

Aleksandra Okopień-Sławińska

Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego : (postawy, granice, możliwości)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 56/2, 425-446

1965

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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

ALEKSANDRA OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA

WIERSZ AWANGARDOWY DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

(PODSTAWY, GRANICE, MOŻLIWOŚCI)

1

Przedmiotem mojego zainteresowania są rozległe obszary wierszowe w poezji międzywojennej, które rozciągają się na terenie wytyczonym z jednej strony przez wiersz regularny, z drugiej zaś przez prozę. To usytuowanie determinuje ich podstawowe właściwości. Są to bowiem formy poetyckiej wypowiedzi odcinające się od tradycyjnych sposobów porządkowania rytmicznego. Jednocześnie odznaczają się taką organizacją językową, która przeciwstawia je wypowiedzi prozaicznej. Tożsamość swoją potwierdzają więc przez obustronną opozycję. W polu przyciągania każdego z tych biegunów rodzą się poza tym zjawiska peryferyjne o trudnej do zidentyfikowania przynależności: uwierszowana proza i wiersze o „rozluźnionej” regularności. Centrum owego obszaru podlega jednak własnym prawidłom strukturalnym. Tu dokonują się najistotniejsze procesy kształtujące formy nowoczesnego wiersza. Z historyczno-literackiego punktu widzenia ich ośrodkiem krystalizacyjnym jest twórczość poetów krakowskiej awangardy, gdzie dokonaniom praktycznym towarzyszyła ostra świadomość teoretyczna, wyrażająca się w sformułowanym programie poetyckim.

Antytradycjonalizm w dziedzinie wersyfikacji oznaczał przede wszystkim zerwanie z rytmicznością rozumianą jako regularna powtarzalność odcinków tekstu, których ekwiwalentność daje się przedstawić w określonych stałym wzorcem kategoriach ilościowych, np. jako wyrównanie w wersach liczby sylab, akcentów, zestrojów, podziałów średniówkowych itp. Rytmiczność w tym ścisłym znaczeniu przestaje być fundamentem wiersza, który w ten sposób manifestuje swoją niezależność od dziedzictwa utartych kanonów wierszowania. Przyrównania rytmiczne pojawiać się tu mogą jedynie jako dorywcze zabiegi modelujące tok wypowiedzi, przy czym zasady ekwiwalencji odznaczają się zmiennością

nawet na niewielkich odcinkach. Wstawki rytmiczne nie wywołują więc charakterystycznego dla regularnego wiersza oczekiwania na powtarzalność określonego typu układów. Wręcz przeciwnie, na tle nieregularnego kontekstu mogą spowodować swego rodzaju zaskoczenie, przez co współdziałają z ogólną tendencją wiersza wolnego do ciągłego burzenia inercji percepcyjnej odbiorcy i stawiania go wobec niespodziewanych rozwiązań. Utwory pozbawione oparcia nawet w sporadycznej rytmizacji — nie tracą mimo to swego wierszowego nacechowania. Rozstrzygają o nim inne znamiona konstrukcji poetyckiego tekstu. Bez względu na rodzaj i układ wszystkie one nastawione są na odróżnienie wypowiedzi wierszowej od prozaicznej. Opozycja wobec prozy określa więc najogólniejsze, ale i podstawowe kryteria wierszowości.

Opozycja ta może mieć zasięg znacznie rozleglejszy i wyznaczać generalną koncepcję języka poetyckiego — jak dzieje się to w wypadku poetyki awangardowej¹. Przeciwwstawienie wiersz — proza podporządkowane zostaje wówczas nadrzędnemu przeciwstawieniu poezja — proza. Ponieważ wiersz nowoczesny nie egzystuje w zasadzie poza granicami poezji (w celach utylitarnych, a więc dla reklamy, propagandy itp., stosuje się zazwyczaj wiersz tradycyjny ze względu na jego wartości mnemotechniczne), rozpoznawalność formy wierszowej może oprzeć się nie tylko na ukształtowaniu fonicznej tkanki utworu, ale w znacznym stopniu zależeć od innych (przede wszystkim stylistycznych) właściwości wypowiedzi, identyfikowanych jako poetyckie. Normy ściśle wersyfikacyjne mogą być dzięki temu znacznie mniej samodzielne i uzyskiwać pełną wartość wierszotwórczą dopiero we współdziałaniu z innymi współczynnikami poetyckiej konstrukcji. Wyobcowane natomiast z kontekstu mogą stać się ze względu na swą zmienność i dorywczość zbyt słabo zauważalne, by ukonstytuować samoistny system organizacji zdolny do efektywnego funkcjonowania w wypowiedzi o innym charakterze. Organizacja brzmieniowa traci więc tu swoją niezależność, stając się funkcją wypowiedzi poetyckiej. W ekstremistycznych sformułowaniach Peipera wyraziło się przekonanie, że poetyckość wypowiedzi może sama przez się stanowić o jej wierszowości i tę wierszowość niejako automatycznie do życia powoływać. Taki sens ma słynne zdanie, które kiedyś napsuło tyle krwi Franciszkowi Siedleckiemu:

Jeśli dwa słowa są dobrze zestawione treściowo, są tym samym dobrze zestawione rytmicznie. Doskonałym rytmem poetyckim jest „rytm własny” takiego zdania, którego treściowa budowa jest doskonała².

¹ J. Sławiński, *Awangardowe rozumienie poezji jako „języka w języku”*. W tomie zbiorowym: *Z teorii i historii literatury*. Wrocław 1963, s. 165.

² F. Siedlecki, *Likwiduję Peipera. Z zagadnień formy wierszowej*. „Skamander” 1936, maj, s. 218—235. — T. Peiper, *O dźwięczności i rytmiczności*.

Konstruowanie języka poetyckiego w opozycji do języka prozy wymagało założenia pewnego idealnego modelu prozy, który by eliminował bogactwo rozmaitych możliwości językowych, jakie dadzą się etykietować tą nazwą. Takie modelowe rozumienie prozy sformułował Przyboś:

zadaniem prozy jest komunikować, tj. przenosić do umysłu czytelnika samą rzecz jak najmniej dostrzegalną drogą. Najlepszym stylem prozy jest styl niewidoczny, nie zatrzymujący na sobie uwagi czytelnika³.

Proza jest w tym ujęciu rodzajem mowy „przezroczystej”, będącej wyłącznie znakiem przekazywanych treści. Język poezji ma stanowić jej przeciwieństwo. Także w sferze ukształtowania tkanki brzmieniowej. Wypowiedź poetycka o „uwyraźnionej” organizacji brzmieniowej jest wierszem. Tak przedstawia się generalne kryterium wierszowości, działające w ścisłym uzależnieniu od ogólnej koncepcji języka poezji. Pozwala ono na sprowadzenie do wspólnego wymiaru pozornie bezładnej różnorodności objawów współczesnej wersyfikacji, a terminowi „wiersz nowoczesny” nadaje znaczenie już nie historyczne, lecz strukturalne.

Repertuar chwytów antyprozaicznych, jakim dysponuje wiersz nowoczesny, ograniczony jest przez jego programową polemiczność wobec regularnych systemów wierszowania. Wspólna pozostaje im jedna właściwość, która jako wyróżnik wiersza wydaje się mieć szczególną wartość. Jest nią podwójność porządku delimitacyjnego. Mowie wierszowej przysługuje bowiem, obok ogólnojęzykowych prawideł członowania intonacyjnego, inny jeszcze, specyficznie wierszowy system członowania wypowiedzi. Wiersz tradycyjny osiąga go przez prawidłowości językowej budowy wersów i regularną ich powtarzalność. Działy wierszowe powstają wówczas na granicy cząstek rytmicznych. Wiersz uchylający warunek regularności rytmicznej odwołuje się pod tym względem do motywowanej pozajęzykowo konwencji kulturalnej. Liczy mianowicie na zaaprobowanie przez odbiorcę graficznej interpunkcji, jaką jest podział tekstu na linijki wersowe, będący wyrazem arbitralnej woli twórcy, orzekającej o samodzielności wersowych odcinków bez względu na ich położenie wobec zdania oraz przyrównywalność rytmiczną. Wiersz wolny igra więc zawsze z pewnym ryzykiem: uznanie autonomii wersu jest w jego warunkach oparte nie na ponadindywidualnych impulsach językowych, ale na założeniu wzajemnej umowy między stronami. Uzasadnienia jej nie są tak nieodwołalne jak w wierszu regularnym, choć apelują i do

„Pion” 1935, nr 21. Prawie identyczne sformułowania pojawiły się wcześniej w artykule: *Rytm nowoczesny*. „Kwadryga” 1929, grudzień. Przedruk w: T. Peiper, *Tędy*. Warszawa 1930.

³ J. Przyboś, *Pięknościki prozy*. W: *Najmniej słów*. Kraków 1955, s. 139. Przedruk w: *Linia i gwar*. T. 2. Kraków 1959.

tradycji wierszowego zapisu, i do pewnych właściwości wzrokowej percepcji tekstu⁴.

Działy wersowe mogą pozostawać w różnym stosunku wobec niezależnego od nich „normalnego” intonacyjnego członowania wypowiedzi, które odpowiada przede wszystkim jej budowie logiczno-składniowej. W poezji międzywojennej, kiedy ze względu na zasięg i programowość wierszotwórczych poszukiwań stała się w całej ostrości sprawa nowych wzorców wierszowych, zarysowały się dwie przeciwstawne możliwości. Obie zresztą sprawdzone w twórczości poetów krakowskiej awangardy.

2

Pierwsza z nich dla wzmocnienia wyrazistości granic wersowych wykorzystuje środki składniowe przez uzgadnianie rozmiaru wersów i części zdaniowych. Działania te, znane z praktyki symbolistycznego *vers libre*'u, są jednak obosieczne: choć rzeczywiście pozwalają na wyraziste konturowanie klauzul wersowych, jednocześnie pozbawiają wiersz przywileju celowego wyzyskiwania rozbieżności obu porządków członujących, zakładając z góry ich współbieżność. Ze wszystkich rodzajów wiersza wolnego omawiany wiersz jest strukturalnie najbliższy prozie. Przed utożsamieniem z nią broni się, intensyfikując prozaiczne metody organizacji tak, by maksymalnie oddalić się od modelu użytkowej wypowiedzi „przezroczystej”. Intensyfikacja podziałów składniowych wynikająca ze skojarzenia ich z granicami wersów jest tylko pierwszym krokiem na tej drodze. Więzy międzyzdaniowe ulec mogą dalszemu osłabieniu przez wypełnienie każdego wersu odrębną całością nie tylko składniową, ale i semantyczno-obrazową. Wzrasta tym samym wewnętrzna spójność wersów jako podstawowych jednostek wierszowej i tematycznej kompozycji tekstu.

Ulica.

Dwa prostokąty z cegły na prostokącie z betonu.

Hymn pionu.

Przez rogatkę z dachów światło się przemyca,

złodziejom dnia — kara.

Tramwaj, paw z blachy, ...gl-gl... próżność swą rozgęgła.

Słońce = tylko benzyna lub para.

Człowiek = ptak z węgla.

(Peiper, *Ulica*)

W najbardziej wyostrej postaci technika ta sprowadza utwór do serii wyliczeń przedstawiających od strony kompozycji wersowo-zdaniowo-

⁴ Szczegółowiej przedstawiłam tę sprawę w referacie: *Pomysły do teorii wiersza współczesnego. Na przykładzie poezji Przybosa*, wygłoszonym w lutym 1963 na II Ogólnopolskiej Konferencji Teoretycznoliterackiej Młodych Pracowników Nauki w Toruniu i wydanym w tomie zbiorowym: *Styl i kompozycja*. Wrocław 1965.

wej łańcuch ogniw o daleko posuniętej paralelności. Wytworzona w rezultacie jakby litanijna konstrukcja poetyckiej wypowiedzi jest bardzo rozpowszechniona także i dzisiaj. Uzasadnienia tego stanu rzeczy nie tkwią oczywiście w dziedzinie wierszotwórstwa.

[.]
 ta ręka co się odbłaskami stołów tuczy,
 te oczy: raz prośby, raz klątwy, raz ryki,
 to wcieranie łopatek w marynarkę,
 to posuwanie się za poręczą werandy,
 to czekanie na chwilę, która do szeptu się nada,
 ten chód po równi jak gdyby pod górę,
 te nogi: dwa pofałdowane drągi,
 ta ręka, co chwila opadająca do kaszkieta,
 te oczy: łzawe śliwy w stal okute,
 ta twarz wytrawiona mokrą czerwienią,
 ta pierś bez oddechu zamknięta dla mięsnych woni,
 ten ruch łopatek, te policzki wytrawione,
 ten mięty kaszkiet, ta mokra czerwień,
 te oczy z łzawej stali, ta ręka wydeptana,
 i zamiast wielu słów tylko jedno: bezrobotny!

(Peiper, *Wyjazd niedzielny*, w. 156—170)⁵

Nie jestem samotny i prosty
 Nie płonę Płonę spokojem
 Nie pragnę żadnej z wieczności
 Nie jadę żadnym tramwajem
 Nie chodzę żadną ulicą
 Rosnąc stoję

(Ważyk, *Skwer*, w. 36—42)

[.]
 Najpiękniejsze ciała są jak szkło przezroczyste.
 Najsilniejsze płomień jak woda, zmywająca zmęczone nogi podróżnych.
 Najzieleńsze drzewa jak ołów rozkwitły w środku nocy.
 Miłość jest piaskiem polykanym wyschłymi ustami.
 Nienawiść słonym dzbanem podanym spragnionemu.

(Miłosz, *Hymn*, w. 5—9)⁶

Wiersz składniowy sprzyja utworom, w których luźne cząstki semantyczne uszeregowane w wersach nawarstwiają się w swobodnych ciągach wyliczeń. Przypadkowość wewnętrznych między nimi spoideł sprawia, że rozległość owych sekwencji wyliczeniowych nie podlega w zasadzie żadnej strukturalnej konieczności. Ta forma egzystencji wiersza zdaniowego zdecydowanie wykracza poza granice zakreślone wymogami poetyki awangardy krakowskiej.

⁵ T. Peiper, *Poematy. Zbiór*. Kraków 1935, s. 23, 110 (A; Raz).

⁶ A. Ważyk, *Nowy wybór wierszy*. Warszawa 1950, s. 35 (*Oczy i usta*). — Cz. Miłosz, *Trzy zimy*. Warszawa 1936, s. 15.

Idę
 przez długie ulice
 przez korytarze
 przez ciemne piwnice
 przez dzwony huczące
 przez pola jarzące
 przez lasy ciemne
 przez myśli daremne
 przez zasłony pąsowe
 przez izby modrzewiowe
 przez stepy płowe
 idę przez dźwięki
 przez struny skrzypiec
 które lecą
 przede mną

(Czyżewski, *Zapadnia*, w. 1—15)

[.]
 : człek się z człkiem pobrata
 w jakiejś religii serca!!
 ach tak! — a tak!!
 właśnie: tak!!
 ... spojrzenie rzucić za się ...
 ... zyskać na czasie ...
 ... powiedzieć: przepadło ...
 ... zapłacić, co się zjadło ...
 ... przekreślić wszelkie udreki ...
 ... wziąć kapelusz do ręki ...
 ... czemuż ten pan tak zwleka ...
 ... minuta minutę goni ...
 ... czas ucieka ...
 ... wieczność czeka ...
 ... smętna dola człowieka ...
 ... kapelusz trzymam w garści ...
 [.]

(Zegadłowicz, *Ballada o początych
 a nienarodzonych balladach...*)⁷

Wzmacnianie klauzul wersowych przez granice składniowe, będąc podstawowym atrybutem wolnego wiersza zdaniowego, skojarzone bywa zazwyczaj z innymi zabiegami porządkującymi. Wspomniano już, że zabiegi te intensyfikują objawy organizacji nie wykluczonej skądinąd w wypowiedzi prozaicznej. Ogniskują się bowiem przede wszystkim na płaszczyźnie budowy zdania, przejawiają się jako wszelkie formy paralelizmu aż do bezpośrednich powtórzeń włącznie. Wysoki stopień skład-

⁷ T. Czyżewski, *Noc — dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*. Kraków 1922, s. 26. — E. Zegadłowicz, *Wiersze wybrane*. Warszawa 1957, s. 50 (*Dziwanny*).

niowego ujednoczenia wersów pociągać za sobą może dalsze konsekwencje w postaci skłonności do wyrównania rozmiaru cząstek przez normowanie ilości i jakości występujących w nich składników. W rezultacie więc na gruncie uporządkowań składniowych pojawiać się mogą wtórnie uporządkowania zbliżone do tradycyjnej regularności: sylabiczne, akcentowe, a najłatwiej — zestrojowe.

Występowały one w większym lub mniejszym stopniu we wszystkich przytoczonych poprzednio przykładach, świadcząc pośrednio o tym, że samo uzgodnienie granic wersów z granicami składniowymi jest jeszcze dość słabym środkiem uwierszowiającym. Wyrazistość jego maleje szczególnie wówczas, gdy działy składniowe umieszczane są nie tylko w klauzulach, ale i wewnątrz wersów. Spoistość wersów jako jednostek wierszowej organizacji staje się wówczas niewyczuwalna. Charakterystyczny wypadek tego typu przedstawia jedna ze scen poematu *Piłsudski* Anatola Sterna. Wprowadzona tam w warstwie tematycznej aluzja do cz. III *Dziadów* rozciągnięta została również na swobodę toku zdaniowego. O ile jednak u Mickiewicza ostre drobienie składniowe poddane zostaje zawsze porządkowi wiersza regularnego⁸, o tyle u Sterna wprowadzone zostało do wiersza pozbawionego jednolitej ramy rytmizacyjnej, i w rezultacie zatarało jego kontury, nawet mimo sygnałów rymowych:

„Precz, wariatko!...” „Nie, synu, ja — Polska”
 „Precz, wiedźmo! Kto cię tego nauczył?!”
 Podesłano cię!...” „Synu... Na miłość Boską!...
 Co ty?...”

Huknął strzał.

Na progu — porucznik.

Adiutant. Wpadł do pokoju, dygoce.

— Melduję się...

— Gdzie ta?!

— Kto?

— Ta w czerni!⁹

Składniowa jedność wersu — będąc podstawowym gwarantem jego spoistości, a zarazem samodzielności jako jednostki wierszowej — może być ubocznie wspomagana także przez czynniki o charakterze instrumentacyjnym: rymy i współbrzmienia wewnętrzne. Te ostatnie nadbudowują ponad semantyczno-składniowymi związkami międzywyrazowymi niezależne od nich więzi brzmieniowe, mogące umacniać jedność wersów.

⁸ O różnicy w składniowym wypełnieniu wiersza regularnego i nieregularnego u Mickiewicza pisałam w pracy: *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza,łowackiego i Norwida*. Wrocław 1964, s. 16 n.

⁹ A. Stern, *Wiersze dawne i nowe*. Warszawa 1957, s. 137.

Stają się wówczas jeszcze jednym współczynnikiem wierszowej kompozycji.

Znaczenie rymu w wolnym wierszu zdaniowym objawia się poza sferą semantyki przede wszystkim w tym, że jest on jednym z bardziej widocznych sygnałów wersowego członowania. Do tej jego funkcji przykładał wielką wagę Peiper, wysuwając rygorystyczny postulat rymów regularnych (tak aby każdy wers-zdanie mógł być przez nie wyodrębniony), ale zarazem odległych: miejscem i brzmieniem (co miało uzasadnienie w antytradycjonalizmie Peiperowskich nastawień estetycznych)⁴⁰. Wbrew tym postulatom rymu oddalonego rozwinął się w poezji międzywojennej m. in. rodzaj wiersza zdaniowego o rymach maksymalnie przylegających, bo komponowany w postaci parzyście rymujących się dystychów. Wiersz ten zapewniał sobie dzięki temu wyrazistość klauzul wersowych, mającą równoważyć brak innych rygorów brzmieniowej organizacji. Wiersz ten uprawiał przede wszystkim Adam Ważyk, ale i inni się nim posługiwali: Jalu Kurek, Anatol Stern, a także — w szerokim zakresie — Kazimiera Iłakowiczówna.

3

Na przeciwnym wobec wiersza zdaniowego krańcu, jeżeli brać pod uwagę charakter zabiegów wierszotwórczych, znajduje się ten rodzaj wiersza, w którym zdanie celowo jest rozcinane przy pomocy działów wersowych. W żadnej innej odmianie wiersza wolnego aksjomatyczne w gruncie rzeczy przekonanie o intonacyjnej autonomiczności każdego wersu nie warunkuje tak bezwzględnie sensowności całej struktury wierszowej. Jej podstawą jest bowiem tutaj interferencja przebiegów zdań i wersów jako zjawisko zdolne w decydujący sposób odróżnić wypowiedź wierszową od wszelkich pozostałych. O ile wykładnikiem wierszowości w wierszu zdaniowym jest kumulowanie w klauzuli siły delimitacyjnej porządku zdaniowego i wersowego, o tyle w drugim wypadku właśnie ich rozbieżność jest wskaźnikiem wierszowego nacechowania. Te dwie opozycyjne metody wierszotwórcze egzystowały współrzędnie w twórczości awangardowej, a co więcej, wydaje się, że znajdowały na tym terenie podobne uzasadnienia. Z pierwszą wiąże się przede wszystkim nazwisko Peipera, z drugą — Przybosia. Obu im chodziło o wyzyskanie wiersza dla formowania zdania. Wiersz był dla nich środkiem wzmocnienia lub zreinterpretowania wiązań syntaktycznych między wyrazami. W założeniach Peipera układ wersowy miał utwierdzać organizację po-

⁴⁰ Por. T. Peiper: 1) *Nowe usta*. Lwów 1925. 2) *Droga rymu*. „Przegląd Współczesny” 1929, listopad. Przedruk w: *Tędy*.

przednio w zdanie wpisana, dla Przybosia natomiast stał się sposobem wydobycia ze zdania nowych możliwości. Peiper dzieląc wypowiedź na wersy akceptował uformowany już kształt poetyckiego zdania — Przybos w ten sposób zdanie dopiero kształtował. Taki personalny podział ról nie jest zresztą całkowicie ścisły. Zwłaszcza w stosunku do Peipera, który w swej twórczości teoretycznej i praktycznej doszedł wprawdzie do wiersza zdaniowego i przy nim ostatecznie się opowiedział, ale próbował również innych sposobów modelowania zdania w wierszu. Dałyby się one określić jako asymilacja układów przerzutniowych w wierszu wolnym lub o przybliżonej regularności. Dotyczy to zwłaszcza utworów ze zbioru *Żywe linie* (1924). Oto jeden z bardziej charakterystycznych przykładów:

Byłabyś książko pierwszą linią tchu i szeptu, gdyby...
 tchu i szeptu które ogłuszają, gdyby Byłabyś
 linią tchu i szeptu które ogłuszają i budzą
 jak wcześniej rano w ulicy głos obcasów zza szyby
 luźny, cichy, bez armat na ustach, a tyle byś
 nim właśnie wysłuchał pod piersią własną i cudzą.
 Byłabyś gdyby zgodnym wojskiem żywych fałdów,
 w których łyż przerwębia się na składne grona, a krzyki
 więzi w stajni i tylko rym je zwalnia w dzień roboczy;
 kto wiosłuje włosem, steruje kolumną; wark ładu
 czuwa nad tobą; lśniłabyś jak wystawowe kolczyki,
 gdyby
 w kurzu czystych serc przyszły ssać cię czyste oczy.
 (Peiper, *Książka*)¹¹

Przeciwstawienie porządku zdania i wersu, realizujące się najostrej w wypadku tzw. przerzutni, było chwytem stylistyczno-wierszowym głęboko zakorzenionym w tradycji polskiego wiersza regularnego, szczególnie sylabowca. Właściwa mu swoboda składniowa percypowana była jednak zawsze na kanwie regularnej powtarzalności odcinków rytmicznych. Członowanie wersowe — bez względu na to, czy uzgodnione, czy też skontrastowane z członowaniem składniowym — wносиło jednostajny ład w prozodyjną organizację wypowiedzi. Peiper w swoich przerzutniowych eksperymentach zachowywał stylistyczną wyrazistość antagonizmu wersowo-zdaniowego, uwalniając jednocześnie wersy od powinności rytmicznych. Niejednokrotnie zresztą czynił to połowicznie — tak jak w przytoczonym wyżej utworze — ulegając skłonności do przybliżonych wyrównań rozmiarów, a więc do częściowej rytmizacji. Pełne jej uchylenie odsuwało, dla niego, rozmiar wersowy do rzędu czynników w stylistyce wierszowej neutralnych.

¹¹ Peiper, *Poematy*, s. 64 (*Żywe linie*).

Model wiersza wykształcony przez Przybosa różni się od Peiperowskich eksperymentów w tej dziedzinie przede wszystkim celowym wyzyskaniem niezależności wersu od zobowiązań rytmizacyjnych. Przekreślona zostaje neutralność rozmiarów wersowych, a przywilej swobodnego układu staje się rękojmnią aktywnego ich uczestnictwa w konstruowaniu wierszowej wypowiedzi. Rozłożenie zdania na wersy jest zawsze objawem jego zinterpretowania. Wyodrębnia bowiem kolejne jego odcinki niezależnie od inspiracji związków składniowych. Sugeruje ich wewnętrzną spójność. Przeciwwstawia je odcinkom zawartym w innych wersach, a zarazem równoważy jako równouprawnione jednostki wierszowej kompozycji. Wszystko to powoduje reorganizację składniowych związków między wyrazami i istniejącej wśród nich hierarchii. W sytuacji kiedy rozmiary wyodrębnionych w wersach części zdań nie podlegają przyjętym z góry normom porządkującym — zwiększa się interpretacyjna operatywność wersowych podziałów. Mogą one wydzielać odcinki jaskrawo wobec siebie niewspółmierne z punktu widzenia kryteriów składniowych i w ten sposób podnosić rangę nawet najdrobniejszych komponentów zdania. Im bardziej byłyby one nieekwiwalentne w wypowiedzi niewierszowej, tym silniejszy efekt sprawia ich umieszczenie w samodzielnym wersie. Dlatego też wyodrębniane w ten sposób przez Przybosa spójniki stały się stosunkowo najbardziej zauważalne.

Na każdy wers przypada pewna część intonacyjnej uwagi. Im wers dłuższy, na tym więcej wyrazów ona się rozkłada — im krótszy, tym silniej skupia się na pojedynczych słowach. Pociąga to za sobą pewne zmiany w tempie ich wypowiedzenia. Jest ono szybsze w stosunku do słów pomieszczonych w wersie długim, wolniejsze zaś w krótkim. Efekt ten wyraźny jest tylko w wypadku klarownego operowania skontrastowanymi wersami. Neutralizuje go natomiast zgrupowanie na większej przestrzeni wersów o przybliżonych rozmiarach i niewyraźnej architektonice układu. Jeżeli są to wersy bardzo krótkie, tok wypowiedzi zamienia się w skandowanie poszczególnych słów, uniemożliwiające ich hierarchizację. Natomiast rozciąganie długości wersów osłabia znaczenie wersowego członowania. Przy przekroczeniu pewnej przeciętnej długości przestają mieć znaczenie różnice w rozmiarze bardzo rozległych wersów. Oto utwór Peipera będący jedną z krańcowych realizacji tego typu.

Talerz. Na nim rycerska czerwień jablek poraniona łzami ze złota.

Ależ to najazd kułaków w lampionach! czerwona kanonada na arkuszach śniegu, zapisanych łapami rozmarzonego kota!

Cytryna, żółte około uśmiechu ta gęsta pieśń jej skóry ten rozpięty pas jarocho

Wina! a za tę chwilę w jedwabiu można by kupić gładką tancerkę i złudzenie że nas kocha!

Fajka która obok rozłożyła swe kłamstwo nie wierście jej!

To potok którym mieszkańcy stołu spławiają swe ramiona.

Widzicie dzban? O niego chodzi. O słony łuk jego biodr. O twarde wonie jego mięsa.

I ta bajka jego szyi mytej rtęcią dnia patrzcie, ta szyja oświetla ulicę

i zabija czarne słowo które się po niej wałęsa.

(Peiper, *Martwa natura*)¹²

¹² *Ibidem*, s. 40—41 (A).

Twórczość Przybosa wprowadziła do poezji międzywojennej rygor celowej kompozycji nieregularnych wersów, podporządkowanej — jak już się powiedziało — zadaniom poetyckiej reinterpretacji zdania. Proponuje ona nową hierarchię jego cząstek, nadaje szczególną wartość wyodrębnionym słowom:

Tak połączy nas od brzegu rozpaczy do brzegu
nieszczęścia
ta sama noc błyskająca jak nóż, tak rozkosz wspólna,
ty —

Tak rozcinam wierszem noc na pół: na
świt.

(Przyboś, *Trzecia noc*)¹³

O semantycznej roli pauzy klauzulowej, która pojawia się na końcu każdego wersu, pisał Peiper, a świetne jego formuły lepiej przytaczać niż opisywać:

Ta pauza nie jest tylko sprawą rytmiki i nie daje tylko wzruszeń muzycznych, lecz wpływa na treść widzeń czytelnika, zamyka ona dotychczasowe zrastanie się widzeń i oddziela je od tego, które rozpocznie się za chwilę.

Dzięki podziałowi na wersy następuje „zrastanie się widzeń, inne niż w mowie niemetaforycznej”. Jednostajnie progresywnemu narastaniu informacji w tekście prozaicznym przeciwstawiają się dynamiczne przejścia od wersu do wersu w mowie poetyckiej. W dalszym ciągu cytuję Peipera:

W mowie prozaicznej każde przybywające słowo zacieśnia zakres pojęciowy poprzedniego i ustanawia między nim a innymi takie stosunki, które rozwijają sytuację, wybudowują z niej obraz. [...] przybywanie słów dorzuca szczegóły do początkowego widzenia, które zmienia się o tyle tylko, że się dopełnia. [...] Z dopełnień tego typu nie może wynikać taki ruch widzeń, jaki pochodzi z utworu metaforyzacyjnego. Tu przebieg widzeń odbywa się w ruchu błyskawicznym. Pod wpływem przybyłych widzeń poprzednie widzenia doznają natychmiastowych pomniejszeń, kawałkowań, przesunięć lub usunięć, a to wszystko staje się jeszcze terenem najazdu dla widzeń przybywających, które poruszają się galopem najeźdźcy¹⁴.

Każdy nowy wers może przynosić zaskoczenie w stosunku do oczekiwań, jakie wywołał wers poprzedni, może burzyć inercję automatycznych skojarzeń, zmuszać do weryfikacji wyobrażeń już przyswojonych. Niespodziewanym kontrastom rozmiarów odpowiadać mogą kontrasty semantyczne. Przykładu dostarcza cytowany poprzednio fragment liryku Przybosa:

¹³ J. Przyboś, *Poezje zebrane*. Warszawa 1959, s. 156 (*Równanie serca*).

¹⁴ T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*. W: *Tędy*, s. 379, 380.

Tak połączy nas od brzegu rozpacz do brzegu
nieszczęścia

Pierwszy wers formułuje przeciwstawienie: od brzegu — do brzegu, a zarazem definiuje jeden z owych brzegów jako brzeg rozpacz. Sugeruje przez to takie określenie drugiego brzegu, które by skonstrastowało go z pierwszym. Spodziewamy się więc jakiegoś brzegu nadziei, radości, szczęścia itp. Wers następny łamie to nastawienie — okazuje się, że oba brzegi leżą po jednej stronie ludzkiego losu: rozpacz obok nieszczęścia.

Szeregowanie wersów jako ekwiwalentnych jednostek wierszowej kompozycji ustala tym samym nowe ekwiwalencje semantyczne. Chwył ten nabiera szczególnego znaczenia wówczas, gdy kojarzy się ze znamioną dla awangardowej twórczości dążnością do komponowania wypowiedzi jako sekwencji poetyckich ekwiwalentów. Różnią się one od klasycystycznej peryfrazy tym, że nie zmierzają do eliminacji pewnych określeń i zastąpienia ich innymi, ale do ustalenia między nieoczekiwanymi niejednokrotnie zestawieniami zadecydowanej przez poetę równowagi. Układ wersowy może intencje te znacznie wyodrębnić. Na przykład:

[.]
ludzie, ludzie,
fala:
wysokie wezbranie człowieka.
[.]
czekam:
tłumię poemat.

(Przyboś, *Wiosna* 1937)

[.]
I musnęło mnie, niktą, pożegnanie twej dłoni
oddłoń powietrzna.

(Przyboś, *Odjazd*)¹⁵

Zarówno znaczenie, jak i intonacja wypowiedzi poetyckiej w wierszu typu przybosiowskiego kształtuje się jako wypadkowa dynamicznej równowagi między dwoma jednocześnie działającymi, a wciąż na nowo przeciwstawianymi i uzgadnianymi układami: wersowym i zdaniowym. Żaden z nich nie unieważnia drugiego. Oba nieustannie się korygują i uzupełniają. Zrozumiałe jest więc, że Przyboś, tak jak i Peiper, obstawiał przy zachowaniu interpunkcji, gdyż rezygnacja z niej zaciera klarowność budowy zdaniowej:

Kiedy zatrzymuje się budowę zdania, nic nie przemawia przeciw interpunkcji, a wiele za nią. [...] Zamiast usuwać znakowanie, należałoby je raczej wzbogacać.

¹⁵ Przyboś, *Poezje zebrane*, s. 137, 90 (*Równanie serca; W głąb las*).

Tak pisał Peiper¹⁶. Zaznaczyć trzeba, że z grona awangardzistów Ważyk i Brzękowski, zarzucając niejednokrotnie interpunkcję, proponowali inny wzorzec semantycznych wiązań w wierszu.

Wersyfikacja Przybosia nie wyklucza z góry żadnej formy wzajemnych stosunków między wersem a zdaniem: od pełnego ich dopasowania aż do ostrej rozbieżności. Inaczej niż w wierszu tradycyjnym — krańcowym przypadkiem takiej rozbieżności pozostaje nie tylko przerzutnia. Operowanie wersami o dowolnie zróżnicowanych rozmiarach pozwala po prostu na obustronne odseparowanie w oddzielnej linijce części zdania, pozostającej nawet w najsilniejszych intonacyjno-semantycznych powiązaniach z kontekstem. Stwarza to niezwykle dla prozy efekty intonacyjne, skłania do zawieszania głosu w momentach nieoczekiwanych, a przewyciężając utarte nawyki intonacyjnej łączliwości i rozdzielności, ściera z utworu piętno powszedniości i automatyzacji. Praktyka taka wywoływała zresztą sprzeczności i nieporozumienia. Leopold Kielanowski w 1938 r. pisał z dezaprobatą o powstaniu w poezji „stylu pisanego”, nienaturalnego z punktu widzenia psychofizjologicznych nastawień artykulacyjnych podbudowujących radość estetyczną.

Zaczęto tworzyć pod sugestią obrazu graficznego nowe formy rytmiczne, nie mające nic wspólnego z prawami mowy żywej. Nic więc dziwnego, że interpretacja stawała się coraz trudniejsza i nie mogła dawać pełnego zadowolenia słuchaczom¹⁷.

Tymczasem dzisiaj najbardziej frapujące, ale też dość już powszechne style deklamacyjne oparte są właśnie na owej dyskryminowanej „nienaturalności” (Woszczerowicz, Siemion, Romanówna i inni), jakby potwierdzając — na innym polu — celowość awangardowych dokonań w międzywojennej wersyfikacji. Wprowadzenie dygresji na temat deklamatoryki nie wiąże się bynajmniej z przekonaniem, że intonacyjna szczególność awangardowego wiersza może być uchwytna dla odbiorcy tylko w deklamacyjnym zaktualizowaniu. Wydaje się przeciwnie, że konkretyzuje się ona także i w świadomości „cichego” czytelnika jako „wyobrażenie” intonacyjnych właściwości poznawanego tekstu.

Układ nieregularnych wersów w utworach Przybosia, podobnie zresztą jak np. u Brzękowskiego, zmierza przede wszystkim do efektów natury semantycznej, a dopiero drugorzędnie ustala pewne proporcje rozmiarowe mogące posiadać walor rytmizacyjny. Są to wypadki takie, jak konsekwentny przeplot wersu długiego i krótkiego, przybliżone wy-

¹⁶ T. Peiper, *Futuryzm*. „Zwrotnica” 1923, październik. Przedruk w: *Tędy*, s. 194.

¹⁷ L. Kielanowski, *Sztuka wygłaszania wiersza a teatr i poezja*. „Życie Sztuki” 1938, s. 213 n.

równania długości wersów, układy o wersach wydłużających się lub skrcających, efekty pointowania wersem bardzo krótkim, albo też zaznaczanie wejścia w wypowiedź, a czasem w każdą nową jej część (strofę) przy pomocy wersu skontrastowanego z następnymi. Objawy takiego uporządkowania podlegać mogą nawet pewnej konwencjonalizacji, jak np. w pewnym okresie u Brzękowskiego chwyt zamykania utworu skontrastowanym wersem-pointą.

Cytuję kilka przypadkowo dobranych zakończeń jego wierszy:

[.]

wskazuje na anatomicznej karcie

morze

a może nie to

może?

to.

(Brzękowski, *elephantiasis*)

[.]

pewnie nie jutro

i nie pojutrze

nie jutro?

nie.

(Brzękowski, *nie jutro?*)

[.]

spłyniesz silny piękny nowy

człowiek

ty.

(Brzękowski, *pronunciamento*)¹⁸

4

Dokonania poetów krakowskiej awangardy zajmują w wersyfikacji międzywojennej miejsce szczególnie ważne nie tylko ze względu na stopień i zasięg polemiczności wobec form tradycyjnych, lecz również z powodu konstruktywnych propozycji, jakie negacji tej towarzyszyły, a przede wszystkim dlatego, że praktyczna i teoretyczna aktywność awangardzistów postawiła sprawy wiersza w centrum świa-

¹⁸ J. Brzękowski, *Poezje wybrane*. Londyn 1960, s. 32, 35, 47 (W drugiej osobie).

domiej uwagi, zainspirowała szereg teoretycznych dyskusji na te tematy, zmuszając do wyjścia poza impresyjne deklaracje¹⁹.

Poezja awangardowa nie wyczerpywała jednak wszystkich sposobów traktowania wiersza wolnego, jakie w Dwudziestoleciu się zarysowały (mówimy oczywiście nadal tylko o tych odmianach wiersza, w których odwołania do systemów tradycyjnych nie są w stanie zapewnić im „wierszowości”). Elementem jednoczącym wszystkie warianty wiersza awangardowego jest fakt, że zawsze relatywizowały one wiersz w stosunku do budowy składniowej, bez względu na to, czy go z nią uzgadniały, czy też jej przeciwstawiły. Obejmowały więc wszystkie jego wcielenia od bieguna rygorystycznej składniowości do celowej antyskładniowości, nie przewidywały natomiast realizacji neutralizujących składnię — „askładniowych”, żeby użyć tego terminu wbrew jego utartym zastosowaniom w pracach wersologicznych. Przejawy tego rodzaju zaobserwować się dają na dwóch całkowicie niepodobnych obszarach poezji. Pierwszy to twórczość poetów futuryzujących, drugi — twórczość Józefa Czechowicza.

W wypadku futurystów zastrzec się należy, że zjawiska, o których będzie mowa, są w tej poezji w gruncie rzeczy nieliczne, jej trzon podstawowy wypełnia bowiem wiersz dość swobodnie nawiązujący do systemów tradycyjnych, dający się interpretować w kategoriach „rozluźnionej” regularności i nie wskazujący na świadomą refleksję programową twórców. Marginalnie jednak objawiają się tam wersyfikacyjne konsekwencje sztandarowego hasła „słów na wolności”. Hasło to zresztą i w innych płaszczyznach budowy utworu znajdowało w polskiej poezji wyraz niezbyt oczywisty. Związana z nim przede wszystkim negacja porządku składniowego już tym samym likwidowała podstawę, z jakiej wywiodła wierszowość poezja awangardowa.

Jednym ze sposobów ignorowania składni stawał się brzmieniowy układ wiersza wówczas, kiedy zasady budowania sekwencji słownych opierało się przede wszystkim na analogiach głoskowej budowy sąsiadujących wyrazów, a nie na występujących pomiędzy nimi wiązaniach składniowych. Te ostatnie nie były przy tym całkowicie wyrugowane (bo zmuszałyby to do rezygnacji nawet z pozorów sensowności), ale różnymi środkami osłabiane. Tendencje tego rodzaju — wyjątkowo ostro jak na polski futuryzm — realizuje wiersz Brunona Jasińskiego *Wiossenno*:

¹⁹ Znaczenie owego ruchu intelektualnego promieniowało i w lata powojenne, ale charakterystyka współczesności została wykluczona z obrębu tej pracy nawet wówczas, gdy chodzi o dzisiejszą twórczość tych poetów, o działalności których mówiło się przy okazji międzywojennego Dwudziestolecia.

TARAS koTARA S TARA raZ
 BiAłe pAnny
 poezjAnny
 poezOwią poezAwią
 poezYjne poezOSny
 MAKI na haMAKI na sOSny
 rOSnym pełnowiOSnym rAnem
 poezAwią poezOwią
 pierwsze
 szesnastoLEtnie LETnie
 naIWne dziIWne wiersze
 kłOSy na włOSy bOSO na rOSy
 z brUZDY na brUZDY jAZDY bez UZDY
 słOńce uLEwa zaLEwa na LEwo
 na LEwo na LEwo na LEwo proSTo
 OSTy na mOSTy krOST wodorOSTy
 tuPOTY koPYT zło POTem oPADł
 oPADł i łoPOT i łoPOT i POT²⁰.

Zależności składniowe nie obejmują tu wszystkich słów, są wieloznaczne, gdyż pozbawione rozstrzygającego oparcia w interpunkcji, często nieczytelne, bo złożone ze słownych nowotworów o nie wykrystalizowanym znaczeniu, bądź też z ciągów słownych o celowo wpisanej możliwości wieloznacznego postaciowania (TARAS koTARA S TARA raZ). Ponad konkretyzującymi się z trudem logicznymi związkami międzysłownymi góruje narzucone im (niekiedy także przy pomocy chwytu typograficznego) pokrewieństwo brzmieniowe sprawiające, że tekst odbiera się przede wszystkim jako alternację dwóch serii brzmień: upodobniających i wariacyjnych.

Wręcz przeciwnie, analogie brzmieniowe wprowadzane przez poetów awangardowych miały na celu w pierwszym rzędzie efekty semantyczne. Zmierzały do ujawnienia znaczeniowych związków między wyrazami, bądź też do wywołania wrażenia takich związków:

[.]

zdjęty z pala
 palę się i płonę
 rozpalam
 męczarnią
 jedwabną jak włosy
 rozdartą
 w niedokończony krzyk.

(Brzękowski, *samobójstwo przy
 rue Monsieur le Prince*, w. 9—15)²¹

²⁰ B. Jasiński, *Utwory poetyckie*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył A. Stern. Warszawa 1960, s. 130.

²¹ Brzękowski, *Poezje wybrane*, s. 45 (W drugiej osobie).

U awangardzistów dźwiękowe zbliżenia odległych znaczeniowo słów wywoływać miały i mogły podobne spięcia jak w wypadku związków metaforyzacyjnych²². Podejmując zadania semantyczne, nie mogły oczywiście występować ani na zbyt rozległych przestrzeniach, ani w mechanicznym nagromadzeniu, wykluczającym niespodziankę towarzyszącą niezwykłym skojarzeniom.

Odpowiednikiem futurystycznego postulatu „słów na wolności” — w odniesieniu do budowy wierszowej było dążenie do rozchwiania spoiwości wewnętrznej wersu, który stanowi podstawową jednostkę struktury tekstu wierszowego, analogicznie jak zdanie — podstawową jednostkę struktury tekstu „prozaicznego”. Dążenie to objawia się w wypełnieniu wersu luźnymi, współrzędnymi cząstkami. Najprostszym sposobem jest przy tym operowanie układem wyliczeń, a więc zbiorem niezhierarchizowanych elementów:

[.]
 ja wyszedłem z ustami pełnymi klawikordów
 dysonansów sonat sonatin hydroburz
 przekleństw piźmowych węzów z kauczuku
 pudełek samozapalnych pożarów pożóg
 wodospadów łąz łaknących konwalii południa
 położnic palących połana serc
 serdecznych szerokich mórz elektrycznych
 elektronów jęczącej Elektry piersistej
 pierścieni miłosnych o łożu otwartym
 [.]

(Czyżewski, *De profundis*, cz. III. *Wodospad magnetycznych łąz*, w. 23—31)

Bardziej wyszukany przypadek przedstawia utwór Jasińskiego, w którym każdy wers robi wrażenie zlepku zdań eliptycznych. Osiągnięte jest to przy pomocy prymitywnego w gruncie rzeczy chwytu rozdzielenia kropkami składników normalnych zdań:

[.]
 Ktoś. W żałobie. Nie wie. Gdzie iść.
 Staął. Stoi. Ogląda. Liść.
 Podniósł. Z drogi. Pomięty. Kwiatek.
 Tyle. Panien. Tyle. Mężatek.
 Tyle. Przeszło. Tyle ich. Szło...
 Słońce. Świeci. Żółto. I mdło.
 Zaraz... Zaraz... Zaraz wam... Zagram...
 Panie. W kawiarni. Piją. Mazagran.
 Wieczorem. W domach. U św. Samki.
 Przed. Matką Boską. Paliły się. Lampki.

(Jasiński, *Marsz*, w. 59—68)

²² Por. J. Przyboś, *O poezji integralnej*. W: *Linia i gwar*, t. 1, s. 37.

Nadużywanie znaków interpunkcyjnych stało się tu zjawiskiem o szerokim zasięgu, dochodzącym nawet do rozdzielania wyrazów:

— bum! — bum! — bum! —
ryk trąb —
grzmot —
bęben — huk —
rytm — rąk — serc — i nóg —
sen — mas — rozpiera — pierś — szeroko —
dech oce — anu — spokoj — nego —
(Młodożeniec, *Koniec „Bombaju”*, w. 65—71)

Zatarciu wiązań składniowych służyć więc mógł bądź brak interpunkcji, bądź też — przeciwnie — jej nadużywanie, prowadzące do rozbicia jedności zdania, a w skrajnym wypadku nawet jedności słowa.

Spoistość wersu i jego autonomiczność osłabiać mogły również łańcuchy współbrzmień rozciągnięte ponad wersowymi granicami i postaciujące tekst niezależnie od układu wersowego. Taki wypadek przedstawia cytowany wiersz Jasińskiego *Wiosenno* i Czyżewskiego *Wodosпад магнетycznych тез*.

Skłonności dezintegracyjne futurystycznego wierszowania potęgowane były dodatkowo przez pewne zabiegi o charakterze typograficznym. Grupowanie wyrazów nie w poziomych ciągach, lecz w kilku pionowych kolumnach rozbijało jedność wersu, narzucając postrzeżeniu odbiorcy układy wyrazów upostaciowane wbrew linearnym wiązaniom składniowym:

kwew	pepsyna	kwew
żołądek	serce	kwew
pulsują	biją	natężone
zwoje	mych	kiszek
m ó z g		

(Czyżewski, *Hymn do maszyny mego ciała*, w. 1—5)²³

Graficzne eksperymenty, z takim naciskiem postulowane przez Marinettiego, który chciał, by zarówno ortografia, jak i typografia służyły podkreśleniu mimiki i gestykulacji mówiącego²⁴, stosunkowo najprościej dawały się realizować jako wyraz zamierzeń destrukcyjnych; znacznie trudniej owocowały jako rozwiązania konstruktywne, przedstawiające czytelne propozycje nowej interpretacji tekstu. W polskiej poezji międzywojennej najdoskonalsze osiągnięcia w tym zakresie nie

²³ Czyżewski, *Noc — dzień*, s. 6. — B. Jasiński, *But w butonierce*. Warszawa 1921, s. 84. — S. Młodożeniec, *Futuro-gamy i futuro-pejzaże*. Warszawa 1934, s. 21. — Czyżewski, *Noc — dzień*, s. 29.

²⁴ Por. F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*. Milano 1919, s. 62.

więzały się z aktywnością futurystów. Przypisać należy je Władysławowi Strzebińskiemu, który skomponował graficznie zbiorek *Przyboscia Z ponad*. Rozwiązania graficzne dostrajające się do awangardowej koncepcji utworu wierszowanego są tam wyraźnie nastawione na współdziałanie z poetyckim zamysłem, czasem nawet go wyręczają. Nie rozbijają semantycznych wiązań między słowami, lecz zmierzają raczej do zaostrenia ich wyrazistości. Jednak nawet w takiej postaci grożą, wobec przyzwyczajenia do innego układu wiersza, pewnym rozproszeniem uwagi czytającego.

Agresywne nastawienia cechujące postawę futurystów wobec zdania i wersu groziły całkowitym zniweczeniem wierszowości w wypadku „wolnych” układów wersowych. W praktyce polskiej nakładają się one jednak na układy tradycyjne, o pewnym, czasem nawet wysokim, stopniu rytmicznego ujednoczenia. Struktura utworu przedstawiała wówczas starcie dwóch skłóconych dążeń: jednej — zmierzającej do ukonstytuowania się spoiwanych wersów jako powtarzalnych jednostek rytmu, drugiej zaś — do rozpadania się wersów na szereg dowolnych i niehierarchizowanych części.

5

Propozycje futurystyczne miały charakter w gruncie rzeczy efemeryczny, natomiast poezja Czechowicza utrwaliła model wierszowania stanowiący obok dokonań awangardowych najbardziej trwałą składnik żywej współcześnie tradycji wolnego wiersza. Oba te nurty nie pozostawały zresztą w izolacji. Wśród liryków Czechowicza znaleźć można i takie, których struktura wierszowa nie różni się od pewnych utworów Przyboscia. Niewątpliwie oddziaływanie tego ostatniego określa punkt startowy twórczości Czechowicza. Natomiast jej pełny dorobek powołuje w zakresie wiersza zjawiska przekształcające doświadczenia i wzory awangardowe. Jeśli wiersz Przyboscia zaostrzał semantyczno-logiczne kontury zdania w porównaniu z wypowiedzią prozaiczną, to Czechowicz je tonuje i zaciera. Podziałowi na wersy nie nadaje funkcji retorycznych, rzadko wybija przy jego pomocy poszczególne słowa czy rozstawia akcenty logiczne, nie operuje też nagłymi kontrastami i efektami niespodzianości. Objawia natomiast skłonność do przybliżonych wyrównań międzywersowych przeprowadzanych dorywczo na różnych podstawach: sylabicznej, zestrojowej, akcentowej. Różnice w rozpiętości wersów są w małym stopniu wykorzystywane do zaskakującego uformowania zdań, a celowość swoją ujawniają przede wszystkim w płaszczyźnie „muzycznej”, a więc w brzmieniowej kompozycji wiersza:

monotonnie koń głowę unosi
 grzywa spływa raz po raz rytmem
 koła koła
 ziola

terkocze senne półzycie
 drożyną leśną łąkową
 dołem dołem
 polem

nad wieczorem o rżyska zawadza
 księżyc ciemny czerwony
 wołam
 złoty kołacz

nic nie ma nawet snu tylko kół skrzyp
 mgława noc jawa rozlewna
 wołam kołacz złoty
 wołam koła dołem polem kołacz złoty
 (Czechowicz, *przez kresy*)²⁵

Wyrazistość konstrukcji składniowych ulega, niezależnie od układu zdania w wersie, generalnemu osłabieniu²⁶. Miejsce rozwiniętych zdań o wyraźnych zasadach przyporządkowań poszczególnych słów zajmują szeregowane współrzędnie równoważniki zdaniowe, często w postaci luźnych pojedynczych wyrazów. Niektóre sekwencje słowne są z punktu widzenia rozczłonkowania składniowego niejasne i celowo dwuznaczne. Wrażenie to potęguje brak interpunkcji i dużych liter. (Por. np. możliwość dwojakiej interpretacji w przywołanym wierszu: „Nic nie ma. Nawet snu. Tylko kół skrzyp”, lub: „Nic. Nie ma nawet snu. Tylko kół skrzyp”.) Jedyłą interpunkcją staje się graficzny układ wersów. W wypadku kiedy granice wersów nie rozcinają ścisłych zespołów składniowych, przestankowanie wersowe daje równocześnie wskazówki do interpretacji znaczeniowej (tak jest w wierszu *przez kresy*). W innych wypadkach trudność w określeniu właściwych sensownych ugrupowań wyrazów ogromnie wzrasta, ale tym samym wzmacnia się wewnętrzna spistość i autonomiczność wersów, sprzyjająca ujawnianiu rytmicznych wyrównań, o jakich wspomniałam poprzednio. Na przykład:

cyganka dzwon spódnicy
 dzwon cyganka smagły przegub
 śniadolicy
 rozkwit południowych brzegów

²⁵ J. Czechowicz, *Wiersze*. Lublin 1963, s. 101 (*ballada z tamtej strony*).

²⁶ Por. Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*. „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3, s. 132.

choinek dzwony wzdłuż toru
o wagon biją jak puls
złotolicego wieczoru
wyglądam na rozłogach pól

pagórki wonne pagórki dzwonne
po widnokręgach lubią się włóczyć
przystają tu i tam pokłonem
leżącym wiolinowym kluczem

(J. Czechowicz, *nuta na dzwony*, w. 1—12)²⁷

Słabnięciu norm logiczno-składniowej hierarchizacji wyrazów towarzyszy wzrost znaczenia głoskowych pokrewieństw między słowami. Wytwarzają one poczucie przepływania brzmień i znaczeń, analogicznie jak w przedstawieniowej warstwie poezji Czechowicza zachodzi przenikanie i nakładanie się na siebie obrazów i skojarzeń²⁸, związane nierozłącznie z poetyką sennego marzenia i wizyjnego pejzażu. Na tej płaszczyźnie ogniskuje się swoistość poezji Czechowicza w kontekście klarownie rozczłonkowanych, operujących techniką ostrych cięć i kontrastowych zestawień utworów awangardowych.

W jednym i drugim wypadku — a dotyczy to także epizodu futurystycznego — zasady budowy wierszowej okazują się ścisłym odpowiednikiem generalnej koncepcji wypowiedzi poetyckiej, i tylko jako jej składnik potwierdzają swoją wartość. Dlatego też wszelka konwencjonalizacja chwytów wiersza wolnego, objawiająca się w przenoszeniu ich na inne tereny poetyckie, znacznie dotkliwiej grozi świadectwem epigońskiej manieri niż w wypadku tradycyjnego wiersza regularnego, którego schematy wersyfikacyjne miały już w swoim założeniu charakter trwałe, powtarzalny i względnie niezależny od poetyckiej struktury utworu.

²⁷ Czechowicz, *Wiersze*, s. 126 (*w błyskawicy*).

²⁸ Por. K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 56.