

Maria Renata Mayenowa

Powojenne prace z zakresu wersyfikacji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 41/2, 582-594

1950

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.

III. RECENZJE I PRZEGŁĄDY

POWOJENNE PRACE Z ZAKRESU WERSYFIKACJI

Z całej bogatej problematyki języka artystycznego najlepiej są opracowane, zarówno pod względem teoretycznego widzenia zagadnień jak i pod względem opisu polskiego materiału historycznego, zagadnienia wersyfikacji. Powojenne pięciolecie przyniosło dwie nowe pozycje z tego zakresu, pozycje nierówne zresztą ani pod względem założonych sobie celów, ani pod względem wartości.

Chronologicznie wcześniejsza jest książka Stanisława Furmanika, *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Kraków 1947, wyd. E. Kuthan. Książka ta uzyskała sprawiedliwą ocenę, pióra najbardziej dziś w Polsce w tym zakresie kompetentnego, M. Dłuskiej (*Dokoła podstaw wersyfikacji*, Kuźnica, 1947, nr 31—32). Pod recenzją Dłuskiej można by się podpisać w całej rozciągłości. Jeśli w niniejszym sprawozdaniu nie ograniczam się do przytoczenia wprost poszczególnych ocen i charakterystyk zawartych w recenzji Dłuskiej, to dlatego, że zależy mi na wydobyciu zasadniczych mankamentów koncepcji książki Furmanika, które bynajmniej nie zostały pominięte w recenzji Dłuskiej, ale może nie zostały dostatecznie podkreślone. I jeszcze jedno: książka Furmanika jest owocem przemysłów przedwojennych. Napisana została w czasie wojny. Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że i sam autor nie broniłby dziś jej założeń. Toteż wytoczona tu sprawa, jeśli może mieć jakiś sens, to jest nim nie przylepianie komukolwiek trwałych etykietek, lecz oczyszczenie terenu dla przyszłych wysiłków przez pokazanie błędów przeszłości.

Z drugiej strony, i to już w ramach procesu wytoczonego autorowi, książka nie dociąga do tego poziomu, jaki mogłaby w ramach przyjętych założeń osiągnąć. Stwierdziła to słusznie Dłuska pisząc w swojej recenzji, że autor „kołuje po lesie językoznawstwa... ze stałym niedociąganiem do współczesnego poziomu wiedzy w jednej i w drugiej dziedzinie (tj. w dziedzinie prozodii i rytmiki)”, dodajmy jeszcze — w dziedzinie metodologii.

O książce Furmanika trzeba powiedzieć, że wyrasta ona z nastawień językoznawstwa strukturalnego, ale nie przetrawia problematyki dostatecznie. Bez wahania wciąga także elementy języka teorii literatury Ingardena i tworzy jakiś niejasny melanz, z trudem dzięki swej niejasności dający się przygwoździć. Proweniencja poszczególnych elementów jest łatwa do wykrycia, ale zebrane razem, pozbawione zostały sensu, który miały na tle swoich systemów.

Książka stawia sobie zagadnienie teoretyczne, centralne dla wersyfikacji. Chce odpowiedzieć na pytanie: czym się różni wiersz od prozy? Jednocześnie jednak zawiera, i to zajmuje prawie jedną trzecią część tekstu, przegląd pol-

skich form wierszowych. Wychodząc z założeń formalnych mogłaby książka potraktować postawione sobie zagadnienie teoretyczne czysto ahistorycznie, ale ahistoryczne traktowanie przeglądu form wierszowych odbiera temu przeglądowi już prawie całą wartość. Przegląd, który (cytuje recenzję M. Dłuskiej) „...jednym tchem przytacza wiersze sylabiczne Kochanowskiego i Broniewskiego...”, bardzo niewiele może, oczywista, o tych wierszach powiedzieć, bardzo niewiele, mniej, niż należało nawet w stosunku do przedwojennej wiedzy o wersyfikacji. Konsekwentny ahistoryzm, mający zawsze swoje oblicze formalistyczne, prowadzi w książce Furmanika do klasyfikacji wszystkich form wierszowych w zależności od ilości sylab. Ta konsekwencja prowadzi już do absurdu, ukazuje pewne nastawienia w karykaturze i może właśnie karykaturalność tych konsekwencji obciąża raczej samego autora niż atmosferę, z której owe konsekwencje wyrosły.

Z tychże nastawień na formalny porządek płynie próba zamknięcia się autora w „warstwie fonicznej” badanego języka. Konsekwentne zamknięcie się w tej warstwie jest, oczywista, dla wersologa niemożliwością i autor książki często wbrew założeniom wychodzi poza nakazane sobie granice. Niemożliwość ta daje znać o sobie przede wszystkim na terenie konkretnych analiz materiału. Nieomalże pierwsza analiza wierszowanego utworu na s. 66–67 książki mówi dostatecznie dużo o składni wiersza, inaczej bowiem nie mógłby autor dokonać analizy wersyfikacyjnej. Analiza wierszy wieloznacznych rytmicznie powinna prowadzić do wniosku o nierozzerwalności, nawet dla celów analizy wersyfikacyjnej, „warstwy fonicznej” i „warstwy znaczeniowej”. Stworzone na terenie nauki o wierszu pojęcie *enjambement* rozбивa zaklęty krąg czysto foniczny. Przykłady niemożliwości takiego odgródzenia od znaczenia wypowiedzi można by mnożyć.

Konsekwentnie idąc po drodze izolowania elementów fonicznych usuwa autor z rozdziałów klasyfikujących rym pojęcia rymu gramatycznego, banalnego itd.

Z atmosfery, z której się urodziła książka Furmanika, płynie też pewna aprioryczność twierdzeń, taka, jakby się miało do czynienia nie z konkretną rzeczywistością literacką, ale z systemem dedukcyjnym. Czasem to prowadzi do szczególnych nieporozumień. Na s. 74 pisze autor: „w wierszach regularnych obiektywne stwierdzenie objętości wiersza i jego krańców jest na ogół łatwe, gdyż wyznacza je rozpiętość szeregu: sylabicznego, sylabotonicznego lub izotonicznego. Stąd rym, którego funkcja jako czynnika wierszotwórczego polega na wskazywaniu prawego krańca wiersza, nie jest tu konieczny...”; inaczej jest w wierszach nieregularnych, „...choć rym i układ graficzny i tu odgrywają rolę pomocniczą, jednak ta rola bardzo zyskuje na intensywności, ich funkcja wierszotwórcza potęguje się, bez nich forma wierszowa bardzo łatwo może się stać wieloznaczna, lub po prostu stoczyć się w objęcia prozy...”. Tak by rzeczywiście logicznie być powinno, gdyby istniała samodzielna rzeczywistość foniczna, rządzona własnymi prawami. Rzeczywistość jest jednak inna. Rym pojawia się najkonsekwentniej na terenie regularnego sylabowca i wiersza sylabotonicznego. Jest bowiem sprawą stylu całości językowej, jaką stanowi utwór, a nie tylko sprawą dodatkowego momentu wierszotwórczego. I tu może przechodzimy do zagadnienia w moim poczuciu najważniejszego, już nie tylko dla charakterystyki książki Furmanika, ale dla wytyczenia drogi, po

której — jak się zdaje — winny pójść badania wersyfikacyjne na przyszłość. Chodzi tu o postulat wiązania uhistorycznionych badań wersyfikacji z zagadnieniami całości struktury językowej, z zagadnieniami stylu literackiego. Omówienie *Studiów* Dłuskiej winno dać okazję do dalszego ukazania tych perspektyw.

Wracając do książki Furmanika trzeba — zgodnie z recenzją Dłuskiej — powiedzieć, że główna jej wartość tkwi w analizach konkretnego materiału, zwłaszcza materiału współczesnego.

Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej Marii Dłuskiej, o których już się kilkakrotnie mówiło, zostały poprzedzone niewielką książką pt. *Prozodia języka polskiego*, Kraków 1947, wyd. PAU. Książka ma zalety tak ujmujące także w późniejszych *Studiach* tej autorki. Jest oparta o doskonałe słyszenie materiału językowego i jednocześnie rozumienie problematyki teoretycznej. Równowaga między tym, co daje fonetyka eksperymentalna, a tym, co współczesna teoria języka i wiersza, jest największym czarem intelektualnym prac Dłuskiej i jednocześnie stanowi o umiarkowaniu zawartych tu sądów, precyzji i jasności wykładu.

Prozodia języka polskiego wyrasta swoją problematyką poza zakres zagadnień wersyfikacyjnych. Jest pierwszym opracowaniem stosunków prozodyjnych polszczyzny. Nas interesuje przede wszystkim jako niezbędna podstawa dla studiów nad wersyfikacją z jednej, a rytmiką prozy artystycznej z drugiej strony.

Książka składa się z trzech części. Największą wartość dla naszych zainteresowań wydaje się mieć cz. I, wprowadzająca dwa podstawowe dla prozodii współczesnego języka polskiego pojęcia: zestroju akcentowego i zestroju intonacyjnego. Zestrojem akcentowym nazywa autorka wyraz samodzielny lub wyraz samodzielny z niesamodzielnym, powiązane jednym akcentem. Ów akcent, któremu całość jest prozodyjnie podporządkowana, wpływa także na skupiające się dokoła niego sylaby nieakcentowane, na ich iloczasy i wysokość muzyczną. Zestwór akcentowy jest więc zorganizowaną postacią prozodyjną. Zestroje akcentowe wewnątrz są spoiste, pauzy mogą się znajdować tylko między zestrojami. Fundamentem zestroju jest jedność znaczeniowa, jego znamiennym — specjalne uporządkowanie wewnętrzne cech prozodyjnych. Poza zestrojami zwykłymi, prymarnymi, mogą w szczególnych okolicznościach, np. pod naciskiem wzorca rytmicznego, pojawić się zestroje rozpadowe lub zestroje tzw. ściągnięte. Zestroje rozpadowe powstają wtedy, gdy w sprzyjających okolicznościach akcent poboczny wielosylabowego zestroju wzmacnia się tak, że zestwór rozpada się na dwa zestroje. Zestwór ściągnięty powstaje z dwu zestrojów, gdy w jednym z nich w specjalnych okolicznościach akcent główny słabnie tak, że akcent drugiego zestroju panuje nad całością.

Jednostką nadrzędną w stosunku do zestroju akcentowego jest zestwór intonacyjny, który może obejmować jeden zestwór akcentowy lub cały ich szereg. Granicą zestroju intonacyjnego jest kadencja lub antykadencja. Charakteryzując stosunki prozodyjne w obrębie zestroju akcentowego, autorka analizuje charakter polskiego akcentu głównego i pobocznego. Rezultatem analizy jest stwierdzenie: akcent główny paroksytoniczny i niefakultatywny jest akcentem wyrazowym, natomiast akcent poboczny inicjalny i fakultatywny jest akcentem zestrojowym. Ten stan rzeczy najprawdopodobniej trwa już od XVI wieku.

Tu od razu przejdziemy do rozdziału III, zatytułowanego „Prozodia polska w przeszłości”. W oparciu o wypowiedzi prozodystów polskich, skupione na przełomie XVIII i XIX wieku, oraz o analizę konkretnego materiału poetyckiego (Rej, Kochanowski, Mickiewicz) autorka dochodzi do wniosku, że zasadnicze stosunki prozodyjne w polszczyźnie na przestrzeni czterech wieków najprawdopodobniej nie uległy zmianie. Wyniki więc zawarte w rozdziale III miałyby dla badacza literatury wagę nie mniejszą niż te, które zawiera rozdział pierwszy. Wagę ich zmniejsza ich niepewność. Postawienie przez H. Turską w artykule zawartym w tymże numerze Pamiętnika Literackiego tezy o zestrojowości akcentu polskiego do początków XVIII wieku (między XIII a XV w. akcent nieruchomy, inicjalny zestrojowy, później paroksytoniczny, nieruchomy, zestrojowy), popartej nieco innym materiałem, kazałoby przedyskutować na nowo oba stanowiska. Przejrzenie materiału poetyckiego z punktu widzenia tezy Turskiej mogłoby może wzmocnić lub osłabić jej tezę, a przez to osłabić lub wzmocnić tezę historyczną Dłuskiej.

Rozdział środkowy, drugi, mówi o gramatycznych i pozagramatycznych funkcjach prozodyjnych. Dla badacza, mającego do czynienia z tekstem utrwalonym na piśmie, najważniejsze ustępy dotyczą tu gramatycznych funkcji intonacji zdaniowej.

Wartość książki Dłuskiej dla badacza literatury jest bezsporna, okaże się zresztą naocznie w *Studiach* tejże autorki. Jednocześnie wartość jej, mierzona przydatnością do badań mowy związanej, nakreśla konieczność dalszych, uświadomionych zresztą przez autorkę badań: należy przeprowadzić dalsze badania nad intonacją zdania, szczególnie nad jej modyfikacjami w związku z szykiem wyrazów, i nad specyficzną intonacją wierszowej. Krótko mówiąc, należy przepracować historycznie i teoretycznie problematykę, którą postawił prof. J. Mukařovský w dwu swoich artykułach: *Intonace jako činitel básnického jazyka (Kapitoly z české poetiky, Díl I, Obecné věci básnictví, s. 170—185), Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších (ibid. 186—205).*

Pierwszy tom *Studiów z historii i teorii wersyfikacji polskiej* wydany został w Krakowie w r. 1948 przez PAU, tom drugi znajduje się teraz w druku. Omawiam go na podstawie egzemplarza korektorskiego.

Pierwszy tom *Studiów* doskonale zreferował i trafnie ocenił właśnie Stanisław Furmanik w recenzji umieszczonej w 4, kwietniowym, numerze *Twórczości* z r. 1949, s. 121—130. Pomijam już tu referat I tomu książki Dłuskiej, rozbudowującej wokół historii polskiego sylabicznego trzynastozgłoskowca historię polskiego sylabizmu i ustalającej charakter polskiego wiersza przedsylabicznego. Tutaj chciałabym poprzestać na podkreśleniu zasadniczej postawy i zdobyczy autorki.

Książka, jak już z tytułu wynika, jest pomyślana historycznie i może na przykładzie tej właśnie książki najlepiej widać, jak bardzo korzysta na tym teoria polskiego wiersza przy całej ograniczoności jej historyzmu, o którym dalej. Dla historii wiersza polskiego zdobycze książki są ogromne:

1. Książka wykrywa przedsylabiczny system wersyfikacyjny, istnienie wiersza zdaniowo-rymowego, tj. wiersza, którego formantami są przedziały intonacyjne i rym.
2. Podaje charakterystykę głównego przedrenesansowego zrębu sylabizmu względnego.

3. Precyzuje różnice między ostatnią fazą sylabizmu względnego a sylabizmem ścisłym w uderzającym zestawieniu techniki wersyfikacyjnej Reja i Kochanowskiego.
4. Precyzuje dalszy rozwój wzorca rytmicznego trzynastozgłoskowca sylabicznego.

Barok nie zmienił zasadniczo wzorca badanego wiersza, choć objawił się „w niezliczonych a wymyślnych przerzutniach” zacierających kontur rytmiczny wzorca i w szczególnej wymyślności rymu. Oświecenie i pseudoklasycyzm zmniejszają znów ilość klauzulowych i średniówkowych przerzutni. Akcent w klauzuli dąży do stabilizacji. Wiersz Mickiewicza stabilizuje akcent klauzulowy i „zaczyna” paroksytonizację średniówki. Koniec XIX wieku — Konopnicka i Tetmajer ostatecznie ustalają wzorzec rytmiczny akcentowo-rymowy trzynastozgłoskowca. Intonacja przechodzi w służbę ekspresji.

I tu trzeba znów za Furmanikiem powiedzieć: „Od dawna się o tym wiedziało i nawet to sobie uświadamiano — ale intuicyjnie, po omacku — i ten wielki skok między Rejem i Kochanowskim, i tę ewolucyjną przemianę innej, średniowiecznej wersyfikacji w nowożytną, ustaloną od Kochanowskiego na trzy wieki — dopiero jednak *Studia* M. Dłuskiej nadały tym intuicjom zdecydowany kształt naukowej wyrazistości”.

Interpretacje materiału literackiego, podane przez Dłuską są zrelatywizowane do zawartej w *Prozodii języka polskiego* wiedzy o historii polskiego akcentu i stosunkach prozodyjnych przeszłości. Zachwianie tej wiedzy musiałoby prowadzić do podjęcia rewizji niektórych sądów autorki.

Pogłębienie wiedzy historycznej i problematyki teoretycznej pozwala uściślić stare pojęcia i wprowadzić nowe. Takim nowym pojęciem jest pojęcie systemu wersyfikacyjnego zdaniowo-rymowego, systemu, który panował w Polsce przed wejściem systemu sylabicznego. Wprowadzenie historycznego punktu widzenia pozwala przełamać ahistoryczność pojęcia średniówki, ukazać je w jego istotnej, historycznej zmienności. W postawieniu na nowo zagadnienia średniówki tkwią może największe i najbardziej instryktywne zdobycze teoretyczne pracy. Autorka sama tak widzi zmianę w postawieniu problemu w stosunku do swoich poprzedników: „Dla wszystkich dotychczasowych badaczy wiersza zamykał się on w zapytaniu: co to jest średniówka? Nikomu zaś dotąd nie przyszło do głowy zapytać najpierw: co to jest wiersz średniówkowy? I spróbować dotrzeć do istoty średniówki poprzez jej funkcje i znaczenie w wierszu, poprzez cechy wiersza średniówkowego” (*Studia*, t. I, s. 294). Przesunięcie problemu jest istotne, choć nie zwalnia z obowiązku odpowiedzi na pytanie: co to jest średniówka.

Najogólniejsza odpowiedź na to pytanie brzmi: Jest to wewnętrzny węzeł wiersza, realizowany przez różne elementy foniczne, pozostające w zależności od charakteru systemu i typu wersyfikacyjnego, do którego wiersz przynależy. Tak więc w sylabizmie przybliżonym foniczna realizacja średniówki to sygnał intonacyjny drugiego stopnia w stosunku do zachowywanych dla klauzuli sygnałów intonacyjnych pierwszego stopnia. Stabilizacja średniówki (a więc jej sygnał sylabiczny) jest przynajmniej dla wcześniejszego sylabizmu przybliżonego niezupełna. Rozwój idzie w kierunku stabilizacji sylabicznej węzła średniówkowego. Natomiast do pojęcia średniówki w owym okresie nie należy stabilizacja akcentu przedśredniówkowego. Stabilizacja ta wejdzie o wiele póź-

niej w pojęcie średniówki, która jednocześnie utraci spośród elementów realizacji sygnał intonacyjny. Nie wydobywając wszystkich subtelności związanych z realizacją średniówki wydaje się, że można powtórzyć za autorką: „Błędem nagminnym jest poszukiwanie jakiejś cechy średniówkowej, która byłaby, jeżeli nie uniwersalna, to przynajmniej stała i niezawodna we wszystkich wierszach danego języka... w rzeczywistości, o ile jednoznacznie i uniwersalnie można powiedzieć, że średniówka to wewnętrzny punkt węzłowy wiersza, różniący się sposobem realizacji od jego węzłów granicznych, o tyle nie podobna przypisać węzłowi średniówkowemu jakiejś konkretnej a powszechnej cechy realizacyjnej” (*Studia*, tom I, s. 300).

Usunięcie w cień, osłabienie owej uniwersalnej i ahistorycznej charakterystyki średniówki nie wprowadza bynajmniej tych powikłań, o których w swojej recenzji mówi Furmanik, tj. trudności zakwalifikowania w sensie obecności i miejsca średniówki w wierszu wielodzielnym. Przykład Furmanika, cytującego czterodzielny wiersz Mickiewicza: „Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei...”, jest o tyle łatwy do rozstrzygnięcia, że reszta wierszy cytowanego sonetu nie jest wielodzielna, a miejsce średniówki jest stałe dla wszystkich wierszy. Autorka zresztą przewidywała podobne wypadki, gdy na stronie 301 pisała: „...od czasu, jak Kochanowski wyzwoił intonację z tych ograniczeń, jakie jej narzucała struktura Rejowego wiersza, oprócz średniówki mogą się pojawiać w obrębie wiersza inne działy, uwarunkowane treściowo i nie stabilizowane. Te zmienne i nie obowiązujące granice wewnętrzne stanowią cenne urozmaicenie toku, a stosunek ich wyrazistości do wyrazistości średniówki układa się również zmiennie, z tym, że niejednokrotnie dział treściowy przeważa i spycha średniówkę do roli średniówki potencjalnej, możliwej do wydobycia przy skandowaniu, ale w swobodnym czytaniu i deklamowaniu zastępowanej w swej funkcji węzła dwudzielności przez granicę treściową”.

Pomijając zdobycze postawy historycznej, przesunięcie problemu średniówki na jej funkcje w danym wierszu pozwala subtelnie różnicować charakter średniówki w rozmaitych systemach wersyfikacyjnych; „...średniówka jest to konstanta rytmiczna ustabilizowana co do miejsca w znaczenie ogólniejszym znaczeniu. Miejsce jej jest zdeterminowane nie w stosunku do sylab jako takich, ale w stosunku do najmniejszych jednostek strukturalnych danego wzorca: do sylab, jeśli mamy do czynienia z wzorcem sylabicznym, do stóp, jeśli chodzi o sylabotoniki, do zestrojów akcentowych, jeśli to wiersz toniczny...” (s. 307).

Historycznym założeniom prac autorki zawdzięczamy także bogatsze, zróżnicowane pojęcie systemu sylabicznego. Stabilizacja akcentu w klauzuli i średniówce przestaje być jego cechą nieodzowną, staje się tylko cechą sylabowca określonej epoki.

Raz jeszcze podkreślam, że zachwianie zawartej w *Prozodii języka polskiego* tezy historycznej mogłoby zachwiać niektóre tezy dotyczące historii sylabowca, a stał i niektóre tezy teoretyczne, nie mogłoby jednak zmienić ani oceny wysiłku autorki, ani zasadniczej słuszności drogi historycznej, po której autorka w pewnej mierze poszła, wyrażającej się choćby w przeniesieniu punktu ciężkości z czysto formalnego zagadnienia, czym jest średniówka, na historyczno-funkcjonalne: jaką funkcję w obrębie danego systemu historycznego średniówka pełni i jak jest realizowana.

Historyzm Dłuskiej, tak płodny w swej istocie, kryje pewne niebezpieczeństwa degeneracji, które zresztą znacznie ostrzej wystąpią w tomie II *Studiów*. Jest to przeoczenie poetyki epoki poza aktywnością genialnej jednostki. Historyzm bowiem autorki jest historyzmem szczególnego gatunku. Wyczerpuje się on w chronologicznym uporządkowaniu jednego szeregu zjawisk, w tym wypadku wybranych zjawisk fonetyki. Ten chronologizm wystarcza dla rzeczy niezmiernie ważnej i cennej, dla stwierdzenia poszczególnych, chronologicznie uporządkowanych faktów. Jego owoce są bezsporne. Ale zawodzi zupełnie tam, gdzie usiłuje w jakikolwiek sposób skonstatowane fakty zinterpretować lub ocenić. Chwyta on sensu poszczególnych form ani związku poszczególnych form z ramami poetyki, do której one przynależą. Nie dostrzega on poetyki historycznej. Widzi jednostkę twórczą wyrwaną ze swego tła.

Polemikę z tym stanowiskiem autorki o wiele łatwiej przeprowadzić na terenie tomu II, choćby na przykładzie roli Konopnickiej, która zdaniem autorki doprowadziła do stabilizacji akcentów w średniowiecze zwalniając intonację z obowiązków realizowania zasadniczych węzłów wiersza. Cała przecież liryka pozytywistyczna stoi na gruncie stabilizacji akcentu przedśredniowiekowego. Na tym samym stanowisku stoi teoretyczna poetyka pozytywizmu, która z pewnością nie wyprzedzała praktyki poetyckiej. Stabilizacja przycisku przedśredniowiekowego nie jest indywidualnym dziełem Konopnickiej.

To pominięcie poetyki epoki, wynikające z formalistycznego traktowania procesów historycznych, wyszło szczególnie ostro i może z pewnym uszczerbkiem dla książki w II tomie *Studiów*, który ogarniając całość produkcji sylabotonicznej i tonicznej i nie mając konstrukcyjnego oparcia, jak w tomie I, w historii jednego typu wersyfikacyjnego zamieniał się czasem w monografię twórczości poszczególnych poetów. A na takie monografie stanowczo za wcześnie. Nie znając bowiem dostatecznie dobrze całości przypisuje się twórczej indywidualności to właśnie, co było własnością ogółu, poetyką epoki lub grupy. I nawet szereg chronologicznie ułożonych monografii nie jest jeszcze historią, lecz materiałem historii. Mimo to tom II przynosi materiał ogromnie bogaty i cenny, a jego zdobycze nie dadzą się już podważyć od strony wyników badań przodowych. Mogłyby tylko przez te badania być wzbogacone.

Tom II *Studiów* składa się z dwu części. Część I, oznaczona przez autorkę jako przedłużenie tomu I, jest częścią trzecią całości i mówi o sylabotonizmie. Autorka zaczyna od najogólniejszej charakterystyki sylabotonizmu polskiego jako odmiany systemu sylabicznego, tym się odznaczającej wśród innych sylabizmów, że wszystkie akcenty w nim są uporządkowane i muszą w izorytmicznych wierszach stale przypadać na te same miejsca. „Sylabotonizm polski jest wypadkową tendencji wersyfikacyjnych rodzimych, biorących swój początek w naturze prozodyjnej języka, oraz dążności do odtworzenia w materiale językowym polskim stóp i metrów antycznych”. W dalszym ciągu autorka śledzi dzieje sylabotonizmu rodzimego, rozwijającego się na tle naturalnego, trocheicznego toku polszczyzny już w ośmioletkowcach średniowiecznych, oczywiście epizodycznie. W postaci rytmu naddanego w funkcji ekspresyjnej zjawia się sylabotonizm w poezji Kochanowskiego. Najczęściej występuje tu zresztą w wierszach średniowiekowych opanowując jeden z członów wiersza. Jest rzeczą charakterystyczną, że tendencje sylabotoniczne nikną na terenie

jedenasto- i trzynastozgłoskowca. Po Kochanowskim elementy sylabotonizmu znikają z poezji „uczzonej”. Plenią się natomiast w pieśniowej liryce mieszczańskiej i komedii rybałtowskiej. Widocznie sylabotonizm uzyskuje stylistyczne piętno wulgaryzmu. Stąd też zostaje podniesiony przez Krasickiego ze świadomością jego możliwości stylizacyjnych. Toteż zjawia się w poematach heroikomicznych i bajkach księcia biskupa. Jeszcze w słynnym wierszu Okraszewskiego, zwalczającym rym męski, tok sylabotoniczny zostanie użyty z wyraźną intencją wulgaryzacyjną. Tymczasem dojrzewają teorie uczonych prozodystów, których ambicją jest realizacja w polszczyźnie systemu metrycznego. Jedyną możliwością transpozycji systemu metrycznego w języku polskim jest właśnie system sylabotoniczny.

Autorka podaje przegląd typów sylabotonicznych w ich obu zasadniczych postaciach — zestrojowej i krzyżowanej — diarezuwanej i cezuruwanej, jakby powiedział Siedlecki. Z tym, że Dłuska wprowadza tu zasadniczą i ważną poprawkę: istotną rzeczą jest tu nie wyraz gramatyczny i przedział międzywyrazowy, ale zestrój akcentowy, rzeczywista jednostka foniczno-znaczeniowa. Przegląd typów sylabotonicznych, oparty o charakter stopy, uwzględnia także prawa wymienności stóp i zagadnienia katalektyki.

Ale struktury stopowe nie wyczerpują sylabotonizmu polskiego, którego wstępna definicja jest szersza. Wiersz sylabiczny, stabilizujący akcent klauzulowy i średniówkowy, wkracza na drogę sylabotonizmu. Wiersze wielodzielne, stabilizujące więcej akcentów, tym bardziej wchodzą w system sylabotoniczny.

Siła toku zestrojowego polszczyzny jest przyczyną wieloznaczności polskich struktur stopowych, występującej oczywiście najczęściej w wypadkach toku krzyżowanego.

W ramach techniki sylabotonicznej mieszczą się także polskie próby metryczne, które się zaczynają od słynnego chóru z *Odprawy posłów greckich*. Próby te kontynuuje Jan Szczęsny Herburt w *Herkulesie słowiańskim z Fortuną i Cnotą*. Po trzystu latach podnosi te próby Wyspiański w chórze *Proteziłaośa i Laodamii*, Żeromski w chórze szpiegów w *Róży*, w monologu Czarowica („Czemu ty płaczesz, ślepa szybo...”). Wreszcie liczni przedstawiciele liryki międzywojennej. Osobno wydziela autorka historię prób polskiego heksametru, wypunktowując jego dzieje: Mickiewicz, Norwid, Wittlin, wreszcie Łobodowski.

Znowu wracamy do sprawy historyzmu autorki: Jest to chronologicznie ułożony szereg subtelnie zanalizowanych zjawisk: Mickiewicz — asylabiczny heksametr daktyliczno-trocheiczny z węzłem średniówkowym i klauzulowym zaznaczonym intonacyjnie. Norwid — sylabiczny piętnastozgłoskowiec o formule 7+8 z przeważającą średniówką typu sylabotonicznego po trzeciej stopie i członem klauzulowym złożonym z dwu daktyli i trocheja, z domieszką wierszy dwuznacznych, takich, których średniówka może być interpretowana jako następująca po trzeciej stopie trocheicznej ze stopą amfibrachiczną po sobie albo jako rozcinająca trzecią stopę daktyliczną z następującym po sobie trochejem. Jest to koncepcja heksametru sylabotonicznego. Wittlin — heksametr asylabiczny dopuszczający stopy inicjalne czterozgłoskowe, charakterystyczne dla form późnych (np. Wyspiańskiego). Średniówka po trzeciej stopie lub wewnątrz trzeciej stopy, zmienny akcent przedśredniówkowy i nieskrępowana intonacja, dopełniają charakterystyki wiersza. Wreszcie heksa-

metr Łobodowskiego, mający zresztą prekursora w Żeromskim, jest asylabicznym sześćoakcentowcem daktyliczno-trocheicznym z średniówkami i klauzulami kataleptycznymi, z zastępowaniem stóp inicjalnych przez amfibrachy i nawet peony. Średniówki żeńskie i męskie zewnątrzstopowe i wewnątrzstopowe, unikanie przerzutni w średniówce i klauzuli i obecność rymu — oto dalsza charakterystyka heksametru Łobodowskiego. Nie stwierdza przynależności poszczególnych typów heksametru do jakiegokolwiek poetyki historycznej.

Część trzecią *Studiów* kończy bardzo interesujący rozdział o baroku sylabotonizmu, po którym następuje już tylko króciutki rzut oka na całość — podsumowanie wyników. Rozdział o baroku sylabotonizmu pokazuje drogi łamania klasycznych form systemu w jego epoce późniejszej, bodaj od Konopnickiej począwszy. Dla scharakteryzowania „niepokoju formy”, jak mówi autorka, istotne są zmiany w średniówce, polegające na zastąpieniu charakterystycznej dla sylabotonizmu średniówki, która nigdy nie rozcinała stopy, średniówką typu sylabicznego lub tonicznego. Barok sylabotonizmu objawia się także neglizowaniem prawa wymienności stóp zarówno co do ich jakości jak i miejsca w wierszu. W ramach baroku sylabotonizmu zakłócona zostaje zgodność między przedziałami międzystopowymi a przedziałami między zestrojami akcentowymi lub nawet intonacyjnymi. W epoce baroku sylabotonizmu w klauzuli pojawiają się przerzutnie. Wszystkie te objawy baroku zaciemniają obraz strukturalny wzorca, prowadzą do jego wieloznaczności.

Rzut oka na całość reasumuje krótko historię polskiego sylabotonizmu, usiłując powiązać go z określonymi gatunkami poetyckimi (jest to system utworów krótkich) i scharakteryzować dwie zasadnicze techniki sylabotonizmu — technikę uzgodnień toku językowego z tokiem stopowym (sylabotonizm klasyczny) i technikę kontrastów i załamań — barokową technikę sylabotonizmu.

Część czwartą w kolejnej numeracji autorki wypełniają rozważania o polskim wierszu tonicznym. Wiersz ten Siedlecki charakteryzował jako „przyciskowo-kadencyjny”. Autorka podpisuje taką charakterystykę systemu tonicznego, precyzując ją w oparciu o zbudowane w *Prozodii języka polskiego* terminy zestroju akcentowego prymarnego, ściągniętego i rozpadowego. Jednostkami, z których się składa szereg toniczny, jest zestwór akcentowy. Fikeja równoczasowości zestrojów jest podstawą izochroniczności wierszy tonicznych. Fikeja ta, oczywista, nie jest całkowitą fikeją. Poprawne odczytanie wiersza tonicznego zmusza do względnego wyrównania zestrojów. Pojęcie zestroju rozpadowego i ściągniętego jest ogromnie ważne i pozwala uściślić dostrzegane przez poprzedników zjawiska: pomijanie niektórych akcentów głównych we wzorcu rytmicznym szeregu tonicznego, tj. tworzenie zestrojów ściągniętych, lub wzmacnianie akcentów pobocznych, tj. tworzenie zestrojów rozpadowych — jedno i drugie pod naciskiem wzorca rytmicznego.

Pomijając wpływ poezji obcej na powstanie wiersza tonicznego, autorka widzi trzy „momenty sprzyjające wykluwaniu się naszej wersyfikacji tonicznej: 1. wpływ rytmu muzycznego na wiersz pieśniowy, 2. wpływ paralelizmów treściowych i składniowych, trafiających się czasem i w seriach następujących po sobie wierszy, 3. wreszcie przemożny i decydujący walor akcentu w wierszu sylabotonicznym”.

Istnienie tonizmu melicznego daje się stwierdzić już w siedemnastowiecznych zbiorach liryki mieszczańskiej. Jest on tam sporadycznym rytmem naddanym na tle systemu asylabicznego. Tonizm, rozwijający się na tle paralelizmów składniowych, dostrzega autorka przede wszystkim w technice litanijnej. Toniczny charakter ma tu zawsze pierwsza, zmienna, część wersetu. W ramach składni paralelizmów wybucha tonizm jako rytm naddany w dramatach Słowackiego, w których dochodzi do głosu wpływ Calderona. Zresztą Słowacki ma ustępy, gdzie wyzwala się z sylabizmu jako wzorca rytmicznego na rzecz wzorca tonicznego. Wiersz sylabotoniczny o toku krzyżowanym pozwala wyłonić się nurtowi tonicznemu. I to już nie sprawa rytmu naddanego, ale sprawa możliwości innej interpretacji wzorca rytmicznego.

Na drodze do systemu tonicznego szczególną rolę odegrał Wyspiański. „Jak Słowacki zdawał się mieć tonizm we krwi i ledwie się zetknął z rytmem tonicznym u Calderona, już debiutował w nim, startując z ośmiozgłoskowca sylabicznego, tak i Wyspiański miał na tok zestrojowy, na prozodię języka i jej rytm w wierszu wrażliwość nadzwyczajną”. Wyspiański przechodzi z sylabotonizmu do tonizmu „startując” najczęściej z amfibrachu.

Manifestem tonizmu staje się *Księga ubogich* Kasprowicza, mimo że nawet w twórczości Kasprowicza *Księga ubogich* nie jest pierwszą prezentacją tonizmu. Twórczość Kasprowicza ma wcześniejsze próby tonizmu. Analiza tej twórczości prowadzi do odkryć ogromnie interesujących: tonizm Kasprowicza wykazuje minimalne wahania w liczbie sylab, ogromnie częste posługiwanie się akcentami pobocznymi w funkcji akcentów strukturalnych wzorca. „Interwały pomiędzy akcentami nie są dowolne”. Akcenty strukturalne nigdy nie sąsiadują ze sobą, ich odległość nigdy nie przekracza dwu sylab. Tok przerywny jest tu częsty. Wszystkie te właściwości zbliżają *Księgę ubogich* do techniki sylabotonicznej. „Wiersz *Księgi ubogich* zarówno jak i wcześniejszy od niej wiersz *Marii Egipcjanki* nie reprezentuje tonizmu w jego najczystszej postaci... Tonizm Kasprowicza to w rzeczywistości jedna z form przejściowych między tonizmem właściwym a sylabotonizmem, można by ją... nazwać jedną z postaci sylabotonizmu przybliżonego”. Zastanawiając się nad genezą wiersza Kasprowicza i szukając związków jego z poezją europejską, autorka — wbrew powszechnie przyjętej tezie o wpływach angielskich — formułuje, zresztą bardzo ostrożnie, swoją tezę o jego związkach z wierszem Heinego (*Lyrisches Intermezzo, Die Heimkehr*).

Analiza wiersza Kasprowiczowskiego, zakwalifikowanego jako swego rodzaju sylabotonizm przybliżony, każe autorce postawić pytanie: co wobec tego sprawiło, że właśnie twórczość Kasprowicza została uznana za manifest tonizmu? Autorka widzi różne przyczyny tego zjawiska: przede wszystkim stosunkowo duże rozmiary *Księgi ubogich*, napisanej jedną techniką wersyfikacyjną, po drugie „moment rozwojowy naszej poezji...: jeśli u Słowackiego w *Zawiszy Czarnym* tonizm dojrzewa do wyraźnego przeciwstawienia go sylabizmowi, to jednak nie przeciwstawia się jeszcze wyraźnie tzw. wierszowi wolnemu, a w innych dramatach: *Księdzu Marku*, *Księżu Niezłomnym* i *Śnie srebrnym*, przejścia do tonizmu od sylabizmu są płynne, nie więc dziwnego, że na tle epoki artystycznej, pulsującej właśnie pełnią sylabotonizmu, tonizm Słowackiego był wprawdzie dostrzeżony, ale nie zrozumiany. Przez długi okres, i nawet tuż przed ukazaniem się *Księgi ubogich*, o tonizmie Słowackiego

panowała opinia, że są to pożałowania godne zaniedbania poety w dziedzinie rytmu, spowodowane przejściem się nauką mistrza Andrzeja i wynikającym z niej fałszywym pojmowaniem wzajemnego stosunku natchnienia i pracy artystycznej w poezji. Jeszcze mniej zrozumiały był tonizm Wyspiańskiego. Odskokcznia ścisłego stopowego sylabotonizmu była tu zbyt widoczna, rozmaitość zbyt wielka. I znów z ubolewaniem mówiono, że Wyspiański jest poetą utalentowanym... tylko niestety wiersze jego pod względem rytmicznym są chropawe... Nieporozumienia tego rodzaju niemożliwe były, gdy chodziło o wiersz Kasprowiczowski..." Tak wyjaśnia autorka dziwną rolę *Księgi ubogich* jako manifestu tonizmu. Wyjaśnienie to podałam możliwie szeroko, wymaga ono bowiem polemiki zasadniczej, którą odkładam do końcowej partii recenzji, aby nie przerywać toku referatu. Przekłady Kasprowicza z poezji angielskiej dają okazję wprowadzenia jeszcze jednego typu rytmicznego, rozwijającego się również na granicach tonizmu i sylabotonizmu. Są to luźne jamby — tym razem już wyraźnie angielska pożyczka.

Jedną z postaci sylabotonizmu przybliżonego, reprezentującą również pogranicze między sylabotonizmem a tonizmem, jest polski heksametr. Toteż wraca tu autorka do niego, ukazując przejścia do sześćoakcentowca tonicznego. W świadomości współczesnego odbiorcy tendencje do interpretowania heksametru jako sześćoakcentowca tonicznego są bardzo silne. Przejście od heksametru do wzorca sześćoakcentowca tonicznego odbywa się na przełomie wieków XIX i XX. Polskiemu sześćoakcentowcowi przepowiada autorka wielką karierę wiersza przyszłej epopei.

Rozdział ostatni daje przegląd form współczesnego tonizmu prostego i złożonego. Tonizm złożony to taki, którego poszczególne zestroje mają regularnie powtarzający się rysunek prozodyjny. Np. wiersz operujący zestrojami ściągniętymi, których akcent logiczny pada stale na ten sam człon zestrojów. Powstaje w ten sposób rodzaj stopy tonicznej.

„Stopa toniczna” nie jest jedyną formą związku tonizmu z sylabotonizmem. W wierszu tonicznym poszczególne zestroje mogą mieć budowę sylabotoniczną.

Związek sylabizmu z tonizmem nie utrzymuje się zwykle na dłuższej przestrzeni. Następuje albo zakłócenie sylabizmu, albo zakłócenie izotonizmu.

Uwagi o strofie tonicznej i tonizmie klauzulowym, zilustrowane utworem, którego rytm zasadza się na izotoniczności końcowego członu klauzulowego, kończą drugi tom *Studiów*.

Wyniki *Studiów* Dłuskiej są niewątpliwie miłym krokiem naprzód w dziedzinie wiedzy o wierszu polskim i wnikliwej opinii historycznej. Jeżeli z książką tą można już dziś przeprowadzić polemikę, to nie na odcinku interpretacji konkretnego materiału poetyckiego. Możliwość polemiki istnieje może od strony zagadnień prozodii, zainicjowanych przez Turską. Jeśli zaś chodzi o dziewiętnastowieczny i współczesny materiał poetycki, to chyba interpretacje Dłuskiej są w tej chwili nie do zaatakowania. Konieczność polemiki powstaje na terenie ogólniejszym, na terenie tych założeń, z których płyną interpretacje mechanizmu, narodzin i przemian poszczególnych systemów wersyfikacyjnych, specyficzny historyzm autorki i częste w książce oceny wartości poetyckiej. Formułuję tu nie tyle krytykę postępowania autorki, ile postulat przyszłych badań wersyfikacyjnych. W badaniach wersyfikacyj-

nych należy dążyć do wiązania opisanego mechanizmu wiersza z całością stylu poetyckiego. Wracamy do zagadnienia, o którym napomknęłam omawiając książkę Furmanika. Na przykładzie dostarczonym przez jego *Podstawy polskiej wersyfikacji*, na przykładzie funkeji rymu już się widziało, że ośrodki dyspozycyjne, narzucające wierszowi takie lub inne elementy konieczne, mogą się znajdować poza warstwą foniczną. Rym winien by występować w wierszach o osłabionym wzorcu rytmicznym. Tymczasem w rzeczywistości dzieje się inaczej.

Nauka o wierszu jest częścią poetyki opisowej. Jej sensem, legitymacją życiową, tak samo jak innych działów poetyki, jest analiza językowej wypowiedzi artystycznej, umożliwiająca pełne rozumienie owej wypowiedzi wraz z ukrytą poza nią zawartością ideologiczną. Elementy wersyfikacyjne rzadko dają same w sobie możliwości interpretacji istotnego sensu wypowiedzi artystycznej. Dopiero włączenie ich w całość wypowiedzi artystycznej wyznacza ich właściwą rolę i znaczenie. Wróć do cytowanej już parokrotnie przeze mnie rozprawy Tomaszewskiego o historii rymu rosyjskiego. Rozprawa ta pięknie pokazuje, jak zagadnienia rymu wiążą się z całością języka artystycznego. Zagadnienia wersyfikacji aż proszą się o przełamanie narzuconej im izolacji. Sprawa wejścia systemu tonicznego niepokoi. Przecież tu nie chodzi ani o sam wpływ obcy, ani o to, że poeta miał „ten system we krwi”, ani nawet o to, że ramy współistniejących typów wersyfikacyjnych układały się w sposób korzystny dla rozpoznania nowego systemu. Przecież to wyraźnie wiąże się z wejściem nowego języka artystycznego, nowego stylu, który i poza terenem wersyfikacji odwołał się do późnego Słowackiego jako do swego prekursora. A u samego Słowackiego możliwość wpływu Calderona może płynęła z tych samych źródeł, z których w pewnej chwili wypłynęła możliwość poddania się wpływowi mistrza Andrzeja. Odkryć te powiązania w całym bogactwie ich różnicowań to chyba właściwy teren przyszłych badań wersyfikacyjnych.

Izolowanie zagadnień wersyfikacyjnych mści się w jeszcze inny sposób na pracy tak pięknej i bogatej, jak *Studia* Dłuskiej. Autorka, zapatrzona we wzorce rytmiczne i rytmy epizodyczne, wypowiada oceny poezji, których niewłaściwość estetyczna w niektórych wypadkach nie może podlegać dyskusji, w innych jest fałszywą oceną wartości i roli poety wersyfikatora. Przytaczam przykład, który w tak drastycznej formie występuje raz jeden w całej książce, ale demaskuje zasygnalizowane niebezpieczeństwo: Autorka analizując technikę wersyfikacyjną Kasprowicza mówi o jego przekładach z języka angielskiego. Między innymi omawia przekład *Ballady o więzieniu Reading*. „Nie wiem, czy gdziekolwiek Kasprowicz dając przekład piękny i wierny, jednocześnie tak zbliżył się do rytmu oryginału, jak tutaj...” A oto jedna strofa cytowanego przekładu:

Skazańca dom to głazny srom,
Wilgotne, wysokie mury,
Tu on zza krat spogląda w świat,
Chee tchu w ten loch ponury,
Nad nim strażników czuwa dwóch,
By nie zmarł w czeluściach dziury...

Tak się mści zapatrzenie w jeden plan utworu.

A teraz drugi typ ocen: „Wyspiański był urodzonym tonistą. Był pierwszym naszym poetą, który wierszem tonicznym posługiwał się w ogromnym za-

kresie. Ale nie ma w tym nic z manifestu, nie ze z góry ułożonego programu. Tonizm sam z siebie wybucha. Rodzi się z rytmu języka i jak ruń młoda krzewi się i narasta na skostniałej pożywce starych sylabotonicznych stóp. Rytmika Wyspiańskiego jest nie do naśladowania. Dlatego słowo jego w wierszu ma w sobie coś tak urzekającego. Wciąga nas ono w odmet tajemniczy i falujący, w tętno żywe, niepowtarzalne, jedyne''. Już sam sąd estetyczny domaga się dyskusji. Ale sąd o niepowtarzalności i jedyności techniki wersyfikacyjnej Wyspiańskiego zadziwia w ustach autorki, która przecież potrafiła warsztat wersyfikacyjny poety ująć w zracjonalizowanym języku nauki. Sąd zaś o spontanicznym wybuchu tonizmu w twórczości Wyspiańskiego staje się podejrzany już przez samą bliskość chronologiczną poety, którego twórczość stała się manifestem tonizmu.

Tu wracamy do specyficznego historyzmu autorki, o którym już napomknęłam. Poza chronologicznie rozpatrywaną twórczością poszczególnych indywidualności poetyckich znika poetyka historyczna. Szczególnie silnie wychodzi to w drugim tomie. Może dlatego, że poeci, o których mówi autorka w tej części swej pracy, są jej bliżsi i zachwyt dla ich twórczości przesłania sprawę ogólnych dyrektyw wersyfikacyjnych poetyki, w której ich twórczość rozkwita. Może dlatego, że mając do czynienia z materiałem tak ogromnym, autorka ograniczyła się do wyboru najwybitniejszych przedstawicieli i ci przystonili jej zagadnienia poetyki historycznej. Z pewnością także i dlatego, że najogólniejsze założenia autorki nie broniły jej przed uznaniem decydującej roli indywidualności twórczej w rozwoju takich czy innych typów wersyfikacyjnych. Toteż historyczność drugiego tomu jest w dużym stopniu osłabiona, choć nie znika zupełnie. Tu już pojawiają się przeglądy struktur stopowych sylabotonizmu, dokonywane bez podkreślenia historycznego punktu widzenia. Broni autorkę chyba to, że właściwy rozwój wzorca sylabotonicznego i tonicznego zamyka się w stosunkowo krótkiej przestrzeni czasowej.

Kończąc recenzję raz jeszcze chciałabym podkreślić jej charakter postulatyczny w tych punktach, w których mogłaby być rozumiana jako zaatakowanie *Studiów* Dłuskiej. Stworzenie prawdziwej historii wiersza powiązanej z historią stylu literackiego, a nie chronologii form wersyfikacyjnych, wymagałoby zdobycia ogromnej wiedzy dotyczącej języka artystycznego, wiedzy, która jeszcze nie istnieje. W chwili, gdy autorka swoją pracę pisała, zrobiła maksimum tego, co zrobić było można. Należało może tylko po prostu powstrzymać się od wyjaśnień mechanizmu, zmian wersyfikacji, wyjaśnień, które się najpewniej nie ostaną.

Maria Renata Mayenowa

Adam Mickiewicz, PAN TADEUSZ. PODOBIZNA RĘKOPISU. Wrocław 1949. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Folio, s. XIII, 3 nlb., 332.

Oto nareszcie zrealizowane wydawnictwo, którego się pożałowało tyle lat. Od roku 1925, kiedy to Polska Akademia Umiejętności wydała w podobiznach fotograficznych autograf III cz. *Dziadów*, jasna była sprawa, że takąż techniką upowszechnić należy również (i co rychlej) *Pana Tadeusza*. Nieskoro wszelako realizowało się to pragnienie. W r. 1934 były nawet na ten cel zapewnione