

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 12 (2024)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.12.5

Witold Sadowski

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-9816-0111

Rytm wiersza z różnych punktów słyszenia

W pracach wersologicznych wyczuwa się niekiedy założenie, nie zawsze uzasadniane teoretycznie, że zarówno wiersz, jak i jego systemy, mają charakter ahistoryczny¹. Można ten pogląd streścić w kategoriach arystotelesowskich taką oto formułą, że w toku dziejów zmieniają się, owszem, przypadłości tych zjawisk, ale nie zmienia się ich substancja. Na przykład wiersz sylabiczny skłaniał się w swojej historii do przewagi określonych rozwiązań: przerzutniowych lub bezprzerzutniowych, rymowanych dokładnie lub niedokładnie, mniej lub bardziej nasyconych okresową sylabotonizacją itd. – ale dla odbiorców wychowanych na poezji Jana Kochanowskiego podstawowa metryka tego systemu, wynikająca z izosylabizmu, akcentów paroksytonicznych w klauzuli (a często też w średniówce) oraz swobody akcentowania pozostałych sylab wersu, przedstawiała się mniej więcej tak samo. W konsekwencji panoramiczny opis wiersza jest możliwy nie tylko z tego powodu, że kolejne epoki przekazywały sobie jego wcześniejsze dziedzictwo, lecz także dlatego, iż uważa się go – w najgłębszej podstawie – za kategorię ponadczasową.

¹ Tym, który otwarcie określa paradygmat wiersza jako stały, jest A. Kulawik, *Wprowadzenie do teorii wiersza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 69–74.

Wiersz sylabiczny, sylabotoniczny, toniczny

Tymczasem materiał historyczny dostarcza różnorodnych danych wskazujących, że stałość wyróżników systemu wiersza nie musi od razu przekładać się na jego jednakowy odbiór w różnych epokach. Weźmy taki oto przykład: Maria Dłuska odnotowała przed laty stosunkowo dużą liczbę wersów trocheicznych w *Dialogu mistrza Polikarpa ze śmiercią*²; Adam Kulawik przekonywał, że trocheiczny układ akcentowania znajduje się w średniowiecznej pieśni nazywanej *Lamentem świętokrzyskim*³; tendencje do sylabotonizacji sylabizmu zauważono w niektórych wierszach Mikołaja Reja⁴ i Jana Kochanowskiego⁵; przybrały one na sile w twórczości mieszczańskiej XVII wieku⁶ i były też okazjonalną cechą poezji dworskiej tego czasu⁷ – jednakże świadectwa wskazujące na możliwość odbioru wiersza sylabotonicznego jako odrębnego systemu znajdujemy dopiero w wieku XIX⁸. Jeśli przyjąć datowanie *Dialogu* i *Lamentu* na drugą połowę XV wieku, to sylabotonizm potrzebował co najmniej trzystu lat, żeby w publiczności literackiej dokonana się reorientacja świadomości, dzięki której regularność akcentowania, dotychczas odczytywana jako fakultatywny i akcesoryjny ozdobnik sylabizmu, zaczęła być odbierana jako podstawa zupełnie odrębnego systemu. Można więc powiedzieć, że przez stulecia literatury staropolskiej występowały w poezji wszystkie wyznaczniki sylabotonizmu, niekiedy nadające wierszom wyrazisty koloryt, ale sam sylabotonizm jako system zjawiał się dopiero na przełomie oświecenia i romantyzmu⁹.

Podobne, choć krócej trwające, perypetie przeszedł tonizm. Gdy Adam Mickiewicz w *Pieśni Wajdeloty* użył jako pierwszy formatu 6-zestrojowca, zrobił to bez świadomości powoływania do życia nowego systemu. Jego autorski komentarz wyraźnie wskazuje, że myślał o swojej innowacji w kategoriach bliższych

² Por. M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, tom II, s. 14.

³ Por. A. Kulawik, dz. cyt., s. 74.

⁴ Por. F. Siedlecki, *Pisma*, zeb. M.R. Mayenowa, S. Żółkiewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 331.

⁵ Por. M. Dłuska, dz. cyt., s. 16–35. Utworem, w którym „tendencje sylabotoniczne wierszowania Kochanowskiego doszły [...] do szczytu” (s. 20) była dla Dłuskiej *Pieśń 2 Ksiąg pierwszych*. L. Pszczołowska w artykule *Czy Kochanowski był sylabotonicznym?* (*Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, Universitas, Kraków 2002, s. 62) dowodziła, że „zjawiska, które traktowano dotąd często jako przejawy sylabotonizmu” w poezji Kochanowskiego, „są integralnymi cechami polskiego wiersza sylabicznego.”

⁶ M. Dłuska, dz. cyt., s. 37: „sylabotonizm w poezji mieszczańskiej przejawia się jako silna tendencja rytmiczna, jako rytm epizodyczny, wytryskujący raz po raz, nigdy jednak jako kościec wzorca rytmicznego.”

⁷ Tejże, *Prace wybrane*, wyb. S. Balbus, Universitas, Kraków 2001, tom I, s. 29–30; L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 89, 132–133.

⁸ Za tych, którzy „odkryli [...] polski sylabotonizm”, M. Dłuska (*Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, dz. cyt., s. 58) uważała Józefa Elsnera i Kazimierza Brodzińskiego.

⁹ Por. L. Pszczołowska, dz. cyt., s. 184–191.

syllabotonizmowi niż tonizmowi¹⁰, a dalsze wybory poety sugerują, że heksametr polski stał się w jego oczach „ewenementem wersyfikacyjnym”, do którego „więcej nie wrócił”¹¹. Uwagę skierował raczej na epickie możliwości sylabizmu, przy czyniając się do tego, że losy tonicznego incydentu potoczyły się w literaturze polskiej zupełnie inaczej niż w wypadku jego niemieckiego protoplasty.

Jak wiadomo, Mickiewicz nie był pierwszym, który próbował przetransponować starożytne układy sylab długich i krótkich na wiersz opierający się na schematach akcentowych. Jego eksperyment z *Konrada Wallenroda* można rozpatrywać w kontekście analogicznej próby podjętej z powodzeniem osiem dekad wcześniej w literaturze niemieckiej. Kiedy w roku 1748 ukazały się pierwsze pieśni poematu *Mesjasz*, w którym Friedrich Gottlieb Klopstock zastosował metrykę *deutsche Hexamater*, nowa formuła szybko znalazła naśladowców, stając się matrycą dla obszernych niemieckich utworów epickich. W drugiej połowie XVIII wieku Johann Heinrich Voß posłużył się nią w przekładzie najpierw *Odysei*, a następnie *Iliady*. Sięgnął po nią również Johann Wolfgang von Goethe w słynnym poemacie *Hermann und Dorothea*¹².

Choć *Pan Tadeusz* był utworem sytuującym się na tle tej tradycji¹³, a list Mickiewicza rejestrujący pierwotny pomysł na dzieło wymienia wprost inspirację Goethem¹⁴, nic wskazuje na to, by polski autor chciał się również wzorować na wersyfikacji *Hermana i Doroty*, rozwijając innowację wyćwiczoną ongiś w *Konradzie Wallenrodzie*. Wydaje się wysoce prawdopodobne, że pierwszy napisany wers *Pana Tadeusza* był od razu 13-zgłoskowcem¹⁵. Tonizm nie był rozpatrywany nawet na tym wczesnym etapie, gdy poeta rozważał jeszcze pójście drogą nowoczesnego eposu¹⁶. A stało się tak przecież nie z tego powodu, że nieznanne były wyznacz-

¹⁰ Por. A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, w: tegoż, *Dzieła*, opr. W. Florian i inni, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 146.

¹¹ A. Kulawik, *Heksametr polski – arka przymierza między starymi a nowymi systemami wersyfikacyjnymi*, w: *Metryka słowiańska*, red. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 165.

¹² Por. D. Chisholm, *Prosodic Aspects of German Hexameter Verse*, „Poetics Today” 1995, nr 3, s. 524.

¹³ Por. T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957, s. 392–398.

¹⁴ Por. J. Tomkowski, *Pan Tadeusz, czyli Księga niezamierzona*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2019, nr 9 (12), cz. 2, s. 175–176.

¹⁵ Miało to swoje konsekwencje, gdyż wybór 13-zgłoskowca pociągnął za sobą określone możliwości kształtowania narracji, co wspierało niewątpliwie dalszą ewolucję *Pana Tadeusza* w kierunku oddalania się od pierwotnej idei eposu inspirowanego Goethem. O przezwadze 13-zgłoskowca nad „heksametrem polskim” w tym zakresie pisały Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Heksametr polski. Właściwości rytmiczne i funkcje znakowe*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 2, s. 172–173. W krótkich słowach ujęła to M.R. Mayenowa, *Studia i rozprawy*, wyb. A. Axer i T. Dobrzyńska, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1993, s. 274: „tonizm nie mieści w swoich ramach swobodnego toku opowiadania, wymagającego dużej żywości intonacji, [...] którego najlepszą realizacją w polskiej poezji jest chyba *Pan Tadeusz*.”

¹⁶ Na temat tego etapu por. J. Kleiner, *Mickiewicz*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1948, tom 2, cz. 2, s. 237–243. Ostatecznie, również za sprawą obranej konwencji wersy-

niki nowego systemu (te zostały opisane we wspomnianym komentarzu samego Mickiewicza), lecz dlatego, że w odróżnieniu od sylabizmu czy sylabotonizmu, nie istniała jeszcze społeczna świadomość wiersza tonicznego. O tej możemy na dobrą sprawę mówić dopiero w wieku XX. Nie sposób uprawiać historii szlacheckiej przy użyciu miary, której publiczność literacka nie czuje i którą odbiera jako metryczny eksperyment.

Również w ramach wiersza sylabicznego, pierwszego chronologicznie systemu polskiej wersyfikacji numerycznej, widać wyraźne braki automatycznego przełożenia niezmienności wyznaczników na stałość ich postrzegania. Tylko jeden przykład: epizod sylabizmu względnego na początku XVI wieku świadczy, że w tym krótkim lecz ważnym momencie w dziejach polskiej wersyfikacji brak ścisłego izosylabizmu musiał być słabiej rejestrowany, niż to miało miejsce zarówno wcześniej (np. w czasach Władysława z Gielniowa), jak i później (po Kochanowskim).

Wiersz – proza – tekst graficzny

Jednakże rewizje świadomości wersyfikacyjnej, dotyczące stałych – zdawać by się mogło – zjawisk i parametrów, rzutują nie tylko na sposób odbioru poszczególnych systemów wiersza, lecz także na specyfikę i granice wiersza jako takiego. Znanym i niewymagającym dłuższych uzasadnień faktem historycznym jest to, że starożytność nie znała dychotomicznego podziału na wiersz i prozę. Gdybyśmy próbowali skojarzyć użyte przez Izokratesa określenia „utworów według miary” („μετὰ μέτρου ποιήματα”) i „pisania konwersacyjnego” („καταλογάδην συγγράμματα”)¹⁷ z dzisiejszymi pojęciami wiersza i prozy, to na przeszkodzie stanie nam pamięć o zjawisku trzecim: słowie retorycznym (ῥητορικός λόγος), które funkcjonowało w literaturze greckiej i rzymskiej obok tamtych¹⁸. O tym, jak bardzo mylące byłyby próby wpasowania ówczesnej trychotomii w typologię znane z czasów nowożytnych, świadczą procesy, które zaszły w momencie jej rozpadu, gdy zanikał system mor podtrzymujący metrykę iloczynową. Bizantyjski wiersz sylabotoniczny, który narodził się wówczas, nie rozpoczął swojego istnienia – jak można by się spodziewać – w ramach tradycji „utworów według miary”, lecz ewolucyjnie wypączkował właśnie z owego pola trzeciego: retorycznej prozy¹⁹.

fikacyjnej, *Pan Tadeusz* przyjął bardziej formułę poematu ziemiańskiego niż eposu. Por. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 296, 302–303.

¹⁷ Isocrates, *To Nicocles 7*, w: *Isocrates with an English Translation*, t. 1, przeł. G. Norlin, William Heinemann, London 1928, s. 44–45.

¹⁸ O.I. Fedotov, *Osnovy russkogo stikhoslozheniia. Metrika i ritmika*, Flinta, Moskwa 1997, s. 73.

¹⁹ M.D. Lauxtermann, *The Spring of Rhythm: An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1999, s. 74–75; V. Va-

Również ostatnie półtora stulecia było świadkiem fundamentalnych zmian związanych z pojawieniem się tak zwanego wiersza wolnego. Tak jak Mickiewicz próbował rozpatrywać swoją toniczną innowację w kategoriach sylabotonicznych, tak też polska wersologia, mierząca się z coraz większą popularnością wersyfikacji nienumericznej, w swoich teoriach przez bardzo długi czas starała się wlewać to nowe wino do starych bukłaków. W wierszu wolnym próbowano więc usilnie zobaczyć bądź to jeszcze jeden system wiersza, bądź to zjawisko pograniczne między wierszem a prozą – nie zdając sobie sprawy, że w drugiej połowie XIX wieku, być może pod naporem zmian cywilizacyjnych, dychotomia wiersza i prozy została nie po raz pierwszy w dziejach uchylona. Wiersz wolny, ulepiony z zupełnie innej gliny, nie miał narzędzi, żeby odgrywać rolę wiersza, ustawiając się w opozycji do prozy w ten sam sposób, jak czynią to systemy numeryczne.

Systemy numeryczne wchodzą bowiem w opozycję z prozą dzięki temu, że dodatkową niezależną od składni delimitację wyodrębniają w linearnym strumieniu struktury brzmieniowej utworu. Odbiorca ma więc możliwość rozpoznać granice wersów tylko wtedy, gdy przyswaja metrum w sposób również linearny, słysząc je fizycznie podczas recytacji lub doświadczając jego melodyki mentalnie na podstawie lektury wzrokowej. Wiersz należy odbierać w sekwencyjnej kolejności słów, a wszelkie nawroty do wcześniej przeczytanych partii, na przykład dlatego, że przez chwilę zgubiliśmy wątek, są zakazane, ponieważ rujnują rytm. Nie wolno skakać po tekście mającym brzmieniową strukturę metryczną.

Tymczasem wiersz wolny zakotwiczył się w zupełnie innej technologii odbioru. Tu jest wręcz obowiązkiem czytelnika zapoznać się z utworem wizualnie, zarejestrować w punkcie wyjścia jego przestrzenny, dwuwymiarowy kształt, ponieważ jest to jedyny sposób na upewnienie się, jaki podział na linijki został przyjęty przez autora tekstu. Opieranie tej wiedzy wyłącznie na danych pochodzących z linearnego odbioru słuchowego jest niewskazane, gdyż przy braku metrum może to prowadzić do zupełnie mylnych hipotez. Zakotwiczenie danych o delimitacji w przestrzeni drukowanej otwiera zaś tekst graficzny²⁰ na znacznie szerszy repertuar rozwiązań wizualnych, daleko wykraczających poza zwykłe dzielenie zdań na linijki, a polegających na wzbogacaniu (czy w radykalnych przypadkach wręcz zastępowaniu) prozodii języka przez prozodię zapisu²¹. Rzutuje to koniec końców także na odbiór wiersza (numerycznego), który funkcjonuje teraz nie tylko w opozycji do prozy, lecz także jako system, który broni możliwości usłyszenia jego linearniej organizacji brzmieniowej przed presją lektury wzrokiem, coraz bardziej przyzwyczajonej do przestrzennej konstrukcji tekstu graficznego.

liavitcharska, *Rhetoric and Rhythm in Byzantium: The Sound of Persuasion*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, s. 76–89.

²⁰ Termin tekstu graficznego jest więc bardziej trafnym określeniem zjawiska nazywanego z przyzwyczajenia, choć mało precyzyjnie, wierszem wolnym. Por. W. Sadowski, *Tekst graficzny Białośzewskiego*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 1999, s. 17; tegoż, *Wiersz wolny jako tekst graficzny – w przekładzie: Reverdy i Pound*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25, s. 6–7.

²¹ Por. tegoż, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004, s. 238–241.

Wiersz litanijny

Procesy omawiane do tej pory były tylko szkicowym zarysowaniem tła dla zagadnień stanowiących główny temat artykułu. Skoncentrujemy się bowiem na zmianach w sposobie traktowania jeszcze jednej konwencji wersyfikacyjnej, jaką jest wiersz litanijny, który dopiero w ostatnich dziesięcioleciach przyciąga szersze zainteresowanie badaczy²².

Zanim przejdziemy do szczegółowych rozważań, ważne zastrzeżenie: będziemy tu mówić głównie o wierszu litanijnym jako formie wersyfikacyjnej, w mniejszym zaś stopniu o gatunku litanii. Choć uwzględnione zostaną ich powiązania, to jednak analiza w tym artykule będzie przebiegała w wymiarze bardziej wersologicznym, niż genologicznym. Interesować nas więc będzie przede wszystkim określony rytmiczny wzorzec, semantyka tego wzorca i jego czytelność dla dzisiejszego odbiorcy. Pominęta natomiast zostanie problematyka strategii literackich podejmowanych w relacji do gatunku, których repertuar w literaturze współczesnej jest wysoce zróżnicowany i wymagałby znacznie dłuższego wywodu.

Wiersz litanijny wydaje się godzien uwagi wersologicznej z wielu różnych powodów. Po pierwsze – jako żywe świadectwo, że system wersyfikacyjny może się narodzić poza literaturą. Adam Kulawik przywołał kiedyś przepis kulinarny jako dowód na istnienie wersyfikacji w piśmiennictwie użytkowym²³. Zasadniczo jednak przyjmuje się, że podstawowym umiejscowieniem systemów wiersza jest poezja. To w niej uzyskują one swoją szczytową postać, która następnie może być transponowana do twórczości pozaliterackiej niższych lotów.

Z wierszem litanijnym sprawa przedstawia się inaczej. Jego wzorcowe i ściśle realizacje metryczne, zwłaszcza te najbardziej skomplikowane, znajdujemy przede wszystkim w modlitewnikach. W poezji występuje on zwykle w realizacjach prostszych. Częstokroć bywa on jedynie zarysowywany, prezentowany fragmentarycznie, czasami w postaciach zdekomponowanych. Niejednokrotnie jest to wyłącznie litanizacja, która nakłada się na inny system wiersza (tak jak sylabotoniczna może towarzyszyć sylabizmowi). W każdym razie z tego prawdopodobnie powodu, że jego modelowe i najbardziej wyrafinowane formy istnieją poza literaturą, niełatwo było zauważyć, że w gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z osobnym syntagmotonicznym systemem wiersza²⁴.

To właśnie za sprawą syntagmotonicznej struktury w wierszu litanijnym obowiązują zupełnie inne prawa w momencie przekładu na język obcy. W wypadku pozostałych systemów numerycznych szuka się zwykle semantycznego odpowiednika. Na przykład francuski aleksandryn można przetłumaczyć na język polski za

²² W sprawie przeglądu badań nad wierszem litanijnym por. W. Sadowski, M. Kowalska, M.M. Kubas, *Studies on Litanies in the Past and Present*, w: *The Litany in Arts and Cultures*, red. W. Sadowski, F. Marsciani, Brepols, Turnhout 2020, s. 8–13.

²³ Por. A. Kulawik, dz. cyt., s. 75.

²⁴ Por. W. Sadowski, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 127–130.

pomocą 13-zgłoskowca. Obowiązuje tu bowiem zasada translacji formy bohater-skiej na bohaterską. Ponieważ ekwiwalentów szuka się nawet dla tych systemów wiersza, które dla dwóch literatur narodowych wydają się wspólne, systemy te wiodą w owych dwóch literaturach niejako żywoty równoległe: wprawdzie włoski sylabizm jest zjawiskiem równie silnym jak sylabizm polski, a nasz 11-zgłoskowiec narodził się pod ewidentnym wpływem *endecasillabo*, to jednak nie dałoby się wymieszać poezji obu krajów i napisać na tej podstawie wspólnej historii polskiego i włoskiego wiersza sylabicznego – nie tylko ze względu na ich różny status w literaturze europejskiej, lecz także z powodu daleko idących rozbieżności w szczegółach prozodyjnych obu typów 11-zgłoskowca²⁵.

Tymczasem przekład tekstu pisanego litanijnym wierszem syntagmotonicznym polega zwykle na dokładnym odwzorowaniu struktury metrycznej jednego utworu w drugim²⁶. Jeżeli na wers pierwowzoru składają się trzy syntagmy, to dwusyntagmowy przekład nie będzie jego odpowiednikiem lecz odstępstwem. Z tego powodu wiersz litanijny należy traktować jako metrum międzynarodowe i badać jego wspólną historię w rozmaitych językach europejskich. A skoro tak, to w rezultacie dysponujemy bardzo bogatym materiałem i co ważniejsze, różnorodnym kulturowo, co pozwala na porównawczą analizę na przestrzeni wielu wieków metamorfoz odbioru tego wiersza.

Dwa punkty słyszenia

Gdy zajrzemy do słowników języków europejskich, publikowanych od drugiej połowy XIX wieku do dziś, zauważymy, że w definicji litanii, poza kwestiami dotyczącymi jej struktury i religijnego przeznaczenia, stosunkowo często (a jeśli hasło jest długie, to nieomal zawsze) wspomina się o tym, że jest to forma nużąca i nudna, zaś przymiotniki „długa” i „monotonna” sypią się na każdym kro-

²⁵ To, co opracował M.L. Gasparow (*Очерк истории европейского стиха*, Фортуна Лимитед, Москва 2003, s. 77–134), to w istocie właśnie równoległe historie różnych sylabizmów, między którymi obserwuje się co jakiś czas istotne nawet wpływy (zwykle jednostronne), lecz nigdy nie dochodzi do unifikacji w jeden wspólny nurt.

²⁶ Modelowym egzemplum są różnojęzyczne warianty tych samych litanii kościelnych. Na przykład wezwanie z *Litanii do Najświętszego Serca Pana Jezusa*, liczące w wersji polskiej trzy syntagmy („Serce Jezusa, | źródło wszelkiej pociechy, | zmiłuj się nad nami”), ma tę samą 3-syntagmową strukturę w wersji angielskiej („Heart of Jesus, | source of all consolation, | have mercy on us”), francuskiej („Cœur de Jésus, | source de toute consolation, | aie pitié de nous”), niemieckiej („Herz Jesu, | Du Quell allen Trostes, | erbarme Dich unser”) itd., a nawet węgierskiej, usytuowanej przecież poza granicą języków indoeuropejskich („Jézus Szíve, | minden vigasztalás forrása, | irgalmaz nekünk”). Petryfikacja dotyczy w tym wypadku nie tylko wyrażen językowych, lecz także niektórych elementów prozodii (takich jak pauzowanie, intonacja, hierarchizacja akcentów), co wyróżnia wiersz litanijny na tle – i tak dość sztywnych – reguł, którymi rządzi się zwykle przekład modlitwy ustalonej.

ku²⁷. Na przykład w słowniku francuskim figuratywny sens leksemu zostaje zdefiniowany jako „męcząca i monotonna powtarzalność” (*répétition ennuyeuse et monotone*)²⁸, a słownik włoski znaczenie „długiej męczącej serii” (*lunga serie noiosa*) wiąże z poczuciem, że „jest zawsze tak samo” (*è sempre la stessa*)²⁹. Litanie wyłania się z tych definicji jako jedyny gatunek naszego kręgu kulturowego, którego celem jest zamęczenie użytkownika. Co ciekawe, w żadnej definicji nie przeczytamy, że w polszczyźnie usypiająco może działać trochej. Nie dowiadujemy się tego również ze słownikowych haseł na temat rozmaitych figur powtórzonych: refrenu, rymu, paralelizmu, anafory, epifory itd., z których większość wykorzystywana jest między innymi w wierszu litanijnym. Tylko litania otrzymuje tak odpychającą kwalifikację, co dużo mówi na temat roli, jaką odgrywają kulturowe modele słyszenia poszczególnych wzorców wersyfikacyjnych.

Rzecz okazuje się jeszcze ciekawsza, jeśli porównamy ów dzisiejszy model z koncepcją średniowieczną. Jak już zostało dokładnie opisane we wcześniejszej publikacji³⁰, litania była pierwotnie związana z określonym modelem praktyki medytacyjnej, który filozofia neoplatońska przyjęła omawiać na przykładzie okręgu. Jak wiadomo, w centrum tej geometrycznej figury znajduje się punkt o paradoksalnych właściwościach: z jednej strony, stanowi on początek każdego z nieskończonej liczby promieni, które wytyczają okrąg, a więc kumuluje w sobie niewyobrażalną ilość początków; z drugiej zaś strony, zgodnie z Euklidesowską definicją punktu, nie ma wymiarów, czyli nic nie może w nim powodować przyrostu masy ani wielkości. Tak pojmowany, centralny punkt wydawał się starożytnym filozofom dobrym argumentem, że w analogiczny sposób musi być nieuchwytna również natura Boga, który stanowi źródło dla nieogarnionej różnorodności stworzeń, a jednocześnie w procesie powoływania ich do istnienia jego idealna prostota nie ulega zakłóceniom.

Wiersz litanijny wynikał zaś z pragnienia wnikięcia w tę prostotę – w takim jednak stopniu, jaki jest dla umysłu ludzkiego wykonalny. Wszechogarniającej pojedynczości nie sposób było pojąć bezpośrednim wglądem. Rozum człowieka, przyzwyczajony do funkcjonowania w świecie różnorodnych bytów, gubił się w obliczu ich niezróżnicowanego źródła. Można było jednak skorzystać z tego, że w każdym takim bycie i w każdym wydarzeniu, powtarzała się analogiczna zależność od owej pojedynczości. Wiersz litanijny ukształtował się więc pierwotnie jako forma polegająca nie tyle na powtarzaniu się jej składników, ile na ciągłym powracaniu relacji między tym, co zmienne, a tym, co powtarzalne. Nawroty te nie miały zaś

²⁷ Por. *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*, Dudenverlag, Mannheim 1996, s. 959; *Dictionarul limbii romane*, Editura Academiei Romane, București 2010, s. 257; *Słownik języka polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, tom IV, s. 168.

²⁸ *Le Grand Robert de la langue française*, Le Robert, Paris 1985, tom VI, s. 27.

²⁹ *Grande dizionario della lingua italiana*, Unione Tipografice-Editrice Torinese, Torino 1970, s. 610.

³⁰ Por. W. Sadowski, *Europejski wiersz litanijny. W innej czasoprzestrzeni*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 236–272.

na celu słabnięcia uwagi w miarę rosnącego znużenia i znużenia, lecz wręcz odwrotnie: coraz głębsze skupianie się na centrum, niejako spiralne zanurzanie się pod powierzchnię spraw uchwytnych zmysłowo.

Jeżeli porównamy teraz pierwotną funkcję wiersza litanijnego ze współczesnymi definicjami litanii i jeśli zestawimy wyjściowe założenie zagęszczającej się medytacji z obecnym poczuciem rozpraszającej się uwagi, to widać wyraźnie, że w żadnym aspekcie nie zmieniły się cechy formalne wiersza litanijnego (co więcej, niektóre litanie kościelne zachowały prawie ten sam tekst co w średniowieczu), zaśły natomiast głębokie przeobrażenia w perspektywie ich postrzegania, łącznie z kulturowym obrazem konsekwencji psychicznych czy wręcz somatycznych obcowania z omawianą formą (jeśli do takich można zaliczyć różnicę między stanem mobilizacji a poczuciem zmęczenia). Czy to możliwe, by ta sama konwencja wersyfikacyjna w dwóch historycznych punktach słyszenia³¹, oddalonych znacznie od siebie, była tak rozbieżnie odbierana?

Dodajmy od razu, że opozycja ta jest dostrzegalna przede wszystkim wtedy, gdy po stronie współczesności rozpatruje się słownikowe definicje litanii. Biorąc one pod uwagę kulturowy obraz tej formy, utrwalony w języku i poświadczony w szerokim korpusie tekstów reprezentujących różne style i gatunki. Warto więc zastanowić się, czy ten sam kontrast między dawnym i obecnym podejściem do litanijnego rytmu pozostanie w mocy, gdy zbliżymy obiekt do konkretnej grupy tekstów, poddając analizie poezję XX i XXI wieku. Z góry wypada zapowiedzieć, że literatura współczesna okaże się prezentować stan znacznie bardziej znuansowany, niżby to wynikało z generalizującej wiedzy słownikowej.

Jak już powiedziano, wiersz litanijny – ze względu na swoją strukturę – pozwala się traktować jako forma wspólna dla różnych języków europejskich, co uprawnia do łącznego traktowania dorobku rozmaitych krajów nie tylko naszego kontynentu. W tej sumarycznej spuściźnie literatury współczesnej można wyszczególnić trzy równoległe podejścia do wiersza litanijnego.

Przede wszystkim 1) nadal istnieje tradycja stosowania litanijnych wyliczeń jako narzędzia medytacji. Na przeciwległym biegunie sytuują się 2) utwory będące rezultatem faktycznego lub pozorowanego nieporozumienia wokół założeń litanijnego rytmu. Na tym zaś tle funkcjonują 3) wiersze ostatniej grupy, które można interpretować jako próbę pójścia dalej niż punkt drugi dzięki poszuki-

³¹ Kategoria punktu słyszenia bywa różnie ujmowana, także metodologicznie. Por. Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 191. Peter Szendy, *The Auditory Re-Turn (The Point of Listening)*, w: *Thresholds of Listening. Sound, Technics, Space*, red. Sander van Maas, Fordham University Press, New York 2015, s. 18–29. W tym artykule traktujemy punkt słyszenia jako kategorię z zakresu nie tyle psychologii odbioru, ile poetyki historycznej, która wychwytuje symptomy wskazujące na zmiany w zakresie konceptualizacji wzorców rytmicznych na przestrzeni wieków, choć nie zawsze potrafi wykazać ich przyczynę czy w pełni ją naświetlić.

waniu hermeneutycznej drogi, której celem jest punkt pierwszy, lecz odczytany na nowo³².

Od słyszenia do nieporozumienia

Grupę pierwszą reprezentują takie utwory, jak *Les Litanies de Bernadette* Paula Claudela³³, *Ha sido dicho* Juana-Eduarda Cirlota³⁴, *Biblio, ojczyzna moja...* Romana Brandstaettera³⁵ i szereg innych podobnie ustrukturyzowanych. Skupimy się jednak na pewnej pracy niemieckojęzycznego poety, Eugena Gomringera (pozbawionej tytułu), która różni się od trzech wymienionych następującymi aspektami: po pierwsze, o ile tamte są po prostu utworami religijnymi, o tyle ten może, ale nie musi być odbierany jako dzieło religijne; po drugie, jest to wiersz rozpadający się strukturalnie na dwie części i tylko pierwsza z nich w sposób perfekcyjny realizuje klasyczne założenia wiersza litanijnego, potem natomiast następuje coś w rodzaju gwałtownej zmiany perspektywy, tak jakby dalszy ciąg utworu pochodził od zupełnie innego podmiotu, któremu litanijna koncentryczna czasoprzestrzeń jest czymś zupełnie obcym. Dzięki temu ten sam utwór w kolejnych swoich partiach pisany jest niejako z dwóch różnych punktów słyszenia litanijnego rytmu: najpierw podejmując zanurzanie się w medytację (podejście oznaczone wyżej numerem 1), potem zaś popadając w dezorientację, wskazującą na jakiś rodzaj nieporozumienia (2).

Jest to, jak zwykle u Gomringera, przykład poezji konkretnej, która często posługiwała się techniką permutacji. Nie każdy tekst permutacyjny jest wierszem litanijnym, w tym jednak wypadku można go tak zakwalifikować, choć tylko w pierwszej czterowersowej strofie wprowadzenia i czterech kolejnych, trójwersowych, konwencja zostaje zrealizowana w sposób – by tak rzec – spokojny. Z szesnastu (ogółem) początkowych wersów wyłania się bowiem koncentryczna struktura, w którą stopniowo wprowadza czytelnika relacja między tym, co się w pierwszej części utworu powtarza, a tym, co się zmienia. Cały poemat będzie operował w sumie sześcioma słowami, których komplet również zostaje wprowadzony na samym początku wiersza:

³² Typologia ta, jak już zostało powiedziane, dotyczy perspektywy wersologicznej omawianego zjawiska. Gdyby spojrzeć na nie w optyce genologicznej, wówczas należałoby uwzględnić bardziej złożone zróżnicowania stosunku do gatunkowego obrazu świata litanii.

³³ Por. tegoż, *Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*, „Pamiętnik Literacki” 2021, nr 2, s. 187–188.

³⁴ Por. tegoż, *Prosodic Memory: Claudel–Eliot–Liebert*, przeł. Aleksandra Kremer, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2013, cz. 1, s. 18–20.

³⁵ Por. tegoż, *Litania i poezja*, dz. cyt., s. 337–338.

nicht wissen wo
 nicht wissen was
 nicht wissen warum
 nicht wissen wie³⁶

Odzwierciedleniu centrum czasoprzestrzeni, wokół którego będzie krążyła medytacja, służy tu apofatyczna anafora „nicht wissen” („nie wiedzieć”). Zostają też wprowadzone cztery zaimki mające bezpośredni kontakt z polem środkowym, które w kolejnych strofach otworzą miejsce dla dalszych zróżnicowań. I tak we wszystkich wersach strofy drugiej trzecim wyrazem wersu stanie się zaimek „wo” („gdzie”). Do niego zaś będą dołączane trzy pozostałe zaimki – w tej samej kolejności, jaka obowiązywała we wprowadzeniu:

nicht wissen wo was
 nicht wissen wo warum
 nicht wissen wo wie³⁷

W następnej strofie wyraz „wo” ustąpi miejsce zaimkowi „was” („co”), a na pozycji czwartej będą się pojawiały trzy zaimki inne niż „was” – jednakże z zachowaniem nadal ich porządku zapowiedzianego we wprowadzeniu:

nicht wissen was wo
 nicht wissen was warum
 nicht wissen was wie³⁸

Analogiczna budowa będzie przestrzegana w dwóch kolejnych strofach utworu, gdzie trzecim wyrazem wersu staną się – odpowiednio – słowa „warum” („czemu”) i „wie” („jak”). W ten oto sposób to, co w dziele Gomringera podawane będzie odbiorcy porcjami z wersu na wers, dałoby się przełożyć na figurę geometryczną, której środkowy punkt odpowiadałby anaforze głównej („nicht wissen”) i która składałaby się z dwóch okręgów o różnej średnicy: tego bliższego centrum – reprezentowanego przez anafory stroficzne (trzeci wyraz wersu zmieniający się ze strofy na strofę) i tego bardziej oddalonego od centrum, któremu odpowiadałby czwarty wyraz wersu (zmieniający się z wersu na wers).

Na podstawie samej warstwy słownej pierwszej części wiersza, liczącej szesnaście wersów, można powiedzieć tylko tyle, że jest to poezja lingwistyczna, permutacyjnie zestawiająca ze sobą zaimki. Tło metafizyczne bierze się jednak z precyzyjnie zrealizowanych założeń litanii, w pełnej zgodności ze średniowiecznym

³⁶ E. Gomringer, *konstellationen ideogramme stundenbuchs*. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1977, s. 44. Przekład roboczy: „nie wiedzieć gdzie / nie wiedzieć co / nie wiedzieć czemu / nie wiedzieć jak”.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

modelem – także w tym aspekcie, że przedmiotem medytacji jest tutaj coś, co przekracza możliwość wysłowienia i zostaje w związku z tym wskazane przez przezczenie. Choć utwór inscenizuje kreatywność wybuchającą z centralnego pola, to również ten kluczowy proces jest dostępny – praktycznie rzecz biorąc – wyłącznie za pośrednictwem rytmu. Zaimki nie wnoszą tu żadnej konkretnie zobiektywizowanej treści. Liczy się, można powiedzieć, nie tyle to, co zostaje nazwane, ile sam fakt powtarzalnej zależności od centrum, a to już stanowi samą kwintesencję wiersza litanijnego. Nie jest to zresztą jedyna praca Gomringera wpisująca się w litanijną tradycję³⁹.

Problem w tym, że od siedemnastego wersu litanijna czasoprzestrzeń, zachowując pozory koherencji, zaczyna się „sypać”. Wprawdzie aż do końca utworu zachowana zostaje anafora „nicht wissen”, a w ślad za nią – typowy dla wiersza litanijnego podział każdego wersu danej strofy na tę samą liczbę syntagm (czyli od strony wersyfikacyjnej wzorzec metryczny jest realizowany bez zarzutu), to jednak wypełnienie poszczególnych syntagm wyrazami przebiega z pogwałceniem wcześniejszych założeń, tak jakby pałeczkę przejął ktoś, to nie rozumie funkcji wypowiedzanego rytmu i popada co i rusz w pomyłki, a władzę nad utworem przejął jakiś bezrozumny automatyzm, który losuje słowa z czteroelementowego zbioru na zasadzie przypadku.

nicht wissen wo was warum
 nicht wissen wo was wie
 nicht wissen wo wie warum

nicht wissen was warum wie
 nicht wissen was wo warum
 nicht wissen was wo wie⁴⁰

Z jednej strony, można zauważyć, że schemat zatoczył koło: trzecim wyrazem strofy są tu ponownie zaimki pojawiające się według dotychczasowej kolejności: odpowiednio „wo” i „was” (a w następnych dwóch strofach – „warum” i „wie”). Z drugiej strony, widać także przejście na dalsze piętro uszczegóławiania, związane z pojawieniem się w strofach wyrazu piątego. Jak pamiętamy, w pierwszym czterowierszu z wersu na wers powtarzała się tylko anafora „nicht wissen”. Następnie w czterech trójwierszach powtarzał się oprócz niej również wyraz trzeci (zmieniający się ze strofy na strofę). Teraz zaś wersy siedemnasty i osiemnasty sugerują, że będzie się powtarzać także wyraz czwarty. Jak jednak wytłumaczyć, że w pozycji tego czwartego wyrazu po dwóch wystąpieniach „was” (w pierwszych dwóch wersach cytatu) otrzymujemy tylko po jednym „wie” i „warum” (w wersach odpo-

³⁹ Por. W. Sadowski, *Wizualizacja litanii w poezji konkretnej: Gomringer, Jandl, Bocian*, „Porównania” 2021, nr 1, s. 145–148.

⁴⁰ E. Gomringer, dz. cyt., s. 44-45.

wiednio trzecim i czwartym), a powtarzalność zostaje przywrócona dopiero przy „wo” (w wersie piątym i szóstym)? Tego typu wątpliwości nie przestają opuszczać uważnego czytelnika aż do końca utworu, liczącego w sumie czterdzieści cztery wersy. Chociaż „z lotu ptaka” można by sądzić, że wyjściowe założenia są realizowane w sposób perfekcyjny, to właśnie dokładna lektura, niewyłączająca uwagi, prowokuje do stawiania pytań: dlaczego na danym etapie wyliczenia pojawia się właśnie ten wyraz, a nie inny? Gdy zbliża się zakończenie i wersy rozrastają się do sześciu wyrazów, klarownie prezentuje się już tylko pierwsza połowa każdego wersu. Druga zaś połowa przedstawia obraz całkowitego rozsypania się struktury.

nicht wissen wie wo was warum
 nicht wissen wie was warum wo
 nicht wissen wie warum wo was⁴¹

W tej sytuacji końcowe cztery wersy, zamykające utwór, wydają się już tylko ironiczną odpowiedzią, dawaną czytelnikowi doszukującemu się w tym wszystkim jakiejś stabilnej zasady:

nicht wissen
 nicht wissen
 nicht wissen
 nicht wissen⁴²

Nieporozumienie, które rządzi drugą częścią wiersza Gomringera, można też zaobserwować w innych tekstach permutacyjnych XX wieku. Podobne podejście rozpoznajemy w pracach Ernsta Jandla *bericht (wiadomość)*, Seppa Malla *Litanei*, a wychodząc poza krąg języka niemieckiego – w dziele Henrygo Mathewsa *Trois carres lescuriens*:

Chagrin d'amour dure toute une vie
 Chagrin d'amour vit tout en dur
 Chagrin de dur aime toute une vie
 Chagrin de dur vit tout amour
 Chagrin de vie aime tout dur
 Chagrin de vie dure tout un amour⁴³

⁴¹ Tamże, s. 46.

⁴² Tamże.

⁴³ Henry Mathews, *Trois carres lescuriens 2*, w: tegoż, *Le Savoir des Rois. Poèmes à perverbes*, Éditions Ramsay, Paris 1987 s. 84. Przekład roboczy: „Strapienie miłości trwa całe życie / Strapienie miłości żyje całe w trwaniu / Strapienie trwania miłuje całe życie / Strapienie trwania żyje całą miłość / Strapienie życia miłuje całe trwanie / Strapienie życia trwa całą miłość.”

Zacytowane utwory Gomringera i Mathewsa realizują wzorzec wiersza litanijnego w sposób hiperpoprawny, lecz wypełnienie treścią poszczególnych syntagm zdradza faktyczną lub tylko pozorowaną nieprzystępność tego, czemu ta formuła metryczna miała pierwotnie służyć. Praca Gomringera wyróżnia się zaś tym, że w pewien sposób ilustruje przebieg wielowiekowej historii wiersza litanijnego: od momentu opanowania modelu do zagubienia się w jego strukturze.

Od nieporozumienia do odzyskania słuchu

Dzieje badanej formy nie kończą się jednak na nieporozumieniu. Przechodzimy do trzeciej grupy przykładów, które można uznać – z jednej strony – za stwierdzenie faktu, że współczesny wiersz litanijny nie angażuje skupienia odbiorcy w tak oczywisty sposób, jak to było w średniowieczu; z drugiej jednak strony – za wyraz oporu przed traktowaniem tej formy wyłącznie jako niezrozumiałego reliktu. Będą to zatem utwory, które podejmą na różne sposoby próbę nie tyle przywrócenia litanijnego rytmu, ile dojścia do niego na drodze hermeneutycznej. Cechą wspólną przykładów z grupy trzeciej wydaje się także i to, że w przeciwieństwie do prac z grupy drugiej, nie będą one dążyły do rozbudowanych, wielosyntagmowych, a jednocześnie uderzająco klarownych struktur. Poezja należąca do grupy drugiej, tworząc takie wyraziste kompozycje, pokazywała, że nawet wówczas, kiedy wiersz litanijny jest realizowany w sposób popisowy, jego metrum pozostaje obce. Być może dlatego w przykładach, do których teraz przejdziemy, metodą odzyskiwania litanijnego rytmu nie będzie wcale maestia architektoniki tekstu, lecz operacje autotematyczne, nastawione na nowe odczytanie relacji między powtarzalnością a zmiennością.

Ważną rolę będą więc odgrywały tytuły. Poeci nie zawsze nazywają swoje litanie litaniami. Często posługują się nazwami zastępczymi, z których część polega na uchwyceniu ważnych aspektów wiersza litanijnego za pomocą innej kategorii niż ta. Przegląd tych określeń warto zacząć od wyrazu „głos”, który pojawia się w tytułach takich utworów, jak *Głos jeden z głębi duszy* Kazimierzy Iłakowiczówny, *Le voci tristi* Corrada Govoniego czy Глас претков Цары najslynniejszej poetki serbskiej XX wieku, Desanki Maksimović.

Тад се разликовали нисте, Царе,
ни колико на букви два роја пчела,
ни колико круне бора и бора,
нити рибизле од огрозда,
нити колико кос од дрозда,
ни колико рода и плиска,
нити изворска и речна вода.⁴⁴

⁴⁴ D. Maksimović, *Glas predkov Caru*, w: *tejže, Celokupna dela*, t. 2, red. S. Tutnjević, Zadužbina Desanka Maksimović, Beograd 2012, s. 462. Przekład roboczy: „Wtedy nie róż-

Słowo „głos” wydaje się cofać naszą myśl do najgłębszych podstaw warunkujących to, że odbiorca będzie miał w ogóle szansę zasłuchać się w litanijnym rytmie. Wyraz ten, wyeksponowany w tytule, przypomina bowiem, że wiersz litanijny jest obliczony na wypowiedzenie ustne lub akustyczny odbiór tego, co rozlega się w przestrzeni dźwiękowej (rzeczywistej lub mentalnej). Dzisiejszemu czytelnikowi trzeba to uzmysławiać, ponieważ jednym z kulturowych skutków dominacji tekstu graficznego (tzw. wiersza wolnego) jest nastawienie publiczności literackiej na lekturę wzrokową, która w niektórych realizacjach może spowodować nawet dewastację litanijnego rytmu. Było to zresztą jedno z narzędzi pozwalających wykazać obcość omawianej konwencji w utworach grupy drugiej.

Głos nie oznacza jednak wyłącznie brzmienia. Głos to również uczestnik chóru, a syntagmotoniczna struktura litanii czerpie swoje uzasadnienie także z uwarynkowań zbiorowego wykonania. Różnorodność głosów wspólnotowej recytacji ilustruje sobą zjednoczenie osób skupionych wokół tego samego centrum. A we współczesnych litaniiach poetyckich nierzadkie jest niejako wyjmowanie z tej zbiorowości pojedynczego głosu w celu podjęcia próby (z różnym zresztą skutkiem) wpasowania go na nowo w ową chóralną społeczność.

Poza głosem, poezja współczesna wypracowała również wiele innych autotematycznych tytułów próbujących naprowadzać czytelnika na istotne aspekty wiersza litanijnego, nie używając słowa „litania”. Częstokroć są to rozmaite sposoby określania poetyki charakteryzującej tę konwencję. Litanijne wyliczenia bywają tytułowane mianem: wezwania (jak w utworze *The Summons* Wystana Hugh Audena), pozdrowienia (jak w *Salut à l'oiseau* Jacques'a Prévert'a), definicji (ip. *Tentative (First Model) Definitions of Poetry* Carla Sandburga), studium (np. *Studio di mani* Aurelii Thieghitp.td. Czasami litania wywoływana jest dzięki wskazaniu w tytule postawy retorycznej, z którą warto się utożsamić, żeby wejść w oczekiwany rytm: apoteozy (Апотеоза на делникот Ganego Todorowskiego), pochwały (Похвала свету Branka Miljkovicia), dziękczynienia, przyzywania (*Dziękczynienie* oraz *Inwokacja* Włodzimierza Słobodnika), hołdu (*Homenaje* Juana Eduarda Cirltp.) itp.

Tytuł nie jest jednak jedynym narzędziem, pozwalającym wyeksponować odpowiednie aspekty wiersza litanijnego i umożliwić przyjęcie przez czytelnika pożądaną perspektywę odbioru. Inny sposób to publiczne wygłoszenie utworu, które stanowiąc również wskazówkę lekturową, wcale nie musi przyjmować charakteru wykonania wzorcowego. Wręcz przeciwnie: w sytuacji, gdy przestały być czytelne nie tylko sama struktura wyliczeniowa litanii, lecz także związane z nią konwencje recytacyjne, również jej warstwa brzmieniowa bywa odzyskiwana okrężną drogą.

Ciekawie przedstawia się to na przykładzie realizacji piosenkowych. Nie każdy język rozróżnia terminologicznie pieśń i piosenkę, lecz niezależnie od nazewnictwa, we współczesnej kulturze europejskiej istnieje świadomość, że piosenka

nięś się, Cesarzu, / ani tyle co na buku dwa roje pszczoł, / ani tyle co korony sosny i sosny,
/ ani też porzeczka od agrestu, / ani też tyle co kos od drozda, / ani tyle co bocian i pliszka,
/ ani też woda źródłana i rzeczna.”

popularna (występująca chociażby w muzyce rozrywkowej) jest zjawiskiem odrębnym w stosunku do pieśni, należącej do rejestru wysokiego (jak hymn narodowy lub utwór kościelny). Wiersz litanijny od wieków miał tendencję do oddawania usług właśnie pieśni. Jego obecność w piosence Jacques'a Brela *Litanies pour un retour* wiąże się zatem z przyjęciem nieco innej perspektywy. Utwór zaczyna się tak:

Mon cœur, ma mie, mon âme
 Mon ciel, mon feu, ma flamme
 Mon puits, ma source, mon val
 Mon miel, mon baume, mon Graal⁴⁵

Gdyby to nie był wiersz faktycznie zaśpiewany przez autora, można byłoby stwierdzić, że otrzymaliśmy kolejny przykład współczesnej litanii, potwierdzony w dodatku tytułem. Publiczność w przytłaczającej większości zapoznała się jednak z tym utworem na podstawie nagrania, a dopiero potem – i to zaledwie niektórzy – przeczytali go w tomie poezji. Dzięki temu Brel podał odbiorcom wiersz litanijny nie – zgodnie z dawną tradycją – jako pieśń, lecz jako popularną piosenkę.

Jakie nadzieje mogą być związane z takim przesunięciem perspektywy?

Podobnie jak w Ricoeurowskim aforyzmie: „trzeba stracić siebie [...], by odzyskać ją”⁴⁶ czy jak to ujął, bliżej naszego tematu, Marc Augé: „trzeba stracić najbliższą przeszłość, by odnaleźć przyszłość najdawniejszą”⁴⁷ – coś musi zostać zaprzeczone, by jakaś umykająca wartość mogła być uchwycona i przeżyta. Tym z czego się tu niewątpliwie rezygnuje, są kosmologiczne i metafizyczne ambicje poznawcze. Konwencja piosenki już na wstępie mówi publiczności: nie będziemy się parać wielkimi sprawami, oddamy się odpoczynkowi, rozluźnieniu, językowej zabawie, która może się kojarzyć z miłosną kokieterią. Niemalże litanijnych piosenek na tym etapie zdaje się poprzestawać⁴⁸, ale Brel idzie dalej⁴⁹. Artysta przyjął w swoim wykonaniu falujący sposób śpiewu, czemu towarzyszy miarowe narastanie i cichnięcie muzycznego tła, jakbyśmy krążąc wokół jakiegoś obiektu, regularnie się do niego przybliżali. Chociaż na wstępie zdecydowaliśmy się wysłuchać utworu pod warunkiem, że będzie to tylko piosenka, najpóźniej w połowie nagrania czujemy się wciągnięci w litanijne wyliczenia, w trakcie których adresat czy adresatka rytmicznych wezwań staje się usytuowaną w centrum przedziwną osobą, promieniu-

⁴⁵ J. Brel, *Litanies pour un retour*, w: tegoż, *Chanteur. L'intégrale de ses chansons*, La Fondation Jacques Brel d'utilité publique, Bruxelles 2018, s. 90. Przekład roboczy: „Moje serce, moja miła, moja duszo / Moje niebo, mój ogień, mój płomień / Moja studnia, moje źródło, moja dolina / Mój miód, mój balsam, mój Graal”.

⁴⁶ P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. K. Tarnowski, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb. S. Cichowicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, s. 199.

⁴⁷ M. Augé, *Formy zapomnienia*, przeł. Maria Turczyn, Universitas, Kraków 2009, s. 13.

⁴⁸ Por. W. Sadowski, *Europejski wiersz litanijny*, dz. cyt., s. 14–15.

⁴⁹ Por. J. Brel (słowa), tenże, F. Rauber (muzyka), F. Rauber i jego orkiestra (akompaniament), *Litanies pour un retour*, w: *Jacques Brel N° 3*, album muzyczny, Philips, Paris 1958.

jącą niepoliczonym bogactwem wartości, a zarazem stanowiącą źródło wszystkich emocji dostępnych podmiotowi. Brel uczy niejako na nowo słuchać wiersza litaniijnego, czyniąc to jednakże w trybie piosenkowym, który aż do końca dzieła nie traci niczego ze swojej zwiewności.

Wnioski

W ten sposób zapoznaliśmy się z trzema podejściami do rytmu, które charakteryzują współczesny europejski wiersz litanijny. We wszystkich tych podejściach założenia „techniczne” wersyfikacji pozostają z grubsza rzecz biorąc te same, zasadniczo inaczej przebiega jednak odczytywanie metrum.

Przed wszystkim istnieje silne zjawisko nieporozumienia w stosunku do litanijnej formy. W odbiorze części środowiska literackiego badana konwencja stawia wyraźny opór, co w najbardziej skrajnych przypadkach, nierzadkich zresztą, wyraża się kompletną nieświadomością, jakie było pierwotne nastawienie kultury europejskiej do litanii. Wiersz litanijny jest wówczas postrzegany jako maszyna permutacyjna, której rezultatem nie może być nic innego jak znużenie czytelnika. Właśnie to podejście zostało zarejestrowane przez wiele słowników europejskich, przypisujących litanii etykietkę formy monotonnej i męczącej. Co ciekawe, poczucie znudzenia budową utworu nie zawsze musi odzwierciedlać rzeczywistą postawę podmiotu czynności twórczych. Czasami, jak u Gomringera, treścią wiersza staje się zwrócenie uwagi na sam fakt zacierania się dawnej siły wyrazu kojarzonej z relacją powtarzalne – zmienne. Tekst zostaje tak skonstruowany, że naprowadza czytelnika na tor zautomatyzowanej lektury, pozwalając mu odczuć bądź to mechaniczność rekurencji, bądź to przypadkowy dobór tego, co powraca – lecz na najwyższym piętrze instancji nadawczych sygnalizuje, że tak wcale być nie musi.

Nieporozumienie we współczesnej literaturze nie jest wszakże jedynym rodzajem reakcji na litanijny rytm. Poezja XX wieku dostarczyła bowiem także przykładów używania litanii jako narzędzia służącego do koncentrycznego zagłębiania się w przedmiocie medytacji, która przeczy negatywnym konotacjom rejestrowanym przez wspomniane słowniki języków europejskich. Przykłady te zdają się wskazywać, że nieodwracalna zmiana w podejściu do litanijnego rytmu jeszcze w dziejach Europy nie nastąpiła. Być może jesteśmy w momencie historycznym, kiedy to pierwotny sposób odbioru litanii zatarł się w sposób istotny, ale nie dla każdego i nie całkowicie.

A może jest i tak, że istotny parametr, przenoszący nasze rozważania na zupełnie inny poziom, dostarczyło hermeneutyczne podejście do konwencji.

Odkąd na przełomie XVIII i XIX wieku narodziły się nauki historyczne w ujęciu modernistycznym, możliwa stała się nowa hermeneutyka, podejmująca nie tylko problem odzyskiwania przeszłości, ale też pozwalająca postawić kwestię odnajdywania zagubionego rytmu. Przy tym podejściu, odbiór metrum zostaje zapośredniczony przez procedury rozumienia. Wiersz przestaje być utożsamiany wy-

łącznie ze zjawiskiem, którego strukturę można usłyszeć lub którego miary się odczuwa. Zanim uwewnętrznimy rytm, najpierw musimy go zrozumieć. W tym procesie punktem wyjścia jest omówiona wcześniej sytuacja nieporozumienia, która czyni bezpośrednie słyszenie wiersza czymś problematycznym (metrum stawia opór, wydaje się wręcz absurdalne, tak jak absurdalnie jawi się hermeneucie przy pierwszym podejściu metafora⁵⁰). Trzeba wówczas odłożyć na bok swoje „odruchowe”, narzucające się reakcje i w procedurze hermeneutycznej szukać okrężnych, nieoczywistych dróg zmierzających do przyswojenia struktury wersyfikacyjnej w taki sposób, aby z jednej strony mógł się w niej zadomowić człowiek „naszych czasów”, a z drugiej strony na nowo przyjęte zostały jej pierwotne funkcje. Słowo „procedura hermeneutyczna” brzmi oczywiście wymagająco. Przykład piosenki w wykonaniu Brela pokazuje wszelako, że jest to kwestia nie tyle wysiłku intelektualnego, ile raczej artystycznego geniuszu.

Bibliografia

- Augé Marc, *Formy zapomnienia*, przeł. Maria Turczyn, Universitas, Kraków 2009.
- Brel Jacques, *Litanies pour un retour*, w: tegoż, *Chanteur. L'intégrale de ses chansons*, La Fondation Jacques Brel d'utilité publique, Bruxelles 2018, s. 90.
- David Chisholm, *Prosodic Aspects of German Hexameter Verse*, „Poetics Today” 1995, nr 3, s. 523–545.
- Dicționarul limbii romane*, Editura Academiei Romane, București 2010.
- Dłuska Maria, *Prace wybrane*, wyb. S. Balbus, Universitas, Kraków 2001, tom I.
- Dłuska Maria, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, tom II.
- Duden: Deutsches Universalwörterbuch*, Dudenverlag, Mannheim 1996.
- Fedotow Oleg I., *Osnovy russkogo stichosłożenija. Metrika i ritmika*, Flinta, Moskwa 1997.
- Gasparow Michaił L., *Oczerk istorii jewropejskogo sticha*, Fortuna, Moskwa 2003.
- Gomringer Eugen, *konstellationen ideogramme stundenbuchs*. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1977.
- Grande dizionario della lingua italiana*, Unione Tipografice-Editrice Torinese, Torino 1970.
- Isocrates with an English Translation*, przeł. George Norlin, William Heinemann, London 1928, tom I.
- Kopczyńska Zdzisława, Pszczołowska Lucylla, *Heksametr polski. Właściwości rytmiczne i funkcje znakowe*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 2, s. 165–173.
- Kulawik Adam, *Heksametr polski – arka przymierza między starymi a nowymi systemami wersyfikacyjnymi*, w: *Metryka słowiańska*, red. Zdzisława Kopczyńska, Lucylla Pszczołowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 161–171.
- Kulawik Adam, *Wprowadzenie do teorii wiersza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.

⁵⁰ Por. Paul Ricoeur, *Metafora i symbol*, w: tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wyb. Katarzyna Rosner, przeł. Piotr Graff i taż, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 130–131.

- Lauxtermann Marc D., *The Spring of Rhythm: An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1999.
- Le Grand Robert de la langue française*, Le Robert, Paris 1985, tom VI.
- Maksimović Desanka, *Glas pretkov Caru*, w: tejże, *Celokupna dela*, t. 2, red. Staniša Tutnjević, Zadužbina Desanka Maksimović, Beograd 2012, s. 462–463.
- Mathews Henry, *Trois carres lescuriens*, w: tegoż, *Le Savoir des Rois. Poèmes à perverbes*, Éditions Ramsay, Paris 1987, s. 82–85.
- Mayenowa Maria Renata, *Studia i rozprawy*, wyb. Anna Axer i Teresa Dobrzyńska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1993.
- Mickiewicz Adam, *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, w: tegoż, *Dzieła*, opr. Władysław Florian i inni, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 67–146.
- Pszczółowska Lucylla, *Czy Kochanowski był sylabotonią?*, w: tejże, *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, Universitas, Kraków 2002, s. 45–64.
- Pszczółowska Lucylla, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Leopoldinum, Wrocław 1997.
- Rembowska-Płuciennik Magdalena, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Ricoeur Paul, *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. Karol Tarnowski, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb. Stanisław Cichowicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, s. 182–203.
- Ricoeur Paul, *Metafora i symbol*, w: tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wyb. Katarzyna Rosner, przeł. Piotr Graff i też, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 123–155.
- Sadowski Witold, *Europejski wiersz litaniiny. W innej czasoprzestrzeni*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Sadowski Witold, *Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*, „Pamiętnik Literacki” 2021, nr 2, s. 181–193.
- Sadowski Witold, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Sadowski Witold, *Prosodic Memory: Claudel–Eliot–Liebert*, przeł. Aleksandra Kremer, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2013, cz. 1, s. 11–30.
- Sadowski Witold, *Tekst graficzny Białośzewskiego*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 1999.
- Sadowski Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004.
- Sadowski Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny – w przekładzie: Reverdy i Pound*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25, s. 6–26.
- Sadowski Witold, *Wizualizacja litanii w poezji konkretnej: Gomringer, Jandl, Bocian*, „Porównania” 2021, nr 1, s. 141–161.
- Sadowski Witold, Kowalska Magdalena, Kubas Magdalena Maria, *Studies on Litanies in the Past and Present*, w: *The Litany in Arts and Cultures*, red. Witold Sadowski, Francesco Marsciani, Brepols, Turnhout 2020, s. 1–24.
- Siedlecki Franciszek, *Pisma*, zeb. Maria Renata Mayenowa, Stefan Żółkiewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Sinko Tadeusz, *Mickiewicz i antyk*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957.
- Słownik języka polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, tom IV.

- Szendy Peter, *The Auditory Re-Turn (The Point of Listening)*, w: *Thresholds of Listening. Sound, Technics, Space*, red. Sander van Maas, Fordham University Press, New York 2015, s. 18–29.
- Tomkowski Jan, Pan Tadeusz, *czyli Księga niezamierzona*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2019, nr 9 (12), część 2, s. 169–186.
- Valiavitcharska Vessela, *Rhetoric and Rhythm in Byzantium: The Sound of Persuasion*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- Witkowska Alina, Przybylski Ryszard, *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

Fonografia

- Brel Jacques (słowa), tenże, Rauber François (muzyka), François Rauber i jego orkiestra (akompaniament), *Litanies pour un retour*, w: *Jacques Brel N° 3*, album muzyczny, Philips, Paris 1958.

Streszczenie

Systemy wersyfikacyjne trwają przez wieki, zachowując ten sam repertuar wyznaczników. Ale czy to oznacza, że publiczność literacka odbiera je zawsze w analogiczny sposób? Po krótkiej prezentacji przykładów z historii wiersza, artykuł skupia się na współczesnym europejskim wierszu litanijnym. Przedstawione zostają trzy sposoby podchodzenia poetów do tej konwencji, w których litanijny rytm 1) jest traktowany zgodnie z tradycją – jako narzędzie medytacji; 2) stanowi przedmiot nieporozumienia wokół jego założeń; 3) zostaje odzyskany w hermeneutycznej procedurze odnowionego rozumienia.

Verse Rhythm from Different Listening Points

Abstract

Verse systems persist through ages maintaining the same repertoire of their features. Yet, does this mean that the literary audience perceive them always in a similar way? After a brief outline of examples from the history of Polish versification, the essay focuses on a contemporary European litanic verse. There are presented three poets' ways of approaching the convention, in which the litanic rhythm is: i) treated as a meditation tool in accordance with tradition; ii) misunderstood in terms of its principles; and iii) reclaimed in a hermeneutic procedure of renewed understanding.

Słowa kluczowe: punkt słyszenia, system wiersza, tekst graficzny, wiersz litanijny, hermeneutyka rytmu

Keywords: listening point, verse system, free verse, litanic verse, rhythm hermeneutics

Witold Sadowski – profesor, literaturoznawca, pracownik naukowy Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, autor książek wersologicznych: *Tekst graficzny Białoszewskiego* (1999), *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (2004) oraz dwóch monografii litanii poetyckiej – polskiej: *Litania i poezja* (2011) i europejskiej: *Europejski wiersz litanijny* (2018), a także artykułów dotyczących problematyki wersyfikacji, gatunków literackich, relacji między poezją a religią oraz na temat poezji europejskiej, zwłaszcza polskiej, dawniejszej i nowszej, opublikowanych na łamach czasopism: „Česká Literatura”, „Forum Poetyki”, „Italian Quarterly”, „Pamiętnik Literacki”, „Poetics Today”, „Poétique”, „Porównania”, „Prace Filologiczne: Literaturoznawstwo”, „Przegląd Humanistyczny”, „Przestrzenie Teorii”, „Teksty Drugie”.