

# Lucylla Pszczołowska

---

## Czy Kochanowski był sylabotonią?

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/2, 99-111

---

1985

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

## CZY KOCHANOWSKI BYŁ SYLABOTONISTĄ? \*

Jan Kochanowski jest jedną z tych postaci naszej literatury, w których twórczości poeci i teoretycy zajmujący się językiem poetyckim szukają potwierdzenia i ilustracji swoich tez. Kiedy Maciej Kazimierz Sarbiewski charakteryzował gatunki poezji lirycznej, kiedy opisywał strukturę i funkcje metafory oraz innych figur — sięgał po argumenty i przykłady do wierszy Kochanowskiego. Kiedy „ludzie Oświecenia” chcieli wyrugować ze słownika i składni francuszczyznę i łacinę, odświeżyć i wzbogacić język dorobkiem poezji złotego wieku — odwoływali się najczęściej do znaczenia i autorytetu Kochanowskiego i do twórczości Kochanowskiego, jako do źródła prawdziwej, nieskażonej polszczyzny. A kiedy w XIX w. teoretycy wiersza starali się zsylabotonizować polską poezję czy chociażby któryś z jej gatunków, to posługiwali się także twórczością Kochanowskiego jako materiałem dowodowym. Twierdzili oni mianowicie, że Kochanowski przeczuwał już sylabotonizm, a nawet nieświadomie czy świadomie go stosował.

I tak np. znany propagator — w teorii i w praktyce — 11-zgłoskowca jambicznego w tragedii, Józef Korzeniowski, twierdzi w *Kursie poezji* powstałym w r. 1823: „W wierszach Kochanowskiego i innych poetów XVI wieku [...] znajdujemy miary”, i dodaje:

Można śmieiej spodziewać się, iżby się u nas utrzymać powinny wiersze pięciostopowe, u wszystkich dziś narodów (oprócz francuskiego) do tragedii używane i już w *Odprawie posłów greckich* Jana Kochanowskiego (choć nie w zupełnym wykształceniu) znajdujące się<sup>1</sup>.

Korzeniowski w 40 lat później wraca do tej problematyki we wstępie do tłumaczenia fragmentu jednej ze sztuk Szekspira; przedstawia wówczas Kochanowskiego wręcz jako swego poprzednika, mówiąc o jambicznym 11-zgłoskowcu: „Tę to formę próbował wprowadzić i u nas Jan Kochanowski”<sup>2</sup>. Dodajmy, że w *Kursie poezji* cytuje też Korzeniow-

\* Referat wygłoszony na konferencji „Jan Kochanowski 1584—1984” (Warszawa, 15—19 X 1984).

<sup>1</sup> J. Korzeniowski, *Dzieła*. T. 12. Warszawa 1873, s. 31.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 258.

ski po kilka wersów Kochanowskiego jako przykłady wiersza trocheicznego i nawet daktylicznego.

Inny zagorzały zwolennik sylabotonizmu, szczególnie jambu — w wierszu dramatu i liryki — Krystyn Ostrowski, powie o Kochanowskim, że w *Odprawie posłów greckich* „pierwsze potrzeby onego wyraził przecucie”<sup>3</sup>. Ludwik Jenike, który całą współczesną mu i niedawną poezję uznaje za sylabotoniczną, prekursora widzi także w Kochanowskim; co prawda uważa, iż brak było w jego poezji, jak w ogóle u dawniejszych poetów, „wszelkiego pod tym względem systematu”, ale „W pieśniach Jana Kochanowskiego wiele wybornych napotkać można wierszy trocheicznych i daktylicznych” (tu następuje po parę wersów z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* dla ilustracji). Jeśli chodzi o wiersz jambiczny w dramacie, to zdaniem Jenikego „spomiędzy poetów naszych Jan Kochanowski [...] pierwszy przeczuł potrzebę tego rodzaju dając nam jego próby w *Odprawie posłów greckich*”<sup>4</sup>.

Nie wchodząc w naukową wartość tych sądów wypada stwierdzić, że opinia o Kochanowskim jako sylabotoniście ma dawną, XIX-wieczną tradycję. W pierwszych dziesięcioleciach XX w. opinia ta nie dochodzi niemal zupełnie do głosu. Wydawałoby się, że prace Michała Rowińskiego (i ta z końca w. XIX, i te z początków XX w.<sup>5</sup>), gdzie poezja Kochanowskiego jest przywoływana jako ilustracja wiersza sylabicznego, którego cechy nie zmieniły się w ciągu wieków, definitywnie usunęły z pola zainteresowań przekonanie o istnieniu sylabotonizmu u Kochanowskiego. Tak się właśnie rzecz ma w książce Kazimierza Wóycickiego *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* z r. 1912: Kochanowski występuje u niego jedynie jako autor wierszy sylabicznych. (Wóycicki istnienie sylabotonizmu w polskiej poezji uznaje, ale egzemplifikuje go dopiero utworami Mickiewicza.) Jan Łoś, omawiając szczegółowo wzorce wierszowe, jakimi posługiwał się Kochanowski, raz tylko, w odniesieniu do Chóru III *Odprawy* stwierdza, że poeta „pokusił się o naśladowanie wzoru metrycznego”<sup>6</sup>. Do jego szczegółowych uwag na ten temat powrócę w dalszej części artykułu; tu tylko chciałabym przypomnieć, że Łoś nie uznawał — podobnie jak Rowiński — sylabotonizmu, chodziło mu więc o coś innego niż regularne następstwo akcentowanych i nieakcentowanych sylab w wersach.

W późniejszych wypowiedziach poświęconych wierszowi Kochanow-

<sup>3</sup> K. Ostrowski, *Dzielka dramatyczne*. Kraków 1861, s. 25.

<sup>4</sup> L. Jenike, *O znaczeniu rytmu w poezji [...]*. „Biblioteka Warszawska” 1865, t. 2, s. 406.

<sup>5</sup> M. Rowiński: *Uwagi o wersyfikacji polskiej jako przyczynek do metryki porównawczej*. Warszawa 1891; *O budowie wiersza u Słowackiego*. „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1909; *Metryka polska*. W zbiorze: *Encyklopedia polska*. T. 2, cz. 1. Kraków 1915.

<sup>6</sup> J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Kraków 1920, s. 95.

skiego — specjalnie czy przy okazji rozważania problemów teoretycznych — przypuszczenie dotyczące sylabotonicznej budowy niektórych jego utworów lub ich części znów się jednak pojawia. Tak jest w pracy Wiktora Weintrauba *Styl Jana Kochanowskiego* opublikowanej w r. 1932 (a wznowionej w tomie *Rzecz czarnoleska* z r. 1977 z drobnymi uzupełnieniami w rozdziale o wierszu, ale bez zasadniczych zmian). W latach 1948—1950 ukazują się *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* Marii Dłuskiej, gdzie Kochanowski przedstawiony zostaje jako prekursor sylabotonizmu polskiego, poeta, który stosował raz po raz sylabotonizm jako rytm epizodyczny, posłużył się nim naśladowując antyczną wersyfikację, a w jednym utworze zrealizował w pełni „wzorec sylabotoniczny”<sup>7</sup>. W kilka lat później wydano pośmiertnie *Studia z metryki szczegółowej* Karola Wiktora Zawodzińskiego, których autor sugeruje świadome posługiwanie się przez Kochanowskiego jambem w kilku wierszach oraz wysuwa przypuszczenie o „dążności do stosowania toku trocheicznego” przez poetę<sup>8</sup>. Pod koniec lat pięćdziesiątych w tomie zarysu encyklopedycznego „Poetyka” Dłuska wiąże nazwisko Kochanowskiego z terminem „wczesny sylabotonizm”<sup>9</sup>. Takie definitywne ujęcie znalazło w kilkanaście lat później swoje wyrazistsze odbicie w podręczniku dla studentów filologii polskiej; mówi się tam wręcz, że Kochanowski świadomie stosował sylabotonizm, i to w licznych utworach<sup>10</sup>.

Stwierdzenie, czy Kochanowski posługiwał się sylabotonizmem, choćby w formie rytmów naddanych bądź epizodycznych, jest o tyle ważne, że zależy od tego zarówno traktowanie jego poezji, jak i rozumienie genezy i dziejów polskiego sylabotonizmu. Tytuł mojego artykułu, oczywiście trochę przerysowany, zakłada już, że zamierzam podać w wątpliwość opinię o tendencjach sylabotonicznych w poezji Kochanowskiego — opinię, która do niedawna mnie samej wydawała się słuszna. Badania od pewnego czasu prowadzone przeze mnie w ramach prac nad słowiańską metryką porównawczą zwróciły jednak moją uwagę na ogromną rolę, jaką w kształtowaniu się rytmu wiersza odgrywają możliwości wypełnienia danego rozmiaru jednostkami języka: wyrazami i zestrojami akcentowymi. Nie pozwalają mi też one zapomnieć o tym, że aby scharakteryzować wersyfikację poety, trzeba wiedzieć, jak organizowane były elementy języka nie tylko w jego utworach, ale także we współczesnych mu i wcześniejszych tekstach poetyckich oraz w prozie literackiej.

Szczegółowy przegląd typów sylabotonicznego wierszowania, które w literaturze przedmiotu wiąże się bardziej lub mniej konsekwentnie

<sup>7</sup> M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. Wyd. 2, rozszerzone. T. 2. Warszawa 1978, s. 16—35.

<sup>8</sup> K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*. Wrocław 1954, s. 146.

<sup>9</sup> M. Dłuska, *Sylabotonizm*. W zbiorze: *Sylabotonizm*. Wrocław 1957, s. 42.

<sup>10</sup> Zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*. Warszawa 1972, s. 356—357.

z utworami Kochanowskiego, zacznę od trocheja, ponieważ przypisuje mu się stosunkowo największy zakres. O trocheicznych parach wersów i całych strofach mówi się w odniesieniu do szeregu utworów głównie 8-zgłoskowych. Podkreślić trzeba, że są to przeważnie tylko ilustracje ogólniejszej tezy o częstej trocheizacji 8-zgłoskowca u Kochanowskiego. Wymienię je tu, nie podając już szczegółowo, kto o czym pisał. Tak więc sylabotonizm naddany czy trocheizację widzi się w kilku psalmach (14, 62, 96, 126) oraz we fraszce *Na moje księgi*. Z psalmów cytuje się dwuwiersze i całe strofy (czy nawet 2 kolejne strofy) na poparcie tej tezy, np. z *Psalmu 14*:

Nie mógi ujrzeć i jednego,  
Tak się wszyscy jęli złego;  
Wszyscy Boga zapomnieli,  
Dosyć by się sprzysiąc mieli.

Tedy się już nie uznają,  
Którzy w złościach rozkosz mają,  
Którzy brzuchy swe niemierne  
Tuczają jedząc ludzi wierne?

Istotnie, wersy 8-zgłoskowe o takim rozkładzie akcentów, który realizuje wzorzec trocheiczny czy też raczej nie narusza go, są u Kochanowskiego częste: co najmniej połowa wersów w każdym utworze napisanym 8-zgłoskowcem da się określić jako trocheiczne (umownie używając tego terminu)<sup>11</sup>. Szczegółowe badanie struktury prozodyjnej staropolskiego 8-zgłoskowca — i to zarówno w utworach zaliczanych do sylabizmu względnego, jak ścisłego, u Biernata czy Reja, a także w bogatym materiale pieśni religijnych XVI w. — wykazuje jednak, że postać „trocheiczna” jest tam również najczęstsza, a jej frekwencja przeważnie równie wysoka jak u Kochanowskiego.

To ogólne nachylenie ku trocheiczności wiąże się w znacznym stopniu z proporcjami wyrazów i zestrojów o różnej długości sylabicznej w słowniku rytmicznym języka, jakim poeci rozporządzali. Opracowany jest dotychczas tylko słownik rytmiczny poezji i prozy literackiej Kochanowskiego<sup>12</sup>, ale może on być chyba reprezentatywny dla języka XVI wieku. W tej prozie — w porównaniu z prozą literacką późniejszą o trzy stulecia, dla której także mamy dane dotyczące słownika rytmicznego — jest więcej (w sensie statystycznym) wyrazów i zestrojów 1- i 2-sylabowych, a mniej 3-sylabowych<sup>13</sup>. Wiersz 8-zgłoskowy, parzysto-

<sup>11</sup> W *Psalmie 62* są 22 takie wersy na 36 wszystkich, w *Psalmie 96* — 27 na 52 całości, w *Psalmie 14* — 20 na 24, w *Psalmie 126* — 13 na 24, we fraszce *Na swoje księgi* — 6 wersów na 12.

<sup>12</sup> Zob. M. Kaczmarek, *Słownik rytmiczny wiersza Jana Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2.

<sup>13</sup> Zob. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Wiersz polski*. W zbiorze: *Słowiańska metryka porównawcza. I. Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania*. Wrocław 1978.

sylabowy, o zakończeniu paroksytonicznym, który opiera się na słowniku rytmicznym bogatym w krótkie jednostki, szczególnie monosylaby i dwusylabowce, łatwo wpada w tok trocheiczny. Tym bardziej, że — jak wykazują obserwacje nad budową 8-zgłoskowca staropolskiego — te proporcje wyrazów różnej długości są w nim niejako uwypuklone: w jego słowniku rytmicznym jest równie wiele jak w prozie wyrazów 2-zgłoskowych, a jeszcze liczniejsze niż w prozie są wyrazy 1-zgłoskowe, natomiast jeszcze mniej liczne — wyrazy dłuższe<sup>14</sup>. Dodać trzeba, że w późnym okresie istnienia 8-zgłoskowca sylabicznego, w pierwszej połowie w. XIX, nie obserwuje się w tym wierszu żadnych wyraźnych tendencji trocheicznych. Jedną z przyczyn jest zapewne to, że słownik rytmiczny języka się zmienił, tzn. zmienił się udział różnych typów jednostek tego słownika<sup>15</sup>.

Skąd więc bierze się przekonanie dotyczące trocheizacji 8-zgłoskowca sylabicznego w w. XVI tylko u Kochanowskiego? O pośredniej przyczynie takiego stanowiska — nie tylko zresztą w zakresie budowy trocheicznej — mowa będzie dalej; bezpośrednia zaś, jak się wydaje, tkwi w tym, że wersy „trocheiczne” pojawiają się u Kochanowskiego często po kilka kolejno na początku utworu albo składają się na całe strofy, jak to cytowałam wyżej. Taki „trocheiczny” początek, taka jedna czy dwie strofy 4-wersowe w utworze, a czasem kilkuwersowy przeplot „trochejów” i „nietrochejów” narzucają wrażenie nie tylko wyraźnej, ale nawet zsemantyzowanej trocheizacji tekstu — istnienia naddanego ukształtowania akcentowego, które pełni jakieś znakowe funkcje. Tak np. w *Psalmie 96* stwierdzono „współdziałanie wyrazistego rytmu [...] z tonem uczuciowym”<sup>16</sup> utworu, cytując taką strofę.

Śmiej się, niebo, tańcuj, ziemi,  
Zagrzni, morze, wały swemi!  
Skaczcie, pola, płaszcie, lasy:  
Blisko są żądane czasy.

— czy „bardzo sugestywny [...], również trocheiczny rytm takiego dwuwiersza”<sup>17</sup>:

Idzie, idzie Bóg prawdziwy,  
Idzie sędzia sprawiedliwy.

<sup>14</sup> Zob. Z. K o p c z y ń s k a, L. P s z c z o ł o w s k a, *Językowe warunki organizacji polskiego ósmiozgłoskowca*. W zbiorze: *Metryka słowiańska*. Wrocław 1971, s. 29—30.

<sup>15</sup> Drugą przyczyną było może dążenie do odróżnienia sylabicznej postaci wiersza 8-zgłoskowego od jego postaci z założenia, konsekwentnie, w całym utworze trocheicznej, która w tym czasie coraz szerzej się rozpowszechnia (ale początkowo tylko w poezji „niskiej”).

<sup>16</sup> W. W e i n t r a u b, *Styl Jana Kochanowskiego*. W: *Rzecz czarnolesska*. Warszawa 1977, s. 131.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Rzecz jednak w tym, że takie jednolicie „trocheiczne” wersy czy całe strofy spotyka się u Kochanowskiego w tych samych utworach w miejscach, gdzie panuje inny ton uczuciowy. Np. z tegoż *Psalmu 96*:

Pan to bowiem władze wielkiej,  
Pan to chwały wysszy wszelkiej,  
Pan nad wszytki insze bogi  
Pełen grozy, pełen trwogi.

Najważniejsze zaś, że wersy „trocheiczne” pojawiają się w seriach wcale nieczęsto; przeważnie tylko połowa takich wersów w utworze występuje w seriach po 2, 3, 4 czy czasem więcej, reszta jest rozszana pomiędzy inne ukształtowania akcentowe. Można by tu zastosować test statystyczny, który odpowiada na pytanie, czy seryjne występowanie określonych odcinków jest zamierzone, czy też przypadkowe. Ale to chyba nie jest konieczne, ponieważ okazuje się, że taką samą (a czasem i silniejszą) tendencją do grupowania się wersów „trocheicznych” po kilka, w serie wypełniające całe długie nieraz strofy spotykamy we współczesnych poecie pieśniach religijnych, a także w powstałych we wcześniejszych latach. Jaskrawym przykładem jest tu anonimowa pieśń *O świętym krzyżu* wydana w 1558 r. u Siebeneichera. Wersy o ukształtowaniu „trocheicznym” stanowią tam 70% wszystkich 8-zgłoskowców, a występują często kolejno; dwie 6-wersowe strofy są całkowicie „trocheiczne”. Oto jedna z nich:

Jako uczy, tako czyni:  
Za swe katy Ojca prosi,  
Ktore widzi; z góry krzyczy,  
Jesli taki ból widzieli.  
Ulży ciało, sfolguj Panu,  
Wyrozumiej jego bólu<sup>18</sup>.

Można by tu myśleć o wpływie melodii na pewne ujednoczenie postaci akcentowej w kolejnych wersach. Ale — z jednej strony — porównanie tekstów pieśniowych z zapisami nutowymi wykazuje, jak popularna i powszechnie właściwie stosowana była w tym okresie transakcentacja meliczna, co znaczy, że nie musiano się starać o uzgadnianie akcentów wyrazowych z akcentami muzycznymi (oczywiście, jeśli przyjmiemy ogólnie dzisiejsze zasady akcentuacji). Z drugiej strony — przewagę ukształtowania „trocheicznego” 8-zgłoskowca oraz występowanie wersów „trocheicznych” seryjnie, czyli po 2, 3, 4, 5, 6, obserwujemy także w utworach wyraźnie przeznaczonych do czytania. Np. taki znany fragment *Krótkiej rozprawy* jest prawie cały (oprócz w. 3 i 9) złożony z wersów „trocheicznych”:

<sup>18</sup> Cyt. według: *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*. T. 1. Warszawa 1977, s. 174.

Ksiądz w kościele woła, wrzeszczy,  
 Na cmyntarzu beczka trzeszczy;  
 Jeden potrząsa kobiałką,  
 Drugi bębniem a piszczałką,  
 Trzeci, wyciągając szyję,  
 Woła: — „Do kantora piję!” —  
 Kury wrzeszczą, świnię kwiczą,  
 Na ołtarzu jajca liczą.  
 Wieręśmy odpust zyskali,  
 Iżechmy się napiskali!  
 Jednak też tak Dawid czynił,  
 Zawždy z arfą Boga chwalił. —  
 Także idą precz z tą wiarą,  
 Iż wygrali tą ofiarą,  
 Razem też odpłatę znają:  
 Pełą szyję nalewają.

W 8-zgłoskowcu Biernata, Reja, Bielskiego czy w pieśniach religijnych również nie dałoby się wykazać wykorzystywania funkcji znakowych owej postaci „trocheicznej” wersów. Trzeba więc chyba przyjąć, że takie serie wersów o jednakowej — czy raczej dającej się jednakowo interpretować — postaci akcentowej powstawały w znacznym stopniu przypadkowo zarówno u Kochanowskiego, jak i w wierszu jemu współczesnym czy wcześniejszym, jako serie stosunkowo najczęściej pojawiającego się ukształtowania. Jeśli takiej hipotezy się nie przyjmie, trzeba będzie uznać, że każdy staropolski autor piszący 8-zgłoskowcem sylabicznym wykazuje świadomą dążność do stosowania toku trocheicznego i grupowania trocheicznych wersów po kilka.

Innym rozmiarem posądzanym o trocheizację jest 10-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie 4. Ten rozmiar jest u nas może jeszcze dziedzictwem prasłowiańskim, a w każdym razie daje się odnaleźć nie tylko w tzw. rytmicznej, czyli sylabicznej poezji łacińskiej, z której zaczerpnęliśmy większą część naszych wzorców, ale także w folklorze niemal wszystkich narodów słowiańskich. U Kochanowskiego spotykamy 10-zgłoskowiec 4+6 we *Fraszkach*, w *Pieśniach* i w *Psalmach*; raz występuje jako współkomponent strofy, a wyłącznie tym rozmiarem napisał poeta 8 utworów. Są wśród nich tak znane, jak *Serce roście patrząc na te czasy...* czy *Miło szaleć, kiedy czas po temu...*

Rzeczywiście, w każdym niemal z tych utworów co najmniej połowa wszystkich wersów, a często i więcej — aż do 70%, ma kształt akcentowy odpowiadający wzorcowi trocheja. (W pieśni *Serce roście...* pierwsze trzy strofy mają wyłącznie taką budowę.) Podobnie jak w wypadku 8-zgłoskowca stwierdzić jednak trzeba, że utwory pisane rozmiarem 10-zgłoskowym ze średniówką po sylabie 4 przez innych autorów XVI w. zawsze wykazują tak znaczną częstość występowania „trocheicznego” toku wersów. Tak jest w panegirycznych wierszach Stanisława Kleryki, tak u Reja, który użył tego rozmiaru w jednej przedmowie i kilku posłowiach,



tak u Marcina Bielskiego w *Komedii Justyna i Konstanczej* oraz w satyrach, tak wreszcie — w pieśniach religijnych.

Oto dla przykładu fragment przedmowy Ambrożego Korczboka Rożka „ku dobrym towarzyszom”:

Bo gdzie mądry przydzie w proste rzeczy,  
Co lepszego snadnie ma na pieczy,  
A snadź na tym więcej mistrza poznać,  
Który umie z miedzi złoto kować,  
Takież z prostych rzeczy wždy co obrać,  
Co by sie wždy przygodziło schować<sup>19</sup>. ↘

W tym ciągu sześciu wersów dopiero w ostatnim jednolitość akcentowa się załamuje: „trocheiczny” jest tylko człon drugi, 6-sylabowy, a 4-sylabowy człon pierwszy wersu nie ma akcentu na przedostatniej, tylko — prawdopodobnie — na ostatniej sylabie. Takich wypadków u Reja czy Bielskiego jest z natury rzeczy więcej niż u Kochanowskiego, ponieważ mniej oni dbali o paroksytoniczny wygłos przed średniówką (a może nawet w ogóle nie dbali).

Przyjrzyjmy się wobec tego perspektywom, jakie dla językowego wypełnienia wiersza stwarzało podjęcie wzorca 10-zgłoskowca ze stałym działem międzywyrazowym po sylabie 4. (Będę rozpatrywała te możliwości z punktu widzenia dzisiejszego systemu akcentowania). Otóż jeśli się założy paroksytoniczność członu pierwszego, 4-sylabowego, to staje się on trocheiczny w sposób naturalny. U Kochanowskiego nie jest on nigdy paroksytoniczny w 100%<sup>20</sup>, ale zawsze taka jego postać akcentowa występuje w co najmniej 70% wersów (a w pieśni *Serce roście...* aż w 86%). Człon drugi wersu, 6-sylabowy, przy założeniu regularnego rymowania żeńskiego — a takie założenie, jak wiemy, Kochanowski realizował właściwie bezwyjątkowo — ma jeden akcent stały, na sylabie 5. Człon ten może więc — teoretycznie biorąc — przyjmować postać albo „amfibrachiczną”, jak np. „sumnienia całego”, albo „trocheiczną”, np. „patrz na te czasy”<sup>21</sup>.

Te teoretyczne możliwości występowania tylko dwóch postaci akcentowych potwierdza zbadanie budowy 6-sylabowych sekwencji wyrazowych w prozie Kochanowskiego — wybieranych tak, aby zaczynały się

<sup>19</sup> M. R. Mayenowa w artykule *Miejsce dziesięciozgłoskowca w literaturze XVI w.* (w zbiorze: *Europejskie związki literatury polskiej*. Warszawa 1969, s. 92—94) stwierdza w tym tekście trocheizację i sugeruje, że podobna sytuacja dotyczy także posłowi Reja w *Żywocie Józefa, Postylli i Apokalipsie* oraz Bielskiego w *Kronice*, a także wiersza 10-zgłoskowego w jego *Satyrach* i w *Komedii Justyna i Konstanczej*.

<sup>20</sup> Jedyny wyjątek stanowi 4-wersowa fraszka *O miłości* (z *Ksiąg trzecich*), ale jej niska objętość nie pozwala na wysnucie jakichkolwiek wniosków.

<sup>21</sup> Bardzo rzadkie sytuacje zbiegu dwóch głównych akcentów wyrazowych dadzą się zawsze przyporządkować którejs z tych dwóch form (np. „Fałsz tylko a zdrada” — formie „amfibrachicznej”; „prawda się rzecz musi” — formie „trocheicznej”).

i kończyły wraz z początkiem i końcem zestroju akcentowego i były paroksytoniczne, czyli aby były zbudowane tak jak 6-sylabowe człony w 10-zgłoskowcu Kochanowskiego (gdzie raz tylko na kilkadziesiąt w sumie wersów 10-zgłoskowych 4+6 średniówka rozcina zestrój akcentowy). Okazuje się także, że w każdym takim zbiorze kilkudziesięciu sekwencji 6-sylabowych postać „trocheiczna” jest częstsza — o połowę lub nieco mniej — niż „amfibrachiczna”<sup>22</sup>. W wierszu sytuacja zupełnie się nie zmienia, bez względu na to, czy bierzemy pod uwagę człon 6-sylabowy wersu 10-zgłoskowego, czy też samodzielny wers 6-zgłoskowy<sup>23</sup>. Znaczy to, że Kochanowski kształtował oczywiście swoje 6-zgłoskowe wersy oraz 6-sylabowe człony wersów, ale tylko w ich zakończeniach, natomiast — w ogólnym sensie — nie interesował się ich wypełnieniem akcentowym<sup>24</sup>.

Jeśli teraz połączą się ze sobą 4-sylabowy człon średniówkowy, który — jak już powiedziano — jest najczęściej „trocheiczny”, z 6-sylabowym członem klauzulowym, który w większości wypadków ma taki sam tok akcentowy, to powstanie z reguły utwór o przewadze wersów „trocheicznych”. Przewaga ta jest trochę mniejsza niż w sytuacji samego członu 6-sylabowego czy wersu o takim rozmiarze, ze względu na to, że Kochanowski nie przestrzegał paroksytonezy w średniówce tak, jak to robił w klauzuli (odstępstwa od paroksytonezy w średniówce wynoszą u niego w owym 4-sylabowym członie od 14% do 28% w poszczególnych utworach).

Drugim typem toku sylabotonicznego, jakiego występowanie dostrzegano u Kochanowskiego, jest jamb. Jambiczny rytm naddany czy jambizację przypisuje się pewnym partiom dialogowym *Odprawy posłów greckich* oraz trzem sonetom: *Do Stanisława*, *Do Franciszka* i *Do Paniej*. Przyjrzałam się ukształtowaniom akcentowym wiersza 11-zgłoskowego zarówno w tych, jak i we wszystkich innych nim pisanych utworach Kochanowskiego oraz w materiale poetyckim stanowiącym tło dla jego twórczości. Okazuje się, że tok 11-zgłoskowca, który mógłby być realizacją wzorca jambicznego, jest jedną z dość częstych modulacji tego rozmiaru wszędzie, gdzie ten rozmiar występuje: postać taka pojawia się w 25—35 wersach na 100. Z takim udziałem wersów, w których akcenty główne lub poboczne obciążają parzyste sylaby, kształtuje się więc polski

<sup>22</sup> W *Wykładzie cnoty* „trocheiczne” sekwencje stanowią 70% wszystkich 6-sylabowych sekwencji wyrazowych, w utworze *Iż pijaństwo jest rzecz sprosna* — 74%, we *Wrózkach* — 76%.

<sup>23</sup> Takim rozmiarem Kochanowski napisał jeden tylko utwór, kilkakrotnie zaś 6-zgłoskowiec jest komponentem strof.

<sup>24</sup> W jego pisanim wyłącznie 6-zgłoskowcem *Psalmie 64* są cztery strofy — dwa razy po dwie kolejno — o akcentowym toku, który odpowiada wzorcowi trocheicznemu, ale ogólna liczba wersów o takim toku ma niemal identyczny udział co owe „trocheiczne” odcinki 6-sylabowe w prozie.

sylabiczny 11-zgłoskowiec tych czasów (poczynając od *Upominania Naśw. Mariej Wietora* z r. 1522)<sup>25</sup>.

Utworthy Kochanowskiego nie odbiegają od tej średniej. Uwagę badaczy mogło więc zwrócić występowanie takich „jambicznych” wersów po 2 czy nawet 3 kolejno. Np. drugi tercet w sonecie *Do Stanisława*:

Nie szukał pierza, wyspał się na sienie,  
A bił się dobrze. Bodaj tak uboga  
Dziś Polska była i poganom sroga!

Pozostałe dwa wersy, w których można dostrzec tok „jambiczny”, są jednak pojedynczo rozsiane w tekście. A co ważniejsze — takie krótkie serie wersów dających się podłożyć pod jambiczny wzorzec znajdzie się w każdym czy prawie każdym innym wierszu 11-zgłoskowym w XVI wieku. Trafiają się nawet dłuższe serie, jak np. cała strofa w *Psalmie 91* Kochanowskiego:

Aniołom swoim każe cię pilnować,  
Gdziekolwiek stąpisz, którzy cię piastować  
Na rękę będą, abyś idąc drogą  
Na ostry krzemień nie ugodził nogą.

Taką strofę, w której wszystkie cztery wersy 11-zgłoskowe realizują wzorzec jambiczny, możemy też spotkać np. u Sępa Szarzyńskiego w *Pieśni IV. O cnocie szlacheckiej*:

Cóżkolwiek jeno strasliwego żyło  
Na świecie, wszystko jego ustąpiło  
Niezmownej sile; przeto słynie wszędzie  
I wiecznie słynąć za swe cnoty będzie.

Ciągi 3-wersowe o takiej budowie są zaś u Szarzyńskiego bardzo liczne.

Jeszcze inne rodzaje sylabotonicznego toku wiąże się — od kilkudziesięciu lat przynajmniej — z Chórem III *Odprawy posłów greckich*. Tadeusz Sinko widział w większości jego wersów realizację wzorca logaedycznego (czyli różnostopowego) w postaci daktyla i trzech trochejów<sup>26</sup>. Jan Łoś skorygował to, wykazując odstępstwa od takiego wzorca i stwierdzając, że „Kochanowski naśladowując wiersze metryczne budował je po swojemu i tworzył typy takie, jakich w starożytności nie było”<sup>27</sup>. Bardzo podobne stanowisko zajął Wiktor Weintraub<sup>28</sup>. Maria Dłuska uważa-

<sup>25</sup> Jest to pochodną dwóch tendencji: 1) 5-zgłoskowy człon ma dwie możliwości kształtowania akcentowego: *XxxXx* lub *xXxXx*, z których najczęściej „wybiera” pierwszą (tożsamą z przeważającym typem prozodyjnej budowy całości 5-zgłoskowej w prozie); 2) jak już powiedziano wyżej, jedna z dwóch alternatywnych postaci prozodyjnych 6-zgłoskowego wersu i członu wersu — ta dająca się wpisać we wzorzec trocheiczny — ma w tym okresie wyraźną przewagę.

<sup>26</sup> T. Sinko, *Przyczynki do „Odprawy” Jana Kochanowskiego*. „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń AU” t. 24, nr 8 (1919), s. 5.

<sup>27</sup> Łoś, *op. cit.*, s. 95.

<sup>28</sup> Weintraub, *op. cit.*, s. 132.

ła, że w jednej czwartej wersów tego Chóru wstępny daktyl zastąpiony jest amfibrachem<sup>29</sup>. Jeden tylko Karol Wiktor Zawodziński proponował skończyć z sylabotonicznymi koncepcjami — bo są zawodne, ale chciałby z kolei uznać Chór III za „rodzimą renesansową próbę wprowadzenia iloczynowej wersyfikacji do poezji polskiej”<sup>30</sup>.

Zarówno wymienieni tu badacze, jak i ci, którzy się później zajmowali wierszem Kochanowskiego czy tylko o *Odprawie* pisali, są zdania, że Kochanowski w Chórze III tak czy inaczej naśladował wersyfikację antyczną. Takim samym rozmiarem, jakim ukształtowana jest ogromna większość wersów Chóru III, czyli 9-zgłoskowcem ze średniówką po sylabie 5, ukształtował Kochanowski także 3 psalmy (86, 101 i 130). Na ogół jednak nie przypisuje się im naśladownictwa starożytnych miar — tak mówi się tylko o Chórze III. Dlaczego?

Przyczyną podstawową jest, jak sądzę, określona i utarta już interpretacja znanego fragmentu listu Kochanowskiego do Zamoyskiego. Przypomnijmy ten tekst:

*Inter caetera* trzy są chóry, a trzeci jakoby greckim chórom przygania, bo oni już osobny *characterem* do tego mają; nie wiem, jako to w polskim języku brzmieć będzie<sup>31</sup>.

Na ten fragment zresztą powołują się wręcz niektórzy spośród badaczy wiersza. Wszyscy zaś rozumieją tu łaciński wyraz „*character*” jako wzorzec metryczny.

Gdyby jednak Kochanowski użył wyrazu „*character*” w takim znaczeniu, to niezrozumiałe jest, dlaczego miałby odnieść to określenie tylko do chórów. Po pierwsze bowiem „*osobny characterem*” — w porównaniu z polskim językiem — mają Grecy starożytni nie tylko dla chórów, ale i dla dialogów tragedii. Po wtóre chóry w greckich tragediach do Eurypidesa włącznie różnią się od wiersza dialogu przede wszystkim stylem, a w zakresie formy wierszowej — występowaniem polimetrii<sup>32</sup>. Nasuwa się więc pytanie, czy nie można by tłumaczyć wyrazu „*character*” w liście Kochanowskiego tak, jak to podano w tomie 1 *Słownika łacińsko-polskiego* Mariana Plezi. Znaczenie II tego wyrazu jest tam określone jako „ogół właściwości — m.i. utworu literackiego”. Przykładem takiego użycia wyrazu „*character*” jest fraza: „*Lucilliano caractere sunt libelli*”.

Chór III jest przecież najbardziej „grecki” ze wszystkich chórów *Odprawy* — w takim właśnie sensie. Od pozostałych dwóch, utrzymanych

<sup>29</sup> Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, s. 28—31.

<sup>30</sup> Zawodziński, *op. cit.*, s. 183.

<sup>31</sup> J. Kochanowski, *Odprawa postów greckich*. W: *Dziela polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 8. T. 2. Warszawa 1976, s. 79.

<sup>32</sup> Zob. W. Arrowsmith, *Chorus*. W: *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Enlarged edition. Ed. by E. Preminger. Princeton 1974, s. 124—125.

w duchu Horacjańskich pieśni, bardzo się różni pod względem stylistycznym. Jest on przeciwstawiony w niesłychanie wyrazisty sposób językowi dialogów, charakteryzuje się wysokim stylem, wieszczym i patetycznym, pełnym poetyckich epitetów i peryfraz, gęstym od apostrof i emocjonalnych wykrzyknień, nie stroniącym od skomplikowanych figur semantyczno-dźwiękowych. Takiego stylu polszczyzna dotąd nie знаła. Jego odmienność sygnalizuje poeta już w pierwszym wersie tego Chóru — stanowi on, jak to stwierdził Sinko w przywoływanej tu pracy, przekład początku drugiej strofy trzeciego *stasimon* w *Hipolicie* Eurypidesa.

Chór III *Odprawy* jest także tekstem polimetrycznym: dwa pierwsze wersy są 10-zgłoskowe, a dalej tok 9-zgłoskowca ze średniówką po sylabie 5 przerywa trzykrotnie pojedynczy wers 5-zgłoskowy.

Gdyby się przyjęło takie, jak tu proponuję, rozumienie odrębności Chóru III, to może przestano by się w nim dopatrywać transpozycji metryki klasycznej czy to poprzez wzorzec iloczynowy, czy też przez ukształtowanie akcentowe. Pewne wyrównania rytmiczne występują zresztą w tym tekście, ale mają one — podobnie jak poprzednio omawiane — przyczyny przede wszystkim natury językowej.

9-zgłoskowiec, który jest głównym tworzywem Chóru III (36 wersów na 41) ma średniówkę po sylabie 5, składa się więc z członu 5-zgłoskowego — do średniówki, i członu 4-zgłoskowego — po średniówce. Ten człon 4-zgłoskowy jest zawsze paroksytoniczny, a więc może on realizować wzorzec *XxXx* (silna — słaba — silna — słaba). Człon 5-zgłoskowy zaś wykazuje cechy budowy prozodyjnej podobne do tych, jakie charakteryzują wers 5-zgłoskowy w poezji Kochanowskiego oraz całość wyrazową 5-sylabową z granicami zestroju po obu jej stronach — w prozie Kochanowskiego. To znaczy, że zarówno w prozie, jak i w wierszu 5-sylabowa całość wyrazowa (a właściwie zestrojowa) ma w większości wypadków pierwszą sylabę akcentowaną. W prozie udział takiego ukształtowania wynosi — w zależności od utworu — od 60% do 70%. W Chórze III — nieco powyżej 60%. Wersy 9-zgłoskowe z nagłosowo akcentowanym pierwszym członem mają przeważnie jednolitą postać akcentową; ta postać występuje w tekście Chóru III kilkakrotnie w paru kolejnych wersach — dwóch, trzech, czterech. Ale nie wszystkie wersy o takim wzorcu akcentowym łączą się w grupy, niektóre są rozsiane pojedynczo wśród wersów o innej budowie. Tak samo przedstawia się udział wersów o silnym nagłosie w trzech wspomnianych psalmach pisanych 9-zgłoskowcem 5+4; w *Psalmie 86* takie wersy wypełniają nawet 2 kolejne strofy.

Staralam się tu pokazać, że zjawiska, które traktowano dotąd często jako przejawy epizodycznego czy naddanego sylabotoniczności lub nawet jako realizacje określonego wzorca sylabotonicznego — są integralnymi cechami polskiego wiersza sylabicznego. Oczywiście, nie można wykluczyć, że Kochanowski — genialny poeta, mający świetne wyczucie moż-

liwości języka — grupował czasem po kilka wersów o jednakowym układzie czy jednakowej liczbie akcentów. Można by nawet przyjąć, że takie jednorodne grupy wersów powstawały u innych autorów staropolskich przypadkowo, a u niego były świadomie kształtowane. Ale w niczym to nie zmienia faktu, że tak właśnie wyglądał nasz sylabizm — ta nieregularność w rozkładzie wersów jednolitych pod względem budowy akcentowej, które występują pojedynczo, to znów po kilka, jest dla niego typowa.

Wydaje mi się, że przypisywanie Kochanowskiemu tendencji sylabotonicznych jest w jakimś stopniu echem XIX-wiecznych przekonań o wyższości sylabotoniczności nad sylabizmem, o tym, że im więcej elementów wypowiedzi poetyckiej jest zorganizowanych regularnie, tym wiersz jest lepszy, że istnieje coś takiego jak rozwój wersyfikacji, który odbywa się drogą nasilania regularności. A przecież Kochanowski dowiódł swoją poezją, jak wspaniałym, giętkim i twórczym instrumentem może być wiersz sylabiczny, ten rodzaj wierszowania, który jest najbardziej charakterystyczny dla naszej literatury przez szereg wieków, a jednocześnie najbardziej — wśród literatur słowiańskich — nasz własny i oryginalny. Przyjęcie koncepcji „presylabotoniczności” w łonie systemu sylabicznego (który — jak to pięknie pokazała Dłuska — Kochanowski dopiero co ustabilizował!) równałoby się uznaniu całego dużego obszaru naszej poezji staropolskiej za etap wstępny w stosunku do etapu, jaki rozpoczął się w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku. Sylabotoniczność, który wówczas zaczynał wkraczać do polskiej poezji, miał na pewno dobre warunki kształtowania w naszym języku i w naszym wierszu. Okazało się jednak, że do powstania tego systemu nie wystarczyły ani doraźne próby ujednoczenia rytmu paru kolejnych wersów w utworach poezji literackiej, ani sięganie po wzorce wierszowe twórczości ludowej, melicznej, ani naśladowanie metryki klasycznej, ani wszystkie te czynniki razem — decydującą rolę odegrał bodziec z zewnątrz, wiersz niemiecki. Sylabotoniczność zresztą nie wyparł sylabizmu, a nawet w żadnym okresie współistnienia tych systemów nie osiągnął nad nim przewagi. Potem zaś „życie pokazało”, że kierunek zmian zachodzących w dziedzinie wersyfikacji może być zupełnie inny, niż to sobie wyobrażają teoretycy.

Doszukiwanie się w poezji Kochanowskiego elementów sylabotoniczności jest też nakładaniem na tekst konwencji nie istniejących w czasie jego powstawania i funkcjonowania przez kilka wieków. Wszystko zresztą zależy od tego, czego szukamy. Można na utwory Kochanowskiego patrzeć poprzez pryzmat sylabotoniczności czy tonizmu — typów wierszowania, które powstały znacznie później — jeśli chce się wiedzieć, jak dziś, w świetle różnych doświadczeń wersyfikacji numerycznej, brzmi wiersz staropolski. Ale myślę, że tylko zapoznanie się z ówczesnymi możliwościami językowego wypełnienia wiersza i z poetyckimi kontekstami utworów Kochanowskiego może być pomocne w dążeniu do określenia miejsca, jakie zajmuje jego twórczość w kulturze epoki.