

Maria Dłuska

Wierz meliczny - wiersz ludowy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 45/2, 473-502

1954

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

MARIA DŁUSKA

WIERSZ MELICZNY — WIERSZ LUDOWY

*Renacie Mayenowej
na pamiątkę współpracy i przyjaźni.*

Jeżeli polski wiersz ludowy wciąż jeszcze nastrocza tak wiele zagadek, jeżeli każdy usiłujący określić go wersolog staje wobec jakiegoś chaosu form nie układających się w żadnym ze znanych systemów wersyfikacyjnych, aż wreszcie gubi się w nim i gotów jest uznać go właśnie za chaos, za jakieś prymitywne niedokształcenie, i zrezygnować z dalszych poszukiwań systemu — to dzieje się tak dlatego, że wciąż jeszcze niedoceniany jest fakt rzeczywistej pieśniowości naszego ludowego wiersza. Wie się, że jest to wiersz meliczny, podnosi się pewne związane z tym cechy, np. transakcentację meliczną, a ostatnio (Furmanik) zgodność granic frazowych językowych z muzycznymi, asylabizm, swoisty system „mor“ związany z wartością nut, ale przy tym albo traktuje się jako *specificum* wiersza ludowego cechy właściwe każdemu melicznemu wierszowi (np. wspomniana wyżej zgodność frazowania językowego z muzycznym), albo generalizuje się cechy nie będące stałymi i niezmiennymi cechami ludowego wiersza (np. asylabizm), albo wreszcie traktuje się pewne zjawiska jako osobliwości nie mające ogólniejszego znaczenia (jak to czyniła Windakiewiczowa notując np. fakt rozbudowywania niektórych śpiewów całymi dodatkowymi taktami, ale nie wyciągając z tego wniosków). Tymczasem wiersz meliczny w ogóle, a więc i nasz wiersz ludowy w szczególności, to symbioza rytmu muzycznego ze słowem poetyckim, mogąca mieć i istotnie mająca nie jedną, ale szereg postaci. Zależnie od przewagi tego lub tamtego czynnika, od większej nienaruszalności treści literackiej lub porządku muzycznego, od większej lub mniejszej wrażliwości na meliczne deformacje językowe. Artykuł niniejszy jest próbą rozpatrzenia tych możliwości i ich konsekwencji w wierszu.

Wiersz meliczny ma dwie treści: literacką i muzyczną. Zlewają się one ze sobą, a symbioza polega na zachowaniu obydwóch, jak-

kolwiek zwykle jedna z nich jest czynnikiem rządzącym. Dla zachowania treści literackiej poetyckiej konieczne jest utrzymanie pewnych norm językowych. Na gruncie wiersza melicznego okazuje się, że jedne z tych norm są bardziej naruszalne, inne — mniej. I tak iloczasy sylab, właściwie samogłosek, rozciąga się i kurczy w śpiewie w sposób niemal nieograniczony, choć w mowie utrzymujemy go w pewnych, prawie stałych, umiarkowanych granicach. Akcent dość łatwo zsuwa się pod naciskiem akcentu muzycznego z miejsca językowo właściwego na inne dowolne miejsce. Najoporniejsza jest granica frazowa. Jeżeli się nie pokrywa z muzyczną, prowadzi to zwykle do śmieszności lub rzeczywistego nieporozumienia. Nie trzeba sięgać do pieśni ludowych, żeby się o tym przekonać. W operetce Pawła Abrahama *Wiktoria i jej huzar* dwoje zakochanych rozstając się śpiewa sentymentalny duet, w którym na usta młodzieńca raz po raz powraca refren: „Dobranoc! — wyższa rozłącza nas siła...” — Niestety tłumacz nie zdołał uzgodnić granic zestrojów intonacyjnych z granicami frazowania muzycznego i refren przekształcił się na: „Dobranoc Wyższa! — Rozłącza nas siła...” I sala się uśmiecha zamiast wpaść w roztkliwienie. Sprawę tę z naciskiem podnosił kiedyś Królikowski, przytaczając różnicę pomiędzy „Tak dumał, — alić na bladym promieniu...” a „Tak dumał Alić — na bladym promieniu...”, gdzie druga wersja wynikła z niezgodności rozcłónkowania muzycznego z rozcłónkowaniem tekstu i doprowadziła do nonsensu. Tak więc wiersz, który w swojej postaci mówionej nie tylko wielokrotnie zwycięsko wychodzi z przerzutni, ale wręcz ucieka się do niej — dla spotęgowania ekspresji, dla ożywienia, dla urozmaicenia toku — w swojej postaci melicznej nie znosi jej i jak najusilniej unika. Jeżeli całością rządzi rytm muzyczny — tekst nagina do niego swoje frazowanie, jeżeli dominuje treść poetycka — melodia albo melopea przystosowuje się do rozcłónkowania językowego. Sprzeczność pomiędzy wierszem mówionym a śpiewanym jest zresztą pozorna. Istotą rzeczy jest nienaruszalność językowego rozcłónkowania, jeżeli sens wypowiedzi ma być zachowany. W wierszu mówionym, pod presją czynnika treściowego niekiedy porzuca się na moment frazowanie rytmiczno-intonacyjne dla składniowo-intonacyjnego, a w wierszu melicznym, który ani własnego konturu intonacyjnego, ani własnych pauz nie ma — ponieważ jedno i drugie zostało wyparte i zastąpione przez kontur melodii i rozcłónkowanie muzyczne — musi wystąpić współzależność językowego i muzycznego rozcłónkowania, jeśli wypowiedź poetycka ma być zrozumiała i jeśli ma po-

zostać śpiewem. Zakłócenie równoległości frazowania, pokrzyżowanie granic musi prowadzić albo do niezrozumiałości tekstu, albo do oderwania go od muzyki całkowicie. Po prostu do odrzucenia jej. Cała nasza poezja ludowa obchodzi się bez przerzutni. Nie jest to jednak jakaś jej specyficzna właściwość. Wiersz ludowy nie ma przerzutni, bo jest wierszem pieśniowym, melicznym, a przerzutnia stoi w sprzeczności z najistotniejszymi warunkami i wymogami melicznego wiersza.

Specyficzną własnością wiersza melicznego — tą własnością, która go definiuje i w stosunku do której wszystkie inne cechy różniące go od wiersza mówionego są już tylko konsekwencjami — jest to, że rytm jego zostaje zdeterminowany od zewnątrz. Rytm wiersza mówionego wyłania się z tego samego tworzywa, którym oddana jest treść poetycka. Poeta ma za zadanie z tych samych sylab i akcentów, z tych samych wyrazów i zdań, którymi nam treść podał, równocześnie ukształtować postać rytmiczną wiersza. Rytm i treść kształtują się jednocześnie i nierozzerwalnie z tego samego językowego materiału. W wierszu melicznym tworzywo językowe służy wyłącznie poetyckiej treści. Rytmiczność swoją zawdzięcza ono muzyce. Wersy i zwrotki, części drobione i wszelkie wewnętrzne uporządkowanie rytmiczne wersów płynie nie z języka, ale z muzyki, jest na tyle rytmiczne i tak rytmiczne, jak i na ile ona jest rytmiczna. Wiersz taki, oderwany od swojej muzyki, staje się często rytmicznie nieczytelny, arytmiczny. Odcyfrować jego rytm i sklasyfikować go odpowiednio można tylko po odwołaniu się do jego muzyki i stosunku, jaki między nim a jego muzyką zachodzi. Dotyczy to w pełni naszego wiersza ludowego.

Ze względu na treść wiersz ludowy może reprezentować lirykę albo epikę. Traktuję rzecz z grubsza, nie zajmując się gatunkami pośrednimi. Do dodatkowego wzięcia pod uwagę jest jeszcze ludowa oracja wierszowana.

Od strony muzycznej możemy mieć melodię metryczną lub ametryczną. A oprócz tego nawet w ramach muzyki metrycznej możemy mieć melodię spetryfikowaną i niespetryfikowaną. Mam na myśli nie wysokości dźwięków i ich wzajemny stosunek, ale ilość i w związku z tym wartość nut w taktach, a nawet ilość pełnych taktów na odpowiadających sobie odcinkach melodii. Dla rytmiki tekstu nie jest najważniejsze, czy muzyka jest metryczna czy ametryczna, ale czy jest stabilizowana lub nie. Bo muzyka metryczna, ale dopuszczająca zmianę ilości taktów na pewnych odpowiadają-

cych sobie odcinkach, może w efekcie towarzyszyć tekstowi podobnie ukształtowanemu, jak tekst towarzyszący muzyce ametrycznej. Stąd będzie tu położony nacisk przede wszystkim na ustabilizowanie lub nieustabilizowanie melodii.

Melodia nieustabilizowana to wszystkie recitativa, a dalej — pieśni dopuszczające zmienność w zwrotkach, w poszczególnych wersach zwrotek lub w ich refrenach. Recitativa z natury rzeczy odpowiada treściom epickim i oracjom. W pierwszych najważniejsza jest treść obiektywna. Podkład muzyczny winien być dostatecznie luźny, żeby nie ograniczać wyłożenia treści. Drugie, tj. oracje, w różnym stopniu się oddalają od naturalnej, swobodnej wypowiedzi, zachowują jednak niby to jej styl, a do tego stylu należy tok niewymuszony, raczej rytmoidalny, aniżeli ściśle rytmiczny. Więc i oracja najlepiej godzi się z recitativem. Występować tu może muzyka ametryczna, melodia, a raczej melopea, rozciągająca się i kurcząca jak guma. Kanon zgodności językowych granic składniowo-intonacyjnych z granicami muzycznymi obowiązuje w całej pełni. Z tym, że to muzyka tutaj jest plastyczna i usłużnie nagina swoje granice do potrzeb tekstu. Wiersze ludowe z ustabilizowanym trzyczgłoskowym odcinkiem prawdopodobnie tutaj mają swój początek. Bo wprawdzie melopea rozszerza i zwęża swoje ramy dowolnie, ale z chwilą kiedy istnieje, to do niej należy narzucanie obecności tej ramy słuchowi, uzmysławianie słuchaczom — w miarę, jak tego zachodzi potrzeba — że w tych i tych miejscach znajdują się granice. Powtarzanie się stałego trzyczgłoskowego odcinka jako klauzuli następujących po sobie fraz muzyczno-językowych odgrywałoby tu rolę podobną jak spadek adonijski w heksametrze, albo — sięgając mniej daleko — uregulowane zakończenia werse-
tów bylin. Po rozważeniu tego typu symbiozy tekstu z muzyką nie trudno określić, jaki może być tekst sam: po oderwaniu go od muzyki. Będzie on reprezentował wersyfikację asylabiczną zdaniową (rozciągliwość muzyczna przystosowująca się do językowych granic zdaniowych wypowiedzi). Transakcentacja meliczna wewnątrz wiersza nie ma warunków do pojawiania się, gdyż tok melopei przystosowuje się do toku językowego. Natomiast może zaistnieć i, jak się zdaje, istotnie zjawia się dość często w klauzuli: w końcowym odcinku trzyczgłoskowym. Tu bowiem zakończenie muzyczne przybiera kształt spetryfikowany i może wymagać nagięcia akcentu językowego. Taki asylabizm zdaniowy może być czasem toniczny, ale nie musi. Prawdopodobnie jest to

raczej rzadkie. Nigdy nie bywa sylabotoniczny. Chyba wypadkiem na bardzo niewielkich odcinkach. Przytaczam za Windakiewiczową¹ fragment „pieśni“ dożynkowej. Muzyka nie jest tu podana, ale tekst, o charakterze oracji, ma wyżej opisane cechy wersyfikacyjne.

Otwórz-że nam, Panie, — nowy dwór,
Bo ci prowadzimy — wszystek zbiór.
Nażeliśmy, nawiązali — kopeczek,
Jak na niebie — gwiazdeczek.
Nażeliśmy, nawiązali — trzysta kóp,
Dla naszego pana — na rozchód.
Spraw-że nam, Panie, — okrężne,
Bośmy żniwiareczki — potężne. [itd.]

Do recitativów melicznych mogą się zbliżać w efekcie wersyfikacyjnym różne odmiany pieśni o muzyce metrycznej, ale nieustabilizowanej.

Może tu występować parę typów nieustabilizowania: 1) Rozszerzenie muzycznego odcinka w celu nagięcia go do tekstu przez jednokrotne lub nawet wielokrotne powtórzenie któregoś taktu wchodzącego w jego skład lub nawet paru taktów. 2) Operowanie swoim systemem „mor“ muzycznych, pozwalające na różną ilość nut w odpowiadających sobie taktach zwrotek tej samej pieśni. 3) Wreszcie łączenie z sobą obydwóch tych możliwości.

Jeśli chodzi o tekst stychiczny, to na owo rozbudowywanie całymi taktami zwraca uwagę już Windakiewiczowa: „A kiej będziemy tego karpia zazywać, A rac-ze go nam, Panie Jezusie. Najświętsza Panno, przezegnać“². Przy uwzględnieniu podziału na takty i wartości nut wygląda to, jak następuje:

 A kiej bę-dzie-my	 te-go kar-pia	 za-zy - wać
 A rac-ze go nam	 Pa-nie Je-zu-sie	 Najświętsza Pan-no

(Kolberg, *Lud XVI*, 292)

Jeżeli tekst taki oderwiemy od muzyki i porównamy z również oderwanym od muzyki tekstem recitativu, to w wielu wypadkach

¹ H. Windakiewiczowa, *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*. Kraków 1913, s. 6.

² *Tamże*, s. 7.

będą one wersyfikacyjnie nie do odróżnienia, bo muzyczna różnica między metrycznością i ametrycznością zniknie, a pozostanie zdaniowy wiersz asylabiczny. Podobieństwo będzie spotęgowane przez to, że końcowy trzygłoskowy ustabilizowany odcinek pojawia się w rozbudowanym metrycznym typie podobnie jak w ametrycznym. Ale jest i różnica istotna. Powiedziało się poprzednio, że recitatiwa wprawdzie nie muszą, ale mogą być toniczne. Utwory stychniczne — związane w śpiewie z muzyką metryczną dającą się rozbudowywać całymi taktami — przeciwnie. Muszą być zdaniowe asylabiczne i nigdy nie są toniczne. Nie mogą być toniczne, ponieważ dodatkowy takt wprowadza się zwykle z racji potrzeby zwiększenia liczby wyrazów. Stąd, nawet kiedy się tekst oderwie od muzyki i abstrahuje od akcentów muzycznych, i tak w wersach przedłużonych wystąpi większa ilość językowych akcentów. Wersy więc nie mogą być równoakcentowe i nie nadają się do zinterpretowania tonicznie.

Rozbudowywanie całymi taktami spotkać można nie tylko w pieśniach o dystychowej kompozycji, ale także w pieśniach o zwrotkach dłuższych, a w szczególności w refrenach, które się tą drogą rozszerzają i wzbogacają. To rozszerzanie może nie mieć ograniczeń i pozostawiać śpiewakowi wolną rękę na tyle, na ile inwencji mu starczy.

Śłużyłem u pana przez jedno lato,
Dał ci mi, dał ci mi kaczuszkę za to.
A ta kaczką kwak, kwak, kwak,
Trzęsie jej się z dzióbka mak.

Śłużyłem u pana przez drugie lato,
Dał ci mi, dał ci mi i gąskę za to.
A ta gęś ogonem trzęś,
A ta kaczką kwak, kwak, kwak... [itd.]

W miarę jak przybywa lat wysługi, przybywa i darów, a wraz z darami refren się rozszerza. A więc: „dał ci mi i krówkę za to. A ta krowa dobrze się chowa, a ta gęś...” itd. W następnej zwrotce: „dał ci mi konisia za to. A ten koniś ma ogoniś, a ta krowa...” itd. Refren może się ciągnąć w ten sposób w nieskończoność. W nieco innej wersji powyższej piosenki, ostatnio przedrukowanej przez Przybosia³, stale powtarzająca się część refrenu obejmuje trzy wiersze: „Moja kurosiczka Latała, płaśała Koło komineczka”. Ale kiedy piosenka, licząca siedem zwrotek, dobiega do końca, refren ma długość potrójną — liczy dziewięć wierszy po kolei dodawanych:

³ J. Przybóś, *Jabłoneczka*. Antologia polskiej pieśni ludowej. Warszawa 1953.

Moja bryczka — ru, ru, ru,
Mój koniczek — hę, hę, hę,
Mój indyk — szurdu, burdu,
Moje ciele — beczy wiele,
Moja kaczka — mówi tak,
Moja gaska — złotopłaska,
Moja kurosiczka
Latała, płaśała
Koło komineczka.

Tak więc pomnażanie taktów ma swoiste konsekwencje dla strofiki, dając początek utworom stroficznym złożonym ze zwrotek nieregularnych o wciąż wzrastającej liczbie wierszy. Charakterystyczne, że i tu ustabilizowany jest koniec refrenu, a więc końcowy odcinek całości, a rozbudowywaniu podlega część środkowa: pomiędzy zwrotką właściwą a właściwym refrenem stałym.

W utworach stychiicznych budowanych na zasadzie rozmnażania taktów dokładny sylabotonizm jest tak samo niemożliwy jak tonizm. Możliwy jest natomiast, przynajmniej teoretycznie, jednolity tok sylabotoniczny, tj. wersy składające się ze zmiennej ilości stóp jednakowych: trocheicznych czy amfibrachicznych, czy też peonów. Tam, gdzie rozmnażanie taktów prowadzi do rozmnażania wersów, mogą one być — przynajmniej teoretycznie — ściśle sylabotoniczne. Zaznaczam ową teoretyczność, bo przy obecnym stanie badań nad wersyfikacją ludową nie można powiedzieć na podstawie sprawdzonego materiału, że ich nie ma (choć mogą być), albo że są istotnie. Co najwyżej, znając ogólną różnorodność naszych pieśni i piosenek ludowych i ogólną ich skłonność do melicznego sylabotonizmu, można przypuszczać, że raczej są, niż że ich brak.

Jeszcze jedna uwaga nasuwa się tu przy porównaniu z poprzednio omawianym typem ametrycznych recitatywów. W tamtych transakcentacja meliczna była prawdopodobna tylko w końcowym odcinku, tu, jako w muzyce metrycznej, transakcentacja meliczna może występować na każdym miejscu. I pod tym względem może się okazać, że istnieją u nas w pieśni ludowej obie odmianki: transakcentująca melicznie i nietransakcentująca. Jest to zależne od stopnia wrażliwości na deformację językową, może się więc kształtować różnie, zależnie od okolicy, od wrażliwości danego autora (jeśli w grę wchodzi autor indywidualny), od gatunku lub podgatunku literackiego. Ale tu znowu nic nie wiemy poza tym jednym, że w całości kształcie naszej poezji ludowej transakcentacja jest pospolitym zjawiskiem i że czasami jednak bywa unikana. Brakuje danych do

orzeczenia, czy w grę wchodzi zjawisko regionalne, czy sprawa takiej lub innej poetyki, czy odosobnione wypadki indywidualne, czy wreszcie prosta przypadkowość, choć to wydaje się najmniej prawdopodobne.

Drugi sposób naginania muzyki metrycznej do tekstu to użycie swoistego systemu „mor“. Jeżeli rozmiar taktu jest, dajmy na to, 4/4 (cztery ćwierci) i przyjmiemy czas trwania jednej ćwierci za jednostkę, to zamiast czterema „normalnymi“ co do iloczasu swego nutami możemy go wypełnić dwiema półdługimi, a nawet jedną tylko nutą, ale długą, równającą się czterem normalnym jednostkom. I przeciwnie: ćwierci możemy rozdrabniać w półkrótkie ósemki lub w krótkie szesnastki, a nawet w jeszcze szybciej wykonywane hiperkrótkie nuty. Jeżeli w zwrotce pierwszej mamy w pewnym takcie wyraz czterozgłoskowy, a w zwrotce drugiej w tym samym takcie potrzebny nam jest wyraz pięcizgłoskowy, to wystarczy jedną ćwierćnutę rozbić na dwie ósemki i dwie sylaby pięcizgłoskowego wyrazu wyśpiewać dwa razy szybciej niż trzy pozostałe, a zmieści się on w takcie nie naruszając obowiązującego pieśń rytmu. Odwrotnie, można zamiast dwóch ćwierci dać jedną półnutę zmniejszając ilość sylab, a ciągnąc je dłużej. Ale to wypadek (jeśli istnieje) na pewno rzadszy, bo zlewać się bez szkody dla melodii, bez jej upraszczania, mogą tylko nuty tej samej wysokości. W przeciwnym razie rytm zostanie zachowany, ale melodia ulegnie modyfikacji. Nie ma zaś konieczności uciekać się do tego sposobu, bo istnieje inny: rozłożenie jednej sylaby językowej na parę dźwięków muzycznych.

W szkicu niniejszym — mając raczej na celu teoretyczne i jak najwyszczególniejsze rozważenie różnych możliwości oraz ich konsekwencji, nie zaś szczegółowe udokumentowanie każdej z nich i wykazanie, czy i w jakim zakresie istnieje — poprzestaję na jednym tylko przykładzie rozmnażania nut, wybranym przez Windakiewiczową z Kolberga i cytowanym już niegdyś w moich *Studiach*⁴:

Dzie - ku - je - my pa - nie go - spo - da - rzu

Z two - ją pa - nłą go - spo - dy - nłą po o - bie - dzie po do - brym

(Kolberg, *Lud* XVI, 394; Windakiewiczowa, s. 7)

⁴ M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 2. Kraków 1953. Prace Komisji Językowej PAU, nr 95.

Ten jeden fragment najzupełniej wystarcza, ażeby uzmysłwić wszystkie konsekwencje, jakie z rozmnażania (lub ściągania) nut mogą wynikać dla tekstu. Asylabizm występuje tu zawsze, ale skala jego może być różna. Może on nie przekraczać ram sylabizmu względnego, jak w odpowiadających sobie taktach: drugim i czwartym (p'anie gospod'arzu... || po ob'iedzie po d'obrym), gdzie jest 6 i 7 sylab — różnica tylko o jedną sylabę, a może być bardzo daleko posunięty, jak w odpowiadających sobie taktach pierwszym i trzecim (dziękuj'e my... || z tw'oją p'anią gospod'y nią...), gdzie mamy 4 i 8 sylab, a więc różnica o 4 sylaby, a zarazem liczba sylab trzeciego taktu dwa razy większa niż w pierwszym. I znów porównując takty drugi i czwarty z jednej strony, a pierwszy i trzeci z drugiej widzi się, że tekst tego typu po oderwaniu od muzyki może, ale nie musi być toniczny. Tam, gdzie rozpiętość asylabiczna jest mniejsza, łatwiej o tonizm: tak jest z odcinkami drugim i czwartym; tam, gdzie rozpiętość liczby sylab jest duża, o tonizm trudniej i wiersz staje się wyłącznie asylabicznym zdaniowym: tak jest z odcinkami pierwszym i trzecim, gdzie jednostce o jednym akcencie głównym odpowiada jednostka o trzech głównych akcentach. Sylabotonizm regularny zaistnieć tu nie może, może natomiast pojawić się regularny tok sylabotoniczny (np. dziękuj'e my... || z twoją p'anią gospod'y nią... — wyobrażalny tok peoniczny, ale jednemu peonowi w jednym wersie odpowiadają dwa peony w drugim). Transakcentacja meliczna jest niekonieczna, ale możliwa. Oczywiście, gdy mowa o systemie „mor“, to nie trzeba mieszać tego z greckim systemem mor. Tam istniała jedna tylko ekwiwalencja: jedna długa równała się dwom krótkim, tu zaś iloczasetem sylab w tekście rządzą ekwiwalencje naszej muzyki metrycznej. Więc jedna długa może się równać dwom półdługim, czterem średnim (nazwałam je wyżej normalnymi), ośmiu krótkim, szesnastu hiperkrótkim i więcej jeszcze. Jest to skala ogromna, a z systemem greckim ma tylko tę wspólność, że każda sąsiadująca z sobą para iloczasetów (idąc od jednostki dłuższej do krótszej) ma się do siebie jak 1:2, a więc tak właśnie jak długie sylaby do krótkich w systemie greckim.

Trzeci sposób dostosowania muzyki do tekstu jest już tylko łączeniem dwóch omówionych. W tym samym utworze można i powielać takty, i nuty w taktach rozmnażać. Przytaczam jeszcze raz podaną już poprzednio piosenkę (czy orację biesiadną). Bez nut, tylko z uwydatnieniem odpowiadających sobie części:

A kiej będziemy // tego karpia // zazywać, ♯ //

Rac ze go nam, // Panie Jezusie, / Najświętsza Panno, // przezegnać ♯ //

Takt drugi, środkowy, w pierwszym wersie ma cztery sylaby. W drugim wersie ta część środkowa nie tylko jest rozbudowana tak, że stanowi dwa takty, ale ponadto każdy z nich liczy 5 sylab. Może być i taka kombinacja, że środkowe takty wersu (lub początkowe takty refrenu) zostaną powielone bez zmiany ilości nut, natomiast zmiana ilości nut nastąpi w poprzedzającej je pierwszej części wersu lub zwrotki. Tylko końcowy (trzygłoskowy) odcinek wersu i końcowe takty refrenu pozostają nienaruszalne. Transakcentacja jest tu możliwa. Konieczna oczywiście nie jest.

W oderwaniu od muzyki mamy przed sobą tekst asylabiczny nie-toniczny (jak każdy tekst, w którym się odbywa powielanie taktów) i z małym tylko prawdopodobieństwem toku sylabotonicznego (jak zwykle w tekstach, w których się odbywa rozmnażanie nut). Tokiem sylabotonicznym nazywam jednakowy rozstaw akcentów językowych przy niejednakowej ich w różnych wersach ilości. W przeciwieństwie do sylabotonizmu regularnego, gdzie odpowiadające sobie wersy składają się z równej ilości jednakowo porozstawianych akcentów, czyli z tej samej ilości jednakowych stóp.

Recitatiwa oraz pieśni dopuszczające powielanie taktów czy rozmnażanie nut, czy też jedno i drugie, wyczerpują wszystkie możliwości ilościowego modyfikowania melodii na usługach tekstu. Możliwości te są zarazem ramami, w których się tekst obraca. Ponieważ nie są nieograniczone, więc kształtują go w swoisty sposób. Występuje to wyraźnie dopiero po oderwaniu tekstu od muzyki. Z punktu widzenia językowego rytmika takiego tekstu przedstawia się wtedy zagadkowo, niezrozumiale. Zrozumieć ją można dopiero wtedy, kiedy się wróci do punktu wyjścia: do towarzyszącego mu muzycznego tekstu. Mimo prymatu tekstu językowego nad muzyką nie można zrozumieć jego rytmiki bez poznania zasad symbiozy.

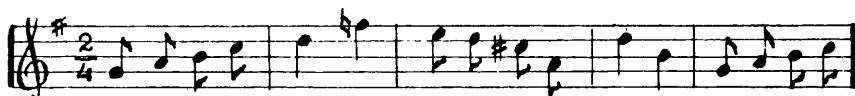
Przechodzę do drugiego zasadniczego typu symbiozy. Tego, w którym muzyka przestaje być giętka: nie można w niej powielić żadnego taktu, rozmnożyć żadnej nuty. Nigdy też nie jest melopeą płynnego recitatiwu. Jest zawsze określona, zawsze metryczna i zawsze nienaruszalna. Istnieć tu może kilka wariantów tej samej pieśni, ale będą one w istocie nowymi, choć mało różniącymi się od siebie pieśniami. Nie ma natomiast dowolnych wariantów toku muzycznego w obrębie jednej pieśni. Od wersu do wersu, od strofy do strofy muzyka jest stała, spetryfikowana, niezmienna i tekst musi całko-

wicie naginać swoją postać do jej ukształtowania. Nie jest on jednak naginany zawsze jednakowo. Jak się go nagina, w jaki sposób, jakich środków używa się przy tym, a jakich nie — to zależy od stosunku twórców do językowych deformacji melicznych. Od tego, co nazwałabym naszą poetyką meliczną. Poetyka ta jest zupełnie nie zbadana. Wiadomo tylko, że od pieśni do pieśni, od utworu do utworu spotkać się można z wyraźnymi różnicami. Czym one są uwarunkowane, to sprawa i zarazem wdzięczne pole badań przyszłych.

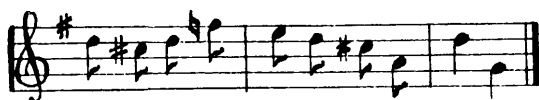
Przedewszystkiem należy zdać sobie sprawę, że tekst związany z metryczną spetryfikowaną muzyką jest zawsze w śpiewie sylabiczny. Mam na myśli powtarzające się odcinki muzyczne. W śpiewie jest zawsze tyle sylab, ile nut. Wynika to z natury sylaby. Samogłoska daje się przeciągać, może stanowić nawet bardzo długą sylabę, byleby pozostawała bez zmian, względnie podlegała zmianom mało postrzegalnym, stopniowym. Każda jednak nagła zmiana w barwie, donośności lub wysokości tonu powoduje jakby pęknięcie sylaby: kończy jedną, rozpoczyna drugą. Ponieważ w śpiewie następujące po sobie zmiany w wysokości muszą być czystymi przeskokami z jednego dźwięku muzycznego na inny, a w wypadku następowania nut tej samej wysokości ma być głosem uwydatnione, że jest to parę sąsiadujących z sobą nut tej samej wysokości, a nie jedna długa nuta, musi być zaznaczana między nimi granica, więc w rezultacie każdy śpiew rozpada się na tyle sylab, ile nut zawiera melodia. Ma to niemało ważne konsekwencje dla tekstu. Weźmy piosenkę z refrenem: Za kwiatem schnie mi kwiat, Jasieńko poszedł w świat. Mamy tutaj dwa wersy sześciosylabowe do sześciu nut muzyki każdy: na jedną nutę jedna sylaba. Jeżeli teraz zaczniemy modyfikować drugi wers: Jasiek poszedł w świat, a nawet Jaś poszedł w świat, to tekst w śpiewie pozostanie równie sylabiczny, jak był: Ja-a-siek poszedł w świat lub Ja-a-aś poszedł w świat, natomiast w oderwaniu od śpiewu wyrazy i ich sylaby odzyskają swoją normalną mówioną postać i będziemy mieć przy odmianie pierwszej połączenie wersu sześciozgłoskowego z pięciozgłoskowym, a przy drugiej — sześciozgłoskowego z czterozgłoskowym. Sylabizm zniknie. Przy powtarzalności muzyki stabilizowanej sylabizm meliczny jest regułą, wcale jednak nie zawsze można go odnaleźć w tekście oderwanym od muzyki. Meliczny sylabizm pociąga za sobą drugie zjawisko: meliczny sylabotyzm w powtarzających się zwrotkach, gdyż w odpowiadających

sobie ich częściach akcenty muzyczne są rozłożone jednakowo. Jeśli jednak utwór podlega melicznej transakcentacji, to po oderwaniu od muzyki sylabotyzm znika. Są to warunki najogólniejsze dające w praktyce, jak i poprzednie, szereg odmian.

Tekst melicznie sylabiczny po oderwaniu od muzyki staje się asylabiczny. Tu przykładem może być piosenka cytowana po raz pierwszy przez Królikowskiego w *Rozprawie o śpiewach polskich z muzyką*: „Krakowiacy jadą z tatarcaną kasą, Co ujadą milę, to koniki pasą. Moja pani matko, chowajże mię gładko, Od niedzieli do niedzieli, jak czerwone jabłko.” Czterosylabowe do niedzieli odpowiada tu dwusylabowemu milę. W śpiewie wiersz jest doskonale sylabiczny, ponieważ mamy tam mi-i-i-lę; w oderwaniu od muzyki stał się asylabicznym. Tok jest sylabotoniczny.



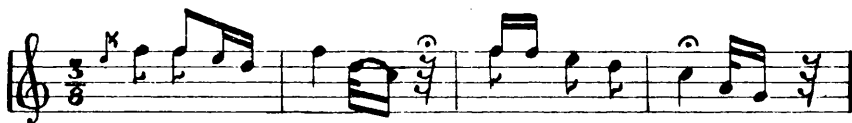
Kra-ko-wia-cy ja-da z ta-tar-ca-ną ka-są, Co u-ja-da
Mo-ja pa-ni mat-ko cho-waj-ze mię gład-ko od nie-dzie-li



mi - - - lę to ko-ni-ki pa-są,
do nie-dzie-li jak cer-wo-ne jabł-ko.

(Królikowski, *O śpiewach* — Łoś, s. 180)

Rzecz jasna, że utrzymanie toku sylabotonicznego nie jest tu żadną koniecznością. W następującej piosence o kalinowym moście meliczny sylabotyzm znika bez śladu. Mamy w nim za to tonizm prawie poprawny. Tylko w pierwszej części pierwszego wersu brak wyraźnego podziału na dwa zestroje.



Nie u-gi - - - naj się, ka-li-no-wy mo-ście.



O Ła-do, Ła-do, Ła-do, Ła - - do!

- (5 + 6) 11 Nie uginaj się, kalinowy moście
O Łado, Łado, Łado, Łado!
(5 + 6) 11 Bo bez cię jedzie pysznieńkie wesele.
(Refren)
(5 + 5) 10 Pyszne wesele, pyszny druźbeńka.
(Refren)
(5 + 5) 10 Rano nie rano kurowie pieją.
(Refren)
(5 + 5) 10 A jeszcze raniej swaszeńka wstaje.
(Refren)
(6 + 7) 13 Szyła wyszywała chorążemu koszulę.
(Refren)
(Kolberg, *Lud XVI*, s. 155)

Uważne przyjrzenie się piosence o kalinowym moście wykaze jeszcze jedną różnicę między tekstem melicznym a oderwanym od muzyki. Tekst oderwany jest dwudzielny, ale dwudzielność jego jest tak nieregularna, że nie można nazwać go średniówkowym. Wyraża się ona liczbami: 5+5, 5+6 i 6+7. Tymczasem tekst meliczny, jeżeli weźmiemy pod uwagę fundamentalną jego zasadę — tyle sylab, ile nut — ma zupełnie regularną średniówkową budowę: podział na 8+7, czyli podział taki, jakiego w tekście oderwanym od muzyki w ogóle ani razu nie znajdujemy.

Jeszcze jeden przykład (podaję go tylko z wartością nut, a bez melodii): „Jabłoneczka mała Kwieciami się osypała, Obiecuje nam jabłuszka, Jak je będzie miała. Mój wietrzyku miły, Nie wiem z całej siły, Nie otrząsaj tego kwiecica, Żeby jabłka były“.

Ja - a - bło - ne - ecz - ka ma - a - ła Kwie - e - clem
się o - sy - pa - a - ła, O - o - bie - cu - u - je na - am ja -
bli - u - szka, Jak je bę - dzie mia - ła Mó - ój wie - trzy - y - ku
mi - i - ły, Nie - e - wiem z ca - a - lej si - i - ły, Nie - e - o -
trzą - a - saj te - e - go kwie - e - cia, Że - by jabł - ka by - ły
(*Jabłoneczka, piosenka dziecienna*)

W muzyce mamy tu dwie strofy zupełnie regularne o następującym wzorcu sylabicznym i akcentowym:

9 ' — — / ' — — / ' — / ' —
 9 ' — — / ' — — / ' — / '
 12 (6+6) ' — — / ' — — + ' — — / ' — —
 6 ' — / ' — / ' / ' —

W oderwaniu od muzyki tekst przedstawia sylabizm względny (różnica o jedną sylabę w drugim wierszu pierwszej zwrotki) i brak mu stóp trzysylabowych:

6 ' — / ' — / ' —
 6 ' — / ' — / ' — lub 7 ' — — / ' — / ' —
 8 (4+4) ' — / ' — + ' — / ' —
 6 ' — / ' — / ' —

Przy bardzo daleko posuniętej regularności tekst oderwany od muzyki przedstawia obraz rytmu zupełnie inny niż tekst meliczny. Dotyczy to zarówno budowy sylabotonicznej, jak i konstrukcji strofy, która w postaci melicznej składa się z trzech rozmiarów, a w oderwanej od muzyki — tylko z dwóch. Przy czym jedynie wers czwarty, zamykający strofę, ma wspólny rozmiar w obydwóch typach. W przytoczonych przykładach transakcentacja prawie się nie zaznacza, często jednak ma daleko idące zastosowanie.

Najprostszym stosunkiem tekstu do muzyki jest taki stosunek, w którym sylab językowych jest tyle, ile nut. Inaczej mówiąc sylabizm językowy pokrywa się z sylabizmem melicznym. Jeżeli przy tym nie ma transakcentacji, to można postawić znak równości pomiędzy melicznym rytmem pieśni, a tym rytmem, jaki odnajdujemy w tekście oderwanym od muzyki, kiedy się kierujemy tylko normami i nawykami językowymi. W następującej tanecznej piosnce śląskiej spotykamy się z takim właśnie wypadkiem:

¹Maryj ¹anko, + ^r ¹uszej s ¹obą, ¹Lepiej ¹by się + ¹przebić ¹kołem,
¹Bo mi t ¹ańczyć + ci ¹ężko z t ¹obą, ¹Jak tań ¹cować + z ¹takim ¹wołem.



W śpiewie i w mowie jest tu czysty rytm trocheiczny, realizujący wszystkie główne i wszystkie poboczne akcenty. W śpiewie i w mowie znajdujemy tę samą ilość stóp. O ile jednak mamy mnóstwo piosenek ludowych o najprostszym stosunku — jedna sylaba wyrazu na jedną nutę, z czego wynika ta sama miara sylabiczna w tekście śpiewanym i mówionym — o tyle znów przy stabilizowanej muzyce transakcentacja meliczna tekstu jest zjawiskiem tak częstym, że aż normalnym. I tu, jeśli nie mamy zapisu tekstu wraz z muzyką, jeśli nie wiemy, jakie jest jego meliczne akcentowanie i kierujemy się wyłącznie normami językowymi, to nabieramy błędnego, opaczego pojęcia o rytmie wiersza w pieśni. Stoimy wobec zupełnej niemożliwości odkrycia go takim, jakim był (lub jest) w istocie, to jest w realizacji pieśni śpiewanej, a nie mówionej. Najprostszy przykład o tym przekonywa. I tak rytm żartobliwej piosenki „Miała baba koguta...” przedstawia się, jak następuje:



I odpowiednio do tego wers następny: 'Wsadziła go 'do but'a, do bu'ta. Tymczasem mając przed sobą tekst pierwszego wersu bez nut przeczytalibyśmy go: 'Miała 'baba 'kog'uta, kog'uta, ko'guta, a skoro początek wersu następnego nie zgadza się językowo z takim akcentowaniem, to tu właśnie bylibyśmy skłonni podejrzewać transakcentację i stosując wers drugi do pierwszego przeczytać: 'Wsadzi'ła go do 'buta, do 'buta, do 'bu'ta, co byłoby najzupełniej fałszywe i nadawałoby całości właściwy dzisiejszemu językowi polskiemu rytm trocheiczno-amfibrachiczny, gdy w śpiewie każdy wers zaczyna się peonem pierwszym, po którym następują amfimakry. Amfimakry te mają akcent drugi iloczynowy, wybitniejszy, mogłyby więc być uważane za anapesty z dodatkowym akcentem, ale w żadnym razie nie za amfi-

brachy, które się tu językowo narzucają. Nie znając piosenki w śpiewie, któżby przypuszczał, iż każdy z tak naturalnych językowo zestrojów amfibrachicznych podlega w niej podwójnej transakcentacji melicznej, przeradzając się w amfimer.

Jeżeli sylabacja meliczna nie godzi się z sylabacją tekstu oderwanego od muzyki, nie wynika z tego w sposób konieczny asylabizm lub względny sylabizm tekstu. Może wystąpić i taka kombinacja, w której sylabizm tekstu będzie ścisły, ale różniący się swymi miarami od sylabicznych miar melicznych piosenki. I tak w wesołej kołodzie o ptaszkach — Słowik zaczyna dyszkantem, Szczygieł mu dobiera altem, Szpak tenorem krzyknie czasem, A gołąbek gruchnie basem, Gruchnie basem — wzór sylabiczny tekstu jest następujący: 8, 8, 8, 8, 4. Tymczasem w muzyce na pierwszy i drugi wers przypada po 8 nut, na trzeci 10, na czwarty znów 8 i na piąty 4. Czyli miary sylabiczne meliczne strofy przedstawiają się, jak następuje: 8, 8, 10, 8, 4. I istotnie wiersz trzeci jest śpiewany: Szpa k ten o-re-em krzyknie cza se-em, czyli dziesięciogłoskowo. Ta rozbieżność melicznego i językowego sylabizmu jest konsekwentnie utrzymana przez całą piosenkę. Uderza to szczególnie w tych zwrotkach, gdzie pierwszą część trzeciego wiersza wypełniają wykrzykniki-monosylaby i zdawałoby się, że pomnożenie ich i dostosowanie do liczby nut samo się naprasza. Tymczasem i tu zamiast pomnożenia sylab językowych utrzymuje się ich przełamywanie: Dziw, dziw, dziw, dzi-iw, dziw nad dziwy-y... Cierp, cierp, cierp, cie-erp, miły Panie-e...

Mamy tu więc do czynienia z dwoma rozbieżnymi sylabizmami ścisłymi, co znów możemy wykryć tylko przy rozważeniu tekstu wraz z muzyką ⁵.

Gdy tylko strona meliczna zostaje ustabilizowana, spetryfikowana, tym samym otwiera się w pieśni możliwość transakcentowania tekstu. Możliwość ta w naszej pieśni ludowej utylizowana jest bardzo szeroko. Jak o tym była mowa wyżej, obserwujemy ją nawet tam, gdzie stabilizacja meliczna ogranicza się do końcowego trój-

⁵ Nie znam rodowodu tej kołody. Być może, rodowód różnych jej zwrotek jest różny, a może nawet cała jest stylizacją. Bardzo ludowo brzmi zwrotka: „A mazurek [czyli świerszcz] z swoim synem Tak świergoce za kominem: Cierp, cierp, cierp, cierp, miły Panie, Póki ten mróz nie ustanie, Nie ustanie”. Natomiast inna, określająca głosy ptasiego chóru jako dyszkant, alt, tenor i bas, wydaje się podejrzana przez swoje uczone słownictwo.

zgłoskowego odcinka. Jest ona również stosowana bez zająknięcia w tych pieśniach, które mają w całości spetryfikowaną melodię. Jest w nich zjawiskiem powszednim, a jednak nie zawsze występującym. W rezultacie niezależnie od tego, jaki jest stosunek sylabiczny tekstu do sylabizmu melicznego, możemy mieć zawsze dwie odmianki: transakcentującą i nietransakcentującą. A więc typ, w którym ilość nut jest ustabilizowana, a liczbę sylab można powiększać lub zmniejszać (w granicach liczby nut oczywiście) — może być transakcentujący lub nie. Tak samo typ, w którym oba sylabizmy są stabilizowane, ale rozbieżne, może być transakcentujący lub nie. I wreszcie tam, gdzie sylabizm językowy zgadza się dokładnie z sylabizmem muzycznym, możemy mieć odmiankę transakcentującą albo nie stosującą transakcentacji. W tym ostatnim wypadku zachodzi zupełna zgodność językowo-meliczna, jak w wyżej przytoczonej piosnce tanecznej. Ale to tylko jeden z wariantów, z wypadków. I jest on biegunem przeciwnym innego wypadku zupełnej zgodności tekstu z podkładem muzycznym: tego mianowicie, w którym nie ustabilizowana w rozmiarach swych i akcentach melopea podporządkowuje się całkowicie tekstowi.

Tak wygląda najogólniejszy przegląd możliwości rytmicznych realizowanych w pieśni ludowej. Na dwie jeszcze cechy tej poezji jako poezji melicznej chcę zwrócić uwagę. Pierwsza z nich jest ważna szczególnie dla strofiki. Wiadomo, że wiersz ludowy jest domeną powtórzeń, z których dwa typy specjalnie zwracają uwagę jako mało spotykane gdzie indziej. Pierwszy typ to powtórzenia łańcuchowe (*concatenatio*), względnie bez końca ciągnące się powtórzenia anaforyczne.

Na ten grosecek orano,... Na ten grosecek siejono,... Na ten grosecek wlecono... [Mazowsze].

Stoi nam tu lipeczka, Lipeczka zielona, A pod tą lipeczką Wódeczka zdrojowa, A w tej wódeczce Maryja się myła, Jak ci się umyła Syna porodziła, Jak ci go porodziła...

Ten typ, anaforyczny i łańcuchowy, wydaje się być związany ze sposobem wysłowienia, z unikaniem zdań ściągniętych i konstrukcji zaimkowych. Może z pewnym prymitywizmem składniowym.

Inaczej się ma rzecz z typem drugim, stanowiącym nawroty do tylko co wypowiedzianych (wyśpiewanych) partii i powtarzającym je w całości. Te powtórzenia nawrotowe w ogromnej większości powstają w związku z bisami muzycznymi, są więc jednym więcej wynikiem pieśniowej symbiozy muzyki i słowa.

	Widziołech cie pierwszy roz, Kiejś sie urodziła,		Już wyjeżdżam w podróż Pominąwszy lasy,
bis	{ Prosiłech ja Pana Boga, Zebyś moją była.	bis	{ Zajeżdżam do ciebie W te swobodne czasy.

(Bystrzeń, *Pieśni śląskie*)

Tego rodzaju nawroty wytwarzają specjalne typy zwrotek. Tak np. dwie zwrotki wyżej przytoczone należą do sześciowersowych, a nie czterowersowych. Nie mają stałego refrenu, tylko refren nawrotowy, zmieniający się, w każdej zwrotce inny. W wypadkach więcej skomplikowanych, tam gdzie jest parę osobnych bisów w obrębie jednej strofy, przekształca się ona w sposób jeszcze bardziej uderzający.

bis	{ Pierwszy raz-ech ciebie widział, Gdyś na pole gnała,	bis	{ Jak ja pojedę na wojnę Na brannym koniczku,
bis	{ Bardzoś się mi spodobała, Bardzoś się mi spodobała, Ześ pięknie śpiewała...	bis	{ To ty będziesz za mną wołać, To ty będziesz za mną wołać, Wróćże się, syneczku.

Jest to zwrotka dwudzielna, która po rozwinięciu bisów przedstawia się następująco:

Pierwszy raz-ech ciebie widział, Gdyś na pole gnała, Pierwszy raz-ech ciebie widział, Gdyś na pole gnała,	Jak ja pojedę na wojnę Na brannym koniczku, Jak ja pojedę na wojnę Na brannym koniczku,
Bardzoś się mi spodobała, Bardzoś się mi spodobała, Ześ pięknie śpiewała! Bardzoś się mi spodobała, Bardzoś się mi spodobała, Ześ pięknie śpiewała.	To ty będziesz za mną wołać, To ty będziesz za mną wołać: Wróćże się, syneczku! To ty będziesz za mną wołać, To ty będziesz za mną wołać: Wróćże się, syneczku!

Zamiast dwudzielnej zwrotki pięciowersowej mamy tu zwrotkę dwudzielną dziesięciwersową względnie dwie, a może nawet trzy, różne zwrotki następujące po sobie: cztero- i sześciowersową czy cztero- i dwie trzywersowe, składające się na całość większą, jak to ma miejsce ze zwrotekami wchodzącymi w skład sonetu. Całość ta łączy kwartynę i dwie tercyny: 8, 6, 8, 6; 8, 8, 6; 8, 8, 6. Tych parę próbek nie dających nawet przybliżonego pojęcia o bogactwie bisów, do których pieśń ludowa wciąż się ucieka, wykazuje jednak dosta-

tecnie, jaki wpływ mają bisy na kształtowanie się strofiki pieśni ludowej i na tak częste, tak charakterystyczne pojawianie się w tekstach poezji ludowej powtórzeń nawrotowych.

Ostatnia sprawa, którą poruszyć trzeba w związku z muzyczno-językową symbiozą ludowego wiersza, to sprawa eufonii, jakkolwiek na rytm nie ma ona wpływu. Chyba poprzez rym, który w wierszu mówionym należy i do czynników eufonicznych i do czynników konstruktywnych rytmu. Eufonia językowa w wierszu melicznym prawie nie ma miejsca. Ogranicza się do jakichś wykrzykników dźwiękonaśladowczych czy przyśpiewek w rodzaju *rach, ciach, ciach!*; *Traj-lij-bum!*; *La la la...* itp. (O ile tego rodzaju rzeczy będziemy do eufonii zaliczać!). Poza tym może istnieć specjalna, też o wąskim zakresie, eufonia polegająca na unikaniu pewnych sylab, pewnych zbiegów spółgłosek, w śpiewie trudnych do wymówienia (zwłaszcza, gdy trzeba je przedłużyć). Natomiast ta eufonia, którą wrażliwy na stronę muzyczną wiersza poeta rozwija, grając na brzmieniach samogłosek i spółgłosek, na ich układach, powtórzeniach i powrotach, na harmonii wokalne i na aliteracjach, a zwłaszcza na subtelnych doborze dźwięków mowy w rymie, tak co do jakości ich jak i co do ilości — ta eufonia w wierszu ludowym nie istnieje. Jest to wiersz meliczny i strona meliczna utworu wnosząc do niego muzykę rzeczywistą, prawdziwą, ruguje jednocześnie z niego to, co w poezji mówionej jest jej namiastką: efekty muzyczno-językowe.

Wnioski i zagadnienia, wypływające z przedstawionego tu stanu rzeczy, jedne dotyczą pieśni ludowej, inne są ogólniejszej natury.

Jeżeli chodzi o pieśń ludową, to przede wszystkim bezcelowe jest szukanie dla niej jakiegoś wspólnego monotypowego wersyfikacyjnego kanonu. Kanony jej wynikają z symbiozy słowa poetyckiego z rytmem muzycznym. Wiersz ludowy ma kilka norm wersyfikacyjnych w związku z kilkoma rodzajami symbiozy, którymi się posługuje. Każdorazowe zadanie wersologa polega na określeniu, do jakiego typu symbiozy dany utwór należy i jaki jest jego istotny, to jest meliczny rytm. Rytm utworu śpiewanego lub śpiewnie recytowanego, a nie mówionego zwyczajnie. Wynika z tego dalej, że skoro utwory poezji ludowej w masie swojej są pieśniami lub (rzadziej) recitativami, to powinny być i zapisywane, i badane nie inaczej jak z muzyką. Tylko takie opracowanie materiału może pozwolić na posunięcie się dalej, na wnioski dotyczące dziejów i poetyki

wiersza ludowego. Np. „na rzut oka“ wydaje się, że utwory asylabiczne oparte o muzykę niestabilizowaną reprezentują najstarszą warstwę ludowej poezji. Ale sprawdzić to można dopiero po bardzo starannym zebraniu i sklasyfikowaniu materiału, po zbadaniu go wnikliwym i ostrożnym. Tu z pomocą wersologowi i muzykologowi powinni przyjść jeszcze językoznawcy i etnolodzy. I tak pieśń zawierająca archaizmy w wyrazach i wyrażeniach np. *ś r a t a ć* („Pośrataj Boże goście nasze...“) będzie należała do warstwy starej. Również pieśń obrzędowa — zawierająca w swej treści napomknienia o dawnych, wyszłych już z użycia, obrzędowych momentach — otrzyma przez to legitymację dawności. I jeśli okaże się, że rzeczywiście podeszłemu wiekowi towarzyszy pewien charakterystyczny typ symbiozy słowa poetyckiego z muzyką — będzie to ważne odkrycie. Druga sprawa to typ symbiozy, a rodzaj i gatunek poetycki. Wydaje się (była o tym mowa na początku artykułu), że epice właściwej i oracjom powinien odpowiadać typ o największej przystosowalności muzycznej i najmniejszych deformacjach językowych (za wyjątkiem końcowego odcinka, którego rytm, melicznie spetryfikowany, stanowi zamknięcie każdego wersu, jego konstantę).

Tak się wydaje, ale czy tak jest istotnie? A liryka i gatunki pośrednie? Prymat muzyki jest tu rzeczą naturalną, ale czy stopień naginania języka do muzyki jest zawsze ten sam? Czy stopień zgodności rytmu językowego z muzyką nie ulega zmianie? Czy zawsze są te same co do tego wymagania? Na pierwszy plan wysuwa się tu problem transakcentacji. Czy jest to deformacja zawsze jednakowo obojętna? Czy to przypadek, że w skocznej tanecznej piosence „Maryjanko, ruszej sobą...“, gdzie się akcenty specjalnie ostro wybijają, nie ma transakcentacji? Czy to przypadek, że w głęboko lirycznym wylewie uczuć, jakim się odznacza piosenka „Hajże ino, fijołecku leśny...“, też nie ma transakcentacji? Przy tym niejednokrotnie bardzo ostrożnie trzeba orzekać, czy transakcentacja jest w danym utworze, czy jej nie ma? Musi to rozstrzygnąć autochton lub dialektolog-językoznawca. Oto przykład:

W ¹Cieszynie na sz¹ysztoci¹e
¹Muzyczka tam ¹graje,
¹Pójdźmy sie tam ¹podziw¹iać,
¹Kto to tam tań¹cuje.

Piosenka pochodzi z Cieszyna (Bystrzeń). Nie ulega wątpliwości, że o transakcentacji nie można orzekać tu na podstawie ogólnie-

polskiego systemu akcentowania, ale trzeba wziąć pod uwagę miejscowy sposób mówienia. A dalej nasuwa się zagadnienie kapitałnej wagi: czy nasza pieśń ludowa zawsze była transakcentująca? Czy zwyczaj transakcentowania całego tekstu nie jest przeobrażeniem wynikłym z naszych starych średniowiecznych przemian akcentowych? Wiele pieśni ludowych, zwłaszcza obrzędowych, mogło być podawanych z pokolenia w pokolenie wraz z ich archaicznym tekstem. Język mówiony zmieniał się, zmieniał swoje normy akcentowe. W pieśni pozostawały one w swojej dawnej niezmienionej postaci, jeżeli były oparte o akcenty muzyczne. Wytwarzała się rozbieżność między akcentem mówionym a śpiewanym. Rozbieżność coraz mniej zrozumiała, która oswajała ucho z transakcentacją i stanowiła podłoże i legitymację dla wprowadzania nowej, czysto melicznej transakcentacji. Zdaję sobie sprawę z trudności, jakie nastęrcza odpowiedź na pytanie o dawność transakcentacji i o ewentualny jej związek ze starymi przemianami akcentowymi, jeśli ta odpowiedź nie ma być tylko rachunkiem prawdopodobieństwa lub czystą fantazją. Kto wie jednak, czy wnikliwe ustalanie wieku pieśni ludowych połączonymi wysiłkami etnologów, muzykologów, wersologów i językoznawców, skrupulatne przeanalizowanie typu transakcentacji tekstów najstarszych, porównanie z danymi, jakich mogą dostarczyć pieśni ludowe w innych językach słowiańskich i nasze własne najstarsze nieludowe, a z nutami dochowane pieśni — nie rzuciłoby jakiegos światła i na to zagadnienie.

Oprócz transakcentacji rozważyć trzeba stosunek sylabizmu tekstu do sylabizmu melicznego. Wypowiedziałam poprzednio przypuszczenie, że teksty asylabiczne mogą być starsze. Czy tak? Czy zawsze, czy tylko w epice i w oracjach? Czy nie wchodzi tu w grę jakieś nawyki regionalne? I czy stabilizacja sylabiczna tekstu odbywa się pod wpływem poezji kunsztownej? Czy stosunek dokładnej i nienaruszalnej zbieżności (jedna sylaba językowa — jedna nuta) nie odpowiada tradycjom jakiegoś okresu, jakiejś okolicy, któregoś gatunku poetyckiego? A bardzo dziwny stosunek, w którym się obserwuje (jak w przytaczanej przeze mnie kolędzie) sylabizm tekstu uparty, a rozbieżny z sylabacją meliczną, czy nie powinien budzić podejrzeń, że mamy tu do czynienia nie z tworem genetycznie, prymarnie pieśniowym, ale z pieśnią, która powstała wtórnie, na skutek dorobienia muzyki do tekstu, albo też z tworem od początku pieśniowym, ale muzycznie przerabianym, przekazanym nam nie z pierwotnym, ale z późniejszym muzycznym wariantem. Tyle py-

tań, a kroku w nich postąpić nie można bez współpracy z muzykologią.

To, co dotyczy wiersza ludowego, nie wyczerpuje wszystkich wniosków i całej problematyki. Trzeba sobie zdać sprawę, że cała nasza poezja rozpada się na dwa działy: meliczny i mówiony. Dotychczas badania wersyfikacyjne traktowały wyłącznie wiersz mówiony, albo przenosiły stosunki panujące w wierszu mówionym na wiersz meliczny, nie licząc się z jego odmiennymi warunkami i nieuniknionymi, wynikającymi stąd, odrębnościami. Trzeba się z nimi liczyć. Trzeba pamiętać, że i dzisiaj obok wiersza książkowego, przeznaczonego do czytania i mówienia, istnieje wiersz pieśniowy i to nie tylko w poezji ludowej. Pomijam na razie pieśń estradową i libretta oper, gdzie najczęściej muzyka i tekst poetycki powstają osobno, a później łączy się je, nieraz gwałtem. Ale naturalnym melicznym jest wiersz pieśni popularnej, więc żołnierskiej, obozowej, roboczej itp., w wielu wypadkach także wiersz piosenek dziecińczych. A idąc wstecz będziemy tu mieć pieśni rewolucyjne, pieśni legionowe, pieśni konfederackie, pieśni rokoszów itd. I także siedemnastowieczną lirykę mieszczańską. Traktowana łącznie z wierszem mówionym wydaje się dziwnie zacofana w swej formie wersyfikacyjnej i to wbrew wielkiej liczbie kunsztownych strof. Gdy w poezji odgórnej co najmniej od stu lat panuje sylabizm ścisły, tu często gęsto spotyka się sylabizm względny, a nawet asylabizm. Z drugiej strony ma ta liryka wyraźne tendencje sylabotoniczne (wykazywałam je niegdyś w drugim tomie moich *Studiów z wersyfikacji*), podczas gdy na sylabotonizm poezji odgórnej trzeba będzie jeszcze czekać najmniej 150 lat. Ta sprzeczność doskonale się wytłumaczy, jeżeli przyjmiemy, że większość utworów liryki mieszczańskiej należy do poezji melicznej. Ten sam obraz przedstawiają śpiewki ze świeżo opublikowanego tomu *Poezji Związku Święconego i rokoszu Lubomirskiego*. Andrzeja Morsztyna *Serenada północna*⁶ — zwrotki ośmiowersowe z czterech wersów jedenasto- (5+6) i czterech sześciogłoskowych — ma wśród długich wersów dziesięcio- (5+5), a wśród krótkich pięcio- i siedmiogłoskowe, a więc sylabizm względny. A obok tego mamy z lat 1664—1667 *Przy dumie po dumie okrzyk mazowiecki*⁷ o następującym tekście:

⁶ *Poezja Związku Święconego i rokoszu Lubomirskiego*. Oprac. Juliusz Nowak-Dłużewski. Wrocław 1953, s. 213.

⁷ *Tamże*, s. 200.

Bij Francuzów, bij, wziąwszy dobry kij,
Wal Francuzów, wal, a wbijaj ich na pal,
Siecz Francuzów, siecz, zaostrzywszy miecz,
Łup Francuzów, łup i z skóry obłup!

Męcz Francuzów, męcz, jako możesz dręcz,
Top Francuzów, top, jeśliś dobry chłop,
Koś Francuzów, koś, jeżeliś nie coś,
Tnij Francuzów, tnij, to ich będzie mniej.

Dziesięciozgłoskowy sześciostopowiec trocheiczny z kataleksją w średniówce i w klauzuli, wskutek czego obie są męskie. Formuła 10 (5' + 5'), tok $\text{—} / \text{—} / \text{—} + \text{—} / \text{—} / \text{—}$. Rytm sylabotoniczny, którego by się wiek XIX ani XX nie powstydzili! Były to wszystko pieśni: poezja meliczna. Gdy się to weźmie pod uwagę, nieregularności zachodzące w sylabizmie tak wielu strof będą się doskonale tłumaczyły. I bardzo być może, że gdybyśmy porównali tekst z należącą do niego muzyką, okazałoby się, że pieśni te, jeśli nie wszystkie, to wiele z nich, są ściśle sylabiczne, ale melicznie. Na tej samej kanwie melicznej rodzi się samorzutnie sylabotonizm, czasami tak klarowny, jak w przytoczonym *Okrzyku mazowieckim*. Jeżeli już wtedy istniała transakcentacja meliczna, co wydaje się prawdopodobne, to musiało być sylabotonizmu melicznego o wiele więcej, niż go dziś dostrzegamy. Bo tylko kontekst muzyczny mógłby do niego dać klucz, a tego kontekstu brakuje. A obok tego musiała istnieć pieśń ametryczna. Biegun przeciwny. Jeśli nie w jakichś ludowych epickich recitatiwach (nie wiadomo, czy jeszcze wtedy istniały), to przynajmniej w muzyce kościelnej: np. śpiewane litanie. Istniejące do dziś wiejskie śpiewy kościelne mogłyby nas może o niejednym pouczyć.

Dalej wstecz obraz się zaciemnia. Pieśń popularna XVI w. to tylko okruszki, tu i ówdzie rozsiane cytaty — przeważnie u Kochanowskiego. Ale i one mówią. Jak fraszka *Do Stanisława Meglewskiego*. Jest ona zakończona sylabotonicznym cytatem piosenki:

Meglewski, na mą duszę,
Zawždy sie rośmiać muszę
Wspomniawszy na naszego
Gospodarza dobrego.
Ja sobie brząkam w stronę,
Pieśń przyspiewając onę:

„A dla twojej ochoty	‘	’	—	—	—	—	—
Jeszcze tu od soboty”.	’	—	’	—	—	’	—
„Panie, nie życz mi szkody,	’	—	’	—	—	’	—
Jeszcze tu ode śrzody”.	’	—	’	—	—	’	—

Tak regularny rytm sylabotoniczny ma ten cytat jakiejś popularnej piosenki! A skądże to u samego Kochanowskiego tak częsty nałot sylabotonizmu epizodycznego? Wykazywałam go w moich *Studiach*. Czy nie ma on związku z ludowością? Wiek XVI to wiek Odrodzenia, sięgania do dwóch ożywczych źródeł: istoty antyku i ludowości rodzimej. Pracuje się obecnie (Budzyk) nad odkryciem i ujawnieniem źródeł ludowych w treści i formie dzieł Jana z Czarnolasu. Może i jego epizodyczne sylabotonizmy należałoby łączyć z tętnem ówczesnej pieśni. I może nawet na słynny chór trzeci *Odprawy* trzeba by spojrzeć od nowa, innym niż dotąd spojrzeniem. Nie znalazł się przecie dotychczas ścisły odpowiednik antyczny „trzeciego chóru”. I skądże to poecie ta genialna inwencja zastąpienia stóp iloczynowych akcentowymi? Rzecz, której się dopiero w XIX dopracował w ciężkim trudzie. A przecie jest to chór: partia śpiewana. Zapewne do śpiewania chóralnego na scenie przeznaczona z góry. A więc poezja meliczna. Tok jej mógł być wzorowany na melicznym sylabotonizmie ówczesnej pieśni popularnej.

A teraz całość wersyfikacji średniowiecznej. Zaskakuje nas ona, podobnie jak dzisiejsza wersyfikacja ludowa, niejednorodnością norm. Gdy wiersz epicki i dydaktyczny (*Legenda o św. Aleksym*, *Rozmowa ze śmiercią*, *Wiersz o zachowaniu przy stole*) wykazują zdaniowy asylabizm, prawie wszystkie dochowane strzępy liryków są, jak na to ostatnio zwrócił uwagę Budzyk⁸, sylabiczne, a niejednokrotnie nawet sylabotoniczne.

Nie wybieraj, junochu, oczyma,
 A wybieraj cichymi uszyna...

 Każdać panna po licu rumiana,
 Ale patrzy, być była domowa.

(Fragment z poł. XV w.)

⁸ K. Budzyk, *Przełom renesansowy w literaturze polskiej*. Warszawa 1953, s. 18.

Dusza z ciała wyleciała,
Nie wiedziała, gdzie pójść miała,
Na zielonej łące stała,
Stawszy rzewnie zapłakała.

(Fragment z drugiej poł. XV w.)

Czym innym można wytłumaczyć sylabizm i nawet sylabotonizm tego wczesnego dziesięciozgłoskowca i prawie równie wczesnego ośmiozgłoskowca, jak nie melicznością względnie tradycjami melicznymi wiersza? Nie ulega przecie wątpliwości, że i w przedpiśmiennym okresie istniała w Polsce poezja. Istniała, bo śpiew i wiersz zaczyna się razem z człowiekiem. Mają go przecież wszystkie ludy prymitywne a więc i ludy słowiańskie, i plemiona polskie mieć go musiały. Według wszelkiego prawdopodobieństwa była to poezja wyłącznie meliczna. Raz, że łączenie muzyki i słowa poetyckiego (a także tańca) jest normalnym zjawiskiem wczesnych stadiów kultury; dwa, że związana ze słowem muzyka jest dla słowa pomocnym środkiem mnemotechnicznym ułatwiającym zapamiętanie i wygłaszanie długich partii, co musiało być szczególnie ważne dla epiki. Z dużym uzasadnieniem można przypuszczać, że właśnie wtedy, w przedpiśmiennym okresie, istniała epika (i oracja) wygłaszana z towarzyszeniem luźnej melopei, może tylko w końcowym odcinku spetryfikowanej. Byłby to wiersz asylabiczny zdaniowy, taki, jaki później odnajdujemy w średniowiecznej spisanej poezji epickiej i dydaktycznej. Z drugiej strony istniała liryka pieśniowa, rodzaj literacki, w którym muzyka wiedzie prym, zazwyczaj jest spetryfikowana, a treść kształtuje się stroficznie i podąża za muzyką. Przy najprostszym stosunku: jedna sylaba językowa na jeden dźwięk muzyczny, sylabizm, a nawet sylabotonizm sam się tutaj wytwarza.

Oprócz tych głównych nasuwają się jeszcze inne, dodatkowe, refleksje. Wiersz średniowieczny odznacza się niedokładnym, tak zwanym średniowiecznym rymem. Czy nie jest to znów objaw związany z jego melicznością? W wierszu melicznym rym nie ma większego znaczenia. Ani rytmotwórczego, ani eufonicznego. Jego funkcja rytmotwórcza błędnie wobec innego przemożnego czynnika rytmotwórczego, jakim jest klauzula muzyczna; jego funkcja eufoniczna zanika wobec eufonii rozwijającej się z melodią pieśni. Rym staje się zupełnie bladym środkiem pomocniczym. Może dlatego do dzisiaj pieśń ludowa obfituje w rymy niedokładne i różnoakcentowe (ta ostatnia właściwość językowa w śpiewie się gubi, bo góruje nad nią jednolity akcent muzyczny). I nawet nieraz pieśń ludowa obywa

się bez rymów, choćby jak w przytaczanej tu piosnce o kalinowym moście. Jeśli rym nie wykształcał się, bo był rzeczą drugorzędną, to kto wie, czy w wierszach z końcowym ustalonym odcinkiem transakcentacja zjawiająca się w tym odcinku nie odgrywała również roli drugorzędnego, ale charakterystycznego formantu wiersza. Wiersz recitativu w całości był przecie prawdopodobnie nie transakcentowany, dopiero w odcinku końcowym, jako spetryfikowanym, mogła się zjawiać transakcentacja. I zaraz się narzuca pytanie: czy jest cokolwiek w naszych współczesnych pieśniach ludowych, jakiś ślad sugerujący szczególną funkcję transakcentacji melicznej klauzulowej? Wydaje się, że jest. Jest mianowicie mnóstwo pieśni ludowych nie mających transakcentacji w żadnym innym miejscu, tylko w klauzuli wersu.

1) Idzie, idzie od ołtarza, ledwo że kroczy,
Wyplakuje, wyplakuje swe modre oczy...

2) Som, som, som w stawie rybecki,
Som, som, som malusinecki...

3) Pod jaworem zielonym, zielonym
Stoi lipa zielona...

Koniec strofy:

4) Przedsię moją musisz być,
• Moją wolę uczynić...

Można by mnożyć przykłady z różnych stron Polski, z piosenek ludowych, z kolęd i piosnek popularnych. Ta mnogość pieśni odznaczających się tylko końcową transakcentacją chyba na coś wskazuje. Ale na co? Tylko na funkcję rytmotwórczą klauzulowej transakcentacji, czy może także na stare, wieków średnich sięgające (poprzez pieśń religijną) związki pieśni ludowej ze średniowiecznym wierszem łacińskim? Bo pamiętajmy, że średniowieczny wers łaciński oprócz klauzuli paroksytonicznej: ' —, mógł mieć również klauzulę proparoksytoniczną z dodatkowym akcentem końcowym: ' — —', której akcent ostatni musiał być w toku polszczyzny rzadki i tylko w drodze transakcentacji dawałby się osiągnąć regularnie. Czy stro-na muzyczna wskazuje na takie związki? Czy w średniowiecznej pieśni religijnej łacińskiej ten typ zakończeń wersów występował i wywoływał odpowiednie klauzule muzyczne? Czy te klauzule prze-

niosły się z pieśni religijnej łacińskiej do pieśni religijnej polskiej? I czy oksytoniczne klauzule muzyczne — tak częste w naszej dzisiejszej poezji ludowej, klauzule, którym w tekście towarzyszy meliczna transakcentacja wyrazów — wykazują podobieństwo z klauzulami średniowiecznych pieśni religijnych? Oto pytania dla muzykologów.

Średniowieczny epicki wiersz zdaniowy mamy zapewne w spuściźnie po przedpiśmiennych epickich recitatiwach. Kto wie, czy ówczesne wiersze dwudzielne, ale nie mające regularnej średniówki, nie wywodzą się również z rodzimych form melicznych. Pieśń o zabiciu Jana Tęczyńskiego odznacza się ogromnym urozmaicheniem w umieszczeniu węzła dwudzielności. Mamy tu: 6+4, 6+6, 7+6, 7+7, 7+8, 8+6, 8+7, 8+8, 10+8. W moich *Studiach*, obliczając wersy wraz z ich węzłami dwudzielności, dochodziłam do wniosku, że wzorem dla rytmu tej pieśni był trzynastozgłoskowiec 7+6, chociaż nie został zrealizowany konsekwentnie. Dziś uważam za dopuszczalną jeszcze i inną hipotezę: że mianowicie pieśń ta w śpiewie była melicznie sylabiczna i średniówkowa i dopiero po oderwaniu od muzyki stała się dwudzielna asylabiczna. Zachodzi przecie uderzające podobieństwo między nieregularnością wersów w tej pieśni, a w pieśni o kalinowym moście. Trudno powiedzieć, jaka tu była sylabiczna formuła. Pieśń o kalinowym moście uczy, że w tekście oderwanym od muzyki formuła sylabizmu melicznego może tak zniknąć, że nie utrzyma się w żadnym z wersów i wcale się nie zachowa. Dla pieśni o Tęczyńskim tylko przypuszczać można, że formuła meliczna mogła być 10+8, jako najdłuższa ze wszystkich tam się wyodrębniających, wymagająca największej ilości nut. Ale to bardzo nikłe przypuszczenie, gdyż z tym samym efektem utwór mógł być inny: melicznie asylabiczny i niestabilizowany, operujący rozdrabnianiem nut w taktach. Różnica stylu melicznego, która jest tutaj w pewnym sensie mniej ważna, gdyż istotą drugiej hipotezy jest przypuszczenie, że pieśń o zabiciu Tęczyńskiego była nie tylko w tytule, ale i rzeczywiście pieśniowym utworem, i że rytm jej tekstu był ukształtowany nie przez wzorce wierszowe mowy i warunki czysto językowe, ale przez rytm muzyczny i ścieranie się warunków językowych z warunkami melicznymi. I dalej, w związku z *Kalinowym mostem*, powstaje pytanie: jaki wpływ na kształtowanie się sylabizmu poezji mówionej mógł mieć sylabizm meliczny? Jego formaty? Zwłaszcza formaty średniówkowe? Tekst spisany *Kalinowego mostu* jest asylabiczny i może być wzorem i legityma-

cją artystyczną dalszego asylabizmu, ale jego tekst śpiewany ma ścisłą formułę $8 + 7$. I tę formułę wbija w uszy. Czy mogłoby to spowodować powstanie formatu $8 + 7$ w ogólnej, mówionej naszej poezji? Chyba tak. O ile pieśń byłaby dostatecznie popularna lub gdyby było dużo pieśni o takim melicznym rytmie. A w takim razie i tak bardzo prawdopodobny co do swego istnienia sylabizm meliczny w pieśni przedpiśmiennej i średniowiecznej mógł wpływać na kształtowanie się sylabizmu naszej poezji mówionej, na jej miary i formuły średniówkowe. Teoretycznie tak, ale fakty wydają się temu przeczyć. Bo gdyby tak było, to sylabiczne miary rytmiczne poezji kunsztownej i poezji ludowej powinnyby stanowić jednolity blok. Tymczasem mamy wyraźnie dwa bloki odrębne. Nie tylko, że w poezji kunsztownej zanikł dawno wiersz asylabiczny zdaniowy o głównym trzonie ośmioletkowym, a z wahaniem głównie w granicach 7 i 9 sylab — ten wiersz i w pieśni ludowej jest już, być może, archaizmem rytmicznym. Ale brak w poezji kunsztownej tych właśnie miar sylabicznych, które najbardziej zdają się nawiązywać do tradycji pieśniowej wieków dawnych i z niej wychodzić. A mianowicie wszystkich miar średniówkowych z trzygłoskowym odcinkiem końcowym, które są prawdopodobnie zrytmizowanymi sylabicznymi i sylabicznie zróżnicowanymi pochodnymi starego asylabicznego wiersza z ustalonym trzygłoskowym odcinkiem końcowym. Poezja kunsztowna zna tylko rozmiar siedmioletkowego $4 + 3$, a i ten niejednokrotnie ma funkcję stylistyczną wywoływania wrażenia ludowości utworu. Funkcję zaznaczającą się bardzo wcześnie, bo po raz pierwszy spotykamy się z nią w niedawno odkrytym *Rurale Iudicium* z 1544 roku⁹.

A czyżże to nowy trzem?
Ja obejdę okołem.
Nie mogłem tam najdz dźwierzec
Jedno małe okienko.
Nażrzałem tem okienkiem:
Tamci łoża usłane,
Na nim leży pan z panią,
Miedzy nimi gronostaj,
Nie byli to gronostaj,
Ale to był krasny syn.

Natomiast zupełnie nie istnieje w poezji kunsztownej tak normalny w pieśni ludowej format 11 ($4 + 4 + 3$) ani rzadszy, ale istniejący

⁹ A. Romkowski, *Ludycje wiesne*. Zabytek literatury ludowej z połowy XVI wieku. Wrocław 1953.

tam trzynastozgłoskowiec $5+5+3$. Chyba bardzo późno i znów w utworach stylizowanych na ludowo, np. u Konopnickiej. I odwrotnie, w pieśni ludowej mało się przyjął jedenastozgłoskowiec $5+6$ i trzynastozgłoskowiec $7+6$. Oba prawdopodobnie zaczerpnięte z łaciny, a tak wiele miejsca w poezji kunsztownej zajmujące. Są więc dwa bloki. Jeden w poezji ludowej — prawdopodobnie kontynuacja (zmodyfikowana lub niezmodyfikowana) miar przedpiśmiennej i średniowiecznej poezji melicznej, drugi w poezji kunsztownej — podlegający wpływowi miar średniowiecznej łaciny, a potem, od czasu Odrodzenia wpływom wielostronnym i wielorakim. Te dwa odrębne bloki mają jednak pewne parcele wspólne. Np. wers dziesięciozgłoskowy albo dwunastozgłoskowy, przynajmniej w niektórych swoich ukształtowaniach. I jeśli geneza tych wierszy nie jest ustalona, to jest rzeczą zupełnie uzasadnioną szukanie jej w obydwóch kierunkach: stawiania hipotez pochodzenia tych form łacińskiego lub przeciwnie — ludowego, polskiego czy ogólnosłowiańskiego, jak to czynił niegdyś Łoś¹⁰, a obecnie Budzyk¹¹. Być może, miarom ze wspólnej parceli trzeba będzie przyznać dwustronne pochodzenie. I tak dwunastozgłoskowiec ($6+6$) ma swoje uzasadnienie w szacownym ogólnoeuropejskim aleksandrynie, ale zarazem i w śpiewkach tanecznych polskich, w krakowiakach. Dziesięciozgłoskowiec o formule $4+6$ albo $5+5$ też mógł dostawać się do naszej poezji kunsztownej traktem podwójnym: łacińskim i ludowym. Jest jednak jedna rzecz zastanawiająca, wymagająca wyjaśnienia od strony wersyfikacji. Dlaczego formuły sylabiczne tak z dwóch stron przychodzące, mające więc szanse szczególnie łatwego wykrystalizowania się w kunsztownej poezji, są pod tym względem odporne? Dlaczego np. u Kleryki trzynastozgłoskowiec jest sylabicznie klarowny, a dwunasto- ($6+6$) i dziesięciozgłoskowce mają jeszcze cechy sylabizmu względnego, szczególnie w zakresie średniówki; dlaczego u Reja odstępstwa od formuły sylabicznej trzynasto-, piętnasto- i dwóch typów czternastozgłoskowca robią wrażenie raczej maniery artystycznej, a na gruncie dziesięciozgłoskowca, zwłaszcza w średniówce, zdają się być istotnym niewykrystalizowaniem ścisłej postaci sylabicznej? Czy zatem domysł dotyczący wdzierania się sylabizmu ścisłego do naszej wykształconej poezji nie tylko poprzez wiersze łacińskie, ale i od strony melicznego sylabizmu pio-

¹⁰ J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa 1920.

¹¹ K. Budzyk, *op. cit.*, a także nie wydana jeszcze cz. 2.

snek ludowych, ma jakieś prawdopodobieństwo? Czy ich częsty językowy asylabizm nie był bardziej sugestywny niż regularna sylabiczność meliczna? W takim razie sylabizm ścisły zawdzięczałibyśmy całkowicie łacinie. Ale Kochanowski? Jego (wykazane przez Budzyka) wyraźne sięganie do ludowych pieśni sylabicznych i nawet do sylabotoniki pieśniowej?

Daleko jest jeszcze do tego, żeby można było to lub tamto przypuszczenie poprzeć wystarczającą dokumentacją, ażeby porozrzucane kostki wielkiej łamigłówki ułożyły się w wyraźny wzór, w przejrzystą zsyntetyzowaną całość.

Ażeby ją otrzymać, ażeby wyjść z kręgu przypuszczeń i hipotez i zdobyć uzasadnione odpowiedzi choć na niektóre spośród kwestii i problemów, trzeba koniecznie badać naszą poezję meliczną wraz z muzyką, a w szczególności badać w ten sposób meliczny wiersz ludowy i staropolski. Ten ostatni, sięgając wstecz tak daleko, jak daleko odnaleźć można jakiekolwiek zapisy tekstów z ich muzyką. A potem trzeba porównywać je ze sobą, z ludowymi i z najstarszymi rytмами pieśni innych narodów słowiańskich (jak chciał Łoś i jak chce Budzyk), nie zaniedbując jednak poszukiwań na terenie łacińskiej pieśni średniowiecznej albo polskiej naśladującej łacińską, i w ogóle na terenie rytmiki łacińskiej i ogólnoeuropejskiej. Tak prowadzone badania mogą dać rewelacyjne wyniki. Więcej odkryć, niż się tego można spodziewać w tej chwili.

Co się tyczy obecnego stanu wiedzy, to pozwala on na jedno rehabilitujące wiersz ludowy stwierdzenie: nie można do rytmu wierszowego ludowych pieśni oderwanych od muzyki przykładąć miar wierszowych i norm wersyfikacji wypracowanych w poezji mówionej, nie opartej o podkład muzyczny, i na podstawie takiego porównania wyrokować o prymitywizmie, o niedokształceniu rytmicznym i rymowym wiersza ludowego. Pogląd, który kołaczy się aż do dzisiaj. Rytmika wiersza melicznego, a więc całej poezji ludowej, i rytmika wiersza mówionego i czytanego, czyli rytmika całej pisanej, „literackiej“ poezji — to nie jest jedna rytmika dwustopniowa. To są dwie rytmiki różne. Powstające w innych warunkach, dzięki innym rytmizującym czynnikom, a więc odmienne, inaczej ukształtowane i nieporównywalne. Nic nie uprawnia do traktowania rytmu wiersza ludowego jako kopciuszka poezji kunsztownej. Rytm mówiony i rytm meliczny muszą być traktowane odrębnie, ale na równi. Z respektem dla każdego wedle rządzących nim praw.