

Pograniczne wiersza wolnego i prozy w perspektywie wersologicznej. Próba diagnozy

Wojciech Pietras

ORCID: 0000-0002-3079-5137

1. Rozpoznanie wstępne

Choć wiersz wolny jest jednym z przejawów tendencji do „przewycięzania rozgraniczeń”¹, to współcześnie sam zaczął być traktowany jako kategoria rozgraniczająca, którą twórcy starają się na różne sposoby przewycięzać. Jednocześnie polska wersologia, skupiona na ustalaniu, czym dokładnie jest wiersz wolny, dotychczas jedynie wzmiankowała lub całkowicie pomijała zagadnienie jego pogranicza z prozą, co sprawia, że w obecnym kształcie wydaje się nieprzystosowana do jego analizy. Dalsze pomijanie tego zagadnienia jawi się jednak jako spore zaniedbanie, oddalające od współczesnej twórczości literackiej. Pożądane byłoby więc znalezienie na gruncie dotychczasowych badań metody, która umożliwi refleksję nad tym obszarem. Aby to się udało, należy najpierw rozpoznać przyczyny, które stoją za dotychczasowym wykluczeniem kompozycji pogranicznych z badań wersologicznych.

¹ Jurij Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. Anna Tanalska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984), 425.

2. Nieobecność pogranicza: możliwe przyczyny

Główny powód, dla którego pogranicze wiersza wolnego i prozy nie było dotąd przedmiotem usystematyzowanych badań, wydaje się następujący: wszystkie polskie ujęcia wiersza wolnego, czy to jako osobnego podsystemu, czy też jako pewnej odmiany spełniającej ogólną definicję wiersza, zakładają (mniej lub bardziej otwarcie) kategorię opozycję proza-wiersz, która w wielu wypadkach jest dodatkowo wmontowana w opozycję proza-poezja. W konsekwencji, formułowanie definicji wiersza (wolnego) łączy się z dowodzeniem jego zasadniczej odmienności od tekstów prozatorskich. Im dokładniej badacze opisują mechanizm wiersza wolnego, im mocniejsze argumenty na rzecz jego swoistości starają się podawać, tym szczerzej odgradzają go jednak od prozy, rozumianej zarówno jako sposób delimitacji, jak i odmiana stylistyczna języka.

Przyczyna druga staje się widoczna po przyjęciu konkretnego założenia: że mianowicie utwory pograniczne pomiędzy wierszem wolnym i prozą do zaistnienia potrzebują zapisu, ich istota tkwi bowiem w specyficznej organizacji graficznej. Próbę uzasadnienia takiego stanowiska, wspartą analizami konkretnych przykładów, można znaleźć w innym miejscu². Jak wiadomo, większość kanonicznych polskich prac wersologicznych przejawia niedostateczne zainteresowanie wizualnym aspektem wiersza, a nadmierne – jego warstwą brzmieniową (czy ściślej: fonologiczną i prozodyjną). Ostatnie dziesięciolecie przyniosło w tej kwestii zasadniczą zmianę, ale ani Dorota Urbańska³ upominająca się w polemice z Adamem Kulawikiem o rolę zapisu w wierszu wolnym, ani Artur Grabowski dostrzegający specyficzne, wynikające z wizualnego aspektu cechy wersu⁴, ani też Witold Sadowski postulujący „graficzną” definicję (i teorię) wiersza wolnego⁵ nie zrezygnowali z poszukiwania wspomnianej wyżej szczelnej granicy pomiędzy prozą a wierszem wolnym (Urbańska, Sadowski) lub ogólniej pomiędzy prozą a poezją (Grabowski). Wersologiczny zwrot ku grafii nie oznaczał więc otwarcia na problem pogranicza.

Tymczasem co najmniej od końca lat 50. XX wieku, a im bliżej współczesności, tym liczniej, pojawiają się utwory cechujące się obcą prozie delimitacją graficzną, ale jednocześnie niespełniające żadnych reguł podziału wierszowego – kwestionujące więc opozycję proza-wiersz. Nierzadko utwory te są niemal pozbawione tradycyjnych wyróżników stylu poetyckiego albo też z innych względów nie dają się zaliczyć do poezji – podważają więc także podział proza-poezja. Niech za ilustrację posłużą trzy przykłady, dobrane bez ściśle określonego klucza i pochodzące ze zróżnicowanych genologicznie tekstów.

² Wojciech Pietras, „Wers na pograniczach wersologii”, *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, nr 11 (14) (2021): 259–73.

³ Dorota Urbańska, *Wiersz wolny: próba charakterystyki systemowej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1995), 50–51.

⁴ Artur Grabowski, *Wiersz: forma i sens* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1999), 30, 41, 178–180.

⁵ Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2004).

A.

Potem byłem kochankiem i czytelnikiem Platona
 Po dłuższej przerwie zostałem oficerem rezerwy
 Proszę mi wierzyć to nie jest praca łatwa ani
 nieodpowiedzialna

Przed wszystkim nie mogłem sobie poradzić z su-
 mieniem które w tej sytuacji zachowuje się agre-
 sywnie

Najtrudniej jednak przychodziły rozmowy ze zna-
 jomymi

Każdy miał dom i pewne osiągnięcia cywilizacyjne
 a ja cóż

B.

Najpierw pojawia się ogień na niebie. To rakietka świetlna.

Sygnal do ataku.

Zaraz potem – strzały.

Dachy płoną jak główki od zapalek. Matki wołają dzieci.

Zwierzęta płoną żywem.

Chwilę później – krzyki:

Wpered na Lachiw!

C.

(mam dialog bardzo

fajnie

cześć aneta mówi markus cześć markus co słyhać źle dlaczego mam

spotkanie bardzo ważne i nie mogę mieć lekcja dobrze markus polsce jest bardzo ważny ale twój
 prace jest ważniejszy)

Cytat pierwszy pochodzi z utworu *Karzeł*⁶ Mariana Grześczaka, tekstu wyjątkowego na tle zbioru *Lumpenpoezji* właśnie pod względem wizualnym. Niektóre segmenty przekraczają tutaj długość jednej linijki, przy czym część wchodząca do kolejnego wiersza nie została wyrównana do prawego marginesu, jak gdzie indziej w tomiku, są to więc po prostu akapity (każdy równy zdaniu), przeplatane jednak segmentami mieszczącymi się w pojedynczej linijce, a zatem spełniającymi definicję wiersza wolnego jako tekstu graficznego. Graficzna organizacja – szczególnie na tle całego zbioru – wydaje się tutaj ewidentna. Tekst nie jest po prostu prozą, gdyż zapis prozatorski powinien być bardziej ciągły. Wówczas jednak sugerowałby płynność opowieści, a tymczasem w wersji przyjętej przez autora monolog, pokawałkowany graficznie, rwie się i co chwila zatrzymuje, prozatorskiej ciągłości nabierając tylko momentami, zanim znów przerwie ją nieśmiałość czy wahanie podmiotu.

⁶ Marian Grześczak, „Karzeł”, w *Lumpenpoezje* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1960), 67–68.

Drugi wyimek pochodzi z reportażu *Sprawiedliwi zdrajcy*⁷. Pod względem graficznej organizacji bez większych problemów dałby się zaklasyfikować jako tekst graficzny – co jednak nasuwa pytanie, czy tekstu graficznego można doszukiwać się poza domeną poezji. Kłopotem jest również to, że w dalszej partii książki cytowany fragment płynnie przechodzi w prozę. Niejasny pozostaje też status fragmentu „Dachy płoną [...]. Matki wołają dzieci. Zwierzęta płoną żywcem” – który można postrzegać jako rozpisany na dwie linijki, ale wolno też czytać jako pojedynczy, a przez to bardzo zagęszczony i zdynamizowany, akapit. Nawet przy takim odczytaniu, a może zwłaszcza wtedy, organizacja wizualna jawi się jako celowa, mimo że nie ogranicza się do pojedynczych linijek.

Przykład trzeci – fragment utworu Anety Kamińskiej opatrzonego tytułem *rozdział 2. / dzień 2.*⁸ – wskazuje, że nietypowy układ graficzny nie musi polegać wyłącznie na rozbiciu jednego wypowiedzenia na kilka członów, lecz może też opierać się na złączeniu kilku replik, zapisywanych zazwyczaj w osobnych wierszach, w jeden ciąg. Tak skonstruowana linijka rozpada się, traci integralność i jakakolwiek próba scalającej lektury, uwydatniającej podział na wersy, wydaje się skazana na porażkę. I chyba o to właśnie chodziło: o wrażenie komunikacyjnego chaosu i zdawkowości w zaprezentowanym dialogu.

Takie nietypowe kompozycje, podważające precyzję definicji wiersza, nie były w wersologii brane pod uwagę. Panowało niepisane przekonanie, że teksty pograniczne, o kłopotliwym statusie, po prostu nie są wierszami i nie powinny stanowić przedmiotu roztrząsań dla badaczy wersyfikacji. Dziś jednak dalsze podtrzymywanie tego podejścia, noszącego znamiona nieuzasadnionej arbitralności, byłoby wyrazem kapitulacji wobec jednej z istotnych tendencji w najnowszych dziejach polskiej poezji, a chyba też literatury w ogóle. Większy pożytek otwiera przed sobą perspektywa rewizji tych zbyt wąskich ujęć wiersza wolnego, ukierunkowana na trzy zagadnienia, kluczowe dla problematyki pogranicza: 1) na czym dokładnie opiera się odmienność pomiędzy wierszem wolnym a prozą?, 2) jaka jest rola zapisu w mechanizmach delimitacji wierszowej?, 3) jakie ograniczenia wynikają z traktowania wiersza (wolnego) jako jednego z przejawów języka poetyckiego?

3. Historia problemu – przegląd założeń

a) *Dziedzictwo Ohrenphilologie i formalizmu*

Ścisłe powiązanie wiersza z poezją, ujmowanie delimitacji wierszowej w kategoriach opozycji do prozy oraz skupianie się na brzmieniowym aspekcie tekstu towarzyszą polskiej wersologii od początku usystematyzowanych badań. Jak w zgodzie z postulatami *Ohrenphilologie* pisał Wóycicki, „[p]oeta wyraziściej lub mniej wyraziście czuje, słyszy wewnątrz pewne następstwo tonów, szybkość tego następstwa, melodię, dźwięczność, które pragnie usłyszeć rozbrzmiewające

⁷ Witold Szablowski, *Sprawiedliwi zdrajcy: sąsiedzi z Wołynia* (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2016), 83.

⁸ Aneta Kamińska, „rozdział 2. / dzień 2.”, w *Gada !zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu*, red. Maria Cyranowicz i Paweł Kozioł (Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2005), 264.

w swoim utworze⁹. Fundamentalną rolę w wyrażaniu „nastroju muzycznego” miał odgrywać rytm i to właśnie rosnące uporządkowanie rytmiczne stało się głównym kryterium pozwalającym wyodrębnić prozę poetycką w stosunku do prozy zwykłej, a następnie od prozy poetyckiej odróżnić wiersz¹⁰. Warstwa graficzna tekstu praktycznie nie interesowała Wóycickiego, a wręcz – jeśli tylko przeszkadzała w „muzycznych” analizach – była przez badacza ignorowana¹¹.

Następcy Wóycickiego – w ślad za pracami rosyjskich formalistów – przejęli właśnie taki sposób myślenia o wierszu. Mimo że Tynianow¹² czy Bernsztejn¹³, a w Polsce Siedlecki tworzyli swoje koncepcje w kontrze do metodologii *Ohrenphilologie*, to jej „aksjomaty” (brzmieniowa istota wiersza i jego kategoryczna odrębność od prozy) pozostały nienaruszone. Jak twierdzili formaliści, istotę wierszowego porządku najpełniej odkrywać miała poezja pozarozumowa, czysto dźwiękowa¹⁴. I choć uznawano, że mowa wierszowa nie jest z konieczności mową brzmiącą materialnie, to podkreślano, że jest ona w sposób konieczny „zdolna do brzmienia”¹⁵.

Te wspólne dla *Ohrenphilologie* i formalizmu elementy myślenia o wierszu aż do lat 90. XX wieku stanowiły przyjmowaną za pewnik oczywistość, zwięźle wyrażoną przez Marię Renatę Mayenową: „Každy wiersz przeciwstawia się jako struktura prozodyczna wszelkim kształtom prozodycznym wypowiedzi niewierszowanej, zarówno potocznej, jak i pisanej”¹⁶. Również inne inspiracje płynące dla nauki o wierszu ze strony formalistów nie przysłużyły się uwrażliwieniu na zagadnienie pogranicza. Istotne okazało się zwłaszcza wskazanie przez Tynianowa na rytmiczną „jedność i ścisłość” wersu jako podstawę ekwiwalencji z innymi wersami¹⁷, niezależnie od ich językowego wypełnienia. W ten sposób badacz stworzył wspólną teoretyczną podstawę dla badań nad wierszem metrycznym i niemetrycznym¹⁸, inicjując wieloletnią historię pojęcia ekwiwalencji wersyfikacyjnej także w polskich opracowaniach teoretycznych. Ponadto, zarówno formaliści, jak i ich polscy kontynuatorzy, traktowali wymiar wizualny wyłącznie jako (niezbędny) przekaznik wiersza niemetrycznego. Odmawiano zapisowi zdolności do generowania wiersza, argumentując przy tym, że wiersz wolny jest wierszem, a nie delimitowaną graficznie prozą¹⁹. Granica pomiędzy wierszem a prozą miała więc być szczelna, z tym że obejmowała także utwory niemetryczne.

⁹ Kazimierz Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* (Warszawa: Skład główny w Księgarni E. Wende i Spółka, 1912), 32–40.

¹⁰ Wóycicki, 40.

¹¹ Wóycicki, 105–6.

¹² Jurij Tynianow, „Zagadnienie języka wierszy”, w *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni, tłum. Franciszek Siedlecki i Zygmunt Saloni (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 80–81.

¹³ Siergiej Bernsztejn, „Wiersz a recytacja”, w *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni, tłum. Zygmunt Saloni (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 180.

¹⁴ Jewgienij Poliwanow, „Ogólna zasada fonetyczna wszelkiej techniki poetyckiej”, w *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni, tłum. Zygmunt Saloni (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 113–17.

¹⁵ Bernsztejn, „Wiersz a recytacja”, 217.

¹⁶ Maria Renata Mayenowa, *Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka*, wyd. 3, popr. i uzup. (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 2000), 410.

¹⁷ Tynianow, „Zagadnienie języka wierszy”, 105.

¹⁸ Tynianow, 93.

¹⁹ Tynianow, 109.

b) Problem klauzuli emocyjnej

Ukierunkowanie powojennej polskiej wersologii w taki sposób, żeby nie było w niej miejsca na zagadnienia pogranicza pomiędzy wierszem wolnym i prozą, przypisać można Franciszkowi Siedleckiemu. Centralnym punktem proponowanego przez niego „eufonologicznego” opisu wiersza miała być bowiem struktura metryczna „jako najbardziej podstawowy typ strukturalny wiersza”²⁰. Sam wiersz wolny nie był wart szczególnej uwagi (podobnie jak u Wóycickiego), a kwestii pogranicza z prozą Siedlecki zupełnie nie dostrzegał. Skupił się za to na warstwie brzmieniowej, w ramach której szczególną rolę przypisał intonacji. Co prawda autor *Studiów z metryki polskiej* uważał, iż „[i]ntonację wierszową osiąga się już za pomocą środków graficznych – przez wydzielenie w osobne rzędkie (jednostki intonacyjne) pewnych grup leksykalnych, cząstek, fraz itd.”²¹, to jednak aspektowi wizualnemu nie poświęcił więcej miejsca. Nie rozstrzygał też, czy graficzny podział jest w stanie samodzielnie spowodować ową specyficzną intonację.

Na poszukiwaniu dokładnie policzalnych, rytmicznych regularności i zachodzącej w ich obszarze systemowej ewolucji polskiego wiersza początkowo skupiła się także Maria Dłuska. W efekcie *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* wzmiankowo tylko traktują o wierszu wolnym i o osławionym „antywierszu”. Autorka nie rozważa też zagadnienia pogranicza tych zjawisk z prozą. Dłuska założyła bowiem, zgodnie z Tynianowem, że „użycie jakiegokolwiek bądź sygnału, orientującego nas, że mamy zdania traktować jako fragment wiersza, zmusza do odczytania ich inaczej, niż wtedy, kiedy należały do prozy”²².

W późniejszej *Próbie teorii wiersza polskiego* Dłuskiej sam rytm schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca ekwiwalencji wersowej. Nic nie zmieniło się natomiast w opozycyjnym ujęciu prozy i wiersza. Ten ostatni ma zawsze cechować się powtarzalnością kompozycyjną, tymczasem w prozie zdania „nie ciąży do regularności, ani co do swoich funkcji, ani co do swojej postaci, ani co do rozmiarów”²³. Dłuska widzi w wierszu nadmiarową organizację i ze względu na nią zalicza go do elementów artystycznego stylu językowego, operującego różnymi środkami, w pierwszej kolejności – prozodyjnymi²⁴. W ich hierarchii pierwsze miejsce zajmuje intonacja, w wierszu pozostająca bezwzględnie na służbie delimitacji wersowej.

Jednocześnie w *Próbie...* związek wiersza z poezją, wcześniej niesproblematyzowany, przestaje być apriorycznie przyjmowanym aksjomatem. Wprowadzając pojęcie klauzuli emocyjnej, badaczka stara się wyjaśnić relację między delimitacją wierszową a wartościami ekspresywnymi. Opis wiersza emocyjnego zdradza jednak, iż relacja ta wymaga precyzyjniejszego nakreślenia, zwłaszcza że w gruncie rzeczy okazuje się trójstronna: obok wiersza i ekspresji

²⁰Franciszek Siedlecki, „Studia z metryki polskiej”, w *Pisma*, red. Maria Renata Mayenowa i Stefan Żółkiewski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989), 308.

²¹Siedlecki.

²²Maria Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), 173.

²³Maria Dłuska, *Prace wybrane 2. Próba teorii wiersza polskiego*, red. Stanisław Balbus, *Klasycy Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001), 41.

²⁴Dłuska, 25–28.

kluczowym elementem jest w niej także zapis. Ponieważ bez metrycznego wsparcia jedynym sygnałem końca wersu staje się umotywowany ekspresywnie intonem, tylko zapis utworu, wskazujący rozmieszczenie „subiektywnych punktów ciężkości tekstu”, jest w stanie jednoznacznie rozstrzygnąć, gdzie taki intonem ma się pojawić²⁵. Mimo to w teorii Dłuskiej podział graficzny pozostaje jedynie śladem istniejącej uprzednio i niezależnie od niego właściwej realizacji intonacyjnej, nawet jeżeli kierunek tej zależności budzi wątpliwość: czy to zapis ma odzwierciedlać przyjętą przez autora delimitację intonacyjną, czy też intonacja ma w warstwie brzmieniowej oddać to, co wynika z zapisu. Jeśli wiersz postrzegać w kategoriach brzmieniowych – a taka była perspektywa Dłuskiej – to oczywiście zapis będzie wtórny. W rezultacie jednak tekst niedający się zrealizować w mowie – czyli wskazany przez badaczkę „antywiersz” – otrzymuje miano struktury sprzecznej z językiem, a co za tym idzie – zostaje pozbawiony jakichkolwiek sygnałów delimitacji wierszowej.

Jeśli bowiem chodzi o relację pomiędzy klauzulą emocyjną a wartością ekspresywną wiersza, to sama Dłuska zauważyła jej dwukierunkowość: ekspresywne dominanty dzielące tekst mogą być „rzeczą niemal niezbędną od strony strukturalnej wiersza”, a ich „funkcja konstruktywna [...] z kolei podnosi i uwydatnia ich ekspresywność”²⁶. Skoro jednak motywacją i przyczyną emocyjnego podziału wiersza wolnego jest subiektywnie odczuwana ekspresja klauzul i jednocześnie to samo poczucie jest też efektem tegoż rozczłonkowania, czyli jego skutkiem, to przyczyna i skutek zlewają się w jedno. Wówczas wyjaśnienie mechanizmu wiersza wolnego ogranicza się do stwierdzenia subiektywnej, podmiotowej decyzji: wiersz emocyjny oddziałuje ekspresywnie, ponieważ tę właśnie ekspresję ktoś w nim zawarł. Rozczłonkowanie wierszowe przestaje być środkiem ekspresji, który można poddawać uogólniającej analizie, a każdorazowo staje się czymś jednostkowym wyrażeniem. Umieszczenie klauzuli w danym miejscu jest oznaką indywidualnego ładunku emocjonalnego, który należy odczytać – czy też raczej odgadnąć. W gruncie rzeczy badacz nie opisuje wówczas mechanizmu delimitacji wiersza, lecz własną próbę odczytania tego, co „przeczuwa”, że dany zapis mówi.

W rezultacie badanie wersyfikacji w strukturach pozbawionych metrycznej regularności nie może się też obyć bez uwzględnienia artystycznego ukształtowania utworu, tego wymaga bowiem odczytanie owych „subiektywnych punktów ciężkości tekstu”. Jeśli jednak zapis nie jest dla badacza wiążący i jedynie sugeruje domniemaną podwójną delimitację, to skuteczność klauzuli emocyjnej i rozstrzygnięcie o istnieniu lub nieistnieniu podziału na wersy zależy od badacza-czytelnika. Jeżeli wyznaczone w zapisie miejsca klauzul uzna on za pozbawione dostatecznej motywacji ekspresywnej, to może zdyskwalifikować dany tekst jako wiersz wolny, co przysłałobyby jednocześnie problem kompozycji graniczących z prozą.

²⁵Dłuska, 43–45.

²⁶Dłuska, 171–72.

Dłuska oczywiście nie wskazała wprost takiej możliwości, a samą problematykę tekstów pogranicznych opisała w sposób najbardziej jak dotąd usystematyzowany²⁷. Omówione powyżej założenia na temat natury wiersza rzutują jednak również na kwestię pogranicza. Punktem wyjścia jest dla badaczki spostrzeżenie, iż istnieje „duża dziedzina kompozycji językowych pośrednich, gdzie cechy wiersza i prozy mieszają się ze sobą i nieraz trudno się zdecydować, jak zaklasyfikować dany utwór”²⁸. W konkretnym przypadku konieczne jest jednak jednoznaczne rozstrzygnięcie „proza lub wiersz”. Na obszar pogranicza miałyby zaś składać się teksty, które można czytać na dwa różne, ale w pojedynczej lekturze wykluczające się sposoby. I choć autorka uznała, że nie należy takich utworów „wpychać przemocą do jednej z dwóch szuflad”, to już po chwili proponowała „kryteria pozwalające na daleko idące uporządkowanie nawet materiału z pogranicza wiersza i prozy”²⁹.

Takim głównym kryterium jest stopień artystycznej organizacji utworu, przesądzający o ekspresywnym nacechowaniu tekstu. W praktyce rozważania nad pograniczem Dłuska zawęziła do poszukiwania śladów rytmu w prozie. Na przykład analizując fragmenty *Powieści o udatym Walgierzu* Żeromskiego – ewidentnie ukształtowane graficznie w linijki – badaczka skupiła się na echach układu stopowego. W konkluzji stwierdziła, iż „[n]iektóre partie przerażają się w wiersz – wolny amfibrach”³⁰, a pominęła zupełnie akapity nieamfibrachiczne, jak gdyby brak śladów porządku stopowego, zgodnie z poglądami Siedleckiego, w ogóle eliminował problem graficznego wyodrębnienia.

Specyfika tekstów zaliczonych tu do pogranicza skłania, by zależność pomiędzy zapisem a ekspresją wiersza ująć inaczej: zapis nie odzwierciedla w nich jakiejś zewnętrznej organizacji, nie jest rejestratorem ekspresywnej intonacji, lecz sam może stać się źródłem ekspresji, kiedy tylko straci przezroczystość. Wymusza wówczas lekturę odmienną niż w nienacechowanej wizualnie prozie, a specyficzny, „wierszowy” sygnał intonacyjny można uznać za jeden z możliwych efektów tej szczególnej wizualnej delimitacji. Można wtedy pytać o potencjalny rezultat danej organizacji graficznej, zamiast poszukiwać dla niej uzasadnienia w domyślnym ładunku emocjonalnym. Można też zawiesić całościową ocenę artystycznego ukształtowania tekstu, ponieważ w podstawowym zakresie mechanizm delimitacji graficznej daje się analizować niezależnie od wartości poetyckiej utworu.

Następcy Dłuskiej starali się rozwiązać trudności wynikające z pojęcia wiersza emocyjnego. Adam Kulawik jednoznacznie, przynajmniej na poziomie deklaracji, uniezależnił wiersz od poetyckiego ukształtowania tekstu. Z kolei Witold Sadowski w dziedzinie wiersza wolnego przyznał prymat warstwie wizualnej. Obie te koncepcje przewyższają więc po jednym ze wskazanych na wstępie ograniczeń. To jednak nie wystarcza, by któraś z tych teorii mogła wyczerpująco opisać utwory pograniczne – zwłaszcza że obie pozostają przy zero-jedynkowej klasyfikacji na prozę i na wiersz lub tekst graficzny.

²⁷Oprócz cytowanych fragmentów *Próby...* por. zwł. Maria Dłuska, „Między prozą a wierszem”, w *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*, red. Stanisław Balbus, *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001), 357–66; Dłuska, „Drugi szkic o pograniczu prozy i wiersza”, w *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*, 367–87.

²⁸Dłuska, *Prace wybrane 2. Próba teorii wiersza polskiego*, 43–44.

²⁹Dłuska, 48.

³⁰Maria Dłuska, „Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza”, w *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*, 335.

c) *Wiersz poza poezją w ujęciu Adama Kulawika*

Celem Kulawika było opracowanie „takiej teoretycznej platformy, na której możliwe będzie stworzenie jednolitej wykładni wierszy numerycznych i nienumerycznych”³¹. Skoro jednak wersolog „musi pytać o różnicę pomiędzy delimitacją wierszową i prozatorską”³², to nie może skupiać się na teksach o niejasnym (wierszowo-prozatorskim) ukształtowaniu.

Kulawik koncentruje się przy tym jednostronnie na sferze brzmieniowej: układ graficzny jest dla niego „instrukcją» arbitralnej delimitacji, ale tylko o tyle, o ile zapis odpowiada możliwościom i wydolności systemowej prozodii”³³. Takie założenia okazują się jednak problematyczne przy analizie dłuższych odcinków tekstu, podejrzewanych na jakiejś podstawie o status wersu, jeśli w ich obrębie pojawia się kilka silnych działań składniowych. Te ostatnie bowiem „zagłuszają” pauzę wersyfikacyjną:

Łódzki gotyk. Aura jak szkarlatyna. Nie Kocham Cię. Nie daję rady. Nie biorę³⁴.

W segmentach takich jak powyższy jedynym czytelnym sygnałem delimitacyjnym pozostaje więc zapis. Kulawik jednak kategorycznie odmawia mu zdolności wierszotwórczej. Co prawda zauważa, że w różnych okolicznościach składniowo-wersyfikacyjnych pauza funkcjonuje w różny sposób, ale jednocześnie uznaje ją za niezbywalny sygnał wiersza³⁵. Zdaniem autora *Wersologii* o czytelność tego sygnału powinien zadbać autor, a jej ocena jest z kolei zadaniem wersologa. Odpowiedź na pytanie o skuteczność wierszowego podziału równa się więc klasyfikacji na wiersz i niewiersz – choć, jak podkreślił Kulawik, nie należy klasyfikować całych utworów, lecz mechanizmy (chwyty) delimitacyjne stosowane w poszczególnych miejscach tekstu³⁶.

d) *Wiersz poza brzmieniem w ujęciu Witolda Sadowskiego*

Potraktowanie zapisu jako kanonicznej formy istnienia wierszy wolnych sprawia, że teoria tekstu graficznego wydaje się najbliższa uchwycenia specyfiki twórczości pogranicznej, o wyraźnie autonomicznej, choć niejednoznacznej delimitacji.

Jak stwierdza Sadowski, zapis nie może być badany jako stabilny nośnik pełniejszej (brzmieniowej) postaci utworu. W utworach przeznaczonych do odbioru wzrokowego sama grafia pozwala, we właściwy sobie sposób, nadać tekstowi „ton”, czyli uzupełnić go o pozawerbalne elementy ekspresji³⁷. Wiersz może więc stać się „autonomiczną organizacją

³¹Adam Kulawik, *Wprowadzenie do teorii wiersza* (Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1988), 16.

³²Adam Kulawik, *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej* (Kraków: Antykwa, 1999), 29.

³³Kulawik, 229.

³⁴Szymon Domagała-Jakuć, „Ulica Zarzevska”, w *Zebrało się śliny*, red. Tomasz Bąk i Marta Koronkiewicz (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2016), 121.

³⁵Kulawik, *Wersologia*, 46.

³⁶Kulawik, 225.

³⁷Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 228–37.

przestrzenną, dwuwymiarową³⁸, „w której drzemią możliwości semantyczne – wystarczy tylko odwrócić uwagę od numerycznego gorsetu, a najlepiej w ogóle od niego odstąpić”³⁹.

Właściwości tejże organizacji ma według Sadowskiego opisywać prozodia zapisu – zjawisko równorzędne z prozodią mowy, a lokujące się na niezależnym od innych poziomie utworu, w osobnym „podtekście graficznym”⁴⁰, by przywołać określenie Łotmana. W teorii tekstu graficznego gwarantem i koniecznym przejawem uaktywnionej prozodii zapisu jest autonomizacja długości linijki i graficznej segmentacji. Struktura kompozycji spełniających ten warunek pozwala „na traktowanie każdej linijki nie tylko jako jednostki, ale też jako kolejnego kroku w przemierzaniu tekstu, który rozwija się zarówno linearnie, [...] jak też skokowo: z linijki do linijki”⁴¹. W rezultacie „wersyfikacja, która zakłada lekturę wzrokową, wymusza także określony sposób pisania [...], specyficzną metodę przedstawiania świata”⁴².

Efekt ten, jak podkreślał badacz, jest osiągalny wyłącznie w tekście graficznym i Sadowski przeciwstawia go zarówno wierszowi numerycznemu, jak i prozie. W *Wierszu wolnym jako tekście graficznym* autor nie określa jednak szczegółowo stosunku delimitacji graficznej do składni, przez co założenie kategorycznej opozycji proza–tekst graficzny może budzić zastrzeżenia. Sadowski stwierdza jedynie ogólnie, że pod względem graficznym proza „pozwała na dowolne uszeregowanie tekstu” i tym samym „wyklucza po prostu autonomię zapisu”, a z kolei „[w] prowadzenie organizacji graficznej do tekstu zorganizowanego składniowo przeobraża automatycznie utwór w tekst graficzny”⁴³. O ile jednak niezależność zapisu od metrum można dość łatwo zweryfikować, o tyle ewentualna niezależność od składni wydaje się bardziej problematyczna, co widać w przypadku wierszy wolnych (czyli tekstów graficznych) zdaniowych. Można co prawda uznać, że seria linijek równych zdaniu zyskuje na ekspresji dzięki delimitacji wizualnej, czyli dzięki temu, że jest tekstem graficznym. Równie dobrze można jednak stwierdzić coś przeciwnego: zapis każdego zdania w osobnej linijce eksponuje – przytłumione w zapisie *in continuo* – relacje składniowe i logiczne, a sam staje się „przezroczysty”. Wówczas delimitacja graficzna – pomimo wyodrębnienia niemetrycznych linijek, a w zasadzie w jego efekcie – przechodziłaby jednak na służbę składni. Niejednoznaczność ta skłania do innego spojrzenia na delimitację graficzną, bez wątpienia przecież obecną także w wierszach wolnych zdaniowych.

To inne spojrzenie wydaje się pożądane także z uwagi na niejednoznaczne, „pośrednie” struktury graficzne, w których zaznacza się autonomiczna delimitacja, ale wyodrębnione segmenty przekraczają długość jednej linijki (jak na przykład w przytoczonym na początku *Karle Grześcaka*). W świetle teorii tekstu graficznego nie wiadomo bowiem, który porządek – graficzny czy składniowy – należałoby tu uznać za dominujący. W ujęciu Sadowskiego zapis albo jest autonomiczny i wyodrębnia pojedyncze linijki, albo tej autonomii nie wykazuje. Badacz nie rozpatruje w tej kwestii żadnych innych możliwości. Również w tej teorii

³⁸Sadowski, 181.

³⁹Sadowski, 8–9.

⁴⁰Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, 79.

⁴¹Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 239.

⁴²Sadowski, 63.

⁴³Sadowski, 243.

opozycja proza–tekst graficzny rysuje się więc ostro i nie zostawia miejsca na żadne formy pośrednie.

4. Poszukiwanie remedium

Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, że badanie pogranicza wiersza wolnego z prozą wymaga odpowiedniego spojrzenia na wersologiczny przedmiot badań, w tym zwłaszcza na graficzną organizację tekstu. Potrzebna jest perspektywa, która pozwoli dostrzec w pograniczu wiersza wolnego i prozy obszar o własnej specyfice, a nie kłopotliwy zbiór zdeformowanych utworów, opierających się próbom klasyfikacji do prozy lub do wiersza (wolnego).

Po pierwsze, w badaniach nad pograniczem graficzny wymiar tekstu powinien być traktowany jako pierwszoplanowe i autonomiczne zagadnienie formalne. W tym zakresie można podążać w kierunku wytyczonym przez Sadowskiego.

Po drugie, konieczne wydaje się – w zgodzie z postulatami Kulawika – przestrzeganie rozdziału mechanizmów delimitacyjnych od walorów poetyckich, czyli wyjście poza opozycję proza–poezja. Dzięki temu możliwe stanie się poszukiwanie obiektywnych mechanizmów delimitacji graficznej i ich możliwego wpływu na odbiór tekstu. Mechanizmy te z kolei należałoby potraktować jako fundament efektu artystycznego, ich występowanie i dostępność byłyby jednak powszechne, to znaczy dostępne także poza dziedziną poezji. Inaczej niż u Kulawika, badacz powinien więc powstrzymać, przynajmniej na wstępnym etapie, ocenę badanej delimitacji, a zwłaszcza jej wartościowanie (uznanie za funkcjonalną lub niefunkcjonalną). Punktem wyjścia powinno być raczej założenie, że każdy zapisany tekst, nie tylko poetycki i niekoniecznie w liniach, ma jakiś kształt graficzny, który może (choć nie musi) wpływać na jego odbiór, ekspresję lub semantykę. Pytanie o efekty zastosowanej organizacji graficznej należy więc poprzedzić możliwie czujną jej analizą.

Nie sposób tu wskazać (zapewne zresztą nigdy nie będzie to możliwe) wszystkich niezbędnych i wystarczających części takiego rozpoznania. Istotna i bardzo przydatna w tym zakresie wydaje się jednak kategoria prozodii zapisu – choć w poszerzonym rozumieniu, które podsuwa praca Sadowskiego poprzedzająca *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. W *Tekście graficznym Białoszewskiego* Sadowski przekonująco pokazał ogólnopoznawczy potencjał tekstu graficznego, wskazując jako jego źródło użytkowy gatunek odręcznej notatki⁴⁴ (później tekst graficzny został jednoznacznie przypisany do domeny poezji). Oznaczałoby to, że prozodyjne właściwości zapisu nie muszą być ograniczone do twórczości artystycznej pisanej tekstem graficznym.

⁴⁴Witold Sadowski, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, red. Eugeniusz Czaplejewicz (Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Polonistyki, 1999), 88–93.

W tym szerszym ujęciu prozodia zapisu stanowiłaby zestaw właściwości każdego zapisanego tekstu, swoistych parametrów kierujących lekturą odbiorcy⁴⁵. Za najważniejszy taki parametr, zwłaszcza w kontekście utworów pogranicznych, można by uznać stopień na skali ciągłość–fragmentaryczność. W ramach tego zakresu teksty prozatorskie lokują się oczywiście bliżej ciągłości (choć nie są maksymalnie ciągłe⁴⁶), a teksty graficzne – bliżej fragmentaryzacji⁴⁷. Przyjęcie tej prozodyjnej cechy zapisu za podstawową uzasadnić można, z jednej strony, tym, że jest ona kluczowa dla przebiegu (tempa, toru) lektury, a przy tym uchwytana od pierwszego spojrzenia. Z drugiej strony, stopień ciągłości (fragmentaryzacji) daje się kształtować bodaj w każdym medium tekstowym: na kartce zapisywanej odręcznie, na stronie książki, ale też w dowolnym edytorze tekstu czy nawet okienku komunikatora internetowego. Być może najistotniejszym, a na pewno jednym z najbardziej wyrazistych mechanizmów delimitacji graficznej jest przejście do nowej linii; czynnik ten jest najlepiej widoczny, kiedy przejście takie dokonuje się każdorazowo przed zapełnieniem linii bieżącej – czyli zgodnie z definicją tekstu graficznego. Nie jest to jednak jedyna możliwość.

Analiza graficznej organizacji jest też tropieniem świadomej ingerencji autorskiej. Ponieważ te „nietypowe” ślady są widoczne jedynie na „typowym” w danym kontekście (domyślnie obowiązującym) tle, to owo tło należy każdorazowo również poddać analizie. Za wyróżniki tekstu graficznie niezorganizowanego można na przykład uznać stopień ciągłości występujący w konwencjonalnych zapisach prozy i typowy dla nich układ tekstu: relatywnie wąskie marginesy, obustronne wyrównanie, równomierne zapełnienie pola tekstowego itp. Każda organizacja wizualna – w tym utwory pograniczne, ale też teksty graficzne – odrzucająca taki układ daje podstawy do tego, by uznać ją za tekst graficznie zorganizowany. Para pojęć „zorganizowany–niezorganizowany” nie tworzyłaby jednak opozycji prywatywnej, lecz raczej wyznaczałyby granice skali mieszczącej teksty bardziej i mniej zorganizowane, zarówno w rozumieniu ilościowym (organizacja obejmująca cały tekst lub tylko jego część), jak i jakościowym (organizacja mniej lub bardziej wyrazista).

W takim ujęciu zagadnienie stopnia ciągłości tekstu i kwestia graficznej organizacji krzyżują się ze sobą, ale nie zawierają się jedno w drugim. Stopień ciągłości czy fragmentaryzacji to obiektywna – w pewnym przynajmniej zakresie – właściwość zapisanego tekstu, podobnie jak wielkość czy krój pisma. Kwestia widoczności lub przezroczystości danego ukształtowania graficznego, czyli postrzegany stopień organizacji, byłaby zagadnieniem z dziedziny czynników warunkujących odbiór.

Ostatnim z postulowanych tutaj założeń badań nad pograniczem jest wyjście poza opozycję proza–wiersz (wolny), dzięki zastąpieniu jej rozróżnieniem na teksty graficznie zorganizowane i niezorganizowane. W ślad za tym analiza delimitacji graficznej nie musi poszukiwać

⁴⁵Przekonanie o związkach zapisu (a w efekcie także – współczesnej wersyfikacji) z mechanizmami językowej percepcji wyraził Artur Grabowski, stwierdzając na temat typograficznej konwencji zapisu wiersza, że „jej podstawy tkwią najpewniej w fundamentach samego języka” – Grabowski, *Wiersz*, 178.

⁴⁶Na temat maksymalnej ciągłości i trudności z nią związanych por. Aleksandra Kremer, *Przypadki poezji konkretnej: studia pięciu księzek* (Warszawa: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 27–28.

⁴⁷Skrajne wartości, czyli bieguny wspomnianej skali, ze względów praktycznych pozostają nieosiągalne – od pewnego momentu wzmożenia ciągłości lub fragmentaryzacji tekst zaczyna tracić czytelność.

jakiejś podstawowej zasady fundującej wiersz, a nieobecnej w prozie. Nie musi też doszukiwać się podstawowej jednostki kompozycyjnej wiersza (tekstu graficznego) ani dowodzić jej integralności oraz istotowej odmienności od jednostek występujących w prozie. W efekcie można zrezygnować z zawężającego perspektywę pojęcia linijki, definiowanej jako jedyny możliwy i zarazem konieczny rezultat autonomicznej delimitacji graficznej.

To ograniczające rozumienie linijki zdaje się wynikać z postrzegania przez Sadowskiego powierzchni strony jako pewnej predefiniowanej matrycy, gdzie „każdy wers jawi się jako swoista idea konstrukcyjna wytwarzająca serie abstrakcyjnych rubryk, w których wolno zmieścić nie większą i nie mniejszą liczbę znaków, niż na to pozwala wyznaczone miejsce”⁴⁸. Na całą powierzchnię strony składa się więc ściśle określona „seria rubryk”, które można wypełnić, w całości albo częściowo, lub też pozostawić pustymi. Właściwości samych rubryk są jednak nienaruszalne, niejako „absolutne”: każda rubryka ma taką samą pojemność, nie istnieje też żadna przestrzeń pomiędzy tymi rubrykami. Swoistej absolutyzacji podlega zatem również pojęcie linijki, czyli w ten lub inny sposób zagospodarowanej rubryki, będącej niepodzielną jednostką tekstu graficznego.

Powyższe założenia można by, oczywiście wyłącznie na prawach metafory, określić „newtonowskimi”. Tymczasem praktyka poetycka dostarcza „dowodów” na to, że linijkę można postrzekać „relatywistycznie”:

to jakby Jezusowi zarzucać samolubstwo. Czemu nie?

Wszystkie udane wiersze są takie same. Mówię w idiolektie nie dlatego, że to lepszy idiolekt niż mojego bliźniego, lecz bo jest mój, ale dopóki nie ma on armii ni floty, brak mi domu na świecie⁴⁹.

Zapisanie drugiej linijki mniejszym stopniem pisma zwiększa jej pojemność, tak by zmieściła się w niej cała zaplanowana treść. Powstaje sugestia, że podmiot utworu nie do końca panuje nad wywodem, nie potrafi bowiem układać myśli w takie odcinki, które zachowując integralność pojedynczej linijki, mieściłyby się w domyślnej rubryce. Zmniejszenie wielkości czcionki wydaje się jak gdyby gorączkowym zabiegiem, mającym zamaskować te rzekome niedostatki w kompetencjach „mówcy”. Powstała w ten sposób linijka funkcjonuje na innych prawach niż pozostałe, nie da się więc podzielić tak zapisanej strony na serię jednakowych, abstrakcyjnych segmentów. W utworze *Wprowadzać pin tak, że każdy przycisk innym palcem*⁵⁰ Głuszak idzie jeszcze dalej, zmieniając rozmiar pisma w obrębie jednej linijki

⁴⁸Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 26.

⁴⁹Jakub Głuszak, „Ma osoba odkryła swą męską stronę”, w *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków* (Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2013), 29.

⁵⁰Jakub Głuszak, „Wprowadzać pin tak, że każdy przycisk innym palcem”, w *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków*, 15.

i dzieląc ją w ten sposób na dwie części⁵¹. Zwiększa to fragmentaryzację tekstu, zaburzając również relację równorzędności między linijkami. W zamian za to lektura nabiera dodatkowej dynamiki, a wzajemny stosunek segmentów zapisanych różnym rozmiarem pisma wzbogaca semantykę tekstu.

Postrzeganie linijki jako jednego z możliwych, a nie jedyne go przejawu zautonomizowanej graficznej delimitacji pozwala też rozwiązać kłopoty z klasyfikacją utworów, w których część tekstu jest zapisana *in continuo*, a część spełnia definicję tekstu graficznego (teoria Sadowskiego nie rozstrzyga statusu tego typu kompozycji). Skoro możliwe jest współwystępowanie wiersza numerycznego i wolnego „na równorzędnych prawach w jednym i tym samym utworze”⁵², to dopuścić można również współobecność graficznych segmentów o różnej długości. Jeśli po partii kilkulinijkowej, czyli po akapicie, autor wyodrębnia pojedynczą linijkę, to czyni to ze świadomością, że ta linijka będzie się przeciwstawiać segmentowi *in continuo* i na jego tle okaże swoją odmienność. Wówczas graficzną organizację tworzy nie tylko ta linijka, ale także ów dłuższy akapit.

Powyższe założenia pomagają dostrzec specyfikę kompozycji pogranicznych i uwrażliwiają na nią. Kategoria tekstu graficznie zorganizowanego pozwala zawiesić myślenie opozycjami proza–poezja czy proza–wiersz, dzięki czemu kompozycje pograniczne przestają być dla wer-sologów irytującym problemem systematycznym, lecz jawią się jako pole unikalnych, niedostępnych gdzie indziej możliwości ekspresyjnych.

⁵¹ Innego dowodu na relatywny charakter linijki dostarczają utwory *Się* i *Jałowe obroty* Jarosława Lipszyca, zamieszczone w antologii *Gada !zabić?*. Inaczej niż wszystkie pozostałe teksty w tej książce, wiersze te zostały zapisane na stronie w poziomie, dzięki czemu dysponują znacznie szerszymi rubrykami. Gdyby więc chcieć zestawiać *Się* lub *Jałowe obroty* z jakimś innym tekstem graficznym z *Gada !zabić?*, to należałoby stwierdzić, że powstały niejako na różnych zasadach i trudno dokonać porównania organizacji wizualnej – przykładowo 10 znaków u Lipszyca to proporcjonalnie znacznie mniej niż 10 znaków w tekstach zapisanych w pionie. Zresztą cała antologia dowodzi swobody, z jaką powierzchnię strony traktują współcześni poeci. Jarosław Lipszyc, „*Się*”, w *Gada !zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu*, 42; Jarosław Lipszyc, „*Jałowe obroty*”, w *Gada !zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu*, 43.

⁵² Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 213.

Bibliografia

- Bernsztejn, Siergiej. „Wiersz a recytacja”. W *Rosyjska szkoła stylistyki*. Zredagowane przez Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni, przetłumaczone przez Zygmunt Saloni, 180–219. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Dłuska, Maria. „Drugi szkic o pograniczu prozy i wiersza”. W *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*. Zredagowane przez Stanisław Balbus, 367–87. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001.
- . „Między prozą a wierszem”. W *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*. Zredagowane przez Stanisław Balbus, 357–66. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001.
- . „Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza”. W *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*. Zredagowane przez Stanisław Balbus, 291–357. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001.
- . *Prace wybrane 2. Próba teorii wiersza polskiego*. Zredagowane przez Stanisław Balbus. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001.
- . *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- Domagała-Jakuć, Szymon. „Ulica Zarzewska”. W *Zebrało się śliny*. Zredagowane przez Tomasz Bąk i Marta Koronkiewicz, 121–23. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2016.
- Głuszak, Jakub. „Ma osoba odkryła swą męską stronę”. W *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków*, 29. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2013.
- . „Wprowadzać pin tak, że każdy przycisk innym palcem”. W *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków*, 15. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2013.
- Grabowski, Artur. *Wiersz: forma i sens*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1999.
- Grześcak, Marian. „Karzeł”. W *Lumpenpoezje*, 67–68. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1960.
- Kamińska, Aneta. „rozdział 2. / dzień 2.” W *Gada!zabić?: pan(n)ologia neolingwizmu*. Zredagowane przez Maria Cyranowicz i Paweł Koziół, 264. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2005.
- Kremer, Aleksandra. *Przypadki poezji konkretnej: studia pięciu książek*. Warszawa: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Kulawik, Adam. *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*. Kraków: Antykwa, 1999.
- . *Wprowadzenie do teorii wiersza*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1988.
- Lipszyc, Jarosław. „Jałowe obroty”. W *Gada!zabić?: pan(n)ologia neolingwizmu*. Zredagowane przez Maria Cyranowicz i Paweł Koziół, 43. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2005.
- . „Się”. W *Gada!zabić?: pan(n)ologia neolingwizmu*. Zredagowane przez Maria Cyranowicz i Paweł Koziół, 42. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2005.
- Łotman, Jurij. *Struktura tekstu artystycznego*. Przetłumaczone przez Anna Tanalska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984.
- Mayenowa, Maria Renata. *Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka*. Wyd. 3., popr., uzup. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, 2000.
- Pietras, Wojciech. „Wers na pograniczach wersologii”. *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, nr 11 (14) (2021): 259–73. <https://doi.org/10.32798/pflit.541>.
- Poliwanow, Jewgienij. „Ogólna zasada fonetyczna wszelkiej techniki poetyckiej”. W *Rosyjska szkoła stylistyki*. Zredagowane przez Maria Renata Mayenowa i Zygmunt

- Saloni, przetłumaczone przez Zygmunt Saloni, 113–32. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Sadowski, Witold. *Tekst graficzny Białoszewskiego*. Zredagowane przez Eugeniusz Czaplewicz. Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Polonistyki, 1999.
- . *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2004.
- Siedlecki, Franciszek. „Studia z metryki polskiej”. W *Pisma*. Zredagowane przez Maria Renata Mayenowa i Stefan Żółkiewski, 271–616. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- Szabłowski, Witold. *Sprawiedliwi zdrajcy: sąsiedzi z Wołynia*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2016.
- Tynianow, Jurij. „Zagadnienie języka wierszy”. W *Rosyjska szkoła stylistyki*. Zredagowane przez Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni, przetłumaczone przez Franciszek Siedlecki i Zygmunt Saloni, 67–112. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Urbańska, Dorota. *Wiersz wolny: próba charakterystyki systemowej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1995.
- Wóycicki, Kazimierz. *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa: Skład główny w Księgarni E. Wende i Spółka, 1912.

SŁOWA KLUCZOWE:

prozodia zapisu

DELIMITACJA GRAFICZNA

ABSTRAKT:

Celem artykułu jest rozpoznanie przyczyn, które przesądziły o nieobecności pogranicza wiersza wolnego i prozy w dotychczasowych badaniach wersologicznych, oraz nakreślenie perspektywy pozwalającej włączyć utwory pograniczne do zakresu wersologii. Nieobecność ta wydaje się skutkiem przyjęcia następujących założeń: poszukiwania precyzyjnej formuły wiersza wolnego, skupienia na jego aspekcie brzmieniowo-rytmicznym i ujmowania go jednocześnie w opozycje wiersz wolny–proza oraz poezja–proza. Wizualnej specyfice utworów pogranicznych najbliższa jest teoria wiersza wolnego jako tekstu graficznego, wymaga ona jednak modyfikacji, które uniezależnią ją od wymienionych, ograniczających założeń.

pogranicze wiersza wolnego i prozy

teoria wiersza wolnego

NOTA O AUTORZE:

Wojciech Pietras – ur. 1992, doktorant w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania badawcze: pogranicze wiersza wolnego i prozy; teoria wiersza, zwłaszcza wolnego; poetyka delimitacji graficznej; kultura internetu. Publikował m.in. w *Pracach Filologicznych. Literaturoznawstwie i Przeglądzie Humanistycznym*. |