

Artur Grabowski

Czemuż to wiersze pisze się wierszem

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 86/3, 69-81

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ARTUR GRABOWSKI

CZEMUŻ TO WIERSZE PISZE SIĘ WIERSZEM*

1

PYTANIE:

czy każdy wiersz jest poezją? — można było postawić zawsze. Pytanie: czy poezja zawsze jest wierszem? — pojawiło się stosunkowo niedawno. Zjawisko, które zmusiło badaczy i czytelników (bo chyba nie samych poetów) do postawienia takiego pytania, ma z pozoru drugorzędne znaczenie. Chodzi o prostą zmianę w sposobie zapisu tekstu na kartce papieru. Przez wieki sprawa była oczywista: kształt graficzny wypowiedzi językowej był modelem jej głosowej realizacji: ułatwiał, sugerował, naśladował sposób wygłaszania. Poematy Homerowskie nie tracą na rytmie i metrum zapisane *in continuo* — co najwyżej zaciera się ich wyrazistość. Słowem, przez stulecia zapis w wersach służył jedynie wygodzie czytających. Odkąd jednak pojawił się masowo wiersz wolny, kiedy nie dało się go już ignorować (to znaczy traktować jedynie jako odstępstwo od reguły), funkcja zapisu zmieniła się. Pytania postawione na wstępie uczyniły z zapisu problem, którego rozwiązanie zdecydować mogło już nie tylko o losach wiersza, ale o losach poezji, a nawet całej literatury, zdawało się wszak podważać jej odwieczną systematykę. Oto bowiem okazało się, że to, co było niegdyś fundamentem wiersza, a zatem i poezji, teraz samo wymaga uzasadnienia.

Niektórzy nie chcieli tego zauważyć i, zdaje się, ostatecznie ogłosili koniec poezji, inni przyjęli z powagą i pełną świadomością to, że zastana sytuacja stanowi dla nich wyzwanie. Edward Balcerzan np. pisał:

podział na wersy w wierszu numerycznym stanowi z reguły sytuację wyjściową, która uzasadnia (wzmacnia, modeluje) operacje dokonywane na wyższych poziomach struktury utworu, podczas gdy konstrukcja wersyfikacyjna uzasadnienia nie wymaga. W wierszu wolnym — odwracają się te zależności. Konstrukcja wersyfikacyjna jest teraz hipotezą nowej metryki, czymś indywidualnym i problematycznym, i, powtórzmy, wcale nie grafika służy tutaj stylistyce, lecz odwrotnie, operacje stylistyczne zaczynają pracować na rzecz efektu wersyfikacyjnego. Uzasadniają rację bytu tej właśnie — takiej właśnie — konfiguracji wersów¹.

* Praca niniejsza jest wstępem do większej całości o charakterze analitycznym. Chciałbym, aby była traktowana jak zarys sytuacji wyjściowej do przyszłych badań, sugestii i otwarcie problemu. Chodzi jedynie o to, by przedstawić punkt widzenia i zaprezentować zestaw narzędzi badawczych; główny zaś temat niniejszego artykułu określiłbym pytaniem: dlaczego wersyfikacja może mieć konsekwencje semantyczne?

¹ E. Balcerzan, *Badania wersologiczne a komunikacja literacka*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976, s. 356.

Potrzeba wyjaśnienia (nie zaś jedynie opisywania) delimitacji wersowej tekstu przestraszyła nieco wersologów. Wersologia, która dotychczas bliższa była raczej muzyce i matematyce, co dawało jej poczucie obiektywności głoszonych tez, poczuła się w obowiązku podać rękę naukom znacznie bardziej „subiektywnym”, jak psychologia, filozofia, językoznawstwo itp. To swoiste „odwrócenie przymierzy” dla wielu oznaczało pożegnanie z uniwersytecką niewzruszonością praw budowy wiersza.

Czy podział wiersza na wersy można interpretować z punktu widzenia artystycznej celowości chwytu? „Tak – odpowiada Stefan Sawicki – ale wówczas wchodzimy na grząską grunt subiektywnych rozstrzygnięć i ocen”².

Cóż, subiektywizm nie jest chyba największym wrogiem humanisty, a już na pewno może być przyjacielem badacza literatury.

Wersologia ma teraz dwa wyjścia: albo potrafi wypracować nowe metody badania przedmiotu, jakim jest wiersz wolny (ale też w ten sam sposób wszystkie inne wiersze), albo ogłosić upadłość, pociągnąwszy za sobą poezję pisaną wersami. Co jest istotą owej koniecznej zmiany? „Upřednią wobec rozpoznania tradycyjnie wersologicznego – faworyzującego wskaźniki ilościowe – musi być teraz jakościowa kwalifikacja tekstu”³. Taki a nie inny zapis jest na obszarze wiersza niemetrycznego niekonieczny z punktu widzenia jakichkolwiek norm, przeto „jakościowa kwalifikacja” jest jednocześnie interpretacją. Mamy bowiem do czynienia z dziełem sztuki, gdzie forma ma swą szczególną wagę. „Myśl pisarza realizuje się w określonej strukturze artystycznej i jest od niej nieodłączna”⁴ – pisał Jurij Łotman. Mało tego, w wypadku wersyfikacji niemetrycznej forma właśnie, czyli samo zjawisko wersowości, wysuwa się na plan pierwszy. „Pierwszą i najważniejszą osobliwością wiersza wolnego jest to, że nie istnieje on poza granicami sztuki poetyckiej”⁵.

Wydaje się, że dopiero porzuciwszy metrum i rytmikę poezja pokazała, iż dąży do wiersza – wiersz wolny zaś nie tylko nie jest zjawiskiem spoza poezji, ale bez niej wręcz nie istnieje.

Sam zapis to niedostateczny wskaźnik „wierszowości”. „Wierszowość” to uzewnętrznienie poetyckości, a poetyckość nie ogranicza się do nadorganizacji: musi legitymować się nadto nadinformacją przekazu⁶.

Celem niniejszego artykułu jest właśnie wskazać, odpowiedzieć, gdzie i jak owa nadinformacja może się ujawnić. Tymczasem zobaczymy, jak inni na postawione wyżej pytanie starali się znaleźć

ODPOWIEDŹ.

Próby uzasadnienia delimitacji wersowej wiersza niemetrycznego szły, jak sądzę, dwiema drogami. Jedni nadinformację rozumieli jako wzmoczoną ekspresję, inni widzieli w układzie wersowym narzędzie do wytwarzania nowych sensów, nowych znaczeń.

Pierwsza z owych linii rozumienia wiersza wynikała z obserwacji fonolo-

² *Ibidem*, s. 347.

³ *Ibidem*, s. 356.

⁴ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przełożyła A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 21.

⁵ Balcerzan, *op. cit.*, s. 355.

⁶ *Ibidem*, s. 356.

gicznej, z opartego na prozodii rozumienia zapisu jako „partytury wypowiedzi”, jako pewnego „impulsu” głosowej realizacji. Pogląd taki reprezentowali głównie Maria Dłuska⁷, Zbigniew Siatkowski⁸ w głośnym artykule o wersyfikacji Różewicza oraz poniekąd Adam Kulawik⁹, proponując teorię arbitralnej pauzy. Propozycja Dłuskiej załamała się w momencie, kiedy pojawiły się w nowoczesnej poezji takie wersy, których realizacja głosowa sprzeciwiała się zasadom prozodii, a nawet czasami była zupełnie niemożliwa. Badaczka uczciwie przykładów tych nie ignoruje, ale nazywa je „antywerszami” i tym samym usuwa na margines stworzonej przez siebie teorii. Są to więc albo wyjątki, które regułę potwierdzają, albo fakty, które ją fałszują, albo wreszcie – zasięg samej teorii jest ograniczony. Niezależnie jednak od oceny zjawiska musi ono zostać wyjaśnione. Innymi słowy: rozwiązać należy następujący paradoks: skoro nic poety nie zmusza do zamknięcia wersu w tym właśnie miejscu, to co kazało mu podjąć taką decyzję?

Odpowiedź, którą daje Dłuska, nie jest interpretacją zasad podziału, jest interpretacją formy wierszowej¹⁰. *Próba teorii wiersza polskiego* jest jednak poza tym wszystkim książką pełną nader trafnych, chociaż ukrytych intuicji. Autorka stawiając na prozodii, która jest dla niej podstawą nowego sposobu wersowania, ma w istocie na myśli rozłożenie akcentów, akcent zaś, w szczególności akcent logiczny zdania, jest dla niej sposobem porządkowania semantycznego wypowiedzi, buduje hierarchię sensów. Najwyraźniej widać to w klauzuli. To takie miejsce wersu, które akcent ów wyznacza. Dłuska słusznie zauważyła, że zakończenie wersu charakteryzują dwie przeciwstawne, ale równoczesne tendencje: zamknięcie i otwarcie. W swej *Prozodii języka polskiego*¹¹, która wydaje się koniecznym dopełnieniem jej teorii wiersza, akcentuje rolę podmiotu psychicznego, nadając mu rangę wyższą nawet od podmiotu gramatycznego. Okazuje się zatem, że pewne subiektywne cechy wypowiedzi, egzystujące poza systemem reguł językowych, posiadają energię zdolną decydować jeśli nie o znaczeniu, to przynajmniej o wewnętrznej hierarchii przekazywanych za pomocą języka informacji. Na takich właśnie podstawach opiera się „wiersz emocyjny” – ni to system, ni to chwyt. Wiersz zwany różewiczowskim miałby więc na celu (1) wzmocnić, a także w ogóle ujawnić akcenty logiczne oraz (2) wzmocnić ekspresję wypowiedzianych w wersie słów. Staralem się wyciągnąć z tego wnioski.

Wzmocnić i ujawnić akcenty logiczne to wszak nic innego, jak je stworzyć. Skoro nie wynikają one z budowy zdania, to są arbitralne, są dziełem podmiotu psychicznego, który się dzięki temu ujawnia. Jako arbitralne muszą być celowe. Ekspresja, dotąd uznawana za cel, wydała mi się raczej przyczyną – wynika z uważnego wsłuchania się poety w zdanie, w mowę; cel skłonny byłem widzieć raczej w nadinformacji. Skąd jednak miałyby się ona wziąć?

⁷ M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*. Kraków 1980.

⁸ Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*. „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.

⁹ A. Kulawik: *Istota wierszowej organizacji tekstu*. W zbiorze: *Prace poświęcone Henrykowi Markiewiczowi*. Kraków 1984; *Poetyka*. Warszawa 1990.

¹⁰ Podobnie L. Pszczołowska w artykule *Forma wierszowa a utwór liryczny* (w zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1987).

¹¹ M. Dłuska, *Prozodia języka polskiego*. Warszawa 1976.

Otóż próbowałem teraz odpowiedzieć sobie na pytanie: jakie konsekwencje dla semantyki słowa może mieć jego wzmocnienie przez wyodrębnienie? Tu właśnie jest miejsce przecięcia wspomnianych uprzednio dwu linii myślenia o wierszu. Z pomocą przyszły stare pisma rosyjskich formalistów¹². Oni to właśnie próbowali odnaleźć semantyczną motywację wersu i podkreślali, nie spotykaną poza poezją, pojemność znaczeniową słowa. Słowo, i tak już wzmocnione przez swoją pozycję w klauzuli, zostaje dodatkowo zaakcentowane i niejako „osamotnione” w chwili pojawienia się przerzutni. Tynianow napisał:

W ten sposób rozerwanie linii intonacyjnej, zdeterminowane przez wiersz, pociąga za sobą okazjonalne różnice znaczeń słów wierszowych w stosunku do ich prozaicznych sobowtórów¹³.

Wzmocnienie intonacyjne i wyodrębnienie słowa w wierszu prowadzi do rozszerzania się jego pola semantycznego, które nakłada się na inne i w konsekwencji prowadzi do okazjonalnych, ale mocnych zmian znaczeniowych, te zaś stymulują czytelnicze wyobrażenia. Tak oto wersologia dostała się na teren poetyki odbioru¹⁴. Bo niezależnie od tego, czy wiersza będziemy słuchać, czy biorąc pod uwagę jego inwariant graficzny¹⁵ będziemy mu się „przyglądać”, autor zakłada jakiś sposób odbioru dzieła.

Co tutaj proponuję, jest taką właśnie próbą uzasadnienia wersyfikacji z punktu widzenia czytelniczych wrażeń. A zatem przedmiotem zainteresowania jest tu wersyfikacja jako chwyt, tak jak rozumiał to Wiktor Szklowski – jako dezautomatyzacja odbioru, której celem nadrzędnym jest zwrócenie i zatrzymanie uwagi czytelnika na samym tekście, a w dalszej kolejności spowodowanie, aby przedmiot opisywany został „zauważony”, nie zaś tylko poznany¹⁶. Chodzi o zatrzymanie się na języku, o pokazanie, co wersy robią z językiem, a więc z czytelnikiem, i dalej – co robią z interpretacją.

2

Co jednak o wersie możemy orzec na pewno, na jakich polach możemy go opisywać? Otóż po pierwsze wers należy do sfery „muzycznej”. W tym zamyka się metrum i rytmika – najstarszy i najbardziej chyba wyeksploatowany obszar badań. Po drugie wers, a może lepiej – linijka, należy do grafii, żeby nie powiedzieć: grafiki. Poza nielicznymi wyjątkami egzystuje on jako ciąg znaków na papierze, co więcej – od wieków przysługuje mu konwencjonalna forma graficzna, która od końca ubiegłego stulecia dąży do usamodzielnienia się.

¹² Ale też np. Łotmana i Mukałowskiego.

¹³ J. Tynianow, *Sens słowa w wierszu*. W: *Fakt literacki*. Wyboru dokonała E. Korpała-Kirszak. Warszawa 1978, s. 233 (tłum. E. Feliksiak i Z. Saloni).

¹⁴ Zauważył to również Balcerzan (*op. cit.*, s. 354): „Jak gdyby – z braku wyróżników wewnątrztekstowych – wersologia szuka oto linii demarkacyjnych na zewnątrz tekstu: w poetyce odbioru (tak kształtuje się pojęcie »wiersza emocyjnego«), w antagonizmach doktryn poetyckich, w kulturze literackiej epoki (stąd nazwy »wiersz awangardowy« i »wiersz poawangardowy«)».

¹⁵ Zob. analizy S. Balbusa w jego artykule *Graficzny inwariant tekstu literackiego* (w zbiorze: *O języku literatury*. Katowice 1981).

¹⁶ W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*. Przekład R. Łuznego. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska. T. 2, cz. 3. Kraków 1986.

Wreszcie po trzecim wersie jest „gestem”, jednym ze sposobów ludzkiej aktywności (działaniem artysty-robotnika i działaniem czytelnika-odkrywcy). Owo „fizjologiczne” pole badania wiersza jest w gruncie rzeczy innym spojrzeniem na jego muzyczność. Mam tu na myśli czytanie — tyleż głośne, co mentalne. Badamy tu co prawda wykonanie, wyrokując o partyturze, ale owa nieskończoność odczytań zdaje się mieć dostatecznie konieczne granice, by warto było ich szukać.

Weźmy długość wersu. Nie da się wszak zaprzeczyć, że jest ona wprost proporcjonalna do czasu potrzebnego na jego odczytanie, i to niezależnie od sposobu realizacji. Naruszenie owych proporcji stoi w oczywistej sprzeczności z intencją autorską, a ta — wbrew mniemaniom skrajnych tekstologów — jest immanentną częścią dzieła; tym bardziej w wierszu wolnym, w którym sposób zapisu jest śladem wolnej właśnie decyzji twórcy. Podobnie ma się sprawa z kadencją i antykadencją. Ich występowanie w klauzuli jest uwarunkowane zarówno przez prozodię, jak i przez tradycję — koniec wersu może być zrealizowany tylko na te dwa sposoby, w dodatku przeciwstawne. Warto też zauważyć, że w wierszu wolnym tradycja i prozodia wchodzi w interesujący dialog. Oto bowiem wielowiekowa historia wiersza metrycznego¹⁷ zmusza nas, by szukać w klauzuli kadencji; jeśli jej tam nie znajdziemy, skłonni będziemy uznać to zrazu za odstępstwo od normy. Zatem zrealizowanie antykadencji w tym miejscu zdaje się swoistym „zwycięstwem” prozodii nad tradycją — nad wersyfikacją. Mówiąc „tradycja” nie mam na myśli „dziejów”, lecz raczej „wzorzec”, za jaki w polszczyźnie uchodzić może izometryczna zdaniowość kolejnych linii wersowych.

Jak widać już z tej nienowej w końcu obserwacji, „czytanie formy” zawsze odbywa się w napięciu między dowolnością aktywności czytelniczej a koniecznością zakodowaną w tekście. Spróbujmy zatem wskazać, co w wierszu jest konieczne, a czego — pod groźbą unicestwienia — wiersz pozbyć się nie może. Daje się bowiem w miarę obiektywnie wyznaczyć punkty graniczne, na których opiera się przestrzeń wiersza, stabilne granice jego istnienia. Nie idzie o to, by zaczynać nową rozprawę o sposobie istnienia dzieła, lecz o to, że każda z cech konstytutywnych wiersza staje się podstawą określonych możliwości interpretacji.

Podstawą wiersza jest wers. Wers jako „forma znacząca” znaczy każdą swoją cechą. Przeto próba określenia:

CZYM JEST WERS,

będzie pierwszym krokiem na drodze do zrozumienia jego sensu. Wszystkie wymienione dalej sposoby istnienia wersu, choć są od siebie zależne, choć współistnieją nierozdzielnie, nie powinny być jednak rozumiane jako warstwy (w sensie Ingardenowskim), lecz raczej jako synchroniczne opcje, jako sposoby odbioru. Wers w tym rozumieniu jest za każdym razem czymś innym i jednocześnie wszystkim naraz. Zrozumienie tego faktu warunkuje zrozumienie metody klasyfikowania i interpretacji chwytów wersyfikacyjnych, co stanowi zasadniczy cel badań. Może się bowiem zdarzyć, że ten sam przykład posłuży do analizy kilku chwytów — bo też za każdym razem chwyt taki będzie widziany w innej przestrzeni „ontologicznej” wersu. Tak jak pióro, które mam teraz w ręce, mogę badać jak o długie, jak o czarne, jak o narzędzie itp.

¹⁷ Mam tu na myśli wiersz polski, dla którego normą była zgodność metrum ze składnią. Zob. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*. — A. Ważyk, *Amfion*. Warszawa 1983.

Pierwszą cechą wersu, którą potrafi określić nawet osoba nie umiejąca czytać, jest jego istnienie graficzne, jego bycie ciągiem czarnych znaczków na białej kartce – zatem wers jako LINIJKĄ, jako odcinek w sensie geometrycznym. Nieprzypadkowe są tu skojarzenia matematyczne, bo też właśnie cechy przestrzenne (płaszczyznowe?) oraz ilościowe będą tu grały główną rolę. Możemy oto odcinek taki określić jako długi lub krótki, i to nie tylko w relacji do innego odcinka, ale też w izolacji, w odniesieniu do stronicy. Dwa wersy mogą być wobec siebie dłuższe lub krótsze, różne, kontrastowe albo równe. Określenia takie wprowadzają skojarzenia „semantyczne”: dominacji i podrzędności, przeciwieństwa i upodobnienia. To pierwotne wrażenie (1) nakłada się na rzeczywistą semantykę słów w wersie, (2) łączy słowa w grupy, które występują wobec siebie jako całości, (3) nakłada się na oczekiwaną ekwiwalencję wersów, która z punktu widzenia całego utworu „równuje” wersy ze sobą. Graficzny aspekt wersu odpowiedzialny jest także za tak semantycznie bogate efekty, jak światło międzywersowe i pustka po prawej, a czasem też po lewej stronie wersu. Zatem w wypadku wiersza nienumerycznego to właśnie linijska gwarantuje jedność elementów składowych wersu, ich wzajemną zależność na mocy przynależności do zbioru, wreszcie odrębność tak wydzielonej grupy. Dzięki byciu wersem-linijską zyskują też samodzielność te elementy, które inaczej by jej nie miały, np. słowo, nawet sylaba, a tracą odrębność te, które miały ją w innej organizacji, np. zdanie, związek zdaniowy, stając się teraz częścią innej całości, np. dwa zdania w wersie¹⁸. Trzeba jednak pamiętać, że status, który każdy z elementów zachowuje w innym zbiorze (zdanie, paradygmat gramatyczny, klasa desygnatów), jest stale aktualny. Bo właśnie na tym „rozdwójniu” buduje poeta swój chwyt.

Rozpowszechniona od dawna praktyka czytania bez realizacji głosowej wprowadza pośredni między grafia a głosem stan istnienia tekstu-wersu. Nie jest on zresztą charakterystyczny tylko dla literatury, a nawet powiedziałbym, że pochodzi ze zbioru tekstów ewidentnie nieliterackich, jak np. informacja, reklama itp. W tym wypadku wers będzie funkcjonował jako NAPIS, tak jak krótkie: „Uwaga”, lub długie: „Uprasza się nie rozmawiać z kierowcą w czasie jazdy”. Zauważmy, że niezależnie od tego, jak długi i złożony jest taki napis, odczytujemy go jako jedną informację, oraz niezależnie od tego, jak jest on krótki – jako informację pełną. Celem takiej informacji będzie: już to opis (np. „Na górze pracują”), już to wymuszenie określonego działania (np. „Wstęp wzbroniony”). W tym sensie napis jest jednostką informacyjną o wartości jednego „bita” (jeśli wolno w odniesieniu do poezji użyć tej technicznej metafory). Napis też, zachowując pewien przekaz uniwersalny, nie wyklucza subiektywnego odbioru (każdy z nas inaczej reaguje na tabliczkę: „Zły pies!”). Owa subiektywność napisu stwarza możliwości, a więc wymaga interpretacji. Jedność jego elementów składowych, podobnie jak w wypadku wersu-linijski, wzmacnia się, gdyż poszczególne składowe są nie tylko wzajemnie uzależnione, ale też wszystkie odnoszą się do czegoś jednego poza nimi, bo przecie wszystkie dotyczą tego samego, pracują na rzecz tej samej informacji. Równowartość informacyjna podkreśla ekwiwalencję, a w wypadku wiersza nienumerycznego jest wręcz jej głównym czynnikiem. To na tym napięciu między napisowym charakterem wersu, który sugeruje pełnię, a po-

¹⁸ Zob. też L. Pszczołowska, *Dlaczego wierszem?* Warszawa 1963, s. 68.

czuciem braku jego sensu oparte są chwytły zaskoczenia wersyfikacyjnego: części emotywnie, dodawanie informacji czy choćby zwykła przerzutnia. Od wersu wszak czytelnik oczekuje, że będzie – jak napis – całością, poeta zaś przewidując takie nastawienie odbiorcy zaskakuje go. Usamodzielnienie informacyjne wersu pozwala też na posłużenie się chwytem dialogu międzywersowego, który tylko dzięki arbitralnej delimitacji może ujawnić się wewnątrz zdania pozornie niesprzecznego. Każdy wers jest tu jakby osobnym głosem, a jednocześnie wszystkie są jednym. Taki paradoks zwielokrotnionego monologu.

Czytanie mentalne nie wyklucza oczywiście głosowej realizacji wersu. W tym drugim wypadku mamy do czynienia z pewnym uniwersalnym, koniecznym trzonem (norma fonetyczna) i subiektywnym wariantem (intonacja, barwa, tempo). A jednak ów „dźwiękowy kręgosłup”, choć pewny, jest przecie nieokreślony. O wszystkich głosach możemy jedynie powiedzieć, że są ciągiem dźwięków, a każdy wers to jeden skończony ciąg. Wers istnieje tu jako SZUM, podstawa każdej realizacji głosowej. Uznać go wypada za dźwiękowy odpowiednik linijki, za miarę czasu, w przeciwieństwie do tamtej – miary przestrzeni. Tu, w świecie dźwięku, stosują się te same co w przestrzeni ilościowe określenia (długi, dłuższy, krótki, krótszy). Dochodzą jednak nowe. Przede wszystkim to właśnie na tym gruncie występują wszystkie słyszalne efekty wersu: metrum, rytm, intonacja, kadencja, średniówka itd. Tu właśnie wers jest – jak mówi Miłosz – inkantacją. Wers jako szum umożliwia też takie chwytły o konsekwencjach semantycznych, jak np. urwanie, pauza (po wersie), ustalenie akcentów logicznych. Cechy dźwiękowe języka są bowiem na tyle znaczące, że mogą modyfikować, a nawet zmieniać sens słów. To zresztą najstarszy z wersowych chwytów, kiedy poeta stara się niejako kierować naszym głosem. Tu także kontrast ciszy i dźwięku, norwidowskie milczenie, umożliwia różnorodną grę znaczeń, sugestii, niedopowiedzeń. Dopiero w strumieniu mowy słyhać zamilknięcie. Na koniec pojawiają się takie efekty, jak rozwlekłość, monotonia, logorea i związane z tym nuda, przesyt albo swoboda (ta Whitmanowska fraza!), szeroki oddech. Krótki szum odwrotnie – mobilizuje ciszę wokół siebie, sugeruje precyzję i konieczność słowa, aktywizuje analityczny intelekt kosztem biernej syntezy wyobraźni. Kadencja i antykadencja, wyciszenie i urwanie pozwalają na skonstrastowanie całości i części, obdarzają samowystarczalnością i fragmentarycznością określone odcinki dźwięków, ustalając w ten sposób hierarchię semantyczną wewnątrz zdania i wersu. Również tempo zależne jest od długości szumu, jako że istnieje naturalna tendencja do czasowego wyrównywania jednostek mowy¹⁹ – przeto wersy graficznie różne dźwiękowo wyrównują się.

Obserwując siebie dostrzeżemy, że nawet przy tzw. cichym czytaniu dokonujemy jednak jakiejś realizacji głosowej, tyle że w tym wypadku tylko ja sam, czytelnik, jestem jedynym słuchaczem. Czytanie tekstu, tym bardziej tekstu skomplikowanego, jest mówieniem do siebie, mówieniem sobie czegoś. Potwierdzają to badania fizjologiczne – nasze struny głosowe są wtedy lekko napięte, niezauważalnie drżą. Już wcześniej starałem się wykazać, że niekiedy dźwiękowe elementy tekstu są wręcz nieodzowne, aby ukonstytuować jego sens.

¹⁹ Tak choćby w: E. Pöppel, *Granice świadomości*. Tłumaczyła A. D. Tauszyńska. Warszawa 1989, zwłaszcza rozdz. *Czasowa struktura wiedzy*.

Wers zatem uznać należy za ślad mowy, za WYPOWIEDŹ, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Przede wszystkim musimy go potraktować jako całość. Ale tym razem, w przeciwieństwie do napisu, będzie to całość z natury podatna na różnorodne interpretacje. Mają na to wpływ wewnętrzna organizacja wersu, kontekst sąsiedztwa (poprzedni i następny wers) oraz kontekst całości utworu. W tym pierwszym otoczeniu wers-wypowiedź jest „sobą”, tzn. jego siła semantyczna ma swe źródło w organizacji materiału słownego. Takie odczytanie występuje bezpośrednio w trakcie lektury, gdy nie znamy jeszcze całości, gdy to, co jest całością, zmienia się z wersu na wers. Drugie czytanie jest wtórne, następuje niejako po zakończeniu realnego procesu lektury-poznawania. Zgodnie z zasadą hermeneutyczną dopiero teraz wiemy, czego częścią były poszczególne wypowiedzi, dopiero teraz rozpoznajemy je jako części — dotychczas dodawaliśmy do siebie całości. Zdarza się, że w tych dwu realizacjach wers-wypowiedź ma różne, nawet przeciwstawne sensy. Wiele chwytów buduje poeta na tej dwoistości, często sugerując wielogłosowość, jakby wielopodmiotowość wiersza. Można też, patrząc inaczej, uznać to za sposób ujawniania się podmiotu i jego czynności (wahanie, analiza itp.). Bo przecie wiersz, który dąży do wyraźnego usamodzielnienia i skonstrastowania kolejnych wersów, traci spójność, co może być postrzegane jako polifonia lub niestabilność podmiotu. Wrażenie jest takie, jakby każdym wersem ktoś się „wtrącał” albo jakby poeta „poprawiał się”.

Mówiąc o wersie podkreślam jego całościowy charakter. Ale nie należy zapominać, że wersowanie nie jest jedynym sposobem delimitacji tekstu językowego. Istnieją całości większe (np. długie zdanie) i mniejsze (np. słowo). W tym pierwszym wypadku będziemy musieli potraktować wers jak FRAGMENT, co oczywiście nie wyklucza jego całościowego bytu. Kiedy np. pauza syntaktyczna nie pokrywa się z końcem wersu, to powstaje silne napięcie (napięcie decyzji) między wersem-fragmentem a wersem-całością. Te dwa różne przekazy wzajem się nie wykluczają — albo współistnieją, albo się kłócą. Mamy wówczas do czynienia z dialogiem nie między wersami, ale wewnątrz wersu — z dwiema wypowiedziami równocześnie, z rodzajem palimpsestu. Arbitralna pauza odkrywa bowiem, ujawnia ukryte możliwości semantyczne zdania, jego „głębsze dna”. Chwyt ten, bardzo trudny lub wręcz niemożliwy do zrealizowania głosowego, w odbiorze mentalnym jest łatwo zauważalny i atrakcyjny. Trzeba zresztą przyznać, że dla wielu nie przygotowanych czytelników, szczególnie dla tych, którzy w swoich zainteresowaniach wychodzą od poezji końca naszego wieku, zjawisko to wydaje się nonsensowne, podział taki wręcz im przeszkadza. Dzieje się tak ponieważ dlatego, że potrzebne jest „tło” tradycji, ale też dlatego, iż widzą oni pracę poety jako zapis mowy w wersach, podczas gdy należałoby ją rozumieć raczej jako zapis wersów w mowie. Wersy te są formą, a nie miejscem wypowiedzi.

Również w wypadku, gdy wers obejmuje mniejsze od siebie całości (słowa, zdania), nie powinniśmy traktować go wyłącznie jako całość. Tak rozumiany, byłby czymś jednym, pojedynczym, podczas gdy mamy tu raczej zbiór elementów. Każdy z nich zachowuje odrębność na mocy przynależności do innego zbioru, ale wszystkie razem to SUMA, i to niemal dosłownie w sensie matematycznym, bo przecież dodane do siebie tworzą inną jakość, mają nową wartość informacyjną. Jeśli się teraz zdarzy, że poszczególne części składowe

wzajem sobie przeczą, to jak uzasadnić ich współwystępowanie w wersie? A uzasadnić wszak wypada, skoro poeta podjął taką decyzję. Często chwyt tego rodzaju przyjdzie nam „rozwiązywać” na wyższych poziomach, np. na poziomie świata przedstawionego. Umożliwia to twórcy różnorodne sugestie asocjacyjne zarówno na poziomie językowym, jak i obrazowym. Zauważmy np., że instrumentacja głoskowa jest na ogół realizowana wewnątrz wersu, inaczej byłaby trudna do zauważenia. Tu też może autor sugerować czytelnikowi różne związki (wynikanie, przystawanie itp.) pomiędzy elementami, które to związki gdzie indziej nie byłyby dostrzeżone. Jeśli bowiem coś się ewidentnie rozpada, a jednak autor chce, byśmy traktowali to jako całość, to: dlaczego? po co?

Odpowiedź na pytanie, czym jest wers, zawarta w sześciu punktach, nie jest z pewnością wyczerpująca; należałoby opisać ten „byt” bardziej szczegółowo. Celem tego artykułu nie jest jednak wyczerpanie wszystkich możliwości. Chcę raczej pokazać pewien sposób myślenia o wierszu, nastawienie badawcze, w świetle którego wersyfikację traktuje się jako element gry tekstowej, gry sensów, gry z czytelnikiem o wysoką stawkę głębokiej interpretacji. Widać już z powyższej analizy, że jakkolwiek nasze rozumienie wersu staje się coraz bardziej abstrakcyjne, wers zaś coraz mniej „materialny”, wzrastają możliwości wykorzystania go jako sposobu sterowania odbiorem, wzbogacenia semantyki zawartych w nim słów. Właśnie sposoby tej „aktywności” wersu postaram się teraz krótko zaprezentować. Zobaczmy zatem:

JAK DZIAŁA WERS,

do jakich nas zmusza zachowań, jak steruje procesem odbioru i interpretacji. Bo przecież pozasystemowy sposób podziału tekstu na odcinki jest jakby autora (a może Muzy?) podpowiedzią czy też śladem jego pozawerbalnego wysiłku. Każdym chwytem autor niejako „prowadzi nas za rękę”, jednocześnie pomaga i zniewala, każdą sugestią podpowiada i myli jednocześnie.

W codziennych kontaktach językowych aktywność czysto werbalna wyrażnie nam nie wystarcza. Pomagamy sobie natężeniem głosu (krzyk i szept), mimiką i gestem. Wszystko to są zabiegi wykonywane przez podmiot mówiący na wypowiedzi, którą on sam produkuje. Ich celem mogą być: interpretacja, ujednoznacznienie, wpisanie w kontekst czy hierarchizacja poszczególnych elementów wypowiedzi. Ich celem jest zwykle semantyka, rzadko — czysta estetyka. Chodzi głównie o cel pragmatyczny, o skuteczność lub — jak mówią pragmatyści — *fortunność*. Tych wszystkich możliwości nie ma sam tekst, który jest wprawdzie „podmiotem” aktywnym, ale zarazem statycznym — tekst potrafi „działać”, lecz nie może zmieniać decyzji. Jest on niejako zaprogramowany do określonego działania.

Wspomniałem wcześniej, że jednym z najczęstszych sposobów oddziaływania na własną wypowiedź jest gestykulacja. W tekście funkcjonującym jako napis i zapis dźwiękowy na gest z pozoru nie ma miejsca. A jednak sądzę, że wers działa przede wszystkim jak GEST, i to gest niemal fizyczny. Istnieją bowiem również gesty нефизyczne (np. pokora, pycha, szacunek), tak jak istnieje nieruchoma aktywność: postawa lub uczucie — coś podobnego do gestu fizycznego, tyle że wewnętrzne (np. myślę, kocham). Oto bowiem takie np. cechy wersu, jak kadencja i antykadencja, zmuszają czytającego do wykonania gestów: zakończenia i przerwania, pewności i wahania, wyciszenia

i zamilknięcia, zamknięcia się na jedne oczekiwania i otwarcia na inne, twierdzenia i pytania, końca i początku, pełni i braku. Fakt istnienia ciszy po wersie zmusza do wykonania następujących po sobie gestów aktywności i spoczynku, napięcia uwagi i jej rozluźnienia wobec informacyjnej pustki. Gestem jest też tempo, dyktowane przez wers. Gestem jest wreszcie sama delimitacja tekstu, oddzielanie od siebie jego części — tak po stronie twórcy, jak i po stronie odbiorcy. To wszystko pozwala poecie sterować procesem lektury. To wszystko jest semantycznie wartościowe — każdy taki gest ma wszak swój odpowiednik w realnych warunkach mowy, celowo używamy tych gestów w określonych sytuacjach. Nasze gesty są również kodem. Czasem oba kody: twórcy i odbiorcy, sobie pomagają, bywa jednak, że wchodzi w konflikt, który twórca wykorzystuje. Jeśli bowiem np. antykadencja zmusza do wahania, to nie jest dla interpretacji obojętne, dlaczego akurat przy tym słowie. Mówiąc obrazowo: wersy to nie tylko partytura, to także didaskalia.

Mówiąc: wiersz wolny lub niemetryczny, posługujemy się określeniami o charakterze negatywnym, przyjmujemy milcząco, że wers oparty na jakimkolwiek metrycznym wzorcu jest wciąż aktualną tradycją, jest wciąż wzorcem. Co więcej, nawet dla tego pokolenia czytelników, które zetknąwszy się po raz pierwszy z poezją sobie współczesną, napotkało wiersz pozbawiony, narzuconej przez system, zasady organizacyjnej. Poczucie „tła” numerycznego jest dziś słabe, ale też może dlatego każdorazowe „odkrycie” jego istnienia daje silniejszy efekt. Dopiero w świecie „wiersza bez reguł” reguły, dotąd nie zauważone, nabierają mocy znaczeniowótórczej. W najnowszej poezji pojawia się nawet zjawisko odwrócenia tła (wiersz wolny) i figury (wiersz numeryczny), ale sama zasada kontrastowania pozostaje. Stała się nawet częstym chwytem. Takie działanie wersu określiłbym jako DIALOG Z TRADYCJĄ. Bo oto wers manifestuje sobą, że nic z zewnątrz nie ogranicza jego wolności — i jeśli teraz narzuci sobie „twardą formę”, to już sam ten fakt zatrzymuje uwagę czytelnika. Forma ta — jako „cudza” — niesie z sobą cały świat znaczeń, świat, z którego pochodzi. Możemy w niej rozpoznać stylizację, aluzję, polemikę. Tak dzieje się np. z wersyfikacją Miłosza czy z pojedynczymi wersami u Herberta. Ów dialog z tradycją jest zwykle bardzo ogólny, np. gatunkowy (piosenka, epos), może być zaledwie sugestią, sposobem rozumienia (np. patos, groteska). Trzeba też wziąć pod uwagę „zniewalającą siłę” organizacji metrycznej. Wers, który manifestuje taką organizację, staje się momentalnie wzorcem dla wersu następnego, każe nam oczekiwać powtórzenia. Poeta często wykorzystuje wtedy możliwość zaskoczenia.

Ten DIALOG Z CZYTELNIKIEM, a właściwie z jego oczekiwaniami, zdarza się częściej. Każdy kontrast między wersami typu krótki—długi, zdanie—słowo itp. opiera się w istocie na tym zjawisku w procesie odbioru, jakim jest ciążenie ku pewnej monotonii. Tak jest przecież i w potocznej percepcji zjawisk: najbliższą przyszłość odczuwamy jako przedłużenie teraźniejszości, spodziewamy się raczej kontynuacji niż zmiany. Każdy wers poprzedni jest zatem „projektem” wersu następnego. Można powiedzieć, że w tym dialogu z czytelnikiem wers wykazuje jakby „świadomość” jego obecności. Aby chwyt taki był skuteczny, czytelnik musi go zaakceptować, musi niejako „dać się nabrać”, i dopiero z tego faktu może wyciągać wnioski interpretacyjne. Tzw. czytelnik wirtualny to wprawdzie czytelnik aktywny, ale też naiwny. Innymi słowy, wygrana polega na zaakceptowaniu ruchów partnera, a nie na strąceniu figur.

Ingerencja w naszą mechaniczną percepcję odbywa się również w sferze przyzwyczajęń językowych. W tym sensie wers mogą uznać za DIALOG Z JĘZYKIEM. W sposób najbardziej spektakularny chwyt ten stosowali poeci Nowej Fali, dla których odkrywanie drugiego dna i rozbijanie skostniałych formuł było czasami celem samym w sobie. Wers wykorzystywany był jako naturalny analogon zdania ze swoją strukturą tematyczno-rematyczną. Pozwalało to np. na stosowanie starego chwytu amfibologii, ale też interpunkcja, wielka litera, izolacja niektórych słów dają się wykorzystać semantycznie. Umożliwia to choćby tworzenie symboli tam, gdzie ich nie zamierzono w sensie tradycyjnym, a ze słów czy zwrotów pozornie neutralnych – tworzenie metafor. „Zwyczajna” semantyka zdań jest przy tym zachowana, a nawet konieczna. Wers „mówi językiem” wbrew samemu językowi, jakby go poprawiał. Tu język, który jest wszak formą, staje się materią, podlega modelowaniu. Poeta, który świadomie stosuje ten chwyt, niejako „dziwi się” swoim słowom. Wers „wyciska” z języka znaczenia, których słowa, gramatyka, tropy retoryczne nie zdołałyby wytworzyć.

Czasem mamy wręcz do czynienia z ujawnieniem ukrytych obrazów – wers INGERUJE W ŚWIAT PRZEDSTAWIONY utworu odkrywając przestrzeń, której ten sam tekst, zapisany *in continuo*, by nie objawił. Wers, opierając się na systemie potencjalnych skojarzeń, otwiera oczy wyobraźni. Może on w określony sposób budować świat, bo łączy i oddala jego elementy, wyznacza motywy dominujące (np. w klauzuli, nagłosie, średniówce). Wers otacza emocjami racjonalny tok myśli, co pozwala nam używać określeń typu: jasność, oczywistość, niepewność, żarliwość. Często nie zdajemy sobie sprawy, jak bardzo rytm zwodzi, zdawałoby się wolną, logikę. Np. znany wszystkim Polakom od dziecka czwarty wers *Pana Tadeusza*: „Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie”, ma właśnie taką, retoryczną organizację. Pozornie jest to wniosek, co do którego autor zdaje się nie mieć wątpliwości. Nowoczesny czytelnik skłonny jest raczej wątpić, gdy słyszy słowa tak kategoryczne, nie poprzedzone wahaniem; toteż Mickiewicz ów stan niepewności wpisuje w średniówkę, która może być wszak takim samym gestem zawieszenia głosu jak pytanie. Na zawieszeniu jednak się nie kończy, wymusza ono przeciwieństwo. Czytelnik ma więc pytanie i odpowiedź, wahanie i pewność – zdanie nie jest już tylko prawdziwe, podane do wierzenia: jest oczywiste. Mickiewicz sugeruje, pozwala czytelnikowi wierzyć, że to on sam odkrył zależność tu opisaną. Ale możemy też (i to jest ciekawsze) spojrzeć na to zdanie od strony podmiotu. Okazuje się wtedy, że jest to rodzaj objawienia, tak jakby autor tych słów na naszych oczach, w trakcie pisania, odkrył w sobie przyczynę swego dzieła. Z kontekstu całości wynika, że w tej średniówce mogłaby właściwie być kropka (zdanie: „Dziś piękność twą w całej ozdobie widzę i opisuję.”), który to znak ze swej natury skłania do kadencji. Druga część wersu jest przeto jakby dorzucona, stworzona „osobno”, w osobnym akcie – w akcie samoświadomości. Możemy się zatem pokusić o twierdzenie, że wersyfikacja objawia tu proces twórczy, proces myślenia. Organizacja wersu rozszerza świat przedstawiony o „wnętrze”, którego daremnie szukalibyśmy w słowach wiersza.

Ostatecznie więc najważniejsze działanie wersu polega na tym, że wytwarza on nowy tekst, który choć „bytowo” absolutnie zależny, semantycznie winien być traktowany jako samodzielny. Taki wers-tekst mówi za siebie.

Jak dotąd, zajmowaliśmy się wersem samym w sobie, jego wewnętrzną organizacją i wzajemnym oddziaływaniem na siebie wersów sąsiednich. Teraz chciałbym pokrótce omówić, czym jest i jak działa sam fakt delimitacji w obrębie całego utworu, czyli

WERSYFIKACJA.

Samo słowo jest zresztą mylące, sugeruje bowiem, że oto istniał jakiś tekst *in continuo*, który został wtórnie podzielony na wersy ze względu na zasadę wobec tekstu, a nawet języka, zewnętrzną. To się zdarza, ale raczej w okresach epigońskich. Należałoby raczej przyjąć (szczególnie wobec tzw. wiersza wolnego), że poeta pisze wersami, nie zaś wpisuje w wersy; że wersy są wprawdzie kształtem, ale nie są naczyniem. Nie ma wersów pustych, nie ma obojętnych, bywają tylko złe.

To, co natychmiast rzuca się w oczy, gdy patrzę na wiersz zapisany na kartce, to jego materialna nieciągłość. W przeciwieństwie do konwencjonalnego dzieła plastycznego wydaje się złożony z kawałków. Oto bowiem dzieli się on na druk (coś) i brak druku (nic), poziome odcinki, grupy odcinków, a nawet osobne znaczki. Materialnie zatem dzieło takie „się rozpada”. Scalanie następuje dopiero na poziomie świata przedstawionego, na poziomie znaczeń. Do tego dochodzą różnice czasowe — rozpad jest wszak momentalny, scalanie zaś to proces. Rozpad ma dolną (materialną) granicę, scalanie swego (mentalnego) kresu nie osiąga. Rozpad jest obiektywny i konieczny, scalanie przeciwnie: subiektywne i zaledwie możliwe. Oba sposoby istnienia wiersza nie znoszą się, są w nieustannym konflikcie. Ten właśnie trwający konflikt dynamizuje proces odbioru i w konsekwencji prowadzi do niestabilności interpretacji. Stąd nieodparte poczucie wieloznaczności dowolnego tekstu w wersach.

Każdy może zrobić następujący eksperyment: wziąć tekst w swoim odczuciu bardzo sprozaizowany i podzielić go na wersy, najlepiej wbrew pauzom syntaktycznym, aby uniknąć mechaniczności. Jeśli ten kształt graficzny uznamy za konieczny i celowy, jeśli uznamy, że inaczej „nie wolno”, to szybko spostrzeżemy, jak rozszerzać się zaczęły możliwości interpretacyjne. Wieloznaczność tę trzeba by potraktować jako nieprzypadkową, a więc przynależną do samego dzieła. Wersowość służy m.in. utrzymaniu tego ciągłego napięcia wewnątrz wersowego świata. Napięcia semantycznego, rzecz jasna.

W tym sensie każdy tekst nieprzypadkowo zapisany w wersach może być czytany jako wiersz. Oczywiście rzadko będzie to dobry wiersz. Jego „jakość” wyjdzie na jaw, gdy zaczniemy się zastanawiać nad celowością, nad sensownością użytych chwytów wersyfikacyjnych. Wbrew pozorom podział na prozę i poezję zostaje zachowany. Prozą wszak będzie tekst, któremu wersy niewiele dają, poezją natomiast taki, który bez wersów znacznie traci na swej mocy znaczeniowej. I nic nie szkodzi, że granica jest płynna, jej stałość nie jest konieczna — konieczne są bieguny. Wersyfikacja badana jako chwyt w jego jednorazowości utwierdzi odrębność rodzajową poezji.

Poszczególne wersy — gdy każdy jest pewnym *quantum* informacji — rozdziela przestrzeń kartki i czas lektury. W ten sposób wersyfikacja wyznacza czas i przestrzeń w utworze. Oczywiście w odniesieniu do tekstu *in*

continuo również wolno nam użyć określeń typu: gdzie indziej, później itp., tyle tylko że jednostki, którymi się tu posługujemy, są nieprecyzyjne (np. zdanie – co zrobić, jeśli wypełnia sobą cały tekst?) lub pozatekstowe (np. linijka druku, część stronicy). W wierszu jednostką miary jest WERS – jest on miarą zarówno przestrzeni, jak i czasu. Mówiłem już, że chociaż wersy bywają bardzo kontrastowe, to jednak dążą do zrównania i ekwiwalencji. W pewnym sensie wszystkie wersy są równe – jako wersy właśnie. Wersyfikacja przeto zrównuje i różnicuje jednocześnie, uzależnia i usamodzielnia wersy. Wers należy do siebie, ale jako jeden z wielu, dzięki wersyfikacji, należy też do wiersza. Musimy mieć świadomość tej podwójności przy każdym wersie i po całym wierszu.

Tym sposobem semantyka wersyfikacji jest zbiorem znaczeń cząstkowych. Moc każdego wersu (jego samodzielność) jest bowiem tak duża, że każdy ma w sobie potencję bycia końcem całości, wiersza. Dążąc od wersu do wersu, wciąż kończy się i zaczyna proces czytania, wciąż kończy się i zaczyna wiersz. Dodawane do siebie wersy tworzą przedłużający się łańcuch. Więcej, istnieją chwytły (np. rym), które pozwalają łączyć wersy „do tyłu”, niejako „pod prąd”, umożliwiając tym samym powstawanie nowych związków, nowych całości, nowych kontekstów dla znaczeń momentalnych. Ostatecznie więc mamy polifonię znaczeń, wielką rozgrywkę w systemie „każdy z każdym”. Oczywiście nie wszystkie znaczenia są równie silne, niektóre są wręcz niedostrzegalne, wewnątrznie zhierarchizowane – stąd poczucie ładu zamiast chaosu. Ale też w tym m.in. tkwi siła kreacyjna wiersza – nawet krótki utwór może mieć pojemność encyklopedii. Celem wersowania nie jest jednak katalog semantycznych możliwości, ale próba stworzenia sumy jako nadznaczenia, nowego znaczenia, niemożliwej na gruncie samego systemu językowego – nowej semantyki.