cup$, można przyjąć: $\perp \cup \mid \perp \cup \mid \cup \perp \cup$. Jak się za chwilę okaże, olbrzymia większość tego rodzaju alternacji nie będzie miała wpływu na ostateczne wnioski, jakie wynikają z przeanalizowanego materiału. Bez wpływu na wnioski pozostanie również kilka przykładów wymienionych w grupie I, 3 o rytmie: $\perp \mid \cup \perp \cup \mid \cup \perp \cup$, które można by interpretować także jako $\cup \cup \perp \cup \mid \cup \perp \cup$; np. „Wzrok opuścił ku ziemi“. W grupie tej przeważają zresztą przykłady, których interpretacja jest całkiem bezsporna i zupełnie jednoznaczna.

Wnioski wynikające z analizy owych 56 jednostek siedmiozłotkowych narzucają się same. Układ rytmiczny wszystkich przykładów tej grupy wskazuje absolutną regularność ostatniego zestroju przed średniówką lub przed końcem wiersza. W istocie nawet sylabiczna formuła nieparzystych wierszy *Czatów* jest bardziej skompli-

kowana, niż to się zwykle przyjmuje. Zamiast ramowego 7 + 7 mamy tu bowiem konsekwentnie wytrzymane: 4 + 3 + 4 + 3. Tej regularności sylabicznej odpowiada swoista regularność rytmu, która pozostawiając swobodę w członach czterosylabowych narzuca identyczny wygląd członów trzechsylabowych. Posługując się przyjętą potocznie symboliką, określimy ten wzorzec w sposób następujący: ooOo | sSs || ooOo | sSs.

Nie tak zupełnie prosto przedstawia się ta sprawa w parzystych wierszach *Czatów*. Sylabiczna formuła tych wierszy brzmi: 4 + 3 + 3, z jednym, jedynym wyjątkiem, o którym za chwilę. Człon czterosylabowy tutaj również zachowuje swobodę rytmu. Obydwa człony trzysylabowe zachowują taki sam układ, jak poprzednio (sSs), jednakże musimy odnotować tutaj 22 wypadki pozytywne, i 6 wypadków tak czy inaczej negatywnych. Z wymienionymi zastrzeżeniami można ustalić wzorzec następujący: ooOo | sSs | sSs.

Najprostszym do wyjaśnienia okazuje się wypadek najbardziej niewątpliwego załamania rytmu. Jak wiadomo, *Czaty* kończą się dramatycznym akordem, który gwałtownie odwraca kierunek fabuły przedstawionej w utworze. Wszystko prowadziło do tego, że wojewoda zastrzelił kochankę swej żony, ona zaś padnie pod kulą kozaka, aż oto okazuje się, że zaszło coś wręcz przeciwnego:

Kozak odwiódł, wycelił, nie czekając wystrzelił
I ugodził w sam łeb — wojewody.

Narastające napięcie dramatyczne rozładowane zostało ku zaskoczeniu czytelnika dopiero w ostatnim słowie tekstu. To ostatnie słowo zaskakuje również rytmicznie. Uległa załamaniu sylabiczna formuła wiersza (4 + 3 + 3), co przyniosło w efekcie zburzenie dotychczasowego toku rytmicznego (...sSs | sSs).

W pozostałych pięciu wypadkach mamy wprowadzić załamanie rytmu, ale nigdzie nie znajdujemy naruszenia średniówki. Samo zresztą załamanie rytmu nie wszędzie jest jednakowo silne. Oto przykłady od najsilniejszych do coraz to słabszych:

- w. 10, Nie ma nocą ni psa, ni pachołka?
52 Potem palnij w twój łeb lub w tę dziewczkę.
- 48 I stoczyła się łza do panewki“.
- 30 Stary łeb na twym łonie kołysał,
44 Prochu garść i grankulek we dwoje.

Jak należy w całej tej sytuacji postąpić? Jedno wydaje się pewne: nie możemy chyba żadnego z powyższych wypadków uważać za uchybienie artystyczne, nie możemy np. mówić, że Mickiewiczowi nie starczyło inwencji, wobec czego musiał popełniać błędy. Z historii literatury wiemy, że żaden wielki poeta nie bił pokłonów przed bożkami formy — przeciwnie, on nad formą w pełni panował i świadomie ją zmieniał. Nie wiadomo jednakże, jak tego rodzaju wypadki ostatecznie kwalifikować: jako przełamywanie wzorca czy też jako jego modulację, nie tworzącą jeszcze nowej jakości. Osobiście byłbym skłonny przyjąć w wypadku *Czatów* tę drugą ewentualność, wobec czego wzorzec tego utworu przedstawiałby się w sumie następująco:

$$\begin{array}{c} ooOo \mid sSs \parallel ooOo \mid sSs \\ ooOo \mid sSs \mid sSs \end{array}$$

Dokonane w ten sposób uogólnienie niewielkiego fragmentu praktyki poetyckiej Mickiewicza przynosi już częściową odpowiedź na pytanie, co to jest polski sylabotonizm. LW świetle przeprowadzonej analizy system sylabotoniczny nie jest systemem zgłoskowo-przyciskowym, lecz zgłoskowo-zestrojowym. Wprowadzając regularność rytmiczną wszystkich lub niektórych tylko zestrojów, system ten niejako automatycznie wydobywa średniówkę silniej, niż mieliśmy to w systemie sylabicznym. Dlatego też można by wprowadzić do definicji także i ten element i nazwać system sylabotoniczny systemem zgłoskowo-średniówkowo-zestrojowym. Trzeba jednakże pamiętać, że dopiero ostatni człon tej definicji wprowadza specyfikę tego systemu w stosunku do sylabizmu. Chciałbym to podkreślić jak najdobitniej, gdyż poprzednia kwalifikacja sylabotonizmu nieuchronnie prowadziła do zatarcia różnic między systemem sylabicznym a systemem sylabotonicznym. Jest rzeczą nader charakterystyczną, że Zawodziński w swym ostatnim dziele, opublikowanym pośmiertnie pt. *Metryka szczegółowa*¹⁴, w istocie włączył cały niemal sylabizm do systemu sylabotonicznego. Jeżeli wyróżnikiem sylabotonizmu ma być regularność akcentów (powiedzmy ściślej: regularność wszystkich lub niektórych akcentów), stabilizacja akcentu przedśredniówkowego i akcentu klauzuli w wierszach sylabicznych kwalifikowała je automatycznie jako sylabotoniczne. Zupełnie inaczej przedstawia się ta sprawa, gdy przyjmiemy, że wyróżnikiem

¹⁴ K. W. Zawodziński, *Metryka szczegółowa*. Jest to cz. 2 tomu pt. *Studia z wersyfikacji polskiej*. Wrocław 1954.

systemu sylabotonicznego jest regularność wszystkich lub niektórych zestrojów. Do tej kategorii nie można bowiem włączyć wierszy sylabicznych, które stabilizują nie zestroje, lecz akcent — najpierw w klauzuli, a potem także w członie przedśredniówkowym.

Problem ściśle teoretyczny, który tutaj poruszam, ma niezwykle żywą aktualność historycznoliteracką. Dwie wyżej przeciwstawione sobie definicje sylabotonizmu prowadzą bowiem do dwu całkowicie odmiennych koncepcji historycznoliterackich, zarówno przy określaniu genezy, jak i przy formułowaniu praw rządzących literaturą. Kwalifikując sylabotonizm jako system zgłoskowo-przyciskowy musimy wyprowadzać go z sylabizmu. A przecież wiemy dobrze, że sylabizm poezji Kochanowskiego był w istocie zwycięskim odrzuceniem rygorów sylabotonizmu melicznego średniowiecznych pieśni religijnych. Wiemy również, że sylabotonizm Mickiewicza powstał przede wszystkim jako wynik podniesienia do wyżyn artyzmu sylabotonizmu pieśni ludowych (na razie pomijam tu zawity problem wpływów metryki greckiej i łacińskiej). W żaden sposób nie da się wyprowadzić sylabotonizmu Mickiewicza z klasycznej sylabiki poezji staropolskiej. Z tego co wiadomo o sylabizmie samego Mickiewicza, orientujemy się, że wielki poeta romantyczny rozszerzał teren działania zasad występujących już u Kochanowskiego. Bynajmniej nie była to droga prowadząca do sylabotonizmu.*Wiemy, że sylabizm czarnoleski był zgłoskowo-średniówkowo-przyciskowy. Przyciskowy w tym sensie, że pierwszy Kochanowski w pełni ustabilizował akcent klauzuli, bynajmniej zresztą nie narzucając jej jednolitego rytmu zestrojowego. Pod piórem Mickiewicza i innych poetów romantycznych akcent częściowo ustabilizował się także i w członie przedśredniówkowym, przy czym podejmowano próby zwolnienia średniówki z funkcji stałej konstanty metrycznej¹⁵. Stabilizacja akcentu — czy to w języku, czy w końcowych częściach odcinków wiersza — stwarzała określone tylko warunki dla rozwoju tendencji sylabotonicznych, niemniej jednak sama przez się nie była i nie mogła stanowić ich zapoczątkowania. Geneza sylabotonizmu wiąże się przede wszystkim z regularnością rytmiczną melodii w pieśniach. Skutki niewątpliwie istniejącego naśladownictwa metrów antycznych z jednej strony były czynnikiem epizodycznym, z drugiej zaś ograniczane

¹⁵ Por. w tej sprawie: W. Borowy, *Studia i rozprawy*. T. 2. Wrocław 1952, s. 275—276.

były od razu wskutek naporu obcego im materiału językowego. W dużym stopniu były to złudzenia poetów i nieporozumienia zawinione przez reformatorów wiersza. Stwierdzenie tych złudzeń i nieporozumień powinno by ostrzec nowoczesnych badaczy przed normatywną, sprzeczną z językiem teorią stopy, i aż dziw, że nie wyciągnięto stąd należytych wniosków. Tak np. Dłuska (idąc w tym wypadku za Łosiem) zanalizowała szczegółowo intencje wersyfikacyjne Brodzińskiego, świadomie zadeklarowane w dodatkach do rozprawy Elsnera, i porównała zamierzony wzorzec z rzeczywistym tokiem rytmicznym wiersza. Warto przytoczyć za Dłuską przynajmniej fragment tego zestawienia:

WZORZEC BRODZIŃSKIEGO (DAKTYLICZNY)	ROZCZŁONKOWANIE RYTMICZNE NATURALNE
Czucie i miłość tak błoga	Czucie i miłość tak błoga
Mówić za- częła wśród łona,	Mówić zaczęła wśród łona,
Chciałam nieść uścisk do Boga,	Chciałam nieść uścisk do Boga,
Ziemię w me objąć ra- miona.	Ziemię w me objąć ramiona.

Zestawienie to opatruje Dłuska komentarzem następującym:

Brodzińskiemu nawet do głowy nie przychodzi amfibrachy, tak właściwe naszemu językowi, a tak mało używane w starożytności. Usiłuje on wtłoczyć 8-zgłoskowiec w ramy daktyliczno-trocheiczne, ale to mu się nie udaje: wiersz wpada w inne rozczłonkowanie¹⁶.

W dalszych wywodach Dłuska po wielokroć jeszcze gromadzić będzie materiał, z którego wynika, że czytelnik nie jest w stanie dostrzec abstrakcyjnego rytmu stopowego i zawsze poddaje się działaniu rzeczywistego rytmu języka. Mimo licznych tego rodzaju stwierdzeń „stopa“ nadal jest podstawą teorii wersyfikacyjnej autorki.

4

Trzeba stwierdzić, że niezależnie od złudzeń poetów i nieporozumień zawinionych przez dawnych reformatorów wiersza, na obecną teorię sylabotonizmu złożyły się również nieporozumienia i pomyłki zawinione przez badaczy. Pomyłki te widać choćby już z przeprowadzonej wyżej analizy Mickiewiczowskich *Czatów*. Przyjmowany dla tego utworu tok anapestyczny nie da się stwierdzić nawet na gruncie owych abstrakcyjnych teorii. Spróbujmy przymknąć oko na tworzenie całości rytmicznych złożonych z sylab pozbawionych

¹⁶ M. Dłuska, *op. cit.*, t. 2, s. 120.

sensu. Zgódźmy się także z regułą hiperkataleksji, która rzekomo nie narusza ustalonego wzorca. Cóż się wtedy okaże? Konsekwentne wyodrębnienie anapestów możliwe będzie w wierszach o następującym toku rytmicznym:

$$\begin{array}{cccc|cccc} \cup & \cup & \perp & \cup & \cup & \perp & \cup & \cup \\ \cup & \cup & \perp & \cup & \cup & \perp & \cup & \cup \\ \cup & \cup & \perp & \cup & \cup & \perp & \cup & \cup \end{array}$$

Pozostałe, rzeczywiście istniejące układy rytmiczne uniemożliwiają konsekwentną realizację anapestów stopowych nawet w ramach owej abstrakcyjnej teorii. Na 28 nieparzystych wierszy *Czatów* regularność anapestyczną wykazuje zaledwie 6. Na tyleż wierszy parzystych — anapestycznie regularnych jest 12. W sumie nie daje to nawet $\frac{1}{3}$ wszystkich wierszy *Czatów*. Skąd się bierze ta zaskakująca obserwacja?

Rzecz polega na tym, że metryści pragnący odkryć w wierszu to, czego, w nim w istocie nie ma, rezerwują sobie niezwykle liberalizm w konstataowaniu rozkładu akcentów. Dwa notoryczne trocheje ($\perp \cup$ | $\perp \cup$) czytają oni w ten sposób, że przytłumiają akcent pierwszego, uznają go metrycznie za nieistniejący i w wyniku takiego zabiegu uzyskują anapest ($\cup \cup \perp$). Dowolność ta wydaje się niedopuszczalna. Powoduje ona, że wymyka się jakakolwiek racjonalna podstawa do pierwiastkowego stwierdzenia faktów. Akcent gramatyczny, wyrazowy traktuje się tutaj na równi z akcentem pobocznym, a w dodatku wprowadza się dowolne intonacje deklamacyjne. W ten sposób można stwierdzać realizacje najwymyślniejszych schematów stopowych. Jakiż gwałt trzeba zadać językowi, żeby odczytać anapest w wołaczu: „Hej, kozaku“, albo w następujących fragmentach zaczerpniętych z tychże *Czatów*: „I pierś kryła“; „Ja, choć z takim [zapałem]“; „Nie ma nocą ni psa,“; „I ugodził w sam łeb“.

W tej sytuacji ulega zachwianiu definicja nawet owej abstrakcyjnej stopy. Jest to sztuczna konstrukcja wersyfikacyjna — niech będzie. Ale przecież twierdzi się, że powstaje ona w wyniku wspólnego działania dwóch czynników: prozodycznego (czyli językowego) i metrycznego (czyli wierszowego). By tę definicję móc jednoznacznie utrzymać, trzeba się zdecydować, jakie czynniki językowe wprowadza się do tego rachunku. Jeśli jest to akcent językowy, zwłaszcza główny, gramatyczny, toć przecież nie można go dowolnie z tego rachunku usuwać. Akcenty zaś deklamacyjne w ogóle nie mogą być

tutaj wprowadzone, są to bowiem zjawiska pozajęzykowe, mimo że realizują się w mowie. I tak już niebezpiecznie dużą dowolnością jest całkowita swoboda posługiwania się w tej teorii akcentem pobocznym. Twierdzi się bowiem, że istnieje on tylko o tyle, o ile zgodny jest z konstrukcją stopy, pomija się natomiast milczeniem jego istnienie wszędzie tam, gdzie swoją obecnością uniemożliwiłby powstanie stopy. Jeśli dana teoria ma mieć charakter ontologiczny, musi ona zupełnie jednoznacznie wypowiadać się o istnieniu zjawisk, których jest uogólnieniem. W przeciwnym razie wchodzimy na grząski grunt zupełnie dowolnej spekulacji.

Ponieważ omawiana sprawa jest decydująca dla oceny obecnej teorii sylabotonizmu, chciałbym jeszcze wprowadzić nieco materiału dowodowego. W wydanych niedawno *Studiach z wersyfikacji polskiej* Zawodzińskiego znajdujemy rozprawkę poświęconą wersyfikacji *Dożywocia*. Autor twierdzi, że

Dożywocie jest napisane tetrapodią trocheiczną, czyli (mówiąc po polsku a zarazem jeszcze ściślej) — 8-zgłoskowcem, w którym akcenty wyrazowe oraz (przy zbiegu kilku wyrazów jednozgłoskowych) logiczne przypadają na miejsca nieparzyste [...]. Ten wiersz, charakteryzujący się, jak widzimy, stałą ilością zgłosek i uporządkowaniem miejsc akcentowych, więc należący do sylabiczno-tonicznego systemu wersyfikacyjnego, został zastosowany przez Fredrę z wielką regularnością: na 1942 wiersze utworu naliczyliśmy zaledwie tylko 30 wierszy nie odpowiadających powyżej określonemu schematowi; z nich jednak większość da się do tego schematu sprowadzić drogą nie wymagającego wysiłku przeniesienia akcentu z miejsca, na którym się go w ogólnopolskiej mowie warstw kulturalnych umieszcza¹⁷.

Tyle Zawodziński. Dla przygodnego artykułu nie mogłem, rzecz jasna, kontrolować całego tekstu *Dożywocia*, owych 1942 wierszy. Przeanalizowałem jednak 100 wierszy i znów wyniki są co najmniej zaskakujące. Przede wszystkim spostrzegłem w 13 wierszach zestroje jambiczne, jak wiadomo, bardzo rzadkie w polszczyźnie. Oto przykłady:

[I żadnemu ani w głowie,]

- w. 25 Ż e k t o ś k u p i ł j e g o z d r o w i e —
 30 T a k j e s t , t a k , f i u t ! — w i e l k a s t r a t a !
 39 A n a s z L e o n ?
 44 I c ó ż j e s z c z e ?
 49 J a g r y g a n i ć n i e m a m p r a w a :
 59 O d k a r t d a w a ć z w y c z a j d a w n y .

¹⁷ K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*, s. 359.

60 O d k a r t — d z i e s i ę ć — p i ę k n y w z i ą t e k !
 88 B y s t r z e g ł j a k b y o k a w g ł o w i e .
 [J a m c i b o w i e m d a ł d o c h o d y ,]
 100 C o m a s z t e r a z —
 7 T o c z u w a n i e n o c w n o c p r a w i e ,
 8 T e h u l a n k i , t e n t o k ژی c i a ,
 27 S z a s t a , s z a s t a , a r a z w g r o b i e —
 40 P i ł , p i ł ?

FILIP

J a k s m o k .

ŁATKA

J a k s m o k ? B o ژی 18 .

Niezależnie od zestrojów jambicznych (nb. nie tylko w nagłosie wierszy), których z pewnością nie da się sprowadzić do ustalonego przez badacza schematu, zauważyłem zestroje jednosylabowe tuż obok z sobą sąsiadujące. Znów przytaczam przykłady:

w. 32 A j , a j , k ł o p o t ! C ó z r o b i l i
 40 P i ł , p i ł ?
 [C h c i a ł b y d z i e l i ć , w z i ą ć p o ł o w ę ,]
 72 C o , d n i e m , n o c ą , ł a m i ą c g ł o w ę ,
 [B i e d n y s ł u g a g d z i e s k o r z y s t a ?]
 30 T a k j e s t , t a k , f i u t ! — w i e l k a s t r a t a !
 11 N i e m a w i e l e . — A j , a j , b i e d a ,
 33 N a t e j u c z c i e ?

FILIP

C o ?

ŁATKA

C o ?

FILIP

P i l i !

66 Ó w d z i e s i ą t e k . — C o ? — j a k ? — w s z ę d z i e

W przykładach tych mamy nowych pięć wierszy (dwa z przytoczonych dublują się z wymienionymi wyżej), które wykazują odstępstwa od rzekomej reguły trocheicznej. Razem mamy w ten sposób 18 wierszy na 100 przeanalizowanych. Dopiero resztę zagorzały metrysta może podciągnąć do reguły trocheicznej, oczywiście w ra-

¹⁸ Cytuję za wyd.: A. Fredro, *Dożywocie*. Opracował Zygmunt Szweykowski. Warszawa 1949. Biblioteka Pisarzy Polskich i Obcych, nr 13.

mach abstrakcyjnej teorii stopy. Tak wysoki procent odstępstw sam przez się wyklucza zaliczenie wiersza *Dożywocia* do systemu sylabotonicznego. Trzeba bowiem pamiętać, że mamy tu do czynienia z normalnym dla polszczyzny tokiem trocheiczno-amfibrachicznym, że więc jest to cecha języka, a nie wersyfikacji. W przeanalizowanym fragmencie *Dożywocia* mamy zaledwie 30 wierszy o ściśle trocheicznym rytmie językowym, włączając w to tzw. dytrocheje, a więc wyrazy czterozgłoskowe o toku trocheicznym. Pozostałe wiersze z przeanalizowanej setki operują zestrojami różnego kształtu, przy czym w żadnej pozycji nie da się stwierdzić regularności zestrojowej. Nie ma jej ani w klauzuli, ani w członie przedśredniówkowym, ani gdziekolwiek indziej. Tak więc mamy tu do czynienia z najzwyczajszym sylabowcem typu 4+4, a więc zatem z wierszem dawnym, którego nie włączaliśmy wcześniej do systemu sylabotonicznego.

Tymczasem wniosek Zawodzińskiego brzmi następująco:

W każdym razie nieznaczna ilość odstępstw, liczbowo wyrażająca się w paru *promille* [...] świadczy o wyraźnym i dokonanym dokładniej niż u wielu współczesników zamiarze Fredry użycia wiersza sylabiczno-tonicznego, który jeszcze był wówczas nowością w poezji polskiej: minęło zaledwie .lat kilkanaście od chwili, gdy istota sylabiczno-tonicznego wiersza została sformułowana przez teoretyków, a zachęceni przez nich poeci (Brodziński, Zaleski) podali pierwsze jego przykłady. Początek tej reformy wersyfikacyjnej zbiega się z początkiem naszego romantyzmu i jeśliibyśmy przechylenie na stronę wiersza sylabiczno-tonicznego mogli uważać za cechę romantyczną, byłby to jeszcze jeden dowód za wysuwaną gwałtownie w naszym stuleciu, ale dość słabo uzasadnioną tezą: „Fredro — romantykiem“¹⁹.

Nie wiem, czy Fredro, pisząc *Dożywocie*, osobiście miał jakiegokolwiek złudzenia co do sylabotoniczności użytego wiersza. W każdym jednak razie złudzeń tych nie powinien był żywić Zawodziński. Świadczą one nawet nie o popełnionych błędach, lecz o całkowitej dowolności od razu już samych kryteriów opisowych, służących konstatacji faktycznego stanu rzeczy.

Mówiąc o tego rodzaju dowolnościach niesposób oprzeć się chęci przypomnienia znakomitej parodii napisanej na ten temat przez Borowego. Autor przenosi nas w odległą przyszłość w czasy, które poprzedził żywiołowy kataklizm unicestwiający wszystkie zbiory biblioteczne i wszystkie teksty poetyckie w języku polskim. Grupa uczonych-slawistów postanowiła odtworzyć zasady wersyfikacji

¹⁹ K. W. Zawodziński, *op. cit.*, s. 362.

polskiej. W pewnym momencie zostają oni olśnieni decydującym dla sprawy znaleziskiem. W ruinach jednej ze szkół odnaleziono tablicę, na której kredą wypisany jest następujący dwuwiersz:

Jak srogo lew ogonem rusza,
Tak w ptaku podskakuje dusza.

Jeden z uczonych orzekł, że oczywiście mamy tu do czynienia z 9-zgłoskowcem rymowanym, który świadczy o tym, że wówczas panowała era wersyfikacji sylabicznej. Drugi sławista uzupełnił wywody poprzednika odkrywając w tym dwuwierszu istnienie dwu regularnych średniówek. Jego zdaniem, sylabiczny wzorec tego wiersza nie ogranicza się do konstanty zgłoskowej i stabilizacji akcentu w klauzuli, lecz dysponuje dodatkowo rozczłonkowaniem wewnętrznym na „równodługie“ części wedle schematu: 3+4+2.

Obydwa te wywody — pisze dalej Borowy — zostały uznane za krótkowzroczne przez sławistę nr 3. Szanowni koledzy — mówił — zostali zasugestionowani schematami sylabizmu, z którym mieli do czynienia w innym materiale językowym; tymczasem mamy tu najoczywiściej do czynienia z systemem wersyfikacyjnym sylabiczno-miarowym, mianowicie z powtarzającymi się najregularniej amfibrachami: kto by wątpił, może go przekonają rymy wewnętrzne:

Jak srogo
lew ogo-
nem rusza,
Tak w ptaku
podskaku-
je dusza.

Tu jednak uśmiechnął się zjadliwie sławista czwarty.

Wielce szanowny panie kolego — zawołał naśladując styl swoich przedhistorycznych poprzedników — jakże można brać rzeczy w takim oderwaniu od ogólnego ła epoki?! Przecież wiadomo, że Polacy mieli się za naród o cywilizacji łaćcińskiej [...]. A skoro tak, to i w wierszach ich najprawdopodobniejsze są naśladownictwa metrów klasycznych. I rzeczywiście: przecież tekścik, który mamy przed sobą, to jest prawie zupełnie regularny heksametr, z daktyłów złożony:

Ják srogo | léw ogo- | ném rusza | ták | w ptaku | itd.

Że na końcu jest niezupełnie tak, jakby się oczekiwało, to należy policzyć na karb bądź co bądź odmiennej kultury. Że akcenty na *-ném* i *-je* nie odpowiadają normalnym akcentom wyrazowym, to prawda, ale przecież [...] wiadomo, że akcent wyrazowy w polszczyźnie był stosunkowo słaby, więc kto wie, czy grał w wierszu wielką rolę...²⁰

²⁰ W. B o r o w y, op. cit., t. 2, s. 181—183.

Relacja Borowego nie wyczerpała do końca sporu, który wybuchł wśród sławistów końca XXX wieku. Na ogólnoswiatowym zjeździe sławistów r. 3000 wystąpiła grupa uczniów wspomnianego sławisty nr 4 i wszczęła porywającą dyskusję celem ustalenia w szczegółach sylabotonicznego wzorca szacownego zabytku. Jeden z nich stwierdził, że ów cudem zachowany dwuwiersz jest po prostu trypodnią daktyliczną katalektyczną z typową dla dawnej wersyfikacji anakruzą. Wzorzec metryczny wygląda zatem następująco:

Jak | srogo lew | ogonem | rusza,
 ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪
 Tak | w ptaku pod- | skaku- je | dusza.

Interpretacja ta spotkała się z surową krytyką, ale przy tej okazji doszło do ogólniejszej dyskusji. Oponent zaatakował zasadność teoretyczną rzekomego prawa kataleksji, domagając się ustalenia takiego wzorca metrycznego, który by był konsekwentnie utrzymany do końca. W związku z tym stwierdził on, że nieodżałowanej pamięci ich mistrz, uczony poprzedniego pokolenia (wspomniany wyżej jako sławista nr 4), zbyt pochopnie potępił teorię transakcentacji, konieczną teraz do przyjęcia, skoro odrzuca się prawo kataleksji. Tak więc w owym zabytku mielibyśmy do czynienia z trypodnią anapestyczną przy przeważającym działaniu prawa transakcentacji:

Jak srogo | lew ogo- | nem rusza,
 ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪
 Tak w ptaku | podskaku- | je dusza.

Jest rzeczą oczywistą — twierdził ów badacz — że transakcentacja musiała być stosowana przede wszystkim w utworach poetyckich, gdyż w ten sposób jeszcze bardziej mogły się one odcinać od prozy i realizować szersze prawo działające w całej literaturze: prawo uniezwyklenia. A zresztą — dodał ów badacz, pograżając do reszty swych przeciwników — mamy tu do czynienia z bardzo regularnie występującą transakcentacją, co jest źródłem szczególnych wartości estetycznych. Szanowny referent nie będzie w stanie zaprzeczyć, że poeta wyłączył tutaj spod prawa transakcentacji środkowe tylko człony obydwu wersów. Tak subtelne zastosowanie tego prawa jest jeszcze jednym dowodem jego istnienia.

Czy w r. 3000 odbędzie się ogólnoswiatowy zjazd sławistów i czy taki właśnie będzie przebieg obrad w jednej z licznych jego podsekcji polonistycznych, trudno przewidzieć to dzisiaj, w roku pań-

skim 1955. W każdym razie trzeba Borowemu przyznać rację w tym, że jego fantazja „bynajmniej nie jest karykaturą zbyt jaskrawą“, aczkolwiek jest to oczywiście karykatura. Po blisko dwudziestu latach przyszedł Borowemu w sukurs Adam Ważyk, występując z gwałtowną krytyką „szkoły metrystów“ w przypisach do drugiego wydania swej książki *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*. W pozytywnych wywodach książka jest najczęściej niesłuszna, a przynajmniej bałamutna. Krytyka natomiast, przeprowadzona z pasją, trafia w sedno i w większości wypadków jest przekonywająca. Ponieważ książka ta w jej obecnej postaci nie doczekała się omówienia, warto przypomnieć tu przynajmniej owe partie polemiczne. O „metrycznej“ definicji sylabotoniki pisze Ważyk, co następuje:

Każda definicja jest uogólnieniem teoretycznym. Prawidłowe uogólnienie musi odpowiadać wzorcowej praktyce. Definicja, według której liczba akcentów w wierszu sylabotonicznym ma być stała, grzeszy nadmiernym uproszczeniem i wywołuje błędne nastawienie estetyczne. Trudno ją uznać za prawidłowe uogólnienie. W wielu publikacjach przyjmowano tę wątpliwą definicję bezkrytycznie, ale dopiero szkoła metrystów kanonizowała ją w założeniach teoretycznych, podnosząc akcenty fakultatywne do rangi stałych akcentów, „metrycznych“. Korzystanie z modulacji sylabotonicznych nazywa się „zamąceniem metrum“. Co warta definicja, która kłóci się z elementarną praktyką i estetyką wiersza? I znowu okazuje się, że korzysta na tym poetyka pozytywistyczna czy młodopolska, a tracą Mickiewicz i Słowacki, „mąciociele“ z powołania. Co do luzów rytmicznych, typowych w naszej sylabotonice, która jest systemem obocznym na gruncie sylabowcowym, to luzy te zawsze niepokoiły historyków literatury wychowanych na prymitywnej poetyce pozytywistycznej, ale dopiero szkoła metrystów nadała im posmak skandalu rodzinnego, nazywając je „ostrym zamąceniem“ albo nawet „załamaniem“ metrum.

Trudno na koniec pominąć odstręczający normalnego czytelnika dziwaczny snobizm, dla którego poprzebierano wiersze w antyczne stroje. Więc na przykład dziesięciozłoskowiec w rytmie mickiewiczowskim nazywa się trypodją anapestyczną hiperkatelektyczną. Inne nazwy również przypominają połączenie kataplazmy z Apokalipsą.

Krytyka przyjętych teorii rytmu byłaby niepełna, gdybym nie wspomniał tu o rzeczy najważniejszej. Przyjmowana w latach międzywojennych i, niestety, jeszcze po dzień dzisiejszy teoria „rozwoju“ wiersza polskiego stoi w nieprzejdanej sprzeczności z narodowym charakterem wersyfikacji. Lekceważąc główną cechę wersyfikacji, jej trwałość, nie widziano w niej procesu dziedziczenia, natomiast dopatrywano się ciągłych zmian. Lekceważąc aktywny czynnik poetyki i świadomości artystycznej, odrywano wersyfikację od historii literatury, aby stworzyć z niej odrębną dziedzinę, rządzącą się jakoby prawami psycho-fizjologicznymi. Były to tajemnicze prawa zmieniających się „dyspozycji“ fonologicznych albo wręcz machistowskie „prawa znużenia i zmiany“ formy.

Dzielono wiersz polski na trzy okresy: sylabowcowy, sylabotoniczny i współczesny — toniczny. Mickiewicz był poetą fazy przejściowej (sic!) między sylabowcem a sylabotonicą. W tej mitologii poszczególne sylabowce miały przekształcić się w sylabotonicę i zniknąć z poezji. Wyjątek uczyniono dla sylabowców fundamentalnych; trwałość ich starano się wyjaśnić szczególną strukturą. Natomiast ośmiozłogowiec nietrocheiczny miał umrzeć śmiercią toniczną. Mianowicie „pękł“ u Słowackiego i rozlał się w wolny wiersz toniczny. Cóż z tego, że ośmiozłogowiec nietrocheiczny żyje sobie nadal i kwitnie w poezji polskiej. Mitologia nie liczy się z faktami literackimi. Usidłany przez mitologię utalentowany badacz Franciszek Siedlecki poważnie zastanawiał się nad „losem sylabowca“. Wstyd pomyśleć, na jakie bezdroża ściągała badaczy ta nieszczęsna teoria „rozwoju“. W dalszym rozwinięciu tej teorii sylabotonicę miały się przekształcić w wiersze toniczne i podzielić los sylabowców [...]. Mitologia samoistnego rozwoju wiersza i „tendencji wersyfikacyjnej“ w połączeniu z idealistyczną interpretacją stóp metrycznych doprowadziła naukę o wierszu polskim do stanu średniowiecznej scholastyki²¹.

Przeczytałem tę ocenę nie dlatego, żebym się z nią w pełni solidaryzował. W dużej części jest to ocena minionego okresu, ocena teorii wersyfikacyjnych międzywojennego dwudziestolecia. Jeśli warto było przypomnieć zbyt surowy, a dla dzisiejszej praktyki naukowej z pewnością krzywdzący osąd Ważyka, to tylko dlatego, by go rozumieć jako ostrzeżenie przed skutkami widocznego jeszcze i dzisiaj ulegania tradycji. Mieliśmy także i w tej tak ostro krytykowanej tradycji rzeczy niewątpliwie cenne. Ale były w niej również gruntowne nieporozumienia, zwłaszcza metodologiczne. Idzie teraz o to, by je dokładnie rozpoznać i do końca przezwyciężyć.

5

W teorii wiersza zwykle zbyt mały nacisk kładziemy na zróżnicowanie poszczególnych koncepcji i terminów z punktu widzenia rzeczywistej ich funkcji i z punktu widzenia ich faktycznego znaczenia. Z okazji sylabotonizmu jednym tchem wymienia się np. nazwiska Nowaczyńskiego, Elsnera, Królikowskiego, Cegielskiego, Rowińskiego, Wóycickiego, Siedleckiego, Zawodzińskiego i Dłuskiej. Nie dość ściśle rozgranicza się reformatorów wiersza czy prawodawców rzemiosła poetyckiego od badaczy, których zadaniem jest wyjaśnić genezę danego zjawiska i sformułować prawa rządzące w tym punkcie rozwojem literatury. Trzeba to sobie od razu powiedzieć, że nazwy

²¹ A. Ważyk, *op. cit.*, s. 194—197.

stóp i terminy określające reguły posługiwania się nimi należą nie do teorii lub historii literatury w ścisłym sensie, lecz do poetyki określonej epoki, dokładniej: do przyjmowanych wówczas zasad wierszowania. Nawet ci spośród wymienionych, którzy stawiali przed sobą zadania nie normatywne, lecz badawcze, ulegli sugestii dawniejszych reformatorów i reguły przez nich formułowane uznali za adekwatne odpowiedniki konkretnej rzeczywistości. Już Rowiński odcinał się od autorów mających „na względzie raczej wprowadzenie rozlicznych ulepszeń w technice naszych wierszotwórców, aniżeli ustalenie i naukowe wyjaśnienie istniejących faktów metrycznych”²². Mimo to przedmiotem badania była dla niego nie sama poezja, lecz „sztuka wierszownicza“, tak jak ona przedstawiała się w świadomości praktyków i reformatorów. Jeden jedyny Łoś, a za nim Kleiner zdawali sobie sprawę z tego, że naukowe uogólnienie praktyki może pozostawać w sprzeczności z normatywną regułą uświadamianą przez poetów lub formułowaną przez reformatorów. Właśnie dzięki temu dwaj wspomniani badacze odrzucili normatywną teorię stopy i podkreślili pierwszeństwo rzeczywistości istniejącego rytmu języka.

O wspomnianym rozgraniczeniu zakresów trzeba pamiętać szczególnie przy opracowywaniu takiego dzieła, jak słownik terminów teoretycznoliterackich. Spróbujmy chociażby próbnie określić zakresy, o które może tu chodzić.

Pierwszy zakres to świadomość teoretyczna poetów i reformatorów wiersza, czyli reguły wierszowania należące do poetyki danego okresu historycznego.

Drugi zakres tworzyłyby cząstkowe uogólnienia o charakterze ontologicznym stworzone przez badaczy w oparciu jednak o zasady ontologii idealistycznej, często z wykorzystaniem elementów opisowych poetyki tej czy innej epoki. W sumie mielibyśmy tu do czynienia z elementami historii nauki.

Trzeci zakres terminów i pojęć teoretycznoliterackich obejmowałby cząstkowe uogólnienia o charakterze ontologicznym, stworzone w oparciu o prawidłowy opis zjawisk empirycznie stwierdzonych w praktyce poetyckiej, rozumianej zgodnie z metodologią materialistyczną jako artystyczne ukształtowanie rzeczywistości językowej.

²² M. Rowiński, *Metryka polska*. W tomie: *Język polski i jego historia z uwzględnieniem innych języków na ziemiach polskich*. Cz. 2. Warszawa 1915, s. 227.

Cz w a r t y zakres zawierałby określenie praw rządzących rozwojem literatury, w czym znalazłyby się zarówno problemy genezy, a więc powstawania i kształtowania się form wierszowych, jak również teoretyczne uogólnienia oparte na znajomości konkretnego procesu historycznoliterackiego.

Poświęcony sylabotonizmowi tom wspomnianego Słownika Terminów Literackich zawiera następujące hasła: 1) stopa; 2) cezura; 3) diareza; 4) anakruza; 5) kataleksja; 6) hiperkataleksja; 7) trochej; 8) jamb; 9) spondej; 10) amfibrach; 11) daktyl; 12) anapest; 13) amfimacer; 14) bachius; 15) antybachius; 16) molos; 17) logaedy; 18) heksametr; 19) pentametr; 20) sylabotonizm (artykuł ogólny). Na pierwszy rzut oka widać, że olbrzymia większość wymienionych zjawisk należy do dwu pierwszych zakresów: do zakresu świadomości teoretycznej poetów i reformatorów wiersza oraz do zakresu cząstkowych uogólnień o charakterze ontologicznym, stworzonych wprawdzie przez badaczy, ale w oparciu o zasady ontologii idealistycznej, z wykorzystaniem elementów opisowych poetyki starożytnej, przenoszonych wtórnie na teren poetyk nowoczesnych. W ramach przyjętej tutaj teorii wiersz sylabotoniczny nie jest swoistym artystycznym uporządkowaniem rytmu językowego, jest natomiast „konstrukcją stopową“, której kształt zależy od konwencjonalnie przyjętych reguł postępowania. Niektóre reguły postępowania wspomniane są w ogólnym artykule o stopie: jest to zasada zastępowania jednej stopy przez drugą; zasada swobodnej wymiany stóp w nagłosie wiersza. Inne zasady postępowania omówione zostały osobno, jak np. zasada cezury, diarezy, anakruzy, kataleksji, hiperkataleksji.

Nie jestem oczywiście za tym, by wymienionych terminów miało zabraknąć w Słowniku. Chodzi mi tylko o to, żeby elementy świadomości teoretycznej poetów i reformatorów wiersza były przedstawione dla zobrazowania poetyki historycznej, nie zaś teorii literatury. Wiedza o poetykach historycznych jest nam niewątpliwie bardzo potrzebna, ale byłoby nieporozumieniem, gdybyśmy ją traktowali jako marksistowską wiedzę o literaturze. Uogólnienia o charakterze normatywnym, dokonane w odległej nieraz przeszłości, nie mogą pretendować do rangi aktualnych dziś uogólnień naukowych. Nazwy stóp i reguł określających zasady operowania nimi w przeszłości nie tylko mogą, ale nawet bardzo często muszą być sprzeczne z teorią naukową, do której stworzenia zmierzamy dzisiaj. W każdym zaś razie one nam tej teorii nie zastąpią.

Elementy teorii naukowej mogące liczyć na żywą dziś aktualność znajdują się jedynie w ostatnim ogólnym artykule tomu poświęconego sylabotonizmowi. Ontologiczna część tej pracy opiera się, niestety, na konwencjonalnej teorii stopy, przeniesionej z poetyki starożytnej. Cenne natomiast jest tutaj przedstawienie niektórych problemów genezy, tam zwłaszcza, gdzie mowa jest o związkach między sylabotonizmem melicznym a sylabotonizmem wierszowym.

Szczegółowa dyskusja nad sylabotoniczną częścią Słownika Terminów Literackich nie jest możliwa, dopóki nie zostaną rozstrzygnięte ogólniejsze problemy metodologiczne, zwłaszcza tam, gdzie chodzi o charakter teorii rzeczywistości. Czy przyjmiemy tu teorię materialistyczną, czy też ograniczymy się do formułowania tez o istnieniu bytów umownych, których odpowiedników nie znajdujemy w konkretnej rzeczywistości. Nie wydaje się, żeby w poezji można było mówić o istnieniu rytmu pozajęzykowego, żeby można było przyjmować istnienie wyabstrahowanego i niezgodnego z językiem rytmu metrycznego. Jeśli zajmiemy to stanowisko, bezprzedmiotowa stanie się skomplikowana teoria krzyżowania obu tych rytmów. Trzeba powiedzieć, że cały tom sylabotonizmu głównie się na niej opiera. Wszystko zatem zależne jest tutaj od generalnej formuły ontologicznej. Byłoby zatem wskazane, żeby przede wszystkim właśnie w tym punkcie uzyskać elementarną jasność, bo dopiero wtedy będzie można liczyć na owocną wymianę poglądów w szczegółach opisowych i historycznych.