

# Zdzisława Kopczyńska

---

## Wiersz epiki Mickiewicza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 51/1, 105-148

---

1960

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

ZDZISŁAWA KOPCZYŃSKA

## WIERSZ EPIKI MICKIEWICZA

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że Mickiewicz, używając w swoich utworach epickich 11-zgłoskowca 5+6 i 13-zgłoskowca 7+6, korzystał w zasadzie z tradycyjnie już jako epickie wykształconych formatów wierszowych. Pytanie, na które próbuję w tym artykule odpowiedzieć, dotyczy głównie sprawy stosunku Mickiewicza do tradycji wersyfikacyjnej, wyrażającego się w sposobie użycia przezeń wymienionych rozmiarów i wynikających stąd konsekwencji dla stylistycznej funkcji tych rozmiarów.

W okresie bezpośrednio poprzedzającym twórczość romantyków i wystąpienie Mickiewicza zdecydowany prymat na terenie poezji nielirycznej należy do rozmiaru 13-zgłoskowego (7+6). Charakterystyczne to jest nie tylko dla pierwszego dwudziestolecia XIX w., ale w dużym zasięgu także dla Oświecenia. Ogromny rozwój poezji na usługach dydaktyki, polemiki i satyry (w Oświeceniu), a następnie poezji opisowej i wierszowego dramatu przesądzał użycie formatów wersyfikacyjnych tradycyjnie już wykształconych jako przydatne dla utworów nielirycznych albo utworów dłuższych rozmiarów: 13-zgłoskowca 7+6 i 11-zgłoskowca 5+6. Jednakże już w Oświeceniu, a następnie bardzo zdecydowanie w pierwszym dwudziestolecu XIX w. 13-zgłoskowiec zwycięża swojego rywala.

Decyduje o tym kilka przyczyn. Wydaje się przede wszystkim, że w Oświeceniu, wobec wyraźnie zarysowującej się w świadomości ówczesnych pisarzy potrzeby przystosowywania typu formy wersyfikacyjnej do gatunku utworu, 11-zgłoskowiec — jako znacznie częstszy w porównaniu z 13-zgłoskowcem komponent czy współkomponent stroficzny, przy tym rozmiar sylabiczny krótszy, a więc łatwiejszy do dobitniejszej wewnętrznej rytmizacji drogą równoważności akcentowej jego członków (w każdym po dwa akcenty) — upowszechnia się w gatunkach lirycznych, głównie pieśniowych i pseudopieśniowych. Za przykład służyć może twórczość Karpińskiego i Książnina. Ta funkcja 11-zgłoskowca siłą rzeczy tamuje stosowanie tego wiersza jako rozmiaru utworów dyskursywnych, epicko-

-narracyjnych czy epicko-opisowych, wyłączając, oczywiście, tradycyjnie epicką oktawę. Oktawa 11-zgłoskowa utrzymuje się nadal w funkcji epickiej, ale jej zasięg jest niewielki poza twórczością Krasickiego. Przy tym właśnie twórczość Krasickiego, dzięki ogromnej poczytności głównie jego heroikomicznych poematów, deprecjonowała w jakimś stopniu 11-zgłoskową oktawę jako formę wersyfikacyjną utworów poważnych, a cóż dopiero „bohaterskich“.

Dominacja 13-zgłoskowca jest też w dużej mierze wynikiem ówczesnych wpływów francuskich, a co za tym idzie — szeroko uprawianych tłumaczeń z francuskiego aleksandrynu, którego polskim odpowiednikiem był 13-zgłoskowiec, w funkcji przekładu aleksandrynu utwierdzony już tradycją. Do upowszechnienia się 13-zgłoskowca jako formatu epickiego przyczyniały się też coraz liczniejsze tłumaczenia dzieł antycznych, pisanych heksametrem, dla którego oddania 13-zgłoskowiec, dzięki dłuższemu rozmiarowi, był bardziej dogodny od krótszego 11-zgłoskowca.

Ponadto, nie bez wpływu na rolę i znaczenie 13-zgłoskowca pozostawała rosnąca produkcja repertuaru teatralnego. Był on bowiem tradycyjnym wierszem dramatu — szczególnie jako format sztuk mówionych oraz dialogu w operach i komediooperach — na którym to terenie 11-zgłoskowiec, tak doniosłe zapoczątkowany w *Odprawie Kochanowskiego*, należał do rzadkości.

W rejonach poezji epickiej, pozostającej we władaniu 13-zgłoskowca, w okresie pierwszego dwudziestolecia XIX w. i kilku lat następnych mamy do czynienia głównie z dwoma rodzajami twórczości: tłumaczeniami epiki francuskiej i klasycznej<sup>1</sup> oraz z rodzimym pisarstwem o tematyce ziemiańskiej i heroicznej<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Z adaptacji utworów literatury klasycznej i francuskiej będą to przede wszystkim tłumaczenia *Iliady*, *Odysei*, *Eneidy*, *Metamorfoz*, *Georgik*, *Bukolik* oraz *Henriady* Woltera, *Sztuki rymotwórczej* Boileau, dzieł Delille'a.

13-zgłoskowiec jako wiersz przekładu tak się upowszechnia, że wychodzi daleko poza teren recepcji aleksandrynu czy heksametru. Służy również za wiersz tłumaczeń z literatury angielskiej.

Bardzo znamienym, choć drobnym, przykładem roli 13-zgłoskowca jako wiersza przekładu jest pochodzące z r. 1817 tłumaczenie fragmentu *Piekła* Dantego, dokonane przez Sękowskiego. Tłumacz stosuje w nim rozmiar 13-zgłoskowy, mimo tak już bogatej tradycji zastępowania 11-zgłoskowca włoskiego polskim formatem tego samego rozmiaru sylabicznego. O tym samym świadczy też już znacznie wcześniejszy (z r. 1801) przekład 13-zgłoskowcem fragmentu *Jerozolimy wyzwolonej*, pióra Trembeckiego.

<sup>2</sup> Na czele poematów o tematyce ziemiańskiej stoi *Zofiówka* Trembeckiego (1806); następne główne pozycje to: *Wieśniak* Kossakowskiego

Wybitna dominacja 13-zgłoskowca w ówczesnej epice i jego rola najpoważniejszego rozmiaru w wersyfikacji polskiej jest poświadczona nie tylko praktyką poetycką ówczesnych twórców, ale także i wypowiedziami teoretycznymi<sup>3</sup>. „Wiersz bohaterki” — najwyższy i najtrudniejszy gatunek poetycki — staje się synonimem 13-zgłoskowca<sup>4</sup>. Feliński przenosi nawet polski 13-zgłoskowiec nad francuski aleksandryn, co w okresie wielkich wpływów i umiłowania francuszczyzny jest bardzo znamienne<sup>5</sup>.

W ówczesnej świadomości teoretycznej sprawy wiersza w ogóle grają dużą rolę. I w Oświeceniu, i w okresie bezpośrednio poprzedzającym twórczość Mickiewicza zainteresowanie formą wierszową występuje w ogromnym nasileniu. Zainteresowanie to ma przede wszystkim charakter normatywny. Jakby na marginesie oświeceniowej walki o czystość języka polskiego przeciw skażeniom czasów saskich i siedemnastowiecznym wyrastają i zostają sformułowane

---

(1805), *Rolnictwo* Tomaszewskiego (1808), *Okolice Krakowa* Wężyka (1920), *Rzeki polskie* Marcinkowskiego (1821), *Podole* Gosławskiego (1825), *Góra Odyńca* (1826), *Dumania w Ursynowie* Niemcewicza (1826) i wreszcie — przez cały ten okres pisane, drukowane we fragmentach, oddane w r. 1829 do składania i wskutek przerwanych druku dopiero w całości w r. 1839 opublikowane — *Ziemiaństwo* Koźmiana.

Do utworów o tematyce historyczno-heroicznej zaliczyć wypada: *Poltawę* Muśnickiego (1803), *Wiersz do legiów polskich* Godebskiego (1805), *Jagiellonidę* (oktawa 13-zgł.) Tomaszewskiego (1817), *Lechiadę* (pisaną około r. 1807, druk. 1831) i *Sybillę* Woronicza (1818), *Zdobycie Kijowa* Zaborowskiego (1818), *Galicję oswobodzoną* (1810) i *Józefadę* Świderskiego (1818).

<sup>3</sup> Gramatyk F. Golański (*O wymowie i poezji*. Wyd. 3. Wilno 1808, s. 482) przy rozróżnianiu rodzajów i gatunków poetyckich konstatuje: „Poeta albo sam tylko mówi, albo wystawia mówiących, albo i sam mówi, i wystawia mówiących. [...] Do trzeciego [rodzaju należy] wiersz bohaterki, *poema heroicum* albo *carmen epicum* [...]. Tak łatwiej napisać satyrę albo epigramma aniżeli dobrą traiedią, dopieroż wiersz bohaterki”.

<sup>4</sup> Tak używa tego terminu T. Zaborowski pisząc *O zewnętrznej budowie wiersza polskiego* (Ćwiczenia Naukowe, 1818, t. 1, s. 152). A. Feliński (*O wierszowaniu, czyli budowie wiersza polskiego i o poetach polskich od panowania Zygmunta I aż do naszych czasów*. W: *Dzieła*. Wyd. nowe. T. 2. Wrocław 1840, s. 199) pisze: „Wiersz długi, czyli bohaterki, nie był już inny jak trzynastozgłoskowy ze średniówką na siódmej zgłosce [...]”.

<sup>5</sup> Feliński, *op. cit.*: „co w nim przerywając monotonię uczyniło go daleko piękniejszym niż wiersz bohaterki francuski (aleksandryn) dwunastozgłoskowy, w którym średniówka, przypadając na szóstej zgłosce, dzieli go na dwie równe połowy”.

zasady poprawnej wersyfikacji polskiej, określony zostaje także model doskonałości w tym zakresie.

Uwagi teoretyczne i postulaty dotyczące formy wierszowej nie odnoszą się wyłącznie do 13-zgłoskowca epickiego, niemniej jego dotyczą w szczególności i przede wszystkim jako tworzywa gatunków epickich, na których się skupia — obok tragedii — główne zainteresowanie ówczesnych teoretyków poezji. Uwagi te formułowane są w dużej mierze pod bezpośrednim wpływem norm francuskiego klasycyzmu.

Tutaj należy przede wszystkim sprawa stosunku czynników syntaktyczno-intonacyjnych do toku wiersza. Teoretycy polscy, głównie za wzorem Boileau, wyrażają sprzeciw wobec toku przerzutniowego. Tok taki jest rozumiany jako brak „harmonii“ rytmu i zakłócenie jasności wypowiedzi, a więc niwelujący te cechy, które leżą u podstaw rozpoczętych w Oświeceniu i kontynuowanych na początku XIX w. prób odnowienia i udoskonalenia wiersza<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Tak wypowiada się już F. K. Dmochowski w pisanej pod wpływem Boileau *Sztuce rymotwórczej* (wyd. 2. 1788, pieśń I) i gramatyk Golański (*op. cit.*, s. 473).

Takie same poglądy reprezentuje następnie E. Słowacki (*Uwagi nad rymowaniem polskim*. W: *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*. T. 2. Wilno 1826, s. 282). Podkreśla on przy tym różnicę, jaka zachodzi między wierszem klasycznym iloczasowym a polskim współczesnym mu wierszem rymowym z punktu widzenia stosunku wiersza do zdania, i uznaje, że ze względu na znaczenie rymu w wierszu współczesnym przerzutnia jest wadą. Dostrzega wprawdzie usprawiedliwione przypadki stosowania przerzutni, gdy służyć ma ona ekspresji lub oddawać w tłumaczeniu tok oryginału, ale ostrzega: „W ogólności jednak ustawiczne przenoszenie sensu z wiersza do wiersza byłoby wadą, osobliwie w rymach trzynastozgłoskowych; w wierszach krótszych ta wolność mniej obraża“.

Prawdopodobnie w tym samym czasie pisał rozprawę *O wierszowaniu, czyli budowie wiersza polskiego...* Feliński (wydrukowaną z jego puścizny pośmiertnej dopiero w *Dzienniku Warszawskim*, 1827). Daje on tu pełny wyraz swojej teorii poetyckiej, a interesuje się wyłącznie 13-zgłoskowcem.

Ten, uznawany za znakomitego wersyfikatora, poeta-tłumacz m. in. pisze o Krasickim: „zniósł do reszty przeskakiwanie częste sensu z wiersza do wiersza, które (wyjąwszy rzadkie przypadki, kiedy poeta ma cel pewny i wyraźny) odejmuje cały wdzięk wierszom rymowym i robi z nich tylko nudną i łamaną prozę“. Zob. Feliński, *op. cit.*, s. 199.

Warto jeszcze dodać, że również i K. Brodziński (*O satyrze*. W: *Pisma estetyczno-krytyczne*. T. 1. Warszawa 1934, s. 379) wskazywał na niewłaściwość toku przerzutniowego.

Z głoszonych ówczesnie uwag wynikał ważny dla toku wiersza postulat: zgodność rozczłonkowania wierszowego z rozczłonkowaniem składniowo-intonacyjnym<sup>7</sup>. Oparcie rytmiki wiersza na czynnikach składniowo-intonacyjnych odnosi się również i do jego budowy średniówkowej. W *Sztuce rymotwórczej* Dmochowskiego i za jej prawdopodobnie przykładem w znacznie późniejszej (napisanej około 1828 r.) *Sztuce rymotwórczej* Ludwika Kropińskiego znajdujemy zalecenia, aby wraz ze średniówką następował przestanek<sup>8</sup>. A Józef Franciszek Królikowski w rozdziale *O różnych rodzajach wiersza polskiego* wyraźnie krytykuje taki sposób pisania wierszy, przy którym średniówka nie stanowi jednocześnie wewnętrznego działu logicznego w wersie<sup>9</sup>.

Franciszek Salezy Dmochowski w pisanej w wiele lat później *Nauce prozy, poezji i zarysie piśmiennictwa polskiego* stwierdzał:

Było takie zdanie, podane za prawidło dawniejszymi czasy, że na średniówce koniecznie myśl zatrzymywać się powinna<sup>10</sup>.

Znamienne dla wnoszonych w tym czasie dezyderatów rytmicznych jest zainteresowanie i duży nacisk, jaki się kładzie na sprawę paroksytonezy (choć tak się tego bezpośrednio nie nazywa) zakończeń przede wszystkim w klauzuli rymowej wiersza, a także — choć ze znacznie mniejszą wyrazistością — i przed średniówką<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> W sposobie realizowania tego postulatu zachodzą jednakże istotne różnice między ówczesnymi teoretykami. Przeciwko zasadzie wąskiej odpowiedności: wers czy dystych rymowy równa się zdanie, wyraźnie opowiada się Dmochowski (*op. cit.*, pieśń I), a następnie Feliński, który analizując wersyfikację Krasickiego wskazuje na różnorodność wypełnienia toku wierszowego jako na wielką zaletę budowy wiersza tego poety obok umiarkowanego i uzasadnionego stosowania przerzutni.

Przeciwnie stanowisko wyraża się w teorii tzw. dwójwierszy J. Przybylskiego (por. przedmowy do: *Eneida*. Kraków 1811, s. X. — *Iliada*. Kraków 1814, s. XXXIX) — ostro skrytykowanej przez L. Osińskiego — opierającej się na ścisłej odpowiedności dystychu rymowego i zdania. Zasada ta, a jednocześnie postulat, odnosi się wyłącznie do 13-zgłoskowca, i to epickiego, a co przy tym znamienne — ma stanowić wyróżnik gatunków epickich formowanych 13-zgłoskowcem.

<sup>8</sup> Zalecenia te znajdują się w pierwszych pieśniach obu poematów.

<sup>9</sup> J. F. Królikowski, *Rozprawa o śpiewach z muzyką*. Pamiętnik Warszawski, 1818, t. 10, s. 278.

<sup>10</sup> F. S. Dmochowski, *Nauka prozy, poezji i zarys piśmiennictwa polskiego*. Warszawa 1864, cz. 2, s. 12.

<sup>11</sup> Już W. Szylarski (*Początki nauk dla narodowej młodzieży, to jest Gramatyka języka polskiego*. Lwów 1770, cz. 4, rozdz. II) podaje, że przed

W jakim stopniu wskazane tu główne postulaty i uwagi teoretyczne pokrywały się z praktyką wersyfikacyjną? Dla lepszej orientacji wypadnie sięgnąć i do wiersza przedoświeceniowego.

W wypowiedziach teoretycznych niejednokrotnie wnoszona i podkreślana była sprawa złej tradycji wersyfikacyjnej, przy czym wskazywano głównie na wersyfikację poetów wieku XVII. W opozycji do tej tradycji formułowano często cechy poprawności czy doskonałości lansowanego modelu wiersza. Rzeczywiście wiersz poetów siedemnastowiecznych, a przynajmniej głównych ich przedstawicieli, charakteryzował się stosunkowo często pojawiającymi się przerzutniami i szykiem przestawnym, wielokrotnie rozciągającym się na dwa wersy, zachwianą paroksytonezą klauzuli oraz brakiem wyrazistości dwudzielnej struktury wzorca średniówkowego i sto-

---

średniówką i w klauzuli wiersza nie należy stawiać monosylabowców. Podobnie w wiele lat później Przybylski (przedmowa do *Iliady*, s. XL) zalicza do nieforemności wiersza: „jednozgłoskowe słowa, przez samotne lub nienależyte położenie, to na rozpołowce, to na kończyńie wiersza, niegładko brzmiące [...]”. Wyrażnie już przeciw nieparoksytonicznym rymom wypowiadają się: E. Słowacki, Zaborowski i Feliński.

U Słowackiego (op. cit., t. 2, s. 255—256) sprawa wiąże się w ogóle z zakończeniem zdań i ich części, które powinny być paroksytoniczne. Zaborowski (op. cit., s. 154) twierdzi m. in., że poezja klasyczna dlatego nie знаła rymu, ponieważ w niej „wyrazy nawet tymi samymi kończące się zgłoskami dla niejednakowych spadków z sobą rymować się nie mogą, jak u nas z wyrazem Wenera wyraz odbiera nie rymuje, lubo ich zakończenia są jednakie“. A następnie on — wielbiciel współczesnych mistrzów pseudoklasycznych — uznaje, że dotrzymanie tak ważnego warunku doskonałości składania wierszy, jakim jest sprawa rymów paroksytonicznych, stanowi osiągnięcie dopiero najnowszej poezji. Podobnie uważa też i Feliński (op. cit., s. 202) pisząc: „On [Trembecki] pierwszy jeszcze oszczędził uszom naszym bardzo niemiłych rymów, gdzie w jednym przedostatnia zgłoska jest długa, a w drugim krótka, np. dotyka/polityka, rozwija/Francyja itp.“

Warto tutaj jeszcze dodać, że już w r. 1803 L. Osiński (Nowy Pamiętnik Warszawski, 1803, t. 12, s. 100 i n.) równoakcentowość i paroksytonezę rymów uznawał wręcz za sprawę należącą do prawideł więszowania, jak to wynika z jego recenzji o tłumaczeniach *Henriady* dokonanych przez E. Słowackiego i J. K. Chodaniego.

Sprawa postulowania zakończeń paroksytonicznych przed średniówką występuje ze znacznie mniejszą wyrazistością. Oprócz wskazanego już stanowiska Szylarskiego (zresztą chodziło tylko o wyłączenie oksytonów) i Przybylskiego mamy przez M. Wyszowskiego poświadczony gust współczesnych w tej sprawie. Mianowicie w przedmowie do wydawanych dzieł nie żyjącego już wtedy K. Tymienieckiego (*Pisma*. T. 1. Warszawa 1817, s. XXIII) Wyszowski bronił czy też usprawiedliwiał wersyfikację autora, m. in. właśnie i z powodu nieprzestrzegania w niej paroksytonezy zakończeń przedśredniówkowych.

sunkowo dużą swobodą akcentuacji zakończeń członów przedśredniówkowych.

Jednakże jeszcze przed okresem Oświecenia zarysowuje się tendencja do zmiany w kształtowaniu wiersza polskiego, w tym, oczywiście, 13-zgłoskowca. Nie ulega wątpliwości, że już twórczość Lubomirskiego, a później zwłaszcza Drużbackiej stanowi wyraźny odwrót od techniki poprzedników, zaznaczający się znacznie malejącym procentem wersów przerzutniowych i wersów o różnie akcentowanych, nieparoksytonicznych zakończeniach przed średniówką, co w rezultacie sprawia, że zwiększa się wyrazistość rytmiczna wzorca 13-zgłoskowego 7+6<sup>12</sup>.

Tendencja ta wzmocniona zostaje dobitnie w okresie Oświecenia, kiedy to zresztą padają już pierwsze wypowiedzi normatywne Szylarskiego, Dmochowskiego, Golańskiego. Potwierdza to m. in. także twórczość Krasickiego, choć jego 13-zgłoskowiec, używany głównie jako tworzywo satyr (poza bajkami), nie może być brany za bezpośredni wykładnik cech wiersza epickiego. (Pewne dowolności w tym gatunku były dopuszczane i przez ówczesnych teoretyków). Niemniej tylko satyry mógł mieć na myśli Feliński wyrażając się bardzo pochlebnie o wierszu Krasickiego. W utworach tych dobitnie realizowana jest zgodność toku wiersza z czynnikami syntaktycznymi, widoczna jest też tendencja do bardziej rygorystycznego przestrzegania akcentuacji paroksytonicznej zakończeń klauzulowych i średniówkowych. W porównaniu z bardzo dawnym Potockim, a następnie z Drużbacką, wersyfikacja satyr Krasickiego przedstawia się następująco:

Autor i utwór	Nieparoksyton. zakończ. w klauzuli	Nieparoksyton. zakończ. przed średniówką	Przerzutnie	Mocny dział w średniówce	Przestawnie z wersu do wersu
Krasicki, średnia z 8 satyr (1030 w.)	1=0,1%	16=1,5%	13=1,3%	443=44%	—
Drużbacka, <i>Opisanie życia [...] Dawida [...]</i> (1172 w.)	3=0,3%	37=3,1%	74=6,3%	278=24%	5=0,4%
Potocki, <i>Wojna chocimska</i> (1000 w.)	5=0,5%	61=6,1%	90=9%	201=20%	21=2,1%

<sup>12</sup> W jakich warunkach i na jakich zasadach wytworzyła się sytuacja odchodzenia od techniki wersyfikacyjnej XVII w. u Drużbackiej, do tychczas nie wiadomo. Tę interesującą sprawę poruszył K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*. Wrocław 1954, s. 135—136.



Warto przy tym zwrócić uwagę na jeszcze jedną sprawę. Krasicki mianowicie w swoich satyrach liczniej niż ktokolwiek przed nim stosuje działy składniowo-intonacyjne wewnątrz wersów, poza miejscem średniówki. Procent wersów z takimi działami średnio dla 8 satyr wynosi 20, a przy poszczególnych utworach waha się od 11 do 30. Dla porównania: u Potockiego w *Wojnie chocimskiej* wersy z takimi działami nie przekraczają 10%, u Drużbackiej w cytowanym utworze wynoszą 11%. Wynikająca z często pojawiających się działów pozaśredniówkowych różnorodność konturu intonacyjnego wiersza *Satyr* wpływać by mogła jak najsilniej na mącenie toku rytmicznego 13-zgłoskowca 7+6. Tak się jednak nie dzieje, przede wszystkim dzięki temu, że Krasicki bardzo silnie podkreśla intonacją również dział średniówkowy. Jak wyżej podano, procent wersów z zaznaczoną działem składniowym średniówką średnio dla 8 satyr wynosi 44%, przy poszczególnych utworach dział składniowy w średniówce występuje w 32% do 60% wersów.

Praktyka poetycka pierwszego dwudziestolecia XIX w. w przeważającej mierze odpowiada głoszonym postulatam kształtowania rytmiki 13-zgłoskowca epickiego. W wierszu tym ustalają się następujące cechy: bezwyjątkowa paroksytoneza zakończeń rymowych, paroksytoniczne kształtowanie zakończeń przed średniówką z dopuszczaniem bardzo niewielkiej, nie przekraczającej 1% wersów, liczby innych akcentowo zakończeń (u wielu pisarzy paroksytoneza bezwyjątkowa), tok o bardzo nielicznych przerzutniach (wersy przerzutniowe nie przekraczają 1% wszystkich wersów w utworze) i z wyraźnie zaznaczoną dwudzielnością wzorca rytmicznego, podkreślaną dodatkowo działami składniowymi w średniówce i szykiem przestawnym<sup>13</sup> (działy w średniówce pojawiają się w ponad 20%

<sup>13</sup> Z poczucia rytmicznej dwudzielności wiersza i z postulowanej zasady podkreślania tej dwudzielności wywodzi się jeszcze jeden sposób uwyrażniania średniówki intonacją. Dzieje się to przy pomocy szyku przestawnego, przy którym najbardziej z sobą składniowo powiązane całości (trzon i przystawka według terminologii Klemensiewicza) rozstawione zostają w taki sposób, że przypadają na zakończenia członów średniówkowego i klauzulowego. (Wobec braku na początku członu klauzulowego właściwego składniowo dalszego ciągu wypowiedzi wzmagą się antykadencjalna wyrazistość członu pierwszego). Ten typ zaznaczania dwudzielności wzorca średniówkowego stanowi wybitną cechę rytmiki wiersza pseudoklasycznego.

wersów, szyk przestawny średniówkowo-klauzulowy w 5—10% wersów). Taki typ 13-zgłoskowca krystalizuje się dosyć szybko<sup>14</sup>.

Kształt rytmiczny 13-zgłoskowca charakteryzujący się wyżej wymienionymi cechami, najbardziej w tym czasie w epice powszechny, otrzymuje również aprobatę Koźmiana. *Ziemiaństwo*, pisane prawie przez cały interesujący nas okres, miało stać się najwyższym osiągnięciem klasycystycznej poetyki w zakresie poematu opisowego. W utworze tym, liczącym ponad 3600 wersów, Koźmian zachowuje bezwyjątkową paroksytonezę klauzul, dopuszcza tylko bardzo nieznaczne zakończenia nieparoksytoniczne przed średniówką, w 0,16% wersów i tyleż wersów o toku przerzutniowym, natomiast dwudzielność rytmiczna zostaje tu zaznaczona w 33% wersów działem składniowym, w 9,2% wersów szykiem przestawnym średniówkowo-klauzulowym.

Tak więc wyglądał ostatecznie idealny rytm pseudoklasycznego 13-zgłoskowca.

Przy charakteryzowaniu epickiego 13-zgłoskowca przed Mickiewiczem należy wspomnieć o jeszcze jednym elemencie rytmiki wiersza. Dotyczy to — omawianej już przy okazji Krasickiego — sprawy występowania w wersach działów składniowo-intonacyjnych poza miejscem średniówki. Jak poprzednio zaznaczono, Krasicki, co oczywiście bezpośrednio nie odnosi się do 13-zgłoskowca epickiego, używa wersów z mocnymi działami pozaśredniówkowymi w nasileniu przedtem nie spotykanym. Również i w twórczości poetyckiej po Krasickim liczba wersów z działami wewnętrznymi poza średniówką rzadko przekracza 10%, najczęściej kształtuje się w wysokości od 5% do 8%. Jest przy tym rzeczą zupełnie jasną, że w *Satyrach* Krasickiego częsta tam dialogowa struktura wypowiedzi wyraźnie sprzyja kształ-

<sup>14</sup> Ciekawe pod tym względem jest zestawienie choćby dwu głównych dzieł F. K. Dmochowskiego: *Sztuka rymotwórczej* (1788) i tłumaczenia *Iliady* (wyd. 1: 1800—1801) — oraz tłumaczenia *Ziemiańska*, pióra Felińskiego (1806). Sprawa akcentuacji w klauzuli i średniówce oraz przerzutniowości toku w procentach wersów przedstawia się następująco:

Autor i utwór	Nieparoksytoniczne zakończenia w klauzuli	Nieparoksytoniczne zakończenia w średniówce	Przerzutnie
Dmochowski, <i>Sztuka rymotwórcza</i>	0,08	0,7	1,4
Dmochowski, przekład <i>Iliady</i> (przy ponad 16000 w.)	—	0,45	0,57
Feliński, przekład <i>Ziemiańska</i>	—	0,3	0,3

towaniu wersów z działami wewnętrznymi<sup>15</sup>. Epika pierwszych dwudzięcioleci XIX w. to w formie wypowiedzi przede wszystkim narracja odautorska, mająca często charakter relacji opisowej z rzadko wprowadzanym dialogiem, stąd też mniej w niej działów składniowo-intonacyjnych pozaśredniówkowych. Z drugiej strony, na tok ograniczający występowanie działów wewnętrznych wpływała też niewątpliwie zasada harmonijnego i uporządkowanego „stylu“ wiersza, przy której nawet wtrącane wypowiedzi osób włączane i porządkowane były w utworach tego okresu w sposób nie dynamizujący dobitniej konturu rytmicznego dwudzielnego wzorca 7+6.

Uporządkowany dwudzielny tok wiersza nie był też w tym okresie zakłócany wersami, w których średniówka wypada wewnątrz zestroju akcentowego: wersy takie trafiają się sporadycznie. A co więcej, średniówka pojawia się nieczęsto wewnątrz spójnej całości syntaktycznej. W *Ziemiaństwie*, utworze stanowiącym szczyt osiągnięć pseudoklasycznego warsztatu poetyckiego, tylko w 4,2% wersów średniówka znajduje się wewnątrz całości typu: wesoły + dowcip, a tylko w 0,5% wersów wewnątrz całości, np. ozdobą + wsi. Gdybyśmy chcieli się orientować, jak dalece w tym utworze utrzymana jest zgodność między rytmicznym wzorcem 7+6 a jego składniowo-intonacyjnym wypełnieniem, to po odliczeniu wersów z przerzutniami, działami intonacyjnymi pozaśredniówkowymi, a następnie wersów ze średniówką wewnątrz takich jak wyżej wymienione całości składniowych, okaże się, że w około 90% wersów *Ziemiaństwa* nie ma żadnych zakłóceń dwudzielnego wzorca rytmicznego.

Zanim jednak przez tak wiele lat pisane i szlifowane dzieło *Koźmiana* wyszło z druku w swej ostatecznej i skończonej postaci, ukazał się *Pan Tadeusz* Mickiewicza, też w pewnej mierze poemat o ziemiaństwie polskim, prezentujący całkowicie odmienną, niewątpliwie świadomie szkole pseudoklasycznej przeciwstawną, wersyfikację.

Jednakże — jak to powszechnie wiadomo — i autor *Pana Tadeusza* jako student uniwersytetu wileńskiego w pierwszym okresie swojej twórczości reprezentował pozycje pseudoklasyków. Pierwsze utwory epickie Mickiewicza, nie ogłaszane i nie znane poza kołem kolegów i przyjaciół poety, wskazują na to wyraźnie. Ale i tu

<sup>15</sup> Dzieje się tak przede wszystkim dzięki konieczności włączania w kontekst odautorski tekstu pobocznego. Również nie bez znaczenia pozostaje tutaj sam sposób ukształtowania wypowiedzi osób; szczególnie przy dłuższych dialogach występuje z reguły różnicowanie ich „tonu“ przez wprowadzanie emfaticznych choćby zwrotów dynamizujących tok wiersza.

trzeba od razu poczynić pewne zastrzeżenia. Teoria pseudoklasyczna znalazła odbicie przede wszystkim w technice wersyfikacyjnej młodzieńczego twórcy 13-zgłoskowych poematów epickich, w jego upodobaniu do przekładów, które uprawiać będzie zresztą przez cały ciąg swojej twórczości. Wątpliwości natomiast budzić musi sprawa, czy rodzaj treści wyrażanej przez Mickiewicza przy użyciu „wiersza bohaterskiego“ był zgodny z ideałami pseudoklasyków i z całym dorobkiem poetyckim pisarzy związanych z tą szkołą.

Pierwsze, jeszcze 1817 r. datowane, przekłady i przeróbki trzech utworów Woltera, które Mickiewicz zatytułował: *Dziewica z Orleanu*, *Mieszko, książę Nowogródka* i *Pani Aniela*, mają — zgodnie z oryginałami francuskimi — charakter satyryczno-komiczny. Oczywiście, dobór rozmiaru wersyfikacyjnego, jakim jest 13-zgłoskowiec, został — zgodnie z tradycją — podyktowany przekładem aleksandrynu polskim 13-zgłoskowcem (ten tradycyjny sposób przekładu przeniósł Mickiewicz i na *Dziewicę*, która w oryginale jest pisana wierszem różnomiarowym). Niemniej, sam dobór utworów do przekładu o treści satyrycznej czy żartobliwej nie mieścił się w postulatach klasycyzmu. O ile to zresztą było świadome przeciwstawienie się temu kierunkowi, trudno osądzić. O czymś takim można już mówić, gdy się weźmie pod uwagę nieco późniejszą *Kartoflę*, która jest, jak wiadomo, humorystyczną trawestacją opisowego poematu o tematyce ziemiańskiej.

Te najpierwsze utwory epickie charakteryzują się doskonałym użyciem w nich pseudoklasycznego modelu wiersza 13-zgłoskowego. Tok wiersza w tych utworach cechuje: brak nieparoksytonicznych klauzul i zakończeń przedśredniówkowych, bardzo ograniczona przeczutniowość (nie przekraczająca w dwu utworach, w których się w ogóle pojawia, 1% wersów), dobitne podkreślanie dwudzielności wzorca 7+6 działami składniowymi w średniówce — od 40% w *Dziewicy* do 24% w *Kartofli* — oraz przestawniami średniówkowo-klauzulowymi (70% w *Dziewicy z Orleanu*, 15% w *Mieszku*, 16% w *Pani Anieli* i 14% w *Kartofli*)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Aczkolwiek wymienione utwory są dość słabo zindywidualizowane wersyfikacyjnie, narzuca się spostrzeżenie, że wersyfikacja *Dziewicy z Orleanu* różni się w pewnym stopniu od pozostałych. W stosunku do tychże utworów mamy tutaj znacznie mniej liczną (średnio o połowę) grupę wersów z przestawniami średniówkowo-klauzulowymi; mamy tu też dwa razy mocną i raz słabą przeczutnię (gdy w *Mieszku* i *Kartofli* nie ma ich wcale, a w *Pani Anieli* występuje jeden raz słaba), a także stosunkowo liczne wersy z działami składniowymi poza miejscem średniówki (stanowią one 15% wersów, gdy w *Mieszku* i *Kartofli* po 8%, a w *Pani Anieli* 6%).

Niewątpliwie tłumaczenie *La Pucelle* jest stosunkowo najmniej jaskrawo nacechowane techniką pseudoklasyczną. Jeżeli zachowany fragment tego utworu — pieśń V — pochodzi, jak twierdzi poeta, jeszcze z marca 1817, świadczyłoby to, że dopiero w następnych przeróbkach wolterowskich z tego samego roku Mickiewicz tak bardzo wydoskonalił swój warsztat poetycki według pseudoklasycznej mody, iż budzić się musi wątpliwość, czy nie mamy tu już do czynienia ze świadomą karykaturą tego modelu wersyfikacyjnego. Podejrzenie to potęguje się przy analizie wiersza *Kartofli*, którego forma współdziałała, wydaje się, ze wszystkimi innymi czynnikami stylistycznymi i kompozycyjnymi, nadającymi temu utworowi cechy humorystycznej trawestacji poematu ziemiańsko-opisowego. Oto np. fragment *Argumentu*:

Jak potem, gdy tysiączne przeminęły lata,  
Hebrajczyk lepszą wiarę objawił dla świata,  
Jak bogi greckie, złego doczekawszy losu,  
Świat sobie nowy robią z ostatków chaosu,  
Jak ich Kolumbus śmiałą potrwożył wyprawą,  
Jak płynął i na morzu zahaczył się z nawą,

Podobnie trzeba też chyba traktować i wiersz *Warcab*, pisanych w roku 1822.

*Warcaby* wyglądają na popis władania pseudoklasyczną techniką wierszowania<sup>17</sup>. Świadczy o tym uporządkowana dwudzielnie rytmika toku wersów: tylko jedna przerzutnia, 26% wersów z zaznaczoną działem składniowym średniówką, 15% wersów z przestawnią średniówkowo-klauzulową. Nie zdają się komplikować tego toku dwukrotne proparoksytoniczne zakończenia przed średniówką ani nawet w 15% wersów pojawiające się działy intonacyjne poza miejscem średniówki, będące najczęściej rezultatem używania bezpośrednich zwrotów do osób i rzeczy. Ten jednakże popis wierszowania, dzięki bardzo dobitnemu posługiwaniu się elementami szczególnie charakterystycznymi dla pseudoklasycznej techniki wersyfikacyjnej, nabiera często sensu żartobliwej parodii, np. (w. 29—38):

<sup>17</sup> O utworze tym mówi J. Kleiner (*Mickiewicz*. Wyd. 2. T. 1. Lublin 1948, s. 136): „Zawsze jednak formalna, zewnętrzna strona poezji ma dla młodego autora urok niemały i zawsze jeszcze przyjemność wierszowania jest dla niego ważniejszą pobudką niż istotna potrzeba wyrazu. Bo inaczej — byłżeby wpadł na pomysł godny najchłodniejszego z pseudoklasycznych sztukmistrzów, by w rymy gładkie i słowa dobrane ująć przepisy gry w warcaby?”

Ale czyj duch wznioślejszy, pojętność niesłaba,  
 Takim lepiej rozmyślna przystoi Warcaba.  
 Znad katajskich wzięliśmy tę zabawę granic,  
 Przez nią w zbrojne rzemiosło wtrawiał się sultanic:  
 Jak nacierać, jakimi wycofać się biegi,  
 Pouczał się, kościane hetmaniąc szeregi,  
 Lub do miejsca stosując różnych zdatność osób,  
 Z trudnej gry brał trudniejszy królowania sposób.  
 Dziś nie koronna głowa ni mieczny zabierca,  
 Ale Warcabę czułe ulubiły serca;

Omówione wczesne utwory epickie Mickiewicza nie były, jak wiadomo, ówczesnie drukowane ani z pewnością do druku przeznaczone. Natomiast w tym samym roku co wiersz-zabawka *Warcaby* wydrukowana została *Grażyna*, pierwszy serio utwór epicki Mickiewicza.

Jest rzeczą niespodziewaną, a dla poetyki Mickiewicza bardzo istotną, że w tym właśnie utworze, który, najogólniej rzecz biorąc, nie odbiegał od panujących w „szkole pseudoklasycznej“ idei bohaterskiego poematu, poeta posłużył się rozmiarem 11-zgłoskowym, w jakimś stopniu „źle widzianym“ właśnie przez najbardziej reprezentatywnych przedstawicieli tejże szkoły, tzn. przez Osińskiego, Felińskiego i Koźmiana.

W jakimś stopniu — dlatego, że pseudoklasycy, interesujący się prawie wyłącznie wierszem epiki i tragedii, nie postulowali nic wyraźnego w sprawie formatów lirycznych, a tutaj właściwie mieści się 11-zgłoskowiec okresu Oświecenia i pierwszych dwu dzieścioleci w. XIX, poza tradycyjnie już epicką formą oktawy. O tej natomiast formie epickiej pseudoklasycy wypowiadają się w sposób negatywny<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> W wykładach o europejskiej epopei nowożytnej wśród zasadniczych przyczyn, dla których Tasso nie dosięga poziomu starożytnych epików, wymienia L. Osiński (*Dziela*. T. 2. Warszawa 1861, s. 179) formę wiersza: „gdyby nie sam rodzaj wiersza, co często w *Jerozolimie* zdaje się myśli i obrazy do szczególnych obrębów każdej strofy stosować, [...] zapewne poeta włoski nie zostałby niższym od starożytnych“. To samo odnosi Osiński i do polskiego tłumacza *Jerozolimy*, a także do epopei historycznej Krasickiego. Formę oktawy, narzucającej konieczność przystosowywania wypowiedzianej treści do rozmiaru stroficzego, deprecjonuje też związana z tym „nudna“ jednobrzmienność, a, zdaniem Osińskiego, trudność jej stosowania i niebezpieczeństwa kryje w sobie właściwy oktawie układ rymowy (s. 208—209).

Tak samo argumentuje swój negatywny stosunek do oktawy Feliński (*op. cit.*, s. 198—199) pisząc: „Piotr Kochanowski [...] wprowadził do nas ga-

Nieco odmienne lub zgoła przeciwne stanowisko wobec 11-zgłoskowej oktawy, i to nie tylko w ocenie poetyckiego dorobku przeszłości, zajmują teoretycy prowincji: Wilna i związanego z nim Krzemieńca. Euzebiusz Słowacki omawiając epopeję konstatuje, że Piotr Kochanowski przejął szczęśliwie formę wiersza epickiego włoskiego i nawet „znalazł zacnego naśladowcę“ w Krasickim. Zaraz wszakże dodaje, że inni używali 13-zgłoskowca w przekładach „jako mającego najwięcej powagi i tę jeszcze zaletę, że przezeń najczęściej heksametr łaciński wiernie przełożyć można“<sup>19</sup>.

Wielki wielbiciel talentu Krasickiego Leon Borowski wręcz entuzjazmuje się oktawą, uznając ją za najlepszą formę wiersza dla tych języków, które nie mogą u siebie stworzyć starożytnego heksametru<sup>20</sup>.

A Józef Korzeniowski, w owym czasie profesor krzemieniecki, w *Kursie poezji* (pisany w r. 1825) zaleca oktawę jako najwłaściwszą formę polskiego wiersza epickiego<sup>21</sup>.

11-zgłoskowiec w układzie stychiicznym jest zupełnie przemilczany w ówczesnej teorii wiersza epickiego.

Zastosowanie epickiego 11-zgłoskowca w poezji pierwszego dwudziestolecia w. XIX jest bardzo skromne. Panuje w tym okresie tak zdecydowana przewaga 13-zgłoskowca, że trudno wprost doszukać się tego drugiego rozmiaru epickiego, który przed Oświeceniem — a dzięki twórczości Krasickiego i w pewnym stopniu Książczaka i w tym okresie — miał duże znaczenie. Dopiero pod koniec lat dwudziestych zmieniła się nieco sytuacja. Odżywa przede wszystkim tradycja heroikomicznych poematów Krasickiego. Powstają też nowe

---

tunek wiersza strofowego, który przez nudną jednostajność niemiły dla uszu, przez niedostatek powagi i przez niejaki przymus rozwlekania myśli i nadawania peryjodom równej prawie zawsze rozciągłości i podobnej formy, poematowi epicznemu nieprzyzwoity, a przez potrzebę szukania w każdej strofie nie dwóch, ale trzech wyrazów z sobą rymujących, niezmiernie dla poetów trudny“.

Podobny stosunek do oktawy 11-zgłoskowej miał zapewne i K. Koźmian, skoro w liście do Morawskiego pisze o czytaniu przez Osińskiego na posiedzeniu TPN tłumaczeniu *Jerozolimy* pióra L. Kamińskiego, że tłumaczenie to nie przypadło do gustu słuchających, odstręczało m. in. niewdzięczną formą oktawy. Zob. L. Siemieński, *Obóz klasyków*. Warszawa 1910, s. 150.

<sup>19</sup> E. Słowacki, *op. cit.*, t. 2, s. 109.

<sup>20</sup> L. Borowski, *Rozbiór pisarzy polskich*, Dziennik Wileński, 1818, t. 2, s. 294, przypis.

<sup>21</sup> J. Korzeniowski, *Kurs poezji*. Warszawa 1829, s. 169.

próby, przekładu *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, w roku 1820 wychodzi Wiesław Brodzińskiego, którego tworzywo narracyjne stanowi 11-zgłoskowiec stychiczny parzysto rymowany. A choć, jako sielanka, utwór ten należy tylko do pogranicza epiki, to jednak ze względu na rozmiar (około 600 wersów 11-zgłoskowych) jest on już bardzo bliski poematowi epickiemu. I zaraz w latach następnych jawia się 11-zgłoskowiec jako format przekładów dzieł Byrona, stając się z biegiem czasu „klasycznym“ i tradycyjnym wierszem przekładów angielskiego poety<sup>22</sup>.

W tych warunkach dobór formy wierszowej dla *Grażyny* i we fragmentach oktawowe kształtowanie 11-zgłoskowego wiersza odcinały ją wyraźnie od panujących tendencji szkoły pseudoklasycznej — jeśli rozumieć pod tą nazwą przede wszystkim związany z Warszawą i najbardziej dla tego okresu reprezentatywny zespół poetów, krytyków i teoretyków. Wybierając 11-zgłoskowiec, w rodzimej szkole Borowskiego „widziany dobrze“, uznawał Mickiewicz ten rozmiar za pełnoprawny w funkcji epickiej, odwoływał się więc w ten sposób do tradycji jeszcze przedoświeceniowej. Mógł zresztą już wtedy widzieć w tym krótszym o dwie zgłoski rozmiarze walory w niektórych wypadkach lepiej służące wypowiedzi niż 13-zgłoskowiec. W późniejszym bowiem czasie (r. 1828) w liście do Konstantego Rdułtowskiego, pisany przy okazji analizy jego nie nazwanego utworu (nie znanego również wydawcom korespondencji), Mickiewicz powiada:

Kończę uwagą, czyby nie można całego wiersza ścisnąć na jedenastozgłoskowy, to by mu dodało mocy<sup>23</sup>.

Ta uwaga poety pozwala przypuszczać, że 11-zgłoskowcem *Grażyny* przeciwstawiał się on rozdętej werbalnie i leniwo toczącej się narracji ówczesnych poematów 13-zgłoskowych.

Postać 11-zgłoskowca *Grażyny* ze względu na układ wersów i sposób ich rymowania nie jest bezpośrednią kontynuacją tradycyjnych form tego wiersza. Stychiczno-stroficzna kompozycja i różnorodne, niestyczne następstwo rymów, cechujące wiersz *Grażyny*, nie mają właściwie precedensu dla rozmiaru 11-zgłoskowego, jeśli

---

<sup>22</sup> Pierwsze, chronologicznie biorąc, próby przekładów Byrona dokonane jednak zostały 13-zgłoskowcem stychicznym: tłumaczenie *Zalów Tassa* przez Borowskiego (druk. 1820) oraz fragmenty *Child Harolda* (B. Kiciński, druk. 1821) i fragmenty *Don Juana* (tegoż, druk. 1822).

<sup>23</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 14. Warszawa 1955, s. 370.



nie liczyć współczesnych *Grażynie* tłumaczeń fragmentów poematów bajronowskich. Taki układ 11-zgłoskowca stanowi w jakimś sensie nową postać epicką tego rozmiaru (choć i poza ten teren wychodzi), służącą głównie za tworzywo nowego też gatunku epickiego, jakim jest powieść poetycka, mimo że jej rozwój i stosunkowo szeroki zasięg to sprawa dopiero dwudziestych i późniejszych lat XIX w., a więc okresu po ukazaniu się *Grażyny*. Jak się wydaje, ten rodzaj rymowania, stosowany i w innych rozmiarach sylabicznych, w zasadzie poza terenem epiki, zjawia się i przyjmuje dzięki dwu czynnikom: naśladownictwu obcego sposobu rymowania i wpływowi sposobu rymowania często praktykowanego w utworach pisanych wierszem nieregularnym (przy układzie stychicznym różnorodne następstwa rymów).

Poza XVII w., gdzie istnieje taki — być może, nie odosobniony — wypadek użycia rymów różnorodnie składanych (idzie o rymowanie w partii chóru komedii pasterskiej Tassa *Amintas*, tłumaczonej przez Andrzeja Morsztyna), spotykamy wyłącznie przeplot abab wkraplany w ciąg stychicznie rymowany aa..... w jednomiarowym wierszu <sup>24</sup>.

Nieco bardziej urozmaicone przeploty rymowe spotykamy głównie w 8-zgłoskowych, ale także i w 11-zgłoskowych odcinkach żartobliwego poematu Jakuba Jasińskiego *Sprzeczeki* i w stychicznym 8-zgłoskowcu utworów Książnina *Rozmaryn* i *Matka do córki*. A w drukowanym w 1818 r. *Parnasie we śnie*, utworze satyrycznym, Zaborowski stosuje takie rymowanie w 13-zgłoskowcu stychicznym, tak samo jak i w dwa lata później Borowski w *Żalach Tassa*. Niezależnie też od *Grażyny* używa już wyłącznie 11-zgłoskowca o różnorodnym rymowaniu Szydłowski w tłumaczeniu fragmentów z poematów Byrona *Paryżyna* i *Giaur*, drukowanych w *Dzienniku Wileńskim* w latach 1822—1823.

Później, tzn. po *Grażynie* i *Konradzie Wallenrodzie*, różnorodny sposób rozmieszczania rymów na terenie epiki sylabicznej będzie stosowany w zasadzie tylko przy użyciu rozmiaru 11-zgłoskowego; drugi rozmiar epicki, 13-zgłoskowiec, zachowa tradycyjne rymy parzyste.

<sup>24</sup> Np. u Niemirycza; później ten sam przeplot kilkakrotnie spotykamy w parzysto rymowanych, stychicznych utworach Karpińskiego. Wyłącznie postaci o rymach przekładanych używa w wydany w r. 1788 tłumaczeniu z Pope'a A. Cyjankiewicz (*Początki moralności, czyli Wiersz filozoficzny o człowieku*). W graficznie dystychicznym 11-zgłoskowcu nie zachowuje on także istotnego dla strofiki składniowego zamknięcia układu rymowego.

Oczywiście, dzięki bogatej „stroficznej przeszłości“ rozmiaru 11-zgłoskowego ten sposób jego modyfikacji był w jakimś stopniu uprawniony i naturalny. Odejście od postaci stroficznej pozwalało na swobodniejsze kształtowanie toku narracji, a stroficzny czy strofoidalny układ rymowy stanowił nawiązanie do częstych w tradycji form 11-zgłoskowca epickiego. Sam Mickiewicz, zresztą, podobnie rymował już przed *Grażyną* 8-zgłoskowy wiersz *Tukaja*. Wobec *Tukaja*, a szczególnie w porównaniu z tłumaczeniami Szydłowskiego<sup>25</sup> rymika *Grażyny* odznacza się bardzo wyrazistą stroficznością, a zakres układów rymowych, tych właśnie stroficznych, jest znacznie bogatszy. Przede wszystkim oprócz najbardziej popularnych postaci 4-wersowych (abab i abba) zjawia się tu dwadzieścia parę razy oktawa, a obok niej sekstyna i 6-wersowy układ rymów bliski sekstynie: abbacc; w dalszej kolejności — różne układy 7-wersowe, 5-wersowe i inne<sup>26</sup>. Łącznie układy te organizują 84% wersów, przy czym syntaktycznie zamknięte układy obejmują 74,5% wersów. Sekstyny, 6-wersowe postaci abbacc i oktawy stanowią rymikę prawie połowy wersów poematu; z kolei również prawie po-

<sup>25</sup> W *Paryzynie* mamy najwięcej układów sekstynowych, następnie postaci: abab, abba, abbacc. Te najwyraźniej stroficzne współdzwiczności klauzul organizują około 72% całości wersów, przy czym są to w zdecydowanej większości układy składniowo zamknięte. Pozostałe postaci rymowe to głównie dystychy rozproszone między tamtymi układami, a obejmujące najwyżej 6—8 wersów z kolei. Kilka razy zjawia się też wers bez odpowiednika rymowego (takie wersy zaznaczać będę x), np. aax, axbba, xxaa.

Rymika *Giaura* poza postaciami rymowymi występującymi w *Paryzynie* ma jeszcze układy: aba, cbc, abaab — razem wszystkie układy stroficzne organizują tylko 57% wersów, w tym układy zamknięte składniowo są znacznie rzadsze niż w poprzednim utworze. Pozostałe wersy, poza dystychem, rzadko tutaj występującym, mają następstwo rymów, o którego stroficzności trudno orzekać, gdyż tworzą powiązania dla strof nietypowe, a w obrębie utworu nie powtarzające się, np.: abbcacdd, abcacb, abacbdcd, abacbdbcdc, abcbac. Występują też wersy x.

Rymika *Tukaja* charakteryzuje się przede wszystkim użyciem 4-wersowych stroficznych układów abab i abba, które w przewadze występują jako układy składniowo zamknięte i stanowią zakończenia 65% wersów. Reszta przypada na dystychy rymowe, a w około 14% wersów rymy układane są w sposób różnorodny i też nie wykazują typowych układów stroficznych, w utworze nie powtarzają się. Są to układy: abccab, abccadaccd, abbcac, abccba, abbdcdca, ababb.

<sup>26</sup> 7-wersowy, jakby niepełna oktawa: ababacc; 5-wersowe: ababa abbaa; 6-wersowy: ababab — oraz rzadsze już układy, np. abacbcdcdc.

łowa tych postaci rymowych jest wydzielona odstępami w osobne strofy, co sprawia, że układ wersów tego poematu trzeba traktować jako styliczno-stroficzny.

Obserwacje te prowadzą do wniosku, że Mickiewicz, wprowadzając nowy typ rymowy 11-zgłoskowca, powiązał go bardzo silnie z tradycyjnie epicką postacią stroficzną tego rozmiaru — dzięki wyeksponowaniu tych układów stroficzych i rymowych, które w poetyckiej tradycji przedmickiewiczowskiej występowały głównie w funkcji epickiej. Z drugiej strony, odejście od postaci konsekwentnie stroficzej pozwalało na bardziej swobodne kształtowanie narracji wobec rozluźnienia tego dość sztywnego gorsetu, jaki tworzyła (aktualna zresztą zawsze poza wyjątkowymi wypadkami) jedność składniowo-intonacyjna poszczególnych strof.

Silne zaznaczenie związku *Grażyny* z epiką tradycyjną, szczególnie dzięki oktawom z tradycją rycerskiego eposu Tassa (żywe zainteresowanie *Gofredem* pod koniec pierwszego dwudziestolecia) służyło podkreśleniu epickiej rangi utworu, a kto wie, czy nie było również środkiem archaizacji tego historycznego przecież poematu.

Poza sprawą rymiki kształt rytmiczny wiersza *Grażyny* odpowiada tym sposobom traktowania rozmiaru 11-zgłoskowego, które panowały w praktyce poetyckiej od Oświecenia począwszy.

Postulaty teoretyczne i twórczość poetycka, odnoszące się i obejmujące przede wszystkim 13-zgłoskowiec, rzutują na zasady kształtowania i pozostałych używanych ówczesznie rytmów, w tym przede wszystkim na 11-zgłoskowiec, jako rozmiar najbardziej rytmicznie bliski 13-zgłoskowcowi.

11-zgłoskowiec więc, podobnie jak i 13-zgłoskowiec, przez cały okres Oświecenia i pierwsze dwudziestolecie XIX w. formowany był przede wszystkim w oparciu o tendencje do podkreślania rytmicznego konturu wiersza czynnikami składniowo-intonacyjnymi, uwyrażniania węzłowych punktów wiersza (klauzuli i średniówki) stosowaniem wyłącznie (w klauzuli) lub prawie wyłącznie (średniówka) paroksytonicznych układów akcentowych.

*Grażyna*, podobnie jak utwory na kilka czy kilkanaście lat przed nią pisane, jest wyrazem tych właśnie tendencji. W jej schemacie rytmicznym obowiązuje konsekwentna paroksytoneza w klauzuli, a dopuszcza się jeszcze nieliczne inne od paroksytonicznych zakończenia przed średniówką; zdarzają się one tutaj w 1,2% wersów. Nieco mocniej niż jego poprzednicy podkreśla Mickiewicz zgodność składniowo-intonacyjnego toku z tokiem wersów; mówi o tym tylko

0,7% wersów z przerzutniami<sup>27</sup> oraz wewnętrzna dwudzielność składniowo-intonacyjna, zgodna z wzorcem 5+6, bardzo wyrazista w *Grażynie*, gdzie na 32% wersów przypada w średniówce mocny przestanek składniowy<sup>28</sup>. Przy podkreślaniu miejsc średniówki w *Grażynie* mamy też do czynienia ze stosowaniem mocniejszego w tym miejscu działu składniowego niż w klauzuli tego samego wersu. To odwrócenie „normalnego porządku“ w hierarchii mocy sygnału intonacyjnego między klauzulą a średniówką, modulujące tok rytmiczny, ale bez zacierania jego dwudzielności, zachodzi w 5% wersów (wyliczenie jest osobne, a więc podana liczba nie mieści się w poprzednich 32%)<sup>29</sup>. Podkreśleniu dwudzielności wzorca rytmicznego 5+6 w *Grażynie* służy jeszcze inny sposób. Idzie tu o szyk przestawny średniówkowo-klauzulowy.

W całości utworu 8% wersów ma tok inwersyjny średniówkowo-klauzulowy. Tak duża liczba przestawni podkreślających dwudzielność rytmiczną wersów w 11-zgłoskowcu epickim przed *Grażyną* nie jest częsta. Wydaje się, że Mickiewicz przeniósł ten element rytmiczny ze swoich 13-zgłoskowych prób epickich na 11-zgłoskowy format *Grażyny*.

Toku o wyraźnej dwudzielności składniowo-intonacyjnej wzorca 5+6 w *Grażynie* nie rozbijają też wprowadzone w wierszach działki składniowe występujące poza miejscem średniówki. Wersów z takimi działkami — głównie towarzyszącymi partiom rozmów — jest tutaj niecałe 6%. Pod tym względem sytuacja w *Grażynie* jest najogólniej zgodna z tradycją przedmickiewiczowską<sup>30</sup>.

*Grażyną* Mickiewicz nie tylko rozpoczyna twórczość epicką formowaną 11-zgłoskowcem. Ustala również w tym poemacie zasadniczy kształt rytmiczny rozmiaru 11-zgłoskowego, który w dalszych utworach nie będzie ulegał zmianom w elementach konstytutywnych, choć jednocześnie wystąpią różnice w zakresie i sposobie użycia czynników

<sup>27</sup> U Lubomirskiego jeszcze ponad 4%, u Krasickiego ponad 1%, u współczesnych lub prawie współczesnych Mickiewiczowi od ponad 2% do około 0,5%.

<sup>28</sup> U Lubomirskiego około 25% takich wersów, u Krasickiego 30%, u następnych od 27% do tylko 13%.

<sup>29</sup> Taka praktyka, częsta szczególnie w w. XVII, w znacznie skromniejszym zasięgu przejawiająca się u Krasickiego (tylko w 5% wersów), jest prawie zupełnie nie znana utworom bezpośrednio poprzedzającym ukazanie się *Grażyny* (poza *Wiesławem Brodzińskim*, który zgodny jest pod tym względem z *Monachomachią* i *Grażyną*).

<sup>30</sup> W utworach epickich 11-zgłoskowych, począwszy od Kochanowskich, ilość wersów z silnymi działkami intonacyjnymi poza miejscem średniówki nie przekracza w zasadzie 10%.

nie decydujących bezpośrednio o konstantach rytmicznych, mających jednakże znaczenie dla modyfikacji rytmicznego obrazu wiersza.

11-zgłoskowiec służy Mickiewiczowi nadal jako wiersz *Konrada Wallenroda*<sup>31</sup>. Motywacja wyboru tej formy jest ta sama co i w wy-

<sup>31</sup> Być może, że jeszcze przed *Konradem Wallenrodem* tłumaczył Mickiewicz fragment *Piekle* Dantego, dając mu tytuł *Ugolino* (druk. 1829). (Czas powstania tego utworu określa się na lata 1825—1827. Zob. Z. Szmydłowa, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*. Warszawa 1955, s. 158). Wskazywałyby na to pewne cechy rytmiczne bliższe *Grażynie*, a znajdujące się niejako na szlaku *Konrada Wallenroda*. Tutaj w wyborze formy wierszowej poeta poszedł za utrwaloną już tradycją przekładu włoskiego 11-zgłoskowca odpowiadającym mu sylabicznie polskim rozmiarem 5+6. *Ugolino*, stanowiący mały, 128-wersowy fragment, nie może być, oczywiście, pozycją reprezentatywną dla epickiego „stylu“ wiersza. Niemniej zaznacza się w nim pewien dobór ważnych dla rytmu elementów, świadczący w jakimś stopniu o kierunku rozwoju formy 11-zgłoskowej u Mickiewicza i o cechach indywidualnych tego utworu.

Sposób rymowania *Ugolina* stanowi dość wyraźny odwrót od dominującej w *Grażynie* stroficzności: mamy tutaj nieco mniej, bo 72%, wersów zorganizowanych w układy rymowe popularne w strofach, przy tym brak układów rymowych oktawy i tylko kilkakrotnie pojawiają się rymy sekstyny; układów zamkniętych składniowo znów jest, w porównaniu z *Grażyną*, mniej: organizują one 60% wersów. Sam zresztą stycticzny układ wersów poza jedną wydzieloną w osobny odcinek sekstyną dokumentuje ważną różnicę między *Ugolino* a *Grażyną* w stosunku do formy stroficznej. I ciąg stycticzny tłumaczenia, i jego układy rymowe nie są — jak wiadomo — zgodne z oryginałem. Nie ma tutaj ani razu nawet próby zastosowania tercynowego układu rymowego. Istnieje jednakże pewnego rodzaju zależność od tercyny oryginału w ukształtowaniu ciągów wersowych w zdania. Jeśli weźmiemy pod uwagę zakończenia zdań w klauzulach, to *Ugolino* wyraźnie odznacza się stosunkowo dużym procentem zdań 3-wersowych; stanowią one 36% wszystkich zdań zakończonych w klauzuli. Dla porównania trzeba dodać, że zdania tego rozmiaru stanowią w *Grażynie* tylko 8%, w *Konradzie Wallenrodzie* 13%. Nie jest więc to chyba układ przypadkowy.

Fragment, jaki stanowi *Ugolino*, charakteryzuje się utrzymaniem pełnej paroksytonezy przed średniówką oraz tokiem bezprzerzutniowym. Dwudzielność wiersza nadal jest silnie podkreślana użyciem działań składniowych w średniówce, przy czym stosunkowo nieco więcej jest wersów o silniej zaznaczonej średniówce niż klauzuli. Przy 30% wersów o mocno podkreślonej dwudzielności średniówkowej w 6% sygnał średniówkowy dominuje nad klauzulowym. Zwraca też uwagę pewne zmniejszenie się liczby wersów z przestawniami średniówkowo-klauzulowymi (6%) oraz brak inwersji inaczej umiejscowionych, zwiększa się natomiast liczba wersów z wewnętrznymi działaniami poza miejscem średniówki (do 10%). Te zaznaczające się różnice w rysunku rytmicznym 11-zgłoskowca między *Grażyną* a *Ugolinem* w dalszym ciągu znajdują potwierdzenie w *Konradzie Wallenrodzie*.

padku *Grażyny*, dołącza się tu jednakże chyba jeszcze jeden moment. Istotne różnice, jakie zachodzą w sposobie traktowania narracji między *Grażyną* a *Konradem Wallenrodem*, jeśli idzie o zaznaczanie osobistego stosunku narratora do przedstawianej rzeczywistości, pozwalają przypuszczać, że wybierając 11-zgłoskowiec dla swojego drugiego poematu Mickiewicz w znacznie wyższym stopniu był świadomy faktu, iż rozmiar ten i dzięki właściwościom rytmicznym, i dzięki tradycji o wiele lepiej niż 13-zgłoskowiec nadaje się jako format utworów nacechowanych liryzmem.

Kompozycja treściowo-wersyfikacyjna *Konrada Wallenroda* jest, jak wiadomo, złożona. Za wzorem ówczesnie rozwijającej się techniki i powieści poetyckiej, i dramatu w skład tego utworu wchodzi różne fragmenty, mające charakter wstawek w główny ciąg narracyjny, wyodrębnionych najczęściej tytułami. Wstawki te mają — poza jednym wypadkiem — kształt wersyfikacyjny odróżniający je od trzonu narracyjnego. Są to przede wszystkim pieśni. Trzy z nich mają formę zwrotkową (strofa 4-wersowa i sekstyna 11-zgłoskowa oraz strofa stanisławowska), jedna, nazwana *Hymnem*, ułożona jest wierszem nieregularnym, i ostatnia — ten właśnie fragment, który jest pozbawiony wyróżnika wierszowego, z tytułem *Pieśń Wajdeloty* — ułożona jest 11-zgłoskowcem w zasadzie stychicznym, o różnorodnym rymowaniu. Podkreślanie charakteru pieśniowego utworów przy pomocy stroficzności jest już w czasie powstawania *Konrada Wallenroda* najzupełniej skonwencjonalizowane, wiersz wolny *Hymnu* nie ma natomiast wyraźniejszego precedensu w przedmickiewiczowskiej praktyce poetyckiej (choć w ówczesnej świadomości teoretycznej sprawa ta istnieje) i jest, być może, poprzez tradycje wersyfikacyjne ody oraz w odwołaniu się do *Hymnu na dzień Zwiastowania*, użyty dla zaznaczenia dostojnej tematyki tego fragmentu w odróżnieniu od pozostałych pieśni.

*Pieśń Wajdeloty* niczym nie różni się w formie wiersza od kontekstu narracyjnego. Z dwu pozostałych wstawek jedną jest *Powieść Wajdeloty*, również w pieśniowym wykonaniu, ukształtowana heksametrem polskim. Ten rodzaj wiersza, użyty w poezji polskiej po raz pierwszy właśnie przez Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie*, wyraźnie służył za środek archaizujący wypowiedź, a w związku z tym był też jednocześnie próbą ukształtowania polskiej formy epickiej o charakterze melicznym (o to przecież głównie chodziło Królikowskiemu, z którego teorii Mickiewicz, jak sam przyznaje, przy formowaniu heksametru *Powieści Wajdeloty* korzystał). Ostatnia wreszcie

wstawka, jedyna nie mająca charakteru melicznego ani też nie wydzielona z kontekstu, to monolog oskarżyciela, mający formę wiersza nieregularnego, w swojej zasadzie kompozycyjnej zupełnie odmienną od wiersza *Hymnu*. W *Hymnie* mamy układ jakby dwustroficzny, z przewagą rozmiarów krótkich (tzn. krótszych od 11-zgłoskowca), występujących pojedynczo lub w dwu kolejnych wersach. Forma nieregularnego wiersza oskarżenia opiera się o rozmiary długie, głównie 13-zgłoskowiec (20 wersów na 31 wszystkich), przy czym ten dominujący format występuje z zasady w ciągach i w kompozycji wersyfikacyjnej fragmentu służy przede wszystkim za tło, z którego na zasadzie kontrastu silnie wyodrębniają się wtręty wierszy krótszych, zawierających główne konstatacje oskarżycielskiej przemowy. Oczywiście, niezależnie od wskazanej tu funkcji kompozycyjnej 13-zgłoskowiec podkreśla poważny i rzeczowy ton oskarżenia.

11-zgłoskowiec niestroficzny, główny format *Konrada Wallenroda*, jest w ogólnej kompozycji utworu wierszem narracji odautorskiej i wprowadzonych dialogów<sup>32</sup>. Jest to wiersz, poza niewielkimi fragmentami, ukształtowany w odcinkach stylicznych, inaczej więc niż w *Grażynie*. Dalsza modyfikacja w stosunku do *Grażyny* wyraża się znacznym skurczeniem stroficznego układu rymowych. Organizują one, co prawda, w *Konradzie Wallenrodzie* jeszcze 70% wersów, ale układy rymowe zamknięte składniowo maleją do 52%. Przy tym rymowanie typu oktawowego i sekstynowego obejmuje tylko 13% wersów. Rozbijanie jednośc stroficznego układu rymowych potwierdza też kilkakrotne przenoszenie ciągu rymowego poza graficznie wydzielony odcinek (ani śladu takiej praktyki w *Grażynie*). Rymika *Konrada Wallenroda*, odrywając się od stroficzności, ma najczęściej postać wolnych układów rymowych, w których dużą rolę gra układ 4-wersowy abab i abba, w większości wypadków nie zamknięty składniowo i przemieszany nieregularnie z innymi, różnorodnymi układami.

W innych elementach rytmiki także zaznaczają się pewne różnice w stosunku do kształtu wiersza *Grażyny*. Tutaj przede wszystkim wchodzi w grę sprawa zakończeń członów przedśredniówkowych: w *Konradzie Wallenrodzie* tylko w 0,3% wersów przed średniówką mamy zakończenia nieparoksytoniczne (w stosunku do liczby wersów

<sup>32</sup> I tu brak pełnej konsekwencji: część IV (*Uczta*) rozpoczyna się 4-wersową strofą abab powtórzoną osiem razy, choć fragment ten całkowicie należy do partii narracyjnej i nie jest nacechowany, tak jak inne wstawki, żadną specjalną funkcją.

11-zgłoskowych, stychicznych). Są to dwa proparoksytony (pograżał się +, słyszeliście +) oraz dwa oksytony. Praktyka poetycka okresu przedmickiewiczowskiego uprawnia w pewnym stopniu do wnioskania, że czasami zakończenia oksytoniczne przed średniówką — jako znacznie bardziej wyraziste niż proparoksytony, a więc w sposób znacznie jaskrawszy naruszające harmonię wiersza, używane też w porównaniu z proparoksytonami wyraźnie rzadziej — miały szczególne uzasadnienie. Na przykład u Krasickiego i Felińskiego można podejrzewać, że czasami zakończenia te miały funkcję podkreślającą, ekspresywną. Jest również w jakimś stopniu prawdopodobne, że dwukrotnie użyte w *Konradzie Wallenrodzie* oksytony przed średniówką są także nacechowane ekspresywnie. Obydwa przypadki znajdują się w kontekście dialogowym, w wypowiedzi dwu głównych bohaterów poematu, Pustelnicy i Konrada (II, w. 103—108):

Tyś Konrad, przebóg! spełnione wyroki,  
 Ty masz być mistrzem, abyś ich zabijał!  
 Czyż nie poznają? — ukrywasz daremnie,  
 Chociażbyś, jak wąż, inne przybrał ciało,  
 Jeszcze by w twojej duszy pozostało  
 Wiele dawnego, — wszak zostało we mnie!

(Bezpośrednio po *Alpuharze*, IV, w. 718—725):

Tak to przed laty mścili się Maurowie,  
 Wy chcecie wiedzieć o zemście Litwina?  
 Cóż? jeśli kiedy uisci się w słowie  
 I przyjdzie mieszać zarazę do wina? ... —  
 Ale nie — o nie! — dziś inne zwyczaje;  
 Książę Witoldzie, dziś litewskie pany  
 Przychodzą własne oddawać nam kraje  
 I zemsty szukać na swój lud znękany!

Jeśliby więc uznać użycie oksytonów przed średniówką za środek specjalnie umotywowany, to tym wybitniej wystąpi tendencja do zupełnej stabilizacji paroksytonezy przed średniówką w *Konradzie Wallenrodzie*.

Podobnie jak w *Grażynie*, Mickiewicz i w tym utworze bardzo wyraźnie podkreśla dwudzielność składniową wzorca 5+6: 30% wersów ma w miejscu średniówki dział składniowy. Przy tym jednak proporcjonalnie zwiększa się liczba wersów, w których dział średniówkowy stanowi w porównaniu z klauzulą mocniejszą granicę składniową; takich wersów jest w *Konradzie Wallenrodzie* 7,5%.



Znamienne jest też, że kurczy się użycie szyku przestawnego średniówkowo-klauzulowego: występuje on tutaj tylko w 5% wersów.

Wzrasta natomiast w porównaniu z *Grażyną* liczba wersów z działami składniowo-intonacyjnymi poza miejscem średniówki: stanowią one tutaj ponad 10%, przy tym trzykrotnie zwiększa się także liczba takich wersów, w których występują dwa wyraziste działy poza średniówką. (W wersach tych zwłaszcza jeden sposób dzielenia wersu: 3+5+3 — szczególnie silnie zaciera dwudzielny wzorzec rytmiczny, podobnie jak wykoleja ten wzorzec dział po sylabie szóstej: 6+5). Wersy takie pojawiają się w *Konradzie Wallenrodzie* kilkakrotnie. Występowanie wersów z działami składniowo-intonacyjnymi poza miejscem średniówki jest w utworze nierównomierne, a szczególnie silne różnice występują przy porównaniu dwu początkowych części poematu z jego częścią ostatnią: w pierwszym wypadku mamy tylko 4 i 3% takich wersów, w drugim — 18%. Część ostatnia, *Pożegnanie*, najsilniej w utworze zemocjonalizowana, jest prawie w całości dialogiem we fragmentach formalnie wydzielonym podobnie jak część III — z kontekstu narracyjnego przez umieszczenie imion osób mówiących poza wierszem.

Ta „inwazja“ elementów dramatu na teren tego gatunku poetyckiego, jaki reprezentuje *Konrad Wallenrod*, ma konsekwencje i w płaszczyźnie wiersza. W wersyfikacyjnym ujęciu dialogowej struktury wypowiedzi leży jedna z najbardziej istotnych różnic między omawianym utworem a wcześniejszą *Grażyną*. Wyraża się ta różnica właśnie w sposobie posługiwania się czynnikami składniowo-intonacyjnymi dla modyfikacji toku wersów. W *Grażynie* zupełnie sporadycznie można nawet w dialogowych partiach spotkać dwa kolejne wersy z działami poza miejscem średniówki<sup>33</sup>. A jeden raz tylko występuje wiersz wielodzielny, szczególnie w kontekście umotywowany<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> „Co słyszę, księżno? — ty mówisz o zwłokach!  
Jak cię, niestety, rachuba omyli! [w. 719—720]

Lub:

Jak niespodziana! Proszę teraz, kto tu  
„Dzięki, o księżno! jaka zmiana błoga,  
Pochlebi sobie, że zna serce cudze? [w. 656—658]

<sup>34</sup> Lecz pomieszanie widne w jej osobie  
Do ust wyrazy nieporządne kładło; — [...]  
Biegnę — nie, stójmy — albo, wiem, co zrobię...“ [w. 761—762,  
765]

W *Konradzie Wallenrodzie* odnajdujemy znacznie większe skupiska wersów o silnych działach pozaśredniówkowych<sup>35</sup>.

Najsilniejszemu nagromadzeniu wersów z wewnętrznymi działami poza miejscem średniówki w ostatniej części utworu towarzyszy również największe zagęszczenie wersów z silnie wyznaczoną granicą średniówkową (często oba te elementy występują w jednym wersie), a więc rytmicznie mających znaczenie przeciwstawne do poprzednio wymienionych; występują one tu w 40% wersów. Widoczna w tym staje się technika „ubezpieczania“ rytmicznej wyrazistości wzorca wierszowego, poświadczona jeszcze tym, że w tej, szczególnie ze względu na różnorodny kontur intonacyjny eksponowanej, części brak nagromadzenia czy w ogóle występowania innych czynników modyfikujących kontur rytmiczny. Zarówno zakończenia nieparoksytoniczne przed średniówką, jak i najwyższe proporcjonalnie liczby wersów przerzutniowych czy wersów o mocniejszych sygnałach intonacyjnych w średniówce niż w klauzuli występują poza tym fragmentem. Te czynniki zresztą nie występują też współbieżnie w żadnej z pozostałych części utworu w swoim maksymalnym (w stosunku do liczby wersów) nasileniu.

Najogólniej, sposób kształtowania wiersza w *Konradzie Wallenrodzie* wskazuje na ogromną dbałość poety o utrzymanie wyrazistości konturu rytmicznego i nawet w krótkich fragmentach nie dopuszcza do jego zniekształcenia czy zatarcia.

Ten dobitny tok wiersza podkreśla wyraźnie zaznaczający się

<sup>35</sup>

Słuchałem pieśni, zanadto, niestety!...  
Stało się, stało; znam cię, zdrajco stary;  
Wygrałeś! wojna, tryumf dla poety!  
Dajcie mi wina, spełnią się zamiary.

„Wiem koniec pieśni, nie... zaśpiewam inną; [IV, w. 626—630]

Nie będzie pieśni — ale się spodziewam,  
Ze kiedyś będą... dziś — zbyt puchary...  
Zanadto piłem — cieszcie się — i bawcie.  
A ty Al... manzor, — precz mi z oczu, stary —  
Precz mi z Albanem — samego zostawcie!“ [IV, w.729—733]

#### Pustelnica

„Alf? to głos jego? — Mój Alfie, mój luby,  
Jakże? już pokój? ty powracasz zdrowo?  
Już nie pojedziesz?“ —

#### Konrad

„O! na miłość Boga,  
O nic nie pyta; słuchaj, moja droga, [VI, w.8—11]

w *Konradzie Wallenrodzie* retoryczny styl wypowiedzi i jest poza tym główną cechą Mickiewiczowskiej techniki wierszowania przy użyciu 11-zgłoskowego rozmiaru, wspólną dla obu utworów: *Grażyny* i *Konrada Wallenroda*.

Rozmiar *Konrada Wallenroda* z jego charakterystycznym układem wersów (stychiczno-odcinkowym), rymiką i tokiem opartym o zasadę zgodności rozczłonkowania rytmicznego z rozczłonkowaniem syntaktycznym staje się najbardziej typowym wierszem polskiej powieści poetyckiej.

W kilka lat później Mickiewicz powraca do stychicznego 11-zgłoskowca, wybierając go jako format *Ustępu* części III *Dziadów*. W porównaniu jednak z poprzednio omówionymi utworami mamy tu do czynienia z zupełnie już odmiennym gatunkiem poetyckim. Wypowiedź poetycka w *Ustępie* kształtuje się bowiem jako bezpośrednia relacja obserwatora. Decyzję użycia 11-zgłoskowca tłumaczy, jak się wydaje, przede wszystkim bardzo silnie się zaznaczający liryczny ton tej relacji. Z tego punktu widzenia *Ustęp* stanowi kontynuację *Konrada Wallenroda*<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Wybór 11-zgłoskowca jako formatu *Ustępu* części III *Dziadów* był już przedmiotem rozważań w dotychczasowych badaniach. Starano się wyjaśnić, dlaczego Mickiewicz użył 11-, a nie 13-zgłoskowca, skoro: 1) charakter *Ustępu* pod naporem tradycji w znacznej mierze dyktował format 13-zgłoskowy, 2) rozmiar 13-zgłoskowy był głównym tworzywem właśnie *Dziadów* części III, jako wiersz dialogu i dwu dłuższych monologów, mających charakter epicki.

W związku z wyborem 11-zgłoskowca jako wiersza *Ustępu* Kleiner (op. cit., t. 2, cz. 1, s. 424—427) stawia hipotezę, że jeden z fragmentów *Ustępu* (*Przeгляд wojska*) powstał znacznie wcześniej, właśnie w okresie *Konrada Wallenroda* (o powstaniu zasadniczego szkicu tego utworu jeszcze w czasie pobytu Mickiewicza w Rosji piszą także: A. Krechowicki, „*Dziadów*“ części III „*Ustęp*“ wedle pierwszego autografu. Lwów 1898. — J. Kallenbach, O genezie III części „*Dziadów*“. Czas, 1894, nr 144, Dodatek) i że format wierszowy 11-zgłoskowy, w tym czasie zupełnie oczywisty, został później z tego fragmentu przeniesiony na całość utworu.

Nie kwestionując słuszności takiego przypuszczenia, należy zwrócić uwagę na inną możliwość widzenia tej sprawy. Przede wszystkim *Dziadów* część III wraz z *Ustępem* powstała w trakcie tłumaczenia *Giaura*, przerywając pracę poety nad tym przekładem. Rozmiar 11-zgłoskowy był więc w tym czasie jak najbardziej „pod ręką“. Ponadto *Ustęp* można traktować jako pewien rodzaj epilogu (takiego określenia, zresztą nie motywując go, używa W. Kubacki, *Palmira i Babilon*. Wrocław 1951, s. 52), tym bardziej że początkowa partia *Dziadów* części III, choć sceniczna, została nazwana prologiem. A od najdawniejszych czasów istniała konwencja wyróżniania takich dodatkowych partii także i w sposób formalny: przy utworach wierszowanych był to

Wiersz 11-zgłoskowy *Ustępu* nie odbiega w zasadniczych cechach od typu wykształconego w *Grażynie* i *Konradzie Wallenrodzie*: Mickiewicz kontynuuje przede wszystkim sposób rymowania formatu 11-zgłoskowego stosowany w poprzednich utworach. Występuje tu różnorodny układ rymów z przewagą postaci rymowych stroficznych mniej dobitną niż w *Grażynie*, ale nieco wyrazistszą niż w *Konradzie Wallenrodzie*. Stroficzne układy rymowe organizują w *Ustępie* 75% wersów, przy czym na układy zamknięte składniowo przypada tylko 56%. Ilościowo przeważają, analogicznie jak w *Konradzie Wallenrodzie*, postaci czwórkowe: abab, abba; oktav rymowych nie ma wcale, sekstyny organizują 22% wersów. Zwraca natomiast uwagę, w tym utworze występujące po raz pierwszy, kilkakrotne specjalne wyzyskanie układu rymowego w jego funkcji wydzielania pewnych całości treściowych dla celów ekspresji. Idzie tu głównie o dwa fragmenty, oba z części *Przeгляд wojska*: osobny 20-wersowy odcinek poświęcony carowi i jego wychowaniu rymowany jest 4-wersowymi układami na przemian abba i abab, zawierającymi w sobie wyraźnie wyodrębnione składniowo i semantycznie całości. Oto początek odcinka (w. 173—180):

Car był w mundurze zielonym, z kołnierzem  
 Złotym. Car nigdy nie zrzuca mundura;  
 Mundur wojskowy jest to carska skóra,  
 Car rośnie, żyje i — gnije żołnierzem. —  
 Ledwie z kolebki dziecko wyjdzie carskie,  
 Zaraz do tronu zrodzony paniczyk  
 Ma za strój kurtki kozackie, huzarskie,  
 A za zabawkę szabelkę i — biczek.

Drugi fragment stanowi piątka monorymiczna (ogromnie rzadka w polskich rymach) o rymie gramatycznym, która zawiera w sobie całość treściową, powiązaną również paralelizmem budowy składniowej i anaforą (w. 301—306):

I jak harmaty w przód i w tył ciągnano,  
 Jak po francusku, po rusku łąjano,  
 Jak w areszt brano, po karkach trzepano,  
 Jak tam marzniono i z koni spadano,  
 I jak carowi w końcu winszowano —

---

z reguły inny format wersyfikacyjny. (Mickiewicz, zgodnie z tą tradycją, dał 13-zgłoskowy epilog do 11-zgłoskowej *Grażyny* i na odwrót — w wypadku *Pana Tadeusza*.) Rozumienie *Ustępu* jako epilogu *Dziadów* części III uzasadnia: w pewnym stopniu także i forma osobistego wyznania czy wypowiedzi poety, mającej charakter bezpośredniej relacji obserwatora.

Nieparoksytoniczne zakończenia przed średniówką występują w *Ustępie* tylko dwukrotnie (1 oksyton, 1 proparoksyton), co stanowi 0,17% wszystkich zakończeń przedśredniówkowych. Świadczy to w dalszym ciągu o wyraźnym poczuciu konstruktywności akcentu paroksytonicznego w tym punkcie wersu, ale jednocześnie i o tym, że minimalnie pojawiające się tu innoakcentowe zakończenia nie są rozumiane jako załamanie wzorca rytmicznego.

Dwudzielność składniowo-intonacyjna toku wersów jest w *Ustępie*, tak jak w uprzednich utworach, wyraźnie podkreślana. Znow w średniówkach 30% wersów występują działy intonacyjne. Zwiększa się też nieco liczba tych wersów, w których dział intonacyjny w średniówce jest mocniejszy niż dział przypadający na klauzulę: wersy takie występują tu w 8%.

Niewiele mniej, w porównaniu z *Konradem Wallenrodem*, znajduje się w *Ustępie* wersów obciążonych silnymi działami intonacyjnymi poza miejscem średniówki: jest ich 8,5%, przy czym niewiele zmniejsza się proporcjonalnie liczba wersów z więcej niż jednym działem poza średniówką, a bez zmiany pozostaje liczba wersów szczególnie niwelujących intonacją rytmicznie średniówkową dwudzielność (idzie o działy 6+5 i 3+5+3). Liczba wersów o szyku inwersyjnym średniówkowo-klauzulowym zmniejsza się z kolei do 4%.

Zróznicowanie rytmiczne między poszczególnymi częściami *Ustępu* istnieje, ale podobnie jak w *Konradzie Wallenrodzie* poeta do tego celu nie angażuje na raz wielu czynników rytmicznych, jakimi dysponuje dla wydobywania różnorodności czy ekspresji toku. I tak np. stosunkowo większe nagromadzenie i przerzutni (1,5% — przy średniej w całym utworze 1% wersów przerzutniowych), i silniejszych sygnałów dla średniówki niż klauzuli (w 13% wersów) obserwuje się we fragmencie *Przedmieścia stolicy*, gdzie jest z kolei najmniej (proporcjonalnie) wersów z silnymi działami intonacyjnymi poza miejscem średniówki (5%). Inaczej jest np. w części zatytułowanej *Pomnik Piotra Wielkiego*, gdzie mamy największą stosunkowo liczbę wersów z silnymi działami składniowo-intonacyjnymi poza średniówką (12%), przy czym stosunkowo niska jest liczba wersów z mocno zaznaczoną średniówką (22%), ale hierarchia mocy tych działów średniówkowych wobec klauzuli nie jest naruszona, a brak przy tym również i przerzutni. Analogicznie więc jak w *Konradzie Wallenrodzie* poeta wykazuje w ten sposób ogromną dbałość o utrzy-

manie i podkreślenie wyrazistości toku rytmicznego formatu 11-zgłoskowego.

Dopiero jednak w *Ustępie* narzucają się uwadze pewne szczególne ukształtowania krótkich odcinków, nie wydzielonych formalnie z kontekstu, polegające na powtarzaniu się w kilku kolejnych wersach tych samych elementów, mających wpływ na rytmikę toku wierszowego. Idzie tu głównie o fragmenty, w których występuje silne przekształcenie toku intonacyjnego 11-zgłoskowca przez stosowanie z wersu do wersu mocniejszych działów w średniówce niż w klauzuli, np. *Przeгляд wojska* (w. 365—369):

Na placu pustym, samotnym zostało  
Dwadzieścia trupów: ten ubrany biało,  
Żołnierz od jazdy; tamtego ubiory  
Nie zgadniesz jakie, tak do śniegu wbity  
I stratowany końskimi kopyty.

— oraz o fragmenty, w których powtarza się identyczne lub bardzo podobne ukształtowanie akcentowe wersów, a więc bliskie sylabotoniczacji czy też mające już charakter sylabotoniczny. Takie np. ukształtowanie fragmentu kończącego część zatytułowaną *Pomnik Piotra Wielkiego* ma bardzo wyraźną funkcję podkreślenia zawartej w nim pointy (w. 66—68):

Lecz skoro słońce swobody zabyłśnie  
I wiatr zachodni ogrzeje te państwa,  
I cóż się stanie z kaskadą tyraństwa?

Często takie ukształtowanie fragmentów jest powiązane z anaforą (*Przedmieścia stolicy*, w. 24—27):

Żeby zwieźć glazy do tych obelisków,  
Ileż wymyślić trzeba było spisków;  
Ilu niewinnych wygnać albo zabić,  
Ile ziem naszych okraść i zagrabić;

Szczególnie anafory, łatwo zwracające na siebie uwagę, a kształtujące rozmiar stosunkowo krótki, jakim jest 5-zgłoskowy człon przedśredniówkowy, w tok o identycznym lub bardzo zbliżonym rozkładzie akcentów, są w omawianych realizacjach powtórzeń najliczniejsze. Tok anaforyczny — stosowany przez poetę i w poprzednich utworach 11-zgłoskowych, *Grażynie* i *Konradzie Wallenrodzie*, a także w późniejszym *Giaurze* — najsilniej, jeśli chodzi o wielokrotność występowania i zasięg poszczególnych anafor, pojawia się w *Ustępie*. Jest sprawą oczywistą, że kształtowanie wersów w iden-

tyczny lub bardzo podobny sposób na przestrzeni choćby niewielkich wycinków w kontekście różnorodnie ukształtowanym służy podkreślanu i wyodrębnianiu tych wycinków. To samo dotyczy również poprzednio omówionych, specjalnie we fragmentach dobranych układów rymowych. Praktyka taka świadczy o poszukiwaniu przez poetę coraz to innych, nowych środków wzbogacania i modyfikowania rytmiki wiersza 11-zgłoskowego.

*Giaur* zamyka cykl utworów epickich formowanych 11-zgłoskowcem. Dobór 11-zgłoskowca dla przekładu dzieła Byrona dokonany został prawdopodobnie jeszcze przed pisaniem *Grażyny*, przy pierwszej próbie tłumaczenia tego utworu. Rozmiar 11-zgłoskowy — wypadnie tu odwołać się do twierdzeń Marii Dłuskiej<sup>37</sup> — stanowił najdogodniejszy w tym czasie wiersz przekładu angielskiego 4-stopowca jambicznego. Takiego samego zresztą wyboru formy przy tłumaczeniu *Giaura* dokonał — niezależnie od Mickiewicza — Szydłowski. Niedostatecznie wyjaśniona sprawa chronologii tego tłumaczenia — pozostawiająca jako otwartą kwestię: czy w ogóle i ewentualnie które fragmenty pochodzą z pierwotnej wersji przekładu, rozpoczętego jeszcze w r. 1822 — postawić każe pytanie, o ile wersyfikacja tego utworu jest we fragmentach zróżnicowana i czy zachodzące różnice techniki wierszowania uprawniają do wyciągnięcia jakichś wniosków w tej sprawie. Otóż analiza wiersza (taka, jaką posłużono się w tym opracowaniu) na wewnętrzne zróżnicowanie w technice wierszowania nie wskazuje. Wiersz w swojej rytmice wydaje się najzupełniej jednolity, pomijając, oczywiście, te wszystkie modyfikacje rytmu, które towarzyszą zwykle samemu postępowi narracji, przedstawiającej coraz bardziej dynamiczny rozwój spraw i sytuacji. W konsekwencji więc pozostawałby rok 1832 lub 1833 jako jedynie możliwa data powstania *Giaura*. Potwierdza to zresztą i porównanie wiersza *Giaura* z wcześniejszymi poematami 11-zgłoskowymi Mickiewicza.

Kształt rytmiczny 11-zgłoskowca w *Giaurze* jest w głównej mierze kontynuacją tych sposobów i tendencji w modelowaniu formy 11-zgłoskowca, które cechują poprzednio omówione utwory. Idzie tutaj o charakterystykę toku wierszowego wyznaczoną takimi czynnikami rytmicznymi, jak liczba przerzutni (w *Giaurze* 1%), wersów

---

<sup>37</sup> M. Dłuska, *Wersyfikacja Mickiewicza*. Pamiętnik Literacki, 1956, z. 2, s. 417.

z działami intonacyjnymi poza miejscem średniówki (11<sup>0</sup>/o), z mocnymi działami średniówkowymi (30<sup>0</sup>/o), z przestawniami średniówkowo-klauzulowymi (3,3<sup>0</sup>/o). Natomiast wyraźniejsze różnice w porównaniu z *Konradem Wallenrodem*, a tym bardziej z *Ustępem*, widoczne są w dwu dziedzinach: zwiększenia się liczby wersów z nieparoksytonicznymi zakończeniami przed średniówką, które wzrastają do 0,7<sup>0</sup>/o (są to sześciokrotnie proparoksytony i trzykrotnie oksytony, pojawiające się we wszystkich wydzielonych częściach poematu i zarówno w narracji odautorskiej, jak i w przytoczonych wypowiedziach bohaterów poematu) oraz kurczenia się, prawie aż do pozycji *Grażyny*, wersów z silniejszymi działami intonacyjnymi w średniówce niż w klauzuli.

Sposób dysponowania poszczególnymi elementami rytmicznie znaczącymi jest w *Giaurze*, ogólnie biorąc, taki jak i w poprzednich utworach: nie ma w poszczególnych partiach poematu jednoczesnego nagromadzania różnych czynników modyfikujących tok. Na uwagę zasługuje tu przy tym sprawa podobnego jak w *Konradzie Wallenrodzie* funkcjonowania wersów z silnymi działami pozaśredniówkowymi. Przede wszystkim narastają one wraz z postępowaniem powieści: gdy w części pierwszej mamy ich tylko 6<sup>0</sup>/o, w części drugiej — 10<sup>0</sup>/o, w trzeciej — 13<sup>0</sup>/o. Występowanie tych wersów w większym lub mniejszym nasileniu jest wyraźnie uzależnione od struktury wypowiedzi. We fragmentach mających charakter bezpośredniej wypowiedzi bohaterów liczba wersów z działami pozaśredniówkowymi jest większa, stąd też i największe ich nagromadzenie w ostatniej części, którą stanowi wielka partia monologowa — spowiedź Kalajora. I tutaj trafiają się kilkakrotnie większe ich skupienia.

Z kolei rymika poematu wykazuje zdecydowaną odmiennność w porównaniu ze wszystkimi poprzednimi utworami. Mamy tu bardzo wyraźne przejście do dystychiczności, gdyż wszelkiego rodzaju układy rymów stroficzne czy różnorodnie niewiele przekraczają 5<sup>0</sup>/o całości ukształtowań klauzulowych. Zmiana ta jest najpewniej wynikiem wpływu rymiki oryginału bajronowskiego, również w większości parzysto rymowanego.

Charakterystyczna dla sposobu kształtowania zakończeń klauzulowych w tłumaczeniu *Giaura* jest zgodność układu rymowego ze zdaniem. Zakończenia zdań przypadają najczęściej po parze rymowej bądź po całym ich ciągu lub też zamykają inny, niestyczny układ rymowy. Na 395 zdań kończonych w klauzuli tylko w 58 wypadkach



zdanie kończy się wewnątrz dystychu czy układu rymowego, co stanowi 14,5% wszystkich zakończeń zdań w klauzuli. (Dla porównania trzeba dodać, że np. w *Grażynie* tego typu zakończeń zdań jest 28%, w *Konradzie Wallenrodzie* — 33%, w *Ustępie* — 22%.)

Na tym tle szczególnie silnie uderzają te fragmenty, w których jedność zdaniowo-rymowa najmniejszej jednostki, tj. dystychu, jest rozbijana kilka razy z rzędu. Wyodrębnionymi składniowo wersami o bardzo silnych sygnałach intonacyjnych w klauzulach posługuje się poeta w poemacie przy tych fragmentach, które są wyraźnie naładowane dynamiczną treścią, podkreślając formalnie i w ten jeszcze sposób ich ekspresję (*Giaur*, w. 685—693, 1022—1027):

W bramie zsiadł Tatar, od siodła odpina  
 Juki niewielkie: czy to dary syna?  
 Na twarzy smagłej błądź: czy to smutek?  
 Czy podróznego utrudzenia skutek?  
 Odzież spryskana krwi świeżej kroplami:  
 Może poranił konia ostrogami?  
 Rozwinął pakę — o aniele święty!  
 O Azraelu! to zawój rozcięty!  
 To syna szaty, całe krwią zbroczone!

A miłość taka, śmiała na przygody,  
 Czyliżby miała zostać bez nagrody?  
 Gdzie? kiedy? po cóż nam głośić przed światem? —  
 Byłem szczęśliwy w miłości — dość na tem.  
 A przecież często żałuję — daremnie! —  
 Wołałbym nie być kochany wzajemnie.

W okresie, w którym Mickiewicz tłumaczy *Giaura*, powstaje nie tylko *Dziadów* część III wraz z *Ustępem*, lecz także i początek *Pana Tadeusza*. Swojej „historii szlacheckiej“ poeta daje inną formę wersyfikacyjną: jest nią 13-zgłoskowiec 7 + 6.

Na wyborze tego formatu zaciążyła przede wszystkim tradycja wersyfikacyjna, wiążąca 13-zgłoskowy rozmiar z poematami opisywymi o tematyce ziemiańskiej i z utworami długich rozmiarów o rozbudowanej fabule, kształtowanych za wzorem klasycznego czy klasycystycznego eposu lub z ambicjami na epepeję. Wpływ obu wymienionych gatunków epickich, bardzo silnie zaznaczający się w *Panu Tadeuszu*, narzucał 13-zgłoskowiec jako format tego utworu. Wybór 13-zgłoskowca nie oznaczał jednakże przyjęcia zasad poetyki pseudoklasycznej nawet w płaszczyźnie wersyfikacji, nie oznaczał tym samym nawrotu do młodzieńczych prób i fragmentów epickich,

od których dzieliło wszakże *Pana Tadeusza* lat kilkanaście<sup>38</sup>. 13-zgłoskowiec nie był w tym okresie z twórczości poety wyeliminowany: służył za tworzywo utworów lirycznych, a tuż przed *Panem Tadeuszem* została nim napisana *Reduta Ordon*. Był to też wiersz dialogu *Dziadów* części III.

Ze względu na kształt rytmiczny wiersz *Pana Tadeusza* nie ma właściwie wyraźniejszego precedensu w tradycji epickiej, jest nato-

<sup>38</sup> Warto przy tym wspomnieć o drobiazgu epickim zatytułowanym *Popas w Upicie*, a napisanym w okresie między r. 1818 a 1825. (Wersyfikacja utworu, o czym niżej, wskazywałaby raczej na tę drugą datę; tak też konstatuje S. Sowiętow, zaliczając *Popas* do utworów powstałych na Krymie. Zob. *Z zagadnień kształtowania się realizmu w twórczości Adama Mickiewicza*. Pamiętnik Literacki, 1955, z. 3, s. 126—132.) W tym krótkim, zaledwie 140 wersów liczącym utworze mamy do czynienia z tokiem wiersza, który świadczy — w zestawieniu z poprzednio omówionymi utworami 13-zgłoskowymi — o odchodzeniu poety od pseudoklasycznej techniki wersyfikacyjnej. Jest to chyba zresztą pierwszy serio traktujący rzecz opisywaną utwór epicki 13-zgłoskowy, nie będący ani popisem wierszowania, ani „poemkiem“ czy żartobliwą „powiastką“, choć momentów humoru bynajmniej nie pozbawiony.

Inność wiersza *Popasu* polega na zwiększeniu się liczby wersów z działami intonacyjnymi poza miejscem średniówki (wersy takie stanowią 21%) i na znamienym zmniejszeniu się wersów z przestawniami średniówkowo-klauzulowymi (6%). I mimo że w utworze tym panuje bezwyjątkowa paroksytoneza i klauzuli, i średniówki, która jest nadto aż w 31% wersów zaznaczona działem składniowym, kontur intonacyjny toku wersów — przy tylko jednej mocnej przerzutni — nie jest już tak jednolity dzięki wprowadzonej w 6% wersów mocniejszej granicy składniowej w średniówce niż w klauzuli. W poprzednich epickich utworach Mickiewicza ten rodzaj modyfikacji toku albo nie był w ogóle praktykowany, albo wersy takie nie przekraczały 2%, tak samo w utworach innych poetów z kręgu szkoły pseudoklasycznej.

W rezultacie w wierszu *Popasu*, mimo dominującej w nim dobitności toku, nie narzucają się cechy „wysokiego stylu“. Oto fragment (w. 15—26), zresztą jedyny, wersyfikacyjnie, wydaje się, bardzo bliski *Panu Tadeuszowi*:

[...] obok siedział młody,

We fraku z samodziału, krojem nowej mody,  
Fryzował sobie czubek, kołnierzyk, a czasem  
Bawił się z pływającym u buta kutasem  
Lub żartował z sąsiada, którego płaszcz długi  
I krzyż czerwony — znakiem kościelnego sługi;  
Czwarty był Zydek. Temu człowiek od pałasza  
Tak mówił: „Hejno! dobra nasza bez mariasza!  
Po co trupami w szabas arendarzów trwożyć?  
Słuchajcie, kumy, gotów z wami się założyć,  
Że jak tylko Siciński na cmentarz odjedzie,  
Dostaniem garniec miodu. Nieprawdaż, sąsiedzie?“

miast bliski formie wierszowej utworów nieepickich okresu Oświecenia, komedii, głównie Zabłockiego, i niektórych satyr Krasickiego. (Zresztą obszerne fragmenty o dialogowej strukturze wypowiedzi, występujące i w *Panu Tadeuszu*, i w satyrach Krasickiego, pozwalają na stosunkowo znaczne zmniejszenie dystansu, jaki tkwi w oczywistej różnicy między satyrą, komedią a utworem epickim w wersji *Pana Tadeusza*).

Wersyfikacja *Pana Tadeusza* jest powiązana z wersyfikacją wymienionych utworów następującymi wspólnymi cechami: niepełną paroksytonezą klauzulową, stosunkowo znaczną swobodą akcentową zakończeń przedśredniówkowych, dopuszczaniem przerzutni, silnym podkreśleniem czynnikami składniowo-intonacyjnymi dwudzielności rytmicznej wzorca 7+6, przy ograniczonym jednocześnie stosowaniu szyku przestawnego średniówkowo-klauzulowego, oraz wprowadzaniem dużej liczby wersów z mocnymi działami składniowo-intonacyjnymi poza miejscem średniówki.

Autor i utwór	Nieparoksytoniczne		Prze- rzutnie	Mocna składniowo średniówka	Przestaw- nia łącza- ca śre- dniówkę z klauzulą	Działy intonacyjno- składniowe poza średniówką
	klauzula	śred- niówka				
Krasicki, <i>Satyry</i> (8 satyr, 1030 w.)	1=0,1%	16=1,5%	13=1,3%	443=44%	22=2,2%	204=20%
Zabłocki, <i>Fircyk w załotach</i> (1647 w.)	24=1,45%	78=4,7%	39=2,4%	524=31,7%	63=3,8%	548=33,3%
<i>Pan Tadeusz</i> (9688 w. 13-zgł.)	10=0,1%	339=3,7%	468=4,7%	2736=28%	235=2,4%	3001=31%

W tym nawiązaniu do tradycji oświeceniowego wiersza komedio-  
wego istnieje dla *Pana Tadeusza* w twórczości samego Mickiewicza  
ogniwo pośrednie: jest nim wiersz dialogu *Dziadów* części III, utworu,  
jak wiadomo, napisanego tuż przed rozpoczęciem *Pana Tadeusza*<sup>39</sup>.  
W ten sposób wersyfikacja omawianego utworu nie tylko nawiązuje  
do tradycji wiersza dramatu, ale jest także jego bezpośrednią kon-

<sup>39</sup> Także i wiersz *Reduty Ordona* bliski jest rytmice *Pana Tadeusza*. Decyduje o tym chyba duży udział dialogowej struktury wypowiedzi w tym utworze.

tynuacją. Jest to w wypadku *Pana Tadeusza* sytuacja o tyle prostsza, że fragmenty dialogowe, bardzo tu, jak wspomniano, obszerne, obejmują 37% całości utworu.

Nie znaczy to, oczywiście, że tylko w partiach dialogowych Mickiewicz realizował określony wyżej kształt rytmiczny 13-zgłoskowca. Wiersz dialogu w *Panu Tadeuszu* w zestawieniu z fragmentami narracyjnymi wyróżnia się, co prawda, i większym nasileniem wersów z działami składniowo-intonacyjnymi poza miejscem średniówki, i stosunkowo częstszym pojawianiem się oksytonicznych zakończeń członów przedśredniówkowych. Ale dzięki temu, że wchodzi tu w grę tylko stopień nasilenia, przy stosunkowo w ogóle dużych liczbach wersów z działami pozaśredniówkowymi i przy stosunkowo mało licznych oksytonem zakończonych średniówkach, różnica w wersyfikacyjnym ujęciu tych dwu struktur nie występuje w sposób bardziej wyrazisty. Jedyne dla struktury dialogowej zastrzeżony wyróżnik — to nieparoksytoniczne klauzule, pojawiające się tylko w kwestiach osób mówiących. Ze względu jednakże na niewielką ich liczbę wyróżnik ten raczej słabo się zaznacza.

Pan Tadeusz	Nieparoksytoniczne		Prze- rzutnie	Mocna składniowo średniówka	Śred- niówka mocniej- sza od klauzuli	Przestaw- nie łączą- ce śred- niówkę z klauzulą	Działy intonacyjno- składniowe poza średniówką
	klau- zula	śred- niówka					
1	2	3	4	5	6	7	8
Narracja (5699 w.)	1	170=3%	272=4,8%	1536=27%	423=7,4%	144=2,5%	1283=21,5%
Dialog (3553 w.)	7	151=4,2%	167=4,7%	1015=28,5%	335=9%	89=2,5%	1339=37%

W obliczenia nie wprowadzono wersów, w których występują jednocześnie obie struktury wypowiedzi, wersy te bowiem siłą rzeczy są szczególnie pod względem składniowo-intonacyjnym zróżnicowane. Analiza ich przedstawia się następująco:

1	2	3	4	5	6	7	8
Wersy łączące narrację z dialog. (436 w.)	2	18=4%	29=6,6%	185=42%	72=16%	2	379=87%

Wydaje się, że najbardziej istotną cechą wersyfikacji *Pana Tadeusza* jest takie kształtowanie toku wierszowego, w którym występują nieregularnie przemieszane ze sobą wersy o budowie podkreślającej wzorzec rytmiczny oraz wersy, w których wzorzec ten jest mało wyrazisty lub też zatarty. I tak np. wersy przerzutniowe i wersy z nieparoksytonicznymi zakończeniami członów przedśredniówkowych występują z zasady pojedynczo. Wersy o różnorodnym, dzięki występującym w nich działom pozaśredniówkowym, konturze intonacyjnym również nieczęsto tworzą dłuższe niż kilkuwersowe ciągi (prawie zawsze w partiach dialogowych przeplatanych wersami, w których dialog łączy się z narracją, stanowiącą najczęściej „tekst poboczny“), a zupełnie już wyjątkowo odnajduje się w *Panu Tadeuszu* miejsca, w których różnorodny tok intonacyjny towarzyszy konsekwentnie z wersu do wersu dłuższej, kilkunastuwersowej partii. Rzadko też w takich fragmentach spotykamy również nasilenie przerzutni i nieparoksytonicznych zakończeń członów średniówkowych. Oto jeden z nielicznych i najbardziej pod tym względem eksponowanych fragmentów *Pana Tadeusza* (VIII, w. 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“.

Ten sam typ toku przechodzi i na następujący tuż po tym fragment narracyjny (VIII, w. 506—509):

Rzekł, nasuwał kapelusz, odwracał się bokiem  
 Chcąc iść; lecz go wstrzymała Telimena okiem  
 I twarzą, jak Meduzy głową; musiał zostać  
 Mimowolnie; poglądał z trwogą na jej postać,

W zacytowanym fragmencie rozmowy Tadeusza z Telimeną mamy największe w całym utworze nagromadzenie wersów przerzutniowych (6 przerzutni na 16 wersów, przy czym dwukrotnie w dwu i trzech kolejnych wersach). Największe natomiast nasilenie nieparoksyto-

nicznych zakończeń średniówkowych, występujących w czterech kolejnych wersach, spotykamy w poprzednim fragmencie tejże rozmowy — jeżeli za nieparoksytoniczny zestrój akcentowy za czasów Mickiewicza wolno przyjąć wyrażenie „od żon“ (VIII, w. 452—455):

„Telimeno, cóż by świat mówił o człowieku,  
Rzekł Tadeusz, który by teraz, w moim wieku,  
Zdrów, żył na wsi, kochał się — kiedy tyle młodzi,  
Tylu żonatych od żon, od dzieci uchodzi

W całym utworze tylko osiem razy, poza cytowanymi ostatnio fragmentami, spotykamy dwa wersy z nieparoksytonicznymi średniówkami obok siebie.

Wcale nieczęste są także w *Panu Tadeuszu* fragmenty o regularnie dwudzielnym toku.

Wszystkie większe zespoły wersów, których wzorzec rytmiczny jest szczególnie mało wyrazisty, służą najczęściej określonej stylizacji. Oczywiście, taką samą funkcję mają też często ciągi wersów o regularnym, niezakłóconym konturze rytmicznym. Obydwa bowiem rodzaje toku występują wyraziście na tle rytmicznego kontekstu całości. Takich fragmentów, w których specjalnie ukształtowany tok wiersza służy za jeden z elementów stylizacji, jest w *Panu Tadeuszu* wiele. Najbardziej jaskrawe są pod tym względem partie dialogu, gdzie bardzo łatwo uchwycić sposoby rytmicznej stylizacji szczególnie jakoś treściowo eksponowanych momentów (np. w cytowanej rozmowie Tadeusza z Telimeną, gdzie tok wielodzielny, przerzutniowy, z częstymi nieparoksytonicznymi średniówkami podkreśla irytację Tadeusza) lub też stylizację mającą na celu charakteryzowanie osób. Wyrazistym przykładem jest tu np. wygłoszone na Radzie przemówienie Buchmana, zaczynające się od słów: „Preopinanci moi w swych głosach wymownych“<sup>40</sup>. Początkowa część Buchmanowej przemowy o dwudzielnym, bez żadnych zakłóceń toku wiersza, uformowana według prawideł pseudoklasycznych, oprócz tego że służy jako humorystycznie potraktowana próbka „wysokiego“ stylu wiersza-

40

„Preopinanci moi w swych głosach wymownych  
Dotknęli wszystkich punktów stanowczych i głównych,  
Dyskusyjną na wyższe wzniesli stanowisko;  
Mnie tylko pozostaje w jedno zjąc ognisko  
Rzucone trafne myśli i rozumowania:  
Mam nadzieję w ten sposób sprzeczne zgodzić zdania.  
Dwie części w dyskusji całej uważałem,  
Podział już jest zrobiony, idę tym podziałem. [VII, w. 161—168]

przemowy, daje w praktyce pojęcie o tym, jak to Buchman „pięknie pisać i gładko umiał się wysławiać“. Podobna wersja rytmiczna charakteryzuje sposób mówienia Hrabiego, który ze względu na swoje pochodzenie i wykształcenie ma z kolei z pewnością wyróżniać się jakoś eleganckim sposobem mówienia<sup>41</sup>.

W kontraście do tak skonstruowanej rytmicznie charakterystyki sposobu mówienia pozostają ukształtowania wiersza wypowiedzi osób, które w wyniku całkiem odmiennego usytuowania w kompozycji utworu mówią bardzo „niegładko“. Do nich należy np. Rykow, niewykształcony cudzoziemiec, mówiący po polsku z trudem i z pewną wulgarną dobitnością<sup>42</sup>. Rytmikę wierszy tej wypowiedzi, w przeciwieństwie do poprzednich, cechuje niezgodność rozczłonkowania wierszowego ze składniowym, wyrażająca się i tokiem przerwutniowym, i licznie występującymi działami składniowo-intonacyjnymi poza miejscem średniówki, które kilkakrotnie przesłaniają rytmiczną dwudzielność. Mamy tutaj wreszcie szczególnie ostro podkreślone intonacją nieparoksytoniczne zakończenia członów przedśredniówkowych.

Wskazane sposoby charakteryzacji osób przy użyciu odpowiednio ukształtowanego toku rytmicznego nie są jednak konsekwentnie utrzymane w całości dialogu *Pana Tadeusza*. I tak np. dalsze wersy Buchmanowej przemowy odbiegają od rytmicznej „gładkości“ po-

<sup>41</sup> „Przyjacielu! rzekł Hrabia, piękne przyrodzenie  
Jest formą, tłem, materią, a duszą natchnienie,  
Które na wyobraźni unosi się skrzydłach,  
Poleruje się gustem, wspiera na prawidłach.  
Nie dość jest przyrodzenia, nie dosyć zapału,  
Sztukmistrz musi ulecieć w sfery ideału!  
Nie wszystko, co jest piękne, wymalować da się!  
Dowiesz się o tym wszystkim z książek w swoim czasie.

[III, w. 604—611]

<sup>42</sup> „Pan Podkomorzy! Oj, Wy! Pan zawsze ciekawy  
O Bonaparta, zawsze Wam tam do Warszawy!  
He! Ojczyzna! Ja nie szpieg, a po polsku umiem, —  
Ojczyzna! ja to czuję wszystko, ja rozumiem!  
Wy Polaki, ja Ruski, teraz się nie bijem,  
Jest armistycjum, to my razem jemy, pijem.  
Często na awanpostach nasz z Francuzem gada,  
Pije wódkę; jak krzykną: ura! — kanonada.  
Ruskie przysłowie: z kim się biję, tego lubię;  
Gładź družkę jak po duszy, a bij jak po szubie.  
Ja mówię, będzie wojna u nas. Do majora  
Płuta adiutant sztabu przyjechał zawczora: [I, w. 509—520]

czątkowej partii. Podobnie i w wypowiedziach Hrabiego znajdujemy fragmenty, w których tok bezprzerzutniowy i średniówkowo dwudzielny przestaje dominować. A z kolei w kwestiach Rykowa mamy ciągi wersów o toku dwudzielnym, bez zakłóceń, z utrzymaną paroksytonezą średniówkową. Tak więc poeta, dopuszczając różnego rodzaju odstępstwa i „powikłania“, nie zachowuje rygorystycznie rytmicznego różnicowania wypowiedzi tych czy innych osób. Wiąże się to ze wskazaną już, ogólnie dominującą zasadą kształtowania wiersza w *Panu Tadeuszu*, która sprawia, że tok wierszowy w zdecydowanej większości cechuje ciągła i w podobny sposób realizowana zmienność modulacji rytmicznej. Słuszność tej obserwacji potwierdza m. in. analiza rytmiki całości partii dialogowej utworu. Wyniki tej analizy pozwalają stwierdzić, że specjalne ukształtowania toku rytmicznego dla charakteryzacji osób ujęte są w dwu głównych rysach, dla których typowe są cechy wersyfikacyjne wypowiedzi Hrabiego — z jednej strony, i Rykowa — z drugiej. Jest to rozróżnienie mające najogólniej charakter podkreślenia (nierzadko z zacięciem satyrycznym) — z jednej strony — szczególnie dbałego o poprawność, gładkiego czy eleganckiego sposobu mówienia, z drugiej strony — sposobów wyrażania się nieudolnych, niedbałych, pełnych prostoty lub prostactwa.

Tak więc do grupy reprezentowanej przez Hrabiego oprócz Buchmana (jego kwestie to tylko 31 wersów) zaliczyć wypada Podkomorzego, Rejenta i w jakimś stopniu też Asesora. Druga grupa, na czele z Rykowem, mieści w sobie i Płuta, i Jankiela, a przede wszystkim ludzi z zaścianka: Prusaka, Kropiciela, Maćka. Bliskie tej grupie są też kwestie Zosi.

Natomiast szczególne ukształtowania rytmiki nie obejmują w ogóle głównych postaci poematu, np. Robaka, Wojskiego, Sędziego, Gerwazego, a więc tych, których kwestie są najobszerniejsze. W ten sposób przeważająca liczba wierszy dialogu nie jest wyróżniona rytmicznie, a ich ukształtowanie odpowiada — ogólnie rzecz biorąc — przeciętnym stosunkom panującym w utworze. Warto przy tym podkreślić, że szczególnie kwestie Wojskiego i Sędziego są w kształcie rytmicznym bardzo bliskie partiom narracyjnym (por. tabela na s. 144).

Podobne wnioski, jeśli idzie o panującą w utworze zasadę formowania toku wierszowego, narzucają się przy porównaniu wersyfikacji innych większych całości. Z porównania tego wynika, że w płaszczyźnie wersyfikacyjnej dłuższe czy jednorodne ze względu na sposób



Wiersz osób mówiących

O s o b a	Nieparoksytoniczne średniówki		Przerzutnie	Działy składniowo- intonacyjne poza średniówką	Przestawnie łącznie średniówkę z klauzulą	Mocna składniowo średniówka	Średniówka mocniejsza od klauzuli
	oksytony	propar- oksytony					
Robak (595 w.)	14=2,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	14=2,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	33=5,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	232=39 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	8=1,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	143=24 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	74=12 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Wojski (475 w.)	5=1 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	10=2,1 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	17=3,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	142=30 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	18=4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	112=23 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	38=8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Gerwazy (460 w.)	11=2,4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	6=1,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	22=5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	170=37 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	9=2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	132=29 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	50=11 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Sędzia (335 w.)	5=1,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	5=1,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	17=5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	126=37 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	3=0,9 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	93=28 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	33=10 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Telimena (260 w.)	5=1,9 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	8=3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	11=4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	116=44 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	10=4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	117=44 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	29=11 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Podkomorzy (241 w.)	4=1,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	3=1,2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	11=4,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	64=26 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	5=2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	61=25 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	15=6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Tadeusz (181 w.)	3=1,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	6=3,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	6=3,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	81=44 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	4=2,2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	41=22 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	6=3,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Hrabia (182 w.)	—	2=1,1 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	5=2,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	51=28 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	8=4,4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	60=33 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	11=6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Rykw (112 w.)	4=3,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1=0,9 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	9=8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	57=51 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	—	36=32 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	8=7 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Prusak (89 w.)	7=8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	3=3,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	10=11 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	44=50 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	2=2,2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	33=37 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	17=20 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Protazy (86 w.)	1=1,1 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	4=4,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	4=4,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	27=31 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	3=3,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	16=18 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	4=4,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Rejent (73 w.)	1=1,4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	2=2,7 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	3=4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	21=29 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1=1,4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	20=27 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	5=6,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Zosia (68 w.)	2=3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	3=4,4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	4=6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	26=38 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1=1,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	17=25 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	9=13 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Płut (60 w.)	2=3,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	—	3=5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	36=60 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1=1,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	18=30 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	8=13 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Maciek (52 w.)	1=1,9 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	2=3,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	3=5,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	26=50 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	2=3,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	22=42 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	6=11 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Asesor (51 w.)	—	—	4=8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	14=28 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1=2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	9=18 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	4=8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Kropiciel (42 w.)	5=12 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	—	—	28=66 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1=2,4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	20=47 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	4=9,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Jankiel (34 w.)	3=9 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1=3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1=3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	15=44 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	—	10=30 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	4=12 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Buchman (31 w.)	1=3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	—	—	8=26 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	3=10 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	7=23,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1=3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Skołuba (28 w.)	—	—	2=7 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	14=50 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1=3,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	7=25 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	4=14 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Dąbrowski (26 w.)	1=4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	—	—	8=31 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1=4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	6=23 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	2=7,7 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
Narracja (bez partii opis. i lir.; 4687 w.)	54=1,2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	94=2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	219=4,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1072=23 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	114=2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	1232=27 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	350=7,4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>

(W obliczenia nie wchodzi kwestie osób poniżej 20 wierszy)

wypowiedzi fragmenty utworu nie są dobitniej zróżnicowane. Poeta jakby wyraźnie unika takiego zróżnicowania, z zasady nie angażując nigdy na raz np. większego zespołu środków bardziej jaskrawo dynamizujących rytmikę. Już na wstępie wskazano, że wiersz partii dialogowej *Pana Tadeusza* nie odcina się ostro od wiersza służącego narracji. Analogicznie przedstawia się sprawa zróżnicowania rytmiki między tymi zamkniętymi odcinkami, które stanowią poszczególne księgi. Zestawienie wersyfikacji ksiąg wskazuje, że najogólniej wersy o rytmice różnorodnej (z nieparoksytonicznymi średniówkami, przerzutniami i działami składniowo-intonacyjnymi, poza średniówką) grupują się w niejkiej przewadze w tych księgach, w których akcja poematu szczególnie dobitniej narasta, a więc w VII i VIII (ale już nie w IX). W księdze VII występuje stosunkowo największe zagęszczenie wersów z nieparoksytonicznymi zakończeniami członów średniówkowych i z działami składniowymi poza miejscem średniówki, w księdze VIII — stosunkowo największa liczba wersów o toku przerzutniowym. Trzeba jednakże przy tym zastrzec, że tylko różnice w nagromadzeniu wersów z działami pozaśredniówkowymi są dobitne, natomiast nasycenie toku wierszowego przerzutniami i nieparoksytonicznymi średniówkami wyróżnia rytmikę wymienionych ksiąg w sposób raczej mało ostry. Stosunkowo bowiem znaczna liczba nieparoksytonicznych średniówek występuje i w księdze IX, a następnie — choć już nieco mniej — w księgach X i XI. Przerzutnie spotykamy w dużym procencie także w księgach I—III i IV (por. tabela na s. 146).

Znamienne jest również, że tak obszerna i zupełnie odrębna partia utworu, jaką stanowi monolog księdza Robaka, w płaszczyźnie wersyfikacyjnej została wyróżniona bardzo szczególnym wyzyskaniem techniki wiersza nieregularnego<sup>43</sup>. Kształt rytmiczny 13-zgłoskowca

<sup>43</sup> Spośród 620 wersów wszystkich kwestii Jacka 309 przypada na fragmenty spowiedzi. Jest ona ujęta w cztery długie partie, między którymi znajdują się wypowiedzi innych osób lub wtręty narratora. W omawianym monologu mamy dwadzieścia pięć wersów nie 13-zgłoskowych; są to w piętnastu wypadkach wersy pełne o innym rozmiarze sylabicznym, nie wiążące się rymem z całościowym kontekstem 13-zgłoskowym; dziesięć razy występują wersy urwane. Wersy te znajdują się na końcu odcinków, na które w poszczególnych fragmentach podzielony jest monolog Robaka, poza przypadkiem gdy 2-wersowy odcinek składa się z dwu nie 13-zgłoskowych wersów (w. 819—820) i tuż po nim następujący odcinek 3-wersowy rozpoczyna się 14-zgłoskowcem (najpewniej niezamierzonym!). Zarówno wersy pełne nie 13-zgłoskowe, jak i wersy urwane nie mają dłuższego rozmiaru sylabicznego niż 10-zgłoskowy,

## Wersyfikacja ksiąg

Księga	Nieparoksytoniczne średniówki	Przerzutnie	Działy składniowo intonac. poza średniówką	Mocna składniowo średniówka	Średniówka mocniejsza od klauzuli
I ( 985 w.)	25=2,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	56=5,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	186=19 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	288=29 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	44=4,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
II ( 851 w.)	13=1,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	37=4,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	189=22 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	195=23 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	59=6,9 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
III ( 789 w.)	16=2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	53=6,7 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	201=26 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	287=36 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	70=9 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
IV (1002 w.)	26=2,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	58=5,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	327=32,7 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	325=32,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	92=9,2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
V ( 905 w.)	27=3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	38=4,2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	261=29 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	276=30 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	86=9,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
VI ( 616 w.)	22=3,5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	29=4,7 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	212=34 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	150=24 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	54=8,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
VII ( 553 w.)	32=5,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	29=5,2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	266=48 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	191=34 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	61=11 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
VIII ( 805 w.)	38=4,7 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	55=6,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	317=39 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	186=23 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	72=9 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
IX ( 762 w.)	41=5,4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	29=3,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	263=34 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	227=30 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	63=8,3 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
X ( 876 w.)	37=4,2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	45=5 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	333=38 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	221=25,2 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	98=11 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
XI ( 681 w.)	30=4,4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	25=3,7 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	173=25,4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	151=22 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	64=9,4 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>
XII ( 863 w.)	32=3,7 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	14=1,6 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	273=31 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	239=28 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>	67=7,8 <sup>0</sup> / <sub>0</sub>

poza tym jednym 14-zgłoskowcem. Intencja poety była przy tym prawdopodobnie taka, aby wersy te zdecydowanie się różniły od całego 13-zgłoskowego kontekstu (charakterystyczny jest pod tym względem brak 11-zgłoskowców; utwierdza to jeszcze w przekonaniu o niezamierzonym użyciu owego 14-zgłoskowca). Ten rodzaj kompozycji wersyfikacyjnej, polegający na wprowadzeniu, i to głównie przy zakończeniach odcinków, wersów innych rozmiarów i wersów urwanych, wyróżnia w sposób najbardziej wyrazisty monolog Jacka z całego nie tylko dialogowego kontekstu wersyfikacyjnego utworu. Jedyne taki wers, znajdujący się poza tą partią, należy do narratora i stanowi jakby przygotowanie takiej kompozycji wierszowej, gdyż zawiera ostatnie zdanie przed właściwą wypowiedzią Jacka (X, w. 497—498):

A Jacek mówił coraz wolniejszymi słowy  
I często zarywał się.

Ekspresywne znaczenie i motywacja artystyczna wprowadzania takiej kompozycji wierszowej jest tak oczywista, że nie wymaga dodatkowych omówień. Podkreślić jednak trzeba, że jest to bardzo swoiste i nie mające precedensu wyzyskanie techniki wiersza nieregularnego dzięki jej kompozycyjnemu ograniczeniu (wersy innych rozmiarów na końcach odcinków) i wy-

spowiedzi Jacka Soplicy (92% wszystkich wersów tego fragmentu), choć jest nieco odmienny<sup>44</sup> niż w poprzednich kwestiach tej samej osoby, jednakże nie różniąc się od wiersza wielu innych partii dialogowych *Pana Tadeusza*, tej delimitacji nie służy.

Tak więc szczególnie wyróżniające się nacechowania rytmiki wiersza *Pana Tadeusza* obejmują z zasady tylko krótkie fragmenty, a i to są raczej nieczęste wypadki. Ogólnie przeważający w utworze stale zmienny tok rytmiczny charakteryzuje się właśnie tym, że określające go cechy (akcentowe zakończenia członów przedśredniówkowych, zgodne lub niezgodne ze składnią rozczłonkowanie wierszowe) nie mają w zdecydowanej większości doraźnie wyznaczonej funkcji podkreślania tego czy owego momentu, a pojawiają się jakby „bez przydziału“, „gdzie niebądź“. W całości utworu natomiast tak uformowany tok wierszowy spełnia bardzo wyraźną rolę: kształtuje on w sposób naturalny i bezpośredni wypowiedź słowną, jest jednym z istotnych wyznaczników prostej i swobodnej narracji *Pana Tadeusza*.

I to jest chyba naczelną funkcją tego kształtu rytmicznego 13-zgłoskowca, który z tradycji komediowej wprowadzony został do utworu epickiego. Wydaje się, że w płaszczyźnie kompozycyjnej jest on powiązany z najczęściej w tym utworze występującym typem narratora — czy narratorów — który w konstrukcji najbliższy jest

razitemu odcięciu od całego pozostałego kontekstu (są to wersy bezrymowe i o znacznej różnicy w rozmiarze sylabicznym wobec 13-zgłoskowców).

<sup>44</sup> Jeśli idzie o rytmikę rozmiaru tu naczelnego, 13-zgłoskowca, to porównanie monologu Jacka z poprzednimi jego kwestiami przedstawia się następująco (w stosunkach procentowych):

	Nieparoksytoniczne średniówki	Przerzutnie	Działy pozaśredniówkowe	Mocne działy w średniówce	Działy średniówkowe mocniejsze od klauzuli	Przestawnie
Spowiedź (284 w.)	4,2	6,3	39,4	25,3	16,5	2,4
Partie pozostałe (311 w.)	5,1	3,85	38,5	22,8	8,6	0,3

Bardzo wyraźne różnice występują tu w dwu momentach: liczbie przerzutni i ilościowym kształtowaniu toku wersów o mocniejszym sygnale w średniówce niż w klauzuli. W spowiedzi Jacka jest prawie dwukrotnie więcej i wersów przerzutniowych, i wersów z mocniejszymi działami w średniówce. Charakterystyczne dla tej partii jest także występowanie wersów z przestawniami średniówkowo-klauzulowymi, które w poprzednich wszystkich kwestiach ks. Robaka poza jednym takim wypadkiem się nie pojawiały.

takim postaciom utworu, jak Wojski i Sędzia. Odpowiada on też wyróżniającemu *Pana Tadeusza* ukształtowaniu wypowiedzi, które cechuje przeplatanie się narracji ze strukturą dialogową w stopniu dotychczas nie spotykanym w utworach epickich.

\*

Zestawiając wskazane tu cechy wiersza epiki Mickiewiczowskiej należy przede wszystkim podkreślić zasadniczą różnicę w zakresie i sposobie użycia między 11- a 13-zgłoskowcem.

11-zgłoskowiec powiązał Mickiewicz z utworami silnie nacechowanymi liryzmem. Sposób wypowiedzi zawartej w tych utworach najogólniej charakteryzuje się dobitnością i zwięzłością. 13-zgłoskowiec służył poecie za wiersz narracji, w przeważającej mierze formowanej na zasadzie zwykłego, codziennego sposobu wypowiadania się, toczącej się swobodnie i szeroko w niejednokrotnie bardzo szczegółowych opisach zdarzeń, ludzi i rzeczy.

Tej stylistycznie odmiennej funkcji obu rozmiarów odpowiada i zupełnie różny sposób kształtowania ich rytmiki. W 11-zgłoskowcu przeważa zasada formowania wyrazistego toku wierszowego głównie dzięki silnemu powiązaniu konturu rytmicznego z czynnikami składniowo-intonacyjnymi. Tok wiersza 13-zgłoskowego cechuje stała zmienność modulacji rytmicznej, wynikająca z różnorodnego stosunku, jaki zachodzi między wzorcem rytmicznym a wypełniającym go ukształtowaniem językowym w ogóle, przede wszystkim zaś ukształtowaniem składniowo-intonacyjnym. Najogólniej więc, w pierwszym wypadku — mamy do czynienia z techniką respektującą w pełni i wyzyskującą dla określonych celów te ograniczenia kształtu językowej wypowiedzi, które wynikają z przyjętej struktury wersyfikacyjnej, w wypadku drugim — istnieje tendencja do możliwie daleko posuniętego rozluźniania sztywnych ram tej struktury, nigdy jednak poza ten próg, który stanowi o jej załamaniu.

W stosunku do tradycji wersyfikacyjnej w ogóle wiersz epicki Mickiewicza różni się i zakresem użycia (wiersz komediowy w epice), i zmodyfikowaną formą (rymika 11-zgłoskowca). Wobec tradycji najbliższej, a szczególnie wobec poetyki pseudoklasycznej, pozostaje w wyraźnej opozycji ze względu na zastosowanie formatu 11-zgłoskowego, a głównie ze względu na ukształtowanie rytmiki 13-zgłoskowca.