

# Zdzisława Kopczyńska, Lucylla Pszczołowska

---

## Znaczenie i wartość form wierszowych w kontekście literackim epoki : (poezja polskiego baroku)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/3, 195-210

---

1969

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZDZISŁAWA KOPCZYŃSKA, LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

ZNACZENIE I WARTOŚĆ FORM WIERSZOWYCH  
W KONTEKŚCIE LITERACKIM EPOKI

(POEZJA POLSKIEGO BAROKU)

W dziedzinie teorii i historii wiersza istnieje grupa zagadnień, którym poświęcono dotychczas niewiele uwagi lub też omawiano je w sposób doraźny i fragmentaryczny. Chodzi tu o problematykę związków pomiędzy występowaniem i kształtem pewnych form i formatów wierszowych a przynależnością zarówno twórców jak i odbiorców wiersza do określonych kręgów kulturalnych. Potrzebę badań tej problematyki sugeruje takie podejście do spraw wersyfikacji, które każe pytać przede wszystkim o znaczenie i wartość poszczególnych rodzajów wiersza i jego ukształtowań. Znaczenie i wartość, przejawiające się w repartycji form wierszowych, w stosunku do form znanych z tradycji, czy też w przejmowaniu nowych typów wiersza i nowych sposobów wierszowania.

Zjawisko wyboru, o którym tu mowa, ma jakby dwojaki charakter. Z jednej strony będzie to wybór z repertuaru znanych poecie form wierszowych, nie tylko rodzimych, ale i obcych. Z drugiej strony — wybór sposobu traktowania wiersza, odwołujący się bądź do znanych rodzajów kształtowania toku wierszowego, bądź też rozszerzający zastaną praktykę poetycką czy wręcz się jej przeciwstawiający. W obu wypadkach będziemy mieli do czynienia z różnego typu ograniczeniami swobody wyboru. Ograniczenia te narzuca przede wszystkim system językowy, jakim posługuje się poeta, język bowiem warunkuje możliwości przejęcia cech strukturalnych obcej formy wierszowej. Istotne ograniczenie wpływa również z faktu, że forma wierszowa często silnie wiąże się z określonym gatunkiem literackim. Związek ten bywa zwykle wyraziście zapisany w świadomości literackiej epoki.

Do elementów determinujących wybór formy wierszowej należeć też będzie sprawa możliwości rozpoznania tej formy przez jej odbiorców. Dotyczy to nie tylko zasobu doświadczeń obejmujących literaturę rodzimą, ale także i form poezji obcej.

Zagadnieniom tym chcielibyśmy przyjrzeć się bliżej na materiale polskiego wiersza poezji XVII wieku. Jest to okres, w którym bogactwo i zróżnicowanie wypowiedzi poetyckich wiąże się z ogromnie urozmaiconym i ciekawym obrazem form wierszowych. Jednocześnie zaś w w. XVII, kiedy opanowano już znakomicie różne rodzaje wiersza, staje się coraz jaśniejsze, że w każdym z nich inaczej układa się wypowiedź. Co innego np. można powiedzieć 8-zgłoskowym wierszem, a co innego 13-zgłoskowym; każdy z tych rozmiarów bowiem inaczej organizuje materiał językowy, w inny sposób wpływa na rozpiętość zdań składowych i całych wypowiedzeń, na dobór wyrazów. Rozumie się też coraz lepiej, że niejednakowe są możliwości, jakie przed wypowiedzią otwiera sam układ wiersza — styczny lub stroficzny, a także rozmaite typy strof. Ponadto każda ze znanych dotąd form wierszowych zdołała już obrosnąć w tradycyjne związki z pewnymi gatunkami literackimi. Pamiętać jednak trzeba, że te rozróżnienia w kategoriach gatunkowych nie we wszystkich wypadkach mają charakter stabilny. Niektóre spośród gatunków istniejących w Odrodzeniu podlegają w XVII w. modyfikacjom; w tym okresie wchodzi też w użycie gatunki nowe, przedtem nie spotykane na naszym terenie. Niewątpliwie przemiany zachodzące w tej dziedzinie są bardzo ściśle zespolone z losami form i ukształtowań wierszowych.

Z dużą wyrazistością występuje przy tym w XVII w. zjawisko w zasadzie nie znane lub słabo się zarysowujące w poprzednim okresie. Oto wybór formatu i jego traktowanie w dużej mierze zależy od tego, kto i dla jakiego odbiorcy danego typu wiersza używa. Dadzą się tutaj wyodrębnić — z grubsza jeszcze rzecz traktując — dwie różne tendencje. Inna jest mianowicie wersyfikacja poetów z kręgu dworsko-szlacheckiego, inne cechy wiersza przejawiają się w poezji mieszczańskiej. Przede wszystkim pod tym kątem widzenia chcielibyśmy przedstawić różne wymienione tu aspekty znaczenia i wartości formy wierszowej.

Dogodnym punktem wyjścia jest, jak się wydaje, przyjrzenie się recepcji trzech głównych rozmiarów wierszowych, które wiek XVII otrzymał w sukcesji po Odrodzeniu. Są to: 13-zgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie, 11-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie piątej i bezśredniówkowy 8-zgłoskowiec.

Zacznijmy od wiersza 13-zgłoskowego. Już w okresie Odrodzenia formę tę stosowano szeroko tak w gatunkach lirycznych jak w epice i w dramacie. Jedynym elementem do pewnego stopnia różnicującym był tu tylko układ wiersza: strofa, prawie wyłącznie 4-wersowa, wyraźnie przeważała w liryce, i to w liryce, której można by przypisywać powiązania meliczne (w psalmach i tzw. pieśniach). Podkreślmy przy tym, że szerokie użycie 13-zgłoskowca utrwaliła praktyka poetycka Jana Ko-

chanowskiego; jako rozmiar tak bardzo często stosowany przez poetę z Czarnolasu 13-zgłoskowiec zyskiwał też szczególną rangę.

Ten sam charakter uniwersalnej miary zachowuje 13-zgłoskowiec również i w poezji wieku XVII. Pojawia się on w bardzo popularnych wówczas fraszkach, jest częstą formą różnych innych krótkich utworów o charakterze okolicznościowym i sentencjonalnym, pisze się nim treny i madrygały, satyry i sielanki, długie utwory panegiryczne, poematy opisowe i historyczne, powieści i teksty dramatyczne. Rozpowszechnienie się 13-zgłoskowca w tak rozmaitych typach utworów wskazywałoby na to, że nie był on w zasadzie rozmiarem specjalnie nacechowanym ani w Odrodzeniu, ani w wieku XVII. Jednakże w poezji XVII-wiecznej odnajduje się pewne ślady swoistej funkcji stylistycznej 13-zgłoskowca. Mianowicie w obszerniejszych zbiorach poezji, gdzie utwory 13-zgłoskowe stanowią mniejszość, daje się zauważyć, iż rozmiar ten służy najczęściej tekstom o tematyce poważnej. Bywają to utwory religijne, wiersze patriotyczne, wzniosłe panegiryki i treny. Tak jest np. w lirykach *Niepróżnującego próżnowania* Wespazjana Kochowskiego czy w *Emblematach* Zbigniewa Morsztyna.

Ale prócz tego można by mówić — jak się wydaje — o jeszcze innym nacechowaniu wiersza 13-zgłoskowego, które dochodzi do głosu w twórczości poetów mieszczańskich. Zwróćmy bowiem uwagę na ogromną popularność tego rozmiaru w utworach nielirycznych, jak tzw. satyry i fraszki, popularność znacznie większą niż w wieku XVI. Dzieje się to w dużym stopniu kosztem 8-zgłoskowca; ten stosunkowo częsty w poezji XVI-wiecznej rozmiar niejako ustępuje miejsca dłuższemu, średniówkowemu formatowi. Przyczyny można dopatrywać się w tym, że poeci mieszczańscy, wybierając wiersz 13-zgłoskowy, chcieli się wykazać możliwościami operowania formą bardziej złożoną, trudniejszą. W 8-zgłoskowcu mogli też widzieć wiersz związany z tradycjami sylabizmu względnie, wiersz o znamieniu zarazem archaicznym i plebejskim, którego chcieli uniknąć. Do tej sprawy nawijemy jeszcze w dalszym ciągu artykułu. Tutaj dodajmy tylko, że 13-zgłoskowiec (7 + 6) w układzie stroficznym pojawia się — bynajmniej nie sporadycznie — również w pieśniewej liryce mieszczańskiej<sup>1</sup>. Takie użycie rozmiaru jest, być może, odwołaniem się do tradycji Jana Kochanowskiego, a więc do tradycji pieśni mającej charakter literacki.

Zarówno jednak ambicje kształtowania wypowiedzi w formie uznawanej za literacką jak i bezpośrednie powoływanie się na poezję Jana

<sup>1</sup> Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że w tekstach powstałych w tym samym czasie i z całą pewnością przeznaczonych do śpiewu, ale autorstwa poetów spoza tego kręgu — rozmiar 13-zgłoskowy w ogóle nie był reprezentowany; idzie tu o zbiorki Żabczyca i Miaskowskiego.

Kochanowskiego nie mogą przesłonić faktu, że wiersz 13-zgłoskowy kręgu mieszczańskiego nie dosięga w zasadzie poziomu wersyfikacyjnej techniki poety z Czarnolasu. Odpowiedników dla tego typu 13-zgłoskowca szukać należy raczej we wcześniejszym okresie; bliski on jest wierszowi Rejowemu, a nawet i przedrejowemu. Można podejrzewać, że wybór tego sposobu kształtowania wiersza 13-zgłoskowego był podpowiedziany większą łatwością operowania formą znaną dobrze i poetom, i adresatom ich twórczości.

Pod tym względem sytuacja w poezji dworsko-szlacheckiej przedstawia się zupełnie inaczej. Nie tylko realizuje się tutaj charakterystyczne dla 13-zgłoskowca Kochanowskiego konstanty wiersza i sposoby kształtowania toku wierszowego, ale podkreśla się je jeszcze poprzez szczególne tendencje w językowej organizacji wypowiedzi.

Pokażmy te różnice w odniesieniu do kilku istotnych dla struktury wierszowej momentów. Na pierwszy plan wysuwa się tu sprawa rymu. W wersyfikacji Kochanowskiego ustalony zostaje, jak wiadomo, półtorazgłoskowy rym jako konstanta klauzulowa. Konstanta ta utrzymuje się bezwyjątkowo u poetów kręgu dworsko-szlacheckiego w XVII wieku. Operują nią oni ze swobodą, która pozwala na prowadzenie pewnego rodzaju gry z rymem — poprzez umieszczanie w pozycji klauzulowej dość nieoczekiwanych zestawień monosylab, prowadzących wręcz do kalam-buru:

Nikt nad mie lepiej nie wie, skąd rzeczony sąsiad:  
Mam ich kilku, a każdy ze mną jedną wsią siad.

(W. Potocki, *Vicinus a vico*)

Bóg słowem „Stań się!” stworzył świat ten, aleć i my  
Też słowem „Nie pozwalam!” Polskę rozwalimy.

(W. Kochowski, *Dixit et facta sunt*)

Tymczasem w poezji mieszczańskiej wielokrotnie spotykamy się z odstępstwami od półtorazgłoskowej przestrzeni rymowej. Mamy tutaj rymy ograniczające się do ostatniej sylaby lub nawet części sylaby, rymy tak charakterystyczne dla polskiego wiersza średniowiecznego:

O sejmie co tam słyhać? Mówią, że w Warszawie,  
A tu u nas zaś twierdzą, że ma być w Krakowie.

(A. Władysławiusz, *Dialog albo rozmowa*)

Dlatego odpowiadam, byś się go wystrzeżał,  
A swe zamki i miasta spiżą opatrywał.

(A. Władysławiusz, *Do króla trojańskiego*)

W podanych przykładach rymu składanego zestawienia monosylab traktować można jako zestroje paroksytoniczne. Nie znaczy to jednak, że rym składany zawsze liczył się z paroksytonezą. U Kochanowskiego należała już ona właściwie do zespołu konstant wierszowych, ale baroko-

wa gra z rymem, opierająca się na klauzuli składanej, dawała w efekcie znacznie częstsze odstępstwa od paroksytonezy. Np.:

Grzeczna dama, powiadasz, ale w słówku zdrada.  
Nie każdy gładysz gładki; nie każda co ma, da.  
(W. Potocki, *Dama*)

Stokroć z tym dzieckiem zgorzeć lepiej trupowi tu,  
Niżeli się bać w tamtym ogniu zębów zgrzytu.  
(W. Potocki, *Quid pro quo*)

W poezji mieszczańskiej występowanie monosylab w klauzuli również często łączy się z naruszeniem paroksytonezy. Jednakże w takich wypadkach nie są to już rymy składane, ponieważ przestrzeń rymowa nie obejmuje półtorej sylaby:

Bo jeden strzyże brodę tak, a drugi owak,  
Trzeci wszystko wygoli, tylko zostawi znak.  
(A. Władysławiusz, *O brodzie*)

Bym cię też mógł i samę zwalczyć jakokolwiek,  
Jednak trwać będą twoje dzieci po wszytek wiek.  
(A. Władysławiusz, *Odpowiedź nędzy*)

Takie współbrzmienia różnoakcentowe szczególnie wyraziście wiążą rymowanie poezji mieszczańskiej z przedrejewym 13-zgłoskowcem. Trzeba przy tym podkreślić, że opisana sytuacja dotyczy także wiersza nie przeznaczonego do śpiewu — tak jest właśnie w podanych przykładach. W wierszu melicznym odstępstwa od paroksytonezy i półtorazgłoskowego rymu, tradycyjnie legitymujące się swobodą pieśniowego tekstu, mniej narzucałyby się uwadze.

Różnice pomiędzy kręgami poetyckimi w zakresie kształtowania rymu nie sprowadzają się tylko do odmienności postaci akcentowej i przestrzeni rymowej. Odnoszą się one również do płaszczyzny gramatycznej. Wiersz kręgu mieszczańskiego cechuje tak wysoki udział rymu gramatycznego (w tym także znaczna frekwencja tzw. rymu pełnego gramatycznego, czyli sufiksального i końcówkowego), jaki wykazuje poezja średniowieczna i wczesnorenesansowa. Oto typowy przykład:

To jest fortel największy na Niemca zbrojnego,  
Otoczyć go ze wszech stron, uczynić głodnego.  
Zastąpić wszystkie drogi, żywność zahamować,  
Nie trwa długo w taborze, musi wnet rokować.  
(A. Władysławiusz, *Na żołnierza cudzego*)

Wiersz poezji dworsko-szlacheckiej cechuje raczej tendencja do unikania zgody gramatycznej rymujących się wyrazów. Udział rymu pełnego gramatycznego jest dużo niższy; spotyka się całe utwory (niezbyt długie co prawda), w których gramatyczny rym w ogóle się nie pojawia. Tak bywa np. w madrygałach Jana Andrzeja Morsztyna:

Chcąc wiedzieć, jakom w twojej łasce, Bogumilo,  
 Słałem serce na wzwiady, to się nie wróciło.  
 Posłałem zaś westchnienie i to tam zostało,  
 I choć często powróci, tu się bawi mało,  
 Ani mi dostatecznie umie oddać sprawy,  
 Gdzie serce i jeżeli umysł twój łaskawy.  
 Szedłbym sam, lecz nie mogąc, posełam ci duszę;  
 Odpraw z łaską; bez tego dwojga umrzeć muszę.

(Do Bogumiły)

Wysoka frekwencja rymu gramatycznego w poezji mieszczkańskiej wiąże się z dominującymi tu cechami struktury składniowej i jej stosunkiem do rozczłonkowania wierszowego. 13-zgłoskowiec jest w tej poezji na ogół budowany w oparciu o wyznaczniki składniowe; koniec wersu, a również i średniówka zbiegają się często z końcem zdania lub jego rozwiniętej części. Wyraźnie też wydzielają się w toku ciągłego wiersza dystychy składniowo-rymowe. Widać to już w zacytowanej fraszce<sup>2</sup>.

Zarówno więc kształt dźwiękowy rymu i jego struktura gramatyczna, jak silna tendencja do uzgadniania toku wiersza z tokiem składniowym wypowiedzi wskazują na pokrewieństwo z wersyfikacją okresu poprzedzającego twórczość Kochanowskiego.

Zupełnie inaczej przedstawiają się stosunki pomiędzy podziałem na wersy a podziałem składniowym w poezji Morsztynów, Kochanowskiego, Twardowskiego czy Potockiego.

Już wiele lat temu pokazała Maria Dłuska, że Kochanowski uwolnił wiersz od rygorów składniowych, ogromnie urozmaicając dzięki temu tok poetyckiej wypowiedzi. Z tych możliwości poeci kręgu dworsko-szlacheckiego korzystają bardzo szeroko. Obserwuje się tutaj dość znaczne nasilenie przerzutni, i to nieraz bardzo wyrazistych:

Gdy tedy naprzeciwko on Włoch miał sąsiada  
 Polaka, Włoszka bardzo instrumentu rada  
 Jego zawsze słuchała, w czym sposobność miała

<sup>2</sup> A oto jeszcze jeden przykład pochodzący z obszerniejszego utworu:

Nie na tom się nasadził, żebym was miał ganić,  
 Moje miłe panienki, lub za wami galić,  
 Boście zgoła niedobre, wykrętne, kłamliwe,  
 Pyszne, mowne, swarliwe i bardzo szkodliwe.  
 Ledwie druga, mogę rzec, na świat się wylągnie,  
 Alić już i najstarszą w rozmowie przeciągnie.  
 Owo, iż tak pocznę, z dzieciństwa samego  
 Nikt nie ujrzy nad tę pleć zwierzęcia chytrszego.  
 Bo ledwie ją od piersi odejmie matusia,  
 Alić już do łateczek skoczy ma Anusia.

(A n o n i m, *Wiersz o fortelach i obyczajach białogłowskich*)

Mimo insze: u niej się bardziej rozlegała  
 Łagodna melodyja, więc zrazu z daleka,  
 Potem bliżej do okna przyszedzsy — człowieka  
 Postać rozeznawała z składu, z kompleksyjey,  
 Imaginując inszy z fizyjgnomijej  
 Instrument, do którego niepoahamowany  
 Apetyt miała Włoszka — i już jej kochany  
 Jest na myśli, lub żadne przyjaźni zadatki  
 Nie zaszyły, już się w serce wkrađł junak męzatkan.

(A. Korczyński, *Złocista przyjaźnią zdrada*, Punkt II, w. 23—34)

Widoczna jest również u wielu poetów tendencja do szczególnej modyfikacji toku wiersza, np. takiej, w której odwrócona zostaje hierarchia punktów węzłowych wersu, średniówka uzyskuje pozycję silniejszą niż klauzula:

Ona także wstawając — ze snu przecierała  
 Ciężkie oczy, potymże w krzeselku usiadła  
 I do ubierania się zwyczajnie zwierciadła  
 I muszki, i kamfory, i pachnące mydła,  
 I które dziś z Sabezu wożą, rumienidla  
 Rozkazała gotować. A wnet białęglowy  
 Stół tuwalnią okryją. Sama w teletowej  
 Szubce lekkiej po izbie pochadzała sobie,  
 W swojej tej zaniedbanej szerząc się ozdobie  
 I wdziękach przyrodzonych. Jakoż i tak była  
 Podobańska daleko, niżby ustroiła  
 W Sydońskie się purpury. Toż ze srebrnej rosy  
 Wodą się umywała, rozpuściwszy włosy  
 Spłynione po ramionach, które przyrodzenie  
 W tak prześliczne powiło forgi i pierścienie,  
 Jakoby je do ślubu trojańskiej Heleny  
 Piękniej nie utrefiły drużące Laceny.

(S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, Punkt I, w. 296—312)

Ze swobodą składniowego kształtowania wypowiedzi poetyckiej wiąże się charakterystyczny sposób organizacji językowej, polegający, najogólniej mówiąc, na rozdzielaniu syntaktycznie spoiwstych grup (jak np. wyraz określający i wyraz określany) innymi składnikami zdania. Zmiana szyku zdania, inwersja, spotykana zresztą i w prozie tego okresu, odznacza się w literaturze barokowej szczególnymi cechami. Mianowicie w poezji J. A. Morsztyna, Kochowskiego czy innych poetów tego kręgu występuje często tzw. szyk niekonfiguracyjny, przy którym bezpośrednie składniki konstrukcji składniowej rozdzielone są elementami nie znajdującymi się w stosunku podrzędności do żadnego z nich. Znamienne dla tej poezji jest zwłaszcza krzyżowanie się składników bezpo-



średnich dwóch takich konstrukcji, z których jedna jest nadrzędna w stosunku do drugiej<sup>3</sup>, np.:

Co błędne oczu ludzkich rwie na się obroty  
(Z. Morsztyn, *Wiersze [...] Przypkowskiego*)

Jakiś sam, taką śmieie śmierć nazowiesz potem.  
(J. A. Morsztyn, *De morte [...]*)

Niejednokrotnie niekonfiguracyjny szyk obejmuje więcej niż jeden wers, łącząc się też często z przerzutnią:

Niewinna naśladuje słonecznych promieni  
Prawda, choć się zachmurza, lecz cery nie mieni.  
(W. Kochowski, *Zuzanna*)

Specjalny rodzaj kombinacji szyku niekonfiguracyjnego z tokiem przerzutniowym zachodzi w wypadku rozbicia spójnej konstrukcji składniowej pomiędzy dwie sąsiadujące ze sobą klauzule (podkreślenia Z. K., L. P.):

Przybrała się w koronę, czując się królową  
Być państwa świata tego, a dyamentową  
Błyskając w rubinowym pierścieniu tablicą,  
Cienko skronie okryła śliczną jedwabnicą.  
(H. Morsztyn, *Światowa rozkosz*)

Dla poezji kręgu dworsko-szlacheckiego w XVII w. takie uwikłanie przerzutni w szyk przestawny jest zjawiskiem charakterystycznym<sup>4</sup>.

Omówione tu cechy wiersza 13-zgłoskowego obu kręgów poetyckich pokazują, w jak bardzo różny sposób rozmiar ten w nich bywał traktowany. A przecież zarówno poeci mieszczańscy jak i dworsko-szlacheccy powoływali się na te same wzory — na wzory poezji Kochanowskiego. Jednakże zupełnie inaczej z tej tradycji korzystali. Pierwsi nawiązywali do niej tylko w jej niejako zewnętrznej warstwie, przejmując rozmiar i jego szerokie zastosowanie; kształtowali zaś ten rozmiar według wzorców dawniejszych. Drudzy — czerpali w pełni z doświadczeń Kochanowskiego w zakresie językowej realizacji 13-zgłoskowego metrum, dodając do nich nowe, własne sposoby modelowania wypowiedzi poetyckiej.

<sup>3</sup> Zob. A. Wierzbicka, *O metodach opisu szyku wyrazów*. „Język Polski” 1964, z. 1.

<sup>4</sup> Ukazane tu sposoby kształtowania toku wypowiedzi wierszowej dochodzą do głosu przede wszystkim w utworach formowanych 13-zgłoskowcem stychicznym. W strofice — idzie tu głównie o strofę 4-wersową, najczęstszą wśród form jednozmiarowych kształtowanych 13-zgłoskowcem — niezależnie od gatunków poetyckich, którym ona służy, wiersz jest o wiele „spokojniejszy”. Istotną rolę odgrywają tu dodatkowe rygory, związane z budową stroficzną, a wyrażające się w silnych granicach składniowych na końcu strof.

Drugi rozmiar średniówkowy, 11-zgłoskowiec (5 + 6), w okresie Odrodzenia jeszcze niezbyt często spotykany, staje się w XVII w. niemal że równorzędnym partnerem 13-zgłoskowca. Ale ta jego uderzająco szybka kariera odnosi się tylko do literatury dworsko-szlacheckiej. Wielką popularność 11-zgłoskowca w tym kręgu wiązać trzeba z dużymi wpływami literatury włoskiej, gdzie 11-zgłoskowiec stanowił format podstawowy. Tłumaczenie *Jerozolimy wyzwolonej*, dokonane zaraz na początku stulecia przez Piotra Kochanowskiego 11-zgłoskową oktawą, było bezpośrednią adaptacją włoskiej formy na użytek naszej poezji. Ten związek między 11-zgłoskowcem a strofą oktawową utrwalił się i w dalszej praktyce poetyckiej XVII wieku.

Wprowadzenie i rozpowszechnienie oktawy potwierdza fakt istnienia w poezji objętej tu bardzo ogólną nazwą dworsko-szlacheckiej — predylekcji do form skomplikowanych, wymagających dużego kunsztu wersyfikacyjnego. Stosunek do tej formy wskazuje jednocześnie na pewne wewnętrzne zróżnicowanie owej poezji. Oktawy bowiem używają głównie poeci, dla których twórczości charakterystyczna jest w ogóle dążność do bardzo wyszukanych sposobów wypowiedzi — jak Jan Andrzej Morsztyn, Samuel Twardowski, Wespazjan Kochowski czy Herakliusz Lubomirski.

W literaturze baroku oktawa uzyskuje znaczenie formy „wysokiej”. Piszono nią utwory o poważnej tematyce. Widoczne jest to również w zbiorach poezji, gdzie oktawa występuje obok innych form stosunkowo krótkich utworów. Tego specjalnego waloru oktawa nabiera oczywiście dzięki *Gofredowi*, ale też i w dalszych zastosowaniach w pełni go zachowuje — zachowuje zresztą, dzięki poezji XVII-wiecznej, aż do swoich ostatnich realizacji. Strofa oktawowa jest przede wszystkim formą długich utworów: poematów epickich i opisowych, rozbudowanych obszernie panegiryków. Ale przechodzi także i na inny teren. Twardowski używa oktawy w udratyzowanej sielance, poświadczając w ten sposób szczególne zainteresowanie omawianą formą w tym okresie.

11-zgłoskowiec w układzie stychicznym występuje właściwie we wszystkich tych gatunkach, w których pojawia się 13-zgłoskowiec — ale na ogół nie tak często. Niższa frekwencja 11-zgłoskowca stychicznego dotyczy zwłaszcza długich utworów opisowych i narracyjnych.

Strukturę rytmiczną 11-zgłoskowca, w zasadzie bez względu na układ stroficzny czy stychiczny, cechują podobne tendencje jak w wypadku 13-zgłoskowca. Przejawiają się one tylko w mniejszym nasileniu.

W poezji mieszczańskiej 11-zgłoskowiec reprezentowany jest bardzo skromnie. Udział jego można odnotować tylko w nielicznych fraszkach i pieśniach, rzadko pojawia się w utworach nieco dłuższych. Podkreślić przy tym trzeba, że oktawy, formy tak bardzo znamiennej dla 11-zgłoskowca w. XVII, poezja mieszczańska nie zna. Wyjaśnienia tego stanu

rzeczy szukać należy we wspomnianej już nowości 11-zgłoskowca, który mógł się po prostu wydawać wierszem zbyt trudnym<sup>5</sup>, jako rozmiar dotąd mało wypróbowany lub nawet wręcz mało znany z rodzimego terenu. Poeta z kręgu mieszczańskiego nie mógł też liczyć na to, że jego czytelnik powiąże tę formę z poezją włoską, że doceni znaczenie i wartości takiego wyboru.

Tak więc te same względy, które sprzyjały rozpowszechnieniu się 11-zgłoskowca u poetów dworskich, zaważyły ujemnie na przyjęciu się i szerszym stosowaniu tego rozmiaru w kręgu mieszczańskim.

Trzeci z podstawowych dla Odrodzenia rozmiarów wiersza, 8-zgłoskowiec, jako wyłączny kształt wersyfikacyjny utworów pozostaje teraz daleko w tyle za omówionymi formatami średniówkowymi. Udział jego w poezji XVII w. jest niewielki. Jak już o tym wspominałyśmy przy okazji wiersza 13-zgłoskowego, 8-zgłoskowiec nie był formą atrakcyjną dla poetów kręgu mieszczańskiego. Pojawia się on w ich twórczości przede wszystkim jako wiersz tzw. minucji sowiźrzalskich, czyli krótkich utworów kalendarzowych o żartobliwej treści. W tego typu zbiorach 8-zgłoskowiec stanowi albo wyłączny, albo najczęstszy format. Użycie jego jest jednym z elementów parodyjnego nawiązania do pisanych takim właśnie wierszem średniowiecznych i wczesnorenesansowych recept oraz przepisów higienicznych na określone pory i miesiące roku (np. *Le-karstwa doświadczone* Siennika):

WRZESIEŃ

Pamiętaj nie kupczyć z mnichem,  
Do niewiast nie chodź z wytrychem.  
Z żoną nie mieszkać przy szkole,  
Na trawę jej nie śli w pole.  
Baby nie miej nigdy w domu,  
W nocy nie wychodź dla gromu.  
(A — *Minucje sowiźrzalskie*)

8-zgłoskowiec występuje również w nielicznych „fraszkach” tego kręgu. Nie pełni on tutaj jakiejś szczególnej funkcji, nie jest tak nacechowany jak w minucjach. Podobnie jak 13-zgłoskowiec służy jako forma krótkich wierszy o bardzo rozmaitej treści, obejmowanych po prostu ogólnym mianem fraszek. Pod tym względem jego użycie stanowi kontynuację praktyki renesansowej i nawet jeszcze przedrenesansowej. Ale struktura tego 8-zgłoskowca — analogicznie do rozmiaru 13-zgłoskowe-

<sup>5</sup> Również ze względu na mniej sprzyjające warunki językowe niż w wypadku 13-zgłoskowca. W artykule L. Pszczołowskiej (*La divisibilité du mètre et le substrat linguistique*. W zbiorze: *To Honour Roman Jakobson*. The Hague 1967) na materiale prozy staropolskiej pokazano, że konstrukcja 7+6 jest łatwiejsza do ukształtowania z punktu widzenia podzielności zdania.

go — wykazuje związki z wczesnym stadium wiersza XVI-wiecznego. Szczególnie jaskrawe świadectwo daje temu kształt rymu:

Jeszcze z przodku ruskie kraje  
 Miały takie obyczaje:  
 Kiedy książąt było mnóstwo,  
 Powinno było ubóstwo  
 Swoją żonę książęciu dać,  
 A on miał z nią pierwszą noc spać.  
 W tym książąt siła ubyło,  
 A ludzi się namnożyło.  
 Więc drzeć barci już nie mogli,  
 Bo się częstą pracą zmogli.  
 Trudno tej robocie zdołać,  
 Co noc na nowinie orać.  
 I teraz to jest u Rusi,  
 Kożdy chłop kopę dać musi,  
 Żeby mu pan prawicę dał,  
 A z nią pierwszej nocy nie spał.  
 Każdy by z chęcią kopę dał,  
 Kiedy by prawicę poznał.  
 (A. Władysławiusz, *O pospólstwie ruskim*)

W tym samym kręgu poetyckim występuje 8-zgłoskowiec również jako wiersz lirycznych utworów pieśniowych oraz śpiewanych partii w utworach dramatycznych. Ma on tu wyłącznie kształt stroficzny.

Powiązanie 8-zgłoskowca z meliczną poezją wychodzi i poza ten krąg. Szczególnie licznie pojawia się bowiem 8-zgłoskowiec w pieśniach związanych ze świętem Bożego Narodzenia, pisanych przede wszystkim przez Żabczyca i Miaskowskiego. Z twórczością kołędową i pastorałkową łączy się też długi stroficzny poemat Miaskowskiego *Szopa zbawienna*. W tym wypadku niewątpliwie należy mówić o stylizacyjnej funkcji rozmiaru 8-zgłoskowego<sup>6</sup>.

Z innego typu stylizacją, ale często również pieśniową, spotykamy się w pasterskich lirykach poezji dworsko-szlacheckiej. Nawiązują one bardzo wyraźnie do *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Kochanowskiego nie

<sup>6</sup> Bardzo ciekawym przykładem analogicznego zastosowania 8-zgłoskowca są poematy kołędowe K. T w a r d o w s k i e g o:

Na gościńcu Egipskim,  
 Przy Betlejem Dawidowym,  
 W bok przedmieścia, na ustroniu  
 Stoi szopa w szczerym błoniu.

Niczym z wierzchu nie pokryta,  
 Suchą trzcina wnątrz poszyta,  
 Od starości w ziemię wległa,  
 Tam przezczysta Panna zległa.

(*Kolebka Jezusa*, w. 1—8)

tylko treścią, lecz i formatem 8-zgłoskowym oraz sposobem jego traktowania:

Już i pracowita pczola  
Zbiera miód do twego stoła,  
Nimfy różą i leliją  
Przeplatany wieniec wiją.  
Bodaj ci ten dzień szczęśliwy  
Póty wracał Bóg życzliwy,  
Póki będą jasne zorze  
Zapadały w bystre morze.

(D. Naborowski, *Dafnis świętojański*  
z roku 1611)

Nie dmę w dudy grając pieśni,  
Satyrowie aby leśni  
Znali wdzięczność z tej ofiary,  
Że im głos brzmi mej fojary.

Z nimi także, co się rady  
Zigrywają, oready,  
Darmo by się spodziewały,  
By ode mnie wdzięk mieć miały.

(W. Kochowski, *Budynek*)

Jest rzeczą wartą podkreślenia, że to właśnie wiek XVII ustala jak gdyby pole stylizacji dla 8-zgłoskowca sylabicznego. Zarówno stylizacja pieśniowa jak i stylizacja „na Kochanowskiego” będą odtąd trwałymi wartościami w tradycji wiersza 8-zgłoskowego. Jeżeli natomiast pojawia się on jako format dłuższych utworów, zwłaszcza narracyjnych — to z wyraźnym piętnem nieświadomie prymitywnej wersyfikacji, przypominającej jeszcze epikę Biernata (np. Adam Jarzemski, Anna Stanisławska), ewentualnie z zamierzonym akcentem użycia niewłaściwego rozmiaru w celu sparodiowania wiersza epickiego (Łukasz Opaliński, *Coś nowego*).

Prześledzenie zastosowań 8-zgłoskowca w poezji XVII w. prowadzi do wniosku, że — w przeciwieństwie do wzorców średniówkowych — z formatem tym nie wiążą się wyraźniejsze różnice między obu kręgami literatury. Poza rymowaniem także i w traktowaniu tego rozmiaru raczej nie ma jaskrawych różnic, tak bardzo charakterystycznych dla użyć 13-zgłoskowca.

Do trzech wyżej omówionych podstawowych formatów wiersza izometrycznego wiek XVII nie dodał nic nowego. Pojawiające się w tym czasie utwory pisane formatami krótszymi niż 8-zgłoskowiec czy też innymi niż 11- i 13-zgłoskowiec formatami średniówkowymi stanowią wyrażną rzadkość. To, co jest nowe w zasobie form poetyckich tego wieku, dotyczy układów różnowersowych, niemal wyłącznie stroficznych.

W poezji Odrodzenia strofa równowersowa była — poza formą sáfica — zjawiskiem nieczęsto spotykanym. W XVII w. sytuacja pod tym względem ulega zasadniczej zmianie: strofa różnowersowa staje się formą popularną. Tak jest w obu interesujących nas tu kręgach poetyckich. Odmienne jednak panują w każdym z nich tendencje, zarówno w zakresie struktury tej różnowersowej strofy jak i jej funkcji.

Strofy poezji mieszczańskiej cechuje przede wszystkim o wiele prostsza zasada doboru rozmiarów. Polega ona na następowaniu po sobie przynajmniej dwóch identycznych rozmiarów — inaczej mówiąc, unika się tu wyraźnie wplatania pojedynczych rozmiarów o różnej rozpiętości. I tak np. w strofie 4-wersowej będą następować po sobie dwa 8-zgłoskowce, a dalej dwa 6-zgłoskowce, albo dwa 10-zgłoskowce i dwa 8-zgłoskowce itp.; w strofach 6-wersowych — dwa wersy 13-zgłoskowe, dwa wersy 7-zgłoskowe i dwa wersy 5-zgłoskowe:

13-zgł. Poradźcież mi, me samsiady, co ja mam czynić,  
 13-zgł. Jako ja mam niebożątko z tej winy wynieść?  
 7-zgł. By nie chrząszcz, nie spadłabym,  
 7-zgł. By nie sęk, nie spuchłabym,  
 5-zgł. Nieszczęsne jabka,  
 5-zgł. Jużem nie gładka.

(*Pieśni, tańce i padwany (27). Taniec*)<sup>7</sup>

Takiemu układowi rozmiarów sekunduje konstrukcja rymowa strofy. Jest to w przeważającej liczbie wypadków rym styczny, parzysty w zwrotkach parzystowersowych (w strofach 4-wersowych wyłącznie); w nieparzystowersowych strofę kończy bądź trójka monorymiczna, bądź też wers ostatni nie ma rymowego dopełnienia<sup>8</sup>.

W poezji mieszczańskiej strofa jest najściślej związana z wierszem przeznaczonym do śpiewu. Taki związek cechuje wszelkie układy stroficzne, nie tylko strofy różnowersowe.

Bardzo prawdopodobne, że tym właśnie tłumaczy się prostota ich struktury. Prostota — oczywiście — w porównaniu ze stroficznym wierszem Grabowieckiego, Morsztynów, Kochowskiego, Twardowskiego.

<sup>7</sup> Analogicznie bywają zazwyczaj budowane strofy o nieparzystej liczbie wersów; w nich wers ostatni bądź to różni się rozmiarem od poprzedzającej go bezpośrednio pary wersów, bądź przybiera ten sam rozmiar co poprzedzający go dystych.

<sup>8</sup> Ogólnie rzecz biorąc, tylko dwa rodzaje strof występujących w zbiorach liryki mieszczańskiej opierają się na innej zasadzie konstrukcyjnej. Są to strofy dłuższe, 6- i 8-wersowe, o silnej tradycji melicznej. W pierwszej z nich elementem budowy jest nie dystych, lecz trójwiersz, układowi rymowemu *aabccb* towarzyszy odpowiadający mu układ wersów, w którym wers trzeci i ostatni różnią się rozmiarem od pozostałych, np.: 5 5 6 5 5 6, czy: 6 6 7 6 6 7. Analogiczny rodzaj

W wielu utworach stroficznych tych poetów obserwuje się bowiem tendencje do komplikowania budowy, do układów trudnych, kunsztownych. Przejawia się to w używaniu jako komponentów stroficznych pojedynczych rozmiarów wierszowych, a także — choć nieco rzadziej — w braku współzależności pomiędzy układem rymowym a następstwem rozmiarów<sup>9</sup>. Obserwuje się przy tym często odchodzenie od zasady rymu parzystego; np. w poezji J. A. Morsztyna, Twardowskiego i Kochowskiego zupełnie nie pojawia się spotykana w tym okresie 6-wersowa strofa o rymie parzystym (*aabbcc*).

Dla lepszego zobrazowania omówionych wyżej tendencji przytoczymy strofę 6-wersową J. A. Morsztyna, w której poeta użył aż pięciu rozmaitych formatów sylabicznych:

9-zgł.	Obacz, obacz, okrutna Panno,	<i>a</i>
8-zgł.	Sługę u srogich nóg swoich,	<i>b</i>
8-zgł.	Który krzyczy w rękę twoich.	<i>b</i>
7-zgł.	Zdrowie me, śliczna Anno,	<i>a</i>
11-zgł.	Nie odmawiajże mi swego ratunku,	<i>c</i>
10-zgł.	Inaczej umrzeć muszę z frasunku.	<i>c</i> <sup>10</sup>

(*Do Anny*)

sześciowersza wchodzi w skład budowy jednej z odmian strofy 8-wersowej; stanowi on zwykle drugą część strofy, rozpoczynającej się odmiennym, z dłuższych wersów średniówkowych uformowanych dystychem o rymie parzystym, np.:

13-zgł.	Bóg cię zęgnaj, namilsza, jedyne kochanie,	<i>a</i>
13-zgł.	Serca mego ochłodo i śliczne stworzenie.	<i>a</i>
8-zgł.	Cóż ja pocznę, białągłowa.	<i>b</i>
8-zgł.	Zmieniły się twoje słowa,	<i>b</i>
5-zgł.	Coś obiecował.	<i>c</i>
8-zgł.	Tobiem gwoli uczyniła,	<i>d</i>
8-zgł.	Zem na wszystko zezwoliła,	<i>d</i>
5-zgł.	Boś mi ślubował.	<i>c</i>

<sup>9</sup> Wiele takich kunsztownych strof wprowadził do polskiej poezji S. Grabowiecki, kierując się tendencjami, jakie dostrzegł w wersyfikacji włoskiej. Główne formaty jego strof różnowersowych, 11- i 7-zgłoskowiec, nigdy w zasadzie nie są uzgadniane z organizującym strofę układem rymowym. Oto typowa pod tym względem strofa:

11-zgł.	Kiedy cicha noc swoje cienie chłodzi,	<i>a</i>
7-zgł.	A myśli, które kołem	<i>b</i>
11-zgł.	We dnie bujały, prawie wszystkie społem	<i>b</i>
7-zgł.	W cnej zgodzie serce wodzi,	<i>a</i>
7-zgł.	W nabożeństwie, w radości	<i>c</i>
11-zgł.	Śpiewajmy chwałę Panu wszechmożności.	<i>c</i>

(*Rym CLXXV*)

<sup>10</sup> J. A. Morsztyn, obok Grabowieckiego, jest właśnie tym poetą, który chętnie posługuje się skomplikowanymi konstrukcjami stroficznymi. Bardzo jaskrawym przykładem takiej wersyfikacji jest m. in. sposób, w jaki używa 6-wersowej strofy

Zróznicowanie w strukturze strofy jest wykładnikiem zasadniczej odmienności funkcjonalnej: strofa w poezji mieszczańskiej służy przede wszystkim melice, strofa w poezji dworsko-szlacheckiej budowana jest głównie z myślą o czytelniku, a nie o śpiewaku. Ta odmienność funkcji szczególnie wyraziście występuje na przykładzie konstruowania strof różnowersowych.

Zwróćmy jeszcze uwagę na dwa zjawiska potwierdzające nasz wniosek. Różnowersowe strofy poezji mieszczańskiej najczęściej są budowane z komponentów bardzo odmiennych pod względem rozpiętości sylabicznej. Zestawia się więc tutaj np. 13- czy 14-zgłoskowce z 8- czy 4-zgłoskowcami, traktując je z pewną swobodą w zakresie dokładności sylabicznej. (Brak krytycznych wydań oraz zapisów nutowych nie pozwala ustalić granic tej swobody.) Taki sylabizm względny, właściwy także zapisom pieśni ludowej, jest zrozumiałą w utworze przeznaczonym do śpiewu, który pozwala na wyrównanie drobnych różnic w rozpiętości sylabicznej tekstu<sup>11</sup>. W poezji dworsko-szlacheckiej strofa różnowersowa opiera się najczęściej na rozmiarach zbliżonych do siebie rozpiętością sylabiczną, sylabizm jest przy tym traktowany całkowicie rygorystycznie<sup>12</sup>.

melicznej: *aabccb*, znanej także, jak już wspomniano, poetom mieszczańskim. Strofa ta w liryce mieszczańskiej, jak we wszelkich innych użyciach ściśle melicznych, oparta jest w swojej budowie na dwóch dokładnie tak samo uformowanych trójwierszach. Jej typowa realizacja przedstawia się następująco:

6-zgł. Gdy mi cie rajono,  
6-zgł. To mi cie ganiono,  
7-zgł. A jam na to nie dbała.  
6-zgł. Żal mi teraz tego,  
6-zgł. Żem dostała złego,  
7-zgł. Bogdajem cie nie znała.

(*Pieśni, tańce, podwany* (6) *Pieśń*)

U Morsztyna jest inaczej — strofa *aabccb* przestaje być formą symetrycznie dwudzielną:

7-zgł. Chłopcze, nalej mi wina  
9-zgł. A niechaj tu przyjdzie dziewczyna.  
9-zgł. Bachus się z Wenerą nie wadzi,  
6-zgł. Ta mię przy Marynie,  
6-zgł. A tamten przy winie  
8-zgł. Z jednakim zyskiem posadzi.

(*Chłopcze, nalej mi wina...*)

<sup>11</sup> Jedyny wyjątek stanowi konstrukcja strofy 6-wersowej *aabccb*, w której trzeci i szósty wers różnią się od pozostałych tylko o jedną sylabę. Taka budowa strofy została przejęta ze średniowiecznej łacińskiej tradycji pieśniowej i konsekwentnie jest przestrzegana, także w pieśniowych utworach XVII wieku.

<sup>12</sup> Dodatkowym potwierdzeniem tendencji do „czytanego” charakteru strofy w tym kręgu poetyckim jest przyjęcie i pewne rozpowszechnienie tercyny — strofy typowo niemelicznej.



Drugie zjawisko dotyczy klauzul stroficznych. Wspomniano już, że w strofach nieparzystowersowych poezji mieszczańskiej wers ostatni jest często pozbawiony swojego odpowiednika rymowego. Taka sytuacja nie zachodzi zupełnie w poezji niemelicznej, gdzie układ rymowy należy do najważniejszych czynników delimitacji międzystroficzej, pozbawionej sygnału melicznego. Zdarza się tu natomiast, że zamknięta pod względem układu rymowego strofa nie posiada zamknięcia składniowego: nie kończy się wraz z nią wypowiedzenie. W poezji przeznaczonej do śpiewu sytuacja taka z zasady nie jest dopuszczalna, koniec strofy stanowi w niej zarazem koniec zdania muzycznego i zdania językowego. Toteż strof nie zamkniętych granicą składniową — w poezji mieszczańskiej właściwie się nie spotyka.

Zarysowano tutaj rozmaite płaszczyzny i stopnie zróżnicowań występujących w wersyfikacji w. XVII, wiążąc je przede wszystkim z użyciem wiersza w dwu odmiennych kręgach kulturalnych. Które z tych zróżnicowań wybijają się na plan pierwszy, które w tradycji literackiej i we współczesnym odbiorze stanowią sygnały odmienności poezji obu kręgów? Wydaje się, że chodzić tu będzie głównie o dwa zjawiska: o sposób kształtowania toku wierszowego i o stosunek do wiersza 11-zgłoskowego.

Ogromna swoboda w organizowaniu wypowiedzi na płaszczyźnie składniowo-intonacyjnej, wyrażająca się tokiem przerzutniowym i kombinowaniem przerzutni ze zmianami szyku, rym ściśle półtorazgłoskowy, uniezwykły poprzez formę składaną, unikanie zgodności gramatycznej rymujących się wyrazów — oto najbardziej wyraziste i zarazem istotne znamiona wiersza, którym posługują się Morsztynowie, Kochowski, Potocki, Twardowski czy Lubomirski. Współbieżność zdania i wersu, rym gramatyczny i często niedokładny — to cechy charakterystyczne dla wiersza anonimowych przeważnie zbiorów poezji mieszczańskiej. W pierwszym wypadku — prezentacja nowych sposobów budowania wierszowej wypowiedzi, w drugim — wierność tradycji, często sięgającej jeszcze okresu poprzedzającego twórczość Jana Kochanowskiego.

Drugi z sygnałów zróżnicowania, czyli użycie i zasięg 11-zgłoskowca, nie funkcjonuje już w sposób tak niezawodny, jak poprzedni. Jednakże wyraźnie mały udział rozmiaru 11-zgłoskowego w twórczości poetów mieszczańskich wobec jego ogromnego rozpowszechnienia w poezji dworsko-szlacheckiej sprawia, iż 11-zgłoskowiec nabiera wartości formalnego układnika poezji tego właśnie kręgu. Analogicznie jak i w poprzednim wypadku, również tutaj „linia demarkacyjna” przebiega między wersyfikacją silnie związaną z dawniejszą, rodzimą tradycją — a wersyfikacją sięgającą po wzory w tej tradycji najświeższe lub posługującą się formami atrakcyjnymi (oktawa!) ze względu na ich nowość i kunsztowność.