

Lucylla Pszczołowska

O wierszu dramatu Mickiewiczowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 50/2, 517-574

1959

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

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

O WIERSZU DRAMATU MICKIEWICZOWSKIEGO

Dziady uważane są przez historię literatury za pierwszy polski dramat romantyczny. Przemawia za tym zarówno ich problematyka ideowa, jak i sprawy formy, nowy sposób konstrukcji akcji, nie spotykana dotąd konstrukcja bohatera, szczególny typ kompozycji, specyficzne czynniki wchodzące w zakres stylu utworu. Odrębność tych istotnych dla dramatu elementów od utworów reprezentujących poetykę klasycystyczną w szerokim znaczeniu tego słowa — jest wyraźna. Wersyfikacja *Dziadów* w silnym stopniu wydaje się pogłębiać tę odrębność — i to zarówno, gdy chodzi o dobór, jak i o traktowanie różnych formacji wierszowych w obrębie poszczególnych części dramatu.

Części te powstawały w ciągu kilku lat; powiązane koncepcją losów bohatera, jego osobą, analogiami sytuacyjnymi — pod względem stylistycznym nie stanowią bynajmniej spójnej całości. Przeciwnie, zaznacza się ich duża niezależność. Każda z części dramatu utrzymana jest w innym stylu czy też — jak zwłaszcza część III — obejmuje inny zespół stylów. Znalazło to wyraz także w warstwie wiersza: samodzielność, „inność“ wersyfikacyjna każdej z ukończonych części *Dziadów* uwypukla mocno ich niezależną i odrębną postać.

1

Dziadów część II jest pierwszą ukończoną partią dramatu. Zaczęta w 1820 r., w formie ostatecznej, przeznaczona do druku, gotowa była w roku 1823.

Na tle poprzedzającej ją twórczości dramatycznej część II *Dziadów* pojawiła się jako utwór odbijający potraktowaniem tematu i kształtem artystycznym. Tematem jej jest uroczystość zaduszna obchodzona przez gromadę wiejską. Mickiewicz oparł się

tu — według jego własnych, wiarygodnych, jak o tym niejednokrotnie pisano, zapewnień — na autentycznym obrzędzie białoruskim. Takie potraktowanie folkloru — jako podstawy dramatu — jest w polskiej literaturze zupełnie nowe. W sielankach czy operach Oświecenia i początków XIX w. posługiwano się folklorem jako kostiumem, scenerią, pretekstem; stylizowane w ten sposób utwory ozdabiano czasem wiejską śpiewką¹. Do twórczości ludowej jako do źródła poezji sięgnął dopiero romantyzm. Ballady filomackie i *Poezje* Mickiewicza, oparte na motywach podań i wierzeń białoruskich, wprowadzające ludowe kategorie moralne, były pierwszymi przejawami tego nowego stosunku do ludowości. I w balladach, i w dramacie wiąże się z nim nowe ujęcie stylistyczne utworu.

Forma inkantacji i zaklęć oraz sposób ich wygłaszania nadają uroczystości białoruskich *Dziadów* kształt jakiejś pierwotnej opery²: w śpiewach czy recytacjach obrzędowych częsty bywa nawrót tych samych rymów, liczne paralelizmy składniowe i powtórzenia leksykalne. Całe inkantacje albo ich końcowe partie powtarza gromada chłopska za prowadzącym obrzęd żebrakiem — „guślarzem“ lub księdzem. Czyniąc obrzęd tematem utworu dramatycznego Mickiewicz podkreślił, uwydatnił silnie jego operowy charakter, wprowadzając partie solowe, duety i chóry stworzonych przez siebie postaci (Aniołek, Widmo, Dziewczyna, Chór ptaków, duet Starca i Guślarza, duet Guślarza i Dziewczyny), wkomponowując tak częstą w operze stroficzną piosenkę.

W tym operowo czy kantatowo³ skomponowanym utworze czymś zupełnie nie znanym w operze czy kantacie przedmickiewiczowskiej jest rodzaj wiersza. *Dziadów* część II liczy 624 wersy. Na powtarzającą się kilkakrotnie strofę formuły wyklinania oraz na piosenkę i nieregularnym wierszem pisaną kwestię Dziewczyny przypada 95 wersów. Z pozostałych 519 wersów — 469 (czyli 90,5%) to 8-zgłoskowiec. Wersy innomiarowe, w liczbie 50, rozsiane są w różny sposób, przerywając styliczne ciągi 8-zgłos-

¹ Poza te granice nie wyszła nawet tak znakomita opera „ludowa“, jak *Krakowiacy i górale* Bogusławskiego.

² Por. J. Kleiner, *Mickiewicz*. Wyd. 2. T. 1. Lublin 1948, s. 370.

³ Sprawą kantatowej kompozycji *Dziadów* cz. II zajął się E. Land (*Sulzer a II-ga cz. „Dziadów“*. *Przegląd Humanistyczny*, 1925, s. 37—42); oparł się on wyłącznie na teorii kantaty podanej przez Sulzera.

kowca. Ten stychiczny 8-zgłoskowiec jest więc podstawowym wersem dramatu, osią całego utworu. W takiej funkcji nie spotykało się go w operze ani w kantacie owych czasów.

Opera polska przed Mickiewiczem miała najczęściej dialog mówiony 13-zgłoskowy, znacznie rzadziej prozaiczny lub pisany wierszem nieregularnym. W tym ostatnim wypadku — zawsze chyba śpiewany. 8-zgłoskowiec stychiczny występował tylko we wstawkach śpiewanych — ariach, duetach, chórach, ale nigdy nie stanowił trzonu całego utworu. Czasem spotyka się go i w śpiewanych dialogach, ale mają one wówczas tylko charakter wstawek; formatem, w którym oddany jest rozwój akcji, jest zawsze dłuższy rozmiar sylabiczny, proza lub wiersz nieregularny.

Kantaty dialogowane z chórami, zresztą bardzo nieliczne, miały tekst pisany prozą lub prozą mieszaną z wierszem nieregularnym⁴.

8-zgłoskowiec stychiczny jako podstawowy wiersz utworu nie pojawia się także w drugiej poł. XVIII i w początkach XIX w. w „czystych“, klasycznych gatunkach dramatycznych — ani w tragedii, ani w komedii, dokąd wprowadzi go dopiero Fredro. Pierwsza jest z zasady 13-zgłoskowa, druga — przeważnie 13-zgłoskowa, czasem pisana prozą. Znajdujemy natomiast ten rozmiar jako główny komponent dialogu w dwóch utworach scenicznych okresu Oświecenia: w *Zosinach* i *Marynkach* Książnina. *Zosiny* nazwał autor „sielanką“, *Marynki* — „krotofilą“, ale obie są właściwie czymś bardzo zbliżonym do operetki. *Zosiny* są pisane wierszem nierymowym, *Marynki* — różnorodnie rymowane; oba utwory przeplatane są stroficznymi i stychicznymi równozgłoskowymi wstawkami śpiewanymi. Nieobecność rymu w wierszu *Zosin* zmienia jednak w znacznym stopniu jego postać intonacyjną — jako materiał porównawczy dla *Dziadów* części II traktować więc można w pełni tylko *Marynki*.

Wiersz dialogu *Marynek* w 86% składa się z 8-zgłoskowców. Pozostałych 14% stanowią w ogromnej większości 10-zgłoskowce ze średniówką po piątej sylabie, poza tym kilka 7-, 6- i 4-zgłoskowców, ale te krótsze od 8-zgłoskowca wersy tylko w ożywio-

⁴ Czasem, ale to w wyjątkowych wypadkach, występuje w partiach śpiewanych oper heroicznych lub komediooper 8-zgłoskowiec stychiczny z udziałem kilku 7- lub 9-zgłoskowców, wplecionych w dłuższy ciąg 8-zgłoskowy. Tak jest np. w kilku ariach z opery *Azur*, którą Bogusławski tłumaczył z Beaumarchais'ego (za pośrednictwem przekładu włoskiego).

nej wymianie zdań lub z wyraźnym efektem kontrastu treściowego⁵. Wersy innomiarowe nie grupują się po kilka, ale są rozsiane wśród 8-zgłoskowych ciągów. Książnin stara się na ogół o zachowanie granic składniowo-intonacyjnych wersów — wersy inne niż 8-zgłoskowe układają się również w te intonacyjne ramy. Nie tworzą one z otaczającymi je 8-zgłoskowcami jakichś partii tonicznych, równoakcentowych — zadaniem ich wydaje się tylko modulacja toku.

W kwestiach *Marynek* zdarzają się — charakterystyczne zarówno dla operowych i operetkowych śpiewów (wstawek), jak dla poezji ludowej — powtórzenia rymów, a nawet wyjątkowo i całych wersów⁶.

Opisana wyżej postać wiersza Książninowskiej „krotofili“ wydaje się związana z jednej strony — ze scenicznym charakterem utworu, z drugiej — z jego pastoralną scenerią. 8-zgłoskowiec jako główny zrab utworu, modulowany wersami bliskimi rozmiarem — to nawiązanie do sylabizmu względnego pieśni ludowej, gdzie

⁵ Na przykład (w. 108—114):

Niechże tak ginę, kiedy mam ginąć
 Ku ich igraszce i chwale.
 Zgubą moją będą słynąć.
 Ale, ale, ale.
 Co mnie myślić o Pałachnie?
 Ona tu świeci jak zorza,
 Co prowadzi słońce z morza,

Cyt. za: F. D. Książnin, *Utwory dramatyczne*. Opracował A. Jendrysik. Warszawa 1958.

⁶ Na przykład (w. 122—134):

On, jako świetny poranek,
 Muz i Minerwy kochanek!
 Jemu się te łąki śmieją,
 Jemu te brzozy sok leją,
 Jemu czysta szumi woda,
 Jemu ta krasna rzeczy przyroda
 I dowcip winna, i wdzięki.
 Z jego kunsztu, z jego ręki,
 Co się tylko tutaj śmieje,
 Życiem wszystko zielenieje.
 Niechaj ma zorzę poranek,
 Muz i Minerwy kochanek!...
 O! Gdyby raczej ta luba,

te odchylenia trafiają się niejednokrotnie w dystychu i w czterowierszu⁷. Układ stychiczny — to konwencja dramatu. Książnin użył tu wiersza, którym dotychczas posługiwał się w scenkach pasterskich i w krótkich, także „pasterskich“, lirykach: 8-zgłoskowca i 10-zgłoskowca. W liryce używał tych rozmiarów w przeplocie albo samego 8-zgłoskowca. W utworze dramatycznym strofa z zasady nie występowała w dłuższym dialogu, 10-zgłoskowiec stychiczny nie wchodził w rachubę (ze względu na brak stychicznej tradycji, i odwrotnie — duże upowszechnienie w strofice), pozostawał więc stychiczny 8-zgłoskowiec, który autor jeszcze urozmaicił pojedynczymi wersami 10- i 7-zgłoskowymi.

Z uwagi na rodzaj wiersza: 8-zgłoskowiec jako tło, z plamami wersów innomiarowych — *Marynki* należałoby więc traktować jako jedno z ogniw poprzedzających w stosunku do wiersza *Dziadów*, a jednocześnie jako przykład stylizacji. Drugim źródłem byłaby bezpośrednio poezja białoruska, żywy materiał wiejskiego folkloru rodzinnych okolic poety.

Zainteresowanie począł ludową przejawiało się w środowisku wileńskim bardzo żywo w pierwszym dwudziestoleciu XIX wieku⁸. Literaci związani z redakcjami czasopism wileńskich zbierają i publikują materiały etnograficzne, m. in. urywki białoruskich pieśni, a w instrukcjach filomackich zaleca się badanie „zwyczajów pospólstwa“⁹. Zajęcie się obyczajami i poezją ludu wiejskiego znajduje odbicie w utworach młodych poetów związanych z Mickiewiczem — w balladach Zana, w wierszach Czeczota. Wpływ białoruskiej poezji: pieśni, podań, inkantacji — widoczny jest wyraźnie w balladach Mickiewicza. Teraz wpływ ten rozszerza się na formę większą — na dramat.

Ludowa poezja białoruska, którą Mickiewicz miał w uchu, a może i w notatkach, kiedy pisał *Dziady*, posługuje się często

⁷ Por. M. Dłuska, *O wersyfikacji Mickiewicza*. Warszawa 1955, s. 65. Zob. też: O. Kolberg, *Lud. Mazowsze, obraz etnograficzny*. T. 1. Kraków 1885, s. 72 i in. — J. Przyboś, *Jabłoneczka*. Antologia polskiej pieśni ludowej. Warszawa 1953 (m. in. „Zabij nam, panie, jałowicę...” i „Chodziła sierota po wsi...“).

⁸ S. Stankiewicz, *Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej*. Cz. 1. Wilno 1936, s. 2 i n.

⁹ *Archivum Filomatów*. Materiały do historii Towarzystwa Filomatów. Wyd. S. Szpotański i S. Pietraszkiewiczówna. T. 1. Kraków 1920—1921, s. 27.

8-zgłoskowcem¹⁰. Ale w większości wypadków w układzie styczniczym występuje on jako komponent w nieregularnym sylabicznie wierszu, złożonym głównie z krótkich rozmiarów (6-, 7-, 8-, 9-, 10-zgłoskowców). Tak jest właśnie w tekstach obrzędowych, np. w zaklęciach i inkantacjach, śpiewanych (czy recytowanych) na uroczystości Dziadów:

Вспомяни Господзи:

На огнѣ сгорящихъ,
На водѣ потоплящихъ,
В дѣсу заблудящихъ,
Древомъ побитенныхъ,
Грохомъ убитенныхъ,
Молнией сожженныхъ,
Зяблыхъ, мёрзлыхъ,
Посыпанныхъ, положенныхъ,
В цужую землю зачужденныхъ,
Заключенныхъ, зачюремныхъ.

[Шейнъ, *Материалы*, т. 2, с. 672]

albo:

Госпади, спамяни:

Дяды ваши да бабуси,
Атцы ваши да матуси,
Дядьки ваши да тётки,
Браты ваши да сестры,
Детачки ваши маленькія,
Ангалы хрыщоныя,
Чада вазлюбленыя [...].

[Романовъ, *Бѣлорусскій сборникъ*, з. 8/9, с. 527]

Святые дзяды, зовемъ васъ,
Святые дзяды, идзице до насъ!
Ёсьць тутъ у ё, что Богъ даў,
Што я ли васъ охвяроваў,
Чимъ только хата богата.

¹⁰ П. В. Шейнъ: 1) *Материалы для изученія быта и языка русскаго населенія сѣверо-западнаго края*. Т. 1—3. Сборникъ отд. русск. языка и слов. ИАН. Т. 41. Спб. 1887.—Т. 51. Спб. 1890.—Т. 57. Спб. 1893. 2) *Бѣлорусскія народныя пѣсни*. Записки Имп. Русск. Геогр. Общества по отд. Этнографии, 1873, т. 5.—Е. Р. Романовъ, *Бѣлорусскій сборникъ*. Т. 1—9. 1885—1912. И. И. Носовичъ, *Бѣлорусскія пѣсни*. Записки Имп. Русск. Геогр. Общества по отд. Этнографии, 1873, т. 5.—Е. Карский, *Бѣлорусскія пѣсни села Березовца*. Русскій Филологическій Вѣстникъ, 1884, т. 13.—R. Zienkiewicz, *Piosenki gminne ludu pińskiego*. Kowno 1851.—J. Czeczot, *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny*. Wilno 1844.

Святые дяды, просимъ васъ,
Ходзице, ляцице до насъ.

[Шейнъ, *Матеріалы*, t. 1, s. 596]

8-zgłoskowiec bywa także głównym rozmiarem w utworze względnie ścisłym sylabicznie. Nie są to już zawodzenia i inkantacje, ale pieśni fabularne, ludowe ballady. Jednolita postać rytmiczna bywa przerywana co jakiś czas wersami bliskimi rozmiarem 8-zgłoskowcowi:

Нкъ на мори, на подоли
Дѣўка съ туркомъ ў карты грала,
До татули листъ писала:
„Ахъ ты мой татулинька,
Выкупъ мяне съ няволюшки,
Съ цяжѣлинькай работушки,”
Бацька турку — ворона коня,
Турокъ коня ни приймайць,
Дѣўку съ замка ни пускайць.

[Шейнъ, *Бѣлорусскія пѣсни*, s. 544, nr 455]

W strofice białoruskiej 8-zgłoskowiec jest chyba równie częsty jak w polskiej pieśni ludowej.

Rozmiar 8-zgłoskowy nie jest jednak dla poezji białoruskiej i w ogóle dla poezji ludowej na tyle charakterystyczny, aby z niego tylko bezpośrednio można było wyprowadzać wiersz *Dziadów* części II. O tym, że właśnie 8-zgłoskowiec stał się podstawowym trzonem utworu, zdecydował przede wszystkim fakt, że był on dotychczas powszechnie używanym rozmiarem stylizacji ludowej. Mieszczą się więc tu — i Książnin, i pasterskie wiersze Oświecenia, pieśni ludowe i wstawki w „wiejskich” operach, wreszcie — twórczość balladowa filomatów i samego Mickiewicza. O stylizacji operowej wiersza *Dziadów* już była mowa. Związek z asy-labizmem i sylabizmem względnym pieśni białoruskiej zachował Mickiewicz dzięki wkomponowaniu w 8-zgłoskowe tło nieregularnej strofy wyklinania i wersów różnomiarowych.

Obecność tych wersów Mickiewicz potraktował inaczej niż Książnin, który ograniczył funkcję swoich 10-zgłoskowców tylko do modulacji toku rytmicznego. W *Dziadach* wersy nie 8-zgłoskowe, występujące w ramach stychicznego ciągu, są użyte:

1. Po kilka — tworząc ze sobą lub z sąsiadującymi 8-zgłoskowcami partie równoakcentowe, toniczne, z zasady o postaci trójdzielnej. Na przykład (w. 478—481):

- 10 Bo słuchajmy i zważmy u siebie,
 9 Że według Bożego rozkazu:
 9 Kto nie dotknął ziemi ni razu,
 9 Ten nigdy nie może być w niebie.

Takie układy są zawsze powtarzane (czasem w zmodyfikowanej postaci) przez Chór. Służą one wypunktowaniu momentów szczególnie ważnych kompozycyjnie lub istotnych dla zamysłu artystycznego. Obejmują — łącznie z powtórzeniami — 36 wersów nie 8-zgłoskowych.

2. Wersy rozpoczynające lub zamykające kwestię. Takich wypadków jest osiem. Zdarza się, że mają one wyraźny charakter sygnału. Na przykład (w. 13—16):

- 6 Czyscowe duszeczki!
 8 W jakiegokolwiek świata stronie:
 8 Czyli która w smole płonie,
 8 Czyli marznie na dnie rzeczki,

I takie wersy tworzą czasem z 8-zgłoskowcami partie toniczne, trójakcentowe. Na przykład (w. 372—375):

- 10 A toż czy obraz Bogarodzicy?
 7 Czyli anielska postać?
 8 Jak lekkim rzutem obręcza
 8 Po obłokach zbiega tęcza,

Poza tymi sposobami użycia pozostaje zaledwie 6 wersów. Co do kilku z nich — zwłaszcza 6-zgłoskowców i 3-zgłoskowca — można mieć pewność, że zastosowanie wyraźnie krótszego rozmiaru w danym miejscu tekstu było celowe¹¹. W innych wypadkach może to nie być takie oczywiste. Wszystkie natomiast wersy nie 8-zgłoskowe są w sposób wyraźny narzędziem stylizacji utworu.

¹¹ Na przykład (w. 137—144):

- G u ś l a r z
-
- 8 A gdy laską skinę z dala,
 8 Niechaj się wódka zapala.
 8 Tylko żwawo, tylko śmiało.
- S t a r z e c
- 8 Jużem gotów.
- G u ś l a r z
- Daję hasło.

Długie, kilkakrotnie nawet dochodzące do kilkudziesięciu wersów partie „czystego“ 8-zgłoskowca mają typową dla sylabizmu postać różnoakcentową¹². Na tym tle pojawiają się często kilkuwersowe ciągi o jednakowym rozkładzie akcentów. Najsilniej uwypukla się ukształtowanie trocheiczne, obejmujące nierzadko po kilka kolejnych wersów i podkreślane czasem paralelizmem składniowym¹³. Takie trocheiczne partie miewają walor ekspresywny, jak np. słynne powtarzane przez cały tekst dwuwiersze chóru (w. 1—2 i in.; 47—48 i in.):

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie,
Co to będzie, co to będzie?

Mówcie, komu czego braknie,
Kto z was pragnie, kto z was łaknie.

Najczęściej jednak występują one po prostu na prawach modulacji toku sylabicznego wiersza, podobnie jak kilkuwersowe ciągi trójakcentowców. Na przykład (w. 67—74):

Patrz, jakie główki w promieniu,
Ubiór z jutrzeńki świeciłka,
A na oboim ramieniu
Jak u motylków skrzydełka.
W raju wszystkiego dostatek,
Co dzień to inna zabawka:
Gdzie stąpim, wypływa trawka,
Gdzie dotknem, rozkwita kwiatek.

Wraz z ukazaniem się przedostatniego widma — Dziewczyny, w kompozycji wierszowej części II silniej podkreślony zostaje element opery literackiej. Narzuca się to od razu dzięki tak typowemu dla opery duetowi (Guślarz i Dziewczyna), gdzie teksty obu postaci różnią się, ale niemal tylko formą osobową czasownika. Ten 8-zgłoskowy duet ma pod względem graficznym kształt

Starzec

6 Buchnęło, zawrzało
3 I zgasło.

Chór

8 Ciemno wszędzie, głucho wszędzie,
8 Co to będzie, co to będzie?

¹² Na 469 wersów 8-zgłoskowych 223 są 4-akcentowe o postaci trocheicznej. Stanowi to 47,5%.

¹³ Por. też Z. K o p c z y ń s k a, *Ośmierzgłoskowiec*. W: *Poetyka*. Dział 3: *Wersyfikacja*. T. 3: *Sylabizm*. Wrocław 1956, s. 212.

wiersza ciągłego, ale składają się nań dwie regularne całości wierszowo-składniowe: 4- i 6-wierszowa (rymy: abab i aabccb). Dalej następuje już i kontrastowanie formatów. W operze bardzo często (mowa o polskich operach, oryginalnych i adaptowanych) występuje różnica między wierszem dialogu, w którym oddany jest przebieg akcji, a wierszem arii, *recitativo* oraz wierszem piosenki¹⁴. Może nie tyle dotyczy to w *Dziadów* części II duetu i następującej po nim piosenki, która jest stroficzna, ale utrzymana w rozmiarze stanowiącym dotąd główny zrąb wiersza — 8-zgłoskowcu. Zupełną odmiennością uderza jednak rozpoczynająca się po piosence kwestia Dziewczyny. W istocie i ona jest oparta na 8-zgłoskowcu: na 35 wersów tylko 12 ma inny rozmiar, ale właśnie one narzucają wypowiedzi tę charakterystyczną postać. Wszystkie są dłuższe od 8-zgłoskowca: siedem — to 11-zgłoskowce, dwa — 13-zgłoskowce i tylko trzy — 10-zgłoskowce. Przemieszane są one różnorodnie, bez sugestii toniczych. Ta aria czy *recitativo* Dziewczyny¹⁵ zamknięta jest czterowierszem, który stanowi nawrót do dawnego, sylabicznie „luźnego“ toku, ale o wielkiej przewadze jednego rozmiaru. Czterowiersz ten jest pod względem treściowym i stylistycznym konkluzją wypowiedzi i składa się z trzech wersów 8-zgłoskowych i jednego 9-zgłoskowca, wszystkie trójakcentowe, powtórzone następnie przez Chór.

Piosenka i aria Dziewczyny to nie jedyne partie utworu wy-

¹⁴ W większości wypadków, jak już wspomniano, dialog jest 13-zgłoskowy. Partie śpiewane bywają wówczas utrzymane w krótszych rozmiarach: równozgłoskowe, stychiczne lub stroficzne, albo — o wiele rzadziej — pisane wierszem nieregularnym, przeważnie wtedy strofoidalne. W tych nielicznych operach, które mają dialog pisany wierszem nieregularnym, partie śpiewane i mówione nie dadzą się często zidentyfikować. Powodem tego było zazwyczaj wcześniejsze powstanie tekstu niż muzyki. Kompozytor mógł z pewnych partii tekstu zrezygnować, inne — dowolnie potraktować jako śpiewane, „recytowane“ pod muzykę lub zwyczajnie mówione. Tak np. w tekście opery Dmuszewskiego *Król Łokietek* tylko na podstawie partytury (Elsnera) można się zorientować, które partie były śpiewane, a które traktowane jako *recitativo*. Dialogu mówionego nie stosował kompozytor chyba w ogóle, a mocno poobcinany tekst, pisany wierszem nieregularnym, raz był śpiewany *solo* lub *duetto*, raz znów *recitativo*. Na pewno śpiewane były partie stroficzne, te nie posuwające akcji wstawki, ale przy nieregularnowierszowym dialogu zawsze były dwie, a nawet trzy możliwości realizacji.

¹⁵ Zob. przypis 14. Por. też Kleiner, op. cit., s. 372. — W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza*. Kraków 1951, s. 25.

różniające się w ogólnym toku części II odmiennym układem wiersza. Ciągi sylabiczne względnego 8-zgłoskowca przerwane są czterokrotnie strofą wyklinania o budowie 8a 8a 6b 8c 7c 4b, z dwoma rymującymi się oksytonami w najkrótszych wersach¹⁶. Strofa włącza się w ciąg styliczny niepostrzeżenie dzięki swojemu 8-zgłoskowemu początkowi. Za każdym razem strofa wypowiedziana przez Guślarza powtórzona jest następnie przez Chór, występuje więc właściwie osiem razy w tekście, stanowiąc jak by refren utworu, wyróżniający się swoją budową i rozmiarami spośród licznych innych partii, które są powtarzane.

Partie powtarzalne, równo- i różnomiarowe, charakterystyczne są bardzo dla całej części II *Dziadów*. Liczą one od jednego do dziesięciu wersów i występują raz w obrębie jednej kwestii, przedzielone paroma nie powtarzającymi się wersami, raz znów dzieli je kilkadziesiąt wersów wypowiedzianych przez różne osoby. Chór powtarza swoje słynne dwuwiersze, tak szczególnie wyraziste dzięki trocheicznej zestrojowej budowie, Guślarz i Chór powtarzają strofę wyklinania duchów, Chór powtarza fragmenty końcowe kwestii solowych, widma poddanych kończą swoje kwestie tym samym wersem-oskarżeniem, po którym następuje Chór ptaków nocnych, połączony z tym oskarżeniem wspólnym rymem... Ten „haft powtórzeniowy“ na kanwie tekstu części II jest bardzo wyrazisty, bardzo bogaty i bardzo misterny. Wyrazistość osiągnięta jest również dzięki pewnym sugestiom stroficznym. Czterowersowe partie powtarzalne są przeważnie objęte samodzielnym układem rymowym (aabb lub abab), a nawet kilkakrotnie wy-

¹⁶ Rym męski i w ogóle oksyton w klauzuli poza tą strofą nie występuje w cz. II — inaczej niż u *Kniaznia*, gdzie pojawia się dwukrotnie (zresztą w typowo komediowym usytuowaniu). Użycie rymu męskiego w wymienionej strofie mogło się nasunąć poecie pod wpływem tekstu autentycznego zaklęcia. Zob. Cz. Pietkiewicz, *Umarli w wierzeniach Białorusinów*. Pamiętnik Warszawski, 1931, z. 3, s. 80:

*Światýje dziedý,
Żletáliś siudý,
Jésci — padjéli,
Pić — napilisia,
Cześć i sława wam!
Ciepiér skażýcie nam,
Czahó wam tréba?
A lepiej:
Lecicie da niéba,
A kysz! a kysz! a kysz!*

dzielone zostały graficznie ze stychicznego ciągu¹⁷. Wyodrębniony jest także graficznie ostatni siedmiowiersz pierwszego Chóru ptaków nocnych; ten siedmiowiersz, objęty jednym układem rymowym, powtarza się jeszcze dwukrotnie.

Partie powtórzone stanowią przeszło 40% tekstu, a więc wersy, które słyszymy dwukrotnie lub kilkakrotnie — ponad 20%. Rzadko są to powtórzenia dosłowne. Partie powtarzane, zwłaszcza dłuższe, ulegają pewnym modyfikacjom stylistycznym, czasem nawet rytmicznym¹⁸, czasem treściowym, zdarza się też, że zmienia się jeden rym w zespole czterowersowym, ale nigdy wszystkie te sposoby modyfikacji nie występują jednocześnie.

Tendencją do powtarzalności objęte są nie tylko wersy i ich zespoły, ale także — w wersach, które się nie powtarzają — wyrazy stojące w klauzuli. Taki rym tautologiczny pojawia się kilkakrotnie, zwłaszcza w dłuższych układach rymowych¹⁹.

Przypatrując się wierszowi *Dziadów* pod kątem budowy zdań

¹⁷ Wydanie Narodowe *Dzieł Mickiewicza*, które służyło za podstawę niniejszych uwag, odtwarza ściśle pod tym względem układ pierwodruku.

¹⁸ Na przykład (w. 204—211; podkreślenie L. P.):

- 9 A czegoż potrzeba dla duszy,
Aby uniknąć katuszy?
Czy prosisz o chwałę nieba?
Czy o poświęcone gody?
Jest dostatkiem mleka, chleba,
Są owoce i jagody.
- 8 Mów, czego trzeba dla duszy,
Aby się dostać do nieba?

¹⁹ Zob. przypis 18, a także (w. 527—541; podkreślenie L. P.):

Zwraca stopy ku pasterce
I stanęło tuż przy boku.
Zwraca lice ku pasterce,
Białe lice i obsłony,
Jako śnieg po nowym roku.
Wzrok dziki i zasępiony
Utopił całkiem w jej oku.
Patrzcie, ach, patrzcie na serce!
Jaka to păsowa pręga,
Tak jak by păsowa wstęga
Albo jak sznurkiem korale,
Od piersi aż do nóg sięga.
Co to jest, nie zgadnę wcale!
Pokazał ręką na serce,
Lecz nic nie mówi pasterce.

i doboru wyrazów, znajdziemy też w nim bardzo liczne powtórzenia składniowe i leksykalne: paralelizmy, anafory²⁰, zdwojenia²¹ w wersach pojedynczych i w kilkuwersowych ciągach. Wiążą się one z częstą tutaj tendencją do parataksy i zdań bezspójnikowych — tendencją charakterystyczną dla poezji ludowej²².

Powtarzalność wiąże *Dziadów* część II zarówno z pieśnią ludową²³, jak ze śpiewami operowymi. Ale w dramacie Mickiewiczowskim gra ona zupełnie swoistą, nieporównywalnie większą rolę. Powtarzalność występuje tu w całym utworze, we wszystkich jego warstwach — w kompozycji, w treści, w składni, w leksyce, w wersyfikacji — i jest ściśle podporządkowana zamysłowi stylizacyjnemu.

Również ze stylizacją ludowo-meliczną wydaje się związana postać intonacyjna wiersza *Dziadów* części II. Znaczną rolę odgrywa tutaj składniowa struktura tekstu. Odznacza się ona — jak już wspomniano — przewagą parataksy i częstością połączeń bezspójnikowych, ale szczególnie charakterystyczna jest obecność wielu wypowiedzi wewnętrznie nawiązanych i luźnie połączonych. Dzięki tym cechom licznie występują pauzy intonacyjne, wywołane przez kadencje różnego stopnia, których liczba jest tu znacznie większa w porównaniu z przeciętnymi stosunkami językowymi. Przy widocznej w utworze tendencji do ujmowania w wersie

²⁰ Na przykład (w. 470—473):

Niechaj podbiegą młodzieńce,
Niech mię pochwycą za ręce,
Niechaj przyciągną do ziemi,
Niech poigram chwilkę z niemi.

²¹ Na przykład (w. 33—34):

O tak, o tak, dalej, dalej,
Niech się na powietrzu spali.

²² Sprawę składniowej motywacji powtórzeń w wierszu ludowym polskim porusza M. Dłuska, *Wiersz meliczny — wiersz ludowy*. Pamiętnik Literacki, 1954, z. 2, s. 489.

²³ Można tu wskazać i na autentyczne obrzędowe teksty białoruskie z okolic Mickiewiczowskich. Zob. Pietkiewicz, op. cit., s. 78—79:

Światýje dzieđý, prósim was,
Chadzicie, leciecie da nas.
Jésci i pici szto Boh dau,
Szto ja dla was achwiarawau,
Czym tólki cháta baháta.
Światýje dzieđý, prósim was,
Chadzicie, leciecie da nas.

pewnej całości logiczno-składniowej w postaci zdania prostego, wierszowa pauza klauzulowa często zbiega się z syntaktycznie koniecznym działem intonacyjnym. Zagęszczenie kadencji wzmacnia więc rolę klauzuli, co jest istotne w wierszu o krótkim rozmiarze. Składnia parataksy, budowa asyndetyczna, liczne paralelizmy składniowe i frazeologiczne pomagają wydatnie w wydobyciu ekwiwalencji wersów.

Opisane wyżej cechy wiersza, płynące z budowy syntaktycznej tekstu, nie dają się zaobserwować u poprzednika Mickiewicza w stosowaniu wiersza o osi 8-zgłoskowej — Kniaźnina:

Tytuł	Liczba wersów	Wypowiedzenia wewnętrznie nawiazane, luźnie połączone i współrzędne bezspójnikowe	Wersy obejmowane przez te struktury	W stosunku do ogólnej liczby wersów	Kadencje słabsze od całkowitej kadencji zamykającej pełne zdanie	W stosunku do wszystkich kadencji	W stosunku do wszystkich klauzul
<i>Marynki</i>	457	24	74	16,2 ⁰ / ₀	24	5 ⁰ / ₀	5,2 ⁰ / ₀
<i>Dziadów</i> część II	567	77	236	41,7 ⁰ / ₀	115	30 ⁰ / ₀	20,3 ⁰ / ₀

Znajdziemy natomiast taką organizację składniową i intonacyjną wiersza właśnie w autentycznych pieśniach ludowych, polskich i białoruskich²⁴. Mickiewicz posłużył się nią wcześniej w balladzie *Kurhanek Maryli*, opartej na ludowym motywie płaczu nadgrobnego, w *Dziadów* części II oraz — fragmentarycznie — w *Dziadów* części IV (w opowieści Pustelnika o śmierci Dziewczyny) — jako nową, nie znaną dotąd w literackim użyciu postacią wiersza krótkoformatowego, stosowaną do celów ludowej stylizacji utworu.

Wewnętrznie wiersz *Dziadów* części II jest na ogół zwarty, o nieczęstych i niesilnych działach intonacyjnych. W ciągach stygicznych o trzonie 8-zgłoskowym dział intonacyjno-składniowy (niemal zawsze jest to dział wewnątrzzdaniowy) występuje

²⁴ Por. O. Kolberg: 1) *Lud. Lubelskie*. Cz. 1. Kraków 1883, s. 231, nr 324; s. 283, nr 459. Cz. 2. Kraków 1884, s. 8, nr 16. — 2) *Lud. Mazowsze*. T. 5. Kraków 1890, s. 220, nr 172; s. 225, nr 183; s. 296, nr 328. — M. Fedorowski, *Lud białoruski*. T. 5. Warszawa 1958, s. 593, nr 1393; s. 607, nr 1418; s. 838, nr 1977; s. 860, nr 2009.

w 25% wersów. Dwa działy w jednym wersie należą do rzadkości. Kwestia Dziewczyny nie różni się pod tym względem od reszty tekstu. Zupełnie wyjątkowo wers bywa rozłamywany przez replikę dramatyczną. Mickiewicz odszedł tu od praktyki dramatu mówionego i libretta operowego, które nawet w krótkozgłoskowym dialogu stosowały replikę jako czynnik modulujący rysunek intonacyjny wersu²⁵. W *Dziadów* części II kwestia z zasady kończy się wraz z wersem, zdaniem i układem rymowym — podobnie jak w kantatach dramatycznych. Uwypuklony jest dzięki temu jednolity, całościowy charakter wersów.

Zbudowany z elementów wchodzących tradycyjnie w skład opery czy kantaty, młodzieńczy utwór Mickiewicza w warstwie wiersza nawiązuje — jak to staraliśmy się wykazać — do poezji ludowej. Są to zarówno nawiązania pośrednie — poprzez „krotofile“ Książnina, jak i bezpośrednie — do ludowej poezji polskiej czy białoruskiej. Wiersz *Dziadów* Mickiewicz oparł, podobnie jak Książnin, na popularnym w pieśniach wiejskich i powszechnie używanym dla celów stylizacji ludowej rozmiarze 8-zgłoskowym, alternując go, również za wzorem Książnina, z wersami o zbliżonej rozpiętości sylabicznej. Ale w swojej stylizacji Mickiewicz poszedł dalej niż Książnin czy inni poeci, posługujący się 8-zgłoskowcem w sielankach czy piosnkach. Pieśniowy charakter utworu podkreślony został przez wkomponowanie refrenowej strofy

²⁵ Na przykład u W. Bogusławskiego (*Dzieła dramatyczne*, T. 3. Warszawa 1820, s. 397) w operze *Kamilla*:

Książę

Mów...

Kamilla

Nie...

Książę

Zdradzasz...

Kamilla

Zawsze szczeram.

Książę

Więc...

Kamilla

Milczę.

Książę (z pogardą)

Podła!

Kamilla (mdlejąc)

Umieram!

Guślarza i dwuwierszy Chóru; liczne i różnorodne powtórzenia przyczyniają się do szczególnego zrytmizowania pewnych partii utworu; charakterystyczna budowa składniowa stanowi o nowej dla użycia literackiego postaci intonacyjnej wiersza.

Stylizacja Mickiewiczowska jest więc znacznie pogłębiona w stosunku do dotychczasowego traktowania wiersza sylabicznego o osi 8-zgłoskowej w twórczości literackiej. Wydaje się, że może być ona uważana za pewien wykładnik innego niż dotąd stosunku do folkloru. W wodewilach Książnina wiersz dialogu, stylizowany — dość powierzchownie — był tylko szczegółem pasterskiego sztafazu w pałacowym przedstawieniu. Miał charakter stylizacyjny w tym samym stopniu, co np. chłopskie imię. W *Dziadów* części II forma wiersza nie jest już tylko wiejskim przebraniem sielankowym pasterzy. Sięgnięcie do autentycznych ludowych źródeł tematu, wprowadzenie na scenę prawdziwej gromady wiejskiej — w formie utworu wyraziło się w silniejszym i bardziej świadomym niż u poprzedników poety oparciu wiersza *Dziadów* na oryginalnej twórczości ludu.

2

W *Dziadów* części IV sięgnął poeta do innych źródeł wiersza i kompozycji. Majaczenia obłąkanego, buntowniczy monolog porzuconego kochanka — dla takich treści literatura przedmickiewiczowska posiadała gotowe, choć jeszcze nie nazbyt utarte formy. Leżały one — podobnie jak twórczość ludowa — na linii zainteresowań ówczesnej młodej poezji.

Dziadów część IV obejmuje właściwie tylko jeden akt; można by w nim wyróżnić kilka scen, ale autor ich nie zaznacza. Całość wypełnia w znacznej mierze monolog jednej postaci. Wyrażna jest rola tekstu pobocznego: autor coraz wskazuje swoimi uwagami na zmianę nastroju bohatera, na jego ruchy, gesty, zewnętrzne objawy uczuć. Podstawowym tworzywem dramatu jest wiersz nieregularny, złożony z różnorodnie przemieszanych rozmiarów sylabicznych. Te cechy utworu sprawiają, że powszechnie łączy się *Dziadów* część IV ze znanym już w Polsce na kilkadziesiąt lat przed wystąpieniem Mickiewicza gatunkiem dramatycznym zwanym monodramem albo sceną liryczną.

Istnieją jednak spore różnice pomiędzy taką sceną liryczną, jaka znana była przed Mickiewiczem, a *Dziadów* częścią IV. Wprowadzenie elementów dialogu, wplecenie typowej arii i kilku pio-

senek każe tu myśleć również i o operze. Jeśli chodzi o wiersz, to i teksty oper pisywano przecież wierszem nieregularnym. Te dwa źródła trzeba więc przede wszystkim wziąć pod uwagę zastanawiając się nad genezą wersyfikacji utworu.

I scena liryczna, i opera to gatunki nietypowe dla poetyki klasycystycznej czy pseudoklasycystycznej, chociaż w jej orbicie uprawiane. Zdążyły się one zresztą — zwłaszcza opera — już w w. XVIII znacznie „sklasykować“.

Oba te gatunki mają charakter prekursorski w stosunku do dramatu wczesnoromantycznego. Scena liryczna²⁶, przeniesiona do nas z Francji, wyrosła niewątpliwie z oporów wobec tragedii klasycystycznej, pętającej uczucie sztywnym wzorcem kompozycji i wiersza, wyolbrzymiającej bląhą często intrygę, rozciągającą epizody na całe sceny. Sięgnięto więc do źródeł tragedii, do ajśchylosowskiego monodramu. Prawdopodobnie poetyce sentymentalizmu scena liryczna w. XVIII zawdzięcza fakt, że monolog jedyne go bohatera wyraża nie tyle akcję zewnętrzną, ile przeżycia duchowe mówiącego.

Uczucia i myśli, relacjonowane przez monolog, cechuje ciągła zmienność. Porywy entuzjazmu, smutek, ironia, radość, rozpacz — co kilkanaście zdań nowy stan ducha i nowy sposób wypowiedzi. Zmiany te sygnalizuje muzyka, rozbrzmiewająca w przerwach pomiędzy partiami tekstu, wypowiedzianymi w jednolitym nastroju. W tekście przerwy te zaznacza się za pomocą pauzy graficznej, wypełnionej przeważnie tekstem pobocznym — autor wskazuje na zmianę w sposobie wypowiedzi, w zachowaniu bohatera²⁷.

Tworzywo francuskiej sceny lirycznej stanowiła proza poetycka. Używana przedtem, tj. w pierwszej poł. XVIII w., głównie w kazaniach i elogiach, na terenie monodramu jest ona wyrazem przeciwstawienia się monotonii aleksandrynu, niewoli jednolitego rytmu i obowiązku rymu²⁸. Rytmizacja tej prozy jest bardzo

²⁶ Tę nazwę nadał monodramowi chyba dopiero Rousseau, ograniczając jednocześnie jego rozmiary. W pierwszej poł. XVIII w. spotyka się monologi kilkuaktowe u A. Pirona (np. *Arlequin-Deucalion*, 1722), z tekstem pobocznym, ale bez udziału muzyki.

²⁷ Na przykład: „Czule“, „Ponurzony w głębokim zamyśleniu“, „Schodzi pomieszany i drżący“. Zob. K. Węgieński, *Wiersze różne*. Warszawa 1803, przekład *Pigmaliona*.

²⁸ Zob. Abbé Trublet, *De la poésie et des poètes*. 1860: „Que l'amour hereux et tranquille emprunte le langage de la poésie, à la bonne heure. Mais qu'un homme crève de jalousie ou meure de douleur, et que

swobodna, wśród zdań zbliżonych pod względem rozpiętości sylabicznej zjawiają się czasem podstawowe rozmiary poezji francuskiej: 8-zgłoskowiec i aleksandryn, w niektórych utworach spotyka się sporadycznie występujące współbrzmienia klauzul zdaniowych²⁹.

Udział muzyki i sposób realizacji tekstu słownego wskazują, że scenę liryczną należałoby również rozpatrywać na tle wyraźnych w poł. XVIII w. dążeń do odnowienia opery francuskiej. Zarzucano jej niezgodność muzyki z nastrojem, przeładowanie ozdobami wokально-słownymi (w ariach), pogoń za efektem³⁰. W scenie lirycznej nie było śpiewu w ogóle, tylko deklamacja, a muzyka zmieniała się zależnie od nastroju bohatera.

Na teren polski przeniósł scenę liryczną Węgierski, tłumacząc przed r. 1778 (dokładna data nie znana) *Pigmaliona* Rousseau. Węgierski użył w swoim przekładzie nie prozy, ale wiersza. Wiersza takiego, który dotychczas w dramacie nie występował: stychicznego, o nieregularnie przemieszanych formatach sylabicznych. Są to w większości formaty tradycyjne, niejednokrotnie już wykorzystywane w stychicznych wierszach izosylabicznych czy w strofice. Dlaczego wiersz, a nie proza, za przykładem Rousseau? Skąd ta nieregularność w doborze formatów?

W okresie, gdy Węgierski tłumaczył *Pigmaliona*, użyty przez niego rodzaj wiersza był szerzej stosowany zasadniczo tylko w bajkach. Raz jednak pojawił się wiersz nieregularny na innym terenie, w utworze, który już z założenia gatunkowego wyrażał nieskrępowany wybuch uczucia: w *Dytyrambie na cześć Bachusa* użył wiersza nieregularnego Naruszewicz.

Nie bez wpływu na wybór formy wierszowej musiał być i tekst oryginalny *Pigmaliona* — owa proza poetycka, tu właśnie sporadycznie rymowana³¹. Takiej prozy za czasów Węgierskiego nie

là-dessus, il se mette à faire cent vers, quoi de moins naturel?" Cyt. za: P. van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*. Paris 1954, s. 96. Tamże, s. 92—105, inne podobne wypowiedzi.

²⁹ Zob. A. Cherel, *La prose poétique française*. Wyd. 3. Paris 1940.

³⁰ Por. artykuł F. M. Grimma z 1765 r.: *Poème lyrique*. W: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 12. — Zob. też. W. Kubacki, *Ranieri Calzabigi pośród lektur filomackich*. W: *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*. Kraków 1949, s. 27.

³¹ Na przykład: J. J. Rousseau, *Oeuvres complètes*. T. 10. Paris 1823, s. 344—345: „Et toi, sublime essence, qui te caches au sens et te fais sentir

było w naszej literaturze pięknej, a choć czasem spotykało się rytmiczność w tekstach oratorskich, były one na tamtym terenie tępione jako przejaw złego smaku³². Tłumacz *Pigmaliona* wiedział o tym dobrze, skoro w dedykacji *Do Króla* pisał, że „co jest w narodzie jednym pięknnością, wadą się o kilkaset mil staje“³³.

Wiersz nieregularny, wsparty powagą i doświadczeniem Naruszewicza, mógł więc być uważany przez Węgierskiego za odpowiednik prozy poetyckiej oryginału, najlepiej oddający „żywość myśli“ i „moc wyrazów“ Rousseau³⁴.

Nieliczni następcy Węgierskiego, których spotkamy dopiero w początkach XIX w.³⁵, podjęli scenę liryczną wraz z nadanym jej przez tłumacza *Pigmaliona* kształtem wersyfikacyjnym. Wiersz nieregularny stał się jednym z wyznaczników nowego gatunku.

Z trzech scen lirycznych, jakie znamy z pierwszego dwudziestolecia XIX w., jedna wyszła spod pióra drugorzędnego literata Stanisława Starzyńskiego i drukowana była w *Dzienniku Wileńskim* w roku 1806. Jest to *Ero i Leander*, tłumaczona z francuskiego oryginału Floriana. Autorami dwóch następnych są już filomaci: króciutką *Alcyjonę* przetłumaczył z Arnaulta So-

aux coeurs, âme de l'univers, principe de toute existence, toi qui par l'amour donnes l'harmonie aux élémens, la vie à la matière, le sentiment aux corps et la forme à tous les êtres; feu sacré, céleste Vénus, par qui tout se conserve et se reproduit sans cesse [...]“.

³² Por. F. N. Golański, *O wymowie i poezji*. Warszawa 1786, s. 129 i n.

³³ Węgierski, *op. cit.*, s. 287. Nie wydaje się możliwe, aby było to tylko puste powtórzenie tezy francuskich „modernes“ o relatywności gustów u różnych narodów. Por. dołączony do *Henriady* Woltera (Paris 1801) *Essai sur la poésie épique*. Chapitre 1: *Des différents goûts des peuples*, s. 243—257.

³⁴ Węgierski, *op. cit.*, s. 287.

³⁵ *Medea i Jazon* Gottera, przetłumaczona anonimowo i wydana u nas w 1781 r., jest monodramem, ale nie sceną liryczną, liczy bowiem scen osiem. Pisana była i przełożona prozą. Nosi nazwę melodramy — muzyka rozbrzmiewa tam nie tylko w przerwach między okresami, ale i podczas wypowiedzi. Jest i tekst poboczny.

Typową sceną liryczną, ale nie samodzielnią, tylko wkomponowaną w operę, jest monolog Bardosa w *Krakowiakach i góralach*, o którym będzie tu jeszcze mowa.

³⁶ *Safo* była czytana na posiedzeniu naukowym Wydziału I, 16 II 1819. Zob. *Archiwum Filomatów*. Cz. 3. Wyd. J. Czubek. Kraków 1922, s. 28.

bolewski, oryginalną chyba *Safo* napisał Czeczot³⁶. Wszystkie trzy wymienione sceny liryczne związane są więc z Wilnem³⁷.

Zarówno w adaptacji *Pigmaliona*, jak i w późniejszych scenach lirycznych posługiwano się przede wszystkim trzema najbardziej popularnymi rozmiarami sylabicznymi dla wiersza równomiarowego: 13-zgłoskowcem o dziale średniówkowym 7+6, 11-zgłoskowcem (5+6) oraz 8-zgłoskowcem. Poniższa tabelka obrazuje liczbę rozmiarów używanych w scenach lirycznych oraz częstość ich występowania:

Autor i tytuł	Liczba wersów	Liczba rozm.	13-zgł.	12-zgł. 7+5	12-zgł. 6+6	11-zgł.	10-zgł. 5+5	10-zgł. bezśr.
Węgierski, <i>Pigmalion</i>	271	7	90 33 ⁰ / ₀	1 0,4 ⁰ / ₀		34 12,6 ⁰ / ₀	15 5,5 ⁰ / ₀	2 0,8 ⁰ / ₀
Starzyński, <i>Ero i Leander</i>	240	7	75 31,2 ⁰ / ₀	1 0,4 ⁰ / ₀	1 0,4 ⁰ / ₀	61 25,4 ⁰ / ₀	20 8,4 ⁰ / ₀	
Czeczot, <i>Safo</i>	170	8	57 33,5 ⁰ / ₀			25 14,8 ⁰ / ₀	10 5,9 ⁰ / ₀	

Autor i tytuł	9-zgł.	8-zgł.	7-zgł.	6-zgł.	5-zgł.	4-zgł.	3-zgł.
Węgierski, <i>Pigmalion</i>	4 1,5 ⁰ / ₀	117 43,2 ⁰ / ₀	8 3 ⁰ / ₀				
Starzyński, <i>Ero i Leander</i>		80 33,4 ⁰ / ₀	1 0,4 ⁰ / ₀		1 0,4 ⁰ / ₀		
Czeczot, <i>Safo</i>		70 41 ⁰ / ₀	2 1,2 ⁰ / ₀	4 2,4 ⁰ / ₀	1 0,6 ⁰ / ₀		1 0,6 ⁰ / ₀

Zmiana długości rozmiaru, przechodzenie od dłuższego do krótszego i odwrotnie, jest w scenach lirycznych dość częsta. Jeśli zdarzają się dłuższe, kilkuwersowe ciągi, jednolite pod względem rozmiaru, to tworzy je przeważnie 8-zgłoskowiec, a więc ten wiersz typowo liryczny, który w dłuższych ciągach spotyka się również w odach.

³⁷ Warto może dodać, że tak uwielbiany przez filomatów Goethe był również autorem jednej sceny lirycznej, mianowicie *Prozerpiny*, pisanej prozą (bez udziału muzyki, bez pauz, bez tekstu pobocznego).

Przeciętna długość odcinka jednorodnego pod względem rozmiaru sylabicznego wygląda następująco:

<i>Pigmalion</i>	1,8 wersu
<i>Ero i Leander</i>	1,5 wersu
<i>Safo</i>	2 wersy

Zmiany w długości rozmiarów oraz częstość tych zmian nie wydają się bezpośrednio związane ze zmianami w sposobie wypowiedzi, nastroju i zachowania bohatera, o jakich informuje tekst poboczny. Oto np. Safona „z gniewem i porywco” wygłasza cztery regularne 11-zgłoskowce; tuż po tym, mówiąc „z uwagą”, używa kolejno: 8-, 8-, 11-, 8-, 13-, 13-, 11-, 11-zgłoskowca; „w największym zapale” deklamuje 13- i 11-zgłoskowcami; mówiąc „z ironią”, miesza różne rozmiary, zmieniając je z każdym nowym wersem. Środkiem wyrazu jest więc raczej tylko ogólna zmienność rozmiarów, sama niejako zasada zmienności.

Obserwując dalej strukturę wiersza nieregularnego scen lirycznych zauważa się, jak silnie uwydatnione są w nich ramy schematu rytmicznego za pomocą czynnika składniowo-intonacyjnego. Żadnych przerzutni, nie nazbyt wiele działów intonacyjnych wewnątrz wersów, częste za to silne kadencje czy antykadencje, wzmacniające klauzulę wersu, częste podkreślanie średniówki działem intonacyjno-składniowym (tzw. mocna średniówka). Postać akcentowa klauzuli prawie bez wyjątku paroksytônica. W formatach dłuższych zdarzają się odstępstwa od paroksytonezy w zakończeniu członu średniówkowego; częstość ich występowania jest u Węgieńskiego stosunkowo duża, tak jak to przeciętnie bywało w wierszu komediowym (13-zgłoskowym). W dziewiętnastowiecznych scenach lirycznych maleje. Rymowanie od razu, od *Pigmaliona* począwszy — różnorodne.

Autor i tytuł	Ogólna liczba wersów	Liczba wersów średniówk.	Odstępstwa od paroks. klauzuli	Odstępstwa od paroks. średniówki
Węgieński, <i>Pigmalion</i>	271	142	—	3 ox. + 6 prop. 6,4%
Starzyński, <i>Ero i Leander</i>	240	158	1 ox. 0,6%	2 ox. + 3 prop. 3,2%
Czczot, <i>Safo</i>	170	92	—	1 prop. 1,1%

Autor i tytuł	Przerzutnie	Działy intonac.	Sredniówka mocna	Sredniówka mocniejsza od klauzuli
Węgierski, <i>Pigmalion</i>	—	48 17,7%	26 18,3%	5 3,2%
Starzyński, <i>Ero i Leander</i>	—	52 21,6%	37 23,2%	10 6,3%
Czczot, <i>Safo</i>	—	32 18,9%	23 25%	1 1,1%

Przejdźmy do opery. W języku polskim (tj. głównie tłumaczone) zaczęto wystawiać opery i wydawać teksty operowe dopiero w latach osiemdziesiątych XVIII wieku. Przedtem grywano opery bardzo często, ale śpiewane głównie po włosku lub po francusku. Jeśli zaś kto tłumaczył libretta, to jako dramaty, nie biorąc pod uwagę udziału muzyki³⁸.

Najczęstsza forma opery w języku polskim była taka: dialog prozą, *recitativa* — też przeważnie prozą, arie, duety, chóry — wiersz równozgłoskowy stychiczny lub stroficzny; bardzo rozpowszechniony był tu 8-zgłoskowiec. Ale już z początkiem lat osiemdziesiątych zaczynają się pojawiać próby nowych metod przekładu. Dotyczy to szczególnie tekstów Metastasia, znanego u nas już od dawna z włoskich i francuskich wystawień³⁹. W dotychczasowych przekładach rezygnowano zupełnie z wiersza albo posługiwano się regularnym 13-zgłoskowcem, operę „przekładając” na dramat⁴⁰. Późniejsi tłumacze zostawiają formę opery, starając się jednocześnie tekst dialogów zbliżyć pod względem kształtu do oryginału.

W roku 1780 Bazyli Popiel tłumaczy i wydaje przekład libretta

³⁸ Nie zajmujemy się tu operą „sarmacką” — adaptacjami dokonywanymi przez Radziwiłłową, potem Załuskiego itd.

³⁹ Większość przekładów na francuski była dokonywana prozą, włączając ariami, chórami itp.

⁴⁰ Na przykład *Łaskawość Tytusa* przełożył w 1779 r. ksiądz K. Skrzetuski, z opery Metastasia robiąc 13-zgłoskowym wierszem pisaną tragedię i we wstępie tłumacząc, „że się już nie stosował skrupulatnie do tej wiersza krótkości, jakiej muzyka i śpiewanie w operach potrzebuje”. O 20 lat wcześniej tłumaczył tegoż *Tytusa* Załuski, także 13-zgłoskowcem.

Metastasia *Wyspa bezludna* (opera jednoaktowa), zamieszczając po wstępie taką „Przestrołę“:

Lubo się w niektórych miejscach znajdują kadencje, nie są to jednak wszędzie wiersze. Styl to jest Metastazego, dla lepszego wyrażenia afektów używać tego sposobu mieszczczenia kadencji w prozie. Wiersze zaś są tylko w samych ariach⁴¹.

„Kadencje w prozie“ Popiela to, oczywiście, rymowana proza, ale stanowi ona tutaj wyraźne pogranicze istniejącego już w naszej poezji wiersza nieregularnego — ze względu na liczne występowanie w partiach rymowanych tradycyjnych rozmiarów sylabicznego wiersza, tj. 13-zgłoskowca i 11-zgłoskowca⁴². Inicjatywa Popiela nie przyjęła się jednak, jak sam o tym pisze w przedmowie do następnego przekładu z Metastasia. *Król pasterz* (także wydany w 1780 r.) ma dialogi tłumaczone zwykłą prozą.

Inne tłumaczenie z Metastasia — *Antygon* (wydane anonimowo w 1781 r.) — wprowadza wiersz nieregularny śpiewany. U Popiela dialogi były mówione, jak o tym świadczy jego własna wypowiedź we wstępie do *Króla pasterza*. W *Antygonie* prozaiczna i najprawdopodobniej także mówiona lub recytowana (tzn. *recitativo*) replika kończy się bardzo często krótkim śpiewem, obejmującym np. jeden wers krótki i jeden długi⁴³.

Opisane przykłady stanowią pierwsze, dość niedołężne próby

⁴¹ P. Metastasio, *Wyspa bezludna*. Warszawa 1780, s. 7.

⁴² Na przykład (przy przepisywaniu zachowano układ graficzny oryginału):

Przecież czego nam do naszej nie dostaje szczęśliwości?
Jesteśmy tu królowe. Ta wyspa wesoła jest naszym państwem,
a zwierzęta łagodne poddaństwem.
Morze nam i ziemia żywności dodają,
od słonecznych upałów drzewa osłaniają,
groty w opokach wykute od zimna.

Żadna władza, żadne prawo naszej się woli nie sprzeciwia,
Cóż cię więc uszczęśliwi, jeżeli to nie uszczęśliwia?

⁴³ Na przykład (przy przepisywaniu zachowano układ graficzny oryginału. Tekst od „do tronu“ wydrukowano w oryginale *petitem*):

Cóż się stało, Aleksandrze? Skąd te zdziwienie, ten smutek,
ta bledność na twarzy?

— — — — — do tronu zrodzony,

Nie powinien tak prędko zostać zwyciężony.

W taki sam sposób było też tłumaczone — z wyjątkiem pisanych wierszem regularnym arii i duetów — oratorium Metastasia *Męka Jezusa Chrystusa*, wystawione na Zamku w 1784 roku.

wprowadzenia wiersza nieregularnego do libretta opery. Trzeba było dopiero pióra wybitnego pisarza, aby takie usiłowanie się powiodło. W roku 1787 Książnin, tak jak Węgierski w *Pigmalionie*, nawiązał do tradycyjnych rozmiarów sylabicznych naszej poezji. Ponieważ 13-zgłoskowcem w ogóle bardzo rzadko się posługiwał, w wierszu nieregularnym jego opery *Cyganie* przeważa 11-zgłoskowiec i 8-zgłoskowiec. Pozostałe formaty to także już używane w polskiej wersyfikacji: 10-, 9-, 7-, 6- i 5-zgłoskowce⁴⁴.

Odtąd w operach o librettach pisanych wierszem nieregularnym spotkamy zawsze tylko wzorce znane z poezji równozgłoskowej, z decydującą przewagą trzech najbardziej popularnych rozmiarów. Tak jest i w „dramie lirycznym“ — w *Andromedzie*, tłumaczonej przez Ludwika Osińskiego i granej w 1807 r. z muzyką Elsnera⁴⁵, tak w paru operach Dmuszewskiego, pisanych wierszem nieregularnym.

Autor i tytuł	Wersów dialogu	13-zgł.	12-zgł.	11-zgł.	10-zgł.	9-zgł.
Dmuszewski, <i>Król Łokietek</i>	568	285 50,2%	—	80 14,1%	43 7,5%	
Dmuszewski, <i>Nadgroda</i>	580	300 51,5%	6 1,3%	79 13,5%	36 6,2%	4 0,7%
Osiński, <i>Andromeda</i>	292	61 21%	2 0,6%	73 25,1%	16 5,6%	2 0,6%

Autor i tytuł	8-zgł.	7-zgł.	6-zgł.	5-zgł.	4-zgł.	3-zgł.
Dmuszewski, <i>Król Łokietek</i>	110 19,2%	7 1,3%	26 4,6%	14 2,5%	2 0,4%	1 0,2%
Dmuszewski, <i>Nadgroda</i>	127 22%	8 1,4%	10 1,7%	9 1,5%	1 0,2%	—
Osiński, <i>Andromeda</i>	132 45,3%	1 0,3%	2 0,6%	3 0,9%	—	—

⁴⁴ 11-zgłoskowiec i 8-zgłoskowiec stanowią łącznie prawie 90% tekstu *Cyganów*.

⁴⁵ *Andromeda* nie weszła później do wydania zbiorowego pism Osińskiego.

Jaka była realizacja tych tekstów, nie zawsze wiadomo ⁴⁶, ale dla badania wiersza nie jest to bardzo istotne. Jeśli chodzi o opery rodzime, to zasadą było, że najpierw pisze się libretto, a potem komponuje muzykę. Że zaś ani twórca oryginalnego tekstu, ani tłumacz obcojęzycznego libretta na wymagania muzyki zupełnie nie zważali, o tym świadczą pełne oburzenia artykuły Królikowskiego ⁴⁷.

Wiersz nieregularny dialogów operowych nie różni się zasadniczo w strukturze swoich formatów od wiersza scen lirycznych. Jest równie bezprzerzutniowy, o podobnej postaci akcentowej średniówki i klauzuli dłuższych wersów i niemal takiej samej częstości działów intonacyjnych wewnątrz wersów. Zmiany rozmiarów wypadają natomiast rzadziej, niekiedy nawet — zwłaszcza gdy opowiada się o jakimś wydarzeniu — spotyka się długie jednomiarowe ciągi (nieraz kilkanaście wersów, przeważnie wówczas 13-zgłoskowych). Zjawisko, którego można by się tu spodziewać, tj. podział wersu na repliki, nie występuje prawie zupełnie w operze pisanej wierszem nieregularnym. Na przykład w *Królu Łokietku* replika kończy się zawsze wraz z wersem. W innych operach, wśród nielicznych wersów rozłamywanych (najwyżej na dwie części) przez replikę, zdecydowaną większość mają rozmiary średniówkowe, a więc najdłuższe.

Rymowanie jest na ogół takie jak w scenach lirycznych, tj. różnorodne, z kilkoma niedługimi układami rymowymi; zdarza się jednak, że w dialogach libretta panuje wyłącznie rym parzysty.

*

Rozpatrywana pod względem kompozycji wersyfikacyjnej *Działów* część IV jest — jak to już na początku zaznaczono — utworem bardzo niejednorodnym. Wierszem nieregularnym pisane są

⁴⁶ Popiel w 1780 r. twierdził, że dialogi operowe we Włoszech się śpiewa, a w Polsce deklamuje. F. N. Golański (*O wymowie i poezji*. Wyd. 2. Warszawa 1788. W wyd. 1, z. r. 1786, o operze jest tylko krótka wzmianka) — nie mający, co prawda, z praktyką teatralną nic wspólnego — traktuje operę jako utwór wyłącznie śpiewany. Niemcewicz wprowadzając wiersz nieregularny do *Zbigniewa* (1819), utworu „w rodzaju przybliżonym do tragedii greckiej z chórami“, pisze o trudnościach „znalezienia aktorów łączących piękność głosów z talentem deklamacji tragicznej“. Zob. też przypis 14.

⁴⁷ Zob. *Pamiętnik Warszawski*, 1817, t. 9; 1818, t. 10.

dłuższe wypowiedzi, dialogi Pustelnika-Gustawa z dziećmi i Księdzem, a także monolog Gustawa zaczynający się od słów: „Kobieto, puchu marny...” Występujących na tym tle ciągów regularnego 13-zgłoskowca nie można jednak obejmować ramami wiersza nieregularnego, jak to było w operach. Są na to za długie — rodowód ich mieści się chyba nie tylko w librettach operowych, pisanych wierszem nieregularnym, ale i — gdy chodzi o opowiadanie Gustawa o domu rodzinnym i latach szkolnych — w tragedii, która często stosowała długie „epizody epickie”. Monolog Gustawa wywodzi się w prostej linii ze sceny lirycznej: wiersz nieregularny z pauzami, z tekstem pobocznym, tylko bez muzyki. Z operą w ogóle — bez względu na formę jej dialogów — wiążą się wstawki śpiewane; z balladą i z *Dziadów* częścią II — wiersz różnorozmiarowy o 8-zgłoskowej osi, którym Pustelnik opowiada o śmierci Dziewczyny.

Wiersz nieregularny jest czynnikiem wiążącym *Dziadów* część IV zarówno ze sceną liryczną, jak z operą czy dramatem muzycznym. Stanowi on tu 826 wersów na 1285 całości, ma więc w utworze znaczną przewagę. Charakteryzują go w zasadzie te same cechy, które są wspólne obu wymienionym gatunkom: 1) ogromna przewaga tradycyjnych trzech rozmiarów sylabicznych: 13-, 11- i 8-zgłoskowca, 2) rozcłódkowanie wierszowe zgodne z rozcłódkowaniem syntaktycznym, 3) różnorodne rymowanie ⁴⁸.

Dalej jednak nie da się już rozpatrywać wiersza nieregularnego IV części *Dziadów* jako całości. Dokładniejsza obserwacja wykazuje bowiem, że jest on wewnętrznie zróżnicowany w zależności od struktury wypowiedzi. Monolog Gustawa, o którym była mowa wyżej, wyróżnia się w pewnym stopniu od pozostałych partii, pisanych wierszem nieregularnym. Obejmujemy je tu nazwą „dialogu”.

Wyeksponowanie wersyfikacyjne monologu w większym utworze dramatycznym ma swój precedens przed Mickiewiczem: w *Krakowiakach* i *góralach* Bogusławski wyodrębnił monolog

⁴⁸ Liczba różnych układów rymowych w *Dziadów* cz. IV jest znacznie bogatsza niż u któregośkolwiek z poetów piszących przed Mickiewiczem wierszem nieregularnym. Częste są w tych długich układach powtórzenia wyrazów stojących w klauzuli wersów, dzięki czemu powstają rymy tautologiczne. Dotychczas takie rymy spotykało się tylko w tekstach operowych lub w pieśni ludowej. Mickiewicz ten obyczaj meliczny przeniósł — tak jak w cz. II — do tekstu mówionego.

Bardosa, kształtując go w postaci sceny lirycznej, zupełnie takiej jak *Pigmalion*, gdy chodzi o dobór rozmiarów, częstość ich zmian, ich ogólne proporcje, udział tekstu pobocznego. Podobnie jak u Mickiewicza, tak i w monologu Bardosa muzyka nie występuje.

W *Krakowiakach i góralach* monolog Bardosa (jedynty tu w ogóle dłuższy monolog) kontrastuje silnie z wierszem dialogów, pisanych niemal regularnym 13-zgłoskowcem (89% wszystkich wersów), z rzadka tylko przetykanym jakimś krótszym wersem. W *Dziadach* takim samym, w zasadniczym układzie, wierszem jak liczący 162 wersy monolog Gustawa pisany jest 664 wersy liczący dialog. Odrębna struktura wypowiedzi wyróżniona tu została inaczej niż u Bogusławskiego: poprzez różnice w strukturze tego samego układu wersyfikacyjnego. Obecność tekstu pobocznego, który łączy się z pauzami pomiędzy partiami wersów, nie jest w *Dziadach*, jak u Bogusławskiego, dodatkowym czynnikiem charakteryzującym, ponieważ Mickiewicz rozciągnął tę cechę sceny lirycznej na cały utwór.

Monolog Gustawa odznacza się przede wszystkim inną proporcją rozmiarów niż dialog: przeważający w dialogu 13-zgłoskowiec tu ustąpił na rzecz 11-zgłoskowca, tego rozmiaru bardziej charakterystycznego dla liryki. Częstsza jest zmiana rozmiarów, częstsze działy intonacyjne; zdania krótsze, wiele oznajmień. Ogólnie więc biorąc — szybsze tempo, większa dynamika.

Struktura	Wersów	14-zgł.	13-zgł.	11-zgł.	10-zgł.	8-zgł.	7-zgł.	5-zgł.
Monolog	162		63 38,8%	51 31,5%	11 6,8%	29 17,9%	8 4,9%	
Dialog	664	1 0,15%	368 55,5%	114 17,2%	16 2,4%	153 23%	2 0,3%	5 0,7%

•

Struktura	4-zgł.	3-zgł.	Przeciętna długość odcinka równorozmiarowego	Działy intonacyjne pozaśredniówkowe
Monolog			1,3 wersu	51 w. 31,5%
Dialog	2 0,3%	1 0,15%	2 wersy	187 w. 28,25%

Wiersz monologu Gustawa jest więc niemal typowy dla przedmickiewiczowskiej sceny lirycznej. Dialog zbliża się bardziej do wiersza opery.

Rola repliki dramatycznej w kształtowaniu postaci intonacyjnej wersu jest w *Dziadach* bardzo niewielka. Zaledwie dziewiętnaście wersów rozpada się na dwie lub więcej wypowiedzi (w tym szesnaście wersów średniówkowych oraz trzy 8-zgłoskowce). Wpływa to po części z faktu, że w partiach, które, przeciwstawiając im obszerny monolog Gustawa, nazwaliśmy dialogiem, wymiana zdań nie jest częsta. Wypowiedzi Gustawa liczą po kilkanaście, a czasem kilkadziesiąt wersów. Z drugiej strony, zarówno repliki Pustelnika-Gustawa, jak Księdza czy Dzieci kończą się najczęściej wraz z wersem. Na ogólną liczbę 116 replik — 97 nie rozłamuje wersu.

Oprócz monologu wyodrębnia Mickiewicz — także środkami z zakresu wersyfikacji — opowieść. Wchodzi tu już w grę nie sprawa struktury wiersza, ale odrębnego układu. Kiedy Pustelnik opowiada o śmierci Dziewczyny (w. 376—454), z wiersza nieregularnego przechodzi na wiersz, który pojawił się już wcześniej u Mickiewicza, w bardzo zbliżonej tematycznie do opowieści balladzie *Kurhanek Maryli*⁴⁹. Jest to wiersz sylabiczny kilkurozmiarowy, o trzonie tworzonym przez jeden krótki rozmiar. W tym wypadku taki trzon stanowi 8-zgłoskowiec, przez co wymieniona partia utworu upodobnia się do wiersza *Dziadów* części II. Z tym jednak, że 8-zgłoskowiec jest tu gęściej przetykany innymi rozmiarami.

OPOWIEŚĆ O ŚMIERCI DZIEWCZYNY

Rozmiary	13-zgł.	11-zgł.	10-zgł.	8-zgł.	7-zgł.	4-zgł.
Liczba wersów	6	7	7	65	3	2
Procent wersów	6,7	7,75	7,75	72	3,45	2,35

Wiersz to o wyraźnej stylizacji ludowej, osiągniętej zarówno dzięki doborowi rozmiarów, jak i przy pomocy środków składniowo-stylistycznych. Podobnie jak w części II i w *Kurhanku Maryli*.

⁴⁹ Właśnie na początku opowieści śpiewa Pustelnik pierwsze wersy *Kurhanku* (w. 383—387).

pojawiają się tu wypowiedzenia wewnętrznie nawiązane⁵⁰ oraz — sposób stylizacji stosowany szczególnie w *Kurhanku* — wyliczenia⁵¹. Obie te struktury przyczyniają się do przewagi intonacji kadencjalnej w klauzulach wersów. Występują tu także charakterystyczne dla tego typu stylizacji powtórzenia wyrazu stojącego w klauzuli i całych wersów⁵².

Druga opowieść — to wspomnienia już nie Pustelnika, ale Gustawa. Treścią ich są odwiedziny domu rodzinnego, dzieciństwo i młodość spędzone w szkole, dzieje pierwszej miłości. Opowieść ta, pisana regularnym 13-zgłoskowcem i licząca 162 wersy, poprzedzona jest niedługim, również 13-zgłoskowym dialogiem, w czasie którego następuje wzajemne poznanie Gustawa i Księdza. To przejście od wiersza nieregularnego do izosylabizmu następuje w chwili, gdy Pustelnik odzyskuje pamięć i przytomność⁵³. Nagły zwrot w rozmowie wydaje się dość przekonującym powodem zmiany układu wiersza. Objęcie tym nowym układem również opowiadania Gustawa świadczy o zamiarze wyodrębnienia wyraźnie odcinającej się treścią i tokiem partii utworu.

Opowieść Gustawa, mimo że pisana takim samym wierszem jak bezpośrednio ją poprzedzająca partia dialogu Gustaw—Ksiądz, różni się od niego w pewnych szczegółach wypełnienia wzorca

⁵⁰ Na przykład (w. 408—415):

Podniosła głowę nad łóżko,
Rzuciła na nas oczyma:
Głowa opada na łóżko,
W twarzyczce bladość opłatka,
Ręce stygną, a serduszko
Bije z cicha, bije z rzadka,
Już stanęło, już jej nie ma;
Oko to, niegdyś podobne słońku...

⁵¹ Na przykład (w. 394—399):

Z płaczem dokoła stanęli:
I smutny ksiądz u łóżka,
I smutniejsza czeladka,
I smutniejsza od niej družka,
I smutniejsza od nich matka,
I najsmutniejszy kochanek.

⁵² Por. w przypisie 50 rym: łóżko||łóżko. Partia wersów cytowanych w tym przypisie powtarza się przy końcu opowieści (w. 425—431; z wyjątkiem wersu ostatniego, 415).

⁵³ Po w. 716 tekst poboczny: „(ogląda się i przytomnieje)“.

rytmicznego. Jest więc — tak właśnie jak tradycyjny wiersz epicki — rymowana parzyście, podczas gdy dialog 13-zgłoskowy ma, jak wiersz nieregularny, rymowanie różnorodne. W opowieści jeden człon średniówkowy ma zamknięcie oksytoniczne (ale znajduje się on we wstawce-replice, wypowiedzianej przez Księdza); trzykrotnie niemal krótszy dialog 13-zgłoskowy wykazuje dwa oksytony w średniówce⁵⁴. Znacznie też częściej występują w dialogu działy intonacyjne — silniejsze zarówno wewnątrz wersów, jak i w klauzuli. Zdarza się w momencie wielkiego napięcia — w pierwszej chwili wzajemnego poznania — że jeden po drugim następują wersy o bardzo silnych kadencjach i antykadencjach w klauzuli.

Kilkudziesięciowersowy ciąg 13-zgłoskowców spotkamy raz jeszcze w *Dziadów* części IV. Prowadzony jest nim racjonalistyczny, gdy chodzi o frazeologię, dyskurs pomiędzy Gustawem a Księdzem — o uroczystości *Dziadów*. Ta właśnie sztywność i trzeźwość rozmowy nasuwa się tu jako motywacja przejścia na wiersz regularny. Wiersz w tej rozmowie jest spokojniejszy nawet niż w opowieści (mniej działów intonacyjnych), postać akcentowa średniówki — bezwyjątkowo paroksytoniczna.

Ogółem biorąc, wiersz 13-zgłoskowy, który w regularnym układzie spotykamy w *Dziadów* części IV, to wiersz nietypowy dla

⁵⁴ Wers 733 (dialog):

K s i ą d z

(pomieszany bierze świecę, wpatruje się)

Jak to? znasz mię? to on!... nie... tak... nie... być nie może!

Wers 770 (dialog):

G u s t a w

.
I resztę uczuć, i łzy wylałem ostatnie,

Wersy 850—851 (w przerwie opowiadania):

K s i ą d z

Płacz; lecz niestety, boleść przypomnienia

Nas samych trawi, a nic wkoło nas nie zmienia!

Wszystkie te trzy zestroje nieparoksytoniczne przed średniówką mają, jak się wydaje, pewną motywację artystyczną. Oksytony nie są tu jednak tak silne, jak się to nieraz zdarzało w replikach komediowych czy nawet w tragedii. W pierwszym cytacie akcentowana monosylaba jest jak by osłabiona przez poprzedzający ją silny akcent i przez moment wahania, w dwóch następnych ostrość zestrojów oksytonicznych rozładowuje dział intonacyjny po piątej sylabie, właśnie przed tymi zestrojami, pod względem składniowym związanymi z częścią klauzulową wersu.

żadnego z gatunków dramatycznych dotąd się nim posługujących. Stoi on na rozdrożu pomiędzy tragedią a komedią. Surowe — w ogólnym rachunku — traktowanie postaci akcentowej punktów węzłowych wersu (całkowita paroksytoneza klauzuli, nieliczne odstępstwa w średniówce), bardzo skromne wykorzystanie repliki dramatycznej jako czynnika mogącego wpływać na rysunek intonacyjny wersów, skłonność do szyku przestawnego, bezprzerzutniowość — to dziedzictwo po tragedii pseudoklasycznej. Natomiast rola intonacji w kształtowaniu wersów nie dzielonych replikami jest u Mickiewicza znacznie większa niż w tragedii początków XIX w. — i w tym jest on bliski raczej komediopisarzom Oświecenia, a z późniejszych — Fredrze (*Pan Geldhab*). Pod względem częstości i wyrazistości działań intonacyjnych w wersie, wypadających poza miejscem średniówki, 13-zgłoskowiec Mickiewiczowskiego dramatu dorównuje tutaj komedii, a czasem, np. w dialogu poprzedzającym opowiadanie Gustawa, przewyższa ją⁵⁵.

Sama postać intonacyjna wiersza nie pozwala, rzecz prosta, na wiązanie go z wierszem komediowym. Świadczy ona jednak o przewyżczeniu klasycystycznej „gładkości” toku na rzecz naturalności i bezpośredniości.

Wyraźnie operowym komponentem są w części IV partie śpiewane, które zajmują tu 100 wersów. Są to głównie fragmenty stroficznych piosenek. Dwa razy występują jako śpiewy fragmenty utworów Mickiewicza. Raz są to wspomniane już początkowe wersy *Kurhanku* (w. 383—387), kiedy indziej śpiewać ma Gustaw czterowiersz z *Ody do młodości* (w. 493—496). Kończy się utwór śpiewanym czterowierszem sentencji w stylu wygłaszanych przez Guślarza w części II. I tu, jak w części II, powtarza sentencję Chór, wiążąc w ten sposób ze sobą obie części dramatu.

Żadna z tych partii śpiewanych nie jest wyraźnie sylabotoniczna. Dość silna trocheizacja zaznacza się w piosence „Z pałaców sterczących dumnie [...]” (w. 51—53).

Wśród partii śpiewanych znajduje się jedna aria (w. 63—76). Dwa rozmiary, 8-zgłoskowiec i 4-zgłoskowiec, przeplatają się tu w sposób bardzo kunsztowny, wśród powtórzeń rymów i wersów, tak dla arii operowych charakterystycznych.

⁵⁵ 13-zgłoskowiec komedii Oświecenia nie był bynajmniej wolny od wpływów klasycystycznej teorii wiersza. Tylko że na tym terenie starano się je różnymi sposobami przewyżczać — a jednym z nich było właśnie asymetryczne rozłamywanie wersu przez działy intonacyjno-składniowe.

Wkomponowanie partii śpiewanych szczególnie uderza najzupełniejszą dowolnością. Różne fragmenty mieszają się ze sobą, między jedną a drugą „piosnką“ są odstępy jak najbardziej nieregularne.

Nieregularność, na pewno świadoma i mająca świadczyć o tym, że utworem nie kierują żadne z licznych przepisów, a prowadzi go tylko zmienny rytm uczuć jedyne go bohatera, jest przecież cechą całej części IV. Wiązaniu różnych gatunków i stylów w jednym utworze odpowiada w zakresie wersyfikacji łączenie różnych układów wiersza w stopniu, jakiego nie znajdziemy przed Mickiewiczem. Opozycja wobec rygorów poetyki dramatu pseudoklasycznego jest tu wyraźna. Próbowano jej już nieco wcześniej, ale nieśmiało i niedołącznie⁵⁶. Mickiewicz pierwszy wprowadził na scenę poważnego utworu współczesnego bohatera i pierwszy rozwał ramy sceny lirycznej, tragedii i opery, każąc mu przemawiać raz wierszem nieregularnym, to znów ścisłym 13-zgłoskowcem, śpiewać w najtragiczniejszych momentach wesołe piosenki.

Prawie wszystkie użyte przez Mickiewicza formaty wierszowe były już stosowane w naszej poezji, także i w dramacie, na długo przed jego wystąpieniem. Tylko wiersz nierównomiarowy o osi 8-zgłoskowej jest stosunkowo nowy, biorąc ściśle — w tej postaci intonacyjnej znany tylko z ballady *Kurhanek Maryli* i z *Dziadów* części II. W pozostałych formatach Mickiewicz wykorzystał doświadczenia swoich poprzedników. Dalej od nich poszedł przede wszystkim wówczas, gdy chodziło o funkcjonalne zróżnicowanie układów i struktur. To zróżnicowanie właśnie — oprócz nie spotykanej dotychczas kompozycji i różnorodności wersyfikacyjnej —

⁵⁶ Mowa tu o tragediach historycznych Niemcewicza *Zbigniew i Chmielnicki* oraz o biblijnej *Athalii*, których bohaterowie od czasu do czasu w 13-zgłoskowy dialog wplatają strofy złożone z 8-zgłoskowców lub niedługie ciągi wiersza nieregularnego. Prawdopodobne jest, że to właśnie o Niemcewicu (i o Korzeniowskim, autorze dramatów pisanych jambicznym 11-zgłoskowcem) myślał L. Osiński (*Sztuka dramatyczna w Polsce do końca wieku XVIII*. W: *Dzieła*. T. 3. Warszawa 1861, s. 225), kiedy w swoich wykładach dyskwalifikował te usiłowania odnowienia wiersza dramatu poważnego: „Usiłują niektórzy ułatwić tę trudność [pisanie tragedii] uwalniając się od mniemanych więzów rymotwórstwa, chcą je zastąpić nowymi więzami pożyczonych miar z obcego języka albo też tworząc sobie swobodniejszy zawód, zręcznie w rozmaitych składach strof lirycznego dytyrambu pragną pokryć niedostatek pełnego wiersza, jakim zwykle jeszcze dotąd muza naszej tragedii przemawia; wątpię, żeby te staranne zabiegi pomyślny skutek uwieńczyły“.

stanowi nowy element w traktowaniu znanych form wiersza. Element, który pełniejsze rozwinięcie i zastosowanie znajdzie w niespełna dziesięć lat później — w *Dziadów* części III.

3

Część III *Dziadów* dzieli od poprzednio omówionych części dramatu blisko dziesięć lat. W twórczości Mickiewicza był to okres, w którym powstały jego powieści poetyckie, liryki, wiele tłumaczeń wierszem. Dramatem nie zajmował się poeta w tym czasie, jeśli nie liczyć dwóch prób przekładu: króciutkiego fragmentu sceny balkonowej z *Romea i Julii* oraz 1 sceny I aktu *Don Carlosa*.

Ostatnia część *Dziadów* jest pod względem ujęcia tematu i struktury dramatycznej równie samodzielna i niezależna jak części wcześniejsze. Ale jeśli przy *Dziadach* wileńsko-kowieńskich można było mówić np. o kompozycji kantatowej czy operowej części II, rozpatrywać ją jako utwór o jednolitym w znacznym stopniu charakterze stylizacyjnym, a część IV porównywać z przedmickiewiczowską sceną liryczną, to *Dziady* drezdeńskie takich możliwości nie dają. Zawierając elementy tragedii, komedii i epopei, sceny lirycznej, szopki i misterium, opery buffo i opery heroicznej, nie mogą one być porównane z żadnym znanym przedtem gatunkiem dramatycznym.

Jest to jedyna część dramatu, w której wprowadzony został podział na sceny. Niektóre z nich mogłyby być interpretowane w ramach określonych, znanych dotąd gatunków dramatu. Inne jednak — a tych jest większość — takich możliwości nie dają. Nie pozwala na to ogromne zróżnicowanie w zakresie stylu utworu. W parze z nim idzie wielka różnorodność środków wersyfikacyjnych.

Prolog części III ma charakter wyraźnie liryczny. Niemal zupełnie pozbawiony podstawowej dla dramatu struktury — dialogu, stawia on na usługi liryki różne systemy i układy wiersza, często je zmieniając (8-zgłoskowiec stychiczny, wiersz nieregularny, sylabotonizm), zależnie od wypowiadającej się postaci i od sposobu realizacji tekstu. Wyjątkowo tylko pojawia się typowy dla dramatycznego dialogu 13-zgłoskowiec. Scena 1 aktu I, tzw. „scena więzienna“, wprowadza już szeroki nurt dialogu, toczącego się tradycyjnym 13-zgłoskowcem. Scena ta nie jest jednak bynajmniej utrzymana w konwencji tradycyjnego dramatu: kilka-

krotnie dialog przepleciony jest, jak w operze, śpiewem, kilkakrotnie także partiami narracyjnymi. Partie narracyjne w zasadzie spotykało się w tragediach pseudoklasycznych (np. relacja Kmity w *Barbarze Radziwiłównie*), ale nigdy nie były one tak długie i tak luźno związane z akcją, jak np. opowiadanie Sobolewskiego. Tu wprowadzają one nowy ton — epicki. W scenie 7 (*Salon warszawski*) taki sam charakter będzie miało opowiadanie Adolfa o Cichowskim.

Monolog liryczny przy końcu sceny 1 zasygnalizowany jest nowym układem wiersza: nieregularnym wierszem sylabicznym. Dalszy ciąg tego monologu znajdziemy w scenie 2 (*Improwizacja*), której trzon stanowi obszerna scena liryczna, tyle że bez udziału muzyki i bez tekstu pobocznego, tych akcesoriów gatunku charakterystycznych dla sceny lirycznej⁵⁷. Wprowadza tu Mickiewicz natomiast — pod wpływem romantycznego dramatu niemieckiego — elementy nie znane dotąd scenie lirycznej i w ogóle dramatowi mówionemu: dwugłos duchów, przerywający monolog. Krótkie wiersze tych wstawek bardzo silnie kontrastują z tokiem monologu. Wraz z wejściem aniołów następuje znów zmiana rytmu — scenę zamyka spokojny 13-zgłoskowiec. Takie 13-zgłoskowe zamknięcie różnowierszowej sceny znajdziemy jeszcze kilkakrotnie: w sprzeczce diabłów po wielkiej *Improwizacji*, w scenie 5, gdy do Księdza Piotra aniołowie „zstępują widomie“, i w następnej — po *Widzeniu Senatora*, do którego znów „zstępują widomie“ diabły.

Scena 3 niemal cała wypełniona jest dialogiem. Ale tylko „niemal“ — bo znów wraz z chórami aniołów i archaniołów wkracza pieśń, co z kolei powoduje i zasadniczą zmianę rytmu. Trzon dalszych trzech scen, 4, 5 i 6, stanowi monolog. Nie wypełnia on żadnej z tych scen bez reszty; żadna z nich nie jest monodramem. W scenie 4 *Widzenie Ewy* po wstępnym krótkim dialogu ujęte jest w ramy pieśniowe, scenę 5 zamykają aniołowie, w scenie 6 *Widzenie Senatora* następuje po sprzeczce diabłów. I za każdym razem z wierszem nieregularnym monologu kontrastuje inny układ czy nawet system wiersza w dialogu, śpiewie czy konkluzji.

Jedyną sceną konsekwentnie utrzymaną w ogólnych ramach

⁵⁷ Już w cz. IV Mickiewicz oderwał właściwie monolog liryczny od muzyki.

kompozycji dramatu klasycznego jest *Salon warszawski*, ale stanowi o tym tylko sposób realizacji tekstu i format wiersza. Bo najistotniejszy jest w niej przecież nie dialog, lecz długie opowiadanie Adolfa. Oś sceny stanowi więc — jak już wspomniano — narracja, struktura nietypowa dla dramatu, struktura epicka.

Balet i śpiew rozrywają znów jednolitość sceny 8 (*Pan Senator*), wprowadzając do sceny dramatu elementy operowe. I ostatnia scena — zupełnie od poprzednich odmienna: nowe dla tej części dramatu postaci (prócz widma zdrajcy), nowa sceneria i — nowy rytm dialogu. Przywołaniu sytuacji analogicznej do tej, jaka była tematem części II dramatu, towarzyszy przejście do stylizacji ludowej, przypomnienie jak by sposobów artystycznego kształtowania wiersza, którymi posłużył się poeta w tej wcześniejszej o dzieście lat części dramatu.

Przy pobieżnym nawet oglądzie poszczególnych scen części III od razu uderza niespotykana różnorodność stylów. O wielkiej świadomości poety w zakresie uwarunkowań stylistycznych świadczy fakt, że dotyczą one zawsze również i warstwy wiersza. Zmiana stylu obejmuje z zasady i zmianę rytmu, całkowitą lub częściową, ale zawsze wyraźnie zasygnalizowaną. Charakterystyczne to jest dla wszystkich scen części III.

Dalszym czynnikiem integrującym niejako te sceny jest ściśle już z wierszem związany charakter funkcjonalny jego podstawowych układów i systemów: wszędzie, we wszystkich scenach poszczególnym rodzajom wiersza nadane zostały określone funkcje w odniesieniu do różnych stylów i struktur wypowiedzi. 8-zgłoskowiec stychiczny jest więc wierszem liryki i rozmiarem dialogu o stylizacji ludowej. 13-zgłoskowiec — to podstawowy rozmiar mówionego dialogu dramatycznego i opowieści. Monolog, improwizacja, widzenie, sen — związane są stale z wierszem nieregularnym. Piosenka, pieśń, śpiewana rozmowa, szopkowe intermedium — to domena sylabotonizmu.

Elementy takiego funkcjonalnego zróżnicowania formatów istniały już w części II i IV⁵⁸, ale dopiero w części III, nierównie

⁵⁸ Zapowiedź charakterystycznego dla cz. III zróżnicowania wersyfikacyjnego można znaleźć także i w nieukończonej cz. I *Dziadów*: 13-zgłoskowiec stychiczny jest tam wierszem dialogu, układ stopowy, który po raz pierwszy występuje właśnie w tej części utworu, zastosowany został w piosence. Guślarz i gromada wiejska używają w wypowiedziach regularnego 8-zgłoskowca.

zresztą bogatszej wersyfikacyjnie, rozwinęło się ono w całość pełni. W znacznym stopniu nowe i dotąd nie stosowane jest również zaznaczające się tutaj zróżnicowanie stylistyczne w zakresie poszczególnych formatów wierszowych.

Ramy jak gdyby całej tej części dramatu stanowi wiersz 8-zgłoskowy. Użyty on został przez Mickiewicza dwukrotnie, za każdym razem jednak potraktowany jest inaczej. W *Prologu* wierszem 8-zgłoskowym do śpiącego Więźnia przemawia Anioł Stróż (157 wersów). Kształt tej wypowiedzi jest strofoidalny: dłuższe okresy składniowe, przedzielone pauzami graficznymi; poszczególne odcinki, zamknięte pod względem układu rymowego, składają się kolejno z 9, 6, 8, 11, 14 i znów 8 wersów, różnie rymowanych. I rozmiar, i ukształtowanie wiążą partię Anioła Stróża z liryką — z zasady, gdy idzie o 8-zgłoskowiec, przyjmującą u Mickiewicza postać stroficzną. W takiej postaci regularny rozmiar 8-zgłoskowy nie występował przed Mickiewiczem w dramacie, który tylko wyjątkowo posługiwał się krótkim wersem w tekstach przeznaczonych do realizacji mówionej.

Nie ma w partii Anioła Stróża tak absolutnej zgodności rozczłonkowania składniowo-intonacyjnego z tokiem wersów, jaka panowała w 8-zgłoskowcu niezupełnie regularnym części II. Oprócz kilku wypadków słabego zakłócenia tej zgodności jest tu i dość silna przerzutnia⁵⁹. W postaci akcentowej wiersza zwraca uwagę duża rola ukształtowania trocheicznego. Obejmuje ono ponad 70% wersów, które występują w dłuższych ciągach równoakcentowych, nieraz po kilkanaście. Wersy trójakcentowe są jak gdyby wkraplane pomiędzy te ciągi, wyjątkowo tylko grupują się po kilka.

Po raz drugi w tej części *Dziadów* pojawia się 8-zgłoskowiec sylabicznie ścisły w scenie 9, ostatniej. Treścią i sytuacją scena ta nawiązuje — jak była mowa wyżej — do części II dramatu. Również i wiersz tej sceny — pod względem postaci intonacyjnej — jest bliższy części II, z jej niezupełnie regularnym wierszem, niż 8-zgłoskowej bez odstępstw sylabicznych wypowiedzi Anioła w *Prologu* części III. Tę wspólną cechę stanowi przewaga into-

⁵⁹ *Prolog*, w. 27—29:

I śpiewałem jej piosenkę,
Którą rzadko ziemskie dzieci
Słyszą, rzadko i w uśpieniu,

nacji kadencjalnej w klauzuli wersów ⁶⁰. Wewnątrzwersowe działy intonacyjne są tu jeszcze rzadsze niż w części II ⁶¹.

Podtrzymuje taki tok intonacyjny częste użycie anafory ⁶², paralelizmów składniowych, wreszcie i nierzadko zjawiający się rym gramatyczny.

Ani tendencją do ujednolicenia zamknięcia intonacyjnego wersu, ani anaforą, ani paralelizmami składniowymi, ani wreszcie rymem gramatycznym nie posługuje się Mickiewicz w *Prologu* części III. Wyraźnie więc występuje zróżnicowanie obu omówionych wyżej partii 8-zgłoskowych: gdy w *Prologu* mamy do czynienia z wypowiedzią liryczną o zmiennym toku intonacyjnym wersów, scena 9 nosi cechy stylizacji ludowo-obrzędowej, znane już z wcześniejszych części dramatu.

Z 8-zgłoskową kwestią *Prologu* łączy natomiast scenę 9 ukształtowanie akcentowe wersów. Niemal równie często i w dłuższych jeszcze ciągach występują tu wersy o stałym rozkładzie czterech akcentów ⁶³. Impuls trocheiczny jest w scenie 9 wzmacniany, poprzez częstą dwudzielność składniowo-intonacyjną wersu ⁶⁴.

⁶⁰ Tak jak i w cz. II *Dziadów*, obserwujemy tu wyraźną częstość parataksy i połączeń bezspójnikowych, duży udział pojedynczych zdań-wersów, wypowiedzi wewnątrznie nawiązanych i luźnie połączonych. Przy niemal zupełnej zbieżności rozcłonkowania składniowego i wierszowego otrzymujemy więc — podobnie jak w. cz. II — znaczny procent kadencji o różnej mocy, zbiegających się z klauzulą wersów. Podczas gdy w 8-zgłoskowej partii *Prologu* zamyka się nimi 27% wszystkich wersów (15 wersów na 56), to w sc. 9 — 57% (101 wersów na 177).

⁶¹ W części II wersów rozłamanych przez intonację jest 129 na ogólną liczbę 519, czyli 25%, w sc. 9 cz. III — 35 na ogólną liczbę 177, czyli 19,7%.

⁶² Na przykład (sc. 9, w. 137—144):

Dłoń za piasek chwyta, grzebie,
I ciągnie rękę pod siebie,
I nogi się przyczołgały,
I znowu trup wstaje cały.
Znowu wabi ulubiona,
Znowu pada w jej ramiona,
Znowu go porwały czarty,
I znowu w sztuki rozdarty —

⁶³ Wersów trocheicznych jest w sc. 9 — 122 na ogólną liczbę 177 (69%). Najdłuższy ciąg jednorodny pod względem akcentowym liczy 18 wersów.

⁶⁴ Na 37 wersów rozdzielonych wewnątrznie intonacją (ale nie przez replikę) w 21 taki dział wypada pośrodku.

Ta silna trocheizacja 8-zgłoskowca jest w ogóle charakterystyczna dla praktyki poetyckiej Mickiewicza w latach trzydziestych.

Użyciem regularnego 8-zgłoskowca w dialogu mówionym sceny dramatycznej Mickiewicz nie nawiązuje bezpośrednio do praktyki poprzedników. Raczej ją modyfikuje. 8-zgłoskowiec styliczny, sylabicznie ścisły, w latach Oświecenia i w pierwszym trzydziestoleciu XIX w. nie występuje w dramacie jako wiersz rozmowy, zwłaszcza — poważnej. Mógł on stanowić tylko tworzywo wesołego intermedium⁶⁵.

Wiersz nieregularny występuje w *Dziadów* części III wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z monologiem. Partii pisanych takim wierszem jest tu pięć. Są to z zasady partie samodzielne treściowo i kompozycyjnie, nawiązujące zarówno charakterem dramatycznym, jak układem wiersza do sceny lirycznej. Tym, co je łączy z wierszem typowym dotąd dla monologu lirycznego, są cechy właściwe w ogóle wierszowi nieregularnemu owych czasów: równoległość toku intonacyjno-składniowego z tokiem wersów, różnorodne rymowanie, zamknięta pod względem składniowym postać układu rymowego. Poza tym różnią się one i od monologu Gustawa z części IV, i od poprzedzających go scen

	Liczba wersów	Rozmia- rów	15-zgł.	13-zgł.	12-zgł. 7+5	11-zgł.	10-zgł. 5+5	9-zgł.
Monolog Gustawa	162	5		63 38,8%		51 31,5%	11 6,8%	
Mała improwizacja	31	9		11 35,6%	1 3,2%	7 22,6%	1 3,2%	
Wielka Improwizacja	270	10		140 52%		28 10,3%	3 1,1%	
Widzenie Ewy	51	9		8 15,7%	7 13,7%	8 15,7%	4 7,8%	2 3,9%
Widzenie Księdza Piotra	86	9		53 61,6%	1 1,2%	4 4,6%	5 5,8%	
Widzenie Senatora	37	9	1 2,7%	23 62,2%	3 8,1%	2 5,4%	1 2,7%	

⁶⁵ Na przykład 300 wersów liczące intermedium *Sługa panem* (Rocznik Teatru Lwowskiego, 1819).

lirycznych, a każda z tych partii ma także odrębny charakter. Poniższa tabelka obrazuje udział rozmiarów sylabicznych w tzw. małej improwizacji, w wielkiej *Improwizacji*, *Widzeniu Ewy*, *Widzeniu Księdza Piotra* i *Widzeniu Senatora* oraz w monologu Gustawa z części IV.

	8-zgł.	7-zgł.	6-zgł.	5-zgł.	4-zgł.	3-zgł.	2-zgł.
Monolog	29	8					
Gustawa	17,9%	4,9%					
Mała	4	2	2	2	1		
improwizacja	13%	6,4%	6,4%	6,4%	3,2%		
Wielka	85	6	1	2	3	1	1
<i>Improwizacja</i>	31,3%	2,2%	0,4%	0,8%	1,1%	0,4%	0,4%
<i>Widzenie</i>	9	7	3	3			
<i>Ewy</i>	17,7%	13,7%	5,9%	5,9%			
<i>Widzenie</i>	12	1	3	6		1	
<i>Księdza Piotra</i>	14%	1,2%	3,5%	6,9%		1,2%	
<i>Widzenie</i>	3	2		1		1	
<i>Senatora</i>	8,1%	5,4%		2,7%		2,7%	

Jak widać, z wyjątkiem tzw. małej improwizacji partie nieregularne części III proporcjonalnym udziałem podstawowych rozmiarów nie zbliżają się do monologu Gustawa, a więc i do przedmickiewiczowskich scen lirycznych. Ogółem biorąc, wiersz nieregularny części III charakteryzuje się też większą różnorodnością rozmiarów sylabicznych. W trzech partiach: wielkiej *Improwizacji*, *Widzeniu Księdza Piotra* i *Widzeniu Senatora*, wyraźną przewagę ma 13-zgłoskowiec, po nim w kolejności idą 8-, 11-zgłoskowiec i inne. *Widzenie Ewy* posiada zupełnie odrębny dobór rozmiarów.

Tak zwana mała improwizacja, mimo że udziałem najważniejszych trzech rozmiarów zbliżona do monologu Gustawa, przewyższa go pod względem liczby użytych ogółem rozmiarów. W grę wchodzi tu wersy krótkie. Charakterystyczne jest w tym niedługim (31 wersów) monologu kontrastowanie długości wersów: w krótkim (tzn. krótszym od 8-zgłoskowca) wersie mieści się wzmocnienie, podkreślenie czy rozszerzenie szczegółu obrazu, za-

wartego w poprzedzającym go wersie długim⁶⁶. W wersach dłuższych, średniówkowych, uderza wielość i różnorodność działów intonacyjnych poza miejscem średniówki.

Największym bogactwem użytych wzorców sylabicznych odznacza się wielka *Improwizacja*, najobszerniejsza z partii części III pisanych wierszem nieregularnym. W następowaniu po sobie rozmiarów różnej długości, w ich kontrastowaniu dostrzec tu można coś więcej oprócz modulacji toku. Zdarza się — czego nie dało się zaobserwować w monologu części IV *Dziadów* — że kontrastowanie ma doraźną motywację artystyczną⁶⁷. Wyraźne jest to zwłaszcza w wypadkach, gdy zdanie lub część zdania o szczególnej wadze mieści się w jednym lub dwóch wersach bardzo krótkich⁶⁸, sąsiadujących z obu stron z dłuższymi. Osiąga się tym sposobem wyeksponowanie danej struktury słownej. Inny sposób ekspresywnego wykorzystania modulacji toku polega na wyodrębnieniu jakiejś partii z tekstu przy pomocy ciągu wersów jednakowych pod względem rozmiaru⁶⁹. Podobną rolę odgrywa wkomponowanie w tekst wiersza nieregularnego — ciągu o regularnym przeplacie rozmiarów⁷⁰. Oba sposoby przypominają tech-

⁶⁶ Na przykład (sc. 1, w. 491—492, 494—495, 498—499):

Tam księga sybilińska przyszłych losów świata —
Tam, na dole!

Jak drobne ptaki, gdy orła postrzegą,
Mnie, orła na niebie!

Za nimi, hej, za nimi me oczy sokole,
Oczy błyskawice,

⁶⁷ Nieprzypadkowość rozsiewu 13-zgłoskowca i 8-zgłoskowca w wierszu wielkiej *Improwizacji* potwierdza analiza statystyczna różnomiarowych ciągów monologu.

⁶⁸ Na przykład (sc. 2, w. 140—148):

Kiedy spojrzę w kometę z całą mocą duszy,
Dopóki na nią patrzę, z miejsca się nie ruszy.
Tylko ludzie skazitelni,
Marni, ale nieśmiertelni,
Nie służą mi, nie znają — nie znają nas obu,
Mnie i Ciebie.
Ja na nich szukam sposobu,
Tu, w niebie.

Tę władzę, którą mam nad przyrodzeniem,

⁶⁹ Na przykład (sc. 2, w. 57 i n.) dwunastowersowy ciąg 8-zgłoskowców, zaczynający się słowami: „Wcielam w słowa, one lecą [...]“.

⁷⁰ *Passus* rozpoczynający się słowami (sc. 2, w. 206 i n.): „Czym jest me czucie?“

nikę francuskich kantat lirycznych (i u nas szeroko znanych, głównie dzięki licznym tłumaczeniom z J. B. Rousseau)⁷¹.

Opisane wyżej sposoby wykorzystania różnic w długości rozmiarów czy nawet różnicy w układzie — dla celów ekspresji — nie są jednak stosowane w wielkiej *Improwizacji* z jakąś wyłączością. Z drugiej strony — nie tylko przez kontrastowanie rozmiarów czy układów osiąga poeta siłę wyrazu. Powtarzające się kilkakrotnie na obszarze wiersza nieregularnego dość długie ciągi 13-zgłoskowca stychicznego są często rozłamywane przez liczne działy intonacyjne, przypadające poza miejscem średniówki⁷². Mimo mniejszego udziału wersów średniówkowych działy intonacyjne są w wierszu wielkiej *Improwizacji* liczniejsze niż w monologu Gustawa z części IV⁷³.

Warto też podkreślić, że końcowy, kulminacyjny *passus* pisany jest wyłącznie średniówkowymi rozmiarami: 13-zgłoskowcem i 11-zgłoskowcem.

Rymowanie w wielkiej *Improwizacji* jest o wiele prostsze niż w monologu Gustawa: układy rymowe krótsze znacznie, często się powtarzające. Nie przekraczają one pauz, powstałych wskutek podziału tekstu na odcinki „tematyczne” o różnej długości. Nie ma zupełnie rymu tautologicznego.

Osobliwością wielkiej *Improwizacji* są odzywające się kilkakrotnie w czasie monologu Konrada głosy duchów dobrych i złych.

Te krótkie wstawki, złożone z kilku wersów, kontrastują z tokiem monologu zarówno bardzo krótkim rozmiarem (od 1-zgłoskowca do 7-zgłoskowca; większość to 2-zgłoskowce i 3-zgłoskowce), jak częstym rymem męskim. Rytmika ich oparta jest na alterna-

⁷¹ Na przykład kilkakrotnie tłumaczona w początkach XIX w. *Cyrce* (przez E. Felińską w Dzienniku Wileńskim, 1806, przez S. Szydlowskiego, a następnie T. Narbutta w Tygodniku Wileńskim, 1816) albo *Adonis* (przez T. Narbutta w Tygodniku Wileńskim, 1816).

⁷² Na przykład (sc. 2, w. 233—237):

Śmiało, śmiało! tę chwilę rozdlużmy, rozdalmy,
Śmiało, śmiało! tę iskrę rozniećmy, rozpalmy —
Teraz — dobrze — tak. Jeszcze raz Ciebie wyzywam,
Jeszcze po przyjacielsku duszę Ci odkrywam.
Milczysz, — wszakżeś z Szatanem walczył osobiście?

⁷³ W monologu Gustawa wersów o działach intonacyjnych poza miejscem średniówki jest 51 na 162 wersy całości (31,5%), w wielkiej *Improwizacji* — 107 na 270 wersów (39,9%).

cji wersów jedno- i dwuakcentowych lub różnych pod względem długości wzorca dwuakcentowców.

Takie alternowanie bardzo krótkich wersów w dramacie wywodzi się bodaj z siedemnastowiecznych komedii plebejskich i z kupletów jasełkowych, poprzez osiemnasto- i dziewiętnastowieczne opery-buffo. Tu użyte zostało dla celów bynajmniej nie komicznych, ale dla spotęgowania wyrazu, więc raczej w takiej funkcji, w jakiej występują krótkie rozmiary w odzie lub hymnie.

Widzenie Księdza Piotra różni się od *Improwizacji* pod kilkoma względami. Jest znacznie krótsze — liczy tylko 86 wersów. Wyrażną większość stanowi tu 13-zgłoskowiec — 53 wersy (61,6%). Większą jeszcze rolę odgrywa intonacja, zwłaszcza w 13-zgłoskowcu⁷⁴. Gdy w *Improwizacji* spotykało się kilku- czy kilkunastowersowe partie regularnego 13-zgłoskowca na ogół tylko z funkcją modulacji toku, w *Widzeniu Księdza Piotra* wkomponowany został w ramy wiersza nieregularnego 24-wersowy ciąg 13-zgłoskowców o wyraźnej motywacji narracyjnej: tym wierszem przedstawiona jest męka Polski — Chrystusa narodów. Rymowanie w *Widzeniu* jest jeszcze prostsze niż w *Improwizacji*, dużą przewagę ma rym parzysty. Wspólne jest natomiast dla obu tych partii wiersza nieregularnego eksponowanie ważkich znaczeniowo czy emocjonalnie zdań lub części zdań w krótkich wersach⁷⁵.

Mimo podobieństwa w doborze rozmiarów odmiennie ukształtowane jest *Widzenie Senatora* (scena 6). W tej krótkiej partii, liczącej 37 wersów, 13-zgłoskowiec stanowi również większość (23 wersy), ale nie występuje w jednolitym dłuższym pionie, tylko jest modulowany innymi rozmiarami, z których połowa to wersy średniówkowe. Te długie wersy odznaczają się nie spotykanym dotąd nigdzie w wierszu nieregularnym bogactwem działów intonacyjnych. Szybka zmiana obrazów w widzeniu sennym wyraża się w zdaniach pojedynczych, czasem urwanych, w oznajmieniach, w częstych wykrzyknieniach. Rymowanie celowo eksponuje i powtarza pewne wyrazy lub ich zespoły, charakteryzujące atmosferę akcji. Powtórzenia słowne są tu w ogóle częste. Szyk wyrazów

⁷⁴ Na 53 wersy 13-zgłoskowe w 32 występują działy intonacyjne poza miejscem średniówki — często po kilka w jednym wersie.

⁷⁵ Na przykład (sc. 5, w. 31—32):

Na trybunale gęby, bez serc, bez rąk: sędzie —
To jego sędzie!

— bez śladu inwersji, którą w wersach średniówkowych spotykało się w poprzednio omówionych partiach wiersza nieregularnego ⁷⁶.

Innym wierszem niż omówione wyżej partie pisane jest *Widzenie Ewy* (scena 4). Jest to również wiersz nieregularny stylistyczny, ale nietradycyjny. Nie przeważają tu ani trzy podstawowe rozmiary sylabiczne, ani też — jak w pozostałych partiach — nie wybija się na pierwszy plan 13-zgłoskowiec. Wiersz oparty jest na alternacji 8-, 13-, 11-, 12-, 7-, 10-, 9-, 6- i 5-zgłoskowców (kolejność według częstości występowania; por. też tabelkę rozmiarów wiersza nieregularnego na s. 555. Oprócz ogólnej zasady zmienności wzorców i równego niemal udziału wersów długich i krótkich oraz występowania nie spotykanych niemal dotąd w wierszu nieregularnym 12-zgłoskowców i 9-zgłoskowców zauważyć się tu daje — związany z dwiema ostatnimi cechami — szczególny sposób przeplatania wersów. Elementem rytmicznym najczęściej się powtarzającym, niejako powracającym wciąż motywem, jest mianowicie 5-zgłoskowa całośćka, która występuje nie tylko jako samodzielny rozmiar, ale i jako człon dłuższego wersu: a więc 11-zgłoskowca o dziale średniówkowym po piątej sylabie, 12-zgłoskowca (7+5), 9-zgłoskowca (5+4), 8-zgłoskowca (5+3). Drugą taką, już w mniejszym stopniu wyeksponowaną, całośćką jest 7-zgłoskowiec, występujący i jako samodzielny wers, i — tuż potem — jako człon 13-zgłoskowca (7+6) lub 12-zgłoskowca (7+5). Takie alternowanie rozmiarów i członów nie jest stałą metodą, ale wyraźną tendencją ⁷⁷. Przy dwuakcentowej z zasady postaci 5-zgłoskowej całości daje to delikatny rysunek toniczny na tle sylabicznego wiersza nieregularnego.

Sposób lekkiego zarysowywania systemu wersyfikacyjnego jest też charakterystyczny dla większości spośród sylabotonicznych partii części III. Trzy z nich mają tok konsekwentnie stopowy: amfibrachiczny Chór duchów nocnych w *Prologu*, kwestia Widma w scenie 9 oraz anapestyczna pieśń Konrada w scenie 1. W pozostałych partiach Mickiewicz nie poszedł jednak śladami swoich poprzed-

⁷⁶ W *Widzeniu Księdza Piotra* 1,6%, w wielkiej *Improwizacji* 5,3% wersów średniówkowych miało szyk przestawny, polegający na rozbiciu wyrazu określanego i określenia pomiędzy średniówką a klauzulę.

⁷⁷ Dłuska, *O wersyfikacji Mickiewicza*, s. 139: „jest w tym jakaś nowa zasada konstrukcji wiersza wolnego: oparcie go nie o pewne wybrane jednostki wersowe, urozmaicone i kontrastowane przez wersy różnych innych miar, i nie o regularne konstrukcje stroficzne, ale o elementy głębsze, skrytsze, a przecie naczelne, tworzące oblicze wierszy sylabicznych“.

ników w dziedzinie wiersza sylabotonicznego, takich jak Józef Dionizy Minasowicz czy młody Zaleski, którzy ściśle przestrzegali raz obranego schematu.

W części III *Dziadów* Mickiewicz stworzył nowe postaci wiersza „miarowego“, znacznie swobodniejsze i ciekawsze. Jego jamb — zarówno w sprzeczce diablów, jak szczególnie w scenie śpiewanej *Balu*, nie jest sztywnym wzorcem, a raczej przewodnim motywem w wersach różnej długości (od 6-zgłoskowca do 9-zgłoskowca), podkreślanym rymem męskim ⁷⁸.

Inny sposób sylabotonizacji spotykamy w Chórze Aniołów w scenie 4 (*Widzenie Ewy*). Chór ten jest złożony z 11-zgłoskowców o średniówce po szóstej sylabie. Zarówno w członie średniówkowym, jak i klauzulowym wersu mamy tu po dwa akcenty. Podczas jednak gdy w członie średniówkowym mają one stałe miejsce na sylabie drugiej i piątej, tworząc tok amfibrachiczny, w członie klauzulowym, 5-zgłoskowym, są niestabilizowane ⁷⁹, wskutek czego powstaje jak gdyby sylabotoniczno-toniczny przeplot.

Jeszcze inaczej dokonane zostało ustalenie postaci akcentowej chórów aniołów i archaniołów w scenie 3. Długie, 15-zgłoskowe i 20-zgłoskowe wersy dzielą się tam na 5-zgłoskowe części o paroksytonicznej klauzuli, których samodzielność podkreślana jest wielokrotnie przez czynnik składniowo-intonacyjny. Każda z ta-

⁷⁸ Na przykład (sc. 8, w. 420—423):

S e n a t o r
(tańcząc, do Gubernatorowej)
Chcę zrobić znajomość Starosty,
On piękną żonę, córkę ma;
Ale zazdrośny —

G u b e r n a t o r
(biegąc za Senatorem)
To człek prosty;
Niech Pan to na nas zda.

Konsekwentnie jambiczne są w tej strofie tylko dwa wersy z rymem męskim.

⁷⁹ Na przykład (sc. 4, w. 27—30):

Rączęta liliowe za liście splećmy,
Za róże kwitnące czoła rozniećmy,
Spod wstążek gwiazdzistych włosów nasz rozwiążmy,
Rozpuśćmy w promienie, rozlejmy w wonie;

Niestabilizowane jest właściwie tylko miejsce pierwszego akcentu w członie klauzulowym — drugi zawsze wypada na przedostatniej sylabie.

kich części ma dwa akcenty, z których pierwszy przypadać może albo na pierwszą, albo na drugą sylabę części⁸⁰.

Z sylabotonizacją toku wiąże się u Mickiewicza najczęściej ukształtowanie stroficzne — jeszcze jedno znamię pieśniowej stylizacji wiersza.

Sylabotonizm w części III, który — ogółem biorąc — jest tu tworzywem wiersza śpiewanego, przejął tę swoją funkcję z osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych oper czy wodewilów. Z wyjątkiem szopkowej sprzeczki diabłów Mickiewicz nie używa sylabotonizmu w tekście mówionym, choć istniał już taki precedens⁸¹. Nowe jest natomiast w znacznym stopniu zastosowanie określonego toku wiersza sylabotonicznego w pewnych kontekstach dramatycznych i strukturalnych. Dotyczy to przede wszystkim jambu. Nie pojawiał się on dotychczas ani jako wiersz intermezza — jakim jest rozmowa diabłów, ani jako tok rozmowy śpiewanej. Tu występował tylko trochej — miejsce jambu i rymu męskiego bywało w śpiewach solowych, duetach, chórach⁸².

Ponadto, takie rozmowy śpiewane spotykało się z zasady niemal tylko w operach buffo; były to zresztą niedługie, kilkunastowersowe partie. Tutaj, w *Dziadach*, krótkim, sylabotonicznym wierszem śpiewanym (z typowo komediowymi wtrętami francuskimi!) toczy się rozmowa czasem komiczna, ale o wiele częściej tragiczna, licząca przeszło 100 wersów. Jeszcze ostrzejszy staje się dzięki temu kontrast między atmosferą balu, lekką melodią tańca i skoczną rytmiką wiersza — a tragizmem sytuacji.

Zupełnie nie spotykane w całej dotychczasowej twórczości dramatycznej jest użycie długich wersów 15- i 20-zgłoskowych, o bu-

⁸⁰ Na przykład (sc. 3, w. 221—224):

- 20 Pan, gdy ciekawość, dumę i chytrą w sercu Aniołów, sług swych,
obaczył,
15 Duchom wieczystym, Aniołom czystym, Pan nie przebaczył.
15 Runęły z niebios, jak deszcz gwiazdzisty, Aniołów tłumy,
15 I deszczem lecą za nimi co dzień mędrców rozumu.

⁸¹ Z listów Mickiewicza (list do Odyńca, z 10 V 1828. W: *Dzieła*, t. 14, s. 352) wiadomo, że znał on *Anielę Korzeniowskiego*, dramat pisany 11-zgłoskowcem silnie jambizowanym. W tragedii pseudoklasycznej sylabotonizm oczywiście nie mógł się pokazać, do komedii wprowadził go dopiero Fredro.

⁸² Jambiczny tok podkreślają także — dotychczas nigdy nie występujące w rozmowach śpiewanych — wersy francuskie, zawsze z klauzulą oksytoniczną, a czasem i konsekwentnie utrzymane w układzie stopowym.

dowie drobionej, „piątkowej“. Sięgnął tu Mickiewicz do poezji ludowej, która zna i długie rozmiary, i taką właśnie ich strukturę⁸³.

Oprócz sceny śpiewanej i rozmowy na cmentarzu (scena 9), dialogi, a także wplecione w nie partie narracyjne, pisane są 13-zgłoskowcem stychicznym, który był jeszcze w okresie powstawania *Dziadów* drezdeńskich klasycznym rozmiarem naszego dramatu. Jego konstanty strukturalne traktowane były jednak różnie w utworach poważnych i lekkich. W ostatnim dwudziestopięcioleciu XVIII w. można już było wyraźnie dostrzec, że 13-zgłoskowiec komedii oraz wierszowanych dialogów mówionych komediooper, wodewilów itp. przedstawia się inaczej niż ten sam rozmiar w tragedii i partiach mówionych oper heroicznych.

Już w IV części *Dziadów* Mickiewicz nie posłużył się wierszem 13-zgłoskowym, który można by uznać za typowy dla poważnego dramatu jego czasów. W dziedzinie konturu intonacyjnego wersu zbliżył się raczej do wiersza komedii. W nieukończonyj części I użył też poeta w dialogu 13-zgłoskowym różnorodnego rymowania, które w tych czasach można było spotkać tylko w utworach lekkich. W obu tych częściach dramatu rozmiar 13-zgłoskowy występował jednak fragmentarycznie — dopiero w części III pisane są nim całe długie sceny.

Zestawiając ich wiersz z wierszem dramatu końca XVIII i początków XIX w. trzeba jednak zastrzec, że jest to dialog o charakterze innym niż ten, który znajdowaliśmy dotychczas u najwybitniejszych przedstawicieli dramatu polskiego. Najbliższy wydaje się on dramatom Szekspirowskim, gdzie komiczne mieszało się z tragicznym. Struktura jego stanowi również typ „mieszany“: długie „epizody epickie“, dobrze znane tragedii klasycystycznej, ale znacznie dłuższe od tych, które tam się spotyka — i tuż obok żywa wymiana zdań, nie tyrady i krótkie okrzyki, jak w tragedii, tylko prawdziwa, ciągnąca się przez całe stronicie rozmowa osób działających — jak w komedii.

W tym dialogu, niejednolitym pod względem genezy „gatunkowej“, posłużył się Mickiewicz wierszem, który w zasadniczych swoich zarysach posiada takie same cechy, bez względu na to, czy służy tragicznej opowieści, rozmowie towarzyskiej czy gawędzie.

W porównaniu z wierszem tragedii pseudoklasycznej Mickiewi-

⁸³ Zob. O. Kolberg, *Lud*. Seria XII. W. Ks. Poznańskie. Cz. 4. Kraków 1879, s. 158, nr 294; s. 207, nr 402.

czowski dialog 13-zgłoskowy uderza przede wszystkim swobodą i potocznością toku wypowiedzi. Bohaterowie tragedii z zasady wypowiadali się w zdaniach rozwiniętych, układających się w całe okresy retoryczne, które najczęściej kończyły się wraz z wersem, a przeważnie i z rymem. Takich kwestii nawet w momentach silnego napięcia było w tragediach początków XIX w. najwięcej, co — wzięwszy pod uwagę na ogół znaczną długość kwestii — stanowi najważniejszą przyczynę sztywności dialogu, jego koturnowego charakteru. Dodać trzeba, że i w obrębie takiego długiego zdania najwięcej granic składniowych przypadało na granice dystychów rymowych (rymowanie parzyste było w tragedii skrupulatnie przestrzegane). Na takim tle sporadycznie pojawiająca się przerzutnia stanowiła silny środek wyrazu, ale na to pozwalali sobie — i to niezwykle ostrożnie — tylko bardzo nieliczni. Najśmielszy tu był Feliński, który z największą stosunkowo swobodą operował frazą. Nie tylko stosował czasem tzw. słabą przerzutnię, tj. przenosił więcej niż jeden składnik zdania pojedynczego, należącego do większej całości składniowej, do następnego wersu; nie tylko kilkakrotnie pozwolił sobie na przerzutnię silną, tzn. przeciął klauzulą samodzielne zdanie pojedyncze, odrywając jeden tylko składnik; starał się także w całym utworze walczyć z monotonią, płynącą ze zgodności zdania z wierszem. Zdania obejmujące po kilka wersów kończą się więc u niego czasami w średniówce, a poza ramy dystychu wykraczają dość często. Wzniosłość stylu, która była założeniem teoretycznym gatunku, nie doznawała skutkiem tego uszczerbku — kwestie w *Barbarze Radziwiłłównie* są równie długie jak w innych tragediach, a wersy podzielone na kilka replik zdarzają się tu nawet rzadziej niż np. w *Ludgardzie* Kropińskiego czy w licznych tłumaczeniach Osińskiego. Rola repliki dramatycznej w kształtowaniu konturu intonacyjnego wersu jest w tragedii w ogóle bardzo niewielka. Przy rzadko spotykanym podziale wersu między kilka osób⁸⁴ zachowuje się przeważnie wyraźny dział składniowo-intonacyjny w miejscu średniówki; góruje też wśród replik dzielących wers na dwie części — podział 7+6.

Do przedstawionych wyżej cech wiersza tragedii dodać jeszcze trzeba szczególnie częste w tym gatunku dramatycznym posłu-

⁸⁴ W tragedii przy tym rzadko więcej niż dwie osoby „dziela” wers między siebie. Najdalej poszedł tu Kropiński, u którego (co prawda, tylko raz) spotkać można aż pięć replik w jednym wersie.

giwanie się sposobem kształtowania wersu właściwym poetyce klasycystycznej. Pseudoklasyści stosowali do wiersza tragedii wymagania najwyższego stylu oratorskiego — stąd ich swoista retoryka wersyfikacyjna: stawianie w klauzuli wersu wyrazu ważkiego pod względem semantycznym, podkreślanie dwudzielności wersu przez uwypuklanie średniówki środkami składniowymi. Często jest więc zmiana szyku gramatycznego na przestawny, łączący i podkreślający oba punkty węzłowe wersu, nierzadka symetria w budowie składniowej obu członów wersu. Sprawia to, że i te, niezbyt częste w wierszu tragedii, działy intonacyjne są w znacznym stopniu konwencjonalne, sztuczne.

Poniższa tabelka zestawia pod względem konturu intonacyjnego wiersz tragedii pseudoklasycystycznej z wierszem części III *Dziadów*.

Autor i tytuł	Liczba wersów	Przestaw. średn. klauzula	Średn. mocna	Średn. mocniejsza od klauzuli	Przerzut- nie silne	Działy intonac. z replik	Działy intonac. pozaśredn.
Trembecki, <i>Sierota chiński</i>	336	4 ⁰ / ₀	18 ⁰ / ₀	4,2 ⁰ / ₀	0,3 ⁰ / ₀	3,5 ⁰ / ₀	25 ⁰ / ₀
Osiński, <i>Cyd</i>	1465	6,4 ⁰ / ₀	30 ⁰ / ₀	1,6 ⁰ / ₀	—	3,8 ⁰ / ₀	15 ⁰ / ₀
Wężyk, <i>Gliński</i>	1342	8,3 ⁰ / ₀	24 ⁰ / ₀	2,6 ⁰ / ₀	0,3 ⁰ / ₀	4,6 ⁰ / ₀	26 ⁰ / ₀
Feliński, <i>Barbara</i>	2084	211 11 ⁰ / ₀	570 28 ⁰ / ₀	63 3 ⁰ / ₀	2 0,1 ⁰ / ₀	37 1,9 ⁰ / ₀	597 28 ⁰ / ₀
Humnicki, <i>Edyp</i>	1158	6,9 ⁰ / ₀	25 ⁰ / ₀	8,5 ⁰ / ₀	—	1,4 ⁰ / ₀	26 ⁰ / ₀
Mickiewicz, <i>Dziadów cz. III</i>	1483	34 2,3 ⁰ / ₀	501 38,4 ⁰ / ₀	104 7,75 ⁰ / ₀	18 1,04 ⁰ / ₀	156 10,5 ⁰ / ₀	790 53 ⁰ / ₀

Widać tu od razu, że Mickiewicz oparł swój wiersz na innych zasadach. Przeważa u niego tok rozmowy potocznej: nierówne, raczej krótkie zdania, czasem urwane, częste elipsy, kwestie różnej długości, wers dzielony na kilka replik — a więc tak wiele działów intonacyjnych w versie poza miejscem średniówki. Zdanie przeskakuje często od średniówki do średniówki — dlatego liczniejsze znacznie niż w tragedii są wypadki, gdy sygnał skład-

niowo-intonacyjny w średniówce przewyższa siłą także sygnał w klauzuli (tzw. średniówka mocniejsza od klauzuli). Zdarza się częściej, że klauzula wersu wręcz rozbija zestrój intonacyjny, dzieli zdanie pojedyncze. Symetryczna konstrukcja składniowa w wersie zdarza się wyjątkowo i sporadycznie.

Taki tok wiersza wskazuje wyraźnie na nawiązanie do tekstów komediowych, a szczególnie do tego typu wiersza, który się wywodzi z komedii okresu Oświecenia. Stamtąd wzięta jest ta szybka wymiana zdań, żywość intonacji, częste rozbicie wersu na kilka kwestii, krótkość repliki — ten potoczny charakter dialogu. Stamtąd — różnorodne rymowanie:

Autor i tytuł	Liczba wersów	Przetaw. średn. klauzula	Średn. mocna	Średn. mocniejsza od klauzuli	Przerzut- nie silne	Działy intonac. z replik	Działy intonac. pozaśredn.
Zabłocki, <i>Żółta szlafmyca</i>	580	4 ⁰ / ₀	31 ⁰ / ₀	4 ⁰ / ₀	2 ⁰ / ₀	10 ⁰ / ₀	41 ⁰ / ₀
Zabłocki, <i>Fircyk</i>	1647	111 6,1 ⁰ / ₀	535 36,8 ⁰ / ₀	129 8,9 ⁰ / ₀	26 1,5 ⁰ / ₀	194 12 ⁰ / ₀	685 46 ⁰ / ₀
Trembecki, <i>Syn marnotrawny</i>	1628	4,6 ⁰ / ₀	22 ⁰ / ₀	5 ⁰ / ₀	0,5 ⁰ / ₀	9 ⁰ / ₀	32,5 ⁰ / ₀
Niemcewicz, <i>Pan Nowina</i>	1174	3,6 ⁰ / ₀	30 ⁰ / ₀	2,5 ⁰ / ₀	0,2 ⁰ / ₀	6,6 ⁰ / ₀	31 ⁰ / ₀
Fredro, <i>Pan Geldhab</i>	988	1,8 ⁰ / ₀	46 ⁰ / ₀	4 ⁰ / ₀	0,1 ⁰ / ₀	17 ⁰ / ₀	44 ⁰ / ₀
Mickiewicz, <i>Dziadów cz. III</i>	1483	34 2,3 ⁰ / ₀	501 38,4 ⁰ / ₀	104 7,75 ⁰ / ₀	18 1,04 ⁰ / ₀	156 10,5 ⁰ / ₀	790 53 ⁰ / ₀

* W dwóch ostatnich tabelach przy części utworów podano tylko liczby względne. Utwory te nie były bowiem pod względem postaci intonacyjnej wersów badane w całości, ale w obszernej reprezentacji (300—500 wersów z każdego utworu).

W pierwszym dwudziestoleciu XIX w. następuje pewne przytłumienie tej swobody, na pewno nie bez wpływu surowych rygorów poetyki pseudoklasycznej, które w tych właśnie latach najpełniej doszły do głosu na terenie dramatu. Ale w 1820 r. wznawia się już komedie Zabłockiego, a w r. 1818 pisze Fredro *Pana Geldhaba*, którego wiersz pod względem postaci intonacyjnej dialogu

bliższy jest przecież Zabłockiemu niż Niemcewiczowi. Tą samą drogą, co Fredro, pójdzie w kilkanaście lat później Mickiewicz — ale nie w komedii.

Mickiewicz realizuje konsekwentnie odmienną niż tragediopisarze zasadę kształtowania dialogu. Nie przestrzega więc paroksytonicznej postaci zestrojów stojących w węzłowych punktach wersu: średniówce i klauzuli, tak jak tego wymagała poetyka poważnego dramatu. W tragedii początków XIX w. widoczna była dążność do ujednolicenia akcentowego średniówki i klauzuli, do całkowitej ich paroksytonezy. Jeśli chodzi o klauzulę, to jest ona niemal bezwzględnie paroksytoniczna w tragediach Osińskiego i Wężyka, a także w licznych fragmentach tłumaczonych i publikowanych w czasopiśmie lat dwudziestych XIX wieku. Najwybitniejsi — Kropiński i Feliński — pozwalają sobie na kilka oksytonów w klauzuli, wyraźnie ekspresywnych⁸⁵. Odstępstwa od paroksytonezy zestroju w średniówce istnieją w każdej tragedii czy dialogu mówionym 13-zgłoskowym opery heroicznej — ale w minimalnym procencie, z zasady poniżej 10% wszystkich zestrojów średniówkowych. Tak zalecali teoretycy: „monosylab“ w średniówce należało unikać, o czym świadczą wypowiedzi od Ostafiego Jabłonowskiego (1751) poczynając. Proparoksytony zaś także były w tej pozycji źle widziane, bo osłabiały średniówkę, która — jako sygnał spoczynku dla myśli — powinna być raczej mocno zaznaczona⁸⁶.

Utwory dramatyczne lżejszego rodzaju — komedie i wesołe opery — traktowały te rygory z dużą swobodą. Po monotonna komediach Rzewuskiego, które pod względem wiersza zupełnie się nie różniły od tragedii tego pisarza, następuje w drugiej poł. XVIII w. jak by nawrót do praktyki siedemnastowiecznej. Dotyczy to szczególnie średniówki: u najwybitniejszego komediopisarza

⁸⁵ Zarówno w *Ludgardzie* Kropińskiego (1537 wersów), jak w *Barbarze Radziwiłłównie* Felińskiego (2084 wersy) spotykamy po trzy oksytony w klauzuli, w obu wypadkach usytuowane w punktach węzłowych akcji dramatycznej.

⁸⁶ Dmochowski pisze w *Sztuce rymotwórczej* (I, w. 225—226):

Niech, ile można, koniec wiersza sens przerywa,
A najlepiej, kiedy się wszród wiersza spoczywa.

Podobne zalecenie zawiera i poemacik Kropińskiego pod tymże tytułem.

okresu, Zabłockiego, zestroje nieparoksytoniczne przed średniówką dochodzą nawet do 10%. Procent odstępstw od paroksytonezy obu punktów węzłowych wersu maleje jednak w XIX w. — u Niemcewicz, Brodzińskiego, u wczesnego Fredry⁸⁷. I w tej dziedzinie trzeba się liczyć z wpływem wiersza dramatu poważnego.

WIERSZ TRAGEDII

Autor i tytuł	Liczba wersów	Odstępstwa sylabiczne	Klauzule nieparoks.	Średniówki nieparoks.
Trembecki, <i>Sierota chiński</i>	336	—	—	3 prop. 0,5%
Osiński, <i>Cyd</i>	1465	—	1 oks. 0,07%	1 oks.+1 prop. 0,14%
Węzyk, <i>Gliński</i>	1342	—	—	2 prop. 0,15%
Feliński, <i>Barbara</i>	2084	—	3 oks. 0,15%	6 oks.+9 prop. 0,75
Humnicki, <i>Edyp</i>	1558	—	—	6 oks.+11 prop. 1,47%
Mickiewicz, <i>Dziadów cz. III</i>	1482 *	—	4 oks.+1 prop. 0,35%	36 oks.+33 prop. 4,7%

* Polskich klauzul — 1436, polskich średniówek — 1448.

W traktowaniu zestrojów akcentowych w węzłowych punktach wersu Mickiewicz nawiązuje więc znów do wiersza komediowego, a ściślej: do wiersza komedii stanisławowskiej, komedii Zabłoc-

⁸⁷ Odrębną pozycję zajmuje w pierwszym dwudziestoleciu w. XIX K. Tymieniecki ze swoimi tłumaczeniami komedii Terencjusza. 12,4% nieparoksytonicznych średniówek (z czego 2/3 stanowią oksytony) musiało być w r. 1817 uważane za coś szokującego nawet w pobłażliwiej traktowanej komedii, skoro wydawca i przyjaciel autora, Wyszowski, tłumaczy w przedmowie tę swobodę akcentową. W kilka lat później Osiński (op. cit., t. 3, s. 106), który wybacział nawet Zabłockiemu jego swobodny wiersz, powie w wykładach: „[Tymieniecki] nie przypuszczał, aby jednozgłoskowe w przestanku wiersza mieszczące słowa dźwięk i harmonią psuć mogły“.

WIERSZ KOMEDII ⁸⁸

Autor i tytuł	Liczba wersów	Odstępstwa sylabiczne	Klauzule nieparoks.	Średniówki nieparoks.
Zabłocki, <i>Żółta szlafmyca</i>	580	2×14-zgł. 1×11-zgł. 0,5‰	1 oks.+1 prop. 0,4‰	19 oks.+33 prop. 9,3‰
Zabłocki, <i>Fircyk</i>	1647	—	26 oks.+7 prop. 2‰	46 oks.+55 prop. 6,1‰
Trembecki, <i>Syn marnotrawny</i>	1628	1×10-zgł. 0,06‰	12 oks.+1 prop. 0,8‰	26 oks.+43 prop. 4,3‰
Niemcewicz, <i>Pan Nowina</i>	1174	5×14-zgł. 1×12-zgł. 0,5‰	—	11 oks.+14 prop. 2,1‰
Fredro, <i>Pan Geldhab</i>	988	—	—	9 oks.+1 prop. 0,5‰
Mickiewicz, <i>Dziadów cz. III</i>	1483	—	4 oks.+1 prop. 0,35‰	36 oks.+33 prop. 4,7‰

kiego czy Trembeckiego⁸⁹. W miejscu klauzuli zestroje nieparoksytoniczne są w części III *Dziadów* rzadsze, niż to na ogół było w komediach Oświecenia, i zjawiają się tylko w scenie 8 (*Pan Senator*). Jest to scena, gdzie 13-zgłoskowiec ma najbardziej chyba komediowy charakter — tu też wplata się w tekst polski francuszczyzna, jak w komediach obyczajowych przedmickiewiczowskich.

⁸⁸ Chodzi tu w ogóle o lekkie utwory dramatyczne. *Żółta szlafmyca* jest np. komedią muzyczną.

⁸⁹ Zabłocki nie poddał się panującej w pierwszym dwudziestolecu XIX w. tendencji do ustalenia akcentu przedśredniówkowego w wierszu komediowym. Przygotowując do wznowienia *Sarmatyzm* (1820 r.), na 10 poprawek w stosunku do redakcji wcześniejszej, przy których zmienia się akcent w średniówce, w 6 wypadkach zamiast proparoksytonu umieścił oksyton (w 2 wypadkach pozostałych zamiast paroksytonu — proparoksyton, w 2 zamiast oksytonu — paroksyton, ale raz jest to konieczne ze względu na zmianę znaczenia). Jest to na kilka tysięcy wersów oczywiście za mało, aby mówić o wyraźnym kierunku, ale świadczy o istniejącym w dalszym ciągu u pisarza poczuciu swobody akcentowej w średniówce. Wspomniane zmiany, które szczegółowo podaje Bernacki w przedmowie do wydania *Sarmatyzmu* w Bibliotece Narodowej, dowodzą i tego, że pisarz dobrze zdawał sobie sprawę z siły wyrazu, jaką daje oksyton umieszczony w węzłowym punkcie wersu.

Ze wszystkich powyższych zestawień wynika, że najbliższe pokrewieństwo łączy wiersz 13-zgłoskowy *Dziadów* części III z wierszem komedii okresu Oświecenia. Tak samo lub bardzo podobnie przedstawia się stosunek toku intonacyjno-składniowego do toku wersów, w taki sam sposób wykorzystane są na ogół możliwości modulowania wiersza związane z repliką dramatyczną, niemal identyczne jest traktowanie zestrojów akcentowych przed średniówką. Słowem — komediowy wiersz, mimo niekomediowej wcale treści i nie zawsze charakterystycznej dla komedii struktury wypowiedzi.

Wiersz ten jest pod pewnymi względami wewnętrznie zróżnicowany; różnice istnieją między opowiadaniem — z jednej strony, a dialogiem — z drugiej. Takie zróżnicowanie 13-zgłoskowego wiersza dramatu jest w znacznym stopniu dziełem dopiero Mickiewicza i dotyczy w szerszym zakresie tylko *Dziadów* części III. W komedii nie istniało ono niejako z natury rzeczy — nie zawiera ona bowiem dłuższych partii narracyjnych. W tragedii nieobecność takiego zróżnicowania wynika z założeń poetyki, która podporządkowywała tok wszystkich wypowiedzi jednolitemu dla całego utworu wysokiemu stylowi.

Opowieść czy gawęda domagają się pewnej potoczystości, ciągłości, silniejszych powiązań między wersami niż dialog, gdzie replika równa wersowi lub części wersu nie należy w części III do rzadkości. Zdania w partiach narracyjnych są dłuższe, składnia bardziej rozwinięta. Towarzyszy temu zmniejszanie siły sygnału intonacyjnego w klauzuli w stosunku do takiegoż sygnału w średniówce. Wersów, w których średniówka zaznaczona jest mocniej niż klauzula przez dział składniowo-intonacyjny, jest w partiach narracyjnych części III *Dziadów* trzykrotnie więcej niż w rozmowie. Częściej też zdarzają się w tych partiach przerzutnie, mimo że mniej liczne są tu na ogół działy intonacyjne przypadające poza miejscem średniówki. Dialog w części III jest bardzo bogato modulowany przez intonację — dotyczy to nawet części wersów oddzielonych przez repliki. Działy są ogromnie różnorodne, tzn. rozłamują wers na różnej długości odcinki, i często wypada ich po kilka w wersie.

W związku z taką postacią intonacyjną wiersza dialogu wydaje się pozostawać tendencja do słabszego niż w wierszu narracji zaznaczania dwudzielności wersu. Częściej zdarza się mianowicie, że średniówka rozbija w dialogu prymarny zestrój akcentowy,

zwłaszcza w scenie 8 (*Pan Senator*). W tej scenie dwukrotnie pojawiają się nawet wersy bezśredniówkowe, choć zawsze zachowujące akcent na szóstej sylabie (w obu wypadkach jest tu uzyskany akcent poboczny)⁹⁰.

Dalszą cechą różnicującą obie struktury jest szyk wyrazów w obrębie wersu. Tu jeszcze dobitniej uwypukla się odmiennność dialogu *Dziadów* części III od dramatów klasycystycznych. W dialogu Mickiewiczowskim szyk jest prawie zawsze gramatyczny. Mickiewicz nie posługuje się tu tak charakterystycznym dla twórczości pseudoklasyków sposobem podkreślania średniówki i klauzuli, polegającym na umieszczaniu przed średniówką przystawki, a przed klauzulą — trzonu⁹¹. Potoczność rozmowy sprawia, że o wiele więcej jest tu zdań krótkich, w których na zmianę szyku z gramatycznego na przestawny nie byłoby nawet miejsca. Częściej już właśnie spotyka się takie przestawnie w opowieści.

Oprócz różnicowania środkami z zakresu wersyfikacji podstawowych struktur wypowiedzi, w *Dziadów* części III posługuje się Mickiewicz tymi środkami również dla celów innej stylizacji. Zagęszczając w jakiejś partii wierszy pewne cechy, które modulują ich rytm, uwypukla tę partię, narzuca szczególnej uwadze czytelnika, doraźnie charakteryzuje styl wypowiedzi, związany z daną postacią czy określoną treścią. I tak w gawędzie kaprała, jedynej w scenie więziennej postaci z ludu, do właściwej dla warstw niewykształconych składni i leksyki przyłącza się szczególnie swobodne traktowanie wiersza: w krótkim, 36 wersów liczącym odcinku są dwie przerzutnie i siedem odstępstw od paroksytonezy średniówki, w czym sześć oksytonów. W innych partiach narracyjnych tej sceny zestroje nieparoksytoniczne w średniówce i wypadki niezgodności składni z tokiem wersów są rzadsze, mniejszy jest znacznie stopień nasycenia tymi elementami. Scena 8 — o najżywszym dialogu, bardziej komediowym pod tym względem niż u Zabłockiego czy Trembeckiego — jedyna spośród wszystkich scen, gdzie występuje 13-zgłoskowy rozmiar w ukła-

⁹⁰ W jednym z nich skasowanie przedziału międzywyrazowego po szóstej sylabie jest bezsporne: „Odkryta dzięki przezor/ności Jaśnie Pana“ (w. 64); w drugim zachodzi rozbiecie zestroju, który stanowi wyraz złożony: „Ja — mój syn! Panie Dobro/dzieju... Proszę — chwilę“ (w. 123).

⁹¹ Albo — w pseudoklasycznym wierszu oczywiście znacznie rzadziej, ze względu na hierarchię punktów węzłowych wersu — odwrotnie, tj. trzon w średniówce, przystawka w klauzuli.

dzie stychem, odznacza się odstępstwami od paroksytonezy w klauzuli wersu⁹². Ale jest to jednocześnie scena najbardziej chyba tragiczna, a te komediowe cechy wiersza występują w mo-

⁹² Są to cztery oksytyny i jeden proparoksyton (w. 71—72, 169—170, 175—176, 532—533, 568—569):

Pelikan

Pan Botwinko śledził go.

Bajkow

Pan Botwinko; cha, cha —

O! nieprędko on kończy, gdy się raz rozmacha.

Panna

De „Don Juan“; et puis le concerto de Herz...

Senator

Herz! chœur! tu także była mowa około serc.

Senator

J'y suis — dans un moment.

P. Rollisonowa

Panie, nie rzucaj nas

W rozpaczy, ja nie puszcę —

(chwyta za suknię)

Panna

Faites-lui donc grâce!

Wszyscy

(złęknieni)

Słowo stało się ciałem! — To tu!

Inni

Tu! tu!

Ks. Piotr

Nie tu.

Jeden

(patrzac w okno)

Jak blisko — w sam róg domu uniwersytetu.

Senator

No i cóż, Księżę? — milczy!... milczy i zwiesił nos.

Ale go puszczać wolno: — *on dirait bien des choses!*...

mentach wcale niewesołych. Posłużenie się tu przez poetę cechą wiersza komediowego — zamiast występującej w takich wypadkach w tragedii „retoryki wersyfikacyjnej“ — jeszcze silniej uwydatnia grozę wydarzeń i okrucieństwo żartów.

Z innego rodzaju stylizacją, już nie komediową, ale związaną z przywołanym przez daną partię narracyjną gatunkiem, mamy do czynienia w wypadku przypowieści wygłaszanej przez Księdza Piotra pod koniec tejże sceny 8. Całkowita prawie paroksytoneza średniówki (jeden zestrój proparoksytoniczny na 36 wersów), wyraża bardzo zgodność toku zdania z ramami wersu, stosunkowo niewielka liczba działów intonacyjnych w wersach poza miejscem średniówki (najwyżej jeden taki dział w wersie) — towarzyszy tu archaizacji słownictwa i fleksji. Odcinek ten wyodrębnia się silnie na tle rozmowy o bardzo swobodnym toku wersów, gdzie działów intonacyjnych jest dwukrotnie więcej, gdzie trafiają się odstępstwa od paroksytonezy klauzuli, a nieparoksytoniczne zestroje w średniówce spotyka się często.

Podsumowując teraz najogólniej to, co dotychczas powiedziano o 13-zgłoskowcu stychicznym dramatu Mickiewicza, stwierdzić trzeba, że poeta, który użył tego rozmiaru w dwóch okresach swojej twórczości, nadał mu za każdym razem odmienną postać. Zależnie od tego 13-zgłoskowiec Mickiewiczowskiego dramatu w różny sposób zarysowuje się na tle wiersza dramatycznego Oświecenia i początków XIX wieku.

13-zgłoskowiec *Dziadów* wileńsko-kowieńskich (a także *Don Carlosa* i *Romea i Julii*) kształtuje się pod silnym jeszcze wpływem poetyki tragedii klasycystycznej. Absolutna paroksytoneza klauzuli, bardzo rzadkie, chociaż ekspresywne odstępstwa od paroksytonezy

Praktyka rymowania z obcym zestrojem oksytonicznym polskiego oksytonu stanowi *novum* nawet w stosunku do wiersza komediowego. Dotychczas rymowano zawsze z obcym oksytonem polski paroksyton. Zob. np. J. U. Niemcewicz, *Pan Nowina, czyli Dom pocztowy*. Warszawa 1815, s. 32:

Jaśmin

Je me moeurs de joie ... serce me przeszyte.

Ewelina

Qu'il est tendre et sublime!

Flora

Quelle sensibilité!

średniówki, podkreślanie średniówki i klauzuli szykiem przestawnym, całkowita zgodność zdania z wierszem, nikła rola repliki dramatycznej — to cechy przejęte z wiersza tragedii Fe-lińskiego czy Kropińskiego. Już jednak w tym okresie daje się zauważyć wahanie co do toku wiersza, śmielsze rozłamywanie wersów działami intonacyjnymi. Wraz z odświeżeniem języka wypowiedzi następuje zmiana postaci intonacyjnej wiersza. Pod tym względem wiersz dramatyczny pierwszego okresu twórczości Mickiewicza przypomina raczej żywy dialog komedii stanisławowskich, nieraz go nawet przewyższa dynamiką. Odchodzi też Mickiewicz w tym okresie od rymu parzystego, który należał do konwencji tragedii.

W *Dziadach* drezdeńskich widoczna jest już wyraźna decyzja co do postaci wiersza 13-zgłoskowego. Jest to wiersz w zasadzie komediowy, o pewnej swobodzie akcentowej w średniówce, a w ostatniej scenie, pisanej 13-zgłoskowcem — również i w klauzuli. Fraza intonacyjna kształtuje się swobodnie, szyk przestawny wewnątrz wersów znika — jest on tu jeszcze rzadszy niż w komediach okresu poprzedniego. Takiego samego w zasadzie wiersza użyje później Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*.

Jednocześnie w tym komediowym wierszu dokonują się nieznane mu dotąd przemiany. W związku z obecnością nowej struktury wypowiedzi, jaką jest opowiadanie, następuje zróżnicowanie środkami wersyfikacyjnymi partii dialogowych i narracyjnych. Niezależnie od tego, również za pomocą środków z zakresu wersyfikacji, charakteryzuje poeta doraźnie osoby i style wypowiedzi.

Zastosowanie wiersza o tradycji komediowej w niekomediowym kontekście nie jest w III części *Dziadów* czymś wyjątkowym. Podobna jest przecież rola jambów śpiewanych czy Głosów w wielkiej *Improwizacji*. Stosunek Mickiewicza do tradycyjnych użyć formatów i struktur wierszowych nie tylko więc nie jest niewolniczy, ale bywa często wręcz polemiczny. Stanowi to jedną z charakterystycznych cech wiersza tego utworu.

W *Dziadach* drezdeńskich ukazał Mickiewicz dowodnie bogate możliwości stylistycznego wykorzystania tendencji rytmicznych różnych układów i systemów wiersza: 8-zgłoskowca, który inaczej przedstawia się jako wiersz lirycznej wypowiedzi, inaczej — jako wiersz dialogu o elementach ludowej stylizacji. Tradycyjnego wiersza dramatu — 13-zgłoskowca, wiersza nieregularnego, zmieniającego kilkakrotnie swą postać, zależnie od stylizacji monologu:

inny jest w wielkiej *Improwizacji* i *Widzeniu* Księdza Piotra, inny w *Śnie Senatora*, wreszcie zupełnie inny w *Widzeniu* Ewy. Różnych ukształtowań sylabotonicznych: pierwszy połączył tu, niejednokrotnie w tych samych scenach, sylabotonizm „uczony“, ten z legitymacją ścisłego wzorca metrycznego, sylabotonizm meliczny, ludowy i własne nowatorskie próby w tym zakresie.

Różnorodność formacji wersyfikacyjnych występujących w *Dziadów* części III jest wyrazem wielości stylów, które obejmuje ten utwór. W porównaniu z nim część II i IV *Dziadów* są daleko bardziej jednolite i zamknięte pod tym względem. W *Dziadach* drezdeńskich, reprezentujących dramat romantyczny w najdojrzałym dla tej poetyki kształcie, Mickiewicz dał dobitny wyraz swojemu przekonaniu, że „aby utworzyć dramat, który by przez wszystkie warstwy Słowiańszczyzny, przez lud słowiański mógł być uznany za narodowy, trzeba by [...] zagrać na wszystkich najrozmaitszych strunach, przebiec wszystkie szczyble poezji od piosenki po epopeję“⁹³.

⁹³ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*. W: *Dzieła*, t. 11, s. 111-112.