

# Maria Dłuska

---

## Między prozą a wierszem

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 54/2, 457-468

---

1963

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA DŁUSKA

### MIĘDZY PROZĄ A WIERSZEM

Tradycyjne przeciwstawienie: proza i wiersz, tradycyjne zarówno w stylistyce, jak i w ujmowaniu potocznym, nie jest przeciwstawieniem pierwszego stopnia. Wysuwanie się na pierwszy plan tego przeciwstawienia wynikało ze szczególnie łatwej postrzegalności pewnych cech mowy tzw. związanej, podobnie jak przy omawianiu wiersza niejednokrotnie na pierwszy plan wysuwano rym, który bynajmniej nie jest nieodzowną cechą strukturalną wiersza, natomiast tam, gdzie jest, pierwszy narzuca się uwadze. Przeciwstawienie pierwszego stopnia ujawnia się dopiero, kiedy uprzytomnimy sobie główne dziedziny naszej językowej działalności: dziedzinę komunikacji wzajemnej w życiu codziennym, czyli tzw. język kolokwialny, dziedzinę naukowego zastosowania języka (język naukowy), wreszcie dziedzinę twórczości literackiej (język artystyczny). Oto trzy wielkie strefy językowe. Najlepiej zestawić je przykładami.

1) Piec dymi w niepogodę. 2) Noo? — No! 3) To ty? — Aha. 4) Tyy! Nie ogon krowie opatrujesz! [Ranny do sanitariusza, zakładającego mu bolesny opatrunek.] 5) Ano, Grajdołek zamienił się w Paryż [mowa o ruchu ulicznym w Krakowie]. 6) Obiad na stole. 7) Gdzie Piotr?

8) Ziemia obraca się dookoła słońca. 9) Koń jest zwierzęciem ssącym. 10) suma kwadratów przyprostokątnych równa się kwadratowi przeciwprostokątnej.

11) „[...] słuchała, jak przed nią i za nią nieruchomą i wieczną jest cisza nocy”<sup>1</sup>.

12) „W cudownym biegu po równinnej, jak rzemyk giętkiej drodze zafurczały koła bryki [...]”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Żeromski, *Popioły*. T. 2. Warszawa 1956, s. 64.

<sup>2</sup> J. Iwaszkiewicz, *Gody jesienne*. W: *Dzieła*. [T. 2:] *Proza poetycka*. Warszawa 1958, s. 114.

13) „Koń to zwierzak. / Animal. / Rzy i wierzga. / Patrzy w dal”<sup>3</sup>.

14) „Wdzięczne oczy, złote lampy, blasku jedyny, / palcie mi się, świećcie mi się długie godziny”<sup>4</sup>.

15) „Jak już mówiłem / tylu mnie / I tych szarych / na codzienne usługi / I tych kilku / ukrytych za obłokiem / Na ludzi / zawsze nopuszczam / tych szarych”<sup>5</sup>.

16) „Władcy za synem Sabinem mach: / — może i eee róż / — m ta sama / — ja sam / — ta w mach się / — do kart się / — coś panie syn / — nie wiem jak co wymach się / — ja tchnięty mac się / — gdzie książka kasychorych??? / — ta róż mach! / — szantażystka!!!”<sup>6</sup>.

17) „Ręką, / sekundnikiem kierownicy ostatniego w rejdzie wozu, / zakręć lasso zaplecione z pędu, / sznur / samochodów wkoło rynku!”<sup>7</sup>.

18) „W samolocie leciał wariat / pod opieką żony / dostał pomieszania / zmysłów na tle / tło było piękne / jak Otello / z czarnego jedwabiu”<sup>8</sup>.

Pierwsza grupa przykładów (1—7) — to wypowiedzi z języka kolokwialnego; druga grupa (8—10) — to język naukowy; trzecia (pozostałe przykłady) — język artystyczny. Język kolokwialny jest tu reprezentowany przez skróty i przez pełne zdania, przez wykrzykniki bez słownikowego znaczenia, przez słowa użyte w prymarnym, pojęciowym ich znaczeniu i przez wyrażenia metaforyczne. Przy małej liczbie i krótkości przykładów jest w nich wielkie urozmaicenie. To nie przypadek. Im więcej się myśli o języku kolokwialnym, tym bardziej widzi się go w obrazie chaosu na miarę językowo-kosmiczną, nieustannie regulowanego i mąconego przez współjęzykowane masy ludzkie, nieskończenie zmiennego, niezachwianie stałego i ponad wszystko niewyczerpanie twórczego.

Z tej płynnej językowej substancji wyłaniają się dwa przeciwstawne typy wypowiedzi. Jeden z nich jest precyzyjny, pojęciowo dokładny, społecznie sprawdzalny. Koń jest zwierzęciem ssącym — wszystkie wyrazy mają tutaj znaczenie słownikowe, czas jest czasem teraźniejszym w funkcji uogólniającej — rzecz znana z gramatyk — a treść jest społecznie sprawdzalna w tym sensie, że jest całkowicie jednoznaczna: nie ma w niej żadnych niedomówień ani żadnych nad-

<sup>3</sup> K. I. Gałczyński, *Koń*. W: *Poezje*. [T.] 2. Warszawa 1957, s. 302.

<sup>4</sup> M. Jasnorzewska-Pawlikowska, *Madrygał*. W: *Poezje*. T. 1. Warszawa 1958, s. 195.

<sup>5</sup> J. Harasymowicz, *Praktycyzm*. W: *Ma się pod jesień*. Warszawa 1962, s. 21.

<sup>6</sup> M. Białoszewski, *Szantażystka (mit ojcowsko-synowski)*. W: *Rachunek zachciankowy*. Warszawa 1959, s. 85.

<sup>7</sup> J. Przyboś, *Meta*. W: *Poezje zebrane*. Warszawa 1959, s. 148.

<sup>8</sup> T. Różewicz, *Erotyk nad Gobi*. W: *Zielona róża*. Warszawa 1961, s. 45.

miarów. Wszyscy współjęzykowieni muszą to zdanie jednakowo zrozumieć. Nie ma w nim nic mniej i nic ponadto, czego dany język wymaga dla poprawnego podania odnośnej treści poznawczej. To jest język naukowy, ścisły: wynik ciążenia języka ku intelektualnej abstrakcji.

Drugi kierunek polaryzacji językowych procesów twórczych — to przykłady 11—18. Z pozoru bardzo różne, wszystkie mają wspólną cechę: operują nadmiarami i lukami (te ostatnie w wielu wypadkach zazębiają się z nadmiarem), przy czym jedne i drugie wcale nie zawsze prezentują się jednoznacznie. Co to znaczy słuchać, jak przed nią i za nią nieruchomą i wieczną jest cisza nocy? Cisza jest brakiem dźwięku, jak ciemność brakiem światła; w jaki sposób można słuchać jej nieruchomości i wieczności? W jaki sposób można jej słuchać przed sobą i za sobą? Co jest jednoznacznego w tym opisie? Dowiadujemy się z niego, że jest noc, cisza i że Helena de With (o nią tu chodzi) słucha. Oto jest treść społecznie sprawdzalna. Wszystko inne jest w stosunku do niej nadmiarem, wieloznacznym, dającym się interpretować wyłącznie subiektywnie. Czy z tego wynika, że opis jest zły? Przeciwnie — jest znakomity. Nastrojowy, wybitnie artystyczny. Tylko że każdy z nas musi się tu odwołać do własnej wrażliwości i wyobraźni, nie tylko do słownika, i każdy z nas trochę inaczej ten nadmiar odczyta, a ponadto przeżyje (nastrój!).

W przykładzie 12 nadmiar jest jeszcze bardziej widoczny: nie tylko cudowny bieg, ale i droga giętka jak rzemyk. Co to znaczy? — wijąca się skrętami czy uginająca się elastycznie? A jakkolwiek by się to zinterpretowało, pojęcie rzemyka, wprowadzone dla uplastycznienia wizji opisywanej drogi, zawiera szereg elementów obcych jakiegokolwiek bądź drodze, a więc wyraźny ładunek nadmiaru.

Trochę inaczej rzecz przedstawia się z przykładem 13. Tam treść jest ścisła niemal do granic naukowego bieguna języka. Ale od razu daje się zauważyć ekspresywne nacechowanie sufiksem *-ak* (zwierzak, a nie zwierzę) i szczególne uporządkowanie toku językowego (wiersz), które jest nadmiarem organizacji języka w stosunku do tego, co jest niezbędne do podania obiektywnej treści wypowiedzi.

W przykładzie 14 nadmiarem są i metafory, i organizacja wierszowa.

W przykładzie 15 pojawia się i nadmiar (I tych kilku ukrytych za obłokiem), i luki (Jak już mówiłem tyłu mnie). Tyłu kogo? — ludzi, przyjaciół, wrogów, posłusznych robotów, czy chodzi jeszcze o kogoś innego? I co mnie? — bije, nęka, uwielbia, służy, czy jeszcze co innego? W niedopowiedzianym zdaniu brak zarówno podmiotu, jak orzeczenia.

W przykładzie 16 można powiedzieć, że w stosunku do podania jakiegokolwiek treści obiektywnej brak w nim wszystkiego. Wszystko jest

aluzyjne, uwarunkowane niejasnym kontekstem. Zamiast form osobowych czasowników pojawiają się ich derywaty wykrzyknikowe, pojawiają się też formy pozaleksykalne, z kategorii „kontaktowych”: e e e m. Pełno braków i luk, a nadmiar pojawia się w postaci formy wierszowej, graficznie nadanej przez autora temu dialogowi.

W ostatnich dwóch przykładach, 17 i 18, zarówno wyraźnie dostrzega się luki wynikające z przeskoków myślowych (dostał pomieszania zmysłów na tle / tło było piękne), jak i nadmiar wynikający z porównań, metafor, epitetów, a także z formy wierszowej.

Każdy artystyczny utwór językowy cechują takie nadmiary albo luki (względnie jedno i drugie) w stosunku do jego przedmiotowej treści. Nadmiary albo luki, nie przypadkowe, efemeryczne jak w komunikatywnym codziennym języku, ale planowe, kompozycyjne. Falująca płynna masa codziennego komunikatywnego języka polaryzuje się w dwóch kierunkach, wytwarza dwie różne językowe organizacje: przedmiotowo-poznawczą, czyli język intelektualny, ścisły, i podmiotowo-poznawczą, czyli język artystyczny. W organizacji przedmiotowo-intelektualnej dąży się do tego, żeby wszystkie znaki językowe włączały się w jeden tylko kod: przedmiotowo-intelektualny, a więc sprawdzalny społecznie. I nic mniej ani więcej. W organizacji artystycznej zakłada się przynależność każdego elementu językowego do dwóch różnych kodów, służących dwóm płaszczyznom porozumienia, z równowagą wzajemną względnie z przewagą jednego lub drugiego. Przy czym na płaszczyźnie podmiotowej pozostaje zawsze jakaś reszta „niedokodowana”, więc niesprawdzalna społecznie. Stąd klasyczne w naszej teorii literatury pytanie, czy mamy jednego *Pana Tadeusza*, czy tylu, ilu odbiorców? — „Słońce... / Całe zaczerwienione, jak zdrowe oblicze / Gospodarza, gdy prace skończywszy rolnicze, / Na spoczynek powraca” — kryje w sobie pokaźny nadmiar w stosunku do przedmiotowego faktu zachodzenia słońca i zarazem zawiera „niedokodowaną” resztę podmiotową, gdy tymczasem sam ten fakt jest wprowadzony do utworu jako element treści przedmiotowej, sprawdzalnej społecznie.

Język artystyczny służy nieustannie dwóm wielkim podmiotowym dziedzinom: dziedzinie wyobraźni i sferze różnorodnych doznań wynikających z osobistych wrażliwości; na usługach pierwszej dziedziny są przede wszystkim wszelkie tropy, a na dalszym planie efekty dźwiękowe; co do drugiej dziedziny, to tam dzieje się odwrotnie: na pierwszy plan wysuwa się strona dźwiękowa (przede wszystkim prozodyjny rozrząd wypowiedzi), a na drugim planie są inne środki stylistyczno-językowe. Niektóre doznania i stany podmiotowe mają w prozodii swoje znaki zakodowane (stan oczekiwania albo zaspokojenia, a także, z grub-

sza biorąc, radość, smutek itp.), inne odwołują się tylko do „rezonansu”, a to już sprawa niewymierna.

W ogóle, jeśli się porówna język — z jego kodem przedmiotowym i kodem emocyjnym oraz usługowością dla naszej wyobraźni — z różnymi innymi systemami sygnalizującymi i informującymi, uderza wielopłaszczyznowość informacji przekazywanych przez język, obca innym systemom. Wyobraźmy sobie zielony znak drogowy, który informowałby nas nie tylko o tym, że przejazd otwarty, ale dzięki różnicom w sile światła, w odcieniu zieleni, w nasyceniu jej barwą itp. powiadamiałby nas również, czy drogą przejeżdża ktoś smutny, czy wesoły, z lekka drzemiący lub nastawiony niezwykle czujnie; i wreszcie przez szczególne kombinacje z innymi światłami komunikowałby nam, czy ten, kto znak zapalił, kojarzył go sobie z zielonym okiem kota, czy z liściem zielonym, prześwietlonym przez słońce, czy z lampionem japońskiego ludowego święta, czy z kabaretem (poprzez „Zielony Balonik”), czy też z zielonym sznurkiem, na którym śledź wisi w salonie i piszczy...

Wielofunkcyjność tworców ludzkiej mowy, wyzyskiwanie różnych ich cech dla kodów i subkodów komunikacji w dziedzinach przedmiotowych i podmiotowych stanowi specyficzny wyróżnik języka w porównaniu z innymi systemami znaków. Można rzeczy podobnych doszukać się w znakach gestów: ukłon, oprócz tego, że oznacza powitanie lub pożegnanie, może być niedbały, ironiczny albo przeciwnie, pełen godności, pełen szacunku itp., ale to są drobiazgi w porównaniu z rozległością i doniosłością dwutorowego (przedmiotowego i podmiotowego) kodowania mowy. Tu chciałabym nawiązać do znakomitego artykułu Romana Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa*: „Nastawienie (*Einstellung*) na sam KOMUNIKAT, skupienie się na komunikacie dla niego samego — to POETYCKA funkcja językowa”<sup>9</sup>. Nic słuszniejszego. Nastawienie na komunikat to nastawienie na podmiotową sferę wypowiedzi: dziedzina wyobraźni i dziedzina emocyjna. Ta sfera i to nastawienie (na komunikat) jest wyeliminowane z języka przedmiotowego (nazywanego także intelektualnym, poznawczym); elementy jego funkcjonują w języku codziennego porozumienia, ale funkcjonują epizodycznie, w miarę doraźnej potrzeby. Dla języka poetyckiego — ja wolę tu mówić o języku artystycznym dla silniejszego podkreślenia, że w grę wchodzi i wiersz, i proza artystyczna — nastawienie na komunikat jest właściwością specyficzną, przy czym w efekcie ostatecznym jest ono wieczną pogonią za trzema w okresie, za wyrażeniem doskonałym treści subiektywnych, niepowtarzalnych, zawsze pozostawiających nieprzekazywalną resztę, uchwytną jedynie jako rezonans, a nie mieszczącą

<sup>9</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki”, 1960, z. 2, s. 439.

się w dotąd istniejących kodach i subkodach języka, w zakodowanych już znaczeniach słów i wyrażen. Zasadniczy sposób posługiwania się językiem w dziele literackim (sposób realizowany mniej lub więcej umiejętnie, mniej lub więcej artystycznie) pozostaje w istotnej, rdzennej harmonii z istotą dzieła literackiego, z jego zadaniem na innych planach. Dzieło literackie (wolałabym mówić: „utwór literacki”, bo z wyrazem „dzieło” łączy się pojęcie o czymś wielkim lub co najmniej dużym) stwarza treści nowe i przy wszystkich uwarunkowaniach historycznych i społecznych są to treści subiektywne, bo w pomyśle, idei i koncepcji wychodzące od twórcy i tylko w części sprawdzalne społecznie: tak mogłoby być — tak nie mogłoby być, w tym lub w owym należą kierunkowo dorozumiewać się tego czy tamtego.

Język artystyczny również służy treściom nowym, subiektywnym, tylko w części przekazywalnym i sprawdzalnym społecznie. Są to przecie treści jednorazowe. Stąd tak niewielka część wyrażen przechodzi z utworów artystycznych do ogólnego zasobu językowego. I stąd ta typowa właściwość nastawienia na komunikat, którą nazwałabym funkcją zwrotną: twórca przymierza komunikat przede wszystkim do siebie. Do siebie tylko znanej subiektywnej jego zawartości. Jest sam sobie sprawdzianem i szuka własnej afirmacji i płynącego stąd własnego zadowolenia. To jest kryterium główne. Przekazywalność społeczna, nigdy zupełna, wchodzi w grę w drugiej kolejności.

W ogólnej masie użytkowej języka istnieje polaryzacja jego zastosowań, a z nią środków i sposobów, przynosząca niewątpliwe i jasne przeciwstawienie. Po jednej stronie stoją środki językowe, sposoby ich użycia, obsługujące treści przedmiotowe, możliwie jak najdokładniej wyprane z podmiotowych obciążeń. Jest to proza nie znośząca luk, oczyszczona z nadmiarów i całkowicie sprawdzalna społecznie, podlegająca twierdzącemu lub przeczącemu sądowi: tak jest lub nie jest, tak było lub nie było, tak będzie lub nie będzie. Na tej drodze otrzymujemy ścisłą przedmiotową prozę, prozę naukową, intelektualną. Po drugiej stronie znajdują się środki językowe i sposoby ich użycia, wyrażające treści podmiotowe (zazwyczaj łączone z przedmiotowymi). Tu operuje się wypowiedziewymi lukami i nadmiarami, tu zawartość treściowa nigdy nie jest do końca jednoznaczna i sprawdzalna społecznie, tu sąd ocenia nie istnienie albo nieistnienie faktu, stanu itp., ale możliwość czy też niemożliwość istnienia: tak może, mogło, będzie mogło być, albo nie może, nie mogło, nie będzie mogło być; ocenia prawdopodobieństwo. Na tej drodze otrzymujemy język artystyczny, zarówno prozę artystyczną, jak i wiersz.

Nie ma więc prymarne przeciwstawienia: proza // wiersz. Istnieje natomiast prymarne przeciwstawienie: wytwory językowe ścisłe, nauko-

we, obiektywne, jednoznacznie powiadamiające — z jednej strony, a z drugiej — wytwory językowe o mniej lub więcej szerokim luzie zawartości treściowej, subiektywizowane, służące treściom literackim, artystyczne. W obrębie pierwszej kategorii wytworów językowych przeciwstawienie proza // wiersz nie ma miejsca, ponieważ organizacja wierszowa stanowi nadmiar organizacji językowej dla obiektywnej ścisłej wypowiedzi. Przeciwstawienie takie funkcjonuje wyłącznie w obrębie wytworów artystycznych i musi brzmieć: proza artystyczna // wiersz. Wiersz po prostu, bez komentarza, ponieważ z natury swojej (nadmiar organizacji językowej) należy on zawsze do języka artystycznego. Ostateczne zagadnienie polega więc na tym, czy twory języka artystycznego rozpadają się na prozę artystyczną i wiersz według dającego się wykryć jednoznacznego obiektywnego kryterium, kryterium stałego, czy też kryteria są tutaj konwencjonalne, a więc zmienne, uzależnione od poetyki okresu albo i zgoła umowne. I dalej, jakie jest to jedno (czy więcej) kryterium stałe (powiedzieć: absolutne byłoby przesadą) lub też na czym bazują względne kryteria. Z tym, że również w obrębie języka artystycznego proza i wiersz mogą się różnić od siebie tak jaskrawo, że nie ma wątpliwości, do którego z członów przeciwstawienia dany utwór należy. Szczegółowe kryteria potrzebne są tam, gdzie utwory kształtują się w strefie pośredniej i mają cechy zbliżające je do jednego i do drugiego typu wypowiedzi, do prozy artystycznej i do wiersza. Dotyczy to przede wszystkim tzw. *prozy poetyckiej*.

Wytwór języka artystycznego może mieć taką organizację poszczególnych elementów językowych, że da się ona numerycznie przedstawić jako regularna, inaczej mówiąc, może być uporządkowany rytmicznie. To jest klasyczny, od dawna przyjęty wyróżnik: co ma stały regularny rytm — jest wierszem, co go nie ma — jest prozą. To kryterium można uznać za obiektywne, niestety, jest ono zbyt wąskie. Pozostawia całkowicie na boku cechę spotęgowanej wyrazistości rozcłonkowania w wierszu. Idąc tylko za nim, wyeliminować trzeba z kategorii *wiersz* wszystkie utwory, których konstrukcja językowa oparta jest na tej właściwości; przykładowo: utwory Przybosia, Wata, Różewicza... Konieczne więc jest jeszcze jedno kryterium: kryterium ekspresywności rozcłonkowania. Towarzyszy ono wierszom numerycznym, a całkowicie kształtuje nienumeryczne. Jednakże i jedno, i drugie kryterium w szeregu wypadków pozostawia nas bez rozstrzygnięcia. Co bowiem począć z olbrzymią liczbą utworów o wyraźnej, ale nie w pełni regularnej numeryczności? Z formacjami językowymi mniej jeszcze regularnymi niż wiersz tzw. nieregularnie mieszany albo wiersz wolny, a z drugiej strony — z prozą poetycką? Jak je rozgraniczyć? W grę musi wejść wtedy nowe kryterium: ilościowe, które wiersz i prozę poetycką osta-



tecznie rozdzieli. Z natury swojej jest ono arbitralne, oparte być może tylko na pewnej konwencji umownie przyjętej, i łatwo może okazać się chybionym.

Jako ratunek pozostaje jeszcze odwołanie się do poetyki okresu. Pozwala ono na zmniejszenie stosowalności ilościowego kryterium, a rozszerza sferę zastosowania kryteriów jakościowych. Tak np. pewne fragmenty *Kazań Świętokrzyskich* uszłyby dziś dla nas za wiersz, w swojej jednak epoce były prozą retoryczną (kaznodziejską), prawdopodobnie wyraźnie przeciwstawioną wierszowi. Niestety, nie dochował się polski utwór wierszowy równoległy *Kazaniom*, ale mając wcześniejsze ogniwo w *Bogurodzicy*, a późniejsze — poczynając od przełomu w. XIV/XV, możemy mieć o tym pewne wyobrażenie i' musimy te *Kazania*, zgodnie z poetyką epoki, traktować jako prozę retoryczną.

Raz przyjmąwszy taką zasadę, trzeba sprawę rozróżnienia prozy artystycznej i wiersza dla każdego okresu literatury traktować osobno. Przy niezupełnej rytmizacji dopuszczać możliwość wiersza tam tylko, gdzie cechy strukturalne odpowiadają cechom strukturalnym systemów wersyfikacyjnych w danym okresie za takie uważanych, wszystkie zaś inne typy rytmizowania (czy też ekspozycji klauzul) zaliczać do artystycznej prozy. I dopiero w obrębie cech systemów wersyfikacyjnych przyjętych dla danego okresu wchodziłoby w grę kryterium ilościowe: ścisłe lub mniej ścisłe trzymanie się norm systemu, utrzymywanie się w nich utworu lub rozregulowanie grawitujące do prozy. Przy czym trzeba by albo przyjąć czysto umowną linię graniczną, odrzucając do prozy artystycznej lub do wiersza utwory w istocie ciężące w równym lub prawie równym stopniu w obydwóch kierunkach; albo też pogodzić się z tym, że w poszczególnych wypadkach będzie zachodziła niezgodność ocen, że będą utwory, które jedni badacze zechcą zaliczyć do prozy, a inni do wiersza — w czym tak jedni, jak drudzy będą mieli słuszne argumenty w dyskusji.

Dodatkowe utrudnienie stanowi niedostateczność naszych badań nad prozą. Bo o ile badania wersologiczne mają za sobą długą tradycję i przez blisko dwa wieki ostatnie ciągną się właściwie bez przerw, o tyle badania prozy, początkowo oparte na bardzo świetnej tradycji retoryk klasycznych, z wyjściem z obiegu nauki retoryki zostały zaniedbane w ogóle, a w szczególności to zaniedbanie dotyczy badań nad prozą poetycką. Niewiele więc wiadomo o tej prozie w przeszłości i obecnie. Jednakże uwzględnianie poetyki okresu jest to jedyne stanowisko realnie uzasadnione, prowadzące nie do martwego szufladkowania, ale do przedstawienia stanu języka artystycznego i sposobów posługiwania się nim w poszczególnych okresach literatury, wyjaśniające również recepcję form literackich w poszczególnych okresach.

Ponieważ przy tym w binarnym przeciwstawieniu proza artystyczna // wiersz ten drugi człon jest nacechowany nieodzownym nadmiarem organizacji toku językowego (spotęgowanie klauzul, numeryczność toku, jedno i drugie niekiedy prowadzące aż do rozbieżności wierszowego rozczłonkowania z syntaktycznym), i to w obrębie tej organizacji jej poszczególne odmiany przeciwstawiają się sobie nawzajem jako odrębne systemy wersyfikacyjne, więc znajomość wersyfikacji okresu może, przynajmniej częściowo, stanowić odskocznnię do badań drugostronnych: badań nad prozą poetycką, czyli prozą wierszowi najbliższą i nazywaną często prozą rytmiczną. Jak już było powiedziane, ta właśnie strefa przechodnia wymaga najwięcej uwagi i wnikliwości. Z biegunami przeciwstawnymi nie ma kłopotu.

Tą właśnie drogą, startu z pozycji wiersza, poszedł Borowy, autor znakomitego studium *Rytmika prozy Żeromskiego*. Borowy był nie tylko wybitnym historykiem literatury, ale także ogromnie wrażliwym jej odbiorcą, wybrał więc jak najtrafniej i autora: powieściopisarza, którego każde dzieło obfituje w ustępy prozy poetyckiej, i równie trafnie obrał metodę analizy. Że jednak studium jego było ogłoszone w r. 1937, więc dziś, z perspektywy dalszych 24 lat badań wiersza i polskiego języka artystycznego, warto się przyjrzeć jego osiągnięciom, może je trochę uzupełnić, a także naświetlić je ogólniej. Ogólniej, czyli bez spierania się tutaj o realne istnienie pirrychu jako jednostki rytmicznej w języku polskim albo o to, że znał i z a z n a ł to różnica znaczeniowa, a nie tylko ilościowa, prowadząca do różnicy rytmicznej, i w ogóle bez spierania się o szczegóły. Istotne jest u Borowego poszukiwanie konstruktywnych cech rytmiki prozy Żeromskiego i ocenianie ich jako zbieżnych względnie bliskich ówczesnemu wierszowi lub jako niekonstruktywnych dla ówczesnych systemów wersyfikacyjnych.

Jest rzeczą naturalną, że w prozie rytmicznej Żeromskiego Borowy szuka przede wszystkim zbieżności z sylabizmem i sylabotoniem. Stwierdza on w następujących po sobie członach syntaktycznych tej prozy częste zjawisko tego, co moglibyśmy nazwać sylabizmem względnym, i, jak można wnosić z jego opisu, raczej drobne, nieczęste układy sylabotoniczne. Obserwując rozkład akcentów dostrzega jednak inną rzecz, istotnie pierwszorzędnej wagi: następstwo członów syntaktycznych o tej samej liczbie głównych akcentów, gramatycznych lub recytacyjnych. Te ostatnie można by czasem zhierarchizować inaczej (sam autor zdaje sobie z tego sprawę), ale to znowu rzecz szczegółowa, nie zmieniająca trafności zasadniczego spostrzeżenia. „Daleko — daleko — daleko / zaszumiał górski bór. / Rozszedł się w puszczy jodłowej / osłuch wichrowego polotu. / Zdało się tym, co słuchali, / że głucha ziemia stęka od wielkich kroków, / gdy idzie przez bory lasy / wezwany wicher-

-bóg”<sup>10</sup>. Takich cytatów u Borowego jest więcej. Towarzyszy im obliczenie sylab i „grup akcentowych”, a oto z nich wnioski:

Jak widzimy, regularność w powtarzaniu się jednakowych układów akcentowych jest tu jeszcze znacznie większa od regularności w powracaniu odcinków jednakowej długości. Rytm zaś ten, układów akcentowych, jest przez Żeromskiego stosowany równie rozlegle, jak rytm zgłoskowy. [...] Szczególnie częste jest u Żeromskiego takie właśnie szeregowanie akcentów dłuższymi (bądź ciągłymi, bądź przeplatany) seriami po dwa i po trzy. Dostyc często również są połączenia tych grup w większe całości — po sześć lub po pięć akcentów — dające w wyniku coś podobnego do heksa- lub do penta-metrów. Kto wie też, czy rozpowszechnienie się heksametru w poezji polskiej powojennej nie ma jednego z nieświadomych źródeł w prozie rytmicznej Żeromskiego<sup>11</sup>.

Dokładne przyjrzenie się wszystkim przykładom Borowego, skonfrontowanie jego wypowiedzi ze stanem naszej wersyfikacji w latach trzydziestych, a także ze stanem ówczesnej wersologii (mam tu na myśli nie tyle wczesne artykuły Siedleckiego, co *Zarys wersyfikacji polskiej* Zawodzińskiego, który w swojej dedykacji stwierdza żywe interesowanie się Borowego tą książką w czasie jej powstawania) — każe przypuszczać, że Borowy, mówiąc o powojennym rozpowszechnieniu się „heksametru”, w istocie ma na myśli system toniczny, który w okresie międzywojennym święcił swoje triumfy i istotnie pewnymi swoimi formami związany był z heksametrem. Borowy zatem wskazuje na Żeromskiego jako na jednego z prekursorów naszego tonizmu, a to poprzez oddziaływanie na wiersz jego poetyckiej rytmizowanej prozy. Tym samym stwierdza nieistnienie w naszej poezji systemu tonicznego w okresie powstawania poetyckiej prozy Żeromskiego<sup>12</sup>.

Dalszą część swego studium Borowy poświęca rytmicznemu funkcjonowaniu paralelizmów w prozie poetyckiej Żeromskiego. Jest ich mnóstwo, poczynając od prostych powtórzeń słownych, a kończąc na paralelizmach szyku wyrazów i budowy składniowej złożonych zdań. Autor zastanawia się nad ich ilością i jakością, nad ich funkcją retoryczną (obok rytmicznej), doszukuje się związków paralelizmów Żeromskiego z retoryką łacińską. I tu zaskakuje brak zwrócenia uwagi przez Borowego na szczególną, właśnie retoryczną jakość klauzul składnio-

<sup>10</sup> Cyt. z *Opowieści o Udatym Walgierzu* za: W. Borowy, *Rytmika prozy Żeromskiego*. W książce zbiorowej: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*. Wilno 1937, s. 207. Zachowuję tu uwydatnioną przez Borowego hierarchię akcentów.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 208.

<sup>12</sup> Jest to słuszne w stosunku do pierwszego dziesiątka lat w. XX, o który tu głównie chodzi: okres powstania *Arymana*, *Opowieści o Udatym Walgierzu*, *Dunny o hetmanie* i *Róży*. Osobną, tu nie należącą, ale niezmiernie interesującą sprawą jest rzekome czy rzeczywiste prekursorstwo owej prozy poetyckiej w stosunku do późniejszego od niej systemu wersyfikacyjnego: tonizmu.

wych u Żeromskiego, na rolę przestawni, na stawianie orzeczenia na końcu zdania lub okresu, na kończenie członów ekspresywnymi oksytonami (na ten ostatni szczegół Borowy zwrócił uwagę, nie wiążąc go jednakże z ogólną sprawą retorycznej wyrazistości klauzul).

Nasza uwaga słabnie zazwyczaj ku końcowi wypowiedzi. Zadaniem wypowiedzi artystycznej jest tak kształtować każdy człon, żeby się nic uwadze nie wymykało, żebyśmy aż do końca śledzili go z wzrastającym napięciem. Dotyczy to zarówno wiersza (stąd wyposażenie klauzul wersowych w szczególne cechy, np. w rym), jak i prozy artystycznej, której to wymaganie było stawiane tak przez retoryki klasyczne, jak i później przez idące ich śladem wskazania retoryczne polskie<sup>13</sup>. U Żeromskiego w każdym fragmencie jego prozy poetyckiej widać, jaką wagę przypisywał tam stronie retorycznej. Wydaje się to u niego sprawą nadrzędną, której podporządkowane są wszystkie środki stylistyczno-formalne wraz z rytmizacją.

W śniadym dymie i w chmurach ponad morzem wyrosłych jesienne słońce polyska.

W gęstej kurzawie, wyrzuconej ze stepu stratowanego przez kopyta tatarskich koni, mdle światło gore.

Niezliczona ćma kruków, lecąca niby skrzydła czarnego anioła, napelniła szerokość niebieską i nad dzikim krąży polem.

Głuchy tętent oddaje ziemia sucha.

Daleki zgiełk niosą wiatry. [...]

Pożąda krwi zakrzywiona szabla, dżeryd-spisa, wielka włócznia i hak.

W pustce nocnej zanosi się daleko melodia dzika.

Śmieje się w dal surma — kotły takt biją — żądę mordu podjudza to-lumbas, brzękadło, żele i flet<sup>14</sup>.

Nie ma konieczności przeprowadzania szczegółowej analizy tych zdań. Wystarczy przypomnieć, że w nieekspresywnym szyku prostego zdania jego części występują w kolejności: podmiot, orzeczenie, dopełnienie (lub określenie); że przymiotnik stoi przed określanym rzeczownikiem; że przestawnie są zawsze ekspresywne, tak samo jak każdy odwrócony szyk (nad dzikim krąży polem, tętent oddaje ziemia sucha); że rzeczownik-monosylab właśnie wtedy ściąga na siebie akcent, kiedy stoi na końcu członu, bo to jest jego pozycja niezwykła. W swojej prozie poetyckiej Żeromski używa środków jak najbardziej właściwych wierszowi: rytmizacji toku i wyeksponowania klauzul. Z tym jednak, że ani jedno, ani drugie nie odbywało się u niego w spo-

<sup>13</sup> Interesujące dane i interpretacje tej sprawy przynosi artykuł A. Wierzbickiej. *Okres retoryczny a ogólne tendencje składni szesnastowiecznej*. „Pamiętnik Literacki”, 1961, z. 1. Zob. zwłaszcza omówienie klauzul orzeczeniowych (s. 133).

<sup>14</sup> S. Żeromski, *Duma o hetmanie*. Warszawa 1957, s. 115—116.

sób właściwy któremukolwiek z ówczesnych systemów wersyfikacyjnych. Przy naszych obecnych doświadczeniach wersyfikacyjnych byliśmy skłonni niejeden ustęp jego poematów prozą odbierać jako wiersz. Jednakże ani jego sposoby rytmizowania, ani technika klauzul nie jest tak jednoznaczna, ażeby można było mówić o uciekaniu się do pewnych środków w konwencji jakiegokolwiek jednolitego systemu lub — i tu wchodzi w grę argument historyczny — w konwencji pomieszczenia systemów, znanych wtedy w wersyfikacji polskiej jako systemy jednolite. Środki używane przez Żeromskiego częściowo odbiegają od jakichkolwiek praktykowanych u nas czynników wersyfikacyjnych (przeoczone przez Borowego środki retorycznego wydobywania klauzul, a także nasilenie paralelizmów jako czynnik strukturalny), a częściowo zbliżają się do późniejszych środków systemowych naszej wersyfikacji (tonizm), ale nie mają jeszcze wyraźnego wersyfikacyjnego odpowiednika współczesnego jego prozie poetyckiej.

Mimo więc dużych zbieżności z cechami charakteryzującymi wiersz, pozostaje rzeczą słuszną zaliczanie prozy poetyckiej Żeromskiego do prozy, a nie do wiersza. Co więcej, można tu wysnuć kryteria ogólne:

1) Jeżeli środki służące rytmizacji lub eksponowaniu klauzul, choć nie używane przedtem, stosowane są konsekwentnie i zyskują stałą rangę strukturalną — powstaje wiersz. Wiersz w nowym systemie wersyfikacyjnym (tak było z *Księżką ubogich* Kasprowicza).

2) Jeżeli te środki są obce systemom wersyfikacyjnym okresu powstania dzieła, a do tego niestałe, nie zyskujące rangi strukturalnych cech tekstu — mamy do czynienia z prozą poetycką o mniej lub więcej wyraźnym ciężeniu ku wierszowi.

3) Jeżeli środki są zmienne, ale właściwe równoczesnym systemom wersyfikacyjnym, wtedy dopiero nie można się obyć bez umownego kryterium ilościowego.

Jednakże przy tak ustawionych kryteriach ostatnia grupa ulega zmniejszeniu i wyraźnemu ograniczeniu.