

Zdzisława Kopczyńska

O wierszu "Beniowskiego"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 52/1, 139-152

1961

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.

ZDZISŁAWA KOPCZYŃSKA

O WIERSZU „BENIOWSKIEGO“

Wiersz *Beniowskiego*, jak to wiadomo i z doświadczenia czytelniczego, i — w pewnym stopniu — z dotychczasowych badań, charakteryzuje się rytmiką pełną komplikacji, daleką od gładkiego potoczystego toku, najeżoną niespodziankami. Wywołuje to nie dające się z góry przewidzieć i ustalić konieczności coraz zmieniającej się realizacji toku wierszowego ze względu na zmienność konturu intonacyjnego, rozkładu akcentów czy pauz. Jednocześnie też widoczna jest odmienność wiersza *Beniowskiego* w stosunku do utworów pisanych tym samym formatem wersyfikacyjnym w okresach poprzedzających romantyzm i w samym romantyzmie.

Referat ten jest przede wszystkim próbą możliwie bardziej dokładnego określenia i cech, i stylistycznej funkcji toku rytmicznego, z jakim mamy do czynienia w *Beniowskim* (pięć pierwszych pieśni poematu) w zestawieniu z polską tradycją wersyfikacyjną¹.

Wiersz *Beniowskiego* — 11-zgłoskowiec ze średniówką po piątej zgłosce w układzie oktawowym — był formą mającą już do czasu pisania interesującego nas poematu dużą tradycję wersyfikacyjną. Sam rozmiar wierszowy, 11-zgłoskowiec, był szczególnie bliski Słowackiemu; używał go prócz dwóch utworów — *Godziny myśli* i *Żmii* — we wszystkich poematach pisanych przed *Beniowskim*. (Później, tzn. na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, przechodzi nawet na teren dramatu Słowackiego jako główny format dialogu, np. w *Beatrice Cenci*, *Kraku*, *Wal-lenrodzie*, *Janie Kazimierzu*, *Fantazym*.)

Tak zresztą duży udział 11-zgłoskowca na terenie poematu epickiego u Słowackiego jest pośrednio wynikiem przełamania klasycystycznej konwencji epickiego 13-zgłoskowca już przez Mickiewicza i kanonizowania 11-zgłoskowca jako rozmiaru gatunków epickich silnie naliryzowanych, a szczególnie powieści poetyckiej. Powieść poetycką przecież ze specjalnym umiłowaniem uprawiał w pierwszym dziesięcioleciu swojej twórczości Słowacki. Jeśli idzie natomiast o formę oktawową, to dla *Beniowskiego* nie ma tutaj jakichś czasowo bardzo bliskich nawiązań. Sło-

¹ Pozostawia więc w zasadzie na uboczu rozpatrzenie związków między wersyfikacją tego poematu a wersyfikacją łączonego zwykle z *Beniowskim* Byronowskiego *Don Juana*.

wacki, co prawda, sam już przed *Beniowskim* próbuje oktawy, ale bardzo nieśmiało (kilkanaście strof w początkowej partii *Mnicha* i kilka rozsypanych w *Janie Bieleckim*) i poza próby nie wychodzi. W wersyfikacji pierwszych dziesięcioleci XIX w. oktawa gra małą rolę: są to nieliczne naśladownictwa heroikomicznych poematów Krasickiego, fragmenty nowych przekładów *Jerozolimy* Tassa, „przyprawa“ oktawowa w *Grażynie* Mickiewiczowskiej i wreszcie jeden większy utwór uformowany w oktawy — ale 13-zgłoskowy — *Jagiellonida* Tomaszewskiego. Tak że — gdy cofamy się wstecz — dopiero okres Oświecenia, a w nim przede wszystkim twórczość Krasickiego daje poważną pozycję w tradycji epiki oktawowej. Przedtem, oczywiście, również twórczość poetów w. XVII, chętnie używających oktawy — Twardowskiego, Morsztyna, Lubomirskiego i na ich czele Piotra Kochanowskiego, który pierwszy przyswoił polskiej wersyfikacji tę formę stroficzną, przekładając z języka włoskiego oktawową *Jerozolimę* Tassa.

Dzieło Piotra Kochanowskiego było dobrze znane Słowackiemu. Dobrze też był znany oraz wysoko ceniony przekład i oryginał *Jerozolimy wyzwolonej* w tym kręgu kulturalnym, z którym powiązany był Uniwersytet Wileński, a pod którego wpływem wychowywał się i kształcił Słowacki.

Wbrew bowiem opinii czołowych przedstawicieli szkoły pseudoklasykcyjnej działających na terenie Warszawy (Osińskiego, Felińskiego, Koźmiana), którzy bardzo negatywnie oceniali przydatność formy oktawowej dla poematu epickiego, przedstawiciele środowiska wileńskiego — Borowski, Józef Korzeniowski, wyraźnie od poetyki klasycyzmu oddalający się — wręcz entuzjasmowali się tą formą, podkreślając związane z nią osiągnięcia Piotra Kochanowskiego i Krasickiego.

Przed nimi i Euzebiusz Słowacki mówił o oktawie z uznaniem, nie przekładając jednakże tej formy nad epicki 13-zgłoskowiec.

Tak więc w okresie poprzedzającym twórczość Słowackiego oktawa, choć słabo reprezentowana w praktyce poetyckiej, bardzo silnie tkwiła w ówczesnej świadomości teoretycznej, przy czym teoretycy poezji związani z Wilnem z wielkim przekonaniem tę formę zalecali.

Jest, oczywiście, sprawą bezsporną, że pod koniec lat trzydziestych, gdy Słowacki dokonywał wyboru formy wierszowej dla swego nowego poematu, *Beniowskiego*, polemika o oktawę oraz te czy inne dyrektywy poetyki klasycyzmu już w znacznym stopniu utraciły swoją żywotność. Jednakże mimo tej dezaktualizacji i mimo bardziej bezpośredniego wpływu *Don Juana* Słowacki musiał być świadomy zarówno faktu, do jakiej tradycji rodzimej formą swego poematu nawiązuje, jak i oceny tej formy, przynajmniej w środowisku, w którym wyrastał.

Jeśli więc można przypuszczać, że w wyborze formy dla *Beniowskiego* kryło się coś z tej dobrej sławy, jaką cieszyła się oktawa w środowisku wileńskim, to z drugiej strony można na pewno założyć, że Słowacki tak ukształtowaną formą 11-zgłoskowca oktawaowego, jaką reprezentuje *Beniowski*, utwierdziłby pseudoklasyków warszawskich w przekonaniu o słuszności wypowiedzianych o oktawie sądów. Wersyfikacja *Beniowskiego* bowiem tak bardzo odbiega od norm, które wyrosły z tradycji wersyfikacyjnej, w tym oczywiście i od tych postulatów, które dyktowała szkoła klasycystyczna, że można by wreszcie dopatrywać się w tym dowodu małej przydatności tej formy, przynajmniej w jej tradycyjnej i zgodnej z poetyką klasycystyczną postaci.

Odmienność wiersza *Beniowskiego* w stosunku do tradycji wersyfikacyjnej wyraża się i w sposobie kształtowania rytmiki formatu 11-zgłoskowca 5+6, i w traktowaniu stroficzego układu oktawaowego.

Tak się złożyło, że w najbliższej czasowo, a nawet Słowackiemu współczesnej wersyfikacji — wersyfikacji już romantycznej — format 11-zgłoskowy był traktowany jako bardzo zgodnie z wymaganiami poetyki klasycystycznej. Wynikało to z tej sytuacji, że 11-zgłoskowiec 5+6 głównie dzięki twórczości Mickiewicza został na terenie epiki powiązany z utworami silnie przepojonymi liryzmem i z wypowiedzią, którą cechuje retoryczność. W płaszczyźnie wersyfikacyjnej wyrażało się to stosowaniem techniki wierszowania, która w pełni respektowała i wyzyskiwała dla wyżej określonego celu ograniczenia kształtu językowej wypowiedzi wynikające z przyjętej struktury wersyfikacyjnej. Wiersz więc 11-zgłoskowy, taki jaki Słowacki zastał i w zasadzie przyjął dla wielu swoich wczesnych utworów, charakteryzował się tokiem o wyraziście podkreślonym czynnikami składniowo-intonacyjnymi wzorcu rytmicznym; był to wiersz prawie bezprzerzutniowy (średnio ok. 10% wersów z przerzutniami), z silnie syntaktycznie wyznaczoną średniówką (30% takich wersów) i ze stosunkowo nieczęsto występującymi działami składniowo-intonacyjnymi poza miejscem średniówki (w ok. 10% wersów). Ponadto wiersz ten cechowała bezwyjątkowa paroksytoneza zakończeń klauzulowych i prawie bezwyjątkowa paroksytoneza przed średniówką (inne akcentowo zakończenia występowały raczej sporadycznie). W wierszu tym, wreszcie, językowe wypełnienie członów wersowych w zdecydowanej większości przypadków odznaczało się akcentową równoważnością: po dwa zestroje akcentowe w obu członach wersu, zgodnie z „naturalną“ dyspozycją ich rozpiętości sylabicznej: 5+6. Podobnie przedstawia się wiersz 11-zgłoskowy utworów XIX w. powstałych przed Mickiewiczem, jak też i wiersz 11-zgłoskowy okresu Oświecenia, a nawet poł. wieku XVIII. Natomiast wiersz 11-zgłoskowy poetów XVII-wiecznych ma mniej dobitnie podkreślany wzorec rytmiczny i znacznie większa panuje w nim

swoboda akcentowa przed średniówką. Szczególnie odznacza się tym wersyfikacja *Gofreda*, gdzie mamy ok. 7% wersów z przerzutniami i ok. 7% wersów o nieparoksytonicznym wygłosie przed średniówką. W *Gofredzie* również znajdziemy stosunkowo najmniejszy procent wersów 4-akcentowych, równoważących pod tym względem człon średniówkowy z klauzulowym.

Powiedziano poprzednio, że Słowacki w swoich wczesnych poematach epickich w zasadzie przejął ten kształt rytmiczny 11-zgłoskowego formatu, który został sprecyzowany w 11-zgłoskowych poematach Mickiewicza i który był kontynuacją tradycji wersyfikacyjnej w tym zakresie jeszcze XVIII-wiecznej. Pod jednym wszakże względem Słowacki nieco odbiegł od tradycji. W dwu większych poematach wczesnego okresu wprowadzał w tok wiersza stosunkowo znacznie częstsze działy składniowo-intonacyjne, niż to można stwierdzać w utworach jego twórczość poprzedzających. W *Janie Bieleckim* jest takich wersów 16,5% (występują w 98 wersach na ogólną liczbę 585), w *Lambrze* — 15% (198 wersów na 1315 11-zgłoskowców narracji w tym poemacie). Stanowi to dowód znacznie już bardziej zróżnicowanego i w ogólności swobodniejszego traktowania konturu składniowo-intonacyjnego wersów. Dopiero jednak w *Beniowskim* ten rodzaj modulacji toku wierszowego pojawia się w nasileniu jaskrawo przeciwstawiającym wersyfikację tego poematu — tradycji. Pojawia się zresztą jako jeden z czynników zupełnie odmiennego kształtowania stosunków między rozczłonkowaniem rytmicznym a rozczłonkowaniem składniowym w wierszu. Świadczy o tym głównie liczba wersów przerzutniowych, które w *Beniowskim* sięgają 10,3% wszystkich wersów (przerzutnie występują 354 razy na ogólną liczbę 3396 wersów). Tak przerzutniowego toku nie zna w ogóle tradycja epickiego 11-zgłoskowca. Wystarczy, odwołując się do poprzednio już podanych liczb, przypomnieć, że wersów przerzutniowych w *Beniowskim* jest przeciętnie 10 razy więcej niż w utworach bezpośrednio poprzedzających twórczość Słowackiego, a także znacznie więcej niż w utworach poetów XVII-wiecznych, czy nawet w *Gofredzie* — wyróżniającym się wyjątkowym nagromadzeniem wersów przerzutniowych w tym okresie. Najbliższy czasowo precedens dla przerzutniowości *Beniowskiego* znajduje się w twórczości samego Słowackiego, we wcześniejszej o kilka lat *Podróży na Wschód*. Tutaj liczba wersów z przerzutniami sięga już 6,6% (85 wersów na 1296 wybranych do analizy z pieśni I—VII).

Nie tylko sprawa samego nagromadzenia wersów przerzutniowych jest dla wersyfikacji *Beniowskiego* znamienna. W *Beniowskim* po raz pierwszy (i chyba jedyny) mamy do czynienia wielokrotnie ze szczególnie ostrym konfliktem między rozczłonkowaniem rytmicznym a skład-

niowym. Idzie zwłaszcza o te przerzutnie, które są wynikiem przecięcia działem klauzulowym bardzo krótkiej i spoistej jednostki syntaktycznej, np.:

Dosyć o sercach strzaskanych, o świecie
Tu, ziemskim, i tam, nadśłonecznym; o ba
Smętne są. — Światy wam utworzę trzecie; [II, 65—67]

Nie dzuma, nie tęsknota, nie te bramy,
Na które patrząc że zamknięte, żal mię
Brał, że tak naszych żon nie zamykamy [III, 331—333]

„Nie trać nadziei nigdy! nigdy! — Kto ma
Wola, ten wszystko pokona — *Addio!* [IV, 345—346]

A zaś przy tobie stoi jakaś mara
Ubrana w szaty dziewicze — to chyba
Ja Czy nieprawda? — O! gdyby ta szpara! [363—365]

Również szczególnie ostro zaznacza się ten konflikt we fragmentach o dużym zagęszczeniu przerzutni, np.:

Stoi więc w dębie moja młodyca
Ze świecą — jasne dwa gołębie burczą;
Książd pieczętuje sygnetem szlachcica
Listy... Posłuszne się papiery kurczą
W kopertę; z lakiem ożeniona świeca —
Mówiąc Delilla stylem — styl tak sturczą
Poeci, że dziś gwałtem trzeba z Francji
Rozumu — jeszcze więcej elegancji — [121—128]

Tok przerzutniowy powiązany jest w przeważającej większości wypadków z występowaniem w wersach silnych działów składniowo-intonacyjnych poza miejscem średniówki (por. poprzednie cytaty). Oczywiście, wersy z działami składniowymi pozaśredniówkowymi — i to bardzo często — pojawiają się i w kontekście bezprzerzutniowym. O ile przerzutnie są wyrazem stosunku między rozczłonkowaniem wersowym a rozczłonkowaniem składniowym, to działły składniowe pozaśredniówkowe, a nie związane z przerzutniami międzywersowymi, obrazują te same stosunki wewnątrz wersu, w tym wypadku szeregu rytmicznie dwudzielnego ze średniówką po piątej sylabie. Jest sprawą oczywistą, że zgodność czy niezgodność obu rodzajów rozczłonkowania (rytmicznego i składniowego), i to zarówno ze względu na dział rytmiczny międzywersowy, jak i wewnątrzwersowy, ma ogromne znaczenie dla uwyrażniania albo dla zacierania wzorca rytmicznego. Zgodnie z hierarchią działów rytmicznych wyrazistość wzorca rytmicznego jest bardziej naruszona przy toku przerzutniowym². Z pewnością mniejsze, ale także istotne, znaczenie dla tej sprawy ma występowanie wewnątrz członów wersowych silnych

² Terminu „przerzutnia“ ewentualnie „tok przerzutniowy“ używam tylko w znaczeniu przerzutni międzywersowej.

granic syntaktycznych, gdyż one najczęściej przesłaniają wyrazistość średniówki.

Poprzednio już zostało powiedziane, że w *Beniowskim* w szczególnie dużym nasileniu pojawiają się wersy z działami składniowo-intonacyjnymi poza miejscem średniówki. Stanowią one w tym poemacie 29% wszystkich wersów. Już więc w porównaniu z całą tradycją wersyfikacyjną rozmiaru 11-zgłoskowego jest takich wersów w *Beniowskim* średnio trzy razy więcej, a prawie dwukrotnie więcej niż we wczesnych poematach samego Słowackiego. Tu trzeba dodać, że w późniejszych utworach epickich Słowackiego, pisanych przed *Beniowskim*, stosunkowa liczba takich wersów jest jeszcze większa i stanowi w *Podróży na Wschód* — 19%, w *Ojcu zadżumionych* — 20%. Ale nawet wobec najbliższych czasowo utworów wzrost wersów z działami pozaśredniówkowymi jest w *Beniowskim* duży. Jak przy sprawie przerzutni, wypadnie i tutaj stwierdzić, że nie tylko samo zagęszczenie tych wersów jest sprawą wyróżniającą wersyfikację *Beniowskiego*. Dla lepszego wyjaśnienia tej kwestii konieczne jest poczynienie pewnych ogólniejszych uwag.

Działy składniowo-intonacyjne, występujące w rozmiarze 11-zgłoskowym poza miejscem średniówki, zwykle w dużym procencie przypadają i na człon klauzulowy. Człon ten bowiem, jako sylabicznie dłuższy, siłą rzeczy daje większe możliwości wprowadzania w jego obręb granic składniowych niż 5-zgłoskowy człon przedśredniówkowy. Natomiast wyrazistość wzorca rytmicznego jest w o wiele większym stopniu zależna od zwartości członu klauzulowego, jako dopełniającego i zamykającego całość rytmiczną, niż od spoistości członu przedśredniówkowego. Wydaje się, że wskazane tu zależności nie pozostają bez wpływu na to, iż w ogóle pozaśredniówkowe działy składniowo-intonacyjne w 11-zgłoskowcu są stosowane raczej w niedużym nasileniu³. Czasami jednakże wynikające z rozbicia członu klauzulowego naruszenie wyrazistości wzorca rytmicznego jest „łagodzone“ w taki sposób, że prócz działu w członie klauzulowym występuje w tym samym wersie dział składniowo-intonacyjny, mocno podkreślający średniówkę⁴.

³ W tym właśnie tkwi tak ogromna różnica między 11- a 13-zgłoskowcem. Człon przedśredniówkowy bowiem tego drugiego formatu, o dwie zgłoski dłuższy, daje znacznie bogatsze możliwości różnorodnego pod względem syntaktycznym wypełnienia wersów bez naruszenia spoistości członu klauzulowego, a co z tym związane — bez bardziej jaskrawego przesłaniania wzorca rytmicznego. Stąd też i tak znacznie większa przydatność i rozpowszechnienie się 13-zgłoskowca 7+6 w gatunkach posługujących się narracją o swobodnym i różnorodnym toku syntaktycznym.

⁴ Bardzo wyrazistym przykładem takiego kształtowania wiersza jest *Mickiewiczowska Grażyna*. Na występujące tu łącznie 64 wersy z działami składniowymi poza miejscem średniówki w 18 wersach granica składniowa występuje w członie klauzulowym, a tylko w 6 wersach nie ma jednocześnie mocno podkreślonej składni średniówki.

Wersy z działami pozaśredniówkowymi przypadającymi w członie klauzulowym 11-zgłoskowca stanowią średnio ok. 40% wszystkich tak nacechowanych wersów; a średnio w ok. 25% wersów z działami granica składniowa przypada na człon klauzulowy i nie towarzyszy jej żadne wyraźniejsze podkreślenie średniówki składnią⁵. W *Beniowskim* stosunki te układają się znacznie bardziej ostro, przekraczając w dużym stopniu podaną średnią w kierunku wzrostu liczby wersów o rozerwanym syntaktycznie członie klauzulowym: na 982 wszystkie wersy z działami pozaśredniówkowymi w 526 wersach (a więc więcej niż w połowie — 53,6%) dział ten przypada w członie klauzulowym, a w 448 wersach (a więc w 45,6%) nie jest on poprzedzony mocną syntaktycznie średniówką. Składniowe wypełnienie tak bardzo nie respektujące dwudzielności rytmicznej wersów przed *Beniowskim* spotkałam tylko u Słowackiego, we wcześniejszej *Podróży na Wschód*, z tym oczywiście, że w wymienionym utworze jest w ogóle znacznie mniejszy procent wersów o różnorodnym konturze składniowo-intonacyjnym.

Do omawianej tu sprawy trzeba dołączyć jeszcze jedną uwagę szczegółową. Nie wymaga tłumaczenia, że granice syntaktyczne szczególnie ostro przesłaniające rytmiczny dział średniówkowy to te, które przypadają w najbliższym sąsiedztwie średniówki. Dla 11-zgłoskowca 5+6 byłyby to działy składniowo-intonacyjne między czwartą a piątą sylabą lub między szóstą a siódmą sylabą. Toteż zwykle w tych miejscach pojawiają się one ogromnie rzadko, a w najbliższej Słowackiemu tradycji są właściwie sporadyczne. (Wystarczy wymienić, że np. u Mickiewicza dział składniowy po szóstej sylabie pojawia się jeden raz w *Grażynie*, dwa razy w *Konradzie Wallenrodzie* i po cztery w *Ustępie* i *Giaurze*, działów po czwartej sylabie w ogóle nie ma). Słowacki nie wprowadza działu po czwartej sylabie, ale granica składniowa po szóstej sylabie (dająca jak by odwrócenie średniówkowego wzorca rytmicznego 5+6 na 6+5) występuje w *Beniowskim* w 142 wersach, co równa się 4,2% wszystkich wersów tego utworu, a stanowi jednocześnie 14,5% wersów z działami syntaktycznymi pozaśredniówkowymi. W utworach pisanych tuż przed *Beniowskim*, w *Ojcu zadżumionych* i *Podróży na Wschód*, tak dzielone wersy niewiele przekraczają 1% (wszystkich wersów), we wcześniejszych poematach epickich Słowackiego występują bardzo rzadko (np. w *Janie Bieleckim* na 585 wersów całości — dwukrotnie, w *Lambrze* pięć razy na 1315 wersów).

⁵ Tu dla podkreślenia wspomnianej poprzednio różnicy między 11- a 13-zgłoskowcem epickim niech posłużą dane z *Pana Tadeusza*, utworu o najbardziej — ze znanych mi utworów epickich — zróżnicowanym konturze składniowo-intonacyjnym wersów. W partiach dialogowych tego utworu, z kolei najjaskrawszych pod tym względem, wersy z działami składniowymi w członie klauzulowym bez mocno zaznaczonej składnią średniówki sięgają zaledwie 15% wszystkich wersów z działami.

Dział składniowo-intonacyjny po szóstej sylabie jeszcze i dlatego w sposób bardzo ostry przesłania średniówkową dwudzielność, ponieważ szczególnie dobitnie narzuca się uwadze. Wynika to z tej językowej konieczności, że przy wzorcu średniówkowym 5+6 w wygłosie całości syntaktycznej kończącej się o jedną sylabę później musi stać monosylaba. Jest nią najczęściej wyraz ortotoniczny. Donośność i deformującą wzorzec średniówkowy funkcję tego działu sprawdzić można niemalże na każdej stronie *Beniowskiego*; tutaj dla przykładu wybieram fragment odznaczający się stosunkowo dużym zagęszczeniem wersów o syntaktycznym rozczłonkowaniu 6+5:

Wstał — lecz na stole miał obiedwie dłonie,
A na nich papier i orła w koronie.....

Orzeł na karcie był — a karta była
Nożem tureckim do rąk mu przybita.....
Boleść go nad nią w arkadę skrzywiła,
Oczy w niej toną — myślałbyś, że czyta,
Że karta trupie kolory odbiła
Na jego żółtą twarz. Ksiądz Karmelita
Za stołem cicho stał i patrzył z góry
Na czytelnika bladego tortury. [II, 335—344] ⁶

Obraz stosunków panujących między rozczłonkowaniem składniowym a rytmicznym w wierszu *Beniowskiego* uzupełniają jeszcze dwie istotne sprawy. Pierwsza z nich mieści się w odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu czynniki syntaktyczne biorą udział w podkreślaniu wewnętrznego działu rytmicznego, jakim jest średniówka. I tu trzeba stwierdzić, że średniówka podkreślana działem składniowo-intonacyjnym występuje tylko w 14% wersów (471 razy na 3396 wersów). Tak stosunkowo małego udziału czynników składniowych w uwyrażnianiu dwudzielności rytmicznej nie zna praktyka wersyfikacyjna w zakresie 11-zgłoskowca (również i 13-zgłoskowca) przed Słowackim, jak i zresztą praktyka samego Słowackiego w utworach poprzedzających *Beniowskiego*. Nigdy wersy o mocnym działle składniowo-intonacyjnym przypadającym na średniówkę nie stanowiły mniej niż 20% wszystkich wersów danego utworu, bardzo często natomiast nasilenie ich było znacznie większe ⁷.

⁶ K. W. Zawodziński (*Studia z wersyfikacji polskiej*. Wrocław 1954, s. 351—352) wymienia wersy dzielone syntaktycznie 6+5 w *Beniowskim* jako te, które atakują średniówkę.

⁷ W obliczeniu te nie wchodzi wersy o mocniejszym sygnale składniowo-intonacyjnym w średniówce niż w klauzuli (tego samego wersu). Wersów takich jest w *Beniowskim* 8% (272 razy na 3396 wszystkich), co na ogół pokrywa się ze stosunkami panującymi pod tym względem i w poprzedzających analizowany tu utwór poematach Słowackiego, i w najbliższym Słowackiemu 11-zgłoskowcu epickim (np. u Mickiewicza). Ale w *Beniowskim* ten rodzaj ukształtowania wer-

Druga sprawa wiąże się z wersami bezśredniówkowymi. W tych wypadkach mamy do czynienia właściwie już nie ze stosunkiem rozczłonkowania syntaktycznego do wzorca rytmicznego, lecz z anulowaniem jednego z elementów określających ten wzorzec. Wersy załamujące rytmiczną dwudzielność pojawiają się w *Beniowskim* (pięć pierwszych pieśni) 30 razy i zupełnie nie mają precedensu w ukształtowaniach 11-zgłoskowca sylabicznego przed *Beniowskim*⁸. Sprawa bezśredniówkowych wersów *Beniowskiego* rozpatrywana była dotychczas pod kątem poszukiwania wyznaczników współrytmiczności tych wersów z kontekstem średniówkowym. Siedlecki⁹ rzecz widział następująco: w zdecydowanej większości wersy bezśredniówkowe cechuje wewnętrzne uporządkowanie toku akcentowego, są one jambiczne. W związku z tym przypadający w nich stały akcent na czwartej sylabie stanowi silną więź rytmiczną z wersami pozostałymi, na tej zasadzie, że to miejsce akcentu w strukturze szeregu rytmicznego jest stałe i zwykle obok przedziału międzywyrazowego stanowi sygnał średniówkowy. Jednakże przy ponownej analizie tekstu sprawa wersów bezśredniówkowych nie wydaje się tak prosta. Rzeczywiście, z 30 wersów bezśredniówkowych 28 da się odczytać jako jambiczne, ale w 16 z nich na czwartą sylabę szeregu rytmicznego nie pada akcent główny, a więc możliwość jego wystąpienia istnieje w zasadzie tylko w jambicznym kontekście. Tymczasem w kontekście jambicznym (uznając za „kontekst“ choćby jeden wers poprzedzający o jambicznej regularności akcentowej) mamy tylko 7 tych wersów, a więc 9 wersów bezśredniówkowych jest całkowicie pozbawionych impulsu do jambizacji. A następnie, bez przyjęcia teorii transakcentacji metrycznej Siedleckiego, wątpliwa się staje współrytmiczność wersów bezśredniówkowych z wierszami średniówkowymi oparta na zasadzie strukturalności akcentu na czwartej sylabie, skoro właściwie tę konstantę rytmiczną Słowacki w *Beniowskim* uchylił. Wskazane wątpliwości utrzymują się mimo faktu, że nie spotykamy w bliskim sąsiedztwie wersów bezśredniówkowych (czy odwrotnie) wersów z nieparoksytonicznymi zakończeniami przed średniówką, poza jednym takim, dość zresztą jaskrawo wybijającym się przy-

sów jest w znacznej mierze nie tyle wynikiem tak modulowanego toku wierszowego, przy którym jak by zachwiana zostaje rytmiczna hierarchia członów rytmicznych, ile konsekwencją przerzutniowości. (W *Beniowskim* często od średniówki rozpoczyna się całość składniowa, która zostaje przecięta klauzulą wierszową i zakończona na początku następnego wersu.)

⁸ Nie traktuję jako bezśredniówkowe wersów, w których średniówka przypada wewnątrz wyrazu złożonego (czy zrostu) w miejscu spojenia ewentualnie wewnątrz form czasownikowych między tematem a ruchomą końcówką osobową, np. w *Ojcu zadżumionych*: „I naliczyliśmy ranków czterdzieści“ itp.

⁹ F. Siedlecki, *Studia z metryki polskiej*. Wilno 1937, cz. 1, s. 149—150; cz. 2, s. 196—197. O wersach tych pisał też Zawodziński, *op. cit.*, s. 219, 351—352.

padkiem — co z pewnością ułatwia recepcję tejże współrytmiczności. W rezultacie więc uprawnione wydaje się przypuszczenie, że wersy bezśredniówkowe stanowią przede wszystkim jeden ze sposobów komplikowania toku rytmicznego, jakie poeta wprowadza, że taka głównie jest ich funkcja. A sprawa ich ewentualnej współrytmiczności pozostaje w poetyce *Beniowskiego* na drugim planie.

W *Beniowskim*, jak to już powiedziano, Słowacki nie przestrzegał paroksytonezy przed średniówką. Ilość zakończeń nieparoksytonicznych 5,4% (w 184 wersach) pozwala twierdzić, że mamy tu do czynienia nie z odchyleniami od normy, ale w ogóle z uchyleniem normy. Słowacki, pomijając i odrzucając w ten sposób czasowo sobie najbliższe, a także i XVIII-wieczne, tradycje wersyfikacyjne nawiązuje do techniki poetów jeszcze XVII-wiecznych (w *Gofredzie* np. nieparoksytonicznych średniówek jest 7%), a i od nich różni się szczególnie częstym wprowadzeniem zakończeń oksytonicznych. Jest ich w *Beniowskim* prawie trzy razy więcej niż zakończeń proparoksytonicznych (135 oksytonów, 49 proparoksytonów), gdy nawet u poetów XVII w. zakończenia oksytoniczne występują z reguły w zdecydowanej mniejszości (np. w *Gofredzie*, w zbędanych 3904 wersach — oksytonów 119, proparoksytonów 170). Różnoakcentowe zakończenia członów przedśredniówkowych w dużym nasileniu wprowadza Słowacki przed *Beniowskim* jedynie w *Ojcu zadżumionych*. Stanowią one tam 4,6% wszystkich zakończeń przed średniówką, ale oksytony występują również w mniejszości.

Uchylenie konstanty paroksytonezy przedśredniówkowej, a szczególnie tak duży udział średniówek oksytonicznych, ostro zaznaczających się, jest znów jednym ze sposobów dynamizowania toku wierszowego. Częsta zmienność tego toku, wynikająca już z różnorodnie kształtowanych stosunków między rozczłonkowaniem rytmicznym a rozczłonkowaniem składniowym, jeszcze i w ten sposób zostaje podkreślona.

Wszystkie dotychczas analizowane elementy toku wierszowego znajdują w rezultacie swe potwierdzenie i odbicie w akcentowym wypełnieniu formatu wierszowego. Nie może wobec tego, co powiedziano dotychczas, dziwić, że właśnie w *Beniowskim* będzie stosunkowo najmniej wersów o 4-akcentowej postaci, równoważącej pod względem akcentowym człony rytmiczne. Wersy takie u Piotra Kochanowskiego stanowiły prawie 68%, u Krasickiego prawie 80%, tak samo i u Mickiewicza; u Słowackiego w utworach pisanych przed *Beniowskim* od 70 do 79%, w *Beniowskim* — jest ich 55,3%.

Pozostałe, nie 4-akcentowe, wersy w przeważającej większości wypadków cechuje wzrost obciążenia akcentowego; znaczy to — i ten fakt wymaga podkreślenia — że wypełnienie językowe wiersza *Beniowskiego* odznacza się specjalnie częstym użyciem wyrazów krótkich i ortotonicznych.

Struktura stroficzna oktawy *Beniowskiego* wykazuje również znaczną odmienność w stosunku do form tradycyjnych. Najbardziej zwracająca na siebie uwagę jest sprawa strof nie zamkniętych syntaktycznie i powiązanych składniowo z następującymi po nich strofami. Na 424 oktawy *Beniowskiego* (w pierwszych pięciu pieśniach) 51 nie kończy się ciężką granicą składniową¹⁰. Związek syntaktyczny łączący te strofy z następującymi po nich jest różny. Szczególnie ostro wybijają się takie ukształtowania składniowe, przy których strofy są ze sobą powiązane zdaniem pojedynczym, a więc gdy pod koniec jednej strofy zdanie się zaczyna, a kończy się na początku strofy drugiej. Takich powiązań składniowych międzystroficzych jest w analizowanym utworze 25. W pozostałych, składniowo nie zakończonych oktawach dział międzystroficzny przypada na koniec zdania pojedynczego najczęściej w zdaniu wieloczłonowym. Takie składniowo nie zamknięte strofy nie są znane w wierszu oktawowym przed *Beniowskim*. Odwrotnie — i to nie tylko w oktawie, ale i w większości strof realizowanych w naszej poezji — spotykamy się prawie wyłącznie ze strofą syntaktycznie zamkniętą. W strukturze postaci stroficznej bowiem rolę konstytutywną spełniało również i ukształtowanie składniowe, służąc przede wszystkim delimitacji międzystrofowej.

Normy tej przestrzegał i Piotr Kochanowski, formując w *Gofredzie* kształt polskiej oktawy. Na 1889 oktaw tego utworu tylko w 11 koniec strofy nie ma pełnego zamknięcia składniowego, dział międzystroficzny w tych wypadkach przypada jednak zawsze na koniec zdania pojedynczego w zdaniu złożonym. Wszelkie dalsze realizacje formy oktawowej, aż do prób Słowackiego włącznie, żadnych pod tym względem zakłóceń nie mają. Tym więc wyraźniejsze i dobitniejsze jest odstępstwo od tradycyjnego kanonu w *Beniowskim*.

Jedyny tu precedens — ale już poza oktawą — stanowi kształtowanie strof sekstynowych w wymienianej już niejednokrotnie *Podróży na Wschód*.

¹⁰ W odróżnieniu od poprzednio używanych określeń: dział, granica składniowa, oznaczających zakończenia wszystkich zdań (w tym zdań pojedynczych w zdaniu złożonym) — przez to określenie rozumiem możliwie pełne zamknięcia zdań, wyrażające się graficznie znakami przestankowania: kropką, średnikiem, dwukropkiem — oraz pytajnikiem, wykrzyknikiem, pauzą i trzema kropkami, jeżeli te ostatnie znaki są wyrazem podziału na zdania.

Muszę też uprzedzić, że szczególnie przy tej analizie — i to głównie w wypadku tekstów starszych — wielokrotnie natrafiałam na duże trudności w kwalifikowaniu granic składniowych. Wydaje się, że w ogóle niełatwo tu o zupełnie bezsporne określenia. Dlatego też przedstawione w tym referacie wyniki analizy nie roszcżą sobie pretensji do absolutnej dokładności. Sądzę jednak, że wobec dość dużych liczb wchodzących w obliczenia procent błędu nie zaważy na ogólnych wnioskach, jakie analiza ta nasuwa.

Analiza wypełnienia składniowego całej strofy, wskazująca na prawidłowości w jej wewnętrznej budowie, pozwala również dostrzec odmienność oktawy *Beniowskiego*. Przedstawione poniżej wykazy podają: 1) występowanie ciężkich granic składniowych w klauzulach poszczególnych wersów oktawy, 2) nasilenie przerzutni; cyfry odpowiadają stosunkom procentowym (liczba ciężkich granic składniowych czy przerzutni w każdym kolejnym wersie strofy dzielona przez liczbę strof analizowanych w danym utworze).

1. CIĘŻKIE GRANICE SKŁADNIOWE

| Wersy: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|-------------------------------|------|------|------|------|----|------|------|-----|
| Kochanowski: | | | | | | | | |
| <i>Gofred</i> (384 o.) | 7,4 | 44,5 | 5,6 | 83 | 8 | 48 | 9,5 | 100 |
| Lubomirski: | | | | | | | | |
| <i>Tobiasz</i> (215 o.) | 7 | 27 | 3,2 | 45 | 10 | 42 | 11 | 100 |
| Krasicki: | | | | | | | | |
| <i>Myszeida</i> (152 o.) | 23,5 | 74,3 | 23,5 | 65 | 27 | 76,4 | 16,8 | 100 |
| <i>Monachomachia</i> (108 o.) | 20 | 60 | 13 | 62 | 23 | 64,8 | 23 | 100 |
| Słowacki: | | | | | | | | |
| <i>Beniowski</i> (424 o.) | 17 | 58,8 | 19,4 | 42,3 | 20 | 37,4 | 32,5 | 88 |

2. PRZERZUTNIE

| Wersy: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | (brak ciężkiej granicy składn.) |
|----------------------|------|-----|------|------|------|------|-----|----|---------------------------------|
| <i>Gofred</i> | 10 | 1,3 | 7,2 | 1,3 | 10,8 | 4,6 | 7,8 | — | |
| <i>Tobiasz</i> | 13 | 3,2 | 12 | 5 | 11 | 5 | 1,4 | — | |
| <i>Myszeida</i> | 0,6 | 0,6 | — | 0,6 | 2,6 | 0,6 | 0,6 | — | |
| <i>Monachomachia</i> | 3,7 | — | 3,7 | — | 3,7 | — | 1,8 | — | |
| <i>Beniowski</i> | 18,8 | 5,8 | 11,8 | 12,7 | 14,8 | 13,1 | 8,7 | 12 | |

Obie tabele wykazują, że wypełnienie składniowe oktawy kształtowało jej postać dystychicznie. Jest to wewnętrzna kanwa, istniejąca w zasadzie we wszystkich analizowanych utworach. Stopień jej wyrazistości i rozmieszczenie głównych przedziałów wewnętrznych są już różne. W *Gofredzie* najczęstsza jest budowa dwuczłonowa, dzieląca oktawę na dwa czterowersze. Już u Lubomirskiego (koniec tegoż stulecia) dużą rolę zaczyna grać również i przedział składniowy po szóstym wersie. U Krasickiego — najwyraźniej uwypuklona dystychiczność z głównym wszakże obciążeniem, przypadającym po szóstym wersie. W *Beniowskim* zupełnie odwrotnie: dystychiczny układ najmniej wyrazisty, a najczęstszy przedział wewnętrzny po drugim wersie; podkreślenia też domaga się bardzo niewielka pod tym względem różnica między zakończeniem wersu

szósteo i siódmego oraz identyczne prawie nasilenie przerzutni w wersach od trzeciego do szósteo.

Wskazane tu różnice w wewnętrznej budowie składniowej oktawy między *Beniowskim* a formą tradycyjną sygnalizują, że w *Beniowskim* mamy do czynienia z zupełnie innym kształtowaniem całości syntaktycznych większych niż zdanie, z innym rozplanowaniem i rodzajem związków międzyzdaniowych.

Referat ten, niestety, ogranicza się tylko do odnotowania tej sprawy, jakakolwiek bowiem próba jej wyjaśnienia wymagałaby bardzo rozległej analizy już wyłącznie w oparciu o kategorie syntaktyczne i nie mogła tu zostać podjęta.

Staralam się dotychczas pokazać, w jaki sposób wersyfikacja *Beniowskiego* wychodzi poza ramy tradycyjnej formy 11-zgłoskowca i oktawy i łamie tą tradycją wykształcone normy, naruszając przy tym nawet i samą strukturę rytmiczną wiersza. Wiąże się to w oczywisty sposób z faktem, że i sam gatunek epicki analizowanego tu poematu nie ma precedensu w dziejach naszej wierszowanej epiki — poza wcześniejszą nieco *Podróżą na Wschód*, z którą łączą *Beniowskiego* wskazane już wspólne cechy wiersza. Dygresyjność utworu i w przeważającej mierze ostry, polemiczny charakter dygresji — w płaszczyźnie stylistycznej przejawiają się przede wszystkim w konstrukcji składniowej, którą cechuje: ogromnie zróżnicowana rozpiętość zdań, częste występowanie zwrotów i zdań wtrąconych, szczególnie duże nasilenie zdań krótkich, nierzadko o tonacji wykrzyknikowej czy pytającej, pojawianie się zdań urwanych¹¹. Tak ukształtowana wypowiedź nie może się, rzecz jasna, pomieścić w 11-zgłoskowym formacie 5+6 i w oktawie bez naruszania ich rytmicznej wyrazistości. W konsekwencji więc w bardzo dużym stopniu niweluje rytmiczną „gładkość“, jaką odznacza się 11-zgłoskowiec, rozsądza także oktawę.

Nie ulega kwestii, że wybór formatu 13-zgłoskowego czy choćby porzucenie na stychnym układzie wiersza 11-zgłoskowego pozwoliłoby na znaczne zmniejszenie komplikacji toku rytmicznego. Oczywiście, nie o to przecież poecie chodziło. Przeciwnie. Z jednej strony, sposób wypowiedzi tak syntaktycznie różnorodnie zorganizowanej w poemacie, przełamując się (jeśli się tak można wyrazić) przez pryzmat przyjętego tu wzorca rytmicznego, jeszcze bardziej się pod względem intonacyjnym różnicował. Z drugiej strony, coraz to inaczej dzięki niemu modulowany, „niespokojny“ wiersz *Beniowskiego* eksponował główną cechę tego utworu: polemiczność, sam stając się jej wyrazem.

¹¹ M. R. Mayenowa (*Język liryki pozytywistycznej*. Próba pokazania problematyki. W: *Pozytywizm*. Cz. 1. Wrocław 1950, s. 501—542) zwraca uwagę na charakterystyczne cechy języka mówionego w *Beniowskim*.

Kształtem rytmicznym *Beniowskiego* Słowacki wyraźnie przeciwstawił się tradycją uformowanej postaci wiersza oktawowego, szczególnie tej postaci, która była reprezentatywna dla tradycji mu najbliższej.

Jeżeli oświadczenie poety: „strofa być winna taktem, nie wędzidłem“ — odnieść do całokształtu wersyfikacji *Beniowskiego*, to stanowić ono będzie sformułowanie podstawowej zasady rytmicznej realizowanej w tym poemacie. Przewyciężaniem „wędzidel“ i powoływaniem się na „takt“ poeta polemizował z tradycją, ale jednocześnie wskazywał również na sposób kształtowania nowej formy, która w znacznie większym stopniu opiera się na pozaskładniowych wyznacznikach rozczłonkowania rytmicznego; dla strofy będzie to układ rymów, dla 11-zgłoskowca przede wszystkim rachunek sylabiczny, paroksytoneza klauzuli, przedział międzywierszowy w średniówce.

Ten odmienny od tradycyjnego sposób formowania wiersza kształtował się już w *Podróży na Wschód*, wyrastając z poetyki poematu dygresyjno-polemicznego; w *Beniowskim* modyfikacje formy wierszowej poszły jeszcze dalej i zostały ściśle powiązane z cechami określającymi gatunek tego poematu.

Na zakończenie trzeba jednak dodać, że w dalszej twórczości Słowackiego ten wierszowy wyznacznik gatunku został w jakimś stopniu zdezaktualizowany. W *Królu-Duchu* Słowacki posłużył się wierszem oktawowym w zasadzie bliskim wierszowi *Beniowskiego*, choć o znacznie mniej jaskrawym nagromadzeniu elementów dynamizujących tok rytmiczny.

Tym samym zachował więc poeta wykształconą w *Beniowskim* nową postać „rymu królewskiego“, uchylając jednocześnie jego poprzednią funkcję.