

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 12 (2024)

ISSN 2353–4583

e-ISSN 2449–7401

DOI 10.24917/23534583.12.17

Małgorzata Gorczyńska

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0003-0356-2917

Dlaczego wierszem? *Dwanaście stacji i Ijasz* Tomasza Różyckiego

To (nie) jest wiersz

Zapytany, dlaczego pod realistycznym przedstawieniem fajki umieścił napis: „To nie jest fajka”, René Magritte odpowiedział podobno, żeby pytający spróbował nabić tę fajkę tytoniem. Zastanawiam się, czy można by powiedzieć coś podobnego o powieści *Latająca góra* austriackiego pisarza Christopha Ransmayra. Wypisuję z niej pierwszy z brzegu fragment:

Umarłem
6840 metrów nad poziomem morza
czwartego maja w Roku Konia.

Miejsce mojej śmierci
znajdowało się u stóp opancerzonej lodem igły skalnej,
pod którą, osłonięty od wiatru, przeżyłem noc.

Temperatura powietrza w godzinie mojej śmierci
wynosiła minus 30 stopni Celsjusza
i widziałem, jak wilgoć
moich ostatnich tchnień krystalizuje się
i w postaci mgły rozprasza w świetle świtu¹.

¹ Ch. Ransmayr, *Latająca góra*, przeł. J.S. Buras, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 7.

Czy to jest wiersz? Wygląda jak wiersz, prawda? Tymczasem Ransmayr poprzedził tekst główny utworu taką oto – prozatorską! – *Notatką na marginesie*:

Odkąd większość poetów pożegnała się z mową wiązaną i zamiast regularnych wersów stosuje wolne rytmy, a ponadto podzielony na strofy niejustowany skład, tu i ówdzie pojawiło się mylne mniemanie, że każdy niejustowany, to znaczy składający się z linijek nierównej długości tekst jest wierszem. To nieporozumienie. Skład niejustowany – czy inaczej: chorągiewkowy – jest wolny, nie stanowi wyłącznej własności poetów².

Latająca góra wygląda jak wiersz, ale Ransmayr mówi: to nie jest wiersz. Nie twierdzi, że mamy problem ze wzrokiem. To nie jest coś zupełnie innego niż widzieć. „Skład niejustowany”, „chorągiewkowy” – tak nazywa tę formację autor, mając na względzie to, co rozpoznaje oko; jest to zatem określenie techniczne odnoszące się do sposobu zapisu. Otwieram książkę i widzę „chorągiewkę” rozwianych linijek, nie zaś tekst wyrównany do lewego i prawego marginesu. I na tym powinienam się zatrzymać.

Jeśli bowiem dobrze rozumiem, Ransmayr próbuje zablokować czytelnicze skojarzenia związane z „chorągiewkowym składem”. „To nie jest wiersz” znaczy: proszę nie nabierać się na podobieństwo i nie nabijać tej fajki tytoniem. Proszę nie oczekiwać chwytów znanych ze współczesnego wiersza wolnego: *Latająca góra* to nie poemat, lecz powieść, poetycka organizacja nie jest tu na pierwszym planie. Trochę jednak tak, jak w wypadku obrazu Magritte’a, zakłęcie nie jest do końca skuteczne albo działa nieco paradoksalnie: „To nie jest wiersz”, głosi *Notatka na marginesie*, a my, czytelnicy, i tak widzimy wiersz.

Przypomniał mi się Ransmayr, kiedy kartkowałam *Teorię wiersza* Adama Kulawika i zaraz na początku natrafiłam na kwestię znaną chyba każdemu studentowi pierwszego roku polonistyki: czy to jest wiersz? Chodziło o tekst w rodzaju tych nadrukowanych na pudełku herbaty:

Do czajnika wyparzonego gorącą
wodą wsypać po jednej łyżeczce
herbaty na szklankę
i zalać wrzątkiem³.

Dla autora *Teorii wiersza* nie jest to wiersz *sensu stricto*, tj. wierszowana kompozycja poetycka, wciąż jednak jest to tekst delimitowany wierszowo za pomocą arbitralnej pauzy i tym samym różniący się od dwóch pozostałych formacji prozodyjnych, czyli prozy i skansji. Nie bardzo przekonuje mnie rozstrzygnięcie Kulawika, bo wątpię, czy teksty tego typu rzeczywiście mają prozodię wiersza. Gdyby tak miało być, za delimitowany wierszowo należałoby uznać również przypis mojego artykułu w wersologicznym numerze „Forum Poetyki”:

² Tamże, s. 6.

³ A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Antykwa, Kraków 1995, s. 64.

Lucylla Pszczołowska, *Badania nad wierszem*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, Warszawa 1995, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jaroński, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1996, s. 588.

Kiedy skopiowałam przypis ze strony internetowej czasopisma, żeby wkleić go powyżej, udało mi się zachować wyrównanie do lewego marginesu, ale długość linijek zmieniła się, tak jak stałoby się to z każdym tekstem prozatorskim. I moim zdaniem jest to po prostu proza, bez arbitralnych pauz w miejscach zawinięcia tekstu. W tym wypadku, podobnie jak w odniesieniu do przykładu rozważanego przez Kulawika, trafniejsze wydaje się techniczne określenie Ransmayra: „skład niejustowany”.

Powiedziałabym jednak, że obaj autorzy trochę się mylą: Kulawik przeszacowuje prozodyjny potencjał zapisu⁴, a Ransmayr nie docenia siły komunikacyjnej pragmatyki. Inaczej przecież czytamy informację na opakowaniu herbaty czy przypis na stronie akademickiego czasopisma, a inaczej beletrystykę. W dwóch pierwszych wypadkach graficzny układ tekstu jest traktowany jako przezroczysty – widoczny staje się tylko w wyjątkowych sytuacjach, np. gdy powoduje niezamierzoną dwuznaczność. W wypadku utworu literackiego każde odchylenie od prozatorskiej normy zapisu jest zauważalne i potencjalnie obciążone semantycznie oraz nacechowane estetycznie. Jak wiadomo, rama komunikacyjna wiele zmienia: pocziwy w gruncie rzeczy pisuar ustawiony na postumencie w galerii sztuki i opatrzony podpisem *Fontanna* stał się aktem artystycznej rewolucji. Na podobnej zasadzie trywialny komunikat z placu rozbiórki poddany niewielkiemu liftingowi graficznemu (pogrubiona czcionka pierwszej linijki, odstęp przed drugą) i przemieszczony w kontekst literacki przekształcił się w dowcipny i zarazem filozoficznie głęboki tekst wierszowany:

Katedra jest

przeznaczona do rozbiórki⁵.

Od prozy do wiersza

Na takim tle chciałabym umieścić dwa utwory Tomasza Różyckiego: *Dwanaście stacji* (2004) i nowszego *Ijasza* (2021). Zaciekało mnie, że oba mają prozatorską genezę. O *Dwunastu stacjach* Różycki powiedział w jednym z wywiadów, że pisał

⁴ Nawiązuję do terminologii W. Sadowskiego, zdając sobie sprawę, że pojęcie „prozodia zapisu” nie przystaje do teorii Kulawika – krakowski wersolog sprowadza prozodię do zjawisk pauzy, intonacji i akcentu, pomija natomiast składniki suprasegmentalne wskazujące na emocjonalny „ton” wypowiedzi, czyli te właśnie, które są kluczowe dla autora rozprawy o poetyckim tekście graficznym. W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004, s. 220.

⁵ J. Ashbery, *Katedra jest*, przeł. P. Sommer, w: P. Sommer, *Artykuły pochodzenia zagranicznego*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996, s. 268.

je, opiekując się umierającą bliską osobą, w mieszkaniu, w którym udało mu się znaleźć tylko blok papieru milimetrowego, więc starał się wykorzystać dosłownie każdy milimetr, pisząc od krawędzi do krawędzi strony⁶. Sama czynność pisania w połączeniu z komicznym, mocno przeszarżowanym stylem narracji miała w tych okolicznościach wartość autoterapeutyczną i podejrzewam, że forma prozatorska wzięła w tym pewien udział (*prorsus* znaczy przecież: „skierowany do przodu”, a taka była emocjonalna potrzeba: oderwać się, pędzić przed siebie). Dopiero w ostatecznej redakcji tekst został podzielony na długie, asylabiczne wersy. O *Ijaszu* miałam okazję niejedną raz rozmawiać czy korespondować z Różyckim – stąd wiem, że i tu punktem wyjścia była proza, podlegająca w trakcie pisania rozmaitym modyfikacjom, a to rytmizowana, a to rymowana, a to znów bezrymowa; ślady tych eksperymentów da się odnaleźć w finalnym utworze. *Ijasz* ma zresztą skomplikowaną historię. Na pewnym etapie Różycki utracił dużą część tekstu w wyniku awarii komputera, potem utwór został odtworzony z pamięci, następnie rozsypywał się w trakcie prac edytorskich i był mozolnie poprawiany („szyfrowa praca”, jak napisał mi autor).

Opowiadam te anegdoty, bo myślę, że ciekawie naświetlają pewną wspólną właściwość *Ijasza* i *Dwunastu stacji*. W książkowej postaci oba utwory wyglądają bardzo podobnie: nieregularnie segmentowane bloki linijek o przybliżonej długości, przekraczającej (na oko) rozmiar epickiego trzynastozgłoskowca; prawy margines, ten, do którego zbliża się poszarpany brzeg tekstu, jest tylko nieznacznie szerszy od lewego. Analiza losowo wybranych fragmentów nie pozwala stwierdzić ani stałych uregulowań metrycznych (choć względnie wyrównana długość linijek przekłada się na pewną stabilizację liczby zestrojów akcentowych: większość wersów liczy od pięciu do siedmiu zestrojów), ani trzymania się jednej reguły wiążącej wers ze składnią: brak wprawdzie ostrych cięć, ale tok zgody i tok kolizji pozostają mniej więcej w równowadze, trudno też doszukać się tzw. „mądrych”, tj. semantycznie obciążonych przerzutni. Delimitacja wierszowa nie otrzymuje dodatkowych wzmocnień w postaci regularnych rymów końcowych czy konstrukcji anaforycznych. Sylabiczna rozpiętość wersów ryzykownie ociera się o górną granicę wierszowości (20 zgłosek, jeśli przyjąć ustalenia Adama Kulawika), choć stosunkowo rzadko ją przekracza. Tak na przykład zaczyna się rozdział *Stacja czwartą: Wyprawa* z poematu *Dwanaście stacji*:

Tam już, z dala od wszelkiego zgiełku, zaczęła mu Babcia tłumaczyć zdarzenia, których był świadkiem. Otóż należało wyruszyć najszybciej, zanim nadejdą przewidziane kłęski, a także uratować to, co się od kłęski jeszcze uratować uda. Pierwsza zaś sprawa to zabrać zegar, ale to jeszcze dzisiaj, póki się nie dostanie w jakieś obce ręce. Była to sprawa

⁶ A. Pluszka, *Centrum świata. Rozmowa z Tomaszem Różyckim*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9661-centrum-swiata.html>, sierpień 2021 [dostęp: 2023/07/11].

niezwykle poważna, ponieważ zegar od lat był przedmiotem sporów całej rodziny. Krążyły pogłoski, że wart jest około stu milionów i już nieraz na jego sprzedaż nastawano, jak i na sprzedaż innych wartościowych poniemieckich eksponatów, przy czym słynna była sprawa trzech przepięknych kryształowych kielichów barwionych na błękit, rubin oraz szmaragd, które podzielone zostały pomiędzy troje rodzeństwa⁷.

Biorąc to wszystko pod uwagę, można nabrać podejrzeń, że teksty zostały zwierszowane mechanicznie, za pomocą odpowiedniego ustawienia marginesów i użycia komendy „wyrównaj do lewej” w programie do komputerowej edycji tekstu. Jest to jednak tylko pierwsze wrażenie, którego przy bliższej obserwacji nie da się utrzymać. Nie potwierdziły go moje eksperymenty z przepisywaniem niewyjustowanego tekstu na komputerze i manipulowaniem szerokością kolumny – nawet jeśli uzyskiwałam przybliżony efekt, linijki nigdy nie chciały się kończyć dokładnie w tych samych miejscach co w książce. Kiedy spytałam o to wprost, Różycki potwierdził, że przeprowadził podział na wersy ręcznie. Nie musiało to oznaczać długich dywagacji nad umiejscowieniem każdej klauzuli, niemniej było serią jak najdosłowniej arbitralnych cięć przekształcających prozę w wiersz⁸. W wypadku *Ijasza* w grę wchodziło również przywracanie właściwego układu linijek po katastrofach edytorskich. W obu wydaniach *Dwunastu stacji*: tym pierwszym z 2004 roku i tym sprzed dwóch lat, w zupełnie nowej szacie graficznej, delimitacja tekstu pozostaje identyczna. Podział na wersy został zachowany także w tłumaczeniach: *Zwölf Stationen* Olafa Kühla i *Twelve stations* Billa Johnstona⁹.

Mimo to produkt końcowy wciąż do pewnego stopnia przypomina prozę. Musi to być stopień znaczący, skoro niemiecki wydawca *Zwölf Stationen* sondował możliwość prozatorskiej przeróbki utworu (chodziło o względy komercyjne: wiersz uchodzi za formę hermetyczną, trudną, może więc onieśmielać mniej wyrobionych czytelników). Na stronie internetowej Wydawnictwa Literackiego *Ijasz* został zaklasyfikowany do działu „proza polska”, zaś w opisie wydawniczym niedawno wznowionych *Dwunastu stacji* na stronie Znak mowa o przywoływaniu „klimatów z prozy Bruno Schulza czy fantastycznych opowiadań Stefana Grabińskiego” – jakby dla podkreślenia, że utwór Różyckiego ma więcej wspólnego z tradycją prozatorską niż wierszowaną. Co ciekawe, jest to do pewnego stopnia zgodne z odczuciem samego autora, który konsekwentnie unika nazwania tej dziwnej formy „wierszem wolnym” czy po prostu „wierszem”, a zamiast tego używa obrazowego określenia „słupek” lub oksymoronicznej formułki „wiersz prozą”.

⁷ T. Różycki, *Dwanaście stacji. Poemat*, Znak, Kraków 2005, s. 39.

⁸ O *Dwunastu stacjach* Różycki mówił w wywiadzie: „Potem to wszystko przepisywałem na komputerze, często początkowo prozą, żeby oszczędzić czas. Ale potem to redagowałem do stanu, który mi odpowiadał” (A. Pluszka, *Centrum świata...*, dz. cyt.).

⁹ T. Różycki, *Zwölf Stationen. Poem*, przeł. O. Kühl, Sammlung Luchterhand, München 2009; tegoż, *Twelve Stations*, przeł. B. Johnston, Zephyr Press, Brookline 2015.

„Wiersz prozą” – co na to wersologia? Określenie wygląda na kalkę francuskiego terminu *poème en prose*, przy czym „wiersz” byłby tu synonimem „poematu” albo po prostu wypowiedzi poetyckiej¹⁰, a nie nazwą formacji graficzno-prozodyjnej. Tyle tylko, że utwory Różyckiego nie są przecież „poematami prozą” (z krótszą, liryczną wersją tej formy poeta eksperymentował w debiutanckim zbiorze *Vaterland*¹¹, a ostatnio zaczyna do niej wracać¹²). *Dwanaście stacji i Ijasz* to raczej „proza wierszem”, czyli delimitowane wierszowo wypowiedzi narracyjne (potocznie i nieprecyzyjnie utożsamiane z prozą). Można by wzruszyć ramionami na nazewniczą niefrasobliwość poety, gdyby nie to, że mówimy o autorze świadomym wierszowego warsztatu i bynajmniej niepozobawionym wersologicznej erudycji. Poproszony o komentarz do *Ijasza* Różycki – akademicki romanista, o czym trzeba pamiętać – podał mi całą listę lektur, które go inspirowały i z których nie da się co prawda wywieść wersyfikacyjnego wzorca, niemniej ujawniają pewien rodzaj poetyckiego smaku. Zatem: „wszystkie *chansons de geste*, doskonałe”, *Tristan i Izolda* w kilku średniowiecznych wersjach, dziesięciozłotkowe romanse o Lancelocie i Percewalu, epickie poematy Ariosta i Tassa, *Beniowski* Słowackiego, a przede wszystkim Homer i Wergiliusz w przekładach, „gdzie nie ma rymów, jest rytm” (upodobanie do epickiego wiersza białego czy, w wypadku poezji starofrancuskiej, asonansowego¹³ wydaje się rysem charakterystycznym poety). W wypadku *Dwunastu stacji* dochodzi oczywiście *Pan Tadeusz*. Wszystko to są rzeczy czytane bez chłodnego dystansu zawodowego filologa, z autentyczną fascynacją: Różycki żartuje, że jest jak Don Quijote. W twórczości lirycznej poeta posługuje się najczęściej zmodernizowaną wersją sonetu francuskiego, rozluźnionego sylabicznie i rymowanego niedokładnie (z dużym udziałem asonansu), a także innymi formami stroficznymi, cztero-, sześć- i ośmiowersowymi. Te ostatnie w tytułach kilku wierszy z *Księgi obrotów* nazywa po swojemu „ósemką”, ale świetnie pamięta o oktawie trubadurów, o europejskiej i rodzimej tradycji oktawy epickiej czy o funkcjonowaniu strofy we współczesnej poezji katalońskiej¹⁴.

¹⁰ Opozycję „wypowiedzi poetyckiej” i „wypowiedzi narracyjnej” przyjmuję za klasycznym studium J. Sławińskiego *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: *Dzieło – język – tradycja*, Universitas, Kraków 1998.

¹¹ Choć można mieć w tej sprawie wątpliwości: *Come rain or come shine*, *Epilog* i *Każdego dnia wypatruję Go* są pisane albo niewyjustowaną prozą, albo długowersowym wierszem wolnym antyskładniowym; nieregularnie segmentowane utwory, m.in. *Magia*, *Nostalgia*, *To drugie życie*, *Wigilia*, *Gloria, gloria* czy *Ziemie odzyskane* skłaniają się już wyraźnie w kierunku wiersza wolnego.

¹² Zob. T. Różycki, *Gould gra Bacha, rok 1955*, „Czas Literatury” 2024, nr 1 (25), s. 46.

¹³ Najstarsze zabytki epiki francuskiej, w tym *Pieśń o Rolandzie* (XI w.), były asonansowe, przy czym homofonia, ograniczona tylko do akcentowanej samogłoski, obejmowała całe strofoidy (*lais*ses). P. Guiraud, *Zarys wersyfikacji francuskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 21.

¹⁴ *Tata jest poetą, za to mama normalna*, rozmowa z T. Różyckim, <https://nto.pl/tata-jest-poeta-za-to-mama-normalna-rozmowa-z-tomaszem-rozyckim/ar/4170765>, listopad 2010 [dostęp: 2023/07/11].

Skąd więc „słupki” *Dwunastu stacji* oraz *Ijasza*? Czy Mickiewiczowski z ducha „poemat” (to podtytuł *Dwunastu stacji*) nie powinien być zostać napisany trzynastozgłoskowcem? Czy do ironicznego, dygresyjnego *Ijasza* nie pasowałaby lepiej oktawa Słowackiego? Również o to nie omieszkałam zapytać. W odpowiedzi usłyszałam, że poza techniczną trudnością wprowadzałoby to ograniczenia stylu i tonu, których poeta nie chciał sobie narzucać: „To mniej więcej jedna melodia”, jak się wyraził, mając na myśli numeryczne formy, które uprawia w liryce. Książki poetyckie Różyckiego są obszerne i misternie skomponowane – *Kolonie* składają się z 77 sonetów, *Księga obrotów* z 88 „ósemek”, *Litery* z 99 wierszy przeważnie tetrastycznych podzielonych na trzy cykle po 33 utwory, w *Kapitanie X* na 70 wierszy większość pisana jest strofą sześciowersową itd. – niemniej, jak podkreśla sam autor, liryczne formy wierszowe w przebiegu procesu twórczego stopniowo wyczerpują swój komunikacyjny potencjał i robią się nużące; najwyraźniej poemat narracyjny wymaga czegoś bardziej elastycznego i na dłuższy dystans. „Po prostu uwodzi mnie forma poematu otwartego, który daje możliwości wpisania weń fragmentu lirycznego i rymowanego, potem narracyjnej prozy, potem eseistycznej dygresji itp.”, pisał mi Różycki. To przekonujące wyjaśnienie, ale jednak negatywne: nie tłumaczy, ani dlaczego autor *Dwunastu stacji* i *Ijasza* nie pozostał przy prozie, tak przecież naturalnej dla współczesnych form narracyjnych i tak chłonnej gatunkowo oraz stylistycznie, ani dlaczego zdecydował się na wiersz – i to właśnie taki osobliwy „wiersz prozą”.

Wiersz i proza

Zacznę od drugiej części pytania. Oksymoroniczne określenie autorskie zdaje się wskazywać na, jak ją określiła Maria Dłuska, „strefę przechodnią”¹⁵ między wierszem a prozą artystyczną. Badaczka proponowała, by w wypadku owej strefy, obejmującej podane prozą utwory o cechach wierszowych (tj. zrytmizowane i eksponujące klauzule), za kryterium odróżniające teksty wierszowane od prozatorskich przyjąć strukturalny charakter użytych środków wersyfikacyjnych oraz ich związek z wierszową tradycją epoki. Jeśli środki użyte w tekście uzyskują rangę strukturalną, a przy tym są w danym momencie pozasystemowe, mamy do czynienia z wierszem w nowym systemie wersyfikacyjnym, natomiast w wypadku użycia takich nowych środków w sposób niekonsekwentny należy uznać, że utwór nie przekracza systemowych granic prozy poetyckiej; w odniesieniu do

¹⁵ M. Dłuska, *Między prozą a wierszem*, w: *Prace wybrane*, t. 3: *Poezja wierszem i prozą*, Universitas, Kraków 2001, s. 361. Na tle współczesnego systemu wiersza „słupki” Różyckiego stanowią zjawisko tyleż rozpoznawalne, co odosobnione. Trudno byłoby jednak wskazać istotną nowość rozwiązań wersyfikacyjnych stosowanych przez poetę – pochodzą one z repertuaru wiersza wolnego (Dłuska uznałaby prawdopodobnie, że chodzi przede wszystkim o system askładniowy w odmianie, którą nazwała „antywierszem”). W tym sensie można by chyba uznać „wiersz prozą”.

utworów posługujących się środkami systemowymi w sposób niekonsekwentny autorka proponowała przyjmować kryterium ilościowe¹⁶. Gdyby rozszerzyć „strefę przechodnią” również w drugą stronę, na utwory pisane wierszem, można by w niej umieścić „słupki” Różyckiego, ale tylko pod warunkiem, że uznalibyśmy ich wierszowość wyłącznie za zewnętrzną formę podawczą (analogicznie do wierszy podanych prozą: Dłuska rozważała taką kwalifikację prozy poetyckiej Żeromskiego, ostatecznie jednak odrzuciła tę hipotezę, wskazując na niekonsekwentne użycie środków wierszowych i ich niesystemowy charakter) – czy jednak nie oznaczałoby to powrotu do kwestii składu niejustowanego, czyli prozy wyglądającej jak wiersz, ale nim niebędącej? Ustaliliśmy wszak, że typografia *Dwunastu stacji* i *Ijasza* została skodyfikowana; taki stan rzeczy automatycznie pociąga za sobą usztywnienie granic linijek względem podziałów składniowych. „Wiersz prozą” całkiem nieźle pasuje do opisu odmiany wiersza askładniowego (emocyjnego), nazwanego przez Dłuską „antywierszem” i „wierszem-szokiem”: „Tekst podany w postaci wierszowej, ale nie mający stałych konstant w wersach, ani rozmiarowych, ani prozodyjnych, ani brzmieniowych”¹⁷. Do czasu powstania poematów Różyckiego „antywiersz” dawno już przestał szokować, rozwiały się też chyba wszelkie wątpliwości co do jego antywierszowej natury, cały zaś system wiersza nienumerycznego doczekał się kilku nowych i bardziej szczegółowych opisów w pracach Doroty Urbańskiej, Witolda Sadowskiego czy Krzysztofa Skibskiego. Przykładając kryteria Dłuskiej do dzisiejszej świadomości wersologicznej i aktualnego stanu systemu, łatwo rozpoznawalne i konsekwentnie zrealizowane „słupki” należałoby chyba uznać za politypową odmianę stylistyczną współczesnego wiersza wolnego. *Novum* tej formy zasadałoby się na wprowadzeniu wiersza na powrót do domeny wypowiedzi narracyjnych.

Właśnie jednak ta ostatnia konstatacja każe raz jeszcze przemyśleć kwestię wiersza i prozy, rozumianych już nieco szerzej niż formy podawcze czy opozycyjne systemy prozodyjne. „Wiersz prozą” Różyckiego może się kojarzyć z Miłoszowską „formą bardziej pojemną”, która miała nie być „zanadto poezją ani zanadto prozą”¹⁸, a nawet przekraczać ich granice:

Ktoś zastanawiać się będzie, czy to wiersz, czy proza i w jakiej intencji Miłosz przypadkowe podaje do druku.

Ja jednak wolałbym wreszcie być poza wierszem i prozą, poza intencją i uzasadnieniem¹⁹.

Przywołuję te wypowiedzi, by wskazać na pewien aspekt pragmatyczny problemu wiersza i prozy, a mianowicie funkcjonalność rozróżnienia obu formacji

¹⁶ Tamże, s. 365–366.

¹⁷ Tejże, *Prace wybrane*, t. 1: *Próba teorii wiersza polskiego*, Universitas, Kraków 2001, s. 339.

¹⁸ C. Miłosz, *Ars poetica?*, w: *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 588.

¹⁹ Tegoż, *Zapísane wczesnym rankiem*, w: *Wiersze wszystkie...*, dz. cyt., s. 546.

z punktu widzenia użytkowników systemu wersyfikacyjnego. Nie sugeruję natomiast ścisłej filiacji między Miłoszem a Różyckim. Być może autor *Dwunastu stacji i Ijasza* również wolałby być „poza intencją i uzasadnieniem” (a zwłaszcza poza koniecznością składania wyjaśnień zbyt dociekliwym czytelniczkom), nie sposób jednak nie zauważyć, że praktyka wersyfikacyjna Miłosza²⁰ – chodzi mi zwłaszcza o biblijno-whitmanowski werset, jakim napisany został np. poemat *Na trąbach i na cytrze* – nie przypomina „wiersza prozą”. Zdaje się również, że Różycki nieco inaczej rozumie stosunek formy swoich poematów do biegunów wiersza i prozy. W jednym z listów wyjaśniał mi: „Kiedy ktoś otwiera wielką książkę podzieloną na wersy, widzi, że będzie dziwnie i wszystko jest dozwolone. Inaczej czuję prozę – tak pisałem *Bestiarium* od początku i chciałem, żeby było bardziej spójne, na jednej fali”. Wzmianka o odmiennym odczuwaniu prozy oraz określenie wiersza numerycznego jako „jednej melodii” skłaniają mnie do przypuszczenia, że dziwność „wiersza prozą” wynika nie tyle z unikania ekstremów melodyjnie powtarzalnego „wiersza wierszem” oraz jednolicie ciągłej „prozy prozą” na rzecz jakiejś formacji pośredniej, sumującej ich potencjały (jak u Miłosza: linijka znacznie dłuższa od wersu, a jednak związana na sposób właściwy wierszowi), lecz raczej ze swobodnego („wszystko dozwolone”) balansowania między jednym a drugim biegunem i naprzemiennego aktywizowania wierszowości lub prozatorskości – tak, by ich specyficzna wartość pozostawała wyczuwalna²¹.

Skoro mowa o dwóch biegunach, nietrudno się domyślić, że nie chodzi o wartości związane wyłącznie z graficzną postacią „słupków”, chociaż to właśnie zapis jest podstawową manifestacją „wiersza prozą” („Kiedy ktoś otwiera wielką książkę podzieloną na wersy, widzi...”)²². Różycki bez wątplenia należy do poetów słyszających delimitację wierszową²³. Z dostępnego w sieci nagrania autorskiej interpretacji początkowego fragmentu *Ijasza* wynika, że zgodnie z intencją poety „słupki”

²⁰ Omówienie tej problematyki i rekapitulację badań nad wierszem Miłosza można znaleźć w pracy J. Dembińskiej-Pawelec, *„Poezja jest sztuką rytmu”: o świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.

²¹ Takie dynamiczne ujęcie uchyla, moim zdaniem, możliwość precyzyjnego określenia, w jakim stopniu „słupki” Różyckiego są jeszcze prozą, a w jakim już wierszem.

²² Sadowski postuluje, by zapis i wersyfikację traktować jako odrębne mechanizmy delimitacji – obok dwóch pozostałych: metrycznego i składniowego. Rozróżnienie okazuje się istotne w wierszu wolnym, gdzie zdaniem wersologa wyodrębnione graficznie linijki „nie stanowią oznaczenia wersu” i „w zasadzie nie powinno się ich nazywać wersami” W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004, s. 239. Zgodnie z terminologią Sadowskiego linijki w poematach Różyckiego nie byłyby więc chyba wersami w ścisłym sensie, a tylko graficzną aluzją do wersów. Określenie „słupek”, którego używa Różycki, uwypukla właśnie graficzny aspekt delimitacji. Niemniej wydaje mi się, że delimitacja wierszowa również wchodzi tu w grę. Specyfiką „wiersza prozą” byłoby, moim zdaniem, ograniczenie obu delimitacyjnych mechanizmów, wersyfikacyjnego i graficznego, do absolutnego minimum.

²³ Według Marii Renaty Mayenowej „poeci dzielą się na dwa typy: są tacy, którzy rzeźwiście słyszą wiersz, i tacy, którzy zarówno tworzą, jak odbierają go jako czysty zapis”

mają nie tylko wyglądać, ale i brzmieć jak tekst wierszowany²⁴. Czytając na głos swój poemat, Różycki nie podąża wyłącznie za intonacją podyktowaną przez składnię i nierzadko respektuje nawet te wierszowe pauzy, które rozmiągają się z granicą syntaktyczną (i to bynajmniej nie ze względu na ich obciążenie semantyczne, nacechowanie emocjonalne czy retoryczną modulację). Niemniej zdarza mu się także zacieranie przerzutni, co podręczniki poetyki opisują jako zabieg prozaizacji i wiążą ze stylizacją na „swobodny tok gawędy czy też mowy jakby potocznej”²⁵. Z moich własnych praktyk głosowej interpretacji *Dwunastu stacji* i *Ijasza* wynika, że oba sposoby odczytywania tekstu, prozaizujący oraz skłaniający się ku intonacji i pauzowaniu typowym dla wiersza, pozostają względem siebie w stanie chwiejnej równowagi. Poematy Różyckiego nigdy nie przestają być wierszem – gwarantuje to zapis, który wprawdzie nie wymusza wierszowej prozodii, lecz dość wyraźnie do niej zachęca – niemniej przejawiają ciągłą gotowość do przyjęcia toku prozy. Gotowość ta osłabia się tam, gdzie tekst przejawia wyższy stopień nadorganizacji poetyckiej (zwłaszcza, choć niewyłącznie, brzmieniowej), tam natomiast, gdzie językowa substancja pozostaje mniej wyczuwalna, aktywizuje się prozodia drugiego typu, gawędziarsko-potoczna. Metaforycznie można to opisać jako naprzemienne podgłaśnianie i ściszenie obu rejestrów: prozatorskiego i wierszowego.

Szczególnie mocno korzysta z tego mechanizmu *Ijasz*. Powodem jest niewątpliwie gatunkowa i językowo-stylistyczna różnorodność drugiego z poematów: przypomina on pod tym względem podejmowane przez głównego protagonistę, Lewę Nieluckiego, wspomaganego przez przyjaciela o wymownym pseudonimie Zacier, próby odtworzenia rodzinnej receptury samogonu zwanego ijaszem. Eksperymentujący bohaterowie usiłują zmodyfikować smak alkoholu, dodając do mikstury różne aromatyczne ingrediencje oraz kawałeczki stron z arcydzieł literackich. W efekcie powstają kompozycje takie jak „*Boska komedia z dodatkiem / rajskiego jabłka*”, „*Pustelnia parmeńska z cytronellą*”, „*Anhelli z sokiem z brzozy*” czy „*Biesy na herbacie*”²⁶. Poemat *Ijasz* również nieustannie zmienia swój literacki „aromat”: trzecioosobowa narracja powieściowa ustępuje miejsca lirycznemu opisowi, ten z kolei przemówieniu kulturalnego oficjela, po którym przychodzi fragment stylizowany na *chanson de geste*, recenzję krytycznoliteracką, monolog wypowiedziany, list, przewodnik sommelierski i tak dalej; wszystko doprawione mnóstwem cytatów, aluzji i pogłosów. Stylistyczno-gatunkowym ewolucjom towarzyszy nieustanne przestrajanie prozodyjnych rejestrów: z wierszowego na prozatorski i z prozatorskiego na wierszowy, nie jest ono jednak po prostu dopasowane do metamorfoz języka – bywa, że wierszowa prozodia nieoczekiwanie uaktywnia się we fragmen-

(M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 426).

²⁴ Nagranie dostępne pod adresem: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=3968093866604988 [dostęp: 2023/07/11].

²⁵ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986, s. 166.

²⁶ T. Różycki, *Ijasz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021, s. 66.

cie, który ze względu na literacki wystrój skłonni bylibyśmy uznać za bliższy prozie. Daje to efekt destabilizacji, nie przypadkiem kojarzący się z upojeniem alkoholowym (dotyczy to zresztą obu poematów Różyckiego, bo również w *Dwunastu stacjach* motywy spożywania i wytwarzania spirytualiów odgrywają kluczową rolę). Rozchwiany pomiędzy prozodyjnymi biegunami „wiersz prozą” ma w sobie coś halucynogennego i to jest chyba kwintesencja owej dziwności, którą autor chciał wywołać u swoich czytelników, przerabiając prozę na wierszowe „słupki”. Prosty zabieg dodatkowej delimitacji graficznej, obdarzonej autonomią zarówno względem składniowych podziałów tekstu, jak i jego zmiennych gatunkowo-stylistycznych ukształtowań, i wprawiającej cały utwór w stan rozedrgania poprzez dynamiczne pulsacje wizualno-brzmieniowego rytmu, okazuje się fundamentalną metamorfozą. Chciałabym pokazać, że takie spojrzenie na estetyczny potencjał delimitacji wierszowej istotnie uzupełnia to, co w fundamentalnej kwestii „Dlaczego wierszem?” ma do zaoferowania wersologia.

Dlaczego wierszem

Dlaczego wierszem to tytuł popularnonaukowej książeczki Lucylli Pszczołowskiej, opublikowanej w 1964 roku przez Wydawnictwo „Wiedzy Powszechnej”, uaktualnionej i wznowionej dwie dekady temu. Odpowiedzi, których udzieliła wersolozka, niemal bez wyjątku należą do szeroko akceptowanych przekonań naukowych. Pszczołowska pisała o potencjale mnemotechnicznym, zwłaszcza tekstów rymowanych, oraz o tym, że wiersz pozwala uzyskać dobitność i skrótowość przekazu, wreszcie o przyjemności, jaką dają rytmiczne powtórzenia (warto od razu zauważyć, że żadna z tych motywacji nie wydaje się relewantna dla długowersowych, przeważnie asylabicznych i bezrymowych „słupków” Różyckiego), przede wszystkim jednak wskazała rozmaite możliwości, jakie podział wierszowy stwarza dla semantyki i emocjonalnego ładunku wypowiedzi (rozumianego również jako swoista informacja); podkreśliła przy tym, że „podział wierszowy w dużym stopniu, automatycznie jakby, zabezpiecza właściwy odbiór intencji twórcy”²⁷. Nie ulega wątpliwości, że dla teorii wiersza zakorzenionej w Jakobsonowskiej koncepcji poetyki, a więc postrzegającej utwory wierszowane jako komunikaty językowe z dominującą funkcją poetycką, horyzont semantyki pozostaje najważniejszy. W krótkim *resumé* historycznych sporów o potencjał wiersza i prozy Maria Renata Mayenowa wyróżniła jako „najciekawszą” i „może najgłębszą” tezę, że wersyfikacyjne ograniczenia – przez przeciwników formy wierszowej krytykowane za nadmierną, niefunkcjonalną sztuczność – mają szczególną „siłę znakotwórczą” i jako takie „są źródłem istotnych znalezisk, nowych rozwiązań, bez których sztuka jest niemożliwa”²⁸. „Stwarzając dodatkowe rozczłonkowanie strumienia mowy, wiersz

²⁷ L. Pszczołowska, *Dlaczego wierszem*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2003, s. 128.

²⁸ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna...*, dz. cyt., s. 380.

daje możliwości [...] dodatkowej bezpośredniej ekspresji o bardzo bogatym charakterze”²⁹, pisała badaczka, polemizując z tezą Bachtina o większym bogactwie znaczeniowym słowa prozatorskiego. Środkiem owej wzbogaconej ekspresji miał być z jednej strony rym, z drugiej – przerzutnia, ujawniająca fundamentalną dwugłosowość wypowiedzi wierszowanej. Teza o semantycznej przewadze wiersza nad prozą wydaje się bardzo przekonująca. W odniesieniu do poematów Różyckiego ujawnia jednak swoje ograniczenia. Pomijam na razie sprawę rymów, które odgrywają pewną rolę w *Ijaszu* – nie taką jednak, o jakiej mówiła Mayenowa. Co zaś do przerzutni: nienumeryczny „wiersz prozą” dość wyraźnie unika znaczeniotwórczych napięć między porządkiem intonacyjno-składniowym a wierszowym, na ogół nie uruchamia więc ani semantycznej „migotliwości” tak charakterystycznej dla wiersza wolnego syntagmatycznego, ani mechanizmów retardacyjnych, metaforyzacyjnych czy dezautomatyzacyjnych wtórnie towarzyszących delimitacji antyskładniowej³⁰. Właśnie stąd może brać się wrażenie, że *Dwanaście stacji* i *Ijasz* to po prostu niewyjustowana proza. Myślę, że na tę poniekąd niewierszową właściwość „słupków” wskazuje sam autor, nazywając je „wierszem prozą”, a zatem wierszem niewykorzystującym typowych dla wiersza mechanizmów znaczeniotwórczych. Dotyczy to również potencjału typografii: wyrównane do lewej wierszowe linijki o zbliżonej długości nie korzystają z żadnych (a bardzo przecież bogatych) możliwości współtworzenia znaczeń, oferowanych przez tzw. tekst graficzny³¹.

Być może na semantykę „wiersza prozą” należy więc spojrzeć inaczej: z perspektywy graficzno-prozodyjnego ukształtowania całych poematów. Pytalibyśmy wówczas o „funkcję metawierszową” (termin Adama Kulawika) konkretnych wyborów wersyfikacyjnych, czyli o ustanawianie relacji intertekstualnych lub o manifestację stosunku do zastanych form wiersza. W książeczce Pszczołowskiej trochę się o tym mówi; jest to również cały dział specjalistycznej wersologii, znany pod szyldem „semantyka form wersyfikacyjnych”. W artykule *Forma wierszowa jako element kultury* Pszczołowska pisała, że „wybór formy wierszowej jest jednocześnie wyborem całego szeregu wartości pozaprozodyjnych”³², a więc uruchomieniem szerokiego potencjału semantycznego: forma wierszowa może sygnalizować gatunek czy rejestr stylistyczny, może być znakiem przynależności dzieła do określonego kręgu kulturowego czy nakierowania na specyficzną grupę odbiorczą. Jeśli spojrzeć na *Dwanaście stacji* i *Ijasz* z tej perspektywy, można powiedzieć, że poprzez delimitację wierszową utwory te nawiązują kontakt z europejską tradycją wielkiej epiki, od starożytnego eposu po ro-

²⁹ Tamże, s. 382.

³⁰ Odwołuję się do rozpoznań D. Urbańskiej, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, s. 49, 112–117.

³¹ Por. przegląd semantycznie obciążonych rozwiązań typograficznych w książce W. Sadowskiego *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, dz. cyt., s. 62–151.

³² L. Pszczołowska, *Forma wierszowa jako element kultury*, w: *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002, s. 13–14.

mantyczny poemat dygresyjny³³ – rzecz więc w tym, żeby to nawiązanie właściwie zinterpretować. Wartości, które najczęściej przypisuje się wyborowi Różyckiego, sytuują jego utwory w obszarze klasycyzmu, a nawet literackiego i światopoglądowego konserwatyzmu. Mówi się tu o szacunku dla dokonań wielkich poprzedników, o pewnej hieratyczności („wysoki ton”, estetyzm, elitaryzm), a także o potrzebie bezpieczeństwa realizowanej przez powrót do tego, co znane. Zarazem zauważa się, że Różycki podminowuje te wartości ironią, humorem, groteską, kiczem itd. Przez wzgląd na to napięcie interpretatorzy uzupełniają etykiety „klasycysty” czy „konserwatysty” epitetem „postmodernistyczny”³⁴.

Temu sposobowi rozumowania nie sposób odmówić poznawczych zalet. Odnoszę jednak wrażenie, że nie tylko zbyt łatwo przechodzi się tu do porządku nad sprzecznościami poetyki Różyckiego, ale przede wszystkim odsuwa się na bok wszystko to, co w formalnych wyborach poety nie poddaje się wymogowi czytelności. Czytelny jest wybór dłuższej linijki (pod względem liczby zestrojów akcentowych oscylującej wokół heksametrycznej szóstki), swobodnego, niestroniącego od przerzutni toku wypowiedzi, segmentacji tekstu na strofoidy-akapity: to są wszystko sygnały nawiązania do tradycji wierszowanej epiki. Czytelna jest też rezygnacja z sylabicznych wyrównań, wybór wiersza wolnego: to znak dystansu, stylizacyjnego napięcia. Zastanawiam się jednak, co zrobić z takimi oto fragmentami *Ijasza*:

(1)

Jak to się stało? Widać nas z góry, w zachodnim świetle,
obraz jest tkliwy i chwilę trwa, zanim wzgórze w lusterku
zupełnie zgasi zmierzch. Wiatr zdmuchnie wstęgę pyłu,
która się wije za samochodem jak znak napisany dymem.
Napis jest prosty: miss Ameryka, a za nią zakurzony świat.
Jej jasna suknia, niby suwakiem właśnie rozpięta przez nasz wóz,
teraz opada, teraz odsłania jej rdzawe ciało. Jak to się stało?
Ile miedzików nam powpadało w szczelinę horyzontu,
żeby maszyna nocy zagrała ostatni taniec?³⁵

³³ Tłumaczyłoby to wersyfikacyjny i graficzny minimalizm „słupków” Różyckiego: wierszowana epika z reguły w mniejszym stopniu niż liryka korzysta z semantycznego potencjału podwójnej delimitacji.

³⁴ O „postmodernistycznym klasycyzmie” poezji Różyckiego pisali Krzysztof Hoffmann, Marcin Jaworski i Piotr Śliwiński w zbiorze *Po całości... Szkice, punkty*, Wydawnictwo PSP, Poznań 2016, s. 112–114. Formułą „konserwatywny postmodernizm” posłużyła się Anna Kałuża w części drugiej – wymownie zatytułowanej *Przeszłość* – książki *Bumerang. Szkice o poezji polskiej przełomu XX i XXI wieku*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 83. Krytyczka podkreślała, że ów „konserwatywny postmodernizm [...] nie jest krytycznie nastawiony do modernizmu, przeciwnie – służy konsekracji jego ważnych składników: nostalgicznego przywiązania do przeszłości oraz mitologizacji artysty i sztuki” (tamże).

³⁵ T. Różycki, *Ijasz...*, dz. cyt., s. 5–6.

(2)

Jedno powtarza się niemal we wszystkich wersjach:
 wjechał do miasta w czasie kwitnienia akacji
 (jak twierdzi Szulerski czy na przykład Figelfogel)
 lub czarnego bzu (jak twierdzą Matacka i Myliński),
 co po badaniach wskazywałoby na koniec maja
 i początek czerwca w tamtych warunkach klimatycznych,
 które już, jak wiemy, od tamtej pory należą do mitologicznych³⁶.

(3)

Tam, w ciemnościach, mglisto i mlecznie ślinała się lampka
 przy biurku, a za biurkiem zobaczył człowieka w ciemnym garniturze,
 w dużych sowych okularach, drzemiącego w obrotowym fotelu
 barwy wiśni, w którym wydawał się zupełnie niewielki,
 jakby się przyśnił³⁷.

Na konsekwentnie bezrymowym tle współbrzmienia „ciało” – „stało” – „powpadało” czy „klimatycznych” – „mitologicznych” albo „wiśni” – „przyśnił” wybijają się bardzo mocno. W całym poemacie można znaleźć więcej takich rymów, z reguły dokładnych, nierzadko gramatycznych. Choć można im niekiedy przypisywać doraźne semantyzacje, nie są obciążone znaczeniowo wedle jakiejś czytelnej zasady, zaś w roli sygnału stylizacji wydają się raczej redundantne: *Ijasz* jako postmodernistyczno-klasycystyczny poemat narracyjny świetnie obyłby się bez nich (wiersz biały ma zresztą równie silne konotacje epickie). Współbrzmienia najczęściej występują w zakończeniach strofoid i wówczas można oczywiście mówić o ich funkcji delimitacyjnej oraz kompozycyjnej (zaznaczenie puenty narracyjnego akapitu), choć czasem, jak w pierwszym przykładzie, można je spotkać również w środku segmentu (tu dodatkowo spiętego refrenicznym pytaniem „Jak to się stało?”, które bierze udział w rymowej serii), gdzie zdają się raczej środkiem lokalnej rytmizacji. Z pewnością jednak są zbyt rzadkie i zbyt nieregularnie rozmieszczone, by ich wierszotwórczy potencjał był zauważalny w perspektywie całego utworu. Zdaje się, że na plan pierwszy wysuwa się właśnie ich kapryśny, nieprzewidywalny charakter – w instrumentacji poematów stanowią coś w rodzaju nagłego i niekoniecznie przyjemnego dla ucha muzycznego *forte*, które momentalnie wytrąca narrację z ustalonego prozatorskiego duktu, przypominając o jej poetyckich zobowiązaniach (formaliści rosyjscy zaliczyliby ten zabieg do kategorii uniezwyklenia). Nie trzeba dociekać, co oznacza ta brzmieniowa emfaza i jaką ma wartość stylistyczną, wystarczy ją usłyszeć i poddać się jej przemożnemu działaniu.

Inny przykład z *Ijasza* – epizod samochodowej przeprawy przez rzekę podczas podróży głównego bohatera przez Amerykę:

³⁶ Tamże, s. 9.

³⁷ Tamże, s. 321.

W Davenport przejechali przez Missisipi, błyszczącą w wielkich skrętach i rozkrętach, stalowosrebrną wstęgę, co się rozplatała zaraz za miastem w frędzle i odnogi, zarosłe dziko wyspy i wysepki, ażeby potem zniknąć w ciemnych lasach. Na rzece barki, holowniki i ławice promów, niosące na grzbietach rozmaity towar i wielkie kłody drewna napęczniałe wodą, spławiane z Wisconsin lub dorzeczy gdzieś dalej, na skraj mapy³⁸.

Uważny czytelnik rozpozna idącą w poprzek wierszowej, a częściowo tylko pokrywającą się z działami składni, delimitację metryczną (sylabiczną):

W Davenport przejechali przez Missisipi, / błyszczącą w wielkich skrętach i rozkrętach [11], / stalowosrebrną wstęgę, co się rozplatała [13] / zaraz za miastem w frędzle i odnogi [11], / zarosłe dziko wyspy i wysepki [11], / ażeby potem zniknąć w ciemnych lasach [11]. / Na rzece barki, holowniki i ławice [13] / promów, niosące na grzbietach rozmaity towar [11] / i wielkie kłody drewna napęczniałe wodą [13], / spławiane z Wisconsin lub dorzeczy gdzieś dalej [13], / na skraj mapy.

Na tyle jest ten sylabiczny tok nieregularny i na tyle wchodzi w konflikt z przebiegiem wersów, a nawet zdań, że odcinkom trzynasto- i jedenastozgłoskowym nie da się przypisać roli kolejnego sygnału klasycznej epickości, którą w innym układzie mogłyby pełnić. W rytmicznych przepłotach jest być może coś ikonicznego względem „skrętów i rozkrętów” meandrującej Missisipi. Ponownie jednak najważniejsze wydaje mi się samo przekształcenie brzmieniowej tkanki narracji i lekko psychodeliczny, hipnotyczny efekt, jaki wywołuje. Co się dzieje z amerykańskim krajobrazem za sprawą tej podskórnej rytmizacji? Czy przedstawiona tak obrazowo Missisipi przepływa przez Davenport czy jest już całkiem gdzie indziej, w innym wymiarze?

Powiedziałabym, że w *Ijaszu* i *Dwunastu stacjach* takie przemiany wydarzają się nieustannie. Mniej lub bardziej jawna rytmizacja, rymy, paronomazje, takie czy inne figury składniowo-intonacyjne nadają im szczególną wyrazistość, potrafią jednak dokonywać się wyłącznie za sprawą najprostszego gestu odróżnienia od prozy: poprzez graficzny podział na wersy, zachęcający do innej niż prozatorska interpretacji głosowej. Wersologia nie jest nieświadoma tego zjawiska, choć na ogół nie przyznaje mu doniosłości równej procesom tworzenia znaczeń. W książeczce *Dlaczego wierszem* Pszczołowska napomknęła raczej marginalnie, że wiersz przez samą odmienność od prozy „narzuca trochę inny stosunek do treści”: „Jeśli wiadomo z góry, że nie jest to treść służąca konkretnemu celowi – a to prawie zawsze jest do zauważenia – spodziewamy się od razu jakiegoś innego tonu wypowiedzi”³⁹. Jest

³⁸ Tamże, s. 358.

³⁹ L. Pszczołowska, *Dlaczego wierszem...*, dz. cyt., s. 120.

to stwierdzenie poniekąd trywialne, bo ostatecznie badaczka skonstatowała tylko, że wiersz nie brzmi tak jak proza; jest też coś niepokojąco niejasnego w dwukrotnym użyciu słowa „inny” – zdaje się, że na określenie owej inności brakuje nam pojęć⁴⁰. Pokrewną intuicję wyraził Różycki swoim: „będzie dziwne”.

Być może jednak da się przynajmniej określić, w jakim kierunku prowadzi wierszowa metamorfoza. Nie polega ona raczej na przesuwaniu świata przedstawionego w przeszłość, do starych dobrych czasów, kiedy wielkie narracje nadawały sens wszystkim ludzkim doświadczeniom (tak sugerowałyby interpretacje kładące nacisk na „klasycyzm” czy „konserwatyzm” wierszowanych poematów Różyckiego, nawet taki postmodernistycznie przenicowany). Ruch przemieszczenia nie musi też prowadzić od trywialnej „prozy życia” do wyższych, bardziej subtelnych sfer sztuki, jak to ujmują komunałowe opozycje. Kiedy zapytałam o tę sprawę autora *Dwunastu stacji*, wyjaśnił mi, że chodzi o „odzieranie z umownego realizmu prozy, tej konwencji »bycia świadkiem« wydarzeń, i umieszczanie [...] w micie”. Ocierająca się o paradoks teza, że opowieść mitologiczna mniej fałszuje rzeczywistość niż narracje pretendujące do miana realistycznych, ma zapewne źródło w Schulzowskim odkryciu, że wbrew potocznym przekonaniom to „rzeczywistość jest cieniem słowa”⁴¹. Dostrzegam interesującą zbieżność tej myśli ze współczesnym rozpoznaniem Karla Heinza Bohrera, który w eseju *Błąd Don Kichota* zauważał, że w powieści Cervantesa to trzeźwy Sancho Pansa, niepotrafiący wychylić się poza realność dostępną zmysłom i zdrowemu rozsądkowi, jest tym, kto tak naprawdę się myli, podczas gdy Don Kichot, „pierwszy awangardysta”, ustanawia swoje fikcje i wprowadza je w życie: „Don Kichot nie ulega pozorowi. On tylko dostrzega zawsze i w sposób zamierzony coś innego niż to, co jest widzialne”⁴². Narracyjnym tworzywem *Dwunastu stacji* i *Ijasza* są historie mniej lub bardziej nieprawdziwe – subiektywnie zniekształcone, podkreślone pijacką fantazją, przesadnie wyidealizowane we wspomnieniu, złośliwie przekłamane, a nawet całkiem wysrane z palca – które mimo to do prawdy bardzo energicznie aspirują. Spięcie tych historii w całość za pomocą jednolitej delimitacji wierszowej jest gestem metaliterackim (Sadowski pisał o dokonującym się dzięki wierszowej delimitacji uobeczeniu zdań prozatorskich: „Wiersz w jakiś sposób pokazuje nam prozę, lecz nie po to, by ją kopiować, ani też po to, by ją zastępować albo wyręczać, lecz aby stanąć między człowiekiem i mową w roli amplifikatora”⁴³). Forma ewidentnie sztuczna, pozbawiona przezroczystości właściwej prozie, eksponuje fikcjonalność narracji, stawia ją poza zasięgiem prawdy i fałszu (czy raczej tego, co za prawdę

⁴⁰ Teoretyczną ramę mogłaby, moim zdaniem, stanowić koncepcja „obecności”. M. Górczyńska, *Opisać ogień: o pożytkach niehermeneutycznego projektu H.U. Gumbrechta dla badań nad wierszem*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25.

⁴¹ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, red. W. Bolecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 51.

⁴² K.H. Bohrer, *Błąd Don Kichota*, w: *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 116.

⁴³ W. Sadowski, *Wersyfikacja reportażu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 88.

i fałsz powszechnie uchodzi), zapewniając zarazem, i to w stopniu wręcz zniewalającym, „wrażenie nieuchronności tego, co powiedziane”⁴⁴. To dlatego poezja wydaje się – a może nawet bywa – prawdziwsza od samej rzeczywistości.

Zatem raz jeszcze: dlaczego wierszem? Proszę rzucić okiem na epizod z poematu *Ijasz*, dziejący się w lokalu „U Poetów” w Awinionie. Tak by ten fragment wyglądał w zapisie prozatorskim:

Czy Majka tu była?, powtórzył. W tej chwili kelnerka, dziewczyna w złotym staniku i czerwonej spódnicy, przynosi w szklance coś przypominającego kolorem płyn do mycia szyb. Co to?, pyta Lewa. Muzyka zaczyna grzmieć. Kelnerka uśmiecha się i krzyczy mu prosto do ucha: Niewola Awiniońska, tak się nazywa! Specjalność zakładu. Dobrze, spróbuj. Można się uzależnić. I odeszła, kręcąc pupą.

W zapisie ciągłym jest to zupełnie banalna – prozaiczna, można powiedzieć – knajpiana scenka, opowiedziana rzeczowym tonem: było tak i tak. A oto zapis wierszowany:

Czy Majka tu była?, powtórzył. W tej chwili kelnerka, dziewczyna w złotym staniku i czerwonej spódnicy, przynosi w szklance coś przypominającego kolorem płyn do mycia szyb. Co to?, pyta Lewa. Muzyka zaczyna grzmieć. Kelnerka uśmiecha się i krzyczy mu prosto do ucha: Niewola Awiniońska, tak się nazywa! Specjalność zakładu. Dobrze, spróbuj. Można się uzależnić. I odeszła, kręcąc pupą⁴⁵.

Z pozoru „skład chorągiewkowy” niczego nie zmienia, nie ma nawet konieczności, żeby czytać ten fragment inaczej niż niewyjustowaną prozę, z intonacją i pauzowaniem idącym za składnią: zdaje się, że to właśnie jedno z miejsc tekstu, w którym regulatory mocy „wiersza proza” przekraczają się mocno ku biegunowi prozatorskiemu. A przecież wzrok śledzący poziomy bieg zdań rozpoznaje równocześnie pionowy „słupek” – i to zmienia bardzo wiele. Pod wpływem wierszowej grafii coś z tą prozaicznością prozy zaczyna się dziać, jakby i w nią wsączył się zielony jad Niewoli Awiniońskiej, specjalności lokalu „U Poetów”.

Bibliografia

- Bohrer Karl Heinz, *Błąd Don Kichota*, w: *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.
Brodski Josif, *Przypis do komentarza*, przeł. Adam Pomorski, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 92.

⁴⁴ J. Brodski, *Przypis do komentarza*, przeł. A. Pomorski, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 92, s. 38.

⁴⁵ T. Różycki, *Ijasz...*, dz. cyt., s. 241.

- Demińska-Pawelec Joanna, „*Poezja jest sztuką rytmu*”: o świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Dłuska Maria, *Prace wybrane*, t. 1–3, Universitas, Kraków 2001.
- Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986.
- Gorczyńska Małgorzata, *Opisać ogień: o pożytkach niehermeneutycznego projektu H.U. Gumbrechta dla badań nad wierszem*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25.
- Guiraud Pierre, *Zarys wersyfikacji francuskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961.
- Hoffmann Krzysztof, Jaworski Marcin, Śliwiński Piotr, *Po całości... Szkice, punkty*, Wydawnictwo PSP, Poznań 2016.
- Kałuża Anna, *Bumerang. Szkice o poezji polskiej przełomu XX i XXI wieku*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.
- Kulawik Adam, *Teoria wiersza*, Antykwa, Kraków 1995.
- Mayenowa Maria Renata, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.
- Pluszka Adam, *Centrum świata. Rozmowa z Tomaszem Różyckim*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9661-centrum-swiate.html>, sierpień 2021 [dostęp: 2023/07/11].
- Pszczółowska Lucylla, *Dlaczego wierszem*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2003.
- Pszczółowska Lucylla, *Forma wierszowa jako element kultury*, w: *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002.
- Ransmayr Christoph, *Latająca góra*, przeł. Jacek Stanisław Buras, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- Różycki Tomasz, *Dwanaście stacji. Poemat*, Znak, Kraków 2004.
- Różycki Tomasz, *Ijasz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021.
- Sadowski Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004.
- Sadowski Witold, *Wersyfikacja reportażu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5.
- Schulz Bruno, *Mityzacja rzeczywistości*, w: *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, red. Włodzimierz Bolecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017.
- Sławiński Janusz, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: *Dzieło – język – tradycja*, Universitas, Kraków 1998.
- Tata jest poetą, za to mama normalna*, rozmowa z Tomaszem Różyckim, <https://nto.pl/tata-jest-poeta-za-to-mama-normalna-rozmowa-z-tomaszem-rozyckim/ar/4170765>, listopad 2010 [dostęp: 2023/07/11].
- Urbańska Dorota, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995.

Streszczenie

Przedmiotem rozważań są dwa wierszowane poematy epickie Tomasza Różyckiego: *Dwanaście stacji* (2004) i *Ijasz* (2021). Oba były początkowo pisane prozą, a dopiero później podzielone na długie, asylabiczne linijki wierszowe. Autorkę artykułu interesują motywacje tej decyzji i jej estetyczne efekty. Po odpowiedź na pytanie: „Dlaczego wierszem?” zwraca się nie tylko do literaturoznawstwa, przede wszystkim do wersologii; uwzględnia również czytelniczą i pisarską *praxis*, rekonstruowaną m.in. na podstawie autokomentarzy Różyckiego.

Why in Verse? *Dwanaście stacji* and *Ijasz* by Tomasz Różycki

Abstract

The focus of this analysis are two verse epic poems by Tomasz Różycki: *Twelve Stations* (2004) and *Ijasz* (2021). Both works were initially written in prose and only later divided into long, unmetricised verses. This research is focused on the motivations behind lying behind this decision, and its aesthetic effects. To answer the question „Why in verse?” I use the tools of literary studies, and versology, but also considers the reader’s and writer’s praxis, reconstructed from Różycki’s own commentaries.

Słowa kluczowe: Tomasz Różycki, wiersz, proza, delimitacja, epika wierszowana

Keywords: Tomasz Różycki, verse, prose, delimitation, epic in verse

Małgorzata Gorczyńska – ur. 1977, dr nauk humanistycznych; teoretyczka literatury, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie prowadzi zajęcia z poetyki wiersza i twórczego pisania poezji. Autorka monografii *Miejsca Leśmiana. Topika recepcji krytycznoliterackiej* (2011) oraz licznych publikacji w książkach zbiorowych i czasopismach (w tym: *Opisać ogień. O pożytkach niehermeneutycznego projektu H.U. Gumbrechta dla badań nad wierszem*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25). Obecnie pracuje nad książką o poezji Tomasza Różyckiego.