

Maria Dłuska

O wersyfikacji Mickiewicza : część druga

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/2, 403-443

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

MARIA DŁUSKA

O WERSYFIKACJI MICKIEWICZA

CZĘŚĆ DRUGA

Kończące część pierwszą mojej pracy o wersyfikacji Mickiewicza¹ ogólnikowe omówienie jego sylabizmu nie wyczerpuje tematu. Nie wyczerpuje go stwierdzenie, że Mickiewicz, jak i jego poprzednicy, jako podstawowymi formatami posługiwał się trzynasto-, ośmio- i jedenastozgłoskowcem i nie wprowadzał w tej funkcji, a nawet w ogóle mało używał formatów innych; nie wystarcza też zaobserwowanie, że w zakresie wersyfikacji istnieje dwóch Mickiewiczów: pseudoklasyk i romantyk. Nasuwają się zaraz kwestie dalsze: jak Mickiewicz realizował miary sylabiczne — co najmniej te podstawowe, jeżeli nie wszystkie? Czy sposób jego realizacji jest ten sam, co u jego poprzedników, i czy ten sam, czy też inny jest zakres stosowania miar, użytkowania ich? Drugie pytanie: w czym Mickiewicz był pseudoklasykiem? Rzucają się w oczy przestawnie, apostrofy, wykrzykniki retoryczne, retoryczne pointy pseudoklasycznego typu. Wszystko to są środki wpływające na ogólny charakter wiersza, środki składniowo-stylistyczne w pewien typowy sposób zabarwiający wiersz. Ale badanie powinno pójść w kierunku szukania, czy nie ma jakichś cech wiersza ściślej wersyfikacyjnych, związanych z okresem pseudoklasycyzmu. I czy występowały one w poezji Mickiewicza? Czy wszystkie, czy zawsze, czy wszędzie?

Oto pytania, jakie się nasuwają w pierwszej linii. Odpowiedzi na nie będą się między sobą niejednokrotnie zająbiać.

W poprzedniej części mówiąc o średniówce przytoczyłam okolicznościową, ale orientującą wypowiedź Wyszkowskiego o akcencie średniówkowym (w przedmowie do zbiorowego wydania poezji Ty-

¹ M. Dłuska, *O wersyfikacji Mickiewicza*. (Próba syntezy). Warszawa 1955. Z Prac Dyskusyjnych Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewiczowskiego PAN.

minieckiego; 1817). I nadal wypadnie może raz i drugi sięgnąć do podobnie przypadkowych, ale orientujących wypowiedzi, zacząć jednak należy od prawodawców poetyki pseudoklasyckiej, a za takiego uważać można w pierwszym rzędzie Euzebiusza Słowackiego. I tu jako punkt pierwszy nasuwa się sprawa traktowania klauzuli i średniówki wiersza.

Na temat klauzuli znajduje się u Euzebiusza Słowackiego wypowiedź zupełnie wyraźna, przy czym traktuje on zamknięcie („prze-stanek“) w prozie i klauzulę w wierszu jako zjawiska jednorodne, do których stosują się jednakowe wymogi retorycznej estetyki.

Ogólne правило względem iloczasu polskiego, i które niewiele cierpi wyjątków, jest, iż przedostatnia zgłoska wyrazu przedłużać się powinna [...]. Ponieważ zaś harmonia wymaga, aby wyrazy, na które się przestanki w okresach i same okresy kończą, były pełnobrzmiące, to jest miały przedostatnią długą; słowa zatem z przyrostkami: by, byśmy, byście, zamiek się i ogólnie wyrazy jednozgłoskowe niedobrze kładą się na przestankach mowy w prozie, niedobrze na końcu wiersza w rymopiśmie. Ludzie zawsze o swoim prawdziwym pożytku przekonali by się, gdyby namiętności przytłumiwszy głos, samego tylko rozumu radzili się. Lepiej, uczyniwszy dozwoloną przekładnią i przyrostek by z innym wyrazem spoiwszy, powiedzieć: Ludzie zawsze by się o swoim prawdziwym przekonali pożytku, gdyby przytłumiwszy głos namiętności, samego się tylko radzili rozumu.

Z tej samej przyczyny naganne są wiersze zakończone na wyrazy jednozgłoskowe, równie jak na wyrazy cudzoziemskie, w których zachowując iloczas im właściwy, przedostatnią skracać musimy. Te np. Bardzińskiego z tragedii Seneki, *Troas*, akt III, sc. VI:

Co robisz Ulisesie? uwierzać Grekowie?
Ty komu? matce. Czyli nie zmyśla, któż to wie?

Skład wiersza wymaga, abyśmy czytali: któż tō wiē; podług praw języka powinniśmy czytać: któż tō wiē? Równie w tych wierszach Kochanowskiego:

Nie zawsze, piękna Zofia,
Róża kwitnie i Lilia.

wymawiamy przedostatnie krótko, kiedy harmonia wierszów długich wymaga. Nieprzyjemne są wiersze rymowane na te wyrazy: A z y a, A f r y k a i inne przyswojone wraz z cudzoziemskim iloczasem².

² E. Słowacki, *O sztuce dobrego pisania w języku polskim*. W wyd.: *Dziela z pozostałych rękopismów ogłoszone [=Dziela]*. T. 2. Wilno 1826, s. 255—256.

Powyższą wypowiedź należy uzupełnić cytatem z innego rozdziałku *O sztuce dobrego pisania*, tym mianowicie, gdzie Euzebiusz Słowacki mówi o rymie:

Harmonia wiersza polskiego, równie jak innych żyjących w Europie języków, zależy na odpowiadającej liczbie zgłosek, średniówce i rymie. Z tych jednak trzech rzeczy rym jest bez wątpienia jego największą ozdobą i wdziękiem. [...]

Rym sprawia, naprzód, przyjemność uchu, które w pewnych odległościach słysząc powtórzenie podobnych tonów, czuje się mile wzruszonym; po wtóre, jest użyteczny pamięci [...]. Rym na koniec jest rozkoszą umysłu, przez niespodziane zdumienie, w które go wprawia: kiedy zwyciężona trudność nadaje więcej wdzięku, żywości i mocy myślom lub wyrażeniu, kiedy się przyczynia do natrafiania na jakiś nowy i niepospolity obrót mowy, kiedy stwarza piękny jaki obraz, śmiałą, lecz naturalną przenośnią albo szczęśliwe wyrazów połączenie.

Lecz rym tych wszystkich przyjemności poezji używać nie może, jeżeli wiersz tak złożony nie będzie, aby w wymówieniu czynił na zmysle słuchu potrzebne wrażenie, to jest, aby się głos zawieszał i niejako wspierał na wyrazach rym czyniących. Stąd się wnosi, że przenoszenie nie dokończonego zdania z wiersza do wiersza odbiera piękność rymotworstwu polskiemu. Ta wolność do dwóch tylko wierszy rozciągać się może, w których część przynajmniej rymotworczego okresu zamknięta być powinna.

Dawniejsi rymotwórcy nasi nie zastanowiwszy się nad różnicą, jaka pomiędzy wierszami miarowymi Greków i Rzymian a wierszami rymowymi terazniejszych narodów zachodzi, wprowadzili do rymotworstwa polskiego wolność przenoszenia nie dokończonego zdania z wiersza do wiersza. Postrzegli tę wadę terazniejsi, osobliwie Krasicki, Węgierski, Szymanowski i Dmochowski, którzy tę wolność w ciasniejszych zamknęli granicach i którzy doskonaląc wierszowanie polskie, rzadko jej sobie dozwolali. Dostyc jest porównać wiersze dawnych z wierszami terazniejszych, aby postrzec, jak wielką przysługę ta odmiana uczyniła rymotworstwu polskiemu. Zdarzają się wprawdzie okoliczności, gdzie to prawo ustąpić powinno innym względom, gdzie dla odmalowania zapału namiętności albo dla wydania harmonii naśladowczej poeta przerywa jednostajny ciąg mowy i niejaki zamieszanie wprowadza: ale są to przypadki szczególne, których miejsce dowcip i smak dobry łatwo rozpozna. W ogólności jednak ustawiczne przenoszenie sensu z wiersza do wiersza byłoby wadą, osobliwie w rymach trzynastozgłoskowych; w wierszach krótszych ta wolność mniej obraża; jednakże nie godzi się ze strofy jednej do drugiej przenosić niedokończonego okresu.

Co się tycze wyboru w rymach, dawniejsi rymotwórcy polscy nie zadawali sobie wielkiej w tym pracy i nie tylko na łatwych przestawali, ale ośmieleni źle przystosowanym wyrokiem Horacego, *pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*, grzeszyli częstokroć przeciw prawom języka, zmieniali, skracali lub przedłużali wyrazy, aby do rymu służyć mogły. Terazniejsi słusznie to nadużycie wywołali z wier-

szopistwa polskiego, a obarczając je niejakimi trudnościami, podnieśli szlachetną naukę.

Nie godzi się dla wiersza gwałcić prawideł mowy, nie godzi się używać rymów nadto łatwych i pospolitych. Jakoż, to wszystko, co sztuce zbyt łatwą czyni, usuwa z niej chwałę pokonanej trudności, ośmielając mierne dowcipy, zniża ją do rzędu sztuk mniej godnych i użytecznych. Za wolnością i zbytnią łatwością w dobieraniu rymów poszłoby mnóstwo wierszów płaskich i niższych od miernej prozy; naród byłby zarzucony nikczemnymi płodami wierszokletów, i wkrótce smak zupełnie zepsuty³.

Mimo znacznej długości dwóch powyższych przytoczeń, wydaje mi się konieczne dać jeszcze jedno, nie mniej długie, a dotyczące już nie klauzuli, ale ogólnych zasad harmonijnego toku mowy:

W języku polskim równie jak w greckim i łacińskim okresy mogą być różnej długości i rozmaitego złożenia. Jak Grecy i Rzymianie mamy do wyrażenia różnych względów końcowe imion i słów odmiany, a zatem pozwoloną przekładnią. Pęta jednakowego wyrazów szyku nie krępują naszego języka. Przez wyrzutnię, dodatnią i inne postaci gramatyczne możemy nadawać różność naszym sposobom mówienia⁴.

Lecz harmonia stylu nie tylko zawisła na składzie i przecięciu okresów mowy; uwaga nad językiem polskim podaje nam jeszcze następne przepisy. 1. Wyrazy jednozgóskowe lub dwuzgóskowe, wciąż po sobie i w jednym przecinku następujące, niszczą harmonią, np.: „ten wzór cnót strzeżę prawdy“ — albo: „abyś też ty toż czynił“ — są sposoby mówienia nieznośne dla ucha; nie ma harmonii ten wiersz z innych względów związły i nienaganny:

O Pani, której umysł losem Troi tknięty!...

Sześć wyrazów dwuzgóskowych, wciąż po sobie następujących, sprawują jednoton niemiły uchu. 2. Zbieg kilku spółgłosek czyni niemiłą mowę; z tej przyczyny zwyczaj upoważnił w naszym języku przydawanie samogłoski *e* do przyimeków *z* i *w*, gdy wyraz po nich następujący zaczyna się od dwóch lub trzech spółgłosek; mówimy: *ze zdrowia*, nie *z zdrowia*, *we wsi*, nie *w wsi* itp. W wygładzaniu mowy, a osobliwie wierszów, baczność na to dawać należy, aby tego przykrego zbiegu spółgłosek lub samogłosek uniknąć. Przekładać potrzeba wyrazy tyle, ile natura języka i związek logiczny myśli pozwoli, aby po wyrazie skończonym na kilka spółgłosek zaczynał się następny od samogłoski lub przynajmniej od zgłoski do wymówienia łatwej. 3. Następstwo jednakowych po sobie zgłosek, równie nieprzyjemne sprawia brzmienie; w tym np. wierszu:

I wciągnąłby był, i dank wielki miał, by była
Wenus, krew Jowiszowa nie wnet obaczyła.

³ *Tamże*, s. 281—283.

⁴ *Tamże*, s. 251.

Zbieg zgłosek podobnych, by był, by była, jest przykry uchu. Równie by nieprzyjemne było następstwo kilku wyrazów od jednakowej zaczynających się lub na podobną kończących się zgłoskę; szczęśliwa i szczególnie szczerze — albo: człowieka tego pocztowego powinowatego swojego. 4. Obraża się ucho, gdy w mowie niewiązanej usłyszysz dwa wyrazy z sobą rymujące, położone zwłaszcza w takiej odległości, w jakiej się w wierszu kłaść zwykły; np.: kto w cnoście tylko pożytku upatruje, ten jej piękności nie czuje⁵.

Ta wiązka wypowiedzi nie obejmuje wszystkiego, co zapewne kryło się w poczuciu rytmu autora *Sztuki dobrego pisania*, odzwierciedla jednak jego świadomość teoretyczną. Na pierwszym miejscu stoi w niej kult poprawności językowej. Żaden wzgląd wersyfikacyjny, rytmiczny, eufoniczny, stylistyczny najszerszej pojęty, żadna trudność nasuwająca się pisarzowi nie może usprawiedliwiać odchylenia od norm, uznanych za wzorowe normy języka, bo wszelka estetyka słowa, mówionego czy pisanego, od poprawności się zaczyna. Normy wzorowej polszczyzny w zakresie prozodii dotyczą nie tylko poszczególnych słów i zestrojów. Istnieje także wzorowy szablon akcentowy o charakterze prawidła językowego dla klauzul okresów i ich członów w prozie i takież sam dla klauzul wersów i strof. Na końcu ma być paroksyton. Umieszczenie w zakończeniu lub w „prze-stanku“ oksytonu lub proparoksytonu jakiegokolwiek bądź typu jest wadliwe. Przesądza to sprawę rymu męskiego. Rym męski, czyli klauzula oksytoniczna w wierszu lub nawet w prozie jest na poziomie błędu językowego, a więc trzeba ją odrzucić. Najważniejszym elementem w wierszu jest rym, nie ma on jednak ani cienia autonomii w stosunku do norm językowych. O transakcentacji nie może być mowy. Nawet najmniej jaskrawy jej typ: *Gr ek o wie, k t ó ż t o wie* — został przez Euzebiusza Słowackiego proskrybowany, mimo że był zwyczajowo w tym okresie przyjęty i wszyscy poeci niekiedy takich rymów używali. Proskrybowana jest również, choć nie tak absolutnie, klauzulowa przerzutnia, gdyż rym zaciera. Wolno jej używać czasami dla celów ekspresyjnych i stylistycznych, ale to jak najrzadziej, z ograniczeniem do wyjątkowości. Ciekawe, że w poglądach teoretycznych Euzebiusza Słowackiego przerzutnia jest czynnikiem estetycznie szkodliwym ze względu na rym, a nie ze względu na rytm.

Niestety, brakuje wypowiedzi naszego teoretyka na temat średniówki. Można się tylko domyślać, że ponieważ średniówka jest

⁵ *Tamże*, s. 254—255.

„przestankiem“ drugiego stopnia i ponieważ nie zaznacza jej najważniejszy element eufoniczny: rym, rygory będą tu mniejsze. Istotnie, na takie stanowisko wskazuje własna praktyka poetycka Euzebiusza Słowackiego. Średniówek nieparoksytonicznych jest u niego niewiele, ale istnieją:

Cóż, że poznam Ateny naukami sławne,
Lub bogatej Azyi pamiętniki dawne⁶.
Tym wzgardzi, do tego się rymopis przychyli⁷.
Bogowie, rzeknę, i wy gmachy tryumfalne...⁸

Ostatni typ jest wyjątkowy, a czystej, niewątpliwie oksytonicznej średniówki chyba by się nie znalazło. Może pozostaje to w związku z ogólnym wyraźnym unikaniem w toku wiersza samodzielnych monosylabów. Trafiają się tylko wyjątkowo. Tak więc Euzebiusz Słowacki decyduje się niekiedy na nieparoksytoniczne średniówki: widocznie nie uważa tego za grzech. Jak wiadomo z przedmowy Wyszkowskiego, niektórzy pseudoklasycy byli na tym punkcie bardziej ortodoksyjni i średniówkę inną niż paroksytoniczna uważali za nieodpowiednią.

Także przerzutnie średniówkowe zdarzają się czasami Euzebiuszowi Słowackiemu. Wyraźne lub mniej wyraźne:

Jakiej godności chwały? Najpiękniejsza przecie
Juże teraz w gruncie serca swego znajdujecie⁹.
Z wielkiej rany krew z winem z mieszana bryznęta...¹⁰

Warto jeszcze naświetlić stosunek Słowackiego do przestawni. W teorii jego nie ma śladu pojęcia o możliwości jakiejś funkcji przestawni: czy to rymotwórczej, czy konstruktywnej w sensie uwydatnienia budowy okresu albo wiersza, czy choćby ekspresywnej. Funkcja przestawni to funkcja zapobiegająca nieparoksytonicznym klauzulom i dysharmonijnym połączeniom wyrazów, a przede wszystkim funkcja urozmaicająca tok, wzbogacająca go, co niewątpliwie ma swoją wartość artystyczną, ale zagraża niebezpieczeństwem manieryzmu. W swojej praktyce poetyckiej Euzebiusz Słowacki tego niebezpieczeństwa nie uniknął:

⁶ Tłum. Seksta Aureliusza Propercego — *Elegia VI* (*Dzieła*, t. 4, s. 256).

⁷ Tłum. z Horacjusza — *List do Pizonów* (*Dzieła*, t. 4, s. 245).

⁸ Tłum. z Owidiusza — *Elegia III* (*Dzieła*, t. 4, s. 280).

⁹ Tłum. z Wirgiliusza — *Eneida* (*Dzieła*, t. 4, s. 201).

¹⁰ *Dzieła*, t. 4, s. 204.

ZBISŁAWA

O Wando moja, nieba ciebie mi wróciły!...

WANDA

Składam im dzięki, twoich że łez oszczędziły ¹¹.

Przykład ten brzmi, jakby był wzięty z siedemnastowiecznego baroku poetyckiego. Wysokiej klasy poeci stanisławowscy, a nawet celniejsi pseudoklasycy unikali tak karkołomnych przestawni, natomiast często posługiwali się przestawnią dla celów konstruktywnych i rytmicznych, czego Euzebiusz Słowacki nie dostrzegł.

Nie ma potrzeby dowodzić ponownie, że wszystkie arkana rymotwórczej techniki pseudoklasyków były przez Mickiewicza znakomicie opanowane. Może jednak warto przytoczyć ustęp jednego z jego młodzieńczych rozbiorów krytycznych, świadczący o tym, że znał je też teoretycznie i że się z nimi w owym młodzieńczym okresie życia solidaryzował.

Naprzód w ogólności wyznać muszę, że przekładanie to z gładkiego wiersza i wielu szczęśliwych wyrażeń główną ma zaletę. Prawda, że się napotykają niektóre przejścia z wiersza na wiersz, jak np. 1,2,3, które poeta tłumacz, ściśle pilnując się oryginału, w przekładni także zostawił. Ale to są wolności od największych poetów używane i tylko dlatego spostrzec je można, że są umieszczone obok piękności, np.:

...chrzęst rozszedł się zbroi
W upadku bohatera i jeszcze się boi
Trojanin Achillesa...

Wiadomo, jak za podobne przejścia Przybylski na tłumacza *Iliady* powstawał ¹².

Po przyjrzeniu się teorii i praktyce znakomitego prawodawcy ówczesnej poetyki, i porzucając znów na chwilę Mickiewicza, trzeba jeszcze przypomnieć pewną okolicznościową wypowiedź, tym razem pochodzącą od jednego z ówczesnych poetów. W *Pamiętniku Warszawskim* (=PW) w przekładzie Józefa Dionizego Minasowicza ukazał się utwór „*Do radości. Hymn Szyllera*“. Hymn ten ma tok trocheiczny. Oto jego próbka:

Do mej piersi świat niech leci,
Leci w moje uściśnienie!
Oto, bracia, gwiazd sklepienie!
Nad nim ojciec, a tu dzieci.

¹¹ *Wanda* (*Dzieta*, t. 4, s. 120).

¹² A. Mickiewicz, *Rozbiór przekładu z Kwinta Kalabra „Śmierć Achillesa“*. W wyd.: *Dzieta*. Wydanie Narodowe. T. 5. Warszawa 1950, s. 122—123.

Komu niebo znaleźć dało
 Skarb najdroższy — przyjaciela;
 Kto małżonkę posiadał stałą,
 Ten ma prawo do wesela...¹³

Utwór składa się ze strof przekładanych cztero- i ośmiowersowych, w sumie ze 118 wersów. Już sam fakt ukazania się w tym okresie utworu napisanego ośmioletkowiecem trocheicznym — wprawdzie lirycznego, ale tak długiego i poważnie traktowanego — jest zastanawiający i jakby trochę zagadkowy. Zagadkę tę wyjaśnia w przypisku autor czy raczej tłumacz hymnu:

Hymn ten, wzór piękności Szyllerowskiej, na polską przelewając mowę starał się tłumacz nie tylko wydać duch germańskiego wieszczka, ile być mogło w własnych jego wyrazach, ale wydać go w obranej przez niego formie, aż do jednostajnej w połowie wiersza średniówki, już to, że obiór formy w ścisłym zawsze z rzeczą u Szyllera jest związku, już to, że tym sposobem tłumaczenie podłożone być może do obydwóch muzyk, z którymi oryginał bywa śpiewany¹⁴.

Wynika z tego przypisku, że ośmioletkowiec dwudzielny trocheiczny (o jambicznym nie ma jeszcze mowy) jest typem rytmicznym negowanym, wymagającym usprawiedliwiania się i motywacji: 1) dążeniem do wierności przekładu, do poszanowania intencji rytmicznej autora oryginału; 2) zastosowaniem utworu pieśniowym, melicznym. Przejrzenie oper i operetek (mam na myśli libretta) dwóch wybitnych autorów ówczesnych: Ludwika Adama Dmuszewskiego i Wojciecha Bogusławskiego — wykazuje, że nawet zastosowanie meliczne nie jest dostateczną motywacją do wprowadzenia regularnego dwudzielnego ośmioletkowieca o toku trocheicznym. Oto śpiewka z komedioopery Dmuszewskiego *Sekretarz i kucharz* (1821). Śpiewka ma charakter wyliczenia, co w sposób naturalny wywołuje symetryczną budowę, a przecież autor i tam wprowadził zakłócenia symetrii.

SPIEWKA

Każdy i zawsze, i wszędzie
 Myśli, że jest w wyższym rzędzie,
 Strażnik, że jest rewizorem,
 Golibroda, że doktorem.

Bohomaz, że jest malarzem,
 Stróż sądzi, że jest lokajem,

¹³ Pamiętnik Warszawski, 1817, t. 8, s. 63—64.

¹⁴ Tamże, s. 63, przypis.

Lokaj, że jest komisarzem,
Komisarz, że rządzi krajem.

Mydlarz mieni się artystą,
Woźny panem kancelistą,
Szachraj, że już jest bankierem,
Tchórz, że bitnym bohaterem.

Lecz gdy się ludziom tak marzy,
Często się inaczej staje,
I z mniemanych komisarzy,
Znowu są tylko lokaje¹⁵.

Inny przykład z tegoż Dmuszewskiego — fragment piosenki Hrabiego z komedioopery *Siedem razy jeden* (1804):

Wnet w tysiączne odwiedziny
Po całej latam Warszawie,
Tu kwadrans, tu pół godziny
Ziewam, a przecież się bawię.

Każdy dom dla mnie otwarty.
Tu dowcipne gadam żarty,
Tam przy boku Celimeny
Czułe deklamuję sceny¹⁶.

Podobną praktykę ma Bogusławski. Oto na przykład śpiewka Ariodantesa z opery *Genowefa, królowa szkocka* (1809):

Ach! dla kogóż mam żyć dłużej,
I jak znosić byt mój srogi?
Wydarto mi skarb mój drogi,
Już mi szczęścia nic nie wróży!
Idź i powiedz tej okrutnej,
Że za zdradę, co odbieram,
W krwi rywala ręce zmaczam...
Ach, nie!... mów, że jej przebaczam,
Ale kończę los mój smutny
I dla niej samej umieram!
Kiedy wszystko los wydziera,
Kto ma męstwo, niech umiera¹⁷.

Tak samo postępuje Bogusławski w komediooperze *Miłość i tajemnica* (1817):

¹⁵ L. A. Dmuszewski, *Dzieła*. T. 8. Warszawa 1823, s. 117—118.

¹⁶ *Tamże*, s. 210.

¹⁷ W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*. T. 4. Warszawa 1821, s. 262.

Tak się niebu podobało
 Utworzyć moją budowę,
 Że nie dokończywszy głowę,
 Serce skończone mi dało¹⁸.

Jeszcze jeden przykład z opery Bogusławskiego *Przerwana ofiara* (1802):

Powracajcie, cni rycerze,
 Do spokojnych chat zagrody,
 Nieście braciom znak swobody,
 Trwale pokoju przymierze.

Niechaj starcy, niechaj matki
 Jak zwycięzców was witają:
 Niech was żony, niech was dziatki
 Wdzięcznie do serc przyciskają.

Gdy ojczyzna zagrożona
 Znowu wzywać będzie synów,
 Uciekajcie z krewnych łona,
 Spieszcie do rycerskich czynów!¹⁹

Ta ostatnia piosenka dobrze była znana Mickiewiczowi, jako śpiewana przez wczesną miłość poety — Joasię.

Wiadomo, że od r. 1817 na łamach PW zaczęła się kampania (prowadził ją Królikowski) o uzgodnienie akcentowe libretta z muzyką, akcentów językowych tekstu śpiewanego z akcentami muzycznymi. Jeszcze wcześniej, bo w r. 1808 z niezgodnością akcentów i wynikającą z niej transakcentacją meliczną walczyli praktycznie Frank i Chodani w Wilnie, przy okazji tłumaczenia niemieckiego tekstu do oratorium Haydna *Stworzenie świata*. Tendencja ta występowała u ówczesnych pisarzy librett do oper i komediooper: mniej wyraźnie u Dmuszewskiego, wyraźniej u Bogusławskiego. Ale i oni poddawali się wymogom poetyki, stawianym wierszowi przeznaczonemu do czytania i deklamacji, i unikali regularnie trocheicznego a przepołowionego średniówką ośmiozłogowca, pozostając raczej przy melicznej transakcentacji i niezgodzie podziałów muzycznych z podziałami tekstu (Królikowski i na to drugie powstawał). Dopiero na tym tle staje się jasne, że Mickiewiczowskie unikanie konsekwentnej trocheizacji ośmiozłogowca, a przy trocheizacji odstępowanie tu i ówdzie od średniówki w połowie wersu, jest jednym z objawów oddziaływania na wiersz poety starej tradycji wersyfikacyjnej, trwającej przez parę wieków, ze szkołą pseudoklasyczną włącznie.

¹⁸ *Tamże*, s. 336.

¹⁹ *Tamże*, t. 7, s. 253.

- w. 36 „Bądźcie zdrowi, bądźcie zdrowi!“
 Tak na domowników rękę
 Tukaj pośród skarg i jęku,
 Pożegnawszy świat na wieki,
 Gasnące zamknął powieki.
- w. 133 „Ja mam, ja mam przyjaciela!“
 Konający Tukaj woła;
 Wraz uchodzi bladość z czoła,
 Iskrą zdrowia oko strzela,
 Tukaj wydarty mogile,
 Wstaje, dziwią się doktory;
 Wstaje, chodzi o swej sile,
 Jakby nigdy nie był chory.
 A wtem na poduszce z boku
 Ujrzy z wolej skóry karty,
 Gdzie tajemnice wyroku
 Przekłete spisały czarty.
 Tukaj z ciekawością chwyta,
 Siada, podparł się i czyta...
 (Mickiewicz, *Tukaj*)

Ten tok zachował Mickiewicz do końca. Powraca on w krotofilii *Golono, strzyżono*:

- w. 66 Idzie sąsiad: „Niechaj przyjdzie,
 Niech się wpatrzy i przekona“.
 Jedzie Żyd: „Podjedź no, Żydzie,
 Czy golona, czy strzyżona?“
 Od Żyda aż do plebana,
 Od plebana aż do pana,
 Sprawa zapieczętowana;
 Co sąsiad i Żyd dowodził,
 Na to się ksiądz i pan zgodził:
 Że wygrała męska strona,
 Że suka jest ogolona.

Jeżeli Mickiewicz posługiwał się tym tokiem do końca, niewątpliwie działało się tak dlatego, że mu ten tok pod względem artystycznym odpowiadał. Niemniej jest to traktowanie ośmiozłoszkowca właściwe poetyce pseudoklasycznej i wchłonięte wraz z jej całością kształtem w latach młodości. Zaleski ze swoim zamiłowaniem do trocheja był na tym punkcie bardziej rewolucyjny i nowoczesny od Mickiewicza, chociaż jego wiersze miały mniejszy walor artystyczny. Mickiewicz był tu bardziej tradycjonalistą²⁰.

²⁰ Euzebiusz Słowacki o ośmiozłoszkowcu nie wspomina. Inny prawodawca — Onufry Kopczyński (*Gramatyka dla szkół narodowych na*

Kiedy mówimy o sposobie realizowania przez Mickiewicza ósmiozłogowca, nasuwa się zaraz druga związana z tym wierszem sprawa: zakres jego użycia. Mickiewicz używał ósmiozłogowca dość często: w *Ucieczce*, w *Tukaju*, w licznych fragmentach *Dziadów* i w niektórych drobnych utworach, nie mówiąc o przeplotach strof, gdzie występuje zwykle w połączeniu z jedenasto- lub dziesięciozłogowcem. Jednakże *Giaur*, w którym podstawowym formatem oryginału jest ósmiozłogowiec (jambiczny), przełożony został przez Mickiewicza jedenastozłogowcem.

Rzecz na pozór dziwna. Jeżeli się nie weźmie pod uwagę, że w epoce pseudoklasycyzmu, a nawet już w okresie poprzedzającym istniało wyraźne zróżnicowanie co do zakresu użycia trzech podstawowych formatów sylabicznych, a w związku z tym ich pewnego rodzaju hierarchia. W tym zakresie użycia i w tej hierarchii ósmiozłogowiec stanowił format najlżejszy. Hierarchizacja formatów nigdzie nie była jasno postawiona ani szczegółowo omówiona. Najwięcej uwag wypowiedziano o wartości trzynastozłogowca. Już Józef Aleksander Jabłonowski w *Ostafim*²¹ nazywa wiersz trzynastozłogowy „najpoważniejszym“ (k. 1r). W późniejszym czasie tę wagę jeszcze bardziej się podkreśla. Euzebiusz Słowacki nazywa ten wiersz „bohaterskim“²² i nie on jeden tak go nazywa. W innym miejscu wspomina o tłumaczach, którzy przekładając obce epepeje „użyli wiersza trzynastozłogowego jako mającego najwięcej powagi i tę jeszcze zaletę, że przezeń najczęściej heksameter łaciński wierne przełożyć można“²³. Wiersz nadający się do wiernego przekładania heksametru, to w owej epoce ranga niewątpliwie najwyższa. Wypowiedzi o trzynastozłogowcu można znaleźć więcej. Był on najgodniejszym uwagi formatem. Mniej uwag dotyczy jedenastozłogowca. Jabłonowski nazywa go w *Ostafim* „najmilszym“: „Najmilszy wiersz jedenastu sylab...“ Euzebiusz Słowacki wspomina o tym wierszu przy okazji omawiania epepei:

klasę III. Warszawa 1783, s. 223) pisze: „W poetach naszych nie znajdujemy tej miary w wierszach mniej niż 10-złogowych“. Królikowski (*Prozodia polska*. Poznań 1821, s. 107) zaznacza: „Liczbę zgłosek nazywano miarą wiersza, którego całym prawidłem była średniówka, w krótszych wierszach jak 10-złogowiec nie zachowywana“.

²¹ *Ostafi... (Placyd) tudzież nauka o wierszach i wierszopisach polskich*. Poemat. Lwów 1751.

²² *O poezji (Dzieła, t. 2, s. 84)*.

²³ *Tamże*, s. 109.

Grecy i Rzymianie wiersza sześciomiarowego (heksametr) do poezji epicznej używali. W teraźniejszych żyjących językach miary najpoważniejszego wiersza do tego celu są przeznaczone. Włosi epopeje swoje pisali w oddzielnych strofach, po ośm wierszy z rymem przekładanym mających. Piotr Kochanowski, który *Jerozolimę wyzwoloną* Tassa tłumaczył, przeniósł szczęśliwie ten rodzaj wiersza do języka polskiego i w Krasickim nawet znalazł zacnego naśladowcę. Inni rymotwórcy, którzy obce epopeje na nasz język przekładali, użyli wiersza trzynastozgłoskowego jako mającego najwięcej powagi i tę jeszcze zaletę, że przezeń najczęściej heksameter łaciński wiernie przełożyć można²⁴.

Występuje tu wyraźna hierarchizacja. Wprawdzie wymienia się jedenastozgłoskowiec między najpoważniejszymi wierszami nadającymi się do epopei, ale tuż zaraz mowa o trzynastozgłoskowcu jako o „mającym najwięcej powagi“. O wartości poetyckiej innych rozmiarów sylabicznych, w tym ośmiozgłoskowca, nie udało się dotąd znaleźć wypowiedzi, ale już sam fakt przemilczania go wskazuje na niższe miejsce w hierarchii. Zakres zastosowania wiersza ośmiozgłoskowego ujawnia poznanie ówczesnej twórczości poetyckiej, tzn. przejrzanie dzieł zbiorowych poetów pierwszego trzydziestolecia XIX w., a jeszcze lepiej — przrzucenie zawartości ówczesnych czasopism i utworów scenicznych (PW, *Dziennika Wileńskiego* [= DW], twórczości scenicznej Bogusławskiego albo Dmuszewskiego itd.). Okazuje się wtedy, że ośmiozgłoskowcem pisane są utwory niedługie, rzadko — stychiczne. Pomijam tu całkowicie ośmiozgłoskowiec jako jeden z komponentów strofy różnowersowej, chodzi bowiem o rozpatrzenie użycia ośmiozgłoskowca jako miary wyłączonej. Najpospolitsze jest użycie w strofie czterowersowej, ale zdarzają się i inne; np. sekstyny z ośmiozgłoskowców. Utwory takie składają się z pary, kilku lub kilkunastu strof. Są to przeważnie pieśni i piosenki o charakterze raczej tkliwym, sentymentalnym, niż uderzającym w ton górny. Lekka erotyka, ulotny list, utwory okolicznościowe, utwory stylizowane na ludowo, utwory humorystyczne, żartobliwe. Ta sprawa tonu i rozmiaru utworów dotyczy zarówno strofiki, jak i — na ogół radszej — stychiki. Brodziński, pieśniarz, ogłasza w tym okresie (PW 1818, t. 10) sentymentalną rozmowę w dziesięciu strofach ośmiozgłoskowych: *Matka i dziecko*; kiedy indziej (1820, t. 16) wierszyk *Ptaszyna*, wierszyk *Pustota amorka* (1821, t. 19) itd. Tymowski swój anakreontyk (1815, t. 1); Józef Dionizy Minasowicz triolecik „Dziewczę, wróć mi moje serce...“ (1817, t. 8); lekki sonecik Reklewskiego (sprzed r. 1812): „Nie znałem wtedy mi-

²⁴ *Tamże*, s. 108—109.

łości i znać jej nie trzeba było...“ — redakcja ogłosiła pośmiertnie (1821, t. 19). Wszystko to są ośmioletkowce. Nie inaczej ma się rzecz w DW, gdzie w tych samych latach pojawiają się ośmioletkowe *Epigramata* Szydłowskiego (DW 1817, t. 5), anakreontyk Chrapowickiego *Żołnierz i kupidyn* (1818, t. 4); Leona Borowskiego „śpiewek“ *Leszek Biały i Goworek* (1816, t. 4) itd. A także godna zauważenia styliczna *Mowa Pana Gulbi, witajnika drugiego stopnia w Towarzystwie Szubrawskim* (1817, t. 5):

Tak i ja szubrawską mową
Zetrę się z hydrą stugłową
Opilstwa, fałszerstwa, pieni.
Drżycie, fałszywi uczeni!
Magazynowi złodzieje,
Ciemiężcy chłopków, celnicy,
Wy, przekupni urzędnicy,
I wielebni dobrodzieje.

Podobna jest praktyka użycia ośmioletkowca w poezji filomatów, z tym, że używają go chętnie w dumach i śpiewach historycznych: Czeczot — *Śpiew o Jadwidze królowej, Śpiew o księżnej Jabłonowskiej*; Pietraszkiewicz — *Dumanie u rozwalin zamku Giedymina*²⁵.

Wspomnieć tu jeszcze można Niemcewicza, jako bardzo reprezentatywnego i łączącego okres pseudoklasyczny z tradycją stanisławowską. Jego żartobliwą *Dumą o niedźwiedziu* w sekstynach ośmioletkowych (1807), *Pieśń dla ludu, Myśl o szczęściu, Żale Temiry* itd. A wreszcie wymienić trzeba niezliczone piosenki stroficznym ośmioletkowcem składane w komediooperach Bogusławskiego i Dmuszewskiego, a zapewne i innych autorów utworów scenicznych z tego okresu. Stosunkowo dużym wyczynem w ośmioletkowcach, i to trocheicznych 4 + 4, jest fantazja Zaleskiego *Rusałki*. Poemacik o charakterze fantastyczno-sielankowym z dużym ładunkiem lirycznym, ułożony w pięciu częściach, stroficzny (strofa czterowersowa z rymowaniem obejmującym: a b b a). Utwór dość późny: ukazał się w noworoczniku *Melitele* w r. 1829, a więc po pierwszej próbie tłumaczenia *Giaura*, a przed jego całkowitym i ostatecznym przekładem. Jednak i ten utwór — tak wierszem stroficznym, jak swoją poetyką tonacją — wiąże się z gatunkami pieśniowymi, a nie z epiką.

²⁵ *Archiwum Filomatów. Cz. III. Poezja Filomatów. Wyd. Jan Czubek. T. 1. Kraków 1922, s. 94—96, 96—97, 156—160.*

Jak widać z repertuaru ośmioletniego, nie ma w nim miejsca na powieść poetycką ani w ogóle na żaden poważnych rozmiarów poemat, bo nawet jakieś większe poematy humorystyczne tego okresu, jak *Suflerois* Królikowskiego, pisane są jedenastozgłoskowcem. Dodatkowym, pośrednim dowodem trudności, jaką ówczesnej poetyce polskiej sprawiał wybór odpowiedniego rangą rozmiaru sylabicznego dla oddania miary wierszowej angielskich powieści poetyckich, są próby przekładania ich prozą. Karol Sienkiewicz *Panią jeziora* Waltera Scotta tłumaczył prozą (1822), wstawiając tylko pieśni wierszowane. Jeszcze w r. 1828 Wanda Malecka „powieści lorda Byrona“ (wśród nich *Giaura* i *Paryzynę*) przekłada wyłącznie prozą. Natomiast, i to jest znamienne, ponowny przekład *Paryzyny* z r. 1834, pióra Ignacego Szydłowskiego, był dokonany wierszem jedenastozgłoskowym.

Mickiewicz zatem, jeżeli nie chciał w przekładzie polskim dać *Giaurovi* formy rozbieżnej z jego gatunkiem poetyckim, jeżeli nie chciał obniżyć przez to jego poetyckiej rangi, to z trzech podstawowych formatów naszej wersyfikacji mógł zatrzymać się co najmniej na jedenastozgłoskowcu, względnie mógł użyć trzynastozgłoskowca. Wydaje się zrozumiałe, że wybrał jedenastozgłoskowca. *Giaur* nie był przecie eposeją, której się ten najpoważniejszy, „bohater” rozmiar wiersza szczególnie należał. Rozmiar jedenastozgłoskowy był bliższy oryginału i już niejednokrotnie używany w przekładach utworów historycznych czy półhistorycznych. Władysław Ostrowski używał w r. 1821 jedenastozgłoskowca w niektórych partiach swego tłumaczenia *Dziewicy z Abydos*. Brodziński w r. 1818 we fragmentach *Barratonu* z Ossjana, zaś w r. 1820 w czeskiej powieści historycznej *Stół królewski*, przy czym rymy są tu rozrzucone nieregularnie, podobnie jak w *Giaurze*, a potem w powieściach poetyckich samego Mickiewicza; nie mówiąc już o tym, że tenże Brodziński użył jedenastozgłoskowca w *Wiesławie*. W roku 1819 ukazują się (PW, t. 13) fragmenty ponownego tłumaczenia *Jerozolimy wyzwolonej*, pióra Józefa Lipińskiego, z utrzymaniem tradycyjnej formy oktaw jedenastozgłoskowych. Na decyzję obrania jedenastozgłoskowca mogło wpłynąć i to, że nieregularne rymowanie oryginału *Giaura* stanowi aluzję do stroficzności, a w naszej poezji jedenastozgłoskowiec epicki był stroficzny, ukształtowany w oktawy albo w sekstyny, podczas gdy epicki trzynastozgłoskowiec był z reguły styliczny i rymowany parzysto. Jak wiadomo ze wzmianki w jednym z listów Mickiewicza, *Grażyna* istniała już przed wydaniem pierw-

szego tomu poezji. Wiadomo również, że Mickiewicz nad przekładem *Giaura* pracował w r. 1822, a więc jakby trochę później. Jednakże fakt pokrewieństwa formy przekładu *Giaura* z formą jedenastozgłoskową i wyraźnie półstroficzną *Grażyny* (a w następstwie *Konrada Wallenroda*), odskok tej formy w *Grażynie* od poprzedzających epickich prób młodzieńczych, które wszystkie, nie wyłączając *Mieszka, księcia Nowogródką* (1819) były trzynastozgłoskowe²⁶ i, poza nielicznymi nieregularnościami w rozkładzie rymów na początku *Mieszka*, regularnie rymowane w dystychy — każe przypuszczać, że forma przekładu *Giaura* i własnych powieści poetyckich Mickiewicza narodziła się w kręgu tych samych artystycznych rozważań. Że rozważania te wskazały Mickiewiczowi dla *Giaura* rozmiar jedenastozgłoskowy zamiast ósmiozgłoskowego i to może przesądziło o wybraniu tej samej jedenastozgłoskowej, a wyraźnie już półstroficzej formy dla jego własnych poetyckich powieści. Może też zachęciła go forma podobna w *Stole królewskim* Brodzińskiego, któremu i tu, jak w sylabotonizmie, przypadła w udziale rola mało dostrzegalnego prekursora nowej formy, szybko zagłuszonego i zaćmionego przez śmiały geniusz wielkiego poety.

Średniówkę jedenastozgłoskowców Mickiewicza wypadnie omówić później, łącznie ze średniówką trzynastozgłoskowców. Po rozważeniu sprawy wyboru jedenastozgłoskowca jako rozmiaru powieści poetyckich nasuwa się pytanie równoległe, ale odwrotne: dlaczego Mickiewicz odstąpił od jedenastozgłoskowca tam, gdzie był on rozmiarem tradycyjnym? Chodzi tu o sonety. A ponieważ znaną jest historia sonetu w Polsce i jego obumarcie u nas w tym okresie, pojawia się drugie pytanie, bardziej w głąb sięgające, a zarazem bardziej kuszące, ciekawsze od poprzedniego: co mogło pobudzić Mickiewicza do pisania sonetów? Właśnie sonetów! Na każdym kroku uderza wyjątkowo silny związek Mickiewicza z bieżącą rzeczywistością, z czasopiśmiennictwem, z operą, z piosenką, ze wszystkim co żywe i aktualne. Właśnie dlatego narzuca się pytanie: skąd sonet? Czy w otaczającym życiu albo w bieżącej literaturze było cokolwiek, co mogło skierować uwagę Mickiewicza na sonet? Tym bardziej, że sonet pierwszy (*Przypomnienie*), a nawet drugi (*Do Niemna*) — to są sonety z wczesnego okresu. *Przypomnienie* sięga

²⁶ Ciekawe, że trzynastozgłoskowcem była również przekładana *Dziewica orleańska*, mimo że *Wolterowski* oryginał pisany był dziesięciozgłoskowcem, a nie aleksandrynem, mającym u nas stałą tradycję przekładu na trzynastozgłoskowiec.

1 czerwca 1819, kiedy było czytane na posiedzeniu filomatów, *Do Niemna* pisane było także w kraju. Juliusz Kleiner przy omawianiu *Sonetów krymskich* wskazuje na wpływ schlegeliański. Warto może także rzucić okiem na to, czego się mógł Mickiewicz dowiedzieć o sonecie z Sulzera²⁷. Ten wczesny doradca Mickiewicza podał w skrócie dzieje sonetu w różnych krajach (Włochy, Hiszpania, Francja, Anglia, Niemcy), zaznaczając, że we Włoszech sonet kulturowany był stale, w Hiszpanii jego „produkcja“ urywa się mniej więcej z końcem trzeciej ćwierci XVII w., we Francji z końcem XVII w. (a więc tak jak i u nas); w Anglii sonet przyjął się i rozkwitł dopiero od r. 1770, więc pod koniec wieku XVIII. W Niemczech zaczyna się sonet późno, w r. 1618, i zaraz w poł. XVII w. urywa, o czym Sulzer mówi z dumą, że już wówczas lepsze głowy niemieckie były zbyt filozoficzne na to, by marnować swoje talenty w takich igraszkach poetyckich! A nawet Gottsched ośmielił się przeciwstawić w tym punkcie opinii wielkiego Boileau, który dobry sonet cenił bardzo wysoko. Ponieważ jednak Sulzer był sumienny, więc odnotował obok tego, że od r. 1765, tzn. mniej więcej jednocześnie z rozpoczęciem się ery sonetów w Anglii, sonet do poezji niemieckiej powrócił. Zacytował też ustęp z dzieł Bettinellego, z r. 1782, mówiący czym się dobry sonet powinien odznaczać. Czego tam nie ma! Nowość i jedność myśli, świetność fantazji i imaginacji, doskonałość stopniowania, zamknięcie najszlachetniejsze, nieoczekiwane a wybornie odpowiadające całości; wysłowienie jak najczystsze, zdania eleganckie, styl poetyczny i barwny; a przede wszystkim uczucie żywe, świeże, jak najbardziej ludzkie; całość bez jednego wymuszonego rymu, bez żadnej najmniejszej niewłaściwości! Słowem — sonet, który by zaspokoił wymagania Bettinellego, to byłby ósmy cud świata! Początkujący poeta miał się o co kusić dla wypróbowania swoich sił. Więc Sulzer, więc Wilhelm Schlegel, więc niedawny rozkwit sonetu w poezji angielskiej i jeszcze świeższy w niemieckiej — wszystko to pchało młodego romantyka ku sonetowi. Istniało także tło w kraju. W roku 1811 odbył się w Awinionie konkurs na napisanie pochwały Petrarki. Echo tego konkursu dobiegło do Wilna ze zrozumiałym opóźnieniem. W roku 1817 ukazała się (DW, t. 5) następująca rozprawa: „*Petrarch uważany jako poeta, filolog i moralista*. Rzec na posiedzeniu akademickim uniwersytetu imperatorskiego

²⁷ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. T. 4. Frankfurt u. Leipzig 1798, s. 471—481 (artykuł *Sonnet*).

wileńskiego dnia 15 listopada 1816 roku czytana w języku francuskim przez Aloizego Cappelli, Profesora i Dziekana oddziału literatury i sztuk pięknych (tłumaczenie)“. Sonetom są tam poświęcone strony 123—128, i są to strony wymowne. W tym samym tomie (s. 566—567) znajduje się wiersz Janusza Wiriona *Pożegnanie Petrarcha z okolicami Wokluzy*. Istniała zatem pozycja petrarkowska w atmosferze literackiej Wilna za lat młodości Mickiewicza.

Polskie tło sonetowe da się skreślić z grubsza w niewielu słowach. Poczynając od Kochanowskiego i przez w. XVII sonet powstaje, rozwija się i rozkwita. Na przełomie XVII i XVIII w. kończy się ta pierwsza fala polskiej twórczości sonetowej. W wieku XVIII pojawiają się jeszcze niektóre przedruki (rozproszone wśród innych utworów), pojawiają się mozolne i mdłe przekłady (Minasowicz) z drugorzędnych poetów francuskich, ku końcowi zaś wieku (1788) mizerny *Wydzwięk*, czyli sonet Jacka Przybylskiego. Z początku w. XIX, mianowicie sprzed r. 1812 (bo to jest data śmierci młodego autora) pochodzi *Sonet* ośmioletni Wincentego Reklewskiego, drukowany jednakże, jak już było wspomniane, dopiero w r. 1821 (PW, t. 19). Dwa sonety Goszczyńskiego, ośmio- i jedenastozgłoskowcem, również ukazują się w roku 1821. Być może, iż skrzętne przeszukanie ujawniłoby tu i ówdzie jeszcze jakiś sonet dziś zapomniany. Drobiazg zagubiony w powodzi innego rodzaju wierszy.

Z tego dorobku najbardziej interesujące, jeśli chodzi o Mickiewicza, są sonety trzynastozgłoskowe. Wydaje się nieprawdopodobne, żeby znał pierwsze u nas sonety trzynastozgłoskowe pióra Jagodyńskiego²⁸. Prawdopodobniejsze, że mógł znać *Wydzwięk*, bliższy czasowo i też trzynastozgłoskowy, oraz sonety przekładowe Minasowicza, których w drugiej poł. XVIII w. wyszło cztery, wszystkie trzynastozgłoskowcem²⁹. Ostatnim z kolei był Przybylski. Trudno powiedzieć, dlaczego Przybylski swój własny, a odwołujący się wprost do sonetów włoskich, sonet ułożył w trzynasto-, a nie w jedenastozgłoskowcach. Może wpłynął na to gatunek utworu — napuszony, pompacyjny panegiryk. Autor mniemał zapewne, że tylko najdosłowniejszy rozmiar do niego się nadaje. Co się tyczy Minasowicza, to wybór miary tłumaczyć się może przekładem z francuskiego. We

²⁸ Wyszły one drukiem dopiero w w. XIX i to późno: jeden w r. 1838 w Wilnie, a trzy inne aż w roku 1864.

²⁹ J. E. Minasowicz *Zbiór mniejszy poezji polskich drobniejszych albo suplement do zbioru większego rytmów jego ojczystych*. Warszawa 1782.

francuskim sonecie aleksandryn nie był miarą jedyną, ale panował, aleksandryn zaś był u nas normalnie transponowany na trzynastozgłoskowiec. W rezultacie Mickiewicz w tradycji polskiej, ewentualnie w tradycji włosko-polskiej, bo nie mógł nie znać rozmiaru włoskich wzorów, miał do wyboru schemat jedenasto- i trzynastozgłoskowy. Zatrzymał się przy tym drugim, który musiał mu bardziej odpowiadać zarówno rozszerzoną ramą, jak i rangą poetycką rozmiaru. Ponieważ poprzedzających Mickiewicza sonetów trzynastozgłoskowych było tak niewiele, można by także przypuszczać, że Mickiewicz w ogóle ich nie znał, że wyboru formy dokonał samodzielnie — sam „wynałazł“ sonet trzynastozgłoskowy. W takim razie musiały na to wpływać te same względy rozszerzonej ramy i rangi. Rzecz ciekawa, że samodzielnego wyboru dokonali Reklewski i Goszczyński (ten drugi zapewne niezależnie od pierwszego), ale poszli w odwrotnym kierunku, nadając sonetowi rozmiar ośmiozgłoskowy i wyznaczając mu w ten sposób miejsce wśród niezliczonych utworów lekkiej liryki miłosnej, śpiewanych ośmiozgłoskowcem stroficznym. Taka ranga sonetu nie mogła odpowiadać Mickiewiczowi. Forma stworzona przez Reklewskiego i Goszczyńskiego nie wywarła na niego wpływu. Mickiewicz pozostał przy koncepcji sonetu trzynastozgłoskowego.

Zarówno w jedenasto-, jak i w trzynastozgłoskowcu Mickiewicza na specjalną uwagę zasługuje średniówka. Wersyfikacja okresu pseudoklasycznego, a nawet poprzedzającego okresu stanisławowskiego, odznacza się zamieszczeniem w traktowaniu średniówki. Na ogół, znać dążność do stabilizowania jej w postaci paroksytonicznej, jednakże swoboda akcentowa żyje jeszcze i nawet nie jest oficjalnie proskrybowana, o czym była mowa wyżej. Nie widać wyraźnej zależności tej sprawy ani od rozmiaru wersu (jedenastu czy trzynastu zgłosek), ani nawet od rodzaju czy gatunku literackiego. Czasokres literacki odgrywa największą rolę. *Fircyk w zalotach* ma sporą ilość nieparoksytonicznych średniówek, *Pan Geldhab* ma ich znacznie mniej; Krasicki ma nieparoksytoniczne średniówki, a Józef Lipiński, ogłaszający w r. 1819 fragmenty swego tłumaczenia *Jerozolimy wyzwolonej* oktawami, nie ma ich wcale. Wyszkowski usprawiedliwia Konstantyna Tyminieckiego z nieparoksytonicznych średniówek w r. 1817, w końcu w. XVIII może by jeszcze nie uważał za potrzebne go usprawiedliwiać. Euzebiusz Słowacki używa średniówki nieparoksytonicznej, choć rzadko, i nie uważa za konieczne tłumaczyć się z tego. Tak samo postępuje Feliński.

Jakaś rolę odgrywa tu również rozmiar utworu. Utwory krótkie są silniej rytmizowane, odstępstwa od paroksytonicznej średniówki zdarzają się w nich rzadko. Zapewne z tym wiąże się brak odstępstw w drobnych lirykach, gdy w lirykach większych rozmiarów mogą się odstępstwa zdarzać. Pseudoklasycyzm w ogóle unika dużej ilości odstępstw, ale ich nie potępia ani nie wyśmiewa. O ile w teorii ówczesnej toczy się — z jednej strony — walka o rym męski, a z drugiej — protestuje się przeciw różnoakcentowym rymom, przy czym jedno i drugie wywołuje echa parodystyczne, o tyle brak teoretycznego zainteresowania średniówką. Przy przeważającej średniówce paroksytonicznej wolno też wprowadzać inną; przy przeważającej granicy składniowo-intonacyjnej w średniówce wolno używać też średniówki przerzutniowej; wolno także zaniechać w niej wszelkiej granicy międzyczestrojowej, nawet najlżejszej, nawet tzw. potencjalnej, i zaznaczać wtedy średniówkę tylko rytmicznym akcentem, w takim wypadku koniecznym paroksytonicznym. W roku 1820 pojawia się dramat Józefa Korzeniowskiego *Klara*, pisany jedenastozgłoskowcem, w którym między innymi są średniówki takie (przykłady z aktu I):

- 1) Na miejscu umó+tionym zostawimy... [sc. 2]
- 2) A jeśli głos na+tury w nim się ocknie... [sc. 2]
- 3) Któremu traf po+zwala się oczyścić... [sc. 3]
- 4) Nagroził błąd mło+dzieńca. Nieuczony... [sc. 3]

Nie mówiąc już o znacznie liczniejszych wypadkach, kiedy do drugiej części wersu zostało przerzucone: *by*, *-ście*, *się* — lub inna enklityka.

Jednym słowem, nie było w tym okresie średniówki monotypowej. Najczęstsza i najnormalniejsza była średniówka paroksytoniczna i zaznaczona granicą zestroju akcentowego, ale wśród tych przeciętnych dopuszczalne były i inne, opisane powyżej³⁰.

Zachodzi pytanie: jaką średniówkę wybrał Mickiewicz? I od razu pada odpowiedź: wszystkie. Zastanawiano się usilnie nad wierszem: „Zawsze ich zbił, więc i l e k r o ó do zamku biegał“. Zastanawiano się, co Mickiewicz z tym wierszem zrobił: czy uważał „ilekroć“ za jeden, czy za dwa wyrazy? Czy może jest to w już zrosniętym wyrazie średniówka potencjalna?

³⁰ Trzeba zaznaczyć, że *Klara* była wczesną próbą zastosowania w dramacie jedenastozgłoskowca jambicznego, a więc wypadkiem szczególnym. Jednakże takie potraktowanie średniówki zdarza się — jako zjawisko wyjątkowe — nie tylko w toku jambicznym.

Sprawa jest trudna do rozwiązania, jak długo patrzy się w ten jeden drobiazg, względnie w parę jemu podobnych, a nie patrzy się na kontekst ówczesnego zwyczaju rytmicznego. Kiedy Tadeusz „Zawsze ich zbił; więc ilekroć do zamku biegał“ (XI, 388), kiedy „Kot jęknął raz, jak nowonarodzone dziecko“ (XI, 508), kiedy chłopiec widzi w rękach „Nagą łodygę szarozieloną w jej trawie“ (III, 202) — i w innych wypadkach podobnych, mniej albo więcej jaskrawych, Mickiewicz korzysta z ówczesnego zwyczajowego prawa średniówki; bywa ona czasami realizowana nie dwoma sygnałami: akcentem paroksytonicznym i granicą międzyzestrojową, ale inaczej — jednym z tych sygnałów. W tym wypadku Mickiewicz jako sygnałem posługuje się akcentem paroksytonicznym, zaniedbując międzyzestrojową granicę³¹; w innych wypadkach postępuje odwrotnie, używając w średniówce akcentu oksytonicznego albo proparoksytonicznego, a zachowując jako jej sygnał międzyzestrojową granicę. Wypadków drugiego rzędu jest więcej.

I tu, nim się przejdzie do dalszych rozważań, obalić trzeba legendę, jakoby Mickiewicz zestroje enklityczne traktował paroksytonicznie. Koło tej sprawy, akcentu u Mickiewicza, rozwinęła się cała literatura^{31a}. Byli badacze, którzy mniemali, że nawet w wypadkach, gdy po wyrazie paroksytonicznym następuje wyraz jednosylabowy samodzielny (nie enklityka) — te dwa wyrazy zlewają się w jeden zestrój akcentowy w całości paroksytoniczny. A więc w zdaniach: „Szczwacze pogłaskali psy“ albo „Już ostatnie perły gwiazd zamierzchły“ — czytać trzeba: „pogłaska¹lipsy“ i per¹łygwiazd¹. Znikną wtedy średniówki, które mogłyby być oksytonami. Tym bardziej formy enklityczne: czo¹lgając się, ¹prze¹stań-że itp. — miały być akcentowane paroksytonicznie zestrojowo: czo¹lga¹jąc się, prze¹stańże. Siedlecki uzasad-

³¹ W przytoczonych tu przykładach z *Pana Tadeusza* średniówki wypadają na granicy złożenia lub zrostu, co zmniejsza odchylenie od normy. W *Dziadach* (cz. III, sc. 8, w 64: „Odkryta dzięki przezorności Jaśnie Pana“) Mickiewicz nie uciekł się do tego ułatwienia, widocznie więc nie ono było decydujące, ale czynnik akcentowy, który w charakterze akcentu pobocznego utrzymany był wszędzie.

^{31a} W szczególności wymienić trzeba: F. Siedlecki, *Studia z metryki polskiej*. T. 2. Wilno 1937, s. 169—189. — S. Pigoń i K. Nitsch, *Na marginesie autografów „Pana Tadeusza“*. Język Polski, XIX, 1934. — M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wiersza polskiego*. T. 1. Kraków 1948, s. 247—256. — H. Turska, *Z zagadnień języka Mickiewicza*. Rymy typu osie — stało się. Pamiętnik Literacki, XLII, 1951, z. 3/4.

niał taką wymowę transakcentacją rytmiczną (przesunięcie akcentu w wierszu z miejsca właściwego gramatycznie na miejsce wyznaczone przez rytm), Pigoń i Nitsch uzasadniali to jako regionalizm polszczyzny na tle białoruskim, Turska — jako archaizm peryferyczny. Tymczasem istnieje nie tylko rytmika heksametrów *Powieści Wajdeloty*, dowodząca, że Mickiewicz zestroje enklityczne akcentował proparoksytonicznie, a samodzielne wyrazy jednosylabowe w toku mowy uwydatniał przyciskiem. Istnieje również własna wypowiedź poety, dotycząca miejsca akcentu polskiego i możliwości transakcentacji. Według tej wypowiedzi zestroje enklityczne są proparoksytonami, a samodzielne monosylaby są wyrazami akcentowanymi. Ze względu na jej znaczenie przytaczam tę wypowiedź w całości:

Odsyłam tobie, Szanowny Panie, wynotowane wyrazy, z niektórymi uwagami ogólnymi. Długie głoski oznaczają się przez —, krótkie przez ∪, obojętne przez ∩, to jest takie, które można długo lub krótko wymawiać, a tym bardziej śpiewać. W polskim języku wszystkie głoski przedostatnie są długie, na przykład: chwātā, służbā, pōtrzebā, znākōmitōść. Wyjmują się wyrazy złożone, na przykład: pālī się, dāwnōlī etc. Są jeszcze inne wyjątki, ale te nieliczne.

W ciągu śpiewu, kiedy ostatnia zgłoska wyrazu jednego poprzedza dwie lub trzy spółgłoski twarde wyrazu drugiego, wtenczas ta ostatnia zgłoska może się przedłużyć. Mīlōść twōjā, można śpiewać albo: mīlōść twōjā, albo: mīlōść twōjā, również twoja rzecz, może się wymawiać: twōjā rzecz, chociaż ostatnie —ja jest zwyczajnie krótkie, ale przedłuży się dla następujących twardych: rzecz. W ogólności ostatnie zgłoski bardzo często mogą być brane za obojętne, jeśli nie kończą frazesu. Na końcu zaś muszą koniecznie zatrzymać swój właściwy iloczas.

Na przykład: rzecz twōjā, ostatnie —ja musi być krótkie, i byłoby wielkim błędem położyć rzecz twōjā.

Wyrazy: z trūmnŷ, piēszczōtkā, słōwkā, zābkī, zāczniē, pōczniē, ōczki, strāsznŷch, świātłō, niēbiēskich, piēścīć, ciērpiēlī, zāmknāł, rāniūchnō, sŏnēczkō, cōrēczkō, prāwdā, dziwnēgō, w kāždŷm, zāwszē, ziōtkō, zimnē, wiernā, jāskōłkā, piōsnkē, chwilkē, ślicznŷ, tēsknō, słōwkō, lēdwiē, sērcā, rōzkāzū, grūbszŷm, czāstkē, srēbrnŷ, piērsciēń, dzieweczŷnā, wierniē, prōznōm, sārñā, bŷszczā, jāłōwkā, słōdkā, mātškō, jēszczē, słōwēcziēm, tŷlkō, ptāszkiēm; žādñm, szŷnkārēczkō, kāftān, smūtki, przēcīwkō, dziātki, dūmkā, słōncā, wiērcā, pōšwīstōm.

W wyrazach wielozgłoskowych wszystkie pierwsze zgłoski mogą być brane krótko lub długo, wyjąwszy przedostatnią, która zawsze i koniecznie jest długa. Na przykład: wiekuisty Boże można śpiewać: wiēkū-istŷ Bōžē, można także: wiēkūistŷ Bōžē. Ostatnie —stŷ i —žē, chociaż

nie mają po sobie spółgłosek, przedłużać się mogą, bo są w przypadku wołającym, i tak można śpiewać: Jāniē. Pāniē, i znowu: Jāniē, Pāniē.

Jeśli masz jeszcze co do objaśnienia, jestem na twe usługi. Zresztą w tych dniach wstąpię do ciebie którego ranka i ustnie o tym pomówimy.

Życzliwy sługa

A. Mickiewicz

Jest to list Mickiewicza do Juliana Fontany, pisany w Paryżu 22 listopada 1853. Julian Fontana (1810—1869) był muzykiem, niegdyś kolegą, a na zawsze przyjacielem Chopina. Przebywał na emigracji i pozostawał w przyjaźni z domem Mickiewiczów. Zdaniem Władysława Mickiewicza Fontana miał zamiar dorabiać muzykę do utworów poety i stąd powyższe wskazówki. Nie wiadomo, czy istotnie chodziło o utwory samego Mickiewicza, skoro redaktorzy Wydania Narodowego opatrzyli ten list następującą uwagą w przypisie: „Jak się zdaje, słowa wzięte zostały głównie z poezyj Witwickiego i Zaleskiego“^{31b}.

Wypowiedź Mickiewicza jest typowa dla ówczesnego traktowania prozodii: miesza się w niej pojęcia długości i akcentu. Nie ma potrzeby analizować tu tego listu szczegółowo. Chodzi o parę rzeczy zasadniczych: o stwierdzony przez Mickiewicza proparoksytoniczny charakter zestrojów enklitycznych i o to, że transakcentacja — czy w śpiewie, czy w recytacji — może polegać tylko na wzdłużeniu (względnie uwydatnieniu akcentem pobocznym) tych sylab, na które nie pada główny akcent gramatyczny, nigdy zaś nie może polegać na p o z b a w i e n i u d ł u g o ś c i (a k c e n t u) sylaby, na którą główny akcent gramatyczny pada. Przeniesienie z niej akcentu na inną sylabę nie istnieje u Mickiewicza. Widać też z przykładu „twoja rzecz“

^{31b} List był ogłoszony w t. 3 *Korespondencji Adama Mickiewicza*, opublikowanej przez Władysława Mickiewicza. Tu cytuję go z wyd.: A. Mickiewicz, *Dziela*. Wydanie Narodowe. T. 16. Warszawa 1955, s. 484—485.

Może się wydawać dziwne, że tak interesująca wypowiedź i tak ważna dla języka Mickiewicza oraz dla rytmiki jego sylabicznych wierszy — była dotychczas nie zauważona przez językoznawców i wersologów. W istocie przyczyna przeoczenia jest jasna. Wypowiedź znajduje się nie w wykładach literatury, nie w jakimś wstępie do własnych pism, ani w którymś z pism krytycznych lub w polemicznym artykule, w ogóle w żadnej publikacji poety, ale po prostu w jednym z listów prywatnych. Coś w rodzaju przysłowiowej szpilki w stogu siana, którą nie łatwo w nim znaleźć, a przede wszystkim nie przychodzi do głowy, by ją tam szukać. Wypada się przyznać, że i ja, jeszcze pisząc część pierwszą studium o wersyfikacji Mickiewicza, nie znałam tego listu. Zapoznanie się z nim zawdzięczam prof. Konradowi Gó r s k i e m u, który zwrócił mi na list uwagę.

i „rzecz twoja“, że samodzielny jednozłóskowy wyraz jest przez Mickiewicza w każdej pozycji akcentowany. Dzięki temu sprawa średniówek Mickiewicza przestaje być sporna: w większości są paroksytoniczne, ale zdarzają się między nimi i inne. Czasem oksytoniczne, częściej proparoksytoniczne.

Po takim wyjaśnieniu sprawy nasuwa się nowe pytanie. Czy dla Mickiewicza jest rzeczą obojętną, jakiej średniówki używa? Czy zawsze gotów jest wśród dwusygnałowej średniówki używać także średniówki jednosygnałowej? Czy tak zwane „odstępstwa średniówkowe“, tj. to, co tutaj nosi nazwę średniówki jednosygnałowej, przybierają jakieś znaczenie artystyczne, czy może przeciwnie: przybiera je ich brak?

To jest sprawa wymagająca wniknięcia w technikę wersyfikacyjną poszczególnych utworów. I od pierwszego rzutu oka należy stwierdzić, że poszczególne utwory, a nawet cykle utworów nie są pod tym względem jednakowo traktowane, co musi mieć związek albo z linią rozwojową poety, albo z jego stosunkiem własnym do poszczególnych utworów — z jakąś powziętą przez poetę artystyczną motywacją.

Najpierw trzeba dokonać rozróżnienia pomiędzy Mickiewiczem, fenomenalnym, przechodzącym mistrzów, uczniem szkoły pseudoklasykowej, a Mickiewiczem usamodzielnionym, Mickiewiczem nowatorem i prawodawcą. Pierwszy bierze punkty szczytowe: używa strofiki albo trzynastozłóskowca, pomijając w stychice późniejszej rozmiary, a jego średniówki, ma się rozumieć w trzynastozłóskowcu, są nieposzlakowane paroksytoniczne, dwusygnałowe. Stać go przecie na to, żeby zaspokoić najczulsze, najdrażliwsze wymagania pseudoklasyckiego ucha, a zna te wymagania jak nikt. I *Mieszko*, *książę Nowogródka*, i *Kartofla* odznaczają się nieposzlakowanymi paroksytonicznymi średniówkami.

Drugi Mickiewicz — to nie tylko twórca ballad i romansów, o które tutaj nie chodzi, to jednocześnie twórca *Grażyny*, tłumacz *Giaura*, autor *Konrada Wallenroda*, i jeszcze raz tłumacz *Giaura*, a dalej: twórca *Ustępu Dziadów*, liryk religijnych i *Epilogu Pana Tadeusza*. O wielkim przewrocie, jaki się dokonał w Mickiewiczuz jako poecie, *Grażyna* świadczy nie mniej niż ballady i romanse. Pierwszy to raz w swojej twórczości Mickiewicz użył wiersza jedenastozłóskowego nie w strofice. Wprawdzie osobliwe rymowanie spokrewnia tok *Grażyny* ze strofiką, ale ze strofiką nieregularną, a niezmienny rozmiar jedenastozłóskowy zaciera owo pokrewieństwo

i zbliża poemat do formy jedenastozgłoskowej stycznej. Jednocześnie średniówka otrzymuje wyraźną domieszkę nieparoksytonów. Tendencja do wyłącznie paroksytonicznej średniówki była u pseudoklasyków wyraźna, chociaż nie zakończona i nie sformułowana. Odwrócenie się od niej było u poety prawdopodobnie jednym z objawów szukania nowych dróg w kierunkach odwrotnych do pseudoklasycyzmu. Mówiąc o Mickiewiczu-nowatorze nie można pominąć faktu, że technika wersyfikacyjna *Grażyny* pod każdym względem różni się od techniki praktykowanej przez Mickiewicza-pseudoklasyka: pod względem sylabicznego rozmiaru, rozkładu rymów i traktowania średniówki³².

Dalsze użycie nieparoksytonicznych średniówek w jedenastozgłoskowcu przynosi niespodzianki. Gdy w *Grażynie* jest ich ponad 1% (1,1) i dają się wyraźnie zauważyć, w *Konradzie Wallenrodzie* ilość ich spada i wynosi tylko drobny ułamek procentu, a jeszcze mniejsza ilość znajduje się w *Ustępie* (poniżej 0,2). Co do *Giaura*, zajmuje on miejsce pośrednie między *Grażyną* a *Wallenrodem*, trudno jednak z tego coś wnosić ze względu na to, że poeta pracował nad tłumaczeniem dwukrotnie — w odstępie mniej więcej dziesięciu lat. Warto jeszcze zanotować, że Mickiewicz nie unika całkowicie średniówek nieparoksytonicznych w swojej liryce religijnej pisanej jedenastozgłoskowcem. Tym to znamiennejsze, że chodzi o utwory niedługie. Można zatem powiedzieć, że w rachunku ostatecznym, w pierwszym okresie romantycznej opozycji, Mickiewicz przyjął dla jedenastozgłoskowca przeciętny zwyczaj pseudoklasyków, używając średniówek nieparoksytonicznych niewiele, ale ich nie proskrybując. I to bez względu na rodzaj oraz gatunek literacki.

Inaczej rzecz się ma z trzynastozgłoskowcem. Mickiewicz trzyma się paroksytonicznego trzynastozgłoskowca bardzo długo. *Popas w Upicie*, *Godzina*, *Sen*, *Szanfary*, *Almotenabbi*, wszystkie sonety i różne inne utwory są najściślej paroksytoniczne w średniówce. Średniówki nieparoksytoniczne trafiają się w *Zdaniach i uwagach*, a najczęściej w *Panu Tadeuszu*. Jest ich tam około 3,5%, czyli o wiele więcej niż w *Grażynie*, a niewiele mniej niż w komediowym utworze czasów stanisławowskich, *Fircyku w zalotach*, który posiada takich średniówek obfitość, bo trochę więcej niż 4,5%. Żeby już dokończyć komediowego porównania, dodajmy nawiasem, że Fredrowski *Pan Geldhab* ma tych średniówek niecały 1%.

³² Jakkolwiek technika pseudoklasyyczna traktowała jedenastozgłoskowicem mniej rygorystycznie niż trzynastozgłoskowicem i nieparoksytonicznych średniówek było tam więcej.

Wszelka próba wyjaśnienia przeskoaku od ściśle wytrzymywanej średniówki dwusygnałowej do tak swobodnego użycia średniówek jednosygnałowych — tak swobodnego, że w sumie stanowią one około 4,5%³³ — musi mieć za punkt wyjścia sprawę stylizatorstwa Mickiewicza. Przy czym trzeba zrobić zastrzeżenie, które nie zostało zrobione w części pierwszej tej pracy³⁴, choć i jej również dotyczy. Rozróżnia się tu jak najostrzej stylizatorstwo od manieryzmu. Wydaje mi się, że to przeciwstawienie nie wymaga bliższych objaśnień, że mówi samo za siebie. Apostrofy, wykrzykniki, tok inwersyjny nie mają w sobie nic nagannego, mieszczą się w polszczyźnie i nie mogą być proskrybowane; ale u pseudoklasyków stosowanie ich przeszło w manieryzm, ponieważ używali tych chwytów stale — trzeba czy nie trzeba. W przedmowie *O krytykach i recenzentach warszawskich*, wytykając szkole poetyckiej Dmochowskiego jej martwość spowodowaną ujednoliconą manierą pisarską, Mickiewicz stwierdza:

Co do stylu, wszyscy prawie tłumacze długą wprawą doszli do tego, że wszyscy równie poprawni, równie od prowincjonalizmów i nowych wyrażeń wolni, wszyscy dobrze piszą wiersze. Wiersze te, dziwnie do siebie podobne, zdają się z jednego kruszcu, z jednej pochodzić mennicy. Sprawdziło się filozoficzne przysłowie, że chcąc dwie rzeczy zupełnie do siebie podobnymi uczynić, naprzód im życie odjąć potrzeba. Czy to tłumaczenia Moliera, czy *Iliady*, Milтона czy Leguwe, jeden wszędzie tok wiersza, styl, ledwie nie rymy³⁵.

A w innym miejscu:

oskarżano mnie głównie o psucie stylu polskiego wprowadzeniem prowincjonalizmów i wyrażeń obcych. Wyznaję, że nie tylko nie strzegę się prowincjonalizmów, ale może umyślnie ich używam. Prosiłbym zwrócić uwagę na różne rodzaje poezji w dziełach moich zawarte i każdego z nich styl podług innych sądzić prawideł³⁶.

Oto jest postawa świadomego stylizatora. Mickiewicz sam zrobił rozróżnienie między manieryzmem pseudoklasyycznym a swoim stylizatorstwem. I w tym właśnie — mickiewiczowskim — znaczeniu będzie tu o nim mowa jako o stylizatorze.

³³ Razem z tymi, których sygnałem jest sam akcent. Obliczeń dokonały uczestniczki zespołu wersologicznego IBL: mgr Zofia K o p c z y ń s k a i mgr Lucyna P s z c z o ł o w s k a.

³⁴ D ł u s k a, *op. cit.*, s. 1.

³⁵ M i c k i e w i c z, *Dzieła*, t. 5, s. 257.

³⁶ *Tamże*, s. 245.

Inne może być mniemanie autora o sobie, a inna rzeczywistość jego praktyki. W wypadku Mickiewicza ta rozbieżność nie zachodzi. Bajki Mickiewicza, zawarte w nich elementy opisu, opowiadania, monologi, dialogi, przemówienia, wszelkiego rodzaju parodie — aż nadto świadczą o poecie jako o stylizatorze. Uważna analiza bajek wykazuje, że elementy stylizacji wnikają wszędzie. Nie tylko do słownictwa i frazeologii, ale do składni, a także do wersyfikacji. Tok przerzutniowy bajki *Lew chory i lisy* znakomicie sprzyja sparodiowaniu kancelaryjnego stylu, a jednocześnie modeluje ośmioletko-wiec w sposób niebywały, wpływa na wersyfikację bajki. Kwestie dialogowe wilka i psa; kozy, kózki i wilka; kłócących się koni itp. — drą wiersz na kawałki, wydatnie modelując jego tok i rytmikę całości. Sparodiowany na pseudoklasyczną modłę monolog zajęcia daje znów inny obraz wiersza. Z bajkami sprawa jest o tyle prosta, że każda z nich, wzięta odrębnie, jest utworem drobnym, jednolitym, którego cechy rzucają się w oczy i nie pozostawiają wątpliwości.

Inna rzecz z *Panem Tadeuszem*, utworem wielkim i pełnym zmienności. A jednak tam właśnie stylizacja święci największe tryumfy. Ponieważ *Pan Tadeusz* pisany jest wierszem sylabicznym, więc do stylizacji mogą w nim służyć: klauzula wraz z rymem, średniówka, wreszcie ogólny tok wiersza. Nasuwa się jednak pytanie, według jakiego klucza porównywać te elementy w poemacie. Czy w tej wielkiej mieszaninie gatunków, a nawet rodzajów, jaką stanowi poemat, wyodrębniać partie o charakterze epepei, powieści poetyckiej, i partie komediowe — i porównywać w nich wiersz; czy zagłębiać się w szczegóły i śledzić, jak one służą do charakterystyki osób; czy ująć rzecz od strony struktury dialogowej i monologowej, a w niej opisu, narracji, przemówienia i monologu właściwego?

Te wszystkie podziały są istotne, mogą służyć za punkty wyjścia, mogą krzyżować się ze sobą. Obok nich jednak mogą istnieć i inne zróżnicowania, nawarstwienia godne uwagi, orientujące. Cel analizy, cel posługiwania się wszelkimi jej kluczami i środkami będzie nie w tym, by stwierdzić obecność tu czy ówdzie tytułu a tytułu takich a takich klauzul lub średniówek, ale żeby się dowiedzieć, czy występuje w poemacie stylizacja rytmiczna, co ona wyróżnia, czemu służy. A także — aby rozstrzygnąć, jeśli możliwe, jeszcze jedno pytanie, które narzuca się nieodparcie w związku ze stylizacją. Istnieje bowiem stylizacja dwojaka. Taka, w której autor, wydobywając wciąż jakieś rysy szczególne, rysy charakterystyczne, przechodzi od wypadku do wypadku, od stylu do stylu, tak że nie zostaje w jego

dziele miejsca na warstwę podstawową, fundamentalną, że warstwy podstawowej w ogóle nie ma. Jest tylko wachlarz przeciwstawiających się sobie stylizacji. Istnieje też inna stylizacja, taka, w której autor stylizuje od czasu do czasu, ale na gruncie stałej, wyraźnej warstwy fundamentalnej. W pierwszym wypadku różnie stylizowane momenty przeciwstawiają się wyłącznie sobie, dają się charakteryzować wzajemnymi przeciwieństwami i podobieństwami. W drugim wypadku głównym przeciwstawieniem poszczególnych momentów stylizowanych jest przeciwstawienie ich warstwie podstawowej. W wypadku Mickiewicza rzecz najważniejszą stanowi istnienie albo nieistnienie tej warstwy podstawowej, nie stylizowanej doraźnie, i jej charakterystyka, jeżeli taka warstwa istnieje. Badanie tych spraw będzie nawrotem do zagadnień poruszonych już raz pod koniec części pierwszej niniejszej pracy, poddaniem ich rewizji i usiłowaniu pogłębienia. Ze wszystkich nasuwających się sposobów badania wybrane będą te sposoby, które najszybciej i najpewniej ujawnią właściwości wiersza. Choćby to nawet było ze szkodą dla systematyki.

Przede wszystkim, co już i w pierwszej części było podkreślone, oddzielić się daje warstwa pseudoklasyczna. Oddzielić nie bez reszty, bo trzeba pamiętać o partiach mających strukturę pośrednią. Ale można wydzielić z toku poematu partie o wyraźnym, intencjonalnym charakterze pseudoklasycznym. Partie te są dwojakie. Znakomity przykład jednego ich typu stanowi ustęp o Napoleonie (I, 892—903):

Takie były zabawy, spory w one lata
 Śród cichej wsi litewskiej; kiedy reszta świata
 We łzach i krwi tonęła, gdy ów mąż, bóg wojny,
 Otoczon chmurą pułków, tysiącem dział zbrojny
 Wprzągłszy w swój rydwan orły złote obok srebrnych,
 Od puszczy Libijskich latał do Alpów podniebnych,
 Ciskając grom po gromie, w Piramidy, w Tabor,
 W Marengo, w Ulm, w Austerlitz. Zwycięstwo i Zabor
 Biegły przed nim i za nim. Sława czynów tyłu,
 Brzemienna imionami rycerzy, od Nilu
 Szła hucząc ku północy, aż u Niemna brzegów
 Odbiła się, jak od skał, od Moskwy szeregów...

Ustęp ten nie ma nic z parodii. Styl pseudoklasyczny jest stylem emfatycznym, posłużenie się jego środkami podyktowała tu poecie emfaza, chęć patetycznego przeciwstawienia cichego, jak gdyby zagrożonego w letargu, litewskiego zakątka — szalejącej tuż poza jego granicami burzy dziejowej. Jest to więc użycie stylu pseudoklasycznego na serio, celowo, w partii odautorskiej.

Częstsze i bardziej jaskrawe jest parodystyczne użycie toku pseudoklasycznego. Występuje ono w warstwie komediowej, wychodząc z ust niektórych osób działających (Hrabiego, Telimeny) i przynosząc z sobą komizm manieryzmu. Oto początek tyrady Hrabiego zwróconej do Zosi (III, 113—116):

„O ty! rzekł, jakimkolwiek uczczę cię imieniem,
Bóstwem jesteś czy nimfą, duchem czy widzeniem!
Mów! własna-li cię wola na ziemię sprowadza,
Obca-li więzi ciebie na padole władza?“

I tak dalej... aż do rozsądnej, prostej odpowiedzi Zosi. W tym samym trybie Hrabia przemawia do Telimeny, ofiarowując jej swoje „pejzaże“, i tak samo Telimena odpowiada Hrabiemu w słynnym fragmencie (III, 535—538):

„O, szczęśliwe nieba
Krajów włoskich! różowe Cezarów ogrody!
Wy, klasyczne Tyburu spadające wody!
I straszne Pauzylipu skaliste wydroże!“

W całej tej warstwie stylu pseudoklasycznego, czy to traktowanego poważnie, czy parodystycznie, obserwować można użycie inwersji, symetryczną budowę wersów i dwuwersów oraz brak innych średniówek jak paroksytoniczne. Jakkolwiek, co jest do zanotowania, te same osoby, kiedy mówią zwyczajnie, po ludzku, bez pseudoklasycznej maniery, mogą mieć nieparoksytoniczne średniówki. Na przykład tuż przed rozmową z Hrabią Telimena mówi do Sędziego (III, 488—489):

„Ostrzegam tylko wcześniej, niech Brat Tadeusza
Nie namawia, kochać się w Zosi nie przymusza...“

A Hrabia obserwując z dala ich rozmowę rozważa po cichu, zawsze górnolotnie, ale już nie tak pseudoklasycznie (III, 506—509):

„Miałoby to cudowne, śliczne widowisko
Zginać albo zmienić się, gdy podejść blisko?
Ten aksamit traw będziez to mak i botwinie?
W nimfie tej czyż obaczę jaką ochmistrzynię?“

Biedny Hrabia, nauczony smutnym doświadczeniem!

Drugą sprawą rzucającą się w oczy jest stylizacja rytmiczna niepseudoklasyczna, charakteryzująca wypowiedzi niektórych osób. Mieści się ona w warstwie komediowej, tak jak przytoczone tyrady Hrabiego i Telimeny. Z tą jednak różnicą, że tyrady nawiązują do

sprawy szerszej, do pseudoklasycznego manieryzmu, i mają cechy rytmiczne wspólne z wszelkimi innymi pseudoklasycznymi ustępami u Mickiewicza, gdy inne charakterystyki rytmiczne są sporadyczne i nie mają tego rodzaju nawiązań. Pomijam włożone w usta młynarza: „A słowo stało się“ — jako rym do „osie“ i przez woźnego użyte w rymie „uciszcie się“, bo to wydobywa akcentację pewnych utartych wyrażań, ale nie modyfikuje akcentowo klauzuli, nie należy więc do rytmiki. Są jednak takie wypowiedzi, które modyfikują rytmikę, włącznie nawet z najczulszym jej punktem, z klauzulą, lub — co częstsze i niejako normalne — bez modyfikowania klauzuli.

„gdzie ty, Gerwazeńku,

Tam i ja; póki ręka, póki plusk plask w rękę.

Co dwaj, to dwaj! Dalibóg, mój Gerwazy! ty miecz,

Ja mam Kropidło; dalbóg! ja kropię, a ty siecz

I tak szach mach, plusk i plask; oni niech gawędzą!“ [VII, 475—479]

„He! czekać? szcekać? zwlekać?“ przerwał Maciej drugi [...]

Na rękę oparł brodę krzycząc: Czekać! zwleka!

Sejmikować! Hem, trem, brem, a potem uciekać“ [VII, 85 i n.].

Są tu klauzule męskie. Bodaj jedyne w poemacie. A poza tym dwie męskie średniówki, i nade wszystko tok rytmiczny typowo komediowy, posiekany i pokawałkowany, jakiego próżno by szukać w epice, ale którego zaczątki są już w *Fircyku w zalotach* (1781). Aryst i Fircyk grają w karty (akt I, sc. 5):

ARYST

Zgoda. Zbierz! Mniejsza daje.

(zbierają)

FIRCYK

Cóż tam masz?

ARYST

Dawida.

Aryst mówi do Podstoliny (akt III, sc. 4):

ARYST

(w gniewie)

Tere, fere, są tu!

Gdzież? Patrz, chyba w kominie!

Podobne zaczątki można znaleźć następnie u Fredry w *Panu Geldhabie*, wystawionym po raz pierwszy w roku 1821. W późniejszych swoich komediach posługuje się Fredro tego typu tokiem często. Warto przytoczyć jeszcze jeden ustęp Mickiewiczowski charakteryzujący rytmicznie. Jest to ustęp, w którym się ks. Robak z rozmysłu przedzierzga w kwestarza-rubachę (IX, 213 i n.).

Bernardyn wstąpił do pokoju, [...]
 I z miną rozjaśnioną, jak kwestarz-rubacha,
 Nim zaczął gadać, długo śmiał się:
 „Cha, cha, cha, cha,
 Kłaniam, kłaniam! cha, cha, cha, wyśmienicie, przednie!
 Panowie oficerzy, kto poluje we dnie,
 Wy w nocy! dobry połów, widziałem zwierzyne;
 Oj, skubać, skubać szlachtę, oj, drzeć z nich łupinę!
 Oj, weźcie ich na munsztuk, bo też szlachta bryka!
 Winszuję ci, Majorze, żeś złowił Hrabika,
 To tłuscioszek, to bogacz, panicz z antenatów,
 Nie wypuszczaj go z klatki bez trzystu dukatów;
 A jak weźmiesz, na klasztor daj jakie trzy grosze,
 I dla mnie, bo ja zawždy za twą duszę proszę.
 Jakem bernardyn, bardzo myślę o twej duszy!
 Śmierć i sztabs-oficerów porywa za uszy!
 Dobrze napisał Baka, że śmierć dźga za katy
 W szkarłaty, i po suknie nie raz dobrze stuknie,
 I po płótnie tak utnie jak i po kapturze,
 I po fryzurze równie jak i po mundurze.
 Śmierć matula, powiada Baka, jak cybuła
 Łzy wyciska, gdy ściska, a równie przytula
 I dziecko, co się lula, i zucha, co hula!
 Ach! ach! Majorze, dzisiaj żyjem, jutro gnijem,
 To tylko nasze, co dziś zjemy i wypijem!”

Cały ten ustęp jest rytmicznie stylizowany powtórzeniami i paralelizmami, ale na szczególną uwagę zasługuje jego część końcowa, przytoczenia z Baki, gdzie przy pozornym zachowaniu trzynastozgłoskowca 7 + 6 rytmika zmienia się całkowicie — dzięki użyciu rymów wewnętrznych i wewnętrznych podziałów w wersach. Tak więc po wydzieleniu warstwy pseudoklasycznej jest to druga warstwa czy drugi typ łatwy do wydzielenia: jaskrawa komediowa stylizacja rytmiczna języków indywidualnych. Obok takiej, dobitnej stylizacji komediowej, istnieje inna stylizacja, subtelniejsza. Przykład (VIII 494—505):

Tadeusz, wydarłszy się z objęcia przemocą:
 „Jak to? rzekł, czyś z rozumu obrana? gdzie? po co?
 Jechać za mną? Ja, będąc sam prostym żołnierzem,
 Włóczyć, czy markietankę?“ — „To my się pobierzem“,
 Rzekła mu Telimena. — „Nie, nigdy! zawoła
 Tadeusz, ja żenić się nie mam teraz zgoła
 Zamiaru, ni kochać się — fraszki! dajmy pokój!
 Proszę cię, moja droga, rozmyśl się! uspokój!
 Ja jestem tobie wdzięczny, ale nie podobna
 Żenić się, kochajmy się, ale tak — z osobna.

Zostać dłużej nie mogę; nie, nie, jechać muszę,
Bądź zdrowa, Telimeno moja, jutro ruszę“.

Mniejsza o już omówione siekanie niektórych wersów. Chodzi tu głównie o inne właściwości: w pięciu środkowych wersach są trzy klauzulowe przerzutnie i trzy średniówki proparoksytoniczne. Takie zagęszczenie jednych i drugich, na dodatek w połączeniu, to znowu stylizacja na tok komediowo-dialogowy. Stylizacja delikatniejsza, ale dosyć wyraźna na to, żeby i ją można było dostrzec i odsiać.

Na biegunie w stosunku do stylizacji komediowej przeciwnym stoi spowiedź księdza Robaka — fragment powieści poetyckiej. Tutaj wszystko, a więc i rytmika, jest na usługach ekspresji, napięć emocjonalnych, podnoszącej się, zmiennej fali wzruszenia. Charakteryzują ją tu i ówdzie porozrzucane ekspresywne średniówki oksytoniczne, a nade wszystko — cząstkowe, urywające się wersy.

„Ledwie przyłożył, prawie nie mierzył — wypala!
Wiesz!“ [X, 751—752]

„Uciekłem z kraju!
Gdziem nie był! com nie cierpia!“ [X, 819—820]

Takich wersów spowiedź księdza Robaka zawiera aż 26. To spora liczba. Wyraźne znamię stylizacji. A więc jeszcze jeden typ, jeszcze jedna warstwa do wyróżnienia i uchylenia. Pozostają już tylko dwie warstwy. Są najliczniej reprezentowane, stanowią główną materię, główny budulec poematu, a różnią się od siebie przede wszystkim traktowaniem średniówki, na drugim zaś miejscu — klauzuli. Średniówki pod względem akcentowym, a klauzuli na punkcie unikania lub nieunikania przerzutni. Jeden typ — to średniówka paroksytoniczna, klauzula bezprzerzutniowa. Inna zabłąka się tu tak wyjątkowo i jakby przypadkiem, że ma się wtedy skłonność średniówkę nieparoksytoniczną transakcentować, a przerzutnię zanulować rytmicznie w odczytaniu. Do tego typu należą: polonez, koncert Wojskiego, opis matecznika, opis drzew i inne. Do typu drugiego należy mnóstwo miejsc w poemacie, krótszych i dłuższych, wśród nich wiele takich, które trudno byłoby scharakteryzować albo zatytułować, bo stanowią raczej przejścia od jednego do drugiego fragmentu niż samodzielne partie. Przykłady:

Podkomorzanki na to zmarszczyły się obie,
Sąsiadka zaśmiała się, lecz nie powiedziała,
Kogo owa szczęśliwa gałka oznaczała.
Inaczej bawiono się w drugim końcu stoła... [I, 675—678]

„Tysiąc rubelków, Sędzio, to ostatnie słówko“.
Sędzia chciał targować się; lecz Major nie słuchał... [IX, 154—155]

Na to Zosia rzecze [...]

„Widziałam, że Pan jadąc żałował nas mocno,
Pan łyzy miał w oczach; te łyzy, powiem Panu szczerze,
Wpadły mnie aż do serca; odtąd Panu wierzę,
Że mnie lubisz; [...]
Potem podkomorzyna do Wilna jeździła,
Wzięła mnie tam na zimę, alem ja tęskniła
Do Soplicowa i do tego pokoiku,
Gdzie mnie Pan naprzód w wieczór spotkał przy stoliku, [...]
Mając to w głowie, często też miałam na ustach
Imię Pana — było to w Wilnie na zapustach... [XI, 445 i n.]

Wysiadł z powozu; konie, porzucone same,
Szczypiąc trawę ciągnęły powoli pod bramę.
We dworze pusto: bo drzwi od ganku zamknięto
Zaszczepkami i kołkiem zaszczepki przetknięto. [I, 43—46]

Taka jest ostatnia warstwa stylistyczno-rytmiczna w *Panu Tadeuszu*. I tu właśnie, wydaje mi się, zachodzi potrzeba poddania rewizji mojego własnego poglądu, wyrażonego w pierwszej części niniejszej pracy. Wypowiedziałam tam przypuszczenie, że Mickiewicz używa średniówki nieparoksytonicznej jako środka stylizacji, mającego w niektórych miejscach podkreślać zwyczajność. Istotnie tak bywa, w połączeniu z innymi cechami w partiach komediowo-dialogowych, omawianych tu jako druga warstwa stylizacyjna. Ale nie jest tak w ostatniej tu uwydatnionej warstwie poematu. Wskazują na to dwie okoliczności. Po pierwsze — charakter ustępów, w których poeta rygorystycznie lub prawie rygorystycznie przestrzega paroksytonicznej średniówki, a przeważnie i toku bezprzerzutniowego. To nie są ustępy o tendencji zwyczajnej. Choćby fragmenty wyżej wymienione. Opis drzew z jego czterokrotnymi apostrofami: „Rówienniki litewskich kniaziów, drzewa Białowieży, Świtezi, Ponar, Kuszelewa!“; „Knieje!“, „Drzewa moje ojczyste!...“, „Pomniki nasze!...“, a także z innymi cechami stylistycznymi — to niewątpliwie tonacja emfaticzna, najbliższa pseudoklasyicznemu stylowi. Koncert Wojskiego to całość całkowicie stylizowana; matecznik — opis mitycznej krainy pełnej grozy u wstępu, tajemniczo rajskiej w swych głębiach — to znowu nie jest tonacja zwyczajna; polonez — niby najzwyczajniejszy, a przecież i to jest jakiś taniec z ziemi do nieba, taniec wyśniewanej baśni. Wszystko to są tonacje podwyższone. Mniej lub więcej, w skali rozległej, subtelnie zróżnicowanej, ale zawsze tak

czy inaczej brane w górnych tonach. I to właśnie każe przypuszczać, że może jeszcze i w tej warstwie dające się dostrzec odrębności rytmiczne należą do szeroko ujętej stylizacji.

Drugi argument wynika z przyjrzenia się średniówkom nieparoksytonicznym u Mickiewicza — nie tylko w *Panu Tadeuszu*, ale i poza nim. Poprzednio były omówione średniówki nieparoksytoniczne jedenastozgłoskowca. Jest ich stosunkowo dużo w *Grażynie*. Później są rzadsze, ale i później trafiają się wszędzie — także w liryce religijnej i Epilogu *Pana Tadeusza*. W trzynastozgłoskowcu zjawiają się późno, ale nie w samym tylko *Panu Tadeuszu*. Trafiają się w trzynastozgłoskowcach *Dziadów*, w *Szanfarym* (jedna tylko, ale jest); w *Reducie Ordon* mają funkcję ekspresywną, ale i pozwolenie sobie na ten czy inny środek ekspresji też ma swoją wymowę; są wreszcie w *Zdaniach i uwagach*. Słowem, ma się tu do czynienia ze zjawiskiem szerszym niż stylizacja *Pana Tadeusza*.

Do tych świadectw poetyckich dodać należy świadectwo teoretyczne. Wprawdzie pośrednie, nie mniej jednak wymowne. Mickiewicz, od wczesnych filomackich lat wnikliwy krytyk i recenzent, nigdy nigdzie nie zakwestionował męskiej lub proparoksytonicznej średniówki. Mało tego — w jego recenzji przekładu Józefa Jeżowskiego z Kwinta Kalabry, czytanej na posiedzeniu z 2 grudnia 1817, znajduje się *passus* następujący:

Naprzód w ogólności wyznać muszę, że przekładanie to z gładkiego wiersza i wielu szczęśliwych wyrażen główną ma zaletę. Prawda, że się napotykają niektóre przejścia z wiersza na wiersz, jak np. 1, 2, 3, które poeta tłumacz, ściśle pilnując się oryginału, w przekładni także zostawił. Ale to są wolności od największych poetów używane i tylko dlatego spostrzec je można, że są umieszczone obok piękności, np.:

...chrzęst rozszedł się od zbroi
W upadku bohatera i jeszcze się boi
Trojanin Achillesa...³⁷

Kwestionując przerzutniowe klauzule — usprawiedliwia je wprawdzie w tym danym wypadku, ale przecież wiadomo, że to, co wymaga usprawiedliwienia, tym samym jest zakwestionowane — Mickiewicz ani słowem nie napomknął o znajdującej się w pierwszym z przytoczonych wersów oksytonicznej średniówce (wyraz „chrzęst“). Przeciwnie, chwali przekładanie z „gładkiego wiersza“, a szczególnie podkreśla „piękności“ cytatu, gdyż stanowią one kontrast z niefortunnymi, bo przerzutniowymi klauzulami. Tak samo

³⁷ Tamże, s. 122—123.

w *Uwagach nad „Jagiellonidą“ Dyzmasy Bończy Tomaszewskiego* (1818) wśród skrytykowanych przez Mickiewicza miejsc znajduje się wers następujący: „Wież [...] Co śmie nawet targnąć się na honor niewieści...”³⁸ Mickiewicz stawia tutaj zarzuty natury estetycznej, ale ani pół słówkiem nie kwestionuje przy tym paroksytomicznej średniówki. Jest to wymowny dowód, że nawet w okresie najbardziej ortodoksyjnego pseudoklasycyzmu trzymanie się wyłącznie średniówki paroksytomicznej było u Mickiewicza dążeniem do arcydoskonałości, czymś w rodzaju wersyfikacyjnej hiperpoprawności pseudoklasycznej, lecz że i w tej fazie domieszkę nieparoksytomicznych średniówek uważał poeta za normalną, nie obniżającą nie tylko przeciętnej poprawności, ale nawet i piękności dzieła. I z tych dwóch czy raczej trzech przyczyn: z tego, że w *Panu Tadeuszu* ustępy o ściśle wytrzymanej średniówce paroksytomicznej mają tonację czy może tonacje szczególne; że średniówek nieparoksytomicznych Mickiewicz używał w jedenastozgłoskowcu zawsze, a w drugiej fazie swojej twórczości używał ich także w trzynastozgłoskowcu, i to nie tylko w poemacie, lecz i w innych utworach; wreszcie z tego, że teoretycznie nie tylko nigdy nie kwestionował nieparoksytomicznych średniówek, ale nawet wiersz z taką średniówką zaliczył do gładkiego wierszowania i do „piękności“ utworu — wnosić należy, że posługiwanie się od czasu do czasu średniówkami oksytomicznymi lub proparoksytomicznymi jest dla Mickiewicza nie chwytem stylizacyjnym, choćby najszerszej pojętym, ale wersyfikacyjną normą. Byleby nie występowały w szczególnym zagęszczeniu i w połączeniu z innymi środkami stylizacji.

Pozostaje więc przyjrzeć się z bliska tej ostatniej, najbardziej wszędzie obecnej, a najmniej zauważalnej warstwie wersyfikacyjnej poematu. Pomoże w tym parę dodatkowych cytatów:

Ta przerwa rozmów trwała już minut ze cztery.
Tymczasem w końcu stoła naprzód ciche szmery,
A potem się zaczęły wpółgłośne rozmowy:
Mężczyźni rozsądzali swe dzisiejsze łowy. [I, 572—575]

Gdy tak były zajęte stołu strony obie,
Tadeusz przyglądał się nieznannej osobie;
Przypomniał, że za pierwszym na miejsce wejściem
Odgadnął zaraz, czym miało być siedzeniem.
Rumienił się, serce mu biło nadzwyczajnie... [I, 592—596]

³⁸ *Tamże*, s. 160.

Rzekł półgłosem: „Przepraszam, musieliśmy siadać,
Nie podobna wieczerzy na później odkładać:
Goście głodni, chodzili daleko na pole;
Myślałem, że dziś z nami nie będzie przy stole“. [I, 586—589]

Kot jęknął raz, jak nowonarodzone dziecko,
Żałośnie! biegą szczwacze; już leży bez ducha,
A charty mu sierć białą targają spod brzucha.

Szczwacze pogłaskali psy, a Wojski tymczasem
Dobył nożyk strzelecki wiszący za pasem,
Oderznął skoki i rzekł: „Dziś równą odprawę
Wzemną pieski, bo równą pozyskali sławę...“ [XI, 508—514]

Wojski rzekł kłaniając się: „Nie, Jaśnie Wielmożny
Generale, nie jest to żaden kunszt bezbożny!“ [XII, 193—194]

Tych przykładów wystarczy, aby stwierdzić, że ostatnia, najgłębsza warstwa wersyfikacyjna nie ma znamion stylizacji. Brak w niej jakichkolwiek cech szczególnych. Jest wszystkiego po trochu, żadne jednak właściwości wiersza nie występują — czy to w nagromadzeniu, czy w funkcji jakiejś szczególnej. Klauzule są normalne: z rymem żeńskim i na ogół bezprzerzutniowe. Czasem może się zdarzyć i przerzutnia, ale wtedy jest ona stonowana, wpływająca w sposób naturalny z toku zdania i nie narzucająca się uwadze. Średniówka — zwyczajnie dwusygnałowa. Czasem bywa jednosygnałowa: tylko akcentowa lub tylko zestrojowo-intonacyjna. W ostatnim wypadku może w niej występować proparoksyton (na ogół częstszy) albo oksyton (na ogół rzadszy, i co charakterystyczne, w tej warstwie nie spełniający funkcji ekspresywnej). Kształtujący wiersz wewnętrznie — tok wypowiedzi jest prosty, gramatyczny, niewyszukany. W bardzo wielu wypadkach występuje najprostszy szyk: podmiot, orzeczenie, dopełnienie. Jeżeli orzeczeniu towarzyszą okoliczniki albo podmiotowi przydawki, to pospolicie jeden okolicznik poprzedza orzeczenie, a drugi następuje po nim, tak że obydwa łączą się bezpośrednio ze swoją nadrzędną częścią zdania. To samo dotyczy otaczających podmiot przydawek. Przystawni mało. Tu nawiasowa uwaga, że w tej warstwie się szczególnie często występuje po swoim czasowniku, co w składni poety wydaje się być subtelną cechą regionalną. Jednakowoż inwersje nie są z tej warstwy całkowicie wyświecone, byleby nie były ani przeważające, ani ekstrawaganckie³⁹. Dotyczy ich przy tym to samo, co klauzulowych prze-

³⁹ Ekstrawaganckich poeta w ogóle i wszędzie unika. Nie ma takich, jak przytaczany (por. przypis 11) wers Euzebiusza Słowackiego: „Składam im dzięki, twoich że łez oszczędziły“.

rzutni lub oksytonów w średniówce: nie mają funkcji stylistycznej. W tej warstwie mowa przytoczona nie różni się zbyt od mowy autorskiej. Zdania są gramatyczne, niezbyt długie. Bywają budowane równorzędnie, z opuszczeniem ogniów wskazujących na związki przyczynowe. Jednakże bez wyrzutni jaskrawych. Nie charakteryzują osób jak w warstwie komediowej. Są przeciętne. Pierwszy lepszy pan domu mógłby się do spóźnionego gościa zwrócić ze słowami, z jakimi Sędzia zwrócił się do Telimeny. W tej warstwie wszystkie elementy polszczyzny, z elementami składni i wersyfikacji włącznie, są proste, naturalne, normalne, płynące jakby same z siebie. Nie ma w niej ani sztywnego rygoryzmu, ani przesady w żadną stronę. Ani śladu szminki wyjaskrawiającej albo podkreślającego ołówka. Gdyby się tę warstwę uznało za stylizowaną, to trzeba by tym samym negować istnienie niestylizowanej polszczyzny. Prościej i słuszniej jest uznać, że ta właśnie warstwa w *Panu Tadeuszu* jest neutralna, nie cechowana, nie stylizowana doraźnie, a każda z warstw stylizowanych przeciwstawia się jej w ten lub inny sposób.

Po dokonaniu rozbiórki *Pana Tadeusza* i po ostatnim, wynikającym z niego, stwierdzeniu można postawić pytanie: jaki był stosunek wersyfikacji Mickiewicza do reguł i praktyki wersyfikacyjnej okresu pseudoklasycyzmu? W okresie tym, pomimo panującej w wielkich poematach stałej manieri emfatycznej, stylizacja istniała. Terenem jej były w mniejszym lub większym stopniu bajki, komedie, poematy heroikomiczne. Co do prostoty stylu, to istniała ona w sentymentalnych elegiach, w małych i dużych sielankach. Była ona w nich, *nota bene*, także elementem stylizacji — niemniej była. Nie na darmo Mickiewicz wspomina w Epilogu „pieśń o Justynie, powieść o Wiesławie“! A chociaż poematy wielkie opanowane były przez manieryzm, to jednak i wśród wielkich poematów monumentalnych ukazał się w okresie pseudoklasycyzmu (1819), a więc w latach młodości Mickiewicza, poemat nie mający nic z pseudoklasycznego manieryzmu. Poemat nieudolny, wykazujący wysłowienie ciężkie, zdradzający wielkie trudności pisarskie swego pracowitego autora, ale odznaczający się brakiem inwersyjnej składni i innych typowych chwytów pseudoklasycznych.

Dno, po którym ta woda płynie — nowym światem;
 Skąty, doły, równiny, wzgórki i pagórki,
 Przyjemniejszym w tej wodzie niż z ziemi widokiem:
 Stoją na niczym, wiszą w obłoków przepaści.
 I tam skacze, pasie się różnych zwierząt stado;
 Jeszcze się rozkoszniejsze ukazują gaje;

Tam z jednych przelatuje do drugich ptastwo;
 Widać⁴⁰ drzewa owocem, kwiatami okryte;
 I tam potężne góry chowają się w chmurach;
 Ogromne skały gubią swe wierzchy w obłokach;
 Drugie niebo w tej wodzie, drugie widać słońce...⁴¹

Ciekawe, że podobnie jak Mickiewicz z pełną świadomością mówi w Epilogu o prostocie ksiąg *Pana Tadeusza*, porównując je pod tym względem do wieśniaczych piosenek, tak i tamten autor ma pełną świadomość swojej prostoty. Mówi on na jednej ze stron początkowych swojego poematu: „Moja mowa jest prostą, jak prawda, co głosze“⁴².

Tym poematem — o ciężkim, nieudolnym stylu, ale prekursorskiej prostocie — jest *Ród ludzki* Staszica. Mickiewicz oczywiście nie był pod wpływem Staszica. Chodzi jedynie o to, że w epoce, która wydała Mickiewicza, istniało — jeżeli nie w rozkwicie, to w zarodkach — wielkie bogactwo. Dziś jest ona dla nas pamiętna przede wszystkim swoim manieryzmem, który był wtedy prawie powszechny i bardzo charakterystyczny, a kiedy indziej ten typ manieryzmu albo nie występował w ogóle, albo też występował sporadycznie. Tymczasem była to również epoka początków sylabotonizmu, i to początków już dość bujnych, chociaż zwalczanych; był to w naszej poezji pierwszy okres rozkwitu wiersza wolnego, rozkwitu bardzo bogatego ilościowo, i co do typów, i co do zastosowań dość już urozmaiconego. Okazuje się wreszcie, że i ówczesna poezja sylabiczna nie była tak jednorodna, jakby się to z pozoru wydawało. Manieryzm nigdy jej nie opanował całkowicie. Mickiewicz zatem niewiele stworzył. Mickiewicz przede wszystkim wybrał. Ale także pozakreślał rodzajom i gatunkom wierszy nowe granice. Wzbogacił sylabotonizm; rozszerzył i na niebywale wyżyny podniósł użycie wiersza wolnego. Z sylabizmu precz wygnał manieryzm, a postawił na naczelnym miejscu prostotę. Powietrze na Parnasie zmieniło się. I chociaż już przedtem wnikały tam nowe prądy, jednak w dokonanej radykalnej zmianie jest lwia część zasługi Mickiewicza. Jeszcze raz warto spojrzeć, jaki to wiersz wyrażał dokonaną zmianę. W pierwszym rzędzie ten wiersz, który miał za sobą prawdziwą i wielką tradycję — wiersz sylabiczny. I oczywiście sylabiczny wiersz fundamentalny, nie nacechowany żadnego typu stylizacją.

⁴⁰ U autora: widzié.

⁴¹ S. Staszic, *Ród ludzki*. W wyd.: *Dzieła*. T. 7. Warszawa 1819, s. 27—28.

⁴² *Tamże*, s. 8.

Klauzula paroksytoniczna rymowana. W formatach średniówkowych średniówka ściśle przestrzegana. Oto — poza dokładnością sylabiczną — jedyne cechy rygorystycznie utrzymywane. Bo już bezprzerzutniowość jest przeważająca, ale nie stała; dwudzielność intonacyjna wersu albo intonacyjne ujmowanie w całość dwuwersów — częste, ale nie stałe; średniówka najczęściej dwusygnałowa, ale jednosygnałowa jest zaakceptowanym wariantem; szyk wyrazów — w zasadzie naturalny, nie inwersyjny, ale inwersje nie są z niego wyklęte. Byleby nie były sprzeczne z normalnymi możliwościami naszego języka, bo i pod tym względem istnieją językowe normy. Na tym tle rozwija się stylizacja mniej lub więcej zaakcentowana, jednakże nigdy nie doprowadzana do stanu pokracznej karykatury. W toku fundamentalnym istotną różnicę w stosunku do manieryzmu pseudoklasycznego stanowią i większa prostota, i większe urozmaicenie. Pierwsza osiągnięta przez skasowanie stałego, niemal nieustannego nadużywania toku inwersyjnego; drugie — przez skasowanie stałej, niemal bez przerwy się powtarzającej intonacyjnej dwudzielności wersów i dwuwersów, przez wzbogacenie, urozmaicenie toku intonacyjnego.

Wobec pseudoklasycyzmu Mickiewicz jest nowatorem w rzeczy najistotniejszej: w wygnaniu precz manieryzmu. Zewsząd. Także i z rytmiki. Pozostaje przy tym konserwatystą we wszystkim, co się jego istotnym założeniom artystycznym nie sprzeciwia, tym bardziej w tym, co im sprzyja. Utrzymał więc jednosygnałowe warianty średniówki, dające większą swobodę i naturalność toku. Bo jeszcze jedną rzecz u Mickiewicza podnieść należy, obcą zupełnie pseudoklasycznej manierze: wypełnianie wierszy zdaniai i wypowiedziami w sposób intonacyjnie i akcentowo swobodny, składniowo prosty, naturalny, przy odpowiednim posługiwaniu się słownictwem i frazeologią, co nadaje utworom względnie ich fragmentom tok i charakter zbliżający je do wypowiedzi pozbawionej sztuczności, do bezpośredniej, żywej mowy. Mickiewicz znał znakomicie chwyt retoryczne. Mickiewicz umiał także wydobyć z wiersza bogatą deklamatoryczność albo urzekającą śpiewność. Ale Mickiewicz umiał i coś więcej. Umiał sprawić, że wiersz — nie przestając być wierszem — przybierał cechy najprostszej, bezpośredniej wypowiedzi. I odwrotnie — że najprostsza, osobista, bezpośrednia wypowiedź, nie przestając być tym wszystkim, stawała się jednocześnie pięknym wierszem. Nie idzie mi tutaj o umiejętność nadawania dialogom charakteru tej żywej a uproszczonej wymiany słów, barwnej, to lapidarnej,

jaka cechuje rzeczywiste rozmowy. Tę umiejętność posiadał już Krasicki, tę umiejętność w wysokim stopniu posiadali też nasi komediopisarze: nie tylko Fredro, ale jeszcze przed nim Zabłocki. Chodzi mi o wypowiedzi dłuższe. Czasem są to czyjeś większe partie w dialogach, a czasem całe utwory odautorskie. Przypomnę częściowo cytowaną rozmowę Zosi z Panem Tadeuszem. Oto jej początek (XI, 447—458):

„Nie pamiętam już dobrze, co się dawniej działo,
Wiem, że wszyscy mówili, iż za mąż iść trzeba
Za Pana; ja się zawsze zgadzam z wolą Nieba
I z wolą starszych“. Potem spuściwszy oczęta
Dodała: „Przed odjazdem, jeśli Pan pamięta,
Kiedy umarł ksiądz Robak w ową burzę nocną,
Widziałam, że Pan jadąc żałował nas mocno,
Pan łzy miał w oczach; te łzy, powiem Panu szczerze,
Wpadły mnie aż do serca; odtąd Panu wierzę,
Ze mnie lubisz; ilekroć mówiłam pacierze
Za Pana powodzenie, zawsze przed oczami
Stał Pan z tymi dużymi, błyszczącymi łzami“.

Cały ten ustęp mieści się w najszerszej, fundamentalnej warstwie wersyfikacyjnej. Nie ma w nim ani cienia retorycznego patosu. Jest prostota toku. Poeta osiąga ją przez unikanie stałej dwudzielności intonacyjnej, przez przerzutnie, przez zdania wtrącone, przez posłużenie się w jednym z wersów średniówką o zmienionym nieparoksytonicznym akcencie. Podkreślić jeszcze trzeba sposób zwracania się do rozmówcy. Parokrotny, właściwie nieustanny, a nie mający w sobie nic retorycznego.

A co się w Epilogu dzieje z apostrofą!

O Matko Polsko! Ty tak świeżo w grobie
Złożona — nie ma sił mówić o tobie!

Jest niemal świętokradztwem analizować te wiersze. A przecie jest to wykonalne. W apostrofie brak tak charakterystycznego dla retoryki zaimka osobowego: „O ty!...“ Wers pierwszy jest przerzutniowy, drugi ma przerzutniową średniówkę z silnym oksytonem. A wyznanie osobiste przybrało formę bezosobową, jakby się poeta wstydił to wielkie zwierzenie powiedzieć od siebie. Więc znów coś tak osobistego, tak intymnego. A jednak wypowiedziane to dla ludzi. Dla kogoś, kto ma usłyszeć i ból zawarty w zwierzeniu, i usprawiedliwienie. Poeta mówi w czyjejs obecności, co uwyrażnia dalszymi słowami: „I przyjaciele wtenczas pomogli rozmowie...“ W Epilogu

jest pewna skala tonacji, ale dominuje w nim tonacja osobistego mówienia i podstawowa warstwa poetycko-rytmiczna. Wydaje się, że tu leży największy kontrast z pseudoklasykami i jeden z największych darów Mickiewicza, pozostający w związku z jego wiadomym talentem improwizacji i zamiłowaniem do niej — dar mówienia w najpiękniejszych wierszach po ludzku do ludzi.

Kraków, 3 XII 1955