

TENDENCJE SYLABOTONICZNE W LIRYCE MICKIEWICZA

1

W przemianach poezji polskiej na przełomie XVIII i XIX w. jednym z bardzo istotnych zagadnień ówczesnej poetyki staje się problem ewolucji techniki sylabicznej ku nowym formom wersyfikacyjnym. Główny kierunek tych przeobrażeń wyznacza twórczość Mickiewicza, która otwiera nowe perspektywy dotychczasowej praktyce wierszotwórczej opartej o sylabiczno-średniówkowy model rytmiczny. Wystąpienie Mickiewicza na polu literackim wyprzedzają polemiki i rozprawki teoretyków i reformatorów wiersza tego okresu, zwłaszcza Nowaczyńskiego, Elsnera i Królikowskiego, którzy zapaźtzeni w antyczny wiersz iloczasowy Greków, podkreślają potencjalne znaczenie akcentu w języku polskim jako czynnika o funkcji strukturalnej.

Mickiewiczowi nie była obca problematyka dyskusji reformatorów wiersza u zmięzchu doby klasycystycznej. Uczeń Borowskiego i Grodka, drukujący swoje *Uwagi nad „Jagiellonidą” Tomaszewskiego* w „Pamiętniku Warszawskim”, gdzie pamięć polemiki między zwolennikami tradycyjnych i nowych zasad wierszowania była wciąż świeża i aktualna, z czasem sam ujawni w *Objaśnieniach do Konrada Wallenroda* doskonałą znajomość rozprawy Królikowskiego, którą określi jako „ważną”.

Jednocześnie docierała do świadomości poety drogą lektury kunsztowna technika wersyfikacyjna pisarzy stanisławowskich,

Trembeckiego i Karpińskiego, którzy dzięki wprowadzeniu nowych przerw w obrębie sylabicznych schematów metrycznych zakładali fundamenty pod wiersz sylabotoniczny pochodzenia rodzimego. Szczególnie ważną rolę w tej mierze odegrał Karpiński, którego zasługi najczęściej niesłusznie sprowadza się do innowacji w zakresie spopularyzowania sielankowej strofy *Laury i Filona* o konsekwentnie zachowanym podziale 5+5 oraz 5+3. Już rejestr Łosia<sup>1</sup>, którego przegląd historyczny wiersza polskiego w aspekcie sylabicznym do dziś jest cenny, mimo odkrywczych walorów nowej książki Zawodzińskiego, ujawnia nie spotykane dotąd w literaturze sarmackiej bogactwo w sposobie nowych umiejscowień średniówki, jak w czternastozgłoskowcu 5+5+4 lub 4+3 dla siedmiozgłoskowca.

Te innowacje, niewątpliwie metryczne w ujęciu Karpińskiego, nie mogły mieć — rzecz jasna — konsekwencji przeobrażających dotychczasową technikę wierszowania na tle systemu z ustalającym się jednym akcentem w klauzuli jako wyłącznym formantem tonicznej frazy wersetu. Z czasem jednak, jakby pod wpływem wzrastającej dynamiki i wyrazistości przycisku wyiazowego i towarzyszącego tym zjawiskom zrozumienia strukturalnej funkcji akcentu w wierszu, wersyfikacja Karpińskiego prowadziła automatycznie — przy zachowaniu wiersza drobionego — do zwiększenia ilości stałych akcentów.

Te rysy nowatorstwa wersyfikacji Karpińskiego, czy może stanisławowskiej w ogóle, zostały podjęte przez Mickiewicza w balladach wileńsko - kowieńskich, a później pod wpływem obcych wzorów przekształcone w sylabotoniczną strofę *Czat i Trzech Budrysów*. W *Balladach i romansach* dominują dwie zasadnicze kategorie rytmiczne: pierwsza bierze początek z przeplatanki strofy Karpińskiego typu 5+5 i 5+3 oraz 5+6 i 5+3<sup>2</sup>, druga realizuje krótki wiersz jednoczłonowy w oparciu o szkielet ośmio- lub siedmio-zgłoskowca<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Jan Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa [1920].

<sup>2</sup> *Świtez, Świtezianka, Powrót taty, Do przyjaciół посыłając im balladę „To lubię”, To lubię, Dudarz.*

<sup>3</sup> *Pierwiosnek, Rybka, Kurhanek Maryli, Pani Twardowska, Tukaj, Lilie.*

Ośmiozłóskowiec Mickiewicza pierwszego zbiorku jego poezji — jak w ogóle w całej jego spuściźnie poetyckiej — nigdy nie jest utrzymany konsekwentnie w jednym toku akcentowym. Spośród dwu podstawowych możliwości rytmicznego uformowania jego konturu: trocheicznego i trójprzyciskowego, które wyróżnił Brodziński ilustrując uczone teorie Elsnera — przeważa w młodzieńczych utworach poety odmiana druga<sup>4</sup>, zapewne nie bez wpływu popularnej strofy *Laury i Filona*, gdzie wersety parzyste ciążyły, wskutek asymetrycznego podziału, ku budowie trójakcentowej. Trójakcentowość ośmiozłóskowca jest pomostem umożliwiającym Mickiewiczowi przejście do wersetu innej miary sylabicznej, najczęściej siedmiozłóskowca, który najnaturalniej rozpada się na trzy zestroje akcentowe, rzadziej — jak w *Liliach* — do dziewięciozłóskowca, przy zachowaniu konturu izotonicznego.

Najsilniej jednak zaznaczyły się tendencje sylabotoniczne Mickiewicza w okresie pierwszych ballad w postaci katalektyki, integralnie wiążącej rym męski z paroksytonem na prawach ekwiwalentu metrycznego. W świetle tej zasady najwyraźniej rysuje się opozycja poety wobec sylabiki staropolskiej, operującej rymem żeńskim i męskim w granicach wiersza równozłóskowego.

Wiersz Mickiewicza rządzi się przede wszystkim prawami akcentu, pozostawiając na marginesie podstawowej miary elementy metryczne nie zorganizowane i z punktu widzenia tej miary obojętne.

Dzięki tej okoliczności wiersze *Lilii*:

<i>Wstrzęsła się cerkwi posada,</i>	8
<i>Z zrębu wysuwa się zrąb [...]</i>	7'

są współmetryczne, natomiast heterometryczne w aspekcie sylabotonizmu z następnym dystychem:

<i>Sklep trzeszczy, głąb zapada,</i>	7
<i>Cerkiew zapada w głąb —</i>	6'

choć niewątpliwie równorzędne z nimi rytmicznie na mocy ukazanej poprzednio adekwatności konturu tonicznego.

<sup>4</sup> Por. Maria Grzędzielska, *Kontur ośmiozłóskowca u Adama Mickiewicza*, „Prace Polonistyczne”, seria VII, Łódź 1949.

Przejęta w spadku po pisarzach okresu stanisławowskiego strofa zbudowana z wierszy dziesięcio- lub jedenasto- zgłoskowych przekładanych ośmiozgóskowcami, nie zawsze urzeczywistnia podział ośmiozgóskowych wersetów na odcinki 5+3, niekiedy nawet (*Dudarz*) zdecydowanie odchodzi trocheicznym krokiem od pieśniowej rytmiki sielanki, nawracając niejako do techniki Trembeckiego, dla którego pauza po sylabie 5-tej była jednym z wielu wariantów modulacji rytmu ośmiozgóskowca<sup>5</sup>.

Na ogół jednak zbliża się Mickiewicz do kanonicznej formy tej strofy, co pozwala traktować jej postać jako ogniwo przejściowe między sylabotonizmem o metrycznej funkcji akcentu w klauzuli a sylabotonizmem „miarowym”. Podział bowiem dziesięciozgóskowca podobnie jak ośmiozgóskowca na dwie części implikuje dwa akcenty metryczne na 4-ej i 9-ej w nieparzystych wierszach, na 4-ej i 7-ej — w parzystych.

Człony pięciozgóskowe dzięki paroksytonezie pozostawiają jedynie dwojaką możliwość rozwiązania rytmicznego: z obciążeniem akcentowym na pierwszej lub drugiej sylabie (  $\textcircled{0}$  \_ \_  $\textcircled{1}$  \_ i \_  $\textcircled{0}$  \_  $\textcircled{1}$  \_ ). Tak więc uproszczenie schematu akcentowego w wierszach ballad i romansów dzięki wprowadzeniu nowych przedziałów metrycznych — przy jednoczesnym narastaniu konstruktywności przycisku w poezji — prowadziło wersyfikację Mickiewicza na drogi sylabotonizmu.

## 2

Ściśle sylabotonicznym rytmem zadźwięczą jednak dopiero strofy ballad napisanych w Rosji: *Czat* i *Trzech Budrysów*. Wyprowadza się metrum tej strofy<sup>6</sup>, zwanej strofą Mickiewiczowską (*sm*), z genetycznej zależności od ballady Waltera Scotta *The Eve of St. John*, tłumaczonej przez Odyńca w almanachu *Melitele*, która w różnozgóskowym wierszu ujawniała tendencje anapestoidalne. Hipoteza ta nabiera charakteru prawdopodobieństwa w świetle listu poety do Edwarda Odyńca: „[...] à propos „Meliteli”,

<sup>5</sup> Zob. J. Łoś, *l. c.*, s. 152.

<sup>6</sup> Halina Felczakówna, *Strofa Mickiewiczowska (Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu, Wilno 1937)*.

czy pisałem tobie o tłumaczeniu ballady *Wieczór*? Jak fatalne, czy to rymowane, czy zgłoskowe nie zgadnę; po większej części wiersze dobre, zmiłuj się, przerób albo na miary, albo policz na palcach zgłoski"<sup>7</sup>.

Technika wersyfikacyjna ballady angielskiej przeniknęła jednakże do utworów Mickiewicza poprzez różne ogniwa rosyjskiej adaptacji tej strofy<sup>8</sup>. W przekładzie Żukowskiego z 1822 r. (*Zamok Smalholm*) strofa graficznie przedstawiona jest w postaci czterowiersza (więc odmiennie od pierwotnej redakcji *Czat*, gdzie wersety nieparzyste rozłamane były na dwie dypodie anapestyczne) i fakultatywnie jedynie urzeczywistnia kanoniczny schemat późniejszej *sm*. Ostatnią filiacją rytmicznych motywów strofy Waltera Scotta na gruncie rosyjskim, stanowiącą parodystyczną trawestację ujawnionych w przekładzie Żukowskiego tendencji metrycznych, jest żartobliwy epigramat Biestużewa, który najbardziej zbliża się do schematu *sm* i stanowi jej niewątpliwy pierwowzór, uderzający oczywistością cech karykaturalnej parodii.

W budowie metrycznej *Czat* i *Trzech Budrysów*, realizujących na ogół prawidłowo anapestyczny kontur sylabotonika, odzywa się echem doświadczeń artystycznych wersyfikacja pomnazania sylabicznych przerw średniówkowych. Metoda ta dochodzi w konsekwencji do wycinkowej<sup>9</sup> budowy sylabicznej o podziale  $4 + 3 + 4 + 3$  dla wierszy czternastozgłoskowych i  $4 + 3 + 3$  dla krótszych dziesięciozgłoskowców, sprowadzając przez to niektórych badaczy na drogę błędnej interpretacji utworów, wysuwającej jako problem centralny i metrycznie obowiązujący właśnie sprawę owego rozczłonkowania.

Taka interpretacja nie liczy się z logiką historycznego rozwoju wiersza Mickiewicza, który coraz bardziej w tym czasie autonomizuje strukturalną funkcję akcentu oraz bagatelizuje przesłanki genetycznych uwarunkowań rytmu, posiadającego, jak

<sup>7</sup> Zob. list A. Mickiewicza do Edwarda Odyńca w Warszawie z 1 maja 1829 roku (podkr. moje, R.D.).

<sup>8</sup> Zob. K. W. Zawodźński, *Geneza „sm”, czyli strofy „Czat” i „Trzech Budrysów”* (*Studia z wersyfikacji polskiej*, Wrocław 1954).

<sup>9</sup> J. Kleiner nazywa ją „cząstkową”; patrz *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. II, cz. I, s. 144 - 159.

dowiódł Zawodziński<sup>10</sup>, ściśle określony prototyp w rosyjskim anapeście.

Trzecim argumentem przemawiającym za metryczną hegemonią anapestu w strukturze *sm* jest sprawa rozumienia jej rytmu w poczuciu szerokiej rzeszy odbiorców dzisiejszych i współczesnych poecie. Pozornie mógłby to być sprawdzian zawodny, wszak i niektóre partie ośmiozłostkowca staropolskiego są dziś odczuwane jako trocheiczne, choć nimi niewątpliwie nie były w intencji dawnych wierszopisów. Jednakże duża popularność tej strofy w okresie rozwiniętego sylabotonizmu w Polsce, używanej nie tylko w celach humorystycznych i trawestacyjno-naśladowczych, lecz także na parnacie poezji poważnej, strofy ogrywanej — jak pokazuje studium Felczakówny — przez cały wiek XIX właśnie na motywach „stopy”, nie zaś pod auspicjami sylabicznych jej właściwości, świadczy dostatecznie jasno o istotnych formantach struktury *sm*.

Szereg sugestii zwodzących przy powierzchownej obserwacji metrum *sm* wypływa ze specyficznych właściwości języka polskiego. Anapest, jak wiadomo, jest w języku polskim tworem zasadniczo sztucznym; chcąc otrzymać „stopę” wydzieloną ze strumienia mowy diarezami, trzeba uciekać się do zabiegów skomplikowanych, w praktyce poetyckiej trudnych i rzadko osiągalnych. Stąd też system prawie niepodzielnie panujących cezur rozcinających „stopę” i osłabiających metryczną wyrazistość anapestu, stąd stałe niemal obciążenia akcentowe na pierwszej sylabie w czterozłostkowych członach<sup>11</sup>, tak widoczne i oczywiste nawet dla cudzoziemca, że w przekładzie *Trzech Budrysów* Puszkina zaznaczone w formie rytmicznej skłonności, stąd wreszcie zjawisko hiperkatalektyki w średniówce i w klauzuli wiersza, obce zasadniczo rosyjskiej odmianie anapestu.

Warto zaznaczyć, że rozczłonkowanie wierszy *sm* według przedstawionego wyżej — rzekomo metrycznego<sup>12</sup> — wzoru nie jest

<sup>10</sup> K. W. Zawodziński, *l. c.*

<sup>11</sup> Bieży w zamek | z wściekłością | i trwogą | — — — | — — — | — — —

<sup>12</sup> Patrz K. Budzyk, *Co to jest polski sylabotonizm*, „Pamiętnik Literacki”, XLVI, (1955) z. I, s. 123. Podając rewizji dotychczasowe pojęcia

prawem ściśle przestrzegany w budowie tych ballad. Odstepując od niego wersety takie jak: „I ugodził w sam tęb wojewody” (4+2+4), inne zaś: „Potem palnij w twój tęb lub w tę dziewczkę” — osłabiają taki podział na rzecz rytmiki „stopowej”.

Dalszym i zarazem bardziej dojrzałym etapem opanowania wiersza „miarowego” i włączenia jego walorów wersyfikacyjnych do techniki poetyckiego wyrazu są utwory *Nocleg* i *Śmierć pułkownika*. O ile w strofie *Czat* krzyżowały się heterogeniczne tendencje metryczne, nasuwające możliwości rozmaitej interpretacji strukturalnej, to tutaj zdecydowanie dominuje rytm anapestycznej trypodii. I tu, podobnie jak w parzystych wersetach *sm*, kanwą rytmu jest dziesięciozgłoskowiec (4+6) znany już Kochanowskiemu, choć mało popularny na tle staropolskiej sylabiki. Mickiewicz zaciera sylabiczny kontur wzorca nie drogą naruszenia izosylabizmu, lecz poprzez zlikwidowanie usztywnionej dwudzielności.

Wyłamują się z tradycyjnego schematu 4+6 wersety o prawidłowej — z punktu widzenia sylabotonizmu — budowie trójstopowca anapestycznego:

*W ręku krzyż, w głowach siodło i burka*  
lub:  
                  *Wódz to był wielkiej mocy i sławy*

oba 3+7, choć mieszczą się całkowicie w ramach określonej długości sylabicznej.

Zasadą konstrukcyjną tych utworów staje się ścisły sylabotonizm, który znosi ugruntowaną stałość średniówki, zastępując ją metrycznym akcentem na sylabie 3-ej, wprowadza jednostajny impuls trzech silnych akcentów recytacyjnych w ustalonych dwuzgłoskowych odstępach. Mimo zwiększenia rygorów metrycznych,

o polskim sylabotonizmie, autor w drodze analizy *Czat* Mickiewicza dochodzi do określenia metrycznych właściwości tego systemu jako „zgłoskowo-średniówkowo-zestrojowych”. Jak nieistotną rzeczą dla sylabotonizmu jest średniówka, świadczą zacytowane wiersze, dokładniej potwierdzają to dalsze rozważania. Por. także prace, które się ukazały po napisaniu tego szkicu: Cz. Zgorzecki, *O sylabotonizmie*, „Pamiętnik Literacki”, XLVI, (1955) z 2, s. 496; J. Woronczak, *W sprawie polskiego sylabotonizmu*, *ib.*, z. 3, s. 159; M. R. Mayenowa, *Jeszcze w sprawie polskiego sylabotonizmu*, *ib.*, z. 4, s. 469.

dławiących na pozór swobodny tok mowy, wiersz nie przestaje być giętki i powolny zamierzeniom autora. Przed szablonem i petryfikacją wypowiedzi w zamkniętej formule wzorca zabezpieczają go zarówno obciążenia akcentowe pozametryczne, wytwarzające nowe warianty rytmiczne, jak również skomplikowana gra stosunków intonacyjnych, związana z metodą urozmaiconych realizacji przerw międzywyrazowych.

## 3

W wierszu *Do H\*\*\*. Wezwanie do Neapolu* naśladowującym Goethego przyjął również Mickiewicz rytmikę niemieckiego poety ( $4^1 + 6^1$ ) wprowadzając nieznaczne modyfikacje w klauzuli w celu uniknięcia ostrej kadencji oksytonu, obcej i nienaturalnej w języku polskim<sup>13</sup>. Mimo graficznego przełamania wersetu w miejscu konsekwentnie przestrzeganej średniówki na odcinku  $4^1 + 7$ , wiersz stanowi w istocie nowy format rytmiczny jedenastozgłoskowca z męskim spadkiem po sylabie czwartej.

Nowe ujęcie jedenastozgłoskowca, dzięki sugestiom płynącym z oryginału niemieckiego oraz z dogodnego podziału sylabicznego, stwarzało sprzyjające warunki ku adaptacji epizodycznie dotąd występującego w poezji Mickiewicza rytmu jambicznego. Krótka ten wiersz posiada rzadką w naszej poezji melodyjność słowa<sup>14</sup>, którą zawdzięcza zespoleniu specyficznej harmonii samogłosek z wyrazistością struktury intonacyjnej. Jednakże rytmicznie odstępując od raz przyjętej miary, szczególnie w refrenach, jakby uwydatniając stałą właściwość poety, poświadczoną w wierszach późniejszych, *Wizyta pana Franciszka Grzymały, Exegi monumentum...*, oraz *Gdy tu mój trup...*, o zbliżonych założeniach metrycznych.

Zwłaszcza ten ostatni, z okresu liryki lozańskiej, ogłoszony drukiem dopiero po śmierci poety i — być może — nie wykończony w szczegółach, stanowi interesujący dokument praktyki wersyfikacyjnej autora, przysparzający wiele kłopotu tym badaczom, którzy usiłowali wyrazić jego budowę w określeniu monotetycznym.

<sup>13</sup> Por. J. Kleiner, l. c., t. II, cz. I, s. 204 i 205.

<sup>14</sup> Zob. M. Dłuska, *Elementy śpiewności w poezji*, „Przegląd Współczesny”, 1935, s. 268 i dalsze.



Łoś obserwując rytmikę wiersza na skażonym tekście, uwikłany ponadto w stałą obsesję podziałów sylabicznych, dochodzi jedynie dzięki trafności intuicji badawczej do wykrycia — drogą analizy wersyfikacyjnej — błędów tekstu, którym rozporządzał. Stadium końcowe tych badań reprezentuje Stefania Skwarczyńska<sup>15</sup>, która w interesującym studium klasycznej odmiany sylabotonika polskiego usiłuje włączyć wiersz *Gdy tu mój trup...* do omawianej kategorii sylabotonizmu.

Tak więc w ujęciu Skwarczyńskiej metryka wiersza wyrażałaby się w pentapodii daktylicznej, gdzie „polem wymienności odmian daktyla są wszystkie stopy z wyjątkiem stopy ostatniej, mającej zawsze postać daktyla dwubrzmieniowego. Mickiewicz aktywizuje wszystkie odmiany daktyla; mamy więc w różnych pozycjach daktyl trzybrzmieniowy, dwubrzmieniowy, jednobrzmieniowy”<sup>16</sup>.

Dalsze rozważania wiodą autorkę do wykrycia nowej odmiany daktyla, w której mora pusta (zero dźwięku) znajduje się nie na końcu, lecz w środku stopy. Ta okoliczność pozwala widzieć Skwarczyńskiej w rysunku liryka Mickiewiczowskiego szeroką skalę metrycznych urozmaiceń, które nie rozluźniając samego schematu czynią go elastycznym wobec dyktatu języka.

Nie wchodząc w ocenę stanowiska Skwarczyńskiej od strony teoretycznej<sup>17</sup>, wypadnie krytycznie ustosunkować się wobec jej próby interpretacji omawianego utworu według miary pentametru klasycznego. Już sama wymowa analizy utworu jest nad wyraz niepokojąca. Na 80 stóp daktylicznych wiersza jedynie 10 realizuje kanoniczną, pełną postać tej stopy; pozostałe musi autorka uzupełniać zgłoskami, których nie ma, — bezbrzmieniowymi, wprowadzać stopy zastępcze, gdzie kształt daktyla przywraca się na drodze akcentu retorycznego (transakcentacja zdeterminowana względami ekspresji).

<sup>15</sup> S. Skwarczyńska, *Początek i rozwój typu klasycznego sylabotonika na gruncie polskim*. „Prace Polonistyczne”, seria XII, Łódź (1955).

<sup>16</sup> *L. c.*, s. 132.

<sup>17</sup> Wspomniane studium Skwarczyńskiej jest nowatorskim przeglądem określonej grupy wierszy. Akceptacja stanowiska autorki w polskiej nauce o wierszu pociągnęłaby wiele konsekwencji w zakresie dotychczasowej klasyfikacji wiersza.

Czy wobec tego czytelnik, a nawet uczony wersolog, nie mając oparcia w rodzimej tradycji wierszowania lub posiadając tak szczupły zasób doświadczeń, jakich dostarcza nasza literatura, zrozumie istotny sens domyślnej zasady metrycznej, czy odczyta poprawnie rytm ukryty w bezbrzmieniowych mowach schematu, skoro nie może go słyszeć?

Dzieje wierszy, które analizuje Skwarczyńska, podsuwają odpowiedź negatywną.

Najbliżsi zrozumieniu kompozycyjno - rytmicznej istoty liryka Mickiewiczowskiego byli u nas poeci, Przyboś i Ważyk, którzy dostrzegając niezwykłość i „dziecinną niezgrabność” wiersza, podającego „fantastyczną treść w sposób ubogo prosty”, skłonni byli tłumaczyć jego nieregularność żarem intencji poetyckiej, krzyżującej wiele tendencji metrycznych.

W rzeczywistości wiersz *Gdy tu mój trup...* stanowi konsekwentne przedłużenie praktyki wersyfikacyjnej Mickiewicza z lat poprzednich. Utwór szczupły objętościowo, szesnastowersetowy, dzieli się na cztery równe zwrotki. I jedynie ów podział jest czynnikiem ścisłej dyscypliny metrycznej, wcielonej w słowo. Inne liczne elementy struktury fonicznej nie osiągają stopnia pełnej rangi miary rytmicznej; mniej lub bardziej zbliżają się tylko do jej stuprocentowej realizacji, przy jednoczesnym jakby założeniu poety, że nigdy nie zastygną w martwym schemacie podstawowego wzorca. Rozsadza go bowiem zarówno znaczeniowy sens emocjonalnie nabrzmiałej wypowiedzi, zespalającej wspomnienie beztróskkich lat dziecinnych („Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej”) z poczuciem bezpowrotności rozstania, jak też żarliwość tej wypowiedzi widoczna w sugestywności liryczno - elegijnej intonacji, spowitej w subtelne meandry spadków i wzniesień.

Można by określić ten wiersz jako jedenastozgłoskowiec jambiczny z naddaną sylabą w klauzuli. Definicja taka — aczkolwiek konieczna dla dalszej orientacji rytmicznej, zawiera w sobie pierwiastek uogólnień zacierających nie tylko bogatą skalę odcieni rytmicznych, lecz także właściwości pierwszoplanowe i zasadnicze. Od normy sylabowca odkształca się wiersz nie tyle przez naruszenie izosylabizmu: „Rodzina miłsza niż całe pokrewieństwo” —

ile wskutek lekceważenia stabilizowanego przedziału po sylabie czwartej. Tak więc metroidalny w zasadzie podział zatarty zostaje dwukrotnie, trzy razy natomiast rozcina wyrazy tworzące jeden zestrój akcentowy:

*Błąka się i | narzeka, ach, narzeka [...]*  
*Tam leżą wśród | bujnej i wonnej trawy,*  
*Tam pędzą za | wróblami, motylami [...]*

Nie obowiązuje również konsekwentnie zasada jambicznego rozłożenia akcentów w wierszu. Dzięki rozczłonkowaniu poszczególnych wersów na odcinku 4 + 7 oraz umiejscowieniu oksytonicznych spadków w „średniówce” już pierwsze wiersze wytwarzają inercję stopowego rytmu. Nie mieszczą się jednak — szczególnie w pośredniówkowym członie — w konturze jedenastozgłoskowca typu jambicznego takie wiersze, jak:

*I liczne mam serca mego rodzeństwo [...]*  
*Rodzina miłsza niż całe pokrewieństwo [...]*  
*Tam leżą wśród bujnej i wonnej trawy [...]*

Zjawiska odstępstw metrycznych od zasady organizacyjnej, jednoznacznie prostej i nieskomplikowanej, tłumaczą mechanizm wersyfikacyjny utworu. Stoi on na przeciwnym biegunie wszelkiej formuły ujednoczonej i znormalizowanej bez reszty; wiąże natomiast i wymiennie aktywizuje różne tendencje metryczne wiersza, które współdziałając w kształtowaniu swobodnego modelu rytmicznego przynoszą żywą grę rytmicznych modulacji, odpowiadających nieskrępowanej, wolnej od konwencjonalnych ograniczeń, myśli poety.

W budowie i właściwym zużycowaniu owych tendencji odwołuje się autor do tradycji sylabicznych w Polsce. W uzasadnieniu przekroczenia ramy sylabowca sięga Mickiewicz do dwunastozgłoskowca typu 5 + 7, który w kontekście wierszy 4<sup>1</sup> + 7 nie wprowadza dysonansu natury sylabicznej:

*Piękniejszy kraj + niż ten, co w oczach stoi,      4<sup>1</sup> + 7*  
*Rodzina miłsza + niż całe pokrewieństwo [...]*      5 + 7

W aspekcie sylabicznym<sup>18</sup> oba wersety są izometryczne, gdyż na

<sup>18</sup> Słuszniej byłoby: „sylabotonicznym”, gdyż rola akcentu jest tu oczywista. Sylabotonicznym nazywa się tu ten wiersz w odróżnieniu od sylabotonicznego „stopowego”.

mocy prawa katalektyki różnice sylabiczne zostają zniesione już w średniówce dzięki obecności różnych spadków (oksyton, proparoksyton), natomiast zakłócenie rytmu powstaje wskutek dalszych rozbieżności akcentowych, ponieważ system sylabotoniczny włącza tę — skądinąd — nieistotną zgłoskę po akcencie metrycznym w średniówce do rachunku stopowego<sup>19</sup>.

Innym objawem modyfikacji rytmicznych, choć zawartym w tej samej kategorii strukturalnych przekształceń miar tradycyjnych, jest werset drugi: „W oczy zagląda + wam i głośno gada [...]” oparty o popularne metrum jedenastozgłoskowca 5 + 6 (możliwy jest też podział odwrotny); tu, w prawidłowo zrealizowanym pięciostopowcu jambicznym, dodatkowe modulacje rytmiczne płyną ze specyficznego podziału wiersza, wprowadzającego w formie dążności wersyfikacyjnej dwie zasady pretendujące do uprawnień dominanty.

Elementem węzłowym, aktywnie uczestniczącym w metrycznej budowie wiersza i zapewniającym jej zwartość w przekroju tak sylabicznym jak i stopowym, jest ustalony akcent na sylabie czwartej<sup>20</sup>. Utrwała on bowiem kierunek jambicznego rozwoju wiersza, a równocześnie jednocząc wersety o różnych podziałach sylabicznych według prawa katalektyki, odślania wtórność czysto-sylabicznych wyznaczników rytmu.

Wiersz *Gdy tu mój trup...* reprezentuje końcowy etap sylabotoniczności w poezji Mickiewicza. Tu bowiem naruszenia prawa metrycznego w zakresie równozgłoskowości<sup>21</sup> i realizacji podziału sylabicznego nie odczuwamy jako załamania zasady strukturalnej, natomiast wytrącają z rytmu wiersza te wersety, które odbiegają

<sup>19</sup> Fakt ten zdawałby się przeczyć koncepcji lekceważącej metryczną rolę zgłoski w sylabotoniczności.

<sup>20</sup> W wierszach typu: „Błąka się i narzeka, ach, narzeka” — funkcję metryczną pełni akcent poboczny.

<sup>21</sup> Właśnie naruszenie izosylabizmu Zawodziński uważa jako rzecz najbardziej sprzeczną „z widoczną intencją poety, która by po wygładzeniu utworu doprowadziła albo do jambiczności z zatarciem zwykłej średniówki jedenastozgłoskowca lub do sztywnego podziału 4 + 7”. Patrz *Studia...*, I. c., s. 350. Zawodziński usiłuje jednoznacznie określić metrum wiersza (albo...lub) stąd też niesłuszna próba odczytywania wyrazów takich jak „bujnej”, „serca” przy pomocy transakcentacji.

od jambicznego rozłożenia akcentów. Specyficzność wiersza jako miary rytmicznej polega na tym, że wyprowadza z arsenału tradycyjnych środków wierszowania nowe tendencje artystyczne i krzyżuje je ze sobą w postaci dynamicznie współdziałających zasad metroidalnych, opartych o szerokie zaplecze doświadczeń wierszopisów przeszłości, z których umiejętnie korzysta odwołując się do licencji poetyckiej. Jednocześnie — sięgając do praktyki wersyfikacyjnej przeszłości — Mickiewicz nigdy nie usztywnia przyjętych miar, lecz przeciwnie, czyni je posłusznymi wymogom języka i przekształca w celu uwydatnienia tonicznych walorów przycisku.

Zasięg techniki sylabotonicznej poety jest znacznie szerszy, niż to ukazano w niniejszym szkicu, celowo wybierając te tylko wiersze, które najwyraźniej ilustrują niektóre problemy metryczno-rytmicznych przeobrażeń sylabowca w twórczości Mickiewicza. Epizodycznie sylabotonizm towarzyszy rytmom Mickiewicza niemal bezustannie. Szczególnie szerokim nurtem wchodzi w *III cz. Dziadów* w postaci tetrapodii amfibrachicznej, przekładanej dziewięciogłoskowcami tej samej miary; tutaj też jako swoista odmiana jedenastogłoskowca o podziale 6+5, w istocie bardzo bliska — dzięki uregulowaniu akcentów — układowi czterostopowego amfibracha, wreszcie licznie rozsiane w scenie VII (*Bal*) jambiczne wariacje dziewięciogłoskowca (5+4) włącznie z zatartym podziałem.

Tak więc w oparciu o bogate tło konkretnej realizacji poetyckiej, popartej osobistą deklaracją w *Objaśnieniach* do *Konrada Wallenroda* ujawniającą znajomość teoretycznych podstaw mechanizmu sylabotonicznego, powstaje ostatnie wielkie dzieło poety, *Pan Tadeusz*, w którym statystyki Siedleckiego ukazują wzrastający odsetek akcentowych odstępstw od paroksytonezy w średniówce. Jak wytłumaczyć<sup>22</sup> i logicznie uzgodnić to zjawisko z zanotowanym wzmocnieniem ekspresywnej roli akcentu w twórczości Mickiewicza?

<sup>22</sup> Z a w o d z i ń s k i podaje dwie próby wyjaśnień interesującej nas sprawy, m. in. tłumaczy to zjawisko odwoływaniem się poety do istniejącej tradycji wersyfikacyjnej. Hipoteza ta wydaje się prawdopodobna w świetle analizy wiersza *Gdy tu mój trup...*

Ostateczna odpowiedź w tej mierze należy do przyszłości. Niezależnie jednak od rozstrzygnięcia tej kwestii, o zasadniczym znaczeniu nie tylko dla poszczególnych pisarzy, lecz dla całej tej przełomowej epoki, można dziś twierdzić, że z rozwojem częstkowych badań nad wierszem Mickiewicza coraz bardziej widoczna się staje jego rola jako właściwego twórcy sylabotonizmu w Polsce<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Por. rozważania na ten temat M. Dłuskiej w pracy *O wersyfikacji Mickiewicza (Próba syntezy)*, Warszawa 1955, która się ukazała już po napisaniu niniejszego szkicu.