

Zdzisława Kopczyńska

Znaczenie wyboru formy wierszowej : (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 61/4, 179-195

1970

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ZDZISŁAWA KOPCZYŃSKA

ZNACZENIE WYBORU FORMY WIERSZOWEJ (NA PRZYKŁADZIE POLSKIEGO 8-ZGŁOSKOWCA)

Wartość znaczeniowa tej płaszczyzny utworu literackiego, jaką stanowi jego kształt wersyfikacyjny, nie bywa dziś podawana w wątpliwość. Wielokrotnie już wykazano, że analiza tego poziomu organizacji tekstu wnosi momenty istotnie ważne dla rozumienia całości utworu, dla odczytania jego znaczenia. Tutaj chcielibyśmy mówić tylko o jednym aspekcie tej sprawy — o wartości znaczeniowej samego wyboru formy wierszowej. Uprzedzamy też z góry, że nasze obserwacje ograniczymy do bardziej „zewnątrznej” strony tej kwestii, nie wnikając bliżej w zagadnienie dotyczące korespondowania określonych formatów wierszowych z tymi możliwościami, jakie stwarza system języka narodowego, nie wnikając więc w sens wyboru formy wierszowej z punktu widzenia jej językowych uwarunkowań. Zresztą to, co najbardziej istotne dla interesującego nas tematu, w rzeczywistości odnosi się właśnie do „zewnątrznego” kształtu formy wierszowej, tzn. do stosunkowo łatwo dostrzegalnych cech jej struktury, wyrażających się w zespole konstant, w pozametrycznym obciążeniu akcentowym, w typie relacji zachodzących między rozczłonkowaniem wierszowym a rozczłonkowaniem składniowym itp.

Już w zwykłym czytelniczym odbiorze poezji pierwszą rzeczą, która może zwracać uwagę, jest forma wierszowa poznawanego utworu. Wpływa ona często na jakość tego odbioru, wiążąc w świadomości czytelnika — na zasadzie posiadanego przezeń doświadczenia — utwór ten z innym utworem czy zespołem utworów o tym samym lub analogicznym typie wiersza. W ten sposób sama forma wierszowa, odbierana najczęściej całkiem na wstępie świadomej refleksji czytelniczej, staje się sygnałem skłaniającym uwagę czytelnika w pewnym kierunku, dostarczając tym samym informacji, które dla rozumienia utworu mogą posiadać niemałe znaczenie.

W obrębie już bardziej specjalistycznego opisu i interpretacji zja-

wisk literackich pytanie o to, co kryje w sobie wybór formy wierszowej danego utworu poetyckiego, jest, jak się wydaje, jednym z pierwszych pytań, które pojawia się przed interpretatorem. W odpowiedzi na nie bowiem zawarta może być informacja pozwalająca choćby wstępnie zorientować się, w jakim miejscu na ogólnej mapie literatury danego okresu i danej poetyki znajduje się interesujący interpretatora utwór, ewentualnie — dostarczająca przynajmniej wskazówek o kierunku poszukiwania takiego miejsca.

Co pozwala na tego rodzaju informacje liczyć i czy — tym samym — decyzja wyboru określonej formy przez poetę zawiera w sobie znaczenie nie pozwalające tego wyboru traktować jako dzieła przypadku ani jako wyniku indywidualnego tylko upodobania do takiego czy innego kształtu wiersza?

Do dyspozycji poety stoi zwykle dość ściśle uformowana tradycja wersyfikacyjna. Zarówno jeśli idzie o repertuar odmian wierszowych jak i sposobów ich kształtowania czy zakresów ich użycia. Tradycja własna: dawniejsza i nowsza, a także współcześnie wykształcająca się. Również tradycja obca, z której poeta może na własny teren przenieść „potrzebny” mu rodzaj wiersza. Nie jest to wszakże jeden, mniej lub bardziej obszerny, zbiór równowartościowych i obojętnych jednostek. Każda epoka literacka czy kierunek literacki, każda szkoła poetycka w ramach własnej poetyki wprowadza właściwe sobie zróżnicowania w tym zakresie, wyznacza wzajemne relacje między poszczególnymi rodzajami wiersza i tereny ich funkcjonowania, dokonuje hierarchizacji form wierszowych. Zwykle tylko nieliczny zespół formatów uzyskuje wysoką rangę, inne rozmiary wierszowe bywają zaledwie dopuszczane, inne wręcz zakazane itp. W zależności od tego, jak dalece otwarcie deklaratywna jest dana poetyka, postulaty jej w interesującym nas przedmiocie dadzą się odczytywać mniej lub bardziej jednoznacznie.

Tak więc wybór formy wierszowej nie jest i być nie może jedynie zwyczajnym wyzyskaniem jednej pozycji z zastanego repertuaru. Posłużenie się określoną formą wierszową jest zawsze jakiegoś typu ustosunkowaniem się do obciążonej określonymi wartościami tradycji literackiej. Tak więc sam fakt użycia takiej a nie innej formy wierszowania zawiera informacje dotyczące stanowiska poety wobec tej zróżnicowanej tradycji. Można zatem powiedzieć, że wybrany format wierszowy i sposób jego traktowania ma charakter znakowy, pozwala rozpoznać (czy przynajmniej zawiera w sobie wiele elementów takiego rozpoznania) — jeszcze bez wdawania się w bardziej skrupulatne badanie innych płaszczyzn organizacji wypowiedzi — do jakiej tradycji i w jakim sensie nawiązuje poeta swoim utworem.

Całkiem jednoznaczne odczytanie znaczenia tego sygnału jest sprza-

wą nie zawsze jednakowo łatwą. Z pewnością najmniej skomplikowane są wypadki, gdy poeta sam grubą linią podkreśla rolę i sens takiego sygnału. Mamy z tym do czynienia np. w sytuacji wyboru takiej formy wierszowej, która na przestrzeni dłuższego czasu jest stale używana w tej samej funkcji, przy czym zakres znaczeniowy tej funkcji jest dość wąski (będą to zwykle formy wierszowe raczej rzadko występujące). I tak np. gdy na naszym terenie spotkamy się z wierszem nazywanym polskim heksametrem, czy też z ukształtowaniami do niego nawiązującymi, wybór tej formy, przywołując niejako już zaświadczony i przez poprzednie użycia utrwalony jej walor semantyczny, oznacza, że mówi się o sprawach wielkiej wagi i że o takich sprawach chce się mówić w sposób szczególnie uroczysty. Oznacza tym samym, że poeta taki właśnie kształt wersyfikacyjny dla tego rodzaju wypowiedzi akceptuje, akceptuje więc jednocześnie związaną z używaniem tej formy przynajmniej pewną dziedzinę określonej poetyki.

Stosunkowo łatwo też jest odczytać sens wyboru formy wierszowej w przypadku, gdy staje się ona „zewnątrznym” wyrazem jaskrawej polemiki z określoną tradycją. Przykładów dostarczają tutaj utwory zaliczane do gatunku poematu heroikomicznego, gdzie forma wierszowa mająca już utrwaloną w tradycji rangę formy wysokiej przywołana zostaje nie w swoim zwykłym znaczeniu, nie na serio. „Negatywny” wybór formy wierszowej należy zresztą w tym gatunku do elementów konstytutywnych, stąd też znaczenie tego wyboru jest z góry założone w samej poetyce poematu heroikomicznego. Czasami dołącza się do tego jeszcze jeden czynnik: „niewłaściwe” czy ironiczne użycie formy wiersza bywa uwypuklone szczególnie wyrazistym przerysowaniem cech wierszowania zalecanych przez określoną poetykę. Z takim hiperpoprawnym kształtowaniem wiersza spotykamy się np. w 13-zgłoskowych poematach młodego Mickiewicza, stanowiących humorystyczną trawestację ówczesnie postulowanej epiki; hiperpoprawność dotyczyła norm wierszowania głoszonych przez poetykę tzw. pseudoklasyków. Tak więc u Mickiewicza polemiczny sens wyboru formy wierszowej rozciągnięty został również i na płaszczyznę samego sposobu wierszowania. Nie jest to zresztą wypadek odosobniony, raczej przeciwnie: dość często spotykamy się z polemiką w dziedzinie sposobów kształtowania toku wierszowego, wyrażającą się w decyzjach wyboru określonych „stylów” wierszowania. (Oczywiście nie chodzi przy tym nigdy tylko o sam sposób kształtowania wiersza, każda polemika w tym zakresie jest jednym z przejawów niezgodności poglądów w kwestiach o wiele bardziej generalnych).

Gdy mówimy tu o sposobach kształtowania wiersza, myślimy przede wszystkim o rozmaitych realizacjach językowych poszczególnych formatów wierszowych. Jest to dla naszego tematu sprawa ważna. Tak zwykle

się dzieje, że w każdej wersyfikacji narodowej tylko niewielka liczba (najczęściej kilka) formatów wierszowych uzyskuje popularność. Te nie-liczne formaty „dzielą” między sobą obszerny teren różnych rodzajów wypowiedzi poetyckiej, każdy z nich posiada niejako swój własny zakres funkcjonowania (nigdy jednak nie przebiega to w sposób zupełnie konsekwentny i zawsze trochę inaczej w różnych przekrojach czasowych). Ale i tak, mimo tego ogólnego podziału „kompetencji”, poszczególne formaty wierszowe obejmują swoim zasięgiem zbyt różnorodne utwory poetyckie, aby można było danemu formatowi przypisać ściśle określoną „specjalizację”. Tak nacechowane są tylko formaty związane z wąskim wycinkiem twórczości poetyckiej, rzadko występujące. Rozmiary wierszowe najpowszechniej używane pozostają w zasadzie wielofunkcyjne. Ale właśnie w ramach form wierszowych najczęściej stosowanych spotyka się bardzo bogate wewnętrzne zróżnicowania polegające na wyzyskaniu rozmaitych możliwości językowej realizacji pojedynczych formatów. Zróżnicowania te sięgają zespołu konstant tzw. metrum, jeszcze częściej dochodzą do głosu jako pewne, silnie zaznaczające się tendencje rytmiczne. W ten sposób powstają różne odmiany jednego „macierzystego” formatu (w ogóle częste źródło wszelkich „nowości” wersyfikacyjnych) i one to, przynajmniej w pewnym stopniu, ową wielofunkcyjność rozładowują. Poszczególne odmiany określonego formatu uzyskują swoje własne zakresy zastosowań, funkcjonalnie stają się odróżnialne nie tylko od innych formatów wierszowych, lecz także i od innych odmian tego samego formatu. W tej repartycji nie ma oczywiście stabilności, pojawiają się coraz inne warianty, zmieniają się zakresy ich użycia.

Odczytanie znaczenia wyboru formy wierszowej wymaga, w każdym przypadku, odtworzenia kontekstu, w ramach którego wybór ten został dokonany. Wymaga więc ujawnienia tych elementów wchodzącej w grę poetyki, które decydują o repartycji form wierszowych, a co za tym idzie — zrekonstruowania zasad tej repartycji, tj. ujawnienia wzajemnych relacji zachodzących między poszczególnymi formami wiersza. W wypadku form wierszowych najbardziej popularnych — a z tymi mamy najczęściej do czynienia — odpowiedź na pytanie o znaczenie ich wyboru może nie być sprawą łatwą. Sam rozmiar wierszowy może okazać się tutaj sygnałem niosącym zbyt ogólnikową informację. Konieczna stanie się bardziej wnikliwa analiza sposobów jego kształtowania w danym okresie, pozwalająca dotrzeć do zróżnicowanych w obrębie tego rozmiaru odmian. Konieczne też będzie włączenie tych odmian w zrekonstruowany dla danego okresu „schemat” funkcji i wartości poszczególnych form wierszowych. Dopiero wtedy możliwe staje się odczytanie znacznie bogatszej informacji, zawartej w decyzji wyboru określonego

formatu wierszowego i sposobu jego kształtowania dla interesującego nas utworu czy grupy utworów. Nie chcemy wszakże przez to powiedzieć, iż zakładamy istnienie takiej sytuacji, w której każdy rodzaj wypowiedzi poetyckiej posiada ściśle sobie przypisany rodzaj wiersza, że wszystko tutaj jest bez reszty uporządkowane. Tak nie bywa, zawsze pozostaje aktualna sprawa wielofunkcyjności, nawet w wypadku, gdy w jakimś okresie mamy do czynienia z wyraziście wyodrębniającymi się odmianami wiersza.

Poruszone tu zagadnienia próbujemy zobrazować przykładami z naszego terenu. W liczącej parę setek lat polskiej tradycji weryfikacyjnej spotykamy bardzo bogaty repertuar form wierszowych. Jednakże zdecydowanie dominowały — i to prawie w każdym okresie — tylko trzy formaty wierszowe: 13-zgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie, 11-zgłoskowiec ze średniówką po piątej sylabie i 8-zgłoskowiec. Uwagę naszą zatrzymamy na tym ostatnim rozmiarze. Występuje on w porównaniu z dwoma pozostałymi średniówkowymi rozmiarami najrzadziej, jest tym samym łatwiejszy do interpretacji z interesującego nas tu punktu widzenia, choć jako rozmiar w ogóle dość częsty bywał stosowany wielofunkcyjnie. Główne pytanie, jakie sobie tu stawiamy, dotyczy znaczenia wyboru wiersza 8-zgłoskowego w twórczości Juliusza Słowackiego, który kilkakrotnie i w różnych utworach formą tą się posługiwał. Wydaje się słuszne, aby rozważania na ten temat poprzedzić wynotowaniem momentów charakterystycznych dla funkcjonowania tej formy w dziejach naszej poezji.

8-zgłoskowiec jest jednym z najdawniejszych formatów u nas używanych; w średniowieczu i we wczesnym renesansie stanowi podstawowy rozmiar tzw. wiersza sylabicznie względnego, wiersza ówczesnie uniwersalnego. W renesansie, który jest pierwszym okresem wielkiego rozkwitu polskiej poezji, 8-zgłoskowiec, już jako miara wiersza sylabicznie ścisłego, traci czołową pozycję. Pojawia się wtedy wiele innych gatunków wierszowych, a przede wszystkim upowszechnia się 13-zgłoskowiec, i on to w dużej mierze zajmuje dotychczasowe miejsce 8-zgłoskowca: głównie w utworach należących do gatunków epickich i — nie w tak dużym już zakresie — w różnorodnych utworach dialogowych.

Ta atrakcyjność i ekspansja rozmiaru 13-zgłoskowego tłumaczy się nie tylko jego „nowością” w ówczesnej tradycji literackiej, przeciwstawianą dawniejszej i dobrze już tej tradycji znanej formie 8-zgłoskowej. Wchodzi tu w grę także (a może głównie) przeciwstawienie rozmiaru sylabicznie dłuższego i średniówkowego — formatowi znacznie krótszemu i bezśredniówkowemu. Upowszechniający się wiersz 13-zgłoskowy, tak dobrze przylegający do polskiego materiału językowego, stawał się, w porównaniu z 8-zgłoskowcem, reprezentantem kunsztowniejszego (trudniej-

szego) sposobu wierszowania i, jednocześnie, był zapewne traktowany jako stosowniejsza rama dla bardziej rozbudowanej, złożonej wypowiedzi.

Poczucie pewnej wyższości 13-zgłoskowca prowadzi nawet do specyficznej degradacji rozmiaru 8-zgłoskowego, wyraźnie poświadczonej w Rejowym *Żywocie Józefa*¹. 8-zgłoskowiec „przydzielony” tu jest kwestiom kobiet, wypowiedzi mężczyzn mają formę wierszy średniówkowych, najczęściej 13-zgłoskowych.

Na ogół jednak w odrodzeniu 8-zgłoskowiec pozostaje wierszem jeszcze ciągle produktywnym na wielu terenach, choć zasięg jego użycia wyraźnie przesuwają się w kierunku utworów krótkich, stroficznych, przede wszystkim lirycznych. Tak posługuje się 8-zgłoskowcem największy poeta tego okresu — Jan Kochanowski. Wśród licznych jego utworów napisanych tym rozmiarem szczególne znaczenie ma ujęta w 4-wersowe strofy *Pieśń świętojańska o Sobótce*, będąca najwyższym osiągnięciem artystycznym w obrębie ówczesnych realizacji formatu 8-zgłoskowego. Wybór 8-zgłoskowca dla *Pieśni świętojańskiej* uwzględnił i wykorzystywał te właściwości omawianego rozmiaru, które przesądzały o jego „niższej pozycji” w porównaniu z 13-zgłoskowcem. Dawność i poczucie rodzimości formy 8-zgłoskowej związane zostało z tematem sięgającym do starych, obrzędowych tradycji narodowych (i ludowych); krótki i bezśredniówkowy rozmiar został wykorzystany nie tylko jako forma tekstu śpiewanego (z takim zastosowaniem spotykamy się i w innych utworach Kochanowskiego i poza Kochanowskim), lecz także jako forma wypowiedzi wyraźnie nie mającej żadnych ambicji do kunsztowności.

Użycie 8-zgłoskowca w funkcji wiersza odpowiadającego sielsko-ludowej tematyce i nastrojowi, wiersza „niewymyślnej” pieśni, wywarło ogromny wpływ na dalsze dzieje tego wiersza w naszej poezji. Ukazane przez Kochanowskiego możliwości stylistycznych specjalizacji 8-zgłoskowca zostały podjęte i zaakceptowane. Był to główny kierunek następnych realizacji omawianego formatu.

W poezji wieku XVII² 8-zgłoskowiec w sposób już zupełnie zdecydowany przestaje funkcjonować jako wiersz uniwersalny. Unika się go w utworach należących do gatunków wyższych czy też mających takie aspiracje. Na niekorzyść tego rozmiaru wpływa niewątpliwie fakt, że obok 13-zgłoskowca bardzo szeroko rozpowszechnia się wówczas również

¹ Uwagę na to zwróciła M. Dłuska w *Studiach z historii i teorii wersyfikacji polskiej* (t. 1. Kraków 1948, s. 122).

² Funkcję 8-zgłoskowca wobec rozmiarów średniówkowych w poezji polskiej w. XVII omawia artykuł: Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Znaczenie i wartość form wierszowych w kontekście literackim epoki. (Poezja polskiego baroku)*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3.

i drugi format średniówkowy — 11-zgłoskowiec (5+6), fascynując swoją z kolei nowością i powiązaniami z atrakcyjną w tym czasie poezją włoską.

8-zgłoskowiec nie bywa częściej stosowany nawet przez pisarzy mieszczańskich w. XVIII, niewiele korzystających z tej nowej 11-zgłoskowej formy. Niska frekwencja 8-zgłoskowca w zbiorach poezji mieszczańskiej nabiera wymownego znaczenia, gdy się zważy, że poeci mieszczańscy pod względem techniki wierszowania są bardzo bliscy wersyfikacji wczesnego renesansu czy nawet jeszcze późnego średniowiecza, a więc okresów, w których popularność 8-zgłoskowca była bardzo duża. Możliwości szerokiego wyzyskania tego rozmiaru musiały się narzucać same przez się. Ale najwidoczniej poeci mieszczańscy 8-zgłoskowca „nie chcą”; natomiast najczęściej posługują się w swoich utworach wierszem 13-zgłoskowym, kształtując zresztą ten rozmiar w sposób zdradzający ich zależność od dawniejszych, w XVII w. już przewyżczonych norm wierszowania. Jak się zatem wydaje, sam wybór tej nowszej w naszej tradycji — średniówkowej formy wiersza miał poświadczać odpowiednią rangę artystyczną poezji tego kręgu.

Ogólnie można stwierdzić, że w twórczości poetów w. XVII 8-zgłoskowiec — jeśli idzie o zakres użycia — zajmuje odległe miejsce po formatach średniówkowych: 13- i 11-zgłoskowcu. Także w poetyce tego okresu, i to zarówno w poetyce kręgów mieszczańskich jak i dworskich czy szlacheckich, którą cechuje dobitna tendencja do kunsztowności formy wersyfikacyjnej (choć w każdym z tych kręgów inaczej się przejawiająca), 8-zgłoskowiec plasuje się na stosunkowo niskiej pozycji. Używany bywa w różnego rodzaju wierszach żartobliwych, w utworach melicznych albo bliskich melice, gdzie brak kunsztowności nie razi (a może jest nawet założony), jak np. w poezji bożenarodzeniowej, i wreszcie w utworach (śpiewanych lub nieśpiewanych), których treścią są uroki życia wiejskiego, pisanych pod sobótkowy poemat Kochanowskiego lub też *expressis verbis* do tego poematu nawiązujących. (8-zgłoskowiec nie występuje jednakże w ówczesnej sielance, wzorującej się na starożytnych lub na współczesnych włoskich mistrzach.)

Wyraźnie więc zaznacza się w w. XVII związek formatu 8-zgłoskowego z poezją, którą cechuje prosty, niewyszukany sposób kształtowania wypowiedzi; jest to w tym stuleciu najbardziej charakterystyczny zakres funkcjonowania omawianego rozmiaru. Niska frekwencja 8-zgłoskowej formy i jej dość ograniczony zasięg występowania tłumaczy się w w. XVII — być może — nie tylko samą sprawą jej dawniejszej tradycji literackiej i „prostszej” wersyfikacji (w zestawieniu z formami średniówkowymi: 13- i 11-zgłoskowcami). Nasuwa się podejrzenie, że w ówczesnej świadomości jakąś rolę mogło odgrywać poczucie pewnego rodzaju po-

krewnieństwa rozmiaru 8-zgłoskowego z wierszem poezji ludowej³, działając również hamującą na wybór 8-zgłoskowca. Za taką sugestią przemawiałby szczególnie fakt niepopularności 8-zgłoskowca w kręgach poezji mieszczańskiej, siłą rzeczy przecież bliskiej właśnie twórczości ludowej. Na eksponowaniu tej bliskości na pewno jednak poetom mieszczańskim nie zależało, raczej przeciwnie — pragnęli prawdopodobnie unikać wszystkiego, co tę bliskość mogłoby poświadczać i tym samym — w ich pojęciu — obniżać rangę ich utworów.

Nie można też w tych warunkach oczekiwać, by pisarze mieszczańscy chcieli i mogli podejmować próby stylizowania swoich utworów na ludowy ton, wyzyskując do tego celu wiersz 8-zgłoskowy. Nie widać również takich prób w innych kręgach poetyckich, dostatecznie ubezpieczonych przed zarzutami niezamierzonej „wulgarności”. A przecież często wówczas naśladowana *Pieśń o Sobótce* zawierała elementy takiej stylizacji, otwierała więc przed 8-zgłoskowcem możliwość stosowania go jako formy „ludowej”, co zresztą wieloma istotnymi momentami wiązało się z opisanym zakresem funkcjonowania tego rozmiaru. Możliwości te nie zostały jednak podjęte. Czy w ogóle były przez poetów dworsko-szlacheckich dostrzeżone, nie wiadomo.

W bardziej otwartej i wielostronnej poetyce Oświecenia stylizacja ludowa w pełni dochodzi do głosu, a ważnym jej elementem staje się rozmiar 8-zgłoskowy. Oświecenie zresztą utwierdza i kontynuuje te zakresy funkcjonowania wiersza 8-zgłoskowego, jakie były charakterystyczne dla poezji XVII-wiecznej. Tak więc 8-zgłoskowiec używany bywa w różnego rodzaju pieśniach i piosenkach — funkcja ta szczególnie wyraźnie wystąpi w utworach słowno-muzycznych, gdzie rozmiar ten służy do formowania tekstów śpiewanych w odróżnieniu od tekstów mówionych, mających zwykle kształt wiersza dłuższego, średniówkowego. 8-zgłoskowiec pojawia się też w utworach żartobliwych, czasem nacechowanych zjadliwą i jakby prostacką satyrą, czasem zaś utrzymanych w tonacji opowiadania naiwnego, traktującego przedstawiane sprawy niby na serio. Największe jednak znaczenie dla roli 8-zgłoskowca ma fakt wyzyskania tego rozmiaru w obrębie stylizacji ludowych. 8-zgłoskowiec w funkcji wiersza ludowego wystąpił przede wszystkim w różnorodnych utworach Kniaźnina i Karpińskiego, kreujących ludowego narratora czy bohatera; użyty został jako tworzywo zarówno w piosenkach jak i w wierszach niemelicznych. Tak więc „sielski” 8-zgłoskowiec naśladowców Kochanowskiego przekształcił się w Oświeceniu w 8-zgłoskowiec „wiejski”; XVII-wieczne trawestacje *Pieśni o Sobótce*, utrzymujące tradycję tego

³ Jak wolno sądzić z późniejszych zresztą zapisów, rozmiar 8-zgłoskowy mógł być wtedy dość rozpowszechniony na tym terenie.

„sielskiego” wiersza, stanowiły — oczywiście — naturalne zaplecze tej przemiany, czy może lepiej: tej modyfikacji funkcjonalnej 8-zgłoskowego rozmiaru.

Romantyzm funkcję 8-zgłoskowca jako wiersza stylizacji ludowej w pełni zaaprobował. A ponieważ ludowość była jednym z głównych haseł tego kierunku, 8-zgłoskowiec jako najważniejszy wiersz ludowej stylizacji zyskał na znaczeniu, wzrosła jego poetycka ranga. Właśnie dzięki tej ludowej funkcji — na gruncie poetyki romantyzmu następuje pełna „rehabilitacja” 8-zgłoskowca. Staje się on teraz wierszem stosunkowo często używanym, służy nawet jako format utworów długich. Jest — jak i dawniej — rozmiarem poezji melicznej, utworów o tematyce lekkiej czy żartobliwej — ale sięga też wyżyn refleksyjnego poematu romantycznego, zjawia się w najpiękniejszych lirykach osobistych. Dominuje jednak jako wiersz ludowej stylizacji, znajdując zastosowanie zarówno w dialogu, narracji czy wypowiedzi lirycznej. Nie ma ówczesnie poety, który by po 8-zgłoskowiec jako wiersz „ludowy” nie sięgał.

Już w Oświeceniu interesujący nas rozmiar zaczyna być używany w paru zróżnicowanych postaciach rytmicznych, zróżnicowanie to utrwała się w XIX wieku. Obok postaci sylabicznej pojawiają się dwie odmiany: trocheiczna (tendencje do wyodrębnienia takiego kształtu istniały już dawniej) i trójakcentowa. Dodajmy, że 8-zgłoskowiec sylabiczny stosowany był też w dwojaki sposób: jako jedyny format utworu i jako główny format, któremu towarzyszyły rozmiary innej długości, najczęściej bliskie mu rozpiętością sylabiczną. Żadna z tych odmian (czy sposobów użycia) nie ma wyłącznie sobie zastrzeżonej funkcji, istnieją wszakże dwie wyraźniejsze tendencje w tym zakresie: 8-zgłoskowiec stanowiący główny format utworu z wtętami innych rozmiarów (sylabicznie „rozregulowany”) występuje prawie wyłącznie w funkcji wiersza ludowego⁴. Z kolei trójakcentowy 8-zgłoskowiec jest stosunkowo najmniej związany z „ludowością”, prezentuje jakby najbardziej literacką odmianę tego rozmiaru. Szczególnie różnorodny zasięg ma 8-zgłoskowiec trocheiczny, ogromnie w tym czasie popularny. A choć genealogia tego typu 8-zgłoskowca jest częściowo ludowa i jej rozpowszechnienie się w okresie romantyzmu pozostaje w wyraźnym związku z ówczesną atrakcyjnością ludowej poezji ukraińskiej — trocheiczny 8-zgłoskowiec wielokrotnie występuje także poza terenem ludowej stylizacji. I to w utworach o zdecydowanej różnej tematyce i nastroju, jak np. z jednej strony — w żartobliwej powiastce czy komedii, z drugiej — w poemacie refleksyjnym lub w patetycznej deklaracji ideowej.

⁴ Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz „Dziadów” i „Kordiana” na tle wiersza dramatu epoki*. W: Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *O wierszu romantycznym*. Warszawa 1963.

Słowacki twórczość swą rozpoczyna — zgodnie z normą swego czasu — utworem balladowym. Jest to ballada ludowa, zatytułowana *Duma ukraińska* (1826). Poświadczając kształtującą się wtedy tendencję, utworowi temu — ludowemu, i to w wersji ukraińskiej — daje formę trocheicznego 8-zgłoskowca w układzie stroficznym. Niedługo potem znów powraca do ballady ludowej, także związanej z folklorem ukraińskim, i do 8-zgłoskowca trocheicznego w układzie stroficznym, w *Powieści kozackiej* (samodzielna wstawka w powieści poetyckiej *Żmija*). Utwierdziwszy w ten sposób, zaraz w pierwszych swoich utworach, powiązania 8-zgłoskowca trocheicznego z ludową stylizacją, Słowacki więcej już nie wraca do trocheicznego 8-zgłoskowca w tej funkcji. A i w ogóle przez następnych lat kilkanaście w twórczości Słowackiego 8-zgłoskowiec pojawia się zupełnie sporadycznie. Natomiast w tych sporadycznych użyciach pozostaje poeta wierny formie trocheicznej, choć służy ona już odmiennej funkcji. Może najbardziej interesujące są tu dwa utwory, oba stanowią fragmenty *Kordiana*.

Jeden z nich (w kolejności występowania w utworze — drugi) jest pieśnią-monologiem (*Śpiew Nieznajomego*), pełną ekspresji zapowiedzią walki z wrogiem. Pieśń ta, uformowana w kunsztowne 10-wersowe strofy ody francuskiej, o przeplatanych rymach żeńskich i męskich i wyrazistym toku trocheicznym — w swojej postaci rytmicznej nie ma bezpośredniego precedensu w polskiej tradycji poetyckiej. Mimo kunsztowności formy i powagi tematu — nie jest to bowiem żadna piosenka czy śpiewka, jakim dotychczas najczęściej „służył” 8-zgłoskowiec — *Śpiew Nieznajomego* można przecież włączyć w ten od dawna utrwalony zakres funkcjonowania omawianego formatu, w jego meliczną tradycję. Można też podejrzewać, iż ta meliczna tradycja odgrywała jakąś rolę w wyborze tego wiersza.

Zupełnie inny jest drugi fragment napisany 8-zgłoskowym trochejem i inna jego rola w dramacie Słowackiego. Wprowadzone na zasadzie zupełnie luźnej wstawki opowiadanie o Janku, co psom szył buty — to dziecinna powiastka (bajeczka), ujęta w styliczny ciąg wersów o prostym rymowaniu. Jako gatunek literacki fragment ten jest chyba czymś całkowicie nowym na polskim terenie. Czy akurat on właśnie wywarł wpływ na późniejszy rozwój tego rodzaju twórczości, nie wiadomo, w każdym razie wyzyskanie w nim trocheicznego 8-zgłoskowca jako wiersza poezji dla dzieci okazało się ogromnie trafne, jak tego dowiodła późniejsza praktyka poetycka, której trwałość sięga dnia dzisiejszego.

Wybór 8-zgłoskowca dla opowieści o Janku był, jak się wydaje, odwołaniem się do tej, dawniej tak zdeprecjonowanej, „łatwości” 8-zgłoskowego rozmiaru. Ową łatwość zdecydowanie podkreślał tok trocheiczny, który dodatkowo dzięki walorom mnemotechnicznym umożliwiał szyb-

kie opanowanie tekstu na pamięć, co — oczywiście — miało (i ma) ogromne znaczenie w literaturze dziecięcej, nastawionej zawsze przede wszystkim na ustny przekaz.

Dodajmy tu także, że być może w wyborze 8-zgłoskowej formy dla omawianego utworu kryły się jakieś reminiscencje oświeceniowej bajki narracyjnej, w której czasem występował (np. u Węgerskiego) 8-zgłoskowiec trocheizowany jako format całego utworu lub dłuższych fragmentów.

Stosunkowo najczęściej sięga Słowacki po 8-zgłoskowiec w ostatnim okresie swego życia. Używa tego rozmiaru w trzech odmiennych ukształtowaniach. Jednym z nich jest nadal trochej. Do trocheicznej postaci 8-zgłoskowca powraca Słowacki w *Odpowiedzi na Psalmy przyszłości*, wybierając tę samą formę wierszową, jakiej użył Krasiński w ostatnim i najważniejszym ze swych psalmów, *Psalmie miłości*. Tak więc polemika Słowackiego — skierowana głównie na tenże *Psalm miłości* — miała uzyskać równorzędny czy analogiczny kształt „zewnątrzny” z krytykowanym utworem. Wyzyskanie w polemicznej wypowiedzi „stylu” przeciwnika to zabieg stary i często spotykany. Dokonany przez Słowackiego wybór formy wierszowej mieścił się w takiej praktyce i z punktu widzenia „użyteczności” 8-zgłoskowego trocheja był w porównaniu z decyzją użycia tej formy przez Krasińskiego czymś wtórnym. Zapytajmy więc, jaka mogła być motywacja wyboru omawianej formy przez Krasińskiego.

Krasiński, w ogóle niewiele posługujący się wierszem, już przed *Psalmami* użył 8-zgłoskowca trocheicznego w długim refleksyjnym poemacie pt. *Przedświt*. Jest bardzo prawdopodobne, że to przede wszystkim wpływ poezji Zaleskiego⁵, w której właśnie 8-zgłoskowiec stanowił najczęstszą miarę wierszową, przybliżył tę formę autorowi *Psalmów*. Wielka ówczesna sława Zaleskiego siłą rzeczy eksponowała jego wersyfikację. A dodajmy też, że wobec głoszonych w tym czasie poglądów o ścisłym związku tego, co narodowe, z tym, co ludowe, 8-zgłoskowiec, zwłaszcza trocheiczny, z racji swych koneksji z wersyfikacją ludową miał szansę zyskania rangi wiersza narodowego. Na terenie praktyki poetyckiej poświadczałyby tę pozycję 8-zgłoskowca twórczość Zaleskiego, z kolei zaś także twórczość Krasińskiego. Trocheiczny 8-zgłoskowiec mógł bowiem wydawać się Krasińskiemu, dzięki poezji Zaleskiego, wierszem prawdziwie narodowym, dogodnym więc dla takiego utworu jak *Przedświt*, będący w jednym ze swoich głównych wątków — jak to sformułował Kleiner — „tryumfalnym hymnem narodowym”. Tym samym stanowił też właściwą formę dla *Psalmów*, poświęconych przede wszyst-

⁵ Na zależność *Przedświtu* od utworu Zaleskiego *Duch od stepu*, wydanego w r. 1841, wskazuje J. Kleiner (*Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*. T. 2. Warszawa 1912, s. 132).

kim sprawie narodowej, a zwłaszcza dla *Psalmu miłości*, którego naczelną idea wyrażała się wezwaniem: „Z szlachtą polską polski lud”.

Jeżeli wolno przyjąć, że taka była przede wszystkim motywacja wyboru 8-zgłoskowca trocheicznego w *Psalmach*, wypada z kolei zapytać, czy w te same ramy można również włączyć polemizujący z *Psalmami* utwór Słowackiego. Cała twórczość Słowackiego skłania raczej do odpowiedzi negatywnej. 8-zgłoskowiec (w tym i trocheiczny) był w poezji Słowackiego miarą do zbyt „specjalnych poruczeń”, aby mógł jeszcze pełnić — z konieczności szeroko zakrojoną — funkcję wiersza szczególnie nacechowanego walorami formy narodowej. Prawdopodobnie więc Słowacki wybierając ten sam gatunek wiersza nie kontynuował linii Krasińskiego, a w każdym razie nie ta funkcja 8-zgłoskowca trocheicznego była dla niego najważniejsza. W innej płaszczyźnie znaczeniowej przyświadczał Słowacki, jak się wydaje, wyborowi 8-zgłoskowca u Krasińskiego, mógł mianowicie uznać ten wiersz za właściwą formę dla prowadzonej polemiki. *Psalmu przyszłości* były bowiem również, jak wiadomo, utworem polemicznym wobec innej ówczesnej wypowiedzi, tym razem nie wierszowanej.

Oczywiście, przydatność 8-zgłoskowego trocheja jako wiersza polemicznego może nieco zaskakiwać — taka funkcja wiązała się tradycyjnie z rozmiarami dłuższymi, szczególnie z 13-zgłoskowcem. Ale był to — u obu poetów — specjalny rodzaj polemiki: daleki od rozważnej i rozbudowanej argumentacji, nasycony elementami emocjonalnymi, utrzymany w tonie deklaratywnym. Krótkość wiersza i wyrazistość trocheicznego toku stwarzała dogodną ramy dla krótkich wypowiedzi, zdecydowanych konkluzji, eksponowała dobitność sądów i haseł.

Krasiński wyzyskał tok trocheiczny podkreślając jego wyrazistość w materiale językowym polszczyzny przez pilne przestrzeganie współbieżności stóp i wyrazów (bardzo liczne dierezy), przez wprowadzenie — często w dłuższej sekwencji — męskich klauzul. Inaczej Słowacki. Choć za wzorem swego poprzednika też używał męskiego rymu — w znacznie zresztą skromniejszym zasięgu — oksytonem operował przede wszystkim wewnątrz szeregu rytmicznego; zakłócał więc tok trocheiczny licznymi i mocnymi cezurami, nierzadko przy tej okazji zacierając wyczuwalność średniówki (gdy przypadająca wewnątrz zestroju akcentowego) lub ją wręcz likwidując.

Sposób kształtowania wiersza trocheicznego u Krasińskiego był najbardziej oczywisty w polszczyźnie i poświadczony długą tradycją. Przekornie modelowany trochej Słowackiego, wprowadzający tak częste napięcia między wzorcem rytmicznym a jego językowym wypełnieniem, precedensów nie miał. Zresztą odmienność realizacji wiersza była prawdopodobnie również jednym z elementów polemiki.

Z tego samego okresu twórczości Słowackiego pochodzi kilka utworów dramatycznych, których głównym rozmiarem jest 8-zgłoskowiec. Idzie tu przede wszystkim o *Księdza Marka*, *Sen srebrny Salomei* i *Księcia Niezłomnego*.

W poprzednich utworach dramatycznych Słowacki — zgodnie z tradycją — stosował wiersz dłuższy, średniówkowy, 13- lub 11-zgłoskowiec; rozmiary te stanowiły albo wyłączną formę całego dzieła, albo, częściej, były formą większości dialogów i monologów, obok których występowały partie tekstu o innym kształcie wersyfikacyjnym. W swoich ostatnich dramatach Słowacki zupełnie odstąpił od dotychczasowej praktyki. Wybrał 8-zgłoskowiec sylabiczny jako podstawowy format w tej wersji, o której wspomniano już wyżej, a która charakteryzowała się wplataniem w kontekst 8-zgłoskowców wersów o innych rozmiarach, zwykle bliskich rozpiętością sylabiczną 8-zgłoskowcowi. Taka organizacja toku wierszowego, przy której niezbyt liczne rozmiary nie 8-zgłoskowe zostają jakby przypadkowo rozsiane w masie 8-zgłoskowców, nie ma już nic wspólnego z techniką innowersowych fragmentów czy wstawek wprowadzanych w jednolity ciąg wersów określonego typu. (Rzadkie tego rodzaju wstawki trafiające się w ostatnich dramatach Słowackiego w niczym tej odmiennej organizacji toku wierszowego nie przeczą).

Wersyfikacja omawianych dramatów, przypominająca do pewnego stopnia staropolski sylabizm względny, miała na naszym terenie, i to w odniesieniu do gatunków dramatycznych, ważne precedensy. Największe znaczenie przypadało tu utworowi Mickiewicza, *Dziadom* cz. II, szczytowemu osiągnięciu literatury romantycznej w zakresie jej „ludowego programu”. Między innymi zastosowany przez Mickiewicza rodzaj formy wierszowej — 8-zgłoskowiec sylabiczny z wtętami innych rozmiarów sylabicznie bliskich 8-zgłoskowcowi — stanowił o ludowym „stylu” tego utworu. Grało w tym rolę zarówno samo użycie 8-zgłoskowca, charakterystycznego dla ludowych stylizacji, jak i owo sylabiczne rozregulowanie toku wierszowego, odwołujące się do względnego sylabizmu wiersza poezji ludowej⁶.

Analogie między formą wierszową II cz. *Dziadów* i późnymi dramatami Słowackiego narzucają się w sposób oczywisty i nie są wcale sprawą tylko zewnętrzną⁷. Również i z punktu widzenia wyboru omawianej formy, jakiego dokonał Słowacki, nieprzypadkowa była zbieżność z *Dziadów* częścią II. Oryginalne dzieła poety z tego okresu: *Ksiądz Ma-*

⁶ Zob. Pszczołowska, *op. cit.*, s. 138—155.

⁷ Wykazała to A. Okopień-Sławińska w rozprawie *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida* (Wrocław 1964). Rozprawa ta zawiera szczegółowy opis wiersza omawianych dramatów Słowackiego.

rek i *Sen srebrny Salomei*, prezentują w porównaniu z utworami dawniejszymi odmienny rodzaj dramatu. O tej odmienności decydowała m. in. szczególnie ważna rola, jaką odgrywał tu folklor, z ludową cudownością na planie pierwszym. I z tej racji jest wręcz nie do pomyślenia, by wersyfikacyjna bliskość *Dziadów* cz. II, *Księdza Marka* i *Snu srebrnego* mogła stanowić dzieło przypadku. Mickiewiczowski wzorzec ludowego wiersza dramatu musiał być Słowackiemu znany, wolno suponować, że okazał się także przydatny dla jego nowych utworów dramatycznych.

W realizacji jednak wersyfikacja dramatów Słowackiego nie jest bynajmniej kopią wiersza II części *Dziadów*. Najbardziej znamienne są dwa momenty, które różnią ją od prawzoru Mickiewiczowskiego. Przede wszystkim Słowacki nierzadko wprowadza przerzutnie, od których zupełnie wolny jest tok wiersza *Dziadów* i które — jak to można na bogatym materiale obserwować — nie występowały w utworach stylizowanych na ludowo. Zakaz przerzutni wiązał się niewątpliwie z faktem, iż dla oryginalnej twórczości ludowej charakterystyczna była zgodność podziału wierszowego z podziałem składniowym. Druga różnica, mniej na pierwszy rzut oka widoczna, dotyczy modulacji akcentowej 8-zgłoskowca. 8-zgłoskowiec sylabiczny, o jednym tylko stałym miejscu akcentu, na siódmej sylabie, cechuje zwykle nieregularne przemieszczanie wersów o dwu postaciach: trocheicznej i trójakcentowej. Otóż w *Dziadach* cz. II wyraźnie przeważa modulacja trocheiczna; u Słowackiego odwrotnie — modulacja trójakcentowa. Służy to niewątpliwie pewnemu „przyciszaniu” ludowej stylizacji toku wierszowego dramatów Słowackiego; są tu bowiem fragmenty o bardzo wyrazistej trocheizacji, pełniące funkcję podkreślenia właśnie ludowego charakteru wypowiedzi niektórych bohaterów. Tę samą rolę, jakby zacierania ludowych cech wersyfikacji, pełni obecna w dramatach Słowackiego przerzutnia.

Tak więc kształt wiersza dramatów Słowackiego odwołując się za pośrednictwem istniejącej tradycji literackiej do ludowej proveniencji, jednocześnie owej ludowości wcale nie eksponuje. Z tego punktu widzenia panuje tu sytuacja krańcowo odmienna niż w *Dziadów* części II. Ale też ani *Ksiądz Marek*, ani *Sen srebrny Salomei* nie są utworami „ludowymi” w takim sensie jak II cz. *Dziadów*. Przenikający te dramaty Słowackiego specyficzny klimat ludowości nie jest, jak się wydaje, celem samym dla siebie, wykazuje raczej służebną funkcję wobec rysowanego obrazu świata, ma niezwykłość czy nawet niesamowitość tego świata uczynić bardziej wiarygodną, bardziej zrozumiałą. A również i wiersz, ogólnie współdziałający w kształtowaniu tej ludowej tonacji, nie ma — poza określonymi fragmentami — służyć jako czynnik „dodatkowej” stylizacji ludowej. Natomiast zostaje tu przywołana inna war-

tość związana z ludowością formy, a obejmująca całość toku wierszowego. Idzie o walor bezpośredniości, spontaniczności realizowanego kształtu wierszowego, uzasadniony przekonaniem, że taki właśnie posiada charakter prawdziwa twórczość ludowa. Wiersz „swobodny”, „zwyczajny”, jakby nie podlegający specjalnej organizacji, a tworzący ramę zarówno najzwyklejszych jak i najdziwniejszych wypowiedzi w tych utworach, zmniejszał niejako dystans między tym, co zwykle, a tym, co niezwykle, i współdziałał w ten sposób — wraz z innymi elementami ludowej stylizacji — w swoistej unifikacji przedstawionego świata, w unaturalnieniu jego niezwykłości.

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

Co znaczy ta zamiana formy 8-zgłoskowca, równająca się odrzuceniu jego trocheicznej postaci? Dla wyjaśnienia sprawy ważna byłaby odpowiedź na pytanie, co znaczył trocheiczny 8-zgłoskowiec w barokowych konwencjach literatury hiszpańskiej, co znaczył tym samym w dramacie Calderonowskim — i jaka była w tym względzie orientacja Słowackiego. Odpowiedzieć na te pytania nie umiemy. W pewnym stopniu uprawniony jest wszakże domysł, że trochej dramatu Calderona mógł Słowacki uważać za wiersz nawiązujący do formy ludowej. Takie też było „znaczenie” omawianego formatu i na naszym terenie, ale — ani to nie jest jedyna funkcja, ani stylizacja ludowa nie ograniczała się tylko do takiego kształtu wierszowego. I w ramach tej stylizacji dogodniejszy wydał się Słowackiemu nietrocheiczny tok wierszowy jego oryginalnych dramatów.

Prawdopodobnie na takim wyborze zaważyły przede wszystkim dwa względy. Po pierwsze, w dialogowej strukturze wypowiedzi trochej z racji wyrazistości toku rytmicznego musiał eksponować swoje właściwości stylizacyjne w sposób o wiele jeszcze dobitniejszy niż w wypadku wypowiedzi monologicznej. Stawał się więc czynnikiem nadającym całemu utworowi dramatycznemu bardzo określoną tonację stylistyczną o zdecydowanie wąskim zasięgu i znaczeniu. Tego typu ograniczenia by-

ły — rzecz jasna — nie do pomyślenia w *Księżu Niezłomnym*, nie mogła tu wchodzić w grę żadna jaskrawa stylizacja. Związki z wiadomymi tradycjami stylistycznymi i stylizacyjnymi były tu o wiele bardziej dyskretne, Słowacki przywoływał tylko niektóre ich aspekty znaczeniowe.

8-zgłoskowiec trocheiczny mógł też wydawać się Słowackiemu niedogodny jako forma *Księcia Niezłomnego*, mogło tu bowiem wchodzić w grę poczucie jakiejś nieodpowiedniości tego typu wiersza dla utworu poważnego, utworu najwyższej rangi. Mówiliśmy poprzednio o tym, w jaki sposób możliwy był awans 8-zgłoskowca, i to trocheicznego, do pozycji wiersza „narodowego”, o czym wydaje się świadczyć wybór formy dokonany przez Krasińskiego. Nie należy jednak sądzić, że była to ocena powszechna. I tak np. występowanie trocheja w latach trzydziestych w utworach komediowych (Fredro), a w latach czterdziestych w licznych balladach, uważanych już wtedy za gatunek epigoński, świadczyło, co prawda, o dużej popularności tego rytmu, ale zarazem sytuowało go w pozycji bardzo odległej od *Psalatów* Krasińskiego. Słowacki na pewno był świadomy tych różnorodnych odcieni znaczeniowych wiążących się z trocheicznym 8-zgłoskowcem i choć sam posłużył się tą miarą w *Odpowiedzi na Psalmę*, w utworze w końcu polemicznym, nie uznał jej za właściwą w *Księżu Niezłomnym*. Nie mógł tu pasować wiersz, którego konto choćby w pewnym tylko stopniu obciążone było „niedostatkiem powagi” (mówiąc stylem pseudoklasycznym); nie jest przy tym wykluczone, że całkiem bezpośrednią rolę w odrzuceniu trocheja jako wiersza dialogu odegrała znajomość komedii Fredrowskiej.

W dramacie o niezłomnym a pokornym bohaterze tylko taki wiersz był przydatny jako główna rama wypowiedzi, który wypowiedzi tej nadawał cechy prostoty, ale nie naruszał jej powagi. Słowacki mógł spodziewać się, że wybrany przez niego rodzaj wierszowania spełnia te warunki. Analogicznie jak w poprzednio omawianych utworach dramatycznych — przywoływanie ludowej tradycji wersyfikacyjnej (czy tradycji ludowej stylizacji) służyło i w tym wypadku do podkreślenia zwyczajności, prostoty toku wierszowego. A sylabiczny — z pewnymi rozluźnieniami — kształt wiersza nie prowokował żadnych skojarzeń, które mogłyby obniżyć powagę wypowiedzi w nim zawartej.

Sprawa wyboru 8-zgłoskowca sylabicznego jako formy szczególnie zdatnej do kształtowania prostego, zwyczajnego sposobu „mówienia” została najmocniej może zadokumentowana we własnym utworze Słowackiego o bohaterze niezłomnym i pokornym, w *Sowińskim w okopach Woli*, pochodzącym z tego samego okresu. W stosunku do wiersza użytego w dramatach poeta wprowadził tu dwie innowacje: wyeliminował rym i zamiast układu stychicznego posłużył się organizacją stroficzną, ciągiem długich strof 8-wersowych. Co znaczyły te zmiany?

Bezrymowość uchylała powtarzalność dźwiękową, dość zagęszczoną ze względu na rozpiętość wersu o rozmiarze 8-zgłoskowym, nawet przy stosowaniu rymowania nieregularnego, jak to miało miejsce w dramatach Słowackiego. W efekcie tok wierszowy w płaszczyźnie dźwiękowej stawał się jakby uboższy, klauzula wersów pozbawiona konstanty rymowej — mniej dobitna. Rozczłonkowanie wierszowe zostało jednak wzmocnione sygnałami delimitacji składniowej, podział na wersy pokrywał się z podziałem na zdania czy na wyodrębniające się składniki zdania. Brak kolizji między obu podziałami (tylko jedna przerzutnia) stawał się czynnikiem wpływającym dodatkowo na pewnego rodzaju ściszenie wierszowości wypowiedzi zawartej w tym utworze. Była ona wyraźna, lecz zarazem dyskretna. W tej sytuacji — wobec słabej klauzuli i braku przerzutni, eksponującej zwykle określony fragment tekstu — szczególne znaczenie mogło zyskać słowo, co ważne — nie jakieś wybrane, nie taka czy inna ich sekwencja, ale każde słowo. Te „możliwości” wiersza Słowacki w pełni wyzyskał w płaszczyźnie stylistycznej utworu. Opisany kształt wiersza został związany z niezwykłą jak na owe czasy lapidarnością wypowiedzi, z jej dosłownością i jednoznacznością, pomijającą zupełnie metafory i porównania.

Ale organizacja wierszowa tego utworu wnosi jeszcze dodatkową informację: zawiera ogólną i oceniającą interpretację przedstawianego zdarzenia, w żaden inny sposób bezpośrednio w tym utworze nie wyrażoną. Chodzi o układ stroficzny. 8-wersowe strofy *Sowińskiego*, przywołując tak bliską Słowackiemu tradycję formy oktawową, formy poematu bohaterskiego, stają się sygnałem, że idzie tu o sprawy wielkiej wagi.

Niewątpliwie i bezrymowość wiersza *Sowiński w okopach Woli*, i zastosowany tu rodzaj budowy stroficznej zupełnie zacierały powiązania rozmiaru 8-zgłoskowego z wersyfikacją ludową, z ludowymi stylizacjami. W tym utworze 8-zgłoskowiec już zupełnie „samodzielnie” stawał się wyznacznikiem prostej formy wypowiedzi, a także uzyskiwał rangę wiersza bohaterskiego, choć już w zupełnie innej — w porównaniu z tradycją dotychczasową — konwencji.