

Maria Dłuska

O naukowość sporu naukowego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 48/3, 130-145

1957

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.

MARIA DŁUSKA

O NAUKOWOŚĆ SPORU NAUKOWEGO

W latach 1955—1956 toczyła się na łamach *Pamiętnika Literackiego* (głos ostatni w z. 3/1956) zainicjowana przez redakcję działu *Zagadnienia Języka Artystycznego* dyskusja na temat polskiego sylabotonizmu. Dyskusję tę, w której głos zabierali: Cz. Zgorzelski, J. Woronczak, M. R. Mayenowa, T. Kuryś, J. Kleiner, S. Furmanik, M. Dłuska — zapoczątkował artykuł prof. dra Kazimierza Budzyka pt. *Co to jest polski sylabotonizm?*

W roku 1957 prof. Budzyk ogłosił książkę pt. *Spór o polski sylabotonizm*, którą uważać należy za jego ostatnie słowo w wymienionej dyskusji.

Zamieszczony poniżej artykuł prof. dr Marii Dłuskiej redakcja działu *Zagadnienia Języka Artystycznego* traktuje jako swoiste podsumowanie i zarazem zamknięcie tego etapu dyskusji na temat polskiego sylabotonizmu.

Istnieje w świecie mnóstwo wibracji, o różnej częstotliwości drgań. Niektóre z tych częstotliwości działają na nasz zmysł wzroku, inne na nasz zmysł słuchu, jeszcze inne na żaden z tych zmysłów nie działają. Wystarczy oślepnąć albo ogłuchnąć, żeby nie widzieć światła albo nie słyszeć dźwięku, nikomu jednak z najzagorzalszych materialistów dotąd nie przyszło do głowy uważać światło i dźwięk za byty idealne, a ludzi widzących i słyszących piętnować jako idealistów subiektywnych.

Istnieją inne jeszcze zjawiska. Dwie szyny równoległe „zbiegają się“ ze sobą, widzimy je na horyzoncie złączone; dźwięk o stałej wysokości w miarę, jak się od niego oddalamy, wydaje się coraz niższy, i odwrotnie, słyszymy coraz wyższy ton w miarę, jak się zbliżamy do źródła dźwięku; jeżeli w pewien sposób złożymy dwa palce i obracamy nimi małą kulkę na stole, przysiąc można, że mamy pod palcami dwie kulki. Działają tu prawa perspektywy, prawa akustyki itp., i znowu nikomu by w głowie nie powstało nazywać idealistą subiektywnym kogoś, kto widzi zbieganie się linii równo-

ległych albo słyszy obniżanie się tonu w miarę, jak się oddala od źródła dźwięku, albo czuje dotykiem dwie kulki.

Prócz zmysłów wzroku, słuchu, dotyku mamy inne, wśród nich „zmysł rytmiczny“. Rytmologia stwierdza, że temu „zmysłowi“ zawdzięczamy porządkowanie jednorodnych zjawisk w mniej więcej jednakowe, regularnie powtarzające się postacie. Wiadomo, że nawet szereg zjawisk zupełnie identycznych ten „zmysł“ organizuje przez postrzeganie wewnętrznie zróżnicowanej, powtarzającej się postaci (np. słynne „tik-tak“ zegara albo kwadraty posadzki). Nazywa się to rytmem subiektywnym. Kiedy indziej powtarzające się zjawiska są jednorodne, ale nie identyczne, zróżnicowane. Jeżeli zróżnicowanie jest regularne, to staje się ono dla postrzegania rytmicznego podstawą postaciowania. W rytmologii nazywa się to rytmem obiektywnym, w przeciwieństwie do poprzedniego. Ale i tak rytmolog wie, że bez działania „zmysłu rytmicznego“ byłyby tu tylko szereg zjawisk, wprawdzie zróżnicowanych, ale luźnych, nie ujętych w powtarzającą się postać, słowem, że nie byłoby rytmu i że w tym sensie i taki rytm jest „subiektywny“.

Tak jest z rytmem wszędzie, jest więc tak z rytmem i w wierszu. Istnieje bowiem zależność między fizycznym zjawiskiem a naszym postrzeganiem, ale nie istnieje pomiędzy nimi znak identity.

I oto zjawia się zagorzały marksista, profesor Budzyk, i czyni z tego zarzut wersologom¹. Ale to jak! Piętnuje ich jako idealistów subiektywnych, formalistów, konwencjonalistów. Odsądza od czci i wiary, zarzuca schematyzm, nieliczenie się z faktycznie istniejącym materiałem poetyckim i wszelkie możliwe naukowe grzechy główne. A także karygodną nieprzydatność ich badań dla badań historycznoliterackich.

Bardzo pięknie. Gotowa jestem zgodzić się na te zarzuty, a myślę, że zgodziliby się na nie i autorzy prac zawartych w tomie *Sylabizm*², i Kuryś, a może nawet Mayenowa! Pod jednym warunkiem: żeby prof. Budzyk zarzut idealizmu subiektywnego, formalizmu i konwencjonalizmu postawił generalnie. Więc również tym, którzy mówią o świetle i dźwięku zamiast o częstotliwościach

¹ K. Budzyk, *Spór o polski sylabotyzm* [= *Spór*]. Warszawa 1957.

² *Sylabizm*. Praca zbiorowa pod redakcją Zdzisławy Koczyskiej i Marii Renaty Mayenowej. Wrocław 1956. *Poetyka*. Zarys encyklopedyczny. Dział III: *Wersyfikacja*. Tom 3.

drgań, którzy słyszą ton wyższy lub niższy w miarę zbliżania się lub oddalania od źródła dźwięku, którzy widzą w dali zbieganie się równoległych szyn, którzy widzą cień, nie zaś brak w tym miejscu wibracji o pewnej częstotliwości, którzy czują pod palcami dwie kulki zamiast jednej itd., itd. Bo to jest ta sama sprawa.

Co zaś do przydatności dla historii literatury badań wersologicznych dokonywanych przez tych biednych „idealistów subiektywnych“, „formalistów“ i „konwencjonalistów“, czy jak tam, to sądzę, że podali już oni do wiadomości niejedno, co może się przydać historykom literatury, a zanoszą się na to, że podadzą również więcej. Jednego tylko nie można od nich wymagać: wersologia, jako nauka dotycząca rytmiki wiersza, może być na usługach historii literatury, ale nie może przestać być częścią ogólnej nauki o rytmie. Nie należy zatem wymagać od wersologów, ażeby służyli potrzebom historii literatury z pozycji sprzecznych z podstawowymi ogólnymi konstatacjami rytmologii. Taka usługowość nie przyniosłaby nic polskiej nauce o wierszu i również nie stanowiłaby wartościowego wkładu w naukę o literaturze. Wypadłoby ją zaliczyć do fantastyki zarówno wersologicznej, jak i historyczno-literackiej.

Tyle o rzeczach najbardziej zasadniczych. Z kolei przechodzę do metod dyskusowania.

Wszelkie sposoby zniekształcania obrazu rzeczywistości są niedopuszczalne w dyskusji naukowej. Do bardzo niewinnych z pozoru, a bardzo fatalnych w skutkach należy przedstawianie rzeczywistości na podstawie prawdziwych, ale jednostronnych danych i traktowanie reszty tak, jakby jej nie było albo jak gdyby była bez znaczenia. Jeżeli o płocie, w którym połowa sztachet jest dębowa, a połowa sosnowa, mówi się jako o płocie dębowym, to nie jest to zgodne z rzeczywistością, mimo że sztachety dębowe znajdują się w nim istotnie; jeżeli o tkaninie w białe i czarne pasy mówi się jako o tkaninie białej, to nie jest to zgodne z rzeczywistością, mimo że w pewnych swych częściach jest ona biała. Tak samo jest rzeczą słuszną przypisywanie Tadeuszowi Nowaczyńskiemu dbałości o czystość i piękno języka w prozie i w wierszu, ale jest rzeczą niesłuszną, kiedy się bagatelizuje jego usiłowania przeszczeplenia na nasz grunt wierszy „miarowych“ na wzór metryki antycznej. Stwierdzenie to dotyczy również Elsnera i Królikowskiego. Zdanie swoje prof. Budzyk popiera cytatami, ale w cytatach

tych pomija wiele ustępów znamiennych, mówiących o zainteresowaniu Nowaczyńskiego wierszami miarowymi. Oto jeden z nich:

Do baczności. Każde tu słowo wydaje miarę prozodyjną albo harmonijną dwusylabną, jaka idzie statecznie w prozie w słowach dwusylabnych, a jedynosylabnym nie poprzedzonych. Jak się zaś w miarowym wierszu z dwusylabnymi obejść, da się widzieć na końcu tej Prozodii. A iż tu od słów dwusylabnych, aż do pięćsylabnych wierszyki oraz rymowe i miarowe pod Przepisami swymi kłaść się będą, to nie tak dla modelu, czyli wzoru pisanania podobnych wierszów, ale raczej dla wezwyczajania się w czucie miar harmonijnych. Naprzód w osobnych słowach, ażeby je potem z słów na słowa zachodzące tym snadniej czuć i zaraz myślały i głosem jedne od drugich odbijać, czyli odsadzać można. W samej zaś rzeczy nigdy w prozie, a w wierszu bądź rymowym, bądź miarowym nie zawsze by ładnie było wciąż kilka słów, a jednejże miary spędzać³.

Wynika z tego, że Nowaczyński, o którym, jak i o Elsnerze, prof. Budzyk wyraził się:

Obydwa ci pierwsi nasi teoretycy prozodii i wersyfikacji w istocie reprezentują bowiem punkt widzenia żywiołowego materializmu⁴

— taką wagę przywiązywał do stopowej budowy miarowych wierszy, że nawet przy zachodzeniu ich ze słowa na słowo zalecał uwydatniać je w recytacji. Nawiasem mówiąc, do przechodzenia stóp, czyli miar, ze słowa na słowo Nowaczyński przywiązuje niemałą wagę. Mówi o tym poprzednio:

Miary harmonijne niekoniecznie w osobnych słowach się uważają, ale też i w stykających się z sobą. Koniec jednego, a początek drugiego słowa miarę harmonijną składać może. I owszem, to daleko wdzięczniej i melodyjniej do ucha przypada, gdy pomienione miary z słów na słowa zachodzą⁵.

Toteż, kiedy Nowaczyński stwierdza:

Nie mamy w naszej prozodii za akcentem prozy idącej słów takich dwusylabnych, które by miarę owę, — jambus zwaną, a do rozmaitych wierszów miarowych służącą wydawały. Czego nam potrzeba było mianowicie do wierszów pięćmiarowych, *ad pentametra*⁶

³ T. Nowaczyński, *O prozodii i harmonii języka polskiego*. Warszawa 1781, s. 34.

⁴ *Spór*, s. 51

⁵ Nowaczyński, *op. cit.*, s. 13. Tym razem jest to ustęp cytowany również w *Sporze*, s. 196.

⁶ Nowaczyński, *op. cit.*, s. 90.

— to zaraz o dwie stronicie dalej pociesza się innym stwierdzeniem:

Co się tycze miary jambus \cup —, ta się w stykaniu słów bardzo często przygadza, gdy jednego słowa ostatnia sylaba krótka, a drugiego pierwsza długa zbiegają⁷

— a na stronicy następanej uspokaja się do reszty refleksją:

Na koniec, chociażbyśmy nie wszystkich rodzajów łacińskich* wierszów naśladować mogli, o to najmniej chodzi: dosyć na tym, że niektórych możemy. Jako to heksametra, pentametra, saphica i podobno więcej. A potem, każdy harmonijny język według własnej harmonii swojej ma swoje wiersze faworyty. I nasz je mieć może, chociaż do łacińskich niepodobne, a jednak według prozodii swojej regularne⁸.

Pokazał też Nowaczyński, jak to miary ze słowa na słowo przechodzą:

Obaczmy teraz, jako z słów dwójsylabnych i trójsylabnych na końcu nieskładanych naturalnie się koniec wiersza heroicznego (*Finis Carminus Heroici*) składa.

— \cup \cup — \cup	— \cup \cup — \cup \cup
Wiele mówimy,	Mało czyniemy.
Cudze ganiemy,	Swoje chwalemy.
Na nic nie dbamy,	Bo nic nie mamy.

Podobnież z słów rozmaicie zbiegnionych.

— \cup \cup — \cup	— \cup \cup — \cup \cup
Rozum miał szczupłe,	Chudak, granice.
Te jak przeskoczył,	Stracił ich lice:
Bo swe przewrócił,	Prawa na nice!
Któż mu to radził?	Chuci ogłupie!

Ku baczości

Słowo trójsylabne jednosylabnym poprzedzone składa miarę taką:

Na przykład: Dām w zamianę broń turecką⁹.

Ostatnie trzy ustępy nie były cytowane przez prof. Budzyka, a chyba widać z nich, że jakoś Nowaczyńskiemu na polskiej wersyfikacji miarowej zależało. A jeżeli, co prof. Budzyk także stwierdza, Nowaczyński „pozwała »dla wygody wiersza« traktować jako krótkie lub długie wszelkie sylaby bez względu na ich obecność lub dawną wartość”¹⁰, to jest to tym znamiennejsze.

Bo prof. Budzyk słusznie podkreślił i wielki entuzjazm Nowa-

⁷ Tamże, s. 92.

⁸ Tamże, s. 93.

⁹ Tamże, s. 36.

¹⁰ Spór, s. 44.

czyńskiego dla piękności polskiego języka, i to także, że Nowaczyński zna i ceni rzeczywiście prozodię polskiego języka, że pragnie w niej widzieć fundament wszelkiej literackiej i krasomówczej piękności. Jeżeli mimo to i wbrew temu gotów jest tę naturalną polską prozodię przeinaczać i psuć w celu nagięcia języka do składania wierszy miarowych, to widać mocno mu sprawa takich wierszy leżała na sercu.

I jeszcze jedno. Nowaczyński bez przerwy operuje pojęciem miary, czyli stopy. Mówi przecie:

Miara harmonijna albo prozodyjna, albo nutna, albo wierszowa (co wszystko na jednoż wychodzi) zowie się po łacinie *pes* albo *mensura*. Pierwsze imię (co znaczy stopa albo stąpienie) [...] Drugie słowo (co w samej rzeczy znaczy miara) [...] ¹¹.

Nowaczyński uważa za pożądane, żeby stopy przechodziły z wyrazu na wyraz i żeby mimo to uwydatniać je głosem, Nowaczyński wreszcie propaguje prozodyjne deformowanie języka, coś w rodzaju sylabotonicznej transakcentacji dla celu poprawnego konstruowania stóp i z nich „poprawnego“ miarowego wiersza. Przy tym wszystkim Nowaczyński zyskuje sobie uznanie prof. Budzyka i zostaje przez niego scharakteryzowany jako ten, który reprezentuje „punkt widzenia żywiołowego materializmu“ ¹². Przeciwnie, w rozdziale *Epigoni konwencjonalizmu sylabotonicznego i pierwsze głosy zdrowego rozsądku* prof. Budzyk wymienia jako owych „epigonów konwencjonalizmu“ cały szereg współczesnych wersologów. Są tam Maria Renata Mayenowa, Stefania Skwarczyńska, Stanisław Furmanik, Jerzy Woronczak, Tadeusz Kuryś, jestem ja. Niektóre z tych nazwisk są tak sobie przeciwstawne pod względem płaszczyzny naukowobadawczej, że już samo wymienianie ich razem i przyklepanie im wspólnej etykiety zaskakuje i pobudza do protestu. Etykieta ta jest zresztą wewnątrz rozdziału zróżnicowana: Mayenowa i Woronczak to konwencjonalisci; o Furmaniku i Kurysiu mówi się:

„Stopowa“, a więc konsekwentnie formalistyczna teoria polskiego sylabotoniczmu reprezentowana jest w obecnej dyskusji przez dwu jej przedstawicieli: Stanisława Furmanika i Tadeusza Kurysia ¹³.

Mnie w dalszym ciągu implikuje się idealizm. Otóż nikt z wymienionych przez prof. Budzyka „epigonów“ — ani „konwencjo-

¹¹ Nowaczyński, *op. cit.*, s. 13.

¹² *Spór*, s. 51.

¹³ *Tamże*, s. 82.

naliści“, ani „idealiści“, ani „formaliści“ — nikt z nich nie żądał, żeby przechodzące z wyrazu na wyraz stopy uwydatniać głosem, i nikt dla miłości stopy nie proponował sylabotonicznej transakcentacji, jak to uczynił „żywiółowy materialista“ — Tadeusz Nowaczyński. Skądże więc jego „żywiółowy materializm“ i skąd takie gromy na wersologów współczesnych?

I tak dalej, i dalej. Sporo stronic można by zapisać korygując ten osobliwy „fotomontaż“, jakim jest dokumentacja w książce prof. Budzyka. Bo tak samo spreparowany jest i Elsner, i Królikowski, i inni. Pozostawiam ich na boku, ażeby rzeczy nie rozdymać. Przechodzę do innej sprawy; jest nią wprost nieprawdopodobna dowolność interpretacyjna, na którą sobie autor *Sporu o polski sylabotonizm* pozwala. Ofiarą tej swobody w interpretacji padł między innymi... Mickiewicz. Wiadomo, że Mickiewicz sam dał objaśnienie do wiersza *Powieści Wajdeloty*. Prof. Budzyk zna oczywiście to wyjaśnienie, przytacza je w swojej książce, po czym daje do heksametrów Mickiewiczowskich własny komentarz wersologiczny, sprzeczny z interpretacją poety. Oto, jak się komentarz prof. Budzyka zaczyna:

Spróbujmy spojrzeć na to wszystko od nowa, szukając pomocy u samego poety, który acz lakonicznie, wyraził własną opinię o rytmice tego wiersza:

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

Skąd Lĩ|twĩnĩ wrã|cãjã ? z nõcněj wrã|cãjã wý|cięczi.
 Wiõzã |łũpý bõ|gãtë, |w zãmkãch ĩ |cërkwiãch zdõ|býtë...
 Sãmã nië |widzi, cõ |rõbi; |wszýscy mi |tõ põwiã|dãjã.

W budowie wiersza naśladowano heksametr grecki, z tą różnicą, że w miejscu spondeów (— —) używano najczęściej trocheów (— ∪) albo ∪. W dwóch lub trzech miejscach daktyle zastąpione są przez antibacchius (— — ∪), którego średnia zgłoska nie jest wyraźnie długą, np.: krzyk mõjēj mãtkĩ”.

Zanim przyjrzymy się przytoczonej tu opinii poety, chciałbym wyrazić przekonanie, że dzieło winno być oceniane nie tyle wedle tego, co o nim sądzi sam autor, ale raczej wedle tego, co obiektywnie ono reprezentuje. Po drugie, nie wydaje się, żeby przyznając Mickiewiczowi geniusz poetycki trzeba było koniecznie każdemu jego wyjaśnieniu przypię-

sywać wartość teoretyczną i naukową. Po trzecie, jestem zdania, że przytoczona wypowiedź Mickiewicza, jako fragmentaryczna, powinna być rozpatrywana raczej z punktu widzenia sformułowanych intencji niż od strony szczegółowych ustaleń¹⁴.

Dalej następuje wykrywanie tego, czym są „obiektywnie“ heksametry *Powieści Wajdeloty*:

To Królikowski ustalał, że w polskich warunkach heksametr musi być nie tylko różnosylabiczny, ale też nierównorytmiczny. Obok daktyli mogą wystąpić w nim spondeje i trocheje — Mickiewicz zaś dorzucił jeszcze antibacchius. Tak wygląda przyjęta i rozszerzona nieco teoria. W praktyce jednak Mickiewicz wcale się do tego nie ograniczył, jakkolwiek nie uznał za stosowne prezentować w całości wersyfikacyjnych zasad swojego „heksametru“. Już teraz warto podkreślić to, że — zgodnie z oświadczeniem poety — wiersz *Powieści Wajdeloty* nie jest „heksametrem“, lecz wierszem utworzonym na wzór heksametru. Najczęściej zapominano o tym dotychczas, zapominano również, że kryterium oceny tego nibyheksametru tkwi, jak sam chce tego Mickiewicz, nie tyle w metryce antycznej, co raczej w rytmie języka, w „akcencie zachowującym się w wymawianiu“. Skutek tego był taki, że zaprezentowany przez poetę układ rytmiczny trzech przypadkowych wierszy uznano jako obowiązujący dla całości, bez względu na jego zgodność z rzeczywistym rytmem języka¹⁵.

Odkrywszy, że zdanie Mickiewicza: „W budowie wiersza nadsładowano heksametr grecki, z tą różnicą, że w miejscu spondeów [...] używano najczęściej trocheów [...] albo — $\overset{\cup}{-}$. W dwóch lub trzech miejscach daktyle zastąpione są przez antibacchius [...], którego średnia zgłoska nie jest wyraźnie długa, np.: Krzyk mójj matki”, odkrywszy zatem, że zdanie to oznacza jakiś „niby-heksametr“ — najwidoczniej nie ten heksametr, który Mickiewicz sam scharakteryzował i którego dał przykłady; odkrywszy również, że te przykłady to „zaprezentowany przez poetę układ rytmiczny trzech przypadkowych wierszy“ (widocznie Mickiewicz zaprezentował je bez celu, tak sobie, dla bezmyślnej zabawy!); odkrywszy przede wszystkim, że Mickiewiczowi brak samowiedzy artystycznej i że on, profesor Budzyk, wie lepiej — autor *Sporu o polski sylabotoniizm* odkrywa dalej, że

wiersz *Powieści Wajdeloty* jest heksametrem bardzo swoistym, z niezwykłą inwencją realizującym postulowaną przez Królikowskiego różnorytmiczność. W sumie mamy tu bowiem następujące, niewątpliwie narzu-

¹⁴ Tamże, s. 61.

¹⁵ Tamże, s. 62.

cone przez język układy: daktyl, amfibrach, anapest, trochej, spondej, jamb, grupa jednosylabowa. Przeważają, rzecz jasna, trocheje i daktyle, gdyż większość zestrojów intonacyjnych posiadających w języku tok trocheiczno-amfibrachiczny, jest dostatecznie dwuznaczna pod względem rytmu, byśmy mogli przyznać poecie prawo do wyboru jednej z dwu możliwości. A więc zamiast — ∪ | ∪ — ∪ można ustalać tok następujący: — ∪ ∪ | — ∪¹⁶. Ponieważ wybór jednej z tych możliwości nie usuwa ambiwalencji rytmicznej, trzeba więc także i tę cechę dorzucić dla uzyskania pełnego obrazu różnorodności rytmicznej rozpatrywanego wiersza¹⁷.

Nieco wcześniej prof. Budzyk pisze:

Powieść Wajdeloty jest wierszem nierównosylabicznym i różnorytmicznym. Miara sylabiczna waha się od 14 do 17 sylab, rytmicznie zaś jest to mieszanina zestrojów jednoakcentowych, trochejów, jambów, spondejów, amfibrachów, daktyli, anapestów oraz peonów różnych stopni¹⁸.

Na szczęście nawet w interpretacji prof. Budzyka „przeważają [...] trocheje i daktyle“¹⁹. Ale na s. 62 podaje on 12 wersów *Powieści* ukształtowanych rzekomo inaczej, niż to w swoim komentarzu zadeklarował Mickiewicz, na s. 63 oświadcza, że są w niej „dość liczne“ jamby („co najmniej osiem bezspornych“), a potem jeszcze raz powraca do tej sprawy i powiada:

W istocie rytm językowy utworu zawiera wszystkie postaci rytmiczne zestrojów akcentowych spotykanych w języku — a więc (oprócz notorycznie występujących trochejów i amfibrachów) zestroje oksytoniczne jednosylabowe i wielosylabowe, czyli jambiczne lub anapestyczne — mistrz (krzyżacki); co sam (umiał); jedyna broń; tylko krzyk (mojej matki) — oraz zestroje proparoksytoniczne — staraj się; starało się²⁰.

Jest rzeczą zupełnie nieprawdopodobną, żeby Mickiewicz objaśniając swój heksametr posłużył się w tym celu pierwszymi lepszymi nieobowiązującymi przykładami. Jest to nieprawdopodobne psychologicznie. Jest także nieprawdopodobne, ponieważ tylko dwa wersy są wzięte z początku, a trzeci ze środka, były więc wybierane. I jest nieprawdopodobne „obiektywnie“, ponieważ „jest jakaś metoda w tym szaleństwie“: wszystkie trzy wersy przy różnej liczbie sylab reprezentują ten sam wzorzec trocheiczno-daktyliczny, naśladują-

¹⁶ Jeżeli układ zestrojowy: — ∪ | ∪ — ∪ można uważać za tok — ∪ ∪ | — ∪, to o co w ogóle prof. Budzyk kopię kruszy i dlaczego układ zestrojowy ∪ ∪ — | ∪ — nie ma być uważany za dwa anapesty?

¹⁷ *Spór*, s. 63.

¹⁸ *Tamże*, s. 61.

¹⁹ *Tamże*, s. 63.

²⁰ *Tamże*, s. 125—126.

cy heksametr grecki. Po wtóre (od tego właściwie należało zacząć) Mickiewicza znajomość prozodii i samowiedza artystyczna jest nie do zakwestionowania. Dowodów obiektywnych nie brakuje. Należy do nich choćby interpretacja prozodyjna (gradacja akcentów) w „týlkõ krzyk mōjěj mātki...”. Jest absolutnie nieuzasadnione odrywanie objaśnienia Mickiewicza od zupełnie wyraźnych zawartych w nim wskazań i podkładanie na ich miejsce jakiegoś innego zawiętego sensu. Jedynym tutaj obiektywnym stanowiskiem będzie zaufać genialnemu i w pełni świadomemu swojej sztuki poecie, a nie „szkiełku i oku“ prof. Budzyka. Tym więcej, że to „szkiełko i oko“ jest zawodne. Prof. Budzyk mówi o zestrojach jambicznych, anapestycznych itd. Może ich być w *Powieści* ile chcąc, pod jednym wszakże, Mickiewiczowskim, warunkiem, żeby się układały w wersach nie burząc ich akcentowego trocheiczno(spondeiczno)-daktylicznego porządku. W realizacji Mickiewicza nie ma ani jednego monosylabu, jambu, anapesta, peona, a choćby amfibracha, który by się w ten rytm trocheiczno(spondeiczno)-daktyliczny nie wbudowywał. Przytoczone przez prof. Budzyka na dowód niemieszczenia się w tym porządku wersy typu: „Dzień w dzień | od taranów...” albo „Stał dom | moich rodziców...” itp. — zaczynają się spondejem, a nie jambem. W wersie: „Kiejstutówna, jak z wykle, w sióstr i rówiennic orszaku...” — krok trocheiczno-daktyliczny układa się następująco: „Kiejstu | tówna, jak | z wykle, | w sióstr i ró | wiennic or | szaku...” „Jak zwykle“, mimo że stanowi osobny wtęt, współtworzy dwie stopy, a nie jedną, na tej samej zasadzie, na której w jednym z interpretowanych przez samego Mickiewicza wersów dwie stopy współtworzy zdanie podrzędne „co robi“: „Sama nie | widzi, co | robi; | wszyscy mi to powia | dają“ itd., itd. Dopatrywać się w Mickiewiczowskiej koncepcji rytmicznej heksametru jambów jako równoważników spondeja czy trocheja można tylko na zasadzie nieznanomości ówczesnej prozodii.

Jeszcze słowo o zestrojach oksytonicznych, które mają być „jednosylabowe i wielosylabowe, czyli jambiczne lub anapestyczne — mistrz (krzyżacki); co sam (umiał); jedyna broń; tylko krzyk (mojej matki)”²¹. W wersie: „Winrych, mistrz krzyżacki...” — „mistrz krzyżacki“ jest peonem współtworzącym dwie stopy: „Winrych, | mistrz krzy | żacki...“; w „co sam umiał...” „co sam“ jest spondejem zaczynającym wers; „jedyna broń“ jest wadliwie wyrwana z kontekstu, jest to bowiem: „jedyna | broń nie-

²¹ Tamże.

wolników“, przy czym „broń niewolników“ współtworzy dwie stopy: „Tyś nie | wolnik, je | dyna | broń niewol | ników pod | stępy; w „tylko krzyk mojej matki...“ wyraz „krzyk“ jest samodzielnym zestrojem. Mickiewicz, jak wiadomo, wbudował go w wers jako część mocną daktyla: „Tylko | krzyk mojej | matki | długo, | długo sły | szalem“. Przy nieznamości ówczesnej prozodii i przy nieliczeniu się z Mickiewiczowską interpretacją można doczytać się w *Powieści Wajdeloty* rytmicznie samodzielnych jambów czy anapestów. U Mickiewicza ich nie ma.

Jak dzieła przeszłości, tak i książki współczesne traktuje prof. Budzyk swobodnie. I tak, mówiąc o wydanym przez IBL tomie zbiorowym *Sylabizm* wspomina, że jest to tom z serii *Poetyka*, przeocza jednak, że jest to w pełnym brzmieniu: „*Poetyka. Zarys encyklopedyczny*“. Stąd specjalny hasłowy układ prac zawartych w tym tomie. Z całego zaś tomu, liczącego 470 stronik samego tekstu, plus 40 stronik bibliografii i indeksów, prof. Budzyka interesuje głównie dziesięciostronicowe haselko „*Jednozgłoskowiec*“, którego celu naukowego nie dostrzega. Z góry mogę uprzedzić, że w jednym z najbliższych tomów wydawnictwa znajdzie się hasło jeszcze skromniejsze: „*Sylaba*“. I kto wie, może nawet wypadnie poświęcić mu więcej niż 10 stronik.

Bardzo niewersalsko obchodzi się prof. Budzyk ze współczesnymi wersologami. Implikuje im rzeczy niebywałe, jak np. wydzielanie z tekstu poetyckiego zespołów bezsensownych sylab. Oprócz Nowaczyńskiego, „żywiolowego materialisty“, nikt tego nigdy nie wymagał! Ja na pewno nigdy, choć mnie się to wciąż przypisuje. A oto, co mówią wręcz Mayenowa i Kuryś:

A tymczasem realizacja rytmu nie wymaga oczywiście realizowania pauz ani między tak zwanymi stopami, ani między tak zwanymi zestrojami. Realizuje się zwykle pauzy między zespołami większymi niż stopa i zestroj²².

Nie ma oczywiście mowy o samodzielności językowej czy fonetycznej autonomii stopy krzyżowanej, o konieczności wyodrębniania takiego tworów jak *łysięser*²³.

Wyrwanie z kontekstu wiersza i jego rytmu zespołów bezsensownych sylab w rodzaju „*dazdysza*“ czy „*wejalta*“ jest własnym

²² M. R. Mayenowa, *Jeszcze w sprawie polskiego sylabotoniizmu*. Pamiętnik Literacki, XLVI, 1955, z. 4, s. 479.

²³ T. Kuryś, *Sylabotoniczne nieporozumienia*. Pamiętnik Literacki, XLVII, 1956, z. 1, s. 127.

wynalazkiem prof. Budzyka, niesłusznie przez niego wmawianym innym wersologom. Nie mogę się zgodzić na przypisywanie mi tego wynalazku.

Również z okazji heksametru urąga mi się w sposób, którego zupełnie nie rozumiem: przecie już w r. 1950 określiłam heksametr jako „sylabotonizm przybliżony”²⁴.

Prawdziwe klapsy obrywają „młodzi wersologowie, współautorowie działu wersyfikacji w zbiorowym wydawnictwie IBL pt. *Poetyka*”²⁵. Najwięcej oczywiście dostało się Kurysiewi, który miał to nieszczęście, że się specjalnie sylabotonizmem zajmował. Wszyscy oni są już dojrzałymi pracownikami naukowymi i nie sędzę, żeby komukolwiek wypadało czy to klapsować ich, czy klepać po ramieniu.

Ale cóż tu mówić o „młodych wersologach”, skoro klepie się po ramieniu również Mayenową, a jej obserwacjom i empirycznym konstatacjom przypisuje się wartość raczej „subiektywną”:

Bardziej przekonujący, ale w pewnym stopniu subiektywny, jest argument wytoczony przez Mayenową:

„Moje wielokrotne doświadczenie czytelnicze każe mi twierdzić, że w klarownym sylabotoniku zakłócenia w rozkładzie przedziałów międzyzestrojowych nie czuje się w ogóle, natomiast zakłócenie w regularności rozkładu akcentów odczuwa się natychmiast jako ostre zamącenie rytmu”.

Autorka powołuje się przy tym na powszechność tej obserwacji, co ma w jej przekonaniu dodać szczególnej wagi wytoczonemu argumentowi²⁶.

Rzeczywiście, dalszy ciąg przytoczonego ustępu z Mayenowej brzmi:

Jest to w moim poczuciu obserwacja powszechna, niezależna od indywidualnych interpretacji i potwierdzająca — obok wymowy liczb — w sposób nie mniej istotny prymarność regularności akcentowej nad regularnością w rozkładzie przedziałów międzyzestrojowych w polskim sylabotonizmie²⁷.

Prof. Budzyk pisze jeszcze z powodu przytoczonego wyżej ustępu z Mayenowej:

²⁴ M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 2. Kraków 1950, s. 162.

²⁵ *Spór*, s. 6.

²⁶ *Tamże*, s. 96.

²⁷ *Mayenowa*, *op. cit.*, s. 475.

Lojalnie przyznaję, że analogiczne stanowisko zajmuje i gorąco je popiera Juliusz Kleiner:

„Co do pojęcia sylabotonizmu — czy ściślej: uznania, które czynniki są zasadniczymi formantami — rozstrzygający jest dowód przeprowadzony przez Marię Renatę Mayenową, że w wierszach sylabotonicznych przesunięcie miejsca akcentu odczuwamy jako zmodyfikowanie, zmańcenie panującego układu, natomiast nie czujemy takiego zmańcenia, gdy nastąpi przesunięcie granicy zestroju akcentowego“²⁸.

Mayenowa przekonała swoimi dowodami Kleinera²⁹. Ale dla prof. Budzyka ani „wymowne liczby“ (nie tylko Mayenowej, ale także Woronczała, Kurysia i moje), ani stwierdzona przez Mayenową i Kleinera powszechność słuchowo-rytmicznego wrażenia nie są przekonywujące. Wszystko to tylko „subiektywizm“, „konwencjonalizm“ i Bóg wie co jeszcze! „Epigonizm“ przede wszystkim.

A przecież sam prof. Budzyk swój rozdział IV, *Czymże wreszcie jest polski sylabotonizm?* — zaczyna słowami:

Opierając się na elementarnym doświadczeniu czytelnicy wszyscy zgodnie na ogół stwierdzamy [...] ³⁰.

W końcu zdumienie ogarnia czytelnika *Sporu o polski sylabotonizm*. A zdumienie to rośnie jeszcze bardziej przy czytaniu niektórych teoretycznych wypowiedzi autora.

Podejmując wywody Dłuskiej, potwierdzałem jej tezę, że samo tylko następstwo elementów regularnie powtarzających się w czasie nie tworzy i nie może tworzyć postaci rytmicznych. Toteż gdy mamy do czynienia z rytmem poetyckim, musimy szukać wyznacznika rytmu poza foniczną warstwą języka, a więc w składnikach semantycznych i w treściach obrazowo-emocjonalnych ³¹.

Nieco dalej, powołując się na swój artykuł *Co to jest polski sylabotonizm?* ³², prof. Budzyk pisze:

Wprawdzie już wówczas podkreślałem, że w sylabotonizmie chodzi o regularność „wszystkich lub niektórych tylko zestrojów“ — niemniej jednak rzeczywiście tkwi w tym ideał regularności, mimo że miałyby ona być realizowana na nieco lub znacznie ograniczonej prze-

²⁸ *Spór*, s. 96—97.

²⁹ J. Kleiner, *Kilka uwag w sprawie sylabotonizmu*. Pamiętnik Literacki, XLVII, 1956, z. 2, s. 444—447.

³⁰ *Spór*, s. 164.

³¹ *Tamże*, s. 94.

³² K. Budzyk, *Co to jest polski sylabotonizm?* Pamiętnik Literacki, XLVI, 1955, z. 1, s. 123—152.

strzeni. Gdy patrzę na to z perspektywy dziś głębszej już świadomości teoretycznej i z perspektywy dyskusji, dochodzę do przekonania, że należy całkowicie wyzwolić się spod wpływów fetysza regularności rytmicznej — obojętnie zresztą jak mierzonej: w zestrojach, stopach czy akcentach. Rytm byłby zatem formą wyrażającą falowanie emocjonalno-obrazowych wartości wiersza³³.

Znakomicie. Tylko co takie ujęcie „rytmu“ ma wspólnego z rytmem rzeczywistym? Rytmem koniecznie opartym na regularności (nie musi to być regularność metronomowa, ale musi być dostateczna na to, żeby ją nasz „zmysł“ rytmiczny pochwycił) i na postaciowaniu rytmicznym? Co ma wspólnego z rytmologią w ogóle, a w szczególności z wersologią i, jeszcze szczegółowiej, z sylabotonizmem? „Formę wyrażającą falowanie emocjonalno-obrazowych wartości“ równie jak w wierszu można badać w prozie. Doskonale nadaje się do tego *Czerwone i czarne* Stendhala, *Księżę i żebrak* Marka Twaina, nowela Prusa *Z legend dawnego Egiptu*, nawet *Rękopis znaleziony w Saragossie* Potockiego i mnóstwo innych utworów, tak prozą, jak wierszem (np. *Pan Balcer w Brazylji*). To nie jest specyficzna sprawa wiersza, jak jest nią sylabizm czy sylabotonizm. To nie jest w ogóle sprawa rytmu w realnym znaczeniu tego wyrazu. W formule prof. Budzyka: „Rytm byłby zatem formą wyrażającą falowanie emocjonalno-obrazowych wartości wiersza“ — wyrazowi „rytm“ można przypisywać tylko przenośne znaczenie.

Z książką prof. Budzyka merytorycznie dyskutować nie można. Usiłuje on przenieść na płaszczyznę zjawisk słuchowego rytmu wierszowego sprawę z zupełnie innej dziedziny. Nic dziwnego, że raz po raz musi się uciekać to do fotomontażu, to do przeinaczenia sensu wypowiedzi innych autorów — w czym nie oszczędził nawet Mickiewicza, to wreszcie do przyklepania im różnych ideologicznych etykietek, które się na nich ani rusz nie trzymają. Z tezami *Sporu o polski sylabotonizm* dyskutować nie tylko nie można, ale także nie trzeba. Tezy, które wymagają takich zabiegów, tak rażących, obalają same siebie. Same dowodzą swojej sztuczności. Ich sprzeczność z istniejącą rzeczywistością wykazuje się sama przez się. Prof. Budzyk stanął na platformie ideologicznej i gromi swoich naukowych przeciwników z pozycji metodologii materializmu marksistowskiego. I tu niech mi będzie wolno posłużyć się cytatem z własnego artykułu prof. Budzyka:

³³ *Spór*, s. 97.

Jest rzeczą zazwyczaj dość kłopotliwa, jeśli ktoś demonstrując materialistyczną metodę rozumowania popada w sprzeczność z rzeczywistością³⁴.

*

Chciałabym jeszcze wyjaśnić dwa nieporozumienia pozanaukowe, które mnie osobiście dotyczą. Prof. Budzyk pisze:

Nie dysponując środkami finansowymi dla zorganizowania zespołowej pracy szperackiej, muszę ograniczyć się do kontroli materiału prowadzonej w sposób indywidualny, a więc dorywczy i — z natury rzeczy — niepełny. Pod tym względem praca Dłuskiej ma wyraźną przewagę nad wynikami, które sam jestem w stanie osiągnąć, gdyż jest ona wynikiem zespołowej pracy kilkusobowej grupy pracowników naukowych działających w ciągu znacznego okresu czasu³⁵.

Wypowiedź powyższa dotyczy mojej małej książeczki *O wersyfikacji Mickiewicza*³⁶. Chciałabym wyjaśnić, że książeczka ta nie jest „wynikiem zespołowej pracy kilkusobowej grupy pracowników naukowych działających w ciągu znacznego okresu czasu“. Gdyby tak było, uczestnicy zespołu byłiby na niej podpisani. Książeczka jest moją pracą, a była nie tylko wydana, ale i napisana w trybie „błyskawicy“. Nieomal na kolanie. Głównym jej celem było zebrać w garść, ująć i przedstawić to, co się dało dostrzec i przemyśleć przy sumarycznym oglądzie Mickiewiczowego wierszowania, i dać w ten sposób punkt wyjścia, odskocznię dla podjętych wówczas szerokich zespołowych badań. Ta praca zespołowa ukaże się wkrótce i każdy z jej uczestników będzie podpisany pod swoim działem badań. Dziś mogę powiedzieć o niej tyle, że niektórzy z piszących przepracowali dla swojej partii i swojej problematyki tysiące wersów, podobnie jak niegdyś ja sama przebadałam wiele tysięcy wersów dla swoich *Studiów z historii i teorii wersyfikacji polskiej*.

Drugie nieporozumienie dotyczy mojego artykułu *Sylabizm* w tomie zbiorowym pod tymże tytułem. Prof. Budzyk przytacza pierwsze zdania tego mojego artykułu:

„Sylabizm jest to system wersyfikacyjny, w którym jednostką miary jest sylaba. A zatem wersami jednej miary rytmicznej są wersy o jednakowej liczbie sylab. Równe rytmicznie są między sobą 11-zgłos-

³⁴ Budzyk, *Co to jest polski sylabotyzm?*, s. 133.

³⁵ *Spór*, s. 109.

³⁶ M. Dłuska, *O wersyfikacji Mickiewicza*. (Próba syntezy). Warszawa 1955. Z prac dyskusyjnych Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewiczowskiego PAN.

kowce lub 8-zgłoskowce itd., przy czym nie bierze się pod uwagę właściwości prozodyjnych poszczególnych sylab, tego, że są długie lub krótkie, akcentowane lub nie akcentowane, różniące się intonacją albo się nie różniące. O rachunku rytmicznym decyduje sylabacja sama jako taka [...]“.

Po tym cytacie następuje takie zdanie autora *Sporu*:

Nie kto inny, tylko Zawodziński przyparł do muru autorów tej definicji³⁷.

Gdyby prof. Budzyk przeczytał nie tylko pierwszą stronicę mego artykułu *Sylabizm*, ale i dwie następne, to przy końcu s. 3 (s. 9 według paginacji tomu), znalazłby passus o konieczności posługiwania się w wierszu sylabicznym „czynnikiem dodatkowym, formantem“³⁸ i przekonałby się, że nie ma „przyparcia do muru“ przez Zawodzińskiego, że przeciwnie, jest wyraźna różnica między jego i moim poglądem na rytmotwórcze warunki decydujące o możliwości powstawania i istnienia wiersza sylabicznego. Gdyby ponadto zajrzał na koniec artykułu, do rozdziału pt. *Stan badań*, znalazłby tam na s. 69 krótkie krytyczne omówienie *Studiów* Zawodzińskiego i wiedziałby dokładnie, jakie jest moje stanowisko w stosunku do poglądów Zawodzińskiego.

Ale to tylko jedna z bardzo licznych podobnych niedokładności w książce prof. Budzyka.

Bardziej dziwi inna niedokładność: że mianowicie tę definicję, zaczerpniętą z mego artykułu, przypisuje się „autorom“ w liczbie mnogiej. W tomie *Sylabizm* każdy artykuł jest podpisany nazwiskiem autora. Jest to uwidocznione i w spisie treści, i wewnątrz tomu: nad każdym tytułem wydrukowano imię i nazwisko autora. Dotyczy to moich artykułów tak samo, jak wszystkich innych. Prof. Budzyk chyba to zauważył, skoro notka jego do tegoż cytatu brzmi: „*Poetyka. Zarys encyklopedyczny. Sylabizm*. Praca zbiorowa pod red. Z. Kopczyńskiej i M. R. Mayenowej. (Rozprawa wstępna M. Dłuskiej *Sylabizm*). Wrocław 1956, s. 7“³⁹.

³⁷ *Spór*, s. 141.

³⁸ M. Dłuska, *Sylabizm*. W tomie: *Sylabizm*, s. 9.

³⁹ *Spór*, s. 141.