

Teksty Drugie 1991, 4 , s. 127-137



O synkretyzmie form w „Konradzie Wallenrodzie”

Edward Stankiewicz

Tłum. Izabela Kalinowska-Blackwood

O synkretyzmie form w „Konradzie Wallenrodzie”

1. Poemat Adama Mickiewicza *Konrad Wallenrod* spotkał się, niemal od momentu jego ukazania się, z negatywnym na ogół przyjęciem i to nie tylko krytyki. Pierwszą nieprzychylną ocenę utworu wydał bowiem cenzor rosyjski Nowosilcow, który nazwał go „mieszanią kolorowych strzępów”. Znakomity krytyk literacki i wielbiciel twórczości Mickiewicza, Maurycy Mochnacki, wskazując na szereg rzekomych słabości utworu pisał natomiast:

poema *Konrad Wallenrod* cząstkowo, ułamkami śliczne i czarujące, w rozwinięciu jednak swoim, jako twór sztukmistrza, i we względzie artystowskim, całością organiczną, poetycką nie jest. [...] Nie masz wewnętrznej zgody i harmonii między częściami, między masami ogólnej konstrukcji poematu [...] Wielka także zachodzi dysproporcja między częścią genetyczną poematu, [...] a częścią opisową, narracyjną. Mozaikowa robota poety, nie umiającego wyjść myślą i duszą ze swojej indywidualności [...] tylko z pięknych fragmentów się składa.¹

Ta negatywna ocena przylgnęła do utworu i powtarzana bywa dotąd przez niejednego ze współczesnych krytyków. Pouczająca pod tym względem jest opinia wybitnego historyka literatury polskiej, Wiktora Weintrauba, który uważa, że Mickiewicz nie był w stanie „skonstruować spójnego opowiadania”:

¹ M. Mochnacki *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Warszawa 1830, s. 171. W niniejszej pracy pomocne okazały się informacje historyczne i dokumenty zebrane w książce Z. Libery „*Konrad Wallenrod*” Adama Mickiewicza, Warszawa 1966, do której włączono także wypowiedź Mochnackiego.

[*Konrad Wallenrod*] jest najbardziej nierównym i kontrowersyjnym z głównych dzieł Mickiewicza. [...] Akcja często ogranicza się do mieszanki konwencjonalnych i niedbale umotywowanych elementów. [...] Dialogi naruszają kompozycję poematu i uderzają w powierzchowną, sentymentalną nutę. [...] Porządek chronologiczny jest często odwrócony. [...] Ze względu na cenzurę poeta poszedł na kompromis ze swym sumieniem artystycznym.²

Duża część analiz *Konrada Wallenroda*, od czasu jego opublikowania, koncentrowała się na problemach takich jak mieszanie rodzajów literackich, niezgodność i brak harmonii między częściami utworu, luki w narracji — innymi słowy, na rozbiciu i heterogeniczności kompozycji. W analizach nie zauważono, że właśnie stworzenie tego rodzaju dzieła stanowiło jedno ze znacznych osiągnięć Mickiewicza. Świadczyło o nowym artystycznym rozwiązaniu problemu formy utworu, które harmonizowało doskonale z ówczesnymi teoriami dzieła sztuki, proponowanymi przez niemieckich romantyków. A więc niezależnie od wartości artystycznych tkwiących w samym dziele, *Konrad Wallenrod*, podobnie jak inne z wczesnych prac Mickiewicza (*Farys i Dziady*), zrozumiany być może dopiero wówczas, gdy spojrzysz nań w kontekście czasu jego powstania i gdy uwzględni się estetykę romantyzmu, tkwiącą u jego podstaw.

Estetyka ta była, jak wiadomo, zwrócona przede wszystkim przeciwko kanonowi neoklasycyzmu, który wymagał od każdego dzieła literackiego przestrzegania „czystości” genologicznej, spójności i jednolitości następujących po sobie części, oraz mocnej pointy. Wszystkie te aspekty zostały zakwestionowane przez romantyków, dla których stosunek części do całości i całości do części był jednym z naczelnych zagadnień teoretycznych, a ideał form synkretycznych (porównywalnych do *Urpflanze* Goethego) był w ich przekonaniu wzorem nie tylko dla sztuki, lecz dla działań ludzkich w ogóle. „Tylko jeden istotny spór toczy się w świecie — pisał Hölderlin — mianowicie, co jest ważniejsze: całość, czy indywidualna część”. Jakkolwiek cały patos wczesnej teorii romantyków skupia się na celebrowaniu „organicznej całości”, to jednak samo pojęcie „całości” nabiera z czasem znaczenia niemal transcendentalnego; staje się obiektem bliżej nieokreślonej tęsknoty, zjawiskiem, które może być przeczuwane, ale jest w zasadzie nieosiągalne. Zrealizowanie artystycznej całości wymagałoby z kolei, by jej części były zróżnicowane, jako że nagromadzenie elementów monologicznych dałoby w efekcie tylko mechaniczną sumę raczej niż wewnętrzną złożoną i zorganizowaną strukturę. Goethe, który przewidział i sprecyzował dużą część roman-

² W. Weintraub *The Poetry of Adam Mickiewicz*, Haga 1954, s. 122, 124. Opinię Weintrauba podzielało wielu krytyków. Najostrzej wypowiadał się J. Przyboś, wskazując na „nieobrotność i sztywność fraz, nieudane ciężkie porównania” (*Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950, s. 106).

tycznych rozważań teoretycznych dotyczących charakteru sztuki, zilustrował charakter organicznych całości odwołując się do metafory rośliny:

żadna istota żyjąca nie stanowi monolitu, lecz składa się z rozmaitych części [...]. Im bardziej niedoskonała roślina, tym bardziej jej części są podobne czy zbliżone do siebie i tym bardziej część przypomina całość. Im bardziej roślina staje się doskonała, tym bardziej odmienne od siebie stają się jej części.³

Indywidualne części są więc nie tylko środkiem do skonstruowania całości, ale są też same w sobie „mikrocałościami”. Zgodnie z tym poglądem, każda część dąży do osiągnięcia stanu całości, ale właściwa całość nie może być nigdy w pełni ani zrozumiana ani osiągnięta. Dzieło sztuki ma więc *ex definitione* charakter niepełny i nieskończony, czy też, jak sugeruje Mickiewicz w zakończeniu *Konrada Wallenroda*, może być ono uzupełnione tylko w wyobraźni czytelnika („Niechaj ją [...] czuły słuchacz w duszy swej dośpiewa”). Poprzez podkreślenie znaczenia części i fragmentu *vis-à-vis* całości (na przykład *Arabeske* Schlegla i *Bruchstücke* Novalisa), romantycy przywiązywali dużą wagę do koncepcji napięcia między częściami składowymi dzieła, napięcia, które stawało się nierozwiązywalnym paradoksem: całość decyduje o charakterze części, części zaś wyprzedzają całość i są niezbędne dla jej funkcjonowania.

Dostrzeżenie różnorodności elementów dzieła doprowadziło ich do odrzucenia neoklasycznej koncepcji podziału poezji na gatunki literackie. Według Herdera pierwotne formy poezji nie mieściły się w sztucznie ustalonych ograniczeniach rodzajowych. Podobnie Goethe — mimo że uważał rodzaje literackie za formy dane przez naturę (*Naturformen*) — pojmował balladę jako najprawdziwszą formę poetycką, ponieważ była syntezą wszystkich trzech wyodrębnionych rodzajów. W poszukiwaniach hybrydy, formy synkretycznej, która miała tworzyć poezję przyszłości (i która była zapowiedzią *Gesamtkunstwerk*), uczestniczyli także Friedrich Schlegel (twórca koncepcji „arabeski”), a przede wszystkim czołowy teoretyk romantyzmu, Novalis. Pisał on:

Sztuki plastyczne, muzyka i poezja odnoszą się do siebie tak jak epika, liryka i dramat. Stanowią one niezbędne składniki każdego niezależnego dzieła sztuki, i połączone są w różnych relacjach tylko zgodnie ze swym specyficznym przeznaczeniem (*und nur nach Beschaffenheit in verschiedenen Verhältnissen geeinigt sind*).⁴

³ Pełniejszy cytat tego ustępu, wraz z ukazaniem jego podobieństwa do „organicznych” poglądów Kanta zawiera książka Th. McFarlanda *Romanticism and the Forms of Ruins*, Princeton 1981, s. 40.

⁴ Cytat ten pochodzi z *Schriften* Novalisa, s. 348. Przytaczam go za I. Behrens *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle-Salle 1940. Tam też odwołania do Herdera i Schlegla, s. 186.

2. Trudno jest określić, w jakim stopniu poglądy estetyczne romantyzmu, aktualnie dyskutowane na Zachodzie, oddziaływały na młodego Mickiewicza, ale bez wątplenia znał je w ogólności i podzielał wraz z innymi współczesnymi mu poetami (Byron, Coleridge, Goethe, Schlegel, Puszkina, Njegoš). Ich utwory — podobnie jak *Konrada Wallenroda* — cechuje polifonia stylów i synkretyzm rodzajów. Sam Mickiewicz wypowiadał się zresztą dość jednoznacznie w kwestii dotyczącej rodzajów literackich. Twierdził na przykład, że łączenie rodzajów było cechą poezji słowiańskiej. W jednym ze swych paryskich wykładów poeta konstatował:

W poezji Słowian wszystkie rodzaje stylu zlewają się ze sobą [...]. Ułamek pieśni żeńskiej wybornie u nich się zlewa z poezją bohaterską, jeśli rytm jest jednaki. Poezja zaś bohaterska bardzo zamienia się w dramat. Dostyc jest pooddzielać rozmowy, porozdawać okresy osobom, żeby zrobić z epepei sztukę teatralną.⁵

Nawet jeżeli przyznamy, że historia konfliktu litewsko-krzyżackiego była alegorią współczesnych stosunków polsko-rosyjskich, kompozycja *Konrada Wallenroda* nie może w żadnym razie być interpretowana jako próba uniku wobec carskiego cenzora. Nie był to „kompromis artystyczny”, lecz śmiała próba stworzenia dzieła złożonego i wielopoziomowego, którego poszczególne części zmiierzają do osiągnięcia statusu zwartej jednostki w procesie konstruowania i kształtowania nadrzędnej, bardziej skomplikowanej całości.

Względna autonomia poszczególnych części dzieła jest widoczna w organizacji poematu, podzielonego na sześć rozdziałów różnej długości, o różnym stopniu złożoności i różnej formie metrycznej.

Długość rozdziałów jest nieproporcjonalna. Pierwsze trzy zajmują od 50 do 300 wersów, na piąty i szósty przypada odpowiednio 199 i 291 wersów; rozdział czwarty (*Uczta*) dominuje nad całością poematu nie tylko pod względem zawartości, lecz także liczby wersów (756). Podział na rozdziały nie określa jednak kompozycji utworu, gdyż wszystkie (z wyjątkiem *Wprowadzenia*) składają się z kilku osobnych części. Rozdział drugi zawiera, poza narracją autorską, *Hymn* i *Pieśń* (w wykonaniu Wajdeloty); rozdział trzeci — „pieśń” Aldony oraz długi dialog Alfa i Aldony; rozdział czwarty obejmuje *Pieśń Wajdeloty*, jego obszerną *Powieść* (składającą się z 341 wersów) i *Balladę (Alpuhara)* śpiewaną przez Wallenroda; rozdział piąty przedstawia *Wojnę* i *Proces*, szósty opisuje ostatnie spotkanie kochanków i scenę śmierci Wallenroda. Tytuły rozdziałów służą więc temu, by zasugerować tok narracji, natomiast podrozdziały niemalże ją blokują wprowadzając, jako przeciw-

⁵ A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, t. 7, s. 255–256.

wagę, różnorodne motywy, gatunki literackie, oraz formy stroficzne. Podczas gdy narracja składa się w całości z wersów 11-sylabowych, *Hymn* pisany jest wysokim, retorycznym stylem (wskazującym, że był odśpiewany po łacinie). Bezpośrednio po *Hymnie* pojawia się pieśń miłosna *Wajdeloty* (śpiewana, jak można sądzić, po litewsku) skonstruowana jako pieśń ludowa. Kontrast między pieśniami podkreśla ich formę: *Hymn* napisany jest wierszem wolnym, z wyraźną asymetrią wersów, podczas gdy *Pieśń* w formie stroficznej (czterowiersze), opartej na paralelizmie kupletów i strof. Rozdział trzeci, zawierający pieśń *Aldony* i jej długi dialog (z wieży) z Alfem wprowadza z kolei zupełnie nowy koloryt. *Pieśń*, napisaną sekstynami cechuje silny ładunek liryzmu, zmienne rymy i nieprzerwana symetria wersów. Jej lekko sentymentalny ton (ze wspomnieniami beztroskiego dzieciństwa: „Trzy piękne córki było nas u matki”), podkreślają wykrzykniki („Ach ja wierzyłam”) i pytania retoryczne („Któż me westchnienia, kto me łzy policzy”). Długi dialog, ponownie podjęty w ostatnim rozdziale, stwarza dramatyczne napięcie potwierdzające jakby wskazanie Mickiewicza: „wystarczy rozdzielić rozmowy i wyznaczyć role, aby zmienić utwór epicki w sztukę teatralną”. Dramatyczny charakter dialogów podkreśla struktura replik i ripost oraz wyrwany, jakby przyśpieszony tok, niektórych wypowiedzi (na przykład: „Wyniść nie mogę, nie chcę”, „O na miłość Boga”, „Już nie pora”, „Już nie pójdziesz?”).

„Kontrapunktowa” organizacja części jest najbardziej widoczna w rozdziale czwartym. Składają się nań trzy tematycznie i stylistycznie odmiennie części. Tu *Pieśń Wajdeloty* zaczyna się od motywu ludowego, po którym następuje opowieść o roli poezji ludowej w ramach tradycji narodowej; *Powieść Wajdeloty* jest powieścią z przeszłości, podczas gdy *Ballada* Wallenroda wywiedziona jest z Hiszpanii, a wykonana najwyraźniej w obcym języku (języku, którego Konrad nauczył się od Maurów). Przejście od części do części jest gwałtowne, bez widocznych więzi („Nie [...] ja zaśpiewam inną”, mówi nagle Konrad do barda). Różnica pomiędzy poszczególnymi częściami jest równocześnie podkreślona przez ich odmienną wersyfikację; pierwsza pieśń składa się z wersów 11-zgłoskowych i nieregularnych strof (z naprzemiennie występującymi czterowierszami, sekstynami i oktawami); *Powieść* imituje klasyczny heksametr, a druga pieśń składa się z czterowierszy z kolejno następującymi wersami 10- i 8-zgłoskowymi (tak zwana „przeplatanka”). Mimo że w każdej z trzech części wykorzystany jest tryb narracyjny, przywołują one i przeciwstawiają sobie różne tradycje epickie: pierwsza nawiązuje do poezji ludowej, druga do heroicznym powieści homeryckich, a trzecia do średniowiecznej, neolacińskiej romanicy.

Rozdziały piąty i szósty są kompozycyjnymi odpowiednikami rozdziałów drugiego i trzeciego, których podziały i formy rodzajowe ponownie podejmują i przekształcają. I tak rozdział piąty obejmuje, podobnie jak rozdział drugi, opowieść epicką (silnie działający emocjonalnie na czytelnika opis wojennej porażki Zakonu) oraz *Sąd* o wersyfikacji mieszanej (kombinacja wiersza wolnego oraz wersów 13-, 11-, 10- i 8-zgłoskowych, z pewną ilością rymów). Podobnie jak rozdział trzeci, rozdział szósty nawraca do formy długiego dialogu (*Pożegnanie*) i kończy się opisem śmierci Wallenroda oraz pieśnią barda opiewającą jej znaczenie. Ostatnie słowa poety („Taka pieśń moja o Aldony losach”) są powiązane ze *Wstępem* i zapowiedzianym w nim zamiarem stworzenia poematu o wojnie oraz o godzącej wszystko, nieśmiertelnej sile miłości. Powyższa analiza pokazuje, że *Konrad Wallenrod* jest starannie przemyślaną trójdzielną strukturą z niemalże symetrycznymi częściami bocznymi oraz środkową (rozdział czwarty), zespalaającą całość kompozycji. Pozornie „heterogeniczne strzępy” są rezultatem określonego rozumienia całości, obejmującej pewną liczbę części mogących funkcjonować samodzielnie. Równocześnie części te nie tylko rozwijają się w porządku czasowym, lecz również przenikają się i uzupełniają wzajemnie, tworząc polifonię stylów, rodzajów literackich i form wierszowych. Powstała w ten sposób struktura kompozycyjna ma wartość nowatorską nie tylko w historii polskiej literatury, lecz i w dziejach europejskiej poezji romantycznej.

3. Tę szczególną jakość formy kompozycyjnej *Konrad Wallenrod* zawdzięcza w dużej mierze różnorodności form wersyfikacyjnych. Będą one tematem moich dalszych uwag. Mickiewicz był nie tylko autorem znakomitych dzieł poetyckich; przyczynił się również do wzbogacenia polskiej wersyfikacji. Wprowadził do niej lub utrwalił szereg nowych form wierszowych, jak choćby jamb czy anapest (w tzw. strofie Mickiewiczowskiej) oraz połączenia wiersza regularnego z wierszem wolnym. Mistrzostwo Mickiewicza w dziedzinie wiersza nigdzie nie jest tak widoczne jak w *Konradzie Wallenrodzie*, gdzie w obrębie jednego dzieła występuje splot najrozmaitszych metrów i jedyna w swoim rodzaju innowacja: heksametryczne wersy stworzone na wzór klasycznego heksametru.

Nowatorstwo tego typu wiersza, rozpowszechnionego w literaturze europejskiej od czasu tłumaczenia Homera przez J. H. Vossa oraz lansowanej przez F. A. Wolfa mody na studia homeryckie, musiało w sposób szczególnie fascynować Mickiewicza. Miał okazję zapoznać się z jego przeszczepieniem na grunt poezji rosyjskiej (w tłumaczeniach *Iliady* i *Odysei* autorstwa Gnedicza i Żukowskiego) i mógł śledzić

próby jego polskich adaptacji w dziełach kilku współczesnych mu poetów, takich jak Elsner, Nowaczyński i Królikowski.

W *Objaśnieniach do Konrada Wallenroda* Mickiewicz formułuje szereg ciekawych uwag na temat oryginalności heksametru i wskazuje na źródła swego zainteresowania tą formą wiersza, trafiając niemal w sedno jego osobliwości.

Lubo rodzaj wiersza, użyty w *Powieści Wajdeloty* mało jest znany, nie chcemy wyklądać powodów, które nas do tej nowości skłoniły [...]. Za miarę zgłosek uważaliśmy akcent, zachowujący się w wymawianiu: radziliśmy się też uwag zawartych w ważnym dziele Królikowskiego. Wprawdzie w kilku miejscach odstąpiliśmy od podanych przezeń prawideł, tłumaczyć się tu jednak z tego względu nie poczytujemy za rzecz stosowną i potrzebną. [...] W budowie wiersza naśladowano heksametr grecki, z tą różnicą, że w miejscu spondejów (—) używano najczęściej trochejów (— ∪) albo — ∪. W dwóch lub trzech miejscach daktyle zastąpione są przez antibacchius (— — ∪).

Odstąpienie Mickiewicza od „prawideł” Królikowskiego było dość istotne. Królikowski obstawał przy tym, by średniówka przypadała, zgodnie z wzorem klasycznym, w obrębie trzeciej stopy. Tymczasem u Mickiewicza średniówka zbiega się z granicą między słowami i wers rozpada się na dwa syntaktycznie odrębne hemistychy. Pierwsze dwa wersy *Powieści* mogą posłużyć jako przykład:

Skąd Litwini wracali? — Z nocnej wracali wycieczki,
Wieżli łupy bogate w zamkach i cerkwiach zdobyte.

Umieszczając średniówkę na granicy między słowami, Mickiewicz postępował zgodnie z polską tradycją wersyfikacyjną, według której każdy hemistych dłuższego wersu kończył się trochejem. Co więcej, utrzymując „akcent zachowujący się w wymawianiu” poeta nie był skrupowany normą klasycznego heksametru, który wahał się od 13 do 17 zgłosek, jako że wers mógł składać się wyłącznie ze spondejów, z wyjątkiem piątej stopy, wymagającej daktyla i stopy szóstej — trocheja lub spondeja. Zastosowanie wersów 13-zgłoskowych, z akcentem przypadającym na każdą nieparzystą sylabę (licząc od początku wersu) doprowadziłoby go do wersyfikacji trocheicznej, tj. do systemu charakterystycznego dla części wcześniejszej poezji polskiej (szczególnie ósmiozgłoskowce), ale która w niczym nie przypominałaby metrum klasycznego. By powiększyć liczbę sylab nieakcentowanych zdecydował się wprowadzić wersy, w których liczba sylab wahałaby się od 14 do 17, z przewagą 15 (7+8 lub 8+7) i 14 (7+7), średnio z 6 sylabami akcentowanymi w każdym wersie, które odpowiadałyby 6 długim sylabom metrum klasycznego.

Dwa z tych akcentów przypadają dość konsekwentnie na drugą sylabę przed klauzulą i średniówką.

Specyfika tego „heksametru” intrygowała badaczy zajmujących się wersyfikacją Mickiewicza, szczególnie M. Dłuską i A. Ważyka, którzy próbowali zdefiniować go w różny sposób. Według Dłuskiej wiersz ten konstituują następujące cechy stałe („konstanty”): akcent padający na pierwszą sylabę wersów; ustalona średniówka i klauzula przypadająca na granice słowa (z wyjątkiem wersu 279, gdzie średniówka przypada na środek stopy); brak przerzutni oraz wersy o długości od 14 do 16 zgłosek (Dłuska przeoczyła wers 431, który liczy 17 zgłosek). Ponadto badaczka znajduje następujące warianty: długość wersów waha się od 14 do 16 sylab przypominając staropolski izosylabizm względny, podczas gdy przybliżona liczba sześciu akcentów przypadających na wers wskazywać może na zespolenie względnego tonizmu z sylabotoniem.⁶ Według Ważyka *Powieść Wajdeloty* to po prostu sześcioakcentowiec toniczny. W rzeczywistości sprawa przedstawia się nieco inaczej, gdyż starając się naśladować klasyczny heksametr, Mickiewicz nie trzymał się ściśle ani zasady 6 akcentów, ani zasady wymagającej stałego akcentu na pierwszej sylabie. Jego wersy odznaczają się obecnością od 6 do 4 akcentów, z których dwa padają obowiązkowo na sylabę poprzedzającą średniówkę i klauzulę. Podane poniżej przykłady ilustrują ten zakres:

1. Sześć akcentów (3+3) w wersie:

- a) Między Litwinów uciekli | książe Kiejstut ich przyjął — w. 267;
- b) Winrych, mistrz krzyżacki | chował mię w swoim pałacu — w. 299;
- c) Gdyśmy do zamku wracali | starzec lży ocierał — w. 310.

2. Pięć akcentów w wersie:

- a) (2+3) Żem sierota i Litwin | często mię wabił do siebie — w. 305;
- b) (3+2) Został żal po rodzinie | ku cudzoziemcom nienawiść — w. 298;

3. Cztery akcenty w wersie:

- a) (2+2) Poglądają ku Prusom | i zalewają się łzami — w. 259;
- b) (1+3) I o niepokalanej | Syna Bożego Rodzicy — w. 307.

Jak pokazują przytoczone przykłady, heksametr Mickiewicza nie jest izotoniczny ani sylabotoniczny, choć w pewnym sensie zbliża się do obu. Ale rozważanie tego systemu w kategoriach prozodii polskiej nie uwzględnia w należyty sposób ani intencji autora, nastawionej na naśladowanie struktury wiersza homeryckiego, ani jego aktualnej realizacji. Powstaje pytanie jakimi środkami posłużył się Mickiewicz by przenieść do polskiej wersyfikacji niektóre dystynktywne cechy tego rodzaju wiersza.

<http://rcin.org.pl>

⁶ M. Dłuska *O wersyfikacji Mickiewicza. Próba syntezy*, Warszawa 1955, s. 12.

Jak już wcześniej zauważyliśmy, długość wersów *Powieści* waha się od 14 do 16 (wyjątkowo 17 sylab). Wersy te są z kolei podzielone na symetryczne i asymetryczne hemistychy. Te pierwsze składają się z kombinacji 8+8 lub 7+7 sylab, drugie 7+8, 6+8, 8+6 sylab. Znaczną większość stanowią wersy asymetryczne (239 z ogólnej liczby 341), z przewagą kombinacji 7+8. Poza tym 26 wersów zbudowanych jest według wzorca 7+7, a 76 wersów — 8+8 sylab. Dłuższe wersy (7+8 i 8+8) umożliwiły poecie użycie przynajmniej dwóch daktyli w wersie, z których jeden pojawia się na ogół w obrębie drugiego hemistychu, dokładniej — przed regularnie występującym trochejem klauzuli. A zatem typowy wers *Powieści* odpowiada następującemu schematowi:

$x x - \cup \cup - \cup | (x) x x - \cup \cup - \cup$

W tym schemacie akcent szóstej i trzeciej stopy trocheicznej ma charakter inwariantu, a akcent drugiej stopy daktylicznej zbliża się do tej roli. Nieobecność daktyla w pierwszym hemistychu kompensują na ogół dwa daktyle w drugim, podczas gdy do sytuacji odwrotnej dochodzi rzadko (np. cytowany powyżej wers 310). Oto kilka przykładów pierwszego z opisanych przypadków:

- a) Służył tłumaczem wojsku. | Ten, gdy się o mnie dowiedział — w. 304;
 b) Aż na koniec płomień | zemsty w milczeniu karmiony — w. 494;
 c) Jesteś wolna, jesteś | wdowa po wielkim człowieku — w. 559.

Jak pokazuje powyższy diagram, początek hemistychu, zasygnalizowany kreską, jest nie nacechowany i może być realizowany poprzez różnorodne formy metryczne ($\cup \cup, - \cup, \cup -, \cup \cup \cup, \cup - \cup, \cup \cup -$), podczas gdy zakończenia hemistychów są nacechowane. To właśnie dzięki regularnej dystrybucji pozycji nacechowanych (występujących zwłaszcza na końcu wersu i odzwierciedlających dokładnie formę klasycznego heksametru: $- \cup \cup - \cup$). *Powieść Wajdeloty* przywodzi na myśl i przypomina klasyczny heksametr. Wrażenie tego metrum dodatkowo podkreśla to, że na niektóre wersy przypadają 3 lub 4 daktyle. Dzieje się tak, jak można oczekiwać, w wersach 16- (lub 17-) zgłoskowych (8+8, 8+9). W przeciwieństwie do wersów o formie 7+8, które stanowią przeważającą część *Powieści*, wersy o formie 8+8, ze swym nasyceniem daktylami, a nawet z daktyliczną średniówką, spełniają funkcję ekspresywną lub onomatopieczną i służą zasygnalizowaniu najbardziej dramatycznych i dynamicznych części powieści. Następujące wersy ilustrują ich zastosowanie:

- a) Lata dzieciństwa płynęły, | żyłem śród Niemców jak Niemiec — w. 295;
 b) Niemasz równego na ziemi | oprócz wyrazu ojczyzna — w. 384;
 c) Kłęby dymu buchnęły po | gmachu, wybiegliśmy w bramę — w. 279;
 d) Pod niebiosami ognistymi unosi się bomba polotem — w. 431.

Warto przypomnieć, że nagromadzenie daktyli mające na celu wzmocnienie ekspresji było zjawiskiem często spotykanym w heksametrze klasycznym — Mickiewicz jako poeta i znawca antyku zdawał sobie doskonale sprawę z możliwości stylistycznych użycia tej formy wersyfikacyjnej. Oryginalność metryczna *Konrada Wallenroda* polega nie tylko na nowatorstwie *Powieści Wajdeloty*, ale również na równoczesnym wykorzystaniu różnych systemów wersyfikacyjnych. Najważniejszą część poematu, zawierającą narrację autora, *Pieśń Wajdeloty* (w rozdziale drugim) oraz *Pieśń z wieży* (rozdział trzeci), zbudowana jest z następujących kolejno wersów 11-zgłoskowych, ze średniówką po piątej zgłosce (5+6). Rozmiar ten zasługuje na uwagę ze względu na swoją organizację rymów oraz form stroficznych, pokrótce omówionych powyżej. Z punktu widzenia wersyfikacji wyróżnić można jeszcze trzy części, znamiennie różnorodnością ich rozmiarów. Części te to *Ballada (Alpuhara)*, *Hymn* (rozdział drugi) oraz *Wojna* (rozdział piąty). *Ballada* składa się z występujących naprzemiennie wersów 10- i 8-zgłoskowych dzielonych odpowiednio na hemistychy o formie 5+5 oraz 5+3. Schemat tej przeplatanki ilustrują wersy czwarteo czterowiersza:

Jeden Almanzor, | widząc swe roty
Zbite w upornej | obronie

Na podstawie tego schematu, obecnego w większości czterowierszy, Dłuska konkluduje, że *Alpuhara* posiada „wyraźne tętno daktyliczne”⁷, podczas gdy Ważyk, wykazując więcej umiarkowania, nazywa ten typ wiersza „tonicznym sylabowcem”⁸ — zapewne dlatego, że regularne wystąpienie amfibrachy w drugim hemistychu wersów 8-zgłoskowych nie dopuszcza do pełnego zrealizowania rytmu daktylicznego. Toniczny charakter *Ballady* jest wyraźnie zaakceptowany, ponieważ wersy 10-zgłoskowe zawierają cztery zgłoski akcentowane (— u u — u | — u u — u), a wersy 8-zgłoskowe — trzy (— u u — u | u — u). W kilku wersach rytm ten zostaje zakłócony dla osiągnięcia emfazy (np. w drugim wersie dziesiątego czterowiersza, z dwoma akcentowanymi zgłoskami: „Gdy Almanzora | poznali”, czy w drugim wersie szesnastego czterowiersza, w którym brak średniówki: „Chciałby uściśnieniem wiecznym”), co nie zmienia zasadniczego charakteru tego rozmiaru. Żadne z cytowanych powyżej określeń tego wiersza nie oddaje dokładnie jego właściwego charakteru. Pierwsze jest zbyt silne, a drugie zbyt słabe. Bliższa analiza *Ballady* wskazuje niewątpliwie na jej sylabotoniczny schemat, ale schemat złagodzony tym, że amfibrachy występują na przemian z daktylami w pierwszym hemistychu

⁷ M. Dłuska, op. cit.

⁸ A. Ważyk *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*, Warszawa 1954, s. 128.

wersów, a w wersach 10-zgłoskowych w drugim hemistychu. I tak, pierwsze dwa czterowiersze są w zasadzie daktyliczne, trzeci natomiast — amfibrachiczny (np. pierwszy i czwarty wers „O wschodzie słońca | ryknęły spiże || Hiszpanie zamku | dostali”); czwarty czterowiersz jest daktyliczny, a piąty silnie amfibrachiczny („Hiszpan na świeżej | zamku ruinie || Rozdziela brańce | i lupy”); siódmy czterowiersz jest daktyliczny, ósmy amfibrachiczny, i tak dalej. Tak więc sylabotonizm *Ballady* ma charakter mieszany, co decyduje o jej formalnej i stylistycznej różnorodności.

Hymn oraz *Sąd* (rozdział piąty, wersy 148–178) nie mają w odróżnieniu od pozostałych części *Konrada Wallenroda* poddających się łatwemu opisowi konturów metrycznych. Zgodnie z jego treścią, styl *Hymnu* odznacza się deklamatorskim, retorycznym patosem, podczas gdy styl *Sądu* wydaje się naśladować rytm języka mówionego. Jego luźna forma metryczna wynika ze zmiennej długości wersów oraz nieregularnego użycia średniówek i rymów. Lecz warto zaznaczyć, iż po krótszych, 6-, 7- i 8-zgłoskowych wersach, następują gdzieś równoległe wersy 10-, 11- i 13-zgłoskowe, stwarzając wrażenie względnego sylabizmu, chociaż jako całość *Sąd* ma charakter mieszany.

W przeciwieństwie do *Sądu*, *Hymn* jest przykładem wiersza wolnego. Wyróżnienie semantycznie nacechowanych słów i fraz (takich jak *Goląbka Syjonu*, *Synu Zbawicielu*) zmniejsza możliwość paralelnego rozczłonkowania wersów, których długość waha się od 5 do 13 sylab. Żaden z tych wersów nie tworzy pełnego zdania. Nieregularność wersyfikacji podkreśla ponadto typograficzna organizacja fragmentu. Wniosek wydaje się dość oczywisty: *Konrad Wallenrod* jest znakomitym osiągnięciem poetyckim Mickiewicza (i polskiego romantyzmu) nie tylko ze względu na swoją oryginalność i głębię, ale także dzięki sposobowi, w jaki wszystkie aspekty tego dzieła — jego fabuła, gatunki literackie, kompozycja i wersyfikacja — zostały z sobą tak powiązane, by mogły stworzyć dzieło pełne napięć między formą a treścią, częściami a całością.

Edward Stankiewicz

przełożyła Izabela Kalinowska-Blackwood