

Lucylla Pszczołowska

Początki wiersza nieregularnego w Polsce

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/3, 113-129

1978

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXIX, 1978, z. 3

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

POCZĄTKI WIERSZA NIEREGULARNEGO W POLSCE

Początki sylabicznego wiersza nieregularnego w naszej literaturze przyjęto wiązać ze zbiorkiem bajek Krzysztofa Niemirycza. Datę wydania zbiorku — 1699 r. — można najprawdopodobniej uznać za decydującą, gdy chodzi o pojawienie się wiersza o takiej budowie w bajce zwierzęcej; bezspornym faktem jest związek Niemiryczowskiego wiersza nieregularnego z wersyfikacją Lafontaine'a. Cytuje się nieraz, omawiając ten sposób wierszowania, wstęp Niemirycza do jego *Bajek Ezopowych*, gdzie zostały jaskrawo uwypuklone zarówno pierwszeństwo autora we wprowadzeniu wiersza nieregularnego jak i zależność od obcych wzorów¹.

W takim świetle wiersz nieregularny byłby zjawiskiem i wtórnym, i stosunkowo późnym². Istnieje wszakże grupa utworów dość podobnie wierszowanych (choćby we fragmentach) — a napisanych znacznie wcześniej niż bajki Niemirycza. Co więcej, powstanie sylabicznego wiersza nieregularnego ma w obrębie wspomnianej grupy utworów charakter w dużym przynajmniej stopniu samodzielny i niezależny. Łączy je wspólna cecha: są to wszystko teksty dramatyczne, przeznaczone do scenicznej realizacji — dialogi, komedie, tragicomedie, dramaty religijne, dramato-opery.

Wymienione gatunki literackie odznaczają się tradycyjnie pewną swobodą w zakresie kształtu wierszowego. Spotykamy się w nich dość często — i to począwszy już od wczesnych przekazów, z pierwszej połowy XVI w. — z niejednolitością wierszowej budowy, polegającą na zmianie rozmiarów sylabicznych w poszczególnych partiach składowych tekstu dramatycznego. Są to z reguły znane formaty sylabiczne, głównie 8-zgłoskowiec, 13-zgłoskowiec (7 + 6) i 10-zgłoskowiec (4 + 6) czy —

¹ K. Niemirycz, *Obserwacja na wiersz wolny*. W: *Bajki Ezopowe*. Wrocław 1957, s. 9—10.

² Tym późniejszym zresztą, że nie wiadomo, czy wystąpienie Niemirycza odegrało jakąś rolę w rozwoju wiersza nieregularnego, jako że prawie cały nakład jego bajek spłonął. Kształt wiersza nieregularnego pierwszych oświeceniowych bajek wskazuje raczej na to, że ich autorzy nie znali tomiku Niemirycza.

rzadziej znacznie — (5 + 5); później także 11-zgłoskowiec (5 + 6). Partie nimi pisane mają w większości wypadków charakter wiersza regularnego³ — do najbardziej nas tu interesujących sytuacji zakłócenia regularności wiersza przejdziemy w dalszej części tej pracy. Biorąc pod uwagę np. wszystkie utwory zamieszczone w antologii *Dramaty staropolskie*⁴, zróżnicowanie wersyfikacyjne znajdziemy w przeszło połowie tekstów. Jeśli zaś wyłączymy samodzielne intermedia, pisane niemal zawsze 13-zgłoskowcem, to okaże się, że niejednolitość formy wierszowej cechuje ogromną większość dramatycznych utworów o bardziej złożonej kompozycji.

Trudno powiedzieć, w jakim stopniu polski dramat zawdzięcza zróżnicowanie swojego kształtu wersyfikacyjnego zapożyczeniom i adaptacjom obcych tekstów, tak obfitym w literaturze staropolskiej, a w jakim — inwencji rodzimych twórców. Niezależnie jednak od kulturowych filiacji niejednolitość formy wierszowej tekstu dramatycznego, przejawiająca się w różnych literaturach europejskich tych czasów, jest niewątpliwie wykładnikiem jego gatunkowej specyfiki. Motywacja zmienności budowy wiersza wiąże się przede wszystkim z faktem, że na utwór dramatyczny składają się wypowiedzi różnych podmiotów⁵. Po wtóre — różne typy wypowiedzi mają w dramacie różną funkcję kompozycyjną (np. monologowy prolog lub/i epilog oraz tekst główny), a te różnice bywają także sygnalizowane i podkreślane przez zmianę rozmiaru wierszowego (lub przez użycie prozy w tekstach prologów i epilogów). Po trzecie — partie składowe dramatu bywają przeznaczone już z góry do różnych sposobów realizacji, co zakłada wręcz ich odmienną wersyfikacyjną. Tak więc partie mówione dialogu pisane są z reguły wierszem stycznym, ewentualne zaś wstawki śpiewane czy partie chórów — wierszem stroficznym o zwrotkach równo- lub różnowierszowych⁶. W tym wypadku wchodzi więc w grę nie tylko zróżnicowanie rozmiarów, ale i układów wersyfikacyjnych. Czasami wreszcie

³ W układzie stycznym jest to wiersz równozgłoskowy, w układzie stroficznym — regularne strofy równo- lub różnowierszowe.

⁴ *Dramaty staropolskie. Antologia.* Opracował J. Lewański. T. 1—6. Warszawa 1959—1963. Charakteryzując mówiony (bądź czytany) wiersz nieregularny dramatu staropolskiego będziemy się w dalszym ciągu opierać na utworach zawartych w tej antologii, traktując ją jako reprezentatywną dla twórczości dramatycznej epoki.

⁵ Tu warto dodać, że zmienność rozmiarów czy/i układów wierszowych cechuje też czasem w literaturze staropolskiej utwory nie *stricto sensu* dramatyczne, ale tylko zewnętrznie niejako dramatyzowane przez wprowadzenie kilku narratorów, co stosowano np. w niektórych poematach satyrycznych. Zmianie osób mówiących towarzyszy tam nieraz zmiana rozmiarów sylabicznych (zob. np. *Sen majowy* M. Bielskiego).

⁶ Do rzadkich wyjątków należy utwór XVII-wieczny *Utarczka krawawie wojującego Boga*, gdzie nie tylko partie śpiewane, ale i niektóre mówione mają kształt wymyślnych nieraz strof.

zdarza się, że odrębną budowę wierszową mają części składowe dramatu równoważne tak pod względem roli w kompozycji tekstu, jak i sposobu realizacji: akty czy sceny. Odmienność struktury wierszowej jest wtedy sygnałem nowej jednostki kompozycyjnej⁷.

W większości XVI- i XVII-wiecznych dramatów zróżnicowanie formy wierszowej dotyczy jednego lub dwóch z wymienionych wyżej zakresów⁸, najczęściej przy tym — dialogu. Spotyka się wszakże i takie utwory, w których odrębny kształt wersyfikacyjny mają zarówno wypowiedzi poszczególnych osób czy grup osób w dialogu, jak teksty prologu i epilogu, a jeszcze inaczej pisane są partie przeznaczone do śpiewu⁹.

Zdarza się, że zmienność wierszowej budowy wypowiedzi posiada wartość znaczeniową: w niektórych utworach rozmiar wersyfikacyjny stanowi mniej lub bardziej wyraźny i konsekwentny element szczegółowego nacechowania postaci mówiącej czy kategorii społecznej, do jakiej tę postać (lub adresata jej wypowiedzi) się zalicza, albo też — poruszanego tematu czy wprowadzanego nastroju¹⁰. Zarysowuje się tu pewna hierarchia formatów wierszowych, której podporządkowywano się zresztą i w obrębie innych gatunków. Ogólnie rzecz biorąc: nowe formaty, przejęte z łaciny, cenione są wyżej niż rodzime; dłuższe, średniówkowe — wyżej niż krótkie.

W ogromnej większości wypadków jednak zróżnicowanie wersyfikacyjne replik wygłaszanych przez rozmaite osoby czy grupy osób służy jedynie uwydatnieniu ich odrębności, zasygnalizowaniu zmiany czy podkreśleniu tego, że nowa postać sceniczna włącza się do dialogu. W wielu dramatach dzieje się bowiem tak, że jedna i ta sama osoba mówi raz wersem długim, drugi raz krótkim, a ani w treści wypowiedzi, ani w jej stylu nie udaje się doszukać przyczyny takiej zmiany. Zaobserwować można generalnie tylko jedną semantyczną właściwość wierszowego zróżnicowania. Oto bardzo krótkie wersy (tj. krótsze od 7-zgłoskowca) pojawiają się z zasady w jednym z dwóch zastosowań: 1) w scenach,

⁷ Np. *Król Admet* (1612—1618), gdzie akt I pisany jest 12-zgłoskowcem (7+5), akty II i III — 11-zgłoskowcem (5+6), akt IV — 13-zgłoskowcem (7+6), akt V — znów 11-zgłoskowcem.

⁸ Np. *Odprawa posłów greckich*, gdzie kilkakrotnie zmienia się rozmiar stylistycznego wiersza w kolejnych replikach dialogu, a ponadto chóry pisane są wierszem stroficznym (z wyjątkiem jednego, który z kolei ma swoistą, zbliżoną do sylabotonizmu budowę wersów).

⁹ Np. J. G a w a t o w i c, *Wizerunek śmierci przeświątego Jana Chrzyciela* (1619).

¹⁰ Zob. M. D ł u s k a, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 1. Kraków 1948, s. 122. — M. R. M a y e n o w a, *Miejsce 10-zgłoskowca w literaturze XVI w. Przyczynek do rekonstrukcji systemu*. W zbiorze: *Europejskie związki literatury polskiej*. Warszawa 1969, s. 97—98. — H. J a r o d z k a, *Dystrybucja form wierszowych w dramacie staropolskim*. Komunikat wygłoszony na Sympozjum IBL poświęconym semantyce tekstu, styczeń 1968 (maszynopis; za jego udostępnienie bardzo dziękuję Autorce).

w których biorą udział postaci niskiego stanu lub traktowane negatywnie przez autora (wieśniacy, „baba”, pijacy, diabły); wtedy jednak i występujące wraz z nimi ewentualne postaci „pozytywne” (nawet aniołowie!) używają także krótkich formatów; 2) w partiach śpiewanych. W każdym z tych dwóch wypadków motywacja użycia tak rzadkich w poezji polskiej rozmiarów (tym radszych — im krótsze) jest oczywiście inna ¹¹.

Tak przedstawia się najogólniej dobór i rola form wierszowych występujących w regularnym układzie w dramatach staropolskich. Ale ta ich wielość i różnorodność nie wyczerpuje wszystkich możliwości różnicowania kształtu wersyfikacyjnego tekstu dramatycznego. W pewnej części utworów zachodzi nieregularne przemieszanie rozmiarów wierszowych w ramach pojedynczej wypowiedzi jednej postaci dramatu — pojawia się wiersz różnorozmiarowy. W wypadku replik pisanych różnymi formatami już w ich ciągu zarysowuje się czasem jakby fragment sylabicznego wiersza nieregularnego ¹². O wykształceniu się tego wiersza jako

¹¹ Hierarchia rozmiarów wierszowych musiała się przedstawiać odmiennie w wierszu mówionym niż w utworach melicznych czy w śpiewanych częściach dramatów. Bardzo krótkie wersy (3—4-zgłoskowe) w poezji mówionej mogły być traktowane jako gorsze ze względu na ich nieprzydatność w wierszu regularnym, spowodowaną znikomą pojemnością językową i treściową, a co za tym idzie — ogromnie rzadko używane. Wyraźnie przeciwstawione wierszowi średniówkowemu, dość wcześnie związały się one z poezją humorystyczną (np. *Babie koło* S. Grochowskiego). W poezji śpiewanej, gdzie treść tekstu odgrywa mniejszą rolę, wartościowanie rozmiarów podporządkowane jest w dużym stopniu wymaganiom muzycznym. Krótsze wersy bywają tam, jak się wydaje, wręcz cenione jako nadające się do modulacji melodii oraz do realizowania kadencji muzycznych.

¹² Np. gdy w *Tragedyi o polskim Scylurusie* po długiej, pisanej 8-zgłoskowcem kwestii zmienia się kilkakrotnie format w kolejnych replikach:

O c i e c

[.]

- 8 Strzeżcież napaść na złą sławę
- 8 Przez rozkosz, gnuśność, złą sprawę.
- 8 Boć ja już stąd precz odchodzę,
- 8 Wyńdźcież, trochę się ochłodzę.

H e r k u l e s

- 13₇ Będziem pomnieć testament czcąc go, ojczy miły,
- 13₇ Bożeć daj jeszcze przetrwać nasze młode siły.

O c i e c *sam do siebie*

- 11₅ Dopierom był zdrów, mówiłem z synami,
- 11₅ Wnet mie choroba nawiedza z bólami.
- 11₅ Jużem ci już dziś bliski śmierci straszny,
- 11₅ Biadaż tu będzie mej osobie krasny.

Ś m i e r ć

- 13₇ Znajcie mie wszyscy w świecie królową wielmożną,
- 13₇ Pan z nędznikiem, król z kmieciem znaj tę kosę groźną,
- 13₇ Bójcie sie starzy, młodzi, ubodzy, bogaci,
- 13₇ Bo mocarz wielowładny, każdy z śmiercią straci.

odrębnego sposobu budowy tekstu można jednak mówić dopiero wtedy, gdy obyczaj dotyczący dialogu przeniesiony zostaje niejako na pojedynczą replikę.

Zaliczenie replik pisanych różnymi, nieregularnie przemieszanyymi rozmiarami wersyfikacyjnymi do sylabicznego wiersza nieregularnego nie jest sprawą prostą. Wiek XVI, a nawet przez pewien czas i XVII — to okres, gdy obok sylabizmu ścisłego, rozporządzającego już wieloma dokładnie zróżnicowanymi formatami, istnieje w dalszym ciągu nie tylko sylabizm względny, ale i asylabizm. Ten asylabizm nie jest już „czysty”, jak w średniowieczu, lecz coraz bardziej podlega wpływom zwycięskiej wersyfikacji sylabicznej. Ma on więc postać niezbyt typową dla tego systemu wierszowania, szczególnie gdy idzie o udział tak charakterystycznych dla sylabizmu formatów średniówkowych, 11-zgłoskowca (5 + 6) i 13-zgłoskowca (7 + 6). Udział ten, jeśli kształtuje się poniżej pewnego wskaźnika określającego tendencję do podziału 13-zgłoskowego zdania, może mieć charakter przypadkowy¹³. Ale zdarza się też, że pod naciskiem regularnego sylabizmu wiersz asylabiczny nasycy się typowymi formatami sylabicznymi ponad tę normę. Aby wykluczyć w wypadku interesujących nas tekstów podejrzenie o asylabizm, przyjmujemy tu następujące główne kryterium: za asylabiczne lub z asylabizmem związane uważać będziemy takie partie wiersza nieregularnego pod względem rozpiętości sylabicznej wersów, w których występują — choćby sporadycznie — dłuższe rozmiary bez podziału średniówkowego właściwego im w wierszu regularnym, a więc nie stanowiące sylabicznych formatów. Tak więc nie traktujemy jako partii sylabicznego wiersza nieregularnego np. rozmowy „trzech Marii” z XVI-wiecznego *Dialogu o Zmartwychwstaniu Pana naszego Jezusa Chrystusa*, przede wszystkim dlatego, że występują w niej dłuższe wersy bezśredniówkowe — 12-zgłoskowiec i 10-zgłoskowiec:

M a r i a M a g d a l e n a

10 ₅	Póđźmy do grobu Pana naszego,
10 ₄	Pomażemy święte ciało Jego
8	Przedtym niżli zmartwychwstanie.
9	Wspomóźże nas, wszechmocny Panie.

M a r i a J a c o b i

8	Trzeba by się nam naradzić,
8	Jak by kamień odprowadzić,
10 ₅	Którym nie tylko grób zawalono,
12 bezśredn.	Ale tego też i zapieczętowano.

M a r i a S a l o m e a

10 bezśredn.	Za tam zwolenników obaczy[my]
--------------	-------------------------------

¹³ Zob. L. Pszczołowska, *La Divisibilité du mètre et le substrat linguistique*. W zbiorze: *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his 70 Birthday 11 October 1966*. The Hague 1967, s. 1633.

11 ₅	Abo też strażą czym podarujemy,
10 ₄	Za nam tylko do grobu otworzą;
10 ₄	A my wnidziem za pomocą bożą ¹⁴ .

Dodać tu warto, że zarówno fakt napisania pozostałego tekstu dialogu 8-zgłoskowcem sylabicznie względnym, jak i jego kształt językowy każą uważać 11-zgłoskowiec wykazany tu z formułą (5 + 6) oraz dwa 10-zgłoskowce (5 + 5) nie za celowo użyte formaty sylabiczne, ale za przypadkowo tak zbudowane wersy asylabicznego wiersza.

Staropolskie utwory dramatyczne bywają też często pisane — w całości lub częściowo — 8-zgłoskowcem, którego czystość zamacają pojedyncze wersy 7- lub 9-zgłoskowe¹⁵. Tego typu wiersza również nie bierzemy tu pod uwagę, traktując go jako przejaw żywego jeszcze sylabizmu względnego czy ewentualnie — rezultat wpływu wiersza asylabicznego o trzonie 8-zgłoskowym.

Po wyłączeniu takich zjawisk pozostaje (dla okresu przed Niemiry-czem) szereg utworów, w których obok partii — głównie replik — pisanych wierszem sylabicznym regularnym znajdujemy inne, składające się z nieregularnie przemieszanych formatów sylabicznych. Jest rzeczą charakterystyczną, że mieszczą się one w dramatach, gdzie poza tym istnieje niejednorodność budowy wierszowej — taka, jaką opisywano wyżej, i dotycząca przynajmniej jednego z wymienionych zakresów. Najczęściej te sylabicznie nieregularne partie pojawiają się w kontekście zmienności rozmiaru wersyfikacyjnego przy zmianie replik. Natomiast nie współwystępują one nigdy w jednym i tym samym utworze z partiami wiersza asylabicznego czy sylabicznie względnego. Widać stąd, że tylko pełna umiejętność operowania utrwalonymi już w regularnej wersyfikacji formatami wiersza sylabicznego pozwala poetom wykorzystać jego budulec do tworzenia nowych, nieregularnych konstrukcji.

Dzięki udziałowi wersów dłuższych, zawsze odznaczających się znaną formułą podziału średniówkowego, takie ciągi wiersza odróżniają się wyraźnie od asylabizmu. Niemniej asylabizm jako typ budowy tekstu mógł oddziaływać w jakimś stopniu na powstanie sylabicznego wiersza nieregularnego. Z drugiej strony istnieją pewne fakty wskazujące na związek narodzin tego wiersza z procesem rozluźniania form stroficznych, zacierania granicy między stychiką a strofiką — procesem rozpoczynającym się w późniejszej twórczości Jana Kochanowskiego.

Przed tym okresem w poezji lirycznej istniała wyraźna i rygorystycz-

¹⁴ Tekst tego dialogu w antologii *Dramaty staropolskie* (t. 2) zawiera także kwestię Szatana, która ma wszelkie cechy sylabizmu nieregularnego. Stanowi ona jednak uzupełnienie przejęte przez wydawcę ze znacznie późniejszego dramatu i omawiana będzie dalej.

¹⁵ Takim wierszem pisane są np. wszystkie repliki *Komedii o Mięsopuszcie* z połowy w. XVI, dialog *Starzec ze Śmiercią* z końca XVI w. czy niektóre partie dialogu w *Dziwością dworskim* z 1620 roku.

nie przestrzegana różnica pomiędzy sylabiczną stychiką a strofiką, gdy chodziło o sposób stosowania rozmiarów wersyfikacyjnych. Strofa bywała budowana z wersów jednego rozmiaru lub kilku rozmiarów (np. 13, 7, 13, 7), stychiczny wiersz bywał z zasady pisany jednym rozmiarem, wyjąwszy ewentualne wstępy czy zakończenia poematów lub sytuacje wielości podmiotów mówiących, o czym wyżej się mówiło. W tych obu wypadkach jednak w grę wchodziły zawsze ciągi wersów jednorozmiarowych, a nie przeploty. Różnowersowość, różnorozmiarowość występowała więc tylko w strofice, przeciwstawiając się jednorozmiarowości wiersza ciągłego. Ścisłe przestrzeganie odrębności formatów sylabicznych pozwoliło Kochanowskiemu uchylić tę opozycję. W kilku psalmach i jednym trenie wprowadził on mianowicie stychiczny przeplot dwóch różnych rozmiarów. Oto przykład:

Ciebie ja chwalić będę, Ciebie przed możnymi
 Wyznam tyrany ziemskimi;
 W Twym kościele chwalebne imię Twe wspomionę,
 A to więc prze dobroć onę
 I prze wrodzoną, Boże wieczny, prawdę Twoję,
 Bo Ty obietnicę swoją
 Skutkiem zawždy przesiędziesz; Tyś mnie, sładze swemu
 Nieszczęściem utrapionemu,
 Łaskawe ucho podał i przywrócił siły,
 Które prawie zgasły były.
 Ciebie, jako szerokie ziemskie są granice,
 Twoje słysząc obietnice
 Wszyscy królowie będą swoim Bogiem zwali
 I sprawy Twe wychwalali

(Psalm 138)

Ponieważ podobne układy dłuższych i krótszych wersów występują u Kochanowskiego w 4-wersowych strofach, czyli odcinkach tekstu zamkniętych silnymi granicami składniowymi i zazwyczaj wyróżnianych graficznie¹⁶, budowę owych psalmów i trenu traktować trzeba jako przeniesienie stroficznej zasady przeplatania odmiennych rozmiarów na grunt wiersza ciągłego. Dowodem stychiczności wiersza jest właśnie swoboda w zakresie budowy składniowej utworu. Tok składniowy nie skoordynowany jest tu przede wszystkim z podziałem tekstu na stałe co do ilości wersów odcinki, jak tego — z bardzo rzadkimi (choć wyrazistymi) wyjątkami — przestrzega Kochanowski w wierszu stroficznym.

Taki „pośredni” układ staje się coraz częstszy w w. XVII, szczególnie u poetów odznaczających się upodobaniem do traktowania wersyfikacji jako narzędzia konceptu. W parze ze znamienym dla poezji barokowej bujnym rozwojem strofiki zostaje wzbogacona ilość rozmiarów

¹⁶ Kształt graficzny pierwodruku nie zawsze stanowi tu wystarczający argument na rzecz stroficznej czy stychicznej budowy tekstu.

przeplatanych regularnie w stychicznym układzie; wprowadzane też bywają rymy wewnętrzne, sygnalizujące dwuznaczność podziału wierszowego¹⁷.

Powstały w ten sposób pograniczny teren stroficzno-stychiczny, mieszczący się oczywiście w ramach wierszowania regularnego, posiada już pewne wtórne wyznaczniki nieregularnego wiersza. A mianowicie: układ stychiczny, różnorodność rozmiarów wierszowych oraz niepodporządkowanie się toku składniowego układowi rymowemu. Wystarczyłoby więc teraz zakłócić regularność przeplotu wersów, aby otrzymać sylabiczny wiersz nieregularny. Jeśli do tego dodamy przedstawioną wyżej bogatą tradycję niejednolitej budowy wierszowej staropolskich tekstów dramatycznych, otrzymamy znakomite warunki pojawienia się takiego wiersza właśnie w obrębie dramatu.

Pierwsze bodaj ślady wiersza nieregularnego w tekście mówionym (tekstem śpiewanym zajmiemy się oddzielnie) spotykamy już w końcu w. XVI, w misteryjnym *Dialogu krótkim na Święto Narodzenia Pana naszego Jezusa Chrystusa*¹⁸. W akcie I, odznaczającym się zróżnicowaniem wiersza replik, Pasterze rozmawiają ze sobą 8-zgłoskowcem, ale kiedy pojawia się Anioł przemawiający 13-zgłoskowcem, odpowiadają mu takim samym wierszem; tak też, godnym 13-zgłoskowym rozmiarem, zwracają się do Jezusa. Ten format wierszowy wyraża szacunek dla adresata, sygnalizuje jego wyższość. Raz — w ramach jednej repliki — dokonuje się nagle przejście z 8-zgłoskowca na 13-zgłoskowiec, poprzedzone tylko tekstem pobocznym, informującym o zmianie adresata wypowiedzi:

D e j

Za mną że oba kłękajcie,
A dary swe oddawajcie!

Tenże ofiaruje.

Uzdrow cię Pan Bóg, moje małe pacholátko,
Niech-ci będzie cześć, chwała, nadobne Dzieciátko!
Czułem ja to, żeś ty miał w takim zimnie leżeć,
Przetom tu z kozieleczkiem wolał k tobie bieżeć.

Dalej takim samym 13-zgłoskowcem przemawiają do Jezusa inni pasterze, a do pasterzy — Anioł. Ale kończy się to krótkim wierszem, zmiana zaś rozmiaru następuje znów w ramach jednej repliki:

¹⁷ Dodatkowym sposobem uwydatniania dwuznaczności całego układu jest stosowanie dużych liter na początku każdego hemistychu w rozbitych przez rymy wewnętrzne wersach dłuższych (zob. np. *Rozjezne pożegnanie z ojczystym Gajem W. Kochowskiego*).

¹⁸ J. Lewański (ed. cit., t. 2, s. 371) określa jego czas powstania na w. XVI; szczegółowe cechy budowy wiersza wskazują, że utwór nie mógł być napisany wcześniej niż w ostatnich latach tego wieku, kiedy zdobycze Kochanowskiego w dziedzinie wersyfikacji zdążyły się już rozpowszechnić.

D e j

Mięły Boże, dajże to!

S t r o i w a s

Panie wysokości,

Przymi od nas te dary, prosim twej miłości.

A racz nas przyjąć do siebie,

Kiedy usiądziesz w niebie.

Ostatni dwuwiersz brzmi jak cytat z modlitwy i może rzeczywiście jest takim cytatem. W każdym razie przejście do innego rozmiaru motywuje się tu jako zabieg kompozycyjny — para krótszych wersów stanowi bowiem zamknięcie całego aktu ¹⁹.

Sporadyczne zmiany rozmiaru wiersza znajdujemy też w *Tragedyi o polskim Scylurusie* Jana Jurkowskiego, wydanej w roku 1604. Jedna z nich zachodzi wraz ze zmianą adresata wypowiedzi — a zarazem z przejściem od partii monologowej do dialogu. Śmierć przedstawia tam swoją potęgę 13-zgłoskowym wierszem, zwracając się zaś do Scylurusa — przechodzi na 6-zgłoskowiec, którym dalej toczą się inne kwestie biorących w tej rozmowie udział, m. in. Diabła i Anioła ²⁰.

Podkreślić trzeba, że zarówno w *Dialogu krótkim* jak i w *Scylurusie* odmienny rozmiar nigdy nie występuje pojedynczo. Jest to zapewne spowodowane siłą parzystego rymowania, ale z drugiej strony świadczy o świadomym posługiwaniu się przez autorów zmiennością budowy wiersza.

Dość szerokie zastosowanie znalazł sylabiczny wiersz nieregularny w dramacie Jakuba Gawatowica *Wizerunek śmierci przeświątego Jańa Chrzcziciela*, wystawionym w 1619 r. i wkrótce potem wydrukowanym. Ten obszerny, składający się z 5 aktów i 2 intermediów utwór odznacza się wielostronnym zróżnicowaniem kształtu wierszowego: prolog i epilog pisane są 11-zgłoskowcem, chór używa strofy safickiej, a w dialogu dramatycznym często zmieniają się formaty. Niemal wyłącznie stosowane są przy tym trzy formaty: w większości replik — 13-zgłoskowiec lub 11-zgłoskowiec, rzadko, i to przeważnie w intermediach, wy-

¹⁹ Nie bierzemy tu pod uwagę trzech dialogów religijnych, których powstanie Lewański (ed. cit., t. 2) określa na w. XVI (wszystkie zapisane w znacznie późniejszych rękopisach, z w. XVII i XVIII), a w których mieszczą się pojedyncze partie złożone z nieregularnie przemieszanych rozmiarów wierszowych. *Dialog o Zmartwychwstaniu* był omawiany i cytowany wyżej, jako przykład sporadycznie występującego asylabizmu. W zachowanym częściowo *Dialogu na święto Trzech Króli* ostatnia kwestia — Józefa — ma kształt wiersza nieregularnego, ale bliższa analiza tekstu wykazuje, że powstał on najprawdopodobniej w wyniku zniekształcenia przez XVIII-wiecznego kopistę starego tekstu pisanego 10-zgłoskowcem (4+6). Podobna sytuacja zachodzi w *Dialogu na Boże Narodzenie*, w kwestii jednego z pasterzy (Nierobota). Nb. we wszystkich trzech dialogach nie jest zachowany ściśle sylabizm części pisanych 8-zgłoskowcem i 13-zgłoskowcem.

²⁰ Zob. uwagi o semantyce krótkich rozmiarów wierszowych w dramacie — przypis 11.

stępują repliki pisane 8-zgłoskowcem. Jedyną motywacją zmian wydaje się chęć urozmaicenia formy tekstu. W jednej replice zmieniają się parami dwa formaty w sposób regularny, tzn. pojawia się tam ów stychiczno-stroficzny typ wiersza, o jakim była mowa wyżej.²¹ I wreszcie co jakiś czas poszczególne postaci dramatu (także intermediów) odzywają się wierszem, w którym odmienne formaty sylabiczne następują po sobie bez regularnego porządku. Np.:

H e r o d

13₇ Jeszcze co trzeba komu, niech tu przed nas stanie!

C ó r k a

13₇ Ja jeszcze k tobie idę, cny a możny panie,
7 Przed łaskawą twarz twoją
7 Z tą niską prośbą moją,
13₇ Prosząc, byś obietnice swoje pełnić raczył.

H e r o d

13₇ Tej jednej rzeczy małej zaprawdę przebaczył.
13₇ Wszakżeśmy na tym, byśmy swe słowa pełnili,
13₇ A obietnicom swoim dość zawsze czynili.
7 I teraz tego chcemy,
7 A ocz prosisz, nie wiemy.
8 O pół krolestwa naszego
8 Proś, udzielimyć i tego.

Te różne przeplatające się nieregularnie formaty następują po sobie przeważnie parami, a więc tak właśnie, jak w regularnym wierszu o układzie stychiczno-stroficznym. Jeśli zaś są to ciągi dłuższe, to z reguły parzystowersowe, tak że każdy występujący w nich wers ma swój rytmiczny odpowiednik w bezpośrednim sąsiedztwie. Raz tylko — w replice diabluka Garzstki — format odmienny pojawia się pojedynczo. W tejże replice mamy inny wyjątek: nieparzysty ciąg jednorodnych wersów. Ostatnią swoją wypowiedź w akcie IV, utrzymaną niemal całą w 13-zgłoskowym rozmiarze, kończy Garzstka w taki sposób:

13₇ To sprawiwszy na koniec tym snopeczkiem małym,
13₇ Wszystkom wygrał, gdy króla mocno podżegałem,
13₇ By swoje obietnice pełnił bez odmiany.
13₇ Tak wnet głowa na misie stanęła przed pany.

²¹ Tak w następującym fragmencie:

C ó r k a

13₇ Gdyż się tobie, namilsza matko, tak podoba,
13₇ Niech mi Pan w uściech moich roztropności doda,
7 Abych prosić umiała,
7 A twej łaski doznała.
13₇ Wolę twoją chęć pełnić, co każesz, uczynię.
13₇ Pewnieć na moją prośbę ten proroczek zginie.
7 A więcej nic przykrego
7 Nie uczyni takiego.

- 13₇ I takem Abramowi przysłał towarzysza.
 14₈ Tać robota moja własna, a nie czyja insza.
 8 Jeszczem ten snopek zostawił,
 8 Bym króla żywota zbawił,
 8 A do nas go w piekło wprawił.

Pojawienie się wierszowania nieregularnego w tych a nie innych replikach zdaje się nie mieć żadnych innych racji prócz wprowadzenia odmiennego kształtu wersyfikacyjnego. Nie wiąże się z określonymi postaciami dramatu: wierszem nieregularnym przemawiają co jakiś czas nie tylko diablik Garzstka, ale i Herod, i Herodyjada, i Córka Heroda, i sam św. Jan. Natomiast w ramach pojedynczych replik, a więc już w samym układzie nieregularnowierszowym można się dopatrzeć czasem nawet dość wyraźnych motywacji zmiany rozmiaru.

Tak więc zdarza się, że postać przemawiająca w danej scenie 13-
 zgłoskowcem kończy jedną z replik parą krótszych, 8-zgłoskowych zwy- 3-
 kłe wersów. Taka zmiana wiąże się nieraz ze zmianą tematu, nagłym
 wezwaniem lub zwrotem do innej osoby. Np. Herodyjada na widok
 głowy św. Jana wyraża swoje zadowolenie 13-zgłoskowym wierszem,
 kończy zaś replikę 8-zgłoskowcem:

Herodyjada

- 13₇ Ale i ten złośliwy język często na mię
 13₇ Odprawował niesłuszne, przemierzył kazanie.
 13₇ I tobie ta nagroda niechaj teraz będzie,
 13₇ Że już twa sproсна potwarz ni na kim nie siedzie.
 8 Z ostatkiem idźmy do domu,
 8 Córko, nie głosząc nikomu.

Kiedy indziej zmiana rozmiaru sygnalizuje nowy pomysł, jak w wy-
 padku diabła kuszącego św. Jana:

Garzstka

- 13₇ Nie według myśli mojej, nie chce mię ten słuhać.
 13₇ Co mu co poczną radzić, to sie on wnet pukać
 13₇ Jakiemiś rzemyczkami pocznie, a przykrego
 13₇ Tak coś szepce, że trudno przystąpić do niego.
 8 Inszą znaleźć muszę sztukę
 8 Albo go pójdę, potłukę.

Nieregularne przeplatanie rozmiarów lub kończenie kwestii odmien-
 nymi, z reguły krótszymi wersami może jednak motywować się jedy-
 nie kompozycyjnie. W każdym wypadku oczywiście takie kontrastowa-
 nanie wersów o odmiennej strukturze modyfikuje budowę składniową
 i linię intonacyjną tekstu. Niejednokrotnie więc wprowadza zmianę
 w stylu wypowiedzi, bardzo wyrazistą np. w cytowanej wyżej kwestii
 Herodyjady.

„Słupkowy” układ repliki — następujące po sobie w jej ramach
 ciągi dwóch różnych rozmiarów wierszowych — odnajdujemy też spo-

radycznie w *Żalostnej tragedyi de passione Christi* z połowy XVII wieku. I tu sylabiczny wiersz nieregularny pojawia się w kontekście szeroko stosowanej zmienności rozmiaru przy zmianie replik. Występuje on jednak tylko w akcie II (aktów jest 6), wypełnionym rozmową między Marią, św. Janem oraz Judaszem, i to jedynie w kwestii św. Jana. Św. Jan mówi 11-zgłoskowcem zwracając się do Marii, przechodzi zaś na 13-zgłoskowiec, gdy adresuje swoją wypowiedź do nieobecnego na scenie Jezusa²². Może tu chodzić jedynie o podkreślenie zmiany adresata, ale możliwe też, że dłuższy wers jest traktowany jako znamię wyższości postaci, do której się przemawia. Świadczyłby o tym fakt, że 13-zgłoskowe są w tym akcie wszystkie repliki Marii, 11-zgłoskowe zaś — wszystkie repliki Judasza oraz pozostałe repliki św. Jana. Tak więc — podobnie jak w cytowanym wyżej *Dialogu krótkim* — wraz z przeniesieniem niejednorodności wiersza do pojedynczej repliki semantyczne nacechowanie określonych rozmiarów znajduje bardziej szczegółowe zastosowanie.

Takie uzasadnienie można też przypisać zmianie rozmiaru w obrębie końcowej repliki Marii we fragmentarycznie zachowanym *Dialogu na Wielki Piątek*, powstałym około roku 1663. Maria mówi tam 8-zgłoskowcem, jak w poprzedniej swojej kwestii, ale zwracając się do Aniołów przechodzi na wiersz 13-zgłoskowy²³.

Przy użyciu szeregu różnych rozmiarów zbudowana jest kwestia

²² Oto kwestia św. Jana:

- 11₅ Już nie wiem, jeśli żywo zastaniemy,
 11₅ Tak go zranili; chyba pospieszemy.
 11₅ Nie poznasz pewnie Synaczka twojego,
 11₅ Zgasła od tego czasu piękność jego.
 13₇ I także-ć płaci uczeń, Mistrzu ukochany,
 13₇ Taką wdzięczność oddaje Judasz obłąkany?
 13₇ Tyś mu nogi całował plugawe, smrodliwe,
 13₇ On ci pocałowanie dał za to zdradliwe.

²³ W tymże utworze znajdują się jeszcze dwie repliki o cechach wiersza nieregularnego. W scenie 3 w pierwszej kwestii Jezusa wśród 13-zgłoskowców pojawia się 5-zgłoskowy wers zamykający pewną całość myślową. W drugiej i trzeciej kwestii Jezusa w 13-zgłoskowy tekst wplata się kilka 15-zgłoskowców o formule średniówkowej 7+8. Np.:

- 13₇ Boję się śmierci, boję, a śmierci okrutnej,
 13₇ Która mię wkrótce potka! Jak nie mam być smutny,
 15₇ Choćbym się smucić nie chciał. Judasz idzie na mnie ludno;
 13₇ A serce nie jest chłopcem, rozkazać mu trudno.
Tu pójdzie do Ogrójca, a Uczniowie posiądą i posną;
klęcząc rzecze Jezus:
 13₇ Boże, Ojczy Wszemmocny, jeśli wola twoja,
 15₇ Racz ten kielich oddalić, w którym smutna dusza moja.

Taka budowa tekstu — z wkraplaniem bardzo długich wersów — podkreśla wysoki ton emocjonalny wypowiedzi. Nie jest jednak wykluczone, że te 15-zgłoskowce powstały w rezultacie zniekształcenia przez kopistę wersów 13-zgłoskowych.

Szatana w *Dialogu o Zmartwychwstaniu Pańskim* Wacława Potockiego z roku 1676²⁴. Zaczyna się ona tak:

- 13₇ Już bym został proboszczem, lecz nie umiem czytać
 13₇ Kazania, a dopiero pacierza nie pytać.
 13₇ Do spowiedzi bym się zszedł i wiedziałbym, co z tem
 13₇ Czynić, nie dręcząc ludzi niepotrzebnym postem.
 13₇ Ale bym ich nowego dekalogu uczył
 13₇ Żeby każdy swe ciało jak najlepi tuczył:
 5 Nie będziesz kradł,
 5 Nie będziesz jadł;
 5 Nie będziesz zbijał,
 5 Nie będziesz pijał;
 7 Nie będziesz cudzołożył,
 6 Nie będziesz się mnożył;
 8 Nie będziesz przysięgał krzywo,
 8 Nic nie będziesz miał jak żywo;
 8 Nie czcij ojca ani matki,
 8 Wydrzesz im wszystkie dostatki;
 8 Świeć gębą, choć broni serce,
 8 Kwoli gorzałki kwaterce;
 8 Nie święć święta i niedzielę,
 8 Nie bywaj nigdy w kościele;
 8 Nie będziesz pragnął cudzego,
 8 Pewnie nie pożyczysz swego;
 11₅ A kto to wszystko ziści, co się rzekło,
 11₅ Niech sobie pewnie obiecuje piekło.
 8 Z taką regułą prebendę,
 8 Jeśli się trafi, osiędę.

Przez kilkanaście następnych wersów, aż do końca, wypowiedź toczy się już 8-zgłoskowcem. Układ rozmiarów ma tu wyraźny sens kompozycyjny. Krótkowersowy diabelski dekalog, przejęty może z jakiegoś utworu literatury sowizdrzalskiej, wydziela się z tekstu dzięki skonstruowaniu go z długimi wersami tworzącymi dla niego jakby ramy: początkowymi 13-zgłoskowcami i następującą po dekalogu parą 11-zgłoskowców.

Spróbujmy teraz zebrać cechy charakterystyczne wiersza nieregularnego w tym jego początkowym stadium występowania w mówionym dialogu dramatycznym. Przede wszystkim jest to wiersz o wyraźnie różniących się od siebie formatach sylabicznych. Najczęściej stosowane są przy tym 13-zgłoskowiec (7+6) i 8-zgłoskowiec, a więc formaty dotychczas preferowane przez regularny wiersz utworów o szerokim kręgu odbiorców. Omawiany wiersz nieregularny opiera się niemal wyłącznie na dokładnych ekwiwalencjach rytmicznych, co uwyrażnia jeszcze znaczne uporządkowanie jego budowy. Wersy bez rytmicznych odpowiedników należą tu do rzadkości. Jeśli chodzi o układy wersów, to

²⁴ Data według *Nowego Korbuta*. Cały pozostały tekst pisany jest regularnym 8-zgłoskowcem.

spotyka się przeważnie typ, który nazwano tu „słupkowym”: następują po sobie jednorodne ciągi wersów różnych rozmiarów. Najkrótszy taki jednorodny ciąg liczy dwa wersy, a dłuższe są zazwyczaj parzystowersowe. Jest więc taki układ zapewne narzucony niejako przez zasadę rymowania parzystego. W sposobie kontrastowania rozmiarów — oprócz uzasadnień kompozycyjnych — spotyka się także motywacje semantyczne zmienności wiersza znane z tekstów o niejednolitej, lecz regularnej wersyfikacji.

Inny nieco charakter ma w utworach dramatycznych wiersz nieregularny śpiewany, którego pojawienie się przypada chyba nieco później niż w wypadku kwestii mówionych. Sceniczne utwory śpiewane — czy śpiewane partie dramatów (w języku polskim) — stanowiły zresztą mniejszość w porównaniu z mówionymi²⁵; w w. XVI, a często i w XVII wiersz ich bywał regularny, o układzie zwykle stroficznym²⁶. W kilku tylko scenicznych tekstach w. XVII spotykamy wiersz sylabiczny nieregularny. Warunkami sprzyjającymi jego pojawieniu się były na pewno, jak w wypadku wiersza mówionego, tradycyjna niejednolitość kształtu wierszowego dramatu oraz rozluźnienie form stroficzných. Ale znaczny wpływ trzeba tu przypisać obcym wzorom, przede wszystkim — tekstom włoskich dramatów muzycznych.

W utworach tego typu, popularnych na dworach włoskich już od pierwszych lat w. XVII²⁷, wiersz sylabiczny nieregularny należał niemal do wyznaczników gatunku, w niektórych tylko partiach ustępując miejsca regularnym przeplotom dwóch rozmiarów lub (w chórach) — jednorodnym ciągom krótkich wersów²⁸. Występowały w nim głównie rozmiary sylabiczne nieparzyste, typowe dla włoskiego wiersza regularnego: 11-zgłoskowiec, 7-zgłoskowiec i 5-zgłoskowiec (urozmaicane rozmiarami parzystymi, przede wszystkim 8- i 4-zgłoskowcem)²⁹. Ale poeci polscy, którzy wprowadzili nowy sposób wierszowania do tekstów śpiewanych dramatu — czy to tłumaczonych z włoskiego, czy oryginalnych — liczyli się z rodzimą tradycją wersyfikacyjną i do niej się odwoływali dobierając rozmiary.

²⁵ Dlatego przy omawianiu ich budowy wierszowej nie ograniczymy się, jak poprzednio, do tekstów zamieszczonych w antologii *Dramaty staropolskie*.

²⁶ Takim też wierszem — regularnym, choć bardzo urozmaiconym, gdy chodzi o typy i odmiany stroficzne — pisana jest *Utarczka krwawie wojującego Boga* z r. 1663, utwór w większości śpiewany. Regularnowierszowy kształt ma również zachowany fragment innej dramo-opery religijnej o umęczeniu Chrystusa (zob. *Dramaty staropolskie*, t. 6).

²⁷ Zob. A. Szwejkowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów*. Warszawa 1976, rozdz. 1.

²⁸ Tak np. pisał swoje dramaty muzyczne V. Puccitelli (*Drammi musicali*. San Severino 1976), sekretarz Władysława IV i główny dostawca tekstów operowych na warszawską scenę.

²⁹ Zob. W. T. Elwert, *Italienische Metrik*. München 1968, s. 54.

Tak więc w chyba pierwszym obszernym przekazie wiersza nieregularnego śpiewanego, z r. 1628, w utworze pt. *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny*, pióra Serafina Jagodyńskiego³⁰, wiersz ten jest tworzony przede wszystkim przy użyciu dwóch rozmiarów, szeroko stosowanych w polskim wierszu regularnym: 13-zgłoskowca i 8-zgłoskowca. Są one przeważnie kontrastowane w układach „słupkowych” — w parzystowersowych ciągach, jak w wierszu mówionym, ale częściej niż tam zdarzają się wersy innomiarowe nie mające w ramach danej kwestii rytmicznych odpowiedników. Np.:

R u g g i e r

- 13₇ Wzdyc już z oczu zniknęła ta brzydka poczwara,
 13₇ Przez cię mi się, Melisso, wolność wraca stara.
 8 Przeto z twarzy mej wyczytaj,
 8 Co nie wymówię, tam pytaj,
 8 Jakie w sercu są radości,
 8 Kto się wraca do wolności,
 13₇ Gdy wolne i ochotne serce do wszystkiego,
 11₅ Do cnót, do sławy, do stanu lepszego,
 13₇ Ale, ma dobrodziejko i matuchno miła,
 13₇ Jako sprośnej miłości niewolników siła!
 13₇ I tu pod tymi drzewy są tacy nędznicy,
 13₇ Jest i jeden powinny mej oblubienicy,
 13₇ Pod mirtem siedzi, gdyby go jak z tej niewoli
 13₇ Wyrwać, bo każdy więzień pragnie być na woli.

Dość częstym urozmaiceniem są w wierszu śpiewanym sekwencje wersów bardzo krótkich, charakterystycznych zwłaszcza dla partii chóralnych (i mających tu swoją własną, „muzyczną” motywację). Np.:

J e d e n z C h ó r u

- 5 Zniósłszy kłopoty,
 4 Otrzeć poty.
 4 Niech Bellony
 9 Zasłużonym będą korony.
 11₅ Nagródź tym, Boże, aby dobrą sławą,
 11₅ Którzy się zasługują światu dobrą sprawą.

Wiersz nieregularny występuje też w w. XVII w śpiewanych prologach utworów dramatycznych przeznaczonych do realizacji mówionej. U Jana Andrzeja Morsztyna przed rozpoczęciem głównej akcji *Cyda Wisła „wchodzi śpiewająca”* wierszem złożonym z ciągów 7-zgłoskowca,

³⁰ Jest to przekład libretta F. Saracinellego do opero-baletu *La Liberazione di Ruggiero*. Ten w całości bodaj śpiewany utwór nie jest pisany wyłącznie wierszem nieregularnym. Partie chóralne, a także niektóre solowe kwestie są tam od czasu do czasu kształtowane wierszem regularnym (stychika, strofika lub układ stychiczno-stroficzny). Wiersz sylabiczny nieregularny jednak wyraźnie przeważa. Jagodyński oddaje te różnice budowy tekstu, ale jedynie w sposób ogólny; zmienia nie tylko dobór rozmiarów wierszowych, lecz i ich układy.

przeplatanych 11- 5- 1 13-zgłoskowcami (te ostatnie sporadyczne). Oto fragment tego śpiewu:

- 7 Widziałam i Sekwanę
 7 Skarżącą się na ranę,
 7 Którą jam jej zadała
 11₅ Wziąwszy jej to, co najmilszego miała,
 11₅ Skąd jej aż dotąd z nieznośnej tęsknice
 5 Płyną źrenice.
 7 Przykazała mi z prośbą
 7 Chować to w pilnej straży,
 11₅ Co świat godnością swą wszytek przeważy.
 7 Przydała i to z groźbą,
 13₇ Że póty tylko szczęście moim brzegom służy,
 11₅ Póki Wam, Państwo, Bóg wieku przedłuży.

Jak wiadomo, pomysł zaczerpnął Morsztyn z wiersza Jeana Racine'a *La Nymphe de la Seine à la Reine*. Ale — pomijając już swojskie realia — sam tu wprowadził nieregularnowierszowy układ (wiersz Racine'a jest strophiczny), dobór rozmiarów zaś każe myśleć raczej o włoskich niż francuskich wzorach. Z tą różnicą, że 11-zgłoskowiec jest tu „spolonizowany”: ma zawsze średniówkę po sylabie 5. Dodajmy też, że w drugiej połowie w. XVII w regularnym wierszu poezji dworskiej — a taką przecież reprezentują omawiane teraz teksty — cieszył się ten rozmiar bardzo dużą popularnością.

Znacznie bogatszy zestaw rozmiarów zastosował Stanisław Herakliusz Lubomirski w wierszu nieregularnym „prologu w muzyce” w swojej komedii pasterskiej *Ermida*, wydanej w roku 1664. W przeszło 50-wersowym tekście tego prologu pojawia się 10 różnych formatów wierszowych — od 4-zgłoskowca do 13-zgłoskowca — przeplatanych parami i pojedynczo. I tutaj owe typowe dla włoskiego wiersza rozmiary — 11-zgłoskowiec i 7-zgłoskowiec — mają wyraźną przewagę. Z wiersza włoskich librett mógł też przejąć Lubomirski nieparzyste rymowanie w stylicznym układzie:

M e r k u r

- 8 I dokąd, bożku swywolny,
 8 Idziesz teraz tak powolny?
 7 Gdzie twój łuk i tve strzały,
 11₅ W sercach kamiennych często zastrzone?
 7 I te, co zabijały
 10₅ Odważne piersi niewyciężone,
 7 Kędy się dziś podziały?

Wiersz nieregularny śpiewany dysponuje więc w utworach scenicznych w. XVII i bogatszą skalą rozmiarów (chodzi tu szczególnie o udział krótkich wersów), i ciekawszym rymowaniem niż wiersz mówiony. Układy wierszowe charakteryzuje tu większa różnorodność; ponadto w ramach poszczególnych replik, a czasem i w obrębie całego ich ciągu,

występują nieraz wersy pozbawione rytmicznych odpowiedników, co stanowi w wierszu mówionym wielką rzadkość. Poza tym nieregularny wiersz śpiewany pojawia się nie fragmentarycznie, w pojedynczych replikach, ale w całych utworach lub w ich częściach. Te różnice pomiędzy obiema odmianami sylabicznego wiersza nieregularnego związane są zapewne w jakimś stopniu z ich genezą. Wiersz mówiony powstawał powoli, na gruncie rodzimym; mogliśmy go tutaj obserwować niejako *in statu nascendi*. Wiersz śpiewany wszedł do dramatu od razu gotowy, ukształtowany w oparciu o obcy wzorzec.

Kontrastowaniem rozmiarów w wierszu przeznaczonym do śpiewu scenicznego rządzą przeważnie inne zasady niż w wierszu, który ma być na scenie wygłaszany. Z włoskich teoretycznych wypowiedzi owych czasów da się wyczytać pewne uzasadnienie użycia wiersza sylabicznie nieregularnego w dramatach muzycznych. Twierdzi się mianowicie, że realizacja muzyczna wyklucza bardziej skomplikowaną szatę językową, metafory i refleksje, wymaga języka prostego, potocznego. Tę językową prostotę można osiągnąć wówczas przede wszystkim, kiedy mówi się o uczuciach³¹. Falowanie uczuć zaś najlepiej oddaje wiersz nieregularny. Nie znaczy to oczywiście, że ta ogólna zasada stosowana była w każdej szczegółowej sytuacji zmiany rozmiaru wierszowego. Czasem widać tu wyraźne uzasadnienia kompozycyjne — np. gdy sekwencja krótkich wersów bywa rozwinięciem treści podanej w kilku poprzedzających ją wersach dłuższych.

Muzyka oddziałuje zresztą w różny sposób na budowę wiersza nieregularnego. Co prawda, partyturę pisano często do gotowego już libretta, ale jego autorowi chodziło przecież o to, aby melodie recytatywów mogły być zróżnicowane, niemonotonne. Stąd wcale nie zawsze gwałtowne uczucia wyrażane są np. krótkimi wersami, a spokojne — długimi. Przeciwnie, te ostatnie bywają nieraz poszarpane silnymi działaniami intonacyjnymi; takie zjawisko rzadkie jest w wierszu mówionym.

Pomimo tych rozmaitych cech różniących wiersz śpiewany od mówionego obie te odmiany sylabicznego wiersza nieregularnego wykazują bardzo istotne podobieństwo. Oto główny udział mają w nich formaty znane i popularne w regularnej wersyfikacji sylabicznej. Świadczy to o znakomitym słuchu literackim pionierów wiersza nieregularnego. Tylko bowiem taki wybór — utrwalonych już w świadomości zarówno autorów jak i odbiorców form rodzimej poezji — mógł zapewnić nowemu sposobowi wierszowania odrębność i przejrzystość budowy.

³¹ Zob. opinie cytowane przez Szwejkowską (*op. cit.*): Castellego (s. 50) i Strozzięgo (s. 97).