

Artur Grabowski

Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (57), 86-97

1999

Artykuł został 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.

Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

Wszystko zaczęło się wraz z przyjęciem chrześcijaństwa. A właściwie trochę później, bo dopiero wtedy, gdy na dwór Piastów przybyli, mówiący po łacinie, mniści. Przywieźli ze sobą księgi i nawracanie pogan zaczęło się na dobre. Krok pierwszy – nauka czytania i pisania, oczywiście po łacinie. Opowiadając o początkach wiersza polskiego, opowiadamy zarazem o początkach kultury literackiej, a więc o tym, co importowane i zaadaptowane do rodzimych warunków.

Dzieje wiersza polskiego¹ zaczyna Lucylla Pszczołowska od przywołania tego przełomowego dla Polaków zdarzenia (s. 7). Jest rzeczą zastanawiającą, że nasz wiersz rodzi się jako sztuka przekładu, a więc z dążenia do realizacji wzorca, z naśladowania, z wysiłku wyszukiwania odpowiedniego słowa. Co więcej, pod dyktando wiersza, literatury wysokiej w ogólności, kształtuje się język polski, dostosowując składnię do łacińskiego wzoru, który poznajemy głównie w jego realizacji pieśniowej, w kościele. Jeśli przyjąć, że forma dzieła sztuki jest kształtem postrzegania świata, jeśli utrwała się w niej jakiś świat wspólnego podglądania rzeczywistości, tak jak modele współżycia utrwalają się w instytucjach, to „zarys historyczny” wersyfikacji w języku polskim kreśli kształt polskiego pojmowania poezji, a więc swoisty portret polskości.

Konterfekt ów jest raczej piękny niż prawdziwy, z estetyką wszak mamy do czynienia i o sztuce „wysokiej” opowiada Autorka. Inaczej być nie może, skoro umiejętność pisarska przyszła do nas w języku obcym, a na dodatek sztucznym (bo niezupełnie „martwym”), to znaczy takim, który przeznaczony był niejako wyłącznie do obsługi spraw wyższych, ważniejszych, który miał im pomóc przetrwać, bo mniemano, iż warte są zachowania, przekazania potomnym. Dzieje wiersza polskiego, jak wynika z tej świetnej i niezwykle inspirującej monografii, będą miały zatem dwie zasadnicze siły napędowe, dwa punkty oporu i oparcia: obce wzorce i własną tradycję literacką. Na tych filarach zbudowała Autorka kunsztowny gmach swojej historycznej teorii wierszowania w języku polskim.

^{1/} L. Pszczołowska *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997.

Grabowski Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

Wspominam o tym, bo chcę wskazać na sensowność liczenia sylab i akcentów, mierzenia wersów, badania zjawisk tak „nieuchwytnych”, jak: tempo mowy, rytm składni, falowanie melodii sensu na spadkach i wzlotach średniówki, klauzuli, nagłosu. Wersologia wydaje się nauką hermetyczną, ale tylko dlatego, że zajmuje się sferą bytów subtelnych, co nie znaczy nierzeczywistych. W istocie bowiem, cóż jest trwalszego, cóż bardziej zauważalnego niż forma wierszowa? Od niej wszak zaczyna się badanie poezji, a Lucylla Pszczołowska doskonale zdaje sobie sprawę ze „służebnego” charakteru tych badań. Jeśli czasem niecierpliwi mnie (a niespecjalistów pewnie częściej) brak rozświetlających suche wyliczenia komentarzy, jeśli tęsknię niekiedy za wnioskami dotyczącymi spraw samej poezji – to jednak szybko orientuję się, że oto badaczka zatrzymuje się na progu, dyskretnie zapraszając do interpretacyjnego trudu...

*

1. Brak rozważań o wpływach docierających z rozwoju samego języka, brak szerszego opisu wpływów „ustnej polskiej poezji”, o której wspomina (s. 7) Pszczołowska na wstępie – nie są przypadkowe, nie wynikają z zaniedbania czy niedostatku miejsca. Przeciwnie, wydaje się, że to jakaś wskazówka, co do samej istoty polskiej literatury, jej znaczenia w życiu Polaków.

A zatem: poezja tworzona jest w obrębie elity kulturalnej i na jej potrzeby, związana ze sprawą publiczną, z wysoką tematyką. Zbliży ją to do retoryki, ogranicza zakres tematyczny, co przyczynia się do niejakej hermetyzacji, skłania twórców do konfrontowania własnych osiągnięć z dziełami poprzedników. Formy wierszowe rozwijają się przeto w imię sprzeciwu lub wariacji. Rolę „odświeżacza” wiersza rodzimego pełnią przekłady, które przynoszą nowe sposoby wykorzystania ekspresyjnych i formotwórczych możliwości języka. Wyraźnie też widać rozwarstwienie i specjalizację form – dla obiegu popularnego przeznacza się repertuar kilku „łatwych” wierszy, stylizowanych na twórczość ludową. Charakterystyczny jest przy tym brak głębszego wpływu rodzimej poezji „niskiej” na twórców profesjonalnych. Nurt główny wiersza polskiego zaczyna się przeto aktem założycielskim. Nie jest próbą ujęcia rodzimej mowy w formę wynikającą z istoty polszczyzny, ale wysiłkiem polegającym na bolesnym dopasowywaniu sarmackiej witalności do europejskiego ład.

W przekonaniu Autorki, popartym niezwykłą erudycją, dominantą wiersza polskiego jest izosylabizm. Można powiedzieć, że podział na wersy równosylabiczne, z przewagą rozmiarów ósmio- i trzynastozgłoskowych, tworzy koryto tej rzeki, którą płynie mowa poetów. Dwa te rozmiary daje się potraktować jako wyraz biegunowych dążeń naszej poezji: ku pieśni – z jednej strony, ku retoryce – z drugiej. Wokół nich grupują się pewne stałe tendencje co do specjalizacji form pod względem tematycznym, ale też socjalnym, dystrybucyjnym, a nawet ze względu na wpływy ideowo-estetyczne.

Ośmiozgłoskowiec pochodzi bowiem od owych mnichów, co to nie mówili po naszymu, a uczyli nas chrześcijańskiej liturgii na średniowiecznych pieśniach

Roztrząsania i rozbiory

łacińskich. Mnisi ci zastali w pogańskiej krainie język, w którym nie powstały jeszcze pieśni o rycerzach, jakimi dysponowała już Anglia, Francja, Niemcy czy Italia; zastali co najwyżej ludowe śpiewki. Słowa z tych właśnie piosenek trzeba było jakoś zmieścić w łacińskich wierszach. Właściwie pierwsza trudność, na jaką natrafili wykształceni Polacy, to... zapisać swój język. A to oznaczało – sprowadzić bogactwo dźwięków do dwudziestu sześciu liter łacińskiego alfabetu, w którym na dodatek jest ledwie pięć samogłosek, czyli samodzielnych dźwięków. Rola samogłoski w pieśni jest kluczowa, bez tonów bowiem nie da się śpiewać. Tak oto piśmienność i śpiewność stoją u podstaw polskiego sylabizmu.

Drugi rozmiar, trzynastozgłoskowiec, przynosi dopiero Renesans. Tym razem polszczyzna musi dostosować się do poezji Horacego, Dantego i Tassa. Rozmiar, którym później Mickiewicz napisze swój epos o Polaku, służy rodzimym, choć snobującym się na Europę, specjalistom od literatury. Erudyci uczą się łaciny rzymskiej, nie średniowiecznej, czytają lekkie wiersze Wergiliuszowych bukolik, błyskotliwe epigramaty Katulla i wyrafinowane elegie Propercjusza. Co prawda „trzynastka” jest wciąż genetycznie związana z łacińską pieśnią religijną, ale są to już twory późnego średniowiecza, a w Polsce trafiają na grunt pre-renesansowy. Przeto będzie to rozmiar, w którym rozwinie się poetycka gra z językiem, skomplikowana składnia, instrumentacyjna inwencja. Dopiero w XVI wieku ustala się również rodzimy alfabet, równoległe z gwałtownym rozkwitem drukarstwa. Lucylla Pszczołowska zwraca uwagę na ostentacyjnie literacki charakter trzynastki, co wkrótce uczyni z niego najlepszy wiersz łacińskich przekładów, znacznie bardziej naturalny od „polskiego heksametru”.

Zasadniczą zaletą długiego wersu ze średniówką jest chyba nieparzysta liczba sylab. Wers symetryczny, rozpadający się na dwa równe odcinki, traci spójność, zanika bowiem napięcie pomiędzy częściami, napięcie utrzymujące jakby „niepewność” co do dalszego rozwoju frazy, zmuszające do jej „dopełnienia”. Przy tym wers jest dostatecznie długi, żeby zmieściła się w nim pełna, skomplikowana wypowiedź – służy zatem retoryce. Taki wers podkreśla syntagmę kosztem pojedynczego słowa, które dominuje w pieśniowym ośmiozgłoskowcu. Śpiew, bliższy emocjom, potrzebuje mocnych, dźwięcznych słów; rozmowa, mówienie służyć myślom, potrzebują zatem środków pozwalających je sformułować, a więc takich, które wiążą, nie wyodrębniają sylaby. Z tych też powodów na bazie ośmiozgłoskowego wersu rozwinie się rytm trocheiczny, silnie rozkładający akcenty na krótkich słowach, zaś trzynastka wypełni się konwersacyjnym, łagodniejszym jambem i rozmiarami stóp wielosylabowych.

Oczywiście, rodzima kultura poetycka dysponuje również innymi rozmiarami, jednak pomiędzy osiem a trzynaście zawiera się wers, jakim piszą polscy poeci, jakby to właśnie była miara oddechu polszczyzny. Wszystko, co poniżej „ósemki”, wydaje się trochę niepoważne, co powyżej „trzynastki” – nadto patetyczne. Skąd to pochodzi, że odczuwamy rozmiary wierszowe jako semantycznie i emocjonalnie nasycone? Autorka nie odpowiada na to pytanie, ale im bliżej współczesności, tym częściej omawia stylistyczne nacechowanie wiersza. Najprostszym wyjaśnieniem

Grabowski Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

byłoby narastanie tradycji jako nacechowanego tła dla nowych rozwiązań i utrwalanie się dystrybucji rozmiarów. Sprzyja temu elitarny, autoreferencyjny charakter polskiej literatury. Pszczółowska zresztą podkreśla ten mechanizm samą kompozycją książki. Koniec każdego rozdziału jest w istocie załącznikiem następnego, tak że przejście między epokami odbywa się płynnie i naturalnie. W ogóle wydaje się, jakby wiersz polski realizował jakiś plan, nie cel jednak, ale rozwój tendencji załączkowych. Autorka stara się nie robić dygresji, nie zatrzymuje się nad skrajnościami, dąży do opisanania nurtu środkowego...

2. Co regulowało bieg dziejów wiersza? Istnieją, jak sądzę, dwie zasadnicze siły, które oddziałują na kształt wypowiedzi poetyckiej z zewnątrz – miejsce wiersza w kulturze literackiej epoki oraz możliwości ekspresyjne języka na określonym etapie rozwoju. „Szczegóły budowy wierszowej zależne były od sposobu wykonania, który z kolei związany był z jego typem i przeznaczeniem” (s. 8).

Tak więc pieśniowy charakter wierszy średniowiecznych był zasadniczą przyczyną ich nieizometrii wersowej. „Ewentualne drobne różnice dotyczące liczby sylab w wersach i w częstotkach mogły być wyrównywane w śpiewie” (s. 8). Chrześcijańskie, łacińskie formy meliczne wypełniały się pogańską mową. Początkowo zapisywano „treść” ku pamięci, czyli w imię zachowania dla przyszłego odtworzenia. Pieśń była arką przymierza między pokoleniami. Na dodatek charakterystyczną cechą „budowy utworów pieśniowych jest, związana z ich oralnym obiegiem, formulicznosc tekstów” (s. 20). Tłumacz ósmiozłogkowych pieśni łacińskich przejmuje zatem ich sylabiczny rozmiar jako naczynie, które wypełnia polskimi dźwiękami. Zawarte w pieśniach formuły są najstarszym (bo chyba jedynym) śladem polskiej prozodii, a więc tego, jak brzmiała średniowieczna polska mowa. Rozmiar tych pierwszych utworów będzie odtąd miejscem, w którym kolejne epoki „wypróbowywać” będą zmieniającą się melodię polszczyzny. Mutacje ósmiozłogkowca są w pracy Pszczółowskiej niemal osobnym tematem, który przeżywa się od średniowiecza do dwudziestowiecznego tonizmu. Nic to nowego zresztą w naszej wersologii, wszak na zagadkowy charakter tego rozmiaru zwrócił uwagę Kazimierz Wóycicki na początku wieku, kiedy budował podstawy nowoczesnej nauki o wierszu polskim.

Inaczej rzecz miała się z rozmiarem trzynastozłogkowym, który występuje już prawie zawsze w układach ściśle regularnych. Jego popularność zbiega się też z zasadniczym dla polskiej kultury przełomem renesansowym. To wtedy, na przełomie XV i XVI wieku, rodzi się w Polsce literatura jako samodzielny kontekst wiersza. Ścisły sylabizm nowych rozmiarów nie jest, wbrew pozorom, znakiem usztywnienia reguł żywej polszczyzny. Przeciwnie, jest dowodem samodzielności polskiego poety. Trzynastozłogkowiec humanistów nie przejmuje ani nie naśladuje bezkrytycznie wiersza Wergiliusza i Horacego, jego celem jest bowiem raczej upodobnienie niż powtórzenie wzorca. Rzec by można, iż chodzi o naśladowanie ducha, nie litery. Idzie o to, aby mowie Polaków nadać taki kształt, który włączyłby ją do grona narodów Europy na zasadach partnerskich. Twórczość Jana Kochanowskiego to

Roztrząsania i rozbiory

już samodzielny twór polskiej kultury łacińskiej, to znaczy: wypowiedź po polsku, ale łacińskim duchem natchniona. Odzwierciedla ona chyba najgłębszy sens renesansowego postulatu naśladowania, które polegać miało na aktywnym włączeniu się w wartki strumień wspólnej tradycji. Wiersz ośmiozłotkowy spadnie w tym czasie do grupy form obsługujących odbiorcę masowego. Taka specjalizacja rozmiarów będzie się ciągnąć aż do początków naszego wieku.

Mam nieodparte wrażenie, że zaznaczył się tu podział, który do dziś widać w naszej kulturze... Ośmiozłotkowiec jest jak polski „lud” – rytualnie (formalnie) religijny, ale z tą żarliwością pogańskiej chyba proweniencji. Jest w nim nieopanywany żywioł mowy nasyconej emocjami, niechętniej retoryce. Trzynastka to wiersz europejski, elitarny. W zasadzie forma rodzima, ale jakby zapatrzona w, abstrakcyjną trochę, „prawdziwą” kulturę. Ten najbardziej polski z wierszy wziął się z dążenia polskości na zewnątrz, ale nie chciał czerpać z jej żywego źródła. Trzynastosylabowiec wyrósł z łacińskiej składni, tak jak ośmiozłotkowiec z polskiej prozodii. Jakby między głosem a pismem polskiej literatury była dziura. Można dalsze dzieje wiersza odczytywać jako próbę jej wypełnienia.

Kto wie, czy nie z takiego właśnie przecucia wybuchła rewolucja poetycka Romantyzmu. Żywej polszczyźnie obcy był klasyczny kształt elitarnego wiersza. Żarliwość nie znajduje formy, w której może się spełnić, forma nie dopuszcza siły, która mogłaby ją ożywić – tak mógł myśleć autor ballad, krytykujący wiersze o sadzeniu grochu. Ale za lat kilkanaście wiersz ten powtórzy w swoim klasycznym eposie... Prozodia polskiej mowy nie mieści się w ciasnym ośmiozłotkowcu, rozbija go, albo on ją więzi i deformuje, przeto, jak w za ciasnych butach, kroczy karykaturalnie. Za to eleganckiej trzynastce brak mocy, który to uwiad wyśmiał Mickiewicz, z właściwą młodzieńcom, bezwzględnością. Europejskim erudytom nie stało siły, stąd też ich niewiara w zdolność kultury polskiej do podjęcia wielkich tematów w swoisty, oryginalny sposób. Ale nie uprzedzajmy faktów...

3. Kochanowski jest nie tylko ojcem, ale i dzieckiem naszej literatury. Forma wierszowa, którą stworzył i utrwalił, mogła pojawić się tylko w ukształtowanym środowisku literackim, pośród odbiorców zdolnych docenić kunszt mistrza. Przedtem istniały wiersze, w wieku XVI narodziła się poezja. „Nowy sposób budowania wypowiedzi wierszowanej funkcjonuje u Kochanowskiego w kontekście zupełnie nowego podejścia do poezji. Kochanowski pierwszy zrywa z wszechobecnym dotąd dydaktyzmem i pierwszy wprowadza gatunki liryczne nie przeznaczony bezpośrednio do śpiewu” (s. 57). Dokonuje się więc rewolucja w samej sytuacji komunikacyjnej – powstaje bowiem „liryczne” nastawienie do tekstu językowego, co oznacza, że wychwytyjemy tu moment powstania języka poetyckiego jako specjalnego sposobu używania słów. Dokonuje się też rewolucja w samym sposobie istnienia tekstu, bo „nie do śpiewu” oznacza tyle, co „do czytania”, i to w kontekście innych dzieł wąsko pojętej literatury, nie zaś nieograniczonego zbioru wszelkich utworów językowych. Tu, jak sądzę, biją źródła sił kształtujących dalszą ewolucję wiersza. Będzie on dostosowywał się niejako do zmieniającego się pojęcia po-

Grabowski Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

etyckości i będzie żywił się konfrontacją ze stworzonymi wcześniej tworam, które służyć będą za tło dostatecznie wyraźne, by mogły się na nim objawić niespodziewane figury.

Kochanowski buduje w istocie formę wierszową, która jest formą poematu, nie zaś tylko porządkiem narzuconym wypowiedzi. „Forma wierszowa staje się w twórczości Kochanowskiego ważnym składnikiem tekstu, a jej zróżnicowanie [...] podkreśla zmianę tematu, a często i nastroju utworu” (s. 58). Mistrz zatem funkcjonalizuje wiersz semantycznie i ekspresyjnie. Te dwa cele wysuną się na czoło dążeń poetów baroku. Co więcej, forma wierszowa będzie niejako narzędziem wyzwalania poetyckości tekstu, „czasem wydaje się, że koncepcja barokowej poetyki jest wręcz uzależniona od układu wierszowego, jakby podsunięta przez ten układ” (s. 85). Formalizm tej poezji nie wynika z zamiłowania do gier i zabaw, jest wyrazem swegoistego pojmowania zadań poematu. „Utwór napisany wierszem tak kształtowanym staje się niejako zadaniem do rozwiązania” (s. 85). Już nie komunikacja treści, ale wyzwolenie interpretacyjnej aktywności odbiorcy będzie celem trudu wierszopisa.

W przeciwieństwie do poety renesansowego, poeta Baroku nie pisze dla równych sobie partnerów-humanistów, pisze dla czytelnika, dla wyspecjalizowanego uczestnika kultury literackiej, różnego od samego twórcy. Czytelnika zadaniem jest przeczytać formę, co świadczy o utrwaleniu się specjalnych sposobów obcowania z tekstem. Te oczekiwania szybko stają się terenem poetyckiej inwencji, wiersz będzie się kształtował ze względu na nie. Takie postępowanie dowodzi znacznej hermetyzacji literatury, w istocie mamy tu do czynienia z powstaniem wiersza jako dzieła sztuki. Teraz jest on tak samo „przedmiotem”, jak Kaplica Sykstyńska czy rzeźbiony guzik. Z obszaru literatury, jako estetycznego ogródka wydzielonego z piśmiennictwa, przechodzi do pięknego ogrodu sztuk.

Z tego punktu widzenia całkiem na nowo jawi się Klasycyzm. Dla niecierpliwego młokosa ze Żmudzi był wcieleniem nudy, sam siebie jednak Klasycyzm pojmował rewolucyjnie. Walka toczyła się o przywrócenie poezji statusu... literatury, czyli zdolności komunikowania treści językowych w sposób piękny, ale bezpośredni. Innymi słowy: w dziejach wiersza Oświecenie było konserwatywną kontrrewolucją, próbą powrotu do kultury uporządkowanej wedle ustalonego wzorca. Z jednej strony mamy uporządkowanie składni, uzgodnienie wykształconych przez ponad dwa stulecia rozmiarów wersowych z ujednoliconą prozodją literackiej polszczyzny. Z drugiej strony wszakże pojawia się masowo wiersz nieregularny, najcenniejszy chyba wkład czwartkowych biesiadników w dzieje polskiej wersyfikacji. Ów niestały podział tekstu na wersy odpowiada dążeniu do prostoty, dążeniu do uczynienia z wiersza narzędzia konwersacji. Jest to w istocie jego nowa funkcja, na użytek wieczorów w salonach, parkowych przechadzek i gabinetowej polityki. Wiersz nieregularny ma odzwierciedlać tok wypowiedzi, przy założeniu, że odbiorca wie, jak ma korzystać z rozczłonkowania wersowego tekstu, którego poszczególne człony nie powtarzają się, a jednak w jakiś tajemniczy sposób zachowują ekwiwalencję.

Roztrząsania i rozbiory

Otwiera to drogę do formy bardziej pojemnej, która w istocie chciałaby zniknąć, by dopuścić rzeczy same, myśli czyste. Poeta oświecony nie wierzy w zaświat niewyraźalny, a możliwy do ujrzenia przez pryzmat sztucznego języka. Zdrowy rozsądek podpowiada mu proste rozumowanie: mówmy o tym, o czym da się mówić, a więc o tym, do czego język jest przeznaczony. Jeśli nawet istnieje poza tym jakaś rzeczywistość, to nie należy zmuszać języka do wysiłku ponad jego możliwości, a czytelnika narażać na męki wyższego rzędu. Nie ma potrzeby dzielić języka na prozę i poezję, a wiersz, skoro już nam się dostał w spadku, niech ułatwia porozumienie zamiast skłaniać do interpretacji, która oddala ludzi od siebie, a czasem nawet ich skłóca. Ma być zatem „gładki, dźwięczny i przejrzysty” (s. 145). Oświecenie jest przy tym okresem największego rozkwitu teorii wiersza, i to teorii normatywnej. Prostota najwyraźniej wymaga wsparcia...

4. Wszystko to działo się na terytorium zdominowanym przez elegancją „trzy-nastkę” i rozmiary kształtujące styl wysoki. W tym czasie średniowieczna ludowa „ósemka”, wraz z piosenkowymi rytмами, wegetowała na marginesie zainteresowania panów poetów. Aż przyszła moda na pasterskie sentymeny i ośmioletko-wiec znalazł się znów w centrum uwagi. Oczekiwanie zostało wynagrodzone, rozmiar ten bowiem stał się kolebką polskiego trocheja, w nim narodził się sylabotoni-zm. Tutaj też, jak sędzę, rozwiązuje się zagadka sekwencyjnej budowy składnio-wej pierwszych polskich zdań w łacińskim ośmioletkowcu. Pszczołowska podkreślała w pierwszym rozdziale ich trójdzielność i zgodność rozczłonkowania wer-sowego z podziałem syntagmatycznym zdania. Syntagmy takie to całości intona-cyjno-semantyczne, więc jakby jednostki emocjonalno-myślówce. Przeczekają dworską i obywatelską retorykę i powrócą do głosu w sentymentalnym trocheju, stylizacjach romantyków i modernistów, na nich oprze się wiersz toniczny, z tego źródła zaczerpnie emocyjny system Różewicza.

Wprawdzie dopiero romantycy zaczęli konsekwentnie wypełniać wersy stałą postacią akcentową, ale już oświeceni korzystali z niej jako środka ludowej styliza-cji. Świadczy to o utrwaleniu się w świadomości literackiej stałej dystrybucji tema-tycznej rozmiarów, jest też w istocie początkiem zastosowania stylizacji wersyfikacyjnej jako środka ekspresji. Jednak samo pojawienie się sylabotonizmu nie było chyba szczęśliwym wydarzeniem. Intuicja nie zawiodła poetów – w dziejach nasze-go wiersza nie było okresu, kiedy akcentowiec miałby ilościową przewagę nad syla-bowcem. Dla „pogańskiego” głosu wciąż nie było „chrześcijańskiej” formy...

Sylabotonizm zniewala myślenie. Mocno ogranicza dopuszczalność słów, elimi-nuje całe obszary możliwych związków. Stała postać intonacyjna wersu ujednolica wypowiedź, nie pozwala na niuanse intencjonalnego oddziaływania na składnię, słowem: emocje zaciemniają jasność wywodu. Jest w nim wprawdzie coś z biolo-gicznej siły człowieczego głosu, ale też właśnie dlatego nie służy cichemu myśle-niu. A takim właśnie myśleniem za pomocą wersów zaczynał być tekst poetycki. W sylabotonizmie tkwi załóżek tej idei, żeby wierszem wpływać na czytelnika. Me-lodia wszak wabi i kołysze, wprowadza nastrój, który czymże jest, jeśli nie...

Grabowski Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

wstępną dyrektywą interpretacji? Romantyczne marzenie o rządzie dusz spełnia się w takim komponowaniu tekstu wersami, które pozwoli nie tylko sterować odbiorem, ale wręcz narzuca kierunek rozumienia. Trzeba przyznać, że w porównaniu z Mickiewiczem, Słowackim, Norwidem twarogłowi ziemianie i sztywni akademicy jawią się jako liberalni konserwatyści. Klasyk szuka partnera do rozmów, romantyk wie już, że tekst czytamy intymnie, w samotnym dialogu z książką, narzuca więc model dyskursu. Poeta dyktuje warunki.

Dlatego nowoczesność Romantyzmu nie sprowadza się do nowych wynalazków w zakresie wersyfikacji, jest to raczej nowoczesne pojmowanie samej poezji, a dopiero w tym kontekście nowa funkcja formy. Romantyzm wprowadza organiczne rozumienie formy, to jest takie, że naczynie nie da się oddzielić od zawartości. Więcej nawet – każde „inaczej” to zawsze „co innego”. Odnajdujemy tu tendencje, które kielkują w poetyce Baroku, choć teraz nie chodzi już o stworzenie przedmiotu, a o spowodowanie sytuacji współodczuwania, współwidzenia, współrozumienia świata. Tekst ma być miejscem spotkania. Dla rozwoju wiersza ma to przełomowe konsekwencje, odtąd bowiem cechą wspólną wierszopisów będzie „twórcze traktowanie budowy wierszowej” (s. 195). Tym samym zacznie się wspólnota postawy, ale w odrębnych poetykach. Proces usamodzielniania się literatury, sztuki poetyckiej, tekstu wiersza – dobiega końca. Teraz już nie polszczyzna domaga się formy dla mowy, domaga się jej indywidualny głos poety.

Na dobrą sprawę, twórczość każdego z wielkiej trójki nowatorów formy to nowy przełom w polskim wierszu. Mickiewicz „wyrwał wiersz trzynastozgłoskowy z klasycznego gorsetu, [...] sylabotonizm rozszerzył o tok anapestyczny oraz nie znane dotąd u nas postaci jambu i amfibrycha, [...] stosował fragmentaryczne wyrównania akcentowe, jakby zapowiadające tonizm” (s. 195). Wersyfikacja Mickiewicza była więc na miarę Kochanowskiego, poeta – podobnie jak mistrz czarnoleski: uporządkował, utrwalił i rozwinął to wszystko, co tkwiło jako potencja wiersza polskiego dwóch poprzednich stuleci. W pewnym sensie jednak był ostatnim poetą starej Polski, tak jak Kochanowski był jej ojcem założycielem. Dopiero różnica między Mickiewiczem a Słowackim ma charakter zmiany jakościowej. Pszczołowska nie dość chyba ją podkreśla.

A przecież wystarczy rzut oka na zapis wiersza, by przekonać się, że dla Słowackiego tekst znaczy tyle, co ślad procesu twórczego. Te wszystkie wielokropki, te niedokończone frazy, ten swobodny przepływ zdania między rymami. Tu już właściwie nie ma składni, tu są frazy na wolności, spływają w wersy, tak jak myśli przychodzą do głowy, jak obrazy przesuwają się na ekranie wyobraźni. Tak będą traktować zapis wersowy poeci awangardowi, a rozwiną go dopiero twórcy z drugiej połowy naszego stulecia. I wszystko to, nie opuszczając właściwie miary sylabizmu, który w jego wykonaniu jest niemalże... wierszem wolnym, wierszem, który sam się sobie dziwi, że zachowuje tradycyjne rozmiary. Po raz pierwszy głos „pisany” wyraża myśli.

Wreszcie Norwid, poniekąd kontynuator linii Słowackiego, ale przecież rezultat osiąga jakby odwrotny. Jeśli uznamy, że Słowacki był twórcą stylu wierszowa-

Roztrząsania i rozbiory

nia, który możemy określić jako wizyjno-refleksyjny, w odróżnieniu od retoryczno-intelektualnego stylu Mickiewicza i jego poprzedników, to w Norwidzie należałoby widzieć wynalazcę stylu dramatycznego. Wersyfikacja Norwida służy skonstruowaniu mikrosceń, dialogu lub monologu, w istocie monodramu rozpisanego na idee, na postawy spierające się w duszy podmiotu. Najwyraźniej nastąpił rozpad tej wspólnoty, która zrodziła Kochanowskiego. Romantycy tworzą już wiersze wedle indywidualnych reguł, często stwarzanych *ad hoc* na użytek jednego wiersza, jak robi to właśnie Norwid. Zaczyna się trzeci akt dziejów wiersza polskiego, wymaga on innych narzędzi, innym językiem będzie opisany.

5. „Taki wiersz nie poddaje się szybkiej i powierzchownej percepcji, wymaga mozolnego nieraz odtwarzania drogi myślowej poety” (s. 207). Znow więc wersyfikacja pokazuje, że zmieniła się relacja między twórcą a odbiorcą, między tekstem a czytelnikiem. Nigdy wcześniej czytelnikowi nie stawiano takich zadań, nigdy też wiersz nie miał pomagać w „odtworzeniu” procesu twórczego. Najważniejsze w tej przemianie jest wciągnięcie czytelnika we wspólnotę hermeneutyczną, narzucenie mu odpowiedzialności świadka. Nie tego współobywatela zachodniej tradycji, nie uczestnika gry w sztukę, nie partnera konwersacji – ale intymnego świadka intymnych przeżyć. Siedzi teraz naprzeciw (kartki), w niezupełnie symetrycznym, ale jednak dialogu.

Nowa forma wierszowa obsługuje inne tematy – nie nadaje się do spraw publicznych, ale świetnie służy sprawie narodowej, ta jest wszak osobistym bólem każdego Polaka. Zasadniczym tematem poezji staje się teraz prywatne przeżywanie spraw, które dotyczą wszystkich. Niestety, wiersz Norwida, wiersz-zapis, wiersz-ślad, trafia na odbiorcę niegotowego. Posługuje się on bowiem narzędziami poetyki „obiektywnej”, nie wie jeszcze, że czytania musi uczyć się za każdym razem na nowo, z analizy każdego wiersza.

Autorka poświęca w tym miejscu (s. 225–231) sporo uwagi kwestii rymowania. Rozważania Pszczolowskiej o romantycznym rymie pisane są już zupełnie innym językiem, jest to język krytyki, to już lektura formy, nie opis jej cech. Bo też właśnie w kategoriach stylistyki i semantyki przyjdzie mówić o wierszu nowoczesnym. Zmiana roli rymu najlepiej pokazuje zmianę istotową formy wierszowej. Rym przez wieki służył podkreślaniu klauzul wersowych. Zatrudniano go wprawdzie sporadycznie do innej roboty, ale dopiero romantycy na dobre wyzwolili go z poddaństwa składni i kadencji. Na przykładzie rymu widać, jak poszczególne środki poetyckiej roboty usamodzielniają się, tworząc w ten sposób powszechnie dostępny repertuar chwytów, z których poeta składa wypowiedź wierszową. Tradycja nie jest już wspólną drogą, jest współdostępnym skarbem. Rym może teraz pełnić dowolną funkcję: może wspierać kompozycję wersową, zestawiać dźwięki i znaczenia słów, instrumentalizować warstwę dźwiękową itd. Uważna lektura rozdziału *Romantyzm* pozwala dojrzeć w epoce wieszczów zapowiedź formy nowoczesnej, dzisiejszej. Nie nowe to oczywiście odkrycie, ale nadzwyczaj jasno wyłożone.

Grabowski Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

Rewizjonistyczne natomiast jest spojrzenie na Młodą Polskę. Autorka obala szkolne przekonanie o nowatorskim charakterze epoki, która właściwie traktowała formę wierszową z dezynwolturą manierystów pozbawionych odwagi. Poezja tego okresu, w świetle form wierszowych, jawi się jako hermetyczna, hiper-literacka, przeładowana stylizacją. Zaslugą modernistów było ponowne, bo prawie zapomniane od średniowiecza, odkrycie muzycznych możliwości mowy związanej. Właściwym terenem tego odkrycia była chyba romantyczna poezja krajowa, o czym Autorka mówi mało, bo też twórczość Zaleskiego, Lenartowicza i im podobnych miłośników ludowości odbiega nieco od przyjętego schematu ewolucji autoreferencyjnej. Tymczasem wpływ poezji ludowej na tych pisarzy zdaje się prawdziwszy niż to, co sugeruje Mickiewicz w swoich balladach i romansach, nader wszak „klasycznych”. Głos, którym wypełniały się średniowieczne pieśni łacińskie, przechował się w, autentycznym jeszcze wtedy, folklorze, a etnograficzne zainteresowania romantyków nie były zafalszowane – jak późniejsze fascynacje modernistów. Być może w tym miejscu należałoby zająć się badaniem formy poezji ludowej i jej wpływu na wersyfikację, czego Pszczołowska nie robi, zaniedbując trochę nurt ósmiozgłoskowca. Zamiast tego opisuje pozytywistów jako post-romantyków, co jest nader trafnym spostrzeżeniem historycznym, ale niezbyt to twórczy okres w dziejach naszego wiersza. Okazuje się, że i „śpiew” można sformalizować aż do utraty dobrego smaku.

Ciekawe, że wraz z rozwojem literackiej świadomości sylabotonizmu „głos” przestaje być słyszalny. Pozytywiści, w swoim umiłowaniu porządku, niechcący zasypali „pogańskie” źródło pieśni. Wprawdzie poeci czerpią z tego źródła rzadko i nietrwale, niemniej jednak strumień takiego, nieksiążkowego, myślenia o wierszu płynie w poezji polskiej: Wyspiański, Czechowicz, Nowak, Białoszewski.

Moderniści czerpią zyski z wynalazku melodii mowy, którą wprowadził sylabotonizm. I wpadają w pułapkę nastrojów, z czego ta będzie korzystać, że wszelka regularność w wersyfikacji skompromituje się do końca. Zbudują, niechcący, wyraźne tło dla poetyki awangardowej.

Ważnym przewartościowaniem dokonany przez Autorkę jest zmiana pozycji Kasprowicza i Wyspiańskiego. Pszczołowska słusznie zauważa, że „budowa hymnów Kasprowicza w niewielkim tylko stopniu wykracza poza znane dotąd sposoby organizacji sylabicznego wiersza nieregularnego” (s. 301). Nie tu się zaczyna wiersz wolny, tu raczej kończy się numeryczny. „Najwybitniejsze miejsce zajmuje tu twórczość Wyspiańskiego” (s. 301). Autor *Wesela* nie cieszył się dotąd sławą genialnego mistrza wiersza, dla wielu był wręcz przykładem formalnego prostactwa. Tym większa zasługa Pszczołowskiej, że potrafiła dostrzec wartość w tej odmienności.

Wyspiański miał nieliterackie ucho, słyszał w polszczyźnie żywą mowę utrwaloną w formułach, słyszał to, czego nie byli zdolni usłyszeć ci, którzy tylko czytali. Tajemnicza moc sylabowca polegała na promieniowaniu łacińskiej formy, w istocie obcej polszczyźnie, choć już dostatecznie oswojonej, byśmy nie musieli czuć się dłużnikami. Wyspiański natomiast „rozrywa w większych czy mniejszych partiach

Roztrząsania i rozbiory

tekstu związki wiersza nieregularnego z jego podstawą, czyli wierszem sylabicznym” (s. 302). Intuicja podpowiada mu, że „wolny” będzie tylko taki wiersz, który idzie za intonacją wypowiedzi, a nie za składnią zdania. I odwrotnie: mówienie wierszem (wszystko to działo się w dramatach!) musi wykraczać poza utrwalone sylabiczne rozmiary, te są wszak pochodzenia „piśmiennego”. Nikt nie mówi wersami, mówi się fraza za frazą, a każda jest inna i każda podporządkowuje się semantyce. Coś chcę wyrazić i pod tę treść ustawiam głos. W wierszu tym nie ma nic stałego, autor świadomie „deautomatyzuje intonację wiersza”. Nie ma się o co oprzeć, może dlatego niewielu jest aktorów i reżyserów, którzy sensownie „mówią Wyspiańskim”?

Wyspiański odnajduje i rozwija twórczo... samą mowę, jego wiersz jest właściwie „prozą sterowaną”, taką, jakiej będzie używał dramat Claudela, jak wersuje swoje teksty Bernhard czy Różewicz. Przeczuję tu osobny nurt rozwoju wiersza, wiersz dramatu. Ciekawe, że nurt ten zdaje się płynąć tym samym korytem, co wiersz ludowy i przytłumione dźwięki wypełniające średniowieczny ośmiogłoskowiec. Wyspiański słyszy mowę ludzi niepiśmiennych, ludzi, których języka nie kształtuje poprawność, lecz ekspresja. Jego rola w dziejach wiersza polskiego porównywalna jest do roli Chopina w muzyce. To samo twórcze przetworzenie najgłębszej istoty polskości zamiast powierzchownego naśladownictwa gwary „prostaczków”. Jeśli nie widać tego na pierwszy rzut oka, to dlatego, że Wyspiański nie pisał na użytek paryskich salonów, ale dla teatru miejskiego w prowincjonalnym mieście cesarstwa. Być może to właśnie jest owa chrześcijańska forma dla poańskiej energii?

6. Wraz z gwałtownym wystąpieniem nowatorów Dwudziestolecia kończy się moc oddziaływania rozmiarów wersowych. „Takiej rewolucji w wierszowaniu – powiada Pszczołowska – nie było w polskiej poezji od czasów wystąpienia Kochanowskiego, tylko tym razem miała ona kierunek odwrotny” (s. 306). To, co stary mistrz zbudował, młodzi barbarzyńcy zburzyli. Do fundamentów.

Rewolucja nie polegała na wprowadzeniu nowego pojęcia wierszowości, co sugeruje Autorka (to chyba dokonało się za sprawą romantyków), ale na uświadomieniu tego faktu i spopularyzowaniu nowej postawy odbiorczej. „Uległy zachwianiu lub całkowicie zmieniły się kryteria wierszowości tekstu, co świadczy o zmianach, jakie zaszły w dziedzinie wrażliwości na rytmiczne uporządkowanie wypowiedzi” (s. 306). Jakby nagle ludzie zaczęli inaczej słyszeć mowę... Inaczej też zaczęli traktować teksty pisane. Fundamentalna destrukcja polegała na zrównaniu z ziemią (z prozą) sylabowca, tego, który stworzył wiersz polski, zaciągając kredyt u średniowiecznych twórców łacińskiej pieśni kościelnej. Najwyraźniej dług został spleacony, chyba że... bankructwo.

Autorka powiada, iż mamy do czynienia z „nowym sposobem organizowania wypowiedzi poetyckiej” (s. 307), co oznacza, że wierszem już się nie pisze, ale wiersza używa się do skonstruowania tekstu. W tym miejscu kończy się w książce Pszczołowskiej przegląd rozmiarów, a zaczyna się charakterystyka postaw este-

Grabowski Tajemnica sylabowca, czyli o duchu poezji polskiej

tycznych. Utrwalają się autorskie style wierszowania (to z Norwida), ale nakaz oryginalności zabrania poetom je kontynuować. Od tej chwili należałoby właściwie ewolucję wiersza zastąpić przeglądem technik wersyfikacyjnych. Pszczołowska ma świadomość konieczności zmiany postawy badawczej. A jednak w ostatnich rozdziałach książki zdaje się interesować ją to, w jaki sposób budowla powstająca na gruzach regularnego wiersza wznoszona jest z jego odłamków. Można by Autorce zarzucić, że nie dość zajmuje ją nowość, oryginalność nowoczesnego wierszowania. Ale postawa taka uzasadnia się samą kompozycją pracy, która wskazuje na niezwykle spójną i konsekwentną wizję polskiego wiersza. Najlepiej widać to w części ostatniej, opisującej poezję najnowszą, gdzie Autorka jakby świadomie pomija to, co inne, w imię tego, co jakoś nawiązuje do przeszłości. To chyba najslabsza część rozprawy, bo naśladowcy i epigoni nie mogą mnie zainteresować. Najwyraźniej jednak dąży się tutaj do pokazania, że co raz ukształtowało nasze myślenie o wierszu, nie zaniknie, zawsze da się rozpoznać pod maską nowości. Poezja jest bowiem, zdaniem Pszczołowskiej, od siebie zależna, a sprawy wiersza są jej wewnętrznym problemem. To prawda, że współcześni poeci „mają polonistyczne wykształcenie” (s. 391), nie pozwalające im zapomnieć, skąd ich wiersze się wzięły. Aliści dalej nie wiem, na czym miałyby polegać owe „zmiany wrażliwości”, to nowe słyszenie. Niedocieczony wątek rozbudza moją ciekawość...

Myślę sobie na koniec, że wewnętrzna spójność poezji w dziejach formy wierszowej nie tylko na odejściach i powrotach do regularności się zasadza. Zastanawia mnie, co też nie mogło się zmieścić w asylabizmie średniowiecznym, a co teraz wypełnia po brzegi ów wers, którego nie można zmierzyć? Alternatywna historia wiersza, gdybyśmy taką mieli, byłaby może trochę mniej konsekwentna, ale za to otwarta na zewnętrzne dopływy. Jeśli wiersz w istocie żeruje na sobie, to nie zmartwychwstanie nawet pod piórem poetów-polonistów. A tedy próżna nasza wiara.

Bo może trzeba by zapytać nie tylko, jaką jest forma wiersza, ale też kształtem czego ma być. Czy mowy? czy myśli? czy emocji? W co właściwie wierzyli Polacy swoim łacińskim wierszem? Historia wiersza jawi się przeto jako wstępny tom pewnej wyobrażonej serii. Następne to: historia języka poezji, opis przemian samego pojęcia poetyckości, ewolucja postawy odbiorczej... Tak to, uchylając rąbka tajemnicy sylabowca, podglądamy samą wyobraźnię.

*

Jeśli głęboko wczytać się w ten, pozornie suchy, katalog form wierszowych, daje się w głębi odkryć kształt ducha polskości poezji, jak się on jawił wierszopisom. Przyznam, że to właśnie najbardziej ujęło mnie w pracy Pani Profesor Pszczołowskiej, i podejrzewam, że to też stanowić będzie o jej wartości jeszcze dla kilku najbliższych pokoleń. *Zarys historyczny...* można śmiało postawić obok *Próby teorii...* Marii Dłuskiej. Niech nas nie zwiedzie skromność w tytułach, świadczy ona jedynie, z jaką uwagą Autorki pochylają się nad przedmiotem swych dociekań. Znak to, że budują fundamenty.

Artur GRABOWSKI