

# Maria Dłuska

---

## Józef Elsner o sylabotonizmie i o heksametrach Mickiewicza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 47/1, 102-120

---

1956

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.

MARIA DŁUSKA

JÓZEF ELSNER O SYLABOTONIZMIE  
I O HEKSAMETRACH MICKIEWICZA

W Bibliotece Czartoryskich w Krakowie znajduje się rękopis pt. „Rozprawa o Melodii i Spiewie, w której umieszcza się pierwszy oddział drugiej rozprawy o Rytmiczności i Metryczności polskiego języka przez Józefa Elsnera, profesora stałego Król. War. Uniwersytetu, Rektora Szkoły Głównej Muzyki, członka Król. Warsz. Towarzystwa Przyjaciół Nauk, innych i Kawalera Orderu św. Stanisława IV“<sup>1</sup>. Rękopis ten, liczący dwieście kilkadziesiąt stron, nie jest rękopisem nieznanego dzieła. W roku 1846, a więc jeszcze za życia Elsnera, wyjątki z tego dzieła — pt. *Wyjątki z pozostałych dotąd w rękopiśmie części rozprawy Józefa Elsnera* — wydrukowała Biblioteka Warszawska. Nie jest sprawdzone, czy dla druku posłużył ten właśnie rękopis (jest on kopią, nie pierwowpisem), czy inny jaki egzemplarz rękopiśmienny dzieła. Natomiast w późniejszych czasach ten właśnie rękopis miał w rękach Józef Reiss, który omawiając wcześniejszą rozprawę Elsnera (*O metryczności i rytmiczności*) i bezlitosną jej recenzję dokonaną przez Królikowskiego, dodaje, że Elsner odpowiedział na nią dopiero w kilkanaście lat później w przedmowie do *Rozprawy o melodii i śpiewie*:

W przedmowie załatwia się Elsner krótko z Królikowskim, którego *Uwagi* nazywa pełne „Marpurckiej uczoneści i rabińskiej mądrości w różnych przycinkach uszczypliwych“. Słowa te są aluzją do powag, które Królikowski cytuje. Cytuje Elsner listy „najgodniejszych, w umiejętnościach, kunszcie i literaturze zasłużonych mężów“, którzy go zachęcali

---

<sup>1</sup> Rękopis, o którym mowa, musiał pierwotnie znajdować się w Puławach, widnieje bowiem na nim pieczętka: „Z Biblioteki Puławskiej XX Czartoryskich“. Obecna sygnatura: 2276.

Rzymska czwórka, umieszczona na końcu wyliczenia godności i tytułów, oznacza klasę orderów św. Stanisława.

do dalszej pracy w tym kierunku (Friedrich Rochlitz, Alojzy Osiński, Jan Śniadecki, K. Kurpiński)<sup>2</sup>.

W tej samej pracy Reiss wydrukował częściowo wymienione listy: list Rochlitz'a i główne zdania z listu Śniadeckiego. Prócz tego w *Materiałach do biografii Józefa Elsnera*<sup>3</sup> Reiss ogłosił cytowany przez Elsnera w przedmowie fragment listu do niego Alojzego Osińskiego (z r. 1819) i zamieszczoną przez Karola Kurpińskiego w *Tygodniku Muzycznym* z maja 1820 pochlebną wzmiankę dotyczącą *Rozprawy o metryczności i rytmiczności*. Tyle dotychczas w związku z Przedmową. To za mało. Być może, dla muzykologów ta część *Rozprawy o melodii i śpiewie*, która jest poświęcona specjalnie muzyce, nie ma już dziś znaczenia, jak nie ma, niestety, większego znaczenia jej część poświęcona prozodii. Natomiast przedmowa do tej *Rozprawy*, będąca w całości niczym innym jak artykułem polemicznym zwróconym przeciw Królikowskiemu, przez dziwny paradoks historii nauki i historii literatury, będąc wtedy spóźnioną, dziś jest interesująca, gdyż w tok polemiki Elsner włączył swoją analizę i ocenę heksametrów *Powieści Wajdeloty*, jedynej *Konradowi Wallenrodowi* współczesną, jaką się udało dotychczas znaleźć, oraz wypowiedzi charakteryzujące jego stosunek do rodzącego się wówczas sylabotonizmu. Warto więc udostępnić przedmowę w całości przez ogłoszenie jej i przez odmalowanie jej tła.

Elsnerowska *Rozprawa o metryczności i rytmiczności* nosi jako datę wydania rok 1818. Być może, iż faktycznie ukazała się w końcu r. 1817 lub, jak to często się w tym okresie zdarzało, znana była przed drukiem, bo nieraz mówiło się o niej wtedy jako o pracy z roku 1817. Od czasu dzieła Nowaczyńskiego *O prozodii i harmonii języka polskiego* było to pierwsze osobno wydane dziełko poświęcone prozodii języka i sprawie pisania polskich wierszy miarowych. W swoim stanowisku teoretycznym dziełko to w stosunku do Nowaczyńskiego — zresztą wcześniejszego o blisko 50 lat — stanowiło wyraźny krok naprzód, nie było jednak prawdziwie awangardowe w swojej epoce. Elsner wygłosił wprawdzie zasadę, że „skandowanie“ powinno się odbywać według akcentu, ale akcent jest dla niego wciąż jeszcze tylko symptomem długości sylaby. Nie akcent jako taki jest rytmotwórczy, ale rytmotwórczą ma być długość, która się wyraża akcentem, a może się wyrażać (także w języku polskim) i czym innym. Stąd wynikła i negacja rymu męskiego, tak silnie

<sup>2</sup> J. Reiss, *Ślązak Józef Elsner, nauczyciel Chopina*. Katowice 1936, s. 48.

<sup>3</sup> *Zaranie Śląskie*, XII, 1936, z. 4, s. 254—261.

związanego z rytmotwórczą rolą akcentu, i brak w *Rozprawie* konsekwentnego traktowania spraw „metryczności“ i „rytmiczności“ i ogólne obniżenie jej poziomu. Tymczasem w tym samym r. 1817, w którym Elsner miał swoją *Rozprawę*, jeśli nie ogłoszoną, to już na pewno gotową, na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*, w artykułach Królikowskiego, wybuchła walka o rym męski i doszły do głosu sprawy rytmiczności wiersza napisanego dla muzyki (to również główna troska Elsnera w *Rozprawie*). Królikowski wszedł w szranki dwoma śmiałymi i rewelacyjnymi artykułami: *Uwagi nad jednozgłoskowym rymem*<sup>4</sup>, rzecz w obronie rymu męskiego, i *Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką*<sup>5</sup>, w której odwołuje się m. in. do praktyki śpiewanych z muzyką piosenek tanecznych — krakowiaków. Ciekawa i cenna, do dziś ceniona w historii nauki, *Rozprawa* Elsnera była więc już w momencie swojego ukazania się o dwa lata spóźniona: współczesne z nią, a nawet nieco wcześniejsze artykuły Królikowskiego wyprzedzały ją znacznie. Niewątpliwie jednak powaga Elsnera, jego autorytet w świecie muzycznym i rozgłos, jakim się cieszył, musiały być groźne dla nowych i śmiałych tez Królikowskiego, który to czuł i nie zasypiał gruszek w popiele. Natychmiast po ukazaniu się *Rozprawy* Elsnera wyszła jej recenzja napisana przez Królikowskiego, a wydana w formie małej osobnej książeczki (*Libellus!* — jak ją Elsner w przedmowie nazywa) pt. „*Uwagi nad dziełem: »Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego«* [...] Przez J.F.K. w Warszawie [...] 1818“.

Królikowski atakuje Elsnera w recenzji bardzo energicznie. Broni rymu męskiego, zarzuca Elsnerowi wiele niekonsekwencji właśnie w traktowaniu i stosowaniu naczelnej tezy o prymacie akcentu w ówczesnym rytmie stopowym i muzycznym języków europejskich. Nie wahając się nawet przed użyciem tak ostrych słów jak „*Quod est absurdum*“ (s. 42), wytyka Elsnerowi, że traktuje wszystko po muzycznym i rozprawa jego może się przydać muzykom do tworzenia melodii dla już istniejących słów, ale nie poetom do nauki pisania wierszy metrycznych lub dla muzyki przeznaczonych, jak to było celem *Rozprawy*, bo ci chyba tylko z zamieszczonych na końcu wierszy Brodzińskiego, ale nie z samej *Rozprawy* nauczyć się i skorzystać mogą. Słowem — recenzja kąśliwa. Królikowski niejednokrotnie powołuje się w niej na niemieckiego uczonego Marpurga

<sup>4</sup> *Pamiętnik Warszawski*, III, 1817, t. 3, nr 7.

<sup>5</sup> *Tamże*, t. 9, nry 10—12; IV, 1818, t. 10, nry 1—4.

(prawdopodobnie w związku z jego dziełem *Anleitung zur Singcomposition*, które później w swojej *Prozodii* wymienia), a także wspomina (przypis na s. 5) rabiego Gorionidesa z jego bardzo obrazową klasyfikacją czytelników książek na cztery typy. I ten Marpurg, i ten rabbi, a także „gęśl krakowska“ (aluzja do powoływania się na pieśniową praktykę ludową i ilustrowania jej krakowiakami w *Rozprawie o śpiewach polskich z muzyką*, a potem w *Prozodii*), wszystko to znajdzie się w odpowiedzi Elsnera. Co do Królikowskiego, sprawę książeczki (czy raczej broszury) Elsnerowskiej poruszył raz jeszcze, ale już w krótkich słowach wstępu do swojej *Prozodii*, przyznając się tam zarazem do autorstwa recenzji. Przytaczam ten ustęp w całości, wraz z przypisem dotyczącym recenzji.

W tymże samym czasie r. 1818 wyszła z druku: *Rozprawa o rytmiczności i metryczności języka polskiego* przez Józefa Elsnera. W dziele tym przyjmuje także Autor powszechnie dla wszystkich języków żyjących uznaną zasadę skandowania wierszy podług akcentu. Dla tym dalszego rozwijania przedmiotu napisałem dzieła tego recenzją, która osobno była drukowana.

Tu następuje przypis:

*Uwagi nad dziełem: „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego“* itd. przez J. F. K. w Warszawie w Drukarni przy Nowolipiu 1818. — Celem tej recenzji było wykazanie, że autor dzieła o rytmiczności, przyjąwszy tak pewną zasadę, nie wszędzie się jej trzymał, i metryczność, bardziej pod względem matematyki muzycznej niż pod względem języka rozważał<sup>6</sup>.

Tak wyglądał w szkicu najogólniejszym kontekst poprzedzający podaną niżej przedmowę Elsnera.

## ROZPRAWA O MELODII I ŚPIEWIE

### PRZEDMOWA

Nie ulega żadnej wątpliwości, że człowiek z wrodzoną do muzyki zdolnością nie może myśleć lub ułożyć fałszywą melodią. Im większa jest ta zdolność, tym niewyczerpańszym jest zapas pomysłów melodyjnych, czyli myśli muzycznych. Melodia jest nam wrodzona, dlatego nauczyć się jej nie można, tak jak nie podobna nabyć myśli poetyckich albo genialnych po-

<sup>6</sup> J. F. Królikowski, *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego*. Z przykładami w nutach muzycznych. Poznań 1821, s. XIII—XIV.

mysłów malowniczego obrazu. Z tej przyczyny niektórzy utrzymują, że z nauki — rozprawy, czyli teorii, o melodii niewiele czego nauczyć się można. Zachodzi pytanie, czyliby prawie to samo pod pewnym względem powiedzieć nie można o harmonii, pomimo to, iż tyle już rozpraw różnych systematów w różnych językach posiadamy? W obecnym czasie, w którym granie na klawikordzie tyle jest upowszechnionym i ulubionym, a instrument ten jako najglówniejszy i, że tak powiem, przewodniczącym początkowej edukacji muzycznej uważanym być może, uczucie dla współbrzmienności tonów i odmian akordowych, a zatem dla harmonii, tak wzbudzone i poruszone zostaje, że geniusz muzyczny do melodii słyszanej przeczuje pewną harmonią, którą w głębi swej duszy ogólnymi i najprostszymi akordami towarzyszyć jej będzie. Bezwzględnie na to, że takowe harmonijne zastosowanie w przecuciu niejakiem tylko objawione i jeszcze daleko w głębi duszy ukryte — nie będą jasnymi, są przecież niezawodną oznaką wrodzonej zdolności do kompozycji muzycznej. Podobnie i poetyczne czucie w umyśle naturalnego, z powodu braku wykształcenia w języku dla zrobienia dokładnego obrazu, niedojrzałego poety — w ten czas dopiero myślą poetyczną staje się, kiedy za pomocą logicznego rozbioru w właściwym kształcie języka czucie to niejako wrażonym w wyrazy zostaje. Podług zasad Forkla harmonia nazwaną być może loiką muzyki, gdyż ona myśl melodyjną tak stale oznacza, że ją uczucie jako mającą na sobie cechę prawdy za taką przyjąć jest zdolnym. Tam, gdzie przyrodzenie w ciemnych zakątkach uczucia rzuciło niejakię światło, a w czym Sulcer znajduje warunek przyszłego artysty, tam we względzie zdolności do muzyki — skłonność do melodii, rytmu i harmonii będzie równoczesną, lubo później arysta w kompozycjach swoich jednej z tych gracji więcej niż drugiej hołdować będzie. Genialny artysta w początkach zaraz, choć słabe są jego siły, niemowleczą, że tak powiem, dłonią, nie część jakową, lecz całość kunsztu swego ogarnia; a to śmiałe ogarnięcie całości jest niewątpliwą przepowiednią prawdziwego artysty. Rzemieślnik przykładą kamień do kamienia, belkę do belki bez zdolności zrobienia sobie wyobrażenia całości budynku, wtedy kiedy prawdziwy artysta już widzi przed sobą myślącym okiem w całości wspaniały gmach gotowy. Wielki geniusz do myśli swoich melodyjnych sam przez się także powinien znajdować wszelkie kombinacje harmonijne; zarówno i poeta, prawdziwie uzdolniony poeta, skoro tylko myśl wielką uchwyci, łamiąc wszelkie zawady i ograniczenia, znajduje lub stworzy wyrazy dla jej oddania i upiększenia. Lecz ażeby daremnie nie tracić drogiego czasu ani przepędzić życia na tworzeniu dzieł kunsztownych w ciemnych szperaniach, kosztem wynalezienia jakiego żywiołu dla swej wewnętrznej czynności, zawsze i dla geniuszu będą użytecznymi pewne przepisy form logiczno-estetycznych, chociaż dopiero on ich ożywia tą pięknoscią, jaką przejętą jest jego dusza. Dla tak uzdolnionych, bo dla niemuzycznych nie ma żadnych w tym względzie przepisów, przydatną być może rozprawa moja o melodii, i niemniej użyteczną jak rozprawa o harmonii, w niej bowiem to, co inni już w tym względzie pisali, podług mego sposobu widzenia wyłożyłem, a prócz tego wiele własnych i nowych spostrzeżeń udzielałem czytelnikom moim dla krytycznego osądzenia. Rozprawa ta mówi o środkach, za pomocą których można udzielić światu muzycznemu twory muzyczne, które dotąd jak piękne marzenia tylko dla niego zagrzebane

były. Z tego, co dotąd powiedziałem, wypada samo przez się, że to, co o melodii napisałem, tyczy się tylko jej formy i zastosowania. Forma zaś i zastosowanie jest umiejętnością kunsztu w ogóle, która w prawidłach rozwiniętą, nauczoną i umianą być może. Takowe prawidła znajdują swoje zasady w pierwiastkach kunsztu, a pierwiastki te swoją zasadę w naturze. Przeto w pierwszych trzech rozdziałach rozprawy mojej wykładam pierwiastki melodii, w czwartym dopiero starałem się istotnie własności dobrej i pięknej melodii, i środki, za pomocą których osiągnięte być mogą, podług logiczno-estetycznych zasad rozwinąć. W piątym rozdziale, w którym melodia, poświęcając się dla poezji, z jednej strony ogranicza się, ponieważ za myślą poety postępować musi, z drugiej zaś strony niejako narodową się staje, wyrzekłem moje przekonanie co do prozodii języka polskiego. Jest to dalszy ciąg mojej *Rozprawy o rytmiczności i metryczności wierszy polskich*. Jeżeli się komu zdawać będzie, że zbyt późno, bo dopiero w 13 lat po wydaniu pierwszej części, to, com w przedmowie obiecał, dotrzymuję, i że dopiero po tylu latach zabieram się uczynić zadosyć ustnym i pisemnym wezwaniom i tyle dla mnie szanownym i pochlebnym zachętom najgodniejszych w umiejętnościach, kunsztu i literaturze zasłużonych mężów<sup>a</sup>, tedy to się stało w części dlatego, abym nie był przymuszony sam sobie czynić wyrzutu zbytniego pośpiechu; zwłaszcza że dobrze czuję, jak mało mam zdolności do zastąpienia na imię autora. A nawet lepiej czuję, niżeli mi to prawie dotykalnie dał poznać *libellus* o wydaniu (*hinc illae lacrimae*) pierwszej mojej części *O rytmiczności i metryczności języka polskiego*, pochodzący od sztydniejszego krytyka J. K. (który na to szanowne nazwisko nie zasługuje), pełny Marpurgskiej uczoności i rabińskiej mądrości w różnych przycinkach uszczypliwych. Jednakże dziękuję serdecznie wydawcy, WP. Profesorowi Królikowskiemu, że w swoim dziele *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach polskiego języka* nie zapomniał także o mojej dawniejszej rozprawie, i dlatego czuję się być obowiązany wzajemnie o nim wspomnieć, abym się z długu wywiązał. W Pamiętniku Warszawskim z roku 1817, podobny do śmiałego żeglarza, J. Kr., uzbrojony męskimi kadencjami (właściwie jednozgłoskowymi), puścił się na morze, które mu się jakoby od boskiej błyskawicy oświeconym zdawało, i zawiął do nowego portu — przyznania akcentu do metrycznego ustalenia wiersza polskiego. Wprawdzie nie jak Krzysztof Columbus, bardziej jak Americus Vespucius — z daleka wykrzyknął z radością dla swojskich majtków — „Łąd! nowy Łąd dla poetyckiego wykształcenia naszego języka!“ Szkoda tylko, że spostrzeżenia metryczne w nim zebrane są jeszcze bardzo ciemne i chwiejące się. Nie dziwiło mnie to bynajmniej, bo ten żeglarz w pośpiechu, zamiast wziąć z sobą kompas znajomości kunsztu (*Kunstverstand*), która od pospolitej tyle, ile muzykalny słuch od istotnego, odróżnia się, wziął, mówię, z sobą krakowską gęślę do robienia odkryć w tej podróży. Można mieć słuch wyborny, a jednak niemuzykalny, i można być obdarzonym wielkim rozumem, a jednak nie mieć rozpoznania kunsztownego. Lecz dziwić się mi wypada, że szanowny uczony i zasłużony Profesor J. Królikowski w późniejszym dziele swoim *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach polskiego języka*, w Poznaniu wydanym, względem metryczności podać usiłuje prawidła, które z sobą sprzeczne, nie to wskazują, co wskazywać powinny<sup>b</sup>. Czy wyobrażenie miary jako stopy tonowej

dozwolić może, aby miara jedna męską być mogła? Tã k r ē w może wprawdzie w toku wiersza jako surogat jamba zastąpić, ale w istotnym znaczeniu, że tylko wielozgłoskowe słowo w wymowieniu jako tonokrok (pes) muzykalnemu uchowi przedstawić może, równie mniej jest jambem, jak 10 i 20 groszy, które choć w rachubie złoty wynoszą, nie są istotną konwencyjną złotówką. „Odbita się nie rachuje itd. do męskich miar należeć będą śmiãły krōk, amfimer waży dwa takty“ itd. A czemu nie jeden takt? Czemu odbita rachowana być nie ma? Szanowny Profesor błędzi muzycznie. Czy pierwsza sylaba w jambie nie inaczej myśleć się da, jak tylko w odbitej? Wszakże każdy wielozgłoskowy wyraz — jako figura w czasie, jako rytm sam z siebie

$$| \overset{\curvearrowright}{\cup} | \overset{\curvearrowright}{\cup} | \overset{\curvearrowright}{\cup} | \overset{\curvearrowright}{\cup} | \overset{\curvearrowright}{\cup} | \overset{\curvearrowright}{\cup} | \overset{\curvearrowright}{\cup} | \overset{\curvearrowright}{\cup} |$$

itd. musiał się wprzód dać uczuć i poznać, niżeli można było w połączeniu i szeregowaniu postrzegać gatunek równokształtowego poruszenia — muzycznego taktu, a potem ustanowić teorię gatunków wiersza na tezis i arsis zasadzoną. Musiałbym się zanadto w drobnostki zapuszczać i za granicę przedmowy występować, gdybym się dłużej nad walorem nauki metrycznej szanownego Profesora zastanawiać chciał. To, com wkrótce namienił, jest podług mnie dostatecznym, aby mógł być wydany wyrok względem gruntowności Jego zasad, i zdaje się, że nie ma potrzeby, abym nad resztą zasad, co się w Jego *Prozodii polskiej, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego* względem metrycznej budowy wiersza znajduje, krytyczne miał czynić uwagi. A to tym bardziej, że nie jestem bynajmniej przeciwnym temu, aby wiersze były także skandowane podług jego przepisów, jeźeliby uzyskanie jednozgłoskowych rymów i zakończeń (tak jak dotąd używanymi bywają)<sup>c</sup> i kołatanie daktyłów (przy którym czeladź młynarska spokojnie spać może), jako jedyna korzyść badań metrycznych, zadosyć uczynić mogły słuchowi polskiego krasomówcy, bez znudzenia onego.

Trzynastu zgłosek liczba, przyjęta do heroicznego polskiego wiersza, która niejako heksametr łaciński i grecki zastępuje, nie jest bynajmniej samowolnie i przypadkowo od uwieńczonych w polskiej poezji obraną, jak się może niejednemu badaczowi zdawać. Nie podpada wątpliwości, że *numerus* polskiej prozy i języka polskiego w ogólności wydaje się najbardziej w adonicznym, saficznym i trochaicznym zakończeniu periodu. Równa przeto ilość zgłosek w dłuższych wierszach mniej by różnaitości nastroczała, która jednak przez nierówną liczbę osiągnięta bywa. Jak tedy nie jest rzeczą obojętną, obrać w dłuższych metrycznych wierszach trochaiczny lub jambiczny tok. Jambiczny więcej różnaitości nastrocza, dlatego też zdaje się, że go narody, które nierymowych i metrycznych wierszy osobliwie do dramatycznej poezji używają, przełożyły w wyborze nad trochaiczny. Najlepiej tego naocznie dowiedzie porównanie metryczno-trochaicznej i metryczno-jambicznej strofy, w którym (porównaniu) tak jedna i tak druga w pojedynczym rytmiczno-metrycznym szeregu są przedstawione.

NP.: 1. STROFA TROCHAICZNA

$$\begin{array}{cccc} - \cup & / & - \cup & / & - \cup & / & - \cup \\ - \cup & / & - \cup & / & - \cup & / & - \\ - \cup & / & - \cup & / & - \cup & / & - \cup \\ - \cup & / & - \cup & / & - \cup & / & - \end{array}$$

2. STROFA JAMBICZNA

$$\begin{array}{cccc} \cup & / & - \cup & / & - \cup & / & - \cup \\ \cup & / & - \cup & / & - \cup & / & - \\ \cup & / & - \cup & / & - \cup & / & - \cup \\ \cup & / & - \cup & / & - \cup & / & - \end{array}$$



## SZEREG TROCHAICZNY POJEDYNCZY STROFY PIERWSZEJ

- u / - u / - u / - u / - u / - u / - u / - u / - u / - u / -

## SZEREG JAMBICZNY POJEDYNCZY STROFY DRUGIEJ

u / - u / - u / - u / - u / - u / - u / - u / - u / - u / - u / -

Żeby nie utrudzić jednostajnością, wymaga tok trochaiczny, aby się w dłuższym poemacie męska z żeńską końcówką mieniały. Daleko zaś mniej wymaga tego jambiczny tok, jak się z powyższych schematów pokazuje. Dokładniejszy mój wywód względem tego przedmiotu, jako w szczególności względem wierszy polskich — podług mojego sposobu widzenia wyrzec zostawiam sobie i powracam jeszcze raz do szanownego Profesora Królikowskiego, ponieważ jego *Prozodia polska* itd. poetę genialnego, Mickiewicza, naprowadziła do tego, że *Powieść Wajdeloty* w *Wallenrodzie* w heksametrach opiewa<sup>d</sup>. Zasluguje przez to na sławę i wdzięczność, jak obstawający za metrycznymi wierszami i jak ten, który potrafił budzić innych do tego gatunku poezji. Lubo naśladowcy z jego nauki niezupełnie jeszcze znają, czego metryka jako sztuka uważana wymaga, i lubo z jego metryki nic by więcej utrzymać się nie dało jak tylko proste uznanie gramatycznego akcentu. Przeto nie mogę pominąć otwartego wyznania (bo ten, którego piórem szczerość powoduje, nie zasługuje zapewne na wyrzut, iż chce imponować), że rad byłbym oglądał, gdyby tak, jak hr. Bruno Kiciński, i inni byli zaczęli za przykładem Brodzińskiego podług tymczasowej skazówki, bez starania się jeszcze o jakie właściwe metrum, wiersze układać i usiłowania swoje do więcej zgłoskowych wierszów rozciągnęli byli. Nie dlatego, że szanowny Profesor Królikowski wyprzedzić mnie usiłował, ale dlatego, że bez wątpienia byłbym miał gotowy zapas przykładów, na których bym łatwiej zasady moje o rytmiczności i metryczności języka polskiego, wskazane w części drugiej, mógł oprzeć i praktycznie wyjaśnić. Teraz, niestety, i oprócz tego nie mogąc się doczekać dalszych skutków jasnogrodzkiej podróży J. Kr., przymuszony jestem przedmiot II części rozdzielić i dołączyć oddział pierwszy do *Rozprawy o melodii i śpiewie*. W I oddziale staram się wykazać, że przyczyna akcentu jest filozoficzna — zasadzona na formie, a przeto na piękności języka polskiego, z której się z wszelką pewnością (może dla J. Kr. znowu zanadto muzykalno-metrycznie<sup>e</sup>) zasady prozodii rozwinąć dają. Fundament tedy jest położony, a jeżeli będę tak szczęśliwym, że będę miał poetów moimi współpracownikami, którzy mi utworami swymi dopomogą, abym mógł plan mój względem przepisania właściwej i na polskiego wiersza naturalnej budowej opartej metryki do skutku doprowadzić, w ten czas drugi oddział niedługo po pierwszym mógłby nastąpić. Zamiarem tej rozprawy właściwie jest usiłowanie, abym zwolennikom muzycznej kompozycji i lirycznej, do muzyki zastosowanej poezji poświęcającym się jeniuszom — nowe widoki otworzył i niejako także z tej strony wzbudził ich wewnętrzny popęd do wydania dzieł sztuki, które obok tego samym mistrzom może niejedną nową nastreć uwagę. Jenialni mistrzowie przelatują wprawdzie w napływie kunsztownych uniesień swoich pospolicie za granice wszelkich reguł (jak się to w historii muzyki widzieć daje), ale wracają do nich później tak, iż dosięgając zupełnego wykształcenia, reguły te stosują do arcydzieł swoich i obrazy swoje ograniczają

jałby ramami pewnymi, które oko znawców i uwagę nad ich tworam i więzą niejako, i przez takowe dopiero zanurzenie się w myśli artysty — zachwycenie i ukontentowanie doznać im pozwalają. Gdyby chęć moja, abym się stał pożytecznym, nie mogła znaleźć przychylnego przyznania, tedy przynajmniej usilność moja nie powinna być potępiona. Gdy na koniec się zdawało, że wyrazy, którymi odpowiadam panu J. K., są może zanadto ostrymi, wtenczas proszę, ażeby bezstronny czytelnik raczył wprzód porównywać ton moich uwag z tonem uwag J. K., nim mię osądzi. Przecież broniącemu się od napaści nie zasłużonej — i do której żadnego powodu nie dałem, zawsze coś przebaczyć trzeba. *Nil ab omni parte beatum.*

Józef Elsner

Warszawie, dnia 1 lutego 1830.

[PRZYPISY DO PRZEDMOWY]

a „Już P. Elsner ważną w naszych wierszach do śpiewania stanowi epokę, przez wydanie na świat własnym nakładem dzieła swojego *O metryczności i rytmiczności języka polskiego*. Życzyć nam należy, abyśmy przyobiecana część drugą jak najrychlej otrzymać mogli“. *Karol Kurpiński*. W prospekcie do Tygodnika Muzycznego. W maju 1820.

„Niosę dzięki uprzejme WMP Dobrodziejowi za ważną *Rozprawę o metryczności*. Jest to WMP Dobrodzieja prawdziwą chwałą, że bez odmiany iloczasu wyprowadził te odmiany miar, którymi się szczyć języki uczone“. Itd. *Alojzy Osieński*. *Krzemieniec*, 3. listp. 1819.

„Odebrałem w tych dniach dwa egzemplarze uczonej i przyjemnie pisanej *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, z obowiązującym listem, podpisanym od WP Dobrodzieja i WP Brodzińskiego, znanego mi tylko z pism uczonych i często pisanych. Wdzięczny za tak łaskawą ich pamięć, mam honor Panom Obojgu szczerze i czułe moje podziękowanie wyrazić. Nie jestem ani muzykiem, ani poetą i nie potrafię prawdziwej wartości tego pisma ocenić, ale jako Polak zajęty sprawą języka narodowego nie mogę nie szanować i uwielbiać tych, co myślą i pracują nad jego przyjemnością i harmonią. Mamy wiele słów twardych, ale też mamy bardzo wiele łagodnych i dobrze w ucho wpadających. Włochy mają swój dykjonarz muzyczny, to jest wybór słów, których jedynie używają do muzyki; czy by coś podobnego nie można zrobić w języku polskim? Co by było przestrożą dla poetów pracujących dla muzyki. Pewny jestem, że gdyby każdy poeta był razem muzykiem, mniej byśmy mieli wierszy twardych i ucho drapiących, które wśród bogatej i pięknej polskiej poezji spotykamy. *Rozprawa Państwa* wiele się może do zmniejszenia tej chropowatości przyłożyć“. *Jan Sniadecki*. W Wilnie, 5/17 maja 1818.

„*Ihr Werk über die Metrik der polnischen Sprache erfüllt mich mit einer Hochachtung gegen Sie, den Verfasser, und auch gegen die Sprache selbst, welcher ich, mit derselben nicht bekannt, bisher zwar einnehmenden Wohlklang, nicht aber diese grammatikalische Sicherheit und poetische Ausbildung zugetraut hätte*“. *Friedrich Rochlitz*. Leipzig, den 11 Sep. 1818<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Wszystkie cytowane tutaj głosy współczesnych nie są oryginałami, ale kopiami, robionymi ręką Elsnera.

<sup>b</sup> Na stronie 102, w rozdziale o miarach. „Miary dzielą się na męskie i żeńskie. Męska miara jest, która się kończy długą zgłoską. Jej wzorem jest jamb, np. t ō p ā n, t ä k r ē w, i t ā k, m ä j ē ś ć, który się w muzyce za jeden takt uważa. Odbita się nie rachuje. Miara żeńska jest, która się krótką zgłoską kończy, wzorem jej jest trocheus: m ō Ź n ā, g ł ō w ā, s r ō g i, znaczy w muzyce jeden takt. Do męskich miar należeć będą śmiiały krōk, amfimer — waży dwa takty“ itd.

<sup>c</sup> Podług mego przekonania, niektóre wiersze Mikołaja Reja, gdy tylko spadek niejako rytmicznym sposobem nakierować się da do jednozgłoskowego rymu, więcej odpowiadają zasadom metrycznej i eurytmicznej piękności niżeli zawsze jednakowe powtarzanie wyrazów. S z t u k/ P u k/ H u k/, Z n a k/ P t a k/ R a k/, S a m/ M a m/ D a m itp.

Np.	Jak cnotliwym pocziwość, Tak też swawolnym wszeteczność.	
	Ku czemu to potym przyść ma Na dobrym gruncie zakłada.	
albo	Krzywda a niesprawiedliwość Zawždy muszą pospołu rość.	itd.

Gdyby nie można było w inny sposób wiersze męskim rymem skończyć, ponieważ jak pospolite twierdzą, że muzyka tego bezwarunkowo wymaga, co jednak nie jest koniecznością (jak mało potrzebną jest rzeczą, dowodzi opera Metastazjusza, w której po większej części w strofach do arii ułożonych — pospolicie tylko ostatni wiersz pierwszej z ostatnim wierszem drugiej strofy męskim rymem się kończy, co w recytatywach jeszcze rzadziej ma miejsce); tedy by wyjątki takich rymów równo mogły być cierpianymi, jako w dwuzgłosków rymie następujące wiersze, psując niejako polski gramatykalny akcent, i jako podobnych rymów najklasyczniejsi autorowie używają <sup>8</sup>.

Np.	Pragnąłem zostać w klasztorze i skromnie... Lecz tam bez ciebie wszystko wokoło mnie... Ad. Mickiewicz, <i>Wallenrod</i> .
-----	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Rodrigo: — Czy wiesz, że ten starzec był przykładem cnoty <sup>9</sup>,  
Męstwem i czią swojego wieku — czy wiesz to ty?  
(Lud. Osiński, *Cyd*)

<sup>8</sup> Elsner używa dość poplątanej ortografii, a także miewa czasem nieoczekiwane końcówki. Pisze: „w powieści *Wajdelota*“, a nie: „*Wajdeloty*“, od rzeczownika „budowa“ daje dopełniacz z końcówką przymiotnikową („budowej“) itp. Ortografia została tu znormalizowana, ale końcówki są zachowane dla oddania właściwości Elsnerowskiego języka (zachowano też, w datowaniu pisma, „Warszawie“ zamiast „w Warszawie“).

(Dla odróżnienia od odsyłaczy do przypisów Marii Dłuskiej odsyłacze do przypisów Elsnera oznaczono literami. *Red.*)

<sup>9</sup> Błąd Elsnera. W tekście Osińskiego ten wiersz brzmi: „Słuchaj, wiesz, że ten starzec był przykładem cnoty...“

Dopiąwszy tyle szczęścia przez moje staranie,  
Ledwie pół roku wdzięcznym okazał się za nie.

(Jan Kruszyński, *Brytannik*)

Itđ.

d Przedmowa VII. Lubo rodzaj wierszy użyty w powieści Wajdelota mało jest znany, nie chcemy wykładać powodów, które nas do tej nowości skłoniły, aby nie uprzedzać zdania czytelników. Za miarę zgłosek uważaliśmy akcent zachowujący się w wymawianiu: radziliśmy się też uwag zawartych w ważnym dziele Królikowskiego. Wprawdzie w kilku miejscach odstąpiliśmy od podanych przezeń prawideł, tłumaczyć się tu jednak z tego względu nie poczytujemy za rzecz stosowną i potrzebną. Oto jest kilku wierszy skandowanie:

Skąd Litwini wracają? Z nocnej wracają wycieczki  
Wiozą łupy bogate w zamkach i cerkwiach dobyte  
Sama nie widzi co robi wszyscy mi to powiadają

W budowie wiersza naśladowano heksametr grecki z tą różnicą, że w miejscu spondea (—) używano najczęściej trochejów (—) albo (—), którego średnia zgłoska nie jest wyraźnie długa, np.: krzyk mojej matki.

Krzyk mojej mógłby zastąpić antybacha, gdyby pierwsza sylaba w wyrazie mojej miała akcent retoryczny lub tok wiersza tego wymagał. A ponieważ ani jeden, ani drugi przypadek tu miejsca nie ma — a nade wszystko zważać trzeba na różnicę między tonokrokiem pojedynczym a tokiem wiersza, to wymawianie się nie było potrzebne.

Tylko krzyk mojej matki długo długo słyszałem

W tym wierszu nie ma powodu oznaczenia mocniejszym wymówieniem pierwszą zgłoskę mo-, lecz za to pierwsza zgłoska od Tylko wymaga mocniejsze wybitcie, że przeto słusznie jako trocheus (—) użyte zostało. Że zaś trocheje i jamby w metrze spondaicznym użyte być mogą zamiast spondeów, szczególnie w językach akcentowanych, niewinnia, że tak powiem, muzyczna metryczność, która w takim przypadku akcentowanej zgłosce wpadającej na dobrą część taktu (tezis) łatwo nadaje trzyczasową długość  $\left( \begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 \\ \bullet & \bullet & \bullet & \bullet \end{matrix} \right)$ , lecz pirychius (—) nigdy nie może zastępować spondeja (lub tonokrok w tymże metrze), przeto podobnym wierszom jak następującym:

Bo dziecięciem od Niemców byłem w niewolę schwytyany  
albo Na pagórkach wyniosłych dom był z cegły czerwonej

— zawsze jedna cała stopa (pół tonokroku) brakować będzie, co wypada unikać koniecznie. Tok jednak (co do reszty) wierszów jest metryczny, lecz wcale nie naśladowaniem greckich, łacińskich, a nawet niemieckich heksametrów, bo oprócz toku daktylicznego i zakończenia adonicznego — a bez rymu —

wiersze te nic nie mają, ażeby ucho nasze przyjąć je mogło jako heksametry. Każdy wiersz pojedynczy składa się z dwóch równych części — trymetrów — które na koniec w czytaniu utrudzić musiałyby słuchacza, gdyby poetyczny geniusz Mickiewicza i namiętny akcent deklamatora je nie ożywił. Przyczyna jest, że wiersze te nie mają średniówkę (cezury) taką, przez którą dopiero staje się podobnym przyjąć większy szereg tonokroków jako jedną całość rytmiczno-fetryczną. W metrycznej budowie wiersza wymaga cezura żeńska (szczególniej w metrze spondaicznym), ażeby po niej jeszcze jedna zgłoska nastąpiła, przez którą pierwsza część wiersza z drugą się łączy. Więcej o tym w swoim czasie, a tymczasem dla lepszego zrozumienia tego, com mówił, przytaczam niektóre wiersze — prawdziwe heksametra, mnie od wysokiej ręki udzielone z próby, która się pięknie udała.

Na to Wenery syn: „Ty, Febie, wszystko przeszywasz,  
W ciebie ugodzi mój grot; tak każdy zwierz, ile tobie,  
albo etc.

„Tyle się twoja poddać pokornie winna mej sławie“.

Rzekł i prędkimi skrzydły wznoszące bijąc powietrze,  
Pędem skwapliwym siadł na wierchołku cienistym Parnasu  
albo

Widzi niestrojny włos na gładkiej szyi zrzucony.

Cóż gdy spiętym zostanie? postrzega w oczach wzniesionych  
Iskry niebieskich gwiazd, wpatruje się w usta różowe.  
Im się wpatrywać nie dość, wychwała palce wysmukłe,  
Szyję, i rękę, i dłoń, i śnieżne półnagie ramiona.

To co ukryte piękniejszym rozumie! Prędsza od wiatru  
Ona ucieka, nie ją te słowa wstrzymują proszące.  
albo

Ledwie wyrzekła, aż sen po członkach ciężki przebiega,

Miękkie łono cienką dokoła otacza się korą,  
Liściem porasta włos, na gałęzie mienia się włosy,  
Stopa niedawno jak wiatr w leniwych zalega korzeniach,  
Lice wierchołek okrył, nadobność jedna została,  
Kocha i drzewo Feb, przyłożywszy rękę do krzewu  
Czuje stęsknione serce pod nową korą bijące.

Itd.

<sup>e</sup> Tu przypominam sobie anegdotę o Mozarcie. Gdy jego opera *Porwanie z seraju* pierwszy raz miała być wystawioną w teatrze dworskim w Wiedniu, Najjaśniejszy Monarcha Cesarz Józef drugi zaszczycić raczył swoją wysoką przytomnością generalną próbę. Siadł zaraz za orkiestrą i przy nim kapelmistrz dworski A. Salieri. Usłyszawszy prawie połowę opery, zapytał się Salieriego: „Jak się waćpanu ta muzyka podoba? co o niej sądzisz?“ „Bardzo dobra“ — odpowiedział Salieri, dodając: „lecz za wiele nut“. Mozart to sły-

sząc — pokłoniwszy się — rzekł natychmiast: „Ale — Wasza Cesarska Mość — żadna na (darmo) próżno“. Wyznaję, że w pierwszej części nie wszystko jeszcze tak jasno, jak bym sobie zamierzył, jest wyłożone, do czego niemało przyłożyły się drukarskie omyłki, z których bardzo zrecznie korzystać umiał J. K., aby ową talmudowską klątwę rzucić mógł i na tych, którzy się ważyli przyjąć (niby niezrozumianą, do niczego prowadzącą nowość), to jest pisać wiersze adoniczne itd. Lecz i to nie na darmo (próżno), jak się to później okaże.

\*

Jak widać z tekstu, pierwsze dwie strony przedmowy zawierają uzasadnienie dzieła i jego dyspozycję. Od słów nieszczerze skromnych, że się nie czuje godnym być autorem, zaczyna się polemika Elsnera z Królikowskim. Elsner urodził się w r. 1769, Królikowski w r. 1781, był więc znacznie od Elsnera młodszy. Elsner był dyrektorem orkiestry, twórcą wielu oper, w tym twórcą muzyki do reprezentacyjnej *Andromedy* (drama liryczne) Ludwika Osińskiego, skomponowanej na cześć Napoleona i w jego obecności wystawianej w Warszawie w roku 1807. Królikowski był sędzią, nauczycielem matematyki i filozofii, a w latach 1809—1820 zajmował różne odpowiedzialne, ale administracyjne stanowiska. I oto taki człowiek — dyletant, meloman i prozodysta amator — rzucił się na niego, Elsnera, targnął się na jego dzieło i jego fachowy autorytet. Największe powagi ówczesne powitały *Rozprawę* Elsnera słowami aprobaty i zachęty: Alojzy Osiński, Jan Śniadecki — ten ostatni wprawdzie z pewną rezerwą, ale z jakim szacunkiem! Nawet największy wróg przysięgły, Karol Kurpiński — dwaj konfratry po fachu w nienajlepszej żyli ze sobą zgodzie — w tym wypadku wyraził się o Elsnerze entuzjastycznie („Pan Elsner ważną w naszych wierszach do śpiewania stanowi epokę...“), czym sobie żywą wdzięczność Elsnera zaszkarbił.

W roku 1818 Elsner nie podjął rzuconej rękawicy. Starannie przechował gratulujące i do dalszej pracy zachęcające go pisma (stały się one później aneksami do przedmowy), ale napaść Królikowskiego przemilczał. Jednakże po paru latach sytuacja pogorszyła się. W roku 1821, kiedy się ukazała *Prozodia*, Królikowski jest już nie tylko prawnikiem oraz amatorem muzyki i teatru, jest od roku profesorem literatury w Poznaniu. I ten nowy Królikowski, Królikowski-autorytet, w swojej *Prozodii* nic nie odwołuje, nie robi w stronę Elsnera żadnego gestu rewerencji. Przeciwnie, zbywając jego *Rozprawę* paru chłodnymi słowami krytycznymi i ujawniając swoje autorstwo poprzedniej recenzji, przypieczętowuje swoje

negatywne i tym razem już nie tyle polemiczne co bagatelizujące stanowisko. Elsner dobrze to sobie zakarbował i w przedmowie dał temu wyraz słowami pełnymi ironii, kiedy piętnując J.K., autora recenzji (samą recenzję piętnuje mianem *libellus* = mała szydersza książeczka), jako krytyka „który na to szanowne nazwisko nie zasługuje“, jednocześnie „dziękuje serdecznie“... „Profesorowi Królikowskiemu, że w swoim dziele *Prozodia* [...] nie zapomniał“ (!) o jego, Elsnera „dawniejszej rozprawie“.

Jest rzeczą niejasną, dlaczego Elsner tak długo nie próbował się odegrać. Zapewne chciał zabłysnąć i pobić przeciwnika przede wszystkim nowym swoim dziełem: drugą częścią *Rozprawy o metryczności*. Być może, trudno mu było napisać je przy startowaniu ze stanowiska fałszywego, z którego jednak nie chciał zrezygnować<sup>10</sup>, być może, wpłynęły na to jakieś inne okoliczności. Ale czas biegł i pracował przeciw niemu. W przedmowie Elsner stawiając za wzór swego współpracownika z *Rozprawy*, Brodzińskiego, oraz drugorzędnego poetę-pseudoklasyka, Brunona Kicińskiego, wzywa innych poetów, żeby utworami swoimi, z których mógłby czerpać przykłady, ułatwili mu doprowadzenie drugiej części *Rozprawy* do końca. A przecie do prac teoretycznych Królikowskiego uciekali się nie tylko drugorzędni poeci, jak Ludwik Kamiński, który w *Pamiętniku Warszawskim* z lutego 1818 ogłosił wiersz „*Safo do Faona*. Oda według angielskiego przekładu Adissona“ i zaopatrzył go następującym przypisem:

przedsięwzięciem zastosować się, ile możności, do wybornej rozprawy o zgodności śpiewu z zasadami muzyki, umieszczonej w poprzedniczych numerach *Pamiętnika Warszawskiego*. L. Kamiński.

Sam wielki Mickiewicz radził się „uwag zawartych w ważnym dziele Królikowskiego“. Radził się dzieła Królikowskiego, a o *Rozprawie o metryczności i rytmiczności* ani wspomniał, choć Elsner dużo w niej miejsca heksametrowi poświęcił. To musiał być cios dla ambicji autora *Rozprawy*. I dlatego poświęcony Mickiewiczowi *passus* w przedmowie kryje w sobie zamaskowany, ale bardzo złośliwy atak na Królikowskiego. Królikowski pobudził „poetę genialnego, Mickiewicza“, do napisania *Powieści Wajdeloty* heksame-

<sup>10</sup> Nie rezygnował w niczym. Nawet powtórzył jako argument przeciw rymowi męskiemu swoje uwagi o rymowaniu librett włoskich do oper *Metastazjusza*, choć Królikowski w swojej recenzji rzeczowo i nieodparcie argument ten zbił.

trem. Ale w przypisku jest rozbiór i krytyka Mickiewiczowskich heksametrów z udowodnieniem rzekomych błędów przeciw metryce i estetyce wiersza, z zanegowaniem samej heksametryczności tych „heksametrów“. Krytyki tej i rozbioru dokonywa Elsner po to, żeby wróciwszy do Królikowskiego w tekście głównym — przyznać mu tytuł do sławy i wdzięczności za to, że pobudza do uprawiania poezji metrycznej, ale zarazem wytknąć, że ci, którzy za nim idą, nie mogą się właściwego i artystycznego traktowania metryki nauczyć, nie otrzymują zasad, które polskim metrycznym wierszem rządzić powinny. W tym miejscu dla czytelnika powinno stać się jasne, jak błędne lub niewystarczające są zasady podawane przez Królikowskiego, jeżeli nawet geniusz-Mickiewicz opierając się na nich nie mógł uniknąć błędów.

Pełno więc w przedmowie Elsnera zatrutych strzał ukrytych, a nie brakuje i jawnych złośliwości. Kiedy np. porównywa Królikowskiego raczej do Ameriga Vespuci aniżeli do Kolumba, dając do zrozumienia, że odkrycia jego nie są właściwie jego odkryciami, a tylko są przez niego podchwycone i, co z dalszego ciągu wynika, stały się w jego ujęciu tezami wypaczonymi. Kiedy indziej wręcz zarzuca Królikowskiemu błędy. Wreszcie na samym końcu tłumaczy się z ostrości swojej przedmowy jako ten, który broni się, ponieważ był napadnięty.

Przedmowa nosi datę 1 lutego 1830. Jest napisana własną ręką Elsnera, podczas gdy samo dzieło pisane jest ręką kopisty i tylko tu i tam posiada poprawki autorskie. Dzieło nie ukazało się. Być może, zaważyła na tym sytuacja w kraju. Dopiero w kilkanaście lat później, ale jeszcze za życia Elsnera, w Bibliotece Warszawskiej ukazały się, jak już wspomniano, fragmenty *Rozprawy o melodii i śpiewie*, przedmowa jednak została pominięta i aż dotąd leżała w rękopisie. Czas w dalszym ciągu pracował przeciw Elsnerowi. Negowany przez niego rym męski zyskał pełne prawo obywatelstwa, a rymy różnoakcentowe, na które on gotów by się od czasu do czasu zgodzić, są dla nas najtrudniejsze do przyjęcia. Królikowski zaś może „błądził muzycznie“, jak mu to Elsner zarzucał, a może i nie — to rzecz muzykologów. Ale zasada rytmotwórczej funkcji akcentu, przy której obstawał i o którą walczył, została dowiedziona przez życie: przez rozkwit sylabotonizmu. Została dowiedziona m. in. przez heksametry Mickiewicza. Dla Elsnera symptomatem długości był tylko akcent główny, poboczny nie. Prozodyjnie rzecz słuszna, gdyż wzdłużenie samogłoski towarzyszy u nas



tylko akcentowi głównemu, a nie towarzyszy pobocznemu. I gdyby nasza rytmika mogła być iloczasowa, Elsner miałby rację, zarzucając Mickiewiczowi, że jako równoważnika stopy daktylicznej czy spondeicznej użył dwóch sylab krótkich, które nie są z nimi iloczasowo równoważne. Ponieważ jednak Mickiewicz rytm swego wiersza oparł nie na iloczasiu, ale na sześciu akcentach następujących po sobie w porządku daktyliczno-trocheicznym, więc posłużenie się od czasu do czasu akcentem pobocznym jako rytmotwórczym — najzupełniej nadaje się do tego rytmu. Również wymaganie, ażeby średniówka heksametru koniecznie wypadła w środku stopy, gdyż inaczej wiersz rozpada się na dwa trymetry, okazało się puste. Było ono zresztą wspólne całej naszej ówczesnej teorii, nie wyłączając Królikowskiego. Nie doceniano bowiem wtedy, przynajmniej w teorii, roli innych czynników zdolnych jednoczyć i chronić od rozpadu wiersz stopowy: intonacji, konstrukcji składniowej i treściowej. Mickiewicz posługiwał się tymi środkami znakomicie i doskonale uniknął rozpadu heksametrów na dwa trymetry, a przez umieszczenie średniówki na granicy stóp podkreślił stopową konstrukcję wiersza. Więc i tu krytyka Elsnera trafiła w próżnię.

Jest jednak coś w tym zapóźnieniu teoretycznym znakomitego muzyka i prozodysty (tak! — znakomitego pomimo zapóźnionych i błędnych poglądów), co je tłumaczy i okupuje. Elsner nie chce „kołatania daktyłów“! Elsner nie chce rąbaniny męskimi rymami; Elsner, muzyk, artysta o czułym uchu, boi się sylabotonicznego a monotonnego bębnienia akcentami w wierszu i w śpiewie. Chce on rytmiki giętkiej, bogatej, zdolnej do urozmaiceń. To właśnie oznacza jego pochwałę wierszy o nieparzystej liczbie sylab, w szczególności trzynastozgłoskowca: daje się on kształtować z największym urozmaiceniem. Z tej przyczyny Elsner przenosi tok jambiczny (zawsze z anakruzą) nad tok trocheiczny. Sam to wykazuje. A także wręcz powstaje przeciwko owemu „kołataniu daktyłów“, a dalej, w krytyce heksametrów *Powieści Wajdeloty*, powstaje przeciwko monotonii, która — jego zdaniem — utrudzić by musiała słuchacza, „gdyby poetyczny geniusz Mickiewicza i namiętny akcent deklamatora je [heksametrów o takiej wyraźnie z dwóch trymetrów się składającej konstrukcji] nie ożywiał“. Ten *horror* ostrości i monotonii taktu akcentowego, wybijanego sunącym równym szeregiem akcentowym stóp, trzeba dostrzegać u Elsnera i ocenić. Ta właśnie obawa zmuszała go do niekonsekwencji, do odsuwania akcentu na drugi plan, do szukania rytmotwórczej zasady, w której akcent był-

by tylko j e d n y m z czynników, ale nie j e d y n y m, słowem — do płynięcia pod prąd rodzącego się i coraz bardziej gruntującego sylabotonizmu. Tym obawom artysty o czułym uchu nie można się dziwić. Przeciwnie, trzeba je uznać. I nie można mieć mu za złe, że nie umiał już wówczas przewidzieć, jakimi drogami najlepsi poeci ostatnich lat jego epoki i najlepsi poeci przyszłości będą dążyli i że będą unikali kryjących się w sylabotonizmie niebezpieczeństw. Najlepsi, bo poeci mierni niejednokrotnie ulegną niebezpieczeństwu sylabotonicznego bębnienia i kołatania. I może, gdy upłynęło jeszcze parę lat, sam Elsner zaczął spostrzegać, że jego teorie rozminęły się z szybko idącą naprzód praktyką poetycką. Żył przecie po powstaniu listopadowym dość długo. Możliwość wydania dzieła mogła się znaleźć. A jednak milczał. Nie wyszło dzieło, tylko jego ułamki w Bibliotece Warszawskiej. Nie wyszły listy Śniadeckiego, Osińskiego, Rochlitz. Nie ukazał się jego zjadliwy kontratak na Królikowskiego — przedmowa. Zresztą, może i nie czas było drukować to wszystko w roku 1846. I Rochlitz, i Jan Śniadecki, i nawet Alojzy Osiński już nie żyli. Nazwiska ich przebrzmiały, a z nimi ich autorytet. Sam Elsner przy całej swojej skromności był już wtedy zbyt dostojny, żeby się na ludzi mniejszych od tamtych albo też młodszych od siebie powoływać. Co do Królikowskiego, to i on już nie żył. Zmarł w r. 1839, a ostatnie lata jego życia (od r. 1833) upłynęły w okolicznościach smutnych, w biedzie i zapomnieniu. Nie był to już przeciwnik, którego mógłby atakować, a choćby kontratakować człowiek rozumny i szlachetny, jakim był Elsner. Przedmowa pozostała w papierach, a wraz z nią analiza Mickiewiczowskich heksametrów i dwukrotnie powtórzone w niej o Mickiewiczu słowo „geniusz“, świadczące pięknie o tym, że Elsner mimo całego rozgoryczenia umiał się zdobyć na obiektywną ocenę i na hołd wielkiemu poecie, choć ten nie za nim poszedł, ale za przeciwnikiem.

Pozostaje kilka słów szczegółowego komentarza do Elsnerowskiej przedmowy. Najciekawszą sprawą jest tu autorstwo owych heksametrów, podanych Elsnerowi „od wysokiej ręki“, a przeciwstawionych doskonałością budowy heksametrycznej niedoskonałym w budowie (!) wierszom *Powieści Wajdeloty*. Udało mi się stwierdzić, że autorem ich jest książę Adam Jerzy Czartoryski (autor *Barda polskiego*). Znajdują się one wśród jego niewydanych poezji w archiwum rodzinnym Czartoryskich, przechowywanym w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie. Na ślad autora naprowadziła wzmianka Elsne-

ra o owej „wysokiej ręce“ oraz mały fragmencik ogłoszony przez Łosia w *Wierszach polskich* wraz z relacją o niewydanej prozodii tegoż Czartoryskiego. Relacja zajmuje strony 167—170, a na końcu jej znajdują się cztery wiersze podane jako przykład heksametrów Czartoryskiego:

Pierwszą Feba miłość wzneciła Dafne Penejska,  
 Ślepy nie zdarzył się traf, lecz srogie Kupidyna<sup>11</sup> gniewy.  
 Tego Delijczyk, mężem dopiero ubitym spyszniaty,  
 Łuk gnącego ujrzał z przypartą końcom cięciwą.

Fragmenty cytowane przez Elsnera zgadzają się z powyższymi wierszami tematycznie i rytmicznie. Istotnie pochodzą z tego samego utworu. Utwór nosi tytuł *Phoebus i Daphne* i jest tłumaczeniem z *Metamorfoz* Owidiusza (ks. I). Utwór datowany jest rokiem 1820. W rękopisie figuruje tekst łaciński, obok niego tekst polski.

Z nazwisk wymienionych przez Elsnera w przedmowie — hr. Bruno Kiciński (1796—1844) należy do poetów zapomnianych. Dziwić się temu nie można. Jego pseudoklasyczny manieryzm przy miernym talencie musiał być po okresie pseudoklasycyzmu trudny do zniesienia. Jest trudny do zniesienia i dziś. Pisał dużo, w tym i wiersze miarowe. Jedyne, czym się upamiętnił do teraz, jest tłumaczenie *Metamorfoz* Owidiusza. Ma tę zasługę, że w okresie między 1816 a 1830 r. był założycielem i wydawcą szeregu czasopism.

Johann Georg Sulzer (u Elsnera — Sulcer) to historyk i teoretyk literatury z drugiej połowy XVIII wieku. Znany najwięcej ze swej czterotomowej encyklopedii literackiej: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt*. W okresie pseudoklasycyzmu był wielkim autorytetem. U nas był bardzo ceniony, brany pod uwagę przez wszystkich poważnie interesujących się literaturą. Między innymi znał go również młody Mickiewicz i nawet zamierzał parę jego artykułów tłumaczyć. Elsner znał go dobrze. Powoływał się na niego nie tylko w przedmowie, ale także wcześniej w *Rozprawie o metryczności i rytmiczności*.

Johann Nicolaus Forkel — Niemiec jak i Sulzer, żył i działał w końcu XVIII i początku XIX w. (zm. 1818). Muzykolog, historyk muzyki, bibliograf muzyczny. Napisał *Allgemeine Geschichte der Musik (bis 1550)*. Pomiął całkowicie muzykę polską, czym się Elsner bardzo przejął.

<sup>11</sup> Należy czytać: Kupidyna.

Co się tyczy listów, głosów opinii o *Rozprawie o metryczności*, dołączonych przez Elsnera do przedmowy, to ani Jan Śniadecki, ani Alojzy Osiński, ani też Karol Kurpiński, muzyk, autor wielu oper i na terenie muzycznym dość uciążliwy rywal Elsnera — nie wymagają komentarza.

Friedrich Rochlitz — znowu Niemiec, był uczonym muzykologiem. Od roku 1798 wydawał w Lipsku czasopismo muzyczne *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Elsner był z nim w kontakcie.

Wśród głosów znajduje się jeszcze luźna kartka. — nie wiadomo, czyją ręką pisana — zawierająca fragment listu, rzekomo czy naprawdę, hr. Michała Wielhorskiego, dobrego skrzypka i znawcy teorii muzyki, zapewne znajomego Elsnera. Ten fragmentaryczny list, a raczej na pewno odpis listu, bo pełen błędów, jest pisany raczej o Elsnerze niż do Elsnera, ma treść ogólnikową, miejscami niejasną, a że i związku z *Rozprawą* w nim nie widać, nie został więc tu reprodukowany. Reiss o tym liście nie wspomina. Może nie był pewny jego autentyczności.

W tekście przedmowy jest jedno zdanie dość osobliwe:

Teraz, niestety, i oprócz tego nie mogąc się doczekać dalszych skutków jasnogrodzkiej podróży J. Kr., przymuszony jestem przedmiot II części rozdzielić i dołączyć oddział pierwszy do *Rozprawy o melodii i śpiewie*.

*Podróż jasnogrodzka* to zapewne jakaś aluzja do słynnej *Podróży do Ciemnogrodu* Stanisława Kostki Potockiego z roku 1820. Niejasne jest jednak, w jakim ta aluzja jest tutaj nawiązaniu.

Kraków, 18 XI 1955.