

CZESŁAW ZGORZELSKI

„HYMN“ SŁOWACKIEGO — SMUTNO MI BOŻE ...

1

Wiersz, który stał się chlebem powszednim czytelników Słowackiego. I jak chleb — podawany w obrzędowym niemal rytuale przeróżnych antologii, wyborów poezji, podręczników szkolnych i „charakterystyk“ poety — szcerstwiał, zbanalizował się w odczuciu niejednego z dzisiejszych odbiorców. Przeszedł oddziaływać swą poetycką niezwykłością.

Stał się wprawdzie podstawą naszych wyobrażeń o Słowackim jako człowieku; posłużył jako źródło natchnienia wielu poetom<sup>1</sup>, wielu malarzom nawet<sup>2</sup>; sprowokował niejednego z krytyków i badaczy literackich do wypowiedzi o Słowackim i jego utworze<sup>3</sup>. Ale ze zbliżenia tego nie wyłania się jeszcze indywidualne oblicze *Hymnu*, jako dzieła sztuki poetyckiej. Od-

---

<sup>1</sup> Por. materiały zebrane w pracach: W. Hahnna, „*Smutno mi Boże*“ *J. Słowackiego w poezji polskiej*, „Pamiętnik Literacki”, VIII (1909), s. 157—164, 428 (przedruk w książce „*Przyszłość moja. I moje będzie grobem zwycięstwo!*...”, Poznań-Warszawa [1922], s. 115—133 oraz F. Hösička, „*Siła fatalna*“ *poezji Słowackiego*, Kraków 1921.

<sup>2</sup> Bibliografia W. Hahnna (*J. Słowackiego Dzieła wszystkie*, Wrocław 1954, t. V, s. 246—247) wymienia 8 prac malarzy nawiązujących do *Hymnu*. Jeszcze dziś wielu spośród nas widzi autora *Hymnu* na tle masztu i lin okrętowych — pod sugestią banalnego wizerunku, oglądanego w dzieciństwie na reprodukcjach w książce lub na portretach hojnie rozwieszanych na ścianach szkolnych.

<sup>3</sup> Tzw. „literatura przedmiotu” gubi się przeważnie w jałowych streszczeniach wypowiedzi lirycznej, próbuje własnymi, często metaforycznymi słowami odtworzyć wrażenia wywołane przez utwór, niekiedy wykorzy-

czuwamy siłę jego w oddziaływaniu artystycznym, w sugestii słowa, które zdolne jest skruszyć nawet skorupę narośniętego na nim w ciągu stu lat zbanalizowania, ale zagadnienie, na czym polega tajemnica tego oddziaływania, jakimi sposobami poeta utrwalił i upowszechnił moment indywidualnego przeżycia, pozostaje wciąż jeszcze w pomroce, opatrzone niepokojącym znakiem zapytania.

Czy znak ten jednak można w ogóle usunąć? Chyba nie. Przynajmniej — w granicach dzisiejszych możliwości badawczych. Doświadczenie poucza, że zawsze, nawet po przeprowadzeniu najsubtelniejszych, najbardziej wnikliwych i najostrożniej delikatnych obserwacji naukowych, pozostaje niewyjaśnione centrum tajemnicy, samo „jądro ciemności“.

„Działanie poezji, działanie sztuki uchyla się spod ścisłej kontroli świadomości — powiada J. Kleiner<sup>4</sup>. — Można obiektywnie zbadać elementy i stosunki składające się na utwór artystyczny. Można poddać badaniom odpowiadające im doznania. Ale zależność tych dwu sfer zawsze ma coś nieuchwytnego“.

Jakież więc zadanie stawia sobie szkic niniejszy? Pragnie w stosunku do *Hymnu* dokonać pierwszej z wymienionych przed

stuje tekst poetycki do pseudonaukowych konstrukcji biograficznych (F. Hösiek) czy psychologicznych (J. Ochorowicz), wyjątkowo tylko wkraczając w zakres spraw związanych ze sztuką poetycką utworu. Wiele wypowiedzi mogłoby posłużyć jako szczególnie jaskrawe przykłady manowców, którymi zwykła chadzać biografizująca, psychologizująca czy „poetyzująca” postawa naszych badań literackich u progu swych narodzin.

W rezultacie — poza wielu cennymi uwagami J. Kleinera w obu jego książkach o Słowackim (*Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, w. II Lwów, Warszawa, Kraków 1925, II — 114—117; *Słowacki*, Lwów [1938], s. 7—8 i 101—102) i kilku pobieżnymi spostrzeżeniami A. Boleskiego (*J. Słowackiego liryka lat ostatnich*, Łódź 1949, s. 14 i 20) oraz Z. Szmydtowej we wstępie do wyboru *Liryki romantycznej*, Warszawa 1947, s. 25, niewiele cennego materiału da się z opracowań dotychczasowych dla obserwacji dzisiejszych wydobyć. Por. także studium M. Kridla o lirykach Słowackiego, ogłoszone w tomie niniejszym.

<sup>4</sup> *Sztuka poetycka Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki”, XXXIX (1950), s. 19; przedruk w *Studiach z zakresu teorii i literatury*, Lublin 1956, s. 191.

chwilą czynności, próbuje „obiektywnie zbadać elementy i stonki składające się na twór artystyczny“, by choć w części rozjaśnić ową pomrokę otaczającą samo jądro tajemnicy i w ten sposób zwiększyć — choćby nieznacznie — zakres naszej wiedzy o sztuce poetyckiej utworu wybranego jako przedmiot obserwacji.

## 2

Z góry uświadomić sobie wypada, iż nie jest to zadanie łatwe. Utwór pozornie tylko jest wypowiedzią wprost, bez własnych tajemnic i niespodzianek.

Przykładów nie trzeba szukać daleko: wystarczy spojrzeć na tytuł. *Hymn*. Zapewne, wypowiedź nosi charakter zwrotu bezpośredniego do Boga, ale czy istotnie mamy tu do czynienia z hymnem? Przecież ani przedmiot główny, ani ton wypowiedzi nie realizują tych założeń gatunkowych, które poetyka ówczesna z hymnem wiązać zwykła. Daremnie by tu szukać uroczystego namaszczenia, odświętnej powagi hymnicznej, daremnie by się dopatrywać postawy czci i uwielbienia, kultu religijnego. Nie Bóg przecież, ale przeżycia wypowiadającej się osobowości stanowią główny przedmiot tego „hymnu“. I nie postawa uniesionego zachwytu, ale elegijna zaduma nad całokształtem spraw związanych z sytuacją liryczną utworu, kontemplacja uczuć i refleksji doznawanych w utrwalonym poetycko momencie — decydują o charakterze i gatunku tej wypowiedzi.

One też współdziałają zgodnie z nastrojem i tonem utworu. Całość bowiem, zharmonizowana wewnętrznie jednolitością przeżycia, nie sięga po te środki wzmożenia sugestywności lirycznej, które uzależnione są od dynamiki spięć kontrastowych i wynikają ze ścierania się sił sprzecznych. Tu — odwrotnie: wszystkie siły działają zgodnie, wszystko spływa w jednolity nurt łagodnie rozwijającej się wypowiedzi.

Z elegijnością postawy stonowana jest elegijność nastroju, w którym nie odczuwamy ani buntu, ani rozczarowania, ani zgryzoty wewnętrznej, tak znamienych przecie dla postawy typowo romantycznej. Wszystko przenika nastrój smutku i rezy-

gnacji, bierne zamyślenie nad losem własnym i układem spraw w świecie. Elegijności postawy i nastroju odpowiada także elegijność tonu wypowiedzi — bez zahamowań i kontrastowych zestawień, bez gwałtownych wzniesień i spadków; wypowiedzi rozwijającej się jak spokojne wyznanie, równo, łagodnie i jednolicie.

A więc nie hymn, lecz elegia? Czyżby istotnie to gatunkowe określenie utworu rozwiązywało nam trudności? Czyżby naprawdę zbliżało nas do prawdy o utworze? Chyba nie! Wprowadzamy przecie jeszcze jedną etykietkę, która — bez zestawienia z konkretnymi przykładami z zakresu historii gatunku — niewiele wyjaśni. Sprowadza realną rzeczywistość utworu do rzędu konwencji abstrakcyjnych, które nie oddziaływały może nawet na ukształtowanie konkretnej wypowiedzi poetyckiej.

Rozważania te jednak nie zmierzały w kierunku schematycznego zaklasyfikowania utworu, a stwierdzenie elegijnego charakteru wielu jego elementów — bezpłodne, jeśli miało być celem ostatecznym — może się okazać owocne, jeśli potraktujemy je jako etap początkowy tylko i spróbujemy powiązać z całym systemem środków wypowiedzi.

Powróćmy zatem do punktu wyjścia. Tytuł *Hymn* — mimo przewagi elegijnego charakteru utworu — pozostaje bez zmiany. Uprzedza czytelnika. I coś znaczy. Wyraża tym więcej, im dziwniejszy się staje w powiązaniu z tekstem, nad którym go wypisano. U nagłówka utworu typowo hymnicznego stawały się konwencją z zakresu poetyki. Tu zaś — przeistacza się w środek wyrazu, równouprawniony z innymi Gra w zestawieniu z całością.

I wymowę tej gry odczytać nietrudno. Działa jak pudło rezonancyjne w skrzypcach: podnosi, uszlachetnia i rozszerza kręgi znaczeniowe całej wypowiedzi. Postawę elegijnego zadumania przekształca niepostrzeżenie w postawę jakby modlitewnej kontemplacji spraw życia i śmierci, chwili przemijającej i wieczności. Nastrój smutku podnosi ku sferze zadumy nad podstawowymi sprawami bytu człowieka. W przeżyciach konkretnej, niepowtarzalnej sytuacji ułatwia rozpoznanie typowo romantycz-

nego oddziaływania nieskończonych perspektyw wieczności. Ułatwia nie tylko odczucie znaczeń ukrytych w sugestiach lirycznych tekstu, ale także usprawiedliwia czy motywuje ów bezpośredni kontakt z Bogiem, który dla człowieka złości tak otwspaniale niebo i morze, przed którym temu człowiekowi tak łatwo przychodzi otworzyć głąb serca.

W zestawieniu z tekstem rozumiemy — oczywiście — iż nie jest to „hymn“ w sensie konwencji literackiej, ale widzimy w sposób równie oczywisty, iż nie jest to także „elegia“ tylko. To jakby wyznanie o zachodzie słońca. Mickiewicz nazwałby je może „rozmową wieczorną“ z Bogiem. Bo i ten utwór — podobnie jak i jego *Rozmowa wieczorna* — jest jednostronnym dialogiem, zwrotem w rozmowie do kogoś nieskończenie dalekiego, ale też i nieskończenie bliskiego. Z tą jednak różnicą, iż Mickiewiczowska *Rozmowa* wiodła ku bezpośrednim rozważaniom o Bogu i o stosunku Jego do człowieka, a rozmowa Słowackiego osiłą główną wypowiedzi czyni osobiste przeżycie smutku w zindywidualizowanej, konkretnej sytuacji, której znaczenie liryczne pogłębione i rozszerzone zostaje wskutek powiązania go z jednoczesnym odczuciem dalekich perspektyw czasu uchodzącego w wieczność i obecności Tego, który losy człowieka trzyma w swym ręku.

### 3

Przeżycie smutku... Nie tylko przecie. Bo — jak to pięknie napisał Tretiak<sup>5</sup> — „uczucie żalu i tęsknoty za krajem i uczucie znikomości, które przejmują człowieka na widok ogromu morza zlewają się tutaj, a raczej falują strofami jedno za drugim, a z każdej fali takiej ulata westchnienie smutku: »Smutno mi Boże!«“. Spróbujmy wszakże bliżej się przyjrzeć zarówno za barwieniu i przyczynom tego uczucia, jak i zasadzie, która kieruje kolejnym przyływem fal — według metaforycznego określenia Tretiaka.

<sup>5</sup> *Juliusz Słowacki, Szkice literackie*, s. I, Kraków 1896, s. 166.

O przyczynach — w pierwszych strofach utworu — nie znajdziemy ani słowa. Wypowiedź rozwija się nawet jakby z odwrotnych pozycji: mówi o smutku, który ogarnia mimo okoliczności — zdawałoby się — radosnych, wbrew promienistej wspaniałości zachodzącego słońca i rozłożonego morza. W drugiej strofie pada wprawdzie lekka sugestia: „stoję rozkoszy próżen i dosytu“, ale wyczuwamy w tym raczej objawy a nie przyczyny uczucia ogarniającego wewnątrz wypowiadającej się postaci.

Podobnie w trzeciej strofie:

Jako na matki odejście się żali  
Mała dziecina, tak ja płaczu bliski,  
Patrząc na słońce, co mi rzuca z fali  
Ostatnie błyski...

To sugestia tylko. Poetycka sugestia porównania i alegorycznej funkcji wprowadzonego tu motywu odchodzącego słońca. Podsuwa przeżycie żalu wpływającego jak gdyby z odczucia uchodzącej niepowrotnie chwili; ze świadomości przemijania życia, którego się nie da cofnąć, ani powstrzymać; z samej nieodwracalności tego procesu przemijania. Wszystko — do wyczucia tu raczej niż do zrozumienia podane; uogólnione, na powszechnie znanych przeżyciach oparte, do typowych zjawisk przyrównywane („jak puste kłosa...“, jak „mała dziecina...“), od konkretyzacji i niepowtarzalności dalekie.

Zupełnie inaczej — w następnej z kolei strofie. Przeżycie ukonkretnione zostaje niepowtarzalnością jedynej wybranej chwili, owym „dzisiaj“, które pada od razu na początku strofy. Ukonkretniony zostaje także główny motyw liryczny strofy: klucz odlatujących na południe bocianów. Konkretnie także zarysy — tu dopiero — przybierać poczyna tło przyczynowe smutku.

Zem je znał kiedyś na polskim ugorze,  
Smutno mi Boże!

Motyw odlotu ptaków, żal pożegnania i odczucie przemijania czasu — tak harmonijnie związane z nastrojowymi efektami od-

chodzącego słońca — zostają nagle w pointowym zakończeniu strofy zindywidualizowane i ukonkretnione w postaci żalu, który staje się tęsknotą do kraju, smutkiem wygnança, uczuciem wyrastającym z podłoża patriotycznego.

Między trzecią a czwartą strofą pada wyraźny przedział kompozycyjny, zachodzi zwrot w rozwoju wątku lirycznego, otwiera się druga centralna część utworu. Chociaż i tu — podobnie jak w strofach poprzednich — w przemilczeniach kryje poeta najbardziej osobiste doznania wypowiadającej się postaci; w przemilczeniu poddano zestawienie odlatujących bocianów z człowiekiem „na wielkim morzu obłąkanym“. Bo i bociany przecie — podobnie jak słońce z poprzedniej strofy, które już jutro „błyśnie“ jako „nowe zorze“ — powrócą na polski ugór wraz z wiosną. Jakżeż więc temu człowiekowi nie stawiać sobie pytania: a czy ja do kraju swego powrócę?

Odpowiedź na to niewypowiedziane pytanie przynoszą wiersze następnej, piątej z kolei strofy. Może nie odpowiedź nawet: sugestią odpowiedzi — również przemilczanej; odpowiedź, która zawierać mogła jedynie melancholijną niepewność. Rozwinięto ją w czterech równoległych liniach, z których każda stanowi zarazem odmiennie skonkretyzowaną ilustrację wciąż tej samej, zawsze jednakiej przyczyny smutku, który kolejną falą wpływa na końcu strofy, w refrenie. Spośród tych czterech wariacji, nawiązujących do końcowego sformułowania strofy poprzedniej — druga, trzecia i czwarta podtrzymują niedwuznacznie patriotyczne zabarwienie uogólnionej zadumy nad przemijaniem życia, konkretyzacją osobistej tęsknoty do ojczyzny.

... Żem prawie nie znał rodzinnego domu,  
 Żem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi  
     Przy blaskach gromu,  
 Że nie wiem, gdzie się w mogiłę położę,  
     Smutno mi Boże!

Strofa szósta maćci na chwilę wypowiedź, wikła nić jej rozwoju, skupiając uwagę już tylko na motywie mogiły. Rozwija go w paradoks poetycki człowieka, który innym zazdrości — mogił. I z przemilczenia jedynie wydobywamy umotywowanie

tej zazdrości. Podobnie jak w przemilczeniu tylko poddane jest umotywowanie, dlaczego w własnej mogile mieć będzie „niespokojne łożę“. W obu przemilczeniach wyczuwamy ten sam kierunek konkretyzacji smutku w ogóle — w uczuciu tęsknoty do kraju.

Siódma strofa *Hymnu* tendencję w tym kierunku najdobitniej utwierdza i w bezpośredniej wypowiedzi zamyka. Zadanie to realizuje ostro ukonkretniony motyw bezskutecznej modlitwy niewinnego dziecka w powiązaniu z nieodwołalnym wyrokiem zrządzenia, które decyduje o osobistych losach wypowiadającej się postaci. I na tym urywa się druga indywidualizująca część wiersza.

Ostatnia strofa powraca do szerokich ogólnoludzkich perspektyw części pierwszej; snuje dalej tamtą myśl o człowieku obłąkanym już nie w przestrzeni, nie na morzu, „sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem“, ale w czasie; o człowieku zagubionym w wieczności, oglądanym z perspektywy stu lat oddalenia w przyszłość; nicość jego zarysowana zostaje w obrazie „nowych ludzi“, jacy w sto lat później umierać będą, patrząc na wciąż tę samą tęczę blasków promienistych,

... którą tak ogromnie  
Anieli Twoi w niebie rozpostarli...

Utwór, który wychodzi od utrwalenia przemijającej chwili, i terażniejszość tę pragnie zatrzymać, wzdłużyć, przywrócić przyszłym wiekom, realizuje jednocześnie odczucie wieczności w organicznym zespoleniu różnych perspektyw czasowych. Przeszłość losu osobistego, zamykana tu w stwierdzeniach: „żem często dumał...“, „żem prawie nie znał...“, „żem był jak pielgrzym...“, wiąże się bezpośrednio z przyszłością nieodwołalnych wyroków<sup>6</sup>, decydujących zarówno o losie przemijającego człowieka („Ty będziesz widział moje białe kości...“), jak i o niezmiennym trwaniu słońca, którego codzienny powrót staje się jak gdyby miarą czasu w istocie swej niewymiernego, wpływającego bez końca, w wieczność.

<sup>6</sup> Por. Boleski, op. c., s. 14.

To skonkretyzowane odczucie wieczności, jej kroku odmierzanego w zjawiskach naszego życia, staje się w utworze Słowackiego ramą zespalałą ze sobą początkową część wiersza, a zwłaszcza strofę trzecią — z jego końcem, ze strofą ósmą. Funkcja tych strof zmierza zatem ku uogólnieniu wypowiadanych wartości lirycznych. Smutek pielgrzyma z tęsknotą zwracającego się myślą do kraju rozdmuchnięto w nich jakby do smutku w ogóle, do melancholijnych refleksji o przemijaniu rzeczy ludzkich i nicości człowieka w obliczu wspaniałego ogromu niezmiennej przyrody<sup>7</sup>.

## 4

Powiedziano o *Hymnie*, iż jest w nim „poezja, w której prostota jest taką, że zdaje się, że czytamy prozę“<sup>8</sup>. Ktoś inny stwierdził podobnie, utrzymując, iż jest utworem, „w którym na pozór tak mało sztuki, a tak wiele prawdy“<sup>9</sup>. Ale byli i tacy, którym sprawa ta przedstawiała się nieco inaczej, którzy w *Hymnie* dostrzegali wyrażenia „zbyteczne, nienaturalne i nieprawdziwe“, wynajdując je zwłaszcza w strofie piątej i szóstej<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Jakże inaczej, ten sam temat skonkretyzowany został przez Słowackiego we wcześniejszym nieco wierszu *Rzym!* Choć i motyw słońca, i przeżycie smutku — tam ujęte w postać płaczu — spełniają funkcje zbliżone. Odmienny jest przede wszystkim typ wypowiedzi lirycznej: tam rozwijanej w tone relacji rwącej się i dynamicznej, tu — ujętej w kształt bezpośredniego wyznania, płynnie, naturalnie i harmonijnie prowadzącej swój wątek.

<sup>8</sup> Tadeusz Grabowski, *Juliusz Słowacki, jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki*, Kraków 1909, I, s. 275.

<sup>9</sup> Julian Ochorowicz, *Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny (Wydanie nowe, poprawione)*, Warszawa [1914], s. 32.

<sup>10</sup> J. Tretiak, l. c., s. 166—167. Por. także dalsze zdania Tretiaka: „W piątej strofie wyrażenie »żem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi przy blaskach gromu« razi trochę teatralnością i nie jest prawdziwym [...]” Jeszcze surowiej wypowiada się tenże krytyk o strofie szóstej: „[...] jest ona tylko powtórzeniem myśli zawartej w strofie piątej i to powtórzeniem słabszym, nastrzępionym wyrażeniami teatralnymi (»kości w straż nie oddane kolumnowym czołom«), przy tym związek logiczny między zdaniem w początku strofy tak niejasny (»Alem jest jako człowiek« itd.), że niemal się zatracą (*ibid.*, s. 167).

Jakże więc: prostota i prawda? Czy nienaturalność i teatralna emfaza? Spróbujmy zbadać tę sprawę od strony języka.

Już pierwsze wejrzenie przekonywa, iż o „prozie“ czy „prozaiczności“ wyrażać nie ma co nawet mówić. Zwróćmy uwagę choćby na epitety. Nie jest ich dużo. Niewiele ponad dziesiątkę. Ale kilka z nich wnosi ze sobą tak wyraźnie poetycką atmosferę, iż oddziaływaniem swym obejmuje szerszy kontekst wypowiedzi i skutek tego dla stylu wiersza znamienne są nie tyle takie zestawienia jak „puste kłosa“, „mała dziecina“, czy „wielkie morze“, ile takie jak: „lazurowa woda“, „gwiazda ognista“, „tęcza promienista“, „kolumnowe czoła“, „niepokojne łoże“, a nawet „białe kości“.

I nie dlatego wcale, by epitety w wyrażeniach tych miały same w sobie jakieś szczególne znaczenie poetyckie: spośród wymienionych — niezwykłym epitetem jest tylko przymiotnik: „kolumnowe“. I może jeszcze — „lazurowa“. Pozostałe: ognista, promienista, niepokojne, białe — to wyrazy dość zwykłe; niepospolite stają się dopiero w zestawieniu z innymi słowami; gdy poczynamy pojmować, iż wraz z nimi tworzą inną, metaforyczną sferę znaczeń; iż wszystkie nabierają poetyckiego zabarwienia jako objaw wyraźnej tendencji do nienazywania rzeczy po imieniu.

Zwróćmy bowiem uwagę na wcale nieprzypadkową okoliczność, iż każdy z wymienionych epitetów w powiązaniu z innymi wyrazami tworzy peryfrazę — najczęściej na prawie metafory opartą. Zamiast: „morze“ — pada wyrażenie: „lazurowa woda“; zamiast: „płyty nagrobne“ — „kolumnowe czoła“; zamiast: „grób“ — „niepokojne łoże“; zamiast: „moje zwłoki“ — „moje białe kości“; zamiast: „słońce“ — „gwiazda ognista“ lub „tęcza blasków promienista“.

Ale zważmy również, iż nie jest to tylko funkcja epitetów w tym wierszu. Podobne zjawisko spostrzec nietrudno także w innych wyrażeniach. Zamiast powiedzieć: „żyłem wśród niebezpieczeństw i trudów“ — powie poeta: „byłem jak pielgrzym, co się w drodze trudzi przy blaskach gromu“. Zamiast: „gdzie zostaną pochowani“ — „gdzie się w mogiłę położę“. Zamiast:

„zwłokom“ — czytamy: „popiołom“. Zamiast: „wschodzące słońce“ — „nowe zorze“. Zamiast: „przed obcymi ludźmi okażę się spokojny i obojętny“ — „dla obcych ludzi mam twarz jednakową, ciszę błękitu“.

Są to przykłady — oczywiście — a nie lista obejmująca wszystkie zjawiska. Ale wystarczy już rzucić okiem na obie kolumny wyrażeń: tych, które mogłyby się ewentualnie pojawić w wypowiedzi nieliterackiej, i tych, które użyte zostały w rzeczywistym tekście poetyckim, by zauważyć od razu, iż między znaczeniem odpowiadających sobie wyrażeń nie da się postawić znaku równania. Te pierwsze są bardziej jednoznaczne, obejmują węższy zakres zjawisk, mówią tylko o tym, co się mieści w zasięgu pojęciowym słów do wyrażenia wprowadzonych. Te drugie, z tekstu poetyckiego, są wieloznaczne, mają płynne, nieokreślone granice zakresu pojęciowego, mówią nie tylko o tym, co da się zmieścić w dosłownym znaczeniu zestawionych ze sobą wyrazów, ale i o całej sferze sugestii i skojarzeń, z wypowiedzią tak ukształtowaną związanych.

Zapewne, różnice, o których mowa, to znamiona wyróżniające język poetycki w ogóle od innych sposobów wyrażania się człowieka, ale pamiętajmy, że i w tej poetyckiej dziedzinie przechodzą dość istotne rozgraniczenia. Są bowiem utwory, w których znamiona te działają zamaskowane, z ukrycia niejako; utwory, których tendencje stylizacyjne zmiierzają w kierunku pozorowego zacierania poetyckiej natury ich ukształtowania językowego. Mówimy wówczas o nich, iż wystylizowano je na prostotę, czy też że pisano je metodą realistyczną. Tak bywa z wielu lirykami Mickiewicza. I są też takie utwory, które poetyckość swej struktury ujawniają bez skrępowania, z niej właśnie czynią jeden ze sposobów sugerowania własnego widzenia rzeczywistości, wykorzystują wszystkie wartości poetyckie, jakie z tego odcięcia się od innych ukształtowań językowych wypływają. Mówimy wówczas o stylizacji na poetyckość, o poetyzacji wypowiedzi.

W tym rozróżnieniu nietrudno znaleźć miejsce dla *Hymnu*

Słowackiego. Tendencja do nienazywania rzeczy po imieniu, skłonność do niemaskowanej metaforyczności w ujmowaniu spraw i przeżyć wypowiedzanych w tym utworze — nie wpływają w nim bynajmniej ani z potrzeby przyozdobienia utworu świecidełkami kunsztowności poetyckiej, ani z dążenia do wyniesienia go patetycznością retoryki bez wewnętrznego pokrycia. Funkcja poetycka tej stylizacji — to zadania wynikające z konsekwencji odmiennego, romantycznego przeżywania świata, widzenia go w perspektywach nieskończoności; to dążenie do jak najbardziej wiernego przekazania innym własnego, poetyckiego widzenia rzeczy, choćby sprowadzało się ono do nieuchwytnych, subtelnie skomplikowanych doznań psychicznych; to rezultat wysiłków zmierzających do rozszerzenia kręgu wypowiedzanych sugestii poetyckich na sfery przeżyć, odczuwań i refleksji trudnych do określenia, wymykających się słowom normalnej, potocznej wypowiedzi.

W *Hymnie* takie otwieranie dalszych i szerszych perspektyw znaczeniowych prowadzi ku utrwaleniu poetyckiej siły przeżycia w chwili zachodu słońca na morzu; ku wyrażeniu wszystkich refleksji i odczuwań, jakie chwila ta przyniosła — wraz z całą sferą emocjonalnego doświadczenia skomplikowanych stanów — smutku, tęsknoty, żalu, na tle przeżywania niewstrzymalnego upływu czasu i bezkresu wieczności, ogromu świata i własnej ludzkiej nicości.

## 5

Spójrzmy z kolei na składniowe powiązanie wypowiedzi. Już na pierwszy rzut oka widać, iż rozwija się ona w liniach równoległych, wiązanych ze sobą typową liryczną metodą wariacji synonimicznych. Budowa utworu opiera się nie na logicznie rozwijanej konsekwencji przyczynowego następstwa, ale na zasadzie kilkakrotnego powracania do tych samych motywów, inaczej tylko za każdym razem ujmowanych.

W rezultacie wiersz nie rozwija się stopniowo, nie zmierza do jakichś końcowych wniosków czy epigramatycznych sformuło-

wań pointowych, nie ma swej wyraziście uwypuklonej kulminacji, która w lirykach pada zazwyczaj w strofie ostatniej. Tu jest odwrotnie: równomierne rozłożenie blasków pointowych na przestrzeni całego wiersza stwarza główną zasadę jego kompozycji. Każda strofa jest jakby autonomiczną całością, mającą sens nawet poza kontekstem utworu; stanowi jego załączek, zamykający w sobie potencjonalną siłę rozwinięcia się w oddzielną wypowiedź; z każdej mogłoby się stać ziarno osobnego wiersza lirycznego i każda — jak wyodrębniony organizm poetycki — zmierza w swym wewnętrznym rozwoju do końcowej zamykającej pointy: „Smutno mi Boże!”

W ten sposób dochodzi do ukształtowania refrenu, który z jednej strony staje się objawem wydzielenia i autonomizacji strof, z drugiej zaś — służy jako motyw, znaczeniowo, nastrojowo i „melodyjnie” wiążący je w całość. Utwór przybiera dzięki temu charakter wypowiedzi luźnej, swobodnej, na pozór całkowicie naturalnej, a jednocześnie bardzo wyraźnie zespolonej metodą jak gdyby sznura paciorków nanizywanych na nić tegoż samego, wciąż powtarzającego się refrenu. Każdy z paciorków mógłby istnieć poza tym sznurem, mógłby służyć także jako cząstka inaczej skomponowanego ich zespołu, ale w danym wypadku ułożono je w sposób, który — dzięki sugestii sztuki poetyckiej — wydawać się nam winien jak najbardziej naturalny i celowy.

I stąd zapewne — owo wrażenie prostoty i naturalności, jakie wypowiedziano nieraz w dotychczasowych ocenach utworu. Bo zdajemy sobie sprawę, iż mimo luźnej budowy całości miejsce każdej ze strof wiersza wyznaczone jest bardzo wyraźnie i nie dałoby się kolejności ich przetasować. Podobnie jak paciorki — różnego koloru, różnych wymiarów i kształtów — układają się w sznurze według pewnych zasad, łącząc się po kilka czy kilkanaście sztuk w grupy, tak i w *Hymnie* widoczna jest myśl kompozycyjna, wiążąca ze sobą niektóre ze strof ściślej i w grupowaniu tym kształtująca kolejne etapy rozwoju wypowiedzi.

Utwór bowiem — jak wynika to już z rozważań początko-

wych — rozpada się wyraźnie na trzy części. Podając ilość strof każdej z nich, całość wiersza można by ująć we wzór:

$$3 + 4 + 1$$

czy ściślej jeszcze:

$$3 + (2 + 2) + 1$$

Ugrupowanie to — tak wyraźnie zarysowane w postaci głównych skrętów linii oznaczającej drogę wątku lirycznego — podtrzymuje i ze swej strony jeszcze wyraźniej podkreśla sieć powiązań rusztowania językowego, wzniesionego głównie przy pomocy różnego rodzaju zabiegów składniowych: powtórzeń, paralelizmów, anaforycznych związków między strofami, czy też wielotorowego rozbudowania zdań równoległe ze sobą zestawionych.

Część pierwsza, trójstroficzna, związana jest dwojako.

Po pierwsze — jednakowym sposobem doprowadzania wypowiedzi w strofie I i III do refrenu; obie są dwuczłonowe, obie budują te człony z jednakowo rozdzielonych wierszy ( $4 > < 2$ ) i obie swą końcową konstrukcją składniową opierają o związek zdań przyzwoleniowych, skupiających w sobie cały sens kontrastowego zestawienia rozłożonych horyzontów zachodu słońca i refrenowego wyznania: „Smutno mi Boże“. Konkretnym objawem tej zbieżności jest analogia wierszy zamykających obie strofy, podkreślona dodatkowo powtórzeniem spójnika: „choć“.

Choć mi tak niebo Ty złocisz i morze,  
Smutno mi Boże!

.....  
Choć wiem, że jutro błysnie nowe zorze,  
Smutno mi Boże!

Po wtóre część ta wiąże się jednakowym sposobem zainaugurowania wypowiedzi w strofie II i III; w obu na początku pada porównanie emocjonalne:

Jak puste kłosa...

.....  
Jako na matki odejście się żal!  
Mała dziecina...

Kontrast, który w strofie I i III stanowił główny ośrodek kryształizacyjny ukształtowania składniowego, przeciwstawiając sobie cztery początkowe wiersze dwu — końcowym, w strofie drugiej działa również, rozdzielając tak samo po czwartym wierszu skontrastowane ze sobą człony, z tą jednak różnicą, iż dotyczy innego już kręgu zestawień i działaniem swym obejmuje tylko cztery końcowe wiersze strofy<sup>11</sup>.

Centralna, druga część utworu nawiązuje do pierwszej w sposób dość mechaniczny; słowo „dzisiaj“ otwierające początkowe jej zdanie, odpowiada jak gdyby owemu „jutro“, które pada w przedostatnim wierszu części poprzedniej. Ale nie kontrast sytuacji i smutku wypowiedzanego w refrenie staje się tu czynnikiem konstrukcyjnym, mimo iż niemal wszystkie strofy powtarzają podstawowy wzór części pierwszej, umieszczając główny węzeł zespolenia składniowego między czwartym a piątym wierszem (według wzoru 4 + 2).

Związki przyczynowego układu zdań decydują we wszystkich czterech strofach tej części. Wiążą się one po dwie. W pierwszej parze zewnętrznym wyrazem tych związków jest anaforyczne: „żem“, „że“; w drugiej — „więc że“.

Trzecia część wiersza ograniczona do jednej tylko strofy, podzielonej — podobnie jak poprzednie — według wzoru 4 + 2, wiąże oba swe człony jeszcze innym sposobem. Już nie przyzwoleniowe, czy przyczynowe, ale czasowe związki składniowe ujawnia spójnik „nim“ pojawiający się w węzłowym punkcie tej strofy.

To wyraźne rozgraniczenie poszczególnych części utworu, jak też wyodrębnienie strofy ostatniej, nawiązującej do ogólnoludzkich, uniwersalnych perspektyw części pierwszej, sprawia, iż *Hymn* wywołuje wrażenie konstrukcji dość zwartej, konsekwentnie rozbudowanej i kopułką końcowej cząstki zamkniętej. Ale wrażenie to nie zamyka jeszcze całej prawdy o kompozycji utworu. Leży ona bowiem na przecięciu dwu różnych kierunków jego ukształtowania.

<sup>11</sup> Wzór jej budowy można by zilustrować cyframi: 2 + (2) < 2, a nie: 4 > 2, jak w obu strofach sąsiednich.

Jeden zmierza do ściślejszego zestawienia wyraźnie wyodrębnionych cząstek wypowiedzi i zamknięcia ich strofą, która posiada dość własnej składniowej i znaczeniowej siły do odegrania roli finałowego akcentu utworu. To ten sam kierunek, który podkreślał zindywidualizowane, niepowtarzalne wartości liryczne przeżycia w ściśle konkretnej chwili i w określonych warunkach otoczenia.

Drugi zaś — odwrotnie: zmierza ku rozszerzeniu perspektyw znaczeniowych wypowiedzi, ukazuje drogę ku najdalszym, ogólnoludzkim horyzontom przeżycia lirycznego i w tym celu próbuje utworowi nadać wszelkie cechy wyznania, które nie zostaje zamknięte; liryki o znamionach struktury otwartej. To zestawienie jednolicie ukształtowanych strof *Hymnu* nie urywa się przecie na finale, który by dysponował całą siłą ostatecznego, epigramatycznego zamknięcia. Nie stanowi końcowego podsumowania utworu. Nie ucina go w sposób nieodwołalnie rozwiązujący.

Nic bowiem nie staje na przeszkodzie, by to zestawianie wyodrębnionych cząstek prowadzić dalej; by sznur perełek wzbogacać nowymi paciorkami, rozwijając wypowiedź za pomocą dostawienia jeszcze jednej lub kilku analogicznych strof, wyrażających wciąż ten sam motyw smutku. Aby tylko zachowane zostały wszystkie warunki nastrojowej, stylizacyjnej i metrycznej jednolitości dopisywanych dodatkowo strof. I aby każda doprowadzała w swym zakończeniu do wewnętrznej pointy, do refrenu: „Smutno mi Boże!“

I że tak było w istocie, świadczy dowodnie historia tekstu. *Hymn* nie urywał się bowiem w pierwotnym brzmieniu na strofie, która zamyka go w wersji dzisiejszej. W brulionie zachowała się jeszcze jedna strofa, wpisana przez poetę w pozycji finałowej:

Ze moje życie nie dopiero świta  
 Jak pierwsza gwiazda — wynurzona z blasku,  
 Ale jest jako lilia wpeł rozwita  
     Na białym piasku,  
 Ze tak bez celu wędruję przez morze,  
     Smutno mi Boże!

Odczytując tę strofę, rozumiemy bez trudu, dlaczego poeta skazał ją na odcięcie — mimo nawet poetyczności owej lilii w pół rozwitej na białym piasku: słabsza literacko od strof, które ją poprzedzały, nie otwierałaby wcale szerszych perspektyw wypowiedzi; niweczyłaby raczej sukces poetycki cząstek poprzednich i zawęziłaby niezbyt fortunnie ich sugestie liryczne do sfery osobistego, indywidualnego życia wypowiadającej się postaci („Że moje życie...“, „Że tak bez celu wędruję przez morze...“).

Poeta wolał przeto urwać *Hymn* na strofie, która o wiele lepiej spełniała rolę końcowego fragmentu utworu, wyczuwając zapewne, iż charakter całej wypowiedzi, ukształtowanej w postać swobodnego na pozór zestawiania zautonomizowanych cząstek stroficznych, osłabi skutecznie finałową siłę niektórych jej elementów, zbyt wyraźnie zamykających całość utworu.

I w rezultacie mamy do czynienia ze zjawiskiem, które — jak wiele w rzeczywistości literackiej — wyrasta z paradoksalnej na pozór współpracy dwu sprzecznych tendencji utworu. Poeta otwiera jakby jedną ręką to, co drugą sam przed chwilą, jednocześnie niemal, zamykał.

## 6

Do trzech czynników wytwarzających jednolitość rusztowania językowego *Hymnu*: a) powtórzeń anaforycznych, b) powracającego stale refrenu i c) zbliżonego systemu doprowadzania doń, przy schemacie strofy według wzoru 4 + 2 — dorzucić wypada jeszcze jeden, czwarty: jednolitość toku wersyfikacyjnego. Można by nawet mówić o jego „śpiewności“.

Chodzi tu nie tylko o szczególną wyrazistość i świeżość schematu metrycznego wiersza<sup>12</sup>. I nie o to nawet, iż wskutek układu i obciążenia pośredniówkowej części czwartego i szóstego wersetu silniej w toku wypowiedzi zaakcentowane zostaje autonomiczne

<sup>12</sup> Wzór metryczny *Hymnu* realizuje ze stuprocentową dokładnością układ: (5 + 6) a, (5 + 6) b, (5 + 6) a, 5b, (5 + 6) c, 5c.

J. Łoś (*Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa-Lublin-Łódź-Kraków 1924, s. 224) nazywa go rozszerzoną strofą saficką.

wyodrębnienie strofy. I nie o to wreszcie, że wskutek nowości zastosowanego tu schematu stroficznego wypowiedź przybiera wyraźniej indywidualny, jej tylko właściwy, sposób rozwijania się wierszowego. Chodzi głównie o te elementy rytmu, które nie są uregulowane zasadą metryczną *Hymnu*.

Pierwsze wrażenia, jakie odnosimy z wejrzenia w tę dziedzinę wersyfikacji, podsuwają wniosek o dążeniu do jak najliczniejszych uzgodnień wewnętrznych. Tak jest chociażby z układem zestrojów w strofie. Wystarczy spojrzeć na początkową część utworu, by tendencję tę zauważyć:

I strofa: 32 | 24, 32 | 24, 32 | 42, 23, 32 | 33, 32.

II strofa: 32 | 42, 23 | 24, 32 | 24, 23, 23 | 33, 32.

III strofa: 23 | 33, 23 | 222, 23 | 222, 32, 23 | 222, 32.

Ale na tle tych uzgodnień tym wyraźniej się zarysowuje rola układów odmiennych. Funkcja ich nie tylko zmierza do rozbicia niebezpieczeństwa kataryniarskiej monotonii, ale jednocześnie ostrzej zaznacza zróżnicowanie metryczne strofy i jej wewnętrzne granice przeprowadzone według wzoru  $4 + 2$ . Rolę tę — w pośredniówkowej części wersetów — odgrywa zupełnie wyraźnie układ 23 w strofie I, a 32 — w strofie III. Jeszcze wyraźniej widzimy to w rozstawieniu trójzgłoskowych zestrojów pośredniówkowej części piątego wersetu zarówno w strofie pierwszej, jak i drugiej.

Wiąże się to także z akcentowym zróżnicowaniem pośredniówkowych sześciogłoskowców wiersza. Z natury swej ciężą one ku dwu podstawowym wariantom układu; w toku bądź to trocheicznym, bądź też amfibrachowym. W *Hymnie* przeważają zdecydowanie układy trocheiczne (około 72%). Ale nie stosunki liczbowe stanowią tu zjawisko najciekawsze. Chodzi głównie o rozmieszczenie sześciogłoskowców amfibrachowych. Pojawiają się one w każdej strofie *Hymnu* — z wyjątkiem szóstej — ale w jednej tylko dochodzi do liczniejszego skupienia ich obok siebie, w takim stopniu, iż decydują o przeważającym toku części pośredniówkowej (3 amfibrachowe na 1 trocheiczny). Jest to

tylko w strofie IV, tej właśnie, która stanowi punkt zwrotny w rozwoju wątku lirycznego, otwierając jednocześnie drugą, centralną, część wypowiedzi *Hymnu*. Jakby już w ten wersyfikacyjny sposób podkreślono tu szczególną jej rolę w kompozycji. We wszystkich pozostałych strofach układy amfibrachowe występują pojedynczo, przy tym w większości wypadków — w strofie I, II, V i VIII — padają w wierszu piątym, tzn. w miejscu, które ze względu na wewnętrzne rozczłonkowanie strofy posiada szczególnie ważne, delimitacyjne znaczenie, wskutek czego jeszcze wyraźniej podkreślona zostaje metryczna jej konstrukcja: 4 + 2<sup>13</sup>.

Wystarczy już wymienionych przykładów, by się zorientować w mechanice wersyfikacyjnej omawianej tu „śpiewności“ *Hymnu*: współdziałanie celowo wybranego schematu metrycznego z metodą równoległości, paralelizmów i uzgodnień tych czynników rytmu, które nie objęte zostały zasadą metryczną, wraz z jednoczesnym rozbijaniem niebezpieczeństwa monotonii przy pomocy wewnętrznego zróżnicowania wierszy w strofie — oto główne elementy współgrania różnych, czasem nawet sprzecznych tendencji wersyfikacyjnych utworu.

Ale pojęcie „śpiewności“ — jako rezultatu szczególnego wzmożenia wyrazistości wersyfikacyjnej *Hymnu* — nie wyczerpuje jeszcze sprawy jednolitości i szczególnego charakteru „muzycznych“ walorów jego toku. Ta jednolitość opiera się bowiem także o szczególny system intonacyjnego zorganizowania wypowiedzi, a więc o zakres zjawisk, które już nie „śpiewnością“, ale „melodyjnością“ wiersza określać by należało. Nie jest to wprawdzie dziedzina, w której już dziś można by się poruszać z dostatecznym rozeznaniem wszystkich jej czynników, ale w *Hymnie* niektóre zjawiska wychodzą na jaw tak wyraźnie, iż obserwatorowi nie wolno się powstrzymać od zanotowania przynajmniej tych, które wydają się oczywiste.

<sup>13</sup> Oba pozostałe wypadki amfibrachowe sześciogłoskowców — w strofie III i VII — przypadają także w wersetach o szczególnym znaczeniu w budowie wypowiedzi stroficznej (oba — w pierwszym wersecie strofy).

Przede wszystkim więc rola strof jako metrycznego wyznacznika organizacji intonacyjnej utworu, wynikającej z ośmiokrotnego powtórzenia tego samego rysunku głównych węzłów przełamywania tonu w utworze. Bo i w tej dziedzinie strofa staje się miarą. Linia intonacyjna rozwija się w ośmiu nawrotach stroficznych, realizując w każdym zasadę wznoszenia tonu aż do piątego wiersza włącznie i organizowania głównego przełomu antykadencji i kadencji stroficznej w metrycznie ustalonym miejscu między piątym a szóstym wierszem, po czym dopiero następuje opadanie tonu.

Wskutek tego każda strofa stanowi wyraźnie zorganizowaną część intonacyjną, ciężącą ku zakończeniu. Przy tym żadna ze stroficznych linii wznoszenia tonu nie doprowadza przed wierszem piątym do takiego zawieszenia głosu, które można by pojąć jako najwyższe. Wręcz odwrotnie: stale aż do metrycznego punktu przełomu intonacyjnego wypowiedź dostarcza w tekście dostatecznie wyraźnych podstaw do wyczucia braku ostatecznego zakończenia antykadencji. Podobnie jak w wierszu piątym wyczuwamy bez wahań, że tu oto osiągnęliśmy szczyt intonacji i za chwilę już w sposób nieunikniony wejdziemy w jej spadek. Nie bez znaczenia pozostaje także przyzwyczajenie do stałego powracania refrenu, odgrywającego wciąż tę samą rolę składniową. W rezultacie wytwarza się w toku wypowiedzi stroficznej dodatkowa siła, którą nazwać by można inercją intonacyjną.

Zdawałoby się jednak, iż w warunkach tak rygorystycznej organizacji stroficznej zrodzić się powinno niebezpieczeństwo monotonii. Jak to się staje — pytamy z kolei — iż w tych warunkach *Hymn* nie nuży swą mechaniczną niemal jednostajnością?

Rzecz w tym, że i tu — podobnie jak było w dziedzinie rytmiki wiersza — działa jednocześnie zasada, której realizacja — nie rozbija wprawdzie tej jednolitości, ale osłabia ją skutecznie, zezwalając na wprowadzenie do utworu swobodnej gry wariacji i urozmaiceń. Metrum bowiem obejmuje w *Hymnie* tylko miejsce przełomu, linię opadania i ogólną zasadę wznoszenia się intonacji od pierwszego do piątego wiersza strofy, ale sam sposób

realizowania tej zasady, szczegóły przebiegu linii przedstawiającej wznoszenie się tonu — pozostają poza działaniem schematu i w poszczególnych strofach realizowane są rozmaicie.

Wystarczy wskazać na kilka bodaj przykładów. Oto strofa V; linia antykadencji wznosi się w niej w czterech podobnie zorganizowanych zygzakach, czy stopniach; każdy z nich — to oddzielne zdanie zamknięte w metrycznych ramach jednego lub dwu wierszy; żaden nie prowadzi ku ostatecznemu zamknięciu, wszystkie urywają się wysoko, służąc niejako podstawą do rozpoczynania dalszego ciągu w tonie coraz to wyższym, aż do ostatniego ze stopni, sygnalizującego zbliżanie się kulminacji nie tylko odmienną konfiguracją metryczną poprzednika [(5 + 6) + +5], ale i zmianą anaforycznego „Zem“ — na „że“.

Zem często dumał nad mogiłą ludzi,  
 Zem prawie nie znał rodzinnego domu,  
 Zem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi  
 Przy blaskach gromu,  
 Że nie wiem, gdzie się w mogiłę położę,  
 Smutno mi Boże!

Zupełnie inaczej natomiast zarysowano linię wznoszenia się tonu w strofie VII. Wypowiedź rozwija się w niej równomiernie aż do kulminacji — bez stopni wersetowych czy zygzaków — z nieznacznym jeno wahnięciem po wierszu czwartym i z dwoma miejscami urwania, czy dłuższej przerwy pozorującej niedomówienie: w środku wiersza drugiego i na końcu czwartego.

Kazano w kraju niewinnej dziecinie  
 Modlić się za mnie co dzień... a ja przecie  
 Wiem, że mój okręt nie do kraju płynie,  
 Płynąc po świecie...  
 Więc że modlitwa dziecka nic nie może,  
 Smutno mi Boże!

Szczególną uwagę w tej strofie zwrócić wypada na miejsca oznaczone wielokropkami. Cóż się właściwie pod nimi ukrywa? Niedomówienie? Luka składniowa, czy znaczeniowa? Ależ — nic podobnego! Zdania są całkowite, nie urwane, i sens, który one wypowiadają, nie wymaga wcale uzupełnień. A więc wielokropki

o znaczeniu emocjonalnym? Zapewne, tak. Ale nie tylko. I nie głównie nawet. Bo wielokropki te mają przede wszystkim charakter znaków intonacyjnych. Zastępują — niezbyt fortunnie co prawda — nuty muzyczne. Przestrzegają przed zamknięciem intonacyjnym frazy, która mogłaby być błędnie odczytana jako kres antykadencji stroficznej. Podano je bowiem na końcu takich części składniowych, które można by potraktować jako wygłos zdania i zaznaczyć w intonacji obniżeniem tonu. Powstałaby wówczas sugestia ostatecznego zamknięcia członu i tym samym naruszenie głównej zasady decydującej o linii intonacyjnej wiersza. Zaszła więc konieczność wskazania czytelnikowi wielokropkiem, że miejsca te odczytać powinien tak, jakby to było zdanie urwane, a więc z zawieszeniem głosu w oczekiwaniu dalszego ciągu wypowiedzi, bez wprowadzania jej w sferę opadającej kadencji.

Podobnie postępuje poeta w strofie pierwszej po wierszu czwartym, w drugiej — po drugim, w trzeciej i szóstej — również po czwartym. Na uwagę zasługuje zwłaszcza ten ostatni wypadek.

W jednym z autografów wprowadził poeta w tym miejscu pauzy — zamiast wielokropków. Zapisał:

Alem jest jako człowiek, co zazdrości  
Mogił — — — popiołom — — —<sup>14</sup>

Trudno o wyraźniejszy dowód, iż chodziło tu przede wszystkim o sygnał intonacyjny. Słusznie też interpretuje ten fakt wydawca tekstu prof. R. Pollak: „Pauzy podnoszą tu ekspresję wiersza, są jakby graficznym odpowiednikiem tego gorzkiego, na pół litosnego, na pół bolesnego uśmiechu, jaki w tym miejscu odgadujemy na ustach poety”.<sup>15</sup> Tak jest istotnie, gdyż w odczytywaniu wiersza nie da się tego inaczej wyrazić, jak właśnie za pomocą odpowiedniej modyfikacji tonu.

<sup>14</sup> W autografie Biblioteki Kórnickiej; por. R. Pollak, *Trzeci autograf „Hymnu o zachodzie słońca” Słowackiego*, „Silva Rerum”, 1928, nr 6/9.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 92.

Nie bez znaczenia dla organizacji intonacyjnej *Hymnu* i autonomicznego wyodrębnienia strof jako podstawowych elementów jej rozwijania — pozostaje również schemat metryczny wiersza, a zwłaszcza dwukrotne obcięcie pośredniówkowej części jedenastozgłoskowców. Ułatwia ono wydobycie z toku wiersza finałowej partii strofy, wyodrębnienie jej z nurtu jednolicie pulsującej wypowiedzi. Pierwsze urwanie wiersza działa jak sygnał zbliżającego się wygłosu, drugie zaś — samo jest już opadaniem kadencji stroficznej. W tej sytuacji ostatni pełny jedenastozgłoskowiec przychodzi w strofię jak szczyt fali intonacyjnej, która opadnie za chwilę w refrenie.

W następstwie tak ukształtowanych strof w kolejnym ich przyplywaniu — jak na morzu właśnie — odczuwamy istotnie coś z tego falowania, o którym tak sugestywnie mówił już Tretiak, wskazując na uczucia, które „falują“ w wierszu „strofami jedno za drugim, a z każdej fali takiej ulata westchnienie smutku: »Smutno mi Boże«“<sup>16</sup>.

Prócz „śpiewności“ i „melodyjności“ *Hymnu* zwrócić by należało uwagę na jeszcze jedną, trzecią z kolei właściwość jego muzycznych walorów. Mieści się ona w dziedzinie tzw. instrumentacji głoskowej. „Śpiewność“ była — jak widzieliśmy — dziedziną metrum i rytmu, stanowiła w *Hymnie* splot zagadnień związanych z układem akcentów i podziałem wiersza na zestroje; „melodyjność“ wynikała ze współdziałania różnych czynników intonacji, zależna była od wysokości tonu; „harmonia“ wiersza natomiast — to sprawa tzw. barwy dźwięków, zagadnienie instrumentacji, realizującej układ mniej lub więcej wyraźnych uzgodnień głoskowych.

I to także stanowi kompleks spraw niezmiernie delikatnych i wielokroć w interpretacjach dotychczasowych wyzyskiwanych do odczytywania rzekomych zabarwień emocjonalnych, związanych z przewagą takiej lub innej głoski. Chodzi tu jednak nie o bezpośrednie znaczenie tych dźwięków, ale o sam fakt oddziaływania na czytelnika walorami „muzycznymi“ takiego czy

<sup>16</sup> L. c., s. 166.

innego systemu układania zespołów dźwiękowych, o skupianie ich czy rozpraszanie i urozmaicanie, współdziałające z innymi czynnikami wiersza.

W *Hymnie* i tu — podobnie jak w wielu innych dziedzinach — mówić by należało o tendencji do uzgadniania czy jednolitości dźwiękowej, uwidocznionej zwłaszcza w częstszym niż normalne powtarzaniu się samogłosek „a“ i „o“, odczuwanych tym silniej, im częściej znajdują się pod akcentami zestrojów. Zjawisko to obserwujemy nie we wszystkich strofach. W niektórych jednak występuje szczególnie ostro. Wystarczy zacytować chociażby trzy pierwsze. Podobnie — szósta. Nie ma — oczywiście — żadnych podstaw do łączywania tych uzgodnień z jakimś wyraźnie określonym nastrojem. Ale nie bez znaczenia przecie dla wymowy wiersza przychodzi odczucie, iż strumień rozwijającej się wypowiedzi poetyckiej i w tej — instrumentacyjnej — dziedzinie stanowi organizację językową wyższego rzędu i że to jednolite zabarwienie dźwięku samogłosek odpowiada w pełni jednolitości nastrojowej *Hymnu* odcinając jednocześnie od uzgodnień wewnątrzstroficznych podstawowy motyw powtarzającej się konfiguracji dźwiękowej refrenu: „Smutno mi Boże!“

## 7

Jakżeż ująć wypada końcowe wnioski dotychczasowych obserwacji *Hymnu*?

Ułożyć by je należało w 3 grupy.

Pierwsza dotyczy zasad stylowego zorganizowania wypowiedzi. Rozglądając się wśród zebranego materiału, nie trudno dostrzec dążenie do jednolitości i harmonijnego związania ze sobą wszystkich elementów utworu. Wymowę swą nie buduje on na spiętrzeniach sprzeczności i przeciwstawięń; wzburzenia lirycznego nie zamierza wyrażać dynamiką starć wewnętrznych i dysonansów. Wręcz odwrotnie: stonowanie, zgodne współgranie, łagodne wyrównanie wszystkich czynników oddziaływania artystycznego, wygładzenie toku wypowiedzi w spokojnym zrównoważonym nurcie wyznań, które nie niosą w zanadru ani namiętnych wy-

buchów gwałtownego uczucia, ani zbuntowanego protestu patetycznych konstrukcji retorycznych, a rozplywają się raczej w elegijnym westchnieniu smutku, żalu i rezygnacji — oto główne czynniki, zarysowujące indywidualny profil poetycki utworu.

Ale konstatując tę główną tendencję stylową *Hymnu*, tym pilniej zważać winniśmy na sposoby, którymi usuwa poeta niebezpieczeństwo jałowego zadumania i monotonii zagrażające konstrukcji poetyckiej, na zasadach tych wzniesionej. Obserwacje każdej niemal dziedziny *Hymnu* doprowadzały do ujawnienia sił modyfikujących prosty rezultat głównych założeń stylizacyjnych i ukazywały tendencje do przełamywania niewoli schematów a wzbogacania toku wypowiedzi różnorodnością rozwiązań poetyckich: w budowaniu zwrotek, w kształtowaniu ich rytmicznego kroku, w rozwijaniu gry intonacyjnej wiersza; ilustrowały także metodę przemilczeń, peryfraz i metafor; metodę sugestii lirycznych prowadzących ku otwieraniu przed czytelnikiem dalszych, rozleglejszych, ogólnoludzkich perspektyw jednorazowego, indywidualnego przeżycia; metodę nasycania wypowiedzi sygnałami znaczeń nie dopowiadanych, emocji hamowanych, wzburzenia, ściszonego jakby drżącą ręką artysty.

Druga kategoria wniosków wiedzie ku związkom utworu z romantyzmem.

Przede wszystkim — postawa wypowiadającej się osobowości, człowieka ustawionego w obliczu nieustannego przemijania czasu, oglądającego świat w kategoriach zmienności rzeczy ludzkich, odczuwającego niezmiernie perspektywy wieczności i przeżywającego to wszystko w tonacji smutku, rozżalenia, tęsknoty — oto główne ze znamion romantycznego odczuwania rzeczywistości. „Ktoś wielki i nieszczęśliwy — powiada o tej osobowości Szmydtowa<sup>17</sup> — godny świetnych pomników grobowych, ktoś wyróżniony i uświetniony przez Stwórcę skarży się na bezdomność za życia i po śmierci. Skarga nie przechodzi w bunt, ma tylko odcień rozżalenia i nieco patetycznego ubolewania nad własnym losem.“

<sup>17</sup> We Wstępie do tomiku: *Liryka romantyczna*, Warszawa 1947, s. 25.

Romantyczny jest egotyzm spojrzenia postaci wypowiadającej się w *Hymnie* na otaczającą ją rzeczywistość, romantyczne jest „poczucie obcości świata“, „zawieszenie między świadomością mocy i znikomości ludzkiej“<sup>18</sup>. Romantyczne jest także poetyckie otwieranie perspektyw ku dalszym i szerszym horyzontom znaczeń nie dopowiadanych do końca; romantyczna również — metoda poetyzacji szczegółów oglądanej rzeczywistości świata zewnętrznego.

A jednak mimo tylu związków *Hymnu* z postawą ludzi i tendencjami poetyki tamtych czasów nie da się wszystkich znamion tego utworu zamknąć jedynie w kategoriach historycznych. Wyczuwamy w nim przecie czynniki oddziaływania artystycznego o trwałości jak gdyby ponadczasowej; siłę, która sprawia, iż utwór żywy jest dla nas, nie mniej chyba niż dla rówieśników poety.

Jakaż to siła i jakie wartości stanowić mogą — według dzisiejszych naszych odczuwań — gwarancję tej żywotności poetyckiej *Hymnu*?

Odpowiedzi winny by dostarczyć wnioski trzeciej kategorii tych rozważań. O wnioski te jednak jest właśnie najtrudniej. Wypadnie je tu zastąpić ogólnikowymi sugestiami zaledwie, o charakterze hipotez.

Być może, iż siła wymowy lirycznej *Hymnu* opiera się o tradycję romantyczną, wciąż żywą jeszcze w naszym odczuwaniu świata. Być może, iż niektóre elementy tej tradycji dysponują właśnie siłą oddziaływania na wiele lat i pokoleń. Ale być może również, iż w wierszu tym tkwią właściwości, których moc artystyczna zdolna jest przetrwać znacznie dłużej niż atrakcyjność tradycji romantycznych.

Nie decydują tu chyba same tylko ogólnoludzkie perspektywy problematyki wyłaniającej się z przeżycia żalu za tym, co mija niepowrotnie, co odchodzi od nas w każdej chwili nieustannego upływu czasu — w wieczność. Choć nie jest to przecie sfera odczuciom naszym obca.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 25.

Nie decyduje o tym chyba sam tylko ton elegijnego zadumania, zharmonizowana uczuciowo postawa głośnego rozmyślenia — chociaż i one mogłyby znaleźć echo w praktyce życia psychicznego naszych czasów, stęsknionego do ciszy refleksyjnego spojrzenia na życie.

Nie decyduje chyba również sama tylko metoda wypowiedzi wieloznacznej, rozszerzonej sugestiami niedomówień, metafor i paralelicznych czy też kontrastowych zestawień. Chociaż i tej metodzie bliżej jest do tendencji współczesnej poezji niż większości z tych, jakie znamy w praktyce poetów romantycznych.

Gdzież więc poszukiwać należy decydującej przyczyny żywotności artystycznej *Hymnu*?

Może właśnie w powiązaniu poetyckim wszystkich wymienionych przed chwilą czynników? Może — ujmując rzecz najogólniej — w tym głównie, co stanowi samo „jądro ciemności“ oddziaływania poezji, tajemnicę jej siły, przed którą obserwacje naukowe stają bezradne, określając ją wieloznacznym, ale w pełni tu chyba usprawiedliwionym mianem piękna?