

Jan Trzynadlowski

"Próba teorii wiersza polskiego",
Maria Dłuska, Warszawa 1962,
Państwowy Instytut Wydawniczy,
Polska Akademia Nauk - Instytut
Badań Literackich, „Historia i Teoria
Literatury. Studia”...: [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 55/2, 579-589

1964

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.

Maria Dłuska, *PRÓBA TEORII WIERSZA POLSKIEGO*. (Warszawa 1962). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 309, 3 nlb + 1 wklejka erraty. Polska Akademia Nauk — Instytut Badań Literackich. „Historia i Teoria Literatury”. Studia. Komitet Redakcyjny: Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Sekretarz Komitetu Redakcyjnego: Aniela Piorunowa. [Seria:] „Teoria Literatury”, 1. Redakcja serii: Konrad Górski, Maria Renata Mayenowa, Władysław Kuraszkiewicz.

Książka Marii Dłuskiej nie jest, co autorka wyraźnie zaznacza, zarysem wersyfikacji polskiej w tradycyjnym tej nazwy znaczeniu, lecz pracą teoretyczną rozpatrującą podstawowe założenia formatywne możliwości wszystkich wersologicznych układów występujących w obrębie polskiego systemu językowego. Okoliczność ta nadaje omawianej książce szczególną rangę faktyczną i metodologiczną: mamy tu do czynienia nie tylko z opisem i statycznym wyjaśnieniem zjawisk wersologicznych, ale, co szczególnie ważne i płodne badawczo, z funkcjonalną interpretacją zjawisk wierszotwórczych. Konsekwencją takiego stanowiska jest nowe, dynamiczne widzenie zarówno wiersza, jak i wersu. Przestaje on być jak gdyby formalną w pewnym sensie grą możliwości w obrębie poszczególnych układów wersyfikacyjnych (jakkolwiek naturalnie sama struktura wiersza stwarza — i faktycznie niejednokrotnie stwarzała warunki do różnego rodzaju gier formalnych), a staje się bardzo nośną i elastyczną konstrukcją dla przekazywania zamierzonych, zmiennych i bogatych walorów semantyczno-ekspresyjnych. Wiersz widziany w ten sposób ujawnia się jako charakterystyczna postać swoistego stylu językowego.

Autorka pracy wychodzi z dwu podstawowych założeń: 1) proza i wiersz to alternacje w obrębie „szeroko pojętego stylu językowego”; 2) systemy wersyfikacyjne to subkody językowe; „nie ma w nich żadnych elementów, których by poza nimi w języku nie było”. Pewne elementy natomiast przybierają nowe funkcje, pozwalające na ukształtowanie danych wypowiedzi „w całościowo ekspresywny styl — wiersz” (s. 5). Te naczelne założenia stają się podstawą dalszych szczegółowych rozważań i otrzymują w poszczególnych rozdziałach analizujących elementy wiersza bardzo precyzyjne uzasadnienie.

W zwięzłym i przejrzystym wstępie prezentuje autorka kilka pojęć wraz z ich terminami celem ułatwienia czytelnikowi podążania za tokiem wykładu. Należą tu: frazowanie opierające się na semantycznie nacechowanym intonacyjnym otwieraniu (antykadencyjne zakończenie tego członu — *dominantą*) i zamykaniu (zakończenie kadencyjne — *koda*, obydwa zakończenia — *intonem y*); proza i wiersz, paralelne, opozycyjne zjawiska układu językowego wedle zasady nienacechowania i nacechowania; styl — zespół sposobów kształtujących wypowiedź typu wierszowego; pauza jako zero dźwięku, będąca czynnikiem ekspresji. Zagadnieniami rytmu autorka się nie zajmuje, redukuje nawet zakres stosowania terminów rytm i rytmiczny z uwagi na sporność teorii rytmu oraz wieloznaczność samego terminu. Z pełną słuszością natomiast wprowadza pojęcie regularności (a w konsekwencji takiego ujęcia sprawy — *ekwiwalencji wersów*) oraz systemów *numerycznych i nienumerycznych*.

Szczegółowe zreferowanie *Próby teorii wiersza polskiego* jest równie trudne, jak ryzykowne, przede wszystkim z tego powodu, iż każde — w tym wypadku konieczne — uproszczenie obrazu zanalizowanych i uargumentowanych przez autorkę elementów formujących wersy i wiersze (całościowe zespoły wersów) dać może w rezultacie efekt przeciwny zamierzeniom recenzenta: spłyccenie, a nawet, co gorsza, zafalszowanie toku wywodów i tez wysuniętych przez autorkę pracy. Celem choćby częściowego zmniejszenia tego niebezpieczeństwa pójść trzeba będzie

drogą do pewnego stopnia pośrednią. Wypunktujemy mianowicie sprawy naszym zdaniem najistotniejsze i najbardziej węzłowe w porządku przyjętym w pracy, a następnie pozwolimy sobie przeprowadzić bardziej szczegółową, choć z natury rzeczy ogromnie skondensowaną dyskusję wokół kilku zagadnień wybranych.

W czterech rozdziałach rozważa autorka problematykę wersyfikacji polskiej w następującej kolejności: *Wiersz, Wers i jego struktura, Węzłowe punkty wersów i ich traktowanie oraz System wersyfikacyjny*.

Wiersz jest utworem o charakterystycznej kompozycji językowej, wynikłej z faktu nadania niektórym elementom językowym dodatkowych funkcji, mianowicie wierszotwórczych, czyli funkcji kształtowania i rozczłonkowania tekstu na ekwiwalentne wobec siebie całości, czyli wersy. Tak więc elementy wierszotwórcze tkwią w samym języku i w żadnym wypadku nie są sprzeczne z zasadniczymi właściwościami języka. Żaden element wierszotwórczy nie jest rozpoznawalny ani „sam w sobie”, ani w jednorazowym zespole, lecz tylko i wyłącznie w analogicznych zespołach i funkcjach ewokujących rozczłonkowanie na ekwiwalentne całości, tzn. wersy. Żadna całośćka tego rodzaju, nie posiadająca swych powtarzalnych ekwiwalentów, nie stanowi wersu. Wers to najmniejsza samodzielna całośćka; ponad wersem są strofy (zwrotki), poniżej — już tylko całości niesamodzielne, a mianowicie człony.

Wiersz jest formą specyficznego stylu językowego. Realizuje się on za pomocą rozlicznych środków. Należą tu środki prozodyjne (rozłożenie intonemów może decydować o obiektywnej treści wypowiedzi), zjawisko powtórzeń podkreślające dobitność, wyrazistość i ekspresywność wypowiedzi, wreszcie, jak gdyby na drugim biegunie, tak zwana przez autorkę ekspresja intelektualna (gdy kompozycja wierszowa jest następstwem dążeń autora do nadania pewnemu tematowi szczególnej rangi, związanej z kwalifikacją wiersza jako formy „wyższej”). Posługiwanie się tymi właśnie środkami, leżącymi w ekspresywnej sferze języka, daje strukturę nacechowaną identycznie, należącą do ekspresywnych stylów języka.

Chcąc odpowiedzieć na pytanie, jaki jest stosunek wiersza do prozy, należałoby gruntownie zbadać wszelkie dające się uchwycić relacje pomiędzy zjawiskami językowymi zachodzącymi w wierszu a tym, co autorka nazywa „masą językową” danego języka (pełny zasób form i norm językowych). Zadania tego nie można zrealizować w obecnym stanie wiedzy; pozostaje przeto wziąć pod uwagę zjawiska już obecnie uchwytnie.

Różnicą najbardziej charakterystyczną między wierszem a prozą jest to, że wiersz składa się z wersów, oparty jest więc na znamiennej przewidywalności rozczłonkowania na wersy, strofy, ewentualnie na strukturalne ich części. Zjawisko to jedynie częściowo występuje w prozie retorycznej oraz tzw. prozie rytmicznej. W wielu wypadkach utwory prozą można zestawić w wersy bez zmiany kolejności słów i bez opuszczeń, w innych zaś można wiersze rozczłonkowywać na inne wersy niż pierwotnie, opierając się bądź na elementach syntaktycznych, bądź też ekspresywnych. Proza nacechowana ekspresywnie ciąży ku wierszowi, wiersz o nikłym potencjale ekspresywno-sugestywnym ciąży ku prozie. W wierszu dominuje *parataksa*, w prozie zaś *hipotaksy*. W rezultacie przeto autorka stwierdza (s. 47): „w niektórych wypadkach granica między prozą a wierszem jest cienka jak włos [...]”.

Przewaga parataksy w wierszu, a hipotaksy w prozie — to zagadnienie stosunku owej „masy językowej” do wymienionych układów. Z zasadniczych relacji: wiersz a „masa językowa”, autorka omawianej pracy wymienia trzy. Pierwsza, w nauce o wierszu najlepiej opracowana, to „rozrząd elementów językowych war-

stwy fonicznej”, zagadnienie bezpośrednio należące do wersyfikacji; druga to sprawa „realizowania w wierszu struktur składniowych i zestrzajania z wierszem szyku wyrazów”, a wreszcie trzecia — „zagadnienia dotyczące warstwy leksykalnej” (s. 54). Te dwie grupy spraw wchodzą ściślej w zakres poetyki, a w nauce o wierszu nie zostały należycie opracowane. Problemy te szkicuje autorka w zarysie, dając lapidarny przegląd historyczny, w oparciu o poczynione w tym zakresie obserwacje dawne i współczesne, w jaki sposób następuje wzajemne oddziaływanie na siebie formy wierszowej i „masy językowej”.

Ciekawe i bogate w następstwa badawcze jest zwrócenie uwagi na związek wersyfikacji ze zjawiskami ekspresji szczegółowej, gdy niezależnie od ekspresywno-sugestywnego charakteru utworu jako całości zachodzi potrzeba dodatkowego ekspresywnego wydobycia poszczególnych momentów wiersza, jego części, lub nawet całego utworu. Często utwór bardzo obszerny (tysiące wierszy!) wymaga z natury rzeczy dodatkowych środków ekspresji, związanych z rozczłonkowaniem i przebiegiem treści w nim zawartych.

Środki te szereguje autorka w trzy zasadnicze grupy: 1) „Wiązanie poszczególnych typów kompozycji wierszowej z określonymi rodzajami poetyckimi, poetyckimi gatunkami, z zamierzonym walorem utworu w hierarchii poetyckiej, a nawet z pewną tematyką”. 2) „Posługiwanie się poszczególnymi czynnikami wierszotwórczymi tak, żeby bez zmiany zasadniczej kompozycji wierszowej uwypuklały poszczególne momenty”; umieszczenie w rymie wyrazów „walentnych”; zaskakiwanie rymami niezwykłymi, itp. 3) „Użycie sposobu wierszowania tak elastycznego [...], żeby kształtując tekst w wiersz i nadając mu całościowy styl ekspresywny, był jednocześnie wciąż na usługi szczegółowej ekspresji, poddany jej wymogom i z nią współpracujący”: założenie wiersza wolnego i systemów pochodnych (s. 65—66).

Sprawy te pokazuje autorka na bogatym materiale historycznoliterackim, zwracając uwagę na fakt, że o współgraniu kompozycji wierszowej z ekspresją szczegółową może być mowa dopiero od Jana Kochanowskiego. Jednym z ciekawszych wyników tego historyczno-teoretycznego przeglądu wersyfikacji polskiej i stylistycznych funkcji wiersza jest skonstatowanie istnienia dwóch zasadniczych stylów wersyfikacyjnych: stylu pieśniowego i stylu retoryczno-kolokwialnego. W stylu pieśniowym mieści się strofika regularna i „umuzyczniona” oraz asylabiczny wiersz zdaniowy o stałym konturze intonacyjnym. Styl retoryczno-kolokwialny cechuje stychikę regularną, której ekspresywność polega przede wszystkim na powtarzalności wersów rozmiarowo ekwiwalentnych, oraz stychikę nieregularną. Drugie ważne i bardzo przekonująco przedstawione spostrzeżenie dotyczy wyraźnego związku zachodzącego między stylem wierszowym (określonym typem wiersza i wersu) a gatunkiem literackim danego utworu poetyckiego.

Badając wers, prymarną, podstawową jednostką kompozycyjną wiersza, autorka stwierdza dwojaką możliwość jego realizacji. Wyróżnia wersy rozmiarowe, czyli numeryczne, nacechowane istnieniem określonej całości językowej (fonicznej lub znaczeniowo-fonetycznej) będącej jednostką miary dla wersów ekwiwalentnych, oraz wersy bezrozmiarowe, czyli nienumeryczne, nie podlegające wewnętrznemu wymierzaniu w jakichkolwiek jednostkach właściwych owemu (swojemu) systemowi. Pierwsze mieszczą się w takich systemach, jak sylabizm, sylabotonizm i tonizm, drugie — to średniowieczne wiersze zdaniowe, zdaniowe wiersze modernizmu, wolny wiersz Norwida oraz emocyjne wiersze wolne współczesnej poezji.

W wersie nie istnieje żaden wyróżnik nie występujący w języku poza wersem; jednostkowe ukształtowanie nie jest rozpoznawalne jako wers. Czasem i analiza dwóch

wersów nie wystarczy do ich wersyfikacyjnej identyfikacji. W systemach bezrozmiarowych oraz w wierszach nieregularnie mieszanych, a także w różnomiarowej strofice dla tej identyfikacji potrzeba co najmniej trzech wersów lub obszerniejszego cytatu. A jednak utwory wierszowe nasycone są melodyką odmienną niż proza. Wynika to stąd, iż właśnie kontekst wierszowy jest prozodyjną determinantą poszczególnych członów wypowiedzi i że utwór wierszowy (wiersz jako styl) odznacza się ogólnym, zasadniczym charakterem ekspresywnym wymagającym swoistej, wyraźnej melodyki. Ponadto — co ma fundamentalne znaczenie — powtarzalność analogicznych jednostek intonacyjnych nadaje wierszowi jako całości intonacyjność nie spotykaną w prozie.

Na tej zasadzie kształtowała się i rozwijała metoda frazowania składniowo-intonacyjnego, panująca w wersyfikacji polskiej przez wieki, modyfikowana i broniąca się przed monotonią różnymi środkami (o czym później). W sztuce wierszowej Norwida spotykamy inną metodę: nie frazowanie składniowo-intonacyjne (tzn. nie wyłącznie), lecz również rozczłonkowanie ekspresywne i prozodię emocjonalną. W tym systemie „środkami delimitacji wersów stają się sygnały emocjonalnego rozczłonkowania”, a „ekwiwalentnymi sobie jako wersy stają się emocjonalnie wyodrębnione jednostki wypowiedzi” (s. 143—144). W systemie tym — bardzo żywotnym i ekspansywnym w poezji współczesnej — nie istnieje tok przerzutniowy, a melodyka toku emocyjnego jest nieprzewidywalna lub mało przewidywalna. W e r s e m o c y j n y również mieści się integralnie w rygorach systemu językowego.

Z kolei szczegółową uwagę poświęca autorka pracy „węzłowym punktom wersów i ich traktowaniu”. Zaczyna od klauzuli, stwierdzeniem jej istoty jako zakończenia wersu, koncentrującego w sobie czynniki delimitacji, które dany wers wyodrębniają od następnego. Klauzula bywała wzmocniona różnymi czynnikami pozaintonacyjnymi, jak pauza, rym lub semantyczna ważność wyrazu klauzulowego. Od Kochanowskiego dała się zaobserwować konwencja dopuszczająca przerzutnie klauzulowe, czyli „niezbieżność klauzul wersowych z kodami względnie dominantami wypowiedzi wierszowej” (s. 159). Konwencja ta wszakże nigdy nie była rygorystycznym postulatem. Przerzutnie klauzulowe mogą mieć charakter przerzutni wersyfikacyjnych lub składniowych (gdy w następnym wersie znajduje się dokończenie wypowiedzi, zaś wyraz klauzulowy jest emocjonalnie wyraźnie nacechowany). W zespole wersów różnowymiarowych, bezrymowych — zakończenia zostają wzmocnione, podobnie jak to ma miejsce w prozie w momentach szczególnie nasyconych emocjonalnie.

Klauzule emocyjne (w poezji współczesnej), niekiedy zbieżne z rozczłonkowaniem syntaktycznym, są równocześnie dominantami subiektywnego rozczłonkowania i *vice versa* — dominantą rozczłonkowania emocjonalnego jest zarazem klauzula.

Przy zbieżności rozczłonkowania wersowego z frazowym (a klauzul z kodami i dominantami) przerzutnia, spajając treściowo-intonacyjnie sąsiadujące wersy, przybiera postać zwarcia klauzuli wersu poprzedniego z nagłosem następnego. Może być i inna sytuacja: klauzula znajduje się wewnątrz całości składniowej, ale w następstwie emocyjnego nacechowania nie wiąże się ze zjawiskiem przerzutni frazowej. Rzecz jasna — zwarcie nie ma miejsca w wierszach zbudowanych z wersów o frazowaniu emocyjnym.

Identyczną strukturę, lecz odmienną realizację posiada średniówka. Nie warunkuje ona istnienia wersu, jest „słabsza” od klauzuli, wreszcie — jej zatarcie nie dezorganizuje następnego wersu. Te właściwości średniówki dawały się zawsze zaobserwować. Najściślej związana jest ona z sylabizmem. W sylabotonizmie występuje ona po określonej stopie, w tonizmie zaś po określonym zestroju. Miejsce

średniówki w strukturze wersów jest stałe. W wierszach sylabotonicznych pojawia się czasem średniówka toniczna. Jest ona stała co do miejsca między akcentami stopowymi, ale niestała co do sylaby, w której występuje. Operowanie tego rodzaju średniówką czyni ze struktury wersu zjawisko do pewnego stopnia pośrednie między sylabotonizmem i tonizmem.

W ostatnim rozdziale swej pracy formułuje autorka teoretyczne podstawy polskich systemów wersyfikacyjnych.

Aby mógł powstać system wersyfikacyjny, musi nastąpić organizacja takich czynników językowych, które zdolne będą ukształtować segmenty wypowiedzi w ekwiwalentne wersy, a całą wypowiedź w wiersz. Naruszenie któregoś z elementów systemu powoduje wyraźną modyfikację całego systemu. Systemy wersyfikacyjne uzależnione są przede wszystkim od prozodyjnych właściwości danego języka. Zmiany w prozodii języka powodują w konsekwencji zmiany systemu wersyfikacyjnego (np. zanik iloczasu języka łacińskiego spowodował zanik iloczynowej wersyfikacji). Natomiast ekspansja któregoś z systemów wersyfikacyjnych i ograniczenie stosowalności innego — to wszystko nie posiada przyczyn natury językowej, lecz wiąże się z procesami zachodzącymi w literaturze.

Systemy związane z frazowaniem składniowo-intonacyjnym, kierowane składniowymi dominantami i kodami, podzielić można na numeryczne (równowymiarowe pod względem ilości jednostek miary danego systemu) i nienumeryczne. Te drugie posiadają rozmiar językowy podobnie jak każde wypowiedzenie, ale brak im rozmiaru wersyfikacyjnego liczonego określonymi jednostkami miary. Jednostki miary w systemach numerycznych nie muszą być całościowymi semantycznymi; ma to miejsce w sylabizmie i w sylabotonizmie. Jedynie tonizm zbudowany jest na rachunku całości semantycznych.

Sylabizm, z systemów numerycznych najdawniejszy, oparty na wersach jednokowej ilości sylab, posiadał pierwotnie intonacyjny formant klauzulowy będący kodą, później zaś kodą lub dominantą syntaktyczną. Formant ten wzmocniony został rymem, a wreszcie stałym akcentem klauzulowym. Te wyznaczniki klauzulowe, z prymatem intonemu, pozwalały na różnorodne operowanie nimi. Pewne rozmiary sylabowca uzyskały nacechowanie stylistyczne i zostały zaadaptowane dla niektórych gatunków literackich (epika, tragedia, gatunki liryczne).

Wiersz sylabotoniczny (stopowy), o węższym zasięgu literackim niż sylabiczny, wiązał się najczęściej z formami pieśniowo-zwrotkowymi. Obok tego jednak można zauważyć tendencję do przesuwania zasięgu tego systemu w kierunku epiki. Oba systemy posiadają formy regularne i nieregularne.

System toniczny zbudowany jest na numeryczności członowo-akcentowej. Regularność ta jest oczywiście najbardziej uchwytana wówczas, gdy wiersz toniczny faktem zbliżenia akcentów upodabnia się do sylabotonicznego. Toniczny wiersz nie uzyskał specjalnego nacechowania stylistycznego, ograniczył się do liryki i małych utworów epickich.

Sredniowieczny wiersz zdaniowy to historycznie najdawniejszy polski system wersyfikacyjny. Wypierany w połowie w. XVI, funkcjonował w literaturze plebejskiej w XVII w. i przetrwał w poezji ludowej. Nowoczesny wiersz intonacyjno-zdaniowy pojawił się pod koniec XIX w. pod wpływem *vers-libre'u*; zwykle bezrymowy, nie operował klauzulą emocyjną jako wersyfikacyjną determinantą. W Dwudziestoleciu powstał nowy wariant tego wiersza, składający się z wersów będących członami zdań. Niektóre formy tego wiersza sięgają po nowe środki kształtujące, mianowicie po rozczłonkowanie emocyjne.

Drugim systemem nienumerycznym jest system emocyjny, opierający się na wersach o rozczłonkowaniu nie intonacyjno-składniowym, lecz ekspresywnym (dominanta emocyjna jako wyznacznik klauzuli). Pewne ślady tego zjawiska wystąpiły u Kochanowskiego, dadzą się wskazać u Mickiewicza i Słowackiego, stosował tę metodę nowatorski Norwid. Wiersz tego typu nazywa autorka bezmiarowym albo nienumerycznym emocyjnym.

Na gruncie tych struktur (łącznie z bezrozmiarowym zdaniowym oraz wierszem tonicznym) rozwinął się ów tzw. „czwarty system”, szeroko eksploatowany przez poezję współczesną. Jest to „jeszcze jeden wariant bezrozmiarowej, nienumerycznej wersyfikacji, oczywiście emocyjny, a oparty na jednostkach zestrojowo-skupieniowych” (s. 284).

Jak zaznaczono na wstępie tego omówienia, wielkie bogactwo poruszonej przez Marię Dłuską problematyki oraz precyzyjność szczegółowej argumentacji pozwalają recenzentowi jedynie na wypunktowanie głównego toku wywodów, co nawet przy tej metodzie prezentacji wypadło równie obszernie, jak i niedoskonale (co Autorka zechce wybaczyć). Z kolei piszący te słowa, korzystając z praw przysługujących recenzentowi, pozwolił sobie zwrócić uwagę na kilka wybranych zagadnień, które go szczególnie zainteresowały.

Na wstępie rozdziału pierwszego (a i potem kilkakrotnie z ważnych powodów jest o tym mowa) autorka z pełną słusznością konstatuje fakt niestwierdzalności wiersza w jego izolacji, co dotyczy również innych wyizolowanych elementów wierszotwórczych, oraz jego funkcjonowanie jako najmniejszej samodzielnej całości kompozycyjnej w wierszu. W wypadku dwuczłonowości wersu — dla przykładu podano kilka wersów z *Pana Tadeusza* — gdy pierwszy człon spełnia funkcję otwierającą wers, a drugi zamykającą, żaden z tych członów nie otwiera następnego o identycznej funkcji. Człon otwierający wymaga dopełnienia w postaci członu zamykającego, ten zaś, o ile ma się powtórzyć, musi niejako wpiąć „przepuścić” człon otwierający wers następny. Tylko w ten sposób może się wytworzyć naturalna sekwencja całości ekwiwalentnych: wymieniających się przestawnie członów i zbudowanych z nich wersów. Tak więc ekwiwalencja funkcji poszczególnych elementów decyduje o ekwiwalencji samodzielnych i niesamodzielnych jednostek kompozycji wersyfikacyjnej utworu.

Jednakże semantyczna budowa członów może być nieco inna. Wers może być zbudowany np. z trzech członów, przy czym członki te mogą być nie tylko pełnymi zdaniem, ale ponadto całościami znaczeniowymi naturalnie dopełniającymi się, lecz nie z bezwzględnie konieczną konsekwencją taką, jaka została im nadana przez twórcę. Na przykład wers: „Jadą, jadą. / Konie tupocą. / Nocą jadą //” (/ = koniec członu, // = koniec wersu), ze stanowiska semantycznego może być zestawiony i tak: „Jadą, jadą. / Nocą jadą. / Konie tupocą //”. Przy takim stosunku związków znaczeniowych granica członu jest wyrazistsza, a same członki jak gdyby bardziej autonomiczne. Załóżmy jednak, że wiersz ten (J. Iwaszkiewicz, *Noc w polu*) nie został napisany, a więc zestawiony w wersach trójczłonowych, lecz skomponowany „pamięciowo” i przekazywany wyłącznie w tradycji ustnej. Wobec braku sygnału iloczynowego i określonego rozmiaru stopowego o wyrazistej izometryczności oraz intonacyjności z rozłożeniem na dominantę i kodę — wiersz ten mógłby otrzymać również i taki kontur, z wszelkimi następstwami natury intonacyjnej:

Jadą, jadą. Konie tupocą
 Nocą jadą
 Bliżej, dalej. Jaśni panowie.
 Chłopi drogą.

Wozy stare. Osie lipowe.
 Ach, mój Boże!
 Któż was teraz, moi panowie,
 Zgonić może?

W takim układzie stroficznym, rzecz jasna nie zmieniającym następstwa członów, zmienia się wprawdzie „linia foniczna” poszczególnych wersów, ale wobec pewnej autonomiczności znaczeniowej członów może mieć ona analogiczny przebieg wobec np. takiej właśnie a nie innej interpretacji recytatora. Graficzne ustalenie rozmiaru wersowego jest „optyczną stroną” szeregu czynników werso- i wierszotwórczych, z kolei więc, gdy zawartość znaczeniowa związana z rozczłonkowaniem składniowym wypowiedzi uprawomocnia w pewnym przynajmniej stopniu odmienną niż pierwotnie sekwencję całości intonacyjnych związanych z tym rozczłonkowaniem, można zaproponować inne zestawienie wersów. Podobnie jak w eksperymencie z odmiennym niż u danego autora układem wersów i strof (demonstrowanym przez Dłuską), wprawdzie wers *a* ewokuje ekwiwalentny wers *b*, a strofa *a* — ekwiwalentną strofę *b*, to jednak w nowym układzie przy zachowaniu zasadniczej tonacji następujących po sobie całości znaczeniowych bezspornie musi wystąpić pewne zaburzenie w narastaniu postulowanych przez poetę elementów treści. Wskutek tego i przebieg foniczny wersów i strof staje się nieco odmienny w stosunku do przebiegu pierwotnego, ale zawsze przy ekwiwalencji następujących po sobie wersów i strof.

W wypadku nowego układu wersów w utworze Iwazkiewicza odnosi się wrażenie, że utwór — semantycznie w niczym nie zmieniony — uzyskał odmienne nacechowanie funkcjonalne członów w swych wersach (to samo bez nowego „graficznego” rozczłonkowania, ale przy takiej głosowej interpretacji); z pierwotnego następstwa: człon otwierający + człon środkowy + człon zamykający, powstało rozczłonkowanie: człon otwierający + człon zamykający (wers), wers jednoczłonowy z własną linią intonacyjną. Czy przeto w wersach podobnego rodzaju znaczeniowo-intonacyjnego nie można by mówić o zjawisku istnienia wariantów w zakresie funkcji członów i ich ekwiwalencji?

Mówiąc o właściwym nacechowaniu ekspresywnym utworu wierszowego (przede wszystkim w liryce, z natury rzeczy bogatej w podtekst subiektywny), zwraca autorka uwagę na możliwość zachowania w stanie niemal nie naruszonym nie tylko sensu pewnych utworów lirycznych, ale i podstawowego nastroju w wypadku odwrócenia czy też zmiany porządku strof i wersów. Fakt ten demonstruje na przykładach z niektórych utworów Konopnickiej. Naturalnie zabieg ten można przeprowadzić z analogicznym skutkiem na wielu różnych utworach (np. Tetmajera czy Leśmiana), z tym chyba zastrzeżeniem, że wiersze te będą zbudowane z wersów o składniowej autonomiczności, że będą miały charakter „wyliczający”, przy względnej obojętności faktu, która całość składniowo-znaczeniowa wystąpi wcześniej, a która później. Słowem, gdy będziemy mieli do czynienia z gatunkiem nazwanym przez Oskara Walzela „*Lyrik ohne Zusammenhang*” (nb. próbę takich eksperymentów przeprowadzała w swoim czasie i niemiecka krytyka literacka). W takich utworach — generalnie rzecz biorąc — i ładunek nastroju, a więc ów „podtekst subiektywny”, jest w pewnym sensie równomiernie rozłożony. Wzrost nasilenia emocjonalnego nie wynika tu z rozczłonkowania utworu na strofy spełniające funkcje dominanty i na inne (ewentualnie jedną, końcową), będące czymś w rodzaju kody, lecz z prostego sumowania całości nastrojowo nacechowanych. Przy odwróceniu wiersza to narastanie również ma miejsce z wynikiem „niemal” identycznym, wedle zasady niezależności sumy od kolejności składników.

Ale jeżeli sprawa ma się właśnie tak (przy wszystkich „niemal” czy „prawie”), tj. gdy następuje usamodzielnienie wersów pod względem semantycznym i zarysowuje się możliwość wariantów w osobnym ewokowaniu wersów i strof, czy nie znaczy to, że wprawdzie nadal wers wywołuje znowu wers (całostka wierszotwórcza — następną całostkę ekwiwalentną), ale intonacja strofy jako całości wyższego rzędu okazuje się w „jakimś” stopniu niezależna od intonacyjnej funkcji poszczególnych wersów w tej strofie? Albo, odwróciwszy zagadnienie — jeśli w strofie jako zorganizowanej całości zmienimy kolejność wersów, czy wersy zachowają swe walory intonacyjne, skoro np. dotychczasowy wers pierwszy, a więc w strofie intonacyjnie „wstępujący”, stanie się ostatnim, czyli w strofie intonacyjnie „zstępującym” (zamykającym)? Czy nie zaistnieje w zestawieniu dwu układów wierszowych zjawisko ekwiwalencji bez ekwiwalencji, tzn. ekwiwalencja frazowania bez ekwiwalencji pod względem funkcji intonacyjnych w strofie?

I jeszcze jedno. Jakkolwiek omawiana dekompozycja utworu (w wymienionych warunkach) jest tylko rodzajem gry demonstrującej pewną niezależność nastroju utworu od lokalizacji wersów znaczeniowo wyliczających, można chyba przy tej okazji, jak sądzi piszący te słowa, stwierdzić dodatkową rolę i funkcję „ekspresji momentalnej”. Odnosi się wrażenie, że zastosowanie dającej się stwierdzić ekspresji momentalnej nie tylko powoduje swoiste uwypuklenie znaczeniowo-emocjonalne określonego elementu treściowego w bliższym i dalszym kontekście, ale równocześnie wywołuje dwa inne, nieobojętne efekty. Po pierwsze: stabilizuje lokalizację wersu w obrębie strofy (czy utworu zbudowanego stychem), a tym samym likwiduje czy przynajmniej ogranicza luźność wersów, po drugie zaś: nie dopuszcza do owej (*sit venia verbis*) „ekwiwalencji bez ekwiwalencji” w zakresie frazowania oraz intonacyjności związanych ze strukturą wiersza jako całości. Można chyba wysunąć spostrzeżenie, że zasada ekspresji momentalnej jest sprzeczna z koncepcją „*Lyrrik ohne Zusammenhang*”.

Wiele wnikliwych uwag poświęca Dłuska stosunkowi wiersza do prozy, a poczynione przez nią spostrzeżenia należą bezsprzecznie do szczytowych osiągnięć nauki w tej niezwykle (wbrew pozorom!) trudnej i skomplikowanej dziedzinie. Autorka stwierdza, służąc odpowiednimi dowodami rzeczowymi, że „granica pomiędzy prozą a wierszem jest cienka jak włos” (s. 47). Bo jakkolwiek można wyliczyć szereg zjawisk kształtujących wiersz (najważniejsze z nich wymieniono poprzednio w tym omówieniu), to z drugiej strony wszystko to można znaleźć w „prozie”, a więc w ukształtowaniach nie-wierszowych, nie-wersowych, tyle że w innym nasileniu, w innych rolach, w odmiennym skoncentrowaniu, a przede wszystkim w innej funkcji.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na pewne zjawisko, które dość często występuje w rozważaniach Dłuskiej, choć może nie zostało zbyt mocno uwypuklone lub nawet podkreślone. Wywody autorki pod tym względem zaleca szczególnie mocno fakt, że jakkolwiek z najoczywistszej potrzeby i konieczności prezentuje i analizuje elementy (nazwijmy je w ten umowny sposób) formalne wiersza, nigdy nie traci z oczu walorów treści, zawartości wypowiedziowych układu wierszowego, tak nierozzerwalnie związanych z owymi uzewnętrzniającymi je strukturami „formalnymi”. Wszak wszędzie tam, gdzie mowa o różnych realizacyjnych postaciach ekspresji (zresztą nie tylko w tych wypadkach), z ekspresją momentalną w pierwszym rzędzie, pojawia się zagadnienie owych treści wymagających ekspresywnego wydobywania. Mówi się przeto z całą słusnością nie tylko o strukturalnych cechach języka, z pełną świadomością eksploatowanych w zasadach wersowego frazowania, ale też konfrontuje się je z elementami zawartości. Z tych właśnie

powodów wydaje się słuszne i celowe podkreślić z naciskiem, że różnica między wierszem a prozą nie leży wyłącznie w kategoriach układu i porządkowania, lecz w relacjach między układem i zawartością. Da się zauważyć dość charakterystyczna współzależność między dominowaniem rygorów składniowych w prozie z jednej strony, a walorów ekspresyjnych w wierszu z drugiej strony. Jeśli w pewnym sensie przeciwstawiamy sobie te zjawiska, nie zapominamy bynajmniej o wierszu zdaniowym, gdyż po pierwsze: w wierszu tym zdanie, choć wyznacza kontur wersu, nie jest „zdaniami na wolności”, jako że z kolei musi się ono poddać dodatkowemu rygorowi — mianowicie wersowej powtarzalności konstrukcji bardzo podobnej, mało rozczłonkowanej, a zatem „oczekiwanej” i w określonym sensie „mierzałnej”; po drugie zaś: nie występuje tu „składnia na wolności”, ponieważ — inaczej niż to bywa w prozie — zdanie nie zmienia się w okres, a wers w werset.

Z tych właśnie powodów łatwiej „zmienić” w wers zdanie powieści niż zdanie gramatyki (choć z formuł gramatycznych można „ukuć wiersz”, jak też można układać wiersze reklamowe), z kolei naturalniej przechodzi w wers zdanie Żeromskiego niż zdanie Kraszewskiego (z Żeromskiego przykład jeden z tysięcy chyba: „noga mi uwięzła w strzemienu [...] trupa. mojego zbiegany włóczy koń”). Bezspornie istnienie systemu emocyjnego w zespole systemów wersyfikacyjnych pokazuje tym bardziej dowodnie, jaką siłę wersotwórczą (i wierszotwórczą) posiada znaczeniowo-ekspresyjny tok wypowiedzi językowej.

Duże znaczenie dla zbudowania prawidłowej teorii wiersza polskiego w jego rozwoju dziejowym oraz dla dalszych badań szczegółowych ma zagadnienie tzw. „ekspresji momentalnej”, czyli, jak to szerzej określa autorka pracy, „gra czynników wersyfikacyjnych na usługach poszczególnych momentów tekstu”. Występowanie zjawiska ekspresji momentalnej śledzi Dłuska w różnych okresach ewolucji wiersza polskiego, stwierdzając, że dopiero od Kochanowskiego „prze-stajemy być całkowicie po ciemku”, gdy chodzi o skonstatowanie posługiwania się tą „grą”, tym środkiem przez wierszotwórców. Jak wyglądała ta sprawa w okresie poprzednim, czy i w jakim zakresie była stosowana, na to, niestety, w obecnym stanie wiedzy nie możemy odpowiedzieć. Jeżeli chodzi o Kochanowskiego, to wedle poczynionych obserwacji jedynie przerzutnia jest uchwytym dla nas środkiem ekspresji momentalnej u tego poety, podczas gdy przerzutnie w białych wierszach *Odprawy psłów greckich* nie są jasne w swej funkcji. Skoro przyjrzymy się bogatemu wachlarzowi środków z tego zakresu u Mickiewicza (żeby tylko wymienić, naturalnie poza przerzutniami tego rodzaju, odwrót od form skonwencjonalizowanych. funkcję rymu wyodrębniającą treści nacechowane z całości elementów podporządkowanych, a zestrojonych wspólnością treści i nastroju, funkcję wiersza nieregularnie mieszanego, środki deklamatoryczne, przestawnię, zakłócenie toku, przesunięcie granic treściowo-intonacyjnych albo składniowo-intonacyjnych z klauzuli do średniówki...), a wreszcie zdecydowane podporządkowanie struktury wersu treściom znaczeniowo-emocjonalnym, w sposób tak charakterystyczny zapoczątkowane przez Norwida — jasna stanie się ewolucyjna droga ekspresji momentalnej i jej wybitnie dynamizująca się funkcja wierszotwórcza.

Wywody autorki na ten temat są przekonujące nie tylko w następstwie samej logiki argumentowania, lecz również w świetle bogatego materiału dowodowego, poddanego ścisłej, klarownej interpretacji naukowej. Piszący te słowa chciałby przy okazji prezentowania tych zagadnień zatrzymać się na krótko przy zjawisku, które pozwala sobie podciągnąć pod pojęcie ekspresji momentalnej, a mianowicie przy fakcie wiązania słów wyraźnie emocjonalnie nasyconych z akcentem o różnej intensywności, w każdym jednak razie wybijającym się w toku

wersowym, po ustabilizowany akcent w klauzuli włącznie. O roli słów semantycznie i emocjonalnie (intelektualnie) nacechowanych, a zlokalizowanych w pozycji rymu, autorka pracy niejednokrotnie wspomina. Obecnie chodzi o śródwersową lokatę tych momentów semantyczno-akcentowych o funkcji ekspresywnej. Weźmy pod uwagę następujące przykłady z Mickiewicza:

Arko, tyś żadnym nie złamana ciosem,
Póki cię własny twój lud nie znieważy
(Konrad Wallenrod)

Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny,
Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy,
Gorycz wyssana ze krwi i z łez mej ojczyzny,
(Do przyjaciół Moskali)

W przytoczonym fragmencie z pieśni Wajdeloty wyrażenie „twój lud” usytuowane jest w ten sposób, iż wyraz „lud” (podmiot) sąsiaduje bezpośrednio z orzeczeniem „nie znieważy”, w następstwie czego najważniejsze elementy dominanty i kody występują łącznie. Abstrahując zupełnie od dyskusji na temat tzw. akcentu zestrojowego (choćby nawet zaistniały warunki do takiej dyskusji), w przytoczonym wypadku owo zbliżenie i zetknięcie podstawowych momentów znaczeniowych powoduje, że wyraz „lud” znajduje się pod mocniejszym akcentem, jest fonetycznie bardziej wyraziste niżby to miało miejsce w układzie innym: „lud twój”. Ale nie związanie z sobą podmiotu i orzeczenia ma tu wyłączny walor; sam wyraz „lud” na tle podkreślonej w utworze „pieśni gminnej” jest silnie nacechowany znaczeniowo i emocjonalnie. W tym wypadku cofnięcie wyrazu „lud” o element ważny wprawdzie, ale jednak podporządkowany, mianowicie „twój”, połączone by było zarówno z pewnym osłabieniem akcentowym, jak i z obniżeniem skali ekspresyjnej.

Jeżeli zjawisko to związać z rozumieniem ekspresji momentalnej, to czy byłoby ono równocześnie elementem wersotwórczym? Pozwalamy sobie odpowiedzieć twierdząco w tym sensie, iż byłby to czynnik kształtujący tok wersu wedle jednej z zasad koncentracji akcentów, związanej z zagęszczeniem elementów znaczeniowo-emocyjnych. To zagęszczenie środków służących ekspresji momentalnej wpływa bezpośrednio na „model” wersu, na jego foniczne, intonacyjne ukształtowanie.

Podobny, choć i nieco inny wariant tego „zagęszczenia” można zaobserwować w drugim przytoczonym fragmencie.

W wersie pierwszym podstawowe elementy dominanty i kody skoncentrowane są w antykadencji, a więc wokół ustabilizowanego akcentu 13-zgłoskowca, ponadto dopełnienia składniowe wiążą się bezpośrednio z „walentną” częścią zdania, a w rymie ulokowany jest wyraz bardzo mocno nasycony treściami znaczeniowymi i emocjonalnymi. W wersach drugim i trzecim — analogicznie: pod akcentem antykadencyjnym umiejscowione są znaczeniowo i ekspresyjnie mocne określniki. Owe zagęszczenia są uderzające w swej widoczności i funkcjonalności; „mojej gorycz mowy” podkreśla celowo sąsiedztwo dopełniających się określeń intensywniej niż bezprzestawieniowe, choć naturalniejsze konwersacyjnie: „gorycz mojej mowy”. Ale to drugie usytuowanie byłoby zatarciem ekspresji. Podobnie i „wyssana ze krwi i z łez” jako całość jest bardziej wyrazista niż „ze krwi wyssana i z łez”, z oddaleniem określeń dominujących. Nawet przy enklitycznym odczytaniu zestawienia „ze krwi”, zwłaszcza przy akcentacji 13-zgłoskowca, również i wyraz „krwi” nie jest pozbawiony fonicznego wzmocnienia, szczególnie w tej lokacie w obrębie wersu. Znacznie słabiej wypadłby ten element w sytuacji: „gorycz ze krwi wyssana...”

Przy tym, jakkolwiek cały utwór *Do przyjaciół Moskali* pod względem leksykalnym napisany jest w sposób emocjonalnie bardzo nasycony (ogromna większość wyrazów typu nazywającego i określającego posiada własną „słownikową ekspresywność”, spotęgowaną przez kontekst), to ponadto wskazane „zagęszczenie” znaczeniowo-emocyjne, wyraźnie powiązane akcentuacyjnym wzmocnieniem, wywołuje wzrost emocjonalności utworu. Fakty te pozwoliliśmy sobie uznać za wersotwórcze i wierszotwórcze z tego powodu, iż wpływają one na ukształtowanie układu i toku poszczególnych wersów, wyznaczają w dużym stopniu sekwencję elementów składowych oraz paralelizują intonacyjny przebieg całości wierszowych ze znaczeniowym i emocjonalnym pulsowaniem utworu.

Nie tylko z teoretycznego punktu widzenia, lecz również z metodologicznego oraz historycznoliterackiego ważne są wyniki badań Dłuskiej nad emocyjnym systemem wersyfikacyjnym. Ogólnikowość i mgławicowość dotychczasowych określeń „wiersza wolnego”, nie pozwalająca na zorientowanie się w konturach, rygorach i kryteriach owego wiersza, zastąpiona została precyzyjnym zestawem spostrzeżeń i twierdzeń dotyczących wersów opartych o emocyjne zasady ich kształtowania. Stąd dane dostarczone przez Dłuską stanowić mogą przesłanki do dalszych twierdzeń interpretacyjnych, a nawet wartościujących.

Mówiąc o przesłankach wartościujących, naturalnie nie mamy na myśli ocen kwalifikujących cały utwór z estetycznego (czy też „zawartościowego”) stanowiska. Chodzi nam wyłącznie o kryteria budowy wersologicznej, choć — rzecz jasna — związane są one nader ściśle z walorami natury estetycznej. I tu właśnie może się wyłonić charakterystyczny problem odczytywalności owych przesłanek emocyjnych (ewentualnie „intelektualnych” w dość szerokim tego słowa znaczeniu), problem możliwości konstatacyjnych elementu wierszotwórczego. Pozostawiając na boku sprawę artystycznej skuteczności takich czy innych rozczłonkowań wersowych, bo to zagadnienie z innej dziedziny, mimo że organicznie związane z kształtem wersowej organizacji, ma się niejednokrotnie wrażenie, iż obok „emocji”, z której wynika i na którą jest zorientowany cały utwór, jeszcze coś ponadto może oddziaływać na formowanie poszczególnych wersów w ich tak bardzo zindywidualizowanej postaci. Że emocyjność jest tu czynnikiem zasadniczym, że właśnie ona decyduje o powstaniu i możliwości istnienia cz w a r t e g o systemu wersyfikacyjnego, to nie ulega wątpliwości. Pytanie zmierza ku temu, czy „każdy” wers współczesny nie mieszczący się w rygorach dotychczasowych systemów leży w zakresie owego systemu czwartego, czy „każdy” z nich uformowany został na tej właśnie zasadzie. Mówiąc „każdy”, celowo posługujemy się cudzysłowem, by w ten sposób podkreślić możliwie dużą pojemność zakresową tego wyrazu. W niektórych wypadkach można by zaryzykować twierdzenie, że emocyjność jest jak gdyby dodatkowym kolorem czegoś więcej, czegoś innego. Właśnie oddziaływanie na wyobraźnię, intelekt, świadomość — pociąga za sobą konieczność dawkowania obrazów nie stłoczonych w sformalizowanym wersie, lecz rozczłonkowanych na zindywidualizowane całości, będące w tym wypadku właśnie samodzielnymi wersami. Oczywiście, gdyby nawet taki wariant miał rację bytu, należałoby posłużyć się trafnym określeniem zastosowanym przez autorkę i zaznaczyć, że granica między dyrektywą emocyjną a „obrazową” (określenie czysto konwencjonalne!) jest „cienka jak włos”.

Książka Marii Dłuskiej *Próba teorii wiersza polskiego* winna być uznana za dzieło w pełni wyjątkowe i wybitne w naszej nauce o wierszu. Bardzo bogate przesłanki teoretyczne, ich analiza, interpretacja, dokumentacja i przewód dowodowy czynią z tej pracy rzecz w swym rodzaju klasyczną.

Jan Trzynadlowski