

*STEFAN SAWICKI*

## PRZERZUTNIA U MICKIEWICZA

Badania wersyfikacyjne mogą mieć różny charakter. Najczęściej zajmowały się one dotychczas określeniem pewnej powtarzającej się struktury rytmicznej (metrum) oraz jej historycznej przemienności w zakresie danego typu wiersza. Natomiast tylko wyjątkowo podejmowano próby określenia rzeczywistego toku wiersza będącego wynikiem ścierania się elementów rytmicznie stałych z ukształtowaniem intonacyjno-składniowym i akcentowym. Rzadko też problematykę wersyfikacyjną próbowano ujmować w aspekcie funkcjonalnym.

Pierwszy, tradycyjny typ badań ma wyraźnie określony, choć wąski przedmiot zainteresowań i prowadzi do pewnej autonomizacji nauki o wierszu. Typ drugi zbliża bardzo wersologię do szeroko pojętej stylistyki. Badania funkcjonalne zaś ważne są nie tyle dla historii wiersza, ile dla artystycznej analizy konkretnych utworów.

\*

Zagadnienie przerzutni należy w zasadzie do omówionego wyżej drugiego typu badań wersologicznych, choć naturalnie podlega również interpretacji funkcjonalnej. Przerzutnia bowiem nie jest niczym innym jak zatarciem przy pomocy składni i intonacji wyrazistości tak silnej granicy rytmicznej, jaką jest

klauzula<sup>1</sup>. Ciekawe jednak, że właśnie przerzutnią zajmowały się również badania tradycyjne, ograniczające się przecieź w zasadzie do analizy elementów rytmicznie stałych. Wyczuwane znaczenie przerzutni dla budowy wiersza zmuszało widocznie do wyjścia poza utarty a metodycznie niewątpliwie konsekwentny krąg problematyki.

Prócz „naukowego azylu” na terenie tradycyjnej wersologii zyskała przerzutnia również szerszą popularność jako jeden z bardziej znanych ogółowi chwytów wersyfikacyjnych. Mimo to — samo pojęcie przerzutni nie jest bynajmniej jasne. Niejasność ta wynika głównie z faktu, że istnieją w rzeczywistości różne typy przerzutni: słabsze i silniejsze i że trudno znaleźć właściwe kryterium ich systematyzacji. Pożądane byłoby osobne studium teoretyczno-systematyczne, które rozwiązałoby zasygnalizowane trudności, a które zaprojektowane jest zresztą przez *Słownik terminów literackich I. B. L.* Na razie posłużymy się wypadnie paru rozgraniczeniami o charakterze roboczym.

Najważniejsze dla budowy wiersza są przerzutnie wyraźne, silne, które powstają tam, gdzie prócz zespolenia składniowo-intonacyjnego na granicy dwóch wersów, istnieje nadto wyraźny dział składniowo-intonacyjny w jednym z wersów tworzących parę przerzutniową. Dział ten musi być bliski końca wersu pierwszego lub początku drugiego; w wersach dłuższych bliższy niż średniówka, najczęściej odcinający jedno słowo lub jeden zestrój akcentowy. Oto przykład z *Pana Tadeusza*:

*Wchodzi, cofnął się, toczył zdumione źrenice  
Po ścianach; w tej komnacie mieszkanie kobiece?*

Przerzutnie słabsze opierają się naturalnie również na zespoleniu składniowo-intonacyjnym w klauzuli, ale działy wewnątrzwersowe są tu z reguły słabsze lub bardziej oddalone. Typów przerzutni słabszych, podobnie jak i silnych, jest sporo; może najczęstszy pojawia się wtedy, gdy granice składniowo-intonacyjne przypadają w średniówkach obu wersów. Tym razem przykład z *Grażyny*:

<sup>1</sup> Zjawiskiem podobnym, którym się jednak rozprawka niniejsza nie zajmuje, jest tzw. przerzutnia średniówkowa.

*Zła jest niezgoda, ale gorszą zgodą  
Chcesz nas pojednać; raczej ogień z wodą!*

Najstańsze przerzutnie ograniczają się jedynie do zespolenia składniowo-intonacyjnego. Pewną rolę w budowie wiersza odgrywają one tylko zbiorowo. Opory budzi używanie nawet w tym wypadku terminu „przerzutnia”.

Ta robocza klasyfikacja jest klasyfikacją bardzo uproszczoną. Nie uwzględnia ona całego szeregu odmian przerzutniowych, nie uwalnia od różnego rodzaju wątpliwości, daje jednak konieczną podstawę pojęciową dla zarysu historycznego, który będzie się zresztą zajmował przede wszystkim przerzutniami silnymi<sup>2</sup>.

\*

Jednym z bardziej znanych faktów z zakresu nauki o wierszu polskim jest stwierdzona w poezji klasycystycznej, a zwłaszcza w jej schyłkowym okresie dążność do uzgodnienia granic składniowo-intonacyjnych i rytmicznych. Dążność ta widoczna jest przede wszystkim w klauzuli. Aby się o tym przekonać, wystarczy przejrzeć twórczość kilku choćby bardziej reprezentatywnych pisarzy tego okresu. Ciekawszą może rzeczą będzie przypomnienie, że do tej „bezprzerzutniowości” nawoływały również ówczesne poetyki.

Stosunkowo liberalny był w tej kwestii Franciszek Ksawery Dmochowski. Oto cytat z jego *Sztuki rymotwórczej*:

*Niech, ile można, koniec wiersza sens przerywa,  
A najlepiej, kiedy się wśród wiersza spoczywa.  
Niech z wiersza na wiersz skoki ustawne nie trują<sup>3</sup>.*

<sup>2</sup> Ze względu na małą przydatność dla ujęcia funkcjonalnego nie wprowadzono tu istotnego rozróżnienia na przerzutnie i odrzutnie, o którym wspomina Grzędzińska w streszczeniu swej pracy *Wiersze Cypriana Norwida* („Sprawozdania z czynności i posiedzeń P. A. U.”, t. LII, 1951, nr 9, str. 750). Rozróżnienie to dotyczy nie tyle siły poszczególnych przerzutni, ile raczej ich budowy.

<sup>3</sup> Franciszek Ksawery Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, wyd. II, Wilno 1820, s. 21.

Więszym rygorystą był Ludwik Kropiński, którego wier-szowane poglądy na poezję krążyły w odpisach na długo przed ukazaniem się w druku. Pisząc o Trembeckim Kropiński uważa wyraźnie za zaletę, że poeta ten

*Łączyć myśli i zręcznie umie myśli staczać.  
Wiersz jeden nie śmie nigdy na drugi zakraczać;  
A jeśli zań niekiedy przejść pozwoli sobie,  
Nie z musu, ale zawsze ku rzeczy ozdobie*<sup>4</sup>.

Obok rygoryzmu („nie śmie”) jest zostawiona pisarzowi furтка; „niekiedy”, „ku rzeczy ozdobie”.

Nie jaśniej o tych wyjątkowych okolicznościach pisze Alojzy Feliński, który za zasługę poczytuje Krasickiemu, że w 13-zgłoskowcu „zniósł do reszty przeskakiwanie częste sensu z wiersza do wiersza, które (wyjawszy rzadkie wypadki, kiedy poeta ma cel pewny i wyraźny) odejmuje cały wdzięk wierszom rymowanym i robi z nich tylko nudną i łamaną prozę<sup>5</sup>.

Najobszerniej sprawę przerzutni omawia w *Uwagach nad rymowaniem polskim* Euzebiusz Słowacki. Zgodność składniowo-rytmiczną w klauzuli uzasadnia koniecznością uwypuklenia rymu. Przenoszenie sensu z wiersza do wiersza szczególnie razi go w 13-zgłoskowcu; mniej natomiast w wersach krótszych. Dozwolone jest tylko dla celów ekspresywnych. „Zdarzają się wprawdzie okoliczności, gdzie to правило ustąpić powinno innym względom, gdzie dla odmalowania zapału namiętności albo dla wydania harmonii naśladowczej, poeta przerywa jednostajny ciąg mowy i niejakie zamieszanie wprowadza; ale są to wypadki szczególne, których miejsce dowcip i smak dobry łatwo rozpozna”<sup>6</sup>.

Mnożenie podobnych wypowiedzi potwierdzających łączność teorii z praktyką poetycką w okresie klasycystycznym byłoby niecelowe. Z przeglądu ich jasno wynika, że postulowały one w wierszu (szczególnie w tradycyjnym 13-zgłoskowcu) zgodność

<sup>4</sup> Ludwik Kropiński, *Sztuka rymotwórcza. Rozmaite pisma*. Lwów — Stanisławów — Tarnów 1844, s. 111.

<sup>5</sup> Alojzy Feliński, *O wierszowaniu. Dzieła*, Wrocław 1840, s. 199.

<sup>6</sup> Euzebiusz Słowacki, *Uwagi nad rymowaniem polskim. Dzieła*, Wilno 1826, t. II, s. 282.

składniowo - rytmiczną w klauzuli. Dopuszczały jednak uzasadnione ekspresywnie pojedyncze odstępstwa od tej obowiązującej zasady.

\*

Jest rzeczą ogólnie znaną, że Mickiewicz w początkowym okresie swej działalności literackiej terminował „w szkole klasycznej”. Nic więc dziwnego, że solidaryzował się również z zaleceniami klasyków odnośnie przerzutni. Oto co pisze w jednej z recenzji z r. 1817 pt. *Rozbiór przekładu z Kwinta Kalabra „Śmierć Achillesa”*: „Naprzód w ogólności wyznać muszę, że przekładanie to z gładkiego wiersza i wielu szczęśliwych wyrażen główną ma zaletę. Prawda, że się napotykać niektóre przejścia z wiersza na wiersz, jak np. 1, 2, 3, które poeta tłumacz, ściśle pilnując się oryginału, w przekładni także zostawił. Ale to są wolności od największych poetów używane i tylko dlatego spostrzec je można, że są umieszczone obok piękności, np.:

[...] chrzęst rozszedł się od zbroi  
W upadku bohatera i jeszcze się boi  
*Trojanin Achillesa* [...]

Wiadomo, jak za podobne przejścia Przybylski na tłumacza *Iliady* powstawał<sup>7</sup>. Przykład dowodzi, że zastrzeżenia klasyków nie dotyczyły jedynie przerzutni silnych.

Jeżeli teraz przyjrzymy się z kolei młodzieńczym utworom poety o charakterze najczęściej lirycznym lub liryczno - epickim, to z łatwością spostrzemy w nich dbałość o zachowanie zgodności składniowo - rytmicznej. W takiej na przykład *Zimie miejskiej* powstałej w końcu r. 1817 brak w ogóle i silnych, i słabszych przerzutni, a w 69 wersach (na 72 całości) przypada w klauzuli granica składniowo - intonacyjna sygnalizowana znakami interpunkcyjnymi lub spójnikami. Podobnie jest w wierszach pisanych w roku następnym: w sonecie *Przypomnienie* i programowej mowie wierszowanej *Już się z pogodnych niebios...*, w której na 100

<sup>7</sup> Adam Mickiewicz, *Rozbiór przekładu z Kwinta Kalabra „Śmierć Achillesa”*. *Dzieła*. Wydanie Narodowe, t. V, s. 122 - 123.

wersów tylko jeden nie kończy się granicą składniową. Ten jeden procent wyeliminowany został zresztą w *Walce miodowej*, gdzie zachował poeta w klauzuli całkowitą zgodność składniowo-rytmiczną.

Jest rzeczą zrozumiałą, że gdy na takim harmonijnym, „bezprzerzutniowym” tle pojawi się przerzutnia, zwłaszcza silna, zwraca ona na siebie uwagę, podkreśla słowa i znaczenia, które sobą obejmuje. Ta właśnie zasada kontrastu leżała u podstaw ekspresywnej funkcji przerzutni, tolerowanej przez poetykę klasycystyczną i wykorzystywanej przez Mickiewicza.

Samo podkreślanie znaczeń mogło służyć różnym celom. W tłumaczeniu ody Horacego *Do Pryska* końcowa przerzutnia uwypukla ostateczny sens gnomy stoickiej organizującej zwrotkę III:

*Większy król, chuciom gdyś nie dał przewagi,  
Niż gdybyś złączył boki oceanu  
I gdyby tobie obiedwie Kartagi  
Służyły, panu.*

Ale czasem przerzutnia podkreśla jakiś sens ważny nie tylko dla określonej części, ale dla całego utworu. Tak jest na przykład w *Odzie do młodości*: „[...] po plastycznym wizerunku tępoty oczu starczych wybuchają słowa, w których naprawdę zawarto się to, co jest nie ideologią, nie programem, ale spontaniczną poezją *Ody* i co brzmi nie słabnącą przez lat dziesiątki mocą głosu wołającego:

*Młodości, ty nad poziomy  
Wylatuj [...]”<sup>8</sup>*

Wezwanie to zawdzięcza przerzutni nie tylko uwypuklenie sensu i „odmalowanie zapału namiętności”, ale również lapidarność, zwięzłość gnomiczną, która po latach odezwie się echem w niektórych *Zdaniach i uwagach*, szczególnie w *Rozmowie*:

*Duch z bezdeni swej woła; Bóg ze swej bezdeni  
Odpowiada: obadwa równo niezgłębieni.*

Czasem przerzutnia współgra z innymi czynnikami podkreślającymi zasadniczy sens utworu, jego wymowę całości. Tak jest

<sup>8</sup> Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. I, s. 213.

np. w ostatniej zwrotce *Żeglarza*. Obok przerzutni dużą rolę odgrywają tu: przeskakująca średniówkę trójdzielność i zagęszczenie akcentów w wersie przedostatnim:

*I razem ze mną pod strzałami gromu  
Co czuję, inni uczuć chcieliby daremnie!  
Sąd nasz, prócz Boga, nie dany nikomu.  
Chcąc mnie sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie.  
— Ja płynę dalej, wy idźcie do domu.*

Przerzutnia podkreślając pewną wypowiedź może skierowywać przez to uwagę na osobę wypowiadającą. Tak jest w *Kurhanku Maryli*:

*Nie masz cię, nie masz, kochana  
Marylo! [...]*

Chodzi tu przecież nie tyle o samą wypowiedź, ile o zasugerowanie bólu i rozpaczy Matki.

Bezpośrednio postać występująca w utworze została przy pomocy przerzutni podkreślona w *Romantyczności*:

*„Słuchaj, dziewczeczko!” — krzyknie śród zgiełku  
Starzec [...]*

Na miejsce znaczące wysuwa się tu postać starca jako tego, który swym ostrożnym sceptycyzmem przeciwstawia się „czuciu i wierze”.

Prócz podkreślania znaczeń przerzutnia może spełniać czasem pewną rolę kompozycyjną. Wydaje się, że tak jest w balladzie *To lubię*, gdzie jedyna silna przerzutnia rozpoczyna po opisie scenerii partię narracyjną:

*Ja, chociaż pomnę, nieraz Andrzej stary  
Zaklinał, nieraz przestrzegał [...]*

Funkcję kompozycyjną pełni też przerzutnia w *Toastach*. Współgra tu ona z puentą utworu:

*Tak gdy zrośniem w okrąg wielki  
Przez magnesowaną styczność,  
Wówczas z lejdejskiej butelki  
Palniem: WIWAT elektryczność!*

We wszystkich podanych przykładach przerzutnia pełniła jakąś jednoznaczną funkcję wyzyskując w tym celu prawo kontrastu.

Na takie środki wyrazu dawała swoje *placet* przy szerszej interpretacji jej zaleceń — poetyka klasycystyczna. I właściwie do końca w różny sposób wykorzystywał Mickiewicz w liryce tę jednorazową ekspresywną funkcję przerzutni.

Ale jest rzeczą jasną, że przełamanie granicy rytmicznej przy pomocy składni i związanej z nią intonacji mogło zwracać większą uwagę w harmonijnym, klasycznym kontekście lub przynajmniej w okresie, gdy przeważały tendencje do takiej bezprzerzutniowej i retorycznej budowy wierszy. Tak właśnie było w początkach twórczości Mickiewicza. Z chwilą gdy tok mickiewiczowskiego wiersza zaczął grawitować ku naturalności i prostocie<sup>9</sup>, coraz częściej przerzutnie, nawet silne, zaczynały współdziałać z innymi chwytami „unaturalniającymi”: zacieraniami średniówki, umieszczaniem działów składniowych poza granicami rytmicznymi, wreszcie dobozem słownictwa. Nie znaczy to bynajmniej, że przerzutnie przestają być wykorzystywane dla uwypuklenia określonych znaczeń, ale nawet wtedy, gdy tę funkcję spełniają, jednocześnie realizują funkcję drugą: uzwykławiają wypowiedź liryczną, i często ta druga funkcja tuszuje funkcję pierwszą. A więc sytuacja powoli się odwraca w stosunku do okresu początkowego.

Ale przyjrzyjmy się bliżej drugiemu nurtowi funkcjonalnemu przerzutni. Otóż okazuje się, że zaczyna się on pojawiać dość wcześnie, mianowicie już w obrębie wierszy imieninowych z lat 1818-1819. W *Improwizacjach do przyjaciół*, zwłaszcza w partii końcowej, znajdujemy dużą ilość wersów, które nie kończą się wcale przerwą składniową. Są to najczęściej przerzutnie najsłabsze, ale zbiorowo wpływają niewątpliwie na unaturalnienie całej wypowiedzi. Ma to zapewne związek, podobnie jak użycie wiersza wolnego, z charakterem utworu — imieninową improwizacją „w odpowiedzi na wierszowane przemówienie Jana Czeczota i Tomasza Zana”. Podobne i jakościowo, i ilościowo zjawisko obserwujemy w wierszu *Do Onufrego Pietraszkiewicza*. Ale prawdziwego przełomu dokonał Mickiewicz dopiero w ostatnich, pożegnalnych (przed wyjazdem do Kowna) *Jambach powszechnych*. Tu wyzbywa się dotych-

<sup>9</sup> Zob. Czesław Zgorzelski, *Uwagi o liryce Mickiewicza*, „Kamena”, 1952, nr 1-2, s. 25-30.



czasowej klasycystycznej wstrzemięźliwości. 7 silnych przerzutni (na 130 wersów całości) przyczynia się do osiągnięcia związanej z charakterem utworu większej bezpośredniości toku<sup>10</sup>. Ale był to na razie wypadek odosobniony. W utworach późniejszych tok naturalny wykształca się bardzo powoli i ciągle jeszcze w oparciu o przerzutnie najslabsze. Tak jest np. w wierszu *Do M\*\*\**, a właściwie w epicko-sentymentalnej jego części (zwr. IV — VIII). Mamy tu 5 wersów nie posiadających granicy składniowo-intonacyjnej w klauzuli:

*Czy zadumana w samotnej komorze  
Do arfy zbliżysz nieumyślną rękę,  
Przypomnisz sobie: właśnie o tej porze  
Śpiewałam jemu tę samą piosenkę.*

*Czy grając w szachy, gdy pierwszymi ściegi  
Śmiertelna złowi króla twego małnia [...]*

*Czy książkę weźmiesz, gdzie smutnym wyrokiem  
Stargane ujrzysz kochanków nadzieje [...]*

*A jeśli autor po zawitej probie  
Parę miłośną na ostatek złączył [...]*

Wśród tych najslabszych „przerzutni” pojawia się jedna silna i zostaje obarczona tą samą, wspólną funkcją:

*Czy to na balu w chwilach odpoczynku  
Sądziesz, nim muzyk tańce zapowiedział [...]*

I tak się zdarza coraz częściej. Np. obie przerzutnie w *Nowym Roku* zdają się również rezygnować ze swej funkcji ekspresywnej i współdziałają z innymi czynnikami uzwyklającymi tok wiersza. Ale nie koniec na tym. W rok później w przekładzie z Byrona, w *Śnie*, przejdzie już Mickiewicz do zbiorowej funkcji przerzutni slabszych. Jest ich tu 18 (na 190 wersów w całości); nadto 5 przerzutni silnych i 10 najslabszych<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Por. uwagi Juliusza Kleina na temat roli „jambów” w przełamywaniu ograniczeń poetyki klasycystycznej (*Mickiewicz*, Lublin 1948, t. I, s. 155 - 156).

<sup>11</sup> Dane liczbowe określające ilość różnego typu przerzutni należy traktować jako dane przybliżone. Ze względu na brak sprecyzowanych pojęć, różne osoby mogą różnie interpretować stopień wyrazistości pewnych przerzutni. Ewentualne różnice w obliczeniach nie mogą mieć wpływu na zasadnicze wnioski.

Oto próbka toku wiersza:

*Chłopiec dorósł młodzieńca, — w obce pokolenia,  
W dalekie zabłądził kraje i pod wschodnim słońcem  
Poił duszę płomieniem, — on wiecznym był gońcem  
Na lądzie i na morzu. Dokola postaci  
Podobne jemu krążą, przyjaciół czy braci?*

(ww. 96 — 100)

W innym przekładzie z Byrona pt. *Ciemność* możemy mówić o zbiorowej funkcji przerzutni silnych. Jest ich tu 6 na 84 wersy całości. W obu wypadkach zaciążył zapewne wpływ angielskiego oryginału o bardzo naturalnym i obfitym w przerzutnie wierszu. Do tych przekładów z Byrona zbliżają się swobodne i proste elegie powstałe w okresie pobytu Mickiewicza w Rosji: *Do D.D. Elegia, Godzina. Elegia i Dumania w dzień odjazdu*. Największy wkład przerzutni w unaturalnienie toku widoczny jest w *Godzinie* (4 przerzutnie silne, 1 słaba i 2 najłabsze).

Nigdy już w liryce Mickiewicza nie pojawią się przerzutnie w takiej ilości jak w tłumaczeniach z Byrona, ale stale będą współdziałać w uzwykłaniu wiersza; odnajdziemy je i w *Rozmowie wieczornej* i nawet w niektórych lirykach ostatniego „łosańskiego” okresu (np. *Snuć miłość*), gdy to Mickiewicz dla walorów muzycznych starał się składować podporządkować wymaganiom rytmu<sup>12</sup>.

Podsumujmy krótko dotychczasowe rozważania. W liryce Mickiewicza widoczne są 2 sposoby funkcjonalnego wykorzystania przerzutni. Pierwszy starał się przy ich pomocy uwypuklić pewne znaczenia czy też miejsca ważne kompozycyjnie. Drugi wpływał na uzwyklenie toku wiersza samym faktem zacierania granicy rytmicznej w klauzuli. Gdy więc pierwszy pełnił w pewnym sensie funkcję służebną, drugi miał zadanie bardziej samodzielne. Gdy pierwszy był charakterystyczny raczej dla początkowego okresu twórczości, drugi — dla okresu dojrzałego rozwoju. Ogólnie rzecz biorąc przerzutnia nie odegrała w liryce Mickiewicza zbyt wielkiej roli; wyraźnych przerzutni ekspresywnych nie było znowu tak wiele, a do uzwyklenia mickiewiczowskiego

<sup>12</sup> Zob. Czesław Zgorzelski, l. c.

wiersza przyczyniły się o wiele bardziej niż przerzutnia inne, wspomniane już w toku rozważań czynniki. Oczywiście, twierdzenie to nie odnosi się do tych nielicznych utworów (*Jamby powszechne; Sen, Z lorda Byrona; Ciemność*), w których Mickiewicz od „wygrywania” pojedynczych przerzutni próbował przejść do funkcjonalnego wykorzystania mniejszego lub większego ich zbioru. Trzeba też pamiętać i o tym, że nawet w dojrzałym okresie twórczości poety pojawiają się utwory, gdzie przerzutnia w ogóle nie przyczynia się do unaturalnienia toku (np. *Do\*\*\* Na Alpach w Splügen*) oraz takie, gdzie pojawieniu się przerzutni przeciwstawia się zdaje sylabotonizm.

Po tym szkicowym i uproszczonym podsumowaniu, przyjrzymy się z kolei przerzutni w dramacie Mickiewicza.

Co do II i IV części *Dziadów* zagadnienie o tyle nie jest ciekawe, że w obu tych dramatach mamy łącznie zaledwie kilka silnych przerzutni, które podobnie jak np. w wypowiedzi Gustawa zwróconej do Księdza:

[...] I dlatego właśnie  
Daruję ci! [...]  
(*Dziady*, cz. IV, ww. 755 — 756),

dadzą się zinterpretować funkcjonalnie jako sposoby uintensywnienia określonych znaczeń.

Sprawa komplikuje się w powstałej mniej więcej w tym samym czasie (1820 — 1823; Kleiner: jesień 1821) *Dziadów cz. I*. Tu pojawia się ponad 10 silnych przerzutni i tyleż słabszych. Niektóre z nich mają wyraźną funkcję. Tak np. 3 „sprzężone” przerzutnie w wersach 67 — 69 podkreślają gnomicznie zarysowaną perspektywę szczęścia opartego na koncepcji pełni życia.

*Wtenczas przeszłość do życia moglibyśmy wcielić  
Spomnieniem; można by się z przyszłości weselić  
W przecuciu, a obecnych chwil lubych użyciem  
Łącząc wszystko, żyć całym i zupełnym życiem [...]*

Ale przerzutnie pozostałe nie mają tak wyraźnej funkcji podkreślania znaczeń i raczej przez zatarcie wyrazistości klauzuli wpływają na unaturalnienie toku wiersza. Wszystkie przerzutnie silne (poza dwiema, których wyrazistość zamazuje zresztą inercja

rytmiczna) pojawiają się tu w partiach 13-zgłoskowych, mówionych. Brak ich we wstawkach chóralnych i śpiewanych. Ta duża stosunkowo ilość przerzutni w *Dziadach cz. I* może dziwić w porównaniu z „bezprzerzutniowością” części II i IV, nie jest ona jednak niczym specjalnie nowym w stosunku do zastosowania przerzutni w liryce.

Nowość istotną przynosi dopiero *Dziadów cz. III*. I tu naturalnie nie brak przerzutni ekspresywnych (szczególnie w *Impro wizacji*), i tu przyczyniają się one często po prostu do naturalności wiersza, który np. w końcu sc. V podkreśla subtelność wypowiedzi Aniołów:

*Usnął — Wyjmijmy z ciała duszę, jak dziecinę  
Senną z kolebki złotej, i zmysłów sukienkę  
Lekko zwlecemy [...]*

(ww. 87 — 88)

Ale zdobyczą istotną jest wykorzystanie przerzutni dla urealistycznienia dialogu. Próbkę tego mieliśmy już w mniejszych utworach np. w bajce *Pies i wilk*:

*Wtem patrzy... „A to co?” — „Gdzie?” — „Ot tu na karku”.  
— „Eh, błazeństwo!” — „Cóż przecie?” — „Oto, widzisz, troszkę  
Przyczესano, — bo na noc kładą mi obrózkę,  
Ażebym lepiej pilnował folwarku!”*

(ww. 41 — 44)

Na większą skalę zastosowano jednak dopiero tę technikę urealistycznienia dialogu w *Dziadów cz. III*, głównie w najobszerniejszej scenie VIII, *Pan Senator*. Przerzutnie — i to silne — spotyka się często w 13-zgłoskowych kwestiach wszystkich prawie ważniejszych postaci występujących w tej scenie, a więc Senatora, Doktora, Pelikana, p. Rollison, Ks. Piotra, Konrada. Bezprzerzutniowe są natomiast krótkie, jambizujące wersy „sceny śpiewanej”: *Bal*.

Drugą scenę co do wielkości (518 wersów) jest w *Dziadów cz. III* scena I, więzienna. Jest ona nie mniej niż VIII nasycona dialogiem. Zastanawia więc fakt, że w poszczególnych kwestiach nie tylko nie natrafiamy zupełnie na przerzutnie silne, ale, co równie ciekawe, znajdujemy jedynie 2 przerzutnie słabsze i 9 naj-

słabszych. Okazuje się, że wszystkie silne przerzutnie, a jest ich 13, koncentrują się w dwóch opowiadaniach: Sobolewskiego i Kaprała<sup>13</sup>, a więc we wstawkach o charakterze narracyjno-epickim liczących razem 142 wersy. Mniej więcej 1 przerzutnia na 10 wersów; to dużo, to bardzo dużo. Ta koncentracja przerzutni rzuca się tym silniej w oczy, że dialogowe tło, na którym występuje, oczyszczone zostało prawie zupełnie z wszelkiej przerzutniowości. I choć ta czy inna przerzutnia da się i tu zinterpretować pojedynczo, ekspresywnie, to jednak zasadnicza jest tu już ich funkcja zbiorowa — funkcja unaturalnienia, urealnienia dramatycznej roli.

Czy jest to wypadek odosobniony, czy też może zjawisko wieloprzerzutniowości jest w epice Mickiewicza częstsze? Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba zacząć przegląd od młodzieńczych prób epickich wielkiego poety z lat 1817—1819. We wszystkich tych próbach o wyraźnym piętnie klasycystycznym i oryginalnych (*Kartofla*), i tłumaczonych czy wzorowanych na Wolterze (*Dziewica z Orleanu*, *Pani Aniela*, *Mieszko książę Nowogródka*) wyraźnych, silnych przerzutni prawie nie ma. W 4 utworach liczących razem 1146 wersów spotykamy ją tylko trzykrotnie. Parę zaledwie można by również wskazać przerzutni słabszych. Bardzo natomiast wyraźna jest we wszystkich utworach tendencja do uzgadniania granicy rytmicznej (klauzuli) z granicą składniową. Tendencja ta ogarnia przeciętnie 95% wersów (najsilniejsza w *Pani Anieli*, najslabsza w *Mieszku książęciu Nowogródka*). Jeżeli przyjrzymy się z kolei późniejszej nieco, bo powstającej w latach 1821—1822 *Grażynie*, to okaże się, że wersów o uzgodnieniu składniowo-rytmicznym w klauzuli jest mniej o blisko 10%. Więcej też jest wyraźnych przerzutni (12) i przerzutni słabszych (ok. 30). Możemy więc mówić o zmianie, o ewolucji. Zmiana ta jednak nie jest na tyle wyraźna, aby mogła silnie wpłynąć na charakter toku wiersza. I tu, podobnie jak we wczesnej liryce Mickiewicza, przerzutnie spełniają naj-

<sup>13</sup> Przerzutnia ww. 187—188 należy wprowadzić do wypowiedzi Jacka, ale wypowiedź ta jest już właściwie włączona w opowiadanie Sobolewskiego.

częściej określone, jednorazowe funkcje artystyczne<sup>14</sup>. Dla przykładu przypatrzmy się trzem początkowym przerzutniom w *Grażynie*. Oto po usprawiedliwiającym wstępie przerzutniową parą wersów:

*Jeżeli prawda, że na Lidzkie państwo  
Ciągniesz, do twojej należące włości[...] (ww. 177 — 187),*

Rymwid przechodzi w swej przemowie do istoty zagadnienia. Przerzutnią też rozpoczyna Litawor odpowiedź na przestrogi staro-rycerza, a podkreślając zwrot „do cudzych”, hamuje pufałość doradcy i zaznacza samodzielność swych decyzji.

*Jeżeli kiedy wychodzę po radę  
Do cudzych, własnej nie ufając głowie[...] (ww. 227 — 228)*

Następna przerzutnia podkreśla bezwyjątkowość stwierdzenia Rymwida:

*Lecz krzyżackiego gadu nie ugłaszczę  
Nikt ni gościna, ni prośbą, ni dary[...] (ww. 308 — 309)*

W niektórych wypadkach funkcja przerzutni jest mniej wyraźna lub zgoła niejasna, ale to nie zmienia ogólnej tendencji.

Sytuacja, jaka zarysowała się w *Grażynie*, z grubsza biorąc nie zmienia się i w *Konradzie Wallenrodzie*, a właściwie w „niewstawkowym” 11-zgłoskowcu tego utworu. Nowością tylko jest duża ilość przerzutni w *Powieści Wajdeloty*. Liczy ona 341 wersów, a więc blisko 4 razy mniej niż omówione partie 11-zgłoskowe, a wyraźnych przerzutni prawie tyle samo, mianowicie 8 (w partiach 11-zgłoskowych jest ich 9). Możliwe, że spotykamy się tu z pierwszą próbą odejścia od pojedynczo-funkcjonalnego do zbiorowo-funkcjonalnego wykorzystania przerzutni na terenie epiki<sup>15</sup>. Jeżeli nawet tak, to w każdym razie jest to próba mniej śmiała niż w opowiadaniu Sobolewskiego. Raczej porównać by ją było można do *Reduty Orдона*, gdzie

<sup>14</sup> Inaczej sądzi Adam Ważyk; zob. uwagi na ten temat w jego książce *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*, Kraków 1951, s. 66.

<sup>15</sup> W związku z tym dziwi następujący fragment ogłoszonej w „Moskowskim Telegrafie” w r. 1827, a więc w czasie pisania *Konrada Wallenroda* recenzji o przekładach B. Reutta z Dmitriewa i Puszkina: „W nadziei, że tłumacz zechce zająć się tą pracą, ostrzegamy go: [...] Ażeby unikał niepotrzebnych epitetów albo innych nic nie znaczących

na 118 wersów mamy 6 silnych przerzutni, które ze względu na charakter utworu nie tylko przyczyniają się do naturalności lecz również do dramatyczności i autentyczności „opowiadania adjutanta”. Pod tym zresztą ostatnim względem *Reduta Ordone* pokrewna jest opowiadaniu Sobolewskiego.

Prócz wymienionych już utworów czy wyodrębnionych całości epickich wspomnieć jeszcze trzeba o jednym utworze. Jest nim satyryczno-humorystyczny *Pan Baron* powstały według Pigonia w latach 1832 — 1835<sup>16</sup>, w którym na 168 wersów odnajdujemy dwadzieścia przeszło silnych przerzutni. Jest to wypadek niewątpliwie znamienny ale ograniczony w swym znaczeniu rozmiarem utworu.

Na wielką skalę epicka funkcja przerzutni wykorzystana została przez Mickiewicza dopiero w *Panu Tadeuszu*. Dla przykładu: w pieśni I pt. *Gospodarstwo* liczącej 985 wersów, mamy przeszło 60 przerzutni silnych. W dodatku równoległe do zagęszczenia tych przerzutni zmniejszyła się jeszcze o kilka procent w porównaniu z *Grażyną* ilość wersów kończących się w klauzuli wyraźną granicą składniową. Ta ilość silnych przerzutni i mniej częstych przerzutni słabszych nie mogła nie wpłynąć na charakter toku wiersza, czyniąc ten tok bardziej naturalnym, codziennym, bardziej zbliżonym do prozy. I wiersz wprzągł więc Mickiewicz w służbę epickiej koncepcji całości. Nie w całym *Panu Tadeuszu* mamy jednakowo silne zagęszczenie przerzutni. Są fragmenty niemal zupełnie ich pozbawione. Ale są też partie

dotatków, Песнь лебеда [Pieśń lebieda] w oryginale jest: час смерти наступил [czas śmierci nastąpił] u tłumacza całe dwa wiersze:

*Ja się cieszę przeznaczeniem*

*Swoim, mnie moment śmierci czas przyspiesza rączy!*

Podobne rozwlekanie często widzimy w innych apologach. Nadto przechodzenie z wiersza na wiersz jednym wyrazem, jak w tym przykładzie swoim i jak w innych pozwala sobie tłumacz, są dawno z polskiej wersyfikacji wygnane (Adam Mickiewicz, *Dzieła*, Wyd. Nar., V. s. 225 — 226. Może chodziło tu poecie o „przerzucanie” wyrazów mało lub nic właściwie nie znaczących?

<sup>16</sup> Nie wszyscy się na to godzą. Korbut uważa, że *Pan Baron* został napisany w latach 1840 - 1855, a Kallenbach czas powstania utworu zamyka w ramie 1850 - 1854.

w szczególnie sposób nasycone przerwutniami, np. przemowa Bartka w ks. VII, gdzie na 51 wersów mamy aż 9 silnych przerwutni, czy też spowiedź Jacka Soplicy w ks. X, z której przytoczyć warto charakterystyczną próbkę:

*Jak łatwo może człowiek popsuć szczęście drugim  
W jednej chwili, a życiem nie naprawi długim!  
Jedno słowo Stolnika, jakżebyśmy byli  
Szczęśliwi! kto wie, może dotąd byśmy żyli,  
Może i on przy swoim kochanym dziecięciu,  
Przy swojej pięknej Ewie, przy swym wdzięcznym zięciu  
Zestarzałby spokojny! może wnuki swoje  
Kotłasałby! teraz co? nas zgubił oboje,  
I sam — i to zabójstwo — i wszystkie następstwa  
Tej zbrodni, wszystkie moje biedy i przestępstwa!...*

(ww. 523 - 532)

W tych dwu wypadkach mamy dodatkową „motywację” psychologiczno - sytuacyjną; chodzi o wzmocnienie sugestii bezpośredniości przemowy i szczerzej prostoty wyznania.

W omawianiu przerwutni u Mickiewicza nie wyodrębniono wiersza wolnego; jest on w ogóle pod względem wersyfikacyjnym zagadnieniem specjalnym. Wiersz wolny Mickiewicza ma charakter dość tradycyjny i może dzięki temu, a może również ze względu na wymagania i tak rozluźnionej przecie struktury rytmicznej, przerwutni nie sprzyjał. W jednej tylko bajce Mickiewicza, i to najmniej chyba „wolnowierszowej”, mamy bardzo silne zagęszczenie przerwutni, mianowicie w *Królu chorym i lisach*, utworze powstałym w latach 1830 - 1831:

*Na ukaz Jego Lwiej Mości  
Dany do nas (z Jaskiniowska  
Zbójskiego, gdzie dla słabości  
Zdrowia ma Jego Królewska  
Mość pobyt) do gabinetu  
Ministrów, My, z ich kompletu  
Zamianowani być przy Nim  
Na służbie, wiadomo czynim:  
Po pierwsze:*

*Z obywatelstwa  
Drapieżnego tudzież stanu  
Bydłego wybrać poselstwa*



*Z tym, iżby, wskutek uchwały  
Powiatów, one udały  
Się Najjaśniejszemu Panu  
Życzyć w najpoddajszy sposób  
Co jak najdłuższego życia. —*

(ww. 1 - 16)

Tu mamy naturalnie wyraźną funkcję zbiorową przerzutni. Nie trudno ją określić. Chodzi o humorystyczną parodię pseudo-urzędowego stylu. Odgrywa tu zapewne rolę fakt przesadnie częstego zacierania granicy rytmicznej klauzuli, trochę dziwaczne zbliżenie wiersza do prozy przy jednoczesnym zachowaniu jego zasadniczej struktury (partie silnie „uprzerzutniowane” pisane są regularnym 8-zgłoskowcem). Ale wydaje się, że mamy jednak w tej bajce do czynienia z przerzutniami nieco innego rodzaju. Zwykle przy pomocy składni przerzutnia „maskuje” klauzulę. W bajce *Król chory i lisy* spostrzegamy odwrotne zjawisko. Właśnie klauzulowa granica rytmiczna przecina związki syntaktyczne „przerzucone” z jednego wersu do drugiego. Przy deklamacji należałoby więc realizując sugestie wersyfikacyjne tkwiące w tekście czytać zważając jedynie na przerwy rytmiczne a nie składniowe. Dopiero przy takiej interpretacji widoczna jest tu w pełni humorystyczno-parodystyczna funkcja przerzutni<sup>17</sup>.

Bajka *Król chory i lisy* powstała wcześniej od pierwszych wyraźniejszych prób wykorzystania większych ilości przerzutni w epice. Niestety, świetnie uwypuklona funkcja parodystyczna została w twórczości Mickiewicza czymś odosobnionym, jak czymś odosobnionym pozostało również humorystyczne przerzutniowe przełamanie nazwiska panieńskiego ochmistrzyni w III ks. *Pana Tadeusza*:

*Zwała się Kokosznicka, z domu Jendykowiczówna [...]*

(ww. 29 - 30)

Zasadnicze i ostateczne przełamanie ograniczeń poetyki klasykistycznej w zakresie przerzutni dokonało się na innej drodze

<sup>17</sup> Dotychczas funkcję przerzutni w bajce *Król chory i lisy* ograniczano do uprozaicznienia toku wiersza. Zob. Konrad Górski, *Mickiewicz jako bajkopisarz*, „Pamiętnik Literacki”, XXXIX (1950), s. 95 i Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. II, cz. I, s. 236 - 237.

i doprowadziło do mistrzowskiego uzwyklenia poetyckiego świata *Pana Tadeusza* przy pomocy środków wersyfikacyjnych!

Po *Panu Tadeuszu* nie mógł już Mickiewicz wyrażać się niechętnie o przerzutni w swych wypowiedziach krytyczno-literackich. I rzeczywiście, w jednym z wykładów paryskich z roku 1841 tak mówił o Szymonowiczu:

„Jego wierszowanie poetyckie, krój wierszy, mają wiele podobieństwa do nowej wersyfikacji francuskiej. Nie lęka się przerzutni, nie zawsze ubiega się o bogactwo rymów, jest nade wszystko dramatyczny. Później wersyfikacja francuska przeszłego wieku wzięwszy górę w literaturze polskiej sprawiła, że nieświadoma rzeczy publiczność nie umiała już ocenić zalet wierszowania tego wielkiego poety”<sup>18</sup>.

Czuje się tu nie wyrażoną wprost afirmację wskrzeszonej przez poezję romantyczną przerzutni.

\*

Warto na zakończenie przyrzeć się jeszcze raz w sposób jak najbardziej syntetyczny, a więc i uproszczony, ewolucji stosunku Mickiewicza do przerzutni, ewolucji potwierdzonej twórczością poety. Początki tej twórczości znajdowały się zupełnie wyraźnie pod auspicjami poetyki klasycystycznej, co w zakresie interesującego nas zagadnienia przejawiało się tendencją do uzgodniania granicy rytmicznej w klauzuli z granicą składniowo-intonacyjną. W skrajnych wypadkach zgodność ta była bezwyjątkowa. Rzadko pojawiające się w tym okresie przerzutnie miały raczej charakter ekspresywny, posiadały więc na ogół, zgodnie z zaleceniami Felińskiego, „cel pewny i wyraźny”. Uwypuklały określone znaczenia, czasem sygnalizowały miejsca ważne kompozycyjnie. Posługując się i w dalszej swej twórczości tym sposobem artystycznego wykorzystania przerzutni równocześnie zaczyna Mickiewicz używać różnego rodzaju przerzutni w celu uzwyklenia, unaturalnienia toku wiersza. Na terenie liryki tendencja ta widoczna

<sup>18</sup> Adam Mickiewicz, *Dzieła*, Wyd. Nar., IX, s. 179.

jest właściwie aż do końca, najwyraźniejsza w młodzieńczych *Jambach powszechnych* oraz w niektórych tłumaczeniach z Byrona (*Sen, Ciemność*). W zasadzie jednak do uzwyklenia toku Mickiewiczowskiego wiersza bardziej niż przerzutnia przyczyniły się inne czynniki, takie np. jak zacieranie średniówki czy umieszczanie silnych działów składniowych poza granicami rytmicznymi. Omówioną funkcję unaturalniającą przerzutni wykorzystał Mickiewicz w *Dziadów cz. III* (szczególnie w sc. VII) dla urealistycznienia rozbudowanego dialogu.

W poetykach klasycystycznych przewidziano dla przerzutni jedynie funkcję służebną, ekspresywną funkcję podkreślania pewnych znaczeń. Współdziałając z innymi czynnikami w procesie uzwyklenia wypowiedzi poetyckich, odnalazła przerzutnia możliwość innej funkcji artystycznej: bardziej naturalnej i samodzielnej. Zaczęła wpływać na tok wiersza „samą sobą”, samym faktem zacierania granicy rytmicznej w klauzuli. To już było naruszeniem zasad poetyki klasycystycznej i poetyckiej praktyki przeszłości. Naruszenie to było jednak mało widoczne aż do czasu, gdy Mickiewicz zdecydował się na zbiorowe wykorzystanie przerzutni. Dokonał tego właściwie na terenie epiki; najpierw w utworach mniejszych rozmiarów a w końcu na wielką skalę w *Panu Tadeuszu*.

Tak więc zasada zgodności składniowo-intonacyjnej i rytmicznej, jako zjawisko historycznoliterackie, ostatecznie upadła. Potwierdza to również twórczość Słowackiego, nie mówiąc już o Norwidzie, dla którego tok przerzutniowy stał się zasadą a może czasem i przesadą, legitymując się zresztą zawsze intelektualnym charakterem Norwidowej poezji i kameralnością jego liryki-rozmowy.