Lucylla Pszczołowska, Josef Hrabák, А. М. Кондратов

Trzy popularne książki o wierszu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 57/1, 327-337

1966

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

TRZY POPULARNE KSIĄŻKI O WIERSZU

W badaniach z zakresu poetyki, a szczególnie zagadnień wiersza, daje się zauważyć od jakiegoś czasu duże ożywienie. Dzięki osiągnięciom lingwistyki uzyskano nowe narzędzia przydatne w analizie budowy wiersza. Użycie metod statystycznych opartych na teorii prawdopodobieństwa pozwala na ścisłą, ilościową charakterystykę zjawisk i ich porównywanie. W orbitę zainteresowań badaczy wchodzi przy tym coraz wyraźniej poezja nowsza, różne postacie wiersza wolnego. Rezultaty badań, interpretacje, do których dochodzi się nowymi metodami (a nawet same te metody — skoro zdały egzamin w praktyce badawczej), stają się z kolei przedmiotem upowszechnienia. Szczególnie ważne jest ono dziś, gdy poezja odwraca się od regularnych systemów wersyfikacyjnych, gdy — aby ją jako poezję przyjąć — trzeba nieraz z trudem dochodzić do zasad kształtowania wiersza. Poezja wymaga dziś często współudziału ze strony czytelnika, chce mieć czytelnika aktywnego, a tego trzeba dopiero przygotować. Jakie powinno być to przygotowanie, co jest potrzebne czytelnikowi poezji — na te pytania starają się odpowiedzieć autorzy dwóch popularnych książek o wierszu, wydanych niedawno w Czechosłowacji. A robią to w sposób odmienny.

Umíte číst poezii? [1] — praca profesora Josefa Hrabáka, wybitnego znawcy zagadnień wiersza, wyrosła najwyraźniej z dydaktyki uniwersyteckiej, i to stanowi o jej dużych zaletach. Jest pisana językiem dobrego wykładu, jest — mimo że stosunkowo obszerna — zbudowana przejrzyście, ma szerokie zaplecze ogólnoliterackie. Sprawom wiersza poświęca autor oczywiście najwięcej miejsca, poprzedzając je dużym, dwuczęściowym wstępem. Rozdział *Piśmiennictwo i literatura piękna* traktuje o zagadnieniu tytułowym: o literaturze pisanej i ustnej, o funkcjach literatury pięknej, o rodzajach i gatunkach literackich. Drugi, *O kulturze czytania*, zapoznaje czytelnika z głównymi zasadami percepcji utworu literackiego — mówi o potrzebie orientowania się w produkcji literackiej, o stosunku do literatury dawnej, wreszcie o metodach kulturalnej lektury.

Rozdziały te, interesujące i pożyteczne, grzeszą może nieco, z jednej strony, przesadnym normatywizmem, z drugiej — akcentami polemicznymi. Przeciwstawianie się obiektywizmowi w obrazowaniu artystycznym czy postulowanie typizacji postaci to sprawy wymagające omówienia szerszego, niż na to pozwala praca popularnonaukowa, nie mówiąc już o niezbędnym tu przygotowaniu odbiorcy.

Następna część pracy zawiera krótki wykład dotyczący analizy dzieła literackiego — analizy najogólniejszej, którą powinien przeprowadzić każdy czytelnik, aby zdać sobie sprawę, dlaczego utwór mu się podoba lub nie podoba, aby uchwycić jego główne cechy i dokonać oceny. Podkreśliwszy potrzebę badania zagadnień poetyki, przechodzi autor do wyjaśnienia pojęć „poezja" i „proza", do omówienia stosunków między prozą a wierszem. Zestawienie fragmentu przewodnika turystycznego z wierszem, w którym ten sam odcinek drogi przedstawiony jest w indywidualnym przeżyciu poety (świetny chwyt metodyczny!), daje Hrabákowi podstawę do określenia, na czym polega poetyckość tekstu Wybór faktów prezentowanych w utworze poetyckim jest określony poprzez indywidualny stosunek do nich poety. Przedstawiając zjawiska, poeta ukazuje nowe, nie dostrzegane dotąd przez czytelnika ich aspekty i relacje, umożliwiając przez to głębsze poznanie rzeczywistości. Formą charakterystyczną dla poetyckiego

---

[1] Josef Hrabák, *Umíte číst poezii?* Brno 1963, Krajskie nakladatelství, Edice „Hosta do domu", svazek 3.

widzenia rzeczywistości jest wiersz; niemniej spotyka się i poematy prozą — im poświęca Hrabák krótki rozdział na zakończenie omawianej partii książki.

Ten właśnie rozdział, poruszający zagadnienie wzajemnego stosunku wiersza i prozy, które powraca jeszcze kilkakrotnie na kartach pracy Hrabáka, niepokoi nieco zbyt uproszczonym traktowaniem genezy poematu prozą. Utwory tego typu powstają — zdaniem autora — w rezultacie niezadowolenia ze starych, tradycyjnych środków poetyckich, którymi nie daje się wyrazić nowa rzeczywistość. Problematyczne wydaje się też stanowisko Hrabáka w sprawie percepcji prozy poetyckiej: poeci łączą utwory wierszowane i pisane prozą poetycką we wspólnym zbiorku po to, aby te ostatnie były percypowane na tle wiersza. Ukształtowanie prozaiczne — bez względu na elementy rytmizacji — będzie jednak chyba zawsze w percepcji odnoszone do prozy niepoetyckiej, podobnie jak wiersz wolny percypowany jest na tle wiersza regularnego bez względu na to, w jakim „towarzystwie" występuje.

Dalszą część książki, złożoną z trzech rozdziałów, stanowi omówienie istoty i roli metafory poetyckiej. Autor dzieli wstępnie metafory na leksykalne oraz afektywne, które posiadają nową wartość znaczeniową, wyrażają określony emocjonalny stosunek do przedmiotu. W rozdziale 2 pokazuje Hrabák na licznych, znakomicie dobranych przykładach, że znaczenie metafory jest czymś więcej i czymś innym niż sumą znaczeń tworzących ją wyrazów, omawia rolę metafory w przekazywaniu bogactwa i wielostronności świata otaczającego, wyjaśnia znaczenie metafory dla wywołania określonego nastroju. Hrabák przedstawia tu metaforę jako wyraz światopoglądu poety. W końcowych rozważaniach zajmuje się zagadnienem metafory dźwiękowej. Rozdział 3 przynosi rozróżnienie między metaforą a porównaniem oraz między metaforą, metonimią i symbolem.

Partia poświęcona metaforze, najcenniejsza bodaj w książce Hrabáka, ilustrowana jest wyłącznie przykładami zaczerpniętymi z tekstów wierszowanych. Autor, który w poprzedniej części zadeklarował wiersz jako formę najbardziej charakterystyczna dla poetyckiego przedstawiania rzeczywistości — ma do tego prawo. Szkoda tylko, że sprawy poetyckiego obrazowania ujął w zupełnej izolacji od zagadnień wiersza, którymi zajmuje się dalej, że nie spróbował ich powiązać z aspektami znaczeniowymi struktury rytmicznej.

Te aspekty zostały zresztą dość pobieżnie omówione w następnej dużej części pracy, gdzie główny nacisk położono na budowę wiersza, na wykorzystanie w układzie wierszowym elementów systemu językowego. Autor zajmuje się tu różnicą między rozczłonkowaniem składniowym a wierszowym, intonacją, akcentem i iloczasem oraz — zagadnieniem impulsu metrycznego. Następnie mówi o systemach wersyfikacyjnych, szczególnie dużo miejsca poświęcając, z natury rzeczy, czeskiemu wierszowi sylabotonicznemu. Przechodzi później do spraw związanych z rymem — z jego funkcją rytmiczną, wartością znaczeniową — szczegółowo przy tym zajmując się częstym w nowszej poezji rymem niedokładnym. Po krótkim, ale bardzo ciekawym omówieniu zagadnień instrumentacji głoskowej w pozycjach nierymowych — następuje, jak ją autor nazywa, „wycieczka historyczna" w stronę wiersza staroczeskiego.

Ta bogata w problematykę, ściśle „wierszowa" część książki Hrabáka budzi kilka dość istotnych wątpliwości.

Szeroki zasięg wiersza wolnego w nowszej poezji sprawia, że autor, który chciałby przy okazji spopularyzować tę poezję, bardzo często sięga do niego po egzemplifikację. Ma to jednak i swoje niezbyt dobre strony. Np. sprawy intonacji w wierszu interesują Hrabáka tylko z punktu widzenia wiersza wolnego,

który porównuje pod tym względem z prozą. Ale rola intonacji w wierszu wolnym jest tak związana genetycznie z wierszem regularnym i do tego stopnia opiera się na czytelniczym nawyku wyrosłym z lektury regularnych wierszy, że tezy o intonacji nie podbudowane materiałem z systemów wersyfikacyjnych numerycznych są w znacznej mierze gołosłowne. Podobnie chyba — dużym znaczeniem wiersza wolnego — trzeba tłumaczyć próby przekonania czytelnika o roli impulsu metrycznego w utworach tego typu. „Po przeczytaniu wersu oczekujemy, że będzie następował wiersz (nie proza)" (s. 151). Wydaje się, że autor przypisuje tu rolę impulsu metrycznego — sygnałowi graficznego rozczłonkowania, nie można bowiem mówić o impulsie metrycznym tam, gdzie metru, w pojęciu przez Hrabáka używanym, nie ma [2].

W rozdziałku o rymie spotykamy się znów z próbą wiązania formy literackiej utworu bezpośrednio ze światopoglądem poety — bez przejścia, jakie stanowi kierunek poetycki, poetyka okresu, stosunek do tradycji literackiej, itp. „Zmiany w normie rymowania (np. rozpowszechnienie rymów niedokładnych w poezji najnowszej i odejście w ogóle od rymu w wierszu wolnym) — pisze Hrabák — wypływają ze zmienionego stosunku poety do rzeczywistości. Poeta jest świadom tego, że tradycyjna forma wyraża tradycyjne widzenie świata, i swoje nowe, głębsze poznanie świata i życia chce wyrazić za pomocą nowej formy" (s. 199—200).

Przyjmując takie stanowisko, należałoby np. Nezvalowi czy — całkiem już współcześnie — Šotoli odmówić prawa do nowego, głębszego widzenia świata, ponieważ obaj często stosują rymy dokładne!

Takiego samego przeskoku usiłuje dokonać Hrabák w rozdziale o wierszu staroczeskim. Celem autora było tu ukazanie, „jak zmienia się forma wierszowa w zależności od zmian w zakresie treści literatury i stosunku poety do przedstawianej rzeczywistości" (s. 211). W rezultacie otrzymujemy bardzo dyskusyjną i chwiejną interpretację formy wierszowej w różnych gatunkach poezji staroczeskiej: „Im bardziej utwór literacki zbliżał się do liryki, tym bardziej jego wiersz w staroczeskiej poezji pierwszej połowy XIV w. był wiązany. Epika miała wiersz »wolniejszy« niż liryka, a gdy szło o utwór aktualny — jak w *Kronice Dalimila* — swoboda była tak wielka, że wiersz zbliżał się do prozy. Było to ściśle zależne od sposobu obrazowania: obraz liryczny wyrażany był wierszem »bardziej wiązanym« niż obraz epicki, a tam gdzie poeta starał się w relacjonowaniu zdarzeń wręcz zbliżyć się do działalności politycznej, a więc w znacznym stopniu rezygnował z obrazu artystycznego, jego wiersz zbliżał się do prozy" (s. 217).

Aby podtrzymać tę interpretację, Hrabák tworzy zupełnie dowolnie kategorię staroczeskiej liryki mówionej, której przykładem mają być *Kunhutina modlitba* („*Vitaj, králu všemohúci...*") oraz *První spor duše s tělem* — typowe przecież teksty pieśniowe, znane i w polskich wersjach. Prymarna różnica między kształtem wierszy lirycznych a *Kroniką Dalimila*, pisaną wierszem asylabicznym, w którym długość wersu regulowana jest długością zdania pojedynczego, a więc oscyluje wokół 8-zgłoskowego odcinka [3] — nie wynika ze stopnia zaangażowania poety w życie polityczne. Pierwszy utwór — to poezja śpiewana, a więc stro-

---

[2] Nieco dalej pisze Hrabák (s. 165): „Metr jest schematem, a rytm jego konkretną (często niedokładną) realizacją".

[3] Zob. J. Woronczak, *Zasada budowy wiersza „Kroniki Dalimila"*. „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 2.

ficzna i sylabiczna, drugi zaś — poezja mówiona (czy może melorecytowana) lub czytana. Regularnym wierszem niejednokrotnie pisywano przecież aktualne utwory polityczne — tyle że przeznaczone do śpiewu!

Następnie przechodzi Hrabák do rozważań dotyczących „niektórych zagadnień prozy artystycznej", a mianowicie do określenia, co to jest beletrystyka, do elementów rytmicznych i eufonicznych w prozie powieściowej oraz rozróżnień pomiędzy narracją a mową pozornie zależną. W zakończeniu książki powraca znów do sprawy wzajemnego stosunku wiersza i prozy, omawiając formy przejściowe między tymi dwoma układami wypowiedzi językowej.

O tym zagadnieniu Hrabák, który zajmuje się nim od kilku lat[4], ma wiele do powiedzenia — cytuje ciekawe przykłady form przejściowych, analizuje tendencje rytmiczne w prozie poetyckiej. Wydaje się jednak, że w jego ujęciach istnieją pewne sprzeczności, na skutek których sprawa stosunku wiersza do prozy nie uzyskała właściwego oświetlenia. W owym ostatnim rozdziale, starając się określić cechy wspólne dla wszystkich typów wiersza w odróżnieniu od prozy, Hrabák stwierdza, że „podstawową cechą mowy wiązanej jest specyficzny podział wypowiedzi językowej, czyli rozczłonkowanie na swoiste całostki, na wersy. Dlatego proza rozpisana na odcinki nie zajmujące całej przestrzeni stronicy druku byłaby w sposób konieczny traktowana jako wiersz; sama grafika oznaczałaby już, że chodzi o językowe zjawisko autonomicznego podziału. Wszelkie pozostałe elementy budowy wierszowej są zjawiskami drugorzędnymi [...]. Ich funkcją jest podparcie rozczłonkowania na autonomiczne całostki wierszowe przez uregulowanie innych, dalszych czynników, np. długości wersów (izosylabizm), rozkładu akcentów wyrazowych (tonizm), itd." (s. 248).

Aby scharakteryzować odrębność wiersza jako układu językowego w stosunku do prozy, nie trzeba chyba wszystkich jego typów sprowadzać do jednego mianownika, wyrokować, co jest pierwotne, a co wtórne. Te sprawy są związane najściślej z historią wiersza. Poezja regularna i rymowana np. nie wymaga w zasadzie sygnału graficznego — i nie dopiero Paul Fort czy Maksym Gorki, cytowani przez Hrabáka, ale już poeci średniowieczni często tego sygnału nie stosowali. Natomiast w wierszu wolnym sygnał ten ma bardzo istotne znaczenie — ale sam autor w jednym z poprzednich rozdziałów ostrzegał, żeby takiego wiersza nie traktować jako prozy „rozpisanej na odcinki" (s. 139).

Wydaje się, że gdyby Hrabák ujednoznacznił swoje stanowisko w tej sprawie, gdyby nie starał się przedstawiać zmian w zakresie form literackich jako bezpośredniego rezultatu przemian zachodzących w płaszczyźnie światopoglądowej poety, lecz spróbował je ująć w kontekście zagadnień obrazowania poetyckiego — jego przystępnie i ciekawie napisana książka wiele by zyskała.

Niemal równocześnie z książką Hrabáka ukazała się inna publikacja pod podobnym tytułem: *Jak číst poezii*[5]. Popularyzuje ona jednak nie tyle teorię wiersza, co samą poezję współczesną. Na książkę składają się opracowania

---

[4] Zob. J. Hrabák, *Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition.* W księdze referatów: *Poetics. Poetyka. Поэтика.* Warszawa 1962.

[5] *Jak číst poezii.* [Zawartość: M. Červenka, *Problémy moderního básnictví* (s. 11—96); M. Grygar, *Nezval* (s. 99—132); Z. Pešat, *Halas* (s. 133—147); J. Opelík, *Kainar* (s. 148—165); V. Karfíková, *Hrubín* (s. 166—180); J. Brabec, *Holan* (s. 181—200); J. Opelík, *Mikulášek* (s. 201—220); Z. Pešat, *Kundera* (s. 222—

krytyczne twórczości 12 czeskich poetów, od Nezvala do twórców skupiających się wokół czasopisma „Květen", napisane przez pracowników Instytutu Literatury Czeskiej — J. Brabeca, M. Červenkę, M. Grygara, V. Karfíkovą, J. Opelíka i Z. Pešata; poprzedza je szkic Červenki o zagadnieniach nowszej poezji czeskiej.

W tej stosunkowo obszernej rozprawie wstępnej (s. 11—96) Miroslav Červenka połączył z dużym powodzeniem swoje talenty poety, krytyka i badacza wiersza. Prowadzi wykład lekko i prosto, ale na ogół unikając uproszczeń. Z góry uprzedza czytelnika, że dzisiejsza poezja nie nadaje się w większości wypadków do czytania w tramwaju lub na nudnym referacie, że wymaga uwagi i skupienia; współczesna poezja zakłada, że będzie ją czytał człowiek z jasną głową i bogatą wyobraźnią, który stara się zrozumieć intencje poety.

Po takim wstępie przystępuje autor do przedstawienia — zawsze na przykładach — zasad nowszej poezji. Mówi tu o swobodzie obrazowania, której początek dała poezja romantyczna, o stosunku symbolistów do obrazowania, o twórczej i poznawczej roli metafory, o jej funkcji wywoływania skojarzeń, mobilizowania wyobraźni odbiorcy. Następnie zajmuje się bliżej obrazowaniem „intelektualnym" — obejmującym pewne całości myślowe, operującym metaforą, która uogólnia właściwości zestawianych zjawisk. Dalsze stronice przynoszą rozważania o prawdzie artystycznej w poezji, o tym, jak w lirycznej wypowiedzi przełamuje się otaczająca poetę rzeczywistość. Červenka pisze następnie o zawartym w wierszach „obrazie poety", który jest właściwie obrazem jego czasów i jego środowiska, i przytacza trafne słowa Halasa o tym, że „każdy wiersz, jeśli jest naprawdę wierszem, oddziela się od swego twórcy". W osobnym rozdziałku omawia krótko pojęcie awangardy poetyckiej, zajmuje się międzywojennym kierunkiem w poezji czeskiej — poetyzmem, wreszcie poezją proletariacką i surrealizmem.

Po rozważaniach zatytułowanych *Konwencja i nowatorstwo w poezji współczesnej*, gdzie autor akcentuje m. in. wykorzystanie przez nowszą poezję wyrazów określających pojęcia i zjawiska z dziedziny dzisiejszej wiedzy i techniki oraz ich zestawienie w metaforach ze słowami wyrażającymi stany uczuciowe — następuje omówienie formy wierszowej. Červenka nie chce wykładać reguł wersyfikacji, nie chce, aby książka stała się podręcznikiem czy zbiorem recept, ale robi wyjątek dla wiersza wolnego, zarówno ze względu na duże zainteresowanie tą formą, jak i na jej znaczenie dla poezji ostatnich lat. Specyfikę tego wiersza pokazuje jak najsłuszniej na tle wiersza regularnego, prowadząc czytelnika do stwierdzenia o konstruktywnej roli intonacji we współczesnym wierszu wolnym.

Obawiając się zapewne, że przeciążyłoby to popularny szkic, Červenka rezygnuje z dokładniejszej charakterystyki różnych typów wiersza wolnego; nie interesuje się zupełnie np. składnią wiersza wolnego, wierszem „zdaniowym" czy wierszem opartym na powtarzalności krótszych niż zdanie całostek; jako wyznacznik wierszowego rozczłonkowania przyjmuje od razu nadbudowującą się nad składniowo-wierszowym podziałem wypowiedzi intonację. Takie stanowisko nie wydaje się jednak ani właściwe metodologicznie, ani korzystne dla czytelnika książki. Pewne elementy charakterystyki składniowej bardzo by się przydały w dalszym wykładzie, pozwalając np. bliżej określić, na czym polega wiersz zdaniowy, popularny w czeskiej poezji. Poza tym daje się tu bardzo we znaki brak jasnego przedstawienia problematyki intonacji zdania i wiersza. Zacytowawszy fragment wiersza wolnego,

---

227); M. Grygar, *Florian* (s. 227—234); M. Červenka, *Šotola* (s. 234—243); J. Opelík, *Holub* (s. 243—249); J. Opelík, *Skácel* (s. 249—255)]. Praha 1963. Československý spisovatel, s. 266. „Klub přatel poezie. Výběrova řada", svazek 17.

Červenka pisze: „na końcu każdego wersu są umieszczone słowa najbardziej znaczące, najważniejsze obrazy poetyckie [...]. A to rozmieszczenie ważnych i wyrazistych słów rzutuje i na stronę dźwiękową tekstu — koniec każdego wersu jest jakoś głosowo wzniesiony, w porównaniu z końcem zdania w prozie — ma dodatkowy przycisk" (s. 66). Dążąc do przedstawienia roli intonacji w sposób jak najjaśniejszy, ale i jak najkrótszy, Červenka splątał tu nieszczęśliwie kilka spraw: ton podstawowy mowy, który na końcu wersu raczej opada, niż się wznosi [6], i przycisk, który istotnie w pozycji klauzulowej jest najsilniejszy. Intonacja wersu jest przy tym oparta w istocie na intonacji zdania w prozie — i stąd owo zwiększenie roli przycisku przy końcu odcinka struktury wierszowej. Zachodzi ono i wówczas, gdy na końcu wersów nie są umieszczone wyrazy o szczególnym walorze semantycznym — takie wypadki, jak cytowany przez Červenkę, wcale nie są powszechne w wierszu wolnym i nie można ich traktować jako reprezentatywnych dla tej formy.

Dalej, jak już wspomniano, zajmuje się autor głównymi rodzajami wiersza współczesnego, prezentując przede wszystkim różne typy zdaniowego wiersza asocjacyjnego. Mówi też o balladzie w nowszej poezji fabularnej, o włączaniu w wiersz fragmentów rozmów, dokumentów itp., o dążeniu do autentyzmu, o wierszu-reportażu. Końcowe rozdziałki poświęcone są roli pieśni we współczesnej poezji. Zdaniem autora, poezja dzisiejsza odchodzi od pieśni, co tłumaczy się jej dążeniem do wyrażania procesów myślowych, przedstawiania zmian w świadomości ludzkiej i otaczającej rzeczywistości. Pieśń zakłada pewną „skończoność i jednoznaczność przeżycia, bezpośredniość uczucia nie osłabionego przez refleksję. Stąd wywodzą się najważniejsze cechy wiersza pieśniowego: prostota wyrazu, regularny rytm i rym, prawidłowo zbudowana strofa, częste użycie powtórzeń. Obraz poetycki zaś wymaga czegoś niemal przeciwnego — przyciąga uwagę do poszczególnych wyrazów, załamuje melodię, odwraca się od powtórzeń, dąży do dynamicznego rozwoju wypowiedzi.

Wydaje się, że autor trochę zbyt bezpośrednio wiąże formę wiersza pieśniowego z interpretacją treści pieśni ludowych — jako kontrargument wystarczy tu np. twórczość Leśmiana. A może doszedł do głosu osobisty pogląd Červenki-poety? Na szczęście ustępuje on nieco dalej miejsca Července-badaczowi, który sam pokazuje na przykładzie wiersza Josefa Hory, jak współczesna poezja wykorzystuje elementy twórczości pieśniowej.

To właśnie łączne omówienie zjawisk obrazowania poetyckiego i struktury wierszowej jest najbardziej interesującą częścią pracy. Szkoda, że Červenka nie przyjął takiego sposobu traktowania rzeczy w całym swoim szkicu. Byłoby to nie tylko ciekawe, ale przyniosłoby korzyść całej książeczce, zwłaszcza gdyby stanowiło niejako wzorzec dla jej drugiej części. W dalszych bowiem rozdziałach, poświęconych twórczości poszczególnych poetów, zagadnienia wiersza są albo zupełnie pomijane — np. szkic Grygara o poezji Nezvala, albo wydzielane do osobnych podrozdziałów — np. *Stavba basně* w szkicu Opelíka o poezji Mikuláška. W obu wypadkach charakterystyka twórczości poety jest przez to zubożona. Np. takie wiersze Nezvala, jak cytowana u Grygara *Morava*, są bez sięgnięcia do dziedziny składni wręcz niejasne, a trafne porównanie utworu *Píseň písní* do litanii pozostaje nie wykorzystane bez tego typu interpretacji. Bardzo ciekawy rozdziałek w szkicu Opelíka także nie załatwia sprawy. Jest on przede wszystkim tak krótki, że pew-

---

[6] Tzn. ma linię kadencyjną, a w wypadku dwudzielnej budowy wersu będzie to najczęściej antykadencja w środku, kadencja na końcu, a nie — jak Červenka rysuje — dwie jednakowe linie intonacyjne składające się na melodię wersu.

nych spraw zdołał autor tylko dotknąć, pozostawiając je domyślności czytelnika (np. rola pauzy w wierszu Mikuláška); poza tym treść szkicu zupełnie nie usprawiedliwia końcowego wniosku, głoszącego, że „analiza formy pokazuje, iż Mikulášek jest poetą-dialektykiem" (s. 220). Gdyby autor swoje cenne obserwacje dotyczące budowy wiersza połączył z poprzednio omawianymi zagadnieniami obrazu poetyckiego u Mikuláška — być może, udałoby mu się taką tezę udowodnić.

W niektórych szkicach uderza w ogóle pewien schematyzm ujęcia — sprawia on, że czytelnik otrzymuje sylwetkę twórczą poety jakby „pokrojoną na kawałki". Np. Karfíková omawając twórczość Hrubina stosuje następujący podział: 1) charakter dzieła, 2) zależności rozwojowe, 3) zmiany metafory — i traktuje te kolejne tematy zupełnie odrębnie. Nie wszyscy autorzy poszczególnych szkiców starali się przedstawić twórczość omawianego poety na tle współczesnej mu poezji, pokazać ją choćby najogólniej jako jakieś ogniwo rozwojowe, sięgnąć porównawczo do znanej czytelnikowi poezji poprzedników. Takie nawiązanie, zawsze przynoszące cenne rezultaty, spotykamy u Grygara, Pešata, Opelíka.

Książka naszych czeskich kolegów jest chyba pierwszą próbą popularnego przedstawienia problematyki współczesnej poezji przez jej znawców i badaczy. Zasygnalizowane tutaj potknięcia czy braki można więc chyba złożyć na konto tej „pierwszości". Zarówno bowiem sam pomysł książki jak i sposób realizacji wydaje się bardzo trafny i warty naśladowania.

Inne, trudniejsze bodaj zadanie postawił sobie A. Kondratow, autor małej książeczki *Matematyka i poezja* [7]. Utalentowany badacz, należący do najmłodszego pokolenia radzieckich wersologów, chciał pokazać przydatność teorii informacji oraz metod matematycznych w procesie poznania i interpretacji utworu poetyckiego, przedstawić tak kuszące dla humanisty możliwości sprawdzenia twierdzeń opartych na intuicji czy cząstkowej obserwacji — za pomocą charakterystyk cyfrowych. Te sprawy warto na pewno popularyzować, warto dowieść szerokiemu ogółowi, że to, co się mówi o utworze poetyckim, może być udokumentowane ścisłymi, sprawdzalnymi danymi.

Bardzo żywo i ciekawie Kondratow przedstawia na wstępie założenia teorii informacji (oczywiście, w ogólnym sensie) — mówi o przekazie i kodzie, o jednostce informacji i sposobie jej mierzenia. Następnie zajmuje się zastosowaniem teorii informacji do badania dzieł sztuki, a w szczególności — do literatury pięknej, do wiersza. Przeszedłszy na teren poezji, autor porusza obszerniej problem zastosowania teorii prawdopodobieństwa do analizy rosyjskiego czterostopowca jambicznego, prezentując rezultaty badań wiersza jambicznego od Łomonosowa i Dierżawina aż do poezji współczesnej. Kondratow interesuje się w swojej książeczce także i dolnikiem, i wolnym wierszem akcentowym, i współistnieniem różnych systemów wierszowania w nowszej poezji rosyjskiej — u Błoka, Chlebnikowa, Majakowskiego, w każdym wypadku opierając swoje stwierdzenia na dokładnych zestawieniach statystycznych. W ostatnich dwóch rozdziałach autor wraca znów do sprawy informacyjnej wartości poezji, tym razem zastanawiając się nad różnicą pomiędzy systemami wersyfikacyjnymi pod względem nadmiaru (redundancji), powodowaną przyjęciem określonych zasad rozczłonkowania wypowiedzi i określonych wymagań łączenia wyrazów we współbrzmienia.

Już z tego pobieżnego przeglądu widać, że praca Kondratowa składa się właściwie z dwóch komponentów tematycznych, przetasowanych ze sobą. Jeden, sta-

[7] А. М. Кондратов, *Математика и поэзия*. Москва 1962, Издательство „Знание", s. 48.

nowiący jakby obramowanie, dotyczy perspektyw mierzenia informacji, jaką niesie przekaz poetycki, porównywania danych dotyczących zawartości informacyjnej różnych układów wypowiedzi i różnych systemów wierszowania. Drugi — właściwe jądro książeczki — prezentuje wyniki konkretnych prac nad analizą rozmaitych postaci rytmicznych wiersza przy zastosowaniu statystyki i teorii prawdopodobieństwa, zupełnie pomijając sprawę informacyjności tych postaci rytmicznych.

To połączenie dwóch kręgów zagadnień — bardzo silnie dziś ze sobą związanych, ale dających się przecież traktować rozłącznie — nie wyszło chyba książeczce Kondratowa na dobre. I to zarówno ze względów technicznych (praca liczy 48 stron), jak — i przede wszystkim — merytorycznych. O ile bowiem metody matematyczne opárte na teorii prawdopodobieństwa są już dość często i z powodzeniem stosowane w badaniach szczegółowych wiersza, to sprawy mierzenia informacji przekazywanej przez elementy utworu literackiego znajdują się w fazie przygotowawczej, nie wyszły poza wstępne próby i często zawodne pomysły — więc nie dojrzały chyba do popularyzacji. Można oczywiście — i Kondratow robi to w sposób porywający — pisać o perspektywach, jakie otworzą się wraz z rozwojem tego typu prac. Ale nie należy podawać jako miarodajnych — wyników fragmentarycznych badań i obliczeń, opartych niejednokrotnie na spornych założeniach.

Poruszę tu tylko jeden, ale najważniejszy chyba dla autora i jego pracy problem: różnicy między wartością informacyjną poezji i prozy. Kondratow opisuje metodę mierzenia informacji przekazywanej przez utwór — jest to metoda Shannona, którą udoskonalił Kołmogorow. Polega ona na odgadywaniu kolejnych liter tekstu przez osobę nie znającą tekstu na pamięć. Zestawiając ogólną liczbę liter danego tekstu z odsetkami liter odgadniętych i nie odgadniętych oraz znając prawdopodobieństwo pojawienia się każdej litery w danym języku, można określić ilość informacji, jaką pojedyncza litera przekazuje czytelnikowi tekstu. Szereg doświadczeń wykazał, że informacja, którą daje jedna litera utworu literackiego pisanego prozą, wynosi około jednego bita. A tekst wierszowany? W poezji, powiada Kondratow, należałoby się spodziewać, że informacyjna zawartość litery będzie mniejsza ze względu na rygory, jakie wprowadza rytm, organizacja stroficzna, układ rymowy. Tymczasem jednak okazało się, że jedna litera w wierszu ma większą zawartość informacyjną — informacja, jaką niesie, według relacji autora stanowi około półtora bita.

Kondratow wyjaśnia tę nieoczekiwaną różnicę większą swobodą wypowiedzi, jaka jest właściwa poezji. Dotyczy ona w znacznej mierze składni: wybór między różnymi konstrukcjami składniowymi jest w wierszu większy. Ponadto „wybór obrazów, metafor, epitetów także jest bardziej swobodny w języku poetyckim w porównaniu z językiem naukowym czy językiem codziennej komunikacji. W wierszu możemy śmiało porównać się do wulkanu, do zwierzęcia [...], do wiatru, do gwiazdy, do książki, do rosy, do pożaru itd. Ale nikt chyba nie odważy się na to w artykule naukowym czy w rozmowie" (s. 16). Ostatnie zdanie jest na pewno słuszne. Autorowi chodzi tu jednak nie o różnicę między wypowiedzią w układzie wierszowym i wypowiedzią w układzie prozaicznym, co było punktem wyjścia dla porównania. Mówi teraz o zjawiskach języka poetyckiego spotykanych zarówno w układzie wierszowym jak i prozaicznym, przechodząc w ten sposób na inną płaszczyznę. „Instrumentacja dźwiękowa i rytm — pisze dalej Kondratow — sprawiają, że wiersz niesie informację dodatkową, której nie może przekazywać wypowiedź prozaiczna" (s. 16). Wróciliśmy więc znów na teren opozycji wiersz—proza, ale niestety, tego ogromnie ciekawego stwierdzenia autor zupełnie nie udowadnia. I nic dziwnego, zagadnienie informacji, jaką przekazuje rozczłonkowanie wiersza, jego

warstwa brzmieniowa, a szczególnie intonacja — jest jeszcze mniej opracowane niż kwestie związane z informacyjnością „literową" tekstu. Nie jest to informacja tego samego typu co ta, którą niosą litery tekstu, wątpliwe więc, czy można dodawać jedną do drugiej, czy nie operuje się tu różnymi pojęciami i różnymi jednostkami [8]. Sprawą dyskusyjną jest w ogóle przyjmowanie litery jako jednostki kodu. I. Fónagy np., szukając różnicy między poezją a prozą i posługując się metodą odgadywania podobną do sposobu Shannona, jako jednostkę kodu traktował wyraz [9]. Trzeba jeszcze dodać, że na informację dodatkową składają się prócz tego, co przekazuje intonacja i rytm, także bardzo istotne dla wiersza — sprawy powtórzeń i paralelizmów, które również, z jednej strony, obniżają informację merytoryczną, „literową" utworu, z drugiej zaś — podnoszą informację pozwalającą na zrekonstruowanie tekstu i zwiększają ową trudną do obliczenia „ogólną" zawartość informacyjną.

Drugi, węższy krąg tematyczny, jaki stanowi partia środkowa książeczki, budzi znacznie mniej wątpliwości, a przynosi dużo ciekawych zestawień i stwierdzeń. W rozdziale *Ewolucja czterostopowca jambicznego* Kondratow przedstawia obliczenia dotyczące prawdopodobieństwa przypadkowego — „automatycznego", jak je nazywa, pojawienia się w tekstach prozaicznych różnych wariantów czterostopowca jambicznego. Zestawiając prawdopodobieństwo przypadkowego pojawienia się ośmiu dopuszczanych przez siatkę akcentową wariantów rozmieszczenia wyrazów w czterostopowcu jambicznym z prawdopodobieństwem określonej postaci rytmicznej jambu (z udziałem pirrychów), która także ma osiem wariantów, otrzymuje się tabelę wskazującą zgodne ze statystycznymi prawidłowościami języka prawdopodobieństwo pojawienia się rozmaitych form czterostopowca, różniących się rozmieszczeniem działów międzywyrazowych i akcentów rytmicznych. Z tabelą tą porównuje się następnie czterostopowiec jambiczny różnych twórców i różnych poetyk historycznych.

W rezultacie tych porównań okazuje się przede wszystkim, jak pisze Kondratow, że poeci są na ogół bardziej posłuszni tradycji poetyckiej swego okresu niż statystycznym prawidłowościom języka. Poeci w. XVIII używają np. w 50% czystego, bez pirrychów, toku jambicznego, którego prawdopodobieństwo wynosi zaledwie 17,7%. W pozostałych wypadkach starają się nie opuszczać akcentu na pierwszej stopie wersu. W poezji współczesnej Puszkinowi i pozostającej pod jego wpływem widać tendencję do opuszczania akcentu w stopach nieparzystych,

---

[8] A. M. i J. M. Jagłom w swojej wyczerpującej książce *Prawdopodobieństwo i informacja* (Z wydania rosyjskiego — rozszerzonego przez autorów dla edycji polskiej — przełożyli W. Derski i S. May. Warszawa 1963) zatrzymali się, gdy chodzi o sprawy informacyjności wiersza, na ostrożnie wysuniętych przypuszczeniach, skromniej zresztą oceniając różnicę między wierszem a prozą (s. 239—240): „Oczywiste, że forma poetycka nakłada na język pewne dodatkowe ograniczenia, tj. zwiększa jego nadmiar [...]. Jednakże w utworach wielkich poetów zmniejszenie nasycenia informacją jednej litery tekstu, związane ze spełnieniem określonych reguł formalnych, jest, jak się wydaje, w znacznej mierze kompensowane przez wzrost wyrazistości i niestandardowości języka, tak iż można oczekiwać, że nadmiar języka jest tu tego samego rzędu, co nadmiar języka tekstów pisanych prozą". Jagłomowie podkreślają także wielkie trudności, jakie nasuwa ilościowe obliczenie informacji przekazywanej przez intonację — wymaga ono „znacznie większej znajomości języka niż ta, którą posiadamy obecnie" (s. 241).

[9] Zob. I. Fónagy, *Communication in Poetry*. „Word" 1961, nr 2.

zapoczątkowaną przez Żukowskiego. Poeci w. XX zachowują zdobycze rytmiczne epoki puszkinowskiej, wprowadzając nowe, dotąd mało lub zupełnie nie używane postaci jambu.

Te i inne różnice zreferowane przez Kondratowa są bardzo istotne z punktu widzenia kształtowania się postaci rytmicznych najważniejszego dla poezji rosyjskiej wzorca sylabotonicznego. Charakterystyka wiersza dokonana w oparciu o statystykę i teorię prawdopodobieństwa pozwala już przejść na płaszczyznę szerszą, stylistyczną, ukazać związek stwierdzonych cech wersyfikacyjnych ze strukturą językowo-stylistyczną utworu i świadomością teoretyczną twórców. Oczywiście, ten krok wymaga z kolei dalszych pracochłonnych badań, ale już teraz — mając tak znakomicie opracowaną ich podstawę — można by występować z próbnymi wnioskami, wysuwać propozycje. Np. powiązać nowatorstwo Żukowskiego w zakresie rytmu jambicznego z jego stosunkiem do rosyjskiej poezji okresu klasycyzmu. Spróbować odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w XX w. Bagricki, rozszerzając możliwości rytmiczne czterostopowca, posługuje się często formą, w której druga i trzecia stopa nie mają akcentu metrycznego — formą ogromnie rzadko spotykaną do tej pory w literaturze? Czy nie wiąże się to z użyciem wyrazów dłuższych, dających się sprowadzić do jakiegoś bardziej ogólnego mianownika semantycznego? Dlaczego Zabołocki szczególnie upodobał sobie tak charakterystyczną dla Puszkina formę z pirrychem w trzeciej stopie? Jak to wygląda na tle jego stosunku do tradycji literackiej — i na tle struktury językowej jego wierszy? Podobnych pytań autor sobie, niestety, nie postawił. Tu właśnie zabrakło uogólnień i powiązań z szerszym kontekstem, propozycji i pomysłów, słowem tego, czym tak hojnie posługuje się Kondratow w poprzedniej partii książeczki. Przytaczane przez niego zestawienia są bardzo cenne dla tego, kto się sprawami wiersza zajmuje, ale w pracy popularnej stanowią, bez dalszego rozwinięcia, materiał dość surowy.

Podobnie jest w rozdziale następnym, *Rytmy poezji współczesnej*, zajmującym się dolnikiem. Otrzymujemy tu ciekawe informacje co do prawdopodobieństwa przypadkowego pojawienia się różnych form dolnika i jego faktycznego występowania w poezji ostatnich 70 lat — ale znów autor nie próbuje powiązać liczbowo udowodnionych prawidłowości z całokształtem stylistycznym utworów i poetyk.

Stosunkowo najpełniejszy z tego punktu widzenia jest ostatni z rozdziałów „szczegółowych", zajmujący się wierszem Majakowskiego. Kondratow pokazuje tutaj, w jaki sposób badania przy użyciu statystyki i teorii prawdopodobieństwa pomogły scharakteryzować przeważające w różnych epokach twórczości tego poety rodzaje rytmu wierszowego. Dzięki użyciu tych metod oraz dzięki potraktowaniu wiersza Majakowskiego nie globalnie, lecz z wyodrębnieniem poszczególnych zespołów utworów, Kołmogorow, Iwanow i Kondratow stwierdzili, że wczesne, „futurystyczne" wiersze Majakowskiego utrzymane są — bez względu na mylący często układ graficzny — w systemie sylabotonicznym. W latach 1914—1915 poeta zaczyna posługiwać się wierszem czysto tonicznym, czasem przeplatając go jambem, przy czym takie przeploty spotyka się w utworach powiązanych ze sobą tematycznie. Następny etap twórczości Majakowskiego cechuje dążność do syntezy wiersza akcentowego i sylabotonizmu. Majakowski posługuje się też uregulowanym dolnikiem, często jako jednym z toków wierszowych współkształtujących poemat. Poeta, który twierdził sam, że w jego wierszach nie ma nawet kilku procent klasycznych miar, posiadał niesłychanie subtelną „intuicję rytmiczną". Jako dowód przytacza autor za Kołmogorowem fakt, że znana parodia (w poemacie *Dobrze!*) rozmowy Tatiany z nianią napisana jest nie „jambem w ogóle", ale właśnie puszkinowskim tokiem jambicznym, w nieco nawet przerysowanej postaci.

W rozdziale o wierszu Majakowskiego próbuje więc Kondratow wyjść choć trochę poza „czysty" warsztat wersologiczny, pokazać, do czego ten warsztat może służyć. Szkoda tylko, że nie robił tego wcześniej. W sumie jednak *Matematyka i poezja*, mimo że niepokoi nieco zbyt pośpiesznymi i nie uzasadnionymi uogólnieniami w pierwszej partii oraz pozostawia pewien niedosyt na skutek braku wniosków z analiz w części drugiej — spełnia swoją rolę: popularyzuje zagadnienia badań nad wierszem i zagadnienia wiersza samego. Posiada bowiem w wysokim stopniu najważniejszą chyba cechę, jaka powinna charakteryzować tego typu pracę — budzi zainteresowania przedmiotem, zachęca do myślenia o nim zarówno czytelnika przygotowanego jak i takiego, który o poruszanych przez autora problemach niewiele dotąd słyszał.

Lucylla Pszczołowska

Mojmir Grygar, UMĚNÍ REPORTÁŽE. Praha 1961. „Československý spisovatel", s. 174.

W całym współczesnym literaturoznawstwie uwidocznia się bardzo wyraźnie skłonność do poszerzania terenu obserwacji i wzbogacania metod poszukiwań. Wyrazem tych nowych dążności humanistyki wydaje się zwrócenie uwagi na tereny literackie pomijane dotąd niechętnym milczeniem jako zjawisko pogranicza, a więc pamiętnikarstwo, publicystyka, film. Zmiana tego stanowiska w latach ostatnich — była z pewnością wynikiem szeregu przyczyn, wśród których jednak najważniejszą rolę odegrało przeświadczenie, że duża część zjawisk występujących w literaturze wiąże się ściśle, a niekiedy jest wręcz inspirowana przemianami zachodzącymi w twórczości nie klasyfikowanej jako tzw. literatura artystyczna.

Zajęcie się tymi zjawiskami oprócz poszerzenia perspektyw badawczych miało ponadto jeszcze jedną konsekwencję. Zwracając uwagę na kwestie nie dające się jednoznacznie ocenić za pomocą literackich metod badania faktów, wskazało zarazem konieczność adaptacji środków analizy właściwych innym dyscyplinom wiedzy, zwłaszcza socjologii. Metod stosowanych, jak dotąd, ze zmiennym szczęściem, niewątpliwie jednak stanowiących ważny element procesów integracyjnych na terenie współczesnej humanistyki.

Książka Grygara poświęcona współczesnemu reportażowi czeskiemu jest bardzo charakterystyczna dla omawianych tu tendencji. Warto jednak pamiętać, że kierunek ten wyodrębnił się w nauce czeskiej, a więc i w literaturoznawstwie, nieco później niż u nas, miał też nieco inny zakres oddziaływania. Widać to wyraźnie na materiale egzemplifikacyjnym, po który sięgają badacze, aby zreferować swoje postulaty lub przeprowadzić polemikę z istniejącymi sądami.

Praca Grygara, prezentująca postawę metodologiczną autora w oparciu o analizę nurtu rozwojowego czeskiego reportażu, dowodzi, że ta odmiana gatunkowa wyraża najistotniejsze problemy współczesnej świadomości kulturalnej. Wydaje się to zresztą bezdyskusyjne wobec osiągnięć felietonistyki Nerudy i reportaży Fučika lub Kischa. Warto jednak odnotować główne kierunki rozumowania przewijające się przez całą pracę Grygara, aby ukazać węzłowe problemy tej sytuacji, która na odmiennym materiale charakteryzuje kwestie nieobce i polskim dyskusjom.

Najwięcej uwagi poświęca autor stosunkowi reportażu do innych gatunków literackich — opowiadania, noweli, powieści. Ukazując inspiratorską, tak w zakresie tematycznym jak konstrukcyjnym, rolę reportażu dla procesów odnowienia i wzbogacenia utworów *stricte* literackich, Grygar wskazuje tym samym pierwszą, literaturoznawczą płaszczyznę rozważań nad gatunkami publicystycznymi.