











*Ateneum 1892, marzec.*



## O RYTMICE.

Uwagi o wersyfikacji polskiej jako przyczynek do metryki porównawczej, skreślił Michał Rowiński. Warszawa, 1891, str. 152. Odbitka z „Prac filologicznych“.

**W**ymieniona tutaj praca, która nam daje powód do wypowiedzenia słów kilku o rytmice, nie jest bez zalet. Autor, filolog z zawodu, zdaje się mieć zamiłowanie do przedmiotu, do greki mianowicie, z czego się bardzo cieszymy. Zdaniem naszym, umiłowac przedmiot, to niezbędny warunek, aby go dobrze zrozumieć, aby w nim postąpić do samodzielności i skutecznie pracować, takich zaś pracowników właśnie grecka filologia może najwięcej u nas potrzebuje. Pracując nad starożytną metryką, chciał się rozpatrzyć także w teorii wierszowania polskiego a zabrał się do tego z należytem przygotowaniem, jak widzimy bowiem z aparatu naukowego, który podaje, starał się szczerze o poznanie stanowiska, jakie ta gałąź naukowa w najnowszych czasach zajęła, podał pogląd na prace dotychczasowe z dziedziny wersyfikacji polskiej, klasyfikując je ze zmysłem prawdziwie systematycznym. Żałujemy, że tego właśnie rozdziału nie przedstawił nieco obszerniej. Podaje dalej w krótkości zasady metryki greckiej, rzymskiej, romańskiej, germańskiej, ze słowiańskiej sfery mówi o wierszowaniu rosyjskim, małoruskim, czeskim; w dodatku kilka słów nawet o madziarskim. Chwalebne, widzimy, usiłowania, aby poznać różne postaci tego samego zjawiska. Mamy tu jakoby pierwszy krok ku historyi wierszowania w poszczególnych literaturach słowiańskich i wyznajemy, że gdyby autor był ten właśnie temat stawiał sobie wyłącznie i opracował z taką dokładnością, do jakiej widocznie zdąży, byłby nam dał pracę ciekawą i pożyteczną, co, mamy nadzieję, w przyszłości jeszcze stać się może

7264

INSTYTUT  
BADAŃ LINGWISTYCZNYCH I PAN  
BIBLIOTEKA  
00-320 Warszawa, ul. Krakowski Świat 72  
Tel. 5-68-1

<http://rcin.org.pl>



Pytanie, które autor rozwiązać się starał, było to, czy teoretycy nasi, dążący do zreformowania wierszowania polskiego, czy więc Królikowski, Ostrowski Kr., Jenike mają słuszność, czy nie, albo inaczej, czy wierszowanie polskie ma znamiona osobne i jakie? Dałże nam na te pytania rozstrzygającą odpowiedź? Autor wyznaje sam, że nowych wyników zdobył mniej, aniżeli się sam spodziewał i mybyśmy temu nie przeczyli. Jeżeli zaś pociesza się tém, że tu o nowość wcale nie chodziło, to zapytalibyśmy go, o co właściwie chodziło? Autor nie jest zwolennikiem zreformowanego, czyli metrycznego wierszowania, i być może, że ma słuszność, mimo to każdy zwolennik takiego wierszowania może i nadal, jak przedtém, utrzymywać, że prawda po jego stronie. Autor oparł zdanie swoje, częścią znowu na dzisiejszych zasadach rytmicznych, które także ani są historyczne, ani naturalne.

Czy p. Rowiński zna muzykę? Otóż bez znajomości muzyki, a przedewszystkiém historyi muzyki, trudno rozbiierać skutecznie sprawy rytmiczne. Melodya i poezya w tak ścisłym ze sobą związku stały u swego początku, że jednej bez drugiej nigdy dobrze nie zrozumiemy. Prawda, że dzisiaj rozdział między muzyką a poezją jest zupełny, na czém ani jedna, ani druga dobrze nie wychodzi, ależ za naszych już czasów Ryszard Wagner instynktownie przynależność jednej do drugiej uczuwając, starał się je do dawnego przywieść zjednoczenia.

P. Rowiński trzyma się stale zasad rytmicznych, jak je dotychczasowa filologia głosi. Otóż, aby się przekonać, że na téj podstawie do celu nie dojdziemy, przypatrzmy się na przykładach, jakimi drogami kroczy dotąd ta nauka.

Jeden z najwybitniejszych starożytnych teoretyków, których pisma nas doszły, Arystydes Quintilianus, podając następną wiersz grecki *entha tās elafoltónou*, dzieli go w następną sposób na równe stopy iloczynowe: — ◡ | — ◡ | ◡ — | ◡ — |. Przeczytajmy teraz, co o tém mówi profesor monachijski W. Christ, w dziele *Metrik der Griechen und Römer* p. 373, które używa niezamąconej powagi w całym świecie naukowym: „starożytni metrycy, a nawet muzyk Arystydes popełniali niepojęte głupstwo, dzieląc ten wiersz i podobne na same stopy dwuzgłoskowe i wykraczając przez to przeciw najwyższej zasadzie rytmicznej, że wszystkie stopy szeregu rytmicznego powinny się zaczynać od równie silnej części taktu. Nie może więc być wątpliwości pomiędzy rozsądnymi ludźmi, że analizę starożytną rytmiki odrzucić, a wiersz ów na stopy następne podzielić należy: — ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ | —“. Coby powiedział Arystydes na sąd



tak szorstki i zuchwały? Czy godzi się tak odrzucać wyraźne świadectwo starożytnych, gdy mówimy o ich własnej rytmice, utworze ich ducha, a stawiać w to miejsce nowoczesne pomysły? Wykazałem to gdzie indziej, <sup>1)</sup> że Arystydes jest tutaj w zgodzie ze wszystkimi teorykami starożytności, którzy przecież od dzieciństwa uczyli się poezji i śpiewu, później zaś sami tych przedmiotów nauczali. Żeby Grecy byli głupcami z urodzenia, twierdzić bardzo trudno, więc owego „niepojętego głupstwa“ chyba gdzieindziej szukać należy. Dla czego Arystydes dzieli ów wiersz na cztery różne stopy? Widocznie dla tego, że podług niego każda stopa rytmiczna ma mieć tutaj trzy mory, czyli trzy krótkie czasy. Arystydes dzielił grecki wiersz podług zasad greckiej rytmiki, dla czego zaś Christ dzielić go tak nie chce? Ponieważ idzie ściśle za Gotfriedem Hermannem, który greckie metra czytać chciał tak, jak się czytały np. hexametry Klopstocka, Vossa, Goethego, Schillera, podług akcentu, odnośnie: iktu. Niemcy wytworzyli sobie w wieku ubiegłym wierszowanie jakoby metryczne, przedewszystkiem hexametry, w których umieszczali zgłoskę akcentowaną na początku każdej stopy. Ponieważ taką sobie postawili regułę, więc akcenty zastosowali do reguły. Gdyby Grecy mieli, z tego punktu widzenia się zapatrując, język rozsądny, akcent ich byłby także pobiegł na początek każdej stopy, niestety, tak nie było. Akcent ich był niesforny, biegał wszędzie gdzie mu się podobało. Okazało się tedy potrzebą położyć koniec tej niekarności i uczynił to ówże Gotfried Hermann.

Sławny ten uczony, Goliat rytmiczny zaiste, w swych *Elementa doctrinae metricae* (1816, p. 9) mówi tak: „w każdej rzeczy, potrzeba jakiejś siły zewnętrznej, któraby naznaczała jęj początek, a więc i w rytmach jęj trzeba. Ta siła zewnętrzna w rytmach nazywa się *iktem*.“ Dobrze tak Grekom. Nie umieli okiełzać swego płochego akcentu, dostali natomiast *iktus*, który na polskie można przełożyć jako uderzenie, albo poszturchnięcie, albo téż, wyrażając się bardzo popularnie, kułak, rzecz, któraby się mogła okazać dla deklamatorów wielce nieprzyjemną, gdyby im jaka „siła zewnętrzna“ miała w ten sposób naznaczać początek każdej stopy rytmicznej. Zatosujmy ów uczony sylogizm do innych przedmiotów: mamy ulicę, ulica jest także rzeczą, a że w każdej rzeczy potrzeba jakiejś siły zewnętrznej, która by naznaczała jęj początek, więc i ulica jęj potrzebuje. Wiédzmy

<sup>1)</sup> zob. „Badania nad rytmem i rytmami“ I, II, III: oraz *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes 1889*, dokąd téż po wszystkie inne szczegóły odsyłam.



więc, że potrzeba wystrzału armatniego, któryby nam naznaczył, gdzie jest początek ulicy, inaczej o nim wiedzieć nie będziemy. Grecy i Rzymianie nazywali nas północnymi barbarzyńcami, czy nie uczynili tego przeczuwając jak ich rytmikę pogwałcimy? Prawdą jest, że ów *iktus* narzucony starożytnym uczynił hexametry greckie dziwnie podobnymi do niemieckich, ale z drugiej strony także jest prawdą, że Grecy ani Rzymianie o ikcie głosowym w rytmice nic nie wiedzą.

Widzieliśmy, jak nieudolnie niemiecki uczony uzasadnił ten wyrost, który mimo to stał się filarem nowoczesnej teorii rytmicznej. Filar ten, zdaniem naszym, chwieje się, a żal nam p. Rowińskiego, że go podtrzymywać usiłuje.

Przytoczmy jeszcze jeden przykład nowoczesnej dowolności naukowej. Otfried, benedyktyn z Weissenburga z wieku dziewiątego, postanowił dla honoru Franków pisać wiersze niemieckie, których dotąd, jak świadczy, nie było. Mają Grecy i Romanie poezye dla czegożby Frankowie mieć ich nie mieli? Czyż my nie mamy roli, soli, złota, jak oni? i t. d. W liście do arcybiskupa Mogunckiego wyznaje jednak, że mu to było bardzo trudno. Nie wiedział, jakimi głoskami oznaczać niemieckie brzmienia, jak dzielić wyrazy. To też wyraźnie mówi, że jego wiersze żadną nie są skrupowane subtelnością miarową, tylko starannie szuka rymu. Żadną, więc żadną, to znaczy, że nie szuka ani równości zgłosek, ani równości stóp, ani nie ustawia akcentów, albo iktu, tylko zawsze rymem wiąże końce wierszy, albo półwierszy. Mimo to Lachmann narzucił mu akcent jako zasadę rytmiczną i w każdym półwierszu naznaczył mu ich cztery. Są jednakże półwiersze, które mają tylko cztery zgłoski, a więc akcenta na każdej zgłosce. Daje to powód do reguł, podreguł, wyjątków, do najdziwaczniejszego akcentowania, do całego rusztowania prawideł, o których Otfried podług własnego zeznania nie wiedział. Za jego przykładem cała prawie średniowieczna literatura niemiecka rymuje z równą swobodą, dając w wierszach zgłosek od 6 do 10, akcenty zostawiając, jak się same ułożyły.

Domyślmy się łatwo, że jeżeli przedstawione tu prawidła nie są prawdziwe, to zastosowanie ich do rytmiki greckiej, łacińskiej, germańskiej, nie mogło innych mieć skutków, jak zamęt i bałamuctwo. Ztąd pochodzi, że utworów starożytnych czytać dobrze nie umiemy, że zacięty spor toczą filologowie o to, czy starożytni akcent na iktowe zgłoski kłaść lubili, czy odwrotnie, że dowolnie przesuwamy akcent wyrazów łacińskich lub greckich, aby go z iktem zgodzić, że germaniści nie są w zgodzie jak czytać staroniemieckie wiersze, że dla tych reguł często teksty przeinaczają. Nauka zamiast się rozwijać, grzęźnie



w bałamuctwie. Jój zadaniem nie może być podstawianie nowoczesnych wymysłów w miejsce dawnych świadectw, które powinny mieć dla nas pewien rodzaj świętości. Usiłowania nasze mają być skierowane ku temu, aby je dobrze zrozumieć, przy ich pomocy w myśl starożytnych wnikać, ich pojmowanie rzeczy odtworzyć, ożywić, ale nie wykrzywiać, przeinaczać. Nigdy najlepszy pomysł nowożytny nie zastąpi dawnego świadectwa.

Rozważając, co mogło nowożytnych przejąć takim zuchwałstwem w obec historycznych świadectw, takim brakiem zrozumienia istoty dziejowości, dochodzimy do wieku ósmnastego, któremu się zdawało, że wszystko najlepiej rozumiał, w rzeczy samej jednakże zmysłu historycznego nie miał. Dochodzimy do Herdera, który proklamował powszechność i samorodność poezyi i muzyki u wszystkich narodów i ras na ziemi, kanibalów nie wyłączając. Pomysł świetny, do pewnego stopnia nawet prawdziwy, jeżeli tę powszechność przyjmujemy w możliwości, nie zaś w rzeczywistości. Nie idźmy do Hotentotów, zatrzymajmy się pomiędzy współobywatelami naszymi, przypatrzmy się im dobrze, a znajdziemy miliony, u których nie tylko owa samorodność nie doszła do produkcji poetycznej lub muzykalnej, ale u których nawet nie obudziło się poetyczne, albo muzykalne uczucie. Kto zna dzieci, ten wie, że poetyczności najmniejszego nie mają zrozumienia i że dopiero na powiastkach, wierszykach, pieśniach zwolna w nich uczucie się to budzi i rozwija. Trudniej jeszcze muzykalne.

A jednak na tej podstawie urosła teoria o wspólności odwiecznej poezyi aryjskiej, dla której trzeba było znaleźć formę odpowiednią. Więc wymyślono odwieczną rytmikę na akcencie opartą, której nigdy nie było i być nie mogło. Tę rytmikę rozciągnięto nawet na Semitów i na cały ród ludzki. Niemcy wiersze Otfrieda wprost do aryjskiej kolebki odnoszą, a za ich przykładem wszystkie narody europejskie szukają swęj samodzielności — w urojeniach.

W jaki sposób niehistoryczne pojęcie iktu i akcentu, pojmowanego jako czynnik rytmiczny popsulo metrykę starożytną naznaczyłem wyżej; podobnie owo przekonanie o powszechności poezyi popsulo historję wszystkich literatur europejskich. Historycy tych literatur starali się przedewszystkiém o to, aby kolebkę swęj poezyi umieścić w raju samym, albo przynajmniej w jego pobliżu. Tak Hiszpanie długi wiersz poematu o Cydzie odnoszą do najdalszėj starożytności, kiedy on jest wyraźnym francuskim alexandrynem. Włosi swój endecasillabo wiążą wprost z klasycznym wierszem saficznym, z którym się jednak bezpośrednio związać nie daje. Francuzi z nieistniejącej ludowej poezyi wywodzą swe wiersze i formy liryczne, których nieludowe,



choć poważne pochodzenie jest wyraźne i jasne. Podobnie i my marzymy o odwiecznej epopei, nawet dramacie polskim, kiedy najstarsze nasze zabytki językowe przedstawiają mowę naszą o stanie zbyt mało wyrobionym, aby mogła być wyrazem pieśni i dramatów. Jeżeli mimo to także p. Rowiński szuka w wierszowaniu naszym rodzimych, a ile możliwości odwiecznych zasad, nie możemy przyznać, aby mu się je udało znaleźć, tém bardziej, gdy te, jakie znalazł, są te same, o których powiedzieliśmy, że trzymają się ich niektórzy nowsi rymotwórcy francuscy. Mówimy o dzieleniu wierszy na pewne grupy i umieszczeniu w nich stałych akcentów. (zob. Badania III, 35, 39, 43—46).

Przekonanie, o którym mówimy, jeden przynajmniej dobry wydało owoc. Zaciekawilo nas do poznania wyobrażeń ludowych, zwyczajów ich i wierzeń, do skrzyśnego ich zbierania. Gromadzi się w ten sposób bardzo cenny materiał historyczny. Tyle jednakże już dzisiaj widzieć możemy, że w tych zabytkach lud przedstawia się jako wielkie dziecko, i że przyszłość literatury naszej z téj krynicy nie wypłynie. Nawet wielki poeta nie wydobędzie ztąd arcydzieła, albo chybabyśmy „Lilie“ za arcydzieło uważać chcieli?

Przekonania te, zdaniem naszym, ani literaturze samej ani nauce pożytku nie przyniosły i nie przyniosą. Cóż więc począć w obec takiego stanu rzeczy i skrzywionej drogi na przyszłość? Postąpić po kartezyańsku odrzucić zwodnicze, choć naszej miłości własnej schlebające zasady, które nam w niczem nie pomagają, natomiast groźną dla przyszłości literatury tworzą zaporę. Powiedzmy sobie, że stan kultury, w jakim historia zastaje Germanów i Słowian nie pozwala przypuszczać, aby mogli mieć wówczas rodzimą poezją i muzykę. Rozbierzmy tę sprawę rzeczowo, technicznie niejako. Otóż w owym czasie pieśni bez melodyi nie było. Melodya zaś, czyli muzyka opiera się wprawdzie na dźwiękach, na tworzywie danym z natury, ale uporządkowanym następnie przez umysł ludzki. Ów porządek tonów, ich oddzielenie, nie są dane z natury, lecz wypracowane pomału, stopniowo. Muzyka opiera się na gamach, które są sztuczne, nigdzie w naturze, ani w głosie naszym nie dane. Mogłyby nawet być inne, aniżeli są, takie zaś jakie są, pochodzą od Greków. W całej Europie znane są dzisiaj tylko dwie gamy, dur i mol, obie zaś są pochodzenia greckiego. W melodyach ludowych także innych gam nie ma, tylko te dwie. Sądzimy nawet, że lud melodyi swoich utworzyć nie mógł, gdyż aby utworzyć melodyę trzeba wiedzieć właśnie, jak ją tworzyć, jak zacząć, prowadzić i kończyć, trzeba znać co najmniej gamę. Otóż lud nie zna téj umności, nie zna nawet gamy. Można bez znajomości gam, samym



sluchem, spamiętać jedną, drugą, dziesiątą nawet melodyę, można je przechowywać z pokolenia w pokolenie, ale utworzyć żadnej.

Przechodząc do słów pieśni, przyznajemy chętnie, że pamięć nasza zdolną jest objąć pieśń, choćby najdłuższą, ale ułożyć bez pisma dłuższą pieśń, w której każdy wiersz ma mieć budowę wymierzoną, zgodną z innemi wierszami, to rzecz inna, według nas, zbyt trudna. Taka pieśń, ułożona gdzieś w zakątku przez nieznanego autora, może się ustnie rozchodzić daleko i utrzymywać długo w pamięci, ale Muza, która natchnęła autora, była z pewnością świadkiem, jak ją pisząc układał. Tę przesłankę przyjąwszy, rozważmy następną okoliczność: sanskrycka poezya uchodzi za jedną z najstarszych na świecie: otóż pismo sanskryckie jest pochodzenia semickiego, najstarszym zaś zabytkiem tego pisma jest kamienna inskrypcya z czasów króla Asoka, żyjącego coś 300 lat przed Chrystusem. Wszystkie zaś rękopisy sanskryckie, nawet Rigvedy są zadziwiająco późne. Wszystko to nie dowodzi niczego stanowczo, nie twierdzą też bynajmniej, aby pieśni Rigvedy były tak późne jak najstarsze ich rękopisy, ale ta niepewność dat daje do myślenia i przynajmniej pozwala, a nawet nakazuje owo pojęcie odwieczności i wspólności aryjskiej poezyi usunąć gdzieś na bok, aż do lepszego stwierdzenia.

Nie na lepszych podstawach opiera się twierdzenie o powszechności uczucia poetycznego, muzycznego, o powszechności kultury. Pan Row. tryumfuje nam kulturą meksykańską, jak tryumfował na inném miejscu bylinami. Otóż czy nie wie, że uczeni amerykańscy, najczęściej nad tą sprawą pracujący, ową kulturę z buddyzmu wywodzą? Albo i tego, że niektórzy przynajmniej krytycy rosyjscy bylinom wcale późny dają początek? Że zaś mógłby się ktoś powołać na kulturę chińską, to wyznajemy, że nie możemy się nadziwić łatwowierności uczonych w obec fantastycznych, a widocznie kłamliwych dat historyi i literatury chińskiej, dodajemy zarazem, że chińskie pismo zdaje się być pochodzenia semickiego, jak przypuszczają znawcy. Kultura chińska jest na wskroś budystyczną a więc prawdopodobnie od buddyzmu młodszą. Jeżeli dobrze pomnę, to p. R. argumentuje nawet adlitteracyą znalezioną u murzynów w Kamerunie. Zaprawdę, należałoby być szorstkim, gdy się ma odpięrać podobne argumenta. Więc zachowując krew zimną, jeżeli już ową adlitteracyę mamy brać na seryo, powiédzmy, że większa część Afryki przesiąknięta jest dzisiaj wpływem muzulmańskim, inaczej arabskim, że kultura arabska opiera się na greckiej, której adlitteracya tak dobrze była znaną jak rzymskiej. Wreszcie zaś, czy nie wiadomo p. R., że wiatr zanoszą nasiona w odle-





głe strony, albo że ptaki wypuszczają je z żołądka nawet na miejsce takie, gdzieby się ich nikt nie spodziewał?

To wszystko, com dotąd powiedział, nie dowodzi niczego, powtarzam, ale przynajmniej pozwala wątpić o prawdziwości tych pojęć, pozwala usunąć je na bok, choćby prowizorycznie, pozwala wreszcie lekceważyć dowodzeniem na tych wyobrażeniach opartem i żądać od przeciwników lepszych argumentów. Dziwna rzecz bowiem, że ilu nam się zdarzyło spotkać szermierzów powszechności muzyki i poezyi, wszyscy mieli bardzo tępe poczucie poezyi, a pod względem muzyczności gamę ledwie do trzeciego tonu doprowadzić umieli i to jeszcze krzywo. Czyli inaczej, że nie umieją wcale zdać sobie sprawy z tych trudności, jakie się ich przypuszczeniu przeciwstawiają. Żywe dowody niepowszechności.

Wiemy, że, w przybliżeniu, można oznaczyć wiek każdego zabytku architektonicznego, choćby data jego nigdzie podana nie była. Czyni się to na podstawie stylu, który się w biegu czasów zmienia. Podobnie w literaturze i zupełnie tak samo w muzyce. Otóż styl melodyi ludowych jest stosunkowo późny, znacznie bliższy naszych czasów aniżeli tych, z których by go marzyciele wywieść chcieli.

Chcę powiedzieć przez to wszystko, że toniemy we mgle, wywodząc rytm ze wspólności aryjskiej, albo z prasłowiańskiej, odnośnie pragermańskiej samorodności, inaczej mówiąc, z poezyi ludowej.

Powiedzmy sobie tak: we wszystkich językach europejskich nazwy odnoszące się do poezyi i muzyki są pochodzenia greckiego lub łacińskiego i to od czasów najdawniejszych: wiersz, stych, rym, rytm, takt i t. d. Spróbujmy tedy, czy zagmatwana sprawa rytmiki nie da się wyjaśnić na greckiej i łacińskiej podstawie. Staralem się to wykonać w *Badaniach* i *Essai*, tutaj zaś pozwolę sobie podać w krótkości wyniki, do jakich doszedłem. Okazało się przytem

1) że nowoczesna filologia spaczyła naukę rytmiki, rozdzielając zasadniczo metrykę od rytmiki. Podług nauki greckich i łacińskich gramatyków i muzyków, a nawet filozofów jak Arystydes i Platon, téj różnicy nie ma. Podług nich rytm opiera się na długości i krótkości zgłosek i wyłącznie na nich, a więc na iloczasiu, metrum zaś niezem innym nie jest, jak pewnym, stałym kawałkiem, pewną miarą, dowolnie długiej wstęgi tego samego rytmu. A więc stopy trochaiczne, daktyliczne, jambiczne, anapestyczne, to rytm, który możemy powtarzać, ile razy chcemy, który może płynąć bez końca; gdy zaś z téj wstęgi rytmicznej odetniemy trzy, cztery, pięć, sześć lub siedm stóp, to będzie metrum.

2. Nauka o akcencie u starożytnych jest ciekawą, pouczającą



i nader trafną. Uczą nie tak jak my, że każdy wyraz ma akcent, lecz że każda sylaba go posiada, czyli inaczej, że każda wymawia się pewnym tonem. Jeden akcent w wyrazie jest zawsze najwyższy, inne są niższe, różnicę zaś pomiędzy najwyższym a najniższym w zwyczajnej mowie trzeba przyjąć na kwartę. Tak więc gravis spadał na tonikę, acutus i circumflexus podnosił się na kwartę, medius zatrzymywał się na sekundzie lub tercyi. Spróbujmy naszej mowie dać iloczas i słuchajmy w co się zamieniają jej akcenty, gdy je wyciągniemy stosownie do iloczasu. Oto utworzy się melodia. W takiż sposób utworzyła się najstarsza melodia grecka. Że zaś ta melodia grecka zawsze się poruszała w obrębie kwarty, i zawsze zawierała te same cztery tony, więc zawsze była prawie jednaką. Cztery jej tony utworzyły pierwotną gamę, czyli tetrakord, stosownie zaś do tego lira grecka posiadała cztery struny i tylko cztery tony dać mogła. Taką była początkowa muzyka grecka.

3) Rozumię się, że się nie zatrzymała na tym stopniu, a ciekawą jest rzeczą rozpoznać, jak się rozwinęła. Oto do pierwszego tetrakordu dodano drugi równiej zupełnie budowy i w ten sposób otrzymano oktawę. Proszę się przypatrzeć naszej oktawie i zważyć, że i ona składa się z dwu tetrakordów zupełnie równiej budowy, np. c, d, e, f, obok tego g, a, h, c. Przez to podwojenie gamy melodye zaczęły się wyzwalać od akcentów, wychodzić po za ich granice, nabiierać samodzielności i silniejszego wyrazu. Równoległe z tém instrumenta, na których dodano jeszcze inne tetrakordy od góry i dołu. Że zaś każda struna tylko jeden ton wydać mogła, więc dla tonów coraz wyższych, potrzeba było strun coraz krótszych, dla tonów niższych, strun dłuższych. Tak więc rozwinęła się harfa z pierwotnego tetrakordu, z pierwotnej liry, którą także kitarą (gitarą) nazywano. Połóżmy teraz harfę płasko, dodajmy jej mechanikę młotkową, aby nie drzeć palców, dno resonansowe, aby wzmocnić tony, a otrzymamy fortepian. W innym jeszcze kierunku możemy pójść od liry. Zbliźmy jej struny, wyższe ich końce połóżmy na szyjce, aby można je skracać mniej lub więcej, a przez to otrzymywać z każdej struny po kilka tonów odmienniej wysokości, a otrzymamy gitarę, lutnię, teorban i wszystkie podobnej budowy instrumenta. Do tychże instrumentów użyjmy smyczka zamiast palców, a otrzymamy skrzypce, wiolonczelę, kontrabas i t. d. Okazuje się z tego, że nasza muzyka dzisiejsza nawet pod względem instrumentów niczém inném nie jest, jak rozwojem muzyki i pierwotnych instrumentów greckich.

4) Równocześnie gdy melodia zapanowała nad akcentami, zapanowała także nad tekstem. Muzyk mógł, stosownie do swój artystycz-



něj tendencji, przedłużyć zgłoski krótkie, skrócić długie, czyli inaczej, że rytm iloczynowy tekstu stał się dlań zupełnie obojętnym. Można wtedy było układać wiersze bez ustawiania stóp iloczynowych. Dało to powód do rozdziału pomiędzy rytmiką a metryką. Poeta metryczny był i nadal zobowiązany do układania swych stychów ze stóp iloczynowych, poeta rytmiczny był od tego wolny. Ale nie całkowicie. Wolno mu było zaniedbać iloczyn, czyli po dawnemu rytm, w całym wierszu, z wyjątkiem stóp końcowych, w których ściśle go zachowywać był winien. Takie więc wiersze, które miały swobodny iloczyn w całym wnętrzu, a stopę iloczynową jedynie na końcu, nazywano później rytmami. Każdy rytm odpowiadał jakiemś metrum, którego zachowywał ilość sylab i cezurę. Mamy więc rytmy odpowiadające wszelkim metrom starożytnym. Próbowano nawet pisać hexametry rytmiczne, że jednak hexametram nie miał stałej liczby zgłosek, więc rytm naśladowujący to metrum bywał nie równy, bez reguły, barbarzyński i dla tego ich zaniedbano.

5) Wogóle tedy rytmiczne wierszowanie, rytmiczne w późniejszym znaczeniu tego wyrazu, było łatwiejsze, swobodniejsze, mniej artystyczne od metrycznego, czyli rytmicznego w pierwotnym znaczeniu. Temu brakowi starano się zaradzić w ten sposób, że w końcu wiersza umieszczano figurę retoryczną, znaną dobrze Wirgiliuszowi, oraz lirykom klasycznego okresu literatury rzymskiej, ale używaną przez nich z umiarkowaniem, od czasu do czasu, jak wszelkie inne także figury, czyli ornamenta. Nazywano ją *similiter desinens*, z grecka *homoioteleuton*, co znaczy podobnie, albo różnoprzmiące końcówki, które w ten sposób stały zawsze tam, gdzie była kadencja rytmiczna we właściwym znaczeniu tego wyrazu, czyli iloczynowa. Główną rzeczą była kadencja, poboczną równoprzmienie, pierwszą zwano *rythmus*, później *rithmus*, jedną i drugą razem także *rithmus*, który był rzeczą główną, a gdy owo równoprzmienie z okolicznościowego stało się z czasem obowiązującym, to zawsze cała kadencja zwała się *rithmus*, z czego po prowensalsku *ritms*, *rims*, czyli *rym*. Taki więc jest początek rymu w wierszowaniu europejskim, do którego przeszedł z łaciny, inny zaś początek, jakoby odwieczny, samorodny, jest zupełnie wykluczony dla ludzi obeznanych z historią końców starożytności i wieków średnich.

6) Łatwo zrozumiemy, że taki sposób wierszowania bardzo był pożądany w owych wiekach późniejszych, kiedy już zaginęło poczucie łacińskiego iloczynu, tak zaś było już za Augustyna św., jak on poświadcza. Jakże więc znajdowali ową obowiązkową kadencję iloczynową, rytmiczną, kiedy nie znali iloczynu? Mieli regułę taką:



wszystkie proparoxytona mają przedostatnią krótką, ponieważ zaś ostatnia uważała się zawsze jako długa w pauzie, przeto każdy taki wyraz z akcentem na trzeciej od końca dawał spadek jambiczny, każdy paroxyton spadek trochaiczny, albo spondaiczny, czyli inaczej, że akcenty końcowych wyrazów w wierszach zawsze były równe, albo pro, albo paroxytona, albo też w strofach artystycznie przeplątywane. Można się tedy było kierować podług akcentu, aby trafić na iloczasy i ten zwyczaj przeszedł do wierszowania romańskiego, gdzie już tylko starano się kończyć wiersz równymi akcentami, kiedy iloczasy nie było ni śladu. Z wierszowania romańskiego rozpowszechniła się ta reguła na wierszowanie europejskie.

Streśćmy się: w rytmice starożytnej nie tyle chodziło o to, aby równe po sobie następowały stopy, lecz aby każda stopa zawierała równą ilość czasów, czyli inaczej, żeby się opierała wyłącznie na czasie, na podziale czasu. Pojęcie stopy rytmicznej w starożytności odpowiadało najzupełniej pojęciu naszego muzycznego taktu. Jak takty są pomiędzy sobą iloczasem równe, tak były i stopy, ale jak muzyk może wartości iloczasowe grupować wewnątrz taktu podług swój artystycznej tendencji, tak postępował muzyk starożytny z iloczasem zgłosek; jak muzyk dzisiejszy może takt zmienić nawet wewnątrz utworu, tak starożytny liryk mógł w środku pieśni zmienić rodzaj stopy. Nasze takty trójdzielne, to starożytne jamby i trocheje, nasze czterodzielne to daktyle, anapesty i amfibrachy. Starożytne akcenta, to nasze melodye, tony. Gdy iloczas znikł z języka, znikły stopy z wierszowania, a równość czasu przeniosła się na cały wiersz, który stało się obowiązkiem kończyć równą kadencyą i zdobić równobrzmieniem. Stosownie do tego wszyscy teoretycy określali ową rytmikę tak przemienioną jako opartą na równości zgłosek w wierszach i na rymie. O akcencie rytmicznym mowy u nich nigdzie nie było i być nie mogło, dopóki wiedzieli, że on tworzy nie rytm, lecz melodyę. Tak też i dzisiaj. Piękność wiersza naszego w znacznej mierze zależy od ugrupowania akcentów w jego wnętrzu, wiemy tylko, że to ugrupowanie ma być i będzie zawsze melodyjne, nie rytmiczne. Nie wątpliwie, że można akcentu użyć jako elementu rytmicznego i przy jego pomocy naśladować stopy starożytne, bo jakże tego zabronić, ale to będzie rytm apokryficzny, naturze akcentu przeciwny. Ztąd to pochodzi, że wiersze w ten sposób naśladowujące rytmikę starożytną, układane przez takich wirtuozów jak Klopstock, Voss, Goethe, Schiller, nie przyjęły się w Niemczech, gdzie publiczność czytająca czuła instynktem, że się sprzeciwiają naturze akcentu, choć sobie z tego sprawy zdać nie umia-



ła. Jamby naszych jambistów są niekiedy wielce przyjemne, pod warunkiem, aby ich nie skandować jako jamby, tylko uwydatniać akcenta logiczne, a zarazem melodyjne. W językach nowożytnych stopy naśludujące akcentem rytm starożytny pozostaną zrozumiałymi jedynie dla tych, którym jest znaną starożytna rytmika, jednakże i tacy, gdy zrozumieli, że wygłaszanie starożytnych metrów polegało nie na ikcie, któryby je szpetnymi czynił, lecz na miarowém wyciąganiu długich zgłosek, nawet i tacy, mówię, już mniej w owych naśladowaniach smakować będą. Nikt téż nie zaprzeczy, że najpiękniejszym przekładem, jaki posiadamy ze starożytnéj literatury, jest nie miarowa ale rymowana Odysea Siemieńskiego, przez co jednakże ślicznym przekładom Felicyana, albo Kaszewskiego ubliżać nie chcę. Nie chciałbym téż uszczuplać zasług takich pracowników, jak L. Jenike, którzy w każdym razie wartość artystyczną przekładów naszych bardzo podnieśli. Wygłaszając ich jamby, deklamator ma w każdym wierszu cały szereg zgłosek, które podług wyboru melodyjnie uwydatnić może, nie skandując ich ściśle. Podobnie Ifigenii albo Tassa Goethego dobry deklamator w podskokach iktycznych czytać nie będzie, a jednak białe wiersze tych utworów mają znamię staranności, do czego w pewnej mierze i owe jamby się przyczyniają. Ostatecznie bowiem akcenty jambicznie uporządkowane można uważać jako melodyą falisto podnoszącą się i opadającą.

We wszystkich zasadniczych czynnikach wierszowanie nasze zgadza się z niemieckim, niemieckie z francuskim, to znów z rytmiką średniowieczną łacińską, która jest uproszczeniem metrów łacińskich. Z tego wysnuć należy ten wniosek, że młodsze wersyfikacye pochodzą od starszych, że się podług nich wzorowały. Nasze wierszowanie najstarsze, jak je dotąd znamy, opiera się na rytmice łacińskiej, obok którego jednakże już w złotym wieku naszéj literatury widzimy wpływ wierszowania włoskiego, a nawet francuskiego, w czasach nowszych niemieckiego. Mimo to wszystko, p. Rowiński stara się wykryć jakąś rytmikę swojską, którąby chętnie chciał odnieść do czasów najdawniejszych, do takich nawet, kiedy u nas prawdopodobnie wierszy wcale nie było. Wnioskuje tak: budowa wierszy naszych jest już w najstarszych naszych zabytkach taką, jaką jest w najnowszych, jest téż w pieśniach ludowych, taką, jak w artystycznych, z czego widzi, że „wersyfikacya polska ma cechę powszechności,“ tém bardziej, że podobieństwo formy wierszowéj w najdawniejszych naszych przekładach do formy oryginałów łacińskich nie jest, zdaniem jego, zupełne, przy czém ilość zgłosek w wierszach, ilość wierszy



w strofach i rymy uważa za cechy przypadkowe, natomiast umieszczenie akcentów za rzecz zasadniczą.

Wyjaśnijmy to na przykładzie. P. Row. przytacza z ładnej pracy Bruchnalskiego następujące wiersze łacińskiego hymnu:

Vexilla regis prodeunt  
Fulget crucis mysterium...

oraz dawne tłumaczenie polskie:

Idą królewskie proporce  
Jasne krzyża tajemnice...

i dodaje, że wiersze polskie nie zostały tutaj skopiowane z łacińskiego, gdyż rytm przekładu nie zgadza się z rytmem oryginału, z czego wnosi, że jest osobna rytmika polska, może nawet odwieczna. Polską samodzielność rytmiczną widzi w tym, że gdy łaciński poeta wiersze swe kończy proparoxytonami, polski kończy je paroxytonami. Ależ z kąd miał tłumacz polski wziąć wyrazy z akcentem na trzeciej od końca, gdy ich język nasz nie posiada? Na takięj to podstawie opiera się twierdzenie p. R. o samodzielności rytmiki polskiej.

Błądność tego zapatrywania jest widoczna, p. R. zasadnicze znamiona spycha na bok, podrzędne na pierwsze stawia miejsce, daje szumną cechę powszechności rzeczy o wiele skromniejszej. Ponieważ wierszowanie ludowe zgadza się u nas z wierszowaniem artystycznym, to zaś podług zabytków opiera się na łacińskim, wynika z tego, że ludowe wzorowało się podług artystycznego, od którego jest młodsze. Wszyscy pisarze, od łacińskich zacząwszy, którzy określali znamiona rytmów przemienionych, kładli nacisk na stałą ilość zgłosek, odpowiadającą takiejże liczbie w metrach i na rym. O akcencie żaden z nich nie mówił, ponieważ wiedzieli że nie jest czynnikiem rytmicznym i zostawiali mu swobodę. Więc jeżeli mógł być swobodny w rytmach łacińskich, francuskich, dla czegoż nie miał nim być w polskich? Ponieważ nasze akcentowanie jest inne niż niemieckie, francuskie lub łacińskie, więc z pewnością akcenty nasze ułożą się w wierszu nieco inaczej, niż w tamtych językach, czyli inaczej, melodyjność naszych wierszy będzie nieco odmienna, chyba, że ją umyślnie podług wybranego wzoru ułożymy. P. R. zatrzymał się w pracy swojej na stanowisku estetycznym, które pod względem naukowym nie wystarcza. Estetyczną wartość wierszowania, w ogóle estetyczne znaczenie literatury, cenię sam bardzo wysoko, wyżej, aniżeli to czyni dzisiejszy niemiecki alexandrynizm filologiczny; to jednakże nie powinno nas powstrzymać od przyznania rytmice innej jeszcze naukowej doniosłości, od



przeniesienia jój ze sfery gramatyczno-estetycznej w dziedzinę historii literatury, w której będzie jedną z najważniejszych części. Dla mnie rytmika jest nauką o formach poetycznych, czyli poetyczną morfologią. Jój zrozumienie wzmocni w nas ukontentowanie estetyczne, nadto zaś da nam w ręce watek, przy pomocy którego będziemy mogli zrozumieć filiacją utworów literackich w czasach najdawniejszych, będziemy mogli odszukać i początek i kolebkę pierwocin literatury, ich rozwój i rozprzestrzenienie, na podobieństwo naturalistów, którzy umieją na podstawie morfologii znaleźć pierwotną ojczyznę i sposób rozprzestrzeniania się gatunków roślin lub zwierząt.

Nie słusznie tedy, sądzę, polemizuje ze mną p. R. (p. 128 n.) o to, „żem na zależność nowszych form metrycznych od metryki starożytniej zbyt silny położył nacisk.“ Zdaje mi się, żem położył nacisk zbyt słaby, kiedym nie przemówił do jego przekonania. Głównym rzeczowym argumentem jego przeciw mnie jest owo odmienne ułożenie akcentów w wierszowaniu polskim, o czém już powiedziałem, że temu względowi żadnego krytycznego znaczenia przyznać nie mogę. Pozwolę sobie nadto zwrócić uwagę autora na to, że zdaniem mojem (zob. *Essai*) żaden naród nie pozostawia bez zmiany ani form ani treści, przejętej od innych, tylko je przystosowuje do swego materiału, do sformowanego już poczucia swego i do swoich doówczesnych wyobrażeń. Jeżeli tedy p. R. w tych różnicach widzi samodzielność i rodzimość, to całkowicie przyznaję, że wierszowanie polskie w tymże stopniu jest samodzielne i rodzime, co innych narodów europejskich.

Przedstawię jedną jeszcze stronę sprawy rytmicznej, aby, jeżeli możebna, przekonać nieuprzedzonych czytelników, że w formach literackich możemy znaleźć niezawodne kryterium historyczne. Wiadomo, że rytmika łacińska pochodzi z greckiej, w Rzymie jednakże nabrała cech tak odmiennych, że w dalszym ciągu swego rozwoju jedna od drugiej coraz więcej odbiegały. Szeroko mówić tutaj o tém nie mogę (zob. *Essai*), powiem tylko tyle, że w Rzymie starano się przedewszystkiém rytmy zamienić na metra, ustalić je raz na zawsze, w Grecyi zaś każdy poeta, zwłaszcza liryczny, tworzył nowe kombinacje rytmiczne do woli. W Rzymie posiadano pewną ograniczoną ilość form lirycznych, w Grecyi stałych form w liryce prawie wcale nie było, natomiast ogromna różnorodność form indywidualnych. Jaką drogą poszła następnie wersyfikacja w jednej i drugiej dziedzinie? Oto na rzymskim obszarze znajdujemy w średnich wiekach rytmikę przemienioną, która trzymała się tych samych co wiek starożytny form wierszowych, odzwierciedlała je ilością sylab, cezurą, zdobiła rymem. Na greckim, czyli bizantyńskim obszarze przemiana inna. I tutaj zarzu-



cono iloczias, licząc tylko sylaby, ale nie upowszechniono rymu. Wiersze w strofach lirycznych są tutaj tak rozmaite, jak za czasów klasycznych, strofy również, tylko że strofy tejsze ody, albo hymnu, pomiędzy sobą były równe. Staranności i ugrupowaniu sylab ze względu na jakiś rytm żadnej, nie z nieudolności, lecz że nie dbali o to. Uwaga ich była skierowana na coś innego, na akcenty. Wyobraźmy więc sobie strofę z siedmiu np. wierszy, z których każdy będzie odmienną długości, od 5 do 12 zgłosek. W każdym wierszu rzucemy akcenta podług woli, byle w każdym inaczej. Tak wygląda strofa byzantyńska. Dodajmy teraz drugą strofę. Ta będzie sobowtórem, czyli kopią pierwszą: tyleż wierszy, tejsze długości, i co dziwniejsza, z tymiż akcentami. To znaczy, że akcenta pierwszego wiersza drugiej strofy zgadzają się z akcentami pierwszego wiersza pierwszej strofy, drugiego z drugim, trzeciego z trzecim i tak do końca. Cóż w tych utworach jest rytmicznego? Ponieważ rytmika opiera się na równych działach czasu, przeto rytmiczną jest tutaj równość strof i równość odpowiadających sobie wierszy w strofach, nie więcej... Cóż tedy mogą znaczyć owe starannie układane akcenty? Ponieważ akcent jest ziarnem melodyi, przeto akcenta w strofach naznaczają ich śpiew. Naznaczają tembardziej, że jak wiemy, nasze nuty, czyli znaki muzyczne, pochodzą ze znaków akcentowych. Teraz zrozumiemy, dla czego autorów tych pieśni, a liczy ich literatura byzantyńska około trzystu, nazywano nie rytmikami, jak na zachodzie, lecz melodami, dla tego właśnie, że główna ich uwaga była skierowaną na melodyę. Przypatrzmy się, jaką mogła być ta melodya. Akcenta we wszystkich wierszach tej samej strofy są ułożone odmiennie, z czego wynika, że w strofie nie powtarzało się żadne zdanie muzyczne, jak to się dzieje w naszych najbardziej rozpowszechnionych pieśniach, lecz każdy wiersz miał swoje osobne zdanie i strofa dopiero tworzyła całość. Nie było przedewszystkiem dwu zdań równoległych i zakończenia. Podobną była z tego względu do melodyi najdawniejszych hymnów łacińskich, podobną wreszcie do melodyi Wagnerowskich, czyli inaczej do melodyi najnowszej szkoły muzycznej.

Innych szczegółów uwydatniać nie będę, zwrócę tylko uwagę na to, jak odmienną postać może przybrać rytmika, gdy ma rozwój istotnie samodzielny, rodzimy. Innemi słowy: jeżeli w naszej rytmice polskiej znajdujemy taką zgodność zasadniczych czynników z rytmiką zachodnią, jaką rzeczywiście posiada, to ze stanowiska naukowego mówić o prawdziwej rodzimości nie godzi się, podobnie, jak nie wolno z tegoż powodu mówić o rodzimości rytmiki germańskiej.

Na zakończenie jedna jeszcze uwaga. P. Rowiński radzi „wier-



szotwórcom“ naszym (p. 150), aby uwzględnili określenie rytmu, jakie podał. Podług niego zaś „rytm jest to pewien ład i porządek, nakładający na mowę rodzaj więzów, lecz zarazem umożliwiający przechowanie jój w pamięci na dłuższy czas i w wielu umysłach“ (p. 16). Z tego, cośmy dotąd powiedzieli, domyślić się łatwo, że na takie określenie rytmu zgodzić się nie możemy. Nie zgodzimy się mianowicie na cel, jaki wytyka wierszotwórstwu. Czy wiersz rzeczywiście wypłynął z duszy ludzi w celu mnemonicznym? Prawda, że prawa, maksymy, ubierano w formę wierszową, aby ułatwić ich spamiętanie, ale czyżby taki miał być początek rytmiki? Autor wprowadzie ze mną tutaj nie polemizuje, a jednak stanął w przeciwieństwie względem mego zapatrywania. Podług mnie, najstarszemi zabytkami poezyi są modlitwy, tak przynajmniej sądzić trzeba z tych dokumentów, jakie mamy. Otóż jeżeli ludzie mowę swoją, zrazu nieudolną, starali się odziać wdziękiem wiersza, rytmu i melodyi, to chyba w tym celu, aby ich pieśń podobała się więcej ludziom i bogom, aby jednych i drugich głębiej wzruszyła. To też nie radziłbym naszym „wierszotwórcom,“ aby rytmy swoje w mnemonicznym układali celu. Jaką treść wybierać mają, radzić im nie będę, jak budować wiersze i strofy sami wiedzą najlepiej, chodzi tylko o akcenta, jako rzecz sporną. Otóż akcenta należy ustawiać tak, aby wiersz melodyjnym czyniły. Jeżeli wiersze mają nastrój równy, opowiadający, jak w utworach równostychicznych, akcenta mogą stać na równych miejscach, melodia będzie jednostajną. Nastrój odmienny wyrazi się innemi akcentami. Z każdego wiersza, gdy go ogrzejemy gorętszém uczuciem powinna wykwitnąć na prawdę własna jego melodia. Taka była zasada R. Wagnera, który chociaż nauki o akcentach nie badał, ale istotny stosunek melodyi do mowy wieszczą jakoby dywinacją przeczuł. Gdyby wszyscy poeci byli zarazem muzykami, znikłyby, tuszemy, wiersze niemelodyjne z powierzchni ziemi. Czy w tém połączeniu nie leży może przyszłość liryki?

*M. Kawczyński.*



INSTYTUT  
 BADAŃ LITERARNYCH PAN  
 BIBLIOTEKA

00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 73

<http://rcin.org.pl> Tel. 26-68-63







7264