

# Adam Ważyk

---

## Do zagadnień formy wierszowej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 42/2, 380-387

---

1951

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.

ADAM WAŻYK

## DO ZAGADNIENI FORMY WIERSZOWEJ

Stalinowska nauka o narodowej formie kultury i prace Stalina *Marksizm a zagadnienia językoznawstwa* powinny stać się punktem wyjściowym do nowych badań formy poetyckiej.

Wielka tradycja poezji jest jednocześnie wielką tradycją wiersza. Na naszą wielką tradycję składają się trzy okresy: zaplecze staropolskie od Kochanowskiego do Wacława Potockiego, szczyt oświeceniowy i najpełniejsze, najbardziej miarodajne doświadczenie Mickiewiczowskie, które możemy uzupełnić krytycznie ujętym doświadczeniem Słowackiego. Zdaje się, że żadnemu poecie żadnego narodu nie przypadła w udziale tak wielka praca w dziedzinie wersyfikacji jak Mickiewiczowi. Rozwijając w poezji idee wyzwolenia narodowego Mickiewicz walczył równocześnie o nową poetykę. Wskazywał na tradycję czasów zygmunto-wskich, na ludowe źródła twórczości i na „naturę” języka. Te hasła Mickiewicz realizował bardzo konkretnie. Odwołując się do natury języka, dążył do wszechstronnego doświadczenia naszych możliwości wersyfikacyjnych. Przed nim poezja polska była prawie wyłącznie sylabiczna. Pozostawiała pewien margines dla wiersza wolnego w bajce i odzie. On, który zniósł dawną estetykę gatunkową, wyprowadził wiersz wolny na szeroką przestrzeń liryczno-dramatyczną, łącząc tradycję oświeceniową z wnioskami wyciągniętymi z wiersza ludowego. Mickiewicz wprowadził sylabotonikę — dojrzałą, pełną, bogatą — i wyznaczył jej właściwy zakres w poezji polskiej. Opanowanie sylabotoniki przypada na okres jego pobytu w Rosji. Wspólne z poetami rosyjskimi zainteresowania zrodziły również heksametr polski, który jest właściwie pierwszym dojrzałym polskim wierszem tonicznym. W doświadczeniu Mickiewiczowskim poezja polska porosła we wszystkie rodzaje wersyfikacji, nie wyłączając prototypu wiersza

tonicznego. Trzonem jej pozostał sylabowiec. Odziedziczyliśmy więc kilka instrumentów niejednakowej mocy, znaczenia i wytrzymałości. Ta okoliczność ma sens praktyczny i — co za tym idzie — teoretyczny. Podstawą klasyfikacji i badań wiersza pozostają formaty sylabowca. Jest to zgodne z rzeczywistym rozwojem wiersza i ze świadomością artystyczną poetów polskich, zgodne z poetyką Mickiewicza, który wyzwolił wiersz z dogmatycznej estetyki gatunkowej i dojrzał w nim konkretne, historyczne kategorie formatów narodowych: trzynastozgłoskowiec — format Szymonowicza, jedenastozgłoskowiec — format Piotra Kochanowskiego, ośmierzgłoskowiec — format *Sobótki* Jana Kochanowskiego. Każdy z tych formatów Mickiewicz opracował na nowo, każdy z nich zdynamizował na podstawie jego cech tradycyjnych.

Estetyka realizmu socjalistycznego utwierdza w naszym dziedzictwie poetyckim pozycję Mickiewicza. Szczytowe osiągnięcie wersyfikacji polskiej — to realistyczne, Mickiewiczowskie podporządkowanie środków wersyfikacyjnych tematowi, treści, pulsom uczucia, to świadomy wybór formy i jak najściślejsze zespolenie jej z treścią w zamyśle artystycznym. Poetyka ballady i romantycznego dramatu wyzwoliła nowe możliwości wersyfikacyjne ukryte w „naturze” języka, nowe ukształtowania wiersza, przełamała sprzeczność między sylabowcem a wierszem wolnym, uformowała dramatyczną sylabotonikę chórów Mickiewiczowskich i dokonała wielu innych rzeczy. Od początku przecież pracowała na korzyść tej realistycznej metody doboru środków wersyfikacyjnych — i to jest właśnie dla nas najważniejsze. Mówiąc o całokształcie poetyki Mickiewiczowskiej, musimy przekroczyć ciasne pojęcie szkoły poetyckiej. Mickiewicz wyszedł ze szkoły Trembeckiego, świadomie przejął jego plastykę toku wierszowego, jego obyczaje, tak bardzo niezgodne z pojęciem harmonii epigonów pseudoklasycznych, równocześnie jednak wraz z całą kulturą oświecenia Mickiewicz odziedziczył realistyczne cechy poetyki Krasickiego i połączył je ze szkołą Trembeckiego.

Przyjmując za podstawę doświadczenie Mickiewiczowskie, nie odrzucamy innych doświadczeń wielkiej tradycji. Poezja oświecenia ukazuje nam na szczyblu pełnej świadomości artystycznej rozmaite style wersyfikacyjne. Poza Mickiewiczem poezja polska nigdy nie osiągnęła takiej zgody artystycznej z charakterem języka, jak w dobie oświecenia. Kultura oświecenia obejmuje przede wszystkim typowe i fundamentalne formy wiersza polskiego. Rytmizowany

jedenastozgłoskowiec Krasickiego z pewnością nie jest podobny do jedenastozgłoskowca Mickiewicza. Obie jednak metody traktowania tego formatu wchodzą do wielkiej tradycji. Natomiast istotna różnica występuje między Krasickim a rozkołysaniem rytmicznym jedenastozgłoskowca u pozytywistów czy młodopolan, którzy zatracili poczucie równowagi i dialektyki rządzącej rytmem polskim. Trzeba uchwycić, wykazać tę różnicę między kulturą oświeceniową i Mickiewiczowską z jednej strony, a osłabieniem kultury wersyfikacyjnej w czasach późniejszych.

Estetyka realizmu socjalistycznego wskazuje na niewyczerpane źródła poezji ludowej, na łączenie ich z wielką tradycją. Mówiąc o wnioskach wyciąganych z poezji ludowej, musimy się uzbroić przeciwko zasadzkom. Bywają wnioski wielkie i drobne. Wnioski wyciągane w okresie pozytywizmu były ograniczone, miały bardzo małą żywotność rozwojową. Śpiewne sylabotoniki Konopnickiej w cyklu *Na fujarce*, przepojone głębokim odczuciem doli chłopskiej, są pięknym osiągnięciem poezji i formy poetyckiej. Podobna budowa strofy, podobna wersyfikacja, uprawiana przez Konopnicką w liryce refleksyjnej, zmienia się w niczym nie uzasadnione, zawile ornamenty rytmiczne i bynajmniej nie przedłuża wielkiej tradycji wiersza polskiego.

Młoda Polska także zwracała się do ludu, ale zwracała się po gwara. Poeci młodopolscy gardzili językiem narodowym, uważali go za język filistrów. Robili sobie sztuczną papkę językową z gwar terytorialnych i martwych złóż staropolszczyzny. Młoda Polska widziała w rytmie podstawowy i niejako wydzielony czynnik artystyczny, a nie czynnik wspomagający emocjonalnie treść wiersza. Doprowadziła więc równocześnie do zwyrodnienia język narodowy w poezji i wersyfikację.

Decyduje intencja, z jaką zwracamy się do źródeł ludowych. Intencja wynika z ideologii, z postawy światopoglądowej poety. Ze wszystkich intencji, jakie znamy z przeszłości, najbliższa będzie nam Mickiewiczowska intencja literackiego przetwarzania cech poezji ludowej, ale realizacja tego hasła musi się różnić od realizacji romantycznej tak dalece, jak naród socjalistyczny różni się od narodu w społeczeństwie klasowym.

Prace Stalina na temat językoznawstwa naprowadzają nas na właściwą metodę badania zjawisk wersyfikacyjnych. Prawda o jedności języka narodowego odnosi się nie tylko do gramatyki i słownictwa. Prawda ta dotyczy wszelkich podstawowych cech języka.

Dotyczy rytmu językowego, który od potocznej wymiany zdań do piśmiennictwa, od piśmiennictwa do literatury pięknej przechodzi przez mało różniące się stopnie uporządkowania. W poezji rytm może być poddany szczególnym rygorom, nie przestaje być jednak rytmem językowym. Błędne są teorie, które przeciwstawiają w sposób bezwzględny jeden rodzaj wiersza drugiemu w łonie tego samego języka. Błędna i awanturnicza od początku do końca jest teoria osobliwej struktury wiersza tonicznego, rozpowszechniona od wielu lat wśród badaczy polskich. Błędne są teorie, które pokazują nam rozwój wersyfikacji narodowej jako proces wzajemnego pożerania się rodzajów i form wersyfikacyjnych. Nauka i kultura socjalistyczna traktują ten rozwój jako proces bogacenia się wersyfikacji narodowej i pierwszym ich obowiązkiem jest czuwanie nad żywotnością tego procesu.

Dawna nauka polska w swoich szczytowych osiągnięciach docierała do prawdy o jedności rytmu językowego. Kazimierz Wóycicki przyjął słuszną zasadę rzeczywistego rytmu języka, ale bez oręża metody marksistowskiej nie podobna było obronić tej zasady, wyprowadzić jej poza ciasny empiryzm, uchronić przed zasadzkami neopozytywizmu. Przyjmując tę zasadę jako konsekwencję wynikającą — moim zdaniem — ze Stalinowskiej nauki o języku, należy wyciągnąć z niej szerokie wnioski metodologiczne, przeprowadzić rytm językowy przez dialektykę sprzeczności ujawniającą się w poezji, powiązać z rozwojem historycznym na podstawie właściwego wyboru tradycji.

Podstawową tendencją języka polskiego jest rytm amfibrachiczno-trocheiczny. Sylabowiec polski, model wykończony przez Kochanowskiego, wzmacnia tę podstawową tendencję, ponieważ ani na ramie wiersza, ani na średniówce nie mogą się wydzielać inne elementy. Zasada rytmu amfibrachiczno-trocheicznego spełnia obszerniejszą regułę, regułę niezbieżności akcentów.

W poezji oświecenia możemy zaobserwować przejaśnienie rytmu pod tym względem: zbieżność akcentów albo ulega przytłumieniu, albo — silnie uwydatniona — uplastycznia tok wiersza i zaczyna spełniać funkcje charakterystyczne, mianowicie u realisty Krasińskiego. Mickiewicz szeroko rozwinął te charakterystyczne funkcje obciążenia toku. Opanowawszy sylabotonię przeniósł te zjawiska na nowy teren.

Analogiczne zjawiska klarują się i w prozie, chociaż prymat należy do poezji, która w postaci zagęszczonej ukazuje właściwości języka i całą dialektykę zjawisk kontradycyjnych.

Druga sfera zjawisk kontradycyjnych, która zjawia się w rozwoju historycznym, to rym męski i wprowadzony przez Mickiewicza do tekstów pieśniowych rzeczywisty rytm jambiczny. Energia tych zjawisk szybko się spala. Właściwe wyzyskanie zjawisk kontradycyjnych stanowi o kulturze wiersza. Praktyka Mickiewiczowska daje nam pod tym względem niezmiernie precyzyjne wskazówki.

Teza dzisiejszych badaczy, że oświecenie stanowi nowy szczebel w rozwoju literatury, odmienny jakościowo od literatury staropolskiej, wszechstronnie potwierdza się w wierszu. Oświecenie ujawniło i kultywowało toniczną stronę sylabowca. Oda Trembeckiego do Naruszewicza z roku 1777 stanowiąc sylabiczną percepcję antycznej strofy alcejskiej, mieści równocześnie polskie toniczne echa metryki antycznej. Ulubiony format Trembeckiego, dziesięciogłoskowiec symetryczny, jest z natury czteroakcentowy. Przeplatanka Trembeckiego 10/8 prowadzi do trzyakcentowej tonizacji komponentu mniejszego. Jeśli nam Trembecki przysłał ten model bądź to zbieżnością akcentów, bądź rytmicznymi ich skrętami, wynika to z jego poetyki. Absolutna tonizacja przeplatanki występuje u Jakuba Jasińskiego. Pierwiosnek wiersza tonicznego, odkryta przez Franciszka Siedleckiego pierwsza wersja ballady *Odyńca Noc św. Jana* nie była modyfikacją wiersza angielskiego, ale nowym wnioskiem o wersyfikacji polskiej. Odyńciec usamodzielniał toniczną stronę przeplatanki Trembeckiego, która była mu bliższa jako format Mickiewiczowskiej ballady.

W okresie oświecenia wyłoniła się potrzeba zmiany w kulturze tekstu pieśniowego. Inicjatywa ograniczenia i wyrugowania transakcentacji pieśniowej wyszła z twórczości ludowej. Świadczą o tym „krakowiaki” cytowane przez Królikowskiego w roku 1817, teksty chyba nie najświeższej daty. Przejeli tę inicjatywę poeci orientujący się na warstwy ludowe. Bogusławski w *Krakowiakach i górach* ograniczył transakcentację. Aria Bryndusa, model 5+3, przenosi obyczaj ludowy na scenę teatru narodowego, taki sam model uprawiał w tekstach pieśniowych Jakub Jasiński. W tekście Jasińskiego *Jaś i Zosia* wyraźną przewagę uzyskuje wariant: trochej — dwa amfibrachy, tak że margines pozostawiony dla transakcentowania jest niezmiernie nikły. Nie jest wcale przypadkiem, że poeta-jakobin otwierał zwyczajnym, polskim, ludowym kluczem drzwi do sylabotoniki pieśniowej. W dwadzieścia lat później Elsner i Brodziński bez powodzenia usiłowali wyważyć te drzwi wytrychami metryki antycznej.

Zmiana w kulturze tekstu pieśniowego łączy się, jak sędzę, z ustąpieniem akcentu zestrojowego. Uważam za słuszny pogląd Haliny Turskiej na historię akcentu polskiego. Narzucają się tutaj dwie kwestie. Po pierwsze — czy przy takim akcencie zestrojowym, jaki panował w polszczyźnie do wieku XVIII, sylabotonia była możliwa, czy też niemożliwa, jak w języku francuskim? Po wtóre — czy obyczaj transakcentacji pieśniowej nie stał się rażący z chwilą, kiedy akcent językowy otrzymał funkcję demarkacyjną, funkcję sygnalizowania wyrazów?

Podział wielkiej tradycji na trzy okresy ukazuje z całą oczywistością najstarszą, bezpośrednio wynikającą z języka kategorię rytmiczną, rozczłonkowany rytm amfibrachiczno-trocheiczny, polski rytm wariacyjny, który rozwinął się na bazie ósmiozłogowca. Format ósmiozłogowca jest naturalnym łozyskiem kontrastu między modulacją trocheiczną a modulacją trzyakcentową. Nie to jest ważne, czy Kochanowski rozwijał krok trocheiczny, ale to, że krok ten zmieniał. Na szczyble pełnej świadomości artystycznej oświecenia — Trembecki i Krasicki dojrżeli ten krok czarnoleski i wyciągnęli z niego nowe konsekwencje. Niebogata, ale niezmiernie wymowna praktyka Trembeckiego i Krasickiego, metoda kontrastowania modulacji, przeszła do poezji Mickiewiczowskiej i na tle tradycji Kochanowskiego doprowadziła do metody komponentów rytmicznych w *Ucieczce* i w prologu do *Dziadów* drezdeńskich. Mickiewicz, zawsze i nieodmiennie opierając się na bazie staropolskiej i oświeceniowej, rozwijał rozmaite układy rytmu wariacyjnego. Mickiewicz i Słowacki z całą stanowczością opowiedzieli się przeciwko trocheizacji ósmiozłogowca, uprawianej przez pomniejszych romantyków. Opanowawszy sylabotonię, Mickiewicz nigdy nie wprowadził do niej rytmu trocheicznego. Nawet w tekstach pieśniowych, które mają krój trocheiczny, pozostawił duży margines dla transakcentacji pieśniowej. Trochej nie był dla niego kategorią sylabotoniczną, ale kategorią polskiego rytmu wariacyjnego, zgodnie z tradycją kroku czarnoleskiego, z tradycją *Sobótki*. Nieprzejdane przeciwieństwo między Mickiewiczem a Słowackim z jednej strony, a Krasieńskim i Zaleskim z drugiej — nie szło na rękę reakcyjnej polonistyce, która windowała słabosilnego poetę, Zygmunta Krasieńskiego, na piedestał trzeciego wieszczu narodu. Bezceremonialnie stosowane kryterium tak zwanej „tendencji wersyfikacyjnej” albo metafizyczna teoria „epizodycznego sylabotonizmu” przesłoniły nam prawdę, która jest chlubą wersyfikacji

narodowej: piękny polski rytm wariacyjny, rozwinięty na trzech szczeblach wielkiej tradycji.

Między oświeceniem a Mickiewiczem poważnym ogniwem historycznym była poetyka Alojzego Felińskiego, sformułowana w jego traktacie *O wierszowaniu* i konsekwentnie realizowana w *Barbarze Radziwiłłównie*. Nie Dmochowski, ale Feliński, doskonały poeta i wersyfikador arystokratycznej formacji Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego, jest właściwym przeciwnikiem w walce Mickiewiczowskiej o poezję wyzwolenia narodowego, o historyczną poetykę narodową, o wersyfikację opartą na doświadczeniu formy narodowej. Autor *Barbary Radziwiłłówny* miał również swój obraz rozwoju wiersza polskiego. Obraz ten obejmował fundamentalne formaty: trzynasto- i jedenastozgłoskowiec. Ale obraz Felińskiego był racjonalistyczną fikcją mechanizmu, którego oddzielne części miały się ponoć miarowo doskonalić w myśl jego poetyki retorycznej. *Grażyna* była repliką na *Barbarę*, repliką ideowo-polityczną, artystyczną, wersyfikacyjną. Udoskonalony mechanizm Alojzego Felińskiego został złamany w *Grażynie*.

Mickiewicz opracował na nowo fundamentalne formaty na podstawie ich cech staropolskich. Nową zasadą artystyczną była przejęta po Trembeckim plastyka toku i słowa, zespolona z ożywioną, spotęgowaną i uplastycznioną intonacją autora *Romantyczności*. W imię plastyki rytmiczno-intonacyjnej Mickiewicz nie tylko przywrócił w formatach Szymonowicza i Piotra Kochanowskiego śmiałą, staropolską przerzutnię, nie tylko wyzwolił z powrotem intonację, skrępowaną w pseudoklasycznej retoryce Felińskiego, ale pierwszy wyważył średniówkę polską ze stałego miejsca. Poeci staropolscy naruszali ją tylko pozornie.

Pogląd na dzieje akcentu polskiego, wyluszczonej w pracy Haliny Turskiej, wyjaśnia słynną statystykę Siedleckiego. Co najmniej od czasów Kochanowskiego aż do Mickiewicza akcent przedśredniówkowy był ustalony. Statystyka Siedleckiego ukazuje proces ustępowania akcentu zestrojowego z języka, ale tylko — do Mickiewicza. Z samej statystyki Siedleckiego wynika, że omawiane zjawisko nie może być u Mickiewicza, a także u Słowackiego, niczym innym, jak świadomie podjętym środkiem artystycznym. Mickiewicz podjął go w tym samym czasie, kiedy przygotował manifest romantyzmu polskiego, *Ballady i romanse*. Skądinąd mamy dowody, że Mickiewicz był wolniejszy od pozostałości akcentu zestrojowego niż Koźmian, który — o ile mi wiadomo — raz jeden tylko zgrzeszył



akcentem zestrojowym przed średniówką. U Mickiewicza procenty Siedleckiego wyrażają oderwane szczegóły wersyfikacji, które stają się zupełnie oczywiste w całości kształcie wersyfikacyjnej metody Mickiewiczowskiej. Całości kształt możemy zrozumieć jedynie na tle poetyki Mickiewicza, związanej gęstą siecią unerwienia z dziedzictwem Jana i Piotra Kochanowskich, Szymona Szymonowicza, Krasickiego i Trembeckiego.