

w GDAŃSKU

ROK IX

WARSZAWA • LISTOPAD - GRUDZIEŃ 1956

Nr 6 (49)

# POLONISTYKA

**CZASOPISMO DLA NAUCZYCIELI**

6

PAŃSTWOWE ZAKŁADY WYDAWNICTW SZKOLNYCH

Druk ukończono w grudniu 1956 r.

PISMO WYDAWANE PRZY WSPÓŁPRACY  
INSTYTUTU BADAŃ LITERACKICH  
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

---

REDAKTOR

Jan Zygmunt Jakubowski

REDAKCJA

Paweł Bagiński, Jan St. Kopczewski, Aniela Świerczyńska,  
Bronisław Wieczorkiewicz

KOMITET REDAKCYJNY

Jan Baculewski, Halina Bałnicka, Karol Lauusz, Zdzisław Libera,  
Eugeniusz Sawrymowicz, Władysław Słodkowski

---

Adres Redakcji: Warszawa, Marszałkowska 20/22 m. 71.  
Sekretarz naukowy Redakcji przyjmuje w piątki w godz. 16—18  
w lokalu WODKO, Warszawa, Jezuicka 4

Prenumeratę należy zgłaszać w terminach: od dnia 11 września do 10 grudnia  
na I półrocze i od dnia 11 kwietnia do 10 czerwca na II półrocze. Prenumeratę  
indywidualną przyjmują urzędy pocztowe i listonosze — prenumeratę zbiorową  
powiatowe lub wojewódzkie oddziały i delegatury „Ruchu”

Warunki prenumeraty: opłata roczna zł 12.—; opłata półroczna zł 6.—; cena nu-  
meru zł 2.—

\*

Reklamacje należy wnosić przede wszystkim w miejscu dokonania opłaty. Jeżeli  
reklamacje nie odnoszą skutku, należy zawiadomić o tym Państwowe Zakłady  
Wydawnictw Szkolnych, Dział Zbytu, Warszawa 2, pl. Dąbrowskiego 8, podając  
wyraźnie imię, nazwisko (lub nazwę instytucji) abonenta, adres, nazwę urzędu  
pocztowego i jego numer, tytuł i numer czasopisma, którego reklamacja dotyczy  
oraz datę opłaty i numer kwitu

\*

Pojedyncze numery można nabywać w sklepach Przedsiębiorstwa Sprzedaży Prasy  
Antykwarycznej „Ruch” w Warszawie ul. Wiejska 14 i ul. Puławska 108. Zamó-  
wienia spoza Warszawy należy kierować wyłącznie pod adresem: Biuro Wysyłko-  
we Przedsiębiorstwa Sprzedaży Prasy Antykwarycznej „Ruch” w Warszawie,  
ul. Puławska 108

---

Redakcja nie zwraca nadestanych materiałów i zastrzega sobie prawo  
dokonywania formalnych zmian w treści artykułów

P A Ń S T W O W E Z A K Ł A D Y W Y D A W N I C T W S Z K O L N Y C H

Nakład 12 180 + 240 egz.

Podpisano do druku 24 XI 56 r.

Zamówienie 9970

Arkuszy druk 5

Papier druk. sat. 60 g, kl. V, 70x100 cm z Fabryki Pap. w Skolwinie

D-7-21309

Z A K Ł A D Y G R A F I C Z N E P Z W S W Ł O D Z I

# POŁONISTYKA

## CZASOPISMO DLA NAUCZYCIELI

ORGAN MINISTERSTWA OŚWIATY

### „Wielkie dni, w które naród zażądał naprawy Rzeczypospolitej...”

Ile to razy prawda o stanie naszego kraju niepokoiła i nas, nauczycieli języka i literatury ojczystej! Stawała ona przed nami, surowa i groźna, i wówczas, gdy zastanawialiśmy się z młodzieżą nad literaturą i publicystyką naszych czasów, i wówczas, gdy widzieliśmy, że głębokie i trudne problemy ideowo-moralne i bolesne konflikty ludzkie zamyka się w pseudo-uczone formułki taniego optymizmu lub zakłamania. W czasie VIII Plenum ukazano prawdę o sytuacji naszego kraju, prawdę bolesną i niepokojącą, ale właśnie prawdę! I w tym tkwi pierwszy i zasadniczy krok do wielkiej naprawy. *Przed prawdą — mówił Władysław Gomułka — uciec nie można. Jeśli się ją skrywa, wypływa ona w groźnej postaci widma, które straszy, niepokoi, buntuje się i wścieka.*

\*

Prawda ukazana na VIII Plenum jest trudna i bolesna. Nie negujemy wielkich osiągnięć całego narodu w dziele budowania socjalizmu. Podziwiamy i szanujemy ogromny trud robotników, chłopów i inteligencji w podnoszeniu naszej ojczyzny ze zniszczeń wojennych. Cieszą nas zdobycze w dziedzinie oświaty i kultury, rozbudowa szkolnictwa, wzrost nakładów książek, likwidacja analfabetyzmu. Ale osiągnięcia te nie mogą przysłonić ciężkich krzywd wyrządzonych wielu niewinnym ludziom. Nonsensy naszej gospodarki, przykłady bezmyślności i marnotrawstwa muszą budzić niepokój i gniew. Naprawa wymaga olbrzymiego wysiłku całego narodu. Możliwy jest ów wysiłek tylko w warunkach, kiedy naród będzie znał całą prawdę o sytuacji gospodarczej i politycznej, kiedy wszyscy poczują się rzeczywistymi gospodarzami kraju. Dlatego z radością witamy ideę samorządów robotniczych w mieście i na wsi.

Po raz pierwszy powiedziano publicznie prawdę o wypadkach poznańskich, o głębokiej ranie, którą próbowano przysłonić kłamliwym frazesem.

*Wielką naiwnością polityczną była nieudolna próba przedstawienia bolesnej tragedii poznańskiej jako dzieła agentów imperialistycznych i prowokatorów. Agenci i prowokatorzy zawsze i wszędzie mogą działać. Ale nigdzie nie mogą decydować o postawie klasy robotniczej. Gdyby agenci i prowokatorzy mogli natchnąć klasę robotniczą do działania, to wrogowie Polski Ludowej, wrogowie socjalizmu mieliby bardzo ułatwione zadania, mogliby łatwo osiągnąć swe cele. Rzecz w tym, że tak nie jest. ...Przyczyny tragedii poznańskiej i głębokiego niezadowolenia całej klasy robotniczej tkwią u nas w kierownictwie partii, w rządzie. Materiał palny zbierał się całe lata. Sześćioletni plan gospodarczy, reklamowany w przeszłości z wielkim rozmachem jako nowy etap wysokiego wzrostu stopy życiowej, zawiódł nadzieje szerokich mas pracujących. Żonglerka cyframi, która wykazała 27-procentowąwyżkę płac realnych w sześciolatce, nie udała się. Rozdrażniła tylko bardziej ludzi. Trzeba było wycofać się z pozycji zajętej przez kiepskich statystyków.*

Kiedy mężowie stanu nie przemawiają okrągłymi frazesami, nie oszukują społeczeństwa fałszywym optymizmem, nie ukrywają surowej prawdy o sytuacji kraju, wówczas naród nie lęka się trudności i patrzy w przyszłość z nadzieją i wiarą.

Padły na VIII Plenum historyczne słowa o suwerenności naszego państwa, o naszej własnej drodze do socjalizmu, o kształtowaniu się naszego stosunku do bratnich krajów socjalistycznych, do Związku Radzieckiego i krajów demokracji ludowej, na zasadzie równości praw i wzajemnej przyjacielskiej krytyki. Witamy to z najgłębszą radością. Chcemy korzystać z cennych doświadczeń społecznych, politycznych i kulturalnych krajów socjalizmu. Ale jednocześnie jeszcze mocniej nawiązujemy do wielkich tradycji narodowych i w humanistycznych treściach naszej kultury widzimy dyrektywy na przyszłość. Dalecy od szowinizmu i szczerze głosząc hasła internacjonalizmu — jak to czyniła nasza wielka, postępową literaturą — chcemy na nowo, głębiej i goręcej kształcić młodzież w oparciu na tym, co najpiękniejsze i najrozumniejsze w naszej narodowej kulturze, kulturze, która wydała największego poetę Słowiańszczyzny w okresie Odrodzenia, kulturze narodu, który szczyt się słusznie wielką poezją romantyczną i powieścią godną stanąć obok największych osiągnięć literatury światowej. Pragniemy, by młodzież nasza uczyła się z niej prawdziwego patriotyzmu i czerpała wiarę w zwycięstwo sprawiedliwości społecznej i prawdy. Bez poczucia

szlachetnej i słusznej dumy narodowej i głęboko przeżytego przekonania o humanistycznej treści socjalizmu nie zapalimy młodzieży do wielkich i samodzielnych zadań, jakie przed nią stoją w naszej rewolucyjnej epoce.

*Ludzie pracy zaczęli prostować plecy. Milczące, zniewolone umysły zaczęły otrząsać się z trującego czadu, zakłamania i dwulicowości.* Powiedziano na VIII Plenum jasno i bez osłonek o tragicznych faktach posyłania niewinnych ludzi na śmierć, o bestialskich torturach i demoralizacji, o faktach, które naruszały, a nawet przekreślały najgłębszy sens władzy ludowej.

Rozpoczął się wielki proces odnowy moralnej. Odczuwamy to szczególnie żywo my, nauczyciele języka i literatury ojczystej, bo przecież my właśnie poprzez obcowanie z pięknem i mądrością wielu wieków zamkniętych w nieśmiertelnych dziełach sztuki, jesteśmy uczuleni na problemy moralne. Musimy wprowadzić do szkoły prawdę i żarliwość ideowo-moralną, przywrócić naszym lekcjom walor rzeczywiście szczyrych i twórczych poszukiwań. Nie są to sprawy łatwe. Nie chcemy przecież wracać do czasów, kiedy uchylaliśmy się od trudnych, niepokojących problemów. I nie możemy pomijać konfliktów opierając się na fałszywych założeniach, że oto żyjemy w społeczeństwie bezantagonistycznym. My, którzy jesteśmy przekonani, że marksizm to pogląd na świat, który daje rzetelną metodę myślenia i podstawę do coraz głębszego poznania i opanowania rzeczywistości, chcemy w szczyrych, jawnych, bezpośrednich rozmowach wieść twórczy dyskurs z ludźmi, mającymi odmienne poglądy. Nie chcemy natomiast zakłamania. Poglądu na świat nie otrzymuje się w prezencie. Trzeba się go dopracować własnym trudem. I warto pamiętać o słusznym ostrzeżeniu, jakie sformułował wielki uczyony i pedagog, Tadeusz Kotarbiński, który w pierwszych latach po wojnie w artykule zwróconym do młodzieży akademickiej pisał:

*...zbyt gorliwi szerzyciele doktryny przestają się liczyć z wymaganiami prawdy i zaczynają postępować tak, jak gdyby stawiali wyżej od niej inne względy. Wszak prawda wymaga uporania się z argumentami uludy. Trzeba więc pozwolić na dogłębną nieskrępowaną dyskusję podstaw poglądu na świat, pozwolić przeciwnikowi usiłować podważyć wszystko, gdyż wtedy dopiero okaże swą moc i trwałość to, co się podważyć nie da. Natomiast z doktrynami, hodowanymi pod ochroną przywileju słowa, dzieje się tak jak z produktami przemysłu w systemie cel ochronnych: wolne od współzawodnictwa z importem, tracą impet do doskonalenia się i muszą schodzić z placu pod naporem lepszych fabrykatów, skoro granica dla tych stanie otworem.*

Łączą nas wielkie sprawy — walka o utrzymanie i pogłębienie naszej suwerenności, budowa socjalizmu, obrona pokoju, troska o wychowanie nowych pokoleń. A proces ideowo-moralnej jedności narodu może dokonać się tylko w duchu wolności i twórczym poszukiwaniu prawdy. I dlatego trzeba dyskutować szczerze i bez zastraszzeń, głębiej i odważniej. To właśnie wówczas powstaje najgłębsza w Norwidowskim znaczeniu więź między ludźmi:

*I nerwów gra i współzachwycenie  
I tożsamość humoru  
Łączą ludzi bez sporu,  
Lecz bez walki nie łączy — sumienie!*

\* \* \*

Piszemy te słowa bezpośrednio po wielkich dniach naszego października. Horyzont polityczny jest zasnuty ciężkimi chmurami. Naród węgierski przeżywa głęboką tragedię. Brytyjsko-francuskie samoloty próbują zdławić niezależność narodu egipskiego. Słyszymy, jak z głośnika płyną spokojne i mądre słowa Władysława Gomułki:

*Każdy Polak, kochający swój kraj i mający poczucie odpowiedzialności za bezpieczeństwo swojego narodu, rozumie dzisiejszą historyczną chwilę. Są jednak obywatele, czy towarzysze o gorących głowach, którzy nie rozumem się kierują, lecz tylko uczuciem i odruchami. Są także ludzie nieodpowiedzialni, są awanturnicy, którzy potrafią tylko krzyczeć, ale nie potrafią myśleć.*

*Jest świętym obowiązkiem polskiej klasy robotniczej, obowiązkiem patriotycznym młodzieży polskiej, całego świadomego społeczeństwa przeciwstawić się zdecydowanie wszelkim nieodpowiedzialnym i niebezpiecznym wybrykom.*

*W imię dobra Ojczyzny, dla spokoju naszych domów nie dopuścimy do awantur i warcholstwa. Powaga sytuacji wymaga, abyśmy tak, jak w dniach październikowych wykazali zdecydowanie jedność i spokój. Żebyśmy w tym trudnym okresie skupili się wokół nowego kierownictwa partii i rządu, poparli je w jego śmiałej i rozważnej polityce, w jego działaniu dla umocnienia socjalistycznej demokracji i umocnienia suwerenności Polski...*

Cóż możemy dodać do tych słów? Na nas, nauczycielach wszystkich szkół, spoczął historyczny obowiązek, abyśmy własny i młodzieży zapał zamienili na spokojne i twórcze wypełnianie naszych podstawowych obowiązków w codziennej pracy, abyśmy podjęły odbudowę ideowo-moralnego autorytetu polskiej szkoły i nauczyciela.

REDAKCJA

JULIAN KRZYŻANOWSKI

## PROBLEMATYKA POWIEŚCI

Dwa te wyrazy postawić by można nad odpowiednim rozdziałem poetyki, oczywiście nie poetyki starożytnej, lecz nowoczesnej, historyczno-opisowej. Poetyka bowiem starożytna powieści nie znała, czy raczej nie uznawała. Stwierdzenie to stawia nas w samym środku zjawiska literackiego, niesłychanie doniosłego, przykuwającego od lat uwagę badaczy na całym świecie, w naszej zaś nauce teoretycznie nigdy bliżej nie badanego, wiedzie bowiem do kłębowiska zagadnień związanych z powieścią właśnie, tak zaś bogatych i zawitych, iż wspomniany rozdział, gdyby spróbować go napisać, stałby się okazałą księgą i wtedy dopiero mówić by można rzeczowo o problematyce powieści. W tej zaś sytuacji szkic obecny z konieczności ograniczyć się musi do najogólniejszego ujęcia kilku zaledwie zagadnień z dziedziny problematyki powieści.

Co to znaczy i o co tu chodzi, spróbujmy wyjaśnić od strony historycznego rozwoju gatunku literackiego, zwanego powieścią.

Jak tylko co zaznaczono, poetyka starożytna powieści nie znała, czy raczej nie uznawała. Nie znaczy to jednak, by powieść nie istniała w literaturze starożytnej. Wiemy przecież, iż uprawiali ją pisarze greccy, co więcej, zachował się jej wspaniały okaz, *Historie Etiopskie* niejakiego Heliodora z III wieku n.e., czytany u nas w w. XVI w przekładach łacińskim i polskim. Znamy również o stulecie starszą powieść łacińską, niedawno u nas tłumaczoną przez E. Jędrkiewicza, mianowicie *Przemiany czyli Złoty osieł* Apulejusa. Obydwa te dzieła wywarły ogromny wpływ na nowoczesną literaturę europejską, ale stało się to dopiero w w. XVI. wybredny natomiast czytelnik starożytny spoglądał na nie z lekceważeniem, takim zapewne, z jakim patrzymy dzisiaj na przeróżne okazy tego, co nazywamy „romansem brukowym“. Stały one poza obrębem literatury i nie zasługiwały na uwagę miłośników epiki homeryckiej, z którą zresztą były spokrewnione.

Począwszy od w. XVI, gdy poczęto je cenić, uzyskały one swą rangę literacką po prostu dlatego, że epoka Renesansu stała się kolebką powieści nowoczesnej, początkowo zresztą również lekceważonej, ale z biegiem stuleci tak bujnie się krzewiącej, że dzisiaj góruje ona nad całością produkcji pisarskiej naszych czasów. Przekonać się o tym można doświadczalnie. Gdybyśmy mianowicie zapytali „szarego człowieka“, „człowieka z ulicy“, pozbawionego ambicji literackich, ale lubiącego czytać, co czytuje, otrzymalibyśmy krótszą czy dłuższą serię tytułów powieściowych. Gdybyśmy weszli do księgarni i zmierzyli długość półek, wypełnionych

bieżącą produkcją literacką, przekonalibyśmy się, iż półki z powieściami idą w setki czy nawet tysiące metrów, półki natomiast z produkcją dramatyczną lub liryczną mają metraż bardzo nikły, półek zaś z dziełami epickimi, wierszowanymi, może w ogóle byśmy nie znaleźli. Gdybyśmy wreszcie przejrzeni listę laureatów nagrody Nobla, obejmującą najgłośniejszych pisarzy naszego stulecia, stwierdzilibyśmy, iż dramaturgowie i poeci są tam w nikłej mniejszości. Wiadomo, iż laureatami tymi byli u nas Sienkiewicz i Reymont, że kandydatami na nich byli Orzeszkowa i Żeromski, nie Konopnicka i Staff, a więc twórcy-poeci klasy najwyższej. Krótko mówiąc: kultura literacka naszego wieku jest tak zbudowana, iż wyrazy „literatura“ i „powieść“ są w niej synonimami, dla ogromnych bowiem rzesz czytelnicznych powieść jest jedynym znanym im zjawiskiem literackim, powszechnością swą bijącym nawet utwory dramatyczne.

I dlatego właśnie problematyka powieści jest dzisiaj kompleksem zagadnień tak bogatym i zawiłym, a zarazem tak doniosłym. Trudności jednak, które problematyka ta kryje, nie mogą odstraszać badacza naukowego, bo podstawowym zadaniem nauki jest wyjaśnianie i porządkowanie zjawisk nawet najbardziej nieuchwytnych. Więcej nawet, prawdziwa nauka przenosi badania trudne nad łatwe, jedynie bowiem łamanie prawdziwych trudności wiedzie do wyników trwałych i cennych społecznie.

\*

\* - \*

Jednym ze źródeł tych trudności jest niewątpliwie gmatwanina terminologiczna, krzyżowanie się najrozmaitszych nazw, stosowanych do dzieł powieściowych. I to nie tylko w języku polskim. Gdy więc w większości języków europejskich wspólna nazwa powieści brzmi „roman“ w ojczyźnie Waltera Scotta i Dickensa, w Anglii powieść określa się wyrazami „fiction“ i „novel“, przy czym pierwszy oznacza bądź ogół dzieł powieściowych, bądź tylko powieść współczesną, a więc właśnie „novel“. Powieść natomiast historyczna lub wypełniona niezwykłymi przygodami zwie się po angielsku „romance“. Rzecz oczywista, że ta różnorodność wywołuje dużo zamieszania, m. in. i u nas, gdzie wyraz „novelist“ oznaczający powieściopisarza czasami oddaje się błędnie przez „nowelistę“, a „novel“ przez „nowelę“.

Na gruncie zaś polskim sprawa nie przedstawia się lepiej, choć rozwój jej przebiegał inaczej. Od w. XVI tedy do końca XVIII powieść nazywano u nas „historią“ i tradycja ta żyje u Mickiewicza, który na karcie tytułowej *Pana Tadeusza* użył podtytułu „historia szlachecka“. W czasach Sobieskiego znowuż poczęto stosować wyraz „romans“, którym będą się posługiwać jeszcze pisarze w. XIX. Ponieważ jednak wyraz ten z biegiem czasu nabrał znaczenia wtórnego, żywego dotąd w języku potocznym, gdy mówimy, że ktoś miał z kimś romans, okazał się on niewygodny dla producentów książek, wydawców i księgarzy. Nastąpiło to wówczas, gdy



romanse francuskie, z dziełami Balzaca na czele, w pewnych sferach zaczęto uważać za książki niemoralne, szkodliwe zwłaszcza dla młodzieży. I wtedy właśnie zamiast romansu wprowadzono termin powieść, który miał u nas swą również długą historię, sięgającą wczesnych lat w. XVI. Powieściami nazywano podówczas opowiadania krótsze, po prostu nowele. Jeszcze Krasicki swe nowele wschodnie zaopatrzył tytułem *Powieści*, a podobnie postąpi Hoffmanowa. Dopiero gdzieś około r. 1840, przy przesunięciu nazwy powieści na romanse, ich miejsce zajął z Włoch przejęty wyraz nowela. Ta obfitość odcieni, nigdy dotąd nie ujmowanych historycznie, bywała nieraz powodem takich czy innych nieporozumień. Gdy przed laty kilkunastu zbiorów nowel Puszkina *Powiesti Bielkina* określiłem wyrazem „powieści“, ze strony zawodowego rusycysty spotkałem się z zarzutem, że wyrazu tego używam błędnie. Rzekomy błąd polegał na tym, że użyłem terminu, który za czasów Puszkina był u nas używany i to jedynie używany!

Nie ma potrzeby rozwodzić się tutaj nad doniosłością w pracy naukowej terminów określonych i ustalonych, bez nich przecież jest ona właściwie niemożliwa. Terminy jednak poprawne wymagają uprzedniego starannego przeanalizowania całego materiału, do którego je stosujemy, oraz zrozumienia, iż należy je jednoznacznie i konsekwentnie stosować. A skoro tak, to przed wyjaśnieniem, dlaczego coś nazywamy powieścią, należałoby odpowiedzieć na pytanie, co to jest powieść, a więc dać jej definicję choćby roboczą, tymczasową. Tym bardziej, iż np. angielskie rozróżnienie „novel“ i „romance“ może budzić wątpliwości, czy utwory wyrazami tymi oznaczone są naprawdę tylko odmianami tego samego gatunku, czy też dotyczą gatunków różnych, wykazujących tylko jakieś cechy wspólne wprawdzie, ale nieistotne.

By na nie odpowiedzieć, założmy, iż dzieło literackie, nazywane powieścią, jest długim opowiadaniem, wytworem słownym, zbudowanym z powiązanych z sobą zdań i spróbujmy stąd wyciągnąć pewne konsekwencje praktyczne, pozwalające zorientować się w całym bogactwie zjawisk, do których nawykowo stosujemy nazwę: powieść.

\*            \*  
\*            \*

Każde zdanie coś znaczy, ma jakąś treść i tym różni się od zbioru wyrazów mechanicznego, pozbawionego treści, czyli znaczenia. Każde zdanie ma nadto jakąś określoną formę; składające je wyrazy są w pewien sposób ułożone, zmiana zaś układu albo wywołuje zmianę znaczenia, albo też znaczenie to niweczy. Stąd nie ma treści bez formy i nie ma formy bez treści. A to samo dotyczy każdego zorganizowanego celowo układu zdań, a więc i tak rozbudowanej postaci tego układu, jaką jest każde dzieło literackie, a więc, w naszym wypadku powieść.

Podane tu rozumowanie, którego rozwinięcie wymagałoby sporej rozprawy, pozwoli nam uporządkować cały ogromny materiał najróżno-

rodniejszych powieści i stworzyć jego poprawną klasyfikację, jeśli oczywiście — wśród mnóstwa składników, stanowiących treść i formę zarówno zdania jak dzieła literackiego potrafimy znaleźć najogólniejsze i najistotniejsze. Za takie w dziedzinie formy przyjąć można czas, w dziedzinie treści zaś temat.

Z nauki o języku wiemy, iż każde zdanie rozgrywa się w czasie, mierzonym stosunkiem osoby, która je wypowiada, do samej wypowiedzi. Przebieg spraw, w wypowiedzi zawartych, może być równoległy do chwili jej powstania, wtedy mamy czas teraźniejszy; przebieg ten może być od wypowiedzi wcześniejszy, wtedy występuje czas przeszły; może być wreszcie od niej późniejszy, wówczas mówimy o czasie przyszłym. Kategoria czasu jest tak ogólna i tak istotna w budowie każdego zdania, iż przyjąć ją można za wyróżnik każdego układu zdań.

W zakresie zaś treści czy znaczenia zdania, a więc tematu wypowiedzi, rzucają się w oczy trzy najprostsze kompleksy zjawisk. Jednym z nich jest wewnętrzne, psychiczne życie człowieka, twórcy czy autora wypowiedzi. Drugim jego otoczenie ludzkie, społeczne. Trzecim wreszcie jego — powiedzmy — przygody, a więc postęпки, które mogą rozgrywać się w otoczeniu społecznym, ale nie muszą. Osobnik, rzucony na bezludną wyspę czy bezludną planetę, może przechodzić przez niezwykle wydarzenia, nie wymagające udziału innych jednostek.

Te dwie kategorie, znamienne dla zdania, pozwalają nam zbudować schemat klasyfikacyjny wszelkich powieści. Wygląda on następująco:

TEMAT \ CZAS	CZAS		
	Teraźniejszość	Przeszłość	Przyszłość
Człowiek	A	B	C
Społeczeństwo	D	E	F
Przygody	G	H	I

Przydatność tak zbudowanego schematu sprawdzić należy faktami historycznymi, te zaś ją potwierdzają. Od strony więc formalnej pierwszy szereg pionowy, ADG, to powieści „współczesne“, rozgrywające się w epoce autora, który je tworzy, a więc równie dobrze *Bez dogmatu* (A), jak *Lalka* (D), jak *Beldonek* (G). Drugi szereg pionowy znowuż to powieści „historyczne“ a więc *Żywe kamienie* (B), *Potop* (E), *W pustyni i puszcy* (H). Szereg wreszcie trzeci, CFI, obejmuje powieści, które nazywamy „utopijnymi“, rozgrywają się one bowiem w przyszłości i mówią o tym, jak ją sobie wyobrażamy. Jako przykład odmiany CF wskazać by tu można *Nowy wspaniały świat* A. Huxleya, dla odmian zaś FI odwołać by się można do trylogii *Na srebrnym globie* J. Żuławskiego, której człon pierwszy jest powieścią przygód (I), człon zaś drugi, *Stara ziemia*, obrazem społeczeństwa w przyszłości (F).

Przedstawiony tu schemat usiłuje klasyfikować zjawiska literackie, a więc humanistyczne, a więc bardzo złożone, i wskutek tego budzić może przeróżne wątpliwości. By się z nimi uporać, zaznaczyć należy, że wiążą się one ze sprawą tematyki dzieła literackiego, która w wypadkach nawet najprostszych nie da się sprowadzić do formuły A, D czy C czy też do formuły A, B lub C. Jeśli bowiem nawet pisarz interesuje się wyłącznie jednostką ludzką i jej życiem psychicznym, to zawsze w obrazie jej musi jakoś zaznaczyć jej, choćby najniklejsze, stosunki z otoczeniem społecznym. Stąd *Bez dogmatu* nie da się wyrazić tylko znakiem A, jakkolwiek bowiem Sienkiewicz skupia całą uwagę na przeżyciach Płoszowskiego, wiąże je przecież z ludźmi, z którymi arystokratyczny bezdogmatowiec utrzymuje stosunki. Wskutek tego formułka tej powieści powinna by wyglądać jako Ad, gdzie „małe d“ wskazywałoby, iż problematyka społeczna powieści jest pierwiastkiem drugorzędym. W wypadku znowuż *Lalki* lub *Nad Niemnem* czy *Potopu* dla dwu pierwszych powieści nie wystarczy D, dla drugiej zaś E, jakkolwiek bowiem i Prusowi, i Orzeszkowej, i Sienkiewiczowi chodzi przede wszystkim o możliwie dokładny obraz procesów społecznych, to przecież *Lalka* bardzo wnikliwie odtwarza życie psychiczne Wokulskiego i Rzeckiego, a więc wymaga formuły Da, *Nad Niemnem* daje co najmniej dzieje miłości Jana i Justyny, co dałoby się wyrazić znakami tymi samymi Da, *Potop* zaś łączy obrazy życia społecznego i przemian wewnętrznych Kmicica z jego niezwykłymi przygodami, który to zespół wymagałby formuły BEH, lub może EbH, czy wreszcie Ehb, zależnie od tego, jak będziemy interpretować doniosłość owych trzech składników.

Z tym wszystkim przytoczone tytuły wielkich powieści, mieszczących się w podanym schemacie, dowodzą jego przydatności a tym samym słuszności zasad, przyjętych jako podstawa klasyfikacji. Więcej nawet, wskazują one, iż dzieła literackie, zwane powieściami, mają jakieś cechy wspólne i to zasadnicze, pozwalające zaliczyć je do jednego gatunku, bez względu na to, czy nazwiemy je współczesnymi, historycznymi czy utopijnymi. Rzecz cała sprowadza się do tego, by w danym tekście powieściowym odnaleźć te składniki, które rozstrzygają o jego charakterze a tym samym o jego istotnej przynależności do tej czy innej klasy. Że zaś nie zawsze jest to sprawa łatwa, świadczyć może przykład tzw. „powieści sentymentalnej“, reprezentowanej u nas przez *Malwinę* M. Czartoryskiej. Gdy się powieści tej przyjrzeć nieco dokładniej, dochodzi się do wniosku, że reprezentuje ona typ A lub B, że jest to powieść psychologiczna, analizująca przeżycia miłosne, ujmowane zresztą bardzo jednostronnie i schematycznie.

Przykładem innym może być pewna osobliwość, zwana powieścią zbójczą czy zbójnicką, mająca swą piękną kartę również w naszej literaturze. Jeszcze pół wieku temu można było w kramach odpustowych lub jarmarcznych dostać groszową książeczkę, noszącą tytuł *Rinaldo Rinaldini*. Bohaterem jej był zbójca włoski, który grabił bogatych a wspierał bieda-

ków. Książeczka ta, dzieło podrzędnego pisarza niemieckiego, zdobyła niezwykłą popularność w całej Europie. W Polsce przyczyniła się niewątpliwie do upowszechnienia postaci szlachealnych zbójników, takich jak na Podhalu Janosik, na Śląsku zaś Ondraszek. Utwory klasy tak wysokiej, jak *Legenda Tatr* K. Tetmajera lub *Ondraszek* G. Morcinka dowodzą, jak żywotna jest tradycja tej odmiany powieści awanturniczej czy powieści przygód i jak wysoce artystyczne daje wyniki. A przecież przy całej swej rodzimości i oryginalności wyrasta ona z gruntu powszechnego, którego symbolem w układzie systematycznym będzie znak H.

Układ ten zaś pozwala sprecyzować podane poprzednio określenie powieści. Jest to więc długie opowiadanie, rozgrywające się w teraźniejszości, przeszłości lub przyszłości, przedstawiające życie wewnętrzne (psychiczne) lub zewnętrzne jednostki ludzkiej albo dające obraz takiego czy innego środowiska ludzkiego, przy czym najrozmaitsze sploty tych składników podstawowych dają mnóstwo odmian powieści, noszących najrozmaitsze nazwy, których obfitość sprawia, iż poza cechami nieraz drugorzędnymi nie dostrzegamy cech istotnych, choć one właśnie stanowią o przynależności tych odmian do wspólnej rodziny, wspólnego gatunku.

\*  
\*      \*

Do cech zaś nie tylko istotnych ale najistotniejszych każdej powieści, jak i każdego dzieła literackiego, należy jego fikcyjność. Mimo tego podstawowego znaczenia jest ona tak trudna do uchwycenia i zrozumienia, iż bywała i bywa przedmiotem nie tylko dyskusji, ale nawet namiętnych sporów. Na czym zaś polega, to najprościej będzie zilustrować na przykładzie *Pana Tadeusza*, który wprawdzie powieścią nie jest, ale ma z nią wiele wspólnego, na co wskazuje m. in. wspomniany poprzednio podtytuł: „historia szlachecka“, na dobitkę dokładnie określony dodatkiem „z lat 1811 i 1812“. Na zasadzie tego określenia przypuszczać by można, iż bohaterami poematu są postaci historyczne. Istotnie, spotykamy je w dwu końcowych księgach. Są to generałowie Dąbrowski i Kniaziewicz oraz oficerowie z ich otoczenia. Osobistości te z woli poety bawią w Soplicowie, miejscowości mapom nie znanej, fikcyjnej, gdzie rozmawiają, jedzą, piją i zabawiają się w dużym towarzystwie jednostek takich, jak Podkomorzy, Sędzia, Wojski, Maciek czy Gerwazy, które zrodziły się w wyobraźni autorskiej, które są zatem najzupełniej fikcyjne. Jedne z nich były portretami ludzi rzeczywistych; inne miały po kilka modeli; dla innych odpowiedników realnych odnaleźć nie umiemy i wolno nam przypuszczać, że ich w ogóle nie było. W sumie zaś widzimy, że osobistości historyczne i niehistoryczne, realne i fikcyjne traktowane są zupełnie tak samo, że w scenie, gdy Kniaziewicz stawia Zosię na stole lub szermuje „Scyzorykiem“, nie ma najmniejszej różnicy między znanym historii generałem a fikcyjnymi mieszkańcami Soplicowa.

I ta właśnie równorzędność motywów zaobserwowanych i motywów wyobrażonych, ujmowanych tak samo zarówno przez autora jak przez czytelnika czy widza jest istotą fikcyjności, różniącej dzieło literackie od dzieła naukowego. Nauka nie dopuszcza fikcji, operuje takimi czy innymi dokumentami, literatura natomiast, podobnie zresztą jak wszelka sztuka, jest nie do pomyślenia bez fikcji, jakkolwiek jej domieszka jest wielkością zmienną i zależy od mnóstwa okoliczności, którymi tu bliżej zajmować się nie podobna.

W związku zaś z konstatacją wstępną, iż w czasach dzisiejszych możemy postawić znak równości między wyrazami literatura a powieść, zagadnienie fikcji w powieści staje się jednym z problemów centralnych wszelkich badań nad powieścią.

I to nawet nie dzisiaj dopiero. Przed stu z okładem laty toczyła się u nas zawzięta polemika na temat powieści historycznej, czy ma mieć ona charakter dokumentarny, naukowy, czy też fikcyjny, poetycki. W sporze brał udział Kraszewski, zwolennik dokumentarności, nie dostrzegający, że bronił... fikcji, czegoś nierealnego, bo sprzecznego z samą istotą powieści, jak i każdego innego utworu literackiego.

Rzecz całą, najuchwytniejszą na polu powieści historycznej, w której zakres obserwacji ograniczony jest do pewnej ilości źródeł, równie dostępnych pisarzowi jak jego odbiorcom, komplikuje okoliczność, że — jak się rzekło — domieszka fikcji jest wielkością zmienną i może obejmować najrozmaitsze składniki utworu powieściowego. W nauce naszej podejmowano badania, bardzo zresztą ogólnikowe, nad dokumentarną stroną powieści Sienkiewicza. Zastanawiano się np. nad historycznością Skrzetuskiego, Kmicica czy Wołodyjowskiego i usiłowano dociec, czym postaci te różnią się od osobników rzeczywistych, znanych nam pod tymi nazwiskami z historii. Badania te nie dały żadnych wyników, bo dać ich nie mogły. Sienkiewicz tworzył po prostu we własnej wyobraźni losy postaci takich jak Bohun, Skrzetuski i inni, nadawał im zaś nazwiska historyczne i to mu najzupełniej wystarczało. Na starannej zaś analizie źródeł opierał wizerunki postaci naprawdę historycznych, Jana Kazimierza, Kordeckiego, Czarnieckiego i innych, łącząc te osobistości z figurami, którym dawał nazwiska historyczne, i figurami, które wraz z nazwiskiem były czystą fikcją powieściową. Całą zaś uwagę skupiał na jednym jeszcze składniku swych dzieł, na ich tle obyczajowo-historycznym, którego obecność stanowi gwarancję, że fikcyjne przygody fikcyjnych bohaterów nieznanne są wprawdzie historii wieku XVII, ale na tle tej epoki zdarzyć się mogły, są bowiem prawdopodobne, zgodne z jej charakterem. Spotkanie Kmicica z Kiemliczami w ich zbójczej chacie, otoczonej bagnem nie do przebycia, to najoczywistsza fikcja; gdy się jednak przypomni *Pamiętniki* Paska, widzi się z miejsca, iż tego pokroju awantury były w czasie panowania Jana Kazimierza zjawiskiem pospolitym.

Uwagi niniejsze nie mają pretensji nie tylko do wyczerpania zagadnienia fikcyjności w powieści, ale nawet do szkicowego ujęcia wszystkich spraw, które się tu następują. Ich celem jedynym jest uprzytomnić, jak sprawa ta jest istotna i jak trudna. I jak ostrożnie należy ją ujmować, by uniknąć bezdroży, na które niechybnie wiedzie błędne jej ujmowanie i przyjmowanie jej jako podstawy do snucia wniosków dalszych.

\*  
\*       \*  
\*

Sprawa fikcyjności dzieła literackiego wiąże się bardzo ściśle z dwoma innymi zagadnieniami, jego wartości poznawczej i jego realizmu, zagadnieniami, które w nauce naszej ostatniego dziesięciolecia dyskutowano aż nadto często a rozwiązywano w sposób daleki od poprawności. Założeniem owych dyskusji i rozwiązań było przekonanie, że dzieło literackie jest dokumentarnym odbiciem życia, które je wydało, a więc przekonanie co najmniej naiwne, a w każdym razie błędne, bo niedostrzegające składników fikcyjnych tego dzieła, choć — jak wskazano wyżej — są one jego częścią integralną i konieczną. Niezrozumienie tego podstawowego faktu, stanowiącego kamień węgielny wszelkich badań literackich sprawiło, iż ulubionymi w nich wyrazami stały się „zafalszować“ i „zafalszowany“. Byle młodzianek, stawiający pierwsze kroki na polu pracy naukowej, rozpoczynał ją od piętnowania jako fałszerzy rzeczywistości pisarzy, którymi słusznie chlubimy się przed światem jako mistrzami! A więc Sienkiewicz zafalszował dzieje Chmielnickiego i jego zafalszowany obraz stał się źródłem, i to jedynym, wiedzy o tym okresie naszych dziejów, albowiem jego powieść ma jakoby charakter dokumentu, z którego poznamy przeszłość.

Przy takim rozumowaniu zapomniano o jednej okoliczności i to nie byle jakiej. Oto Słowacki, tworząc *Balladyne*, *Lillę Wenedę* czy *Króla Ducha*, dzieła w takim czy innym stopniu oparte na dociekaniach naukowych Joachima Lelewela, bynajmniej nie zamierzał zastąpić swymi wizjami wywodów uczonego średniowiecznika. Ani też Sienkiewicz, pisząc *Quo vadis*, powieść opartą w znacznej mierze na znajomości Tacyty, czy *Krzyżaków*, w których wyzyskiwał wiadomości, zaczerpnięte z pracy Szajnochy *Jadwiga i Jagiello*, ani myślał o zaścianku swych informatorów-historyków. I nie na Słowackiego czy Sienkiewicza spada odpowiedzialność za to, iż setki tysięcy ich czytelników swą wiedzę o średniowieczu czerpały tylko z *Balladyne* i *Krzyżaków*!

Wartość bowiem poznawcza utworu literackiego jest zawsze bardzo względna, jako że zawsze zależy od domieszki pierwiastka fikcyjnego, ustalenie zaś procentu owej domieszki wymaga narzędzi poznawczych, którymi posługiwać się umie tylko badacz naukowy, nie zaś zwykły czytelnik. Zwykły czytelnik może co najwyżej zdziwić się, gdy na tytule *Pana Tadeusza* wyczyta „ostatni zajazd na Litwie“, z objaśnienia zaś

samego poety dowie się, że „ostatni“ zajazd wydarzył się nie w r. 1811, lecz w sześć lat później, w r. 1817!

Nie znaczy to jednak bynajmniej, by dzieło literackie, w szczególności zaś powieść, nie miało wartości poznawczej i to nieraz bardzo dużej. Historia powieści mówi coś wręcz przeciwnego. Powieść mianowicie bywała i bywa nieraz poprzedniczką nauki, chwyta bowiem i przedstawia sprawy, które długo muszą czekać na ujęcie naukowe. Widać to jaskrawo na przykładzie dwu nauk, które powstały dopiero w w. XIX; jedna z nich to nauka o życiu psychicznym człowieka, psychologia; druga, socjologia, zajmuje się życiem zbiorowym jednostek ludzkich. Zagadnienia, będące ich przedmiotem, występowały od w. XVII w powieści, która w ten sposób torowała drogę dociekaniom naukowym. A to samo dotyczy historii. Powieści „współczesne“ Kraszewskiego, traktujące o marnieniu i wygasaniu arystokracji, o życiu szlachty, o stosunkach między chatą chłopską a dworem czy dworkiem, mają dzisiaj, po stu latach wartość dokumentów dla historyka danych zjawisk, pod warunkiem jednak, iż potrafi on wyluskać z nich prawdę, oddzielić ją od nieodzownej fikcji. Naiwne zaś rozumienie ich jako dokumentów tylko, takich samych jak dokumenty istotne, hipoteczne czy sądowe, prowadzi do bałamuctw, nie mających niczego wspólnego z prawdziwym poznaniem naukowym. Należy bowiem pamiętać, iż każdy pisarz jest w jakimś stopniu poetą, wyraz zaś poeta, po grecku „pojetes“, wywodzi się od czasownika „pojeo“—robię, tworzę; dowodzi to, iż prawdziwy pisarz jest twórcą rzeczywistości nowej, literackiej, a nie mechanicznym tylko odtwórcą tego, co zasygnalizowało mu postrzeganie zmysłowe.

Jednym słowem: wartość poznawcza dzieł literackich, zwłaszcza zaś powieściowych, jest bardzo duża, ale ograniczona przymieszką składników fikcyjnych i wskutek tego posługiwanie się nią w pracy naukowej wymaga równie dużej ostrożności.

Z zagadnieniem fikcji i fikcyjności w dziele literackim wiąże się nierozdzielnie sprawa realizmu, omawiana u nas w latach ostatnich wielokrotnie, choćby w związku z próbami ustalenia pojęcia „realizm socjalistyczny“. W toku owych rozważań realizm, zazwyczaj z taką lub inną przydawką, określono jako pewien rodzaj tematyki, obejmujący zjawiska realne, wyłączający zaś nierealne czy irrealne, a więc np. fantastyczne. W związku z tym dużo mówiło się o typowości owych tematów, o sposobach ich obserwowania i metodach wyrażania przeprowadzonych obserwacji.

Można oczywiście pojęcie realizmu konstruować w ten sposób, wolno jednak wątpić, czy sposób to jedyny i czy zawsze jest on słuszny a zatem przydatny w myśleniu naukowo literackim. Znajomość bowiem faktów literackich dowodzi, że pospolite są wypadki deformowania rzeczywistości

do tego stopnia, iż utwór stosujący taką metodę zatracza charakter dzieła realistycznego, odrealnia bowiem zjawiska realne i nadaje im wymiary niesamowite. I na odwrót, znamy wiele innych wypadków, gdzie obrazy nie mające niczego wspólnego z rzeczywistością, arealne, czy irrealne, przedstawione są w dziele literackim w sposób najzupełniej realistyczny. Typowym przykładem spotykanych w tej dziedzinie trudności może być chociażby *Dziadów Część III*, przedziwnie mieszająca postaci historyczne, nazwane po imieniu, nazwisku czy tytule, takie jak Tomasz, Frejend czy Senator, z postaciami fikcyjnymi, takimi jak ksiądz Piotr, oraz postaciami fantastycznymi, urojonymi, arcyfikcyjnymi, jak Diabły, Anioły czy figury potępieńców. Niezależnie, do której z tych kategorii Mickiewiczowskie „dramatis personae“ należą, potraktowane są one i przedstawione z tym samym realizmem, tak że *Dziady* są niewątpliwie arcydziełem swoistego realizmu romantycznego. A to samo dotyczy nie tylko utworów romantycznych, analogiczne bowiem przejawy realizmu znajdziemy równie dobrze w tragediach i komediach Szekspira, jak w powieściach Dostojewskiego.

W świetle faktów przytoczonych wszelki realizm to nie realna tematyka dzieła sztuki, dokładnie zaobserwowana i równie dokładnie, a więc realistycznie, przedstawiona, lecz postawa pisarza, który z tą samą realistyczną precyzją przedstawia produkty swej obserwacji i swej wyobraźni, zarówno przedmioty postrzegane, jak przedmioty myślane, zarówno rzeczy realne, jak nierealne, a więc fikcyjne. Jak dalece zaś konieczna jest tu ostrożność rozumowania, zwłaszcza przy budowie pojęć ogólnych, przekonanywa wypadek skrajny wprawdzie, ale bardzo wyrazisty, mianowicie tzw. **fantastyka techniczna czy naukowa**. A więc choćby najrozmaitsze, od wieków znane pomysły podróży na Księżyc, które w naszych dopiero czasach przybierają postać dociekań naukowych, obliczonych na stworzenie rzeczywistych środków komunikacji z satelitą Ziemi. Analogiczne pomysły lotnicze, ograniczone do kuli ziemskiej, dawno już zostały nie tylko zrealizowane, ale nawet prześcignięte.

I jakkolwiek wątpliwości nie ulega, że powieść właśnie jest tą domeną literacką, w której realizm najpełniej dochodzi do głosu, studia nad nią wymagają bardzo gruntownych dociekań, o jaki to realizm chodzi, powiedziec bowiem można nie tylko, iż każda epoka ma realizm własny, ale — jeśli przyjmowane tutaj rozumienie tego terminu jest słuszne — każdy pisarz stosuje jakiś jego odcień sobie tylko właściwy, tak że Prus — realista, Orzeszkowa-realistka, Sienkiewicz-realista to nie jedno i to samo, podobnie jak nawet dzieła tego samego pisarza, nawskroś realistyczne, mogą być wyrazem różnych postaci realizmu. Odległość *Popiołów* i *Dumy o Hetmanie* jest wprawdzie znacznie mniejsza od odległości dzielącej *Pana Tadeusza* i *Dziady*, ale i tu i tam mamy wymowną ilustrację rozpiętości metod realistycznych, stosowanych przez tego samego genialnego pisarza.



A wreszcie kilka uwag na temat artyzmu powieści, związanego równie ściśle z jej takim czy innym realistycznym ujęciem.

Zagadnienie tego artyzmu jest wyjątkowo trudne, między innymi dlatego, że w powieściach rodzimych go zauważyć nie umiemy, w przekładanych zaś dostrzec go nie podobna, ulotnił się bowiem pod piórem tłumacza. Chodzi po prostu o fakt powszechny i pospolity, że gdy utwory wierszowane przekładają zazwyczaj poeci, którzy usiłują mniej lub więcej szczęśliwie odtworzyć elementy artystyczne oryginału, tłumaczami dzieł powieściowych bywają często ludzie, do zadania tego nieprzygotowani, rzemieślnicy pióra, mogący wykazać się w najlepszym razie znajomością języka, z którego tłumaczą, i to nawet znajomością nieraz wysoce problematyczną. Chodzi dalej o fakt równie powszechny, iż twórcami powieści bywają oczywiście mistrzowie pióra, ale nad ich produkcją góruje „towar powieściowy“ produkowany przez setki i tysiące ludzi, których dlatego tylko nazywa się pisarzami, że posługują się piórem czy przyrządem zwanym maszyną do pisania. Tymi właśnie okolicznościami tłumaczy się wspomniane na wstępie lekceważenie powieści przez poetykę starożytną i jej potomstwo, poetyki klasycystyczne, pospolite w wiekach XVI—XVIII, tym wreszcie trudności związane z poprawnym ujęciem problematyki powieści czy „poetyki powieści“ jeszcze dzisiaj.

Nowoczesny rozkwit powieści, idący dzisiaj w dziesiątki tysięcy tomów rocznie, przynosi ogromną większość pozycji nietrwałych, przemijających na równi z innymi przedmiotami użytku codziennego; produkowana, by tak rzec, fabrycznie, dzieli ona losy innych towarów wytwarzanych fabrycznie. Są kraje, w których podróźny kupuje na stacji plik gazet i książkę, opuszczając zaś wagon i jedno, i drugie pozostawia, książka bowiem przeczytana traci dlań wartość na równi z przejrzanym dziennikiem.

W tych stosunkach trwałość zdobywają te tylko powieści, które są naprawdę dziełami sztuki, tj. wykazują odpowiedni poziom artystyczny. Poziom ten zaś obejmuje pewne właściwości, które tworzą formę wewnętrzną dzieła, i inne stanowiące jego formę zewnętrzną. Każda zaś z tych form to układ najrozmaitszych składników, wymagających dokładnego poznania naukowego, zwykłemu czytelnikowi równie niedostępnego, jak wiedza o składzie chemicznym wody czy piwa człowiekowi, który sięga po szklanekę któregoś z tych napoi. Dlatego właśnie powiedziało się, iż strona artystyczna powieści jest niezauważalna, co bynajmniej nie znaczy, by nie stanowiła ona o stosunku czytelnika do powieści. Nie zauważając jej, reaguje on na nią bezwiednie i reakcje te wyraża, gdy mówi, że powieść mu się podoba lub nie podoba. Utrzymując się w ramach porównania z konsumentem napojów, stwierdzić można w obydwu wypadkach to samo

zjawisko — napój nam smakuje lub nie smakuje, zależnie od swych, nieznanych nam składników chemicznych.

Wiedzą o tym doskonale twórcy powieści i rozwój jej wykazuje stałe dążenie pisarzy prawdziwych do osiągnięcia w prozie powieściowej doskonałości coraz to wyższej w najrozmaitszych dziedzinach stosowania takich czy innych składników formalnych.

W zakresie więc formy wewnętrznej będą to pewne zabiegi kompozycyjne, takie jak opowiadanie autorskie, a więc normalna relacja powieściowa; jak opowiadanie włożone w usta postaci literackiej, potocznie zwanej bohaterem powieści; jak pamiętnik, listy itp. Należą tu dalej rozmaite sposoby budowania wątku powieściowego, łączenia wątków różnych, urozmaicanie ich epizodami, dygresjami, opisami. Należy tu wreszcie sposób tworzenia postaci ludzkich, jednostek i grup społecznych, umieszczonych na odpowiednim tle. Nieobojętny jest sposób wiązania relacji autorskiej z bezpośrednimi wypowiedziami bohaterów, dialogami i rozmowami większej ilości osób. Ważne jest wreszcie posługiwanie się elementami takimi, jak komizm we wszystkich swoich postaciach, obliczony na rozśmieszanie czytelnika, jak liryzm lub tragizm, wywołujące jego przeróżne wzruszenia.

Dziedzina znowuż formy wewnętrznej to tysiące zabiegów, dzięki którym pisarz ze skarbnicy mowy codziennej, potocznej dobiera pierwiastki, z których tworzy swój język artystyczny. Odrębne słownictwo, pewne właściwości składniowe, rytmiczny układ wyrazów i zdań, ornamentacja stylistyczna — oto przykłady najróżnorodniejszych czynności twórczych, koniecznych dla otrzymania tego, co nazywamy dziełem literackim, dziełem sztuki słowa. Czynności te były doskonale znane poetom wszystkich czasów; już w starożytności badano je i opisywano starannie w rozprawach teoretycznych, zwanych poetykami, retorykami i gramatykami. Dzisiaj są one zazwyczaj przedmiotem rozważań w stylistykach czy poetykach, bo terminy te krzyżują się nieraz i mieszają. W sumie są to sekrety zawodowe sztuki pisarskiej, z mniejszym lub większym wysiłkiem opanowywane przez jej adeptów i sprawiające, że dzieła ich mają taką czy inną wymowę artystyczną.

Dokładne wysledzenie tych sekretów i poprawny ich opis — oto jedno z istotnych zadań badacza, zajmującego się problematyką powieści.

\*

\* \*

Garść podanych tu uwag, z konieczności ogólnych i wskutek tego niezawsze jasnych, wymagałyby one bowiem, jak się rzekło na wstępie, sporej książki, ma cel jeden i wyraźny: pragnie uprzytomnić, jak rozległa i zawiła, a tym samym, jak trudna jest dziedzina pracy naukowej nad powieścią i wskazać, że praca ta jest równocześnie niesłychanie ważna. Przynajmniej dla ludzi, którzy nie poprzestają na stwierdzeniu, iż szklanka wody im smakuje, lecz pragną wiedzieć, dlaczego smakuje.

# ZAGADNIENIA METODYCZNE

KAROL LAUSZ

## PROBLEMY WERSYFIKACJI W SZKOLE

Od chwili wejścia w życie instrukcji programowej z 1954 r. podkreślającej zasadę wszechstronnej analizy utworu artystycznego, w pracy polonisty pojawiły się liczne trudności. Wśród nich do najważniejszych należą zagadnienia związane z opracowaniem wersyfikacji.

Nie są to kłopoty tylko natury metodycznej, w ciasnym, rzecz jasna, znaczeniu tego słowa. Nawet trudności dotyczące samej techniki podawania i opracowania materiału z tej dziedziny mają swe źródła najczęściej w niezajomości podstawowych zagadnień wersyfikacji, w zupełnym braku przystępnych opracowań, liczących się z wymaganiami i potrzebami szkoły.

Zagadnienia wersyfikacji, szczególnie zaś zagadnienia rytmiki są zjawiskami dość skomplikowanymi. Tendencje do bardzo szczegółowych i drobiazgowych badań przejawiające się u wielu badaczy przyczyniają się niejednokrotnie do tego, że przeciętny czytelnik, interesujący się nawet tą dziedziną, już na początku studiów grzęźnie w gąszczu drobiazgów, zatracą rozumienie istoty zjawiska, etapów jego rozwoju i funkcji artystycznej. Podobne fakty dają się zauważyć w nauczaniu wersyfikacji w szkole. Zbyt drobiazgowo analizy przeprowadzane na przypadkowych przykładach, w których występują rzadkie odmiany lub odchylenia od ogólnej zasady, powodują zwykle zagmatwanie sprawy i zaciemnienie pojęć dziecięcych.

Praca ta ma na celu wprowadzenie w zagadnienie przede wszystkim dla celów szkolnych, metodycznych. Dlatego nie pretenduje ona do szczegółowego, pełnego obrazu zagadnień wersyfikacji. Skoncentrowanie uwagi na rzeczach podstawowych, ważnych w pracy polonisty, wydaje się w tym wypadku rzeczą uzasadnioną, a nawet konieczną.

### A. Pojęcie wersyfikacji

Słowo „wersyfikacja“ pochodzi od łacińskiego wyrazu „wersificatio“ (czyt. wersyfikacjo) i znaczy w przybliżeniu wierszowanie, sposób budowania, prawa budowy, zbiór form wiersza. Terminem tym określana jest również nauka o wierszu, teoria wiersza.

Cały dorobek literacki można podzielić na dwa działy różniące się nie tylko odmiennością gatunków, ale przede wszystkim odmienną, nazwijmy to, organizacją mowy, elementów budulca językowego, odmienną organizacją słów.

Odmienność ta znajduje niemal zawsze swój najjaskrawszy wyraz w formie graficznej zapisu oraz w łatwo na ogół uchwytnym brzmieniu, w odmiennym charakterze dźwiękowym — fonicznym.

Pierwszą grupę stanowią utwory pisane wierszami lub strofami, czyli tzw. mową wiązaną. Jest to inaczej mówiąc poezja (z greckiego: „poiein“ — tworzyć, działać), w starożytności nazywana „mową bogów“. Drugą tworzy proza (od łac. „prorsa“, skrót od „prowersa“ — dosłownie; naprzód, prosto idąca mowa, mowa zwykła), czyli utwory pisane mową zwykłą, zbliżoną do potocznej, niewiązana.

Według tradycyjnego podziału, naukowym opracowaniem zagadnień związanych z istotą i właściwościami, formami i gatunkami poezji zajmowała się poetyka, zaś prozy — prozaika. Zarówno jedna jak i druga były wyraźnie rozgraniczane częściami teorii literatury. Podział taki warunkowany był odmienną funkcją społeczną, którą w ciągu wielu wieków pełniły w społeczeństwach ludzkich te dwa działy twórczości piśmienniczej. Wówczas utwory pisane prozą nie były uważane za literaturę piękną. Szybki rozwój prozy artystycznej w XIX wieku, zdecydowana przewaga pewnych jej form dla wyrażenia nowych treści (np. powieści, noweli) powoduje zatarcie tych różnic. Obecnie zarówno mowa wiązana jak i niewiązana w równej mierze uznawane są za środek twórczości artystycznej, zdolny wyrażać rzeczywistość w formie najwyższego piękna. Dlatego też termin poetyka zatracił u nas od dość dawna swe pierwotne znaczenie i stosowany jest jako synonim teorii literatury w ogóle.

Specyfiką mowy wiązanej, a więc tym, czym przede wszystkim różni się w obecnym pojęciu język poezji od języka prozy artystycznej zajmuje się między innymi wersyfikacja. Nie obejmuje ona wszystkich rodzajów zjawisk cechujących mowę poetycką. Zajmuje się ona jedynie trzema grupami zagadnień:

1. Rytmiką, czyli istotą, zasadami i systemami rytmizowania mowy utworów literackich i jej funkcją (inaczej tzw. metryką).

2. Strofiką, czyli formami budowy i funkcją strof.

3. Rymem, czyli istotą, rodzajami i funkcją rymów.

Zjawiska te marksistowska teoria literatury bada i ukazuje w ich rozwoju historycznym.

## B. Pojęcie rytmu w utworze literackim

Rytm jest zjawiskiem bardzo często spotykanym w naszym otoczeniu: w życiu codziennym, w przyrodzie. Terminem tym określamy wielokrotne powtarzanie się tych samych zjawisk w następujących po sobie jednakowych okresach czasu lub w jednakowych odstępach przestrzeni.

Zjawisko rytmu odczuwane jest przez nas nie tylko wtedy, gdy warunkujące je odcinki czasowe i przestrzenne są obiektywnie równe, dające się wymierzyć. Niekiedy w zupełności wystarcza, aby były one postrzegane

przez nas jako równe, aby stwarzały wrażenie, iluzję, że są jednakowe. Na takiej właśnie iluzji opierają się wszelkie sposoby rytmizacji mowy.

Pomijając bardzo problematyczne zresztą kwestie dotyczące pobudek i powstania mowy zrytmizowanej zastanówmy się, w jaki sposób rytm przejawia się w naszej mowie, co go warunkuje?

Porównajmy dla przykładu dwa urywki utworów J. Słowackiego: fragment listu nadesłanego do *Tygodnika Literackiego*, w którym dzieli się z redakcją wrażeniami, jakie wywołało w nim otrzymanie pierwszego numeru tego pisma oraz fragment jednej z liryk.

Gdybym odebrał to pismo, gdym je na stoliku zobaczył, zdawało mi się, żem się o pół drogi do mojej ojczyzny przybliżył; kiedy albowiem jedno jakie dzieło z kraju przychodzące zdaje się być ziomka przybyciem: to pismo czasowe, pełne różnych imion i talentów, podobne jest do gwaru jakiego polskiego miasta, co by się skutkiem czarów nagle przybliżyło.

(J. Słowacki — *List do Tyg. Literackiego* druk. w nrze 6 z 6 maja 1836 r.)

W starym kościółku na Woli został generał Sowiński, starzec o drewnianej nodze, i wrogom się broni szpadą; a wokoło leżą wodze batalionów i żołnierze, i potrzaskane armaty, i gwery; wszystko stracone!

(J. Słowacki — *Sowiński w okopach Woli*)

Co może być tu owym zjawiskiem powtarzającym się wielokrotnie w wypowiedzi ustnej lub piśmiennej, co może stać się miarą czasu wyznaczającą w niej choćby w przybliżeniu pewne iluzoryczne równe odstępy czasowe?

Nawet bez znajomości tekstu, bez znajomości zewnętrznej formy zapisu tych dwóch wypowiedzi, tylko za pomocą słuchu możemy uchwycić ich zasadniczą różnicę.

Pierwsza wypowiedź ma tok swobodny, niekrępowany żadną wewnętrzną organizacją poza, rzecz jasna, normami gramatycznymi obowiązującymi w owym okresie historycznym. Układ słów, ich organizacja w zdaniu jest bliska tej, która obowiązuje w mowie potocznej. O kolejności i doborze wyrazów decyduje ich znaczenie i poprawność składniowa, a więc zasada znaczeniowo-syntaktyczna. Cała wypowiedź dzieli się na odcinki stanowiące gramatyczne całości — zdania i ich człony:

Gdybym odebrał to pismo,  
gdym je na stoliku zobaczył,  
zdawało mi się,  
żem się o pół drogi do mojej ojczyzny przybliżył;  
Kiedy albowiem jedno jakie dzieło z kraju przychodzące zdaje się być  
ziomka przybyciem:  
to pismo czasowe,  
pełne różnych imion i talentów,  
podobne jest do gwaru jakiego polskiego miasta,  
co by się skutkiem czarów nagle przybliżyło.

Odcinki tej wypowiedzi są nierówne. W mowie potocznej nie mamy czasu dbać o ich zbytnią precyzję. Chodzi nam głównie o jasność myśli,

jej komunikatywność. Koniec każdego odcinka — zdania lub jego człon — zaznaczony jest odpowiednim znakiem przestankowym: kropką, wielokropkiem, średnikiem, przecinkiem, wykrzyknikiem itp. Fragment ten robi wrażenie płynnej, logicznej i jasnej — ale tylko zwykłej, potocznej wypowiedzi. Dodajmy, że w tym wypadku takie było właśnie zamierzenie autora. W jego ogólnej koncepcji w takiej właśnie naturalnej formie miała się wyrażać treść — w formie, w której o układzie słów decyduje wyłącznie zasada znaczeniowo-syntaktyczna.

Drugi urywek uderza nas od razu swą niepowszednią, niezwykłą budową. Całe, o skomplikowanej konstrukcji zdanie dzieli się wyraźnie na osiem odcinków. O podziale na nie nie decyduje budowa gramatyczna, mimo że zasada znaczeniowo-syntaktyczna jest tutaj również uwzględniana. Mamy tu inny decydujący rodzaj pauz, rozgraniczający poszczególne odcinki wypowiedzi. Odcinki te uderzają dziwną jednorodnością, ładem, harmonijnym brzmieniem, uporządkowaną powtarzającą się budową. Uzyskał ją autor nie dzięki znaczeniowo-składniowej organizacji słów, lecz dzięki temu, że konstruuje ją jak gdyby w ośmiu równych seriach brzmień.

W starym kościółku na Woli  
Został generał Sowiński,  
Starzec o drewnianej nodze,  
I wrogom się broni szpada;  
A wokoło leżą wodze  
Batalionów i żołnierze,  
I potrzaskane armaty,  
I gwery; wszystko stracone!

Dzięki czemu owe „serie brzmień“ — wiersze wydają się nam równe? Co jest podstawowym elementem umożliwiającym organizowanie mowy w równe, uderzające nadto jakimś wewnętrznym podobieństwem, odcinki?

Na pierwszy rzut oka widzimy, że nie są to wyrazy. Zresztą w mowie polskiej są one tak rozmaitej długości, że nie mogą być w tym wypadku brane pod uwagę. Jednym z elementów naszej mowy są głoski. Łatwo jednak sprawdzić, że nie one stanowią o równości tych „serii“. W pierwszej np. mamy ich 22, w drugiej 21, w piątej 15, w siódmej 17, a w ósmej 21.

Gdybyśmy z kolei w każdym z ośmiu wierszy policzyli ilości sylab, których wybrzmiewanie regulowane oddechem, zajmuje w przybliżeniu tę samą ilość czasu, to okaże się, że jest ich wszędzie osiem.

1	2	3	4	5	6	7	8
W sta	— rym	ko	— ściół	— ku	na	Wo	— li
Zo	— stał	je	— ne	— rał	So	— wiń	— ski
Sta	— rzec	o	dre	— wnia	— nej	no	— dze
I	wro	— gom	się	bro	— ni	szpa	— da

Autor zorganizował tu swą wypowiedź w ten sposób, że odcinki jej są równe na skutek doboru słów, które w sumie zawierają jednakową ilość

elementów wypowiedzianych w przybliżeniu w tej samej ilości jednostek czasu. Zachowane więc zostały te warunki, które stanowią o zjawisku rytmu.

Jednak w mowie polskiej sylaba nie jest jedynym elementem służącym do rytmizacji wypowiedzi. Obok niej lub łącznie z nią mogą występować elementy inne, innej jakości.

Na tym samym przykładzie sprawdzimy np. ilości tzw. mocnych akcentów wyrazowych w każdym wierszu.

W sta — rym	ko — ścioł — ku	na — Wo — li
Zo — stał	je — ne — rał	So — wiń — ski
Sta — rzec	o — dre — wnia — nej	no — dze
I — wro — gom — się	bro — ni	szpa — da

Sylaby zgrupowane wokół każdego z akcentów mocnych wypowiadamy tu jak gdyby na jeden takt stanowiący miarę czasową. Każda grupa sylab w wierszu na skutek spadku intonacji po sylabie akcentowanej jest od siebie oddzielona jak gdyby krótką pauzą. W każdym wierszu mamy trzy mocne akcenty rozbijające wypowiedź na trzy grupy wyrazów, z których każda da się wypowiedzieć na jeden takt. Jeśli sylab w takiej grupie jest mniej — wypowiadamy je w tempie wolniejszym, jeśli więcej — w bardziej przyspieszonym. Jak widzimy występują tu w sposób ciągły te same zjawiska (3 akcenty) w jednakowych odstępach czasu.

W organizowaniu mowy poetyckiej w charakterystycznym dla niej rozczłonkowaniu wypowiedzi na równe odcinki jeszcze jeden czynnik odgrywa bardzo ważną rolę. W mowie potocznej poszczególne zdania lub ich człony oddzielane są od siebie za pomocą odpowiedniej intonacji. Koniec każdego z nich zaznaczony jest nagłym spadkiem lub wzniesieniem się intonacji, po którym następuje przerwa służąca do zaczerpnięcia oddechu. W mowie zrytmizowanej organizacja słów powoduje odmienną intonację, której spadki i wzniesienia służą do zaakcentowania końca członów rytmicznych, końca owych jednorodnych „serii brzmień“. Ta specyficzna funkcja intonacji jest jedną z istotnych cech mowy zrytmizowanej, mowy poetyckiej.

Podobną funkcję, choć nie tylko tę, spełniają w utworach rymowanych często rymy. One również podkreślają, uwypuklają konce poszczególnych odcinków wypowiedzi.

- Np. Trzy razy księżyc odmienił się złoty,  
 Jak na tym/piasku rozbiłem namioty.  
 Małeńkie dziecko karmiła mi żona;  
 Prócz tego dziecka trzech synów, trzy córki.

Cała rodzina dzisiaj pogrzebiona  
Przybyła ze mną. Dziewięć dromaderów  
Chodziło co dnia na piasku pagórki  
Karmić się chwastem nadmorskich ajerów...

(J. Słowacki — *Ojciec zadżumionych*)

Zakończenie poszczególnych odcinków — wierszy zaznaczone i uwypuklone są tu zgodnością współbrzmienia — rymami. Nie one jednak stanowią o rytmizowaniu wypowiedzi, lecz jednakowo, według tej samej zasady, zorganizowany zespół elementów ilościowych i jakościowych — w tym wypadku jednakowa ilość sylab, których w każdym wierszu jest po 11 i — jednakowo rozłożone niektóre akcenty wszędzie (na czwartej i dziewiątej sylabie) decydujące o pauzach intonacyjnych.

Jak wynika z dotychczasowych rozważań rytmem w mowie nazywamy taką organizację wypowiedzi, w której powtarzają się w sposób ciągły pewne jednorodne elementy ilościowe i jakościowe umożliwiające zestawienie słów w odcinki mowy o pozornie jednakowej długości, wypowiedziane w pozornie jednakowym czasie.

Główną funkcją rytmu w mowie jest nadanie jej odmiennego od mowy potocznej charakteru, podkreślenie i narzucenie odpowiedniej dynamiki, wydobywanie większej, swoistej emocjonalności.

W poezji polskiej w ciągu wielu wieków jej istnienia rozwinęły się różne systemy rytmizacji mowy. Badaniem ich zasad i rozwoju oraz problematyką rytmizacji utworów literackich zajmuje się dział wersyfikacji zwany metryką. Ponieważ systemy te są zjawiskiem historycznym, mimo iż tak jak większość środków artystycznych mogą współistnieć obok siebie, przedstawimy je w kolejności ich powstawania. Dla pełniejszej jasności trzeba będzie rozpocząć od systemu antycznego, który przez wieki w swoisty sposób oddziaływał na literaturę polską.

### C. Systemy rytmicznej budowy utworów literackich

#### a) System antyczny<sup>1</sup>

Po starożytnej Grecji i Rzymie odziedziczyliśmy wspaniałą spuściznę literacką. Najznakomitsze jej utwory przez wieki całe były jednym z czynników kształtowania się kultury literackiej narodów Europy, formowania pojęć literaturoznawczych i smaku artystycznego. Ludy te odziedziczyły po starożytności świetne wzory różnych rodzajów i gatunków twórczości: wzory liryki w utworach Pindara i Horacego, tragedii — w pracach Eschyła i Sofoklesa, komedii w dorobku Arystofanesa oraz epepei — w genialnym dziele Homera. Wraz z tym otrzymały one gotową już teorię wersyfikacyjną — tzw. system metryczny.

Co stanowiło jego istotę? Co przejęły z niego późniejsze systemy?

<sup>1</sup> Wg G. L. Abramowicz. *Wwiedzenie w literaturoznawstwo*, Moskwa 1953.



Język starogrecki i starołaciński w przeciwieństwie do niektórych języków późniejszych, np. naszego, posiadał dwojakiego rodzaju samogłoski: krótkie i długie. W zależności od tego, jaka samogłoska wchodziła w skład sylaby posiadały one różną długość. Czas wygłoszenia krótkiej był w przybliżeniu zawsze jednakowy. Sylaby długie wymawiane były dwa razy dłużej. Okres czasu potrzebny na wypowiedzenie krótkiej nazywał się *morą*. Wybrzmiewanie długiej trwało dwie *mory*. Ta jednostka czasu stała się w systemie antycznym miarą długości każdego człona, na jakie autor dzielił swe wypowiedzi — miarą długości wiersza.

Jednak sylaba nie była jakimś podstawowym elementem rytmicznym poezji antycznej.

W ramach określonego ilością *mor* wiersza wcześniej musiało nastąpić ustalenie miejsca długich i krótkich sylab. Np. w wierszu o długości 12 *mor* mogły następować na przemian po sobie długie i krótkie sylaby. Gdybyśmy pierwszą oznaczyli kreską poziomą — drugą łukiem  $\cup$ , schemat takiego układu wyglądałby następująco:

—  $\cup$  —  $\cup$  —  $\cup$  —  $\cup$   
 —  $\cup$  —  $\cup$  —  $\cup$  —  $\cup$   
 —  $\cup$  —  $\cup$  —  $\cup$  —  $\cup$

Uporządkowanie krótkich i długich sylab według z góry określonego wzorca rozbijało długie odcinki wypowiedzi na krótsze człony ściślej kontrolowane rytmem instrumentu, łatwiej uchwytnie słuchem, podkreślające znacznie bardziej jej rytmiczność, specyficzną potoczność i melodyjność. Powtarzające się ustalone układy długich i krótkich sylab określających ich wewnętrzny rytm (np. —  $\cup$ ) nazywały się *stopami*. *Stopy* były podstawowym elementem rytmicznym wiersza antycznego. *Poetyka starogrecka* wprowadziła ich *koło 30* rodzajów. Niektóre z nich odegrały znaczną rolę w rozwoju wersyfikacji wielu narodów. W formie zmodyfikowanej stopy zostały przyswojone również naszej poetyce. Do najważniejszych stosowanych w wersyfikacji polskiej należą:

- |                   |   |
|-------------------|---|
| z dwusylabowych:  | a) trochej — $\cup$ (zwany również chorejem). |
|                   | b) jamb $\cup$ —                              |
|                   | c) spondej — —                                |
| z trójsylabowych: | a) daktyl — $\cup$ $\cup$                     |
|                   | b) amfibrach $\cup$ — $\cup$                  |
|                   | c) anapest $\cup$ $\cup$ —                    |

Ilość *stóp* i ich układ w wierszu stanowił tzw. *metr* — miarę wiersza, jego formę przyjętą i przestrzeganą jako wzorzec dla całego utworu. Nazwy charakterystycznych dla utworów antyku *metrów* tworzono od ilości wchodzących w ich skład *stóp*. Tak np. jeden z najbardziej rozpowszechnionych, sześciostopowy *metr*, którym napisana została *Iliada* i *Odysseja*,

a który następnie w zmodyfikowanej formie wprowadził do naszej literatury Mickiewicz, nazywał się heksametrem ( od gr. „heksa“ — sześć).

Metr ten, podobnie jak inne, miał ściśle określony układ stóp. Składał się z pięciu daktyli i jednego następującego po nich trocheja. Długość jego wynosiła 23 mory. Schemat heksametru, w którym dla oznaczenia poszczególnych stóp wprowadzimy kreskę pionową (|), jest następujący:

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪

Drugi z najbardziej typowych dla twórczości antycznej, metr pięciostopowy nazywał się pentametrem (od grec. „penta“ — pięć).

Organizacja rytmiczna wiersza oparta na takich zasadach nazywa się systemem metrycznym. Termin metr przetrwał do naszych czasów. Stosuje się go w pierwotnym jego pojęciu dla oznaczenia wewnętrznej organizacji wiersza.

Poza opisanymi zasadami systemu metrycznego, jedną z jego cech charakterystycznych było przestrzeganie stałej, niezmięionej ilości mor w metrze. Sylaby długie i krótkie o ustalonym czasie wygłaszania umożliwiały ściśle honorowanie tej reguły. Stwarzało to podstawę (zresztą bardzo względną, bo polegającą na wrażeniu) do uznania sylaby za jednostkę czasową pozwalającą mierzyć długość wypowiedzi. Jak wiadomo, istnienie równych odstępów czasowych, jest niezbędnym warunkiem do wywołania wrażenia rytmu w układach dźwiękowych. W tym wypadku warunek ten w taki sposób został zachowany. Operowanie długimi i krótkimi sylabami w układach stroficznych umożliwiało bardzo ściśle zespalanie się mowy zrytmizowanej z muzyką. Długość metra była niejako stale kontrolowana rytmem melodii, taktem wygrywanym na instrumentach. Aby jednak metr nie prowadził do zbytowego skostnienia wiersza, do zbytnej jednostajności, istniały zasady dopuszczające pewne jego urozmaicenie. Możliwa była np. zamiana jednych stóp na inne o tej samej ilości mor. Np. daktyl (— ∪ ∪) mógł być zastąpiony amfibrachem (∪ — ∪) lub spondejem (— —), gdyż każda z tych stóp zawierała cztery mory; była więc wygłaszana mimo nierównej ilości sylab jednakowo długo. W heksametrze możliwe było jeszcze dalsze ustępstwo. W pewnych wypadkach dopuszczalne było zastąpienie poszczególnych stóp daktylicznym trochejem, stopą krótszą o jedną morę. Brakującą jednostkę czasu wypełniała w metrze pauza.

Ściśle przestrzegano również zasady, aby koniec metra pokrywał się z końcem słowa. Natomiast stopa wcale nie musiała się pokrywać ze słowem. Jej początek lub koniec mógł padać w środku wyrazu.

Wiersz o metrze wielostopowym, ze względu na swą długość, był trudny do uchwycenia słuchem, do wypowiedzenia jednym ciągiem. Mniej więcej w połowie takiego wiersza, w celu wyraźniejszego zaznaczenia rytmu, wprowadzono przerwę, nieco dłuższą od międzywyrazowej, rozbijającą metr na dwa człony. Przerwę tę nazywamy średniówką. W schematach

graficznych dla oznaczenia jej używa się dwóch kresek pionowych( || ). W heksametrze występowała ona zawsze po długiej sylabie, w środku trzeciej lub czwartej stopy. Średniówka nie mogła rozdzielać słowa.

Zasady, na których opierał się antyczny system metryczny przenikać będą do naszej wersyfikacji i staną się po wiekach główną podstawą jednego z systemów polskich — tzw. sylabotonizmu. Przy analizie utworów opartych na tym systemie najczęściej nieporozumień i trudności sprawiają zasady służące rozluźnieniu sztywnych norm metra. Przenoszone często dość mechanicznie do naszej poezji, w której podstawowym elementem rytmizacji nie jest sylaba długa i krótka, stająca się dla współczesnego czytelnika nie znającego dokładnie ich źródeł, zjawiskami niezwykle skomplikowanymi i pozornie niczym nie umotywowanymi (np. wypadki, w których stopy nie pokrywają się z wyrazami, przerwa międzystopowa pada w środku jakiegoś wyrazu lub średniówka nie pokrywa się z przedziałem międzywyrazowym). Znajomość systemu antycznego w znacznym stopniu ułatwia nam zrozumienie zasad systemów polskich, wyjaśnia nam ich źródła i dopomaga w stosowaniu możliwie poprawnej analizy.

#### b) Podstawy rytmiki polskiej

W okresie, z którego pochodzą najstarsze zabytki mowy polskiej oraz wiersza polskiego, utrwalone za pomocą pisma, cechą charakterystyczną naszego języka były już nie sylaby krótkie i długie, jak np. w języku starogreckim czy łacinie, lecz sylaby akcentowane i nieakcentowane. Na skutek tej właściwości podstawowym elementem rytmicznej organizacji wiersza polskiego mogły stać się i stały sylaby o różnym akcencie, sylaby wypowiedane natężeniem głosu przyjętym w wypowiedzi za podstawowe, przeciętne i sylaby wypowiedane ze specjalnym naciskiem, wzmocnionym tonem — tzw. sylaby akcentowane.

Akcent w języku polskim jest zjawiskiem różnorodnym. W mowie potocznej stosujemy cztery jego rodzaje: gramatyczny (wyrazowy), dwa rodzaje akcentu zdaniowego: logiczny i uczuciowy oraz intonacyjny. W mowie zrytmizowanej spotykamy się nadto z właściwymi jej rodzajami akcentu: rytmicznym i tonicznym.

*Akcent gramatyczny* zwany również akcentem wyrazowym jest typowy dla języka polskiego przyciskiem głosowym, za pomocą którego wyróżniana zostaje w wyrazach rodzimych zasadniczo każda przedostatnia sylaba.

Od tej zasady obowiązują jednak pewne odstępstwa, o których należy pamiętać rozpatrując zagadnienie rytmu:

a) istnieje nieliczna grupa wyrazów rodzimych mogących mieć akcent typowy dla wyrazów pochodzenia obcego, a więc padający na trzecią sylabę od końca. Są to słowa o tzw. akcencie ruchomym. Do nich np. należą:

rzecz — po — spó — li — ta (lub rzecz — pospo — li — ta),

o — ko — li — ca (lub o — ko — li — ca),

w o — gó — le (lub w o — gó — le),

w szcze — gó — le (lub w szcze — gó — le).

b) formy czasu przeszłego czasownika z ruchomą końcówką w liczbie mnogiej (-śmy, -ście) oraz w trybie przypuszczającym (-bym, -byś, -byśmy, -byście, -by) mają taki sam akcent jak bez tych końcówek. Np.:

ro — bi — li — ście

wo — zi — li — śmy

cho — dził — bym

wy — cho — dził — byś

przy — je — cha — li — byście

c) jeżeli końcówka -em, -eś, -eśmy, -eście nie łączy się w zdaniu z czasownikiem, lecz innym wyrazem, akcent w tym wyrazie nie zmienia swego położenia. Np.:

Wte — dy — śmy go ujrzeli.

W War — sza — wie — ście byli?

podobnie nie zmieniają akcentu formy liczebników zakończone na -set i -kroć. Np.:

pa — rę — set, dzie — się — cio — kroć.

d) należy pamiętać, że wyrazy jednosylabowe są u nas z zasady akcentowane. Np.:

rów, bój, wpadł w — rów

(w przykładzie tym mamy nadto charakterystyczne zjawisko łączenia się w wypowiedzi przyimka jednogłoskowego z sąsiednią sylabą: wrów). Jednak jeśli w wierszu dwa takie wyrazy stoją obok siebie, wówczas istnieje tendencja do stłumienia jednego przycisku. Np. w zdaniu „żołnierzowi, co grał zucha“ akcent pada na „co“, zanika natomiast w wyrazie „grał“. Mówimy wówczas:

„co — grał — zu — cha“

lub, jeśli odczuwamy potrzebę położenia akcentu logicznego na wyrazie „grał“

„co — grał — zu — cha“.

e) przyimki i zaimki jednosylabowe, jak np. mi, mię, ci, cię, się, go, mu, ja, ich, nią, im — nie mają samodzielnego akcentu wyrazowego i łączą się w całość wymawianiową z wyrazem poprzedzającym lub następującym (tzw. enklityki i proklityki).

Akcent wyrazowy (gramatyczny) służy do wyodrębnienia z toku wypowiedzi poszczególnych wyrazów. Zapobiega to zacieraniu się ich granic, a tym samym dopomaga do lepszego rozumienia treści wypowiedzi. Np. w zdaniu:

„Czy /ona/ da/jeszcze/ kawy/ jemu/?

przesunięcie akcentów wyrazowych, a co za tym idzie i przedziałów międzywyrazowych, zmienia zupełnie znaczenia zdania. W rezultacie takiego zabiegu otrzymamy wyrazy o zupełnie innej treści:

czy/ ona/ daje/ szczeka/ wyje/mu/?

*Akcenty zdaniowe* służą również do wyróżnienia pewnych wyrazów w zdaniu. Jednak ich funkcja nie polega tylko na ułatwianiu zrozumienia zdania. Jest ona wyraźnie znaczeniowa. Od nich zależy właściwy sens wypowiedzi. Akcenty logiczne powstają również przez zaakcentowanie jednej sylaby w wyrazie, lecz ten przycisk jest najcharakterystyczniejszy, najbardziej wyróżniający się spośród innych sylab akcentowanych. Dlatego mówimy, że jest on najsilniejszy (choć nie chodzi tu o siłę głosu). Przycisk ten staje się szczególnie wyrazisty wówczas, gdy pokrywa się z akcentem gramatycznym.

*Akcentem logicznym* nazywamy wyróżnienie za pomocą głosu tych wyrazów w zdaniu, które w ogólnym toku myśli mają specjalne znaczenie i od których wyróżnienia zależy właściwe rozumienie treści wypowiedzi. Zdanie: „Czy wczoraj przeczytałeś tę książkę“ może mieć akcent logiczny na każdym z czterech jego wyrazów w zależności od czterech różnych znaczeń, jakie możemy mu nadać. Np.:

- 1) Czy wczoraj przeczytałeś tę książkę? (czy innego dnia?)
- 2) Czy wczoraj przeczytałeś tę książkę? (czy jeszcze nie?)
- 3) Czy wczoraj przeczytałeś tę książkę? (czy inną?)
- 4) Czy wczoraj przeczytałeś tę książkę? (wątpię!)

*Akcentem uczuciowym* nazywamy wyróżnienie głosem sylaby w wyrazie dla nadania mu lub wydobycia jego emocjonalnego znaczenia w zdaniu. Np.:

Był sobie dziad i baba,  
Baardzo starzy oboje...

Akcent zdaniowy, zarówno logiczny jak i uczuciowy ma tę właściwość, że może padać na różne sylaby w wyrazie. Może się pokrywać z akcentem gramatycznym, ale równie dobrze może wyróżniać pierwszą lub ostatnią sylabę słowa. Oto np. w następującym fragmencie wiersza Broniewskiego *Komuna Paryska* akcent uczuciowy może zmieniać swoje położenie.

...Unos się gniewna  
pieśni paryska!  
Czer-wo-no-skrzy-dła  
ptaków gromadą  
ponad trupami  
leć na pociskach!

Wyraz „czerwonoskrzydła“ może być wygłaszany z akcentem na zgłoskę „skrzy“ (czerwono — s k r z y — dła), na „wo“ (czer — w o — noskrzydła) lub na „czer“ (c z e r — wonoskrzydła).

Akcenty logiczne i uczuciowe w naszym systemie akcentuacyjnym wprowadzają zróżnicowanie przycisków na silniejsze i słabsze. Zjawisko to występuje wyraźnie w układzie wyrazów jednosylabowych. Np. w zdaniu „Ty nam to daj“ akcent wyrazowy powinien padać na każdy z tych wyrazów. Akcent zdaniowy również może padać na każdy z nich w zależności od sensu, jaki zdanie to ma wyrażać. Jeżeli jednak nacisk położymy na wyrazie „to“, wówczas sylaby sąsiednie zatracają jak gdyby swój akcent. Wyraz „ty“ zachowuje swój przycisk, ale ponieważ jest on słabszy od wyrazu wyróżnianego akcentem logicznym, staje się wobec niego jak gdyby przyciskiem stłumionym. Widzimy więc, że w tym czterosylabowym zdaniu istnieją trzy rodzaje sylab: nieakcentowane (w otoczeniu akcentowanej akcent zanikł), akcentowane słabo (o akcencie stłumionym) i akcentowane silnie.

Jeżeli natomiast akcent zdaniowy padnie na wyraz „ty“ wówczas akcent stłumiony czasem pozostaje na „to“ lub „daj“, czasem jednak jest tak nikły, że odnosi się wrażenie, jakoby to był jeden zespół wyrażeniowy o jednym tylko akcencie:

$\frac{1}{}$   
ty nam to daj.

Zjawisko to prowadzi nas do wniosków niezwykle ważnych w naszych systemach rytmizacji mowy.

1) Sylaba akcentowana silnie o akcencie zdaniowym w swoim bezpośrednim otoczeniu z zasady ma sylaby bezakcentowe.

2) W zespole wyrażeniowym wokół jednej sylaby o mocnym akcencie może się skupiać nawet parę sylab lub wyrazów o akcentach słabych lub bezakcentowych.

*Akcentem intonacyjnym* nazywamy najwyższe podniesienie tonu przy wymawianiu zdania, poszczególnych jego członów lub wyrazów.

Wznoszenie i opadanie tonu najłatwiej da się zauważyć w czasie wymawiania niektórych zdań pytających. Np.:

Słyszycie, jak huczą młoty,  
Turbiny turkotem trajkocą?

W zdaniu tym najwyższe wzniesienie tonu przypada na końcowe sylaby wierszy. Ich linię intonacyjną można by przedstawić następująco:  
Sły — szy — cie jak hu — cą mło — ty?

Tur — bi — ny tur — ko — tem traj — ko — cą?

Podobnie przedstawia się linia intonacyjna w zdaniu: „A gdzie jest nobile verbum?“

W zdaniu oznajmującym zakończonym wyrazem dwu- lub więcej sylabowym obserwujemy właściwe językowi polskiemu wzniesienia tonu przy wymawianiu przedostatniej i dość znaczny spadek przy wygłaszaniu ostatniej sylaby. Zdanie „Dymią kominy“ ma akcent intonacyjny pokrywający się z gramatycznym w wyrazie „kominy“ i nagły spadek tonu na sylabie ostatniej. W wierszach polskich na końcu metra lub na końcu wyraźnego jego członu, po którym zwykle następuje dłuższa przerwa, zaznaczana średniówką, zjawisko to występuje jako typowe. Np.

Po szerokim po — lu / modra Wisła pły — nie  
lub

Twardowski siadł w końcu sto — ła,

Intonację spadkową na końcu wiersza obserwujemy również w zdaniach wykrzyknikowych:

... Pięknaś wiadomość schował na ostat — ku!

Spadek intonacyjny na końcu metra lub jego człona przed średniówką następujący po przedostatniej sylabie akcentowanej nazywamy spadkiem żeńskim. Jest on typowy dla wiersza polskiego, w którym rzadko występuje tzw. spadek męski — pojawiający się wówczas, gdy na końcu metra lub jego człona znajduje się wyraz jednosylabowy.

Np.:

O — to krew, o — to nóż!

Po nim już, po nim już!

Akcent intonacyjny odgrywa szczególną rolę w wypowiedaniu całości myślowych. Służy on nie tylko do wyodrębniania danego wyrazu spośród innych. Dzięki typowym w mowie polskiej znacznym zmianom

intonacji na końcu całości myślowej (wiersza) wyodrębniają się one z toku dłuższej wypowiedzi. Pomaga to z jednej strony lepiej uchwycić bieg myśli autora — z drugiej sygnalizuje i zaznacza koniec serii wypowiedzianych brzmień (syłab) lub słów. Szczególnie zaznacza się to wyraźnie przy następującym po akcencie intonacyjnym spadku męskim, przy którym sylaba (wyraz) jest z zasady akcentowana. W takim wypadku przerwa oddzielająca wymówiony człon wypowiedzi od następnego zostaje jak gdyby nieco wydłużona. Wydaje się jakoby po takim spadku powstawała naturalna zupełnie pauza, równająca się ilości czasu potrzebnej na wypowiedzenie jednej sylaby.

Oto krew — oto nóż —  
Po nim już — po nim już —

Akcent intonacyjny dzięki właściwościom swym i funkcji staje się jednym z najpoważniejszych czynników w rytmicznej organizacji naszej mowy.

*Akcentem rytmicznym* nazywamy dodatkowe przyciski na sylabach, na które nie pada akcent wyrazowy, ani zdaniowy, ani intonacyjny. Wprowadza się je po to, aby tokowi wiersza nadać przyjęty układ akcentacyjny metra, aby uwydatnić pozorną zgodność wypowiedzi z przyjętym schematem rytmicznym. Np. wiersz: „Żołnierzowi, co grał zucha“, posiada następujące akcenty gramatyczne:

— — — — —

Akcent logiczny w tym członie wypowiedzi pada na wyraz (sylabę) grał, a uczuciowy na zucha. Recytując jednak ten wiersz szybko rozkładamy akcenty zgodnie z przyjętym tu metrem, narzuconym zresztą przez pierwszy wiersz utworu. Otrzymujemy wówczas cztery następujące po sobie sylaby akcentowane i nieakcentowane:

— — — — —

W tym wypadku wyraz „żołnierzowi“ posiada dwa akcenty: na pierwszej i na trzeciej sylabie. Akcent pierwszy jest dodatkowym, pobocznym, wywołanym dążeniem do zachowania w tym wierszu przyjętego układu metrycznego. Jest on jednak w stosunku do następnego pokrywającego się z akcentem wyrazowym, słabszym.

Trzeci akcent padający na sylabę „co“, w potocznym toku wypowiedzi byłby słabszy od akcentu padającego na słowo „grał“, gdyż tu akcent wyrazowy jest wzmacniany przyciskiem logicznym. Jednak dążenie do zachowania układu akcentowego w niektórych systemach naszej wersyfikacji jest silniejsze niż potrzeba logicznego i uczuciowego wyróżnienia wyrazu w zdaniu. Na skutek tego oraz na skutek naturalnego w języku polskim sąsiedztwa wyrazów nieakcentowanych obok akcentowanych, o którym była mowa wyżej, wyraz ten zatracą swój akcent. Jeśli nawet występuje dla uwydatnienia sensu zdania — to jako wyraźnie stłumiony.



Tego rodzaju akcenty i ich dominowanie występuje szczególnie wyraźnie w sposobie wygłaszania niektórych utworów wierszowanych przez dzieci oraz w czasie uczenia się ich na pamięć. Tzw. skandowanie staje się wówczas czynnikiem kontrolującym prawidłową organizację rytmicznego układu słów i chroni przed popełnianiem błędów w czasie wygłaszania tekstu z pamięci. Jednak stosowane przesadnie powoduje niebezpieczną monotonię i prowadzi do zaniedbywania logicznego i uczuciowego wyrazu wiersza, do zubożenia wrażliwości uczniów na jego treściowe i modulatoryjne walory. Sprawa ta wymaga dużej czujności i troski ze strony nauczyciela od najwcześniejszych lat nauki.

Nasz system akcentacyjny, jak wynika choćby z tego krótkiego, bynajmniej nie wyczerpującego przeglądu najważniejszych pojęć, jest bogaty i zróżnicowany. W mowie potocznej, w prozie, spotykamy się z wszelkiego rodzaju akcentami. Jednak rola ich tutaj nie jest tak wyraźna i tak istotna, jak w mowie wiązanej. Szczególne znaczenie w utworach wierszowanych mają te rodzaje przycisku i te zasady, które powodują odstępstwa od podstawowych norm, np. przesunięcie akcentu stałego — czyli tzw. transakcentacja. Nic dziwnego, że na gruncie stwarzającym tak wielorakie i różnorodne możliwości jak język polski, powstały w ciągu wieków różne systemy rytmicznej organizacji mowy.

Rozpatrzmy je w kolejności, w jakiej powstawały i rozwijały się w naszej literaturze.

### c) Zdaniowa (asylabiczna) budowa wiersza średniowiecznego

Najstarsze zabytki wiersza polskiego pochodzą z końca średniowiecza, z okresu przełomu renesansowego. W okresie tym istnieją obok siebie dwa systemy rytmicznej organizacji mowy. Pierwszy, uważany przez takich badaczy jak M. Dłuska za dawniejszy, nazywany bywa najczęściej asylabicznym (asylabizmem). Wydaje się, że bardziej odpowiednia jest jednak nazwa „zdaniowy“. Maria Dłuska podkreśla, że nie należy uważać go za „jakiś pradawny, samorodny typ polskiej wersyfikacji“. Według niej utwory pisane tym sposobem, jako gatunki literackie wykazują daleko idącą zależność od średniowiecznej poezji Zachodu, a pod względem formy wiążą się z ówczesnymi formami wersyfikacji czeskiej.

Pomijając sprawę rodowodu, jako mniej istotną, w wierszu asylabicznym wyróżnić możemy następujące zasadnicze cechy:

Po pierwsze jest to wiersz „zdaniowy“, tzn., że każdy odcinek wypowiedzi ujęty w jedną linijkę stanowi oddzielne zdanie lub co najmniej jego wyraźny człon. Nie spotykamy tu nigdy tzw. przerzutni — przeniesienia części zdania do wiersza następnego, co staje się częstym zjawiskiem w poezji późniejszej. Np.:

Całe zaczerwienione jak zdrowe oblicze  
gospodarza...

lub

Wtem zapadło do głębi, jeszcze przez konary  
błysnęło...

Po drugie w utworach zdaniowych (asylabicznych) ze względu na typową spadkową intonację zdania w naszym języku następowała po każdym wierszu-zdaniu wyraźnie zaznaczająca się przerwa — granica składniowo-intonacyjna. Taką granicę występującą na końcu wiersza-zdania nazywamy ciężką w odróżnieniu od lekkiej, wewnętrznej, średniówkowej, powstającej w środku wiersza dłuższego, średniówkowego.

Po trzecie wiersz ten operując nie dzielącym się członem zdania z zasady stosował zdania niezbyt długie, najbardziej dostosowane do możliwości oddechu. Były to przeważnie wiersze 6—10-sylabowe, wśród których wyraźnie dominowały 8-zgłoskowe.

Warto dodać, że wiersz zdaniowy był wierszem rymowanym. Mogły tu występować rymy męskie lub żeńskie bardzo często oparte jedynie na końcowym spółbrzmieniu. Zaznaczały one jeszcze bardziej koniec wiersza (zarówno słuchowo, jak i wzrokowo; wszak były to już utwory pisane).

Typowym przykładem systemu zdaniowego (asylabicznego) jest utwór Słoty *O zachowaniu się przy stole* pochodzący prawdopodobnie z początku XV w. oraz *Legenda o św. Aleksym*.

Podajmy analizie taki oto fragment pierwszego z nich oznaczając również przerwę międzywyrazowe np. dwukropkiem (:).

Boć paniami stoi wiesiele; / : — / — : / — : — / —  
Jego jest na świecie wiele; / — : / : : / : : / —  
I od nich wszystkę dobroć mamy, — : — : / : / : / : / — : / —  
Jedno na to sami dbajmy / — : : : / : / : / —  
I toć są zli, co jim szkodzą, — : : : : / : : : / : / —  
Bo nas ku wszej czci przywodzą — : / : : : : / : : / —

Okazuje się, że czynnikiem rytmizującym nie jest tu ani sylaba, ani wyraz, ani zestrój akcentowy. Nie jest to wiersz toniczny. Przeplatają tu się zupełnie przypadkowo cztero- i trójakcentowce. Jednostką miary czasowej jest tu całe zdanie lub jego człon, którego koniec zaznaczała typowa dla języka polskiego tzw. ciężka granica intonacyjno-składniowa.

Wiersze zdaniowe (asylabiczne) spotykamy jeszcze dzisiaj sporadycznie w poezji ludowej. Często stosowano je w przemówieniach i pieśniach obrzędowych, np. weselnych.

#### d) System sylabiczny

W poezji w XV wieku i w pierwszej połowie wieku XVI wiersz zdaniowy występuje obok wierszy o rytmice odmiennego typu, bardziej uregulowanej, bardziej potocznej i płynnej, choć jednocześnie bardziej

może jednostajnej i monotonnej. Ten drugi system przeniesiony został do nas z łaciny. Jest to wierne kopiowanie (tzw. kalkowanie) sposobu rytmizacji łacińskich pieśni religijnych. Znany nam jest pierwszy utwór, w którym tłumacz wprowadził ów wzór. Jest nim pochodzący z przełomu XIV i XV w. (ok. 1400 r.) hymn *Jezus Chrystus, Bóg—człowiek*<sup>1</sup>.

Pieśń ta na 36 wierszy stosuje wszędzie jednakową ilość sylab (13). Jest więc to metr, jak na istniejące w tym czasie u nas formy, bardzo długi. Tłumaczenie przenosi jednak z oryginału i drugą jego cechę: konsekwentnie stosowaną średniówkę — po 7 sylabie. 13-zgłoskowiec o układzie sylab 7 + 6 stał się jednym z najpopularniejszych metrów w poezji polskiej. Tłumacz hymnu wprowadził przy tym niezwykłą jak na owe czasy dbałość o pełny rym żeński. Stosuje go z całą konsekwencją. W toku rytmicznym daje to w rezultacie stały akcent na przedostatniej sylabie metra, tzw. akcent żeński, klauzulę, która w przyszłości stanie się warunkiem koniecznym polskiego sylabowca. Oto fragment:

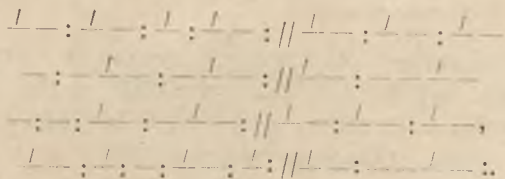
Jezus Chrystus, bóg — człowiek//mądrość ośca swego

Po czwartkowej wieczery//czasu jutrzennego

Gdy się modlił w ogrodzie//oścu bogu swemu,

Zdradzon, jest i wydan jest//ludu żydowskiemu

Schemat rytmiczny tego wiersza wygląda następująco:



Zastosowany tu tzw. sylabiczny typ rytmicznej organizacji wiersza rozpowszechnia się u nas w ciągu w. XV. Początkowo rywalizuje on z typem zdaniowym dając niekiedy formy mieszane, wreszcie wypiera go zupełnie.

W utworach Reja obserwujemy jeszcze jego stopniowe krystalizowanie się. Jan Kochanowski doprowadza go do doskonałości, zarówno w metrach długich jak i krótkich. Odtąd panuje on przez trzy niemal wieki, jako jedynie obowiązujący system naszej wersyfikacji.

Rzecz jasna, że w ciągu tak długiego czasu ulegał on pewnym zmianom. Np. miejsce średniówki nie zawsze było ściśle przestrzegane; po-

<sup>1</sup> Por. M. Dłuska — *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. t. I, Kraków 1948, str. 11—13.

dobnie przedstawia się sprawa z akcentami średniówkowymi i na końcu metra. Poetyka pseudoklasyczna uznawała jedynie spadek żeński (tzw. paraksytoniczny) metra. Ta klauzula była wówczas bezwzględnie przestrzegana. Zakończenie o akcencie męskim (tzw. oksytoniczne) w ogóle nie było tolerowane w wersyfikacji literackiej. Było ono uznawane za cechę „nieuczzonej“ pieśni ludowej. Z zasadą tą rozpocznie walkę dopiero Mickiewicz.

Zmiany, jakim ulegał od XV w. polski sylabowiec, powodowane były przeważnie dążeniem do nadania mu większej ekspresji.

W kursie szkolnym z systemem sylabicznym stykamy się dość często.

Jednym z najstarszych naszych sylabowców średniówkowych jest *Rozmowa mistrza ze śmiercią*. Oto jego schemat rytmiczny (4 + 4) ukazany na czterech pierwszych wierszach:

Polikarpus, tak wezwany, — — — / — — // — — — / — —  
 Mędrzec wielki, mistrz wybrany, / — — — / — — // / — — — / — —  
 Prosił Boga o to prawie, / — — — / — — // — — / / — —  
 By ujrzał śmierć w jej postawie — / — — / // / — — / — —

Popularny wiersz Lenartowicza — *Jak to na Mazowszu* jest pisany sylabowcem średniówkowym (6 + 6):

Po szerokim polu modra Wisła płynie, — — — / — — / — — // / — — / — — / — —  
 Pochylone chaty drzemią na dolinie, — — — / — — / — — // / — — — — / — —  
 Nad wodą zgarbiony stary dąb żylasty, — — — / — — / — — // / — — / — — / — —  
 Kędy bielą płótno wesołe niewiasty. / — — — / — — / — — // — — / — — — / — —

W poezji współczesnej obok innych systemów spotykamy również wiersze o budowie sylabicznej. Za przykład może posłużyć poemat St. R. Dobrowolskiego — *Powrót na Powiśle*, w którym całe fragmenty pisane są takim metrem. Oto jego fragment:

Jak wyrazić ten obraz? Jakże to wysłowić, / — — — — / — — // / — — / — — / — —  
 co do dziś jeszcze w gardle zaciśniętym dławi? — — — — / — — // — — — — / — —  
 Z oficyń, z facjatek, z suterren Warszawy — / — — — — // — — — — / — —  
 miasto prądem wzniesionych wód zalała powódź: / — — — — / — — // / — — / — — / — — / — —  
 Fabryczną, Przemysłową, przez Ludną, Rozbratem... — / — — — — // — — — — / — —

Wiersze sylabiczne należą do najczęściej występujących w poezji ludowej, w której formy starsze znacznie dłużej są kultywowane. Oto przykład znanej pieśni o rytmie 6-sylabowym z klauzulą żeńską.

Zachodźże słońeczko, / — — — — / — —	Nóżki bołą chodzić, / — — — — / — —
Za modry obłoczek, — / — — — — / — —	Rączki bołą robić / — — — — / — —
Bo mnie od pszeniczki — / — — — — / — —	Zachodźże słońeczko, / — — — — / — —
Mocno boli boczek. / — — — — / — —	Kiedy masz zachodzić. / — — — — / — —

## e) System sylabotoniczny

W ciągu niespełna trzystuletniego panowania w naszej wersyfikacji systemu sylabicznego w utworach cenniejszych naszych poetów występował sporadycznie nowy typ organizacji rytmicznej metra, który stanowił bardziej wykształconą, wydoskonaloną formę sylabizmu. Pojawiał się on głównie w utworach poetów bardziej uczulonych na rytmiczne walory wiersza oraz na właściwości akcentacyjne naszej mowy.

Sylabizm, określając najogólniej, wymagał od wiersza bezśredniówkowego równej ilości sylab i akcentu klauzulowego. Akcenty na sylabach poprzedzających klauzulę były rzeczą obojętną. Gdybyśmy te obojętne na akcent sylaby oznaczyli znakiem „o“, akcentowaną, a więc silną — literą „S“, a otaczające ją sylaby stale w naszym języku nieakcentowane, stale słabe — literą „s“, otrzymalibyśmy następujący wzór prozodyjny metra sylabicznego:

...o o o o o s S s

Jednak już Kochanowskiego system ten musiał nie zadowalać skoro np. we fraszce *O żywocie ludzkim* próbuje wydobyć walor rytmiczny akcentów wyrazowych, głównych i pobocznych w sylabach traktowanych z zasady jako obojętne i przez uporządkowanie ich uzyskać spokojny, płynny, bez zgrzytów tok wypowiedzi, pełnej zadumy i rezygnacji. Powstaje tu następujący układ sylab w metrze:

S s s S s / s S s s S s ze zmianą po średniówce

w wierszu 3 i 4 na S s S s S s:

Fraszki to wszystko	/ _ _ _ / _ _
cokolwiek myślimy,	_ / _ _ _ / _ _
Fraszki to wszystko	_ / _ _ _ / _ _
cokolwiek czynimy	_ / _ _ _ / _ _
Nie masz na świecie	/ _ _ _ / _ _
żadnej pewnej rzeczy	/ _ _ / _ _ / _ _
Próżno tu człowiek	/ _ _ _ / _ _
ma co mieć na pieczy	/ _ _ / _ _ / _ _

Podobny sposób rytmicznej organizacji wiersza zastosował śpiewak z Czarnolasu w słynnym Chórze III w *Odprawie posłów greckich* („O biało-skrydła, morska pławaczko...“). Mamy tu formę zbliżoną, o ile nie kopiowaną z metra antycznego<sup>1</sup>.

Z typem rytmu polegającym na uporządkowaniu sylab akcentowych i bezakcentowych według jednego schematu, przynajmniej dla pary lub kilku wierszy, spotykamy się zarówno u Kochanowskiego jak i u późniejszych poetów np. u Krasickiego. Takie układy rytmiczne występowały

<sup>1</sup> Por. M. Dłuska, op. cit., t. I, str. 24—27.

również dość często w pieśniarstwie, gdzie akcent muzyczny pokrywał się z akcentem gramatycznym.

Mimo tych naturalnych załączków tkwiących w mowie naszej nowy system nie powstał jako twór rodzimych poszukiwań. Zrodził on się — jak stwierdza M. Dłuska — z tendencji uczonych początku XIX wieku do przeszczepienia na nasz grunt systemu antycznego. Główną „zasługę“ należy tu przypisać J. Elsnerowi, który w *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego* wydanej w 1818 r. udawadnia, że system antyczny oparty o długie i krótkie sylaby da się stosować w języku polskim, jeżeli zastąpi się je akcentowanymi i bezakcentowanymi. Do rozprawy autor dołącza nawet parę próbek takiego wiersza wykonanych przez Brodzińskiego.

Te tendencje naszych wierszologów wyrastały ze stosunku do rodzimej poezji jaki panował w ciągu całego XVIII w. Zakorzeniło się wówczas u nas głębokie przekonanie, że istnieją wieczne, nie ulegające żadnym zmianom kryteria piękna i formy artystycznej, że istnieją dzieła, w których się one przejawily, stanowiące szczyty doskonałości. W dziedzinie rytmiki wiersza wzorem doskonałości był system antyczny, a jej najwyższym osiągnięciem — heksametr. Cały pozostały dorobek ludzki w tej dziedzinie, a z nim cała narodowa poezja wobec tamtych dzieł, to próby bardzo pierwotne, prawie jeszcze „barbarzyńskie“, pogardzane niemal na równi z poezją ludu. Duma narodowa, chęć wynalezienia środków umożliwiających osiągnięcie poziomu owych greckich wzorów doskonałości, była bodźcem w poszukiwaniach ówczesnych uczonych.

Nowy typ rytmiki tzw. sylabonicznej stał się w okresie przełomu romantycznego jednym z podstawowych środków w walce młodych ze starymi. Dawnym ideom i środkiem artystycznym romantycy przeciwstawiali nowe postępowe idee, nowego ducha, gwałtowność, potęgę uczucia, zapał młodzieńczy i młodzieńczą pasję. Dla wyrażenia nowych dążeń i nowych treści poszukują oni nowych form, dających się jednocześnie przeciwstawić utartym kanonom tradycyjnej poetyki.

Długi jednostajny metr, najbardziej ceniony w poetyce pseudoklasykcyjnej, był zbyt krępujący dla gwałtownych uczuć i szerokiej skali nastrojów romantyków. Im chodziło o zdynamizowanie wiersza, o bardziej wszechstronne możliwości ekspresji niż te, które dawała długość metra i klauzula ze ściśle przestrzegany już wówczas jednostajnym akcentem żeńskim. Te dążenia, między innymi znajdują swój najpełniejszy wyraz w znanej oktawie Słowackiego.

Chodzi mi o to, aby język giętki  
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;  
A czasem był jak piorun jasny, prędki,  
A czasem smutny jako pieśń stepowa;  
A czasem jako skarga nimfy miętki,  
A czasem piękny jak aniołów mowa,  
Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem.  
Strofa być winna taktem, nie wędzidłem.

Przystosowanie systemu antycznego, jego układów stopowych, do wersyfikacji polskiej drogą zamiany w stopach sylab długich na akcentowane, a krótkich na bezakcentowe, wzbogacało znacznie możliwości efektów rytmiki.

Niektóre układy stopowe kojarzą się silnie z typowymi układami rytmów dźwiękowych, znanych nam z naszego przyrodniczego otoczenia, a szczególnie z muzyką taneczną.

Rytm:  $\frac{1}{-} \frac{1}{-} / \frac{1}{-} \frac{1}{-}$   
 $\frac{1}{-} \frac{1}{-} / \frac{1}{-} \frac{1}{-}$   
 $\frac{1}{-} \frac{1}{-} / \frac{1}{-} \frac{1}{-}$   
 $\frac{1}{-} \frac{1}{-} / \frac{1}{-} \frac{1}{-}$

wybrzmiewany szybko za pomocą jednej sylaby (np. „ta“) nasuwa skojarzenie z rytmem wybijanym kopytami przez galopującego konia. Rytm ten w powiązaniu z treścią daje kapitalne wrażenie dźwiękowe. Oto jak wspaniale jednoczy się ten metr z treścią-obrazem pod piórem Mickiewicza:

$\frac{1}{-}$   $\frac{1}{-}$   
 Na koniu / co w cwale  
 $\frac{1}{-}$   $\frac{1}{-}$   
 Sokoli / ma lot  
 $\frac{1}{-}$   $\frac{1}{-}$   
 I z bronią / co w strzale  
 $\frac{1}{-}$   $\frac{1}{-}$   
 Huczniejsza / niż grzmot

Rewolucjonizowanie starej poetyki w dziedzinie organizacji rytmicznej wiersza musiało być tym boleśnieszce dla pseudoklasyków, że nowa romantyczna poetyka realizowała właśnie to, co w zakresie metra było szczytem marzeń całego XVIII w.

Język nasz posiadał wiele wyrazów 1-, 2- i 3-sylabowych o układach akcentowanych i nieakcentowanych zgłosek, odpowiadających dawnym układom stóp antycznych. Łatwość wzmocnienia akcentu pobocznego w wyrazach 4- i więcej zgłoskowych, tworzenia stóp z wyrazów jednosylabowych akcentowanych i bezakcentowych (enklityki i proklityki) stwarzała szerokie możliwości. Powiększała je również stara antyczna zasada dopuszczająca dzielenie wyrazów ze względów metrycznych (sprzeczna w gruncie rzeczy z duchem naszego języka, w którym akcent wyrazowy jest sygnałem granicy międzywyrazowej). Pod piórem tak genialnego nowatora, jakim był Mickiewicz, a następnie Słowacki, nowy system rozwija się i wkrótce staje się dominującym. Stan taki trwa aż do początku naszego stulecia.

System ten noszący nazwę sylabotonicznego (sylabotonizmu) oprócz rygorów wiersza sylabicznego przyjmuje za podstawę budowy metra rodzaje stóp znane z systemu antycznego. Zachowuje przy tym ich nazwy zastępując sylaby długie akcentowanymi, a krótkie bezakcentowymi.

Do najbardziej typowych w naszej poezji należą:

Trochej:  $\underline{\text{L}} \text{ — } \underline{\text{U}}$  (grecki  $\text{— } \cup$ )

Jamb:  $\text{— } \underline{\text{L}}$  (grecki  $\cup \text{ —}$ )

Daktyl:  $\underline{\text{L}} \text{ — } \text{—}$  (grecki  $\text{— } \cup \cup$ )

Amfibrach:  $\text{— } \underline{\text{L}} \text{ — } \underline{\text{U}}$  (grecki  $\cup \text{ — } \cup$ )

Mickiewicz w mistrzowski sposób zastosował wiele rodzajów stóp w swych utworach. Z amfibrachem i jambem zetknęliśmy się już analizując *Chór strzelców*. Na metrze złożonym w zasadzie z 4 trochei z urozmaiceniem wprowadzanym przeważnie do drugiego wiersza (trochej i dwa amfibrachy w celu zwolnienia tempa i uzyskania bardziej szerokiego rozlewne go toku) oparta jest *Pani Twardowska*:

Jedzą, piją lulki pałą,  $\underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Tańce, hulanki, swawola;  $\underline{\text{L}} \text{ — } / \text{— } \text{— } / \text{— } \text{—}$

Ledwo karczmy nie roz — wala,  $\underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Cha — cha, Chi — chi, hejże, hola!  $\underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Czystym trochejem posłużył się Staff w *Wieczornicy*:

Zmrok zimowy ...śnieg bogaty  $\underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Wieś za — sypał, drogi chaty...  $\underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Świat tu — mani wichrów wrzawa,  $\underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Hula, kłębi się kurz — niawa!  $\underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Ziemie ścisnął mróz zło — wieszczy,  $\underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Ze aż cała izba trzeszczy.  $\underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Znacznie rzadziej w naszym wierszu występuje daktyl. Pojawia się on często na końcu, niekiedy na początku metra. Spotykamy się z nim również już u Mickiewicza. Oto przykład z *Alpuhary*:

Już w gruzach leżą Maurów po — sady,  $\text{— } \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Naród ich dźwiga żelaza.  $\underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \text{— } \text{—}$

Bronią się jeszcze twierdze Gre — mady  $\underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Ale w Gre — madzie zaraza.  $\underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \text{— } \text{—}$

Broni się ...  $\underline{\text{L}} \text{ — } \text{—}$

Spojrzał dokoła, wszystkich za — dziwił:  $\underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Zbladłe, zsi — niałe miał lica,  $\underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Śmiechem okropnym usta wy — krzywił  $\underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ — } / \underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ —}$

Krwia mu na — biegły żre — nice.  $\underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ — } \text{— } / \underline{\text{L}} \text{ —}$



Mickiewicz urzeczywistnił w swej poezji również to, co było szczytem marzeń pseudoklasyków. Dał próbę polskiego heksametru złożonego z 3 trochei i 3 amfibrachów w następującym układzie.

— / — / — / — / — / — / — / — / — / — / — / —

Metr taki stał się miarą *Pieśni Wajdeloty*, której autor chciał w ten sposób nadać charakter archaiczny. Oto jej początek:

Skaąd Li—twini wracali? Z nocnej wracali wycieczki,  
Wieżli łupy bogate, w zamkach i cerkwiach zdobyte,  
Tłumy brańców niemieckich, z powiłą — zanyimi rękami...  
itd.

Jednak nie wszystkie stopy można było jednakowo łatwo wprowadzić do naszej poezji. Tak np. anapest ( — — — / ) należy do rzadkości ( po 2 bezakcentowych musi tu stać jednosylabowy wyraz). Próby zastosowania spondeja ( / / ) wykazują tylko, jak bardzo jest nam obce takie następstwo wyrazów jednosylabowych, a jedynie one mogą dać kolejno akcentowane sylaby. W takim wierszu z trudem chwyatamy jego sens i najczęściej zaczynamy go wygłaszać tak, jakgdyby był on układem jambów. Oto jeden z bardzo rzadkich przykładów, w którym refren składa się z amfibrachu i trocheja — wiersz Tuwima *Życie moje*<sup>1</sup>:

Krew, snów, mknień, żądz, / / / / / / / /  
Gór, chmur, drzeń, zórz, / / / / / / / /  
Łez, chwil, róż, słońc, / / / / / / / /  
Łkań, gwiazd, gróz, mórz — — ! / / / / / / / /  
O, życie moje! — / — / / —  
O, życie moje! — / — / / —

Bierz, gub, trwoń, trać  
W lot, w śmiech, w gniew, w szal!  
Życ ! śnić ! drzeć ! lkać !  
Mknij, leć, pędź, w cwał !  
O — życie moje !  
O — życie moje !  
Ból ? śmierć ? Tak, tak !  
Wiem, wiem: czar złud !  
Nie, nie ! Dzień — ptak !  
W pęd ! w lot ! w wir ! w cud !  
O życie moje.

Nasi romantycy nie posunęli się do tak śmiałych prób. Wprowadzili jednak mimo silnych oporów spadek męski metra. Język, który chciał być „jak piorun jasny, prędkie“ nie mógł nie wyzyskać tych efektów, jakie daje jasnosylabowy akcentowany wyraz na końcu zdania. Wystarczy

<sup>1</sup> Za M. Dłuską, op. cit., str. 67.

zestawić dwa zakończenia metra z *Lilii* Mickiewicza. Pierwszy narzuca rozlewny szeroki sposób wygłaszania, drugi — zwarty, ucinkowy, twardy, mocny — naprawdę męski.

1) Tyś <sup>/</sup>moja! /— <sup>/</sup>— /—

2) Mój <sup>/</sup>to kwiat! / <sup>/</sup>— / <sup>/</sup>— / <sup>/</sup>— /

lub

To mój! To moje wstęgi! — <sup>/</sup>— / — <sup>/</sup>— / — <sup>/</sup>—

To mój! To mój! To mój! — <sup>/</sup>— / — <sup>/</sup>— / — <sup>/</sup>—

Jak już podkreślono, główną cechą sylabotonizmu jest 1) jednakowa ilość sylab i 2) — stała ilość jednakowo rozłożonych akcentów. Jednakże obydwie te warunki w naszej wersyfikacji zostały od dawna poważnie rozluźnione. Jak wynika choćby z ostatniego przykładu długość metra liczy się tylko do ostatniej akcentowanej sylaby. Następujące po niej bezakcentowe nie wchodzi właściwie w rachubę. Może ich w ogóle nie być, mogą występować nawet dwie. Dlatego metrowi 7-sylabowemu o spadku żeńskim odpowiada zawsze 6-sylabowy ze spadkiem męskim:

Tyś moja. Mój to kwiat (6)

Między lilii kręgi (7)

Zaplotłem wstążek zwój. (6)

To mój. To moje wstęgi (7)

To mój. To mój. To mój (6)

Drugie odstępstwo od głównych rygorów dotyczy miejsca pierwszego akcentu w metrze. Może ono być różne. Regularność akcentowa w zasadzie obowiązuje dopiero od drugiego akcentu. Przykładem tej zasady może być przytoczony poprzednio początek *Alpuhary* lub *Kaliny*:

Rosła ka—lina z liściem szerokim, <sup>/</sup>— — — / <sup>/</sup>— — / <sup>/</sup>— — / — <sup>/</sup>— —

Nad modrym w gaju rosła potokiem, — <sup>/</sup>— — — / <sup>/</sup>— — / <sup>/</sup>— — / — <sup>/</sup>— —

Drobny deszcz piła, rosę zbierała, <sup>/</sup>— — — / <sup>/</sup>— — / <sup>/</sup>— — — / — <sup>/</sup>— —

W majowym słońcu liście kapała. — <sup>/</sup>— — — / <sup>/</sup>— — — / <sup>/</sup>— — — / — <sup>/</sup>— —

Mamy tu zarazem przykład wymiany stóp o tej samej długości. Jest to po prostu przeniesienie starej zasady metryki antycznej do naszej wersyfikacji, świetnie ożywiające jednostajność przyjętego wzoru rytmicznego. Podobny chwyt zastosował Tetmajer w pierwszym wierszu utworu *W lesie*. Poza tym jedynym wyjątkiem jest tu zachowany czysty sylabotonizm. Wymiana przyjętej stopy na inną, której rytm bardziej harmonizuje z treścią pierwszego wyrazu, od razu narzucającego zwolnione tempo wygłaszania wiersza daje tu bardzo korzystny efekt:

Wolno i sennie chodzą / — — — / / — — — / / — — —  
 Po jasnym tle błękitu — — — — — / / — — — / / — — —  
 Żółcisto—białe chmurki — — — — — / / — — — / / — — —  
 Z połyskiem aksamitu — — — — — / / — — — / / — — —

Wielu poetów, naśladowując wzory ludowe, posługuje się metrem przeplatany. Taki układ zastosowała Konopnicka w wierszu *W piwnicznej izbie*, w którym 10-sylabowiec przeplata się z 7-zgłoskowcem.

W piwnicznej izbie zmrok wczesny pada,  
 Wilgotny a ponury;  
 Mętными szyby drobne okienko  
 Na brudne patrzy mury.

Metr przeplatany, jak również spotykany niekiedy, występujący sporadycznie w utworze metr krótszy od przyjętego wzorca, jest formą znaną już w systemie sylabicznym. Służy on do ożywienia wypowiedzi, do podkreślenia nagłych zmian w toku myśli lub nastroju.

Tym samym celom służył tzw. wiersz wolny, który operując metrem różnej długości stanowi w zasadzie specyficzną postać mowy rytmizowanej. Niektóre wiersze mają wyraźną formę mieszaną. Przeplatają się w nich wiersze zdaniowe z sylabicznymi lub sylabotonicznymi. Te ostatnie występują najczęściej w partiach kończących pewne całości treściowe. Np.:

— Lecz w tej służbie co robić? — wilk znowu zapyta. (7+6)  
 — Co robić? dziecko jesteś, służba wyśmienita —(7+6)  
 Oł, jedno z drugim, nic a nic! (5+3)  
 Dziedzińca pilnować granic, (8)  
 Przybycie gości szczekaniem głosić, (10)  
 Na dziada warknąć, Żyda potarmosić (11)  
 Panom pochlebiać ukłonem, / — — — / — — — — — / — — — — — (8)  
 Sługom wachlować ogonem / — — — / — — — — — / — — — — — (8)

#### f) System toniczny

Tonizm jest najmłodszym z systemów rytmicznych poezji polskiej. Głównym elementem w każdym odcinku mowy jest tu jeden silny akcent wyrazowy. Długość akcentowanego wyrazu nie odgrywa tu roli. Jeśli składa się on z większej ilości sylab wymawia się go szybciej. Jeśli jest krótki, jednosylabowy przedłuża się jego wygłaszanie na całą długość „taktu“. Słowo o silnie akcentowanej sylabie, będącej wyznacznikiem „taktu“, miarą czasową dla poszczególnych odcinków wypowiedzi, mogło się łączyć z innymi wyrazami akcentowanymi słabo- lub nieakcentowanymi. Skupienie paru sylab, a nawet wyrazów wokół jednego akcentu — nazywane w naszej literaturze naukowej najczęściej „zestrojem“ — jest wypowiedziane z taką szybkością, aby poczucie przyjętego tempa nie zostało zachwiane, aby nie został załamany rytm utworu. Wiersze w utworze

składają się z tej samej ilości zestrojów. Koniec każdej serii zaznaczany jest intonacją. Typ wiersza przyjmujący za jednostkę miary czasowej nie sylabę, nie stopę lecz tzw. zestrój, który może składać się zarówno z sylab, jak i całych grup wyrazowych skupionych wokół jednego akcentu recytacyjnego, istniał od dawna w naszej poezji ludowej i w utworach literackich. Wystarczy wspomnieć, że już Słowacki stosuje go w późniejszym okresie swej twórczości. Występuje on np. wyraźnie w *Księdzu Marku* w *Zawiszy Czarnym* i w cytowanym na początku wierszu *Sowiński w okopach Woli*.

Wierszem tonicznym posługiwał się również Wyspiański. Był on, rzecz można, urodzonym tonistą. Jednak tonizm jako sposób rytmicznej organizacji wiersza był wówczas w ogóle nie dostrzegany. Widziano w dziełach Słowackiego i Wyspiańskiego wiersze, ba nawet ich partie, które nie były sylabotonicznymi, wolnymi, ani nawet sylabicznymi. Twórcze wysiłki Słowackiego uznano tedy powszechnie za „pożałowania godne zaniedbanie w dziedzinie rytmu“<sup>1</sup>. Ponieważ u tego znakomitego sylabotonisty było to zjawiskiem co najmniej zastanawiającym, próbowano sobie tłumaczyć to wpływem towianizmu i wynikającym stąd niewłaściwym pojmowaniem roli natchnienia, na skutek którego pisarz przestał przywiązywać wagę do formy swych utworów. Gorzej jeszcze oceniono tonizm autora *Wesela*. „Z ubolewaniem mówiono — podaje w swym bogatym studium M. Dłuska — że Wyspiański jest poetą utalentowanym, genialnym, jest nowym wieszczem narodu, tylko, niestety, wiersze jego pod względem rytmicznym są chropawe, zbyt często kaleczące ucho. Na tym jednym, jedynym punkcie wysoki artyzm jego zawodzi“<sup>2</sup>. Tonizm dostrzeżony został dopiero po ukazaniu się *Księgi ubogich* Jana Kasprowicza (1916). Stało się to pewnie tylko dlatego, że typ tej rytmizacji jest stosowany świadomie w całym zbiorze. Po pierwszej wojnie światowej młodzi nasi poeci poszukiwali, jak chyba nigdy, nowych środków wyrazu artystycznego i oto znaleźli. Uznać ten nowy typ za system obowiązujący było tym łatwiej, że znany on już był w wielu literaturach europejskich: w niemieckiej, angielskiej, rosyjskiej. W *Księdze ubogich* Kasprowicz wprowadził rodzaj wiersza tonicznego, który najbardziej rozpowszechnił się u nas. Jest to tzw. trójakcentowiec (3’):

Ta, wrona, (co dla swych piskląt (8) — / — / — — / / —

Chleb nam (ze stołu) kradnie, (7) / — / — — / — —

Potrzebę (i rozkosz) niewoli (9) — — — / — — — / — — —

Budzi (w jej sercu) na dnie. (7) / — / — — / — —

<sup>1</sup> M. Dłuska, op. cit. t. II, str. 310.

<sup>2</sup> j. w. str. 311.

Wiersz toniczny znalazł swych wybitnych przedstawicieli w Tuwimie i Broniewskim. Stosują oni i rozwijają różne jego rodzaje: dwu-, trój-, cztero- i sześćoakcentowce (3' + 3'). Szczególnie ten ostatni wiersz, będący nowym rodzajem heksametru, znajduje częste zastosowanie. Układ sześciu zestrojów stwarza szerokie i dogodne, niemal nieograniczone ramy dla nieskrępowanego wyrażania treści. Jedyne obowiązujące tu w zasadzie rygory, to liczba akcentów. Wzorzec ten nadaje się szczególnie do szerokiego toku opowiadaniowego, do spokojnej epickiej narracji. Nic dziwnego, że Broniewski tak chętnie posługuje się nim do wypowiedzenia swych przeżyć wojennych i związanych z nimi refleksji.

                               
 Syn/ podbitego/ narodu/ syn/ niepodległej/ pieśni, (8+7)

                                         
 O czym/ i jak/ mam śpiewać// gdy dom mój/ ruiny/ i zgliszcza (7+9)

                                         
 Jak czołg/ przetoczył się/ wrzesień// ziemi/ rodzinnej/ przez piersi (8+8)

                                         
 A moja/ dłoń/ jest bezbronna/ i bezbronna jest/ ziemia/ ojczysta. (8+10)

Podobny tok spotykamy w wierszu *Co mi tam troski*

                                         
 Co mi/ tam/ bogactw/ szukać// ja nie mam/ nic/ oprócz pieśni (7+8)

                                         
 Siedem/ niemieckich/ granatów// mój dom/ rozwaliło/ we wrześnie. (8+9)

#### D. Niektóre trudności w analizie rytmiki utworu w szkole

W literaturze współczesnej współlistnieją jako równorzędne aż trzy z omówionych tu systemów: sylabiczny, sylabotoniczny i toniczny. Zdarzają się jednak również takie utwory, których nie możemy zaliczyć do żadnego z nich. Są to formy mieszane, które mogły powstać w okresach przejściowych, lub w których świadomie zastosowano różny wzorzec, bądź też, tak jak to mamy w wierszu wolnym, w ogóle nie zastosowano tu rytmicznej organizacji mowy lub zastosowano częściowo, tylko w niektórych partiach.

Są jednak takie utwory, które sprawiają nam inną zupełnie trudność. Mianowicie: mogą być bez zastrzeżeń zaliczone na raz do dwu różnych systemów. Pozornie wydaje się to czymś niedorzecznym. Czyż może zajść taki wypadek, aby utwór był układany według dwóch różnych systemów rytmicznych? Na pewno nie. Jednak język nasz stwarza takie możliwości. Możemy np. w wierszu sylabicznym pisanym w okresie kiedy tylko ten typ był znany, odczuwać stały podział na jednakową ilość zestrojów, jak również wiersz zdecydowanie toniczny może wykazać stałą liczbę sylab. Podobna trudność powstanie również wówczas, gdy zdarzy się tak, że zestroje będą akurat odpowiadać pewnym rodzajom stóp lub odwrotnie.

Wówczas nie będziemy mogli rozstrzygnąć, czy jest to wiersz toniczny, czy sylabotoniczny.

Klasycznym tego przykładem jest słynna *Pieśń Wajdeloty*. Mickiewicz, jak sam o tym pisze, chciał stworzyć wzór polskiego heksametru naśladującego metr antyczny, złożony z 6 stóp. Według tej zasady przez dziesiątki lat skandowano ową pieśń zgodnie z tendencją autora w sposób następujący:

Skąd Li/twini wra/cają?// Z nocnej/ wracają/ wycieczki.

Wiozą/ łupy/ bogate, // w zamkach/ i cerkwiach/ zdobyte...

Nasze współczesne przyzwyczajenia i pojęcia teoretyczno-literackie mogą nam podsunąć jeszcze inny sposób rozczłonkowania tego wiersza — taki, jaki w zupełności będzie odpowiadać systemowi tonicznemu.

Skąd/ Litwini/ wracają?/ z nocnej/ wracają/ wycieczki.

Wiozą/ łupy/ bogate/ w zamkach/ i cerkwiach/ zdobyte...

Momentem, który rozstrzyga na korzyść jednego z dwóch systemów jest w tym wypadku moment historyczny. Gdy jednak obydwa systemy obowiązują w czasie powstania utworu, nie możemy przechylić szali na korzyść żadnego z nich.

Jako przykład takiego przypadku może posłużyć nam wiersz Brońskiego *Twarde ręce*. Jego metr może być odczytany dwójako:

1) Miedź/ i żelazo// nafta/ i węgiel (4')

2)  $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$  //  $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$  (5+5)

1) Z czarnych/ czeluści// krzyczą/ o czyny: (4')

2)  $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$  //  $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$  (5+5)

1) Niech nas/ zamieni // w ludzką/ potęgę (4')

2)  $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$  //  $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$  (5+5)

1) ramię/ stalowe// ludzkiej/ maszyny! (4')

2)  $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$  //  $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$   $\underline{\quad}$  (5+5)

Literatura dotycząca badań nad rytmiką polską jest dość obfita. Jednak dociekania naszych uczonych są jeszcze zbyt jednostronne. Sporo dzisiaj wiemy o historycznym rozwoju naszej prozodii, natomiast bardzo mało o funkcji różnych układów prozodyjnych. A właśnie to zagadnienie w szkolnej analizie rytmiki utworu powinno być traktowane jako najważniejsze. Jednak wobec braku odpowiednich naukowych opracowań w wielu wypadkach musi być ono nadal opracowywane głównie na podstawie indywidualnego subiektywnego odczucia.

## E. Jakie elementy z dziedziny rytmiki i na jakim poziomie należy opracowywać w szkole

Opracowywanie elementów rytmiki utworów literackich w szkole może mieć na celu: a) rozwijanie rozumienia i umiejętności określania funkcji rytmicznej organizacji mowy; b) przyswojenie młodzieży elementów teorii rytmicznej organizacji wiersza; c) przyswojenie wiadomości z historii rytmiki polskiej.

Rozwijanie rozumienia i umiejętności określania funkcji rytmicznej organizacji mowy jest jednym z nieodzownych elementów kształtowania kultury literackiej naszych uczniów. Trwać ono powinno od pierwszego zetknięcia dziecka z mową zrytmizowaną, z wierszem — aż do końca szkoły. Dorywcze uwrażliwianie dzieci na niezwykłość, harmonię i ład, na piękno mowy zrytmizowanej, dorywcze podanie uwag oraz opracowywanie oderwanych zagadnień na stopniu epizodycznym przeradzać się powinno stopniowo w systematyczny układ wiadomości z teorii i historii rytmiki powiązanych ściśle z opracowanym materiałem historyczno-literackim.

Kształtowanie wrażliwości estetycznej, uczulanie na rytm i jego odmienny charakter w różnych systemach, rozumienie jego roli obok innych komponentów stanowiących o niepowtarzalności tych treści, jakie wiersz wyraża, powinno prowadzić do: a) coraz bardziej świadomego przyjmowania, apercypowania i przeżywania utworu; b) coraz lepszego, bardziej estetycznego odczytywania utworu z uwzględnieniem jego właściwości i walorów rytmicznych. Osiągnięcie tego celu dla przeciętnego ucznia nie jest łatwe. Droga prowadzi od wyrabiania słuchu, od naśladowania dobrych wzorów, od zwalczania wszelkiego tzw. „samograjstwa“ w recytacji dzieci, poprzez dorywcze próby analizowania rytmiki wiersza do rozumienia jej roli i pełnego świadomego uwzględniania jej w odczytywaniu i ocenie wiersza.

Piszę te słowa pod świeżym wrażeniem niezłej recytatorki, która czytała wiersz Staffa pt. *Wieczór* w kl. VIII. Interpretacja utworu była pod każdym względem bez zarzutu — z wyjątkiem jednego. Wypowiedziano go w rytmie, sprzecznym z założeniami kompozycyjnymi autora. Utwór wygłoszony był tak, jak gdyby w nim był zastosowany metr toniczny i strofa składała się z dwóch par, dwu- i czterozestrojów. Wiersze, w których wyodrębniono dwa człony wygłaszane były w tempie przyspieszonym, pasażowym. Szczególnie wyrazy jednosylabowe wymawiane były bardzo szybko. Natomiast niewspółmiernemu wydłużeniu uległy wiersze czterozestrojowe.

Rosa przed snem/ nasycą  
Trawę/ i bujny chwast  
Wiatr/ ostrzy/ sierp/ księżycą,  
Aż/ leca/ iskry/ gwiazd.

W takiej interpretacji zaginęło to, co jest istotą tej liryki, co stanowi o jej niezwykłym, niepowtarzalnym pięknie, uroku. W rągłych przeskokach od pasażu recytacyjnego do odcinania poszczególnych słów zaginęła tak kapitalnie oddany nastrój i żywość wrażeń zmysłowych. Znużenie po wyczerpującym upale dnia, spokój nadchodzącej nocy, rozkosz chłodu i wilgoci, odurzenie kadzielnym zapachem łąk, jak gdyby przedsenny ostatni obraz ostrzonego wiatrem księżycy — wszystko to wydobywa autor zastosowując aż do znużenia jednostajny, spokojny i czysty sylabotoniczny układ metra:

Po ciężkim dniu upale — / — / / —  
 Zmierzch zlewa rzeźwy chłód, — / — / / — / /  
 Woń łąk ku nocy chwale — / — / / — / /  
 Kadzielnym wzbija miód. — / — / / — / /

Treść słów jest tu ściśle zestrojona z ich rytmem i tylko z tego połączenia rodzi się jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny nastrój i czar wiersza. Zmiana rytmu na toniczny, szczególnie w zakończeniu, powoduje nie tylko zmianę nastroju, ale również zacieranie się znaczeniowej ostrości słów, którą nadaje im autor narzucając właściwe tempo wypowiedzania.

Budowa rytmiczna wiersza jest dość łatwa do zrozumienia jedynie wówczas, gdy rozpatrujemy ją na wierszach reprezentujących tzw. czysty typ metra — bez odstępstw od przyjętego wzorca sylabotonicznego, tonicznego itp. W przeciwnym wypadku zagadnienie staje się trudne i skomplikowane. Jeszcze trudniejszą i bardziej niebezpieczną sprawą jest dociekanie funkcji rytmiki w wypadkach mniej jaskrawych. Nie mam tu, rzecz jasna, na myśli podstawowej roli metra, jako czynnika, który obok rymu stanowi o istnieniu mowy wiązanej lecz jego rolę ekspresyjną podkreślającą znaczeniową i emocjonalną stronę wypowiedzi. Podejmować tego rodzaju dociekania należy tylko wtedy, gdy materiał dostarcza przekonywających, wyrazistych przykładów. W przeciwnym razie zbyt łatwo jest zboczyć na manowce nieproduktywnego, mglistego estetyzowania.

W kl. I—IV dzieci zdobywają sporą ilość spostrzeżeń dotyczących wersyfikacji. Niektóre jej zjawiska uświadamiają sobie (np. rym, zewnętrzna forma utworu wierszowanego) lub świetnie wyczuwają (np. rytm), często określając je w swoisty sposób. Odróżnianie utworu wierszowanego od niewierszowanych przewiduje program w kl. II. W gruncie rzeczy następuje to znacznie wcześniej. Do pojęcia rytmu dziecko w tych klasach dochodzi w zasadzie na lekcjach śpiewu. Wiadomości o takcie, tempie, rytmie znacznie wcześniej zdobywa tu niż na języku polskim. Kojarzenie słów pieśni z rytmem melodii podprowadza dzieci do rozumienia rytmu mowy wiązanej. Często, zanim na lekcji języka polskiego (o ile nauczycielem jest ktoś, kto nie uczy śpiewu) pojawi



się zagadnienie rytmiki, znane ono już jest dzieciom zupełnie dobrze z lekcji śpiewu. Tam również dzieci zaprawiają się znacznie wcześniej do praktycznego rozczłonkowania wierszy i słów na sylaby. Trzeba jednak pamiętać, że w śpiewie sylaba nie jest traktowana jako jednostka miary czasowej metra. Na tę różnicę trzeba będzie zwrócić uwagę uczniów w chwili, gdy wprowadzać będziemy pojęcie sylabizmu (wiersza sylabicznego), lub sylabotonizmu (wiersza sylabotonicznego).

W kl. V można wprowadzić terminy: mowa wiązana i nie wiązana, najpierw w związku z rymem i stosować je w praktyce. Tutaj też należy wskazać na podwójne znaczenie terminu „wiersz“. Dla ułatwienia można posługiwać się początkowo określeniem „linijka wiersza“ oraz częściej stosować wyraz „utwór“ zamiast „wiersz“ lub nawet „utwór pisany mową wiązaną“. Opierając się na wiadomościach dzieci z muzyki możemy wprowadzić drugą z podstawowych cech mowy wiązanej: rytm. Wykorzystując znane im już pojęcie taktu i dźwięku mocnego (akcentowanego) w takcie można bez większych trudności wprowadzić pojęcie wiersza dwu i trójakcentowego. Określenie to pojawić się powinno po paru próbach wyróżniania w wierszach dwu-, trój- i cztero- i pięciostrojowych akcentów głównych (sylab mocno akcentowanych) oraz członków wiersza (grup wyrazów skupionych wokół tych akcentów). Świetnym materiałem do dwóch pierwszych ćwiczeń jest Tuwima *Śląsk śpiewa*. Np. do wyróżnienia i opracowania takich pojęć jak: człon wiersza, akcent główny, podstawowy, wiersz dwuczłonowy (dwuakcentowany) posłużyć może strofa:

$\frac{1}{\text{Na dół}}, \text{ do } \frac{1}{\text{góry}},$   
 $\text{Do } \frac{1}{\text{góry}}, \text{ na } \frac{1}{\text{dół}}$   
 $\text{W } \frac{1}{\text{grób}}, \text{ sztolni},$   
 $\text{W } \frac{1}{\text{mroczny}}, \text{ padół}$

Po opracowaniu rytmu tej strofy na tym samym utworze przeprowadzić można analizę wiersza trójczłonowego (strofa I). Najlepiej nadaje się do tego fragment zaczynający się od słów:

Dymią/ bure/ kominy,  
 Piece/ hutnicze/ płoną,  
 Dudnią/ dudnią/ maszyny,  
 Łuną/ palenisk/ czerwoną  
 Czarną/ zasnuwa się/ dal.

W początkowym czterowierszu budzić może niepokój zdanie: „Wre głuchy rytm roboty“. Można zastosować tu dwa podziały:

1) Wre/  $\frac{1}{\text{głuchy}}$   $\frac{1}{\text{rytm}}$   $\frac{1}{\text{roboty}}$

lub

2) Wre  $\frac{1}{\text{głuchy}}$ /  $\frac{1}{\text{rytm}}$ /  $\frac{1}{\text{roboty}}$

Wspaniałe przykłady czteroakcentowca mamy tutaj aż w trzech strofach. Dla dzieci najbardziej wyrazista jest zwrotka ostatnia (Maszyna śpiewa).

Pojęcie wiersza członowego, akcentowego (termin „zestrój“ jako bardziej obcy dzieciom należy podać dopiero na stopniu licealnym) oraz rytmu akcentowego, tonicznego, można wprowadzić w podobny sposób analizując rytm niektórych przysłów i zagadek ludowych (nadające się do tego przykłady omówione były wyżej).

Zrozumienie istoty wiersza sylabicznego nie przedstawia dla dzieci kl. V zbyt trudności. Przeciwnie, wykazują one zwykle duże zainteresowanie i biorą żywy udział w analizie rytmicznej. Chodzi tylko o to, aby przykłady nie były zbyt trudne. Ich dobór musi być bardzo staranny. Wiersze nie reprezentujące czystej formy, w tej klasie nie powinny być opracowywane. Przy pierwszej poważniejszej trudności należy oznajmić uczniom, że są jeszcze inne „trudniejsze“ sposoby rytmicznej budowy wiersza. O nich będą się uczyć w starszych klasach.

Wydaje się, że dopiero po zapoznaniu uczniów z wierszem sylabicznym można wprowadzić w zasadzie obcy dzieciom termin: wiersz toniczny. Nazwa ta staje się potrzebna dopiero wtedy, gdy zaczynamy operować dwoma typami metra.

W słabszych klasach można by przesunąć opracowanie wiersza sylabicznego i tonicznego do kl. VI. Tutaj w związku z częstszym rozpatrywaniem wierszy sylabicznych zwrócić uwagę na stały akcent w zakończeniu (spadku) wiersza i wprowadzić termin „klauzula“. W związku z rytmem żeńskim i męskim należy zwrócić uwagę na walory akcentacyjne i intonację zakończeń wiersza oraz kontynuować próby wyjaśnienia funkcji rytmu. Celem praktycznym tych rozważań winna być przede wszystkim nauka estetycznego czytania mowy wiązanej i rozwój wrażliwości estetycznej.

W klasie VII nawiązując do wiadomości o stałym akcencie w klauzuli, w związku z analizą niektórych wierszy należy wysnuć z dziećmi wniosek, że są utwory, w których wszystkie akcenty zostały uporządkowane. Wprowadzamy wówczas nazwę określającą ten „wydoskonalony“ typ sylabowca. Operując w tej klasie wyłącznie czystym wierszem sylabotonicznym wyodrębniamy w nim podstawowe człony rytmiczne — stopy. Zestawiamy je z członem tonicznym, jako bardziej swobodnym skupieniem sylab i słów.

Następnie zapoznajemy z akcentem rytmicznym i z najczęściej spotykanymi w języku polskim rodzajami stóp: jambem, trochejem, daktylem, amfibrachem. Okolicznościowo wskazujemy na walory toniczne i nastrojowe niektórych układów. Zapoznanie dzieci ze średniówką i jej funkcją nie powinno nastęrczać na tym poziomie specjalnych trudności.

W klasie VIII, drogą porównań i zestawień, należy dobrze ugruntować dotychczasową wiedzę, wprowadzić pojęcie metra, na podstawie obser-

wacji wskazać, jakie systemy rytmiczne spotykają się częściej w dawniejszych wierszach, a jakie obecnie (oczywiście bez wiązania tych uwag z epoką literacką). Na tym poziomie można również pokazać na paru przykładach (3—4) i wyjaśnić rolę tzw. rozluźnień rygorów rytmicznych w sylabotonizmie (np. *Sąd Słonimskiego*) i tonizmie (wymiana stóp, rozłożenie akcentów w pierwszej stopie itd.) i ich znaczenie ekspresywne.

Zamknięcie pracy nad rytmiką w klasie VIII powinno stanowić zapoznanie uczniów z wierszem wolnym. Należy wówczas wskazać na ścisły związek długości jego metra z dynamiką wypowiedzi autorskiej.

Zagadnienia rytmiki najściślej kojarzą się z kursem historii literatury. W kl. IX—XI rozpatrywanie etapów historycznego rozwoju naszej wersyfikacji wzbogacić powinno wiedzę uczniów o epoce, o nowatorskich wysiłkach naszych czołowych poetów. Analiza faktu występowania systemów rytmicznych w okresach przełomu posłużyć powinna do lepszego zrozumienia dialektyki rozwoju naszej literatury. Zjawiska te mogą być świetnie wykorzystane do pełniejszego rozumienia społecznej funkcji nowych środków wyrazu artystycznego oraz roli sztuki ludowej jako źródła nowatorskich form, jakże często nie dostrzeganego i nie docenianego w naszej przeszłości. Takie ukazywanie zagadnień rytmiki wzbogaci obraz poszczególnych epok literackich, pozwoli w sposób bardziej konkretny opracować ich syntezę, precyzyjniej określać różnice zachodzące między nimi, a tym samym właściwiej ukazywać dynamizm rozwojowy naszej literatury i jego źródła.

Sądzę, że zakres wiedzy teoretyczno-historycznej z dziedziny rytmiki w klasie IX—XI nie powinien w zasadzie odbiegać od tych podstawowych elementów, które omówione zostały w częściach poprzednich niniejszej pracy. Rzecz jasna, materiał ten powinien być podany stopniowo, w ścisłej korelacji z materiałem historyczno-literackim.

Istotną trudność stanowić może sprawa wprowadzenia elementów rytmiki systemu antycznego. Jeśli nowe programy nie wprowadzą żadnego utworu z literatury antycznej — choćby urywków *Odyssei* czy *Iliady* — trzeba by wiadomości te z wiązać z omówieniem formy *Odprawy posłów greckich* np. z opracowaniem Chóru III, jako najwcześniejszego wiersza polskiego nawiązującego do wzorów antycznych.

#### BIBLIOGRAFIA

- M. Dłuska — *Studia z historii wersyfikacji polskiej*, t. I—II, PAU, Kraków 1947—50.  
K. Zawodziński — *Zarys wersyfikacji polskiej*, Wilno 1936.  
S. Furmanik — *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Warszawa—Kraków 1947.  
S. Furmanik — *Studia z wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1955.  
G. L. Abramowicz — *Wwiedzenie w literaturowiedzenie*, Moskwa 1953.  
L. W. Szczepiłowa — *Wwiedzenie w literaturowiedzenie*, Moskwa 1956.

## PROJEKT OPRACOWANIA „ZEMSTY“ ALEKSANDRA FREDRY W KLASIE VII

*Zemsta* Fredry zajmuje w programie szkoły podstawowej miejsce specjalne: Jest to pierwsze, dawane w całości, wielkie dzieło sztuki literackiej. Jest to również pierwszy i jedyny w programie utwór dramatyczny.

Dzieci powinny głęboko przeżyć to pierwsze zetknięcie się z prawdziwą sztuką dramatyczną, a nauczyciel wyzyskać okazję, aby pokazać uczniom i nauczyć ich wyróżniania tych elementów dzieła literackiego, zwłaszcza dramatycznego, które występują w *Zemście* i mogą być na poziomie kl. VII przez dzieci zrozumiane i zapamiętane.

Na opracowanie tego dzieła *Instrukcja programowa* przewiduje 6 godzin lekcyjnych. Jest to trochę skąpo, gdy się weźmie pod uwagę ogrom materiału i liczne trudności (przecież utwór nie był pisany dla dzieci 13—14-letnich!) i konieczność napisania w klasie wypracowania opartego na *Zemście*.

Moim zdaniem niesposób opracować tę komedię na mniej niż 7 godzinach. Stąd też konieczność „wygospodarowania“ jednej dodatkowej godziny.

Opracowanie komedii muszą poprzedzić zabiegi, które zbliżą uczniów do epoki *Zemsty* i do środowiska, z którego wywodzą się jej bohaterowie. Trzeba więc będzie nawiązać do programu historii Polski końca XVIII i początku XIX wieku, co zresztą nie zupełnie wystarczy, bo w utworze wspomina się nawet o konfederacji barskiej. Przypomnienie to, rzecz jasna, musi się ograniczyć do kilkunastu zdań. Kilka objaśnień dotyczących roli stanu szlacheckiego i rozwarstwienia wewnątrz tej grupy: podział na panów, szlachtę posesjonatów i szaraków; wyróżnienie totumfackich i pieczeniarzy. Nieco o tych sprawach oraz o obyczajach i w ogóle o życiu społeczeństwa w tym okresie dowiedzą się uczniowie przy okazji opracowywania utworów „Tematu I“, które poprzedzają *Zemstę* (Krasicki: *Pijaństwo* i *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, Reymonta: *Kukielki*, Żeromskiego: *Po powrocie z wojenki*), pomocne również może się okazać przypomnienie fragmentu czytanego w kl. VI: *Skąd zguba Polski* St. Staszica.

Trzeba pokazać dzieciom ubiory z tej epoki i zapoznać z ich nazwami, np. kontusz, żupan, pas, frak, tupet (peruka), harcopf (warkocz), kapelusze stosowane, karabela itd.

Zwrócić uwagę na tytuły fikcyjnych godności szlacheckich (cześnik i in.), co zresztą będzie potrzebne przy czytaniu *Pana Tadeusza*.

Wyjaśnić znaczenie zwrotów: jaśnie panie, waść, waszeć, aśka, pani miłościwa, pani dobrodziejka itp.

W krótkiej pogadance zapoznać dzieci z ówczesnymi obyczajami związanymi z instytucją małżeństwa w zamożniejszych domach szlacheckich (wydawanie za mąż córek i żenienie synów bez ich zgody, pod przymusem, według porozumienia zawieranego między rodzicami państwa młodych!). Trzeba również wyjaśnić instytucję opiekuństwa nad nieletnimi bogatymi sierotami, a właściwie nad ich majątkiem: zapoznać z pojęciem spadkobrania i testamentem. Dobrze będzie opowiedzieć o ówczesnych stosunkach między rodzicami a dziećmi (władza rodzicielska i zupełny brak praw dzieci, zwroty: pani matko, panie ojcze). W związku z tym można zebrać wyrazy oznaczające pokrewieństwo (potrzebny jest nam wyraz: bratanica — synowica).

Przed rozpoczęciem czytania komedii należy, jeżeli to możliwe, zorganizować wspólną wycieczkę do teatru. Niektórzy nauczyciele czekają z opracowaniem *Zemsty*, aż będzie ona grana na scenie, ale nie zawsze jest to możliwe. Można iść na inną sztukę, po prostu dlatego, żeby zetknąć dzieci z teatrem, pokazać realia teatralne i nauczyć słownika teatralnego (widownia, scena, kurtyna, kulisy, dekoracje, aktor, sufler, reżyser itd.).

Niektóre z tych zabiegów można i trzeba wykonać w przerwach między czytaniem poszczególnych aktów, inne zrobimy po lekcjach lub na wycieczce (np. do Muzeum Narodowego, gdzie obejrzymy sprzęty i ubiory szlacheckie). Pozostałe kwestie trzeba będzie załatwić przed rozpoczęciem czytania, w czasie wyznaczonych 6 (7) godzin lekcyjnych.

Czytanie i opracowanie komedii.

Nie należy zadawać do domu czytania tekstu, którego nie czytaliśmy w klasie. Utwór traci wówczas urok świeżości, a niezrozumienie trudnego języka może nawet zniechęcić ucznia do dzieła Fredry. Najlepiej byłoby całość przeczytać możliwie pięknie w klasie. Jest to właściwie najważniejsza robota.

Piękne, zrozumiałe, artystyczne przeczytanie tekstu *Zemsty* to oddanie głosu samemu autorowi, to poddanie dzieci czarowi dzieła sztuki, to umożliwienie im wspólnego przeżycia artystycznego. Wszystko inne, tj. zdobycie określonych wiadomości i budowanie fundamentu pewnej pożądaney postawy uczuciowej, ideologicznej i estetycznej opiera się na przeżyciu, pierwszym przeżyciu utworu w czasie czytania go przez nauczyciela.

Wynika stąd „obowiązek“ nie tylko osobistego przeżycia *Zemsty* przez nauczyciela, ale doskonałego przygotowania się do czytania. Głos czytającego musi wiernie odtwarzać zamiary autora, musi modulować swe brzmienie w zależności od sytuacji i postaci mówiącej, miarkować tempo, przestrzegać pauz, musi żyć i trzymać na uwieży serca i umysły słuchaczy. Do dobrego czytania przywiązywał widocznie wielkie znaczenie Fredro, który prawie każdą „kwestię“ zaopatrzył informacją, dotyczącą sposobu czytania. Oto wskazówki z jednej tylko, pierwszej sceny aktu I: „jakby do siebie“. (Uwaga: nie „do siebie“, ale „jakby do siebie“, to znaczy tak,

żeby go jednak słyszano!), „parskając śmiechem“, „śmieje się“, „niekoniecznie przystając“, „urazony“, „kończąc rozmowę“, „niekontent“, „zniecierpliwiony“. Rzecz jasna nie można „szarżować“, robić jakiegoś dziwactwa, trzeba czuć nastrój sceny, charakter osoby i słuchać przy czytaniu swego własnego głosu, kontrolować samego siebie. Pamiętać, że nie głos nauczyciela i on sam jest tu ważny, lecz poeta — Aleksander Fredro i jego dzieło.

Jeżeli nauczyciel języka polskiego nie potrafi sam dobrze czytać (co jest niedopuszczalne!), to trzeba szukać zastępstwa kogoś, kto czyta dobrze. Nie wolno źle czytać *Zemsty!* Nie wolno przerywać czytania wyjaśnieniami. W ogóle nie przesadzać ze zbyt drobiazgowymi wyjaśnieniami tekstu: nie ma na to czasu i nie potrzeba; wystarczy zrozumienie sensu ogólnego i nastroju. (Np. w scenie VII aktu II — Klara, Papkin, nie ma potrzeby wyjaśniać skomplikowanego porównania Papkina do lilii, a piękności Klary — do kropli rosy; wystarczy, że dzieci zrozumieją sens ogólny: Papkin w sposób bardzo zabawny i pompatyczny oświadcza się Klarze, która sobie z niego drwi). Nie wyklucza to oczywiście późniejszego, po zakończeniu czytania, gdy będziemy mieli czas, szczegółowego rozbioru jakiejś wyjątkowo pięknej i trudnej kwestii, żeby się tym cackiem jeszcze pobawić. Jednak nadmiar objaśnień mógłby zamazać piękno całości fragmentu. Nie wolno nużyć, aby nie znudzić dziełem sztuki.

Akt I — Przeczytamy w całości. Poznajemy tu prawie wszystkie postaci komedii. Wyłuskamy z poszczególnych scen zawiązek fabuły (Cześnik projektuje swoje małżeństwo z Podstoliną; Klara i Waclaw kochają się i chcą się pobrać; Rejent z Cześnikiem nienawidzą się i dążą każdy do usunięcia rywala ze wspólnie zamieszkiwanego przez nich zamku). Należy zwrócić uwagę dzieci na 3 powiązane ze sobą wątki i na możliwości konfliktów pomiędzy nimi: kłótnia opiekunów uniemożliwia małżeństwo Waclawa z Klarą. Dzieci muszą zrozumieć, że cała ta skomplikowana kompozycja utworu musiała być obmyślona przez poetę. Każda postać otrzymała od Fredry własne życie, odrębny charakter i trwa tak, wciąż żywa, na kartkach komedii i w wyobraźni czytelników. Niech uczniowie zrozumieją, na czym polega praca artysty, niech na przykładzie *Zemsty* poznają specyficzne dla niej zasady kompozycji fabuły.

Akt II — Tempo akcji w porównaniu z aktem I osłabło. Dialogi nieco się wydłużają, dotyczą spraw raczej dawniejszych. Dopiero w drugiej części znów się ożywia akcja. Przygotowują się nowe zdarzenia: Waclaw wkrada się do domu Cześnika, chcąc być bliżej Klary. Spotyka się z Podstoliną, którą kiedyś znał i kochał. Podstolina chętnie by się teraz wydała za Waclawa, ale... równocześnie dowiadujemy się od Cześnika, że ta kochliwa niewiasta („malowidło, nieco stare“ według Papkina) dała mu słowo narzeczeńskie. Rozochocony Cześnik wysyła Papkina do Rejenta, aby go wyzwał na pojedynek.

Sądzę, że ze względu na oszczędność czasu i nieco przydługie rozmowy (Wacław — Klara) i trudne do zrozumienia dla dzieci, bo pełne niedomówień sceny Wacław — Podstolina — Klara — można tu wyjątkowo odstąpić od czytania całości aktu II. Opowiedzieć sceny 1, 2, 3, 4, 5 i 6, a przeczytać w klasie tylko 7 i 8. Zwrócić uwagę na barokową stylizację wiersza w scenie 7 (Klara — Papkin): niepoważna forma wiąże się tu z żartobliwie potraktowanymi oświadczeniami Papkina i kpiarską odpowiedzią pięknej Klary. Zwróćmy uwagę na powikłania, na pogmatwanie wątków, wątek — „Klara — Wacław“ spletał się z wątkiem „Cześnik — Podstolina“.

Akt III — Przeczytamy w całości. Zwróćmy tu uwagę na Rejenta, jako główną postać tego aktu (przelotnie tylko widzieliśmy go z okna podczas bójki na murze w akcie I; teraz jest u siebie i „zadużany“ we własnej przebiegłości działa, krzyżując plany Cześnika oraz zamiary Wacława i Klary; autor komplikuje w ten sposób fabułę jeszcze bardziej). Zbliży się moment kulminacyjny.

Zwróćmy uwagę na humorystyczne momenty, na komizm postaci. Występuje on zwłaszcza w scenie 1, gdzie Rejent pisze protokół z mularzami i w scenie 4: Rejent — Papkin. Dzieci przy pomocy nauczyciela powinny odkryć przyczynę komizmu: fatalną pomyłkę Papkina zwiedzonego pokorną postawą Rejenta i jego nagłą przemianą z buńczuczego rycerza w tchórzliwego i pokornego posłańca, po ujawnieniu pomyłki.

Warto tu również wskazać, porównując odpowiednie sceny z aktu I na typowość stosunku pana do chudopachołka, Cześnika i Rejenta do Papkina, Dyndalskiego i mularzy. Obaj pomiatają, gardzą, lekceważą ludzi zależnych od siebie. Jednak równocześnie Fredro obdarował obu swych bohaterów cechami indywidualnymi: formy tej wielkopańskości są u każdego z nich inne. Obrazy Cześnika i Rejenta mają więc w tym stosunku cechy indywidualne obok typowych.

Akt IV — Przeczytamy ten akt również w całości w klasie. Rozpoczniemy oczywiście od opisu sytuacji, jaka powstała po zakończeniu aktu III. Wszystko się poplątało i teraz musi nastąpić katastrofa. Lecz wbrew tym przewidywaniom, dla większego zaskoczenia napięciem momentu kulminacyjnego autor rozpoczyna pełną pogody, radości i optymizmu scenę 1. Cześnik wydaje ostatnie dyspozycje do swej uczyty ślubnej, przewiduje własne zwycięstwo w pojedynku z Rejentem. Wątek „Klara — Wacław“ znika, zapominamy o nim. Jednym słowem cisza... przed burzą. Warto tu wspomnieć o kontraście, jako jednym jeszcze sposobie wywoływania silnego przeżycia i wyrazistości obrazu poetyckiego. A burza rozpoczyna się już w następnej scenie. Zjawia się zmaltretowany Papkin i wraz z nim złe wieści: zdrada Podstoliny, triumf wroga — Rejenta, poważne zachwianie się planów Klary i Wacława, który ma się żenić z Podstoliną, mniemane otrucie Papkina, zbliżający się termin pojedynku Cześnika z Rejentem i wreszcie ukartowanie haniebnego zamachu Cześnika na Wacława.

Napięcie wzrasta do najwyższego stopnia. Ale równocześnie autor nie pozwala się nam zbyt martwić dając kapitalnie komiczne sceny z Papkinem piszącym zabawny testament i Cześnikiem układającym przy pomocy Dyndalskiego list do Waclawa w imieniu Klary. Wreszcie punkt kulminacyjny: Waclaw schwytany przez ludzi Cześnika i niespodziewane a szybkie rozwiązanie całej fabuły: Raptusiewicz każe pod przymusem zaślubić Klarę Waclawowi! Spełnia się marzenie młodych. Kończy się kłótnia sąsiadów, gdyż stają się krewnymi. Podstolina nie narzeka, bo otrzymała 100 000 od Klary z tytułu nie dotrzymanej intercyzy przedślubnej. W perspektywie możliwe małżeństwo Cześnika z Podstoliną. Wszystko się dobrze kończy! Autor rozwiązał wszystkie wątki i konflikty. Można podziwiać jego pomysłowość i talent w tworzeniu obrazów fikcyjnych, a przecież prawdziwych... do złudzenia!

Już w czasie czytania i streszczenia częściowego komedii trzeba zbierać materiał do charakterystyki Cześnika i Rejenta (ograniczmy się tylko do tych dwu postaci). Notujemy więc wypowiedzi Cześnika o samym sobie, (np. „nie sekret, żem niemłody, alem także i niestary“) i Rejenta o nim samym (np. „Cześnik burda, ja — spokojny“). Opinie innych osób o obu bohaterach porównujemy z poprzednimi ich sądami o samych sobie. Oceniamy ich słuszność. Następnie nazywamy cechy charakteru ujawniające się w postępowaniu Cześnika i Rejenta. Uzyskany materiał należy ująć w syntetyczną całość, co może być tematem wypowiedzi ustnej lub piśmiennej. Może nie byłoby zbędne pokazanie wzorowej wypowiedzi tego rodzaju, gdyż zagadnienie jest trudne. Taki wzór może dać najzdolniejszy uczeń, nauczyciel lub ... Boy-Żeleński. Ten znakomity znawca Fredry i błyskotliwy stylista daje próbę charakterystyki Cześnika i Rejenta w *Obrachunkach fredrowskich* w rozdz. „Staropolski obyczaj“ (Tadeusz Żeleński (Boy) *Mędrca okiem*, Kraków 1948, „Czytelnik“, str. 193 i nast.).

Przy tej okazji warto zwrócić uwagę na realizm w przedstawianiu postaci i stosunków społeczno-obyczajowych w *Zemście*. Przejawia się ten realizm w wiernym odtworzeniu tła: sprzętów, ubiorów, obyczajów, języka, a przede wszystkim charakterystycznych, typowych dla tamtego czasu postaci. Postaci te robią wrażenie istniejących, żyjących naprawdę. A przecież całość jest fikcją stworzoną w wyobraźni poety, chociaż opartą o elementy i to najbardziej charakterystyczne elementy współczesnej Fredrze rzeczywistości.

Nie od rzeczy będzie, jeżeli zwrócimy uwagę na wciąż rosnącą rolę satyrycznej strony utworu. Fredro nie zamierzał zapewne w tak ostrym świetle stawiać lichoty moralnej, obyczajowości schyłkowej szlachetczyzny. On tylko obiektywnie ją malował, wyciął po prostu fragment współczesności nie dostrzegając jej brzydoty obyczajowej, bo do niej przywykł, jak nie widzieli inni współcześni Fredrze i nawet żyjący już po nim przedstawiciele warstwy rządzącej w dziedzinie kultury kapitalistyczno-szlacheckiej. „Jedyna komedia Fredry — stwierdza prof. Chrza-



nowski — która kończy się Bogiem i odzwierciedla obyczaj staropolski i duszę staropolską“ (*Mędrca okiem*, T. Żeleński — str. 191). „...pozostanie *Zemsta* po wszystkie czasy cbrzem uczciwego obyczaju, szczęścia i cnoty domowej“ — pisze Pol (powtarzam za *Mędrca okiem* str. 191). Dziś widzimy te sprawy zupełnie inaczej i zupełnie wyraźnie. Można się w *Zemście* wszystkiego dopatrzeć, ale nie „uczciwego obyczaju szczęścia i cnoty domowej“!

Wreszcie zwróćmy uwagę na formy języka komedii. A więc piękny, swobodny ósmiozłóskowiec, tak naturalny, potoczny i dostosowany do różnych postaci, że można zapomnieć o tym, że to wiersz, że to nie język potoczny, że to jeszcze jedna cudowna fikcja poetycka realnych przecie dialogów i monologów. Dobrze będzie, jeśli same dzieci zauważą różnice w formie wypowiedzi Cześnika rubasznego, porywczego, rzucającego się z jednej myśli w drugą, czasami niebezpiecznego dla otoczenia, a niekiedy rozczulająco naiwnego („A, zrobiłem wstyd niewieście.“), a składnym, gładkim, obmyślonym stylem języka Rejenta. To będzie dobry przykład indywidualizacji stylu.

Jak można wyżej wymieniony materiał rozłożyć i wyczerpać w ramach 6—7 godzin lekcyjnych? Nim przedstawię taki projekt, pragnę wyjaśnić, że materiał przytoczony w niniejszym artykule jest zrobiony nieco na wyrost i przed przystąpieniem do przygotowania lekcji nauczyciel, który chce z niego skorzystać, musi dokonać selekcji materiału dostosowując go do możliwości klasy i własnych. Niektóre uwagi są przeznaczone tylko dla nauczyciela. I jeszcze jedno: nie można przygotowując lekcję poprzestać tylko na tak skromnej pracy, trzeba sięgnąć do obszerniejszych literackich opracowań.

A teraz projekt opracowania *Zemsty*:

1. Zaczynamy od lekcji dwugodzinnej, którą poświęcimy wprowadzeniu, zajęciom wstępnym do tematu (ok. 30 minut), odczytaniu aktu I i wypowiedziom dzieci „na gorąco“ po wysłuchaniu aktu I. Praca domowa w związku z treścią odczytanej części utworu, np. przygotowanie do czytania rolami.

2. Trzecią godzinę zajmie akt II i powtórzenie aktu I. Praca domowa: Streszczenie oddzielnych wątków (można podzielić klasę na 3 grupy).

3. Czwartą godzinę poświęcimy na akt III. Zebranie danych do charakterystyki Cześnika i Rejenta.

4. Na piątej lekcji czytanie aktu IV poprzedzone opisem sytuacji po zakończeniu aktu III i rozważania na temat kompozycji utworu.

5. Szósta lekcja obejmie usystematyzowanie zdobytych wiadomości o utworze, charakterystykę bohaterów i wzmiankę o autorze.

6. Wypracowanie klasowe na 7 godzinie. Przykłady tematów wypracowania: „Jak Papkin pisał testament“, „Komiczna scena pisania listu przez Cześnika i Dyndalskiego“, „W czym uwidoczniło się pieniactwo Cześnika i Rejenta“, „Dlaczego utwór Fredry nosi tytuł: *Zemsta*“ itd.

W bardziej wyrobionych literacko klasach można dać temat „Podobieństwa i różnice w charakterze Cześnika i Rejenta“.

Można urozmaicać lekcje próbami inscenizacji małych fragmentów, recytacją monologów.

JÓZEF SYKULSKI

## MOWA POZORNIE ZALEŻNA (uzupełnienie programu kl. VII)

Na omówienie mowy zależnej i niezależnej w kl. VII mamy 3 godz. lekcyjne. Poza tym sprawa ta będzie też przedmiotem rozważań choćby w związku z różnymi sposobami charakteryzowania postaci na podstawie ich zachowania się, wypowiedzi autora i innych osób występujących w utworze, czy też, gdy będziemy ćwiczyli z dziećmi barwne, żywe opowiadania na tle przeżyć oraz próby używania dialogu w opowiadaniu. Powinno nam więc wystarczyć czasu na dobre opanowanie przez młodzież wyrażania się w mowie zależnej i niezależnej, co ma duże znaczenie praktyczne. Z tymi sposobami wypowiedzi spotykamy się niemal w każdej dłuższej wypowiedzi, dlatego należy korzystać z każdej nadarzającej się okazji, aby w rezultacie młodzież umiała dobrze się posługiwać i jednym, i drugim sposobem wypowiedzianych myśli.

Określenie przez Z. Klemensiewicza<sup>1</sup> mowy zależnej: „Mową zależną nazywa się takie podanie czyichś słów, że autor ich nie przytacza, ale od siebie streszcza“ — wydaje się nieścisłe, bo przecież mowa zależna nie jest streszczeniem czyichś słów, bo do tego celu służy zwykle streszczenie albo też parafraza, ale jest dosłownym ich przytoczeniem, tylko że zamieniamy osobę pierwszą na trzecią, za czym idzie w konsekwencji zamiana zdania oznajmującego, pytającego i rozkazującego na dopełnieniowe, a poza tym operujemy dosłownie tymi samymi wyrazami, które były użyte w pierwszej osobie.

Ograniczając się do omówienia tylko mowy zależnej i niezależnej, wyrobiliśmy w uczniach fałszywe mniemanie, jakoby to były tylko dwa sposoby wypowiedzianych myśli, gdy tymczasem mamy i trzeci sposób, mowę pozornie zależną, która — „zwłaszcza od drugiej połowy XIX w. z niesiychaną ekspansją opanowała język literatury, naśladując język prozy fabularnej“<sup>2</sup>). Z tego względu niesposób nie zwrócić uwagi uczniów na mowę pozornie zależną, tym bardziej, że przykłady jej stosowania same się im narzucają.

Weźmy początek *Mendla Gdańskiego*: „Od wczoraj jakiś niepokój panuje w uliczce. Stary Mendel dziwi się i częściej niż zwykle nakłada

<sup>1</sup> Z. Klemensiewicz i J. Żłabowa: *Nasz język*, kl. VII, s. 88.

<sup>2</sup> Melania Kierczyńska: „Sprawdzamy zdatność budulca“ (*Nowa Kultura*, nr 29 z 19 lipca 1953 r.).

krótką fajkę patrząc w okno. Tych ludzi nie widział on tu jeszcze. Gdzie idą? Po co przystają z robotnikami spieszącymi do kopania fundamentów pod nowy dom niciarza Greulicha? Skąd się tu wzięły te obszarpane wyrostki? Dlaczego patrzą tak po sieniach? Skąd mają pieniądze, że idą w pięciu do szynku?“

Mowę pozornie zależną stosuje też często Prus. Jej przykład znajdują uczniowie choćby na str. 27 (wyd. K. i W. — 1951) *Placówki*: „Przyszło mu (Ślimakowi) na myśl, że ile razy, układłszy się na ławie, zamiast spać, wymyślał różne projekty i opowiadał o nich żonie! Ile razy mówił, jako musi zaprowadzić sześć pól i siał koniczynę! A ile razy chwalił się, jak mu to ludzie radzą, żeby zimą robił wozy i gospodarskie statki, do czego miał tyle zgrabności!... Wreszcie nie onże sam wzdychał do trzeciej krowy, nie on chciał brać łąkę w arendę?“

Podobnie jak w dwóch powyższych przykładach, tak i w urywku ze *Szpaka, ptaka wiosennego* (str. 27, wyd. K. i W. — 1951) będziemy mieli czasownik „zapowiadający“, który rodzi w nas oczekiwanie „usłyszenia“ owych myśli czy słów (bohatera utworu literackiego)<sup>1</sup>. Liczył kroki — to mu pomagało panować nad sobą, myśleć tylko o tym, o czym trzeba było właśnie myśleć: o marszu przez zawieję po linii prostej ku przerwie granicy, rozciągającej się gdzieś tu, poza zamiecią. Granica powinna być bardzo blisko. W każdej chwili może wyskoczyć spod śniegu pomalowany w pasy słupek z czarnym, ostrodrobim, szerokoskrzydłym, jednogłowym orłem niemieckim, albo z dwugłowym rosyjskim“.

Wielu przykładów mowy pozornie zależnej dostarczy nam też *Pan Tadeusz*. Na przykłady te młodzież zwróci uwagę tym łatwiej, że wiele fragmentów tego utworu czytamy w klasie głośno. Z mową pozornie zależną spotykamy się zaraz w księdze I:

Biegał po całym domu i szukał komnaty,  
Gdzie mieszkał, dzieckiem będąc, przed dziesięciu laty.  
Wchodzi, cofnął się, toczył zdumione źrenice  
Po ścianach: w tej komnacie mieszkanie kobiece?  
Któż by tu mieszkał? Stary stryj nie był żonaty,  
A ciotka w Petersburgu mieszkała przed laty..

Różnice i podobieństwa między mową pozornie zależną a zależną i niezależną wyjaśnimy uczniom za Wóycickim, który tak je określa: „Nie jest to mowa zależna, gdyż brak jej spójnika i formy zdania podrzędnego; nie jest to mowa niezależna, nie posiada bowiem jej cech: zaimka osobowego pierwszej osoby i czasownika w pierwszej osobie tam, gdzie mówiący mówi o sobie. Charakter dosłowności, wierności przytoczenia zbliża ją bardziej do mowy niezależnej, forma jednak odpowiada formie mowy zależnej z tą jedyną różnicą, że brak tu spójnika upodrzędniającego. I to właśnie wyzwolenie pozwala ją nazwać mową pozornie zależną“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Kierczyńska, jw.

<sup>2</sup> Kazimierz Wóycicki: „Z pogranicza gramatyki i stylistyki“ (w książce: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, pod red. K. Budzyka). Warszawa, Książka 1946, s. 161

JAN DETKO

## KSIĄŻKA O BOLESŁAWIE PRUSIE

Książka Saloni-Kulczyckiej<sup>1</sup> jest pracą obejmującą całość życia i dorobku pisarskiego Bolesława Prusa. Nie wnika ona jednak w najdrobniejsze szczegóły warsztatu pisarskiego twórcy, przynosi w początkowych rozdziałach informacje o latach młodości przyszłego wielkiego pisarza, kreśli dalej rozwój zainteresowań literackich i publicystycznych Prusa oraz ich konkretne rezultaty, zajmuje się następnie jego najważniejszymi i najbardziej charakterystycznymi opowiadaniem i to stanowi jak gdyby pierwszą część książki.

Część druga to rozdziały poświęcone wyłącznie analizie i ocenie najważniejszych jego powieści (*Placówka*, *Lalka*, *Emancypantki*, *Faraon*). Rysuje się w całości sylwetka pisarza, który swoje życie, swój talent i najskrytsze zamierzenia oddał służbie społecznej, podjął gigantyczny trud usunięcia najbardziej krzyczących niesprawiedliwości w życiu narodu, pozbawionego wolności, reagował natychmiast na wypadki dnia, brał udział w tworzeniu i formułowaniu programów, zmierzających do uzdrowienia życia publicznego i programów określających zadania literatury w tych procesach.

Ten żywy stosunek do pisarza, a nie z dystansu snute rozważania określają charakter książki, czynią ją bardziej użyteczną — bo oprócz racji intelektualnych — wielką rolę w zbliżeniu pisarza do zwykłego czytelnika pełnią racje emocjonalne. I tak autorka umiejętnie przeplata dane życiorysowe wspomnieniami samego Prusa, czy wspomnieniami jemu współczesnych, co sprawia, że sylwetka autora „Placówki“ jest bardziej bliska dla odbiorcy, bardziej żywa, że ukazanie trudnej drogi życiowej tego pisarza zbliża czytelnika do tak wybitnej indywidualności w naszej historii literatury. Nie tylko zbliża, ale i każe bardziej rozumieć jego twórczość. Rozumienie to ma zarazem aspekt historyczny. Wpływają na to przede wszystkim cytowane, a czasami szerzej omawiane głosy współczesnych, żywe reakcje ludzi na ukazujące się utwory i stąd książka podaje nie tylko to, co my dzisiaj winniśmy wiedzieć o twórczości Prusa, ale i co o niej sądzono kiedyś. Wydaje się, że jest to ważna zaleta książki.

Twórczość Prusa jest zrozumiała, nabiera jednak bardziej wyrazistych konturów, uwydatniają się jej cechy specyficzne i odmiennosc oryginalnego spojrzenia na rzeczywistość w konfrontacji z tą rzeczywistością. Służy temu naszkicowany w książce rozwój pojęć i programów pozytywistycznych w początku lat siedemdziesiątych, ocena sytuacji społecznej w tym okresie z wyodrębnieniem stanowiska Prusa, jakie zajął on swoją twórczością i swymi poglądami. To szerokie tło społeczne (naturalnie w wymiarach ograniczonych, bowiem podporządkowanych celom i założeniom książki) odnosi się szczególnie do pierwszego okresu pozytywizmu, kiedy to kształtują się nowe programy i do początku lat osiemdziesiątych, a więc do okresu, który stanowi wyraźną cenzurę w rozwoju pozytywizmu. Jednakże zasadę konfrontacji stosuje Saloni-Kulczycka prawie wyłącznie w odniesieniu do publicystyki Prusa. Omawiając cechy charakterystyczne wczesnej działalności pisarskiej Prusa autorka pracy słusznie widzi m. in. tę odmiennosc w doborze boha-

<sup>1</sup> J. Saloni-Kulczycka *Bolesław Prus*. „Wiedza Powszechna“ — 1955.

terów, w ocenie ich postępowania, nawet w ich społecznym rodowodzie. I tutaj wydaje się, że koniecznym byłoby omówienie chociażby dla kontrastu rozwoju programów literackich w odniesieniu do teoretycznych postulatów stawianych bohaterem powieści pozytywistycznej oraz ich powieściowej realizacji (np. wcześni bohaterowie Prusa i Orzeszkowej). Brak ten wyraźnie odczuwa się przy lekturze książki mimo, że ogólne refleksje na ten temat w niej znajdujemy (np. s. 70).

Autorka pracy rysując sylwetkę pisarską Prusa, jak i poddając analizie jego wczesne utwory wydobywa z nich (np. cytaty z kronik, czy wyjątki opowiadań) żywe zainteresowanie się Prusa niedolą ludu, współczucie dla najbardziej społecznie upośledzonych jego przedstawicieli — humanitaryzm Prusa jest więc bogato udokumentowany. Wzrasta zarazem aktywny stosunek czytelnika do omawianej postaci wielkiego pisarza. Niewątpliwie jest to osiągnięcie książki Saloni-Kulczyckiej, jednakże osiągnięcie, które zawiera w sobie pewne niebezpieczeństwo i to w niektórych rozdziałach dość wyraźnie się uwidaczniające. Zbliżenie twórczości pisarza do czytelnika poprzez wyodrębnienie i akcent strony treściowej tej twórczości musi w dalszych konsekwencjach zaważyć na proporcjach w interpretacji całego dorobku pisarza na niekorzyść analiz form artystycznych i warsztatu pisarskiego Prusa (nie dotyczy to interpretacji *Lalki* czy *Faraona*). Byłoby rzeczą błędną, gdybyśmy generalizowali ten zarzut, bowiem autorka pracy systematycznie wydobywa i podkreśla cechy specyficzne twórczości Prusa, po konkretnej analizie następują uogólniające sentencje, które zebrane razem ukazują odmiennosć i oryginalność talentu prozatorskiego pisarza. I tak dla przykładu na marginesie opowiadania *Przygoda Stasia* autorka pisze: „W utworze tym ujawniła się jedna z ciekawszych i bardziej charakterystycznych cech Prusa — autora powieści i nowel: umiejętność rozśmieszenia czytelnika przez wydobycie komicznych cech postaci i zarazem wzruszenia go przez ukazanie, że cechy te są głęboko ludzkie i naprawdę godne szacunku“ (s. 71).

W kronikach i wczesnych opowiadaniach obok wartości, które stanowią o wielkości Prusa-realisty (np. brak optymistycznych złudzeń, odmiennosć prusowskich bohaterów, szczególna wrażliwość na nędzę ludu, rodzaj humoru itp.), autorka pracy widzi w nich zarazem przygotowanie do późniejszej wielkiej twórczości. „W ten sposób zbierał Prus dane, aby kraj swój poznać, zrozumieć jego współczesność i ujrzeć drogi, którymi mógłby się dalej rozwijać“ (s. 45). „A więc nie tylko szkoła życia, ale także w zakresie warsztatu pisarskiego kroniki były dla Prusa przygotowaniem do późniejszej wielkiej twórczości realistycznej“ (s. 60). Widzi w nich także pierwsze szkice późniejszych postaci prusowskich. „Spotykamy w kronikach Prusa postaci rozkosznych elegantek wielkiego świata, które uczestniczą w kweście wielkanocnej w kościołach, pełnią »służbę bożą« przekonane, że zasługują dzięki niej na zbawienie wieczne“ (s. 46). Mimo woli przypomina się tutaj *Lalka*.

Wszystkie największe powieści Prusa zajmują w pracy Saloni-Kulczyckiej odrębną pozycję, stanowią osobne rozdziały, są zamkniętymi szkicami literackimi, przynoszącymi obok akcentów popularyzatorskich wiele trafnych rozważań i interpretacji. *Placówka* jest w ujęciu Saloni-Kulczyckiej powieścią polemiczną w stosunku do założeń i programów pozytywistycznych, ukazując ich nierealność. Narysowany bowiem przez Prusa „...obraz stosunków między dworem a wsią... zaprzeczał złudzeniom pozytywistów, żądających opieki dworu nad chłopem (...). Życie pokazało, że mitem jest postać wiejskiego proboszcza, któremu w programach wyznaczono rolę rzecznika postępu, wiedzy, ideałów demokratycznych na wsi“ (s. 128). Najbardziej jednak ciekawy materiał przynosi rozdział poświęcony *Lalce*. W odróżnieniu od Markiewicza, który rzeczywiście rysuje „Obraz epoki w *Lalce*“ (Prus i Żeromski op. cit.), poprzez związki tej powieści ze współczesnością — autorka nowej pracy o Prusie przeprowadza raczej wewnętrzną analizę tej powieści, kreśląc bar-

dzo wnikliwie losy czołowych jej dwóch bohaterów: Rzeckiego i Wokulskiego. W ten sposób wydobywa, nie sygnalizowany nigdy przed nią tak mocno, nurt narodowo-wyzwoleńczy łącząc go nie tylko z postacią Rzeckiego, ale w innym aspekcie z postacią Wokulskiego. Udział Wokulskiego w powstaniu styczniowym trafnie wydobyty przy pomocy subtelnych dociekań rzutuje na jego dalsze poczynania, które są wyrzeczeniem młodzieńczych ideałów i zamierzeń. Stąd tragizm tej postaci — tragizm zarazem bardzo bolesny dla samego Prusa. Charakterystyka głównych dwóch bohaterów *Lalki* doprowadza autorkę do następującej konkluzji: „Tak więc w dwóch głównych postaciach swoich powieści pokazał Prus zasadnicze etapy rozwojowe mieszczaństwa: okres bohaterskich zrywów, czynnego udziału w walkach narodowo-wyzwoleńczych w całej Europie, których ostatnim ogniwem było polskie powstanie styczniowe, i okres uwsteczniania się, kiedy to, upojona możliwościami ekonomicznego rozwoju, burżuazja wyrzekła się programu walki o wolność, poszła na ugodę i na najdalej idącą współpracę z zaborcą, skłania się do sojuszu z niedawnym wrogiem — ziemiaństwem“ (s. 153).

*Lalka* została w poważnej mierze na nowo odczytana, *Emancypantki* łagodzą w pewnym stopniu zarzuty Markiewicza w odniesieniu do poglądów Prusa na ruch emancypacyjny kobiet, *Faraon* natomiast jest w tej książce bardzo wyraźnie pod wpływem wyników badawczych zawartych w osobnym studium o tej powieści tejże samej autorki, co jest jak najzupełniej zrozumiałe. W całości książka Saloni-Kulczyckiej jest niezwykle interesująca, przynosi wiele nowych, trafnych rozwiązań, poważnie wzbogaca naszą wiedzę o Bolesławie Prusie, wypełnia dotkliwą lukę w badaniach nad życiem i twórczością tego pisarza, popularyzuje wiedzę już uzyskaną, a spełnia to tym skuteczniej, że jest bardzo przystępnie i jasno napisana. Liczne ilustracje zawarte w pracy, umiejętnie dobrane z czasopiśm oraz z ilustracji do pierwszych wydań dzieł Prusa, zbliżają jeszcze bardziej czytelnika do pisarza, którego „...serce... ukochało rzeczywistość, ukochało ludzi takich, jakimi oni naprawdę są, grzesznych, ułomnych i nieszczęśliwych, ukochało ojczyznę, nie tylko przeszłą, opromienioną aureolą potęgi i chwały i nie tylko przyszłą — wyśnioną przez poetów, ale także ojczyznę dzisiejszą, rozbitą, słabą, biedną, pełną win i grzechów politycznych, społecznych, domowych“ — jak powiedział nad grobem pisarza znany historyk literatury polskiej Ignacy Chrzanowski.

PAWEŁ BAGIŃSKI

## OPOWIEŚĆ O MICKIEWICZU

Do licznych książek o wielkim naszym poecie dochodzi nowa, wydana nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego (Ksawery Pruszyński: *Opowieść o Mickiewiczu*, PIW. Warszawa 1956, s. 310). Jak wynika z uwag „Od redakcji“ umieszczonej zamiast wstępu — sięgnięto do rękopisu nieżyjącego już dziś autora. W drugiej części książki wykorzystano tekst odczytów radiowych wprowadzając niewielkie tylko uzupełnienie. Słowa „Od redakcji“ słusznie, wydaje mi się, motywują powyższy tok postępowania. Kierowano się przy tym dużą ostrożnością, by nie uronić nic z materiałów pozostawionych przez autora, by zarazem wydać książkę starannie, z pietyzmem.

Książka Pruszyńskiego wzbogaci naszą wiedzę o wielkim poecie nowymi szczegółami z jego życia. Przede wszystkim należy zaznaczyć, że autor *Karabeli z Meschedu* wykorzystał źródła na ogół mało dotychczas popularne, rzadko cytowane. Znajdujemy więc wiele korespondencji Mickiewicza z Kowna, z Moskwy, z Petersburga, z Rzymu, korespondencję Krasińskiego do ojca Wincentego o Mickiewiczu, Januszkiewicza, wydawcy *Pana Tadeusza*, do żony, głosy prasy o wykładach parys-

kich i inne. Fragmenty tych pism są często żywą, przekonywającą ilustracją wywodów autora, często nawet zaskakującą, a dzięki dowodom nieodparcie prawdziwą.

Widać zarazem, że autor rozmyślnie unika pewnych szczegółów bardzo już znanych, jak choćby ten o okrzyku poety w czasie audiencji u papieża, jak historia uzdrowienia Celiny, czy słowa ostatnie poety przed śmiercią. Na miejsce tych szczegółów przyszły inne może mniej znane, ale zarazem bardziej atrakcyjne. Jak szczegóły rozmowy Mickiewicza z papieżem w czasie audiencji, jak przebieg zebrania grupy działaczy przed zorganizowaniem Legionu włoskiego, jak szczegóły pobytu Mickiewicza w Konstantynopolu, w obozie w Burgas. Dzięki temu, a nie wymieniliśmy mnóstwa nowych szczegółów podanych przez Pruszyńskiego, lektura książki jest atrakcyjna, a chwilami, dzięki żywemu nurtowi narracyjnemu, wprost porywająca.

Opowieść o Mickiewiczu odkrywa przed czytelnikiem historię rozmaitych romansów autora *Ballad i romansów*, ich właściwy nurt i sens, ich właściwą treść. Na kartach *Opowieści* przewijają się bohaterki życia wielkiego poety. Pruszyński uczłowiecza wdzięczne postacie sentymentalnej Maryli, heroiny kowieńskiej pani Kowalskiej, salonowej lwicy pani Sobańskiej, rozpoetyzowanej Łubieńskiej i wielu innych. Autor nie poprzestaje na podaniu rozmaitych szczegółów, zdarzeń romansewych. Przebieg poszczególnych historii miłosnych bardzo dokładnie motywuje bogactwem charakterystyki postaci. Dzięki temu dzieje życia wielkiego poety stają się nam bliższe, dokładniej znane, a podane z talentem pisarskim zostaną na długo w pamięci czytelnikowi. Może znajdą się tacy, co obruszą się z powodu zaakcentowania w życiu poety jego przejść miłosnych, ale irytacja ich nie będzie słuszna. Nie gniewajmy się na takie traktowanie życia poety. Poznanie ludzkich spraw, ludzkich tęsknot, zawodów, niepokoїв, marzeń, trosk, dążeń i załamań autora *Wallenroda* jakże nam czyni poetę bliskim, drogim, własnym.

Obok żywo narysowanych postaci kobiecych, które miały szczęście spotykać na swej drodze poetę, nie brak i innych postaci sugestywnie opisanych, postaci przyjaciół, bliskich poecie, prawie nieodłącznych przez nie najdłuższy okres jego życia. Bliscy stają się czytelnikowi Zanowie (dwaj bracia: Tomasz a później Stefan), Czeczot, Odyniec — ów plotkarz, Zalescy, Malewski, Gerycz, Służalski, Levy oraz... Towiański i towiańczycy, Krasiński, wydawcy z Januszkiewiczem na czele.

Rozdziały takie, jak: „Wiosna ocknienia“, „Znowu w Rzymie“, „Audiencja“, „Legion“, „Trybuna Ludów“ opowiadają barwniej i inaczej, żywiej o tych znamienitych latach w życiu poety. Żywo i interesująco pisze autor o intrygach w wojsku organizowanym w Konstantynopolu. O Sadyku Paszy-Czajkowskim, o Zamojskim, o legionie żydowskim. Przed oczyma czytelnika staje przedwcześnie osiwiwały i zeszarały poeta, który w obozie w Burgas na nowo odżył, na nowo jest żywym natchnieniem tych, co w dalekich od Polski stronach rozpoczęli jeszcze raz beznadziejną i bezskuteczną, walkę o Polskę. Oto zakończenie *Opowieści o Mickiewiczu*, w którym czytamy o ostatnich chwilach poety:

„Ściemniło się. Zapadła wczesna listopadowa noc. Skąpe światło oświecało surową izbę i krzątających się po niej bezradnie a gorączkowo ludzi. Owo komanie było doprawdy miotaniem się w bólu i mroku. W pewnej chwili do izby pełnej ludzi wszedł pułkownik Kuczyński, który zwykłym trafem przesiedział w tym pokoju pół dnia, a teraz wieczorem wracał o zdrowie zapytać. Konający, nieprzytomny już, dostrzegł, poznał go. »Kuczyński, perła kozaków ottomańskich« — zawołał. Słowa były pozornie tak błahe, że uszłyby w ogóle uwadze biografów. Niestety. To był i żal, i tęsknota, i wyrzut, i umiłowanie, jakie naraz wyzwoliło się w tym krzyku. To był ten żal i wyrzut wrosły w duszę od owej powstańczej jesieni 31 roku. To był ów sen o szpadzie, jaki porwał tego człowieka na szlaki wojny i rewolucji, krzepił w marszu na Mediolan, sycił potem na stepach pod Burgas. I który — jak życie silny — z życiem po społu z nim skonał“.

Zakończenie to jest jakby najkrótszą syntezą dążeń i wlotów niezwykłego, genialnego ducha poety.

W książce Pruszyńskiego spotykamy się często z zastrzeżeniami autora o prawdziwości relacji przez niego podanych. Prawo rozstrzygnięcia zostało oddane czytelnikowi, jego intuicji, jego możliwościom odczucia prawdy. Z odpowiednio, zaznaczamy, traktowaną dozą drwiny, lekko, powiedzmy, przymrużając oko, pisze Pruszyński o rozmaitych „żywotopisarzach“, częstokroć bezradnych wobec „trudnych“ okresów życia Mickiewicza, trudnych, czy to z powodu braku źródeł, czy też trudnych, z powodu niedostosowalności jego dziejów do posągu z brązu, posągu bez skazy. Te okresy to czasy towianizmu, *Trybuny Ludów*, to okres powstania listopadowego, po roku 50-tym, to historia z Ksawerą Deybel, „księżniczką izraelską“. Jeszcze raz podkreślić należy, wartość książki Pruszyńskiego potęguje się przez to, że autor z dużą ostrożnością korzysta z rozmaitych źródeł i z relacji przekazywanych ustnie.

Te wszystkie refleksje budzą się przy czytaniu z miesłabnącym zainteresowaniem książki Pruszyńskiego.

Budzą się także jednak sprzeciwy.

Już we wstępie „Od redakcji“ czytamy: „Czy i dzisiaj pisałby Pruszyński o Związku Filomatów jako o »przebierance« konspiracyjnej tej »dziwnej młodzieży« i traktował ją — mrużąc oko — jako zabawę »sensatów, poważniaków i ponurców«? Czy nie inaczej wypadłaby ocena epizodu krymskiego i pobytu w Rosji w ogóle w świetle dyskutowanych dziś tez i proponowanych rozwiązań?“

Nie o te pretensje redaktora książki Pruszyńskiego nam chodzi. Przeciwnie, Pruszyński, jak zresztą każdy pisarz, ma prawo do „indywidualnej wizji“ obrazu poety i tego prawa nikt mu odbierać nie może.

Chodzi nam o inną sprawę, która razi i niepokoi, męczy jak zgrzyt w harmonijnej całości *Opowieści*.

W rozdziale „Rzymski cicerone“ na stronie 156 i następnych Pruszyński zajmuje się analizą wiersza *Do matki Polki*. „Najbardziej gorzki wiersz z literatury polskiej, zrodzony pod najpogodniejszym niebem“ — czytamy na stronie 156.

Zwycięzonemu za pomnik grobowy  
Zostaną suche drewna szubienicy,  
Za całą stawę krótki płacz kobiecy  
I długie nocne rodaków rozmowy.

„Krótki płacz kobiecy...“ — czytamy dalej — „Mickiewicz zasnął już owych krótkich kobiecych płaczów. Był to płacz krótki tej najważniejszej i prawie najpierwszej jasnookiej Maryli. Na pewno nie płakała pani Sobańska. Potęknęła może doktorowa Kowalska...“ itd.

Czy naprawdę słowa pełne bólu i przejmującej treści „krótki płacz kobiecy“ mamy prawo kojarzyć ze spotkaniami i rozstaniem poety, a co najważniejsze z ostatnim rozstaniem z Henriettą Ankwicz? W moim odczuciu, a sędzę również, że w powszechnym odczuciu czytelników tego okrutnego wiersza, słowa „za całą stawę krótki płacz kobiecy“ kojarzą się z takim ogromem bólu narodu katowanego i ciemiężonego przez długie lata niewoli, że ańi na myśl nam przyjdzie wiązać je z osobistymi przeżyciami poety. Co więcej! Być nawet może, że poeta pisał ten wiersz w Genui w zrywie straszliwych wewnętrznych niepokojów o losy ojczyzny, które mogły mu się wiązać z jego osobistymi niepowodzeniami u Henrietty Ewy Ankwiczówny. Być może... Ale chyba to nie jest istotne dla tego wstrząsającego wiersza, którego szarpnięcia bólem wymowa nie wiąże się nam zupełnie z losami osobistymi autora *Reduty Ordona*.

W sumie, książka jest bezsprzecznie interesującą pozycją, jest jeszcze jednym pięknym hołdem złożonym naszemu wielkiemu poecie.



## SZKOLNE AUDYCJE LITERACKIE W NAUCZANIU JĘZYKA POLSKIEGO W KLASACH LICEALNYCH

W sierpniu r.b. jako 35 pozycja Biblioteki Metodycznej Centralnego Ośrodka Doskonalenia Kadr Oświatowych ukazała się pod redakcją Włodzimierza Hajdrycha opracowana przez mgr Jerzego Kubnia przy współudziale pracowników Polskiego Radia broszura pt. *Szkolne audycje literackie w nauczaniu języka polskiego w klasach licealnych*.

Z publikacją tą zapoznano nauczycielstwo stolicy w drugim dniu obrad konferencji sierpniowych w Warszawie, przy czym część nauczycieli otrzymała ją wówczas bezpłatnie. Wyrażając żal, że broszurę tę wydano w zbyt małym nakładzie, nie pozwalającym na zaopatrzenie się w nią wszystkich nauczycieli języka ojczystego, równocześnie z zadowoleniem podkreślić należy, że pojawienie się jej jest bardzo poważnym krokiem na drodze spopularyzowania wśród nauczycielstwa niezwykle cennej pomocy dydaktycznej, jaką stanowią nadawane od paru lat szkolne audycje literackie.

Broszurę poprzedza krótki wstęp z jednej strony stwierdzający minimalne wykorzystanie audycji literackich w dotychczasowej praktyce szkolnej, z drugiej zaś ukazujący perspektywy, jakie audycje te otwierają w pracy dydaktyczno-wychowawczej polonistów.

Rozdział pierwszy stanowią uwagi ogólne, dotyczące celów, jakie przed sobą stawiają szkolne audycje literackie, ich charakteru, treści, wykonania oraz zorganizowania ich przez Polskie Radio w roku szkolnym 1956/57.

Rozdział drugi obejmuje wskazówki metodyczne, uwzględniające rozkład audycji w tygodniowym planie zajęć szkolnych, powiązanie ich z rocznym i okresowym rozkładem materiału nauczania oraz budżetem godzin, jakim dysponuje nauczyciel języka polskiego. Wskazówki te wyjaśniają również związki zachodzące między treścią audycji i tematyką lekcyjną oraz dają najbardziej zasadnicze wytyczne przeprowadzenia lekcji z audycją i warunków technicznych niezbędnych dla celowego wykorzystania tych audycji. Rozdział ten ogranicza się do dość ogólnych wskazań. Dziwić się temu nie należy, gdyż forma współpracy szkoły z radiem w naszej praktyce szkolnej jest jeszcze zbyt nowa, by można było już wypracować własną metodykę w tym zakresie. Nie od rzeczy będzie dodać przy tym, że metodyki w tej dziedzinie nigdzie dotychczas nie opracowano, mimo że są kraje, w których już w 1924 roku wprowadzono audycje szkolne w zakresie różnych przedmiotów nauczania do toku zajęć lekcyjnych i mimo że w Związku Radzieckim i na Zachodzie audycje te mają już piękne tradycje, osiągają coraz wyższy poziom, znajdują coraz szersze zastosowanie i przybierają coraz ciekawsze formy (tak np. w Szwajcarii czynione są próby równoczesnego zastosowania taśmy magnetofonowej i filmu w zajęciach lekcyjnych).

Następny rozdział podaje pełny program audycji przewidzianych w roku szkolnym 1956/57 z podaniem dnia i godziny każdej z nich, tytułu, czasu trwania, nazwisk autorów i wykonawców oraz krótkich danych, pozwalających nauczycielowi zorientować się w treści i charakterze audycji i, co za tym idzie, odpowiednio się do tej lekcji z audycją przygotować i celowo ją wyzyskać.

Końcowy rozdział zawiera fragmenty recenzji i sprawozdań z lekcji z audycją, nadsyłanych do Biura Studiów i Oceny Programu Polskiego Radia przez nauczycieli i młodzież szkół, które w ubiegłych latach włączyły audycje szkolne do toku zajęć lekcyjnych. Wypowiedzi te dotyczą wyłącznie tych szkolnych audycji literackich, które będą nadawane w bieżącym roku szkolnym i dlatego mogą być one b. pomocne

zarówno dla nauczycieli, którzy dotychczas nie sięgnęli do tej formy pomocy naukowej, jak i dla tych, którzy mają już pewne doświadczenie w tej dziedzinie.

Przypuszczać należy, że nowatorskie metody pracy, jakie w bieżącym roku szkolnym wprowadziła Redakcja Audycji Szkolnych oraz wydanie pierwszej obszerniejszej publikacji na temat szkolnych audycji literackich zachęci ogół nauczycieli-polonistów do wejścia na nieutartą jeszcze drogę nowych form pracy polonistycznej w szkole i przyczyni się do podniesienia wiedzy polonistycznej naszej młodzieży oraz do pogłębienia jej ogólnej kultury i wrażliwości estetycznej.

## KSIAŻKI MARII DĄBROWSKIEJ

*Znaki życia* Marii Dąbrowskiej to nowy tom nowel, który ukazał się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego.

Zawiera on 5 nowel z przedwojennego okresu pisarskiego autorki *Nocy i dni*. Są to opowiadania, jak zawsze w książkach tej wielkiej pisarki, o ludziach zwykłych, codziennych. Stają się oni dopiero niezwykłymi, godnymi uwagi, gdyż przez wnikliwą analizę ich arcyłudzkich poczynań, znajdujemy w nich siebie samych. Uświadamiamy sobie, że to przecież i my przeżywamy nieraz te, zdawałoby się, codzienne przygody, tak jak je przeżywają bohaterowie wspomnianych opowiadań.

Filip, bohater pierwszego opowiadania zbioru, jest wprawdzie księdzem, choćby już z racji swych odmiennych, od ludzi zwyczajnych, zajęć mógłby odznaczać się pewnymi specjalnymi cechami, nazwijmy je świętobliwymi. Nic podobnego. Marzy, cierpi, cieszy się i pada jak tysiące ludzi. Z tą jedynie różnicą, że jego przejścia są, dzięki piastowanemu przez niego stanowisku, jakoś bardziej widoczne, mocniej oświetlone i dlatego jaskrawsze.

Arcydzieło nowelistyczne *Szkiełko* odkrywa przed nami siłę działania drobnego przedmiotu, siłę działania, uzależnionego od rozmaitych niezwykłych okoliczności, w których przyszło się temu przedmiotowi pojawić. Przedmiot ten w chwilach ciężkich, pełnych napięcia może mieć decydujące znaczenie w kolizjach losów ludzkich.

Wszyscy bohaterowie nowel Dąbrowskiej są dobrzy. Tak jakoś zwyczajnie, po ludzku dobrzy. Przez tę przeciętność dobroci, a przeciętność ta w żadnym wypadku nie może być rozumiana jako nikłość, małość, przez tę właśnie przeciętność dobroci są postaci nowel Dąbrowskiej bardzo czytelnikowi bliskie.

W ostatnim przeblysku świadomości ksiądz Filip druzgotany przez losy, z powodu swej małej odporności psychicznej na łatwe pokusy świata pisze: „A jeżeli wam się zdaje — pisał — żeście źle zawód obrali, że nie wytrwacie w powołaniu — wspomnijcie, że jest na świecie jeden zawód, jedno jedyne powołanie — być dobrym dla drugiego człowieka“. Albo dalej: „Być ludziom ku pomocy. Świat posuwa się naprzód nie przez wypełnienie prawa, lecz przez uczynki dobroci“.

Natalia z noweli *Panna Winczewska* doznaje uczuć głębokiej radości, że oto pohańowała swą niecierpliwością, która mogła doprowadzić do krzywdy niezaradnej, dziwacznej bibliotekarki. Widząc w tramwaju siedzącego obok z pochyloną głową robotnika, trzymającego „na kolanach więź białych lewkonii“ pani Natalia się dziwi: „Dokądże on wiezie te kwiaty? Jak mi go żal. Co to znaczy, że mi wszystkich tak żal?“

Opowiadania tomu *Znaki życia* zaludnione są postaciami krzątającymi się wokół codziennych spraw, trosk, radości i smutków. I powtarzamy raz jeszcze: codzienność tych spraw, trudy zwykłych zajęć ludzkich są tak ujęte przez pisarkę, że czytelnik z osobistym, uczuciowym zainteresowaniem zagłębia się w lekturę książki.

Drugą książką Marii Dąbrowskiej, o której chcemy tu wspomnieć, są *Szkice z podróży* (wyd. „Czytelnik“ 1955). Czytamy w niej o podróży pisarki do Niemieckiej Republiki Demokratycznej w końcowych dniach kwietnia i początkowych maja 1955 r.

Jest to pamiętnik przygód intelektualnych i emocjonalnych wielkiej pisarki. Berlin, Weimar, Wartburg i jeszcze raz Weimar — oto etapy interesującej podróży. Spotkania z pisarzami Demokratycznych Niemiec nasuwają bogate refleksje. Dzięki temu *Szkice z podróży* stają się pasjonującą lekturą.

To nie reportaż, nie rejestracja poszczególnych zdarzeń, nie opis zwiedzanych miejsc, a tylko snucie głębokich myśli o ludziach i kraju zwiedzanym, to tylko eseje literackie dostępne każdemu czytelnikowi.

Charakterystyczne podtytuły 4 rozdziałów książeczki skupiają uwagę czytelnika na zasadniczych problemach, które zainteresowały pisarkę. „Berlin czyli współpraca kulturalna“ — oto tytuł pierwszego rozdziału. Drugi to „Weimar, czyli książeczka o Mickiewiczu“. Znajdujemy w nim wnikliwą ocenę dziełka pisarza niemieckiego Luisa Fűrnerberga: „Die Begegnung in Weimar“ — tłumaczoną i u nas w „Czytelniku“ pt. „Spotkanie w Weimarze“. Rozdział ten zawiera uwagi krytyczne o książeczce Fűrnerberga, podane z niezwykłym umiarem i taktem. Przy tej sposobności wiele dowiadujemy się o Mickiewiczu.

Rozdział „Wartburg, czyli pisarze rozmyślający“ to świetny esej o zadaniach, pracach, obowiązkach, losach ideowych pisarzy w ogóle. Sprawy te zilustrowała pisarka w interesującej metaforze rozmowy z diabłem.

Ostatni rozdział „Weimar po raz drugi, czyli tydzień z Schillerem i Mannem“ — to rozprawka o dwóch największych pisarzach niemieckich. Mann przebywał w tym czasie w Weimarze na uroczystościach schillerowskich. W słowach autorki *Ludzi stamtąd* znajdujemy gorący hołd dla wspaniałego, twórczego i humanistycznego geniuszu wielkich pisarzy niemieckich.

## KRONIKI SŁONIMSKIEGO

Dalszym osiągnięciem wydawniczym PIW-u są *Kroniki tygodniowe* Słonimskiego. (Antoni Słonimski: *Kroniki tygodniowe*. 1927—1939. Wyboru dokonał, wstępem i przypisami opatrzył Władysław Kopaliński. Państwowy Instytut Wydawniczy 1956, str. 628).

Tom zawiera 177 kronik wybranych z 600, a zamieszczanych z każdotygodniową regularnością w okresie międzywojennym w popularnym literackim tygodniku *Wiadomości Literackie* w latach 1927—1939. Czytelnik *Wiadomości Literackich* rozpoczął zawsze lekturę od tych świetnych *Kronik*, rozprawek o aktualnych sprawach owych czasów. Kpiną, żartem, ostrym dowcipem, ironią walczy w nich Słonimski z wszelkimi przejawami kołtuństwa, szowinizmu, religianctwa, obskurantyzmu, zacofania, ciemnoty. Zbiór ten staje się w ten sposób ważnym przyczynkiem do poznania, tak skromnie dotychczas opracowanych, dziejów kultury i literatury dwudziestolecia. Nie miejsce tutaj na zajęcie się oceną książki Słonimskiego. Uczynił to już częściowo w krótkiej wprowadzie, ale jasnej i wnikliwej przedmowie Władysław Kopaliński. Pragniemy jedynie zasygnalizować, że czyta się je z niesłabnącym zainteresowaniem.

Książkę zdobi piękny rysunek poety wykonany przez Feliksa Topolskiego. Orientację w materiale rzeczowym ułatwiają przypisy. Tom oprawny w płótno, wydany na dobrym papierze stanie się cenną pozycją w bibliotece polonisty.

Kończymy powyższe uwagi słowami autora wstępu: „Oddając w ręce czytelników to, co z *Kroniki* pozostało żywe i cenne, nie chcemy tutaj polemizować z tym, co sporne. Opatrywanie *Kronik* aparatem analityczno-krytycznym byłoby chyba sprzeczne z sensem tego gatunku literackiego, który powinien właśnie pobudzać do samodzielnego myślenia.

Dlatego też namawiamy czytelników do konfrontacji wypowiedzianych w *Kronikach* poglądów z ich własnym przyrodzonym aparatem krytycznym, w razie potrzeby zaś, w miejscach oznaczonych gwiazdką, z umieszczonymi na końcu książki związłymi przypisami.“

W dniach 22 XI—24 XI 1956 r. odbyła się Krajowa Konferencja Kierowników Sekcji Języka Polskiego Szkół Ogólnokształcących i Zawodowych poświęcona analizie pracy nauczycieli języka polskiego w związku z sytuacją wynikłą po wielkich dniach naszego października. Uczestnicy Konferencji uchwalili następującą rezolucję:

Uczestnicy Krajowej Konferencji  
Kierowników Sekcji Języka Polskiego

## DO NAUCZYCIELI JĘZYKA POLSKIEGO

Nasza szkoła ściśle związana z życiem uległa również w ostatnich latach wpływom błędów i wypaczeń, które zachodziły w naszych stosunkach politycznych, społecznych i w dziedzinie nauki. Odbijało się to na procesie dydaktyczno-wychowawczym.

Ośrodki Doskonalenia Kadr już od dłuższego czasu podejmowały walkę z tymi wypaczeniami, ale wysiłki te nie mogły dać należytych rezultatów z powodu ogólnej atmosfery zakłamania i tzw. „kultu jednostki“, atmosfery tłumiącej twórczą inicjatywę i zdrową krytykę.

W złożonym procesie dydaktyczno-wychowawczym nauczyciel języka ojczystego nie mógł spełnić należycie swego zadania i ugruntować swego autorytetu z powodu tragicznej nieraz rozbieżności między jego sumieniem ludzkim, narodowym i pedagogicznym, a narzuconymi mu z góry postulatami.

Treści ulegających zmianie programów, często nieodpowiednie pod względem naukowym i pedagogicznym podręczniki, przy jednostronnym ujmowaniu problematyki ideowej ograniczały twórczy wysiłek nauczyciela, spłycały wiedzę ucznia, obniżały poziom naukowy lekcji na rzecz rzekomej bojowości ideowo-politycznej, powodowały brak samodzielnego myślenia, sloganowość oraz obłudę, dwulicowość i zakłamanie.

W jaskrawy sposób wypaczenia te przejawily się w oświeceniu epok historyczno-kulturalnych z punktu widzenia przede wszystkim zagadnień ekonomiczno-socjologicznych z pominięciem specyfiki kulturalno-obyczajowej, w mierzeniu wartości autora tylko jego stosunkiem do centralnego konfliktu ekonomiczno-społecznego epoki, w jednostronnym i uproszczonym oświeceniu postawy i twórczości pisarza, w niedostrzeganiu jego twórczego wysiłku zmierzającego do doskonalenia środków artystycznych wyrazu, w niedocenianiu roli i wartości pisarza i literatury dla kultury narodowej i ogólnoludzkiej.

Na lekcjach literatury zatracano specyfikę utworu literackiego jako dzieła sztuki kładąc jednostronny nacisk na zagadnienia socjologiczne. Wskutek tego utwór nie wzruszał, nie pobudzał uczniów do własnych przemyśleń, lecz stawał się tylko ilustracją pewnych dogmatycznych założeń. Takie ujmowanie literatury nie służyło rozwijaniu kultury uczuć narodowych i internacjonalistycznych ani też krzewieniu humanizmu, potęgowaniu szacunku dla ludzkiej godności, tolerancji wobec cudzych przekonań i kształceniu właściwej postawy moralnej.

Niedocenywanie powyższych wartości nie zbliżało, a utrudniało wychowanie młodzieży w duchu socjalizmu.

Nie ukazywano związków naszej kultury z kulturą ogólnoeuropejską począwszy od kultury antycznej przez kultury nowożytne i współczesną różnych narodów. Powodowało to zubożenie kultury umysłowej ucznia i dezorientację historyczną.

Niezgodnie z prawdą przeprowadzano ocenę naszej przeszłości. Przemilczano lub krzywdząco oceniano dorobek literatury okresu dwudziestolecia. Ponadto nie zawsze dokonywano obiektywnej oceny bohaterstwa wojska polskiego z 1939 r., udziału A. K. i B. Ch. w walkach okupacyjnych. Bezkrytycznie i sloganowo omawiano, niewątpliwe skądinąd, osiągnięcia Polski Ludowej. To wszystko osłabiało siłę oddziaływania wychowawczego nauczyciela języka polskiego.

Kształtowanie naukowego poglądu na świat oparte było nie na wdrażaniu ucznia do samodzielnego, logicznego, naukowego i opartego na faktach myślenia, lecz na wulgarnych, dogmatycznych ogólnikach, co było niezgodne z podstawowym założeniem szkoły socjalistycznej.

Włączając się do programu ogólnej odnowy życia naszego narodu my, nauczyciele języka polskiego, podejmujemy zdecydowaną walkę z powyższymi wypaczeniami.

Za najważniejsze postulaty uważamy:

— stworzenie właściwej atmosfery moralnej w szkole, opartej na rzetelnej pracy i wzajemnym zaufaniu nauczyciela, ucznia i rodziców

— oparcie nauki literatury na zgodnej z prawdą i z polskim poczuciem narodowym ocenie naszej kultury

— wszechstronne oświeclanie epoki, autorów i ich dzieł w oparciu o dokumenty, pamiętniki, listy i dokładną analizę tekstu

— każdemu pisarzowi omawianemu w szkole należy wyznaczać właściwe miejsce w kulturze narodowej podkreślając jego cechy indywidualne, odrzucając wszelkie w tej dziedzinie szablony i schematy; w trosce o wyrobienie szacunku dla pisarza i jego dzieła nie dopuszczamy do formułowania zbyt pochopnych, nieuzasadnionych sądów i ocen

— otoczymy większą opieką lekturę uzupełniającą, zwłaszcza te utwory, które odpowiadając psychice i zainteresowaniom młodzieży będą miały wpływ wychowawczy oraz będą rozbudzały zamiłowanie do czytelnictwa

— usilnie i konsekwentnie będziemy dążyć do tego, by uczeń zdobywał wiedzę polonistyczną samodzielnym, twórczym wysiłkiem myśli; będziemy budzić odwagę wypowiedziania własnych sądów i przekonań

— uważamy, że nie ilość omawianych pozycji literackich, ale jakość ich opracowania powinna być miarą oceny pracy polonisty, gdyż zbyt szybkie przeladowanie programów utrudniało kształtowanie kultury uczuć w obcowaniu z dziełem literackim jako z dziełem sztuki, w kształtowaniu wrażliwości na piękno, w wyrabianiu ścisłości logicznego myślenia, a przez to w kształtowaniu naukowego poglądu na świat; dotychczasowe przeladowanie programów uważamy za przeszkodę w zdobywaniu rzetelnej wiedzy o literaturze i kulturze narodowej, w rozwijaniu umysłowości ucznia, w zdobywaniu samodzielnych metod pracy

— warunkiem dobrych wyników nauczania i wychowania jest właściwie pojęty autorytet nauczyciela, uzależniony od stopnia jego wiedzy, od umiejętności stosowania odpowiednich metod pracy i poczucia odpowiedzialności wobec narodu przy równoczesnym przyznaniu mu właściwego miejsca należnego w hierarchii społecznej.

## DZIECI I MŁODZIEŻ NA SCENIE

## Przegląd eliminacji teatralnych

Ogólnopolska akcja konkursowa szkolnych zespołów dramatycznych zakończyła się w ezerwcu tydzień trwającymi eliminacjami centralnymi i pokazem wyróżnionych inscenizacji na scenie Teatru Młodej Warszawy w Pałacu Kultury i Nauki. Konkurs zorganizowało Ministerstwo Oświaty przy współpracy warszawskiego Pałacu Młodzieży, a wzięli w nim udział wychowankowie szkół ogólnokształcących i placówek wychowania pozaszkolnego od klasy I do XI ze wszystkich niemal zakątków kraju, przechodząc przez kolejne eliminacje powiatowe (dzielnicowe) i wojewódzkie. Do szlachetnej rywalizacji na ostatnim etapie, w stolicy, przystąpiły 22 zespoły, które dały 24 pokazy, w tym 3 poza konkursem. Dzieci w wieku szkoły podstawowej stanowiły zdecydowaną większość wykonawców, zaledwie kilkana inscenizacji pokazała młodzież z liceów ogólnokształcących, nie było natomiast ani jednego zespołu z zakładów kształcenia nauczycieli. Trzy pałace młodzieży wystąpiły z pięcioma opracowaniami.

Repertuar na ogół był dobrze dobrany do wieku psychiki i umysłowości dzieci i młodzieży, do ich możliwości odtwórczych oraz do finansowych zasobów i technicznych warunków szkół. Stanowił on często inscenizowaną lekturę szkolną albo poszerzał i pogłębiał program nauczania, co zresztą było zgodne z wymaganiami regulaminu ogłoszonego przez Ministerstwo Oświaty w grudniu 1955 roku. Na etapie powiatowych i wojewódzkich zdarzały się jednak wypadki niewłaściwego wyboru. Niewłaściwość ta polegała najczęściej na zbyt wielkich trudnościach inscenizacyjnych, jakie nastęrczał tekst, a którym nauczyciel bez fachowego przygotowania w zakresie teatru nie mógł podołać, oraz na trudnościach wykonawczych (aktorskich), którym nie sprostały dzieci. Za przykład może służyć przedstawienie II części *Dziadów*, fragmenty *Słubów panięskich* i *Nocy listopadowej* w wykonaniu dzieci ze szkół podstawowych. Trzeba pamiętać o tym, że nie wszystkie utwory zrozumiałe i dostępne dla dzieci, które znajdują się w podręcznikach szkolnych i w wykazie lektury, nadają się do wystawiania na scenie siłami uczniów. Zbyt mało natomiast uwagi zwrócono przy doborze repertuaru na sztuki współczesne.

Największe sukcesy artystyczne osiągnięto w inscenizacjach drobnych utworów poetyckich, w tak zwanych „małych formach teatru“, które, jak to wykazało wieloletnie doświadczenie i potwierdziły wyniki pokazu warszawskiego, są najbardziej właściwym tworzywem teatru szkolnego. Ale zespoły nie zrezygnowały ze sztuk pełnospektaklowych, z repertuaru teatru zawodowego. Wymienię tu przykładowo Zabłockiego *Fircyka w zalotach*, *Farfurkę królowej Bony* — Świrszczyńskiej, *Słuby panięskie* i *Zemstę* — Fredry. Dorastająca młodzież bowiem chce się wypowiedzieć i wyżyć w sztuce o żywej akcji i wyraźnym, pełnym niespodzianek i przeżyć konflikcie dramatycznym, czego nie znajduje w tzw. inscenizacjach. Mierzy zatem siły na zamiary i nie licząc się z trudnościami realizacyjnymi podejmuje ambitne zadania.

Najlepsze osiągnięcia konkursu to inscenizacje dwóch utworów opartych na motywach ludowych. *Lilie* Mickiewicza, wiele już razy prezentowane przez zespoły amatorskie i szkolne, doczekały się nowego opracowania, które wydobyło wartości moralne i wyrazistość dramatyczną ballady oraz dało wszystkim — zarówno odtwórcom, jak i widzom — prawdziwe i głębokie przeżycia artystyczne. Młodzież szkoły TPD 6 z Radomska pod kierownictwem nauczycielki Elizy Krzemińskiej w sposób bardzo pomysłowy, a jednocześnie prosty, odpowiadający ludowej prostocie utworu, właściwie bez dekoracji i przy użyciu tylko najkonieczniejszych rekwiz-

zytów (lilie, świece, wianki) przeprowadziła bezbłędnie akcję przez wszystkie perypetie przy dyskretnym akompaniamencie muzycznym. Na podkreślenie zasługuje rola chóru dziewcząt, który, obecny cały czas na scenie, spełniał sugestywnie swe wielorakie zadania. Jako żywa dekoracja wyobrażał łąki i knieje, przez które bieży zrodnicza żona. To znów jako orszak dziewic prowadził wdowę do ślubu. Relacjonował zespołowo pewne partie, przyczyniając się do wywołania odpowiedniego nastroju. Na tle chóru występowały poszczególne osoby dramatu, wciągając widzów w tok akcji szczerością przeżycia i wyrazu. Uczennica grająca „zbójczynię“ męża zadziwiała opanowaniem postaci i właściwą interpretacją tekstu, zwłaszcza w scenach o wysokim napięciu uczuciowym. Na dobro jej zapisać trzeba, że nie nadużywała przy tym ruchu i gestu. „Nieboszczyka bratowie“ wykazali wiele rycerskiej energii i młodzieńczej zalotności, a przez uzewnętrznienie całej gamy namiętności szarpających ich psychikę przyczynili się również do uwydatnienia tragizmu zdarzeń. Niektóre grupy i układy gestyczne wzorowane były na znanych ilustracjach Szancera.

Pogodny i urozmaïcony charakter miała inscenizacja wiersza Lenartowicza *O Baŝce, co jej krowy zajęli* w wykonaniu starszych dzieci z Choszczna (Szczecińskie) w reżyserii Janiny Skubinak. Podziwialiŝmy kunszt lirnika mazowieckiego, który w oparciu o tak powszedni wypadek, jakim bywa na wsi pójŝcie krowy w szkodę — za pomocą kilku obrazów poetyckich zbudował fabułę pełną ruchu i zdarzeń, tworząc całość wdzięczną i rzewną, a przy tym, wbrew codzienności życia, zbyt optymistyczną. Podobało się wszystkim proste i barwne jak ludowa wy-cinanka ujęcie inscenizacyjne, zrytmizowane ruchowo i głosowo, pełne dziewczęcej ŝwieżości i niepodrabianego uroku, właściwie i wyraziŝcie podanym słowem i wstawkami pantomimicznymi ukazujące myŝli i charakter utworu z pogranicza rzeczywistoŝci i baŝni. Podkreŝlić trzeba, że wiele dała tu z siebie nie tylko reżyserka, ale i dzieci wniosły sporo własnych pomysłów. Na przykład imitacja krowy plastycznie i ruchowo była znakomita.

Wiele oklasków otrzymały dzieci warszawskie ze Starego Miasta za miły i chwytający za serce „obrazek sceniczny“ pod nazwą *Ksiąŝeczki z mojej póteczki*. Pomysł wypływał z przeżyć i doŝwiadczeń dzieci. Oto widzimy chłopca i dziewczynkę, którzy wyizolowani pięknym ŝwiatła, tworzą wdzięczną grupę czytającą bajki, a główne z nich postacie materializują się na scenie i wygłaszają najbardziej charakterystyczne fragmenty tekstu. Rozpoczyna tradycyjny Jachowicz, rozpoznajemy Jasia i Małgosię, widzimy dziewczynkę z Andersenowskiej baŝni sprzedającą tulipany, wspótczujemy Marysi-sierotce... Dzieci na widowni zgadują, kogo wyobraża nadchodząca postać, z jakiej bajki pochodzi wygłaszany tekst. Inscenizacja jest dobrą propagandą ksiąŝki. Młodzi wykonawcy wygłaszają prozę i poezję ze zrozumieniem i wyraziŝcie, dobrze podkreŝlają walory emocjonalne poszczególnych „kwestii“, właściwie są ubrani, swobodnie się czują w „rolach“, które im są bliskie i drogie.

Najmłodszy „aktorzy“, bo z klasy pierwszej, przyjechali z miejscowości Strzelce Opolskie i przywieźli ze sobą Tuwimowską *Rzepkę* i plastyczną rzepę, którą z wdziękiem, humorem i prostotą właściwą temu wiekowi wyciągali ku ucieŝce widowni, aż osiągnęli zamierzony skutek.

Wszystkie omówione pokazy nawiązywały do najlepszych tradycji teatru szkolnego, w niejednym szczególnie przypominały prace Lucjusza Komannickiego, a ponieważ wykazały wiele wartości artystycznych i wychowawczych, przeto zasługują na upowszechnienie przez możliwie większą, oczywiście ograniczoną względami pedagogicznymi, ilość powtórzeń, przez przygotowanie tych utworów w analogicznych ujęciach z innymi grupami młodzieży i wreszcie przez ogłoszenie drukiem scenariuszy tych przedstawień.

Sceny zespołowe nie są mocną stroną teatru szkolnego. Instruktorzy-amatorzy nie umieją sobie dać rady z kompozycją grup, z właściwym ich zdynamizowaniem. Dlatego mile zdziwiła doskonale opracowana scena zespołowa wyobrażająca dzieci w klasie podczas lekcji, a zwłaszcza przed lekcją w sztuce *Węgielek* opartej na opowiadaniu Tajca (Młodzieżowy Dom Kultury — Poznań).

Trzy zespoły z pałaców młodzieży były oceniane osobno, według innych kryteriów niż przedstawienia szkolne. Uznać to trzeba za postanowienie słuszne, gdyż młodzież z pałaców pracuje w odmiennych, bezsprzecznie lepszych warunkach niż pozostałe zespoły, i nie może być stawiana na jednej płaszczyźnie porównawczej. Wszystkie opracowania, które nam pokazali kolejno goście z Katowic, Warszawy i Szczecina, miały poziom wyrównany. Ślężacy tworzą zgrany zespół, w którym jest sporo młodzieży starszej, nawet dorosłej, posiadającej już pewien dorobek, dużą rutynę i obycie sceniczne. Zastępuje on w pewnej mierze stały teatr młodego widza. Przedstawienie *Farfurki królowej Bony*, znanej z teatru zawodowego sztuki Świrszczyńskiej, które przywieźli do stolicy, było komunikatywne, żywe, zwłaszcza w scenach zespołowych, na ogół dobrze oddawało atmosferę dworu, mieszczaństwa, i żaków XVI-wiecznego Krakowa. Kierownik artystyczny zespołu Bolesław Malak, polonista i aktor w jednej osobie, nadał przedstawieniu charakter lekkiego, roztańczonego, mieniącego się barwami widowiska, które miało wiele wdzięku i wartkie, pozbawione dłużyzn tempo.

Warszawiacy wystawili *Nową szatę króla*, siedem obrazów Aleksandra Maliszewskiego, osnutych na tle znanej baśni Andersena. Reżyserka Dywińska wyzwołała tu właściwie dzieciom potrzeby wyżycia się w żarcie, grotesce i wesołej zabawie. Przedstawienie było dobrze zrytmizowane, wykonawcy czuli się swobodnie, kpiąc z głupoty króla i dworu królewskiego, żartowali z siebie i doskonale się bawili. Umowne, proste elementy scenograficzne, ograniczające się do zaznaczenia „tu jest to, albo to“, współgrały ze słowem i ruchem, mimo pewnego odchylenia w jednolitości plastycznej w dekoracji przedstawiającej zamek królewski, który był namalowany, nie zaznaczony, a ponieważ go stale zasłaniaли odtwórcy, nie mógł spełnić swego zadania. W pewnych szczegółach raziła mnie nieco, zresztą świetna i dynamiczna, rozbudowująca twórczo pierwowzór, przeróbka Maliszewskiego, tam mianowicie, gdzie wykpiwa się ministra oświaty (u Andersena jest to po prostu „stary, poczciwy minister“) i gdzie chłopcy, którzy obnażają i pokazują niebывałą ograniczoność króla i jego dworu przez sugestywny podstęp, urastają niejako do miary „pozytywnych bohaterów“ (u Andersena to po prostu... oszuści). Ale zresztą może te uwagi są tylko wynikiem przewrażliwienia starego pedagoga, który przesadnie obawia się wciąż o myśl wychowawczą.

Na podkreślenie zasługuje inicjatywa Szczecina, który po raz pierwszy w czasie tegorocznych eliminacji pokazał widowisko pantomimiczne, a więc formę bardzo rzadko uwzględnianą w pracach zespołów amatorskich. Młodzież, przy pomocy znanego choreografa Miszczyka, w właściwy sposób zobrazowała i rozszerzyła grą twarzy, ruchów i gestów bajkę *O Janku, co psom szył buty*. Kierowniczką grupy Jadwiga Szmerlińska nie dopuściła do uzupełnienia tekstu wielkiego romantyka przez dopisywanie wierszem całych scenek, co, niestety, miało miejsce w opracowaniu tego samego utworu przez szkołę z Białegostoku. Czytelne i płynne ruchy szczeciniaków uplastyczniały dobrze, w zestrojeniu z muzyką, pewne fragmenty bajki Słowackiego czyniąc ją bliższą młodej widowni.

Poza konkursem w tej samej formie przedstawiono *Przyjaciół Mickiewicza*. I tu było wiele ciekawych pomysłów.

Te wszystkie pozytywne oceny nie mogą jednak przesłonić faktu, że mimo podniesienia się poziomu artystycznego i wychowawczego przedstawień szkolnych (przynajmniej tych, które weszły do eliminacji) daleko im jeszcze w większości do postulowanych osiągnięć.



Młodzież, zwłaszcza z zespołów słabszych, szczególnie w artykule nie omówionych, wykazała wiele braków w zakresie kultury żywego słowa. Szwankowała dykcja, młodzi aktorzy polykali zgłoski i głoski, upraszczali ikońcówki fleksyjne. Dużo do życzenia pozostawiała nośność słowa, jego słyszalność. Nieraz wadliwe było również akcentowanie. Niewłaściwie położony akcent logiczny zaprzepaszcział sens frazy. Właściwości fonetyczne tekstów gwarowych często się mieszały, to znaczy grający mówili jakąś mieszaniną, np. góralsko-mazowiecką, zależną oczywiście od regionu, z którego młodzież pochodziła. Błędne mazurzenie — to zjawisko niemal powszechne.

Słaby pietyzm wobec słowa poetyckiego raził szczególnie w tekstach klasycznych. Obserwowało się tu zacieranie wartości rytmicznych i logicznych wiersza, swobodne przedstawianie lub opuszczanie wyrazów i „poprawianie“ autora, gdy zamiast słowa archaicznego (staropolskiego) lub prowincjonalizmu celowo użytego przez pisarza słyszało się ze sceny odpowiednik współczesny.

Korzystnie wyróżniała się pod tym względem scenka ze Skierką, Chochlikiem i Goplaną z *Balladyny* (Łódź) i dobre także, jeżeli chodzi o wycucie i oddanie stylu i atmosfery epoki, staranne nie tylko w podawaniu słowa, ale również w geście i ubiorze przedstawienie *Fircyka w zalotach*, którego pokazano poza konkursem (Warszawa, Liceum im. Woronicza).

Wiele inscenizacji miało tzw. ilustrację muzyczną. Dawała ona słowu „komentarz“ emocjonalny i nastrojowy, pomagała w utrzymaniu dynamiki i tempa akcji, wypełniała luki w dialogach towarzysząc przegrupowaniom zespołu, elementom tancecznym i rytmicznym. W pantomimie nadto spełniała niejako funkcję motoru ruchów i gestów.

W scenie przedstawiającej przygodę małego Chopina na weselu wiejskim mazowiecka muzyka i pieśni ludowe są pomyślane jako nieodzowny składnik akcji. W wykonaniu dzieci z Krakowa nie były elementy muzyczne dostatecznie słyszalne, nie narzucały się wrażliwej na dźwięki psychice małego Frycka i widzom, a więc nie spełniły swego zadania. Mimo tego niedostatku — dodać trzeba, aby uniknąć nieporozumień — fragment inscenizowanej opowieści pióra Janiny Skowrońskiej-Feldmanowej pod małym poetyckim tytułem *Beczka*, o którym tu mowa, zbliżyły postać małego Chopina do dzieci. Stało się to dzięki wartościom samego utworu, w którym Frycek ujmuje sobie serca prawdziwym ukochaniem muzyki i serdeczną przyjaźnią z chłopcem wiejskim i dzięki bezpośredniej grze dzieci krakowskich, które borykając się z odmiennościami gwary mazowieckiej z pełną prawdą życia przedstawiły przygody Chopina i jego przyjaciela na weselu.

Mało utworów miało muzykę specjalnie dla nich skomponowaną. Na wymienienie zasługuje oryginalna ilustracja muzyczna Stefana Kisielewskiego, która w dużej mierze przyczyniła się do podniesienia wartości artystycznej mimodramu opartego na wymienionej już bajce Słowackiego z *Kordiana*. Większość inscenizacji miała muzykę mniej lub więcej odpowiednio dobraną. Muzyka ta nie zawsze właściwie „przylegała“ do tekstu i nie zawsze jako całość była skoordynowana. Na przykład w bytomskiej rewii dziecięcej *Skoczynoga prosi w tany* A. Świrszczyńskiej Grieg sąsiadował z Katelbeyem, a popularne melodie były podstawione pod inne słowa, co jest niedopuszczalne. Widowisko miało poza tym błędy reżyserskie (np. statyczna grupa młodzieży w ciągu całej odsłony), a specjalne uprzywilejowanie znajdy-skoczynogi, która właściwie niczym się nie wyróżniła, nie było akcentem wychowawczo pozytywnym. Uwagi te nie dyskwalifikują jednak przedstawienia, w którego przygotowanie włożono wiele pracy i osiągnięto rozśpiewanie i zrytmizowanie znacznej liczby dzieci.

Prawie wszystkie zespoły do ilustracji muzycznej używały fortepianu. Aby uniknąć tej jednostronności, należałoby wprowadzić na scenę szkolną również inne instrumenty. Myślę tu o instrumentach najczęściej spotykanych w praktyce ama-

torskich zespołów muzycznych, a więc przede wszystkim o skrzypcach, kontrabasie (basetli), gitarze, klawnie, trąbce, małej perkusji. Obecnie rozpowszechnia się gra na akordeonie, instrumencie łatwym do opanowania i wygodnym w użyciu.

Pożądaną jest przy opracowaniu strony muzycznej widowiska zasięganie porad u fachowców, zorganizowanie współpracy odpowiednich szkół. Ta ostatnia uwaga odnosi się także do plastyki, bo z tym na scenach szkolnych również nie jest jeszcze dobrze. „Landszafty“ na tylnym planie, dysharmonia barwna, nieskoordynowanie strojów i rekwizytów, ich niezgodność z charakterem sztuki, środowiskiem i epoką — oto błędy, które się często obserwuje. Rażą wyraźnie niedopatrzania. Oto Klara wchodzi na scenę z zegarkiem na ręce, a Radość nosi okulary współczesne w grubej oprawie. W urządzeniu pokoju z pierwszej połowy XIX wieku mieszanina mebli współczesnych: obok stolika i fotelików niby stylowych stoi półeczka biurkowa z wylakierowaną na niej cyfrą inwentarzową. Sprawy muzyki i plastyki na scenach szkolnych domagają się wnikliwego rozważenia i naprawy dotychczasowego stanu rzeczy.

Tegoroczne eliminacje szkolnych zespołów dramatycznych wzbudziły znaczne zainteresowanie młodzieży, rodziców i nauczycielstwa. Może za mało wyzyskały tę akcję szersze kręgi polonistów i pedagogów, mało zainteresowanie okazała prasa codzienna i pedagogiczna. Złe jest, że o sprawach wychowania estetycznego młodzieży niewiele się mówi i pisze.

Eliminacje jeszcze raz dowiodły, że teatr szkolny jest doskonałym środkiem wychowawczym i dydaktycznym, że w pracy z dziećmi i młodzieżą można osiągnąć poważne rezultaty artystyczne, które kształtują sam zespół i pozostawiają wartościowe ślady w psychice na całe życie tak u odtwórców, jak i u widzów. Dowiodły dalej, że nauczycielstwo nie szczędziło w pracach pozalekcyjnych trudu, a często bezinteresownego zapału. Konkurs ujawnił instruktorów-amatorów, którzy posiadają wrodzone wyczucie teatru i umiejętność kształtowania z dziećmi i młodzieżą przedstawienia scenicznego. Osoby takie trzeba otoczyć należyłą opieką. Można by im co najmniej zapewnić zniżkę godzin i zwolnienie z innych prac i obowiązków pozalekcyjnych.

Ale eliminacje odsłoniły również słabe strony widowisk uczniowskich, wpływają najczęściej z nikłego przygotowania nauczycieli do tej pracy lub wręcz z braku potrzebnego minimum wiadomości i umiejętności. Dlatego wielokrotnie powtarzany postulat zorganizowania sensownego kształcenia i dokształcania kadr instruktorskich przypomina się palącym wyrzutem.

Trzeba powołać do życia odpowiednie pismo instrukcyjno-metodyczne, rozpoczynając opracowywanie i wydać możliwie najszybciej potrzebne podręczniki z zakresu reżyserii, techniki żywego słowa, kostiumologii, scenografii i in. Należałoby również podjąć pewne prace badawcze, historyczne i pedagogiczno-psychologiczne, zdać sobie sprawę z własnych postępowych tradycji i doświadczeń obcych, aby się na nich można opierać i twórczo je przetwarzać, a nie odkrywać ciągle Ameryki na nowo. Wydaje się dziwne, dlaczego mimo organizowania artystycznego ruchu amatorskiego w skali przed wojną nieznaną nie ukazała się dosłownie ani jedna poważna praca teoretyczna i pedagogiczna na ten temat. Trzeba zapoznać nauczycielstwo z dorobkiem Lucjusza Komarnickiego i jego uczniów w zakresie teatru szkolnego. W dalszej perspektywie można myśleć o bezdewizowej wymianie zagranicznej zespołów, nauczycieli i instruktorów.

Czas zastanowić się nad pytaniem, czy konkursy urządzać co roku, czy rzadziej i czy nie byłoby bardziej celowe przejście na inną formę dynamizowania aktywności teatralnej szkół i młodzieży, gdyż eliminacje, obok bezsprzecznych zalet, mają w realizacji pewne strony ujemne, które zasługują na specjalne omówienie. W każdym razie terminy i warunki konkursu powinny być szkołom znane już we

wrześniu, aby można było odpowiednio zaplanować i rozłożyć pracę i zdążyć na czas bez gorączki i pośpiechu. Dobrze się stanie, jeżeli termin finału centralnego nie zjedzie się z maturami i egzaminami.

Zachodzi wreszcie konieczność bliższego zainteresowania pracami teatralnymi liceów ogólnokształcących i zakładów kształcenia nauczycieli oraz ułatwienia im tego rodzaju prac. Od przygotowania artystycznego absolwentów ostatnio wymienionych szkół zależeć będzie poziom imprez szkolnych w najbliższych latach. Nie powinny powtórzyć się takie fakty jak w tym roku, że do eliminacji wojewódzkich gdzieś doszedł tylko jeden zespół z liceów pedagogicznych, a w stolicy i na etapie centralnym nie były one wcale reprezentowane.

## BERTOLT BRECHT

W sierpniu bieżącego roku zmarł w wieku lat sześćdziesięciu czterech wielki pisarz dramatyczny, inscenizator teatralny i poeta, Bertolt Brecht.

Z urodzenia Bawarczyk, podczas pierwszej światowej wojny studiował medycynę. Odwiedzając szpitale, rannych żołnierzy, układał dla nich pieśni o ludowym charakterze. Wkrótce poświęcił się całkowicie pisarstwu, głównie utworów scenicznych, w których ujawniał swój bunt wobec porządku kapitalistycznego. Toteż z chwilą przyjscia do władzy nazistów, zmuszony był emigrować i odtąd trwała jego wieloletnia tułaczka po licznych krajach aż do Stanów Zjednoczonych.

Powróciwszy po wojnie do kraju osiada w Berlinie. Nadchodzące lata stają się niezmiernie płodne w twórczości tego niezwykle pisarza i teatralnika. Powstaje znaczna ilość sztuk, które w rezultacie stanowią o tym, że Brecht uważany jest nie tylko za najwybitniejszego niemieckiego pisarza dramatycznego naszej epoki, ale za największego od czasów Schillera i Kleista, jakiego Niemcy w ogóle posiadali. Ostatnio w wielu krajach, między innymi we Francji, rozlegają się opinie, że był to najspanialszy dramaturg współczesny w całej Europie.

Mimo zadziwiającej obfitości dzieł, które Brecht stworzył, w każdym z nich dźwięczy jakiś osobny konkret ideowy, określone zamierzenie pisarskie i konsekwencja w jego realizacji, przenikająca poprzez olbrzymią wyobraźnię i bogactwo form artystycznych. Należy przy tym podkreślić, że pisarz nie powtarza znanych już prawd politycznych, toteż zmusza do myślenia nie tylko zwykłego widza, ale i polityków.

Szczególna sława otacza dwa utwory Brechta: *Matka Courage (Mutter Courage)* oraz *Kaukaskie Koło Kredowe (Kaukasische Kreidekreis)*. Akcja pierwszego z nich, toczy się w czasie wojny trzydziestoletniej. Utwór ten odśmiała bezwzględności i okrucieństwa wojenne. Drugi — jest piękną metaforą o prawie posiadania, które winno przynależeć temu, kto posiadanej rzeczy zapewni lepszą opiekę i uczyni z niej właściwy pożytek dla społeczeństwa.

Wszystkie swoje utwory Brecht sam inscenizował, stwarzając dla nich własne, niezwykle oryginalne formy teatralne. Zerwał on całkowicie z konwencją teatru naturalistycznego, iluzorycznego. Nie naśladował życia, lecz komponował specyficzne kształty artystyczne, czerpiąc z wielu tradycji dawnego teatru europejskiego i sięgając do form ludowych teatrów Wschodu. Widowiska jego, nasycone poezją, muzyką i subtelną plastyką, zawierają elementy epickie i pieśniarskie, metaforyczne i intermedialne. Jego język przechodzi od ludowej trywialności do filozoficznej wzniosłości, od czułości do brutalności.

W ostatnich latach Bertolt Brecht prowadził własny teatr pod nazwą „Zespół Berliński“ („Berliner Ensemble“), w którym wystawiał swoje utwory i adaptował cudze w ten sposób, że stawały się jego własnymi dziełami. Na ubiegłym Festiwalu Teatralnym w Paryżu uzyskał pierwsze miejsce, zdobywając sławę światową. Jego niezwykła działalność twórcza i programowa zapewnia mu nieśmiertelność.

H. S.

## O ZJEŹDZIE TOWARZYSTWA LITERACKIEGO IM. A. MICKIEWICZA W RZESZOWIE

Któż może lepiej wiedzieć, co to jest „prowincja“ niż nauczyciel, a może nawet zwłaszcza nauczyciel polonista? Spróbujcie — poloniści — kupić w małym miasteczku prowincjonalnym niezbędną już nie tylko dla lekcji, ale dla swego „życia duchowego“ podstawowe tygodniki kulturalno-literackie. Ale może to i lepiej, że ich nie dostaniecie, bo naczycie się np. o nowych premierach, interesującej reżyserii, wspaniałej grze aktorów... a nie sprawdzicie sami, czy ma rację ten sprawozdawca teatralny, który kazał wygwizdać (dosłownie) pewną polską premierę czy drugi, który się o niej wyrażał w samych superlatywach... Znamy, znamy ten gorzki smak prowincji. Ale znamy też i drugą stronę medalu.

Stale spotykamy ludzi, którzy się „zestania“ na prowincję nie boją. Najczęściej może będą to ludzie, którzy w ten sposób świadomie wracają do bliskich dla siebie stron, by próbować organizować życie kulturalne zamarych rejonów, zbierać materiały folklorystyczne, tworzyć muzea prowincjonalne, gromadzić rozproszone książki i stwarzać podwaliny pod pierwsze poważniejsze księgozbiory...

Cóż, czytaliśmy o takich wydarzeniach w propagandowych reportażach... Zapewne, ale jeżeli pokażemy Wam takich ludzi, grupę ludzi, nie jednego nawet, dla którego można by sparafrazować — wzięty z innego kontekstu — tragiczny wiersz młodego poety:

Przyjacielu, stój, nie uciekaj!  
Chcesz? — zaraz w ciebie uwierzę!

Jeżeli więc — *toute proportion gardée* — mieliśmy się możliwość przekonać o istnieniu takich ludzi, co na prowincji nie tkwią, ale żyją i do życia chcą budzić?...

Po tym lirycznym wstępie przejdźmy jednak do rzeczowego wyjaśnienia.

Zaczął się to całkiem zwyczajnie, że wiosną 1956 r. Zarząd Główny Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza nawiązał kontakt z kilku — że użyjemy zdepopularyzowanego wyrazu — działaczami kultury z Rzeszowa (Poskromcie na razie mój sceptycyzm: że Rzeszów to miasto wojewódzkie, to nie typowa prowincja — zaraz się wszystko wyjaśni, a zresztą może i w samym Rzeszowie nie jest tak znowu słodko).

Byli to więc — podejmujący inicjatywę — archeolog, dyrektor muzeum wojewódzkiego i polonista gimnazjalny, wszyscy z Rzeszowa. Ludzie związani już na dobre nie tylko ze swoim miastem, ale i rejonem, wcale nienajlepszym, jeśli idzie o tradycję kulturalną, przeszłość literacką, zabytki kultury — ale to się jeszcze dalej okaże.

Ta trójka — aby ją ukonkretnić, podajemy nazwiska: archeolog Józef Janowski, dyrektor Franciszek Świder i polonista mgr Władysław Długosz — ta trójka nie działała w odosobnieniu, miała już wokół siebie grono osób „stowarzyszonych“, między innymi bardzo energiczną kierowniczkę WODKO, kol. Zofię Makuszkową, dyrektora miejscowego teatru Jerzego Pleśniarowicza i innych. Ci ludzie tworzą zespół, który wraz z przedstawicielami działających tu stowarzyszeń o charakterze naukowo-kulturalnym i członkami redakcji istniejącego od niedawna pisma postanowił wywalczyć prawo do pełni życia kulturalnego dla swojego rejonu — dla Rzeszowszczyzny, a nie tylko dla miasta.

W ten sposób w dniu 13 czerwca br. powstał w Rzeszowie nowy Oddział Towarzystwa Mickiewicza, dodajmy z obowiązku sprawozdawcy: 17 z kolei, a 11 powojenny. Jedenasty — i niby taki sam jak poprzednie, a przecież inny. Zarząd Główny Towarzystwa Mickiewicza zorientował się od razu, że nie będzie to typowy „gładki“ Oddział organizujący chętnie odczyty Towarzystwa, delegujący raz na dwa lata

przedstawiciela na zjazd walny i może nawet — *rara avis* — płacący punktualnie składki. Nowy Oddział wystąpił od razu z własnym programem, który stawiał przed Zarządem Głównym Towarzystwa niemałe wymagania. Rzeszowianom bowiem chodziło nie tylko o to, by mieć Oddział Towarzystwa — które im się zresztą podoba — ale by uczynić z niego mowy czynnik fermentu kulturalnego na przyszłość. Toteż od razu w pierwszych rozmowach Rzeszowa i Warszawy stanęła ugoda. Rzeszowianie wzięli na siebie miemalże trud zorganizowania u siebie w najmłodszym, paromiesięcznym Oddziale zjazdu walnego delegatów Towarzystwa z całej Polski — ale nie będzie to chyba zjazd sprawozdawczo-wyborczy. Oczywiście, sprawozdania i wybory, to sprawa ważna — ale przede wszystkim chodzi o to, aby przy okazji zjazdu zorganizować małą sesję naukową, pokazać nie tylko Rzeszowowi, ale i jego „zapleczu“ kilku wybitnych prelegentów, przedyskutować zarazem niezwykle ważną sprawę intelektualnego ożywienia tego ośrodka, przebadać plany i zamiary, podsunąć nową inicjatywę, zastanowić się, co się da zrobić w tym zakresie wspólnymi siłami.

Zarząd Główny przekonsultował te śmiałe plany wyrażając co do nich zasadniczą aprobatę. Choć nie brakło zawodowych sceptyków, zwyciężyła koncepcja zorganizowania zjazdu w Rzeszowie, zjazdu, który by w miarę możliwości w referatach naukowych uwzględnił teren rzeszowski. Decyzja więc zapadła, chodziło jeszcze o bagatelę, mianowicie o... pieniądze. Wiadomo przecież, że zjazd w Warszawie byłby „tańszy“. Okazało się na szczęście, że nie trudno jest przekonać odnośne władze, iż Warszawa nie jest spragniona jednego jeszcze zjazdu więcej — i nawet dobrych odczytów w niej nie brak, tym razem zaś chodzi o rozumny akt decentralizacyjny, o celowe posunięcie, które idzie na rękę prowincji. Wydział I Polskiej Akademii Nauk inicjatywę tę zrozumiał i poparł. Nastąpiły ożywione przygotowania. Zjazd Towarzystwa odbędzie się w Rzeszowie.

I rzeczywiście na 6 i 7 października 1956 r. delegaci z 16 Oddziałów — zawiódł jeden, ale się wyekskluzował — zjechali do Rzeszowa. Punktem ciężkości stały się naturalnie odczyty. Wbrew tradycji zjazdowej, która nakazywała ograniczyć się do jednej inauguracyjnej prelekcji, było ich pięć, przy czym trzy dotyczyły spraw związanych z Rzeszowszczyzną.

Profesor Uniwersytetu Warszawskiego, dr Juliusz Nowak-Dłużewski, w obszernym erudycyjnym wykładzie przedstawił zagadnienia dawnej literatury na terenie Rzeszowskiego. Chodziło tu przecież nie tylko o popis erudycji — prelegent, sam doświadczony działacz kulturalny z regionu kieleckiego, nie tylko pogłaskał ambicję lokalną tużmim dobrych nazwisk literackich z Rzeszowszczyzny rodem, ale zarazem podzielił się i w wykładzie, i w dyskusji doświadczeniami z zakresu gromadzenia, badania i opracowywania zabytków literackich, zbierania księgozbiorów oraz inicjowania prac naukowych w terenie.

Wyjaśnijmy też od razu, że słuchaczami tego odczytu, jak i wszystkich dalszych, byli nie tylko mieszkańcy Rzeszowa; organizatorzy zjazdu, koledzy z Rzeszowa, umieli ściągnąć wielu polonistów z województwa, by dać im możliwość pełnego wyzyskania tej — bez wielkiej przesady powiedzieć można — rzeszowskiej sesji Towarzystwa Mickiewicza. Dzięki temu z odległych nieraz miasteczek i — co tu dużo ukrywać — z dziur prowincjonalnych przyjechali poloniści, szarzy, wysłużeni pracownicy pierwszego frontu kulturalnego, o których się tak często zapomina.

Mieli też możliwość wysłuchania od razu i drugiego odczytu dotyczącego Rzeszowszczyzny. Dyrektor Instytutu Badań Literackich i profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, dr Kazimierz Wyka, podjął się niezwykle trudnego i rzecz można pionierskiego zadania. Postanowił przybliżyć słuchaczom — może nawet odnaleźć klucz do zrozumienia twórczości dwóch bardzo trudnych poetów. Jednego z nich, najwybitniejszego przedstawiciela rejonu rzeszowskiego we współczesnej literaturze, Juliana Przybosa, i równie trudnego a interesującego poetę — debiutanta, który

ponad lata horacjańskie trzymał w ukryciu swe wiersze, nie dlatego jednak, by chciał wypełnić z nadwyżką zalecenie Flaccusa z listu do Pizonów — mowa oczywiście o Mironie Białoszewskim. Fakt, iż Białoszewski napisał cykl wierszy rzeszowskich, dostarczył mówcy efektownego pretekstu dla połączenia obydwu tych nazwisk w jednym odczycie.

Trzeba tu dodać, że trudny eksperyment udał się prof. Wyce doskonale — i zresztą mało kto w Polsce był do tego bardziej powołany.

O Rzeszowszczyznę też zatrąca raz po raz profesor uniwersytetu Poznańskiego. dr Roman Pollak w barwnym odczycie inauguracyjnym o przedrozbiorowych „emancypantkach“, w którym ze znaną swadą i dowcipem, opierając się niejednokrotnie na zupełnie nieznanymi i nie drukowanymi materiałami, snuł wątki przygód poprzedniczek naszego żywszego ruchu emancypacyjnego w wieku XIX. I ten prelegent dorzucił niezmiernie wiele cennych uwag terenowych jako doświadczony pracownik i po dziś dzień baczny obserwator rejonu śląskiego.

Prezes Towarzystwa, profesor Julian Krzyżanowski, mówił o jednym ze swych ulubieńców, o pisarzu, któremu w ostatnim okresie poświęcił wiele swego niebywale „rozciągliwego“ czasu — mówimy oczywiście o Henryku Sienkiewiczu. Wszystkie odczyty się podobały, ten jednak był najwyżej przyjęty przez słuchaczy. Dodajmy na marginesie, iż prof. Krzyżanowski był „bohaterem zjazdu“. Wiedzano bowiem, że bez odważnej decyzji Prezesa nikt by się nie podjął ryzykownej imprezy zjazdowej w terenie; wyszperano też w biografii prof. Krzyżanowskiego fakt, iż w Rzeszowie przez pewien czas chodził do szkoły, podkreślono, że właśnie dziesiąty rok stoi na czele Zarządu Głównego Towarzystwa, a że i samo Towarzystwo obchodzi nie byle jaki jubileusz 70-lecia — więc też owacjom nie było końca.

Ostatni odczyt, pełen subtelnych i wnikliwych uwag o sztuce lirycznej Mickiewicza wygłosił profesor dr Czesław Zgorzelski z Lublina.

W ten sposób obok tematów „rzeszowskich“ uwzględniono w programie i dwóch przedstawicieli naszej literatury o blasku światowym, po jednym dla poezji i prozy.

W tym zakresie — odczytów — zjazd dał wszystko, co można było zmieścić w czasie, jakże skąpom, dwóch dni.

Zanim wspomniemy o stronie organizacyjnej, jeszcze kilka narzucających się uwag znów o problemie prowincji.

Uczestnicy zjazdu — dzięki świetnej organizacji zjazdu, którą zapiszemy na konto Oddziału Rzeszowskiego — poza obejrzeniem ambitnej prapremiery nieznannej „dramy“ R. Brandstättera w Teatrze Ziemi Rzeszowskiej — wykroili trochę czasu pozjazdowego na urządzenie wycieczki do Łańcuta. Zwiedzenie pałacu, tj. właściwie tej jego części, która nie jest objęta remontem, i wspaniałej powozowni — to była przyjemność nie lada. Jak to bowiem miło pomyśleć, że niedaleko Baranowa istnieje pałac nie przeznaczony jeszcze na skład zboża ani na spółdzielnię... Ba, ba, ale i tu dalecy jesteśmy od zachwytu, i tu niespodziewanie wchodzi w grę straszne słowo: prowincja!

Przy zwiedzaniu pałacu coraz zwiedzający słyszeli słowa objaśnień: takie i takie zbiory wywiózł hr. Potocki za granicę. Ale o tym przecież wiedzieliśmy. Za to nie wiedzieliśmy, że do wielu, bardzo wielu ocalonych zabytków sztuki z Łańcuta trzeba dodawać inne określenie: rzeźba — może to być również: obraz, mebel, biblioteka itd. — obecnie znajduje się w... Warszawie. Jest zwłaszcza jedna taka zachłanna instytucja, która wywozi wszystko z prowincji, co jest tam cennego, w trosce, oczywiście o kulturę... rejonu! Tak też zniknęły z Łańcuta, dodatkowo, liczne cenne przedmioty, by wychynąć w Warszawie, by milczeć, jak przystało na „martwą naturę“, ale mówili coś kiedyś poeci, że *sunt lacrimae rerum...* A może należałoby powiedzieć z perfidnym akcentem: wiadomo, stolica!

Pochodząc — na szczęście — z Warszawy „cieszyłem się“ z wzrastającego bogactwa mojego miasta, ale na szczęście również nie widziałem miny koleżanki.

która nam o tym wszystkim mówiła (jakoś zawsze wolałem się wtedy patrzeć na ekspozyty znajdujące się w innej stronie) — ale „cieniutkiej“ ironii, ale żalostnego akcentu jej przemówień tak łatwo się nie zapomni...

Tak więc przyjemność zwiedzania pałacu łańcuckiego zmąciła nam świadomość, że oto cieszyliśmy się, iż właśnie prowincji dopomagamy do budzenia życia intelektualnego, coś budujemy. Budujemy — oby nie na lodzie! Bo jeżeli na tej prowincji zabraknie bibliotek lub jeśli biblioteki te ogołoci się ze wszystkiego, co cenne, wywiezie się rzeźby, obrazy itd. — przepraszam, wtedy naprawdę zostanie tylko... prowincja. Ale skończmy z tym tematem. Może zresztą ktoś z centralnego muzealnictwa zaatakuję moje dorywcze tezy reportażowe, wiem, że przy tak skrótownym ujęciu odkrywam się do bicia. Zgoda. Jeśli się znajdzie przeciwnik walczący w dobrej sprawie, nie umknijemy z placu...

Trzeba by jeszcze kilka słów choćby o... zjeździe, to jest o tym, co zwykle bywa zjazdem. A więc dyskusja organizacyjna toczyła się nad sprawozdaniem ustępującego Zarządu Głównego, które przedstawił sekretarz. Zwróćmy znów uwagę na odbicie potrzeb terenu i w tej dyskusji. Koledzy członkowie Oddziału Rzeszowskiego, zwłaszcza prezes mgr W. Długosz, użalali się gorzko nad tym, jak często jest im niezmiernie trudno dopukać się porozumienia z Warszawą, jakże często toczą się dialogi przypominające pierwszą scenę z *Wesela!* Rzeszowiaci wiążą duże nadzieje z założeniem Oddziału Towarzystwa Mickiewicza, postanawiają w myśl dawnych planów — ożywionych dyskusją zjazdową — zainicjować na początek drobne choćby prace rejestracyjne księgozbiorów, rękopisów, zacząć akcję odczytową Oddziału dla „zaplecza“.

Entuzjazm był taki, że prezes Zarządu Głównego, profesor Krzyżanowski, zwolennik rozumnych prac terenowych, zapowiedział, iż dołoży wszelkich starań, by za rok — „ponad normę“ — zorganizować zjazd delegatów, oczywiście połączony z sesją naukową, w tymże rejonie, w mieście pod względem kulturalnym niemniej interesującym niż Rzeszów, mianowicie w Przemyślu. Sprawa wcale nie tak łatwa do zrealizowania, jakby się wydawało, ale i nie niemożliwa, zwłaszcza, że na czele nowego Zarządu Głównego Towarzystwa znów stanął, *unanimiter* wybrany, profesor Krzyżanowski.

To nie jest właściwie sprawozdanie ze zjazdu Towarzystwa Mickiewicza. Pominięto się tu wiele ważnych spraw i głosów. To kilka zaledwie uwag, w których główny akcent samo życie położyło na sprawie tzw. prowincji. Uwagi te wypadły — nie ma co ukrywać — jakoś entuzjastycznie dla tego zjazdu, a niech będzie wolno powiedzieć, że wyszły spod pióra sceptyka przedzjazdowego. Jest to zresztą spojrzenie od strony „warszawskiej“. Opiera się jednak nie tylko na własnych uwagach i spostrzeżeniach, już można by przytoczyć nazwiska licznych uczestników zjazdu z różnych stron Polski, którzy piszą o tej imprezie w samych superlatywach. Oczywiście jednak najważniejsze jest to, co sami rzeszowianie (z miasta, a zwłaszcza ci z prowincji) o zjeździe sądzą. Jeśli niniejsze uwagi wydadzą się im przejawskrawione i podkoloryzowane, niech się posypią sprostowania i na ten temat.

Ale na zakończenie taki akcent niech zamknie to omówienie.

Działo się to w czasie jednego z wykładów zjazdowych około godziny 18 min. 30 na sali wybitej słuchaczami. Niedyskretne ucho jednego z delegatów warszawskich słyszy następujący cichy dialog dwóch starszych pań.

— Idziemy, pociąg za miecałe pół godziny...

— Poczekaj, jeszcze chwila, zdążymy...

— Zobaczysz, że nie zdążymy. A gdzie się tu zatrzymać?

— Tss... — słychać lekkie syknięcie i gromiący wzrok przeszywa rozmawiające panie.

Szept cichnie — odczyt trwa dalej — za pięć minut znów wszystko *da capo al fine*...

I cóż, myślicie, że pojechały do „siebie“? Nie, zostały, przeważył argument, że takiej drugiej okazji wysłuchania czołowych prelegentów z różnych stron Polskę prędko nie będzie...

Dobre opowiadanko, co? Schemat znany polonistom z czytanek! Otóż — nie! „nie zmyślili sobie tego wieszczę, bo zbyt jest piękne!“...

WŁADYSŁAW SZCZYGIEL

## POLONIŚCI I MŁODZIEŻ WOJEWÓDZTWA KRAKOWSKIEGO W HÓLDZIE ORKANOWI

Duże znaczenie w nauczaniu historii literatury polskiej ma wiązanie wiadomości z tego zakresu z przeżyciami młodzieży. Przeżycia te są głębsze i żywsze u naszych wychowanków, gdy znajdują się oni w regionie pisarza, w którym żył on lub bohaterowie jego książek. Dlatego polonista-wychowawca powinien nawiązywać do regionu, który jest związany z pisarzem i jego dziełami.

Doświadczenia Roku Mickiewiczowskiego na terenie szkół wykazały, że polonista osiąga duże sukcesy, gdy z wierszem poety schodzi z katedry nauczyciela historii literatury i staje jako przyjaciel, kolega, brat ułatwiając lekturę i jej przeżycie wychowankowi. Szereg imprez Mickiewiczowskich zorganizowanych przez młodzież na terenie naszych szkół świadczy o tym, że młodzież ma swój sposób odczuwania i przeżywania twórczości pisarzy. Daje temu wyraz nie tyle w zajęciach lekcyjnych, ile na organizowanych poza obowiązkowymi godzinami lekcji imprezach, zebraniach kółek, w teatrze szkolnym, inscenizacjach, recytacjach konkursowych itp.

Jakie wnioski wyciągnęliśmy z tych spostrzeżeń i doświadczeń ubiegłego roku?

1. Przeżycia literackie młodzieży należy mocno wiązać z poznaniem regionu pisarza.
2. Rozbudzanie zainteresowań artystyczno-literackich młodzieży poza godzinami lekcji języka polskiego ułatwia nauczycielowi-polonistcie pracę w szkole.
3. Należy, jeżeli tylko jest to możliwe, organizować ruch wycieczkowy i turystyczny na terenach związanych z osobą pisarza, którego utwory młodzież poznaje. Cośmy w tym kierunku zrobili?

W regionie województwa krakowskiego postanowiliśmy wykorzystać 80 rocznicę urodzin Władysława Orkana i istnienie na terenie tegoż województwa w powiecie limanowskim, w Porębie Wielkiej na północnym stoku Górców domu Orkana, w którym żył i pracował.

Wydział Kultury Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Limanowej zaprojektował zorganizowanie w dniu 16 września br. powiatową uroczystość odsłonięcia tablicy w domu Orkana w Porębie Wielkiej.

Uroczystość ta spotkała się z żywą aprobatą ze strony Ministerstwa Kultury. Sekcja języka polskiego WODKO postanowiła włączyć się w ten przejaw życia kulturalnego powiatu i zorganizować przeżycia nauczycielstwa i młodzieży w związku z twórczością pisarza.

W dniu 15 września br. odbyła się w Porębie Wielkiej konferencja instruktorów języka polskiego z terenu województwa krakowskiego i konferencja nauczycieli-polonistów z trzech południowych powiatów (Nowy Sącz, Limanowa, Nowy Targ). W tym zjeździe polonistów wzięło udział 120 nauczycieli języka polskiego, pisarze: Jan Wiktor i Jalu Kurek, przedstawiciele świata naukowego oraz władz oświatowych.

Referat naukowy „O twórczości Władysława Orkana“ wygłosił prof. dr Jan Nowakowski, a pedagogiczny pt. „Orkan w szkole“ — instruktor Pius Jabłoński. Zjazd urozmaiciła wieczornica zespołów świetlicowych wiejskich z Bukowiny Tatrzańskiej, Białego Dunajca i innych pobliskich miejscowości.



Referat prof. Nowakowskiego wydobyl w syntetycznym ujęciu cechy pisarza. Podkreślił skoncentrowanie jego twórczości zarówno w treści, jak i w czasie i terenie na ściśle ograniczonym geograficznie kręgu ziemi Górców i Podhala. Zwrócił uwagę na to, że twórczość Orkana ukazywała trudne życie chłopca tej ziemi przedstawiając najistotniejsze dążenia i pragnienia społeczne wspomnianej warstwy.

Referat pt. „Orkan w szkole“ rzucił plan zbliżenia młodzieży do Orkana przez podaną lekturę dla kółek polonistycznych oraz imprezy literackie oparte o dobór wierszy i wyjątków z powieści pisarza. Żywa i szeroka dyskusja poruszyła sprawę dalszych badań naukowych nad twórczością Orkana i opracowania realizmu jego powieści, zbadania roli twórczości pisarza w młodzieżowym ruchu ludowym zarówno w okresie międzywojennym jak i w okresie Polski Ludowej. Mówiono o wprowadzeniu pięknych opisów przyrody górskiej, np. „opisu puszczy bukowej“ w „Drzewiej“ do czytanek lektury szkolnej. Mówiono o stworzeniu muzeum biograficznego w domu pisarza na szlaku turystycznym Raba Niżna—Turbacz.

Dyskusja i postawa nauczycieli-polonistów na Zjeździe znalazła wyraz w uchwałach Zjazdu, które brzmią następująco:

Nauczyciele-poloniści zebrani na Zjeździe Orkanowskim w Porębie Wielkiej w dniu 15 września 1956 r. dla uczczenia 80-tej rocznicy urodzin *piewcy* krainy Górców i Podhala — uznając wybitne wartości wychowawcze i artystyczne twórczości Władysława Orkana i stwierdzając zbyt małe uwzględnienie jej w programach języka polskiego proponują, aby w nowych programach ten brak uzupełnić i w tym celu:

1) wprowadzić w klasie XI powieść „W Roztokach“, jeśli nie jako lekturę podstawową, to przynajmniej w wykazie lektury uzupełniającej;

2) przywrócić w materiale nauczania klasy VIII lub VII jako lekturę podstawową, nowelę Orkana „Jużyna“;

3) w programie i w czytankach klas V—VII uwzględnić dwa fragmenty z powieści lub nowel Orkana, np. w związku z tematem „Krajobraz polski“ opis puszczy bukowej z powieści „Drzewiej“ lub „W Roztokach“, a w związku z tematem „Los dzieci w społeczeństwie kapitalistycznym“ wyprawę córki komornicy po ratunek dla matki i jej odwiedzin u bogatych gazdów (z „Komorników“), oraz fragment z powieści Sewera „Matka“.

Ponadto:

4) zwrócić się do Ministerstwa Oświaty i Związku Zawodowego Nauczycielstwa Polskiego z prośbą o zorganizowanie 10-dniowej naukowej kurso-konferencji polonistów z terenu całej Polski interesujących się twórczością pisarza;

5) zwrócić się do Wydziału Kultury PWRN w Krakowie z prośbą o otoczenie opieką Domu Orkana w Porębie Wielkiej oraz o wyposażenie go w wydawnictwa dzieł pisarza, w autografy i pamiątki po nim oraz w zbiory góralskie związane z twórczością *piewcy* Górców (w tej sprawie porozumieć się z Muzeum Narodowym w Krakowie względnie z Muzeum Etnograficznym oraz z Muzeum Orkana w Rabce);

6) przyjmując z entuzjazmem wiadomość o zorganizowaniu przez PTTK Zlotu Młodzieżowego w Porębie Wielkiej (ku uczczeniu 80-lecia urodzin Władysława Orkana) w dniach 22 i 23 września br. zwrócić się do PTTK z prośbą o wyznaczenie turystycznego szlaku Orkana, który by w swojej trasie uwzględniał dom pisarza w Porębie Wielkiej i urządzone w nim muzeum biograficzne.

W dniu 16 września odbyło się uroczyste odsłonięcie tablicy pamiątkowej na domu Orkana, stwierdzającej, że w domu tym „żył i pracował Władysław Orkan — poeta, powieściopisarz, dramaturg, *piewca* Górców i Podhala“. Pięknie przemówił pisarz Julu Kurek podkreślając mocną więź pisarza z ludem góralskim Górców. Recytacje „słów Orkanowych“ przez młodzież liceum z Limanowej i szkół pobliskich dopełniły uroczystości. Po południu odbyły się popisy ludowe zespołów góralskich (na czoło wybił się zespół z Białego Dunajca). W uroczystości wzięli udział okoliczni górale mieszkający Kominek, Poręby Wielkiej, Niedźwiedzia, Przystopia, Koniny, Olszówki i innych oraz uczestnicy konferencji nauczycielskiej, odbytej w dniu poprzednim.

W dniach 22 i 23 września odbył się zlot młodzieżowy, ku uczczeniu 80-lecia urodzin Władysława Orkana. Zorganizował go z inicjatywy sekcji języka polskiego

WODKO w Krakowie Oddział Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego w Rabce.

Oddział opracował specjalny regulamin zlotu młodzieżowego. W zlocie wzięły udział drużyny młodzieżowe, tak żeńskie jak i męskie (co najmniej 5-osobowe) ze szkół podstawowych, liceów ogólnokształcących i zawodowych. Udział wzięły licea z Nowego Sącza, Nowego Targu, Limanowej, Rabki, Myślenic, Krakowa, Proszowic. Niektóre z nich wystawiły po kilka drużyn. W zlocie uczestniczyły wszystkie okoliczne szkoły podstawowe pow. limanowskiego i nowotarskiego. Ogółem było w dniu 23 września 1250 młodzieży na Orkanówce. Trasy były dowolne, często oparte o lekturę książek Orkana. Licea wybrały trasy dwudniowe poprzez Turbacz, inne przez Luboń Lubogoszcz. W przeddzień zlotu młodzież zorganizowała samorzutnie na szczycie Lubogoszczy ogniska poświęcone twórczości Orkana.

Każda z drużyn wędrujących prowadziła dzienniczek zawierający wzmianki dotyczące życia, działalności i twórczości Władysława Orkana, opis swoich spostrzeżeń i zetknięć z ludnością wsi opisywanych w powieściach Orkana oraz wykaz przygotowanych przez siebie recytacji utworów pisarza.

Młodzież powitał w imieniu polonistów dr Władysław Szczygiel, kierownik sekcji języka polskiego WODKO w Krakowie, w imieniu Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego — prof. M. Wnuk.

Drużyny zwiedziły pokój twórczości pisarza w domu Orkana oraz wzięły udział w ognisku, popisach i recytacjach, poświęconych twórczości piewcy Gorców. W popisach przy ognisku wybił się zespół góralski z Bukowiny Tatrzańskiej.

Młodzież, zarówno szkół podstawowych jak i licealnych, głęboko przeżyła udział w uroczystościach. Wzrosło zainteresowanie twórczością pisarza. Ogromna radość opanowywała młodych turystów, gdy we wsi Konikach spotykali się i rozmawiali z rodzinami góralskimi tych samych nazwisk, z którymi zetknęli się w „Kornikach“ Orkana. Wielu postanowiło przybyć tu jeszcze po raz drugi. Urzekła ich ziemia Orkanowa i jej piękno.

Impreza była udaną próbą podbudowy naszej turystyki młodzieżowej akcją kulturalną. Dla nas polonistów jest to jeden z doskonałych środków zbliżenia pisarza i jego twórczości do młodzieży.

Apeluję zatem do kierowników sekcji języka polskiego poszczególnych województw, by próbowali organizować w porozumieniu z oddziałami Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego zloty młodzieżowe polonistyczne w oparciu o dom w Żannowcu i twórczość Konopnickiej (woj. rzeszowskie), o Puszczę Jodłową, Rzekoty, Góry Świętokrzyskie i twórczość Żeromskiego (woj. kieleckie), o Oblęgorek i twórczość Sienkiewicza (woj. kieleckie), o szlak Rozewie-Gdynia i twórczość Żeromskiego (woj. gdańskie), o Budziszowo-Smiełów i twórczość Mickiewicza (woj. poznańskie). Inwencja młodzieży dopełni reszty i wysunie dalsze projekty. Doświadczenie zlotu Orkanowego przekonało nas, polonistów krakowskich, o tym, że młodzież uczy się w ten sposób bardziej kochać literaturę i kraj ojczysty.

### Sprostowanie

W nrze 5(48), w artykule St. Jodłowskiego pt. „O tzw. wyrazach rdzennych i rozwiniętych“

na str. 42, wiersze 31—32 od góry

ma być: wyłącza następnie Ułaszyn poza ich obręb części

na str. 43, wiersze 4—6 od dołu

ma być: rdzeń przyrostek

mas -ówk -a

temat końcówka

## TREŚĆ NUMERU

„Wielkie dni, w które naród zażądał naprawy Rzeczypospolitej“	Str. 1
---	--------

### ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Julian Krzyżanowski — Problematyka powieści . . . . .	5
---	---

### ZAGADNIENIA METODYCZNE

Karol Lausz — Problemy wersyfikacji w szkole (Pojęcie wersyfikacji — Pojęcie rytmu w utworze literackim — Systemy rytmicznej budowy utworów literackich — Niektóre trudności w analizie rytmiki utworu w szkole — Jakże elementy z dziedziny rytmiki i na jakim poziomie należy opracowywać w szkole)	17
Marian Witkowski — Projekt opracowania „Zemsty“ Aleksandra Fredry w kl. VII . . . . .	50
Józef Sykulski — Mowa pozornie zależna (uzupełnienie programu kl. VII) . . . . .	56

### RECENZJE

Jan Detko — Książka o Bolesławie Prusie . . . . .	58
Paweł Bagiński — Opowieść o Mickiewiczu . . . . .	60
Halina Bartnicka — Szkolne audycje literackie w nauczaniu języka polskiego w klasach licealnych . . . . .	63
Książki Marii Dąbrowskiej . . . . .	64
Kroniki Słonimskiego . . . . .	65

### KRONIKA

Do nauczycieli języka polskiego . . . . .	66
Zdzisław Kwieciński — Dzieci i młodzież na scenie (przegląd eliminacji teatralnych) . . . . .	68
H. S. — Bertolt Brecht . . . . .	73
Edmund Jankowski — O Zjeździe Towarzystwa Literackiego im. Mickiewicza w Rzeszowie . . . . .	74
Władysław Szczygieł — Poloniści i młodzież woj. krakowskiego w hołdzie Orkanowi . . . . .	78

## K O N K U R S

na recenzje nauczycielskie podręcznika próbnego literatury  
okresu romantyzmu

W związku z wprowadzeniem do niektórych klas X (III lic. ped.) podręcznika próbnego Jerschiny, Libery i Sawrymowicza „Historia literatury polskiej okresu romantyzmu“ oraz zorganizowaną przez CODKO akcją zbierania o nim opinii nauczycielskich — Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych ogłaszają konkurs na recenzję, dostępny dla wszystkich nauczycieli pracujących w r. szk. 1956/57 z tym podręcznikiem.

## Warunki konkursu:

1. Konkurs jest jawny. Każda praca winna być opatrzona nazwiskiem, imieniem i adresem piszącego recenzję.

2. Recenzja powinna składać się z 3 części: informującej, ogólnej i szczegółowej.

3. W części informującej należy podać typ szkoły oraz charakterystykę klasy, w której używano podręcznika próbnego. Tę część można uzupełnić charakterystyką osiągniętych wyników nauczania.

4. W części ogólnej należy ustosunkować się przede wszystkim do spraw wysuniętych we wstępie do podręcznika, poza tym przedstawić ewentualnie inne spostrzeżenia i zestawienia z innymi podręcznikami. Można przytoczyć także głosy młodzieży (na podstawie doświadczeń przy uczeniu się z tego podręcznika), a nawet można dołączyć dłuższą wypowiedź uczniów indywidualną lub zbiorową.

5. W części szczegółowej należy podać wszystkie dostrzeżone błędy, niezręczności stylistyczne, uchybienia metodyczne, zaznaczyć zwroty niejasne, źle rozumiane przez młodzież, partie za trudne, zbyt uproszczone itp. Można przedstawić przy tym sposób korzystania z podręcznika (np. zakreślić partie, zadane do samodzielnego opracowania, partie opuszczone, partie zastąpione wykładem własnym nauczyciela), przykładowo tematy ćwiczeń piśmiennych.

Można do obu części dołączyć własne postulaty, projekty, propozycje uzupełnienia podręcznika innymi wydawnictwami, tablicami ściennymi i innymi pomocami naukowymi.

6. Część informującą i ogólną pisać (na maszynie lub ręcznie) na kartkach formatu zeszytu, jednostronnie: część szczegółową podobnie, lub na egzemplarzu podręcznika w postaci podkreśleń, umownych znaków, uwag r a marginesie, na doklejonych kartkach itp. (ze względu na gatunek papieru w książce lepiej pisać ołówkiem). Recenzję należy umieścić w dużej kopercie, zaopatrzonej dodatkowo w nazwisko, imię, adres piszącego.

7. Recenzje należy złożyć do właściwego WODKO do dnia 10 marca 1957 r. WODKO prześle je do PZWS.

8. PZWS w porozumieniu z CODKO powoła sąd konkursowy, który rozpatrzy wszystkie nadesłane recenzje i wyróżniającym się przyzna następujące nagrody:

jedną pierwszą	— 2000 zł
jedną drugą	— 1000 zł
dwie trzecie	— 750 zł
cztery czwarte	— 500 zł

Kryterium oceny będzie zakres poruszonych w recenzji problemów, przydatność nadesłanych uwag przy opracowywaniu nowego wydania podręcznika, udokumentowania uwag faktami z praktyki nauczycielskiej. Sąd konkursowy może nie przyznać którejś z nagród w wypadku braku pracy na odpowiednim poziomie.

Sąd konkursowy zakończy prace do 15 września 1957 r.

9. Prace nadesłane na konkurs pozostają w archiwum PZWS.

10. Uczestnicy konkursu mogą w toku pracy nad recenzją zwracać się po dodatkowe informacje do Redakcji Polonistycznej PZWS (Warszawa 1. Plac Dąbrowskiego 8). Redakcja odmówi jednak wyjaśnień, które mogłyby mieć charakter wstępnej oceny i wartościowania pracy uczestnika konkursu.