

Problemy prozodyjnej segmentacji tekstu: dwustopniowość delimitacji, skansja w poezji*

Arkadiusz Sylwester Mastalski

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków

Abstract

The goal of this study is to show the impact of prosodic organization on the semantics of literary text. Regarding to Adam Kulawik's verse-theory, I discuss three prosodic orders (prose, scansion and verse), and show the way of their application to the literary artwork. A separate chapter is devoted to describe relationship between written text (defined as a reader's score) and its vocal performance.

Keywords: prosody, polish poetry, verse theory, scansion

Abstrakt

Celem pracy jest omówienie wpływu, jaki segmentacja tekstu literackiego na poziomie prozodii wywiera na semantykę. Rozwijając koncepcje teoretyczne Adama Kulawika, prezentuję teoretyczne omówienie trzech porządków prozodyjnych (prozy, skansji i wiersza), a także przedstawiam sposoby ich wykorzystania w tekście artystycznym. Osobny rozdział poświęcony zostaje relacji utworu-zapisu (rozumianego jako partytura czytelnicza) oraz jego głosowej realizacji.

Słowa kluczowe: prozodia, poezja polska, teoria wiersza, skansja

* Tekst niniejszy jest rozszerzoną i w znaczącym stopniu przeredagowaną wersją wystąpienia konferencyjnego wygłoszonego w kwietniu 2012 roku na Uniwersytecie Świętych Cyryla i Metodego w Trnawie.

System prozodyjny i jego tekstowe aktualizacje

Poezja nie ogranicza się do wiersza, a proza poetycka nie budzi już chyba w oczach współczesnego czytelnika szczególnego zdziwienia. Bywa również odwrotnie: wiersz nie jest (i nie był chyba nigdy) materiałem wyłącznie tekstów poetyckich: stosowany bywa w reklamie, żartach, tekstach filozoficznych, utworach hiphopowych etc. Po segmentację wierszową sięgają również prozaicy umieszczający szeregi wersów w powieściach, esejach i innego rodzaju tekstach. Wiersz nie jest synonimem poezji, a ową rozbieżność podkreślał już u zarania dziejów poetyki Arystoteles (Mayenowa 1979, 369).

Jednak każdy tekst, tak beletrystyczny, jak i należący do codziennych aktów komunikacji werbalnej, aby być czytelnym – a co za tym idzie zrozumiałym – musi zostać odpowiednio zorganizowany i posegmentowany, to znaczy konieczne jest takie jego ukształtowanie (w mowie czy w piśmie), by poszczególne elementy, ich wzajemne relacje i funkcje, były dla odbiorcy jasne i jednoznaczne. Zespół elementów językowych odpowiadających za segmentację strumienia mowy nazywamy systemem prozodyjnym języka. Jak podaje Chris Baldick:

prozodia [czyli – ASM] systematyczne studia nad wersyfikacją, obejmuje reguły metryczne, rytm, rym i strofikę (...). W lingwistyce termin ten jest stosowany względem ukształtowania akcentuacji i intonacji w mowie potocznej. Prozodia w literackim znaczeniu jest również określana mianem metryki.

Rozważania zamieszczone tutaj skupione będą wokół zagadnienia prozodii rozumianej jako jeden z poziomów organizacji językowej wypowiedzi. System prozodyjny polszczyzny, jeden z podsystemów języka, ten mianowicie, który decyduje o jego segmentacji (Kulawik 1999, 16), opiera się – jak informuje Adam Kulawik – na trzech elementach pełniących w nim funkcje systemowe – intonacji, akcencie i pauzie (wspomagającym dwa pierwsze elementem fonologicznym). Pozwalają one wyodrębnić trojakiego rodzaju sposoby delimitacji zależne od tego, który z elementów pełni w konkretnym tekście-realizacji (lub jego fragmencie) funkcję dominanty – odpowiednio: prozę, skandowanie i wiersz. Owe formacje prozodyjne są w istocie odmiennymi sposobami aktualizacji systemowych (*langue*) możliwości prozodii na przestrzeni konkretnego tekstu (*parole*) będącymi wynikiem zastosowania w funkcji systemowej dominanty tego składnika mowy, który w pozostałych formacjach istnieje jedynie fakultatywnie, a w każdym razie nie pełni w nich najistotniejszej, konstytutywnej roli. Gdy rolę nadrzędnego czynnika de-

limitacji strumienia mowy pełni intonacja, mówimy o prozie, a gdy tym elementem jest akcent – o skandowaniu. Natomiast, jeśli dominantę systemu stanowi arbitralnie użyta pauza wersyfikacyjna, mamy do czynienia z wierszem (Kulawik 1995, 25–36).

Ponieważ poszczególne formacje prozodyjne nie są tożsame z realizacją tekstową (danym komunikatem), nie muszą obejmować swym zasięgiem całego tekstu. Możliwe jest więc współwystępowanie różnych sposobów aktualizacji systemu językowego na przestrzeni kompozycji prozodyjnej. Ze względu na wykorzystanie w konkretnym, jednostkowym tekście różnych sposobów delimitacji prozodyjnej, wyróżniamy zatem kompozycje następującego rodzaju: 1. **monosystemowe**, czyli realizujące jeden tylko sposób segmentacji (wiersz, proza, skandowanie), 2. **heterosystemowe**, łączące na przestrzeni komunikatu dwie lub więcej formacje prozodyjne oraz 3. **transsystemowe** (o których szarzej za moment). Poza kompozycjami monosystemowymi, rozkład formacji delimitacyjnych nie jest zazwyczaj równomierny. Daje się raczej zaobserwować dominację jednej z form podziału kosztem innej, przy czym formacja podrzędna pełni przeważnie funkcję semantycznie nacechowanej „inkrustacji”. Często spotykanym w realizacjach tekstowych zjawiskiem jest współwystępowanie wiersza i prozy. Przykładem takiego zabiegu segmentacyjnego jest poniższy fragment *Zdziechowskiego* Czesława Miłosza:

Prawo udręki wszystkiego, co żywe
kto ustanowił tutaj na ziemi?

Zachowałem dotychczas jego słowa: „I w miarę lat, im dalej w życie i świat szedłem, tym wyraźniej i boleśniej uświadamiałem sobie, że świat ten, gdy go myślą, jako całość, objąć, bezładem jest i bezrozumem, nie zaś, jak nas uczą, dziełem rozumu: nie z ręki Boga on wyszedł”.

Oto idzie na wykład w Krakowie (...) (Miłosz 2011, 1184),

ale również *Chorągiew nadrealizmu*, „wiersz” autorstwa Ryszarda Krynickiego:

Kiedy (bez specjalnego trudu) udało się wejść
do historii literatury
spotkałem tam swój? dawny wiersz,
który niósł chorągiew nadrealizmu
z wypisanym hasłem: „Nie ma rzeczywistości”.

– Piękną mamy dzisiaj chorągiew...

– nicości – podpowiedział (Krynicki 2009, 72).

W pierwszym z cytowanych fragmentów tekst prozatorski zostaje (na zasadzie cytatu) wpleciony w materię poezji, natomiast w wyimku z wiersza Krynickiego mamy do czynienia z dialogiem – zatem również formą *per se* prozatorską, zapisaną z uwzględnieniem graficznych rozwiązań stosowanych raczej w powieści, nie w tekście wierszowanym (gdzie znakiem dialogu jest cudzysłów).

Dwustopniowość delimitacji

Na tym nie koniec. Zauważyć również należy, że segmentacja prozodyjna tekstu może – jak wspominałem – przebiegać **dwustopniowo** (kompozycje transsystemowe), przez co rozumiem taką sytuację, kiedy to na przestrzeni strumienia mowy powstałego w wyniku zastosowania jednego sposobu delimitacji, użyta zostaje dodatkowa, naddana segmentacja przekształcająca istniejący uprzednio tekst (zmieniająca jego klasyfikację prozodyjną). Delimitacja pierwszego stopnia (czyli **prymarna**), to taka, która organizuje całościowo prozodię danego tekstu, jego „organizację globalną” (*de facto* wiersz lub proza, nie istnieją bowiem dłuższe formy budowane w oparciu o skansję). Delimitacja drugiego stopnia (**sekundarna**) zachodzi w obrębie przestrzeni tekstowej objętej delimitacją pierwotną i jest względem niej wtórna: zazwyczaj obejmuje swym działaniem tylko fragment wypowiedzenia, a jej użycie prowadzi do zmiany jego klasyfikacji prozodyjnej (skansja na przestrzeni wiersza lub prozy, fragment prozy w tekście wierszowanym czy wiersza w prozie, okazjonalnie – w odosobnionych przypadkach – delimitacja wierszowa nadbudowana na skandowaniu – co omówię w dalszej części pracy). Przykładem takiej transformacji jest występowanie na przestrzeni wiersza lub prozy odcinków tekstu zaktualizowanych wtórnie w postaci skandowania, co ilustruje zamieszczony poniżej fragment jednego z wczesnych tekstów Miłozza:

Kołysze, lula nowego bohatera
w zapachu ognia i spalonych zbóż.
Pluszczą pontony, tryska ptak zbudzony.
Roz-kwi-ta-ły pęki białych róż (2011, 78).

gdzie skandowanie akcentuje cytat muzyczny (popularna pieśń patriotyczna), jak również powoduje prozodyjne uwypuklenie (defamiliaryzację) wersu. Egzemplifikację wtórnej delimitacji wierszowej w prozie (stanowiącą obraz tak zwanego „trudnego mówienia”) daje w swej powieści *Nie uderzy żaden piorun* Dominika Ożarowska :

próbuję/
i próbuję/
ale jej nie wychodzi/ stara się wyrazić/ jeden drażniący niepokój/ trudne do opisanie
mrowienie/ rozedrganie/ które się wymyka/ złote muszki owocówki/ poplątane nitki/
(...) (2010, 120).

Wprowadzenie do mowy narratora powieściowego wiersza (jego sygnałem jest tu wyodrębnienie graficzne z pomocą ukośników), stanowi nie tylko swego rodzaju zabieg stylistyczny, ale i staje się elementem pośredniej charakterystyki postaci.

O ile w przypadku wtórnej delimitacji wiersza i prozy poprzez skandowanie rzecz wydaje się być oczywista, o tyle wielostopniowa segmentacja na linii wiersz – proza wymaga wyjaśnienia. Wtórne przekształcenie tekstu prozatorskiego wymaga bowiem specjalnej aktywności podmiotu tekstowego polegającej na podmianie sygnału prozodyjnego. Wedle proponowanego tutaj rozumowania (specyficzny, bo obejmujący całość kompozycji) przypadek wtórnej segmentacji tekstu – a w zasadzie tekstów – prozatorskich stanowi ukształtowanie prozodyjne wiersza Wisławy Szymborskiej *Pogrzeb* (z tomu *Ludzie na moście*, 1986), gdzie repliki anonimowych rozmówców, które poza wierszem przynależałyby do prozy (na co zwraca zresztą uwagę także Lucylla Pszczołowska (2001, 358), nabierają (poprzez swoisty gest podmiotu, przez „zacytowanie ich” w formie jednowersowych replik i zastąpienie pauz syntaktycznych arbitralnymi pauzami wierszowymi) charakteru wierszowego:

„tak nagle, kto by się tego spodziewał”
„nerwy papierosy, ostrzegałem go”
„jako tako dziękuję” (Szymborska 2010, 273).

Zabiegu prozodyjnej transpozycji prozy (listy nazwisk) w wiersz pokazuje w swym szkicu *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi* Stanley Fish (2008, 81). Mechanizm ten znajdziemy również w pierwszych wersach *Podróży trzech króli* Thomasa Stearnsa Eliota (1988, 433).

Poczynione dotychczas (z konieczności bardzo lakoniczne) ustalenia o naturze systemu prozodyjnego, nie dają wszakże odpowiedzi na podstawowe pytanie: jakie czynniki mają decydujący wpływ na wybór jednego (bądź kilku) z możliwych sposobów jego aktualizacji w konkretnym tekście-utworze, grupie tekstów, czy wreszcie w obrębie danego gatunku (literackiego jak również użytkowego). Wiemy – zwraca na to uwagę

Kulawik – iż: „system językowy oferuje użytkownikowi pewien przemyślny sposób organizacji porządku prozodyjnego tekstu”(1999, 39). Autor nie rozważa owego zagadnienia szczegółowo, ograniczając się zasadniczo do konkluzji, iż to: „czy zostanie on wykorzystany do eposu, liryki, dramatu, sloganów reklamowych, formuł dopingu sportowego, nie zależy już od owego systemu, lecz właśnie od użytkownika” (1999, 39). Jest to bezsprzecznie prawdą, niemniej dla potrzeb niniejszej pracy, takie ustalenia okazują się niewystarczające. Mówiąc bowiem o współwystępowaniu odmiennych aktualizacji systemu prozodyjnego w danym tekście, musimy koniecznie zapytać o to, jakie czynniki skłaniają ich twórców do podjęcia takiej właśnie, a nie innej decyzji „delimitacyjnej”, pokazać ich funkcje na przestrzeni konkretnego tekstu-utworu.

Skandowanie jako formacja prozodyjna tekstu (preliminaria)

Delimitacja akcentowa, czyli skandowanie – które chcę tutaj rozumieć szeroko (Baldick 2001, 229). – stanowi, obok wiersza i prozy, jedną z form organizacji prozodyjnej tekstu słownego i stosowana być może zarówno w aktach codziennej komunikacji językowej, jak i w utworach literackich – przy czym dodać należy, iż fakt jej użycia nie pozostaje bez wpływu na semantyczne nacechowanie komunikatu: skansja stanowi bowiem zabieg będący elementem strategii komunikacyjnej tekstu i może być motywowana stylistycznie lub ekspresywnie. Zanim jednak przejdziemy do szczegółowego zreferowania funkcji delimitacji akcentowej, konieczne wydaje się poczynienie pewnej dygresji będącej próbą szerszego steoretyzowania skandowania, o którym śmiało można powiedzieć, że jest najsłabiej zbadaną formacją prozodyjną występującą w języku.

Badacze wiersza – nie chcąc pomniejszać swego obszaru badań czy też nie dostrzegając (ze względu na przyjętą metateoretyczną optykę) znaczenia omawianej formacji prozodyjnej – skłonni są uznawać *a priori* pewne teksty (bądź ich fragmenty) za wiersze i kształtować swoje egzegezy według takiego właśnie „wierszocentrycznego” modelu. Często więc jako wiersze opisywane są utwory, których wierszowość jest co najmniej wątpliwa, bądź też nie do końca wiadomo, jak się ona w nich realizuje. Tymczasem, gdy uznamy owe komunikaty za skandowanie, nie tylko otwieramy przed naszymi badaniami interesujące perspektywy eksplanacyjne (jak choćby w kwestii charakterystyki podmiotu mówiącego, jego stosunku do świata przedstawionego czy stylistyki tekstu właśnie), ale też likwidujemy wiele problemów związanych z ich „wierszową” ontologią. Dlatego też zmuszony jestem przedstawić niżej własne obserwacje, które – jak się wy-

daje – uczynią ze skandowania kategorię bardziej operatywną i pozwolą na pełniejszy opis kompozycji prozodyjnych oraz, mam nadzieję, staną się pretekstem do ponownego przemyślenia zawartych w *Teorii wiersza tez*. (Stąd też polemiczny nieraz stosunek do prac poprzedników, niemający jednak w zamiarze dyskredytować przyjętej i cytowanych opracowaniach metody, a tylko wyraźnie zaakcentować możliwości, jakie z użycia kategorii skandowania w opisie tekstu literackiego wypływają.)

By dotrzeć do istoty problemu, musimy przede wszystkim zauważyć, iż skandowanie – definiowane przez Kulawika, w jego *Poetyce*, jako formacja prozodyjna tekstu, w której funkcję systemowej dominanty pełni akcent podporządkowujący sobie pauzę i eliminujący intonację (1997, 151) – będąc diametralnie odmiennym od wiersza i prozy sposobem aktualizacji możliwości systemu prozodyjnego, nie jest w stanie samoczynnie generować większych całości tekstowych, dlatego (z reguły) funkcjonować musi jako delimitacja wtórna, delimitacja drugiego stopnia – co oznacza, że (nie licząc krótkich tekstów, jak okrzyki kibiców piłkarskich czy pikietujących przed sejmem demonstrantów) – powstaje w obrębie jednostek tekstu wynikłych z innych zabiegów członowania strumienia mowy (zdania, jego części składowej lub syntagmy – w przypadku prozy; czy wersu lub fragmentu wersu, gdy występuje na przestrzeni wiersza-utworu).

Zmiana funkcji prozodyjnej akcentu wyrazowego, z którą mamy do czynienia w przypadku zastosowania skansji, prowadzi do zaniku linii intonacyjnej i zastąpienia pauz syntaktycznych niemotywowanymi składniowo pauzami międzysylabowymi (czy też międzyczestrojowymi), a więc istotnie wpływa na prozodyjną redefinicję charakterystyki fragmentu tekstu, w którym zostanie owa formacja użyta. W sytuacji, gdy skandowanie „nadpisane” jest na wierszu obejmując całość linijki wierszowej – nie możemy już mówić o wersie (jako jednostce strumienia mowy wyodrębnionej prozodyjnie poprzez obustronne rozgraniczenie jej pauzami wersyfikacyjnymi) w takim samym znaczeniu, jakie nadajemy temu zjawisku w przypadku wiersza *sensu stricte*. Wynika to z faktu, iż intonacja – choć w wierszu jest zależna od działania pauzy wersyfikacyjnej – to jednak nadal pełni istotną rolę w kształtowaniu prozodii i semantyki komunikatu, przez co rozumiemy, iż nie istnieją wersy „wierszowe” bez kadencji i antykadencji. Linijki skansji cechują się natomiast zupełnym brakiem intonacji.

Czynnikiem warunkującym autonomię odcinka tekstu wypełnionego całkowicie przez skandowanie – jeśli występuje samoistnie, a nie stanowi (jak to było mówione przed chwilą) segmentacji nadpisanej nad inną formacją prozodyjną – jest wobec tego „widoczna” (słyszalna) różnica „siły”, czyli wyrazistości prozodyjnej i czasu trwania pauzy klauzulowej kończącej ją względem pauz umiejscowionych pomiędzy poszczególnymi

elementami skandowanymi (syłabami lub zestrojami). Różnica ta pozwala wyodrębnić dany segment tekstu jako spójną całość i stanowi swoisty ekwiwalent delimitacyjny pauzy wierszowej czy syntaktycznej (w prozie). Za ilustrację niech posłuży poniższy, bardzo prosty przykład stanowiący typową egzemplifikację nieartystycznego użycia skandowania: „Pol – ska go – la! // Pol – ska go – la! //”. Jesteśmy – jak widać – w stanie z łatwością odróżnić w praktyce działanie poszczególnych typów pauz, nie potrafimy jednak nadać tekstowi ostatecznego kształtu prozodyjnego, który ujawnia się dopiero po dodaniu drugiego członu brzmiącego – jak pamiętamy: „Taka jest kibiców wola!”. Oba segmenty tworzą ośmiozłogkowy dystych połączony paroksytonicznym rymem: „Pol – ska go – la! / Pol – ska go – la! // Ta – ka jest / ki – bi – ców wo – la! //”. O ile w przypadku powyższym jednoznaczna klasyfikację tekstu umożliwi nam kontekst, o tyle – mówiąc o fragmencie niżej – zdani jesteśmy wyłącznie na domyśle: ekwiwalencja sylabiczna obu linijek i znajomość praktyki wykonawczej sugerują podział wierszowy następującego typu: „Ka – eS – Cra – co – via // Cra – co – via Pa – sy! //”, w wyniku którego otrzymujemy pięciosylabiczny bezrymowy dystych lub – jeśli dokonamy rozróżnienia siły pauz pomiędzy poszczególnymi odcinkami: „Ka – eS – Cra – co – via / + Cra – co – via Pa – sy! //”. Mamy więc do czynienia z 10-złogkowym tekstem dzielonym symetrycznie, to znaczy po piątej sylabie. Nie jesteśmy natomiast w stanie zawyrokować, czy hipotetycznym, pierwotnym sposobem delimitacji tekstu mógłby być wiersz czy proza.

Skandowanie czy wiersz? Problem metodologiczny

Z omówionymi problemami prozodyjnej autonomii linii tekstowej nie spotykamy się jednak, gdy skandowanie „nadpisane” jest na fragmencie tekstu prozatorskiego lub linijce wiersza (nie obejmując wszakże całej jego rozpiętości), jak to ilustruje chociażby przytoczony już wyimek z utworu Miłosza czy wiersz Juliana Tuwima *Do generałów* zaczynający się tak: „Słówek rzuci – i robi się krzyk: / Dzięku! jemy! panie! gene! rale!” (1983, 44). Obszar wersu zajmowany przez akcentową segmentację prozodyjną ograniczyć się może do przestrzeni przedśredniówkowej albo pośredniówkowej wersu dwudzielnego bądź dowolnego fragmentu linijki wersowej. Prozodyjną autonomię wersu zapewnia w takich przypadkach „normalne” użycie pauzy wersyfikacyjnej. Co więcej – jak to wynika z naszych dotychczasowych konstatacji – skandowaniem nazwiemy również realizację samodzielnie występujących w linijce tekstu spółgłosek (pod tym wszakże warunkiem, że ich prozodyjna aktualizacja pozbawiona jest intonacji) – tak, jak to możemy zaob-

serwować w drugim wersie fragmentu *Agezylausza* Juliusza Słowackiego (1952, 160)¹ prezentowanym niżej:

I świstem jako dwa węże w ognisko uciekły

Sz – sz – sz...

Urywek ten pochodzi z tekstu utworu dramatycznego, dlatego też możemy zasadnie odrzucić wszelkie ewentualne obiekcje co do konieczności jego głosowej realizacji. Powyższy szereg spółgłosek pełni – jak zauważa Witold Sadowski (2004, 193–194) – w omawianym przykładzie funkcję onomatopeiczną. Poszczególne jego elementy zostają wobec tego wydłużone przy jednoczesnym dodaniu elementu wokalizującego i uwydatnieniu mieszczących się pomiędzy nimi pauz (zaznaczonych graficznie półpauzami w tekście dramatu). O ile zatem samodzielnie tworząca jeden z wersów poematu Gałczyńskiego *Niobe* (1958)² spółgłoska [v] będzie zaliczana do wiersza (albowiem posiada wyraźną – choć powstałą w wyniku arbitralnego użycia pauzy wersyfikacyjnej – antykadencję), o tyle przykład z tekstu Słowackiego musimy uznać za realizację skandowania. Przynależność do danej formacji prozodyjnej reguluje (w omawianym fragmencie) realizacja głosowa, a bez aktualizacji: „układu językowych znaków (...) napisowych oraz związanych z nimi schematów znaczeniowych” (Markiewicz 1976, 78) na płaszczyźnie fonetycznej nie jesteśmy w stanie – o czym łatwo można się przekonać dokonując samodzielnego odczytania przywołanych cytatów – orzec o przynależności prozodyjnej danego wycinka mowy. „Weryfikatorem formy wierszowej [czy innej formy prozodyjnej segmentu mowy – ASM] (...) jest zawsze prozodia, a nie zapis, będący jej znakiem” (Kulawik 1995, 198).

Niezwykle czytelnym przykładem obrazującym marginalizację skandowania w badaniach wersologicznych jest także analiza jednego z wierszy Roberta Tekielego, jaka zamieszczona została przez Annę Trykszę w książce *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji* (2008, 67–68). Autorka zdaje się po prostu nie dostrzegać faktu, iż w omawianym przez nią „wierszu” Roberta Tekielego:

br

niemy niemi nie

¹ Por. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków, 2004, 193.

² Por. Kulawik 1995, 48–49, Sadowski 2004, 194.

my przez kał

uże w k
raj rad

o
sny (Tekieli 1991, 13)³

segmentacja tekstu nie wynika wyłącznie z arbitralnego podziału strumienia mowy pauzą wersyfikacyjną (Kulawik 1995, 39), ale raczej – jak zasadnie możemy mniemać – powstaje w wyniku połączenia wierszotwórczej aktywności pauzy i delimitacyjnej roli akcentu generującego wewnątrz linijek tekstu podział na rozgraniczone silnymi – niemotywowanymi syntaktycznie – pauzami pseudosylaby, czy też „sylaby percepcyjne” (Bristiger 1986, 88–89) i pseudozestroje (nazwiemy je zatem, analogicznie „zestrojami percepcyjnymi”).

Podział wersyfikacyjny jest w omawianym tekście tylko jednym z elementów prozodyjnego ukształtowania utworu – bynajmniej nie najważniejszym (tekst nie traci wyrazistości zapisany *in continuo*, jeśli odda się interpunkcyjnie ukształtowanie skansji). Co więcej, siła pauz pomiędzy poszczególnymi elementami mieszczącymi się w linii jest ekwiwalentna, a natura prozodyjnego ukształtowania tekstu uniemożliwia zaistnienie intonacji – można to jednak stwierdzić (tak, jak w przypadku poprzedniego utworu) dopiero podczas głosowej konkretyzacji. Segmentacja wierszowa jest więc w omawianym tekście podziałem drugiego stopnia: występuje na przestrzeni tekstu powstałego wskutek uprzedniego zastosowania delimitacji wierszowej.

Co prawda autorka *Wierszy ze śmieci* zauważa, że wyrazistość pauzy wersyfikacyjnej zostaje osłabiona, jednak błędnie uznaje za przyczynę takiego stanu rzeczy „bardzo krótkie wersy i askładniowe ich ukształtowanie” (Tryksza 2008, 67) (w mojej opinii trudno tu bowiem mówić o istnieniu składni jako takiej). Tymczasem czynnikiem zacierającym wyrazistość pauz wersyfikacyjnych nie jest rozmiar wersów czy ich askładniowość, a raczej występowanie silnych i licznych pauz wewnątrzwersowych będących efektem działania skandowania. Autorka konstatuje również, iż: „działalność pauzy wierszowej jest niezwykle inwazyjna, miejsce jej pojawienia się decyduje o rozbiciu związków składniowych, rozkładzie wyrazu na jego brzmieniowe i graficzne elementy składowe” (67).

³ Zob. także: MLB [Miłosz Biedrzycki], *Sofostrofa i inne wiersze*, 2007, 22.

Zdaje się ona jednak nie zauważać faktu, iż owa wyrazistość jest możliwa dzięki specyficznej konstrukcji samej linijki wierszowej, na którą składają się (poza dwoma wyjątkami: *kałuże* i *radosny*) tylko wyrazy nie dłuższe, niż dwusylabowe.

Ponadto, ekspresja wersu drugiego („niemy niemi nie”) zdaje się wynikać przede wszystkim z zastosowania skansji zestrojowej połączonej z fonetycznym upodobnieniem jednostek leksykalnych, natomiast najsilniejsza ingerencja pauzy wersyfikacyjnej występuje tam, gdzie mamy do czynienia z najdłuższymi wyrazami (a więc najmniej podatnymi na realizację poprzez skandowanie). Leksem *kałuże* został wobec tego rozdzielony nie tylko pauzą, ale również – w aspekcie graficznym – dodatkową linijką pustą, a słowo *radosny* musiało zostać przerwane aż dwiema pauzami, co w innych przypadkach nie było konieczne. Co ciekawe, analizując inny tekst omawianego autora (*nota bene* powstały przy mniejszym udziale skandowania), badaczka zwraca uwagę, iż: „akcent i pauza wersyfikacyjna oprócz **funkcji delimitacyjnej** [podkr. moje – ASM] pełnią też rolę znaczeniową⁴”. Różnica, na którą chcę zwrócić uwagę, a której autorka nie dostrzega, polega na tym, że delimitacyjne działanie pauzy wersyfikacyjnej prowadzi do wyodrębnienia wersów (pauza działa na granicy wersu), natomiast segmentacja akcentowa odbywa się na przestrzeni wyznaczonej uprzednio przez pauzę – to znaczy w obrębie linijki wierszowej. Przykładem utworu pisanego bardzo krótkimi rozmiarami wersu, a mimo to segmentowanego wierszowo i posiadającego intonację zdaniową jest następujący wiersz Manuei Gretkowskiej:

Wiatr
wieje
Byt
byje
z nami byle jak (Gretkowska 1992, 40)

Działanie wtórnej delimitacji akcentowej obrazuje cytowany przez Sadowskiego fragment utworu Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego *Noc*, w którym naddanej segmentacji poddany zostaje fragment Mickiewiczowskiego tłumaczenia *Boskiej komedii* Dantego:

Prze zem ni edro gaw mi asto ut rapi eni a,
Prze zem ni edro gaw wi ekui stemę ki,
Prze zem ni edro gaw nar ód zatr acen ia (2004, 207).

⁴ Cytat pochodzi z analizy wersyfikacyjnej wiersza R. Tekielego *** [inc. „piszę ołówkiem krótko wy”] napisanej wspólnie z M. Medecką, (2007, 171–174).

Niestety, autor *Tekstu graficznego Białoszewskiego*, deprecjonując rolę znaczenio-twórczą skandowania, uznaje powstały tekst za nienadający się do głośnej lektury (pomi- mo iż każda utworzona sylaba posiada samogłoskę!) i dlatego zabieg prowadzący do jego powstania nazywa „delimitacją graficzną” (Sadowski 2004, 2008)⁵. Z podobnym, ale – jak się przekonamy – nie analogicznym zjawiskiem poetyckiej resemantyzacji dokonanej z pomocą skandowania mamy do czynienia w przypadku humorystycznego utworu Mar- cina Świetlickiego *Jaśniej, ciemniej*:

Jaś
nie
je

ciem
nie
je (2011, 361).

gdzie podziałowi na sześć nowo utworzonych sylab (pseudozestrojów) poddane zostają dwa istniejące pierwotnie zestroje: *ciemniej* i *jaśniej*. Jak możemy się przekonać, seman- tyka nie zostaje zburzona poprzez usunięcie podziału na wersy (jeśli zachowany zostanie podział na sylaby: *Jaś – nie – je // ciem – nie – je //*). Wydaje się przeto, iż – w ostatnim z omawianych wyimków – to segmentacja wierszowa pełni rolę „pomocniczą” względem czynności skansji, jest wobec tego li tylko delimitacją drugiego stopnia⁶.

Aktywność percepcyjna odbiorcy

Jeśli zastanowimy się nad przyczyną marginalizacji skandowania m.in. w pracach Sadow- skiego, to dojść możemy do wniosku, iż jest ona dwojakiego rodzaju: po pierwsze (i najważ- niejsze), skandowanie – jako formacja prozodyjna ujawniająca się w sposób najpełniejszy

⁵ Przyjęcie takiej perspektywy wynika rzecz jasna z samej konstrukcji wywodu, którego ce- lem jest teoretyzacja tekstu graficznego jako odrębnej formacji.

⁶ Podobnego „uwierszawiającego” przekształcenia dokonuje na tekście *Pobudki* Jerzego Jankowskiego Kazimierz Wóycicki. Zob. *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, War- szawa, PWN, 1960, 131.

jedynie w mowie – nie mieści się w obszarze zainteresowania (sub)teorii wiersza rozumianego jako tekst napisowy (a taką *de facto* konstruuje w swym wywodzie autor *Litanii i poezji*). Innym istotnym zagadnieniem, na jakie zwrócić trzeba tutaj uwagę, jest bez wątpienia udział aktywności psychicznej odbiorcy ujawniający się również w percepcji sylaby. Jak zauważa przywoływany już wcześniej Bristiger: „w warunkach szczególnych, kiedy następuje rozbitcie sylaby i usamodzielnienie jej składowych elementów, również i poszczególne dźwięki mowy występujące **samoistnie** [podkr. moje – ASM] lub w połączeniu z muzyką, mogą zostać objęte naszą świadomością na wzór sylab” (Bristiger 1986, 88).

Zjawisko to, co oczywiste, nie może być przedmiotem teorii zorientowanej na zapis. Włączenie do rozważań skansji (implikującej wykonanie-realizację) rozszerza więc pole obserwacji. Powyższy cytat – choć odnosi się przede wszystkim do specyficznych operacji dokonywanych na tekście językowym będącym elementem dzieła muzycznego – doskonale oddaje bowiem charakter zabiegów tekstualnych, z jakimi mieliśmy do czynienia w omawianych przypadkach. Środki kształtowania warstwy językowej utworu muzycznego będące w dyspozycji kompozytora wydają się być analogiczne do tych, jakie są elementami „warsztatu” współczesnego poety. Zatem, skoro poezja jest specyficznym działaniem na języku mającym za cel tworzenie nowych jakości – tak estetycznych, jak i semantycznych – materiał językowy: „można rozbijać na drobne wycinki, tworzyć z niego motywy, traktować ten materiał równie strukturalnie jak materiał instrumentalny” [w muzyce – ASM] (Schaeffer 1987, 136). Rozbitcie materiału leksykalnego z pomocą skandowania prowadzi, jak widać, nie tyle do uniemożliwienia głośnej lektury (co chyba sugeruje Sadowski), lecz raczej do „zwiększenia aktywności procesów percepcyjnych”, a zatem przyczynia się do „zwielokrotnienia efektów semantycznych, wynikających (...) z nieprawidłowego rozłożenia słowa fonetycznego” (Bristiger 1986, 88). Nie przypadkiem więc sięgają po ten chwyt właśnie kompozytorzy: tworząc teksty przeznaczone *ex definitione* do wykonania głosowego bądź wykorzystując teksty literackie powstałe wcześniej.

Poczynione tutaj uwagi metodologiczne zdają się przemawiać za rozumieniem zapisu tekstu literackiego jako partytury dla wykonawcy-czytelnika analogicznej do partytury muzycznej (Co nie znaczy oczywiście, jakoby odczytanie wiersza musiało być koniecznie realizacją głosową⁷ – wszak i partytura muzyczna może być, w sensie dosłownym,

⁷ Przykładem tego typu notacji muzycznej mogącej być nie tylko przedmiotem lektury, ale wręcz zainteresowania badaczy sztuk plastycznych, są partytury Krzysztofa Pendereckiego. Dobrym przykładem jest zapis kompozycji: *Ofiarom Hiroszimy – tren na 52 instrumenty smyczkowe* (1960–1961), PWM, Kraków. Por. Klekot 2008, 18–19.

czytana – ale raczej stanowić ma porównanie obu procesów: podział wersowy byłby więc zabiegiem analogicznym do zapisu muzycznego z podziałem na takty/odcinki czasu i informowałby o temporalnym następstwie i rozmieszczeniu czynności lekturowych).

Tak, jak lektura wzrokowa partytury kompozycji muzycznej daje wyobrażenie o kształcie fonicznym (m. in. czasie trwania danego segmentu utworu, jego dynamice, barwie, wzajemnych stosunkach pomiędzy poszczególnymi składnikami dzieła) będąc jednocześnie odbiciem zamysłu kompozytora, tak i zapis graficzny wiersza – choćby taki, z jakim mamy do czynienia w przypadku poezji Stanisława Młodożeńca – przykładowo wiersz *Otchłań*, którego fragment cytuję niżej:

Strach --- gra ---
 Gra kolorami tęczego oka...
 Hi --- hi ---
 głos proroka...
 Mowy rozpowiada ---
 kaskada ---
 co pada ---

i dalej, z tego samego tekstu:

muzyka sfer
 na przestrzeni
 aa --- aa --- aa --- aa --- aa (za Jarosiński 1978, 196–197).

– staje się notacją zamysłu poety co do czytelniczej jego konkretyzacji, a więc realizacji stosunków czasowych, dynamicznych, intonacyjnych w nim zachodzących. Jest bowiem partytura (tak, jak i wiersz) zaledwie: „tworem wymagającym dopełnienia w realizacji” (Schaeffer 1987, 178–187, 208–210).

Na marginesie zaznaczę jeszcze, że przeciwko argumentacji, jakoby nie-graficzne podejście do teorii wiersza uniemożliwiało rozróżnienie (w momencie prezentacji głosowej) pauzy klauzulowej i ewentualnych pauz występujących w nagłosie bądź w środku wersu, wysunąć można przykład twórczości słowno-muzycznej Johna Cage’a, który tworzy kompozycje złożone ze słów (rozrzucone w zapisie-partyturze na przestrzeni kartki) i przeznaczone do wykonania analogicznego z tym, jakie właściwe jest utworom muzycznym, zmuszając publiczność, aby wychwytiła ich schemat rytmiczny oparty na opozycji

słowa i ciszy. Odpowiednikiem graficznym ciszy werbalnej (traktowanej jako pełnoprawny materiał językowy) jest „pusta przestrzeń kartki stanowiąca warunek *sine qua non* dla rozmieszczenia znaków graficznych” (Żak 2009). Przykładem tego typu kompozycji jest *Lecture on Nothing* z roku 1959⁸.

Stanowisko tutaj prezentowane ujmuje utwór literacki (a w szczególności wierszowy) jako realizację pewnego sposobu wykorzystania możliwości systemu prozodyjnego mogącą manifestować się zarówno w mowie, jak i w piśmie, natomiast graficzną postać jego utrwalenia – ze wszystkimi jej konsekwencjami, które analizuje Sadowski – jako: 1. zapis owej prozodyjnej segmentacji, mogący być – w konkretnych realizacjach-tekstach – rozszerzony o dalsze nieprozodyjne już 2. dyrektywy odautorskie będące elementem wzbogacenia procesu lektury konkretnej kompozycji prozodyjnej.

Podsumowanie

Jak starałem się pokazać, segmentacja tekstu literackiego nie tylko nie musi być jednorodna, bowiem może opierać się na mieszanii różnych porządków, ale bywa budowana dzięki transpozycji jednego rodzaju delimitacji w inny, a wykorzystanie każdej z wyszczególnionych „technik” segregacji materiału językowego może mieć istotne konsekwencje dla semantyki tekstu. Skandowanie zaś nie jest wykorzystywane wyłącznie podczas pikiet, manifestacji i w dopingu sportowym, ale może być pełnoprawnym składnikiem tekstu literackiego (choć zazwyczaj jest segmentacją drugiego stopnia). Skansja wnosi w obrób tekstu pewne jakości znakowe: bywa sygnałem cytatu, tzw. „trudnego mówienia”, onomatopei, naddanej, muzycznej rytmizacji wypowiedzi, a – poprzez rozbicie materiału leksykalnego wzbogaca kontekst znaczeniowy kompozycji prozodyjnej.

Bibliografia

- Baldick, Chris. 2001. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford–New York, Oxford University Press.
- Bristiger, Michał. 1986. *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Warszawa, PWM.

⁸ Por. Kutnik 1997, 46.

- Eliot, Thomas Stearns. 1988. *Podróż trzech króli* (przeł. Międzyrzecki, A.). Międzyrzecki A., *Rimbaud, Apollinare i inni*, Wybór przekładów, Warszawa, PIW.
- Fish, Stanley. 2008. „Jak rozpoznać wiersz gdy się go widzi” (przeł. Grzeliński, A.). *Interpretacja, retoryka, polityka* (red. Szachaj, A., wyd. II), Kraków, Universitas.
- Galczyński, Konstanty Ildefons. *Niobe*. Warszawa, RSW Prasa, 1958.
- Gretkowska Manuela. 1992. ***, [w:] *Po Wojaczku. „Brulion” i niezależni*. Antologia, wyb. i red. Klejnocki, J. Warszawa: Fundacja Polonia.
- Jarosiński, Zbigniew (red.). 1978. *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo,
- Klekot, Ewa. 2008. „Dysonans koncepcji. Wystawa partytur Pendereckiego oczyma historyka sztuki”. *Ruch Muzyczny* XLII nr 24.
- Krynicky, Ryszard. 2009. *Wiersze wybrane*. Kraków, Wydawnictwo a5.
- Kulawik, Adam. 1997. *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego* (wyd. III). Kraków, Antykwa.
- Kulawik, Adam. 1995. *Teoria wiersza*, Kraków, Antykwa.
- Kulawik, Adam. 1999. *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków, Antykwa.
- Kutnik, Jerzy. 1997. *Gra słów. Muzyka poezji Johna Cage’a*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1997.
- Markiewicz, Henryk. 1976. *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Mayenowa, Maria Renata. 1979. *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Młodożeniec, Stanisław. 1978. *Odchłań*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki* (wstęp i komentarz Z. Jarosiński). Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Miłosz, Czesław. 2011. *Wiersze wszystkie*. Kraków, Znak.
- Ożarowska, Dominika. 2010. *Nie uderzy żaden piorun*. Kraków, Haart.
- Pszczołowska, Lucylla. 2001. *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław, Funna.
- Sadowski, Witold. 2004. *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków, Universitas.
- Schaeffer, Bogusław. 1987. *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków, PWM.
- Słowacki, Juliusz. 1952. *Agezylausz. Dzieła t. 10: Dramaty* (oprac. Kleiner J.). Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Szymborska, Wisława. 2010. *Wiersze wybrane*. Kraków, Wydawnictwo a5.
- Świetlicki, Marcin. 2011. *Wiersze*. Kraków, EMG.

- Tekieli, Robert. 1991. ***, [w:] przyszli barbarzyńcy (*antologia*). Kraków: Oficyna Literacka.
- Tryksza, Anna. 2008. *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji*. Lublin, Wydawnictwo UMCS.
- Tuwim, Julian. 1986. *Wiersze wybrane* (oprac. M. Głowiński). Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Woźniakiewicz-Dziadosz, Maria Ryszkiewicz, Marcin. 2007. (red.). *Wersyfikacja polska*, Lublin, Wydawnictwo UMCS.
- Wóycicki, Kazimierz. 1960. *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa: PWN.
- Żak, Joanna. „Mariaż strofy z partyturą. O praktyce Johna Cage’a”. *Perspektywy Kulturoznawcze*. Czasopismo Naukowe Instytutu Kulturoznawstwa UAM, Poznań (2/2009). dostęp: 25 kwietnia 2012: <http://www.pkult.amu.edu.pl/>.