

# Maria Dłuska

---

## Stan i potrzeby badań wersyfikacyjnych w Polsce

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 42/2, 406-418

---

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.

## ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO,

MARIA DŁUSKA

### STAN I POTRZEBY BADAŃ WERSYFIKACYJNYCH W POLSCE

Badania wersyfikacyjne w Polsce mają za sobą dość długą, bo przeszło półtorawiekową tradycję. Wylaniały się początkowo na tle wartościowania, ambitnego postulowania wersyfikacji „lepszej” niż ta, która właśnie była w powszechnym użyciu i była uświęconą tradycją, z chęci dośnięcia „najdoskonalszej” wersyfikacji antycznej (Nowaczyński). Nieco później bodźcem była potrzeba artystyczno-praktyczna ustalenia stosunku tekstu wierszowanego do muzyki, której towarzyszył i z którą powinien być stanowić zharmonizowaną całość (Elsner i Królikowski). Jeszcze później pojawiły się tendencje czysto badawcze: chęć wyznaczenia miejsca wierszowi polskiemu wśród innych, przeprowadzenia pod tym kątem widzenia „badań porównawczych nad rytmem i rytmami” (Kawczyński) oraz dążenie do ściślejszego scharakteryzowania zasad wierszowania polskiego (Rowiński). W nowszym okresie badań, poczynając od Wóycickiego, przekreślona zostaje kwestia „ulepszania” naszej wersyfikacji przez narzucanie jej norm wersyfikacyjnych z poezji innych języków. Bardziej racjonalny stosunek do wartościowania, głębsze zrozumienie związku norm wierszowania z materiałem językowym, w którym się kształtują, uniemożliwia bowiem stanowisko takie, jakie niegdyś zajmował Nowaczyński. Ulega także zapomnieniu, przynajmniej teoretycznemu, artystyczno-praktyczna sprawa harmonizowania tekstu wierszowanego z muzyką. I nawet schodzi na plan drugi wyznaczenie miejsca wersyfikacji polskiej wśród innych systemów wierszowania. Zawodziński podjął wprawdzie koncepcję poprzedzenia *Zarysu wersyfikacji polskiej* krótkim przeglądem zasad wierszowania przyjętych w innych językach europejskich. Gołąbek w swojej *Sztuce rymowania* poświęcił również trochę miejsca rymom i współdzwźwięcznościom przyjętym teraz lub dawniej w obcych poezjach. Inni jednak badacze ostat-

niego czterdziestolecia z Wóycickim włącznie całą uwagę skupiają na wierszu polskim, na rządzących nim zasadach i ich realizacji. Zaznacza się przy tym różnica stanowisk i metod badawczych. Wóycicki mówiąc o formie dźwiękowej wiersza polskiego ma na myśli stan dzisiejszy, usiłuje w ten stan dzisiejszy wniknąć i opisać go należycie, historycyzm jest mu obcy. Łoś kusi się o przedstawienie wierszy polskich w ich dziejowym rozwoju, zahaczając z lekka we wstępie o inne wersyfikacje słowiańskie i o wersyfikację ludową. A więc odmienny cel i punkt wyjścia. Jest jednak coś wspólnego w ich postawie badawczej. Wóycicki okazuje ogromną subtelność i bystrość obserwacji w dziedzinie współczesnego mu wiersza, jednakże na książce jego ciąży ten sam grzech pierworodny, który obarcza współczesną mu zagraniczną teorię wiersza (Wóycicki zna ją dobrze): wybornie zaobserwowane fakty nie wiążą mu się w całość, nie łączą się ze sobą żadnymi zależnościami. Ten defekt o wiele silniej występuje u Łośa, który chociaż wybitny uczony jako językoznawca, w dziedzinie wersologii nie ma zupełnie intuicji naukowej. Jego *Wiersze polskie* dziś mają wartość niemal wyłącznie indeksu form, z tym zastrzeżeniem, że dla początków XX w. indeks ten jest bez wartości, gdyż Łoś nie rozumiał tonizmu i nie wydzielił go z wierszy sylabicznych i sylabotonicznych. Przełom od badań atomistycznych do poszukiwań syntezy stanowią *Studia z metryki polskiej* nieodżałowanej pamięci Franciszka Siedleckiego. Siedlecki bardzo żywo interesował się prądami myśli językoznawczej międzywojennego okresu. Pociągnął go strukturalizm jako możliwość syntezy, której brak tak silnie dawał się odczuwać w poprzedzających go badaniach, zafrapowała teza odrębności, autonomiczności języka artystycznego, poetyckiego zwłaszcza, w stosunku do norm języka codziennego lub języka prozy użytkowej. Koncepcje jego nie zawsze są do przyjęcia, ale tyle w nich twórczego bogactwa, dają tak wiele bodźców do kontynuowania ich albo równie twórczego przeciwstawiania się im, że nie mogły pozostać bez wpływu. Toteż znać ten wpływ na następnym z kolei dużym opracowaniu, jakim są *Podstawy wersyfikacji polskiej* Furmanika. Ukazały się one już po ostatniej wojnie. A również w moich własnych *Studiach z historii i teorii wiersza polskiego*, częściowo już wydanych, a częściowo będących obecnie w druku, wiele rzeczy skryształizowało się i dojrzało w myślowej polemice z Siedleckim.

Mimo tak długiej i poważnej tradycji naszych badań wersyfikacyjnych, mimo że wśród tych, którzy je podejmowali nie brakło

prawdziwych talentów naukowych, cechuje je wciąż, aż do dzisiaj, coś ułamkowego, niezupełnego. Zaznacza się to bardzo silnie przed Siedleckim, ale zaznacza się w pewnej mierze także i po nim, nawet u niego samego. Przyczyna ułamkowości tkwi w braku właściwej perspektywy w patrzeniu na formę wiersza. Od czasów Nowaczyńskiego aż do dzisiaj patrzy się na nią u nas jak na rzecz samą dla siebie, jeśli od czego zależną, to od podłoża językowego z jednej strony, od pomysłowości poetów lub wpływów wersyfikacyj obcych z drugiej. A jeśli w grę wchodzi wpływ i porównania z wersyfikacjami obcymi, to znów traktuje się je tak, jak gdyby istniały one wyłącznie same dla siebie. Tymczasem poezja jest wytworem kultury, wytworem życia społecznego i dotyczy to nie tylko jej treści, ale także jej formy. Dopiero patrząc z tego stanowiska można uzyskać właściwą perspektywę dla badań wersyfikacyjnych, ocenić znaczenie formy, odnaleźć jej pełny sens w danej epoce, w danym środowisku, odkryć jej treść, istniejącą — powiedziałabym — nie obok, ale w zespoleniu z treścią utworu, który ją przybrał. Nie znaczy to oczywiście, ażebym chciała zanegować zależność wersyfikacji od prozodii języka albo wpływ zapożyczeń, ale chodzi mi o to, że oprócz zależności od materiału językowego istnieje jeszcze głęboka zależność postawy twórczej od tej kultury społecznej, w której się kształtował sam twórca. Zależność ta może się wyrazić pozytywnie lub negatywnie, ale w każdym wypadku będzie wpływała na traktowanie tworzywa. Rzecz, którą tu chcę podkreślić i wysunąć na pierwszy plan w hierarchii ważności, lepiej się może uwydatni, jeżeli użyję porównania. Od setek, a może od tysięcy lat tematem rzeźby była matka z dzieckiem. Pewne cechy formy, jaką przybierała statua tej treści, niewątpliwie zależały od tego, czy artysta rzeźbił ją w marmurze, czy lepił z gliny, i jakie narzędzia miał przy tym do rozporządzenia. Ale każdy posąg ma równie niewątpliwie i inne cechy, niezależnie od narzędzi i materiału. Nawet w drzewie można wyrzeźbić miękkie fałdy, pełne zagięć, załamania, sugerujących kształt ukrytego pod nimi ciała, ale można również nadać im hieratyczną, twardą surowość albo potraktować postać blokowo, bez żadnych fałd. To są rzeczy niezależne od tworzywa, a mające swój sens — powiedziałabym — swoją treść, współistniejącą z momentem fabularnym posągu. Są one związane z artystyczną kulturą społeczną środowiska, a więc z kulturą jego w ogóle. Pozostają do niej w określonym stosunku nawet wtedy, kiedy stanowią jej negację. Posąg wtedy dopiero zbadaliśmy do końca i sklasyfi-

kowaliśmy go właściwie, gdy potrafimy wykryć te związki, te stosunki, zorientować się w cechach, jakie są ich wyrazem, i w ich roli, i na tej podstawie wyznaczyć miejsce dzieła w zespole zjawisk kulturowych danej epoki, danego środowiska, równie jak wyznaczamy je na podstawie momentu fabularnego i sposobu potraktowania go przez artystę. Być może, historia sztuki, w znaczeniu historii malarstwa i rzeźby, już to rozumie; wersologia polska nie rozumiała tego dotychczas. Fakt, że tworzywem wiersza jest język, narzędzie codziennego porozumienia i prozy komunikatywnej, raczej utrudnia chwycenie tej perspektywy i zorientowanie się w środkach prowadzących do celu, aniżeli to ułatwia. Jednakże potrzeby badań wersyfikacyjnych w Polsce powinny być w tej chwili pod tym właśnie kątem rozważane.

Nie ulega wątpliwości, że pierwszym warunkiem wydobycia na jaw cech kulturowych dzieła artystycznego, a więc i wiersza, jest rozpoznanie i wyróżnienie, a w następstwie wyeliminowanie wszystkich tych jego właściwości, które wypływają wprost, w sposób nieunikniony z materiału, z tworzywa. W danym wypadku nasuwa się konieczność prowadzenia dalej jak najszerszych, jak najbardziej pogłębionych badań prozodyjnych. Różnica między postawą badawczą Nowaczyńskiego, Królikowskiego, Wóycickiego, ba, nawet w pewnej mierze Siedleckiego, a postawą nowoczesnego wersologa będzie polegała na tym, że jedni z nich chcieli wiedzieć, czy nasz materiał językowy da się nagiąć do zrealizowania w nim pewnych ich marzeń wersyfikacyjnych, inni szukali w nich uzasadnienia i wyjaśnienia pewnych, niejasnych dla nich zjawisk rytmicznych, gdy wersolog współczesny badając wiersz jakiegoś okresu dążyć będzie do zdania sobie sprawy, co w tym wierszu jest prozodyjną koniecznością, a co wyborem spomiędzy nasuwanych przez język prozodyjnych możliwości, a dalej, czym ten wybór jest uwarunkowany i jakie ma znaczenie. Poszukiwania tego rodzaju stoją na gruncie realnym dopiero wtedy, kiedy prozodia języka w danym okresie jest tak opracowana, że staje się przejrzysta. Jak dalece gruntowna znajomość prozodii potrzebna jest nie tylko dla ostatecznych rozstrzygnięć, jakie wskazałam wyżej, ale także dla wszelkich badań przygotowawczych, częściowych, najlepszym tego dowodem jest praca Wóycickiego *Rytm w liczbach*. Wóycicki wcześniej jeszcze, nim zdobył sobie rozgłos swoją książką *Forma dźwiękowa prozy i wiersza polskiego*, znany był w Warszawie jako pedagog-polonista niezwykle pięknie czytający i deklamujący. Miał

on rzeczywiście nieprzeciętne wycucie prozodii języka, co się również i w *Formie dźwiękowej* pokazało. Nie doszedł jednak do pojęcia zestroju akcentowego (może dlatego, że nie mógł równoległe do obserwacji słuchowych prowadzić eksperymentalnych badań) i w rezultacie jego obliczenia, pomimo niewątpliwie dużej i sumiennej włożonej w nie pracy, bardzo niewielką wartość przedstawiają. Ażeby na przyszłość uniknąć tego rodzaju nieproduktywnych wysiłków, należy przystąpić do jak najgruntowniejszego opracowania współczesnej prozodii. Moja niewielka praca z tego zakresu, *Prozodia polska*, która wyszła parę lat temu, miała na celu tylko wskazanie rzeczy najważniejszych. Pozostało bardzo wiele do zrobienia, zwłaszcza w zakresie melodyki mowy: różnice intonacyjne zdań rozmaitego typu, stosunki między kadencjami, półkadencjami, ćwierćkadencjami; różne rodzaje przyspiewu emocjonalnego, swoisty przyspiew wierszowy rytmiczny; godzenie się przyspiewów emocjonalnych i rytmicznych z gramatycznymi intonacjami zdaniowymi itd. Na tym tle dopiero wypłyne odrębność prozodyjna wiersza, poetycka deformacja językowa w dziedzinie prozodii i jej granice, może nawet granice jej w ogóle, ale przede wszystkim zmienność dopuszczalnego stopnia deformacji, tak charakterystyczna dla różnych okresów, różnych środowisk większa lub mniejsza dopuszczalność deformacji. Badania takie nastroczą duże i różnorodne trudności, wymagają długiej i żmudnej pracy. Powinny być prowadzone z pomocą metod eksperymentalnych.

Jeśli chodzi o historię naszego wiersza, to sprawa badań prozodyjnych jest jeszcze bardziej nagląca, a niestety jeszcze trudniejsza. Siedlecki wysunął hipotezę transakcentacji rytmicznej, i to od czasów dawnych. Ja wysunęłam hipotezę przeciwną: transakcentacji nie było i nawet nie było warunków dla niej, ponieważ w tych okresach, dla których ją Siedlecki przyjmował, akcent nie odgrywał roli strukturalnej w wierszu. Wydaje mi się, że dość dużo danych czyni moją tezę prawdopodobną. Ale dopóki nie będzie wiadomo, w jakim czasie akcent nasz z inicjalnego stał się paroksytonicznym, sprawa nie będzie ostatecznie wyjaśniona i nawet będzie pozostawiała możliwości jeszcze innych interpretacji oprócz tych dwóch, które wymieniłam. Podobnie dzieje się na innych odcinkach badań wiersza staropolskiego. Co właściwie możemy powiedzieć o rytmice *Bogurodzicy*, dopóki nie wiemy, jaki w niej był rozkład akcentów? Wydaje się rzeczą pewną, że nie był to akcent paroksytoniczny, właściwy polszczyźnie dzisiejszej. Ale czy utwór odpowiada pod

względem akcentowym najstarszej fazy naszego języka, fazy akcentu ruchomego, czy też następnej fazy akcentu inicjalnego, tego nie wiemy. Nie potrzeba cofać się aż tak daleko wstecz, żeby się natknąć na poważne trudności. Weźmy drugą połowę XVI w. Cała literatura dyskusyjna rozwinęła się koło tego dziwnego faktu, że w słynnym chorze *O białoskrzydła morska pławaczko...* w wielu wypadkach występują amfibrachy tam, gdzie według koncepcji rytmicznej konieczne są daktyle. Byłaby to transakcentacja, czy jakieś niezdecydowanie wzorca? Tymczasem bardzo możliwe, że nie ma w tym ani transakcentacji, ani rytmicznych wahań, że język polski po prostu nie posiadał jeszcze w tej epoce, a nawet i przez jakiś czas jeszcze później wyrazów i zestrojów amfibrachicznych, że wszystkie nasze trzysylabowce były wtedy daktylami. Nie należy przecież przemian akcentowych wyobrażać sobie w ten sposób, że język nasz z języka o akcencie ruchomym przemienił się od jednego zamachu, we wszystkich pozycjach językowych na raz, w język o akcencie inicjalnym. A potem ten akcent inicjalny wykonał *salto mortale*, przerzucił się na przedostatnią i znowu stał się od razu we wszystkich pozycjach językowych akcentem paroksytonicznym! Rzecz bez wątpienia przebiegała inaczej. Zestroje o akcencie inicjalnym mogły mieć dodatkowy rytmiczno-językowy akcent poboczny na przedostatniej sylabie. Akcent ten z czasem wziął na siebie rolę akcentu głównego, przeważył. Ale w wyrazach i zestrojach trzyzgłoskowych, gdzie od początku nie było warunków do wytworzenia się pobocznego akcentu na drugiej od końca, pierwotny akcent inicjalny mógł utrzymywać się bardzo długo. Są poszlaki, że ślady jego istniały jeszcze w w. XVIII, tym bardziej w XVI. Może się więc okazać, że w XVI w. inne zestroje trzysylabowe, jak daktyliczne, w ogóle jeszcze nie istniały. A więc była czy nie była w *Odprawie posłów* inicjalna transakcentacja? To nie jest obojętne, bo to oznacza rodzaj i stopień deformacji językowej w wierszu. A jak wygląda w takim razie rymowanie nasze z tej epoki? Czy wszystkie stojące na końcach wierszy trzysylabowce, a jest ich wiele, były proparoksytonami? A jeśli tak, to były transakcentowane, czy nie?

Niestety, brak nam pewnych danych i metod niezawodnych, które by mogły dać niewątpliwą odpowiedź. Są jednak rzeczy, które można zrobić i w tej dziedzinie. Przede wszystkim nasuwają się tu badania grafiki naszych zabytków. Nie odpowiedzą one na wszystkie pytania dotyczące prozodii naszej w przeszłości, ale na

niektóre z nich odpowiedzieć mogą, a każdy przyczynek będzie cenny. Dalej, polska akcentologia gwarowa i porównawcza akcentologia słowiańska mogą być instruktywne. A przy wyjaśnieniu bodaj niektórych punktów sam wiersz dopomoże wyjaśnić niektóre inne. Da się zapewne wyjaśnić wiele, jeżeli nie wszystko. Ale konieczne tu są gruntowne materiałowe badania językoznawcze i bez dokonania tych poszukiwań wiedza o wierszu staropolskim nie ruszy ani o krok. Zawsze stać będzie na chwiejnych nogach zwalczających się wzajemnie hipotez. Należy zatem apelować do językoznawców: specjalistów staropolszczyzny, dialektologów, sławistów, ażeby prowadząc swoje badania materiałowe zwrócili specjalną uwagę na sprawę akcentu staropolskiego i na wszystko, co może się przyczynić do wyświetlenia jego zagadek.

Drugim, ogromnej wagi problemem jest wersyfikacyjne badanie poezji ludowej. Jeżeli do naukowego opracowania wersyfikacji naszego parnasu przystąpiono już więcej niż półtora wieku temu, a poezję ludową badano dotąd niemal wyłącznie ze stanowiska etnologii i etnografii i dotąd jest jedno tylko poważniejsze studium monograficzne poświęcone wierszowi ludowemu, a mianowicie Heleny Windakiewiczowej *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*, rozprawa z r. 1913, licząca około stu stron — to ma to niewątpliwie swoje źródło w pojmowaniu poezji kunsztownej warstw wykształconych jako wyrazu najwyższych osiągnięć artystycznych całego narodu i w traktowaniu jej jako zjawiska zupełnie niezależnego, niczym się nie wiążącego z kulturą artystyczną ludu wiejskiego albo „dołów” miejskich, poza — rozumie się — okresami mody na ludowość. Wersyfikacja ludowa wydawała się więc ogółowi badaczy przedmiotem nie dosyć interesującym, a najeżonym dla nich trudnościami z powodu swojego przeważnie melicznego charakteru. Abstrahując od wartościowania, od powoływania się na to, jak wysoki poziom artyzmu może osiągnąć epos ludowy albo liryczne pieśni ludu, błędem jest traktowanie poezji kunsztownej i poezji ludowej jako dwóch światów całkowicie odrębnych, których orbity mogą się z sobą czasami skrzyżować wypadkiem, ale które w zasadzie należą do dwóch różnych konstelacji. Wykorzystując porównanie, które się tu nasunęło, można powiedzieć, że światy są różne, ale konstelacja jest ta sama i obydwa powinny być traktowane w całości tej konstelacji. Poezja ludowa ma pewne rytmy odrębne od rytmów poezji kunsztownej, ale istnieją także rytmy wspólne. Na kształtowanie norm wiersza kunsztownego



wpływa zarówno pozytywny stosunek do wersyfikacji ludowej, jak i stosunek do niej negatywny. Wskazują na to dzieje naszego sylabotonizmu. Jako rytm epizodyczny zaczynał się on niewątpliwie już u Kochanowskiego, a koncepcja rytmiczna *Białoskrzydłej pławaczki* wskazuje na to, że akcent nasz w XVI wieku był całkowicie zdalny do odgrywania roli zasadniczych konstant wiersza, że od strony prozodii języka nie przeszkadzało wytworzeniu się u nas wczesnego sylabotonizmu. Tymczasem po Kochanowskim sylabotonizm, nawet epizodyczny, znika z parnasu naszej poezji, jakby wsiąkł w ziemię. W w. XVII odnaleźć go można w trafem dochowanych strzępkach poezji ludowej, w brukowo-satyrycznych wierszykach lub liryczno-tanecznych piosenkach poezji mieszczańkiej, a na parnasic tylko tam, gdzie naśladuje się styl „dołów” poetyckich, więc czasem w zjadliwych, niezbyt cenzuralnych a krótkich fraszkach, grawitujących rodzajem swoim w stronę brukowego wiersza, a bardziej wzniosłe w stylizowanych na ludowo sielankach, np. u Zimorowicza. I jeszcze w XVIII w. sylabotonizm przemycą się na parnas raczej w utworach o charakterze pieśniowym lub piosenkarskim, a u niezwykle samodzielnego poety, jakim był Krasiński, w charakterze rytmu epizodycznego w bajkach i poematach heroikomicznych, czyli znów w lekkich rodzajach poezji. Najwidoczniej rozwój sylabotonizmu był hamowany przez negatywny do niego stosunek, przez wiązanie go z poezją niższego rzędu. Stosunek ten ustaje dopiero wtedy, kiedy wchodzi w użycie transponowanie na stopy sylabotoniczne stóp i miar poezji antycznej. Nadaje to sylabotonizmowi potrzebną legitymację wzniosłości i *odium* do niego poezji kunsztownej ustaje. Niech te dzieje sylabotonizmu polskiego posłużą za przykład, jak głęboko sięgają związki pomiędzy planetami tej samej konstelacji i jakie pociągają za sobą skutki. Przedstawione tu oddziaływanie negatywne o jakieś dwa wieki opóźniło wejście w życie nowego systemu wersyfikacyjnego i przyczyniło się do długiego, bezkonkurencyjnego panowania sylabizmu w naszej kunsztownej poezji. Są to związki ukryte, z których niejednym może jeszcze wyjść na jaw. Nie mówiąc już o tym, że dla właściwego scharakteryzowania i ocenienia związków jawnych, np. tak zwanej ludowości wiersza niektórych naszych poetów albo zapożyczeń z poezji kunsztownej do poezji ludowej, niewątpliwie istniejących, trzeba znać nie tylko wiersze owych poetów i wiersz poezji kunsztownej, ale także nareszcie i drugi czynnik: wiersz poezji ludowej. Jak już zaznaczyłam, szczególną trudność dla badacza będzie sta-

nowił przeważnie meliczny charakter ludowego wiersza. Toteż konieczna jest tu współpraca wersologa z muzykologiem, nieraz może i z etnologiem. Badanie wiersza będzie się musiało odbywać przy ciągłym zestawianiu go z rytmem muzyki, której towarzyszy. Inaczej będą nieustanne błędy. Na szczęście Kolberg, Gloger, a z nowszych badacze pieśni ludowych Śląska z Bystroniem na czele podawali wraz z tekstem melodie. Niektórzy jednak inni zbieracze nie robili tego. Np. wcale pokaźny zbiorek pieśni warmijskich, spisany przez Augustyna Steffena, jest pozbawiony nut, a nawet i Windakiewiczowa w swojej rozprawie nie uwzględniła muzyki dostatecznie. Przede wszystkim więc nasuwa się konieczność dalszego zbierania, rozszerzania i wzbogacania materiału. Metodą właściwą byłoby tutaj zbieranie materiału w terenie z fonografem. Robili to przed wojną na Polesiu etnolog Moszyński i etnolog-muzykolog Kolessa. Stworzenie fonograficznego archiwum pieśni ludowej wydaje mi się rzeczą zarówno ważną jak i nagłą. W związku z przebudową ustroju gospodarczego i społecznego; ze szkolnictwem powszechnym, z rozpowszechnieniem się radia, pieśń ludowa i w ogóle poezja ludowa w dotychczasowej swojej postaci wkrótce zaniknie. Jeżeli nie ma zniknąć bez śladu, należy jak najszybciej przystąpić do skrzętnego zbierania jej i utrwalania, a na dalszym etapie do naukowego opracowania.

Trzeba ciągle mieć na pamięci, że we właściwie zorientowanym badaniu wersyfikacyjnym ważna jest cała konstelacja, a więc wszystkie jej gwiazdy czy planety powinny być odkryte, opisane, ażeby dało się określić ich miejsce w układzie całości i ich w tym układzie znaczenie. Dotyczy to zarówno czasów obecnych jak doby minionej. Niestety, nie dotrzemy do poezji ludowej dawnych wieków, ale możemy jeszcze wzbogacić do pewnego stopnia naszą wiedzę o wierszu mieszczkańskim i żakowskim. Zbiory poezji mieszczkańskiej, opublikowane przez Badeckiego, przynoszą wiele cennego materiału. Na zbadanie czekają jeszcze dramaty szkolne. Dla wersologa interesujące w nich będą intermedia, których wiersz często odskakuje jaskrawo od typu rytmicznego uświęconego tradycją artystyczną parnasu. Jest on zapewne odbiciem ówczesnej rytmiki popularnej i może nas o niej pouczyć.

Wracając do epoki obecnej stwierdzić należy, że o ile w dziedzinie opracowania wiersza ludowego jest jeszcze do zrobienia wszystko, poczynając od zarejestrowania jej, a kończąc na naukowym ujęciu jej całokształtu, o tyle wiersz kunsztowny jest już w głównych

zarysach opracowany. Niemniej pozostają wciąż luki w opracowaniu i najbliższym etapie pracy powinno być nie poszukiwanie nowej syntezy na podstawie dotychczasowych badań, ale badania cząstkowe, które wypełnią te luki i w następstwie umożliwią nową, właściwszą syntezę. I tak leży jeszcze odłogiem cała sprawa wiersza wolnego, bardzo niewystarczająco potraktowana przez Wóycickiego i przez Furmanika, przez innych badaczy w ogóle nie ruszona. Przecież dotychczas nie wiemy właściwie, co nazywamy tym terminem, i czy czasem nie obejmujemy nim szeregu typów rytmicznych z zupełnie różnych parafii. Leży również odłogiem sprawa rytmów epizodycznych w naszej poezji. Jakie one są, jak się zmieniają w zależności od zmian systemu wersyfikacyjnego, jak się zmienia ich nasilenie... Sprawy te były poruszane w moich *Studiach*, ale w ograniczonym zakresie, były tam traktowane drugoplanowo. Zaslugują one jednak na bliższe zajęcie się nimi. Po pierwsze, informują nas one o językowych i to nie tylko prozodyjnych możliwościach wyłaniania się w naszej poezji nowych systemów wersyfikacyjnych. Sylabotonizm nim się stał systemem usamodzielnionym, istniał w naszej poezji jako rytm epizodyczny; tonizm tak samo ukrywał się w sylabotonizmie, a zwłaszcza w sylabotonizmie przybliżonym, jako rytm dodatkowy naddany. Być może, w podobny sposób kiełkuje w wierszach poetów dzisiejszych rytmika naszych poetów przyszłości i jeżeli nie możemy definitywnie jej przepowiedzieć, możemy jednak odkryć i stwierdzić jej możliwości. Dalej, zachodzące w niektórych gatunkach wiersza zmiany rytmiczne, przejścia od jednego typu rytmicznego do innego bez załamania zależą często od obecności rytmów epizodycznych. W nich kryje się tajemnica co najmniej jednego typu wierszy wolnych. Badania nad rytmami epizodycznymi, ich zasięgiem i funkcją będą się wiązały z badaniami stylistycznymi utworu. Powinny one doprowadzić do wykrycia związków między rodzajem utworu wierszowanego i jego kompozycją jako całości a doborem rytmu podstawowego i rytmów epizodycznych, między wyborem rytmu podstawowego i rytmów epizodycznych a kompozycją językową utworu. W ogóle jest bardzo wiele do zrobienia w zakresie studiów monograficznych. Nie tylko rytmy epizodyczne i wiersz wolny domagają się opracowania. Należy pogłębić znajomość tonizmu, opracować bliżej strofikę, zaledwie naszkicowaną przez Wóycickiego, Łosia i Furmanika, poświęcić większą uwagę poszczególnym sylabicznemu i sylabotonicznemu typom, opracować rym. Do wszelkich tego rodzaju badań

cząstkowych należy zachęcać i powinny one być popierane. Z tym wszelako warunkiem, ażeby nie były to studia o charakterze atomistycznym. Na nie się nie zda najskrupulatniejsze zbadanie nogi pająka, jeżeli nie na tym opisie nie zyska wiedza o całym pająku, o tym, jak on żyje i jak się porusza. W wersologii przykładem takiej nogi pająka jest dotychczasowa nauka o rymie. Poczynając od Bruchnalskiego poświęcano rymowi wiele uwagi, więcej niż jakimkolwiek innemu szczegółowemu zagadnieniu, ale zawsze traktowano go tak, jakby był czymś od całości wiersza niezależnym i z nią nie związanym, mechanicznie doczepionym na końcu. A przecież rym jest nie tylko elementem eufonicznym, ale także elementem rytmu i tylko traktowany w zespole rytmicznej całości nabiera pełnego znaczenia, tam dopiero ujawnia się całkowicie jego rola. Skłonność zaś do pielęgnowania go albo zaniedbywania, wreszcie do obchodzenia się bez niego jest rysem znamienym kultury poetyckiej danego środowiska i okresu. Stosunkowo najmniejsze znaczenie dla ogólnej nauki o wierszu miałyby studia monograficzne dotyczące techniki wierszowania poszczególnych poetów. Chyba że chodziłoby w nich o podpatrzenie pewnych zjawisk specjalnie plastycznie występujących u danego poety i bardziej u niego niż gdzie indziej nadających się do ujęcia i scharakteryzowania. Z drugiej strony, monografia dotycząca twórczości poety staje się niepełna, jeżeli pomija milczeniem jego wierszowanie. Pominięcie przez Kołaczkowskiego sprawy wersyfikacji w studium o twórczości Kasprowicza, a przez Słomczyńską w studium o Konopnickiej, to dotkliwie i charakterystyczne zaniedbania.

Postulat dążenia do wyświetlenia spraw naszego wierszowania w ich całokształcie, objęcia badaniem wszystkich zjawisk, ich roli i wzajemnego stosunku, zmusza do zainteresowania się nie tylko poezją ludową, ale również innymi domenami wiersza, rozwijającego się w czasach dzisiejszych poza uświęconymi drogami poezji parnasu. Mam na myśli wiersz meliczny (nie tylko ludowy), wiersz uliczno-reklamowy i wiersz literatury dziecięcej. Wiersz meliczny, w związku z nowoczesnym traktowaniem pewnych rodzajów śpiewu chóralnego, ulega obecnie bardzo daleko idącym deformacjom, na pewno obcym zupełnie epoce Elsnera i Królikowskiego; wiersz uliczno-reklamowy, w związku ze swoim celem specjalnym, rządzi się też odrębnymi prawami. Możemy mieć w wielu razach zastrzeżenia co do tak zwanej wartości artystycznej tych tworców, ale

ich wierszowanie, tak jak i one same, jest wytworem naszej społecznej kultury i nosząc na sobie piętno pewnej odrębności łączy się jednocześnie licznymi niemi z poezją parnasu, powstałą na innej płaszczyźnie tej samej kultury i równie jak one w niej tkwiącą. Co się dotyczy wierszowania spotykanego w poezjach dla dzieci, to zasługuje ono na specjalną uwagę. Chodzi o wydobyć na jaw tych cech, które wypływają z tendencji przystosowania wiersza do umysłowości dziecięcej, one bowiem stanowią istotną i uprawnioną jego odrębność. Ubocznym, ale niemało ważnym rezultatem będzie zdemaskowanie jednoczesne tego, co jest wynikiem niedbalstwa albo nieudolności autorów wierszyków dla dzieci, co się przemyca w dziecięcych książeczkach, bo dziecko się na tym nie pozna, a dorośli, a zwłaszcza krytycy literaccy, nie zwrócą na to uwagi, ponieważ w ogóle nie zwracają uwagi na rzecz tak błahą, jak literatura dziecięca!

Wszystkie powyższe rozważania na temat stanu i potrzeb badań wersyfikacyjnych dotyczą materiału, który powinien być objęty badaniem, stanowiska badawczego i metod badawczych. Pozostaje pewna sprawa marginesowa, a jednak niezmiernie ważna ze stanowiska przyszłych rezultatów pracy badawczej: sprawa ujednoczenia ich i udostępnienia. W chwili obecnej nasza terminologia wersologiczna to istna wieża Babel. Każdy wersolog na własną rękę ukuwa termin, jaki mu jest potrzebny, nie zastanawiając się nad tym, czy rzecz ta nie była już przed nim nazwana albo czy nazwa, której właśnie użył, nie jest już w tradycji naukowej związana z innym jakimś pojęciem. Jeden autor transakcentacją nazywa przesunięcie akcentu z miejsca właściwego gramatycznie na miejsce właściwe rytmicznie. Następny po nim, odwrotnie: wychodząc ze stanowiska wiersza, nie języka, transakcentacją nazywa postawienie akcentu na miejscu właściwym gramatycznie wbrew schematowi rytmicznemu, który wymagałby przesunięcia przycisku na inne miejsce. Do tłumaczenia terminów nauki o wierszu z języków obcych zabierają się ludzie, którym najwidoczniej nie znana jest polska literatura z tego zakresu, i robią to w sposób dziki, nie licząc się wcale z istniejącą już terminologią polską, wymyślając na własną, bardzo nieodpowiedzialną odpowiedzialność jakieś nowotwory terminologiczne, najczęściej dziwolągi. Jaskrawym przykładem takiego „dzikiego” przekładu jest wydane w okresie międzywojennym przez Koło Polonistów w Poznaniu tłumaczenie *Poetyki* Tomaszewskiego. Takiemu chaosowi na przyszłość można by zapobiec

przez wydanie odpowiedniego słownika. Do ułożenia go należy przystąpić jak najprędzej. W przeciwnym razie nasza nauka o wierszu będzie się wciąż potykała i wyczerpywała w jałowych dyskusjach, a przy czytaniu każdego autora pracującego w dziedzinie wersyfikacji trzeba się będzie osobno łamać z trudnościami opanowywania niezrozumiałego słownictwa specjalnego.