Lucylla Pszczołowska

Wiersz - styl - dialog : wokół dwóch redakcji "Warszawianki"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 56/4, 439-464

1965

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

WIERSZ — STYL — DIALOG

WOKÓŁ DWÓCH REDAKCJI „WARSZAWIANKI"

Jednym z fundamentalnych zagadnień języka poetyckiego jest związek pomiędzy sposobem organizacji elementów prozodyjnych wypowiedzi wierszowanej a jej składnią, frazeologią, semantyką, jej stylistycznym nacechowaniem. Regularna powtarzalność określonej rozpiętości sylabicznej, rymu, liczby czy układu akcentów, rozluźnienie lub odrzucenie tych regularności, ich ewentualna interferencja — w rozmaity sposób wpływają na dyrektywy wyboru środków językowych na różnych piętrach wypowiedzi, rozmaicie kształtują jej strukturę. Najbardziej wyraziste — w sensie porównawczym — stają się te powiązania w okresach przejściowych, kiedy powstają nowe systemy czy wchodzą w użycie nowe formaty wierszowe. W takich momentach zdarza się czasem, że poeta zmienia, odnawia formę swojej już ukształtowanej wypowiedzi — i wtedy można „*in vivo*" obserwować przemiany zachodzące w pozostałych warstwach tekstu, dostosowującego się do nowych zasad wierszowego podziału.

Obok takich kroków naprzód bywają jednak i kroki wstecz, kiedy to w drugiej redakcji utworu autor odwołuje, zaciera własne nowatorskie posunięcia, które jemu samemu wydały się zbyt śmiałe, czy też zostały źle przyjęte. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w wypadku *Warszawianki* — utworu zajmującego bardzo swoiste miejsce w procesie kształtowania się nowszego wiersza polskiego.

Warszawianka, ukończona w r. 1898 (I redakcja), jest w twórczości Wyspiańskiego pierwszym tekstem dramatycznym, którego fabuła nie nawiązuje do biblijnej, antycznej czy słowiańskiej mitologii, nie sięga o kilkaset lat wstecz, ale dotyczy niedawnej stosunkowo przeszłości. Jest tekstem, w którym śpiew nie stanowi — jak w *Danielu* — jedynego sposobu realizacji, ani też — jak w *Legendzie* — nie przepaja ca-

łego utworu, ale pojawia się tylko w charakterze wstawek w dialog mówiony o krótkich często replikach i cechach bezpośredniej rozmowy. A jednocześnie jest pierwszym polskim utworem scenicznym, w którym w takim właśnie dialogu odszedł poeta od wiersza regularnego w stopniu dotychczas nie spotykanym.

W I redakcji dramatu, o której będzie teraz mowa, użył Wyspiański ponad dwudziestu różnych formatów sylabicznych: od 1-zgłoskowca do 17-zgłoskowca, z różnymi postaciami średniówkowymi dłuższych rozmiarów. Udział żadnego z tych formatów nie sięga 1/4 materiału wierszowego i żaden też — z wyjątkiem 13-zgłoskowca o najbardziej popularnym typie średniówkowym 7+6 — nie wykazuje tendencji do tworzenia serii. Już sama wielość różnych rozmiarów wierszowych i fakt ich nierównomiernego rozproszenia w utworze świadczą o intencjach przełamania regularności wierszowej. Nie kierują się one jednak, jeśli oglądamy *Warszawiankę* jako całość, w stronę znanego z terenu bajki, ody, sceny lirycznej — wiersza sylabicznie nieregularnego, w którym dominowały trzy podstawowe dla równozgłoskowego wiersza sylabicznego rozmiary: 13-zgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie, 11-zgłoskowiec ze średniówką po piątej sylabie i 8-zgłoskowiec. (W *Warszawiance* 13-zgłoskowiec o formule 7+6 stanowi 17,5%, 11-zgłoskowiec 5+6 — 23%, a 8-zgłoskowiec tylko 5,8%.) Odmienność zaznacza się tym wyraźniej, że *Warszawianka* pisana jest wierszem o bardzo rzadko spotykanych współbrzmieniach rymowych, najczęściej zresztą parzystych i bliskich. Klauzule rymowe ma tu niewiele ponad 25% wersów, a zdarzają się całe kilkudziesięciowersowe ciągi pisane wierszem białym.

W tak zbudowanym utworze zauważyć się daje ponadto kilka szczegółowych niejako sposobów walki z regularnym tokiem wierszowym. Jednym z nich jest stosowanie najbardziej popularnych wzorców sylabicznych bez charakterystycznej dla nich średniówki. 13-zgłoskowiec i 11-zgłoskowiec są w świadomości odbiorców poezji bardzo silnie związane z określoną postacią średniówkową: dla 13-zgłoskowca jest to dział po siódmej sylabie, dla 11-zgłoskowca — po piątej. Rezygnacja z tego stałego działu międzywyrazowego, a więc zarazem z sygnału akcentowego i intonacyjnego wewnątrz wersu, jest jakimś jego sprozaizowaniem, i takie też wrażenie prozaizmu — szczególnie w przeplocie z wersami przedzielonymi średniówką i z krótkimi odcinkami — to sprawia:

CHŁOPICKI

	[. . . . . .]
13-zgł. (7+6)	niewątpliwie w raporcie przekaże mi swoją
10-zgł.	ostatnią prośbę, — dla narzeczonej
7-zgł.	coś wspomniał, — jakaś wstążka, —
5-zgł.	pewno pamiątka....

SKRZYNECKI

11-zgł. bezśr.	do tej chwili nie ma rekonesansu

CHŁOPICKI

13-zgł. (7+6)	czekam nań i stąd wprzódy kroku się nie ruszę,
11-zgł. (5+6)	to ważny moment w walce, ta pozycja
4-zgł.	to punkt zwrotny.

SKRZYNECKI

13-zgł. bezśr.	oni tak wolno się bronią u Żymirskiego[1]

Te bezśredniówkowe odcinki o rozpiętości najbardziej popularnych wzorców, mogące się stać ich pełną realizacją jedynie za pomocą zmiany szyku, stanowią doraźne, lecz bardzo ostre przełamanie regularnej budowy wersu. Jest ich stosunkowo niewiele, ale mimo to wyraziście modyfikują postać intonacyjną utworu.

Inny sposób związany jest z genezą pewnej liczby wersów krótkich, głównie 5-, 6- i 7-zgłoskowców — z genezą i z faktem ich dość częstego sąsiedztwa w utworze. Zdarza się mianowicie, iż odcinek pomyślany, sformułowany pierwotnie jako wers średniówkowy, 11-zgłoskowiec (5+6) albo 13-zgłoskowiec (7+6), Wyspiański rozbija w tekście na dwa odcinki krótkie, przeważnie równe członom wersu:

CHŁOPICKI

6-zgł.	11-zgł.	tu trzeba wiary
		SKRZYNECKI
5-zgł.	11-zgł.	więc wierz bohatyrze!
11-zgł.		w gwiazdę narodu wierz, w szczęść twoich gwiazdę
11-zgł.		a przeznaczeniu zostaw losów wagę, —
3-zgł.		— Odwagi!...

Albo:

CHŁOPICKI

7-zgł.	13-zgł.	nie życzysz bym się zbliżył, —
6-zgł.	13-zgł.	słów się twoich boję,
14-zgł.		o jedno jeno to z daleka proszę, przebaczcie —

Czasem jednak w rezultacie rozłamania tradycyjnego wzorca powstają odcinki o innej rozpiętości:

---

[1] Cytaty z utworów S. Wyspiańskiego według wydania: *Dzieła zebrane.* Redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego. T. 1. Kraków 1964.

MARIA

		. . . . .
2-zgł.		wiem, wiem
10-zgł.		oni nie śmią wymówić przede mną —
13-zgł. (7+6)		— milczycie, ja wyczytam, zgadnę, zgadnę wiele
8-zgł.	13-zgł.	z oblicza; patrzcie w oczy + mnie,
5-zgł.		odgadnę wszystko...
13-zgł. (7+6)		szum, łoskot, tylu mężów orężnych się zbiera,

Zdarza się też, że takie wersy są pisane nie jeden pod drugim, ale z wcięciem, np. tak:

CHŁOPICKI

7-zgł.	13-zgł.	entuzjazm, mówisz, boże,
6-zgł.		wyścież nie widzieli
11-zgł. (5+6)		tych entuzjazmów, zapału i ognia
9-zgł.		który nas wiódł pod Saragossę,
3-zgł.		dla Francji,
11-zgł. (5+6)		tam nasza młodość i zapał spłonęły

Nie świadczy to jednak bynajmniej, że — jak głosi komentarz do Wydania Jubileuszowego — Wyspiański traktował te odcinki łącznie, jako wersyfikacyjne całostki, a tylko (przez zapomnienie chyba?) pisał je czasem jako dwa odrębne wersy [2]. Nie, było na pewno wręcz odwrotnie. Wystarczy przyjrzeć się wierszowi *Legendy*, utworu ukończonego wcześniej niż *Warszawianka*, aby się przekonać, że mamy do czynienia ze świadomą metodą twórczą. Całe szeregi krótkich wersów powstały tam w rezultacie rozłamywania regularnych 11-zgłoskowców o formule 5+6, a czasem i 13-zgłoskowców o formule 7+6 na odcinki różnej długości, najczęściej równe członom tych wersów, ale czasem krótsze i dłuższe. Na przykład:

KRAK

3-zgł.	11-zgł.	Dawnych trwóg
8-zgł.		próżno + szukasz dziś w pamięci,
5-zgł.	11-zgł.	gdy nowe lęki
6-zgł.		wodzą twoją myślą
3-zgł.	11-zgł.	i rzeczom,
8-zgł.		które + już przeszły, przepadły,
11-zgł. (5+6)		nadają wyraz i kształty żyjące.

WANDA

		[. . . . . .]
5-zgł.	11-zgł.	Brat zabił brata,
6-zgł.		a ja karząc zbrodnię

[2] Zob. *ibidem, Dodatek krytyczny*, s. 376.

5-zgł.	11-zgł.	we krwi braterskiej
6-zgł.		pokalałam ręce,
8-zgł.	11-zgł.	a dziś mi trzeba + rąk czystych
3-zgł.		i czoła
2-zgł.		bez plam
7-zgł.		a duszy jak Chorały,
10-zgł.		co witają śpiewem Jutrzni blaski,

Albo:

KRAK

5-zgł.	11-zgł.	Dlaczegoś zeszła?...
		WANDA
6-zgł.		Czarna chmur opona
7-zgł.	13-zgł.	przeleciała mi drogę,
6-zgł.		ptaków niosąc szarych
8-zgł.		skrzydlaty rój, na wróżbę złą.

Jak widać z cytatów, od czasu do czasu są w tekście rozsiane i wersy „pełne", w tym wypadku 11-zgłoskowce. Wyraźna jest też różnica pomiędzy krótkimi wersami, które powstały w rezultacie rozłamania wzorców średniówkowych, a tymi, które mają genezę niezależną od dłuższego wzorca i charakter zupełnie samodzielny. W pierwszym wypadku o istnieniu „archetypu" w postaci np. 11-zgłoskowca (5+6) świadczy obecność działu międzywyrazowego po piątej sylabie w łącznym rachunku sylabicznym obu odcinków, w drugim — taki dział nie istnieje, nawet jeśli przypadkowo oba odcinki liczą 11 sylab [3].

Tworząc w ten sposób wersy krótkie o różnej rozpiętości, Wyspiański przełamuje zautomatyzowaną już postać wersów średniówkowych, podkreśla lub osłabia intonacyjną inercję średniówki. Jednocześnie zaś wzmacnia intonacyjną, a przez to również znaczeniową samodzielność wyodrębnionych wyrazów i grup. Taki sposób wykorzystywania wersów średniówkowych nie ma chyba w polskiej literaturze precedensu. Jakieś jego ślady spotkać można w jednej z bajek Mickiewicza [4] — ale w innym kontekście wierszowym, o przewadze trzech głównych rozmiarów sylabizmu. Wyspiański natomiast posłużył się tą metodą w wier-

[3] Takie wypadki są zresztą zupełnie wyjątkowe i wyraźnie odmienne pod względem rytmicznym, na przykład:

ŚMIECH

6-zgł.	11 bezśr.	To jęknęła lira,
5-zgł.		bom ręką trącił,
		ręka mi opadła na struny.

[4] Zob. S. Sawicki, *Problematyka badań nad wierszem wolnym.* „Roczniki Humanistyczne" t. 8 (1959), s. 17.

szu o znacznie szerszym wachlarzu rozmiarów i potraktował ją jako jeden ze sposobów wyzwalania toku wierszowego od rygorów sylabizmu, grającego teraz rolę jakby podtekstu dla wiersza wolnego. Podobna technika, obserwowana w Dwudziestoleciu w wierszu Pawlikowskiej, a współcześnie tak chętnie stosowana przez Grochowiaka, pełni zupełnie inną funkcję, ponieważ osadzona jest w innym kontekście — wiersza sylabicznego równozgłoskowego (u Pawlikowskiej głównie 13-zgłoskowca, u Grochowiaka 11-zgłoskowca), jest „grą z sylabowcem". Ani z późniejszych, ani ze współczesnych Wyspiańskiemu poetów nikt bodaj nie wykorzystywał w ten sposób sylabizmu do kształtowania wiersza nierównozgłoskowego. W poezji obcej zaobserwować można podobne zjawisko — ale w stosunku do wzorca sylabotonicznego — u popularnego w Polsce na przełomie w. XIX i XX niemieckiego poety, Arno Holza [5].

W tekście I redakcji *Warszawianki* ma także swój udział wiersz sylabotoniczny. Ale i w tym wypadku Wyspiański rozbija regularność zarówno rozpiętości sylabicznej, jak i toku akcentowego odcinków. Bywają więc tu np. pojedyncze wersy o wzorcu znanym z regularnego wiersza sylabotonicznego — 3-stopowce anapestyczne czy 4-stopowce amfibrachiczne:

MARIA

[. . . . . .]
w tej waszej wojnie, słuchaj generale
wy ostaniecie wszyscy tam umarli,
wy piękni, wy boscy, — wy skarb, duma nasza...
...własnych mię moich słów klątwa przestrasza, —
już wam wrota podziemu otwarli...

czasem — bardzo rzadko — w paruwersowych ciągach:

MARIA

[. . . . . .]
moje serce w dłoń zimną ujęła
jako kwiat mię zwarzyła i zgięła

Kiedy indziej znów spotykamy kilka krótkich „wolnych trochejów" czy „wolnych jambów" — wersów o toku trocheicznym czy jambicznym, ale o niejednakowej liczbie sylab; zdarza się, że układają się one w kształt jakby stroficzny:

---

[5] Zob. A. Closs, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*. Bern 1947, s. 158 n.

MARIA
(*na środku, koło klawikordu — półgłosem do siebie*)
... — po cóż pytam, badać po cóż
wiem, już niemal wiem...
...cóż to ze mną:
koło uszu mych głos biega
szumem zawieruchy, —
z pola walki jęk armatni
dolatuje głuchy
[. . . . . .]

Przyjrzyjmy się teraz bliżej temu „rozregulowanemu" wierszowi. Przy pozornym bezładzie i dowolności w doborze formatów i ich następstwie dadzą się tu zauważyć pewne zjawiska dotyczące powtarzalności określonych cech struktury wersów. Tak więc wersy 13-zgłoskowe o formule wewnętrznego podziału 7+6 grupują się w ciągi, niedługie zresztą (przeważnie 2-, 3-wersowe) — częściej, niżby to wypadało z ich przypadkowego rozproszenia w tekście [6]. W 11-zgłoskowym rozmiarze ze średniówką po piątej sylabie takich „skłonności" do koncentrowania się nie można stwierdzić; choć 11-zgłoskowców jest więcej, ich ewentualne występowanie w grupach nie przekracza granic przypadkowego rozrzutu rozmiarów [7]. Być może, dzieje się tak dlatego, iż z tych dwóch wyraźnie do sylabizmu nawiązujących rozmiarów 13-zgłoskowiec jest i bardziej dla systemu charakterystyczny, i silniej kojarzy się z wierszem dramatu czy poetyckiej publicystyki, bardziej więc narzuca się jako forma wierszowa przy kształtowaniu wypowiedzi. Na to wskazywałaby przeprowadzona w II redakcji zmiana proporcji obu rozmiarów na rzecz 13-zgłoskowca.

---

[6] Wskazuje na to statystyczny test na koncentrację serii:
liczba wersów 13-zgłoskowych (7+6) — $n_1 = 135$
liczba wersów pozostałych — $n_2 = 646$
obserwowana liczba serii — $S = 166$

najbardziej prawdopodobna liczba serii — $P = \frac{2n_1n_2}{n_1+n_2} + 1 = 224$

odchylenie standardowe — $R = \sqrt{\frac{2n_1n_2(2n_1n_2 - n_1 - n_2)}{(n_1+n_2)^2(n_1+n_2-1)}} = 18$

różnica — $x = \frac{P-S}{R} = 3{,}2$; a więc jest istotna.

[7] Wyniki testu:
liczba wersów 11-zgł. (5+6) — $n_1 = 183$
liczba wersów pozostałych — $n_2 = 598$
obserwowana liczba serii — $S = 235$

najbardziej prawdopodobna liczba serii — $P = \frac{2n_1n_2}{n_2+n_2} + 1 = 141$

W każdym razie te 13-zgłoskowe serie jak gdyby przyciągają czasem do siebie wersy 11-zgłoskowe, tak że prawie połowa ich występuje właśnie w bezpośrednim sąsiedztwie, czy wręcz w otoczeniu 13-zgłoskowców, na przykład:

CHŁOPICKI

9-zgł.	nauczcie się szanować wodza,
13-zgł.	milczcie, jak ja, — nam trzeba powiązać języki
13-zgł.	dopiero rekrutować — język to nam szyki
13-zgł.	mięsza, — języki, mowy, oracje, ideje,
11-zgł.	a tu potrzeba ręki, nie języków, —
13-zgł.	serc żelaznych nie szlifów lśniących i stroików
13-zgł.	ha przyznasz że rozumiem czemu źle się dzieje

Prawdopodobnie w poczuciu Wyspiańskiego oba te wersy stanowiły jakby rytmiczne równoważniki, w podobnym stopniu wprowadzały doraźną regularność toku. Decydująca mogła być tutaj dla poety nie tylko stosunkowa długość wzorca i jego postać średniówkowa, ale i jednakowa rozpiętość sylabiczna członu klauzulowego w każdym z tych wersów.

To ostatnie przypuszczenie potwierdzałoby się w świetle innego sposobu organizacji pewnych elementów tekstu, odnoszącego się, jak i poprzedni, tylko do niektórych rozmiarów wierszowych. Chodzi mianowicie o takie rozmieszczenie samodzielnych wersów krótkich, 5- i 6-zgłoskowych, że spora ich część (50% 6-zgłoskowców, 30% 5-zgłoskowców) występuje w bezpośrednim sąsiedztwie wersów średniówkowych, których jeden człon liczy 5 lub 6 sylab. Tak więc 5-zgłoskowiec ma tendencję do pojawiania się w towarzystwie 11-zgłoskowca o formule 5+6, a 6-zgłoskowiec — w towarzystwie wersów o budowie $x+6$, czyli 13-zgłoskowca (7+6), 11-zgłoskowca (5+6), a także 10-zgłoskowca (4+6). Na przykład:

MARIA

3-zgł.	siostro, nie...
11-zgł.	stało się, widzę to, przed czym się trwożę
6-zgł.	...myśl co się w tej chwili
13-zgł.	na jego czole pisze — jest tworem, co noże
11-zgł.	w serce mi wbija, — myśl ta sama we mnie
5-zgł.	mieszka od rana,

Albo:

MARIA

13-zgł.	żołnierz, — a obywatel jutro, — kraj po wojnie
13-zgł.	potrzebować go będzie, na czas trudów inny, —
5-zgł.	rolę siać zbożem...

CHŁOPICKI

11-zgł. dalbóg panienko ja sam niespokojny
5-zgł. jestem o niego,

Taki sposób kształtowania wiersza nierównozgłoskowego nie jest czymś zupełnie nowym na terenie naszej poezji. W III części *Dziadów* Mickiewicz oparł w znacznym stopniu wiersz *Widzenia Ewy* na interferencji 5-zgłoskowca i 7-zgłoskowca z wersami średniówkowymi o formułach $5+x$ (8-, 9- i 11-zgłoskowiec) oraz $7+x$ (12- i 13-zgłoskowiec), ale od jego czasu nikt takiej próby nie podjął w polskiej poezji. Warto może wspomnieć, że podobną technikę stosowali pierwsi francuscy werslibryści, szczególnie Gustaw Kahn [8]. O ile jednak w wierszu francuskim takiej zasady, czy może raczej tendencji rytmicznej w organizowaniu wiersza dopatrują się badacze często w wersach bezśredniówkowych, przy czym łatwo o niejednoznaczną interpretację — to w polskiej poezji, w realizacji, jaką prezentuje Mickiewicz czy Wyspiański, jest ona wyrazista na skutek stosowania wersów o popularnej, bardzo utrwalonej w świadomości czytelników i słuchaczy, budowie średniówkowej.

Tendencję do tworzenia grup wykazują w *Warszawiance* nie tylko 13-zgłoskowce (7+6), ale i wersy krótkie o pewnych cechach wspólnych, dotyczących najogólniej traktowania ich postaci akcentowej. Łączą się więc w długie ciągi wersy o wyraźnym toku sylabotonicznym i partie o charakterze tonicznym oraz pojedyncze wersy krótkie o męskich klauzulach, na przykład:

MARIA

[. . . . . .]
widzisz nad nimi, za nimi
wlecze się smukła postać biała,
w śniegowych płatach się gubi,
znów w tumanach się zrywa
i drogę całą skrywa,
obejmuje...
ręce wyciąga...
widzisz dłonie, —
śnieżyca-wichr zawija się przez błonie
[. . . . . .]
serce moje martwieje,
zbudź moje serce
siostro.... serca nie czuję,
daj rękę — oto martwota —
wołaj, krzycz...

---

[8] Zob.: G. Duhamel, Ch. Vildrac, *Notes sur la technique poétique*. Paris 1909, s. 13 n. — L. P. Thomas, *Le Vers moderne, ses moyens d'expression, son esthétique*. Bruxelles b.r.

Przy łącznym występowaniu takich wersów i wspomnianej już uprzednio skłonności do ukształtowań *quasi*-stroficznych w odniesieniu do sylabotonizowanych wersów — istotny staje się nie tyle rozkład akcentów, ile nasycenie nimi pewnych partii tekstu, ogólne spotęgowanie dźwięczności. Dodajmy, że tu właśnie gromadzi się znaczna większość wersów o zakończeniu oksytonicznym.

Partie o takich cechach mają przy tym w utworze określoną funkcję: stanowią formę wypowiedzi wizyjnych, proroczych, wypowiedzi, które włożył Wyspiański w usta Marii, a także, w znacznie mniejszym stopniu, Chłopickiego. Tak kształtowane są obszerne monologi o zdaniach przeważnie krótkich (wiele oznajmień), nieraz urwanych, o granicach składniowych zbiegających się najczęściej z granicą wersu, monologi, którym właściwa jest w najogólniejszych zarysach intonacja litanijna.

Forma wierszowa pozwala wyróżnić ponadto dwa odmiennie pod względem stylistycznym nacechowane typy wypowiedzi, w obu wypadkach dialogowej. Jeden — to dysputa pomiędzy Chłopickim a wyższymi oficerami (Skrzynecki, Pac), w której repliki dramatyczne mają często kształt jakby krótkich przemówień. Dużemu udziałowi wypowiedzeń pełnych, zdań rozwiniętych i podniosłej frazeologii odpowiada w takich partiach tekstu największe zagęszczenie wersów średniówkowych, najdłuższe ciągi 13-zgłoskowca i nawet grupy 11-zgłoskowców. Inne zjawiska są charakterystyczne dla wymiany zdań w króciutkich replikach — pomiędzy siostrami, Chłopickim i Młodym Oficerem, Anną i Młodym Oficerem, itd. Tutaj w szybkiej, informacyjnej rozmowie spotyka się częściej składnię potocznego języka: zdania wtrącone, niedomówienia, kontaminacje, tu pojawiają się wyrażenia francuskie, częste są zwroty do rozmówcy. Te partie zawierają stosukowo wiele wersów krótkich, ale nie podporządkowanych żadnemu dążeniu do ujednolicenia toku akcentowego, tu również zwracają uwagę popularne wersy sylabiczne, 13- i 11-zgłoskowiec o postaci „zamazanej", bo bezśredniówkowe, więc jako formaty wiersza równozgłoskowego właściwie nieznane.

Na tym terenie też najczęściej można obserwować jaskrawe różnice w długości formatów — przechodzenie od wersu długiego do znacznie krótszego i odwrotnie. Krótkie wersy bywają czasem wypełniane przez samodzielne krótkie zdania, ale kiedy indziej — przez wyrazy stanowiące część zdania rozpoczętego w wersie dłuższym, przerzucone poprzez klauzulę wersu. W pierwszym wypadku więc mamy do czynienia ze zbieżnością działu składniowego z wierszowym, w drugim — z ostrą nieraz rozbieżnością, ale w obu równie znacząca wydaje się rola intonacji wiersza. Wyodrębnia ona bowiem lub podkreśla wyrazy i związki często o bardzo istotnym znaczeniu dla kontekstu, zwiększa natęże-

nie emocjonalne nie poprzez silne sygnały wewnątrz wersu lub w klauzuli (np. wykrzykniki) — ale przez wzmocnienie pauz istniejących lub wprowadzenie dodatkowych, poprzedzonych przez różnego stopnia antykadencje, co daje na pewno bardziej bezpośredni wyraz wzruszenia czy w ogóle zaangażowania w tok wydarzeń. Na przykład:

CHŁOPICKI

[. . . . . .]
Przeznaczenie stawia mnie u proga
wrót śmierci

Albo:

MARIA

[. . . . . .]
zatrzymać go — stój gończe, ty mnie nieszczęśliwą
nie czyń —
ty żywym słowem reszty mego życia
mnie nie wydzieraj...

W tym drugim cytacie wyeksponowany został w krótkich wersach paralelizm orzeczeń wyrażających prośby Marii, dzięki czemu potęguje się intonacja niepokoju.

Takie śmiałe wykorzystywanie możliwości intonacji wierszowej w nierównozgłoskowym dialogu, dające się zauważyć szczególnie w partiach konwersacyjnych, ale dotyczące sporadycznie także innych „pionów stylistycznych" tekstu, jest jedną z istotnych zdobyczy Wyspiańskiego w omawianym utworze i nadaje mu w dużym stopniu charakter swobody i niezawisłości od wersyfikacyjnych rygorów.

Biorąc teraz pod uwagę zarówno wielość i udział różnych formatów wiersza, jak ich rozmieszczenie, wzajemny stosunek, i wreszcie ich nacechowanie stylistyczne, można próbować określenia formy wersyfikacyjnej *Warszawianki*. Ze względu na to właśnie funkcjonalne nacechowanie trudno ją jednak scharakteryzować w sposób jednoznacznie odnoszący się do całego utworu. W partiach retorycznych, „publicystycznych", na skutek zagęszczenia wersów 13-zgłoskowych o najbardziej popularnej dla sylabizmu postaci średniówkowej 7+6 i „przyciąganiu" przez nie wersów 11-zgłoskowych także o typowym sylabicznym wzorcu — zbliża się ten wiersz do związanej z sylabizmem formy bajki czy ody. Ale element, który w takim nieregularnym sylabicznie wierszu gra wybitną rolę organizującą — rym — tu ma charakter sporadycznie stosowanego środka. W innych partiach utworu spory udział wersów krótkich, częsta zmiana rozmiaru, świadome odchodzenie od postaci średniówkowej tradycyjnych wzorców — to już wyraźny, duży krok w kierunku wiersza nie liczącego na ciągłe odwoływanie się do systemu sylabicznego (czy innego numerycznego), a więc wiersza — najogólniej biorąc — wolnego.

W takich momentach wersy o tradycyjnej dla sylabizmu budowie są już tylko aluzjami, doraźnymi rytmizacjami. Podobna jest rola wersów o toku sylabotonicznym w omawianych wyżej partiach wizyjnych — są to niekiedy wyraziste, ale doraźne tylko uregulowania toku wierszowego.

Tak więc w całym utworze, tylko w niejednakowym nasileniu, stosowane są rozmaite sposoby zwalczania regularności wierszowej budowy, a tendencje rytmizacyjne, działające już w kontekście wiersza „mniej wolnego" lub „bardziej wolnego", są wielokrotnie wykorzystywane do kształtowania utworu na płaszczyźnie stylistycznej.

W chwili kiedy *Warszawianka* ukazała się w druku, nowe sposoby formowania wypowiedzi jeszcze dosyć nieśmiało torowały sobie drogę w polskiej poezji. Tetmajer, idąc zresztą śladami Leonarda Sowińskiego, próbował likwidować średniówkę w popularnych wzorcach sylabicznych, ale z zasady w kontekście równozgłoskowym. On też we wczesnych latach dziewięćdziesiątych napisał dwa wiersze nierównozgłoskowe (*Hymn do miłości* i *Pod reglami*), które — choć trzymają się silnie głównych wzorców średniówkowych, szczególnie 11-zgłoskowca 5+6 — prezentują często podobny stosunek do możliwości intonacyjnych, jaki obserwowaliśmy u Wyspiańskiego. Rozłamywanie wzorców 7+6 i 5+6 na krótsze odcinki stosował już sam Wyspiański w *Legendzie*. I wreszcie — drogi ku wierszowi wolnemu, ale niejako „od drugiej strony", można się dopatrywać w kilku lirycznych tekstach o pozornie prozaicznym kształcie, które publikowało „Życie" tuż przed ukazaniem się *Warszawianki* (*Róże* Lewandowskiego, *Zachwyt* Dębickiego, *Ironia* Łuskiny), a także współcześnie z nią i później. Częste są w nich partie o charakterze litanijnym, obfite wyliczenia i powtórzenia. Panuje zasada rozpoczynania każdego wypowiedzenia od nowego wiersza, a w tekst wplata się często regularne wzorce sylabiczne średniówkowe (przeważnie 11-zgłoskowiec 5+6). Ten ostatni chwyt stosował też Wyspiański w krótko po *Warszawiance* ukończonym *Meleagrze*.

Wszystko to były jednak zjawiska fragmentaryczne — ograniczone co do rozmiarów, maskowane czy modyfikowane udziałem muzyki. Na tym tle forma *Warszawianki*, tak różnymi drogami odchodząca od wierszowej regularności i tak rozmaite prezentująca sposoby organizowania wypowiedzi nierównozgłoskowej w wierszowym układzie — stanowiła niewątpliwie zjawisko znaczące i ciekawe. Ale w tej postaci, jaką tu przedstawiono, utwór Wyspiańskiego jest prawie że nieznany. *Warszawianka* pojawiła się na scenie niemal jednocześnie z drukiem (w dwóch kolejnych numerach „Życia", z końca r. 1898) i w sezonie 1898/99 grano ją pięć razy. A kiedy sztukę wznowiono, co stało się dopiero w r. 1901, istniała już jej druga, zmieniona przez Wyspiańskiego, wersja. Odtąd wystawia się *Warszawiankę* zawsze według redakcji II,

ona też w zasadzie stanowi podstawę wszystkich późniejszych przedruków, w tym oczywiście licznych wydań szkolnych. Jedyny wyjątek (prócz mało znanej wiedeńskiej edycji *Warszawianki*) stanowią znakomicie opracowane *Dzieła zebrane* Wyspiańskiego, Wydanie Jubileuszowe pod redakcją Leona Płoszewskiego, gdzie zamieszczono obie redakcje utworu.

W redakcji II Wyspiański dokonał właśnie owego, wspomnianego już na wstępie, kroku wstecz: zrezygnował w znacznym stopniu z alternacji różnych formatów wierszowych na rzecz popularnych rozmiarów średniówkowych, 13-zgłoskowca (7+6) i 11-zgłoskowca (5+6), dwukrotnie przy tym powiększając przeciętną częstość występowania współbrzmień klauzulowych (liczba wersów o zakończeniach rymowych wzrosła z 30% do 60%).

Oto jak przedstawiają się różnice pomiędzy obiema redakcjami *Warszawianki*, jeśli chodzi o udział różnych rozmiarów wiersza:

	REDAKCJA I	REDAKCJA II
wersy krótsze od 11-zgł.	400 — 51,1%	225 — 30,7%
11-zgł. (5+6)	183 — 23,4%	239 — 31,4%
13-zgł. (7+6)	135 — 17,5%	245 — 33,3%
11-zgł. bezśr.	15 — 1,9%	7 — 0,9%
13-zgł. bezśr.	14 — 1,8%	4 — 0,6%
wersy dłuższe od 13-zgł. (oraz 12-zgł.)	34 — 4,3%	23 — 3,1%

13-zgłoskowe wersy ze średniówką po siódmej sylabie, których liczebność tak bardzo wzrosła, układają się w II redakcji w ciągi już nie kilku-, ale kilkudziesięciowersowe. Towarzyszy im oczywiście także 11-zgłoskowiec, który teraz i we własnym zakresie przejawia tendencję do występowania w grupach [9].

To nasycenie utworu typowymi dla sylabizmu wersami średniówkowymi osiągał Wyspiański różnymi sposobami: likwidował zupełnie króciutkie wersy, czasem łączył dwa krótkie w jeden dłuższy, czasem skracał dłuższe od 13-zgłoskowca, czasem znów zmieniał szyk w bezśredniówkowych 11- i 13-zgłoskowcach — ale najczęściej uzupełniał, dodawał, „wyciągał" wers do postaci 13-zgłoskowca (7+6) lub 11-zgłoskowca (5+6), wreszcie — zmieniał całe kwestie, by osiągnąć ich regularną postać wierszową, dodając przy tym sporo nowego materiału językowego.

---

[9] Wyniki testu statystycznego (wzory podane w przypisie 6):
liczba wersów 11-zgłoskowych (5+6) — $n_1 = 239$
liczba wersów pozostałych — $n_2 = 504$
obserwowana liczba serii — $S = 214$
najbardziej prawdopodobna liczba serii — $P = 325$
odchylenie standardowe — $R = 11{,}8$
różnica — $x = 9{,}4$; a więc jest bardzo istotna.

Dlatego to II redakcja *Warszawianki*, choć wersów liczy o kilkadziesiąt mniej, ma o przeszło 700 sylab więcej, o przeszło 100 zdań więcej.

Przy okazji tej „regulacji" wiersza odwołane zostały oczywiście lub uległy zatarciu opisywane wyżej sposoby kształtowania wiersza wolnego. Wyspiański restytuuje więc teraz pierwotną postać kolejnych wersów krótkich, 5- i 6-zgłoskowców, czy 6- i 7-zgłoskowców. Na skutek ogólnego zmniejszenia liczby wersów krótkich nie obserwuje się już owej tendencji do zestawiania tej samej rozpiętości sylabicznej w odcinku samodzielnym jako wers i w odcinku stanowiącym człon wersu średniówkowego. Wersów bardzo krótkich prawie nie ma — nie istnieją więc tak jaskrawe alternacje długości jak w I redakcji.

W związku z tymi zmianami uległa znacznemu osłabieniu rola formy wierszowej w różnicowaniu stylistycznie odmiennych typów wypowiedzi: momenty ożywionej wymiany zdań w towarzyskiej rozmowie niewiele już się różnią od dysputy politycznej swoim kształtem wierszowym. Zarysowuje się natomiast wyraźne przeciwstawienie partii wizyjnych i profetycznych, gdzie grupują się wersy krótkie i sylabotonizowane (wersy krótsze od 11-zgłoskowca stanowią tu 88%), o częstych oksytonach w klauzuli — całej reszcie utworu, pisanej wierszem długoformatowym, 13- i 11-zgłoskowcem, z rzadkimi rozluźnieniami toku. Przeważnie są to sporadyczne, jedno- czy kilkuwersowe wtręty, robiące na tle tych dwóch rozmiarów średniówkowych o identycznej rozpiętości drugiego hemistychu — wrażenie odstępstw od regularnego sylabicznego wiersza. W dwóch tylko wypadkach typowo konwersacyjnych pozostała sytuacja częstszej zmiany rozmiarów, większego stosunkowo udziału wersów krótkich. Są to teraz jakby wysepki prozy na tle wiersza regularnego (pierwsza rozmowa Chłopickiego z Młodym Oficerem, Anna i Maria w końcowej scenie ze wstążką). Z tych dwóch rozmiarów, wiążących tak silnie wiersz II redakcji z sylabizmem, przeważa przy tym dłuższy, który poprzednio ustępował miejsca 11-zgłoskowcowi.

„Porządkowanie" formy wierszowej *Warszawianki* w rozmaitym stopniu wpływa na poszczególne warstwy wypowiedzi językowej. Zmiany natury głównie intonacyjnej zachodzą wówczas, gdy dwa krótkie wersy łączy Wyspiański w jeden wers średniówkowy [10], ponieważ dotyczy to z zasady wersów, z których każdy wypełniony jest przez zdanie pojedyncze. Szersze znaczenie ma drobny z pozoru zabieg, potrzebny do wprowadzenia działu międzywyrazowego po piątej czy po siódmej sylabie w bezśredniówkowych 11- i 13-zgłoskowcach: zmiana szyku w zdaniu. Na przykład:

---

[10] Komentarz do *Dzieł zebranych* wspomina o tym także — t. 1, s. 377 — popadając w ten sposób w sprzeczność ze stanowiskiem wyrażonym na stronicy poprzedniej (zob. przypis 2).

Redakcja I:

SKRZYNECKI

Do tej chwili nie ma rekonesansu

Redakcja II:

Rekonesansu nie ma do tej chwili.

Redakcja I:

SKRZYNECKI

on zwleka, a patrzy w dziewczynę nieruchomy...

Redakcja II:

on zwleka, a w dziewczynę patrzy nieruchomy...

We wszystkich takich wypadkach Wyspiański zastępuje progresywny szyk — antycypacyjnym, co w efekcie daje nasilenie retorycznego charakteru wypowiedzi.

Podobny rezultat przyniosło likwidowanie bardzo krótkich wersów: 1-, 2-, 3-, 4-zgłoskowców. Tu bowiem padły ofiarą prawie wyłącznie takie kolokwializmy, jak „rozumiem", „rozumiecie", „słyszcie" — w rozmowach Chłopickiego z oficerami [11] czy pytanie Anny, kiedy słyszy pukanie do drzwi („Co to jest?"). Zostały one usunięte z tekstu także i wówczas, gdy stanowiły cząstki wersów dłuższych, ale nietypowych dla sylabizmu: jakichś 14-, 15-, 16-zgłoskowców — po prostu nie mieściły się w regularnym wierszu, a łatwo je było odrzucić. W ten sposób znikły z tekstu zwroty, w których przejawiała się tak istotna dla dialogu funkcja podtrzymania kontaktu z rozmówcą.

Niektóre króciutkie wersy przyłącza teraz Wyspiański do wersów dłuższych, bezpośrednio z nimi sąsiadujących. Powstają dzięki temu — przeważnie po drobnych przekształceniach — formaty średniówkowe 7+6 i 5+6. Na przykład:

Redakcja I:

MARIA

. . . . . .
blednie, marszczy się,
zwitek... co to jest,
żołnierz, jak być miało, przynosi raport tylko,
...i to co się stało, już...
jakże straszny smutek w oczach niesie...
żołnierz z tego pułku, gdzie on był

[11] Na przykład:

CHŁOPICKI

otóż to, otóż to zgon, wtedy gdy trzeba
żeby Mars w pełnej zbroi gnał przez pola,
rozumiecie
tu jest ukryty miazm rozstroju i rozkładu

mundur ten sam, co i on miał...
miał?...
co ja mówię, co ja myślę,
— — ale zwitek różowy, — nie to plamy, zbroczony...
ach, co ja pomyślałam teraz tak wyraziście
moja wstążka była biała —
Boże jest biała — —

Redakcja II:

Blednie — marszczy się — zwitek — żołnierz, jak być miało,
przynosi raport tylko... i to, co się stało —
już — jakże straszny smutek w oczach niesie...
to ten pułk, gdzie on był; mundur, co on miał...
Miał?... Co ja myślę — to plamy, zbroczony —
Ale zwitek różowy — wstążka była biała,
Boże — jest! — — ja okrutna cóżem pomyślała — —?

Osłabiona więc została w II redakcji samodzielność tych krótkich zdań czy równoważników, ich odrębność. Regularny wiersz, rymowany przy tym, zbliżył ku sobie te jakby fragmenty myśli, nadał im pewną ciągłość, skrócił pauzy między nimi. A co za tym idzie — zmniejszyła się teraz możliwość wypełnienia tych pauz przez inne niż słowo elementy scenicznej realizacji.

Większe różnice pomiędzy obiema redakcjami utworu obserwujemy, rzecz prosta, wówczas, gdy poeta wydłuża wersy do postaci średniówkowej 13- czy 11-zgłoskowej, a jednocześnie szuka rymu — co wymaga nierzadko także wstawiania wersów dodatkowych i dokonywania różnych zmian w strukturze wiersza. Teoretycznie rzecz biorąc, możliwe tu były dwie drogi: 1) uzupełnianie już sformułowanych zdań przez dodatkowe składniki; 2) dodawanie zdań samodzielnych. Wyspiański stosował oba sposoby, ale w niejednakowym stopniu. Nowy materiał językowy wszedł do II redakcji przede wszystkim dzięki sposobowi drugiemu, *Warszawianka* powiększyła się bowiem głównie o nowe zdania. Są to prawie wyłącznie zdania pojedyncze, stanowiące samodzielne wypowiedzenia lub połączone z dawnym tekstem stosunkiem współrzędności. Tak sztukował Wyspiański głównie wersy krótkie, te nowe zdania także więc nie są długie; wypełniają często człon klauzulowy wersu, dzięki czemu brzmią szczególnie dobitnie. Pod względem rozpiętości sylabicznej „pasują" znakomicie do zdań tekstu I redakcji, których przeciętna długość wynosiła około 7 sylab.

Wypada teraz zapytać, jaką funkcję pełnią te nowe zdania w stosunku do istniejącego już tekstu? Co wnoszą? Przyjrzyjmy się kilku przykładom:

Redakcja I:

MŁODY OFICER

właśnie wchodzi w dziedziniec...

CHŁOPICKI

(*nie obracając się, widząc jakby wyobraźnią*)
...sam jeden szeregowiec

MŁODY OFICER

tak...

Redakcja II:

MŁODY OFICER

Właśnie wchodzi w dziedziniec...

CHŁOPICKI

(*nie obracając się; widząc, jakby wyobraźnią*)
Tak, jakbym poglądał:
Sam jeden szeregowiec — —?

MŁODY OFICER

Tak...

O tym, że Chłopicki nie widząc wyobraża sobie gońca złej wieści, świadczy jego zachowanie, zorganizowane przez tekst poboczny. Słowa „Tak, jakbym poglądał" nie są informacją dla partnera, ale dodatkowym wyjaśnieniem dla widza, mają więc — z punktu widzenia potrzeb dialogu — charakter redundantny.

Redakcja I:

PAC

Generale, czekamy

CHŁOPICKI

albożem ja wodzem, idźcie do naczelnego wodza,
niech on was wiedzie

Redakcja II:

PAC

Generale, czekamy, czemuż to odwlekasz?

CHŁOPICKI

Albożem wodzem, ty mnie tam iść nie każ. —
Kto wódz naczelny? Książę! — to idźcie do niego.

Dodane do kwestii Paca pytanie „czemuż to odwlekasz?" jest zupełnie zbyteczne wobec poprzedzających je słów. Oczywiście, jego motywację stanowi — oprócz wyrównania wersu do postaci 13-zgłoskowej — także perspektywa rymu z następnym wersem, w którym zachodzi sytuacja podobna: na miejsce przesuniętego dalej zdania „idźcie do naczelnego wodza" — wstawiono redundantne „ty mnie tam iść nie każ".

Redakcja I:

CHŁOPICKI

panowie w drogę, ha wojsko już widzę
w rotach przechodzi
(*do siebie*)
ona mnie przykuwa oczyma

SKRZYNECKI

(*półgłosem do siebie*)
on zwleka, a patrzy w dziewczynę nieruchomy...

Redakcja II:

CHŁOPICKI

Panowie w drogę! Ha! Wojsko, już widzę,
w rotach przechodzi. — Dowództwo obejmę!
(*ciszej*)
Przykuwa mnie oczyma.

SKRZYNECKI

(*półgłosem*)
Czy zapał ze słomy — ?
on zwleka, a w dziewczynę patrzy nieruchomy...

Okrzyk Chłopickiego „Dowództwo obejmę!" jest zbytecznym powtórzeniem decyzji podjętej już na dobrych kilka chwil wcześniej. Chłopicki zakomunikował o niej pod koniec długiej tyrady, wołając:

Konia! Mój biały sam w pierwsze szeregi
pogoni. — Konia! Żołnierstwo za nami!
Dowodzę!

— i dlatego teraz wzywa oficerów do wymarszu („Panowie w drogę!"). A pytanie Skrzyneckiego „Czy zapał ze słomy?" jest, jak się wydaje, również zbytecznym wyrażeniem myśli, której sformułowanie pozostawiono pierwotnie odbiorcy.

Tych kilka przykładów — a podobnych można by cytować dziesiątki — stanowi ilustrację zjawiska bardzo ogólnego. Wszystkie dodane w nowej redakcji zdania mają charakter powtórzeń czy zbędnych

wyjaśnień, stanowią — z punktu widzenia potrzeb dialogu — materiał redundantny. Dotyczy to również metaforycznych określeń do istniejącego już tekstu (utrzymanych z zasady w młodopolskiej manierze obrazowania), np. (tekst dodany wyróżnia spacja):

CHŁOPICKI

Ten włosów zaplot, głowy uczesanie
wysokie, rysy ostre, namiętne i dumne,
postawa smukła, gesta, zachowanie,
niski tembr głosu... (b r z ę k o s r e b r n ą t r u m n ę —) —

Albo:

MARIA

Niepokój wraca — siostro... więc pan, generale,
nie daje wiary temu, co się w serce wkrada
tajemnie, półświadomie (j a k a ś ć m a ż a ł o b n a),
że uśmiech i pogodność z twarzy nam opada.

Przy stosowaniu pierwszej metody „wydłużania" wersów — dodawaniu składników do istniejących już zdań — trudno się spodziewać wiele nowego materiału, choć i tą drogą mogłoby wejść nieco istotnych dla kontekstu elementów. Wyspiański jednak zawsze prawie przedłuża zdanie za pomocą składnika, który jest mniej lub bardziej bliskim synonimem już istniejącego (tekst dodany wyróżnia spacja):

CHŁOPICKI

[. . . . . .]
Każdy z nas za Cyncynnata się ma, za źródło cnot; —

Albo:

MŁODY OFICER

Co chwila ktoś cwałem
dobiega do nas lub od nas powraca,
jak rekonesans — a przyniósłszy raport,
stawa p r z e d n a m i t u, przed generałem.

Albo:

CHŁOPICKI

[. . . . . .]
rozumiałem, że państwo nasze chcesz wskrzeszone
pokazać światu — ś w i a t z a d z i w i ć m o c ą.

Najwięcej zmian obejmujących całe kwestie, zmian, po których czasem niewiele pozostaje z tekstu I redakcji [12], wykazuje rozmowa Chło-

[12] Tyle jednak i w pozycjach tak ważnych dla warstwy znaczeniowej utworu, że absolutnie nie można tej dysputy traktować jako „pisanej na nowo". Zob. *Dzieła zebrane*, t. 1, *Dodatek krytyczny*, s. 380.

pickiego z wyższymi oficerami. Dążenie do regularności, do wydłużenia wersu — a zdarza się nieraz, że Wyspiański, przerabiając całą kwestię na wiersz sylabicznie regularny, „z rozpędu" likwiduje nawet 11-zgłoskowce na rzecz 13-zgłoskowców — dążenie też do osiągnięcia maksimum współbrzmień końcowych, wszystko to sprawia, że do tej sceny weszły nie tylko nowe słowa, zwroty i całe wypowiedzenia, ale że zmienił się w niej do pewnego stopnia charakter składni i intonacji. Jaki jest kierunek tych rozmaitych zmian? Oto przykłady:

Redakcja I:

SKRZYNECKI

ty, jeden, generale możesz uratować
pozycję całą, — twoja głowa na to,
ten entuzjazm, jaki ty wzbudzasz
samym zjawieniem się na polu walki

CHŁOPICKI

entuzjazm, mówisz, boże,
wyścież nie widzieli
tych entuzjazmów, zapału i ognia
który nas wiódł pod Saragossę,
dla Francji,
tam nasza młodość i zapał spłonęły

SKRZYNECKI

Żymirski zginął i cały jego post stracony,
już wieść się rozeszła po pułkach,

Redakcja II:

SKRZYNECKI

Ty jeden jeszcze potrafisz ratować
pozycję — choć jest zła; rzecz twojej głowy.
Jestem pewien, że skryty plan masz, wiesz gotowy. —
Zjaw się tylko na polu, a armia żołnierzy
na twój jedyny widok w Zwycięstwo uwierzy.

CHŁOPICKI

Zwycięstwo, zapał, ogień, uniesienie,
wiódł nas pod Saragossę, tam, tam! przez płomienie.
Dla Francji nasza młodość i zapał spłonęły.

SKRZYNECKI

Żymirski zginął. Już swego dopięły:
upór, zła wola. — Cały post stracony.
Już wieść złowróżbna po pułkach się szerzy.
Zginął...

Redakcja I:

CHŁOPICKI

[. . . . . .]
to jest źle u ciebie, jeśli przyjdziesz do władzy,
wspomnij

SKRZYNECKI

to żart, humor, zgoda,
ale są rzeczy straszne, co są w tobie, —
że nic nie robię, to już wiele robię,
Bóg ode mnie nie żąda, lecz ty, że się chwiejesz, —
to wahanie się najzdolniejszego człowieka;
co mówię, geniusza, jest straszne;
w tobie generale jest geniusz walki
bojowy geniusz

Redakcja II:

CHŁOPICKI

[. . . . . .]
Pomnij, przyjdziesz do władzy — a przyjdziesz koleją; —
na pióropusz ci gwiazdę narodu zawdzieją;
wspomnij — że będzie człowiek — co ciebie podkopie.
Że to jest wszystko czar, to, co ja robię.

SKRZYNECKI

Zapomnę. Straszne rzeczy, przedsię, co są w tobie.
Bóg ode mnie nie żąda. Gdy Bóg bułat poda,
zobaczę, jak popłynie w mym strumieniu woda; —
mącić nie daj mi Boże — ale ty jedyny,
ty geniusz walk — ty zwołuj swe marsowe syny!

Jak widać z przytoczonych fragmentów, niektóre krótkie zdania I redakcji zostały tu rozwinięte przez dodawanie składników synonimicznych w stosunku do istniejącego tekstu, np. „uniesienie" dodane do „zapału" i „ognia", „tam, tam" — po określeniu celu: „pod Saragossę". Podobna jest rola zdań wkomponowanych w tekst I redakcji — np. zdanie „choć jest zła" w kwestii Skrzyneckiego z pierwszego cytatu stanowi stwierdzenie faktu doskonale wszystkim znanego, bo o nim to przecież cały czas mowa. Wiele jest także redundancji, która w odróżnieniu od powyższych zjawisk ma charakter niejako wewnętrzny. Na przykład w dodanych w II redakcji zdaniach taką cechę zbyteczności mają przydawki w świetle kontekstu: wieść jest „złowróżbna", chwila „święta", plan „skryty".

Przyjrzyjmy się teraz wypowiedzeniu z I redakcji (kwestia Skrzyneckiego):

ten entuzjazm, jaki ty wzbudzasz
samym zjawieniem się na polu walki

Dzięki obecności zaimka wskazującego i elipsie orzeczenia w zdaniu głównym ma ono charakter kolokwialny, a nieregularne rozczłonkowanie wiersza podkreśla intonację jakby nie dokończonej refleksji. W II redakcji zajęło jego miejsce wypowiedzenie następujące:

Zjaw się tylko na polu, a armia żołnierzy
na twój jedyny widok w Zwycięstwo uwierzy.

Jest to wypowiedzenie pełne i rozwinięte ponad wymagania rozmowy (tautologiczna w tej sytuacji „armia żołnierzy"!). Zostało ono tak rozmieszczone w regularnych wersach, że ich punkty węzłowe i rymy rozczłonkowują zdania i wypunktowują ważne pozycje, a intonacja jest teraz wyrazista, deklamacyjna.

Zupełnie już zniknął w II redakcji inny z cytowanych fragmentów tekstu:

[Bóg ode mnie nie żąda], lecz ty, że się chwiejesz, —
to wahanie się najzdolniejszego człowieka;
co mówię, geniusza, jest straszne;

Występuje w nim zespół cech, który pozwala określić wypowiedź jako właściwą mowie potocznej, charakterystyczną dla stylu rozmowy: elipsa orzeczenia w zdaniu nadrzędnym przy podrzędnym wtrąconym, kontaminacja, zaimek wskazujący. W tym zespole zjawisko spotykane w przemówieniach — komentarz mówiącego do własnego tekstu („co mówię, geniusza") — ma także charakter kolokwialny. Swobodną intonację rozmowy uwydatnia podział wierszowy, w którym zatarta została regularność (po 13-zgłoskowcu 7 + 6 następuje wers o takiej samej rozpiętości, ale bezśredniówkowy, dalej 9-zgłoskowiec, także bez średniówki) i zrezygnowano z rymu.

W II redakcji w replice Skrzyneckiego nie zostało po tych cechach ani śladu — jest ona gładka zarówno w budowie wierszowej, jak składniowej; autor posługuje się tu pełnymi wypowiedzeniami i współbrzmiącymi klauzulami:

Bóg ode mnie nie żąda. Gdy Bóg bułat poda,
zobaczę, jak popłynie w mym strumieniu woda; —
mącić nie daj mi Boże — ale ty jedyny,
ty geniusz walk — ty zwołuj swe marsowe syny!

Kiedy Skrzynecki zamiast „w tobie, generale, jest geniusz walki" mówi teraz „ty geniusz walk", otrzymujemy zamiast stwierdzenia z wtrąconą apostrofą do rozmówcy — typową dla retorycznego stylu konstrukcję bez łącznika oraz także znamienną hiperbolizację w postaci liczby mnogiej dopełniacza; intonacja zmienia się przy tym na wykrzyk-

nikową. Warto też zwrócić uwagę na wzniosłą peryfrazę „marsowe syny" — z pseudoarchaiczną, typową dla poetyckich klauzul, końcówką biernika liczby mnogiej.

Jak wynika z analizy fragmentów, które były tylko przykładem ogólnych tendencji, zmiany i dodatki wprowadzone przez Wyspiańskiego w II redakcji *Warszawianki* nie wnoszą (z wyjątkiem kilkunastu wersów końcowych, o których za chwilę) żadnych nowych motywów — są powtórzeniem lub przetworzeniem już istniejących. Rozszerzają utwór materiałem zbytecznym z punktu widzenia zawartej w nim informacji, są redundantne w stosunku do tekstu głównego, a czasem i pobocznego. Ale swoją obecnością te przeformułowania bardzo wyraziście utwór modyfikują. W II redakcji nasilają się bowiem takie cechy składniowe i intonacyjne, które związane są z wypowiedzią retoryczną, oraz pojawiają się konstrukcje frazeologiczne dające w rezultacie zwiększenie patosu i nasycenie tekstu symboliką i pojęciami ogólnymi. Równocześnie zaś znikają z utworu zwroty, w których przejawiała się dążność do nawiązania kontaktu czy podtrzymania uwagi rozmówcy, a także takie, które rozmówcę charakteryzują (np. francuszczyzna w ustach Chłopickiego). Na skutek tego procesu dialog w II redakcji *Warszawianki* stracił w znacznym stopniu swoją funkcję powiadomienia partnera, a stał się zbiorem wypowiedzi „samych w sobie", przeznaczonych w dużej mierze tylko dla odbiorcy spoza sceny.

Czy taka zmiana roli wypowiedzi w dramacie wiąże się w sposób konieczny z przejściem od wiersza wolnego do bardziej regularnych struktur wierszowych? Na podstawie dwóch rozpatrywanych tu wersji utworu nie da się na pewno stwierdzić żadnej ogólnej prawidłowości. Przypuszczać można, że wiersz regularny, zwłaszcza dłuższy wzorzec średniówkowy, w jakimś stopniu otwiera możliwości dla podobnego kształtowania słowa w dramacie. Szerzej niż proza i niż wiersz wolny korzysta on z wyrazów niepełnoznacznych, a regularne następstwo sygnałów intonacyjnych (często również uregulowanych co do charakteru: antykadencja w średniówce, kadencja w klauzuli) nadaje mu cechy deklamacji, właściwe raczej przemówieniu niż rozmowie. Ale wydaje się, że w wypadku *Warszawianki* decydujące znaczenie miał sposób, w jaki to przejście się odbyło. Forma wierszowa II redakcji nie była tworzona od nowa, poeta nie myślał 13-zgłoskowcem czy 11-zgłoskowcem, tylko dostosowywał do ich kształtu wcześniej napisany tekst. Wypełniał więc brakujące odcinki regularnych wzorców tym, co było najłatwiej tam umieścić. Zrozumiałe też, że w takiej sytuacji trudno się było oprzeć natłokowi obiegowych poetyzmów.

A motywy tych przekształceń formy wierszowej *Warszawianki*? Nieznane są, niestety, własne opinie Wyspiańskiego, nie wypowiada się

na ten temat współczesna mu krytyka. Ale przypuszczać można, że forma wierszowa tekstu, w której trudno było uchwycić jakąkolwiek z dobrze dotąd znanych zasad kształtowania, mogła szokować zarówno słuchaczy, jak i — co w tym wypadku równie ważne — aktorów. Wiersz wolny jako kształt dialogu tragicznego dotąd nie występował, nie miewał także funkcji — jaką niejednokrotnie obserwuje się w *Warszawiance* — prozaizowania toku wypowiedzi. Nie wykluczone też, że aktorom trudno było uczyć się tak pisanych ról, a jeszcze trudniej — wygłaszać je, respektując autorskie intencje podziału wierszowego. Sygnały tego podziału były dla ich nawyków częstokroć bardzo słabe: ani rachunku sylabicznego, ani rymu, a nie zawsze bynajmniej silne działy intonacyjne na końcach wersów. Takie więc mogły być powody, dla których Wyspiański, znakomicie oczytany we współczesnej literaturze dramatycznej i blisko współpracujący z teatrem, zmienił wiersz *Warszawianki* [13].

Podobna decyzja, jak wiadomo, jeśli jest ostateczna, obowiązuje wydawców pism poety, a — jak widać — przyjmuje ją bez zastrzeżeń również teatr. Ale czy w wypadku *Warszawianki* jest to zupełnie słuszne? Wydaje się bowiem, że wprowadzenie w II redakcji materiału językowego redundantnego w stosunku do pierwotnego tekstu miało jeszcze uboczne rezultaty. Nie tylko zmieniła się funkcja dialogu, który w wielu wypadkach ma teraz tylko pozorny charakter. Nowe zdania i składniki wielokrotnie jakby „przytupują" sens, stawiają „kropki nad i", odbierają widzowi czy czytelnikowi satysfakcję płynącą z własnej oceny wydarzeń i słów, paraliżują czynny odbiór utworu.

Ale to nie wszystko. W trakcie przeformułowywania tekstu weszło do niego w II redakcji wiele wyrazów i konstrukcji modyfikowanych i tworzonych przez Wyspiańskiego w imię „tężyzny" i „mocy" języka, prawdziwych i pozornych archaizmów, słowianizmów itp. Słowem — wiele z tej tak nas drażniącej „wyspiańszczyzny": różne „zapomnieć" w znaczeniu „zapamiętać" (zob. w ostatnio cytowanej kwestii Skrzyneckiego), „przecz", „przedsię", „snadź", „wrychlej", nie używane formy i końcówki (zwłaszcza w klauzulach). Szczególnie to dotkliwe w nagromadzeniach, np. „przecz jestem snadź śmiertelny łowiec" — dodane do kwestii Chłopickiego.

Gorzej jednak, że nadając swemu utworowi bardziej regularną formę wierszową, nie ustrzegł się Wyspiański szeregu sprzeczności i nonsensów. Jeden z takich wypadków wzbudził już kiedyś wątpliwości Tadeusza Sinki:

---

[13] Komentarz (*ibidem*, s. 377) wiąże przyczyny zmian wprowadzonych przez Wyspiańskiego z tym, że przygotowując II redakcję autor „miał już większe doświadczenie wierszopisarskie". Taka opinia jednak nie może chyba w ogóle wchodzić w rachubę.

nie rozumiemy, co znaczą słowa Chłopickiego, że w chwili ważenia się losów na polu bitwy on jest „jako w noc błądzący ciemną", to znów „u szczytu rycerskich chwał" [14].

Otóż tego „szczytu rycerskich chwał" nie było po prostu w I redakcji *Warszawianki*, dostał się on do utworu prawdopodobnie w związku z poszukiwaniem rymu do jednego z poprzednich wersów, kończącego się wyrazem „ciał" (w. 429 redakcji II). Podobnie jest z tautologicznymi wyrażeniami z partii wizyjnych:

Redakcja I:

CHŁOPICKI

znajcież wy, kto ów wódz
jak nagły piorun, jak błysk
Mars i Minerwa go wiodą
on jeden duszą walki, za nim gromy
lecą, gdzie ręką skinie, sięgnie wzrokiem

Redakcja II:

Znajcież wy, kto ów wódz,
jak nagły piorun, jak błysk;
półbogi wojenne go wiodą,
przed nim i za nim gromy.
On Mars, on Duch widomy,
leci zwalać i zmóc.
Gdzie ręką skinie, — tłum,
szczęków, tętentu szum.

Redakcja I:

MARIA

[. . . . . .]
lament to szarpie i targa
pierś
bólem przeczuć okrutnych i grozą; —

Redakcja II:

[. . . . . .]
Lament mną szarpie i targa
bólem przeczuć, lęków grozą;

„Szum szczęków" zawdzięczamy zapewne dbałości o instrumentację wiersza (uzyskiwaną przy pomocy współbrzmień rymowych), „grozę lęków" — ujednolicaniu toku akcentowego w wersie. Zupełnie niezrozumiałe jest dodane w II redakcji zdanie Chłopickiego: „wspomnij [...] Że

[14] T. Sinko, wstęp do: S. Wyspiański, *Dzieła*. Pierwsze wydanie zbiorowe. W opracowaniu A. Chmiela i T. Sinki. T. 3. Warszawa 1926, s. XVI.

to jest wszystko czar, to, co ja robię" (zob. cytowaną wyżej rozmowę Chłopickiego ze Skrzyneckim). Zdanie dodane w w. 568 redakcji II: „Wstępuję w zawroty", nie ma sensu wobec następnej kwestii Chłopickiego, który decyzję podejmuje dopiero o przeszło sto wersów dalej, po słowach Marii (w. 692 n.). Takich momentów jest jeszcze kilka.

W świetle tych i poprzednich uwag warto się może zastanowić nad tym, czy nie należałoby wrócić — jeśli nie w druku, to choćby w teatrze — do pierwotnej redakcji *Warszawianki*. Redakcja II, traktowana obecnie jako jedyna, nie zawiera żadnych śladów, które by świadczyły o nowych przemyśleniach poety (wyrażających się np. w odmiennym ujęciu wewnętrznego konfliktu Chłopickiego). Nie wnosi ich także nowa postać, wprowadzona przez Wyspiańskiego do rozmowy w II redakcji: obecny poprzednio, ale milczący Małachowski. Teraz wypowiada on jedną, niedługą kwestię, która stanowi wyłącznie powtórzenie argumentów już wysuwanych w dyskusji [15]. Wątpliwości istnieją chyba tylko w stosunku do końcowego proroctwa Marii — zachodzi tu jedyny wypadek zmiany tekstu, której można przypisać pewne znaczenie. Słowa żalu i rozpaczy, przepowiednię śmierci bez zwycięstwa i bez chwały zastąpił Wyspiański w II redakcji jak gdyby ironicznym wezwaniem do sławy za wszelką cenę — taki sens ma obraz orła w pierwszej części wypowiedzi Marii. W drugiej części zamiast wizji białej postaci — śmierci, mamy obraz śpiewającego obłoku orłów. Bardziej jednoznaczna jest na pewno wersja pierwsza, ale druga ma może bardziej sugestywny charakter (i bardziej zresztą manieryczny); kwestionować by można poza tym w II redakcji zrozumiałość zakończenia kwestii Marii i zarazem zakończenia utworu [16]. W każdym razie w tym wypadku możliwe jest wyjście pośrednie w inscenizacji.

A wiersz? Współcześni aktorzy nie mieliby z nim chyba kłopotów, współczesnego odbiorcy by nie szokował, lecz wprowadzałby bogactwo i zróżnicowanie intonacji, którego nie daje deklamacyjnie zazwyczaj traktowany wiersz regularny. Ogółem dzięki powrotowi do pierwotnej wersji *Warszawianki* otrzymalibyśmy tekst i bardziej interesujący, i bardziej czysty, i bardziej oryginalny.

---

[15] I nawet w podobnych sformułowaniach. Małachowski mówi: „Książę miejsca ustąpi, książę się usunie", a poprzednio Pac: „Niewątpliwie, że książę chętnie ci ustąpi".

[16] Sinko (*op. cit.*, s. XVIII) uważa nawet, że „do zrozumienia końca potrzebny jest ustęp wydania I (skreślony w następnym)" — ten właśnie, który zawiera wizję białej postaci.