

Lucylla Pszczołowska

Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (19), 23-38

1975

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.

Lucylla Pszczółowska

Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej

*Czy nauczyłam się pisać wiersze
dlatego, że ukończyłam studia polo-
nistyczne? Wątpię, chociaż te właś-
nie studia bardzo mi pomogły.*

Urszula Kozioł: „Poezja” 1969 nr 2.

W polskiej poezji współczesnej dominuje zdecydowanie wiersz wolny. Odrzuciła ona sztywny gorset metryczny, różne średniówki i rymy, kieruje się w budowie wiersza wymaganiami lirycznego wątku. Podstawą wydzielenia pewnych szeregów wyrazów czy też wyrazów pojedynczych z linijki-wersy nie są już od dawna konwencjonalne wzorce, ale względy emocjonalne, intelektualno-wartościujące czy retoryczne.

Takie jest przeświadczenie i czytelników, i większości krytyków. Wszyscy się już do niego przyzwyczaili i nikogo nie niepokoi fakt, że te różne motywy podziału tekstu w różnych typach nieregularnego wiersza mają żywot bardzo kruchy. Jeśli wersy pokrywają się ze składniowymi całością wypowiedzi, choćby bardzo rozmaitego stopnia, to jeszcze pół biedy. Rewaloryzacja związków skład-

Podział
składniowy

niowych o niejednakowej randze, właściwa w ogóle układowi wierszowemu, odbywa się tu w sposób łagodny, progi, jakie musi przejść nasza wrażliwość, są niskie. Nie zawsze, co prawda, jest jasne, dlaczego np. w jednym wersie mamy percypować zdania pojedyncze jako całość a dalej takie samo zdanie rozdzielone jest między dwa wersy. Niemniej, póki granica przebiega między składnikami zdania, przyjmujemy taki podział bez oporów, starając się odnaleźć jego, najogólniej biorąc, stylistyczne motywacje.

Ale zarówno w tzw. wierszu skupieniowym, jak awangardowym czy poawangardowym zdarza się, że podział na wersy rozbija związek składniowy, do którego całkowitej spójności przywykliśmy. Pytanie o przyczyny tego rozbicia nabiera wtedy ostrości. Oto np. poeta rozłamuje pomiędzy dwa wersy bardzo ścisłą całość intonacyjno-składniową, jaką stanowi przyimek z rzeczownikiem:

Rozbicie
związku skład-
niowego

A na
tarasach
zbuntowane anioły
węgłem
rysują nieścisłości mózgowie
świętego tobiasza

(Harasymowicz: *Latarnia*)

Nieco dalej, w tym samym tomiku i w tym samym typie wiersza, zostawia taką całość w spokoju, traktując ją jako jeden wers:

A na brzegu morza
bóg i lucyfer płoną przywiązani
do pnia

(Harasymowicz: *Martwe morze*)

Zdawałoby się, że właśnie w tym drugim wypadku — we fragmencie straszliwej wizji — mogłoby być umotywowane zatrzymanie się na chwilę przed określeniem jej miejsca. Pierwsza jest znacznie spokojniejsza. A może to tylko względy instrumentacji dźwiękowej zadecydowały o rozbiciu przyimka i rzeczownika w pierwszym utworze? A może właśnie

rozbicie ma wyrażać spokój, a połączenie — niepokoić? Niełatwo jest odgadnąć intencje autora.

Niewątpliwie, czytelnik może i powinien wkładać w wiersz swoje własne domysły co do koncepcji jego budowy. Ale bywa, że nawet sam poeta w jakiś czas po napisaniu wiersza nie potrafi wyjaśnić, dlaczego oddzielił w danym miejscu przyimek od rzeczownika albo połączył dwa określenia w jeden wers. Na tym zapewne polega tajemnica tzw. ekspresji momentalnej: charakter tej ekspresji można określić bliżej tylko w momencie tworzenia, a kiedy moment minął, nie da się już odtworzyć przyczyn decyzji dotyczącej wierszowego podziału.

W niejasnych sytuacjach podziału na wersy pozostają jeszcze zawsze wytłumaczenia niejako zewnętrznej natury: podkreślenie odmienności od prozy, która tylko rozczłonkowaniem składniowym operuje, czy urozmaicenie budowy wiersza — raz się go dzieli według skupień, wiązań czy obszerniejszych zestrojów intonacyjnych (nie wchodzimy tu w różnice między typami wiersza), czasami zaś rozbija te całości. Wątpliwe jest, czy takie motywacje zadowolilyby poetów, pożyteczne są więc tu własne ich komentarze czy analizy krytyczne. Tyle tylko, że w wypadku wiersza nieregularnego nie mają one takiej siły projekcyjnej, jaką rozporządzały np. schematy akcentowe dodawane do pierwszych sylabotonicznych wierszy przez Brodzińskiego czy Mickiewicza. Skoro podział na wersy dyktowany jest przez zamysły indywidualne, to komentarz odnosi się w zasadzie tylko do konkretnego utworu, w innym zaś może się nie sprawdzić. Chyba, że się zasady podziału wierszowego uogólni, co sugerują zresztą pod ręcznikowe omówienia. Ale tu otwiera się niebezpieczna perspektywa.

Traktowanie tych doraźnych motywacji jako ogólnych dyrektyw sprawia, że podział na wersy przestaje się liczyć, staje się — z punktu widzenia odbiorcy — rodzajem stylistycznej konwencji. Krę-

Tajemnica ekspresji momentalnej

Wolny wiersz
trudniej indy-
widualizować

puje ona intonację poetyckiej wypowiedzi w stopniu często nie mniejszym niż np. wiersz toniczny, a w znacznie większym — niż sylabizm. Wiersz sylabiczny można mimo owego „sztywnego gorsetu” różnorodnie wypełniać związkami składniowymi, modulować w płaszczyźnie intonacyjnej, co umożliwia z kolei osiągnięcie indywidualnej melodii wypowiedzi. W wierszu wolnym rzadziej pojawia się taki indywidualny tok, stereotypu intonacyjnego trudniej tu uniknąć. Szczególnie w „bezzmiarowym tonizmie emocyjnym”, czyli w wierszu Różewiczowskiego typu, nie sposób nieraz odróżnić twórczości różnych poetów.

Od pewnego czasu zarysowują się coraz wyraźniej próby rozbicia tych stereotypów wiersza wolnego. Najświeższym i najbardziej chyba wyrazistym, wręcz drastycznym sposobem przełamywania intonacyjnej inercji jest takie budowanie wiersza, że granica każdego lub niemal każdego odcinka wypada wewnątrz spójnego związku składniowego. Przerzutnia — zjawisko tylko w wierszu możliwe i rozmaicie w nim wykorzystywane — stanowiła do tychczas z reguły sytuację rzadszą wobec przeważającej skłonności do uzgadniania granic wersu z granicami składniowymi różnego stopnia, była elementem doraźnego kształtowania intonacji i ekspresji. Teraz proporcje się odwracają. Tak np. w pisanim wolnym wierszem poemacie Iredyńskiego (*Dzień Ireneusza*) uderza zasadnicza niezgodność wersu i zdania, przerzutnia wiąże wszystkie lub niemal wszystkie wersy:

Tak
przerzutniowy

Ostatecznie lubiałem te jego
wypiełgnowane dłonie a tutaj
mężczyźni mają twarde wiązania
stawów i obfity zarost na wierzchu
dłoni to nie byłoby wcale
złe gdyby taka ciężka ręka
spoczęła na wygolonym policzku
faceta który mnie bił zostałaby
czerwona plama a mówiłem nie

rozlewaj czerwonego atramentu masz
za to gałganie masz mało ci
jeszcze a gdzież tutaj jakiś atrament
bądź poważny gdzie tutaj wygolony
policzek

Przy takim stosowaniu przerzutni — jako jednej z zasad budowy utworu, jako konstanty wierszowej — jej doraźna funkcja ekspresywna w niewielkim tylko stopniu może dochodzić do głosu. Natomiast stały „tok przerzutniowy” ma na pewno wpływ na kształtowanie się podmiotu lirycznego; tyle, że w przywołanym utworze jest to wpływ nie dający się wyraźnie uchwycić. W danym wypadku wydaje się, że nie chodzi jedynie o wprowadzenie za pomocą przerzutni intonacji żywej mowy, ale że stałe rozrywanie związków składniowych ma też uwypuklać kręty bieg skojarzeń. W innym — że przerzutnia uczestniczy również w wyrażeniu niepokoju i lęku:

Stado psów przebiegło pyski
ich były podniesione
niby małe kusze godzące
w niebo
liście które opadały zdawały się
być spadającymi strzałami
po łące koń cwałował bił
kopytami w kretowiska chmury
pyłu podnosiły się znad ziemi
opadając odsłaniały rumowiska
traw

Są to jednak wrażenia, którym trudno przypisywać intersubiektywną wartość — zbyt słabo podbudowuje je warstwa sensów tekstu oraz charakter jego frazeologii i składni. W takich wypadkach pozostaje na pewno jedna właściwość tego stałego toku przerzutniowego, najbardziej ogólna: gwałtowne zakłócanie zgodności podziału na wersy z podziałem składniowym. Odbiera się to zawsze jako naruszenie pewnej harmonii wypowiedzi, do której czytelnik jest przyzwyczajony przez wiersz regularny i wolny, a także przez prozę, gdzie intonacja afektywna

Wprowadzanie
dysonanсу

Już był daleko. Na drzwiach zakurzone kurze
 łapki. W oknach zwiędłe kwiaty, żelazny księżyc.
 Do diabła z nim. Nocą. W dzień zardzewiałe
 szpady nie wyciągały się z pochew. Bał się
 lasów. Drzewa, mówił, wysysają krew, duszą,
 rozdeptują. Ściany okręty ścian, już był
 daleko. Ściany spadały, nie mógł wstać, na
 oczach czarna opaska, gipsowe usta. Nie wolno
 wygrać, jedź, sprowadź śnieg, niech zasypie
 naszą krew, siekiery, drewniane łodzie, pnie, stół
 z wieczera, Jezusa z odrąbaną głową, ptaki
 i mnie, mnie niewidomego, już był daleko.

(Kornhauser: *Wspomnienie*)

Tutaj powracasz po ciężkim dniu
 życia i pochylony, w roboczym ubraniu,
 którego nie używasz do składania wizyt
 i w którym nie zdałeś jeszcze ani
 jednego egzaminu, wymiatasz całe to
 świństwo, które nie zważając na twoje
 projekty, twoje ulepszenia techniczne
 i niewyczerpaną pomysłowość znowu
 oblepiło ściany, wymiatasz to świństwo
 w wilgotnej ciszy kanałów, omszałego
 podziemnego świata i uwalnia cię
 dopiero promyk słońca
 przez otwarte usta oraz powitalne
 okrzyki tłumu, czy to pan
 jest właścicielem tak pięknego mózgu?

(Zagajewski: *Mózg*)

Mocną podstawę dla interpretacji roli przerzutni —
 wierszowej konstanty — stanowi w tych wypadkach
 warstwa semantyczna utworu. To, co ta warstwa
 wyraża: łamanie schematów myślowych i języko-
 wych, naruszanie reguł percepcji zmysłowej (np.
Plakat Barańczaka), bunt, przerażenie, pośpiech,
 ucieczka przed obsesyjną wizją — wydobywa się
 jakby na powierzchnię wiersza poprzez przerzutnie.
 Sytuacja ciągłego napięcia między zdaniem a wier-
 szem, następujące jedno po drugim zderzenia tych
 dwóch układów języka współtworzą w takim kon-
 tekście znaczeniowym podmiot pełen wewnętrznych
 sprzeczności, gwałtownych pytań, zderzający się ze
 światem i jego prawami. Już same tytuły cykli
 bywają nieraz sygnałami dla określenia roli prze-

Łamanie sche-
 matów

rzutniowego toku (*Pęd pogoni, pęd ucieczki, Jednym tchem, Względny spokój*).

W wierszach cytowanych poetów przerzutnie pełnią poza tym często rolę może mniej dostrzegalną, ale bardzo istotną właśnie dla kształtowania się warstwy semantycznej tekstu. Chodzi o wieloznaczność, jaką daje zastosowanie przerzutni:

Wieloznaczność
dzięki przerzutni

Wisiały zdjęcia ścian. Włosy jak
płomienie świec parzyły mi palce. W kątach
rzeka snu pękała jak orzech. Przeczytaj
mi jeszcze siebie. Czarne skrzydło ciszy
biło w oczy, w lustrze drzwi rozbite
słońce, kamień woła: krew. Obrus zwinął
pięść chleba. Gdzie twoje oczy? W zamszu
śniegu. Gdzie twoje oczy? Cicho odpadają
klamki, na schodach przyjaciele wkładają
rewolwery do ust.

(Kornhauser: Noc)

Związki frazeologiczne zawarte w kilku parach wersów (pierwszy i drugi, piąty i szósty, ósmy i dziewiąty) są tu tak ukształtowane przez przerzutnie, że można je rozumieć coraz to inaczej. W miarę czytania odsłaniają się nowe możliwości ich rozumienia, narastają znaczenia i obrazy. Np.:

...Czarne skrzydło ciszy
biło w oczy, w lustrze drzwi rozbite
słońce, kamień woła: krew (...)

Środkowy wers zawiera sensowną sekwencję „w lustrze drzwi rozbite”, którą potwierdza niejako zwrot poprzedni: „biło w oczy”, a którą koniec wersu po wyrazie „rozbite” każe rozumieć jako całość składniową. Dodanie jednak do niej przerzuconego do następnego wersu wyrazu „słońce” powoduje powstanie nowego związku frazeologicznego „w lustrze drzwi rozbite słońce”, a co za tym idzie — nowego obrazu. Przez powtarzanie chwytu przerzutni otrzymuje się w ten sposób natłok zachodzących na siebie coraz to nowych obrazów, wzajemnie się zwalczających, ale przecież cały czas obecnych w tekście.

Takie operowanie przerzutnią pozwala przypuszczać, że wyciągnięto tu konsekwencje z barokowego chwytu, jaki dostrzegł kiedyś W. Weintraub w dwóch pierwszych wersach sonetu M. Sępa Szarzyńskiego:

Barokowy pomysł

I nie miłować ciężko, i miłować
Nędzna pociecha, gdy żądzą zwiedzione
Myśli cukrują nazbyt rzeczy one,
Które i mienić, i muszą się psować.

U Szarzyńskiego owa podwójna interpretacja była traktowana warunkowo — można ją było przyjąć lub pominąć. W wierszach współczesnych poetów narzuca się w sposób konieczny.

Przerzutnia służy też rozbijaniu utartych metafor, wydobywaniu homonimii wyrazów i związków frazeologicznych, które są jednym z częstych środków budowy warstwy znaczeń:

... tylko w przeciagu
młodości, jak w wietrze barwnie rwącym
(Barańczak: *Między rudą a rdzą*)

Zestawione tu zostały ze sobą zwykły przeciag i homonimiczny „przeciag młodości”.

...w dzień
przegranej ze sobą, gdy się wszystko wyjaśniło
pochodniami pochodów...

„Wyjaśniło” ma znaczenie abstrakcyjne w zwrocie „gdy się wszystko wyjaśniło”, konkretne — w poszerzonym o przynależne do następnego wersu dopełnienie.

Zdarza się też, że przerzutnia uwypukla paronomazję:

już oczyszczeni, jeszcze nie
otłuszczeni...

.
zmiennie ciało stałe, jeszcze nie
stare...

(Barańczak: *Między rudą a rdzą*)

albo — punktuje wyrazy szczególnie ważne dla całości tekstu, bierze udział w przestrzennej organi-

zacji znaczeń, jak np. w cytowanym wyżej wierszu *Spójrzmy prawdzie w oczy*, gdzie „oczy” powtarzają się sześciokrotnie w nagłosie wersów, zawsze jako komponent rozłamane przez przerzutnię związku.

Wielość
funkcji prze-
rzutni...

U niektórych poetów przerzutnia pełni nieraz w jednym i tym samym utworze kilka funkcji: wyraża określoną postawę mówiącego, wprowadza wieloznaczność czy nakładanie się na siebie znaczeń, uwypatnia różnice znaczeniowe i podobieństwa dźwiękowe. Wykazuje w ten sposób swoją znaczną przydatność w utworze. Ale przy traktowaniu przerzutni jako czynnika metrycznego wysunie się zawsze na pierwszy plan uderzająca swoją odmiennością rytmika dysonansu, jaka cechuje cały tekst. Taki ciągły tok przerzutniowy jest więc środkiem ostrym i dlatego — mimo całej „nośności” przerzutni — niezbyt produktywnym. Konieczne jest stworzenie poprzez płaszczyznę znaczeniową warunków do przyjmowania go jako spontanicznej ekspresji; w przeciwnym wypadku przerzutnia jako konstanta wierszowa łatwo stać się może natrętną manierą. Grozi jej to również wtedy, gdy zostaje przerysowana, naruszając np. prawa fonetyki:

...i mała pro-
duktywność

Zapukaj do drzwi: światło gnije mi
w dłoni. Rozdaj lato jak pocałunek. Z
lustra wyrasta wieczór, ktoś stoi za
oknem, jeszcze nie umarłem. Zapukaj
do drzwi: mam tylko kamień, który wierzy
w Dawida, mam tylko miasteczko, w którym
stoi szubienica. Słyszysz, to pęka zegar
jak róg jelenia, to matka liczy kostki
cukru. Trzy, cztery, na ulicy wojsko
w rzeźące śpiewu, wypluwam gips z
gardła. Nienawidź mnie do końca rzeczy,
kalendarz zapłakał.

(Kornhauser: *Zegar*)

Odrywanie zerosylabowego przyimka od rzeczownika ma charakter polonistycznej zabawy. Wiersz przerzutniowy wymaga stosowania odcin-

ków nie bardzo krótkich. Nie pozwoliłyby one bowiem na wydobycie efektu odcięcia części wypowiedzenia, której samodzielność musi być wewnątrz przynajmniej jednego z pary wersów połączonych przez przerzutnię poświadczona przez dział składniowy. To ograniczenie pociąga za sobą drugie: wersy w utworach opartych o konstantę przerzutniową są zazwyczaj nie bardzo zróżnicowane co do długości. Najdłuższe są przy tym u Krynickiego, korzystającego zresztą dość szeroko z doświadczeń Peipera, którego eksperymenty z przerzutnią rozciąga współczesny poeta na całe utwory. W kontekst bardzo długich wersów wplata też czasem jeden czy dwa bardzo krótkie, wprowadzając tym chwytem dodatkowe załamania toku. W większości utworów przerzutniowych wersy mają po kilkanaście sylab. Wprowadzenie przerzutni jako stałego czynnika budowy wiersza pociągnęło więc za sobą także swoisty kształt tekstu pod względem rozpiętości odcinków. Innym sposobem uniknięcia składniowo-intonacyjnej inercji nieregularnego wiersza jest włączanie w jego tok wzorców średniówkowych, reprezentatywnych dla sylabizmu, czy nawet dla sylabotonizmu. Chodzi tu przede wszystkim o najbardziej utrwalone w rytmicznej pamięci czytelników, bo najczęściej w poezji regularnej występujące w izosylabicznych tekstach, 13- i 11-zgłoskowiec o paroksytonicznej średniówce i klauzuli. W nowszym wierszu pojawiają się one często w otoczeniu wersów o podobnej długości, czasem nawet takiej samej, tyle że bez średniówki i dwóch stałych akcentów, a więc nie kojarzących się ze znanym rytmem. Tak pisane utwory w dwudziestoleciu i jeszcze w jakiś czas po wojnie odbierało się jako „rozregulowany sylabizm”. Dziś, w kontekście wiersza wolnego o różnych technikach, widzi się je raczej nie jako rozluźnienie rygorów sylabizmu, ale jako urozmaicenie toku nieregularnego wiersza.

Wplatanie co jakiś czas znanych średniówkowych

Najdłuższe
wersy u Kry-
nickiego

Aktywność
średniówki

rozmiarów uwydatnia też poetycki charakter tekstu, co bywa w rozmaity sposób wykorzystywane dla celów semantycznych, np. dla zaznaczenia ironii:

Miłe różowe gęby oficerów gwardii
o wschodzie słońca zaczynają dzień
Te twarze pełne mrozu i pałacowych rewolucji
nie spełnią niczych marzeń
o słodkim państwie tresowanych ptaków
i wzajemnych uczuć
Nie będzie dobrze wychowanych grzechów
które tak krzepią postną pamięć
Oni są tylko muskułami szabli
które za chwilę zbawią tych ludzi
od grzechu tłumu
Tak ich ocalą jak z zamkniętych skorup
ratują żółte mózgi orzechów
tłuste jak królewskie trzewia
(Zagajewski: *Niedziela w starym stylu*)

Podobną budową sylabiczną wersów odznaczają się nieraz opisane wyżej utwory, gdzie jednym z czynników metrycznych jest przerzutnia (np. cytowany wiersz Barańczaka *Spójrzmy prawdzie w oczy*). Ale zasięg użycia tradycyjnych rozmiarów średniówkowych jest oczywiście nieporównanie szerszy i większość tekstów, w których się pojawiają, cechuje zasadnicza zbieżność granicy wersu z działem składniowym.

W ciągu ostatnich lat do 13- i 11-zgłoskowca dołącza coraz częściej 12-zgłoskowiec symetrycznie dzielony średniówką, łatwo wpadający w trocheiczny tok. Dzieje się to może pod wpływem popularności poezji Przybosia, który te właśnie trzy średniówkowe rozmiary wplatał w swoje wiersze. Czasem też pojawia się 9-zgłoskowiec ze średniówką po piątej sylabie, o toku jambicznym. Wszystkie te przejmowane z numerycznych systemów rozmiary dzięki swojej dwudzielnej budowie są wewnętrznie zrytmizowane, co w kontekście wersów nie zorganizowanych w taki sposób podkreśla ich kontur prozodyjny, uwypukla intonację wierszową. Kontur ten ulega w pewnym stopniu zatarciu, gdy

Pod wpływem
Przybosia

następuje tak częste we współczesnym użyciu sylabicznych wzorców rozłamanie odcinka na dwa lub więcej wersów. Powstają wówczas silniejsze lub słabsze dodatkowe akcenty psychiczne i pauzy, a hemistichy czy nawet pojedyncze wyrazy przekształcają się w samodzielne zestroje intonacyjne. W rezultacie otrzymuje się dwa przebiegi intonacyjne — zewnętrzny i podskórny. Tak rozłamane rozmiary średniówkowe wchodzą gładko w kontekst wiersza wolnego o krótkich wersach i „drobnośkładniowej” budowie:

Dwa przebiegi
intonacyjne

co będzie
kiedy ręce
odpadną od wierszy
gdy w innych górach
będę pił suchą wodę
powinno to być obojętne
ale nie jest
co stanie się z wierszami
gdy odejdzie oddech
i odrzucona zostanie
łaska głosu
czy opuszczę stół
i zejść w dolinę
gdzie huczy
nowy śmiech
pod ciemnym lasem

(Herbert: *Co będzie*)

Podział na wersy jest tu we wszystkich wypadkach pozornie oparty o wyznaczniki emocyjne, a w istocie co jakiś czas podporządkowuje się dodatkowej zasadzie. Wydaje się, że właśnie ta podwójność kształtu, powodująca napięcia między ukrytą ścisłą organizacją metryczną i pozornym brakiem tej organizacji, a z drugiej strony — między rzeczywistością i pozorną swobodą podziału wierszowego, w znacznym stopniu przyczynia się do rozpowszechnienia wzorców średniówkowych w poezji.

Gra z metrycznymi konwencjami prowadzona też

Inni poeci,
inne zabawy

bywa z pełną premedytacją — wtedy, gdy na tkan-
kę podskórną składają się wyłącznie rozmiary za-
czerpnięte z regularnego wierszowania. Nieraz zresz-
tą eksponuje się doraźnie ową tkankę za pośred-
nictwem całego wersu średniówkowego:

mieczem
pamiętaj mnie uderzyć
gwiazdą przyrzekłaś
rtęć dmuchawców

jeśli ukryty
cień w głąb wiatru
zapomni schylić srebro z dłoni
w zamknięty czerwiec
zejdzie ślimak
i cofnąć klepsydr nie odwoła

(Czachorowski: *Trzy ziarna ochry*)

Ten rozłamywany kształt numerycznego wiersza (gdzie nb. stosuje się często równorzędnie w tym samym utworze 11-, 13 i 12-zgłoskowiec lub 9- i 11-zgłoskowiec) wypiera tradycyjną postać graficzną właściwą poezji równozgłoskowej. Choć swoją popularność zawdzięcza on m. in. perspektywom urozmaicenia linii intonacyjnej, bywa często narażony na monotonię. Jeśli rozmiary średniówkowe się tonizuje (cztery akcenty, po dwa w każdym hemistychu), jeśli podział na wersy dyktuje przeważnie średniówka a wersy te są na ogół w zgodzie ze składniowym podziałem — to z tej urozmaiconej intonacji niewiele pozostaje. Czasem tworzy się specjalnie taką strukturę rytmiczno-składniową, aby osiągnąć powtarzalność melodii, co jest wyraźne np. w niektórych wierszach Czachorowskiego. Ale zdarza się, że opisana budowa nie legitymuje się żadnymi racjami stylistycznymi, nadając wówczas intonacji utworów rozpaczliwą jednostajność:

Jak osiągnąć
powtarzalność
melodii?

A ona? Gdyby
Miała czoło jasne,
Lok bym jej skreślił,
Jak strużynę złota...

Gdyby — bo gdyby
 Dłonie miała wklęsłe,
 Wzniósłbym w tych jarach
 białosolny kościół —
 Ona jest ciemna,
 Rozpina pęcherze
 Skrzydeł bijących po widokach nieba —
 Twarz swą porzucam,
 Tors odsłaniam nagi,
 Biorę swój przestrach jak kochankę w pościel.
 (Grochowiak: *Przestrach*)

Niebo na ostrzu
 Ledwo gwiazda miga
 I ziemi Ziemi
 Wciąż więcej dokoła
 Bo nagłym krzykiem
 Ledwo iskrę powiesz
 Bo nagłym krzykiem
 Zbijesz lampę echa
 A echo po nas
 Słowo ciała po nas

(Jerzyna: *Inaczej...*)

W zainteresowaniu dawnymi — ścisłymi czy zmodyfikowanymi — regularnościami można by też widzieć pewne znużenie amorfia wiersza wolnego, brakiem oporu materiału, pozwalającego łatwo lepić kształty, które słabo się wyróżniają z językowej magmy. Wskazywałby na to zwrot nie tylko ku wzorcom średniówkowym, a więc wyraziście zorganizowanym, ale i ku większym układom wierszowym, formom stroficznym. Pewien renesans przeżywa strofa czterowersowa, sporo jest sonetów, sięga się po dystych, pojawiają się bardzo nieraz kunsztowne zwrotki z rymem i bez rymu. Rym zresztą także jest jednym z tych wznawianych elementów regularności.

A może działają tu inne przyczyny? W każdym razie już samo wykorzystywanie przerzutni i wersów średniówkowych w wierszu nieregularnym pokazuje, jak trudno obejść się bez stałych i nawet do-
 rząnych cech sylabizmu. Przerzutnia wykształciła się przecież właśnie w jego ramach, a najbardziej

Formy stro-
 ficzne

Ciągłość kul-
turalnego dzie-
dzictwa

dziś popularne rozmiary średniówkowe należą do jego inwentarza. Ta zależność powinna jednak budzić optymizm, zwłaszcza wśród filologów. Świadczy bowiem o ogromnej żywotności naszego najstarszego systemu numerycznego, o jego trwałości, która tłumaczy się istotnym związkiem z właściwościami języka, o ciągłości kulturalnego dziedzictwa, a także o roli uniwersyteckiego studium poetyki w rozwoju polskiej wersyfikacji.