

Beata Baczyńska

Wiersz "Księga niezłomnego" Juliusza Słowackiego wobec wersyfikacji "El príncipe constante" Calderona

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 90/4, 83-116

1999

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.

BEATA BACZYŃSKA

WIERSZ „KSIĘCIA NIEZŁOMNEGO” JULIUSZA SŁOWACKIEGO
WOBEK WERSYFIKACJI „EL PRÍNCIPE CONSTANTE” CALDERONA

Księżę Niezłomny. (Z Calderona *de la Barca*) stwarza — poprzez konfrontację przekładu z hiszpańskim oryginałem — okazję poznania przynajmniej niektórych tajników warsztatu dramaturgicznego Juliusza Słowackiego. Wskazując na siostrzane pokrewieństwo *Księcia* z pisanymi w latach czterdziestych *Księdzem Markiem* i *Snem srebrnym Salomei* zwykło się mówić o ich barokowej „grandilokwencji”, „dwoistości” i „niezłomności” postaci oraz o — wywodzącym się z Calderonowskiej inspiracji — tonicznym wierszu tych dramatów¹. O spolszczeniu *Księcia Niezłomnego* i okolicznościach jego powstania pisano niejednokrotnie. Znacząca jest antynomia postaw badawczych filologów polskich i romańskich, którą charakteryzują słowa Zofii Karczewskiej-Markiewicz, hispanistki, zapisane w 1970 roku:

Nie mało studiów i rozpraw poświęcono ocenie przekładu *Księcia Niezłomnego*, który — pomimo oryginalnych walorów poetyckiego języka — trudno nazwać adaptacją czy parafrazą, jak *Cyda* Wyspiańskiego. Słowacki powtarza bowiem wiernie, akt za aktem, scena za sceną, budowę dramatyczną dzieła Calderona i zachowuje te same, co w oryginale, postaci. Różnice wynikają w głównej mierze z odmienności stylu, z odrębności i specyfiki poetyki romantycznej, o dwa stulecia odległej od barokowej epoki Calderona².

W opracowaniach polonistycznych nieprzerwanie od 70 lat funkcjonują opinie i sądy Juliusza Kleiner³. W okresie międzywojennym powstały, niemal w tym samym czasie, dwa porównania tekstu *El principe constante* Calderona z przekładem Juliusza Słowackiego. Pierwsze sporządził właśnie Kleiner i zamieścił jako *Objaśnienia* wydawcy w edycji *Dzieł wszystkich Słowackiego*, drugie opracował Władysław Folkierski dla serii II — klasyki obcej — „Biblio-

¹ Zob. m.in. M. Dłuska, *Studia z historii i wersyfikacji polskiej*. Wyd. 2, rozszerzone. T. 1—2. Warszawa 1978. — S. Treugutt, *Księżę Niezłomny na murach Baro*. W zb.: *Przemiany tradycji barskiej*. Studia. Kraków 1972. — J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści*. (*Barokowa struktura postaci Słowackiego*). W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1981. Zob. też wstępy w: J. Słowacki: *Ksiądz Marek*. Opracowała M. Piwińska. Wrocław 1991. BN I 29; *Sen srebrny Salomei*. Opracowała A. Kowalczykowa. Wrocław 1992. BN I 57.

² Z. Karczewska-Markiewicz, *Calderon de la Barca*. Warszawa 1970, s. 142.

³ J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 4, cz. 1. Warszawa 1927; *Echa calderonowskie w twórczości Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1914/15.

teki Narodowej”⁴. Obaj poruszali także kwestie związane z wierszem przekładu. Folkierski wprost wskazał na moc innowacyjną „rytmu calderonizującego”⁵, którego echa odnaleźć można w dramaturgii Stanisława Wyspiańskiego.

Odrębna architektonika wiersza w utworach pisanych przez Słowackiego w latach czterdziestych dawno zwróciła uwagę polskich wersologów⁶. Maria Dłuska, powołując się na Kleinera, napisała w 1950 roku:

Styl Calderona i rytm Calderona współdziałają ze sobą w kierunku wyłonienia tonizmu u naśladowcy. W *Księżu Niezłomnym*, w *Księżu Marku*, w *Śnie* i w *Zawiszy* Słowacki lawiruje nieustannie na pograniczu sylabizmu i tonizmu⁷.

Próbie opisu wiersza tzw. tonicznymi dramatów Słowackiego, w tym *Księcia Niezłomnego*, podjęła przed laty Aleksandra Okopień-Sławińska⁸. Wcześniej o poddawanych tonicznym modyfikacjom 8-zgłoskowcu pisał Franciszek Siedlecki, twierdząc, że to właśnie Słowacki wyciągnął ostateczne konsekwencje z metrycznego rozszczepienia rozmiaru na dwa typy: trocheiczny i nietrocheiczny⁹. Zdaniem Zdzisławy Kopczyńskiej, odwołującej się do ustaleń Okopień-Sławińskiej, użycie 8-zgłoskowca — tradycyjnie uznawanego za formę ludową — w *Księżu Marku* i *Śnie srebrnym Salomei* świadczyć może o właśnie takiej stylizacji, lecz podobną motywację wypada odrzucić w przypadku *Księcia Niezłomnego*:

Identycznym typem wiersza: 8-zgłoskowcem sylabicznym z wtrętami innych, bliskich mu rozpiętością rozmiarów, posłużył się Słowacki w wydanym w tym samym czasie przekładzie Calderonowskiego *Księcia Niezłomnego*. Udział tej podstawowej miary jest tu już skromniejszy, częściej występują fragmenty wierszy nie 8-zgłoskowych, głównie średniówkowych — i taką różnorodność wersyfikacyjną dyktuje Calderonowski oryginał. Natomiast brak ścisłej odpowiedniości między oryginałem i przekładem w formie wiersza podstawowego. U Calderona jest nim 8-zgłoskowiec trocheiczny, Słowacki na to miejsce wprowadza opisaną odmianną sylabiczną, którą — poza początkowym fragmentem — cechuje tendencja do dodawania wyraźnej przewagi modulacji trójakcentowej.

Co znaczy ta zamiana formy 8-zgłoskowca, równająca się odrzuceniu jego trocheicznej postaci? Dla wyjaśnienia sprawy ważna byłaby odpowiedź na pytanie, co znaczył trocheiczny 8-zgłoskowiec w barokowych konwencjach literatury hiszpańskiej, co znaczył tym samym w dramacie Calderonowskim — i jaka była w tym względzie orientacja Słowackiego. Odpowiedzieć na te pytania nie umiemy¹⁰.

⁴ J. Kleiner, *Objaśnienia wydawcy*. W: J. Słowacki, *Dziela wszystkie*. Pod redakcją ... T. 7. Lwów 1930. Tekst ten pominięto w wydaniu powojennym. — W. Folkierski, wstęp w: Calderon, *Księż Niezłomny. Tragedia w trzech aktach*. W przekładzie J. Słowackiego. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył ... Kraków 1930.

⁵ Folkierski, *op. cit.*, s. LI.

⁶ Zob. m.in. M. Rowiński, *O budowie wiersza u Słowackiego*. Cz. 1–2. „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” t. 2 (1909), z. 1 i 8. — F. Siedlecki, *Metra sylabiczny a inne polskie systemy metryczne*. W: *Studia z metryki polskiej*. Cz. 1. Wilno 1937. (Reprint: „Analecta Slavica” t. 18 <1978>).

⁷ Dłuska, *op. cit.*, s. 197.

⁸ A. Okopień-Sławińska, *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*. Wrocław 1964.

⁹ Siedlecki, *op. cit.*, s. 84.

¹⁰ Z. Kopczyńska, *Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca)*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 193.

Kopczyńska skłonna była przypisać wybranej – ukształtowanej – przez Słowackiego formie wierszowania „funkcję formy prostej (czyli niekunsztownej), służącej wypowiedzi o pokornym bohaterstwie”¹¹. I takie określenie zado-mowiło się w polskiej literaturze przedmiotu¹².

Wiersz przekładu wymaga szczególnego traktowania¹³. Tekst wyjściowy i docelowy należą do dwu różnych systemów zdeterminowanych przez język i kulturę. Funkcje semantyczne poszczególnych form wierszowych wyznaczone są przez relacje zachodzące w obrębie każdego z nich. W badaniu translatorycznym dramatu wypada szukać adekwatności przekładu (a tym samym i znaczenia form metrycznych) w kontekście dużo szerszym niż filologicznie pojmowana ekwiwalencja formalna. Należy pamiętać, że zarówno oryginał, jak i przekład były przeznaczone na scenę. Stąd wynika konieczność takiej analizy kształtu prozodyjnego dramatu, która uwzględniałaby walory teatralne wiersza – tak jak proponowała Maria Renata Mayenowa: „jego walor intonacyjny i gest”¹⁴. *Księżę Niezłomny* – dramat Calderona spolszczony przez Słowackiego – wymyka się jednoznacznym ocenom. Rola, jaką odegrał i nadal odgrywa w literaturze i teatrze polskim, każe rewidować sądy na temat miejsca przekładu artystycznego w kulturze narodowej. Co ciekawe, twórcy teatru niezależnie od autorów uczonych rozpraw zwykli byli podkreślać szczególnie charakter wiersza *Księcia Niezłomnego*. Michał Tarasiewicz (m.in. pierwszy odtwórca roli Kordiana na polskiej scenie) uważał ten dramat za swego rodzaju „operę mówioną”¹⁵. Juliusz Osterwa w jednym z wywiadów, już po sukcesach plenerowego *Księcia* z zespołem Reduty, miał powiedzieć:

jako widowisko na wolnym powietrzu *Niezłomny* staje się niejako rozgrywką batalistyczną, wysuwającą na plan pierwszy efekty zewnętrzne, zaś właściwa dusza poematu lśni całym swym bogactwem przed mikrofonem¹⁶.

¹¹ Z. Kopczyńska, *Wiersz*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1994, s. 1020. Zob. też *Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca)*, s. 193–195.

¹² Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław 1997, s. 203. — L. Pszczołowska, D. Urbańska, *Polski wiersz sylabiczny i sylabotoniczny*. W zb.: *Słowiańska metryka porównawcza. VI. Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich*. Red. M. Červenka, L. Pszczołowska, D. Urbańska. Warszawa 1995, s. 29.

¹³ O wierszu przekładu zob. m.in. J. Baluch, *Przekłady w kontekście metryki porównawczej*. W zb.: *Metryka słowiańska*. Red. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska. Wrocław 1971. — L. Pszczołowska, *Wiersz przekładu a wiersz literatury narodowej. Na materiale tłumaczeń z poezji rosyjskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4. — D. Urbańska, *13-zgłoskowiec polski jako odpowiednik aleksandrynu w XIX-wiecznych przekładach Victora Hugo*. Jw. — *Słowiańska metryka porównawcza. IV. Wiersz przekładu: Mickiewicz i Puszkina*. Red. L. Pszczołowska, D. Urbańska. Wrocław 1992.

¹⁴ M. R. Mayenowa, *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym*. W antologii: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wrocław 1988, s. 46. (Pierwodruk w: „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2.)

¹⁵ Cyt. za: E. Makomaska, *Jak Kolumb na nieznanne wpływa ocean*. Z korespondencji *Michała Tarasiewicza 1902–1907*. „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 1/2, s. 145.

¹⁶ Cyt. za: J. P[leśniarowicz], *Misterium w podziemiach Reduty*. W: J. Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły. Wywiady. Wspomnienia. 1914–1947*. Wrocław 1991, s. 226. (Pierwodruk w: „Antena” 1938, nr 17, z. 24 I, s. 11.)

Jerzy Grotowski, wspominając swój pierwszy kontakt z tym dramatem, powie, iż jego zachwyty wzbudziła „nie tyle sama anegdota, co struktura i melodia języka”¹⁷.

Dla Słowackiego wybór formy przekładu nie mógł być przypadkowy. Nie trzeba przypominać, do jakiego stopnia poeta był wyczulony na rytm wiersza „podkreślający teatralność głosu, retorykę patetycznego gestu”¹⁸, jak dalece świadomie sięgał po różnicowane formy metryczne. Czy mógł pozostać obojętny wobec rytmiczno-prozodyjnej struktury dramatów Calderona, którego „brylantową, świętości pełną imaginacją się upajał”?¹⁹ Przekładał *Księcia Niezłomnego* na język polski z oryginału. Z językiem hiszpańskim obcował od lat kilkunastu. Zaczął się go uczyć w 1831 roku właśnie „dla Kalderona tragedii”²⁰. W jakim stopniu był rzeczywiście w stanie w roku 1843 – wtedy prawdopodobnie przekład powstawał – przejąć prozodję Calderonowego wiersza uwikłanego w polimetryczne zależności, wynikające z konwencji rządzącej hiszpańskim dramatem? Językiem hiszpańskim Słowacki posługiwał się swobodnie. W latach czterdziestych, jak można sądzić z powtarzających się świadectw, szukał towarzystwa Hiszpanów, lubił z nimi przebywać. W Parnic we wrześniu 1843 zaprzyjaźnił się z młodym hiszpańskim małżeństwem, o czym donosił matce w liście²¹.

Język hiszpański nie stanowi zbyt dużej trudności dla percepcji słuchowej Polaka: większość hiszpańskich fonemów – 20 spółgłosek i 5 samogłosek²² – ma odpowiedniki w polskim systemie fonologicznym. Słowacki, dodam na marginesie, był uwrażliwiony na punkcie fonetycznej poprawności, pouczał pół żartem, pół serio swego wuja, Teofila Januszowskiego, by, „jeżeli chce uchodzić za Hiszpana, niechaj [wymawiając *Don Kihote*] to *h* wyrwie z głębi brzucha”²³. Akcent w języku hiszpańskim, podobnie jak w polskim, jest przyciskowy, z tym, że dystrybuowany daleko swobodniej. Przeważają paroksytony (*Quijote, Fénix, Fernando, España, españoles, Lisboa, portugueses, moro, moros, vivo, vida, muero, muerte, constante, valiente, flores, maravilla*) nad oksytonami (*Muley, español, Portugal, portugués, vivir, vivió, morir, murió, ataúd*) i proparoksytonami (*árabe, árabes, príncipe, África*). Język hiszpański nie dopuszcza rozziwu między sąsiadującymi ze sobą samogłoskami należącymi do dwu (a nawet trzech) wyrazów jednego ciągu intonacyjnego. Ta grupa samogłosek w kontakcie tworzy samodzielną zgłoskę zwaną „*sinalefa* [synaloifa]”. To zjawisko prozodyjne ma podstawowe znaczenie dla metryki hiszpańskiej.

¹⁷ Cyt. za: N. Castro Quiteño, *¿Teatro de la Crueldad? Teatro polaco de Jerzy Grotowski*. „El Gallo Ilustrado” 1968, nr 326.

¹⁸ Cz. Zgorzelski, *O śpiewnej oraz retorycznej organizacji wierszy Słowackiego*. W: *Observacje*. Warszawa 1993, s. 217. (Pierwodruk: *Słowackiego „śpiewu tajemnicze”*. W: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*. Lublin 1961.)

¹⁹ J. Słowacki, list do matki, z Florencji, z 3 X 1837. W: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Opracował E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 374.

²⁰ J. Słowacki, list do matki, z Paryża, z 20 X 1831. W: *iw.*, s. 78–79.

²¹ J. Słowacki, list do matki, z Paryża, z 2 X 1843. W: *iw.*, t. 2 (1963), s. 25.

²² Podaję za: Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid 1981.

²³ J. Słowacki, list do matki, z Paryża, z 20 X 1831. W: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, s. 79.

DON FERNANDO

*Yo-he/ de/ ser/ el/ pri/me/ro,-A/fri/ca/ be/lla
 que-he/ de/ pi/sar/ tu/ mar/gen/ a/re/no/sa,
 por/que-o/pri/mi/da-al/ pe/so/ de/ mi/hue/lla
 sien/tas/ en/ tu/ cer/viz/ la/ po/de/ro/sa
 fuer/za/ que-ha/ de/ ren/dir/te./*

DON ENRIQUE

*Yo-en/ el/ sue/lo
 a/fri/ca/no/ la/ plan/ta/ ge/ne/ro/sa
 el/ se/gun/do/ pon/dré./ ¡Vál/ga/me-el/ cie/lo!,
 has/ta-a/quí/ los/ a/güe/ros/ me-han/ se/gui/do. [s. 16–17]²⁴*

W zacytowanym fragmencie *El príncipe constante* jedynie wersy 4 i 6 wolne są od synaloify, w pozostałych występuje jedna (w. 2, 7) lub dwie (w. 1, 3, 5, 8). Za podstawę wzorca metrycznego w wersyfikacji hiszpańskiej przyjmuje się wers o klauzuli żeńskiej, tak więc każdy wers, po uwzględnieniu synaloif (litera *h* w języku hiszpańskim jest niema), liczy 11 zgłosek²⁵.

Chciałabym zaproponować dokonanie przeglądu form wierszowych przekładu *Księcia Niezłomnego*; zacznę od sekwencji w oryginale pisanych 8-zgłoskowcem, wracając do postawionej przed laty przez Kopczyńską kwestii znaczenia wyboru wiersza 8-zgłoskowego w twórczości Słowackiego, po który poeta „stosunkowo najczęściej sięga [...] w ostatnim okresie swego życia”²⁶. W analizie postaram się zwrócić uwagę na umotywowanie wyboru poszczególnych form oraz, na ile to będzie możliwe, na ich walory sceniczne. Oczywiście nasuwa się pytanie, czy Słowacki znał zasady rządzące polimetrią hiszpańskiego dramatu. Jest to dalece prawdopodobne, bo romantycy europejscy, głównie niemieccy, niejednokrotnie w wypowiedziach na temat nowego kształtu dramatu na nie się powoływali. W Polsce z wielką swadą o wersyfikacji dawnego dramatu hiszpańskiego pisał już w 1827 roku Ludwik Piątkiewicz w krytycznej recenzji *Lekarza swojego honoru*, sztuki Calderona, którą Jan Nepomucen Kamiński spolszczył w oparciu o wiedeńską przeróbkę teatralną²⁷. Ale nawet gdyby tak nie było²⁸, Słowacki, obcujać od lat z dramatami Calderona (przy-

²⁴ Tekst oryginału cytuję za: P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*. Ed. A. A. Parker. Wyd. 2. Cambridge 1957. Dalej przytoczenia z tego wydania lokalizuję podając w nawiasie stronicę.

²⁵ Na marginesie wypada zauważyć, że Calderon sięga w tym fragmencie po dwie różne odmiany 11-zgłoskowca, aby zasygnalizować – także w warstwie rytmicznej – zróżnicowanie postaw infantów, don Fernanda i don Enrique’a. Fernando, stawiając stopę na afrykańskim lądzie, wypowiada swoją pierwszą kwestię 11-zgłoskowcem emfaticznym (*endecasilabo enfático*, ze stałym przyciskiem na sylabach 1, 6 i 10), podczas gdy don Enrique, który schodzi z okrętu jako drugi i zaraz po pierwszych słowach upada, mówi 11-zgłoskowcem melodycznym (*endecasilabo melódico*, z obowiązkowym akcentem na sylabach 3, 6 i 10). Podobną prawidłowość – wykorzystywanie różnych postaci rytmicznych wiersza w celach ekspresywno-kompozycyjnych – w dramatach Szekspira opisała M. Tarlińska (*Zróżnicowanie rytmiczne wypowiedzi postaci w dramatach Szekspira*. Przełożyła. D. Urbańska. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 3).

²⁶ Kopczyńska, *Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca)*, s. 189. Zob. też Pszczołowska, *Wiersz polski*, s. 203.

²⁷ L. Piątkiewicz, *Teatr. Lekarz swojego honoru [...] „Pamiętnik Narodowy” 1827*.

²⁸ O istnieniu w świadomości współczesnych Słowackiemu poetyki sformułowanej dawnego dramatu hiszpańskiego pośrednio może świadczyć jedna z pierwszych wypowiedzi krytycznych poświęconych polskiemu przekładowi *Księcia Niezłomnego*. B. Wiktor (S. Budziński) w arty-

pomnę, że we Florencji, po powrocie z podróży do Ziemi Świętej, czasem chodził „rano do biblijoteki czytać po hiszpańsku Kalderona”²⁹), zapewne dobrze znał ich poetykę immanentną.

El príncipe constante, młodzieńczy dramat Calderona, w doskonały sposób realizuje polimetryczny model hiszpańskiej komedii, której poszczególne formy wierszowe – podporządkowane zróżnicowanym sytuacjom scenicznym – wytwarzają wewnętrzne opozycje o charakterze semantycznym. Pisał Lope de Vega w 1609 roku:

Dostosuj wiersze roztropnie
do przedmiotu, o którym mówią:
decymy są dobre na skargi,
sonet pasuje do tych, co wyczekują,
relacje wymagają romancy,
choć nadzwyczaj dobrze wypadają w oktawach,
dla spraw wielkiej wagi odpowiednie są tercyny,
a dla miłosnych – redondillas³⁰.

Każda forma – niezależnie od werbalnego przekazu i mnemotechnicznej strategii – niosła z sobą, wynikające z funkcji metametrycznej wiersza, znaczenie strukturalne³¹. 8-zgłoskowiec nie był jedynym rozmiarem hiszpańskiego dramatu – spośród wymienionych przez Lopego de Vega form tylko trzy są 8-zgłoskowe – chociaż wyraźnie dominuje, stanowiąc 85,88% ogólnej liczby wersów (2397 na 2791 wersów): w poszczególnych aktach-„dniach” odpowiednio 77,46%, 88,89% i 92%. Nie jest to jednak 8-zgłoskowiec trocheiczny, o którym pisze Kopczyńska. W dramacie Calderona mamy do czynienia z 8-zgłoskowcem tzw. polirytmicznym (*octosilabo polirritmico*), w którym współwystępują wersy trocheiczne (*octosilabo trocaico*: XxXxXxXx) obok 3-przyciskowych (*octosilabo dactilico*: XxxXxxXx; *octosilabo mixto*: xXxXxxXx lub xXxxXxXx), przy czym stałą tendencją jest niewielka przewaga postaci 3-przyciskowych – postać *mixto* (35%) i daktyliczna (20%) – nad 4-stopowym trochejem, utrzymującym się w granicach

kule *Dramat i Kalderon* na łamach „Biblioteki Warszawskiej” (1859, t. 3, s. 318) pisał: „Słowacki w tłumaczeniu swym, grzeszącym tu i ówdzie przeciw rytmowi, to znowu pozbawionym rymu, jedynym i wymownym językiem niejedno piękne miejsce prawie żywcem przeniósł [...]. Czemuż jednak tak znakomitego talentu poeta, tak swobodnie władający formą, nie starał się zachować wszystkich modulacji wiersza i kombinacji rymów tak nierozzerwalnie spojonych z rzetelnymi pięknościami treści, co tym bardziej do pożałowania, że te nieprzebrane odcienia szaty poetycznej stanowią nie tylko odrębność fizjognomii, ale prócz tego ledwie że nie połowę wartości dramatu hiszpańskiego”.

²⁹ J. Słowacki, list do matki, z Florencji, z 3 X 1837. W: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, s. 374.

³⁰ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en nuestros tiempos*. W zb.: *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*. Red. E. Udalska. Warszawa 1989, s. 434 (tłum. M. Minc). Podkreśl. B. B.

³¹ Zob. D. Marín, *Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón*. W zb.: *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Al cuidado de L. García Lorenzo. T. 2. Madrid 1983. – V. W. Williamsen, *La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro*. W zb.: *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas. Bordeaux 2–8 septiembre 1974*. Ed. M. Chevalier et al. T. 2. Bordeaux 1977. O funkcji metametrycznej zob. M. R. Mayenowa, *Z zagadnień semantyki form wierszowych*. W zb.: *Metryka słowiańska*. Red. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska. Wrocław 1971.

40–45%³². Odpowiedzi na postawione przez Kopczyńską pytania wypada więc szukać nie tyle nawet w kontekście polimetrycznej konwencji, co właśnie w dynamicznym rozkładzie form 4- i 3-przyciskowych polirytmicznej odmiany 8-zgłoskowca, który stanowił dominantę metryczną hiszpańskiego dramatu czasów Calderona.

8-zgłoskowiec – rozmiar podstawowy w systemie hiszpańskiej wersyfikacji – wywodzi się z tradycji rodzimej, w odróżnieniu od form tzw. włoskich, kształtowanych na podstawie przejętego z Włoch w okresie renesansu 11-zgłoskowca. Rymowany dokładnie stanowi podstawę wielu kompozycji stroficznych, takich jak *redondilla* (*abba*), *quintilla* (*ababa* i inne), *décima* (*abbaaccddc*), połączony rymem niepełnym asonantycznym tworzy wiersz *romance*. Ta ostatnia właśnie, wywodząca się z hiszpańskiej epiki tradycyjnej forma stychiczna 8-zgłoskowca jest najczęściej wykorzystywana w hiszpańskiej dramaturgii Złotego Wieku; w *El príncipe constante* stanowi 55,86% (1559 na 2791 wersów całości). Na fragmenty stroficzne pisane 8-zgłoskowcem z rymem pełnym przypada 30,02% (838 wersów), reszta, 14,12% (394 wersy), to formy 11- i 7-zgłoskowe. Wypada jednak zauważyć, że w poszczególnych aktach rozkład form przedstawia dość duże zróżnicowanie:

Formy wierszowe	<i>Primera jornada</i> (I)	<i>Segunda jornada</i> (II)	<i>Tercera jornada</i> (III)
8-zgł. rymowany asonantycznie (wiersz <i>romance</i>)	496 50,82%	542 58,47%	521 58,67%
8-zgł. rymowany konsonantycznie (formy stroficzne)	260 26,64%	282 30,42%	296 33,33%
inne: 11-zgł. i 7-zgł.	220 22,54%	103 11,11%	71 8%

Wyraźnie widać, że w kolejnych aktach obniża się zdecydowanie liczba wersów innych niż 8-zgłoskowe, osiągając w ostatnim akcie poziom najbliższy średniej określonej dla dramaturgii Calderona³³.

Z punktu widzenia wiersza przekładu, w którym dochodzi do „wyraźnej przewagi modulacji 3-akcentowej”³⁴, interesujące jest wewnętrzne zróżnicowanie akcentowe polirytmicznego 8-zgłoskowca hiszpańskiego – dynamika

³² Podają za: T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Wyd. 7. Barcelona 1987, s. 274–275, 505–507.

³³ Według badań przeprowadzonych w oparciu o reprezentatywny korpus 18 dramatów Calderona, z uwzględnieniem ich zróżnicowania gatunkowego i okresu powstania, tradycyjne formy kastylijskie (8-zgłoskowiec) osiągają średnią wartość 93% wobec 7% przypadających na rozmiary pochodzenia włoskiego (zob. Marín, *op. cit.*, s. 1139–1146). Wypada w tym miejscu na marginesie zauważyć, że Okopień-Sławińska (*op. cit.*, s. 67 n.), analizując tzw. wiersz toniczny Słowackiego z interesującego nas okresu uwzględniła w zestawieniach jedynie „Dzień pierwszy” *Księcia Niezłomnego*, a więc – jak się okazuje – najmniej reprezentatywny dla Calderonowskiej architektониki wierszowej akt dramatu.

³⁴ Kopczyńska, *Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca)*, s. 193.

pojawiania się wersów nietrocheicznych (mieszanych i daktylicznych) i trocheicznych, zarówno w formach stroficznych, jak i w wierszu *romance*. Na przestrzeni całego *El principe constante* rozkład poszczególnych postaci wersów odpowiada tendencjom rytmicznym 8-zgłoskowca opisanym przez hiszpańskiego wersologa Tomasa Navarro Tomása³⁵: typ trocheiczny – 44,76%, mieszany – 35,51% i daktyliczny – 19,73%.

	<i>Primera jornada</i> (I)	<i>Segunda jornada</i> (II)	<i>Tercera jornada</i> (III)
T	45,77%	44,90%	43,21%
M	41,13%	31,31%	34,27%
D	13,10%	23,79%	22,52%

W poszczególnych aktach na podobnym poziomie utrzymuje się odmiana trocheiczna, podczas gdy istotne różnice zaobserwować można w rozkładzie wersów nietrocheicznych. Wyraźnie zaznacza się skok ilościowy odmiany daktylicznej w aktach drugim i trzecim, co można tłumaczyć wzrastającym napięciem dramatycznym akcji, szereg daktyliczny bowiem poprzez regularnie rozłożone przyciski na inicjalnej i każdej trzeciej sylabie wersu nadaje zdecydowanie emfaticzny ton wypowiedzi. Szczególne zagęszczenie wersów daktylicznych ma miejsce np. w monologu Fénix na początku drugiego aktu. Całość napisana jest decymą, która już przez samo uwikłanie rymowe 10-wersowej strofy nadaje podniosły ton wypowiedzi. Fénix opowiada o przerażaniu, jakie wzbudziło w niej spotkanie z nieznaną kobietą, która powiedziała jej, że zostanie przekazana jako okup za zmarłą osobę:

*Hie/lo-in/tro/du/jo-en/ mis/ ve/nas
el/ con/tac/to,-ho/rror/ las/ vo/ces,
que/ dis/cu/rrien/do ve/lo/ces,
de/ mor/tal/ ve/ne/no/ lle/nas,
ar/ti/cu/la/das/ a/pe/nas,
es/to/ les/ pu/de-en/ten/der:/
¡Ay/ in/fe/li/ce/ mu/jer!/*
¡Ay/ for/zo/sa/ des/ven/tu/ra!
¡Que-en/ e/sec/to-es/ta-her/mo/su/ra
pre/cio/ de-un/ muer/to-ha/ de/ ser!"/ [s. 35–36]

Wersy daktyliczne w pierwszej połowie cytowanej decymy pojawiają się w przeplocie z wersami trocheicznymi, w drugiej daktylu występują w skupieniu: D/T/D/T/D/D/D/T/T/D. W przekładzie Słowackiego (pozwolę sobie wyprzedzić zasadniczą część wywodu) temu fragmentowi odpowiada porządek sylabotoniczny – opisana przez Okopień-Sławińską³⁶ hiperkatalektyczna trypodia anapestyczna (xxXx xXxxXx), która stanowi swoiste odbicie lustrzane pierwowzoru: 3-stopowego daktyla z kataleksą (XxxXxxXx).

W obrębie poszczególnych partii dramatu pisanych 8-zgłoskowcem podział na odmiany jest zdecydowanie zróżnicowany. W pierwszym akcie, w ekspozycji dramatu (*redondilla: abba*), osiągają najwyższy stopień zagęszczenia wersy trocheiczne – 51,22%.

³⁵ Navaro Tomás, *op. cit.*, s. 274–275.

³⁶ Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 76.

<i>Primera jornada</i>	<i>Octosilabo trocaico</i> XxXxXxXx	<i>Octosilabo dactílico</i> XxxXxxXx	<i>Octosilabo mixto</i> xXxXxxXx xXxxXxXx
I 1–168 <i>abba</i>	84 51,22%	21 12,80%	59 35,98%
I 169–380 <i>romance (o-a)</i>	86 40,57%	28 13,21%	98 46,22%
I 381–476 <i>abba</i>	44 45,83%	10 10,42%	42 43,75%
I 565–848 <i>romance (e-e)</i>	131 46,13%	42 14,78%	111 38,81%

W drugim akcie, zaczynającym się od przywołanej partii decymowej, notujemy najwyższą frekwencję daktyla – 30%, obok najniższej wartości postaci mieszanej 8-zgłoskowca – 22,22%. Sekwencja została ukształtowana „sylabotonicznie”, charakteryzuje ją dwugłos rytmicznego toku: 3-stopowego daktyla i 4-stopowego trocheja.

<i>Segunda jornada</i>	<i>Octosilabo trocaico</i> XxXxXxXx	<i>Octosilabo dactílico</i> XxxXxxXx	<i>Octosilabo mixto</i> xXxXxxXx xXxxXxXx
II 1–90 <i>abbaaccddc</i>	43 47,78%	27 30%	20 22,22%
II 91–202 <i>abba</i>	51 45,54%	29 25,89%	32 28,57%
II 203–542 <i>romance (e-a)</i>	156 45,88%	66 19,41%	118 34,71%
II 622–681 II 696–715 <i>abbaaccddc</i>	39 48,75%	13 16,25%	28 35,00%
II 730–927 <i>romance (é)</i>	80 40,40%	59 29,30%	59 29,30%

W dwu sekwencjach strof 5-wersowych trzeciego aktu można zaobserwować bardzo niski udział trocheja, w tym minimum dla całego dramatu: 33,33%, w stosunkowo krótkim odcinku liczącym 30 wersów, przy maksimum 3-przyciskowej odmiany mieszanej: 56,67%. (Tabela – zob. s. 92.)

Zestawienia te pokazują, że w *El príncipe constante* zasadniczą rolę w kreowaniu wzorca metrycznego 8-zgłoskowca polirytmicznego pełnią odmiany 3-akcentowe, o czym przekonuje różnica w częstotliwości występowania poszczególnych odmian – od 34,45 dla postaci mieszanej, 20 dla daktylicznej, po 17,89 dla odmiany trocheicznej.

Słowacki tłumacząc dramat Calderona nie miał łatwego zadania. Polski 8-zgłoskowiec nie był rozmiarem do tego stopnia neutralnym jak jego odpowiednik hiszpański; wręcz przeciwnie – sięgano po ten format niejednokrotnie w celach stylizacyjnych. Trwał – zapoczątkowany jeszcze w oświeceniu – proces wykształcania się jego zróżnicowanych postaci rytmicznych. Z 8-zgłoskowca sylabicznego w pierwszej połowie XIX wieku wyodrębnia się

<i>Tercera jornada</i>	<i>Octosílabo trocaico</i> XxXxXxXx	<i>Octosílabo dactílico</i> XxxXxxXx	<i>Octosílabo mixto</i> xXxXxxXx xXxxXxXx
III 1–121 <i>ababa, aabba, ...</i>	44 36,36%	30 24,80%	47 38,84%
III 122–308 <i>romance (e-e)</i>	76 40,64%	44 23,53%	67 35,83%
III 309–403 <i>ababa, aabba, ...</i>	44 46,32%	21 21,10%	30 31,58%
III 404–569 <i>romance (u-a)</i>	77 46,38%	37 22,29%	52 31,33%
III 570–599 <i>ababa, aabba, ...</i>	10 33,33%	3 10%	17 56,67%
III 600–649 <i>abbaaccddc</i>	24 48%	10 20%	16 32%
III 721–888 <i>romance (a-e)</i>	78 46,43%	39 23,21%	51 30,36%

i usamodzielnia 8-zgłoskowiec trocheiczny, a w opozycji do niego zaistnieje 8-zgłoskowiec tzw. 3-akcentowy³⁷. Można przypuszczać, że wewnętrzna dynamika hiszpańskiego 8-zgłoskowca, na której opierała się w znacznej mierze ekspresja dramatyczna pierwowzoru, nie mogła być bez wpływu na wiersz przekładu *Księcia Niezłomnego*, a tym samym na postać 8-zgłoskowca, po który Słowacki zaczął sięgać szczególnie chętnie w ostatnim okresie swojej twórczości.

Redondilla – 4-wersowa strofa, którą charakteryzuje rym żeński okalający *abba*, to obok wiersza *romance* najbardziej uniwersalna i tym samym neutralna forma wierszowa hiszpańskiego dramatu. Stanowi drugą po wierszu *romance* formę wersyfikacyjną Calderonowskiej dramaturgii, przy średniej częstotliwości występowania 16%³⁸. Piątkiewicz pisał, iż dramaturdzy hiszpańscy „w dialogach, w których akcja dramatyczna zwyczajnym toczy się sposobem, używać zwykli kształtu wiersza tego, powtarzając go przez całe sceny, a niekiedy przez scen wiele”³⁹. W *El principe constante* tą formą – z wyjątkiem relacji Muleja (wiersz *romance*) – napisana została ekspozycja dramatu, obejmująca początkowe sceny w ogrodach pałacu feskiego. Redondillą toczy się także dialog księcia z pracującymi niewolnikami chrześcijańskimi i Mulejem w „Dniu drugim”, są to w sumie 372 wersy (13,33% całości).

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 72–73. – Kopczyńska, *Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca)*, s. 187. – Pszczołowska, *Wiersz polski*, s. 151–153 i in. – Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *O dwóch typach 8-zgłoskowca*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 4.

³⁸ Zob. Marín, *op. cit.*, s. 1142.

³⁹ Piątkiewicz, *op. cit.*, s. 193.

<i>El príncipe</i> 8-zgł. <i>abba</i>	<i>Książę</i>	7-zgł.	8-zgł. troch. %	9-zgł.	10-zgł.	11-zgł.
I 1–168	I 1–183	6	156 58,33%	4	13	4 (4+7)
I 381–476	I 389–476	0	11 45,45%	2	10	5 (4+7) 60 (5+6)
II 91–202	II 104–238	3	116 40,52%	3	8	1 (4+6) 4 (5+6)

We fragmentach spolszczenia tłumaczonych z redondilli dominuje 8-zgłoskowiec sylabiczny z pojawiającymi się pojedynczo lub w grupach różnoformatowymi wersami o długości zbliżonej do rozmiaru podstawowego; zwraca uwagę odejście od struktury stroficznej oryginału. W scenie pierwszej (I 1–183) przeważa postać trocheiczna 8-zgłoskowca (91 na 156 wersów). Na tę sekwencję zwrócił uwagę Siedlecki:

Książę otwiera sześć 8-zgłoskowców, z których dwa są nietrocheiczne, ale zaraz potem następuje kolumna trzydziestu trzech czysto trocheicznych wierszy, którym się wreszcie przeciwstawia grupa nietrocheiczna z domieszką wierszy trocheicznych⁴⁰.

Punktem starcia obydwu grup jest polecenie Zary, służebnej Feniksany, nakazującej niewolnikom przerwać śpiewaną pieśń. W trocheicznym rytmie mówią i śpiewają pracujący w ogrodzie niewolnicy chrześcijanie. U Calderona czterowiersz smutnego zaśpiewu został metrycznie wyróżniony (*romancillo* – 7-zgłoskowiec asonantyczny w wersach parzystych) na tle redondillowym (8-zgłoskowiec *abba*). Słowacki rytmizuje melicznie początek dramatu. Wypada zauważyć, że uprzywilejowana pozycja trocheja ma źródło w pierwowzorze. To jedyna partia *El príncipe constante* (redondilla, I 1–168) z przewagą postaci trocheicznej 8-zgłoskowca (51,22% – maksimum dla całego dramatu); tym samym wyjaśnia się jedna z wątpliwości Kopczyńskiej, dotycząca wyczuwalnej postaci trocheicznej w początkowym fragmencie spolszczenia, w odróżnieniu od reszty dramatu, którą „cehuje tendencja do dodawania wyraźnej przewagi modulacji trójakcentowej”⁴¹. Szczególne zagęszczenie wersów trocheicznych obserwujemy w sekwencji opisanej przez Siedleckiego. W oryginale odpowiadają jej 32 wersy, w tym 20 trocheicznych, 9 mieszanych i 3 daktyliczne. Zdaniem Navarro Tomása, trochej charakteryzuje fragmenty o nacechowaniu lirycznym⁴². Trudno inaczej zakwalifikować pierwsze pojawienie się na scenie Fénix/Feniksany. W początkowych 6 wersach pierwowzoru utrzymuje się równowaga między wersami trocheicznymi a nietrocheicznymi, w dalszej części – gdy dojdą do głosu niewolnicy – zaczyna dominować trochej. Mówi Zara, służąca:

<i>Can/tad/ a/quí,/ que-ha/ gus/ta/do,</i>	Zaśpiewajcie, niewolnicy.
<i>mien/tras/ to/ma/ de/ ves/tir,/</i>	Moja Pani, wśród łaźienki,
<i>Fé/nix/ her/mo/sa/ de-o/ir/</i>	W perłowej igrze miednicy
<i>las/ can/cio/nes,/ que-ha-es/cu/cha/do</i>	Jak łabędzie bałamutne:

⁴⁰ Siedlecki, *op. cit.*, s. 86.

⁴¹ Kopczyńska, *Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca)*, s. 193.

⁴² Navarro Tomás, *op. cit.*, s. 274–275.

tal/ vez/ en/ los/ ba/ños./ lle/nas I prosi was o piosenki,
de/ dol/or/ y/ sen/ti/mien/to. [s. 1] Ale tęskne — ale smutne. [I 1–6]⁴³

Co ciekawe, śpiewana przez niewolników na polecenie Zary „piosenka” jest pierwszą redondillą w wersji polskiej tego fragmentu. W dalszej części 4-wersowe strofy z rymem okalającym pojawiają się sporadycznie. Czyżby Słowacki „grał” z rozpoznaną w hiszpańskiej komedii konwencją?

Czas jest Panem tego świata,
Czas jest Panem i mąk duszy;
Czegoż srogi czas nie skruszy,
Nad grobami gdy przelata? [I 27–30]

W *Księżu Niezłomnym* dominuje, w odróżnieniu od początku dramatu, nietrocheiczny typ 8-zgłoskowca o dwóch nieustabilizowanych przyciskach i stałej paroksytonicznej klauzuli. Na jego tle pojawiają się pojedynczo lub w grupach 9-, 10- i 11-zgłoskowce, upodobnione najczęściej do siebie wspólnym miejscem średniówki po czwartej sylabie, ciężąc ku sylabotonicznym wyrównaniom akcentowym. Tak bardzo charakterystyczne dla wiersza Słowackiego tego okresu przejście „od 8-zgłoskowca pełnego lub katalektycznego [...] do amfibrachicznego wiersza 9-zgłoskowego” opisała Dłuska⁴⁴, wskazując na fragment monologu Feniksany z „Dnia pierwszego” jako na przykład tonizmu, który powstaje w oparciu o naddany rytm:

FENIKSANA

8 A morze, gdy się zasmuci,
8 Spojrzawszy na te ogrody;
8 Wnet ucisza szklane wody,
8 Z fal wysokich pianę rzuci:
8 I drugim prawom poddane
8 Równe zdobywa uroki;
8 Z szmaragdów mając zatoki,
8 Z błękitów piersi ulane.
7 I tak, tu kwiatowy łąn,
8 I ogród pełen szkarłatów
8 Wydaje się morzem kwiatów:
7 Tam morze — ogrodem pian. —
9 Ach! cóż to za smutek głęboki,
9 Ten smutek, co w sercu ma łożę?
9 Że nie dba na kwiatów uroki,
9 Na niebo, na ziemię i morze.

ZARA

10 Wielki smutek twój! ach! i głęboki! [I 99–115]

A oto — dla porównania — dwie redondille oryginału, początek i koniec zacytowanego powyżej fragmentu. Chciałabym zwrócić uwagę na kształt rymowy pierwszej redondilli — jej odbicie odnaleźć można w spolszczeniu (rym męski „łąn” — „pian”) — oraz na dwa ostatnie wersy.

⁴³ J. Słowacki, *Księż Niezłomny. (Z Calderona de la Barca)*. W: *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. Wyd. 2. T. 7. Wrocław 1956. Lokalizując przytoczenia, liczbą rzymską oznaczam „dzień” (określany tu także wymiennie jako „akt”), liczbami arabskimi — wersy.

⁴⁴ Dłuska, *op. cit.*, s. 219.

FÉNIX

[.]
*cuan/do-el/ mar,/ tris/te de/ ver/
 la/ na/tu/ral/ com/pos/tu/ra
 del/ jar/dín./ tam/bièn/ pro/cu/ra
 a/dor/nar/ y/ com/po/ner/*
 [.]
*sin/ du/da/ mi/ pe/na-es/ mu/cha,
 no/ la/ pue/den/ ù/son/jear/
 cam/po,/ cie/lo,/ tie/rra-y/ mar./*

ZARA

Gran/ pe/na/ con/ti/go/ lu/cha. [s. 4]

Monolog Fénix kończy się bardzo wyrazistym 4-stopowym trochejem – wymieniane przez nią słowa pokrywają się z granicami stóp metrycznych. Tymczasem w wersji polskiej w finale monologu Feniksany pojawia się seria 9-zgłoskowców, która tworzy zdecydowanie jednolity tok amfibrachiczny⁴⁵. Monotonie 3-zestrojowej budowy burzy wykrzyknienie Zary (w oryginale zdanie wypowiedziane przez służącą zamyka strofę), stanowiąc – jak powiedziałaaby Dłuska – klamrę ekspresywną⁴⁶, swoisty znak końca, który Słowacki intensyfikuje przez zderzenie dwu przebiegów rytmicznych (XxXxX XxxXx). Podobny chwyt stosuje Calderon, kończąc skargę Fénix silnie dierzowaną tetrapodią trocheiczną (Xx Xx Xx Xx). W dialogu Muleja z Feniksana wiersz traktowany jest podobnie:

MULEJ

*Quien/ pe/ne/tra-el/ a/rre/bol/
 de/ tan/ so/be/ra/na-es/fe/ra,
 y-a/ quien/ en/ el/ puer/to-es/pe/ra
 tal/ Au/ro/ra,-hi/ja/ del/ Sol./
 fuer/za-es/ que/ ven/ga/ con/ bien./
 Da/me./ se/ño/ra./ la/ ma/no,
 que-es/te/ fa/vor/ so/be/ra/no
 pue/de/ me/re/cer/os/ quien/
 con/ a/mor./ leal/tad/ y/ fe/
 nue/vos/ triun/fos/ os/ pre/vie/ne,
 y/ fue-a/ ser/vir/os./ y/ vie/ne
 tan/ a/man/te/ co/mo/ fue./
 (¡Vál/ga/me-el/ cie/lo! ¿qué/ ve/o?)*

FENIX

*Tú./ Mu/ley,/ (es/toy/ mor/tal),/
 ven/gas/ con/ bien./*

MULEJ

*(No,/ con/ mal/
 se/rá,/ si-a/ mis/ o/jos/ cre/o).*

REY

En/fin/ Mu/ley./ que-hay/ del/ mar?

MULEJ

Gdzie zorza ozłaca
 Tak wysokie Pańskie progi;
 Gdzie człowieka czeka z drogi
 Taka zorza, córka słońca:
 Któż czoła nie rozpogodzi?
 Nie uczyni z siebie gońca,
 Za którym pomyślność chodzi?
 Pozwól mi twej ręki, Pani.
 Niechaj dar taki otrzymam
 Jak najwierniejsi poddani,
 Pełni serca i przymiotów:
 Bo dla usług twych miecza się imam.
 I dla usług twych zginąć jam gotów.

FENIKSANA (na stronie)

Cóż mu powiem? o chwilo boleści!
 Cóż mu powiem? – ach umrę z rozpaczki!
 (głośno)
 O Muleju, czy dobre są wieści?

MULEJ

Czy są dobre, sam król to zobaczy
 I osądzi – podług mnie, będą dobre.

KRÓL

Cóż tam przecie?

⁴⁵ Zob. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 77.

⁴⁶ Dłuska, *op. cit.*, s. 220.

MULEY

*Hoy/ tu/ su/fri/mien/to prue/bas:
de/ pe/sar/ te trai/go/ nue/vas,
por/que/ ya/ to/do-es/ pe/sar./* [s. 6]

MULEJ

Lecz serce miej chrobre
I na wszystko, o Panie, odważne;
Bo czas ważny i wieści są ważne. [I 157–177]

8-zgłoskowiec sylabiczny przechodzi w 10-zgłoskowiec (4+6) w przeplocie z 11-zgłoskowcem (4+7), dwa ostatnie rozmiary mają wyraźnie sylabotoniczny charakter, który utrwała się w toczącym się dalej dialogu postaci. 10-zgłoskowiec „dałoby się określić – pisze Okopień-Sławińska – jako hiperkatalektyczną trypodię anapestyczną”⁴⁷ (xxXx xXxxXx), do niego upodabnia się 11-zgłoskowiec, którego kształt akcentowy stanowi strukturę anapestyczną (xxXx xxXxxXx) z hiperkataleksą w członie średniówkowym i pośredniówkowym. Oba rozmiary „tworzą w tonicznym partiach dramatów Słowackiego ciągi najdłuższe i najwyraziściej zorganizowane”⁴⁸. Sylabotonizacja toku zdaje się korespondować z kształtem rytmicznym oryginału. W przywołanym fragmencie rozmowy między Królem, Feniksaną i Mulejem na 20 wersów mamy 9 wersów trocheicznych, 6 daktylicznych i 5 mieszanych. Bardzo wyrazisty 3-stopowy daktyl z kataleksą (XxxXxxXx) o zdecydowanie emfaticznym charakterze mógł wymusić na Słowackim budowę 3-zestrojową, która ciąży ku pulsacji anapestycznej 10- i 11-zgłoskowca o wspólnym miejscu średniówki po czwartej sylabie.

Podobnego zabiegu dokonał Słowacki w redondillowej sekwencji kończącej ekspozycję dramatu (I 389–476). Król po wysłuchaniu raportu Muleja wydaje mu dyspozycje dotyczące przygotowania wojska na przyjęcie wroga. Kwestia Króla zaczyna się 8-zgłoskowcem (w jego ciągu jeden wers 9-zgłoskowy, po czym w cytowanym fragmencie stabilizuje się 10-zgłoskowiec (4+6) w przeplocie z takim samym pod względem miejsca działu średniówkowego 11-zgłoskowcem (4+7).

*Tú,/ Mu/ley,/ con/ los/ ji/ne/tes
de/ la/ cos/ta/ par/te lue/go,
mien/tras/ yo-en/ tu-am/pa/ro/ lle/go;
que/ si,/ co/mo/ me/ pro/me/tes,
en/ es/ca/ra/mu/zas/ dies/tras
le-o/cu/pas./ por/que/ tan/ pres/to
no/ to/men/ tie/rra,-y-en/ es/to
la/ san/gre-he/re/da/da/ mues/tras,
yo/ tan/ ve/loz/ lle/ga/ré/
co/mo/ tú,/ con/ lo/ res/tan/te
del/ ej/ér/ci/to-a/rro/gan/te
que-en/ e/se/ cam/po/ se/ ve;/
y-a/sí/ la/ san/gre/ con/clu/ya
tan/tos/ due/los/ en/ un/ dí/a
por/que/ Ceu/ta-ha/ de/ ser/ mí/a,
y/ Tán/ger/ no-ha/ de/ ser/su/ya.* [s. 13–14]

Muleju, weź nieco konnych,
Ruszaj zaraz na mórz brzegi;
I broń, aby te szeregi
Brzegów naszych nieobronnych
Nie wzięli bez krwi. Krew ci powie,
Jak uczynić w tym razie należy;
I uczynisz, jak czynili ojcowie.
Ja tymczasem zgromadzę rycerzy,
A pośpiechu i sił nie poskąpię.
I po tobie krok w krok tam nastąpię.
I pokażę, że dzień jeden zakończy
Krwawe nasze wielowiekowe turnieje;
Że mi Ceutę do korony przyłączy,
A tu, Tangier krwią hiszpańską obleje.
[I 397–410]

Przejście z 9- do 10-zgłoskowca zostało w sposób szczególnie podkreślone przez zamykający 8-zgłoskową sekwencję 9-zgłoskowiec z silnie zaznaczoną kadencją wewnątrz wersu: „Nie wzięli bez krwi. Krew ci powie” (I 401).

⁴⁷ Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 76. Tam (s. 40–41) szczegółowa analiza tego toku, bardzo charakterystycznego dla późnych dramatów Słowackiego.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 76.

Dłuska cytuje kwestię Króla jako „przykład ciekawego wahanía wzorca między tonizmem a sylabotonizmem ze startem z 8-zgłoskowca, a wpadnięciem w rytmy dłuższe i zatrzymaniem się na nich”⁴⁹. Co ciekawe, we wspomnianym miejscu w oryginale mamy do czynienia z ostrą przerzutnią, która załamuje dominujący tok trocheiczny jednolitego 5-wersowego ciągu; w całej kwestii Króla w dość dużym skupieniu występują wersy trocheiczne, 12 na 24 (w spolszczeniu 5 na 11). Dlaczego Słowacki ucieka w wiersz nieregularny, „ześlizgując się z tonizmu w sylabotonizm”?⁵⁰ Tutaj przejście podyktowane zostało dramaturgią sceny, podkreśla energię przedsięwziętych przez Króla przygotowań do wojny.

Król schodzi ze sceny, na której pozostają Mulej i Feniksana, by prowadzić pełen napięcia dialog kochanków zupełnie inną formą – sylabicznym 11-zgłoskowcem (5 + 6). Wers z działem średniówkowym pozwala na świadomie konwersacyjne modulowanie kwestii, chociaż – jak twierdzi Kleiner – „zmiana rytmiki i tonu odebrała dialogowi ostrość i stanowczość wymiany słów oryginału”⁵¹. Słowacki nie unika „zawieszonych” replik stychomytii i dystychomytii, tak charakterystycznych dla dramaturgii Calderona⁵². Pod koniec sceny poeta wraca do 3-stopowego anapestu (10-zgłoskowiec 4 + 6), którym szczególnie lubił się posługiwać, „wydobywając zeń dobitność i retoryczną siłę”⁵³. Wypada dodać na marginesie, że w oryginale Calderon wykorzystuje postać trocheiczną (XxXxXxXx) oraz mieszaną 8-zgłoskowca (xXxXxxXx) w następującej kolejności – M/M/T/T/T/T/M/M.

FENIKSANA

11 (5+6) A teraz bądź zdrow, jedź, bo już nie rano.
11 (5+6) Przymus ci każe opuścić te mury.

MULEJ

10 (4+6) I odsyłasz mię? o! Feniksano?
10 (4+6) I nie oddasz mi tej miniatury?

FENIKSANA

10 (4+6) Ach jak smutna to chwila... ach, smutna
10 (4+6) Miniatura ta na mnie spoziera!
Wychodzi.

MULEJ

10 (4+6) Więc ci z ręku ją wyrwę, okrutna,
10 (4+6) To, co serce mi z piersi wydziera. [I 469–476]

Ten fragment pokazuje, w jaki sposób Słowacki wyzyskuje tok anapestyczny do funkcji ściśle dramatycznych, wpisując weń gest, ruch i mimikę postaci. Aktorzy „ogrywają” bardzo typowy dla dramaturgii hiszpańskiej rekwizyt – medalion z portretem. Mulej wskazuje miniaturowy portret Tarudanta trzymany w dłoni przez Feniksane: zaimek „tej” znajduje się w silnej pozycji akcen-

⁴⁹ Dłuska, *op. cit.*, s. 220.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Kleiner, *Objaśnienia wydawcy*, s. 139.

⁵² Zob. D. Wise, *Stichomythia – a Rhetorical Device in Four Plays by Calderón*. „Segismundo” 1976.

⁵³ T. Kuryś, *Anapest*. W: M. Dłuska, T. Kuryś, *Sylabotonizm*. Pod redakcją Z. Kopczyńskiej i M. R. Mayenowej. Wrocław 1957, s. 268. *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Dział 3. T. 4.

towej. Feniksana oddala się, z rezygnacją – wielokropek emocyjnej pauzy pośrodku stopy metrycznej – podporządkowując się woli ojca, której wyrazem jest „spozierająca na nią miniatura”. Zdaniem Kleinera, polski poeta odchodzi od oryginału, ponieważ „o takich słowach nie myślał zupełnie Calderon – Fénix u niego po prostu odpowiada, że nie może oddać portretu ze względu na króla”⁵⁴. Słowacki inaczej niż Calderon rozkłada napięcia tej sceny. To, co dla hiszpańskiego dramaturga, aktorów i publiczności jego czasów było znakiem konwencji teatralnej, w przekładzie polskim musiało stać się, wpisując się w inną kulturową i teatralną rzeczywistość, czytelnym i bardzo konkretnym działaniem scenicznym.

W partii redondillowej „Dnia drugiego” wyraźnie dominuje 8-zgłoskowiec sylabiczny, na jego tle pojawiają się pojedyncze wersy innorozmiarowe. Epizodycznie występujące 10-zgłoskowce to 3-stopowce anapestyczne, a 9-zgłoskowce – 3-stopowce amfibrachiczne. Tak oto zakochany Mulej zwierza się don Fernandowi:

*Tan/ so/lo/ mi/ mal/ ha/ si/do
co/mo/ so/lo/ mi/ do/lor:/
por/que-el/ fě/nix/ y/ mi-a/mor/
sin/ se/me/jan/te-han/ na/ci/do.*

*En/ ver./ o/tr/ y/ ca/llar/
fě/nix/ es/ mi/ pen/sa/mien/to
fě/nix/ es/ mi/ su/fri/mien/to
en/ te/mer./ sen/tir/ y-a/mar;/
fě/nix/ mi/ des/con/fi/an/za
en/ llo/rar/ y/ pa/de/cer:/
en/ me/re/cer/la-y/ te/mer/
aun/ es/ fě/nix/ mi-es/pe/ran/za,
fě/nix/ mi-a/mor/ y/ cui/da/do;
y/ pues/ que/ fě/nix/ te/ dđ/go,
co/mo-a/man/te-y/ co/mo-a/mi/go
ya/ lo-he/ dđ/cho-y/ lo-he/ ca/lla/do.
[s. 39–40]*

Miłość ma cierpi samotnie,
I bogata jest i biedna;
Bo jak Feniks na świecie jest jedna
I nie ma podobnej sobie.
Miłość moja jest na probie;
Bo dla oka, myśli, duszy,
Feniks jest skrą wyobraźni; –
Feniks powodem katuszy
Dla czucia, miłości, bojaźni.
Feniks nadzieję mi niszczy,
Gdy wątpię i czuję trwoę –
Lecz gdy się na duchu wzmogę,
Feniks mi nadzieją błyszczy.
Feniks moją wieczną troską!
Feniks moją iskrą boską! –
Tak mej przysięgi nie łamię,
Przyjaźni fałszu nie zadam:
Bo o Feniksie ci gadam,
I nie milcząc, i nie kłamię. [II 211–229]

Powtórzenia utrwalaą ciągi wyrównań akcentowych. W cytowanym fragmencie są to grupy wersów trocheicznych i nietrocheicznych. Rymy pełne, podobnie jak w pozostałych redondillowych sekwencjach, biegną dość kapryśnie w parach naprzemiennych, stycznych, ale zdarzają się i pojedyncze redondille, szczególnie w partiach lirycznych, takich jak ten monolog Muleja czy wcześniejszy Feniksany. Słowacki w celach ekspresywnych sięga po rymy męskie; zwykle korespondują one z oksytonami oryginału, jednak w tekście polskim ze względu na właściwości prozodyjne języka nabierają szczególnego znaczenia. Tak jest w scenie pożegnania don Fernanda z niewolnikami chrześcijańskimi.

CAUTIVO 1.

*Señor, tu vista y salud
hace nuestra esclavitud
dichosa.*

1. NIEWOLNIK

*Twoje zdrowie, Panie nasz,
Nieszczęsny nam dodaje sił.*

⁵⁴ Kleiner, *Objaśnienia wydawcy*, s. 140.

CAUTIVO 2.

*Siglos pequeños
son los del fénix, señor,
para que vivas.*

Vanse

DON FERNANDO

*El alma
queda en lastimosa calma,
viendo que os vais sin favor
de mis manos. ¡Quién pudiera
socorrerlos! ¡Qué dolor! [s. 38]*

2. NIEWOLNIK

Bogdaj ty setne lata żył!
Bóg ciebie weź pod swoją straż!

Niewolnicy odchodzą

DON FERNAND

Duch mój został pełen mąk
I w smętnym dumaniu stoi:
Żeście wy od moich rąk,
Biedni, tak odeszli z niczym!
Biedni! biedni bracia moi! — [II 154–162]

Witając don Fernanda (II 109–112) niewolnicy zwracali się do niego 11-zgłoskowcem (5+6). Dlaczego Słowacki zdecydował się na wyróżnienie tych czterech wersów? Może dlatego, by podkreślić odmiennym rozmiarem czołobitne — z padaniem do nóg — przywitanie infanta.

Decyma (*décima*) stanowi trzecią pod względem częstotliwości (8%) — po *romance* i *redondilli* — miarę Calderonowskiego dramatu⁵⁵, w *El príncipe constante*: 7,88%. „Wdzięcznie powiązane” 10-wersowe strofy służą, zdaniem Piątkiewicza, „nadaniu dialogowi niejakię okazałości, zwłaszcza kiedy w nim pierwiastek liryczny przeważa”. Dodaje on za Lopem de Vega, iż „najstosowniejsze są żalom”⁵⁶. Decyma hiszpańska, składając się z 10 wersów 8-zgłoskowych o rymowym układzie *abbaaccddc*, mieści w sobie dwie quintille. Calderon zaczyna decymą drugi akt dramatu: przerażona Feniksana relacjonuje Mulejowi przepowiednię starej kobiety. Decymą rozmawia Feniksana z don Fernandem w ogrodzie — przebieg decymowy przerywa jedynie sonet don Fernanda, całość zamyka sonet Feniksany; decymowa jest również scena śmierci don Fernanda w „Dniu trzecim” (III 599–648).

<i>El príncipe</i> 8-zgł. <i>abbaaccddc</i>	<i>Książę</i>	7-zgł.	8-zgł. troch. %	9-zgł.	10-zgł.	11-zgł.
II 1–90	II 1–103	0	78 34,66%	7	17	1 (4+7)
II 622–681 II 696–715	II 717–794 II 809–832	7	71 49,30%	4	3	2 (4+7) 15 (5+6)
III 600–649	III 674–718	0	43 37,21%	2	0	0

Słowacki nie ma zamiaru naśladować bogactwa form stroficznych hiszpańskiego 8-sylabowca. W dramacie ważniejsza jest emocja zawarta w ekspresji słowa, a nie kunszt formy zewnętrznej. O tym, jak uważnie polski poeta wsłuchuje się w Calderonowską frazę, przekonuje początek „Dnia drugiego”:

FÉNIX

*¡Za/ra!/ ¡Ro/sa!-¡Es/tre/lla!/ ¡No/
hay/ quien/ me/ res/pon/da?/*

Sale Muley.

FENIKSANA

Zara! Estrella! Roza! — Cóż,
Nikogo nie ma oprócz róż?
MULEJ wychodzi spoza wzgórz.

⁵⁵ Zob. Marín, *op. cit.*, s. 1142.

⁵⁶ Piątkiewicz, *op. cit.*, s. 193–194.

MULEY

Si./

que/ tú-e/res/ Sol/ pa/ra/ mí/
 y/ pa/ra/ ti/ som/bra/ yo./
 y/ la/ som/bra-al/ Sol/ si/guió./
 El/ e/co/ dul/ce-es/cu/ché/
 de/ tu/ voz./ y-a/pre/su/ré/
 por/ es/ta/ mon/ta/ña-el/ pa/so.

¿Qué/ sien/tes?/

FÉNIX

O/ye./ si-a/ca/so

pue/do/ de/cir/ lo/ que/ fue./ [s. 34]

MULEY

Piękna! w wołaniach imię zmien,
 Ja ci odpowiem, lutni słodka!
 I oko twoje mnie napotka,
 Boś ty jest słońce, ja twój cień.
 Za tobą chodzę na kształt chmur;
 I słysząc echo twego głosu,
 Wołanie twoje, zszedłem z gór. —
 Co dumasz?

FENIKSANA

Ach! z mojego losu

Girlandy sobie czarne plotę. [II 1–11]

Słowacki zachował oksytoniczne klauzule oryginału — połączył zakończone rymem męskim 8-zgłoskowce z 9-zgłoskowcem. Co więcej, nadał kwestii Muleja nadbiegającego za Feniksana od gór wyraźnie jambiczny rytm⁵⁷, kierując się sugestią rytmiczną oryginału. Zadanie było trudne. Ważyk pisał wręcz o „kłątwie męskiego rymu”, która ciąży nad przekładającymi poezję na język polski:

Uboństwo rymów męskich w polszczyźnie ogranicza mowę, myśl, obrazowanie, wszelkie środki przekładu, stawia tłumacza wobec oryginału w sytuacji uboższego krewnego. W zamian za wyrzeczenia tłumacz uzyskuje męski rym. Czy uzyskał przez to odpowiednik oryginału? [...] Rymem męskim może być u nas wyłącznie wyraz jednogłoskowy. Zbierając rymy męskie gromadzi się coś więcej: monosylaby. Daje to inny wydźwięk, ostrzejszy, grozi stukotem i zgiełkiem, jednostajnością frazy i obsesją, w każdym razie wytwarza inną kadencję zdań aniżeli w rosyjskim czy francuskim⁵⁸.

Język hiszpański w odróżnieniu od polskiego obfituje w oksytony. Trzeba jednak pamiętać, że w wierszu z rymem pełnym preferowane są spadki paroksytoniczne. Nagromadzenie oksytonicznych form czasownika w czasie przeszłym dokonanym („siguió”, „escuché”, „apresuré”, „fue”) obok zaimków osobowych („yo”, „mi”) i zaimków przysłówkowych („sí”, „no”) było zabiegiem jak najbardziej znaczącym. Serią oksytonów wplecionych w precyzyjnie komponowaną decymę nadawał Calderon kwestii Muleja wyraźnie urywany puls. I tak też tę frazę odczytał Słowacki. Sam dość często sięgał po rym męski, wyzyskując jego foniczną dobitność „czasem w roli instrumentacyjnej, ale głównie jako środka retorycznej ekspresji” — jak zauważa Lucylla Pszczołowska — „szczególnie w dramatach okresu mistycznego”⁵⁹. Prozodia języka polskiego wymusiła na poecie użycie wyrazów 1-sylabowych, co zaowocowało zestawieniami: „cóż” — „róż”, „zmień” — „cień”, „chmur” — „gór”. Marian Szykowski pisał: „Ten dodatek »oprócz róż« jest bardzo charakterystyczny dla polskiego poety. [...] Jak tu znać rękę autora *W Szwajca-*

⁵⁷ Zob. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 77.

⁵⁸ A. Ważyk, *O tłumaczeniu wierszy rosyjskich*. W antologii: *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440–1974*. Opracował E. Balcerzan. Poznań 1977, s. 297–298.

⁵⁹ Pszczołowska, *Wiersz polski*, s. 227–228. Zob. też. J. Wójcicki, *Uwagi o wersyfikacji Juliusza Słowackiego*. W zb.: *W roku Słowackiego*. Red. M. Suboczowa. Katowice 1961, s. 61–64.

rii”⁶⁰. Dodane pod rymem przez tłumacza „róże” i „chmury” są niewątpliwie amplifikacją, ale doskonale mieszczą się w poetyce immanentnej dramatu hiszpańskiego, w którym postaci opisywały swe otoczenie. Słowacki, czytając od lat Calderona, nie mógł nie zauważyć owej oddawanej słowem „dekoracji” („*decorado verbal*”).

W całej tłumaczonej z decymy scenie (II 1–103) dominuje 8-zgłoskowiec obok 9-zgłoskowca, który pojawia się w przeplocie z 8-zgłoskowcem o męskiej klauzuli w prezentowanym poprzednio początkowym fragmencie, oraz 10-zgłoskowca w przytoczonej przez Feniksanę, pełnej wewnętrznej dramaturgii wróżbie starej kobiety:

9	„Nieszczęśliwa niewiasto!” – wrzała –
10	„Nieszczęśliwa! śmierci będziesz łupem!
10	Proś, by piękność ta twoja zagasła,
10	Wprzód nim zmarłych zostanie okupem.
10	Tak... ta piękność twoja będzie ceną,
10	A kupiony towar będzie trupem”.
10	To wyrzekła – a ja taką sceną
10	Zatrwożona i dotąd lękliwa,
10	Półumarła, a jeszcze półżywa;
10	Ach! i lepiej, bym cała umarła!
8	Niżby ta wróżba straszliwa
8	Wiedźmie tej wydarta z gardła
10	Była prawdą, nim wejść w mogiłę,
10	Nim te oczy blask niebios utracą. –
10	Ach! więc ciało ludzkie? ciało zgnie!
11	Oszacuję i mną żywą zapłacę? [II 70–85]

W oryginale w szczególnym zagęszczeniu pojawiają się w tym fragmencie wersy daktyliczne w przeplocie z trocheicznymi, o czym wspomniałam wcześniej. W prowadzonej decymą rozmowie Muleja z Feniksaną daktyle stanowią aż 30% (maksimum dla całego dramatu), obok 22,22% postaci mieszanej 8-zgłoskowca (minimum). Ukształtowaną „sylabotonicznie” sekwencję cechuje dwugłos rytmicznego toku: 3-stopowego daktyla z kataleksą (*XxxXxxXx*) i 4-stopowego trocheja (*XxXxXxXx*). Słowacki przechodzi od 8-zgłoskowca sylabicznego do wyrażście w oparciu o 10-zgłoskowiec (4+6) kształtowanego dwurytmowego przebiegu wersów anapestycznych (*xxXx xXxxXx*) i trocheicznych (*XxXxXxXxXx*) obok sporadycznie występujących 9- i 11-zgłoskowca.

W drugim akcie kunsztowną decymą rozmawiają ze sobą również Feniksana z don Fernandem. Słowacki przekłada tę rozmowę – podobnie jak wcześniej omawiane formy stroficzne – wierszem nieregularnym opartym na 8-zgłoskowcu sylabicznym, a partię stychomytii sylabicznym 11-zgłoskowcem (5+6). Decymową scenę konania don Fernanda z ostatniego dnia dramatu przetłumaczył, z kolei, niemal całkowicie regularnym 8-zgłoskowcem sylabicznym (2 wersy 9-zgłoskowe na 45 całości) o kapryśnym układzie rymów, w którym rozpoznać można powtarzające się przeploty sekstynowe.

Quintilla to 5-wersowa strofa hiszpańskiego 8-zgłoskowca. Calderon sięgnął po tę formę, która stosowana była w ograniczonym zakresie, głównie w pełnych napięcia, patetycznych dialogach, dopiero w trzecim akcie Fernan-

⁶⁰ M. Szyjkowski, *Słowacki a Calderón*. „Biblioteka Warszawska” 1905, t. 3, s. 41.

dowego dramatu, odpowiednio: III 1–121 – najpierw Mulej, a następnie Feniksana próbują u Króla wyjednać łaskę dla don Fernanda; III 309–403 – współtowarzysze niedoli wnoszą na scenę don Fernanda, który położony na ziemi, żebrze; III 570–599 – przerażeni przemową i widokiem upominającego się o śmierć moribunda don Fernanda odchodzą kolejno Król, Tarudant, Feniksana. W całej kompozycji dramatu quintilla stanowi 9,17%, przy średniej dla Calderonowskiej dramaturgii 5%⁶¹.

<i>El príncipe</i> 8-zgł. <i>ababa</i> i inne	<i>Książę</i>	7-zgł.	8-zgł. troch. %	9-zgł.	10-zgł.	11-zgł.
III 1–121	III 1–155	0	148 47,30%	1	3	3 (4+7)
III 309–403	III 326–432	0	106 42,45%	1	0	0
III 570–599	III 637–673	0	37 40,54%	0	0	0

Słowacki zachowuje niemal rygorystycznie rozmiar wiersza pierwowzoru. W pierwszym fragmencie (III 1–155) 8-zgłoskowiec sylabiczny stanowi 95,48%. Jedynie dystychiczna wymiana replik między Królem a Mulejem wyróżnia się przeplotem 11- (4+7) i 10-zgłoskowca (4+6). Zwraca uwagę duża częstotliwość rymów stycznych (54% par wersów), urozmaicona gdzieniegdzie przeplotem krzyżowym lub okalającym. Być może, jest to wpływ stroficznego wzoru oryginału, quintille bowiem cechuje zróżnicowany układ rymów; tak więc u Calderona mamy naprzemiennie: *ababa*, *abbab*, *aabba* itd. W kolejnym fragmencie (III 326–432) wierność rozmiarowi wierszowemu oryginału sięga aż 99,07%, jedynym wyjątkiem jest wers 9-zgłoskowy w partii żebrzącego infanta Fernanda (w oryginale – „*Hombres, doléos de mi*” – wers daktyliczny):

8 O! dajcie jaką jałmużnę
8 Żebrakowi, z głodu ginę!...
8 Niech próżno rąk nie otwieram.
8 Pomnijcie, żem człowiek przecie!
8 A z nędzy, z głodu umieram,
8 W oczach mi głodnemu ciemno.
9 Ludzie, miejcie litość nade mną
8 I nie odwracajcie oka. [III 398–405]

Kończące kwestię infanta zdanie wokatywne załamuje 3-zestrojową budowę wersów – i tym razem rytm wiersza pomaga ekspresji aktora.

Ostatni fragment quintillowy (III 637–673) oddany został w 100% 8-zgłoskowcem, rymowanym dość kapryśnie: przeploty krzyżowe, parzyste i okalające, o zdecydowanie niskim udziale wersów trocheicznych. Przypomnę, że w oryginale ta sekwencja ma najwyższy udział wersów nietrocheicznych (postać daktyliczna i mieszana łącznie 66,67%).

Można przypuszczać, że odejście od zróżnicowanych układów rymowych oryginału było świadomą decyzją poety. Do kompozycji wersyfikacyjnej swych

⁶¹ Zob. Marín, *op. cit.*, s. 1143.

utworów przywiązywał Słowacki wielkie znaczenie, niejednokrotnie wskazując na jej uwarunkowania stylistyczne. Tymczasem motywacja poszczególnych form stroficznych hiszpańskiego dramatu barokowego była zrozumiała jedynie dla jej widzów w corralu (charakterystyczny dla czasów Lopego de Vega i Calderona budynek teatralny, przypominający w kształcie architektonicznym teatru elżbietańskiej Anglii). Dla nieobebranego – „nieosłuchanego” – z konwencją nie miały te formy większego znaczenia. Zapewne stąd dość jednorodny charakter partii tłumaczonych z 8-zgłoskowca rymowanego konsonantycznie. Z wyjątkiem fragmentów dialogowych – szczególnie tych pisanych w trybie stychomytii – prowadzonych w wersji polskiej sylabicznym 11-zgłoskowcem, przeważa wiersz o wyraźnej tendencji do wyrównań zestrojowych. Podstawę modyfikacji stanowi 8-zgłoskowiec, na którego tle pojawiają się wersy lub grupy wersów 9-, 10- (4+6) i 11-zgłoskowych (4+7)⁶². Zwraca uwagę instrumentalne traktowanie rymu męskiego, zawsze w odwołaniu do kształtu rymowego pierwowzoru. Narzuca się pytanie, dlaczego sekwencje w oryginale pisane quintillą oddane zostały w wersji polskiej regularnym sylabicznym 8-zgłoskowcem w odróżnieniu od pozostałych form stroficznych 8-zgłoskowca występujących w *El príncipe constante* Calderona. Czyżby zaważyła wewnętrzna (semantyczna) motywacja?

Nasuwa się kolejne pytanie, jak w kontekście form stroficznych hiszpańskiego 8-zgłoskowca kształtuje Słowacki fragmenty pisane w oryginale stychicznym wierszem *romance*. Calderon szczególnie chętnie sięgał po długie serie 8-zgłoskowców, w których podstawowym elementem wierszotwórczym (obok równozgłoskowości) jest łączący wersy parzyste asonans. Dla przykładu: w finale *El príncipe constante* ostatnie (poczynając od momentu wystawienia nie pogrzebanego ciała don Fernanda na murach Fezu) 168 wersów łączy współbrzmienie samogłosek *a-e*. W końcowym fragmencie, przedstawiającym formowanie się „rycerskiej kolumny” żałobnej, która ma towarzyszyć doczesnym szczątkom infanta „aż na okręta” (III 959), w wersji hiszpańskiej asonans *a-e* łączy trzy różne formy osobowe czasownika („*llevarle*”, „*acompañen*”, „*marche*”) z dwiema formami (liczba mnoga i pojedyncza) przymiotnikowymi („*grandes*”, „*constante*”):

DON ALFONSO

*A/ho/ra/ lle/gad./ cau/ti/vos,
vues/tro-In/fan/te ved./ lle/vad/le
en/ hom/bros/ has/ta/ la-ar/ma/da.*

REY

To/dos-es/ bien/ le-a/com/pañen.

DON ALFONSO

*Al/ son/ de/ dul/ces/ trom/pe/tas
y/ tem/pla/das/ ca/jas/ marche
el/ eljér/ci/to/ con/ orden*

⁶² Zob. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 60: „Jedną z odmian organizacji wierszowej rozwiniętą w poezji romantycznej, przede wszystkim w dramatach Słowackiego, wiązała się z wyraźną tendencją do wyrównywania w wersach ilości głównych akcentów (a w rezultacie: zestrojów akcentowych) przy jednoczesnym przekraczaniu równozgłoskowości”.

*de-en/tie/rro./ pa/ra/ que-a/ca/be,
pi/dien/do/ per/dón/ a/quí/
de/ ye/rros/ que/ son/ tan/ gran/des,
el/ Ca/tó/li/co/ Fer/nan/do,
Prin/ci/pe-en/ la/ Fe/ Con/stan/te. [s. 94]*

Zaobserwowano, że udział wiersza *romance* w tworzonych przez Calderona dramatach wzrastał, stając się w miarę upływu lat formą coraz bardziej uprzywilejowaną i zdecydowanie wielofunkcyjną, przy średniej częstotliwości 64%⁶³. W napisanym stosunkowo wcześniej *El príncipe constante* (prapremiera sztuki miała miejsce w 1629 roku, gdy dramaturg miał lat 29 i zdobywał dopiero sławę i popularność, stając w szranki m.in. z Lope de Vega) *romance* pojawia się siedem razy w bardzo zróżnicowanych okolicznościach dramaturgicznych (55,86% wersów całości), nie tylko w funkcji opisanej przez Piątkiewicza, który – za *Arte nuevo* Lopego de Vega – pisał, iż Hiszpanie tego wiersza „używają osobiwie do opowiadań w dramatach”⁶⁴.

<i>El príncipe</i> 8-zgł. <i>romance</i>	<i>Książę</i>	7-zgł.	8-zgł. troch. %	9-zgł.	10-zgł.	11-zgł.
I 169–380 <i>o-a</i>	I 184–388	2	179 48,60%	13	10	1 (4+7)
I 565–848 <i>e-e</i>	I 548–812	0	171 45,03%	7	76	10 (4+7) 1 (5+6)
II 203–542 <i>e-a</i>	II 239–616	0	316 43,04%	6	44	12 (4+7)
II 730–927 <i>é</i>	II 847–1031	7	135 44,44%	2	39	2 (4+7)
III 122–308 <i>e-e</i>	III 156–325	6	161 47,83%	2	0	1 (4+7)
III 404–569 <i>u-a</i>	III 433–636	0	202 41,58%	1	1	0
III 721–888 <i>a-e</i>	III 776–963	0	183 33,33%	3	2	0

Pierwszy *romance* jest właśnie takim opowiadaniem, o którym wspomina Piątkiewicz. Mulej zdaje raport z tego, co zobaczył patrolując wybrzeże Tangeru. Słowacki tłumaczy 8-zgłoskowcem, wzmacniając ekspresję występującymi pojedynczo lub w niewielkich grupach wersami innozmiarowymi. Sam początek przemowy to sekwencja właściwie bezrymowa (16 na 205 wersów). Być może, Słowacki próbował w ten sposób zaadaptować asonantyczny hiszpański *romance* (Kleiner zdecydowanie odrzucił tę hipotezę)⁶⁵. Bardzo szybko zrezygnował z eksperymentu, wracając do rymów, krzyżując je, ustawiając w pary. Mulej opowiada:

⁶³ Zob. Marín, *op. cit.*, s. 1140.

⁶⁴ Piątkiewicz, *op. cit.*, s. 193.

⁶⁵ Piątkiewicz (*op. cit.*, s. 198–199) namawiał do stosowania asonansu w polskiej poezji. Por. Kleiner, *Objaśnienia wydawcy*, s. 172–173.

Yo/ lo/ sé./ por/ que-en/ el/ mar/
 u/na/ ma/ña/na/ vi — a/ la-ho/ra
 que./ me/dio/ dor/mi/do-el/ sol./
 a/tro/pe/llan/do/ las/som/bras
 del/ o/ca/so./ des/ma/ra/ña
 so/bre/ jaz/mi/nes/ y/ ro/sas
 ru/bios/ ca/be/llos./ que-en/jugan
 con/ pa/ños/ de-o/ro-a/ la-au/ro/ra
 lá/gri/mas/ de/ fue/go-y/ nie/ve
 que-el/ sol/ con/vir/tió-en/ al/jó/far; —
 que-a/ lar/go/ tre/cho/ del/ a/gua
 ve/ní/a-u/na/ grue/sa/ tro/pa
 de/ na/ves.; si/ bien/ en/ton/ces
 no/ pu/do/ la/ vis/ta-ab/sor/ta
 de/ter/mi/nar/se-a/ de/cir/
 si-e/ran/ naos/ o/ si-e/ran/ ro/cas
 — por/que/ co/mo-en/ los/ ma/ti/ces
 su/ti/les/ pin/ce/les/ lo/gran
 u/nos/ vi/sos./ u/nos/ le/jos,
 que-en/ per/spec/ti/va du/do/sa
 pa/re/cen/ mon/tes/ tal/ vez./
 y/ tal/ ciu/da/des/ fa/mo/sas,
 por/que/ la/ dis/tan/cia/ siem/pre
 mon/struos/ im/po/si/bles/ for/ma:
 a/si-en/ pa/íses/ a/zu/les
 hi/cie/ron/ lu/ces/ y/ som/bras,
 con/fun/dien/do/ mar/ y/ cie/lo,
 con/ las/ nu/bes/ y/ las/ on/das
 mil/ en/ga/ños/ a/ la/ vis/ta; —
 pues/ e/lla-en/ton/ces/ cu/rio/sa
 só/lo/ per/ci/bió/ los/ bul/tos
 y/ no/ dis/tin/guío/ las/ for/mas. [s. 8–9]

A to wiem — bo fale śklane
 Depcąc jednego poranku,
 O tej godzinie, gdy zorza
 Wyziera nad szafir morza;
 A na chmur ognistych wianku
 Słońce swe rozwiesza włosy
 Po różach i po jaśminach,
 Śnieg i ogień udając, i kłosy
 Sypiące się na fale: — w bursztynach
 Owej zorzy, gościńcem odmętów,
 Szła girlanda szarawa okrętów,
 Niby stado tak nikłe, że zrazu
 Oczy moje powiedzieć nie śmiały,
 Czy okręta to były czy skały. —
 Bo jak na płótnach obrazu
 Malarz, udawca natury,
 Jedną kreską czyni góry,
 Albo miasta, wielkie grody:
 Tak i na błękitach wody,
 Gdy cień się ze światłem pomiesza,
 Niebiosa do wód się nachyla:
 Myśl różne straszycia wskrzesza,
 I błąka, i oczy się mylą. —
 Otóż zrazu, myśl ciekawa
 Obaczyła tylko tłum,
 I parę, i mgłę, i szum;
 Tak blisko przy nawie nawa,
 I tak z daleka płynęły. — [I 226–253]

Siłą słowa poetyckiego Mulej kreuje przed oczyma słuchających go — dworu feskiego i widzów — burzę morską, która nie powstrzymała portugalskiej floty przed lądowaniem na brzegach Afryki⁶⁶. Cytowany fragment stanowi jednolity okres zdaniowy o skomplikowanych wewnętrznych związkach hipotaktycznych. Słowacki podzielił całość na trzy zdania, ciągłość intonacyjnej frazy podtrzymując łącznikami — „bo”, „otóż” — w nagłosie. Rozczłonkowanie składniowe w bardzo wielu wypadkach wykracza poza granice wersu. W pierwowzorze notujemy 9 przeczutni na 32 wersy, w spolszczeniu — 8 na 28. W dalszej partii monologu Słowacki szczególnie ważne momenty zawieszenia głosu zaznacza akapitem, nawet w środku wersu. Wprowadza — obok pojedynczego — potrójny znak wykrzyknika. Krótki rozmiar wiersza przy jego jednoczesnej równozestrojowej rytmizacji prowadzi do zdominowania wypowiedzi przez paralelizm (występujący także w oryginale). Tyradę Muleja wyróżnia polisyndeton, przy czym spójnik „i” pojawia się najczęściej w nagłosie anafory. Koniec długiej przemowy zaznacza — wprowadzona przez wspomniany łącznik — innowymiarowa kłamra ekspresyjna:

⁶⁶ Zob. E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*. Przełożył J. Zarancki. Warszawa 1981, s. 216–217. Zdaniem Kleinera (*Objaśnienia wydawcy*, s. 135): „oryginał lepiej od przekładu postępuje się tu analogią obrazu [...]”.

- 8 I niech widzą nasze oczy,
 9 Jak ta ćma czarnego sokoła
 8 Przefarbuje nasze zioła
 10 I morze krwią na czerwień przebroczy. [I 385–388]

Tym razem Słowacki przelamuje ciąg wersów 3-zestrojowych dobitną frazą 10-zgłoskowca, w którym wyróżnia się tok jambiczny (xXxX xXxxXx). W oryginale ostatnie 6 wersów to przeplot dwu odmian postaci mieszanej hiszpańskiego 8-zgłoskowca (xXxxXxXx / xXxXxxXx).

Drugi *romance* przedstawia potyczkę Portugalczyków z jazdą feską, wzięcie do niewoli Muleja i jego honorowe uwolnienie. Słowacki tłumaczy tę partię tekstu, podobnie jak pierwszą tyradę Muleja, wierszem nieregularnym, z tym że rozkład poszczególnych rozmiarów nie jest jednakowy. Gdy słychać przybywającą konnicę feską i odgłosy walki (I 548–585), dialog biegnie 8-zgłoskowcem sylabicznym, w którym dominują wersy 3-zestrojowe. Sporadycznie pojawiają się wersy inrozmiarowe (5 na 38 wersów) podporządkowane dramaturgii rozgrywającej się bitwy, bądź jako klamra emocyjna delimitująca kolejne „wejścia” (schodzą ze sceny don Henryk, don Żuan i don Fernand – I 570; wchodzi don Żuan i don Henryk – I 585), bądź jako swoista kursywa rytmiczna⁶⁷, którą dramaturg uwydatnia np. energiczny gest postaci, tak jak w tym rozkazy don Fernanda (w pierwowzorze podobną rolę pełni wers daktyliczny):

- [...] *lue/go*
 los/ que/ ca/ba/llos/ tu/vie/ren 8 Siodłać konie, a wesoło!
 sal/gan/ tam/bién/ a/ su-u/san/za, 9 Wdziać kolczugi – od głów do nogi
 con/ lan/zas/ y/ con/ar/ne/ses. [s. 20] 8 Zbroić się i stawać w szyku! [I 562–564]

Tyradę don Fernanda (I 586–668), zawierającą opis przebiegu walki, Słowacki ułożył z dwu rozmiarów (zaznaczył zmiany przesunięciem wersów w obrębie kolumny): krótszego – 8-zgłoskowca z pojedynczymi 9-zgłoskowcami, oraz dłuższego formatu 10-zgłoskowego z wtrąconymi 9- i 11-zgłoskowcami. Zdaniem Dłuskiej, całość długiej przemowy jest tożsama wersyfikacyjnie, wyraźnie bowiem tonicznie (3-zestrojowo) modelowana:

zaczyna się 8-zgłoskowcem, wpada w tonizm, znów wraca do 8-zgłoskowca, przechodzi w 10-zgłoskowiec, [...] znów wykoleja się w tonizm, tuż zaraz łapie w nim ulubioną formułę sylabotonicznego 10-zgłoskowca (4+3+3), płynie czas jakiś tym rytmem, na tej bazie jeszcze raz przybiera ukształtowanie toniczne i jeszcze raz powraca do sylabotonizmu, ażeby zakończyć się wreszcie klamrą toniczną⁶⁸.

Anaforyczne powtórzenia dodatkowo podkreślają „wyrównania akcentowe panujące w układach paralelnych o toku litanijnym”⁶⁹. Przemowa niezwykle bogata w środki retoryczne w 10-zgłoskowych odcinkach wpada w patetyczny tok anapestyczny (w cytowanym ciągu na 16 wersów 10-zgłoskowych 13 zostało ukształtowanych anapestycznie, 9-zgłoskowce charakteryzuje 3-stopowy amfibrach):

- en/ e/fec/to/ mi/ va/lor/* 8 Ja, gdyś cię silnym ramieniem
su/je/tan/do/ tus/ va/lien/tes 8 Wziął, mężnego tak wojaka;
brí/os./ de/ tan/tos/ per/di/dos 8 Wybrałem sobie rumaka

⁶⁷ Termin zapożyczam od Tarlinskiej (*op. cit.*).

⁶⁸ Dłuska, *op. cit.*, s. 211.

⁶⁹ *Ibidem.*

<i>un/ suel/to/ ca/ba/llo/ pren/de,</i>	8	Z próżnym siodłem i strzemieniem;
<i>tan/ mons/truo/ que/ sien/do/ hijjo</i>	8	Którego ojciec był burzą,
<i>del/ vien/to,-a/dop/ción/ pre/ten/de</i>	8	A matka była płomieniem;
<i>del/ fue/go/ y-en/tre/ los/ dos/</i>	10	Bo płomień i wiatry mu służą
<i>lo/ des/di/ce-y/ lo/ des/mien/te</i>	10	Równe jemu robiąc rodowody.
<i>el/ co/lor/ pues/ sien/do/ blan/co</i>	10	A ja jeszcze powiem, że był z wody,
<i>di/ce-el/ a/gua:/ „Par/to-es/ és/te</i>	10	Taką szerść miał i rzadkie tak piegi;
<i>de/ mi-es/fe/ra: so/la/ yo/</i>	10	I tę wodę przemienię na śniegi,
<i>pu/de/ cua/jar/le/ de/ nie/ve”.</i>	10	I znów powiem, że wody był synem
<i>En/ fin./ en/ lo/ ve/loz/ vien/to;</i>	9	A co do prędkości — delfinem,
<i>ra/yo,-en/ fin./ en/ lo-e/mi/nen/te:</i>	9	A co do krwawości — był smokiem,
<i>e/ra/ por/ lo/ blan/co/ cis/ne,</i>	10	Co do lotu — był, mówię, obłokiem,
<i>por/ lo/ san/grien/to-e/ra/ sier/pe,</i>	10	Co do nozdrza — był szczerym rubinem,
<i>por/ lo-her/mo/so-e/ra/ so/ber/bio,</i>	10	A był orłem, gdy puścił się lotem —
<i>por/lo-a/tre/vi/do./ va/lien/te,</i>	10	A gdy piersią uderzył — był grzmotem;
<i>por/ los/ re/lin/chos./ lo/za/no,</i>	10	A pod dumnym szedł z dumą szlachecką,
<i>y/ por/ las/ cer/ne/jas/ fuer/te.</i>	10	A pod starcem, jak starzec poważnie,
	10	A pod cichym, spokojnie jak dziecko,
	10	A pod silnym, jak rycerz odważnie;
<i>En/ la/ si/lla-y/ en/ las/ an/cas</i>	10	I na jego kark i siodło jego
<i>pues/tos/ los/ dos/ jun/ta/men/te,</i> [s. 22]	10	Siadłem z tobą, jak z broni kolegą; [I 610–633]

Skupienie wersów daktylicznych w pierwowzorze i tym razem zdaje się wywoływać u polskiego tłumacza tok anapestyczny. Podobnie w dalszej części kwestii don Fernanda:

<i>Rin/dió/se-al/ fin./ si-hu/bo/ pe/so</i>	10	Gdy pomyślał: że obu nas wiedzie,
<i>que/ tan/to-At/lan/te/ rin/di/e/se,</i>	10	Obu włożył na kark swój niechętny:
<i>si/ bien/ el/ de/ las/ des/di/chas</i>	11	„A ten Hiszpan taki wesół gdzieś jedzie!
<i>has/ta/ los/ bru/tos/ lo/ sien/ten;</i>	10	A ten Arab jedzie taki smętny!”
<i>o/ ya/ fue/ que/ en/ter/ne/ci/do,</i>	10	Ach i może ta myśl nie pozbyta,
<i>a/llá-en/ su-ins/tin/to/ di/je/se</i>	10	Że Ojczyznę zdradza mnie unosząc?
<i>„Tris/te/ ca/mi/na-el/ a/lar/be</i>	10	Padł, oczyma litości nas prosząc,
<i>y-el/ es/pa/ñol/ par/te-a/le/gre:</i>	11	I załamał się na cztery kopyta
<i>¿lue/go/ yo/ con/tra/ mi/ pa/tria</i>	10	I dech oddał.
<i>soy/ trai/dor/ y/ soy/ a/le/ve?</i>		I powiedz mi teraz,
<i>No/ quie/ro/ pa/sar/ de-a/quí”.</i>	10	Czemuś taki smutny, przyjacielu?
<i>Y/ pues/to/ que/ tri/ste/ vie/nes</i> [s. 23]		Gdy się zwracam [...] [I 641–651]

Do kwestii don Fernanda wplótł Calderon przytoczenia ze znanej jego współczesnym romancy Luisa de Góngory „*Entre los sueltos caballos...*” o spotkaniu Hiszpana i Maura na bitewnym poboju: Hiszpan uwalnia Maura z niewoli, by ten mógł połączyć się ze swoją ukochaną. To intertekstualne odniesienie mogło nie być dla Słowackiego zrozumiałe, stąd prawdopodobnie pojawiają się na poziomie treści pewne rozbieżności z pierwowzorem.

Dalsza część rozmowy między infantem a Mulejem (I 669–791) toczy się 8-zgłoskowcem, gdzieniegdzie epizodycznie urozmaiconym amfibrachem (9-zgłoskowiec) lub anapestem (10-zgłoskowiec). Gdy don Fernand żegna Maura (I 792–812), wiersz ponownie przechodzi w retorycznie dobitny anapest 10-zgłoskowca, który utrzymuje się do końca sekwencji (z wyjątkiem wersu przedostatniego — pytania Muleja — o toku trocheicznym).

DON FERNAND

8	Ja wiem, że kto kocha tkliwie,
8	Temu czas płynie leniwie;
10	Więc ci czasu, Arabie, ukraca

- 10 Moja miłość; a ty się nie zmuszaj,
10 Siadaj na koń, rycerzu, i ruszaj.

MULEJ

- 10 Słów mi teraz nie staje w potrzebie,
10 Ale wdzięczność ma inne oznaki.
10 Wiem, że daru przyjęciem pochlebię.
10 Lecz mi powiedz, proszę, ktoś ty taki?

DON FERNAND

- 10 Portugalczyk i szlachcic – nic więcej. [I 787–796]

W analogiczny sposób urozmaica Słowacki kolejną, trzecią sekwencję tłumaczoną z *romance*. Pojedyncze wersy innozmiarowe pojawiają się na tle 8-zgłoskowca, tym razem spory odcinek wersów 10-zgłoskowych (z pojedynczymi 11-zgłoskowcami 4+7) „reżyseruje” pełnym retorycznego napięcia tokiem anapestycznym rozmowę – przybywającego z okupem – don Henryka z don Fernandem (II 282–306). Don Henryk, zwracając się jako poseł do króla Fezu – „Panie, chociaż na tej górze [...]” (II 307), mówi już 8-zgłoskowcem. Podobnie ekspresywnie umotywowane jest wprowadzenie sylabotonicznej frazy (anapest) w tyradzie don Fernanda (II 342–519), który odmawia oddania Ceuty w zamian za własną wolność. Metrum zmienia się wraz z adresem przemowy. Don Fernand mówił do króla Fezu, teraz zwraca się do swoich współbraci: „Chrześcijanie! Książę Fernand już skończył!” (II 482 – drugi wers odcinka 10-zgłoskowego). Czwarta sekwencja *romance* (II 847–1031) rozwiązana została podobnie jak poprzednie. 10-zgłoskowiec usamodzielnia się w pełnym dramatycznego napięcia dialogu Króla z Mulejem. Odębność tego fragmentu, jego sylabotoniczną jednorodność podkreśla brak rymu. Powrót don Fernanda na scenę przywraca 8-zgłoskowiec.

W trzecim akcie sytuacja zmienia się zdecydowanie. Słowacki na zasadzie całkowitego wyjątku przekracza w nim zasadę równozgłoskowości, podczas gdy w aktach pierwszym i drugim odstępstwa są regułą, a przecież trudno byłoby wskazać na jakiegokolwiek znaczące różnice stylistyczne między dwoma pierwszymi aktami a aktem trzecim. Wszystkie trzy fragmenty w oryginale pisane wierszem *romance* Słowacki tłumaczy niemal jednorodnym 8-zgłoskowcem. W pierwszym (III 156–325), przedstawiającym przybycie Tarudanta i Alfonsa w charakterze posłów na dwór króla Fezu, przeważa 8-zgłoskowiec obok grupy 7-zgłoskowców o klauzuli oksytonicznej i dwóch pojedynczych wersów, 9- i 11-zgłoskowego. Sekwencję zamyka wers 11-zgłoskowy. Warto tu zaznaczyć, że tym razem – zupełnie inaczej niż w poprzednich dwóch aktach – stychomytię poprowadził Słowacki 8-zgłoskowcem (z jednym wyjątkiem w postaci wersu 9-zgłoskowego) raz po raz wpadającym w rytm trocheiczny. Szósty *romance* (III 433–636) – wstrząsająca tyrada konającego Fernanda – to prawie niczym nie zakłócony 8-zgłoskowiec (202 wersy na 204 całości), który dzięki doskonale retorycznej składni nic nie traci z podniesłego tonu. Jedynym odstępstwem jest 9-zgłoskowy wers jambiczny „Lecz syp się w proch i zrób mnie prochem!” (III 614)⁷⁰ oraz 10-zgłoskowa kłamra zamyka-

⁷⁰ W wydaniu dramatu opracowanym przez Folkińskiego (*ed. cit.*) cytowany wers jest regularnym 8-zgłoskowcem: „Lecz syp w proch i zrób mnie prochem!”

jąca przemowę infanta — „Bóg ucieczką moją i obroną!” (III 635). Podobnie jednorodny charakter ma siódmy *romance*, finał dramatu (III 776–963), w przekładzie pojedyncze wersy innozmiarowe pojawiają się epizodycznie na tle 8-zgłoskowca i mają wyraźnie emocjonalny charakter.

Partie tłumaczone z wiersza *romance* cechują podobne właściwości, jak sekwencje w oryginale pisane 8-zgłoskowcem z rymem pełnym. Jest to — analizowany przez Okopień-Sławińską — typ nieregularnej organizacji wierszowej, dla której znamieną jest „wyraźna tendencja do wyrównań w wersach ilości głównych akcentów (a w rezultacie: zestrojów akcentowych) przy jednoczesnym przekraczaniu równozgłoskowości”⁷¹. Podstawą modyfikacji jest 8-zgłoskowiec, na którego tle pojawiają się wersy lub grupy wersów 9-, 10- (4+6) i 11-zgłoskowych (4+7). Rym u Słowackiego biegnie swobodnie, nie zakłócając jednorodnego charakteru sekwencji, którą w oryginale wyróżnia tylko zgodność samogłosek w klauzulach wersów parzystych. W długich — „przyjmujących postać kaskady”⁷² — monologach zwraca uwagę w spolszczeniu dość duża częstotliwość par rymowych, której monotonię neutralizuje tok przerzutniowy. Pszczołowska uważa, że „liczne sygnały antykadencyjne na końcu wersów” oraz „niespokojny i rwący się tok wiersza” stają na przeszkodzie wykrywalności się tonicznej regularności u Słowackiego⁷³. Przerzutnie, podobnie jak wszelkiego rodzaju powtórzenia, stanowią stały element Calderonowskich tyrad (a więc głównie wiersza *romance*), w których służą, z jednej strony, podkreślaniu ciągłości przewodów retoryczno-logicznych, z drugiej — intensyfikują walory teatralne (deklamacyjne) wypowiedzi. Słowacki bardzo uważnie wsluchuje się w zróżnicowane modulacje intonacji i rytmu tekstu hiszpańskiego. Co ciekawe, obserwujemy tę samą prawidłowość w traktowaniu wiersza, jak w przypadku partii tłumaczonych z form stroficznych hiszpańskiego 8-zgłoskowca: w „Dniu trzecim” odstępstwa od reguły równozgłoskowości są sporadyczne. Pozostaje zagadką, co przesądziło o odrębności kształtu wierszowego ostatniego aktu, gdzie 8-zgłoskowiec zdecydowanie się usamodzielnia jako forma w pełni niezależna w dramacie kumulującym obrazy, metafory, skojarzenia, który — zdaniem poety — „nie rozhartowywa czytelnika, ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi...”⁷⁴

Przegląd form metrycznych przekładu *Księcia Niezłomnego* wypada zakończyć przedstawieniem sekwencji „nieośmioletnich” dramatu. W oryginale są to partie pisane 7- i 11-zgłoskowcem (*heptasilabo* i *endecasilabo*), w sumie 394 wersy na 2791 (14,12%). W dramacie — z wyjątkiem 4-wersowego 7-zgłoskowego *romancillo* w pierwszym akcie (I 21–24) — występują one w formach tradycyjnie w metryce hiszpańskiej uznawanych za włoskie, bo z Włoch przywołane: 11-zgłoskowiec w tercynie i sonecie oraz *silva* — nieregularna kombinacja 11-zgłoskowca z 7-zgłoskowcem.

⁷¹ Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 60.

⁷² W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*. Bydgoszcz 1999, s. 39.

⁷³ Pszczołowska, *Wiersz polski*, s. 217.

⁷⁴ J. Słowacki, list do matki (nie wysłany), Paryż, koniec lutego 1845. W: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2, s. 80.

<i>El principe</i>	<i>Książę</i>	6-zgł.	7-zgł.	8-zgł.	9-zgł.	10-zgł.	11-zgł.	13-zgł.
I 477–547 <i>terceto</i>	I 477–547	0	0	0	0	0	23	48
I 849–976 <i>silva</i>	I 813–939	0	3	43	1	1	40	39
II 543–621 <i>silva</i>	II 617–716	4	3	36	1	48	7	1
II 682–695 <i>soneto</i>	II 795–808 sonet	0	0	0	0	0	14 (5+6)	0
II 716–729 <i>soneto</i>	II 833–846 sonet	0	0	0	0	0	14 (5+6)	0
III 650–720 <i>silva</i>	III 719–775	0	0	12	0	0	45 (5+6)	0

Sonetu „używają dramatycy hiszpańscy najczęściej, gdy myśl odznaczającą się wydać chcą w uderzającym obrazie” – pisał w 1827 roku Piątkiewicz⁷⁵. I na taki efekt scenicznego wykadrowania obliczone zostały dwa emblematyczne w charakterze sonety w drugim akcie. Don Fernando – „*primer galán*” w sposób jakże przewrotny ogrywa swój rekwizyt amanta: kwiaty, wyraz dworskiej kurtuazji, stają się symbolem wanitatywnym. Fénix odpowiada również sonetem. Rozrzucone na deskach sceny kwiaty przypominają nieboskłon pełen gwiazd, a te z kolei symbolizują niestałość i zmienność losu. Paralelnie, niczym turniej poetycki, skomponowany duet – na tle dialogu prowadzonego 8-zgłoskowcem ułożonym w decymy – swą kunsztowną, wyrafinowaną formą o głębokim ładunku lirycznym wprowadza na scenie element retardacji, zawieszenia. Calderon sięga po utrwalony w poezji hiszpańskiej przełomu XVI i XVII wieku model sonetu zaczynającego się od zaimka wskazującego: „*Éstas, que fueron pompa y alegría*” (II 682), „*Esos rasgos de luz, esas centellas*” (II 716). Całość sceny stanowi kompozycję emblematyczną, w której sonety pełnią rolę subskrypcji – słownego objaśnienia „żywego” obrazu.

Słowacki zachował sonety oryginału, aczkolwiek w pierwszym z nich odszedł od ustalonego konwencją układu rymowego (*abba acca ade dde*). Zrezygnował z zaimka wskazującego, który w wersji hiszpańskiej wyraźnie prowadził mimikę (oczy) i gest (ręce) aktora. Sonety Słowackiego otwierają się jednoznacznie przywołaniem tematu: „Kwiaty, co wschodzą na ranek umyte” (II 795), „Ach gwiazdy! gwiazdy, co takie gromadne” (II 833). Nie znaczy to, że polski poeta eliminuje wewnętrzne didaskalia, wręcz przeciwnie – dopowiada treści, które dla odbiorcy nieobeznanego z barokową topiką mogłyby być mało czytelne. W sonecie Feniksany rekompensuje zapoznane znaczenie ikoniczne przez wprowadzenie nie występującej w oryginale dyspozycji scenicznej: „Kwiaty błękitu – bo są takie ładne / Jak te, którymi oto ziemię proszę...” (II 837–838). Motywacja dyskursywno-liryczna gatunku wspólna polskiej i hiszpańskiej tradycji literackiej, bo wywodząca się z renesansowej poezji włoskiej, pozwoliła na pełne zaadaptowanie sonetów w polskiej wersji dramatu.

⁷⁵ Piątkiewicz, *op. cit.*, s. 195.

Dantowska „*terza rima*”, czyli tercyna, rzadko pojawiała się w dramatach Calderona. Hiszpanie – twierdzi Piątkiewicz – „kształtu wiersza tego używają szczególnie w scenach poważnych i uroczystych”⁷⁶. Kunsztowne, ząbwiąjące się rymami 3-wersowe strofy *El príncipe constante* wprowadzają na scenę Portugalczyków, lądujących na afrykańskim brzegu (I 477–564). Słowacki, naśladowując oryginał pisany 11-zgłoskowcem, zaczyna scenę regularnym, pełnym epickiej emfazy, stylicznym 11-zgłoskowcem sylabicznym (5+6) o dość dowolnych przeplotach rymowych, które przechodzą w rymowanie styczne, by łagodnie z 11-zgłoskowca przejść w regularny 13-zgłoskowiec (7+6) rymowany stycznie (I 500–547). Rezygnacja z tercyny była zapewne świadomym wyborem poety. Ta strofa, w polskiej wersyfikacji zdecydowanie elitarna i rzadko stosowana, niosła zbyt silne nacechowanie, obce sztuce dramatycznej. Z kolei, charakter poważny, ostentacyjnie teatralny mógł zagwarantować jedynie tradycyjny wiersz bohaterski. Na szczególny efekt sceniczny obliczona została pierwsza kwestia wypowiedziana tą miarą, włożona w usta *gracioso* Brytasza, który bynajmniej bohaterstwem nie grzeszy. Tak charakterystyczny dla tego typu postaci dramatu hiszpańskiego dystans ironiczny podkreślono tu przekor-nym użyciem formy metrycznej. Do podobnego chwytu uciekł się Calderon – słowa Brita były zamierzoną parodią stylu podniosłego (*culto*). Na marginesie wypada dodać, że tekst wypowiedziany przez *gracioso* został ocenzurowany: usunięto 6 wersów, których brak zaburza ciągłość rymowego przeplotu tercyn⁷⁷. Calderon był mistrzem aluzji, nierzadko ingerował w materię konwencji teatralnej, kodów kulturowych epoki (w tym konkretnym wypadku adresat słownego pastiszu to *fray Hortensio Paravicino* i napuszony styl jego homiletyki⁷⁸). W Słowackim dramacie hiszpańskiego poety znalazł niezwykle wyczulonego na dygresyjne i intertekstualne niuanse czytelnika i tłumacza⁷⁹.

Silva, składająca się z nieregularnie przemieszanych, dowolnie rymowanych konsonantycznie 11- i 7-zgłoskowców, była najczęściej stosowaną przez dramaturgów hiszpańskich formą wierszową pochodzenia włoskiego. Pozornie luźna kompozycja ułatwiała podkreślanie momentów szczególnego napięcia przez kombinacje wersów krótkich i długich połączonych rymem. Calderon najczęściej rymuje parzyście (*aabbcc*), jest to *silva pareada*. Takie rymowanie pozwala na podkreślenie klauzul 7-zgłoskowców i nadanie wyrazom umieszczonym w wygłosie krótkich wersów niejednokrotnie waloru słów-kluczy⁸⁰. U Piątkiewicza czytamy, iż „ten wiersz w scenach mocno ożywionych i zgiełkliwych używany bywa, jako to przy wystąpieniu wojska, wystawieniu bitew”⁸¹. W rzeczy samej, dwa spośród pisanych silwą fragmentów ukazują walkę: przegraną potyczkę oraz wycofanie się Portugalczyków po uprzednim

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Tekst został zrekonstruowany dopiero w 1938 roku przez A. A. Parkera.

⁷⁸ Zob. E. M. Wilson, *Fray Hortensio Paravicino's Protest against "El príncipe constante"*. „*Ibérica*” 1961, nr 6.

⁷⁹ Zob. K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*. W: *Z historii i teorii literatury*. Seria 2. Warszawa 1964.

⁸⁰ Zob. Williamsen, *op. cit.*, s. 885.

⁸¹ Piątkiewicz, *op. cit.*, s. 196.

wzięciu do niewoli don Fernanda; zwycięstwo tychże pod wodzą niosącego pochodnię ducha don Fernanda. W drugim akcie Calderon użył silvy do odmalowania pełnej napięcia sceny, w której współwięźniowie rozpoznają infanta pośród pracujących w ogrodzie chrześcijańskich niewolników.

Alternatywą dla hiszpańskiej silvy stał się w wersji polskiej wiersz odcinkowy nieregularny, na który składają się podstawowe formaty systemu sylabiczno-głoskowego. Tak więc w „Dniu pierwszym” na 127 wersów całości rozkład poszczególnych formatów metrycznych jest nierównomierny i wyraźnie ekspresywnie motywowany: od 1 wersu do odcinków sięgających kilku, kilkunastu aż po 39 wersów. Gdy Portugalczycy gotują się do walki, mamy 11-zgłoskowiec (5+6), chociaż wypada nadmienić, że sekwencję rozpoczynają 3 wersy 8-zgłoskowe i 13-zgłoskowiec. Można przypuszczać, że Słowacki w ten sposób chciał zaznaczyć początek nowej sekwencji: poprzednią kończy seria 10-zgłoskowca (4+6). W dalszej części wymiana replik 8-zgłoskowych towarzyszy szermierczym zmaganiom pojawiających się w polu widzenia – na scenie – aktorów, przy czym 13-zgłoskowiec (7+6) ekspresywną klamrą zamyka kolejne wejścia walczących. Są to – burzące teatralną iluzję – wypowiedzi deptanego Brytasza, który udając nieżywego nie bierze bezpośredniego udziału w walce. Pojedynek Króla Fezu z don Fernandem rozpoczyna sekwencja 4 wersów 7-zgłoskowych, które przechodzą w 8-zgłoskowiec. Koniec walki na szpady, oddanie się infanta w niewolę zaznaczone zostało kolejną zmianą rozmiaru: przejściem od 8-zgłoskowca do „wiersza bohaterskiego”. Klauzule wzmocnione wielokropkiem, przerzutnie, granice składniowe zaburzające tok średniówkowy decydują o wyjątkowo emocjonalnym i podniosłym charakterze tej sceny. Słowacki, zdaje się, świadomie pominął końcowych 6 wersów oryginału przedstawiających moment ujęcia Brita (I 971–976). W polskiej wersji Brytasz oddaje się w ręce Maurów razem z infantem (I 903–904: dwuwiersz dodany).

W pierwodruku starano się, aby rozmieszczenie wersów w kolumnie uwydatniało zmiany metrum⁸². Widać to szczególnie wyraźnie we fragmentach tłumaczonych z partii pisanych w oryginale silwą. Dramatyczną scenę rozpoznania pracującego w ogrodzie infanta (II 617–717) zbudował Słowacki zestawiając 8-zgłoskowiec (wraz z pokrewnym mu 9-zgłoskowcem stanowi on 38,46% całości) z upodobnionymi pod względem miejsca przedziału średniówkowego 10- (4+6) i 11-zgłoskowcem (4+7) (52,75% + 7,69%), całość dopełnia pojedynczy wers 13-zgłoskowy (7+6) (1,10%). I tym razem wiersz długi ma funkcję ekspresywnej klamry – don Fernand pojawiając się po raz pierwszy na scenie „w niewolnika siermiędze” deklaruje: „Cierpliwość moja srogość królewską pokona” (II 621). Poeta różnicuje poszczególne partie dialogu: formatem dłuższym ze średniówką zwracają się do don Fernanda współwięźniowie i don Żuan; 8-zgłoskowcem Selim i Zara wydają polecenia oraz zdenerwowany don Żuan pyta o infanta. W cytowanej sekwencji znajduje się śpiewana przez jednego z niewolników „piosenka”, która doskonale pokazuje, na czym polega efektywność metrycznej transformacji Calderonowego oryginału w przekładzie Słowackiego. W pierwowzorze jest to czterowiersz *romance* (II 547–550), a więc tak jakby początek – opowiadanej tradycyjnym wierszem ludowej epiki

⁸² J. Kleiner, wstęp w: Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. 7 (Wrocław 1956), s. 12.

kastylijskiej – historii infanta (nie jedyne to odwołanie do romancy hiszpańskiej w dramacie). Słowacki zaproponował ekwiwalent obliczony na podobny efekt teatralny: „Oj, na Tangier wysłał król” (II 622–630)⁸³. Jest to kunsztowna, różnorozmiarowa 9-wersowa strofa (7a6a8b8b6a7c6c7a6a) z wewnętrznymi przeplotami powtórzeń, które wzmacniane są przez oksytoniczne klauzule podkreślające słowa-klucze: „Fez” – „łez”, „król” – „ból”. To, co u Calderona było jedynie odwołaniem do wszystkim znanego kodu, u polskiego poety stało się mistrzowską stylizacją ludowego zaśpiewu. Z punktu widzenia tekstu teatralnego jest to tylko pozorna amplifikacja, w rzeczy samej mamy do czynienia z ekwiwalentem funkcjonalnym.

Scena zwycięstwa Portugalczyków pod wodzą Fernandowego ducha, drugiej bitwy, wystawiona *silva*, w wersji polskiej napisana została dwoma rozmiarami (III 719–775): 11-zgłoskowcem (5+6) (78,95%) oraz 8-zgłoskowcem (21,05%). Na tle epickiego 11-zgłoskowca elementem znaczącym staje się 8-zgłoskowiec: dynamizuje wojenne przewagi rycerzy chrześcijańskich, pojawiając się na scenie wraz z duchem don Fernanda. Zastanawia duża częstotliwość rymów stycznych w tym fragmencie. Prawdopodobnie jest to wpływ układu rymowego oryginału. Pary rymowe i powtórzenia wykorzystał Słowacki tworząc w dramacie swoisty „pogłos” (podobny zabieg w *comedia* umożliwiała właśnie *silva*):

ALFONS

Cyt – słyszysz bracie...

DON HENRYK

Głosy, jakby śnią się...

ALFONS

Głuchną – i znowu.

GŁOS FERNANDA

Alfonsie! Alfonsie!... [III 756–777]

Para „śnią się” – „Alfonsie” to oczywiście przykład znanej wirtuozerii rymowej Słowackiego⁸⁴. Duch Fernanda wchodzi na scenę z pochodnią, by poprowadzić wojska portugalskie do boju:

DUCH

Z błogosławieństwem tobie i z pomocą
Dla twojej, Alfonsie, wiary,
Pan Bóg zesłał tę noc ciemną;
I zlitowany nade mną,
Pozwolił opuścić mary,
Gdzie płakali... odejść od nich...
A tu z duchów ciżbą liczną,
I z tą pochodnią gromniczną
U gwiazd zapaloną wschodnich,
Iść przed wami. – Za mną... za mną!
Wychodzi.

⁸³ Zob. Szyjkowski, *op. cit.*, s. 40–55. – Folkierski, *ed. cit.*, s. XLIV.

⁸⁴ W następnej scenie, w kwestii króla Fezu, który mówi o zmarłym właśnie don Fernandezie, Słowacki ponownie sięga po ten charakterystyczny rym: „Niech kto wyzwoli / Z tej ostatecznej niewoli, / W której mu łańcuchy śnią się! / Chodź! chodź po brata, Alfonsie!” (III 794–797).

DON HENRYK

Bracie, opuszcza mię męstwo.
Zda się, że czaszkę dwujamną
Miał ten...

GŁOS FERNANDA

*za sceną***Za mną...**

ALFONS

Styszysz?...

GŁOS FERNANDA

*ginący w odległości***Za mną...**

ALFONS

Na koń, bracie, Bóg nam daje zwycięstwo! — [III 762—775]

Wezwanie „za mną!” powtarza się cztery razy. Sam zaimek pojawia się na przestrzeni 13 wersów 8-zgłoskowych aż pięć razy (trzykrotnie w klauzuli), wracając, niczym echo wojennego zawołania, w epiforze, którą rymem połączył Słowacki z widmową „czaszką dwujamną”.

Wiersz odcinkowy dzięki swej otwartej strukturze łatwo poddaje się ekspresywnej motywacji, sprawdzając się jako ekwiwalent hiszpańskiej silvy w polskiej wersji *Księcia Niezlomnego*. Zastosowanie krótkich rozmiarów pozwala na uzyskanie wysokiego współczynnika uzgodnień dźwiękowych o szczególnie sugestywnej wymowie scenicznej.

Przeгляд metryki spolszczenia pozwala zauważyć, że Słowacki, z jednej strony, próbuje w systemie wersyfikacji rodzimej znaleźć ekwiwalenty stosowanych przez hiszpański dramat rozmiarów wierszowych wówczas, gdy uznaje, że opozycja będzie czytelna dla polskiego odbiorcy, czego przykładem zastosowanie 13- (7+6) i 11-zgłoskowca sylabicznego, z drugiej — jego poszukiwania koncentrują się na naśladowaniu prozodyjnych właściwości pierwowzoru, co doprowadza do daleko posuniętego przewartościowania polskiego 8-zgłoskowca. Na tle całości przekładu wyróżnia się „Dzień trzeci”, którego kształt wierszowy jest niemal wiernym odbiciem pierwowzoru — partie w oryginale pisane 8-zgłoskowcem przetłumaczył poeta takim samym rozmiarem, fragment silvy (wiersz styczny nieregularny 7- i 11-zgłoskowy) oddał wierszem odcinkowym, składającym się z 8- i 11-zgłoskowca (5+6). Stałą cechą polskiego *Księcia* jest nierespektowanie strofiki oryginału, ponieważ jej zróżnicowanie w polskim przekładzie przestałoby być nośnikiem znaczenia zbieżnego z pierwowzorem; stąd swobodnie biegnący rym, który cechuje niemal wszystkie partie tłumaczone z 8-zgłoskowca. Wydawałoby się, że zatracają się w ten sposób granice między poszczególnymi sekwencjami tekstu delimitowanego w oryginale zmianą rozmiaru wiersza, a częściej po prostu jego kształtu rymowego. Słowacki ten brak rekompensuje stosując swoiste rytmiczne kursywy w postaci

klamry emocyjnej, zwykle 1-wersowej, lub kody budowanej z grupy wersów uporządkowanych sylabotonicznie. W sposób dla siebie bardzo charakterystyczny wyzyskuje rym, używając go w funkcji instrumentacyjnej i jako środka ekspresji retorycznej. Często jest to rym oksytoniczny, którego odpowiednik znajduje się w pierwowzorze. Zastanawiają odcinki bezrymowe. Pojawiają się sporadycznie we fragmentach tłumaczonych z *romance*. Być może, polski poeta w ten sposób próbował oddać odrębny charakter metrum w oryginale rymowanego asonantycznie, pomimo iż — jak pisał w *Beniowskim* — „naród mój nie lubi białych / Rymów i nagiej poezji się boi” (pieśń III, w. 125–126). Słowacki uważnie śledzi ukształtowanie wiersza oryginału, zarówno w jego warstwie metrycznej, jak i prozodyjnej. Układając dramat „z Calderona” w pełni korzysta z pozawerbalnych środków metrycznych kształtowania tekstu, poprzez system wersyfikacyjny narzucając sposób jego intonacyjnego traktowania.

W *Księciu Niezłomnym*. (*Z Calderona de la Barca*) niemożliwe jest odzielenie w sposób jednoznaczny sfer obecności autora i tłumacza. Dramat corralowy opierał się na ekspresji słowa — słowa, które dla polskiego poety w latach czterdziestych poczęło stawać się w coraz większym stopniu objawieniem, epifanią ducha. Słowacki zapisał w owym czasie:

Poeci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów — bo je mają podszeptane... a słowa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną, to jest dzwonią jakimś tajnym wspomnieniem o każdym duchu⁸⁵.

Stąd też, być może zamierzona, swoista „hispanizacja” tłumaczonego tekstu w świadomości przywoływanych sygnałach obcości — w słowach pojawiających się w hiszpańskim brzmieniu bądź w etymologicznie im pokrewnych wyrazach polskich. Z kolei wiersz przekładu stworzył zupełnie nową formę, transponując na grunt polski wielofunkcyjność hiszpańskiego 8-zgłoskowca polirytmicznego. Jest to w wersji polskiej 8-zgłoskowiec sylabiczny o zróżnicowanym w poszczególnych sekwencjach tekstu udziale wersów trocheicznych i nietrocheicznych⁸⁶, przy czym te ostatnie nieznacznie dominują (z wyjątkiem ekspozycji dramatu), co — biorąc pod uwagę, że wśród realizacji wzorca trocheja w wierszu polskim największy procent stanowią wersy, w których jedynie 3 pozycje mocne wypełnione są przez sylaby akcentowane⁸⁷ — doprowadziło do wyraźnej wyczuwalnej modulacji 3-akcentowej. Wkomponowane w tło 8-zgłoskowca w celach ekspresywno-stylistycznych sylabotonicznie kształtowane grupy wersów innozmiarowych (akty pierwszy i drugi), ciążąc ku rytmizacji równozestrojowej, wywołują efekt „toniczności”. Wypada przypomnieć, że ten chwyt wersyfikacyjny, poczynając od *Kordiana*, stanowił jeden z typowych wyznaczników formy wierszowej polimetrycznych dramatów Słowackiego⁸⁸. W podob-

⁸⁵ J. Słowacki, *Dodatek I. [Plany i notatki]*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 15 (Wrocław 1955), s. 436.

⁸⁶ Dla partii tłumaczonych z hiszpańskiego 8-zgłoskowca średni udział wersów trocheicznych w całym dramacie stanowi 44,49%, dla poszczególnych aktów-„dni”, odpowiednio — od pierwszego: 50,29%, 42,60%, 42,59%. Warto na marginesie zauważyć, że rozkład wersów trocheicznych i nietrocheicznych utrzymuje się na poziomie zbliżonym do pierwowzoru, gdzie w całości dramatu średni udział trocheja sięga 44,76%, w kolejnych aktach: 45,77%, 44,90% i 43,21%.

⁸⁷ Zob. Pszczołowska, Urbańska, *op. cit.*, s. 35.

⁸⁸ Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz „Dziadów” i „Kordiana” na tle wiersza dramatu epoki*. W: Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *O wierszu romantycznym*. Warszawa 1963, s. 230–237.

nej metatekstowej funkcji stosuje poeta grupy wersów trocheicznych 8-zgłoskowca. Słowacki przejął od Calderona również — odznaczający się szczególną dynamiką, uwikłany nierzadko w długie i skomplikowane okresy zdaniowe — tok przerzutniowy, który krótką frazę 8-zgłoskowca uwalnia z szablonu członowania wersowego, tym samym przez konfrontację porządku składniowego z metrycznym zacięra wrażenie równozestrojowości wiersza dramatu, nazywanego przed laty przez Dłuską „tonicznym”⁸⁹.

Występowanie 8-zgłoskowca w późnej twórczości Słowackiego, znaczenie takiego wyboru oraz charakterystyczne ukształtowanie nie ograniczają się do literatury dramatycznej⁹⁰, gdzie wpływ wiersza dramatu (a może raczej dramatów) Calderona nigdy nie podlegał wątpliwości. Nasuwa się pytanie, czy można przedstawione tutaj obserwacje odnieść do pisanych tym samym rozmiarem innych utworów z tego okresu; czy np. niezwykajny w wymowie wiersz *Sowiński w okopach Woli* można by zinterpretować jako próbę przeniesienia na grunt polski hiszpańskiej romancy w jej pierwotnej — nie skażonej romantyczną egzaltacją — formie. Autor *Snu srebrnego Salomei* i *Księdza Marka* nobilitował polski 8-zgłoskowiec kształtując materię wiersza niejako w opozycji do jego ludowej proweniencji. Temu wierszowi, jak mówi Pszczołowska: „o różnych, sprzecznych nieraz orientacjach w zakresie stosunków między wierszem a składnią, o zdaniach wieloskładowych, nieraz hipotaktycznie złożonych, o intonacji czasem litanijnej, częściej — dynamicznej, rozsadzającej ramy wersów przerzutniami”⁹¹, podporządkował patos retoryki poetyckiej i scenicznej. Czy mamy więc do czynienia z „formą prostą (czyli niekunsztowną) służącą wypowiedzi o pokornym bohaterstwie”⁹²? Tak chyba myślał sam poeta, gdy pod koniec lutego 1845 — w odpowiedzi na krytyczne uwagi matki, które dotyczyły, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, jednego z tzw. calderonowskich dramatów, *Snu srebrnego Salomei* — pisał: „daję wam w poezji język gadany, prosty, niewymuszony, który każdą myśl jak potrawę ciepłą na stół podaje”⁹³.

⁸⁹ Dłuska, *op. cit.*, s. 197 n.

⁹⁰ Kopczyńska, *Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca)*, s. 189 n.

⁹¹ Pszczołowska, *Wiersz polski*, s. 203–204.

⁹² Kopczyńska, *Wiersz*, s. 1020.

⁹³ J. Słowacki, list do matki (nie wysłany), Paryż, koniec lutego 1845. W: *Korespondencja Julisza Słowackiego*, t. 2, 79.