

Lucylla Pszczołowska

Semantyka form wierszowych

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/4, 191-203

1981

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.

LUCYLIA PSZCZOŁOWSKA

SEMANTYKA FORM WIERSZOWYCH

Utwór wierszowany tym, jak wiadomo, różni się od utworu prozaicznego, że — pominąwszy wszelkie inne możliwe cechy, a ograniczając się tylko do elementów struktury językowej — posiada pewną nadwyżkę organizacyjną w zakresie tej właśnie struktury. Ma ona przy tym swoiste właściwości, bo nie pisze się przecież „wierszem w ogóle”, ale jest to zawsze jakiś wiersz: numeryczny czy wolny, jamb czy trochej, strofa czy wiersz ciągły itp., żeby wymienić tylko najjaskrawiej odcinające się, „najgrubsze” formy wierszowe. Stąd przed badaczami literatury stają następujące pytania: Jakie konsekwencje dla utworu wynikają z użycia określonej formy wierszowej? Jakie wartości i znaczenia wnoszą te różne formy do literatury, czyli jakie informacje w nich zawarte i jakie skojarzenia przez nie sygnalizowane mogą być wykorzystywane przez poetów, przez gatunki i prądy literackie, wreszcie przez poetyki historyczne?

Już ze sformułowania tych pytań wynika, że będę się tu zajmowała raczej cechami systemów i rozmiarów wersyfikacyjnych czy innych form wierszowych niż analizą szczegółowych możliwości wyrazu, jakie daje wypowiedzi fakt, że jest ona tekstem wierszowanym. Te możliwości pokazywano zresztą wielokrotnie i pięknie na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat; interpretacje takie są oczywiście potrzebne, ale nie zastępują badań nad semantyką formy wierszowej. Warto przy okazji zauważyć, że czasem w takich interpretacjach dochodzi się do pewnego wyolbrzymienia roli struktury wierszowej — zwłaszcza gdy idzie o płaszczyznę semantyczną tekstu.

Taka postawa „hipersementyzacji” w odniesieniu do form wierszowych i w ogóle do elementów i cech budowy wiersza jest po części zrozumiała jako reakcja na zbyt wąskie, immanentne traktowanie wersyfikacji. Ale prowadzi ona nieraz aż do sytuacji paradoksalnej, kiedy to przypisując zbyt szerokie możliwości znaczeniowe formom wierszowym i cechom budowy wiersza lekceważy się kontekst słowny utworu. Tak np. w jednej ze swoich świetnych prac Ivan Fónagy, analizując rytm wiersza Verlaine’a, twierdzi, że brak średniówki w jednym z wersów

zapowiada śmierć kobiety i dziecka¹ — choć ani śladu aluzji do takiego wydarzenia nie można znaleźć w warstwie leksykalnej. Tymczasem ta warstwa ma dla czytelnika znaczenie podstawowe, z wyjątkiem niesłychanie rzadkich utworów opartych na echolalii czy też napisanych językiem doraźnie tworzonym przez autora, kontaminowanym z pojedynczych morfemów i pseudomorfemów. Zresztą nawet w takim wypadku jak słynna „zaum” Chlebnikowa — owe połączenia morfemów i pseudomorfemów noszą ślady znaczeń leksykalnych i gramatycznych znanych odbiorcom, którzy się tych znaczeń w tekstach doszukują.

Podobny „patos semantyczny” cechuje np. rozważania Jurija Lotmana nad znaczeniem w utworach wierszowanych. Używane przez niego pojęcie „nowej treści semantycznej”², którą zdaniem badacza wprowadza specyfika tekstu wierszowanego, da się jednak przyjąć w ogromnej większości wypadków tylko w sensie metaforycznym. Na pewno wiele figur i chwytów, interesująco przez niego rozpatrywanych, jak np. poetycka semantyzacja czy nadanie wagi wyrazowi niepełnoznacznemu, pojawia się częściej w wierszu niż w prozie, ale ilość nie przechodzi tu przecież w jakość, a samo ich występowanie jest w istocie niezależne od układu wypowiedzi.

Fakt, że określona głoska, sylaba, wyraz czy związek składniowy występują w wierszu, a nie w prozie, sprawia niewątpliwie, że są one wyraźniejsze, bardziej zauważalne przez odbiorcę. Można by tę sytuację porównać z sytuacją charakterystyczną dla prozy retorycznej. To, czemu służy w tak zorganizowanej wypowiedzi prozaicznej konstrukcja zdania — kształtująca semantyczne zestawienia, paralele i antytezy — dzieje się w wierszu za sprawą konstrukcji wersyfikacyjnej: operowania wierszowym podziałem, węzłowymi punktami wersu, współbrzmieniami itp. Paralelizm będący rezultatem tej konstrukcji wierszowej może podkreślać lub osłabiać korespondencję bądź kontrast między głoskami, sylabami, wyrazami, zdaniami i w ten sposób zwiększać lub zmniejszać ich siłę wyrazu. Więcej jeszcze — powtarzalność zjawisk językowych, implikowana i uwyraźniona przez strukturę wierszową, może ewokować pewne elementy związku naturalnego między brzmieniem a znaczeniem. Ale w zasadniczy sposób można ingerować w siatkę znaczeń tekstu jedynie wykorzystując najbardziej podstawową cechę wiersza, jaką jest graficznie wyrażony podział na wersy: umożliwia on wprowadzenie zupełnie nowych znaczeń, których nie dałoby się zasygnalizować w prozie. Współczesna poezja polska sięga czasem po te możliwości, dla realizacji których język fleksyjny stwarza stosunkowo dobre warunki (chodzi tu o takie manipulowanie dwoma podziałami tekstu — skład-

¹ I. Fónagy, *Język poetycki — forma i funkcja*. W zbiorze: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. I. Wrocław 1977, s. 40.

² Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*. Москва 1970, s. 203 n.

niowym i wierszowym — aby uzyskać dodatkowe związki znaczeniowe³.

W jaki sposób forma wierszowa nabiera charakteru znakowego? Co o tym decyduje?

Wybór określonej formy przez poetę ma szereg konsekwencji dla twórcy i dla odbiorcy. Najogólniejsza z nich polega na tym, że wiersz jest tworzony i percypowany niejako na tle czy w kontekście innych utworów.

Z jednej strony będą to utwory napisane już wcześniej tak samo, przy użyciu tej samej formy wierszowej. Najwyraźniejsze jest to oczywiście w wypadku wzorców rzadszych, a więc rzucających się w oczy (i w uszy), jak w naszej poezji sylabicznej rozmiary krótsze od 8-zgłoskowca czy w poezji sylabotonicznej dwudziestolecia międzywojennego amfibrach lub anapest. W wierszu wolnym takim „tłem wersyfikacyjnym” będą np. sposoby kształtowania tekstu poetyckiego wprowadzone przez znanego i płodnego poetę, jak choćby tzw. wzorzec Różewiczowski.

Rzecz polega tutaj zapewne nie tyle na odczuciu ścisłej odrębności numerycznej takiego wzorca, ile na zapamiętaniu przeważających w nim sposobów wypełnienia wersu czy rysunków składniowo-intonacyjnych. Jeśli chodzi o rozmiary wierszowe najczęściej używane, to w mniejszym stopniu służyć mogą jako tło, są bowiem zarazem najbardziej elastyczne pod względem rytmiczno-składniowego wypełnienia. Ale i tutaj, w ramach może szerszych — nie tyle utworów, co poetyk czy poetyckich indywidualności — zarysowują się również pewne częstsze sposoby kształtowania wzorca dające się usytuować na tle dotychczasowych form. Tak np. w poezji w. XVII istnieją dwa sposoby kształtowania wiersza 13-zgłoskowego. Jeden z nich, stosowany przez poetów dworskich, o literackich ambicjach, charakteryzował się pełną paroksytonezą klauzuli, dokładnym rymowaniem i szeroką swobodą intonacyjną. Była to wyraźna kontynuacja i rozwinięcie osiągnięć Kochanowskiego. Drugi, dopuszczający rymowanie różnoakcentowe i przestrzegający równoległości toku składniowego i wierszowego, a stosowany przez poetów *minorum gentium*, wiązał się z okresem twórczości Reja czy jeszcze nawet wcześniejszym⁴. Tak więc w formie wierszowej zawarta jest jakby pamięć dotychczasowych jej realizacji.

Z drugiej strony — tworzy się i odbiera tekst wierszowany w kontekście utworów napisanych w tym samym czasie, ale inaczej, z użyciem innych form wierszowych. Nie tylko przy tym innych rozmiarów

³ Zob. L. Pszczołowska, *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 30—31.

⁴ Zob. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Znaczenie i wartość form wierszowych w kontekście literackim epoki. (Poezja polskiego baroku)*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3, s. 198—202.

czy innych typów wiersza — np. wiersz wolny o wyraźnie krótkich wersach jako inny niż wiersz również wolny, ale o przewadze wersów dłuższych. Ten synchroniczny kontekst dotyczy także współwystępowania różnych form w tym samym utworze: określonego rozmiaru, ewentualnego podziału średniówkowego, rymu, podziału stroficznego, itp.

Formy wierszowe współwystępujące ze sobą w tym samym okresie tworzą system form wierszowych. O jakimkolwiek znakowym charakterze formy wierszowej można mówić tylko wówczas, gdy znajduje się ona w ramach systemu form, uświadamianego sobie mniej lub bardziej jasno przez poetów czy odbiorców, gdy wchodzi w wyraźne stosunki z innymi formami. Jeśli istnieje jakaś literatura, która ma tylko jedną formę wierszową — a więc jakiś jeden niesłychanie ubogi typ wiersza — to funkcjonuje on wówczas w systemie tylko dwuelementowym: wiersz—proza.

O tym, jak ważny jest systemowy charakter formy wierszowej, gdy chodzi o jej znakowe właściwości czy nawet wnoszone przez nią wartości stylistyczne, świadczyć może przykład z terenu rymowania w polskiej poezji. Rym gramatyczny, powstający przez zestawianie w pary czy trójki rymowe wyrazów należących do tych samych części mowy, w tym samym przypadku i rodzaju, tej samej liczbie i osobie, był w średniowieczu i w w. XVI normalnym, ogólnie przyjętym i stosowanym bez zahamowań czy ograniczeń typem rymowania, niczym się nie wyróżniającym i nie związanym z żadnym stylem wypowiedzi (można by powiedzieć, że nie traktowanym jeszcze jako określony „typ” formy wierszowej). Dopiero w w. XVII, w kontekście językowego konceptyzmu, zaczyna się cenić takie współbrzmienia końcowe, w których każdy komponent należy do innej kategorii gramatycznej. Jest to bowiem rymowanie trudniejsze i ciekawsze. W tzw. świadomości sformułowanej w postaci poetyk tego okresu wyraża się nawet niechęć do rymowania końcówkowego, czyli gramatycznego — nazywa się je „pospolitym”.

Rym gramatyczny zakwalifikowany został w ten sposób jako odrębna kategoria i jeżeli pojawia się w utworze poetyckim — oczywiście, w dużym nasileniu — będzie uważany za oznakę niskiego stylu. Typ rymu staje się więc w w. XVII elementem systemu form wierszowych, pośrednio zaś — dzięki temu właśnie — wiąże się z systematyką stylów wypowiedzi poetyckiej. Od tej pory jedynie, a nie wcześniej — np. w poezji Kochanowskiego, jak to próbowano ujmować — rymowanie gramatyczne posiada stylistyczną wartość.

Podobnie pisywano niejednokrotnie, a powtarza się to nawet w opracowaniach dla szkół, że rymowanie wyrazów 1-sylabowych w poezji średniowiecznej i wczesnorennesansowej sygnalizuje momenty szczególnej ważności dla danego tekstu. W wierszu tego okresu spotyka się czasem zestawienia wyrazów 1-sylabowych, które łączą sąsiadujące ze sobą wersy w kontekście rymów o niejednolitej przestrzeni współbrzmienia,

ale o przewadze rymowania półtorazgłoskowego. Np. u Słoty nawet trzy takie rymy kolejno:

Nie ma talerza karmieniu swemu,
 Eżby ji ukroił drugiemu,
 A grabi się w misę przod,
 Iż mu miedźwno jako miód —
 Bodaj mu zaległ usta wrzod!
 A je z mnogą twarzą cudną,
 A będzie mieć rękę brudną,

albo w *Krótkiej rozprawie*:

Duchowny stan jest tak sprawion,
 A na ten urząd postawion:
 Prosić Boga za świecki stan,
 W którym zależy kmieć i pan.
 Więc ksiądz strzeże wijatyka,
 Kmiecia też pilna motyka,
 Wam, co was rycerzmi zową,
 Należy mur przebić głową.

Były to najprawdopodobniej zestawienia oksytoniczne, ale fakt ten nie przesądza bynajmniej o ich charakterze systemowym. Pojawiają się one nie tylko w takich pozycjach, w których mogłyby coś sygnalizować, ale i w bardzo wielu innych; znakomitym obszarem obserwacji jest też w tym wypadku pieśń religijna. I co równie ważne: zestawienia rymowe wyrazów 1-sylabowych nie pełnią nigdy w tym okresie roli kompozycyjnej; właściwie aż do początków XIX w. będą one miały charakter w szerokim sensie sporadyczny. Jednym słowem, rym męski nie istnieje wówczas jako odrębny typ współbrzmienia i nie wchodzi w żaden systemowy związek z rymem półtorazgłoskowym czy płytszym, ale z takim, w którym nie zestawia się monosylabowca z innym monosylabowcem. W takim rymowaniu 1-sylabowych wyrazów mogło więc chodzić co najwyżej o pewne doraźne ujednolicenie prozodyjnej postaci klauzul — bez motywacji semantycznej czy kompozycyjnej. A że dla dzisiejszego ucha tego typu rymowanie brzmi zawsze „znacząco” — to sprawa zupełnej odmienności systemu form wierszowych przyjmowanego za punkt wyjścia.

W systemie jednorodnych form wierszowych, np. rozmiarów wersyfikacyjnych czy strof, istnieje w każdym okresie, w każdej poetyce pewna hierarchia. Jedne formy są cenione wyżej, inne niżej i to właśnie może stać się podstawą ich znakowego charakteru. O hierarchii form decydować mogą — czy współdecydować — różne względy, jak choćby pojemność językowa (np. różnica pomiędzy 13-zgłoskowcem a rozmiarami krótszymi), pochodzenie formy (np. z cenionej wysoko literatury obcej), związki gatunkowe. Nacechowanie tego typu, czyli swoje miejsce w hierarchii, może forma wierszowa przynieść ze sobą w wypadku przejścia jej z innego terenu. Tak było np. z wierszem 13-zgłoskowym,

który od początku, od pierwszych chwil po zaczerpnięciu go z hymniki łacińskiej, był ceniony bardzo wysoko, a ocena ta nie obniżała się przez kilka stuleci. Świadczy o tym choćby przejęcie przez ten rozmiar roli odpowiednika aleksandrynu już w drugiej połowie w. XVII, a na dobre — w poezji Oświecenia (mimo że mieliśmy już pięknie rozwinięty 12-zgłoskowiec w różnych formułach podziału średniówkowego).

Natomiast hierarchia form wierszowych w systemie rodzimym, ich wzajemne ustosunkowanie, zmienia się z zasady w momencie wchodzenia nowej formy: wzbogaca ona system, ale i modyfikuje go. Dotyczy to także całych sposobów wierszowania, tzw. systemów wersyfikacyjnych — ich wzajemnych stosunków. Tak np. w średniowieczu przed przyjęciem łacińskich wzorców wierszowych jednym z pełnoprawnych, cenionych na pewno sposobów budowania wiersza, używanym szczególnie w poezji epickiej, był asylabizm. Innym, stosowanym w poezji obrzędowej — a więc też na pewno cenionym — był sylabizm względny o wzorcach drobionych na krótkie cząsteczki. Kiedy jednak zaczyna się przejmować wraz z chrześcijaństwem łacińskie wzorce sylabiczne — asylabizm i „drobiony” sylabizm ulegają zepchnięciu na peryferie kultury narodowej jako związane z twórczością okresu pogańskiego, a później z twórczością ludową. Na pierwszy plan wysuwają się teraz te formy wierszowe, które przychodzą wraz z adaptacją poezji łacińskiej uważanej za kulturalnie wyższą, owe do dziś niemal używane 13- i 11-zgłoskowce; strofa 4-wersowa i bardziej złożona wypycha dystych, dawniej stosowany w pieśni chóralnej, cofa się, zanika niemal zupełnie pieśń z refrenem co każdy wers, itd. Zarazem jednak rodzime podłoże oddziałuje na kształtujący się nowy system form wierszowych i np. hierarchia rozmiarów w obrębie tego nowego systemu przedstawia się inaczej niż w łacińskim wierszu, choć — z wyjątkiem starego typu 10-zgłoskowca — wszystkie nasze późnośredniowieczne rozmiary poezji sylabicznej są przejęte z łaciny.

Jak widać z powyższych uwag, wejście nowej formy wierszowej spowodować może osłabienie innej formy, mocno dotąd tkwiącej w systemie. Pod wpływem działania nowej, konkurencyjnej formy nastąpić może nawet zupełna likwidacja formy dawnej. Tak było z sylabicznym 8-zgłoskowcem w pierwszych dziesięcioleciach wieku XIX. Pod wpływem sylabotonizmu, który wkracza do polskiej poezji w twórczości Brodzińskiego czy Mickiewicza, 8-zgłoskowiec sylabiczny przestaje istnieć jako tworzywo poezji, a miejsce jego zajmują dwie formy: 8-zgłoskowiec trocheiczny, będący całkowicie nowym typem wiersza, i 8-zgłoskowiec trójakcentowy, który zaczął się już wyodrębniać w poezji Oświecenia, ale o którego pełnym usamodzielnieniu się zdecydował również sylabotonizm.

Wzajemne stosunki pomiędzy formami wierszowymi funkcjonującymi w ramach systemu ulegają modyfikacjom na różnych etapach pro-

cesu historycznoliterackiego. Wpływa na to oczywiście zmiana w systemie rodzajów i gatunków literackich. I tak np. 11-zgłoskowiec zawdzięcza swoją karierę w w. XVII w. pewnym stopniu powstaniu i rozwojowi poematu epickiego czy epicko-miłosnego (jak np. *Psyche* Morsztyna). O użyciu istniejącego już od dość dawna w naszej poezji 11-zgłoskowego rozmiaru przez Piotra Kochanowskiego w tłumaczeniu z Tassa — a więc w pierwszym „okazie” takiego poematu — zadecydował fakt, że 11-zgłoskowiec był wierszem oryginału. Ale już następne, coraz szersze realizacje 11-zgłoskowca, nie tylko w przekładach i adaptacjach i nie tylko w poemacie epickim, ale i w liryce, dokonują się za sprawą czynnika o wiele bardziej ogólnego i wcale nie bezpośredniego, a mianowicie za sprawą popularności 11-zgłoskowego rozmiaru w poezji włoskiej. Odegrała tu rolę nie tylko znajomość tej poezji, ale — co bodaj jeszcze ważniejsze — przekonanie o wysokiej jej wartości i, co za tym idzie, wysoka ocena jej wzorców wierszowych.

Spójrzmy teraz na tę karierę 11-zgłoskowca od innej strony. Otóż właśnie dzięki związkom z włoską poezją, z wyższą, cenioną kulturą 11-zgłoskowiec nabiera charakteru znakowego. Jego użycie w XVII w. staje się sygnałem tej wyższej kultury, znamieniem literackości, przynależności do kulturalnej elity, może nawet — do poetyckiej awangardy. Ale dzieje się tak dlatego, że 11-zgłoskowiec nie jest w tym okresie jedynym rozmiarem wierszowym, że jest wyraźnie przeciwstawiany z jednej strony 13-zgłoskowcowi, z drugiej — 8-zgłoskowcowi. Tradycjonalizm, hołdowanie dawnej poetyce, wyraża się przez wyłączenie niemal trzymanie się tych dwóch starszych rozmiarów, do których ograniczono się przed Kochanowskim⁵.

W miarę swego rozwoju, w miarę stosowania przez poetów w różnych tekstach i w różnych gatunkach, forma wierszowa obrasta niejako w warstwy asocjacji ze stylami wypowiedzi (które współtworzy) i z gatunkami literackimi, w jakich występuje. Rola formy wierszowej jako sygnału stylu, zwłaszcza zaś gatunku, ma dawne, antyczne tradycje; już Arystoteles pokazuje w *Poetyce* relacje pomiędzy typem metru a nacechowaniem gatunkowym utworu⁶. W literaturze polskiej, rozporządzającej tak bogatym arsenalem sposobów budowania wiersza, zdarza się dość często, że gatunek literacki determinowany jest przez zespół zjawisk, w którym jako stały komponent występuje forma wersyfikacyjna. Staje się więc ona jednym z elementów *decorum* — stylistycznej charakterystyki utworów, decydując o ich gatunkowej przynależności podobnie jak rodzaj słownictwa i składni, typ bohatera czy zakres tematyczny. Jaskrawą ilustracją siły tych związków, a zarazem przykła-

⁵ Zob. *ibidem*, s. 203—204.

⁶ Arystoteles, *Poetyka*. W antologii: *Trzy poetyki klasyczne*. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos. Przełożył [...] T. Sinko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1951, s. 9—12. BN II 57.

dem znakowej roli formy wierszowej w odniesieniu do gatunku literackiego, jest poemat heroikomiczny.

Poprzez gatunek literacki wiązać się może forma wierszowa z tematem czy motywem. O ile jednak dotknięte wyżej sprawy stylu i gatunku są stosunkowo nietrudne do zbadania i ujawnienia (i były już opisywane), to relacja pomiędzy np. rozmiarem wiersza czy typem strofy a tematem pozostaje dotąd na poziomie hipotez, udowadnianych tylko częściowo i w sposób nie zawsze przekonujący. Semantyka wierszowa tego typu ma już pewną tradycję jedynie w rosyjskiej wersologii. Zapoczątkował ją Roman Jakobson, wiążąc rytm 10-zgłoskowca trocheicznego, pojawiającego się od czasu do czasu w jednej z bylin — z jej treścią⁷. Bylina pisana jest, jak wiadomo, wierszem nie sylabicznym, ale — najogólniej biorąc — tonicznym; mogą tam doraźnie występować różne metryczne ukształtowania. Właśnie w tych 10-zgłoskowych wersach wielokrotnie powtarzał się motyw drogi i chodzenia czy w ogóle ruchu w swoistej figurze rytmiczno-składniowej z czasownikiem na początku wersu (np. „Вы куды пошли да по дороги” albo „А уехал Вавилушко на ниву”). Śladami Jakobsona poszedł później Kirył Taranowski, pokazując losy tego samego rozmiaru w poezji literackiej, gdzie poczynając od Lermontowskiego wiersza „Выхожу один я на дорогу...” ciągnie się — jego zdaniem — długi szereg utworów podejmujących jednocześnie ten sam rozmiar, czyli 10-zgłoskowiec trocheiczny, ten sam motyw drogi i chodzenia i ową figurę rytmiczno-składniową z czasownikiem na początku wersu⁸.

Punktem wyjścia jest tu przede wszystkim przekonanie o istnieniu synestezyjnego związku między metrem a tematem czy motywem. Ornawiany 10-zgłoskowiec trocheiczny ma silne akcenty metryczne na sylabach 3, 5 i 9, słabsze — na 1 i 7. Ta właśnie asymetryczność toku ma być odpowiednikiem niespokojnej wędrówki, niespokojnego chodzenia (jak twierdzi Jakobson), albo wręcz nierównego rytmu ludzkich kroków (jak to upraszcza Taranowski). Tezy takiej nie da się oczywiście obalić, ale też nie można jej udowodnić. Pomijam tu już kontrargumenty płynące z dokładniejszego oglądu materiału wierszowego.

Trudna do stosowania jest też kategoria figur rytmiczno-składniowych, którą w tych badaniach się proponuje. Twórcą tej kategorii jest Osip Brik, według którego w określonym rozmiarze wierszowym mieści się najczęściej pewna liczba wyrazów (czy raczej zestrojów akcentowych); zależnie od tego, jakie to są części mowy, tworzą one różne

⁷ R. Jakobson, *K popisu Máchova verše*. W: *Torso a tajemství Máchova díla*. Praha 1938, s. 247.

⁸ К. Тарановский, *О взаимодействии стихотворного ритма и тематики*. W zbiorze: *American Contributions to the 5th International Congress of Slavists*. The Hague 1963.

figury o swoistym rytmie⁹. W najpopularniejszym typie rosyjskiego wiersza, jakim jest 4-stopowiec jambiczny, Brik wskazuje na występowanie kilkunastu takich figur; wydawałoby się więc, że jest ich niewiele więcej. Tymczasem już mała próba wydzielenia figur z bieżącego tekstu utworu ujawnia, że musiałyby ich być co najmniej kilkadziesiąt, a taka liczebność uniemożliwia użycie tej jednostki jako narzędzia badawczego.

Niemniej dałoby się może udowodnić istnienie jakichś relacji typu metr—temat, ale nie w terminach związków synestezyjnych czy jakichś innych „organicznych”¹⁰, lecz po prostu historycznych. Utwór poetycki na określony temat może osiągnąć taką popularność, że odtąd temat ten utrwali się w świadomości następców poety razem z formą wierszową. Jest to jednak możliwe bodaj tylko wówczas, gdy w grę wchodzi forma wierszowa rzadka — mało pojemna i mało elastyczna. Tak byłoby np. z naszymi bardzo krótkimi rozmiarami czy też odwrotnie — z bardzo długimi, jak „heksametr polski”. Tylko że i wtedy nie da się wyróżnić jednego tematu dla jednego metru, ale raczej kilka, połączonych przy tym jakąś wspólną cechą. Cecha ta z kolei tkwi w językowej czy — szerzej — stylistycznej charakterystyce rozmiaru.

Tak np. w wypadku 6-zgłoskowca jako jedyne tworzywa wiersza najczęstszymi tematami utworów są wolność narodu i wezwania do walki, miłość na wsi i pejzaż wiejski. Wyjawszy bowiem jakieś marginalne użycia wiersze 6-zgłoskowe mają charakter albo ludowo-patriotyczny, albo ludowo-miłosny, albo wreszcie są opisem życia wsi. Wspólną cechą tych niemal wszystkich tekstów pisanych 6-zgłoskowcem stanowi piosenkowość, której wyrazem jest krótka, 4-wersowa strofa oraz związany zarówno ze strofą jak z rozmiarem typ składni. Na tym piosenkowym charakterze opiera się druga cecha: ludowa, wiejska stylizacja, tak uderzająca w większości utworów pisanych 6-zgłoskowcem. Nie bez znaczenia pozostaje tu także fakt, że 6-zgłoskowiec jest rytmem mazurków i krakowiaków, zarówno autentycznych ludowych, jak i częstych w poezji literackiej stylizacji na takie tańce czy zaśpiewki taneczne.

W wypadku rozmiarów częstych takie związki pomiędzy formą wierszową a tematem możliwe są tylko w sytuacjach polemik. Określonego typu wiersza używa się wtedy po to, aby zasygnalizować bezpośrednie odniesienie do tekstu będącego przedmiotem polemiki, a pisanego takim właśnie wierszem. Przykładów może tu być wiele; bardzo jaskrawy — to odpowiedź Słowackiego na *Psalm* Krasińskiego, utrzymana w 8-zgłoskowej formie pierwszego wystąpienia. Skoro już mowa o roli for-

⁹ O. Brik, *Rytm a składnia. Przyczynek do badań języka wierszy*. W antologii: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Warszawa 1970, s. 165—171 (tłum. Z. Saloni).

¹⁰ Zob. krytyczne uwagi: М. Л. Гаспаров, *Метр и смысл. К семантике русского трехстопного хорей*. „Известия АН СССР”, Серия литературы и языка, т. 35, з. 4 (1976).

my wierszowej jako instrumentu polemiki, to dodać warto, że jej znakowy charakter może też być wykorzystany w zupełnie odwrotnym celu: nie po to, aby uwydatnić tekst, ale aby go niejako przesłonić. Oto okazało się np., że znany dotąd jako pierwszy łaciński wiersz sylabiczny nieiloczasyowy, psalm św. Augustyna *Contra partem Donati*, skierowany przeciwko tezmom sekty donatystów, napisany został dokładnie takim samym wierszem jak programowy hymn śpiewany przez zwolenników Donata. W czasach gdy twórczość poetycka rozprzestrzeniała się wśród odbiorców drogą ustną (a działo się to w kościołach, gdzie donatyści mieli przewagę), takie powtórzenie formy miało na celu przede wszystkim przemycenie polemicznej treści, zaskoczenie donatystów; spełniało więc funkcję jakby kamuflażowo-dywersyjną.

Aby forma wierszowa mogła wystąpić w charakterze znakowym, musi ona także — prócz tego, że należy do systemu form — mieć dostatecznie utrwalone i dostatecznie ogólne wartości znaczeniowe. Kiedy Rej każe w *Zywocie Józefa* mężczyznom mówić długimi rozmiarami, a kobietom — 8-zgłoskowcem, to odwołuje się do świadomości czytelniczek, w której te rozmiary mają swoją cenę. Liczy na to, że czytelnik odbierze to zróżnicowanie w określony sposób: ponieważ 13-zgłoskowiec najbardziej szanowano, jego użycie jest sygnałem wyższości rodzaju męskiego, podobnie jak użycie 8-zgłoskowca, potocznego i związanego z rodzimym wierszem, stanowi sygnał niższości kobiet. Zróżnicowanie rozmiarów może też być ikonicznym znakiem społecznych różnic między adresatami wypowiedzi. Tak np. w misteryjnym *Dialogu na święto Bożego Narodzenia* pasterze mówią między sobą 8-zgłoskowcem, ale kiedy zwracają się do Jezusa, natychmiast przechodzą na 13-zgłoskowiec. Jest pewne, że ze względu na dawno już ustaloną hierarchię tych rozmiarów słuchacz takich replik dramatycznych od razu orientował się, kto jest ich adresatem. Tego rodzaju hierarchia może się jednak wyrażać tylko w kategoriach zupełnie ogólnych: lepszy—gorszy, niższy—wyższy, ale niemożliwe, tj. po prostu nieczytelne, są tu szczegółowe, bardziej konkretne i zwłaszcza doraźne nacechowania; na ich odbiór nie można po prostu liczyć.

Znakowy charakter formy wierszowej może jednak być wykorzystywany w celu przywołania pewnych konkretnych wartości pozaliterackich: może sygnalizować stanowisko zajmowane przez jakiegoś człowieka czy grupę ludzi, a nawet poglądy reprezentatywne dla całej epoki czy elementy typu kultury właściwego tej epoce. Ale dla uchwycenia takiej roli wiersza przez odbiorcę potrzebny jest kontekst semantyczny, który by kierował go we właściwą stronę, dookreślał owe założone przez autora koneksje formy wierszowej. Podobna sytuacja powstaje, gdy forma wierszowa funkcjonuje jako metafora dźwiękowa; forma ta musi być wówczas wsparta przez semantykę leksykalną. Tak np. w *Pieśni o bębnie* Herberta łatwo jest odebrać rytm jambiczny pewnych partii

wiersza jako rytm uderzeń bębna czy marszowego kroku do ich wtóru — zarówno dzięki tytułowi, jak i innym elementom leksykalnym tekstu, które na taki odbiór naprowadzają.

Dla dokonania deszyfracji charakteru znakowego formy wierszowej potrzebny jest jednak często nie tylko kontekst, ale i pewna wiedza historycznoliteracka czy historycznokulturowa w ogólnym znaczeniu tych słów. Np. w jednej z części swojego *Poematu dla dorosłych* Adam Ważyk użył strofy typowej dla oświeceniowej ody (4-wersowy przeplot 10-zgłoskowca symetrycznie dzielonego i 8-zgłoskowca sylabicznego o rymie krzyżowym). Ta wierszowa forma wraz ze swoim charakterystycznym rysunkiem intonacyjnym, prostotą i elegancją składniowo-wierszowego toku ewokuje cały bardzo znamienity zespół zjawisk wyrażanych przez poezję Oświecenia w Polsce. Strofa, o której mowa, służyła bowiem w drugiej połowie w. XVIII licznym wówczas utworom z zakresu tzw. liryki obywatelskiej, głoszącym idee zwycięstwa rozumu nad ciemną przemocą, wolności słowa i wolności narodu. W tekście stanowiącym rozprawę z czasami stalinowskimi w Polsce staje się ona znakiem takiej właśnie racjonalnej i liberalnej myśli, co autor uwypatnia w zakończeniu fragmentu, odwołując się do twórczości znanego oświeceniowego poety-żołnierza, Jakuba Jasińskiego. Mówi wtedy, bezpośrednio wyjaśniając przyczynę użycia tej anachronicznej w połowie XX w. formy:

Rozum płomienny, ludowe słowo!
Znam tylko pierwsze przebliski!
Dlatego piszę tą samą mową,
którą znał Jakub Jasiński.

Żeby wiedzieć, co to za „mowa”, trzeba znać nie tylko poezję, ale i wersyfikację okresu Oświecenia.

Najtrudniejsze bodaj do rozpoznania dla czytelnika, choć właśnie w ostatnich czasach kilka razy praktykowane, jest stosowanie formy wierszowej jako znaku na terytorium „cudzym”: w tekstach prozy literackiej — w noweli czy w powieści¹¹. I tu również określony typ wiersza, znany doskonale odbiorcy z utworów poetyckich — bo tylko taki może się w prozie pojawić — występuje w kontekście semantycznym, który motywuje jego użycie. Przy tym owo pojawienie się formy wierszowej jest przesłonięte: po pierwsze — formą graficzną, bo nie stosuje się tu układu wierszowego, tylko wtapia się niejako ciągi regularnych wersów w tok prozy, a po wtóre — sporadycznymi załamaniem toku wierszowego, powodującymi niejednoznaczność językowego kształtu. Oto np. *Konopielka* Redlińskiego, której tytuł jest zarazem rzeczownikiem pospolitym i rzeczownikiem własnym — nazwą i cytatem nazwy. Kono-

¹¹ Jedno z takich użyć analizowała M. R. Mayenowa (*Z zagadnień semantyki form wierszowych*. W zbiorze: *Metryka słowiańska*. Wrocław 1971, s. 288—290).

pielka to w baśniach ludowych rusalka pilnująca konopi; do niej bohater powieści porównuje młodą nauczycielkę. Ale *Konopielka* — to także tytuł jednej z najstarszych, sięgających prawdopodobnie średniowiecza, pieśni ludowych z archaicznym refrenem co każdy wers:

Cienka, mała konopielka — hej! ło-łom!
 Jeszcze cieńsza jak krańsięsza — hej! ło-łom!
 Pawki pasie, piórka zbiera — hej, ło-łom!

[itd.]

Składa się ta pieśń z wersów 8-zgłoskowych o budowie drobionej 4+4 i w związku z tym o toku — dla dzisiejszego odbiorcy — trocheicznym. Trzeba dodać, że 8-zgłoskowiec jest w ogóle bardzo częstą formą ludowej twórczości pieśniowej i używany bywa z reguły w stylizacjach literackich. Kiedy więc czytelnik ostatniego rozdziału książki orientuje się w pewnym momencie, że pod pokrywą prozy w całych partiach narracji i dialogu płynie nurt 8-zgłoskowca trocheicznego, jego asocjacje kierują się — a w każdym razie powinny się kierować — w stronę ludowej pieśni. Fakt szczególnego nacechowania tej pieśni podpowiada kontekst semantyki językowej. Rozdział przedstawia atak gromady chłopskiej na głównego bohatera, który ośmielił się użyć podczas żniw kosy zamiast tradycyjnego sierpa. 8-zgłoskowy rytm, będący tu cytatem formy, „podparty” przez tytuł powieści i sytuację aktualnie przedstawianą, przenosi czytelnika w sferę zjawisk związanych nie tylko z ludowością, ale z ludowością archaiczną czy prymitywną.

Przytaczane dotychczas przykłady dotyczyły form wierszowych charakterystycznych wyłącznie prawie dla wiersza regularnego. Rozważania te mogą więc sprawiać wrażenie, że badania semantyki wiersza możliwe są tylko w takim kręgu. Byłoby to jednak chyba nieprawdziwe. Posługiwanie się przeze mnie takimi przykładami i fakt, że o semantyce form wierszowych mówi się najczęściej wtedy, gdy w grę wchodzi wersyfikacja numeryczna, świadczą tylko o tym, że łatwiej jest dostrzec w takim wypadku związki pomiędzy różnymi płaszczyznami organizacji tekstu poetyckiego. Ale istnieją one przecież i w wierszu wolnym, tylko chyba na nieco innych zasadach. Przede wszystkim znakowy charakter może tam mieć to, co jest elementem „wierszowości w ogóle”: pauza międzwersowa czy rozbicie spójnego związku składniowego między dwoma wersami, a więc przerzutnia. Poza tym — wszelkie reminiscencje, odwołania do regularnego wiersza. A więc choćby pojawianie się w kontekście wierszowej nieregularności najbardziej znanych wzorców metrycznych, 13-zgłoskowca i — zwłaszcza — 11-zgłoskowca, które nie tylko doraźnie rytmizują tok utworu (bo temu mogłyby służyć i inne rozmiary), ale już przez samą swoją postać intonacyjną, opartą na dwudzielnosci i paroksytonezie obu członów, utrwaloną w świadomości czytelników, stanowić mogą reprezentację całego systemu i przywoływać kręgi asocjacji związanych z wierszowaniem regularnym. Innym przejawem znakowego

charakteru formy wierszowej może być np. doraźne występowanie rymu w wierszu bezrymowym, zawsze wówczas odbierane jako znaczące.

Sądzę więc, że do wszelkiej literackiej twórczości wierszowanej odnieść można słowa Kazimierza Wyki z pracy, w której do interpretacji dwóch utworów Leśmiana włączył — jako jej integralny składnik — analizę semantycznych związków formy wierszowej:

Wybór takiej a nie innej formy [...] mówi również o stosunku autora do istniejącej tradycji poetyckiej, mówi o stopniu jej przyswojenia, a także kojarzy się i łączy z zamiarem ideowym twórcy. Wiersz nie jest skorupą na owocu, jaką można odrzucić chcąc owoc spożyć. Forma wierszowa jest częścią najistotniejszą mięszu, który spożywamy¹².

¹² K. Wyk a, *Bolesław Leśmian: Dwa utwory*. W zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Kraków 1966, s. 226.