

# Teresa Dobrzyńska

---

## Wiersz a recytacja

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 73/3/4, 261-284

---

1982

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXXIII, 1982, z. 3/4  
PL ISSN 0031-0514

TERESA DOBRZYŃSKA, LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

## WIERSZ A RECYTACJA

*Pamięci Zdzisławy Kopczyńskiej*

Pośród rozmaitych funkcji znakowych, jakie spełnia głos ludzki, wyróżnić można tę, która wiąże się z sygnalizowaniem określonych właściwości strukturalnych tekstu, a mianowicie — jego budowy wierszowej. Z natury rzeczy funkcję ową spełnia ta sfera zjawisk głosowych, która towarzyszy mowie, a więc użyciu języka; choć wierszowość może pociągać za sobą szczególne zorganizowanie różnych płaszczyzn wypowiedzi (co widać jasno m. in. na przykładzie rymu i wszelkich przejawów paralelizmu), nas interesować tu będą wyłącznie zjawiska prozodyjne, czyli wpływ wierszowej budowy tekstu na jego kontur intonacyjny oraz towarzyszące mu inne zjawiska suprasegmentalne, jak przebieg tempa, iloczasa, akcentuacja i pauzowanie. Tak więc pytać będziemy, jakie środki prozodyjne służą wyrażaniu struktury wierszowej oraz czy na dobór tych środków wpływa w jakiś sposób zróżnicowanie typologiczne wierszy, czy odrębność poszczególnych systemów wersyfikacyjnych odbija się na głosowej realizacji reprezentujących te systemy tekstów.

Podjęwając problem prozodyjnego konturu wiersza w jego realizacji głosowej, trzeba już na wstępie zaznaczyć, że nie można tego problemu formułować przy uwzględnieniu opozycji tekstu pisanego, rozumianego jako całkowicie nieookreślony fonicznie, oraz jego konkretnej realizacji brzmieniowej. Para bowiem, jaką stanowią zapisany tekst wiersza i jego dźwiękowy odpowiednik, nie obejmuje dwu zjawisk zupełnie przeciwstawnych sobie, jeśli idzie o posiadanie bądź brak aspektu prozodyjnego. Każdy tekst pisany ma w jakimś stopniu określone możliwości głosowej realizacji, związane z konwencjonalnością cech prozodyjnych języka, lecz tekst wierszowany eksponuje ową sferę suprasegmentalną w sposób szczególny. Jak wiadomo, formy wierszowe konstytuują się na skutek określonych ograniczeń wprowadzonych w obrębie konturu prozodyjnego mowy. Pociąga to za sobą uwydatnienie pewnych potencjalnych właściwości brzmieniowych tekstu: nawet w formie pisanej zachowuje się ślad tego ustrukturywania fonicznego — tak że

można wręcz mówić o hybrydycznej naturze utworu wierszowanego. Pisany tekst wierszowy zawiera określone dyrektywy foniczne, które — w ramach obowiązujących w tym zakresie swobód i ograniczeń — muszą być uwzględnione przy jego ustnej realizacji, jeśli się nie chce dopuścić do zatarcia lub utraty pewnych jego istotnych cech strukturalnych, pełniących w danej kulturze określone funkcje. Powiedzenie, że każdemu typowi wiersza odpowiada określony kontur prozodyjny, jest więc powiedzeniem tautologicznym. Utwór wierszowany — nawet w postaci pisanej (poza marginalnymi próbami odwoływania się przede wszystkim do układów typograficznych, a więc poza wypadkami podyktowanej daną poetyką alienacji formy graficznej) — jest nie tylko tworem graficznym, ale też do pewnego stopnia brzmieniowym. Realizacja głosowa utworu wierszowanego nie wykazuje takiego zakresu swobody, jaki jest właściwy innym typom tekstów. Nierespektowanie dyrektyw fonicznych struktury wierszowej prowadzi do przekształcenia wiersza w prozę i pozbawia tekst istotnej sfery sygnalizacji wartości znakowych.

Aby uzmysłwić sobie foniczny wymiar formy wierszowej przypomnijmy, że wszystkie elementy konstytutywne wiersza, takie jak sylaba, akcent, zestrój akcentowy lub zestrój intonacyjny, wyodrębniają się w prozodyjnej sferze języka i swego pełnego urzeczywistnienia doznają jedynie w toku żywej mowy. Np. sylaba — tak istotny budulec wiersza w obrębie wersyfikacji polskiej — jest elementem strumienia wypowiedzi związanym z jej postacią foniczną. Podobnie różnicowanie siły akcentów językowych (wykorzystywane do celów metrycznych w sylabotonizmie i tonizmie) zachodzi jedynie w żywej mowie, w niej też kształtują się czynniki wpływające na wydzielanie się zestrojów akcentowych.

Wszystkie zresztą elementy struktury wiersza (włączając w to współbrzmienia rymowe oraz instrumentację głoskową) odwołują się do określonych zjawisk mownych i mają bezsporny aspekt brzmieniowy. Tak też odczuwane są one przy tworzeniu i cichym odbiorze poezji. Niejednokrotnie stwierdzano na podstawie introspekcji, że w tych wypadkach zachodzi proces „wewnętrznego słyszenia”, bezgłośniej aktualizacji elementów dźwiękowych wiersza (połączony z napięciami artykulacyjnymi). O tym uświadamianiu sobie cech fonicznych będących wykładnikiem formy wierszowej świadczą także recytacje, wykazujące znaczny stopień zbieżności w zakresie sygnalizowania konstant wierszowych. Elementy budowy wiersza są w nich uwzględniane nie zawsze z tą samą siłą, lecz przeważnie dochodzą do głosu — pod groźbą zatarcia swoistej organizacji tekstu.

Organizacja ta wyraża się, jak wiadomo, przede wszystkim swoim istotnym konturem intonacyjnym, biegnącym równoległe (czasem niezależnie) w stosunku do konturu intonacyjnego zdeterminowanego przez budowę kładniczą wypowiedzi. Oprócz tej odrębności intonacyjnej przekaz

głosowy wiersza wykazuje też zazwyczaj pewne ogólniejsze, właściwe sferze poetyckiej cechy stylistyczne o charakterze brzmieniowym. Wiersz, niezależnie od wieku recytatora i stopnia przygotowania, odczytuje się z reguły (pomijając wypadki zupełnego analfabetyzmu kulturalnego) inaczej niż prozę. Oprócz różnic natury rytmicznej daje się też zaobserwować stosowanie innego tembru głosu i zwolnionego tempa mowy<sup>1</sup> — sygnalizujące uroczysty, artystyczny charakter komunikatu. Pogwałcenie takiego sposobu realizacji wierszowanych utworów poetyckich (w szczególności lirycznych) wnosi istotne zakłócenie stylistyczne i miewa niekiedy aspekt paradyjny.

Choć struktura wierszowa wyraża się — jak powiedziałyśmy — dodatkowym rozczłonkowaniem intonacyjnym tekstu, analogicznym do jego rozczłonkowania składniowego, to stopień obligatoryjności realizacji głosowej obu tych podziałów nie jest jednakowy. Pominięcie sygnałów prozodyjnych działu składniowego zaciera elementarny sens wypowiedzi; w wypadku nierespektowania podziału wierszowego zachodzi jedynie zamiana wiersza w prozę, tekst traci walor metryczny. Dlatego niekiedy w realizacji głosowej zdarza się uchylanie toku wierszowego, zachodzi to zaś szczególnie często, gdy podział wierszowy jest nieco mniej wyraźny — np. ze względu na brak rymu (w wierszu białym) lub w wierszu o toku silnie przerzutniowym. Realizacja taka nastawiona jest na uwydatnienie sensu wypowiedzi — przy rezygnacji ze wszystkich tych, wspomnianych już możliwości, które kryje w sobie struktura wierszowa. Nabiera to niekiedy charakteru spetryfikowanej manieri deklamacyjnej; przykładem owej manieri może być sposób wygłaszania wiersza Szekspirowskiego na scenach polskich. Taka recytacja wiersza bywa świadomie przyjętym założeniem niektórych szkół recytacyjnych. Nierespektowanie obu rozczłonkowań intonacyjnych wiersza może być wynikiem mylnego przeświadczenia, że wiersz jest wcale tekstu zewnętrznym gorsetem formalnym; może też być po prostu wynikiem trudności technicznych w operowaniu głosem — realnie pojawiających się w wypadku stałego bądź częstego rozchodzenia się obu toków, jakich współwystępowanie cechuje utwór wierszowany.

Zanim odpowiemy na pytanie, w jaki sposób struktura wersyfikacyjna wyraża się w głosowym przekazie tekstu, trzeba zaznaczyć, że występujące tu zjawiska intonacyjne, dynamiczne i tempowe oraz pauzowanie tworzą w toku mowy złożone układy, w których właściwe wydzielenie prozodyjnych korelatów wierszowości nie jest bynajmniej rzeczą prostą. Ma to swoje uzasadnienie semiotyczne: odbiorca-słuchacz

---

<sup>1</sup> Badania sondażowe przeprowadzone na recytowanych przez Grochowiaka wierszach i fragmentach prozy potwierdziły tę tezę. Średnie tempo wierszy z wliczonymi w czas trwania tekstu pauzami kształtuje się w granicach 2,6—3,4 sylaby na sekundę (przy czym tę górną granicę osiąga w 1/3 przebadanych utworów). Tempo prozy w 2 poddanych obserwacji tekstach wynosi 3,5 oraz 3,6 sylaby na sekundę

wychwytuje w recytowanym wierszu nie tylko użyte intencjonalnie przez recytatora sygnały foniczne podziału wierszowego, lecz również wszystkie zjawiska prozodyjne towarzyszące wierszowości w sposób niejako mechaniczny. Mogą być one przez odbiorcę traktowane jako oznaki, symptomatyczne wykładniki wierszowości. Trudno określić, co w takim złożonym sygnale prozodyjnym, jakim operuje mowa, jest rezultatem celowego wyboru recytatora, co zaś stanowi okoliczność towarzysząca. Wątpliwości takie wzbudza np. wzajemna relacja zwolnienia tempa i zmian intonacyjnych przy pauzowaniu. Znaki mające status symptomów cechują się znacznie mniejszą dyskretnością, ponieważ konstytuuje je związek przyczynowy, a nie ustalona konwencja. Nie przesądzając o tym, które z zauważonych regularnych właściwości głosowego przekazu wierszy mają charakter celowo użytych sygnałów, które zaś towarzyszą wierszowości bez względu na świadomy zamiar nadawcy, opiszemy je tak, jak odbiera je słuchacz obserwujący stałe korelacje formy wierszowej z odpowiednimi jakościami głosu w toku recytacji wiersza. Istotną kwalifikacją opisywanych przez nas cech będzie więc ich powtarzalność; uchwycenie owych powtarzalnych zmian głosu wymaga porównania przynajmniej kilku różnych głosowych realizacji wierszy.

Nawiązując do postawionego we wstępie pytania rozpatrzmy teraz sposoby recytowania utworów należących do różnych systemów wersyfikacyjnych. Opierać się tu będziemy przede wszystkim na autorecytacjach poetyckich, ale — w wypadku wiersza sylabicznego — sięgniemy też do recytacji aktorskich<sup>2</sup>. W interpretacji tekstu poetyckiego pisanego wierszem sylabicznym wyróżnić się daje kilka postaw recytatorskich, nieraz diametralnie odmiennych. Jedną z nich reprezentuje autorecytacja Jarosława Iwaszkiewicza. Uwydatnia on w swoisty sposób głównie podział na wersy, hemistychy i strofy, nie podkreślając na ogół rozczłonkowania składniowego wierszy. Akcent zdaniowy prawie zupełnie się w tej recytacji nie pojawia; zaznaczana jest tu samodzielność nie tyle zdań, ile wersów i ich części lub większych zespołów.

Wyodrębnianie wersów dokonuje się u Iwaszkiewicza zarówno przy udziale siły wydechu, jak pauzowania i intonacji. Początek każdego wersu uwydatniany jest poprzez wzmożenie siły pierwszego akcentu wyrazowego. W wersach średniówkowych podkreślanie w analogiczny sposób podlega nagłos członu klauzulowego, ponadto po średniówce bar-

<sup>2</sup> Analizując autorecytacje Grochowiaka, Żłakowiczówny, Iwaszkiewicza, Jastruna i Różewicza korzystaliśmy z płyt „Polskich Nagrań”, autorecytacje Miłosza — z nagrań dostępnych w Bibliotece IBL. W wypadku wykonań aktorskich wzięliśmy pod uwagę realizacje płytowe *Pana Tadeusza* sporządzone przez „Polskie Nagrania”.

dzo często przypada krótka pauza — krótsza od międzywersowej. Na końcu każdego wersu pojawia się sygnał intonacyjny oraz pauza. Sygnał ten ma charakter półantykadencji w każdym kolejnym wersie utworu z wyjątkiem ostatniego, dopiero ostatni wers zamyka się kadencją. Taki półantykadencjalny sygnał ma też koniec wersu w wypadku przerzutni, bardzo zresztą w poezji Iwazkiewicza rzadkiej. Sygnały intonacyjne są zupełnie niezależne od przypadających wraz z końcem wersów granic syntaktycznych. Nawet ostatni wers w kolejnych strofach, zawsze u Iwazkiewicza zamkniętych pod względem budowy składniowej, cechuje się takim sygnałem. Samodzielność strof wyznaczana jest tylko przez pauzę — nieco dłuższą od międzywersowej.

Tak określona intonacja, dająca dla każdego wersu wznoszącą się linię melodyczną, przechodzi jakby ponad warstwą sensów utworu. Stosowana jest zresztą z tak wyraźną regularnością, że można się w niej dopatrywać nawet pewnej manieri recytacyjnej. Ponieważ Iwazkiewicz był w młodości uczniem studium teatralnego w Kijowie, nie jest wykluczone, że maniera ta powstała pod wpływem określonej szkoły recytacyjnej.

Z punktu widzenia struktury wierszowej autorecytacja Iwazkiewicza ma więc charakter w znacznym stopniu „sformalizowany”. Możliwe jest jednak — w ramach tego samego systemu sylabicznego — zupełnie inne, przeciwstawne traktowanie własnego tekstu poetyckiego. Przykładem może tu być autorecytacja Mieczysława Jastruna. Przywiązuje on uwagę głównie do warstwy znaczeń i toku składniowego wypowiedzi, zacierając przy tym w pewnym stopniu jej budowę wierszową. Linia intonacyjna ma tu kształt bardzo subiektywny, co wiąże się też z przepajającym całą recytację czynnikiem emocjonalnym. Wyraża się on afektowanym tonem głosu oraz stosowaniem akcentów emfatycznych, polegających na podwyższeniu tonu sylaby, na którą pada główny akcent wyrazowy, oraz lekkim jej przedłużeniu. Akcenty takie uwypuklają w zasadzie każdy wyraz pełnoznaczny; ciekawe, że poeta rzadko posługuje się akcentem zdaniowym — jego recytacja brzmi tak, jakby każdy kolejny wyraz był najważniejszy.

Często zdarza się jeszcze u Jastruna dodatkowe nasilenie akcentu w ostatnim wyrazie wersu. Z zasady jednak nie realizuje on głosowo przerzutni wpisanych w graficzną postać własnego wiersza, tzn. recytuje fragmenty tekstu rozłamane przez przerzutnię jako spójne całości. W ten sposób momenty napięcia, jakie powstają w wyniku rozłamania przez klauzulę wersu związków składniowych, ulegają w autorecytacji Jastruna zupełnej prawie likwidacji. Warto tu może zacytować własny sąd Jastruna na temat realizacji głosowej utworów poetyckich: „Poezja nie jest do czytania głośnego”. Takie stanowisko wskazuje na to, że czynnik rytmiczny, który w pełni ujawnia się w głosowej realizacji tekstu, nie był dla Jastruna najważniejszy; tłumaczy to też w pewnej mie-

rze, dlaczego poeta-recytator likwiduje w znacznym stopniu te cechy strukturalne wiersza, których był sprawcą jako autor.

Wśród poetów-recytatorów własnych tekstów obserwujemy jednak również dążenia do fonicznej realizacji budowy wierszowej: podziału na wersy, wewnętrznej struktury odcinka, przebiegów linii intonacyjnej — bez szkody dla toku znaczeniowo-składniowego. Z taką postawą spotykamy się np. w autorecytacjach Stanisława Grochowiaka, a w pewnej mierze także Czesława Miłosza. Są to stosunkowo bardzo świadome realizacje głosowe, zarówno jeśli chodzi o odrębność wersyfikacyjną poszczególnych utworów, jak i o ich budowę wewnętrzną. Podział wierszowy jest z reguły respektowany, granice składniowe wydobywane — choć nie zawsze zgodnie z ich mocą.

Wiersz Grochowiaka jest, jak wiadomo, oparty w ogromnym stopniu na 11-zgłoskowcu (5 + 6), w którym zakłócenia regularnego izosylabicznego toku powstają przez rozbitcie pierwotnego odcinka 11-zgłoskowego na 2 lub — rzadziej — 3 krótkie wersy. W odbiorze „cichym” to 11-zgłoskowe podłoże daje się wyczytać, zwłaszcza gdy wers rozłamany jest — jak to u Grochowiaka bywa bardzo często — w miejscu średniówki. Natomiast w realizacji brzmieniowej samego poety owo tło 11-zgłoskowe jest zacierane przez intonację, wyraziście wydobywającą samodzielność tych krótkich wersów. Widać więc, że Grochowiak w swojej recytacji decyduje się na utrzymanie w tych fragmentach toku wiersza wolnego — mimo jego podskórnej sylabiczności.

W autorecytacjach Grochowiaka zawsze realizowane są przerzutnie, ale w niejednakowy sposób. Czasami poeta stosuje dla zaznaczenia samodzielności przerzutniowego wersu wzmoczenie końcowego akcentu i pauzę, kiedy indziej — tylko silny sygnał antykadencjalny w klauzuli i lekkie wzmoczenie akcentu, już bez pauzy. Natomiast w realizowaniu granic składniowych zauważyć się dają pewne dowolności, polegające na zmianie ich siły w stosunku do zapisu graficznego. Dochodzi tu może nawet do reinterpretacji warstwy znaczeniowej, jak np. w wierszu *Epigramat*, gdzie poeta zastępuje trzykrotnie intonację pytajną przez sygnały półkadencjalne. Zdarzają się też sytuacje odwrotne: wprowadzanie sygnałów intonacyjnych czy krótkich pauz tam, gdzie w zapisie graficznym nie przypada żaden dział składniowy. Np. w wierszu *Dziewiąte* wers 12 zapisany jest tak: „Tylko Dziewiąta trzepece dokoła”. W przekazie fonicznym ma on postać, którą w zapisie można by oddać następująco: „Tylko... Dziewiąta trzepece dokoła”, tzn. z sygnałem półantykadencjalnym w wyrazie „tylko” oraz krótką pauzą po nim. Wydaje się, że cba rodzaje reinterpretacji budowy składniowej tekstu są motywowane tak samo — silną tendencją do wydobywania płaszczyzny znaczeniowej i sygnalizowania postaw modalnych.

Miłosz w słabszym stopniu niż Grochowiak uwypatnia budowę znaczeniową swoich utworów sylabicznych, nie przytłumia jednak na ogół

podziału składniczego. Ujednolica natomiast siłę granic składniowych przypadających na końce wersów, zarówno poprzez akcent, jak i intonację. W tych punktach węzłowych budowy wiersza autorecytacja jego charakteryzuje się rodzajem zaśpiewu, polegającym na przedłużeniu ostatniej samogłoski akcentowej. Niektóre utwory przekazywane są przez poetę z niemal regularnym, półantykadencjalnym bądź półkadencjalnym sygnałem intonacyjnym na końcu każdego wersu — z wyjątkiem ostatniego odcinka utworu, a niekiedy i strofy, gdzie pojawia się przeważnie kadencja. Nie zawsze jednak da się tu wykluczyć zamysł stylizacyjny, jak np. w wierszu *Piosenka na jedną strunę*.

Wspomniany „zaśpiew” łączy recytacje Miłosza z recytacjami Iwaszkiewicza (u którego cecha ta wszakże przejawia się w stopniu silniejszym) — być może podstawowym źródłem podobnej „manier” recytacyjnej obu poetów jest ich kresowe pochodzenie.

Momenty przeczutni realizuje na ogół Miłosz za pomocą antykadencji w klauzuli pierwszego wersu i następującej po nim pauzy. Sporadycznie zdarzają się jednak wypadki przytłumienia napięcia międzywersowego, a nawet zupełnej likwidacji założonej w tekście utworu rozbieżności pomiędzy podziałem wierszowym a składniowym — na korzyść tego ostatniego (np. w wierszu *Pożegnanie*).

Powyższe obserwacje wskazują nie tylko na zróżnicowane traktowanie wiersza sylabicznego przez poszczególnych poetów. Daje się również na ich podstawie sformułować pewien wniosek ogólniejszej natury. Oto zawsze, nawet w wypadku dążenia do wydobycia całego bogactwa rytmu wierszowego, istnieją pewne rozbieżności pomiędzy wpisaną przez autora w tekst „instrukcją” wykonania głosowego a jego własną recytacją tego tekstu. Przekonanie, jakoby autor był najlepszym interpretatorem własnych wierszy — szczególnie w zakresie ich struktury fonicznej — jest złudne. Autor i recytator to niejako dwa odmienne statusy; występując w roli recytatora jest autor obarczony różnymi nawykami, podległy różnym manierom, ciężeni określonych tendencji deklamacyjnych, a nawet artykulacyjnych. Jego realizacja leży jak gdyby na innej płaszczyźnie niż tworzenie i rozumienie dźwiękowej budowy własnego tekstu.

Gdybyśmy postawili znak równania pomiędzy autorską interpretacją prozodyjną a budową wersyfikacyjną utworu, ta ostatnia kategoria utraciłaby obiektywną wartość. Autorecytacja jest niewątpliwie ogromnie cenna jako dokument rejestrujący głos poety i wyrażający stosunek autora do własnego tekstu. Stanowi ona szczególnie przekaz utworu lirycznego, w którym „ja” mówiące moduluje podmiot wypowiedzi wpisany w tekst. Okoliczności te mają jednak znaczenie raczej ze względu na szczególny liryczny charakter wypowiedzi, na jej swoistą modalność, nie są zaś bezpośrednio i jednoznacznie związane z budową wierszową.



Związek, jaki zachodzi między zjawiskami struktury wiersza a ich wykładnikami prozodyjnymi, może zatem być badany na materiale zarówno wykonań autorskich, jak i innych, nieautorskich realizacji głosowych tekstu. Ponieważ rozporządzamy takimi ogólnie dostępnymi, a więc umożliwiającymi zweryfikowanie naszych obserwacji, wykonaniami, pragniemy wnioski z nich płynące wprowadzić do naszych niniejszych rozważań. Jest to pożądane również dlatego, że stwierdzenia oparte na materiale autorecytacji mogą budzić wątpliwości, czy opisana wyżej różnorodność postaw recytacyjnych nie jest wynikiem różnic stylistycznych związanych z odrębnością poetyk. Aby uchylić tę wątpliwość, przyjrzyjmy się więc teraz sposobom recytowania *Pana Tadeusza* utrwalonego na płytach „Polskich Nagrań”.

13-zgłoskowiec *Pana Tadeusza* jest, jak wiadomo, formatem średniówkowym o podziale 7 + 6. Na ten porządek metryczny nakłada się mniej lub bardziej swobodny (w stosunku do budowy wierszowej) tok mowy z właściwymi mu związkami i podziałami składniowymi. Współistnienie tych dwu toków stwarza w *Panu Tadeuszu* stosunkowo częste sytuacje kolizyjne w postaci silnych granic składniowych dzielących człony metryczne oraz przerzutni średniówkowych i klauzulowych, wprowadzających zakłócenia w uregulowanym rozczłonkowaniu wierszowym. Tak zbudowany tekst cechuje się urozmaiconą sytuacją rytmiczną i stanowi dogodny materiał do obserwacji technik recytacyjnych w aspekcie wyrażania struktury wierszowej za pomocą środków głosowych. Dla uzyskania orientacji w tym względzie przesłuchałyśmy nagrania płytowe *Pana Tadeusza* dokonane przez 12 wybitnych aktorów warszawskich: Aleksandra Bardiniego, Andrzeja Szczepkowskiego, Andrzeja Łapickiego, Tadeusza Łomnickiego, Mariana Wyrzykowskiego, Jana Świderskiego, Wieńczysława Glińskiego, Gustawa Holoubka, Mieczysława Mileckiego, Janusza Warneckiego, Jana Kreczmara oraz Ignacego Gogolewskiego (wymieniamy ich zgodnie z kolejnością recytacji, przy czym każdy z wymienionych recytatorów jest wykonawcą jednej księgi, Bardini zaś — także *Epilogu*).

Obserwacji poddane zostały narracyjno-opisowe partie tekstu jako najmniej narażone na działania innych zmiennych czynników stylistycznych, mogących mieć wpływ na sposób odtwarzania tekstu; z wpływem tym trzeba się liczyć we fragmentach relacjonujących wypowiedzi postaci — w mowie zależnej i pozornie zależnej. Na zakończenie niniejszego omówienia przedstawimy uwagi dotyczące realizacji tych właśnie fragmentów tekstu; w pełni uzasadniają one przyjętą tu zasadę selekcji, która pozwala pewne właściwości recytacyjne uchwycić w aspekcie funkcjonalnym.

Przesłuchane recytacje *Pana Tadeusza* dadzą się (podobnie jak omówione wyżej wykonania autorskie) uszeregować na osi, której bieguno-

we punkty wyznacza przewaga czynników bądź metrycznych, bądź składniowo-znaczeniowych. Z natury rzeczy — jako że mamy do czynienia z wykonawcami o dużej świadomości profesjonalnej — nie spotkamy w poddanym obserwacji materiale postaw skrajnych. Wszystkie badane recytacje zajmują na owej osi pozycje bliskie centralnym, rozciągając się szerzej w kierunku bieguna cechującego się dominacją sensu. Trzeba przy tym zaznaczyć, że poszczególni wykonawcy nie ograniczają się z reguły do stosowania w pełni ujednoliconych sposobów reprodukcji tekstu wierszowanego, toteż realizacje te umiejscowiają się nie tyle w określonym punkcie owej osi, co na pewnym jej odcinku. Nie ma tu miejsca na szczegółowy opis sposobów deklamowania wiersza przez każdego z kolejnych realizatorów *Pana Tadeusza* (choć w oparciu o zebrane przez nas obserwacje taka indywidualna charakterystyka jest możliwa), omówimy więc tylko pewne ich cechy ogólne, istotne ze względu na postawione przez nas pytanie dotyczące sposobów realizacji wiersza sylabicznego (w tym wypadku — o formacie średniówkowym).

Jak wynika z tego, co tu powiedziałyśmy o miejscu poszczególnych deklamacji na wyznaczonej przez nas osi, przesłuchane wykonania cechują się pewną różnorodnością. Najdalej w stronę bieguna sensu posuwają się, ujmując rzecz sumarycznie, recytacje Szczepkowskiego, Łomnickiego, Wyrzykowskiego, Świderskiego i Holoubka. Pojawiają się tam często przerzutnie średniówkowe (a nawet klauzulowe) czytane w sposób łączny, a więc pozbawione wszelkiego sygnału granicy metrycznej. Intonacyjne rozczłonkowanie tekstu ma na względzie głównie porządek syntaktyczny, któremu służy też pauzowanie. Dłuższa pauza w miejscu niemetrycznym tekstu, połączona z zatarciem działu metrycznego, powoduje niekiedy — a zdarza się to sporadycznie u wszystkich wymienionych tu recytatorów — lokalne zatarcie impulsu wierszowego.

Nawet w tych wypadkach, gdy głosowa realizacja tekstu wyznacza schemat rytmiczny wiersza, wymienieni recytatorzy uciekają się do technik najmniej ostentacyjnych: wykorzystują z reguły możliwość autonomizacji akcentu wyrazu podporządkowanego składniowo, który w toku swobodnej mowy uległby przyśpieszeniu i redukcji akcentowej (w obrębie zestroju ściągniętego). Wyraz taki, oddzielony granicą metryczną, realizowany jest wolniej, pod akcentem — przy bardziej spłaszczonej linii intonacyjnej (co jest rezultatem braku lub osłabienia hierarchizacji składniowej). Tak realizowane są u Mileckiego zestroje „do swégo / własnégo”, „na całé / gárdło”, u Świderskiego — „músza / powrącać”, u Wyrzykowskiego — „ále / tylko dla obrony”, u Holoubka — „jákiz / zápał”. Celowo wybieramy tu przykłady, w których przecięte średniówką zespolenia obejmują — po jednej stronie tego działu — wyraz pomocniczy, mało samodzielny znaczeniowo. Autonomizacja zestrojowa tego wyrazu stanowi wyraźny ślad wpływu struktury metrycznej

wiersza. Jednakże w tej grupie recytatorów nie jest to zjawisko tak częste. Z reguły mamy u nich do czynienia ze znaczną dominacją czynnika znaczeniowo-składniowego, czego wynikiem jest łączne czytanie w przerzutni nawet wyrazów samodzielnych znaczeniowo. Przykłady tego znajdujemy m. in. u Łomnickiego: „co nosił / kółpak”, Mileckiego: „twardym / sném”, i innych; z możliwości autonomizacji wyrazu przedśrodkowego nie korzysta też — mimo zbitki spółgłoskowej obejmującej aż 4 elementy konsonantyczne (a więc bardzo trudnej artykulacyjnie) — Kreczmar, czytający grupę „że chociaż / zgłodniałe” łącznie. Tak więc wyżej wymienieni recytatorzy nastawieni są przede wszystkim na zachowanie toku znaczeniowo-składniowego. W wypadku jego kolizji z tokiem metrycznym bądź zacierają strukturę wierszową, bądź sygnalizują ją w sposób najbardziej dyskretny. Osobne tu miejsce zajmuje Holoubek, który niekiedy stosuje w dziale metrycznym nie tylko pauzę, ale też poprzedza ją stosunkowo silnym, wprowadzającym element napięcia, sygnałem intonacyjnym w postaci półantykadencji; ów silny dział wierszowy — o funkcji retardacyjnej — zdarzył się też, frazującemu z reguły ze względu na sens, Szczepkowskiemu („Tymczasem / Pan Hrabia”) <sup>3</sup>.

Opisanej tu realizacji wiersza towarzyszyć musi, jak się zdaje, przekonanie, iż długi tekst zmetryzowany jest zjawiskiem na tyle jednostajnym, że zachowa koherencję metryczną niezależnie od modyfikacji rytmu, a nawet — doraźnego naruszenia jego konstant. Oprócz oczywistego wpływu, jaki na zachowanie regularności rytmicznej mają w znacznym stopniu pokrywające się przebiegi składniowe i wierszowe, można u poddanych obserwacji recytatorów zauważyć pewne czynniki prozodyjne związane z indywidualnymi warunkami głosowymi, które w jakimś stopniu kompensują dokonywane na wierszu modyfikacje rytmiczne (lub — jeśli na rzecz spojrzeć w aspekcie przyczynowym — których występowanie motywuje swobodniejszy, związany z chęcią uniknięcia monotonii, stosunek do wiersza). Czynnikiem takim u Łomnickiego i Mileckiego jest silny impuls wydechowy na początku każdego członu mowy oddzielonego pauzami, co sprawia, że przebiegi dynamiczne są w obrębie członów dość regularnie słabnące — po bardzo wyraziście, eksplozywnie zaznaczonym nagłosie. W tekście zorganizowanym metrycznie owe „figury dynamiczne” powtarzają się z wystarczającą częstotliwością, by stanowić wyrazisty czynnik rytmizacji. Ponadto niektórzy recytatorzy, m. in. Holoubek, stosują po czytanych łącznie członie przerzutniowym dłuższą pauzę, działającą na rzecz zachowania izochronii odcinków wersowych. Stanowi to czynnik rozładujący powstałe zakłócenie toku rytmicznego.

<sup>3</sup> Strzałka wznosząca się oznacza tu antykadencję.

Do tej grupy recytacyj zbliżają się wykonania Kreczmara, Mileckiego i Bardiniego. Oni również zacierają niekiedy działy wierszowe i uwydatniają rozczłonkowanie składniowe, ale nie są w tym konsekwentni.

Pozycje centralne na wyznaczonej przez nas osi zajmują recytacje Warneckiego i Glińskiego. Blisko nich mieści się wykonanie Łapickiego (pozwalającego sobie wszakże niekiedy na pewne odstępstwa od toku wiersza). O tym, jak różny jest stosunek do budowy wierszowej u reprezentantów tej grupy i grup poprzednich, niech świadczy następujący kasus. Otóż w księdze III (odczytywanej przez Łapickiego) występuje słynna przerzutnia klauzulowa 1-wyrazowa: „Jendykowi-/czówna”. Łapicki realizuje ją tak, jakby po pierwszym członie tego słowa przypadała kropka, stosuje więc w tym miejscu kadencję i pauzę. Drugą część wyrazu dorzuca z intonacją kadencjalną, jakby mimochodem uzupełniając podaną poprzednio niepełną informację. Taki sposób wykonania przerzutni silnie kontrastuje z rozwiązaniem, jakie dla przerzutni 1-wyrazowej (pojawiającej się wprawdzie w średniówce) znalazł Kreczmar. W recytowanej przez niego księdze XI występuje passus „jak nowo-/narodzone dziecię”, który odtwarzany jest nie tylko bez sygnału intonacyjnego, lecz nie uzyskuje też takich językowo dostępnych wykładników, jakie wiążą się z możliwością użycia akcentu w wyrazie „nowo”. Cały fragment czytany jest w sposób w pełni zintegrowany i nie zawiera nawet cienia sygnału średniówki.

Jednakże te symptomatyczne wypadki traktowania przerzutni 1-wyrazowej mają charakter zupełnie wyjątkowy, jeśli chodzi o ich miejsce w strukturze wersyfikacyjnej utworu. Warto się więc przyjrzeć bardziej potocznym sytuacjom recytacyjnym i normalnie stosowanemu sposobowi traktowania wiersza przez wykonawców należących do owej grupy centralnej. Jest to przecież grupa, która nie zaciera żadnych strukturalnych cech tekstu — mimo jego skomplikowanej, opartej na dwu podziałach budowy.

Należący do tej grupy recytacyjnej Warnecki stosuje wszelkie sposoby wyznaczania średniówki i klauzuli w miejscach ich kolizji z tokiem składniowym — zarówno sygnał antykadencjalny, jak kadencjalny, autonomizację akcentową wyrazu pomocniczego oraz pauzę. Szczególnie ta ostatnia jest charakterystycznym elementem jego techniki deklamacyjnej i realizowana bywa często jako krótka przerwa strumienia mowy, nie naruszająca konturu intonacyjnego. Tak urozmaicone środki głosowe pozwalają sprostać wszelkim zróżnicowanym sytuacjom, jakie wnosi tok znaczeniowo-składniowy. Recytacja Warneckiego nie jest monotonna, a wiersz nie jest w niej wyznaczany w sposób natrętny.

Równie bogate środki sygnalizowania przerzutni stosują — obdarzeni giętkim głosem, o dużym interwale intonacyjnym — Gliński i Łapicki. U obu tych wykonawców przed działem metrycznym w przerzutni linia intonacyjna układa się zwykle tak, jakby zwiastowała pojawienie się

zdania wtrąconego — a więc, wyrażając cięcie, zapowiada zarazem dalszy ciąg.

Osobne miejsce wśród odtwórców *Pana Tadeusza* zajmuje Gogolewski. Stosowane przez niego sposoby realizacji przerzutni pozwalają jego wykonanie umiejscowić na postulowanej przez nas osi w granicach obejmujących postawy innych wykonawców, przy czym w odróżnieniu od wszystkich pozostałych ten przypadek wychyla się najbardziej w stronę bieguna absolutyzującego wierszowość. Kilkakrotnie zdarza się w jego wykonaniu zatarcie sensu zdania ze względu na dominujący sygnał metryczny. Zachodzi to m. in. we fragmencie opisującym przebranego po francusku Rejenta, któremu „frak duszy / połowę odebrał”. W wykonaniu Gogolewskiego passus ten rozpada się w miejscu średniówki, dając w rezultacie absurdalne zestawienie „frak duszy”. Podobne zachwianie toku znaczeniowego zdarza się w pierwszym zdaniu recytowanej przez niego księgi XII: „Na koniec z trzaskiem sali / drzwi na wściąg otwarto”. Zdanie to realizowane jest tak, jakby mowa była o otwarciu drzwi przy odgłosie (!?) trzasku sali. Nb. jest to dla recytatora szczególnie trudny fragment tekstu, ponieważ przerzutnia zakłóca tu rytm początkowego zdania księgi, zanim jeszcze wydobyty został impuls metryczny.

Wspomniane odchylenia, wynikłe z powodu przewagi czynników metrycznych i nastawienia na sygnalizowanie budowy wierszowej, są czymś wyjątkowym; podobna sytuacja zdarza się też jednorazowo Łapickiemu i Warneckiemu. Łapicki, recytując ustęp: „Dobył z kieszeni papier / i ołówek, sprzęty, / / Które zawsze miał z sobą”, czyta go łącznie: „i ołówek sprzęty” — jakby nie było między tymi słowami działu składniowego i jakby słowo „sprzęty” stanowiło określenie ołówka. Warneckiemu podobne odchylenie zdarza się w — obserwowanej osobno jako wypowiedź postaci — spowiedzi Jacka Soplicy: „Łaskę byś zrobił! widać / za pokutę grzechu / / Trzeba było...” We fragmencie tym dział metryczny wyrażony głębszą pauzą w miejscu średniówki wprowadza rozbitcie i przeszerogowanie związków składniowych, w rezultacie czego powstaje nowy ich układ: „Łaskę byś zrobił widać. Za pokutę grzechu...”

Owe odchylenia prozodyjne zdarzyły się wykonawcom odtwarzającym tok wiersza bardzo starannie; jeśli chodzi o skrajne położenie na wyznaczonej przez nas osi, są one analogiczne do wspomnianych na wstępie zakłóceń toku metrycznego, powodujących rozbitcie impulsu wierszowego na przestrzeni kilku wersów. Jednakże w obrębie owych krańcowych sytuacji bardziej dotkliwe w skutkach jest zakłócenie płaszczyzny znaczeniowo-składniowej, ponieważ wpływa ono bezpośrednio na rozumienie wypowiedzi.

Wyżej przedstawiona typologia postaw recytacyjnych reprezentowanych przez odtwórców *Pana Tadeusza* znajduje potwierdzenie w ich stosunku do odstępstw akcentowych w zakresie paroksytonezy średniówki i klauzuli, jakie zdarzają się w tekście. Paroksytoneza należy do kon-

stant metrycznych badanego wiersza Mickiewiczowskiego, ale jest sporadycznie zakłócana<sup>4</sup>. Recytatorzy postępują w takich wypadkach w różny sposób, przy czym jedni — ci, którzy w ogóle przywiązują dużą wagę do utrzymania impulsu metrycznego — stosują (niezależnie od normy współczesnej) akcent paroksytoniczny, inni zaś przyjmują wymowę obecnie panującą, zakłócając tok wiersza. Zgodnie z konstatacją wierszową akcentuje Łapicki (np. „wahałá się”). Podobnie zachowuje się Gliński. Od paroksytonezy odstępują recytatorzy bardziej nastawieni na sens: Kreczmar, Świdorski, Holoubek i Bardini, oraz — wykazujący tak niejednolitą postawę — Gogolewski.

Na zakończenie tych uwag odnoszących się do realizacji *Pana Tadeusza* wypada wrócić do sprawy odtwarzania wypowiedzi postaci, którą — zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami — usuwałyśmy na razie z pola obserwacji. Nie da się tu rozpatrywać tej sprawy szczegółowo, lecz trzeba ogólnie zaznaczyć, że recytatorzy wykorzystują możliwości prozodyjne, jakie stwarza struktura wierszowa, do wprowadzania indywidualnych „portretów fonicznych” i różnicowania typu wypowiedzi. W wypowiedziach postaci stosowane są często inne zasady recytacyjne niż te, które przyjęte zostały przez danego wykonawcę we fragmentach opisowo-narracyjnych. Tak np. Łapicki, który bardzo starannie wyznacza tok wiersza, w partiach relacjonujących rozmowy zmienia niejako zasadę postępowania i rozczłonkuje wypowiedź głównie ze względu na sens. Podobnie Warnecki — w niektórych fragmentach spowiedzi Jacka Soplicy. Jest to zresztą ogólna tendencja wszystkich recytatorów — przynajmniej jeśli idzie o wypowiedzi konwersacyjne, nie zawierające elementu oracyjnego. W tym bowiem wypadku, przeciwnie, następuje w recytacji uwypuklenie struktury metrycznej poprzez bardzo wyraźne sygnalizowanie działów w przerzutni — tak że można mówić o głosowym (związanym ze strukturą wierszową) przeciwstawieniu stylu oratorskiego i stylu swobodnej rozmowy. Takie zróżnicowanie wprowadza np. Kreczmar w księdze XI, w wypowiedzi Podkomorzego. Zróżnicowany stosunek do struktury metrycznej w głosowej realizacji tekstu często jest wykorzystywany do stylistycznego różnicowania postaci. Tak czyni Gliński, za pomocą środków prozodyjnych charakteryzując bohaterów księgi VII (*Rada*), podobnie postępuje Bardini w księdze I (*Gospodarstwo*), gdzie przeciwstawia m. in. wypowiedzi Sędziego i księdza Robaka: pierwszemu z nich przypisuje wypowiedź zmetryzowaną (tzn. o uwydatnionych działach wierszowych), drugiemu — o zartatej wierszowości, co służy uwydatnieniu sensu. Można też ogólnie powiedzieć, że niezależnie od stylizacji językowej związanej z budową

<sup>4</sup> Dyskusja na temat ewentualnych odstępstw od paroksytonezy w *Panu Tadeuszu* przedstawiona jest w książce L. Pszczołowskiej *Rym* (Wrocław 1972, s. 184, przypis 47).

składniową wypowiedzi i jej stosunkiem do wiersza, poszczególne postaci uzyskują u różnych recytatorów dość zbieżny „portret prozodyjny”, wyrażający się sposobem realizacji działań metrycznych. Rozluźnienie metryczne cechuje z reguły np. wypowiedzi księdza Robaka, Tadeusza i Zosi. Wyraziście zaznaczony wiersz charakteryzuje wypowiedzi osób dostojnych, szczególnie gdy zabierają głos publicznie, ich wypowiedź zaś ma cechy stylu oratorskiego. Tak najczęściej przemawiają Podkomorzy, Sędzia, Wojski oraz Klucznik Gerwazy, a niekiedy i Jankiel. Powyższe obserwacje wskazują na swoiste możliwości stylizacyjne, jakie tkwią w głosowym odtwarzaniu wiersza epickiego, oraz uzasadniają słusność podjętej na wstępie decyzji o rozdzieleniu materiału narracyjno-opisowego od fragmentów tekstu relacjonujących wypowiedzi postaci. Sprawa ta warta byłaby dokładniejszego zbadania i szerszego omówienia.

Jak widać, w systemie sylabicznym możliwa jest duża swoboda w wyborze środków głosowej delimitacji odcinków wierszowych i w ogóle budowy tekstu oraz w ich stosowaniu, respektującym wiersz zawsze lub z pewnymi wyjątkami. To bogactwo realizacyjne utworów sylabicznych wiąże się zapewne w jakimś stopniu z różnorodnością akcentowej i składniowej struktury wersów. Utwory sylabiczne, zwłaszcza pisane wierszem średniówkowym (a z takim głównie miałyśmy do czynienia we wszystkich obserwowanych recytacjach) charakteryzują się szerokimi możliwościami różnorodnego wypełnienia wersów przez zestroje akcentowe. Jest to przyczyną istnienia w obrębie poszczególnych rozmiarów wersyfikacyjnych szeregu rozmaitych wariantów rytmicznych — ilość ich w sylabicznych wierszach średniówkowych jest znaczna. Bardzo żywa bywa też tu interakcja podziału wierszowego i rozczłonkowania syntaktycznego wypowiedzi poetyckiej. Ta wielość i różnorodność elementów językowych składających się na wers otwiera perspektywy zastosowania różnych mechanizmów prozodyjnych, wykorzystywane zwłaszcza w realizacjach aktorskich.

W obserwowanych sposobach recytacji zdarzały się także wypadki rezygnowania z wydobycia samodzielnego konturu wersów — wówczas gdy ich końce przypadały wewnątrz spójnych całości składniowych. W utworach sylabicznych i rymowanych takie — stosunkowo rzadkie zresztą w naszym materiale — sytuacje nie stanowią poważniejszej groźby likwidacji struktury wierszowej tekstu, ponieważ rolę sygnału delimitacyjnego przejmuje wówczas współbrzmienie końcowe; jest to jednak oczywiście sygnał słabszy od intonacyjnego.

Recytacja wierszy sylabotonicznych nie charakteryzuje się ani taką swobodą, ani taką różnorodnością realizacji, jak to można było stwierdzić w utworach sylabicznych. Obserwacji poddano tu autorecytacje poetyckie Iwaszkiewicza, Miłosza i Jastruna. Okazało się przede wszyst-

kim, że wszyscy oni — choć w niejednakowym stopniu i rozmaicie w różnych typach toku sylabotonicznego — ulegają naciskowi akcentów metrycznych. W recytacjach widoczne jest dążenie do uwydatniania akcentów wyrazowych padających na pozycje mocne danego wzorca, przytłumiania zaś akcentów stojących na pozycjach słabych, czyli tzw. obciążeń akcentowych pozametrycznych. Co więcej, wysokość i siła akcentów metrycznych jest na ogół ujednociana, szczególnie w utworach pisanych dłuższą stopą niż 2-zgłoskowa.

Tak więc np. Miłosz recytuje amfibrachiczne partie wiersza *Walc wręcz* z zaznaczaniem konturu prozodyjnego poszczególnych stóp, wyciszając akcenty pełnoznacznych wyrazów 1-zgłoskowych poprzedzających wyrazy 2-zgłoskowe niosące na pierwszej sylabie akcent metryczny (np. „Szkło rąmion, czerń rąmion, biel rąmion i rąk” albo „Walc pętza”). Iwaszkiewicz swój wiersz peoniczny *Deszcz* dzieli konsekwentnie w każdym wersie na pojedyncze stopy; jest to, co prawda, o tyle ułatwione, że podział na stopy zgodny jest tam na ogół z frazowaniem intonacyjnym.

Podobna, tylko nieco słabsza tendencja do wydobywania wszystkich akcentów metrycznych daje się zauważyć w wierszach trocheicznych i jambicznych. Iwaszkiewicz w trochejem pisanych utworach (np. *W zimie sypkie spadną śniegi*) wszystkie akcenty metryczne umieszcza jak gdyby na jednej płaszczyźnie, nawet gdy padają one na sylaby mające akcent poboczny lub na monosylaby niepełnoznaczne (np. „Óbojętni i spokojni”). Ostro punktuje wszystkie akcenty w wierszach jambicznych Miłosz. W mniejszym stopniu zaznacza się ta tendencja u Jastruna, który zwraca uwagę — podobnie jak w wierszu sylabicznym — przede wszystkim na główne akcenty wyrazowe. Ale i on, recytując utwory sylabotoniczne (np. *Zapomniana*) znacznie rzadziej wzmacnia akcent w wyrazie klauzulowym, niż to czyni w wierszach sylabicznych (a więc także wyrównuje w pewnym stopniu siłę wszystkich akcentów w wersie). Ponadto uwydatnia — w wierszach jambicznych — niektóre przynajmniej akcenty poboczne, przypadające na pozycje mocne wzorca metrycznego.

Takie jednolite traktowanie akcentów metrycznych w wersie kształtuje w sposób wyrazisty jego przebieg intonacyjny. Daje się to szczególnie odczuć nie tylko w zestawieniu z intonacją, jaką miałyby dany odcinek w kontekście prozaicznym, ale także w porównaniu z rysunkiem intonacyjnym wierszy sylabicznych. W wersach utworów sylabotonicznych wzniesienia i spadki intonacji ulegają daleko idącemu zniwelowaniu. Jedyne wyjątek stanowi sygnał intonacyjny klauzuli — ale i on bywa zaznaczany słabiej niż w wierszu sylabicznym.

W obrębie poszczególnych wersów uderza także dość znaczne ujednostajnienie tempa recytacji, co spowodowane jest głównie niezwracaniem uwagi na wewnątrzwersowe działy składniowe. W pewnym sensie



sprzyja temu sama struktura utworów, ponieważ wiersz sylabotoniczny odznacza się niemal z reguły dużą zbieżnością pomiędzy rozczłonkowaniem wierszowym a podziałem składniowym, a więc i unikaniem silnych granic syntaktycznych wewnątrz wersów poza węzłami metrycznego podziału.

Wszystkie opisane wyżej zjawiska: wyrównanie siły akcentów metrycznych, „spłaszczenie” rysunku intonacyjnego wersów i ujednoczenie ich tempa, dają w rezultacie pewną rytmiczną jednostajność. Bywa ona często określana jako śpiewność. Tę śpiewność wiersza sylabotonicznego podkreśla jeszcze w szczególny sposób Iwazkiewicz: wydłuża on mianowicie czasem ostatnie sylaby kolejnych stóp i intonuje je tak, że powstaje niemal fraza pieśniowa. Takie pieśniowe możliwości daje zwłaszcza recytacja wierszy pisanych stopą 3-sylabową o ostatniej pozycji słabej, a więc amfibrachem, lub 4-sylabową — peonem trzecim. Dodać tu trzeba, że wspomniany już wyżej z okazji wiersza sylabotonicznego intonacyjny obyczaj Iwazkiewicza, polegający na sygnalizowaniu klauzul wszystkich wersów prócz ostatniego półantykadencją, obejmuje także wiersz sylabotoniczny, co jeszcze wzmaga wrażenie końcowego zaśpiewu w jego recytacji tych utworów.

Wiersz toniczny jest w recytacjach, jakimi się zajmowałyśmy, reprezentowany przez utwory Jastruna, Miłosza i Iłakowiczówny. Recytacja Jastruna, która w ogóle we wszelkiego typu utworach ciąży ku wydzielaniu zestrojów akcentowych, znakomicie oddaje cechy strukturalne tego systemu wierszowego. W wierszach tonicznym (np. *Dwa deszcze*) poeta z taką wyrazistością artykułuje poszczególne zestroje akcentowe, że nadaje im często samodzielny kontur intonacyjny — tak jakby to były równoważniki zdań. Taka realizacja uwydatnia treść kolejnych zestrojów, natomiast zaciera związki logiczne pomiędzy nimi, zwłaszcza w dłuższych sekwencjach.

Miłosz również raczej „zestrojowo” recytuje partie chóru w wierszu pt. *Pieśń*. Daje się tu zauważyć wyraźne dążenie do izochronizmu, i to nie tylko zestrojów. Partie chóru pisane są 6-akcentowcem tonicznym, poeta natomiast dzieli każdy wers na dwa odcinki 3-akcentowe, wprowadzając w środku wersu pauzę równą co do czasu trwania pauzie międzywersowej. Zmienia w ten sposób radykalnie rozczłonkowanie własnego wiersza, zachowując wszakże jego wyznacznik systemowy — równoakcentowość odcinków.

Pewne zaskakujące cechy ma autorecytacja Iłakowiczówny. Poetka, dla której wiersz toniczny jest podstawowym środkiem wyrazu, zdaje się prawie zupełnie nie przywiązywać wagi do przekazania w realizacji głosowej jego właściwości czy możliwości strukturalnych. W recytacji jej zarysowuje się wyraźne dążenie do uwypuklenia warstwy sensów, i to nieraz w inny sposób, niż zostało to wyartykułowane w zapisie graficznym tekstu. Czyta ona swoje wiersze z przejęciem i emfazą, z reto-

ryczną dobitnością, w zasadzie każdy wyraz pełnoznaczny wyodrębniając za pomocą wzmoczenia przede wszystkim siły dynamicznej sylaby pod akcentem głównym, a często też sylaby pod akcentem pobocznym czy nawet przedakcentowej w wyrazach 3-sylabowych. Po każdym wersie stosowana jest pauza, związana jednak zapewne przede wszystkim z przypadającą tu z reguły granicą składniową.

Taki sposób recytacji przekazywać mógłby budowę tylko tych, nieczęstych przecież w jej twórczości wierszy, gdzie wersyfikacja toniczna ma ściśle numeryczny charakter, z niewielkimi ewentualnie odstępstwami (np. *Jacek* z cyklu *Obrazy imion wróżebne*). Ale i wówczas Iłakowiczówna recytuje „zestrojowo” tylko bardzo spokojne partie utworów. Tam gdzie atmosfera się ożywia, poetka różnicuje przeważnie siłę akcentów głównych, operuje akcentem zdaniowym, wprowadza nieoczekiwane zmiany tempa oraz sygnały intonacyjne i pauzy wewnątrz wersów, nie umotywowane rozczłonkowaniem składniowym, o charakterze wyłącznie emocjonalnym (np. *Żalosne pieśni o Barbarze i Auguście. Piotrków 1548*).

W utworach, w których toniczny paralelizm wersów oparty może być częściowo również na zestrojach ściągniętych czy rozłamanych, na wyrównaniach akcentowych odcinków pod wpływem impulsu rytmicznego, poetka nigdy nie uruchamia mechanizmów prozodyjnych, które pozwoliłyby jej zrealizować głosowo sugestie zawarte w budowie tekstu. W jej realizacjach tonizm swobodny, praktycznie biorąc, nie istnieje — zamienia się on w wiersz wolny z tonicznymi tylko niektórymi fragmentami. Recytacja Iłakowiczówny nie stanowi więc właściwie ilustracji tezy o swoistym charakterze systemu tonicznego, w którym foniczny przekaz utworu miałyby potwierdzać zasady jego budowy<sup>5</sup>.

Wiersz wolny, z jakim miałyśmy do czynienia w poetyckich auto-recytacjach, dałby się zaklasyfikować do kilku różnych typów. W wypadku Iwaszkiewicza budowa recytowanych przez niego utworów wydaje się związana z cechami recytacji, jakie są znamienne dla tego poety niezależnie od systemu wersyfikacyjnego. Jest to wiersz o narzucającym się toku litaniijnym — oparty na wyliczeniach, a więc i licznych paralelizmach składniowych i leksykalnych (np. *Są tam wszystkie owoce świata* czy *Świat się rządzi czterema temperamentami*). Pasuje do niego znakomicie maniera recytacyjna Iwaszkiewicza, nadającego każdemu wersowi taki sam półantykadencjalny sygnał intonacyjny w klauzuli. Samodzielność każdego wersu zaznaczana jest także przez pauzę międzywersową i wzmocnienie ostatniego akcentu wyrazowego każdego odcinka.

Samodzielność poszczególnych wersów w utworach pisanych wierszem wolnym uwydatnia również Miłosz — operując zarówno pauzą,

<sup>5</sup> Zob. T. Dobrzyńska, Z. Kopczyńska, *Tonizm*. Wrocław 1979, s. 43.

jak i często towarzyszącym jej wydłużeniem ostatniej sylaby poakcentowej w wersie. Jastrun czyta wiersz wolny podobnie jak sylabiczny: ze zwiększeniem wysokości każdego akcentu wyrazowego i łącznym, całościowym traktowaniem związków składniowych rozbitych w tekście graficznym przez przerzutnię.

Autorecytacje wiersza wolnego Iwaszkiewicza, Miłosza i Jastruna nie różnią się od ich realizacji głosowych innych typów wiersza pod względem tonu wypowiedzi: jest on zawsze „poetycki”, nastawiony — w różnym oczywiście stopniu u każdego z nich — na pewną emfazę, niecodziennosc, poprzez odpowiedni tembr głosu, staranną artykulację i dość znaczne zwolnienie tempa wypowiedzi<sup>6</sup>. Takich cech poetyckości nie ma prawie zupełnie w autorecytacjach Różewicza. Czyta on wiersze całkiem powszednim głosem, tak rzeczowo niemal jak wzmiankę w gazecie, tyle że w nieco wolniejszym tempie. Co ważniejsze jednak, to fakt, że Różewicz — twórca określonego sposobu budowania wiersza wolnego — wcale nie zawsze realizuje w przekazie głosowym jego cechy.

Większość wersów w utworach Różewicza stanowią, jak wiadomo, kilkuwyrazowe całości składniowe, tzw. skupienia. Na tym tle wyróżniają się momenty rozłamywania związków składniowych pomiędzy poszczególne wersy i nieoczekiwanego łączenia w odcinkach wierszowej budowy — wyrazów należących do różnych skupień bądź wydzielania ich w samodzielne wersy. W recytacji Różewicz jednak poddaje się często dyrektywie składniowego podziału własnej wypowiedzi poetyckiej bez liczenia się z rozczłonkowaniem jej na wersy. Tam gdzie podział składniowy rozchodzi się z podziałem wierszowym, poeta nierzadko rozczłonkuje tekst jakby na nowo, znosząc własny zapis wiersza i ścierając jego ekspresywne wartości. Równocześnie jednak rozbija niektóre spójne związki składniowe pomiędzy poszczególne wersy lub wprowadza podział składniowy „drobniejszy” czy „grubszy” niż w zapisie.

Oto przykład takich dwóch podziałów wiersza *Kasztan*. Postać graficzna:

Najsmutniej jest wyjechać  
z domu jesiennym rankiem  
gdy nic nie wróży rychłego powrotu  
  
Kasztan przed domem zasadzony  
przez ojca rośnie w naszych oczach  
  
matka jest mała  
i można ją nosić na rękach  
  
na półce stoją słoiki  
w których konfitury  
jak boginie ze słodkimi ustami

<sup>6</sup> Podobnie recytują Grochowiak i Iłakowiczówna.

zachowały smak  
wiecznej młodości

wojsko w rogu szuflady już  
do końca świata będzie ołowiane

A Bóg wszechmocny który mieszał  
gorycz do słodczy  
wisi na ścianie bezradny  
i źle namalowany

Dzieciństwo jest jak zatarte oblicze  
na złotej monecie która dźwięczy  
czysto.

## Przekaz foniczny:

Najsmutniej jest wyjechać z domu  
jesiennym rankiem  
gdy nic nie wróży rychłego powrotu

Kasztan przed domem zasadzony przez ojca  
rośnie w naszych oczach

matka jest mała  
i można ją nosić na rękach

na półce  
stoją słoiki w których konfitury jak boginie ze słodkimi ustami  
zachowały smak wiecznej młodości

wojsko w rogu szuflady  
już do końca świata  
będzie ołowiane

a Bóg  
wszechmocny który mieszał gorycz do słodczy  
wisi na ścianie  
bezradny  
i źle namalowany

Dzieciństwo  
jest jak zatarte oblicze  
na złotej monecie  
która dźwięczy  
czysto.

Rezultaty tych zmian w podziale na wersy są różnorodne i dotyczą nie tylko sytuacji komunikacyjnej, ale i warstwy znaczeń wiersza. Ograniczając się do niektórych tylko różnic pomiędzy oboma przekazami zauważmy, że np. ogólne stwierdzenie zawarte w wersie 1 graficznego zapisu zmienione zostało w przekazie fonicznym w stwierdzenie konkretne, szczegółowe. Grupa nominalna z wersu 4 uległa rozwinięciu. Wieloznaczność wyrazu „smak” w wersie 11 (smak konfitur — smak młodości) została zlikwidowana. Większego znaczenia nabrał wyodrębniony w realizacji głosowej w pojedynczy wers wyraz „Dzieciństwo”, natomiast określenie „czysto” uległo przytłumieniu przez skrócenie po-

przedzającego je wersu. Podobne zmiany, których jest nieraz po kilkanaście w każdym recytowanym przez Różewicza wierszu, sprawiają, że w przekazie fonicznym otrzymujemy w jakimś stopniu inny utwór niż znany nam z tekstu graficznego, odchodzący przy tym od wprowadzonych w zapisie sposobów wydzielenia wersów. Rzuca to pewne światło na możliwości traktowania budowy skupieniowej wiersza Różewiczowskiego jako jego obiektywnej zasady strukturalnej.

Do tej pory uwypuklałyśmy te właściwości realizacji głosowej wierszy, które wiążą się z poszczególnym systemem wersyfikacyjnym. Wynikają z nich jednak pewne ogólne wnioski dotyczące traktowania wierszowości jako odrębnego układu wypowiedzi językowej. Zbierzmy teraz te wnioski i dodajmy do nich obserwacje, które odnoszą się do wiersza w ogóle. Będziemy tu zwracać uwagę na poszczególne komponenty prozodyjnego konturu mowy.

Otóż — jeśli chodzi o intonację — to koniec wersu wyznaczany jest bardzo często odchyleniem linii intonacyjnej w górę lub w dół, nawet gdy dział wierszowy rozchodzi się z działem syntaktycznym (który ciąga za sobą podobne zmiany wysokości głosu). Owej antykadencji bądź kadencji towarzyszy różnej długości pauza. Można ogólnie powiedzieć, że zarówno pod względem intonacyjnym, jak w kwestii pauzowania największa swoboda panuje w obrębie systemu sylabicznego, który wytrzymuje największą wariantność rytmiczną nie tracąc struktury wierszowej i w którym nie panuje tak silny paralelizm odcinków jak w sylabotonizmie. Owa swoboda stosowania środków prozodyjnych idzie w parze ze stosunkowo dużą zmiennością struktury zestrojowo-syntaktycznej sylabików.

Pauzowanie odgrywa szczególną rolę w wierszach stroficznych. Daje się tam zauważyć wpływ struktury wersyfikacyjnej na długość pauzy, czyli intensywność działu tekstowego. Mianowicie pauzy na granicy strof są tam dłuższe od pauz wewnątrzstrofowych, te zaś ostatnie — jeśli wziąć pod uwagę pozycje klauzuli i średniówki — bywają na ogół względnie wyrównywane, choć odpowiadają im działły składniowe różnej siły <sup>7</sup>.

Przebieg intonacji w wygłaszanym utworze wierszowym jest zależny zarówno od budowy składniowej tekstu, jak i od czynników metrycznych. Kadencja pojawia się zwykle na końcu zdania, szczególnie wtedy, gdy przypada on na koniec strofy. W innych wypadkach koniec wersu może być wskazywany przez sygnał kadencjalny lub antykadencjalny. W tym względzie dadzą się zauważyć pewne swoiste ma-

<sup>7</sup> Niniejsze uwagi dotyczące pauzowania oraz przedstawianych dalej stosunków tempowych opieramy na wynikach badań recytacji wierszy przedstawionych w pracy T. Dobrzyńskiej *Delimitacja tekstu literackiego* (Wrocław 1974).

niery recytacyjne. Niektórzy recytatorzy do tego stopnia uwyraźniają podział stroficzny, że w obrębie strofy stosują jedynie sygnały antykadencjalne, zachowując kadencję do wyznaczania granic międzystrofowych. Antykadencja pojawia się u nich także „w pozycji kropki”, a więc z końcem zdania, jeśli to zdanie zamyka się wewnątrz strofy. U niektórych (np. u Iwaszkiewicza) słaba antykadencja przejmie nawet rolę głównego delimitatora końca wersu — z wyjątkiem wersu ostatniego w utworze, zakończonego kadencją.

Taki rodzaj sygnału ma swój odpowiednik w tendencjach prozodyjnych języka mówionego. Sygnał antykadencjalny zapowiada następowanie dalszego ciągu, wewnątrztekstowe usytuowanie określonego członu wypowiedzi. Tym samym służy za wykładnik spójności tekstu. Wybór antykadencji jako stałego sygnału delimitacyjnego czyichś wypowiedzi bywa też umotywowany nastawieniem na mniej kategoriowy, nieco niepewny lub wąpiący tryb wypowiedzi — tryb, w którym każde oznajmienie jest do pewnego stopnia pytaniem o słuszność sądu i uzależnia przyjęcie danej asercji od zgody słuchacza-adresata.

Do spraw intonacji w wierszu dodajmy jeszcze, że największą skłonność do ujednolicenia jej w toku wiersza zdradzają w realizacjach głosowych teksty reprezentujące system sylabotoniczny i toniczny — każdy z nich w uwikłaniu z innymi czynnikami prozodyjnymi. Głębokość spadku głosu jest też związana z całościową strukturą tekstu. Wyraziste obniżenie tonu zachodzi zwykle na końcu całego utworu. Jest ono głębsze od kadencji wewnątrztekstowych zdaniowych i wersowych.

Z konturem intonacyjnym wypowiedzi współdziałają określone zjawiska tempowe. Pomijamy tu fakt, iż tempo wygłaszania utworu zależy od czynników znaczeniowych i składniowych; dla naszych rozważań istotne jest, że zależy ono również od budowy wierszowej tekstu: uwarunkowane jest pozycją danego wersu w obrębie całego utworu bądź strofy oraz podziałem na odcinki wersowe. Wersy nierównej długości są w realizacji głosowej względnie zrównywane w zakresie tempa, co wynika z traktowania ich jako paralelnych członów rytmicznych. Rzuca to szczególne światło na status metryczny wiersza wolnego. Taką tendencję rytmiczną zaobserwowano w szeregu badanych wykonan — zarówno samych poetów, jak i recytatorów. Tempo recytacji w pewnej mierze „amortyzuje” zmiany długości wersów, względnie skracając odcinki dłuższe, wydłużając krótsze. Owa tendencja do izochronii nie prowadzi wszakże do faktycznej równoczesowości wersów w przekazie głosowym, ma charakter relatywny.

W wierszach stroficznych tempo wersów zależy od pozycji wersu w układzie strofowym. Ostatni wers strofy jest z reguły wolniej wygłaszany lub jest bardziej rozciągnięty wskutek częstszego użycia pauz wewnętrznych, oddzielających skupienia składniowe. W następstwie tego zaznacza się zwykle kontrast tempowy na granicy strof, gdyż początek

strofy jest szybszy od końca strofy poprzedniej, przy mniejszym udziale pauz.

Przebieg tempa skorelowany jest też z całościową strukturą tekstu. Ostatni wers tekstu jest na ogół znacznie wolniejszy od poprzedniego, a w utworach stroficznym — także od stosunkowo wolnych końcowych wersów strof. To zwolnienie realizowane jest często poprzez wzmożone pauzowanie, które kompensuje niekiedy samą rozciągłość artykulacji. W środowiskach aktorskich efekt ten określany bywa jako „punktowanie”, polega on zaś na energiczniejszym i wyrazistszym wygłaszaniu członów tekstu przy równoczesnym oddzielaniu kolejnych zestrojów akcentowych pauzami. W rezultacie cały „punktowany” odcinek (w interesującym nas wypadku — wers) staje się bardziej rozciągnięty i dobitny, co służy jako wyrazisty sygnał końca tekstu, jako jego „pointa foniczna”. Zwolnieniu ostatniego wersu często też towarzyszy wolniejsza, bardziej rozciągnięta realizacja całej końcowej strofy, będąca wynikiem nie tylko bądź nie tyle samego zwolnienia tempa mowy, co większego udziału pauz.

Opisane tu prawidłowości i tendencje nie mają, jak widać, charakteru absolutnego. Ani zjawiska intonacyjne, ani tempowe (łącznie z pauzowaniem) nie są przyporządkowane strukturze metrycznej wiersza w sposób prosty i jednolity. Określone jakości metryczne sygnalizowane bywają różnymi wykładnikami prozodyjnymi, co wiąże się też m. in. z odmiennością każdorazowej sytuacji semantyczno-składniowej. Np. — jak już mówiłyśmy — granica wersu może być wyznaczana zarówno kadencją (zwykle płytką) jak antykadencją, z ewentualnym dodatkiem pauzy. Przerzutni odpowiadać może antykadencjalne wzniesienie głosu (podobne do intonacji zapowiadającej zdanie wtrącone) połączone bądź nie połączone z pauzą, może ona też być wyznaczana przez półkadencję, a także — nie pociągającą za sobą większych zmian intonacyjnych i pauzowania — autonomizację akcentową wyrazu pomocniczego objętego *enjambement*.

Wspomnialiśmy na wstępie, że sygnał prozodyjny ma z natury charakter kompleksowy, składa się bowiem z wiązki cech suprasegmentalnych, wykazujących — dodajmy — znaczny stopień współzależności i kompensacji, co sprawia, że może się on kształtować w wierszu w sposób dość rozmaity. Daje to podstawę do uwypuklanego przez nas w powyższych rozważaniach indywidualnego doboru środków sygnalizowania struktury wierszowej oraz stwarza możliwość powstawania określonych konwencji wykonawczych.

Mówiąc o możliwościach wyboru różnych sposobów realizacji wiersza trzeba uwzględnić i taki wypadek, gdy przekaz głosowy nie w pełni wydobywa elementy struktury metrycznej bądź w ogóle nie jest nastawiony na sygnalizowanie budowy wierszowej tekstu. Zależy to od nawyków, jakie ciąży nad recytatorem, lub od świadomych decyzji wyko-

nawczych. Czasem — jak w wypadku szczególnie utrwalonych w danej tradycji formatów (w naszej kulturze literackiej można to powiedzieć w odniesieniu do niektórych rozmiarów sylabicznych, takich jak 13-zgłoskowiec (7 + 6) lub wiersz 11-zgłoskowy ze średniówką po sylabie 5) — sporadyczne nierespektowanie działu wierszowego w miejscu przerzutni może nie wpływać na rozłamanie toku metrycznego i, co więcej, oddziaływać na rzecz osłabienia automatyzacji konturu prozodyjnego, nabierającego przy dłuższym powtarzaniu cech „katarynkowości”. Takie „licencje” recytacyjne, które, jak pokazałyśmy, zdarzają się nawet wytrawnym wykonawcom, są wszakże możliwe jedynie w wypadku wyraźnie zarysowanych cech strukturalnych wiersza jako sporadyczne zakłócenia jego dłuższego toku. Ich istnienie jest też związane z systemem wersyfikacyjnym. Rezygnacja z systemowych wykładników wierszowości w wierszach tonicznych prowadzi do rozpadu ich zasady konstrukcyjnej, w wierszu wolnym — zmienia niejednokrotnie nośność znaczeniową tekstu. Wypadki niepoddawania się dyrektywom fonicznym wpisany w wiersz są więc zjawiskiem stosunkowo rzadkim. Dzieje się tak dlatego, że jak powiedziałyśmy, rozczłonkowanie wierszowe tekstu nakłada się z reguły na podziały składniowe. Granice tych dwu porządków najczęściej się pokrywają. Ze względu na identyczność środków sygnalizacji wyznaczony głosowo dział składniowy spełnia więc zarazem funkcję wyznacznika działu wierszowego.

Zróznicowanie środków prozodyjnych mogących służyć wyznaczaniu struktury wierszowej pozwala w ich zakresie dokonywać pewnych arbitralnych wyborów. Regularne stosowanie określonego, ograniczonego repertuaru środków prozodyjnych ma aspekt stylistyczny. Posiada ono niekiedy zasięg szerszy, stanowiąc spetryfikowany sposób wygłaszania wiersza właściwy pewnym szkołom recytacyjnym. Niekiedy owa konwencjonalizacja środków prozodyjnych służących wyrażaniu wierszowości posuwa się tak daleko, że mówić można o powstaniu czegoś w rodzaju narodowej manieri głośnego czytania wierszy. Przykładem może tu być uroczyste, śpiewne i ogromnie ujednolicone w zakresie stosowania sygnałów intonacyjnych wygłaszanie wierszy przez Rosjan różnych pokoleń i o różnym przygotowaniu. Ma to — jak wykazują nasze doświadczenia z wierszem sylabotonicznym — niewątpliwe uzasadnienie w ogromnej roli tego systemu wersyfikacyjnego w literaturze rosyjskiej — systemu, który w najwyższym stopniu zniewala recytatora. Jak wyraziste i trwałe bywają owe konwencje recytacyjne, niech świadczy też sposób deklamowania wiersza praktykowany w *Comédie Française*. Konwencjonalne sposoby głosowej realizacji wiersza upowszechniają się poprzez scenę i radio, co z kolei wywiera wpływ na odbieranie tekstu poetyckiego przez przeciętnego czytelnika, na jego zdolność dostrzegania formy wierszowej.

Charakterystyczna maniera prozodyjna bywa też niekiedy zjawiskiem



indywidualnym, daje się ją zauważyć u wielu aktorów — także w odniesieniu do wiersza. Ograniczenie środków prozodyjnych i ich regularna powtarzalność — w połączeniu ze swoistą barwą głosu i skłonnością do melodyjnego wygłaszania tekstu — uspiwnia wiersz; jego wierszowość odczuwana jest tym silniej, im bardziej stosowane przez danego recytatora środki odbiegają od tendencji prozodyjnych przejawiających się powszechnie. Właśnie dzięki tej „melopei” łatwo jest rozpoznać recytacje np. Eichlerówny, Andryczówny czy Holoubka — niezależnie od recytowanych przez nich tekstów. Owa „melopeja” nie jest związana z wysokością głosu i może podlegać naśladowaniu, co daje możliwość określonej stylizacji głosowej — „na Eichlerównę”, „na Holoubka” itp. Dla nas jest rzeczą istotną, że ta indywidualna maniera recytacyjna cechuje się nie tylko określonym doбором środków prozodyjnych, ale i najogólniej określonym stosunkiem do formy wierszowej — znajdującej lub nie znajdującej odbicia w realizowanym przez danego wykonawcę konturze mowy.

Powyższe uwagi wskazują na względnie zdeterminowany charakter sposobów głosowej realizacji wypowiedzi wierszowanej, a także na ich odmienność w ramach różnych systemów wersyfikacyjnych. Jak nam się wydaje, przedstawienie tych sposobów wzbogaca świadomość w zakresie cech wiersza jako szczególnego rodzaju językowego ukształtowania utworu. Jakkolwiek już od dłuższego czasu odbiór wierszy w postaci graficznej góruje nad ich percepcją słuchową, to ze względu na wspomnianą hybrydyczną naturę wiersza problem jego właściwości prozodyjnych zachowuje stale aktualność.

Owa prozodyjna charakterystyka wiersza pozwala też przejść do zagadnień o wiele szerszych. Znajomość cech prozodyjnych ujawniających się przy recytacji wierszy o różnej strukturze rzuca pewne światło na możliwości funkcjonalne poszczególnych formatów i systemów wierszowych oraz ich dystrybucję w ramach różnych poetyk historycznych.