

# Zdzisława Kopczyńska, Lucylla Pszczołowska

---

## Funkcje semantyczne form wierszowych w poezji polskiego romantyzmu : Mickiewicz - Słowacki - Zaleski

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 77/3, 143-156

---

1986

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

## FUNKCJE SEMANTYCZNE FORM WIERSZOWYCH W POEZJI POLSKIEGO ROMANTYZMU

MICKIEWICZ — SŁOWACKI — ZALESKI \*

Czasy bezpośrednio poprzedzające romantyzm — Oświecenie i pierwsze dwudziestolecie w. XIX — cechuje bardzo wyraźny wzrost teoretycznych zainteresowań formą wierszową. Skupiają się one głównie wokół stosowności rozmiarów wierszowych istniejących w tradycji do określonych typów wypowiedzi poetyckiej (gatunków): ocenia się zarówno wybory tych rozmiarów, jak i formułuje się bezpośrednio uwagi charakteryzujące ich możliwości językowo-stylistyczne. W oparciu o poetykę tych czasów, ukierunkowaną w wysokim stopniu klasycystycznie, dąży się do uporządkowania terenu twórczości poetyckiej pod względem pożądanego doboru rozmiaru do określonych rodzajów wypowiedzi.

Najbardziej w tradycji przedoświeceniowej rozpowszechnione trzy sylabiczne formaty wierszowe: 13-zgłoskowiec (7 + 6), 11-zgłoskowiec (5 + 6) i 8-zgłoskowiec (bezsredniówkowy), odgrywają i nadal najważniejszą rolę. Każdy z nich uzyskuje swoje główne funkcje. Najczęściej stosowany i najwyżej ceniony 13-zgłoskowiec jest desygnowany — zgodnie z tradycją — na naczelny wiersz epicki, upowszechnia się też jako wiersz dialogowy dramatu (komedii, ważnego w Oświeceniu gatunku), jest również wierszem satyry (także, jak wiadomo, ważnego gatunku). Służy poza tym drobniejszym, często okolicznościowym utworom o tematyce doniosłej, lirykom o wysokiej tonacji. Znaczenie 13-zgłoskowca podkreśla ponadto jego funkcja w dziedzinie przekładu: tłumaczy się nim starożytny heksametr i francuski aleksandryn, formy cieszące się wówczas szczególną estymą. Należy dodać, że ten szeroki zakres funkcji 13-zgłoskowca powoduje ukształtowanie się — ogólnie rzecz biorąc — dwóch wariantów realizacyjnych owego rozmiaru. Poetyka tamtych czasów kładzie ogromny nacisk na takie językowe formowanie wypowiedzi wier-

---

\* Rozprawa ta powstała w r. 1982 i miała wejść do projektowanego wówczas tomu zbiorowego poświęconego polskiej i rosyjskiej literaturze romantycznej.

szowanej, które w pełni zachowuje wzorzec metryczny, a nawet go uwyraźnia, m. in. przez paroksytonezę wygłosów członów klauzulowych i średniówkowych oraz przez zgodność rozczłonkowania metrycznego i składniowego. Ta klarowna postać toku wypowiedzi wierszowanej, obowiązująca w epice i wysokich gatunkach dramatycznych i lirycznych, może jednak nie być respektowana bądź nie w pełni respektowana w dialogu komediowym czy w satyrze, a więc w wypowiedziach zaliczanych do stylu niskiego (czy niższego). Odchylenie od „poprawności” przejawia się w występowaniu przerzutni, nieparoksytonicznych klauzul i w znacznej swobodzie akcentowej przed średniówką.

Inny jest teren zastosowań 11-zgłoskowca. Przede wszystkim często jest on używany w liryce, w utworach narracyjnych nacechowanych lirycznie, w różnego rodzaju wierszach okolicznościowych, a także w tłumaczeniach poematów refleksyjnych i opisowych z literatury angielskiej o wierszu jambicznym 5-stopowym. Często — w odróżnieniu od 13-zgłoskowca — wiersz 11-zgłoskowy występuje w formie stroficznej. Jest usytuowany wyraźnie na niższej pozycji niż 13-zgłoskowiec, mimo że stanowi tworzywo oktawy. Ta wysoka forma epicka w Oświeceniu związana była jednak głównie z poematem heroikomicznym, siłą rzeczy obniżającym jej rangę jako kształtu wypowiedzi poważnej. Deprecjonują oktawę w tej ostatniej funkcji tzw. klasycy warszawscy w swoich wypowiedziach; bronią tej formy teoretycy z Wilna, wystąpienia ich jednak nie powodują w semantyce formy oktawowej jakichś istotniejszych przesunięć<sup>1</sup>.

Ostatni z wymienionych rozmiarów, 8-zgłoskowiec, w pierwszym dwudziestoleciu XIX w. coraz konsekwentniej zaczyna być używany w trzech różnych modulacjach: jako wiersz tradycyjny — sylabiczny, jako wiersz o postaci 3-akcentowej oraz jako 4-stopowiec trocheiczny<sup>2</sup>. Z grubsza biorąc, modulacje te mają trzy główne zakresy zastosowań. Przede wszystkim używane bywają w utworach lirycznych, z reguły jednak niższego autoramentu niż formowane 13- czy 11-zgłoskowcem; często w utworach tego typu pojawia się modulacja 3-akcentowa. Postać trocheiczna najczęściej występuje jako format utworów o stylizacji melicznej czy wręcz śpiewanych. Wreszcie — sylabiczny kształt 8-zgłoskowca służy utworom o tematyce wiejskiej lub też bywa stosowany jako wiersz stylizacji ludowej. Ukazane funkcje poszczególnych modulacji 8-zgłoskowca nie są jednak rygorystycznie przestrzegane i nierzadko się wymieniają.

Zarysowane tu główne kierunki repartycji form wierszowych dotyczą wiersza izometrycznego. Sprawy to jednak nie wyczerpuje. Wyraźną rolę

<sup>1</sup> Zob. Z. K o p c z y ń s k a, *La Dispute sur l'octave en Pologne au début du 19-ème siècle*. W zbiorze: *To Honor Roman Jakobson*. The Hague 1967.

<sup>2</sup> Zob. Z. K o p c z y ń s k a, L. P s z c z o ł o w s k a, *O dwóch typach ośmiozgłoskowca*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 4.

grają w tym czasie również postaci heterometryczne; wśród nich najważniejszą pozycję stanowi strofa dwurozmiarowa: 10, 8, 10, 8, z 8-zgłoskowcem najczęściej 3-akcentowym (tzw. strofa stanisławowska), używana w licznych utworach należących do gatunków lirycznych, oraz wiersz sylabiczny nieregularny. Ten ostatni, rozpowszechniony dopiero w okresie Oświecenia, staje się niemal wyłączną formą bajki narracyjnej, gatunku wówczas bardzo popularnego. Nieco inaczej niż w bajce modulowany występuje też w różnego typu utworach słowno-muzycznych: w kantatach, recytatywach operowych, w scenie lirycznej. W pierwszym dwudziestoleciu XIX w. stosowany też bywa w odzie kształtowanej na wzór pindarycki.

Dodajmy jeszcze, że oprócz izometrycznego 8-zgłoskowca trocheicznego pojawiają się także inne formy sylabotoniczne. Podobnie jak 8-zgłoskowiec funkcjonują one przede wszystkim w gatunkach pieśniowych. Używane często w utworach scenicznych — gdzie stanowią formę śpiewanych wstawek — zyskują dość znaczną popularność. Kuplety takie, komponowane nierzadko przy użyciu rozmiarów o oksytonicznych klauzulach i męskich rymach, stają się jednym z przedmiotów ówczesnych polemik na temat kształtu polskiego wiersza<sup>3</sup>.

Obraz repartycji form wierszowych w okresie romantyzmu jest znacznie bardziej skomplikowany; zmienia się w sposób istotny, odzwierciedlając charakter twórczości tego okresu. Odmienia się rodzaj zainteresowań tematycznych, gatunkowych i stylistycznych, czemu towarzyszy odmienność kształtów wypowiedzi poetyckiej. Daje też znać o sobie zindywidualizowana postawa twórców, wyrażająca się również w stosowanych przez nich kryteriach wyboru sposobów wierszowania. Od razu jednak należy stwierdzić, że przy wszelkich różnicach główny repertuar wiersza, utrwalony tradycją, pozostaje w zasadniczej mierze nie zmieniony: podstawowymi rozmiarami są nadal 13-, 11- i 8-zgłoskowiec, choć częstość użycia każdego z nich ulega pewnym zmianom.

Mówiąc o okresie romantyzmu będziemy tu brały pod uwagę jedynie jego wycinek, wyznaczony nazwiskami Mickiewicza, Słowackiego i Żelazskiego, stanowiący wszakże szczytową fazę tego okresu i obrazujący najbardziej istotne jego właściwości.

Najbliższy dziedzictwa oświeceniowego jest Mickiewicz. Główny jego wiersz to 13-zgłoskowiec — najczęściej wybiera go jako formę swoich utworów. Pisze nim nie tylko epicki poemat i dialogowe partie dramatu (*Dziadów* cz. III), lecz także wiele utworów krótszych, lirycznych (13-zgłoskowiec występuje aż w połowie tego rodzaju utworów). Mickiewicz różnicuje przy tym sposób kształtowania 13-zgłoskowca; pod tym względem jednak nie pozostaje wierny tendencjom oświeceniowym, dokonując

<sup>3</sup> Zob. L. P s z c z o ł o w s k a, *Rym*. Wrocław 1972, s. 166—174.

znamiennego przewartościowania. W epice i w dramacie Mickiewicza panuje swobodny tok wypowiedzi, nie jest ona w swojej organizacji składniowej podporządkowana podziałowi wierszowemu. Występują więc tu dość liczne przerzutnie, wielokrotnie zacierana bywa wyrazistość metryczna działu średniówkowego (średniówka wewnątrz spoistej całości składniowej), nadto nie jest rygorystycznie przestrzegana paroksytoneza przed średniówką, a nawet w klauzuli. Wybór wiersza „komediowego” dla wypowiedzi poświęconej sprawom bardzo ważnym i poważnym to jeden z licznych zresztą sygnałów, że poeta romantyczny odrzucał reguły poetyki klasycystycznej dotyczące kwestii dla tego kierunku najbardziej podstawowych, tj. ustaleń określających rozróżnienia gatunkowe i stylistyczne w epice i w dramacie<sup>4</sup>.

Kształt 13-zgłoskowca utworów krótszych, w tym i lirycznych, jest inny, zgodny z postulatami klasyków: organizacja językowa wypowiedzi uwydatnia wzorzec metryczny, a wszelkie powikłania w budowie wiersza — bardzo zresztą rzadkie — pełnią określone funkcje ekspresywne (jak tego chcieli klasycy). Większość tych utworów ma układ stychiczny z rymem parzystym styczonym. Wśród konstrukcji stroficznych szczególnie wyróżnia się spora grupa sonetów budowanych wyłącznie wierszem 13-zgłoskowym.

Podobnie — na zasadzie zgodności metru i organizacji językowej — buduje Mickiewicz drugi rozmiar sylabiczny średniówkowy, 11-zgłoskowiec (5 + 6), występujący w znacznie mniej licznych utworach. Odwołując się do tradycyjnie wiązanej z tym rozmiarem wypowiedzi lirycznej i do charakterystycznej dla niego budowy stroficznej, poeta wybiera ten wiersz przede wszystkim jako formę lirycznie nacechowanej narracji, charakterystycznej dla powieści poetyckiej. W kształtowaniu układu wierszowego Mickiewicz nie jest już wierny tradycji: stosuje układ ciągły, lecz zwykły w takich wypadkach rym styczony zastępuje różnorodnymi ciągami rymowych powiązań, stanowiących już tylko echo dawnej rymowej stroficzności. Ta różnorodność rymowa, wprowadzona na tak szeroką skalę przez Mickiewicza, będzie stałym wyróżnikiem wiersza powieści poetyckiej dla jego następców, wychodząc zresztą często poza ten zakres. Sam Mickiewicz używa tak rymowanego 11-zgłoskowca również w poemacie refleksyjno-opisowym (*Ustęp w Dziadów cz. III*), w przekładzie fragmentu *Boskiej Komedii*, a także w tłumaczeniu Byronowskiego *Giaura*, choć w tym ostatnim wypadku ze znacznie większym udziałem rymu styczony; podobnie w lirycznym *Epilogu Pana Tadeusza*, gdzie często występują jednorymowe 3-wiersze. Krótkie utwory liryczne pi-

<sup>4</sup> Szerzej o tych ustaleniach i o stosunku do nich Mickiewicza i Słowackiego w epice i dramacie — zob. Z. K o p c z y ń s k a, L. P s z c z o ł o w s k a, *O wierszu romantycznym*. Warszawa 1963.

sane 11-zgłoskowcem mają u Mickiewicza zwykle postać stroficzną — są to najczęściej strofy 4-wersowe o rymie krzyżowym.

Ostatni z tradycyjnie rozpowszechnionych rozmiarów, 8-zgłoskowiec, zajmuje w twórczości Mickiewicza kolejną pozycję pod względem częstości występowania. Trzeba od razu powiedzieć, że jest to wyłącznie wiersz sylabiczny, bezśredniówkowy. Postacie 3-akcentowe pojawiają się tylko jako współkomponenty w heterometrycznych, regularnych strofach, natomiast postacie trocheiczne stanowią jedynie mniej lub bardziej wyraziste tendencje, nigdy jednak nie tworząc osobnej odmiany. 8-zgłoskowiec pełni kilka funkcji. Na pierwszy plan wysuwa się jego zastosowanie jako wiersza ludowej stylizacji; przede wszystkim w obrzędowym utworze dramatycznym (II cz. *Dziadów*), gdzie stanowi zasadniczy trzon metryczny inkrustowany nieregularnie pojawiającymi się innymi rozmiarami, bliskimi mu rozpiętością sylabiczną. Ten jakby sylabicznie względny rodzaj wierszowania podkreśla ludowy charakter formy — pewna niedokładność sylabiczna poezji ludowej jest, jak wiadomo, znamioną jej cechą. Zresztą i inne elementy kształtowania przez Mickiewicza tego toku wierszowego eksponują jego ludowość. Idzie tu głównie o wyraźną zgodność między rozczłonkowaniem wierszowym i składniowym wypowiedzi, przy czym bardzo prosta organizacja składniowa powoduje występowanie licznych wersów równających się zdaniu. Towarzyszy temu dość częste pojawianie się wersów jednobrzmiących; powtórzenia wyrazów czy ich grup spotyka się też niejednokrotnie w obrębie poszczególnych wersów.

Jako forma ludowej stylizacji służy też Mickiewiczowi regularnie izometryczny 8-zgłoskowiec. Dotyczy to paru ballad oraz dwóch humoresek powiązanych tematycznie i stylistycznie z twórczością ludową. 8-zgłoskowiec ma tu postać 4-wersowych strof bądź kształtowany jest w układzie ciągłym, o typowym dla poezji ludowej rymie parzystym stycznym lub o różnorodnym następstwie końcowych spółbrzmień.

8-zgłoskowiec pojawia się nadto w drobnych wierszach lirycznych. Należące do tej grupy utwory o charakterze pieśniowym odznaczają się najczęściej prostą organizacją stroficzną: są to 4-wersowe zwrotki o rymie krzyżowym. Taką samą postać mają też w większości tzw. liryki lozańskie. Wspólną cechą wszystkich wypowiedzi Mickiewicza formowanych 8-zgłoskowcem jest stylistyczna prostota.

Szkic ten wymaga uzupełnienia o sprawę wiersza heterometrycznego. Wchodzą tu w grę trzy różne konstrukcje: 1) regularne przeploty dwóch różnych rozmiarów, u Mickiewicza organizowane wyłącznie stroficznie; są to poza jednym wyjątkiem zwrotki 4-wersowe, występujące w balladzie i w utworach lirycznych, 2) ukształtowanie zwane wierszem sylabicznym nieregularnym (nieregularne następstwo różnych rozmiarów znanych z wersyfikacji sylabicznej), 3) konstrukcje polimetryczne. Wiersz sylabiczny nieregularny gra w wersyfikacji Mickiewicza dość znaczną

rolę (jest to forma ponad 15% utworów). Różnorodnie modulowany wiersz ten jest stosowany przez poetę — zgodnie z tradycją — w bajce, odzie oraz w hymnie; pojawia się również w przekładach należących do innych gatunków utworów Goethego i Schillera, w oryginale także heterometrycznych. Używa go Mickiewicz ponadto w tzw. improwizacjach i w kilku krótkich lirykach. Najważniejszy jednak jest udział omawianej formy w dramacie (*Dziadów* cz. IV i cz. III), gdzie służy scenom czy fragmentom szczególnie nacechowanym, których treścią są sprawy niezwykle lub w których osoby mówiące znajdują się w stanie psychicznym daleko odbiegającym od normy. Tak więc za każdym razem użycie wiersza nieregularnego ma w twórczości Mickiewicza jasno określone funkcje semantyczne.

Wyrażna jest również rola wersyfikacyjnej budowy wstawek różniących się od wierszowego kontekstu utworu obszernego; nietrudno też odczytać funkcje zmian sposobów wierszowania w utworach komponowanych polimetrycznie, czyli złożonych z partii różniących się pod względem wierszowej budowy (najczęściej pod względem rozmiaru wierszowego). Dzieła takie są w twórczości Mickiewicza nieliczne, ale należą tu pozycje tak ważne, jak *Konrad Wallenrod* oraz *Dziadów* część IV i — szczególnie — *Dziadów* część III. Polimetryczna budowa utworu staje się odtąd zjawiskiem częstym w polskiej literaturze.

Inaczej formy wierszowe w swojej poezji wybierał Słowacki, choć w początkowym okresie twórczości był wiernym kontynuatorem zarówno tradycji przedromantycznej, jak i Mickiewicza. Sięgał więc w tym czasie po wiersz 13-zgłoskowy, kształtując go w dramacie według klasycystycznych reguł oraz po 11-zgłoskowiec o klarownej budowie; jest on formą pierwszych powieści poetyckich Słowackiego. Ten właśnie rozmiar wiersza stał się później głównym formatem jego poezji; przewaga 11-zgłoskowca nad innymi rozmiarami zaznacza się w niej o wiele dobitniej niż przewaga 13-zgłoskowca w twórczości Mickiewicza. 11-zgłoskowcem posługuje się Słowacki we wszelkiego rodzaju utworach: w epice, gdzie występuje ten rozmiar w 15 dziełach spośród 20 wszystkich, w dramacie — upowszechniony tu dopiero przez Słowackiego — gdzie jako format jedyny lub główny użyty jest w 14 utworach (spośród 21), wreszcie w tekstach ponad 40% drobnych wierszy, głównie lirycznych. Tak zdecydowana przewaga rozmiaru 11-zgłoskowego sprawia, że samo jego użycie pozbawione jest wartości sygnalizującej rodzaj, w tym także jakość gatunkową, wypowiedzi poetyckiej. Epiki od liryki nie odróżnia również układ wierszowy: i tu, i tam pojawiają się organizacja stroficzna oraz układ ciągły, z reguły różnorodnie rymowany. Różnorodne następstwo rymów występuje też w 11-zgłoskowym wierszu ciągłym niemal wszystkich utworów dramatycznych, w których ten rozmiar jest stosowany.

Podobnie sposób kształtowania toku wypowiedzi z punktu widzenia

stosunków panujących między rozczłonkowaniem składniowym a podziałem wierszowym nie stanowi wyraźniejszego sygnału różnic zachodzących między rozmaitego rodzaju utworami. Niewątpliwie nieco bardziej pod tym względem zrównoważony tok wierszowy cechuje utwory krótkie, liryczne, a także dłuższe poematy narracyjno-refleksyjne oraz późniejsze powieści poetyckie. Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że dla omawianego problemu wielkie znaczenie ma czas powstania utworu. Klarowna budowa pierwszych pisanych 11-zgłoskowcem wierszy w miarę upowszechniania się tego rozmiaru coraz wyraźniej ustępuje miejsca ukształtowaniom odrzucającym rygory zgodności składniowo-wierszowej. Zachwianie tej zgodności osiąga swoje apogeum w wersyfikacji *Beniowskiego*. Wybór formy stroficznej, oktawy, dla tego poematu, ma jakby dwa aspekty. Stanowi swoistą prowokację: chodzi o to, by podkreślić niezależność toku wypowiedzi od związanej rygorami organizacji wierszowej, co w efekcie daje liczne strofy składniowo „otwarte”. Z drugiej strony — organizację tę umacnia i ujednoznacznia dzięki znanemu, a więc łatwo rozpoznawalnemu układowi rymów.

Wierszowanie *Beniowskiego* w szczególny sposób przypomina niektóre pieśni wcześniejszego o lat kilka poematu Słowackiego *Podróż na Wschód* (choć pisanego nie oktawą, lecz sekstyną). W strukturze obu tych poematów bardzo dużą rolę grają elementy dygresji i polemiki. Ich podkreślanie i akcentowanie służy często ów „konfliktowy” tok 11-zgłoskowca. Podobnie — strukturę dialogową uwydatnia składniowo niezrównoważony tok 11-zgłoskowego wiersza w utworach dramatycznych. Dla użycia takiego rodzaju wierszowania w innych utworach pisanych 11-zgłoskowcem trudno już znaleźć dostatecznie przekonującą motywację. Wydaje się, że — poza wszystkim innym — Słowackiego ogromnie interesowała sama, by tak powiedzieć, gra formą wierszową, różnorodne próbowanie jej możliwości i wytrzymałości metrycznej, aż do tych granic, których przekroczenie stanowiłoby o jej załamaniu. Trzeba przyznać, że do takiego rodzaju gry wersyfikacyjnej ulubiony przez Słowackiego 11-zgłoskowiec nadawał się znakomicie. Postać tego metru, określona sylabiczną rozpiętością jego członów metrycznych — dodajmy od razu: skłaniająca do ich równoakcentowego wypełnienia — stanowiła dla wypowiedzi ramę, w której jaskrawo uwyraźniły się granice składniowe nie pokrywające się z działami metrycznymi. Swego rodzaju spór pomiędzy składnią a wierszem stawał się zatem o wiele efektywniejszy i efektowniejszy w rozmiarze 11-zgłoskowym, niż to byłoby możliwe w wypadku 13-zgłoskowca, który w znacznie mniejszym stopniu skłaniał do kształtowania wypowiedzi uporządkowanej pod względem składniowym i akcentowym.

13-zgłoskowiec był też przez Słowackiego kształtowany w sposób — ogólnie rzecz biorąc — o wiele bardziej zrównoważony. Jego udział, oczywiście bardzo skromny w porównaniu z 11-zgłoskowcem, najwyraż-



niej może zaznacza się na terenie poezji lirycznej, jest on bowiem formą wielu utworów pozostających w trwałej pamięci czytelników poezji Słowackiego. Ich tematyka zasadniczo nie różni się od utworów pisanych 11-zgłoskowcem, choć tonacja wypowiedzi wydaje się spokojniejsza, a tym samym bardziej zobiektywizowana, w czym wolno się chyba dopatrywać wpływu wierszowej formy. Należące do tej grupy sonety wszystkie zostały napisane 13-zgłoskowcem, bez wątpienia za wzorem Mickiewicza. 13-zgłoskową formę ma nadto większość wierszy-listów, adresowanych imiennie do różnych osób, zgodnie z praktykowanym od dawna zwyczajem, rozciągającym się zresztą i na czasy poromantyczne. Warto tu wspomnieć, że 13-zgłoskowcem posłużył się Słowacki również w zbiorze epigramatów (na 60 utworów tylko 3 mają inną postać wierszową) — znów zgodnie z tradycją i z Mickiewiczowskim wzorem.

Udział 13-zgłoskowca w twórczości dramatycznej Słowackiego jest, jak to już powiedziano, nieduży: zaledwie w paru utworach występuje 13-zgłoskowiec jako jedyny lub główny wiersz dialogu, w paru innych — tylko fragmentarycznie obok odmiennych form wierszowych, a nawet prozy. Mimo to powszechnie się pamięta jego udział w dramacie dzięki niektórym scenom (dotyczy to zwłaszcza *Kordiana*, np. sceny kłótni cara z księciem Konstantym). Ekspresywny tok i wzmagający ekspresywność charakter relacji między podziałem składniowym a metrycznym wypowiedzi są w tych scenach czymś wyjątkowym. Zastosowany tu sposób wierszowania nie jest reprezentatywny dla 13-zgłoskowca dramatów Słowackiego. We wczesnych utworach jest to wiersz budowany według zasad klasycyzmu i tylko różnorodne następstwo rymów oddala go od tej poetyki. Później tok wierszowy staje się bardziej urozmaicony czy wręcz we fragmentach dynamiczny. Wkrótce jednak poeta traci jakby zainteresowanie dla 13-zgłoskowca jako formy scenicznego dialogu, zwłaszcza dla jego wyłączności w tej funkcji, poszukuje innych sposobów formowania wiersza scenicznego, w którym (poza jednym wypadkiem) rola 13-zgłoskowca kurczy się do niewielkiego udziału lub wręcz zostaje on całkowicie zaniechany.

13-zgłoskowiec w epice Słowackiego to zjawisko zupełnie marginalne. Jako rozmiar wyłączny występuje zaledwie w czterech fragmentach dzieł pomyślanych jako utwory długie (*Konrad Wallenrod*, *Pan Tadeusz*, *Poemat o panu Strusiu*, przekład *Iliady*). We wszystkich tych fragmentach jest to wiersz ciągły o parzystym, styczonym rymie, formowany jakby na wzór wersyfikacji Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, z licznymi przerzutniami i działami składniowymi przypadającymi poza miejscem średniówki. Najdłuższy z tych urywków, przekład kilku partii *Iliady* (w sumie ok. 1000 wersów), cechuje się tokiem wierszowym szczególnie ekspozującym niezgodność między rozczłonkowaniem składniowym a rozczłonkowaniem wierszowym. I tu, i w pozostałych późnych tekstach — zarówno epickich, jak dramatycznych — widać, że Słowacki w ostatnim

okresie twórczości traktuje 13-zgłoskowiec niemal tak samo swobodnie jak 11-zgłoskowiec.

Rola 8-zgłoskowca w poezji Słowackiego wydaje się o wiele większa niż wiersza 13-zgłoskowego, choć w porównaniu z tym ostatnim występuje on w znacznie mniejszej liczbie utworów. 8-zgłoskowego rozmiaru używa Słowacki w dwóch postaciach: sylabicznej i trocheicznej. 8-zgłoskowiec sylabiczny stanowi zasadniczy trzon konstrukcji wierszowej dopuszczającej użycie innych wersów bliskich rozmiarowi 8-zgłoskowemu, nieregularnie wtrącanych w ciągi 8-zgłoskowców, podobnie jak w wersyfikacji *Dziadów* części II. Ten jakby trochę rozregulowany tok wierszowy stanowi główną formę trzech utworów dramatycznych, powstałych w późniejszym okresie twórczości poety (*Książe Niezłomny*, *Sen srebrny Salomei*, *Książd Marek*). W *Dziadach* podobna forma służyła ludowej stylizacji, co podkreślały inne jeszcze elementy organizacji językowej. Słowacki do stylizacji takiej odwoływał się raczej tylko pośrednio, wybierając jako istotny do swoich celów jeden z ważnych jej aspektów: niekunsztowny, prosty kształt wypowiedzi. Przedmiotem akcji tych dramatów były sprawy niezwykle i zarazem doniosłe, nieraz cudowne; nabierały one szczególnej wiarygodności dzięki temu, że mówiło się o nich w sposób prosty i zwyczajny. Wymieniona forma w tej samej funkcji użyta została przez Słowackiego w jednym z jego najwybitniejszych utworów lirycznych, *Sowiński w okopach Woli*. Parę innych, krótszych wierszy pisanych 8-zgłoskowcem sylabicznym bez odstępstw cechuje również prosty tok wypowiedzi.

8-zgłoskowiec trocheiczny gra w twórczości Słowackiego mniejszą, choć bardziej urozmaiconą rolę. Jest wierszem stylizacji ludowej, z dość wyraźnie zaznaczonym związkem tej stylizacji z ludową poezją ukraińską (*Dumka ukraińska*); jest formą prostej opowiadki dla dzieci (bajka Grzegorza w *Kordianie*), a także pieśni o kunsztownej budowie stroficznej (pieśń Nieznajomego w *Kordianie*); zostaje również użyty w ostrym polemicznym wystąpieniu (*Odpowiedź na „Psalmy Przyszłości”*). Za każdym razem bywa kształtowany na inny sposób: stroficznie — zwrotkami o prostej lub skomplikowanej konstrukcji; stychicznie — z rymowaniem parzystym i różnorodnym, przy udziale wyłącznie paroksytonicznych klauzul i z regularnym lub nieregularnym przeplotem rymów żeńskich i męskich. Organizację toku wierszowego w obszernej polemice z Krasińskim cechuje nadto znaczna rozbieżność między podziałem wierszowym i składniowym — rzecz zupełnie wyjątkowa w 8-zgłoskowcu trocheicznym; nawet u Słowackiego. Wiersz odznacza się dzięki temu wyrazistymi intonacjami żywej mowy, właśnie tej nie „wiązanej”.

W poezji Słowackiego duże znaczenie mają formy i konstrukcje heterometryczne. Pominiemy tu regularne przeploty różnych rozmiarów ujęte w strofy (choć jest w nich parę układów bardzo interesujących), nie one bowiem o tym znaczeniu decydują. Idzie o wiersze o nieregular-

nym następstwie formatów i o konstrukcje polimetryczne. Konstrukcje tego rodzaju — ze względów oczywistych — występują z reguły w utworach długiego dystansu: w epice i dramacie. U Słowackiego spotykamy je w dwóch powieściach poetyckich (*Żmija* i *Lambro*) i w wielu utworach dramatycznych. W większości takich utworów mamy do czynienia z prostymi zasadami kompozycyjnymi: w jednolity kontekst wierszowy wprowadza się inaczej wierszowane fragmenty, wyodrębniane często nawet za pomocą wewnętrznego tytułu, ich pojawieniu się towarzyszy podana wprost lub łatwa do odgadnięcia motywacja. Tak jest przed Słowackim i w większości jego utworów różnorodmiarowych. Ale w kilku jego dramatach powstałych w późnym okresie twórczości bywa inaczej. Obok powyższego typu wstawek zmiany sposobu wierszowania występują jakby zupełnie przypadkowo, bez dającego się jednoznacznie odczytać uzasadnienia. Może ich funkcją jest samo urozmaicenie toku wierszowego, sama zmienność formy wiersza dialogowego? A może chodzi o nowy sposób ożywiania intonacji, o przełamywanie unifikującego ją wpływu izometryczności? Dodatkową komplikację stanowi przy tym dość częste w takich utworach pojawianie się wiersza nieregularnego, co sprawia, że czasem ulega zatarciu jednoznaczność wersyfikacyjnej struktury. Jak bowiem wiadomo, wiersz nieregularny bywał rozmaicie budowany, przemienność formatów bywała tu różnaita, czasem bardzo nasiloną, a czasem następowała dopiero po dłuższych ciągach jednorodmiarowych.

Obraz wersyfikacji Zaleskiego jest jeszcze inny, o wiele uboższy i mniej skomplikowany, co bynajmniej nie oznacza, że łatwiej na nim wykreślić zasady repartycji form wierszowych. Zaleski nie pisał dramatów, nie uprawiał klasycznych czy romantycznych gatunków epickich. Stosunkowo dużo jednak jego utworów (ok. 20%) wolno o epickość podejrzewać ze względu na to, że w swoim głównym nurcie są narracyjne, opisowe lub poświęcone refleksji filozoficznej rozbudowanej o elementy narracji. W licznych wypadkach jednak trudno je z całkowitą pewnością odróżnić od utworów lirycznych, nie zostały im bowiem przypisane odmienne style poetyckie ani odmienne sposoby wierszowania. Wszegh ogarniający poezję Zaleskiego żywioł meliczny — wyrażający się w znacznym udziale form sylabotonicznych i w ogromnej przewadze stroficznych konstrukcji (tylko 15% utworów ma układ stychiczny) — nie omija także i utworów o cechach epickich. Wskazane komplikacje są wynikiem faktu, iż twórczość Zaleskiego rządzi się zasadami wypływającymi jednocześnie z dwóch różnych poetyk: literackiej i ludowej; w tej ostatniej wielką rolę gra folklor ukraiński. Sprecyzowanie tych zasad z ukazaniem ich proveniencji wymagałoby oczywiście osobnej rozprawy. Poprzestaniemy więc na zasygnalizowaniu trudności w kwalifikowaniu typów wypowiedzi w poezji Zaleskiego.

Głównym wierszem tej poezji, formą prawie połowy utworów, jest

8-zgłoskowiec, używany wyłącznie w postaciach określanych jako trochej i — rzadziej — jako wiersz 3-akcentowy. Ani jeden utwór Zaleskiego nie został napisany 8-zgłoskowcem sylabicznym.

Wiersz trocheiczny występuje jako jedyny format utworów, kształtowany stykicznie i wówczas różnorodnie rymowany, oraz w kompozycjach stroficznych, wśród których połowa ma kształt strof 4-wersowych, pozostałe zaś (poza jednym wyjątkiem) są dłuższe: 5-, 6-, 7-, 8-, 10-wersowe, a jedna nawet 17-wersowa. Wśród tych izometrycznych utworów trocheicznych znajduje się dość duża grupa tekstów (ich trzecia część) o cechach epickich; tylko dwa z nich są uformowane stykicznie. Jeden — o odcinkowej budowie i z wplatanymi fragmentami strof 4-wersowych — ma szczególne znaczenie. Jest to *Przygrywka do nowej poezji*, długi utwór poświęcony refleksji historiozoficznej, z partiami pośrednio odnoszącymi się do statusu i powołania poety, do roli poezji. Taki rodzaj tematyki automatycznie niejako podnosił rangę wierszowej formy. Trocheiczny 8-zgłoskowiec — także dzięki innym utworom Zaleskiego — stawał się dla niektórych współczesnych mu poetów i jego następców formą dostatecznie ogólną, daleko wychodzącą poza dotychczasowe główne funkcje: pieśniową i stylizacyjną. Wolno nawet podejrzewać, że w niektórych wypadkach przyznawano mu godność narodowej formy w wersyfikacji polskiej.

8-zgłoskowiec trocheiczny używany bywa przez Zaleskiego dosyć często również w strofach różnorozmiarowych jako jeden z komponentów. Są to kompozycje rozmaite: trocheiczne, wtedy obok 8-zgłoskowca występuje równy mu miarą akcentową 7-zgłoskowiec oksytoniczny lub innomiarowy, ale też trocheiczny, męski 5-zgłoskowiec. W układach metrycznie niejednorodnych 8-zgłoskowcowi trocheicznemu najczęściej towarzyszy 6-zgłoskowiec sylabiczny lub 8-zgłoskowiec 3-akcentowy. W utworach trocheicznych różnoformatowych wyraźnie dominuje już stylizacja pieśniowa lub ludowo-pieśniowa.

Podobny charakter mają i inne wiersze sylabotoniczne; poza trochejem Zaleski stosuje trzy ich odmiany. Najczęściej używany jest amfibrach, kształtowany w trzech formatach metrycznych: 4-stopowym (12-zgłoskowiec 6 + 6), 3-stopowym (9-zgłoskowiec) i 2-stopowym o dwóch postaciach, z zakończeniem paroksytonicznym i oksytonicznym (a więc 6-zgłoskowiec i 5-zgłoskowiec oksytoniczny). Występują one głównie w układach stroficznych, jako strofy różnoformatowe (tych jest więcej) i różnoformatowe, wiążące z sobą dwa, rzadziej wszystkie trzy rozmiary. Amfibrachiczny kształt wiersza — coraz inaczej modelowany — pojawia się w kilku utworach narracyjnych. Pozostałe rytmy: jambiczny i anapestyczny, spotyka się wyłącznie w liryce. Jamb jest wcześniej używanym typem toku wierszowego; ma on zwykle postać 4-stopowca (9-zgłoskowiec i 8-zgłoskowiec oksytoniczny, ten ostatni zawsze przy współudziale 9-zgłoskowca paroksytonicznego). Krótkie miary jambiczne poja-

wiają się sporadycznie, są to oksytonem zakończone wersy 3- i 2-stopowe (6- i 4-zgłoskowce). W paru utworach widoczna jest też tendencja do jambizacji członu klauzulowego 9- i 10-zgłoskowców — mają one wówczas postać  $5 + 4^m$  i  $5 + 5^m$ .

Całkiem rzadko spotyka się w wierszach Zaleskiego tok anapestyczny, wyłącznie wtedy 2-stopowy (7-zgłoskowce paroksytoniczne); nie stosuje on znanego z poezji Mickiewicza metru 3-stopowego realizowanego w sylabicznym rozmiarze 10-zgłoskowym ze średniówką po sylabie 4 (tzw. strofa mickiewiczowska).

Sylabotoniczny rytm ogarnia blisko połowę utworów Zaleskiego. Jest to bardzo dużo w porównaniu z kilkuprocentowym udziałem ukształtowań sylabotonicznych w twórczości Mickiewicza i Słowackiego.

Przed charakterystyką wersyfikacji sylabicznej u Zaleskiego — kilka słów o formacie zajmującym miejsce jakby na pograniczu obu systemów, sylabotonizmu i sylabizmu, tj. o 8-zgłoskowcu 3-akcentowym. Nie używali tej formy w postaci izometrycznej ani Mickiewicz, ani Słowacki. U Zaleskiego pojawiła się ona w kilkunastu utworach jako ich wyłączne ukształtowanie. Utwory te są pozbawione cech meliczności, należą w większości wypadków do liryki refleksyjnej i osobistej, często powraca w nich tematyka religijna (np. *Krzyż wytyczny*, *Nasza gromada*, *Eucharystia*).

Głównym reprezentantem sylabizmu w twórczości Zaleskiego jest 11-zgłoskowiec ( $5 + 6$ ). Zajmuje on drugie miejsce po 8-zgłoskowcu trocheicznym (występuje w ok. 20% utworów). Bywa to przede wszystkim rozmiar wierszy lirycznych — tylko kilka utworów ma cechy poematu epickiego. W obu rodzajach przeważa układ stroficzny, najczęściej są to zwrotki 4- i 6-wersowe (oktawy nie ma), wiersze stychiczne bywają zwykle parzyście rymowane. W utworach lirycznych panuje z reguły tematyka poważna, porusza się w nich zwłaszcza sprawy narodowe i religijne, kilka z nich — to modlitwy. W ogóle nurt religijny jest w poezji Zaleskiego bardzo widoczny; z tego rodzaju treściami (poza konstrukcjami ściśle pieśniowymi) związane zostały głównie dwa formaty wierszowe: wspomniany już 8-zgłoskowiec 3-akcentowy i 11-zgłoskowiec. Do tego kręgu tematycznego należy najobszerniejszy w twórczości Zaleskiego poemat narracyjny *Przenajświętsza Rodzina*, napisany 11-zgłoskowcem.

Kształtowanie tego wiersza we wszystkich utworach Zaleskiego w niczym nie przypomina praktyki poetyckiej Słowackiego. Jest on pod względem składniowym dokładnie wyrównany z tokiem wiersza, nie ma w nim naruszeń metrycznej paroksytonezy, cechuje go wyrazista tendencja do akcentowego zrównywania obu członów metrycznych, przy czym postacie 2-akcentowe w każdym z nich przeważają w sposób rzadko w tym rozmiarze spotykany.

Podobnie klarowny bywa tok wierszowy wszystkich innych utworów Zaleskiego, bez względu na ich metryczny kształt. Jedynie może wer-

syfikacja wspomnianego trocheicznego poematu filozoficznego jest nieco swobodniejsza.

13-zgłoskowiec bywał bardzo rzadko wybierany przez Zaleskiego; z tego punktu widzenia jest w jego poezji formą wręcz marginalną. Warto wszakże zanotować, że został użyty m. in. jako forma poematu opisowego, jako wiersz przekładu Petrarckowskich sonetów i jako najczęstszy rozmiar utworów epigramatycznych.

Repertuar form sylabicznych izometrycznie traktowanych w twórczości Zaleskiego dopełniają jeszcze: 10-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie 5 (liczniejszy od 13-zgłoskowca), używany przeważnie jako wiersz liryczny; 10-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie 4 — na szczególne podkreślenie zasługuje stylistycznie nacechowana jego funkcja epicka. Używany przez Zaleskiego ten 10-zgłoskowiec (4 + 6) ma wyłącznie postać sylabiczną i służy głównie jako forma *Pieśni guślarskich* — przekładów z ludowej epiki serbskiej. Przypuszczać można, że Zaleski nie tylko naśladował tu rytm oryginału (jego 10-zgłoskowiec jest — podobnie jak w serbskich pieśniach — bezrymowy i stychiczny), ale zdawał sobie sprawę ze związku tego rozmiaru z najdawniejszą polską poezją i z jego „ogólnosłowiańskiego” charakteru. Inne wiersze sylabiczne, po które Zaleski sięga już całkiem rzadko, to krótkie rozmiary: 6- i 7-sylabowy.

Zaleski nie posługiwał się wcale wierszem nieregularnym.

Na zakończenie przedstawionego tu w głównych zarysach obrazu funkcjonowania form wierszowych i sposobów ich kształtowania w twórczości trzech poetów okresu romantyzmu zapiszmy kilka uwag ogólnych.

Dokonany przegląd ukazuje, w jak wielkim stopniu obraz wersyfikacji romantycznej jest zróżnicowany wewnętrznie. Nie tworzy właściwie żadnej spójnej całości. W utworach każdego z trzech branych tu pod uwagę poetów inny format wierszowy był preferowany, inne panowały tendencje w sposobach kształtowania toku wierszowego, inny był stosunek do funkcji i zarazem do repartycji form wierszowych.

Przy ujęciu sumarycznym widać wszakże, jak znacznemu rozchwianiu uległ u tych poetów oświeceniowo-klasycystyczny porządek wersyfikacyjny. Sylabiczny system wierszowy zachował co prawda swą użyteczność, wiarygodność i szerokie rozpowszechnienie mimo naporu sylabotonicznej rytmiki (nawet bowiem Zaleski, tak chętnie posługujący się tą rytmiką, dla połowy swoich utworów wybiera wiersz sylabiczny). Jednakże tradycyjnie najważniejszy polski rozmiar sylabiczny, 13-zgłoskowiec, tracił swoją naczelną pozycję; po taką pozycję sięgał 11-zgłoskowiec, a w pewnym stopniu nawet 8-zgłoskowiec trocheiczny (zwłaszcza to ostatnie dla klasycystów równałoby się herezji). Wiersz sylabotoniczny w różnych postaciach wkroczył do dramatu poważnego i stał się jedną z form — choć niezbyt częstą — utworów lirycznych. Zaczęto uży-

wać, prawie nie podejmowanego od paru stuleci, 10-zgłoskowca (4 + 6), i to zarówno w postaci sylabicznej, jak sylabotonicznej. Pojawiły się nowe odmiany wiersza sylabicznego nieregularnego. Tak więc zmieniła się nie tylko hierarchia form wierszowych, ale zmienił się też — do pewnego stopnia — ich system.

Zmienił się też sposób traktowania wierszowych form. Metryczna wyrazistość językowego kształtowania wypowiedzi wierszowanej — tak charakterystyczna dla okresu poprzedniego — praktykowana była w wąskim zakresie. Pod tym względem najwierniejszy tradycji okazał się właśnie Zaleski. Co zaś najważniejsze dla naszej problematyki — zupełnej likwidacji uległ (nawet u Mickiewicza) ów jasno rysujący się w poprzedniej epoce podział funkcji między poszczególnymi rozmiarami wierszowymi oraz między sposobami ich realizacji. Wiąże się to z takimi przede wszystkim cechami romantycznej twórczości poetyckiej, jak dość powszechna liryzacja wypowiedzi, uwzględnianie także nieliterackiej tradycji, m. in. tradycji poezji ludowej, i wreszcie — mieszanie gatunków poetyckich, przynoszące w efekcie nie tylko utwory różnogatunkowe, lecz także zróżnicowania sięgające głębiej, do wewnętrznej struktury pojedynczej wypowiedzi poetyckiej. W owym obrazie, w wielu punktach niejasnym i niejednoznacznym, dają się jednak dostrzec — jak próbowaliśmy tu pokazać — nowe skojarzenia i nacechowania wierszowych form, zarysy nowych ich funkcji znaczeniowych, z których przynajmniej część przetrwać miała przez szereg następnych dziesięcioleci<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> O tym, jak się przedstawiają owe funkcje form wierszowych w drugiej połowie w. XIX, traktuje rozdział poświęcony wierszowi polskiemu, autorstwa L. Pszczołowskiej i D. Urbańskiej, w zbiorze: *Słowiańska metryka porównawcza*. T. 3. Wrocław 1986 (w druku).