

Pewniki wiersza i hipotezy wersologii.

Piotr Michałowski

Pewniki wiersza i hipotezy wersologii

Dziś samo podjęcie się recenzowania książki poświęconej budowie wiersza oznacza prawie sentymentalną apoteozę badań wersologicznych. Badań we współczesnym literaturoznawstwie zmarginalizowanych, nawet lekceważonych, a w najlepszym razie wyrozumiale tolerowanych jako zasłużony ale niezbyt ciekawy skansen poetyki historycznej, zapomniany ślepy zaufek wiedzy polonistycznej, usytuowany gdzieś na antypodach dekonstrukcji tekstu. Apologetycznego celu tej wypowiedzi nie ukrywam – i wcale nie chodzi mi o prowokowanie konserwatyzmem.

Lucylla Pszczółowska, wytrwała badaczka systemów wersyfikacyjnych, po raz kolejny dowodzi, że wersologia nie jest bynajmniej dziedziną przebrzmiałą, drugoplanową i mało dziś użyteczną, ale powinna zajmować równorzędne miejsce pośród innych, modniejszych przedsięwzięć naukowych. Dowodzi – wbrew panującej (bynajmniej nie miłośniczej) tendencji, by problem prozodii tekstu poruszać tylko okazjonalnie czy nawet mimochodem, by traktować go w interpretacji utworu zaledwie jako argument pomocniczy i milcząco zakładać, jakoby powszechność stosowania mowy związanej wynikała z konwencji niekwestionowanej i niezależnej, skrytej za kulisami zgiekliwego teatru gier intertekstualnych, poza wielokierunkowym dialogiem z tradycją. „System wersyfikacyjny czy konkretna forma wierszowa nie stanowią «dodatku» do utworów poetyckich, ale są pełnowartościowymi elementami tekstu” – stwierdza Pszczółowska we wstępie do swej najnowszej książki¹, którego tytuł brzmi donośnie i zawiera tezę – trafną, choć nieco wyolbrzymiającą status dalszych wywodów: *Forma wierszowa jako element kultury*.

Książka jest wprawdzie zbiorem odrębnych studiów i przyczynków pisanych w różnych okolicznościach i na różne zapotrzebowanie, a nie systematycznym wykładem – jak niedawno wydana monografia *Wiersz polski* (Wrocław 2001), ale zgromadzone w niej analizy implikują ważne przesłania ogólne. Rozproszone

¹ L. Pszczółowska *Wiersze – styl – poetyka, Studia wybrane*, Kraków 2002.

Michałowski Pewniki wiersza i hipotezy wersologii

uwagi zmierają między innymi do odpowiedzi na pytanie najbardziej fundamentalne: o granice językowej nadorganizacji, o to, gdzie kończą się prawa lingwistycznego systemu, a gdzie dochodzi do głosu poetyka. Tytuł *Wiersz – styl – poetyka*, nie przypadkiem przywołujący swą myślnikową składnią wzorce triadycznych nagłówków z klasyki strukturalizmu, zakłada gradację podejmowanej problematyki, strukturę trójpoziomą lub koncentrycznie nałożone kręgi teoretycznoliterackiego wtajemniczenia. Wprawdzie proporcje podejmowanych zagadnień przeczą, by chodziło o jakąkolwiek integrację badań filologicznych (czy choćby połączenie różnych pięt interpretacji) – a boje o to, zresztą prowadzone z udziałem autorki jeszcze w latach 60., wydają się tyleż przebrzmiałe, co nie do końca zwycięskie – jednak dominujące tu kwestie prozodii w paru miejscach uchylają okna na sąsiednie i dalsze obszary wiedzy o literaturze.

Wiersz średniowieczny, od którego badaczka rozpoczyna swe rozważania, stanowi chyba najsilniejsze uzasadnienie powiązań między wskazanymi w tytule poziomami organizacji tekstu. W tej formie historycznej bowiem właśnie pojemność wersu i strofy w sposób widoczny wpływa na stosowanie formuł, a więc usztywnia frazeologię, a także reguluje zawartość kompozycyjną, czyli świat przedstawiony utworu. Budowa wiersza zatem decyduje o stylu, a styl – o innych elementach poetyki. Można tu wprawdzie mówić o zależności dwukierunkowej, o uwarunkowaniach wzajemnych, ale ilustracją tego drugiego kierunku byłaby już poezja awangardowa z modelowym wierszem Przybosia, który znalazł się poza tematycznym horyzontem książki. Wydaje się więc, że warto ewolucję wiersza postrzegać jako drogę między tymi biegunami, choć autorka koncentruje się tylko na paru epizodach dziejowych wersyfikacji dawnej.

Analizując rozwój wiersza średniowiecznych pieśni polskich, kształtowanego z jednej strony stylistyką łacińskich pierwowzorów, a z drugiej wymogami melodii, autorka wskazuje bowiem zarówno różne kompromisy adaptacyjne, jak i twórcze innowacje, wymuszone przez prawa przekładu i muzyki: „Dzięki temu, że tłumacząc nawet wiernie pod względem rozmiarów wersyfikacyjnych, nie zawsze zachowywano ściśle układ rymowy oryginału, powstawały nowe odmiany stroficzne” (s. 36). Przytoczone zostały różne sytuacje zależności i niezależności transakcentacji w rymowanych klauzulach różnoakcentowych od melodii i nie ma w tej kwestii rozstrzygnięć jednoznacznych dla całego systemu, gdyż rozwój wiersza polskiego we wczesnej fazie mieni się bogactwem odcieni, a tym samym obrasta w wiele hipotez – konkurencyjnych, często nieweryfikowalnych, a więc równoprawnych. Jak się zdaje, można uwagom tym nadać sens ogólniejszy: w dydaktyce uniwersyteckiej z zakresu wersologii nie powinno się traktować wiersza średniowiecznego na równi z późniejszymi systemami numerycznymi, wyzwolonymi od wspomnianych uwikłań translatorskich i melicznych. Poza tym jednak znakomicie przeprowadzona lekcja Pszczołowskiej uświadamia możliwe uwarunkowania dowolnego tekstu od wskazanych czynników, na które powinien być uwrażliwiony każdy interpretator – niezależnie od orientacji metodologicznej, którą reprezentuje.

Roztrząsania i rozbiory

Kolejny problem znajdziemy w przyczynku zatytułowanym nieco sensacyjnie: *Czy Kochanowski był sylabotoniście?* Rewidując pogląd o „trocheizacji” ósmiozłogłoskowca u Jana z Czarnolasu, badaczka zastanawia się nad zależnością tego faktu od natury polszczyzny. Zmudne statystyki oświetlają wprawdzie proporcje regularności, wskazujące na mniej lub bardziej wyraźny tok trocheja, amfibrycha i jambu, jednak nie podważają one poglądu o przypadkowości takich uporządkowań. Znow ostrych rozstrzygnięć być tu nie może, toteż najważniejszym argumentem negatywnym w sporze o sylabotonizm Kochanowskiego wydaje się po pierwsze programowa sylabiczność jego wiersza (bynajmniej nie traktowana przez poetę jako wstęp do sylabotonizmu), po drugie – XVI-wieczna konwencja, ówczesny styl czytania, w którym tok stopowy nie był jeszcze rozpoznawalny. Pszczołowska jednak swój wywód kończy wnioskiem tolerancyjnym wobec innych opcji metodologicznych: „Wszystko zresztą zależy od tego, czego szukamy. Można na utwory Kochanowskiego patrzeć poprzez pryzmat sylabotonizmu czy tonizmu [...] – jeśli się chce wiedzieć, jak dziś, w świetle różnych doświadczeń wersyfikacji numerycznej, brzmi wiersz staropolski” (s. 64).

Tytuł następnego studium (czy już raczej rozprawy) nie zapowiada rewizji, bo ma postać twierdzącą i zawiera programową tezę: *Kochanowski jako prekursor barokowych sposobów kształtowania wiersza*. Badaczka zwraca uwagę, że tylko poeci baroku podjęli wzorzec autora *Trenów*, konstruującego strofy różnowersowe, stosującego śmiało przerzutnie międzystroficzne, nawet ze spójnikami w klauzulach (w czym dawniejsi teoretycy widzieli słabość wiersza), wreszcie podnieśli do rangi zasady inwersję i figury etymologiczne. „Zjawiska te sprowadzają się z jednej strony do pewnego eksperymentowania ze strukturą metryczną, do urozmaicenia i uniezwyklenia, a z drugiej – do wyzyskiwania struktury metrycznej jako ramy służącej skomplikowanym i zaskakującym odbiorcy sposobem kształtowania języka utworu poetyckiego” (s. 87)

Kolejny tekst – usytuowany w książce, jak wszystkie, zgodnie z chronologią – jest przeskokiem z literatury staropolskiej do romantyzmu. *Z zagadnień organizacji dźwiękowej w poezji Mickiewicza* to wywód już nie tak ciekawy, gdyż podejmuje (co zresztą badaczka zauważa samokrytycznie) kwestie nazbyt szczegółowe i wyrwane: znajdziemy tu uwagi o hiatasach spółgłoskowych i onomatopoeiczności wobec kanonów eufonii w różnych epokach. Pośród zbliżeń najbardziej drobiazgowych interesujący natomiast jest przyczynek *O rymie głębokim w poezji polskiej*. Przeczytamy w nim o rymach głębokich niegramatycznych, stosowanych w baroku (homonim i kalambur), w poematach dygresyjnych Słowackiego (rym egzotyczny), w poezji międzywojennej (rym pogłębiony, ale niedokładny), a także o zapomnianym epizodzie, jakim był rym głęboki męski, propagowany (bezsukutecznie) przez Leonarda Podhorskiego-Orłowa. Autorka trafnie zauważa, że omawiane zjawisko, zwykle traktowane jako intencjonalne, często bywa przypadkiem, gdyż przeważnie dotyczy rymów gramatycznych (jednotematowych i jednosufiksalnych). Na dowód tego przeprowadza pracochłonny test oparty na badaniach statystycznych i można mieć wątpliwości, czy do potwierdzenia tego dość prostego wniosku, do

Michałowski Pewniki wiersza i hipotezy wersologii

czego wystarcza znajomość praw polskiej fleksji i wiedza o romantycznej technice rymowania, nie jest to wysiłek daremny. Pszczółowska jednak rygorystycznie stosuje przyjętą przez siebie zasadę, wedle której precyzyjnie odróżnia sprawdzone fakty od domniemań, prze-sądy od sądów, wiedzę od hipotez (do formułowania których zresztą jej nieśpieszno). Tworzy zatem cenne, bo odkryte bezpośrednio, źródła wiedzy zweryfikowanej empirycznie, do której można się odwołać bezpiecznie, bez ryzyka „mniemanologicznych” błędzeń. Twardy grunt, a może parkiet do najbardziej szalonego tańca interpretacji.

Na historycznoliteracki porządek tematyki następujących po sobie prac nakładają się – i to bez jego naruszenia! – perspektywy teoretyczne. Część III to *Wiersz w przekładzie*. Wszystkie trzy zgrupowane w niej studia podejmują wątki dyscypliny, która jest jedną ze specjalności Pszczółowskiej: słowiańskiej metryki porównawczej, choć wykraczają także w ościenne obszary badawcze, m.in. w translatoologię i krytykę przekładu. Dwa z nich dotyczą tłumaczeń z rosyjskiego romantyzmu, trzecie – tłumaczeń serbskich pieśni epickich. W pierwszej pracy badaczka, przeprowadza imponujący rozległością materiału przegląd historyczny, analizując m.in. Tuwimowe przekłady z Dierżawina i Łomonosowa. Interesująca może tu być zarówno niejedna uwaga natury idiograficznej, jak i refleksja ogólna: „Okazuje się, że przekład wcale nie zawsze jest bodźcem do tworzenia w tej [narodowej] literaturze form nowych i motorem ich rozwoju. Może być i tak, że trzymając się kurczowo form już dobrze znanych i nawet zarzuconych, działa jako czynnik co najmniej konserwatywny” (s. 153).

Studium *Potęga metrum* analizuje relację między oryginałem a tłumaczeniem z odwrotnej perspektywy językowej, a chodzi o Puszkiniowskie przekłady ballad żartobliwych Mickiewicza: *Trzech Budrysów* i *Czaty*. Podjęta tu krytyka jest surowa, gdy chodzi o utwór drugi, ponieważ Puszkini przełożył anapestyczną strofę mickiewiczowską na czterostopowiec trocheiczny, błędnie odczytując tekst oryginalny jako stylizację ludową, a ponadto skracając i swobodnie redukując wątek erotyczny.

W części IV zostały zamieszczone dwie szczegółowe analizy wiersza funkcjonującego w teatrze i strukturze dramatu: w komedii *Fredry Mąż i żona* oraz dwóch redakcjach *Warszawianki*. Obydwa utwory stanowią bowiem pewne wyłomy w praktyce wiersza pisanego dla sceny. W pierwszym pojawiają się eksperymenty, polegające na zastosowaniu nierównozgłoskowca i wplataniu do wiersza stychicznego fragmentów stroficznych o charakterze cytowanym. W *Warszawiance* natomiast obserwujemy zjawisko przeciwne, bowiem Wyspiański początkowo również różnicował wiersz, stosując ponad 20 formatów sylabicznych, ale w redakcji drugiej dokonał „kroku wstecz”, gdyż wycofał się ze swego eksperymentu, ujednolicił wersy do najpopularniejszych rozmiarów średniówkowych. Analizowane sposoby wyrównywania wiersza, takie jak: łączenie wersów, zmiana szyku wyrazów, usuwanie kolokwializmów, rozwijanie elipsy, okazują się niefortunne, bo zwiększają jedynie redundancję tekstu. Uklasyczenie wiersza, nie przysłużyło się dobrze dramatowi: straciła na tym dynamika dialogu, zmienność nastroju, sty-

listyczne zróżnicowanie wypowiedzi. Dlatego Pszczolowska, badając metody i efekty dokonanych poprawek autorskich, postuluje by w inscenizacjach sięgać jednak do pierwszej wersji tekstu, zwłaszcza że powszechna dziś praktyka wiersza wolnego pozwoli aktorom i widzom odebrać to, co Wyspiańskiemu wydawało się jeszcze nazbyt nowatorskie i dla nich nieprzystawalne. W argumentacji pojawiają się również wyniki badań statystycznych (mogące spłoszyć niejednego humanistę), jednak inna, ogólna lekcja, do której pośrednio odsyła ta najbardziej wnikliwa z analiz, wymaga dopowiedzianego uogólnienia. Zwraca bowiem uwagę na to, co w powszechnej wrażliwości percepcyjnej – dotyczącej zarówno wypowiedzi wierszowej, jak prozatorskiej – niemal zanikło: sensotwórczą rolę organizacji prozodyjnej. Oczywiście wniosek tak ogólny może się wydać niewspółmierny do zademontrowanych tu detalicznych ustaleń, ale sądzę, że taka refleksja przemówiłaby do szerszego kręgu odbiorców – nie tylko słabo zorientowanych w meandrach wersologii, ale i prawie nie dostrzegających już swoistości tekstu wierszowanego.

Kolejna perspektywa teoretyczna wprowadza właśnie w podstawową opozycję stylistyczną, jaką jest relacja wiersz-proza. Praca o powtórzeniach u Gombrowicza, choć nie podejmuje wyzwania rzuconego w tytule tej części *Między wierszem a prozą*, gdyż zagłębia się tylko w jeden epizod wskazanego pogranicza, otwiera się szeroko na interpretację semantyczną dzieł autora *Ferdydurke*. Wszelkoniem zanalizowany tu, najprostszy i na pozór drugoplanowy środek stylistyczny okazuje się wielofunkcyjnym czynnikiem sensotwórczym. „Może ono [powtórzenie] wyrażać persewację bohaterów, może być sposobem charakterystyki języka kolokwialnego, ludowej baśni, stylizacji staropolskiej; może ujawniać znaczenia symboliczne, demaskować role sloganu i stereotypu w mechanizmach propagandy; może przyczyniać się do parodiowania stylów literackich i wywoływać efekt komizmu czy groteski. Więcej jeszcze, w wypadkach szczególnie częstego występowania – a takie wypadki są częste w prozie Gombrowicza – kieruje uwagę czytelnika na sam tekst, jest więc jednym z nośników funkcji poetyckiej” (s. 254).

W drugim studium zamieszczonym w tej części badaczka pisze o zjawiskach parajęzyka, wyróżniając pośród nich: elementy suprasegmentalne, czyli nadbudowane na warstwie językowej wypowiedzi (rytmiczność, pauzy, intonacja) oraz takie, które stanowią jej tło dźwiękowe (barwa i natężenie głosu, wskazujące np. na płeć, wiek czy stan zdrowia). Zjawiska te mają charakter znakowy, stanowią instrukcję do recytacji lub lektury, choć zarazem zmuszają użytkownika tekstu do podejmowania samodzielnych decyzji. Służące tu za przykład Norwidowskie myślniki czy brak znaków interpunkcyjnych w *Bramach raj*u Andrzejewskiego dowodzą, że decyzje intonacyjne są częścią procedury interpretacyjnej. Chodzi o zjawiska występujące ponad podziałem na formacje prozodyjne, a więc wspólne wierszowi i prozie. Stąd w puencie znajdujemy postulat dokładniejszych badań nad nimi – jako sygnałami żywej mowy, które są równoprawnym elementem budowy dzieła literackiego.

Ostatnia, szósta część *Zamiast posłowania*, zawierająca – symetrycznie do początku książki – tylko jeden tekst, a jest nim klasyczne już studium *Semantyka form wiers-*

Michałowski Pewniki wiersza i hipotezy wersologii

szowanych, służy za jakiś zwornik zgromadzonych prac i zastępuje niesformułowaną nigdzie konkluzję całego zbioru. Pojawiają się w niej bowiem podstawowe pytania o znaczenie wyboru typu wiersza w konstytuowaniu się sensu utworu. Problem samej decyzji zastosowania w wypowiedzi wiersza (a nie prozy) jednak zostaje odłożony – czego można żałować, gdyż właśnie on, zaledwie zadziergnięty w części poprzedniej i rozpatrywany tam w paru wybranych aspektach, mógłby doprowadzić do puenty znacznie mocniejszej i rozstrzygnąć bardziej ogólnych, dotyczących granicy wiersza i prozy.

Z drugiej strony należy uszanować przyjętą w całej publikacji perspektywę wersologiczną, toteż następujący w kodzie powrót do wewnętrznej problematyki wiersza wydaje się uzasadniony. Autorka, z właściwą sobie powściągliwością i ujawnianym wielokrotnie sceptycyzmem, krytykuje reprezentowaną przez niektórych badaczy postawę „hipersemantyzacji” w odniesieniu do form wierszowanych, czyli – bezzasadne lub przesadne przypisywanie sensu jakimś lokalnym zdarzeniom w warstwie wersyfikacji, m.in. „patos semantyczny” Łotmana. Z kolei problem związku formatu wiersza z tematem dzieła zostaje – tym razem w polemice z interpretacją Jakobsona – tak oto zracjonalizowany:

[...] dałoby się może udowodnić istnienie jakichś relacji typu metr-temat, ale nie w terminach związków synestezyjnych czy jakichś innych „organicznych”, lecz po prostu historycznych. Utwór poetycki na określony temat może osiągnąć taką popularność, że odąd 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 (s. 279).

Ale Pszczółowską interesują raczej zastosowania typowe – konwencje i konsekwencje użytych form wiersza – niż nacechowane semantycznie wypadki szczególne, mieszczące się w polu gry między tekstami, gatunkami i stylami; badaczka ma więc na uwadze rozwiązania systemowe, a nie akcydentalne. Chodzi jej głównie o perspektywę historyczną, a inna – jak się zdaje – została wykluczona jako bezużyteczna.

„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 niestyłachanie ubogi typ wiersza – to funkcjonuje on wówczas w systemie tylko dwuelementowym: wiersz-proza” (s. 272).

To, co dziś może się wydać w dawnym utworze zjawiskiem znaczącym, to w kontekście macierzystym było jedynie normą, a sygnałem wyboru tradycji stało się dopiero w perspektywie późniejszej, kiedy pojawiły się jakieś rozwiązania alternatywne. Racjonalne stanowisko badaczki nie wyklucza jednak możliwości śmielszych interpretacji w perspektywie ahistorycznej, w tym roszczeń dekonstrukcji; natomiast pośrednio wyznacza granicę między chronioną tu wiedzą o dawnych prawach czytania a przemilczanymi dzisiejszymi kryteriami lektury aktywnej.

Jak już stwierdziłem, zaprezentowany typ badań literackich jest wyraźnie niedoceniany – choć inaczej niż przez Przybosią, który wersologię nazwał „smutną zabawą pedantów”. Warto więc zauważyć, że bez precyzyjnej empirii literaturoznawstwo skazane będzie na spekulację, ograniczone do odbywającej się w próżni rywalizacji efemerycznych doktryn, a w najlepszym razie do wolnej gry hipotez – przeciągających się w atrakcyjności, ale coraz bardziej wyjałowionych poznawczo.

Ostatnie w tej książce dwa zdania są zakończeniem cytatu ze szkicu Kazimierza Wyki o Leśmianie, a ten zawiera przesłanie:

„Wiersz nie jest skorupą na owocu, jaką można odrzucić chcąc owoc spożyć. Forma wierszowa jest częścią najistotniejszą mięszu, który spożywamy”. (Jednak fakt, że w moim wprowadzeniu do tego cytatu zdarzył się rym i tok prawie amfibrachiczny, wolno zignorować jako niechcianą skorupę; jest on bowiem jedynie skutkiem stylistycznej nieudolności piszącego). Znacznie precyzyjniej podobną myśl sformułowała sama Pszczołowska w zacytowanym wcześniej fragmencie *Wstępu*. A Wyka miałby rację, gdyby jednak nie nadużył tu superlatywu.

Piotr MICHAŁOWSKI