

# Z problemów poetyki

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Radosław Sioma

Instytut Literaturoznawstwa  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
e-mail: [sioma@umk.pl](mailto:sioma@umk.pl)  
ORCID: 0000-0001-5422-5991

## Kiedy wiersz jest prozą (i na odwrót)? O (prozo)wierszu Zbigniewa Herberta *Rovigo*

### 1

„Gdy wsłuchamy się w brzmienie nazwy tego miasta”, pisze Tomasz Kunicki-Goldfinger i chodzi oczywiście o tytułowe *Rovigo*, „usłyszymy tytuły dwóch utworów, dramatu Johanna W. Goethego *Clavigo* i wiersza George’a Gordona Byrona *We’ll go no more a Roving*”. I dalej: „poprzez dźwięk włoskich słów zapowiadających przyjazdy i odjazdy Herbert opisuje *Rovigo* jako punkt chwilowego zatrzymania ruchu, biograficzny przerywnik bez znaczenia. Miasto zostało w wierszu:

Zredukowane do stacji do przecinka do przekreślonej litery  
Nic tylko stacja – *arrivi* – *partenze*<sup>1</sup>.

Chciałbym z powyższych stwierdzeń wyprowadzić dwa wątki. Pierwszy, że ten „biograficzny przerywnik” (to dość niefortunne określenie), to zatrzymanie ruchu nie jest wcale bez znaczenia, podobnie jak „liczne miejsca postoju” z innego włoskiego wiersza Herberta pt. *Obłoki nad Ferrarą*. W końcu właśnie miastu *Rovigo*, w którym nigdy nie wysiadł, poświęca poeta osobny wiersz.

---

<sup>1</sup> T. Kunicki-Goldfinger, *Rovigo – jakie to miejsce. Szkic do geografii fizycznej i duchowej*, w: *Świat piękny i bardzo różny*, red. J. M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2018, s. 228.

Po drugie, co ważniejsze dla tych rozważań, że przecinki, „stacje”, miejsca chwilowego zatrzymania (zapamiętajmy to określenie) ważne są w poezji Herberta nie tylko w tym przestrzennym, geograficznym, podróźniczym sensie. Że Herbert od dawna poświęcał uwagę tym niezauważalnym na pozór, nieoczywistym szczegółom świata, o czym z kolei świadczą takie utwory, jak *Kropka*, *Tamaryszek*, *Pan Cogito a Małe Zwierzątko* czy *Brewiarz* („Panie, dzięki ci składam za cały ten kram życia”) i inne. Takich przykładów – poświęconych rzeczom z pozoru nieważnym – moglibyśmy podać znacznie więcej, także w utworach, w których pojawiają się one na marginesie, jakże szerokim, innych tematów. Można ten wątek podsumować cytatem z niezamieszczonego przez poetę w żadnym z jego poetyckich tomów wiersza pod znamienym tytułem – *Piosenka o rzeczach zbędnych*:

Najważniejsze są wióry świata  
 śmiecie, piórka, rozbite lusterka  
 [...]
   
 śmiecie, piórka, rozbite lusterka  
 najważniejsze i niepotrzebne<sup>2</sup>

Chciałbym się więc zająć również „miejscami chwilowego zatrzymania”, obecnymi w przywołanym w tytule tego artykułu wierszu: pauzami, kropkami, myślnikami, ale też takimi znakami, bo są to przecież znaki, jak majuskuła, niestandardowy, zwiększony odstęp pomiędzy wyrazami, a nawet brak (jako elementem znaczący) niektórych znaków interpunkcyjnych.

Jeśli jednak na przykładzie konkretnego utworu zamierzam postawić pewien problem wersologiczny, dokładniej mówiąc – relacji między zapisem wierszowym i warstwą brzmieniową tekstu, to wynika to również z przekonania, że Zbigniew Herbert, podobnie jak większość wybitnych poetów, w wyjątkowy sposób organizuje czy tworzy warstwę brzmieniową swoich utworów. Mamy tu do czynienia ze swoistym słuchem językowym czy poetyckim albo, patrząc na rzecz od innej strony, z wyobraźnią słuchową, słuchem wewnętrznym i pamięcią słuchową, a z punktu widzenia, a właściwie z punktu słyszenia czytelnika są to zjawiska zauważalne, choć jak pokazuje deklamatoryczna praktyka, dość często pomijane<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Z. Herbert, *Piosenka o rzeczach zbędnych*, w: tegoż, *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2005, s. 87.

<sup>3</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=9ZK9DVVNH8g>. Ciekawym eksperymentem byłaby próba zrekonstruowania zapisu wiersza na podstawie jego głosowych realizacji, np. czytania wierszy Herberta przez profesjonalnych aktorów.

W tych uwagach wstępnych istotne są jeszcze dwie rzeczy. Po pierwsze, przełomowym jeśli chodzi o konstruowanie nowej perspektywy wersologicznej jest tekst Adama Kulawika *Istota wierszowej organizacji tekstu*<sup>4</sup>. W tym ujęciu wierszowość polega na arbitralnej, czyli niewynikającej ze składni dominacji jednej z cech prozodyjnych nad innymi: pauzy nad intonacją i akcentem. W ostatnich dekadach najważniejsze dokonania w odsłanianiu niesystemowej, a więc pozostającej w znacznej mierze w opozycji do klasycystyczno-strukturalistycznej tradycji rozumienia wiersza, czy, jakbyśmy powiedzieli dzisiaj, niepoddającej się esencjalistycznym ujęciom złożoności delimitacyjnej utworu poetyckiego przypadają w mojej opinii Witoldowi Sadowskiemu<sup>5</sup>. Do spraw tych powrócę w dalszych częściach tego artykułu.

Po drugie, mimo że wiersze Herberta rzadko były badane z wersologicznego punktu widzenia<sup>6</sup>, stwierdzić można, że należy on do przedstawicieli konserwatywnego modernizmu w literaturze polskiej, także w estetycznym („formalnym”), antyawangardowym rozumieniu tego terminu. Ma to niewiele wspólnego z doraźnym, politycznym rozumieniem konserwatyizmu, swoje znaczenie uzyskuje przede wszystkim na tle historii literatury polskiej XX wieku i literaturoznawczego rozumienia pojęcia modernizmu<sup>7</sup>, choć historia polityczna, zwłaszcza okresu 1939–1989, aczkolwiek nie tylko, odgrywa tu często ważną rolę. Właściwość ta, pewien konserwatyzm estetyczny, albo z innej strony patrząc, konstruowane w opozycji do klasycyzmu z jednej strony, z drugiej zaś do antytradycjonalizmu awangardowego nowe, właśnie modernistyczne (krytyczne) rozumienie tradycji, ma swoje odzwierciedlenie także w kształcie Herbertowskich wierszy. Nie wyklucza to, jak zobaczymy, stosowania pewnych rozwiązań wypracowanych na gruncie awangardy, nadane im jednak zostają inne funkcje i znaczenia.

---

<sup>4</sup> A. Kulawik, *Istota wierszowej organizacji tekstu*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz (seria IV, prace z lat 1985–1994), Wrocław 1998, s. 95–123. Doniosłość koncepcji Kulawika omawia Arkadiusz Sylwester Mastalski w artykule *Ostatnia wielka narracja w polskich badaniach wersologicznych. Prozodyjna teoria wiersza Adama Kulawika w trzydziestą rocznicę opublikowania „Istoty wierszowej organizacji tekstu”*, „*Studia Poetica*” nr 2 (2014), s. 191–207.

<sup>5</sup> Zob. przede wszystkim: W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, zwłaszcza fragment *Czy tylko podwójna delimitacja*, s. 198–214, ze schematem, powiedzmy, kombinatoryki delimitacyjnej [tablica 3. Udział mechanizmów delimitacyjnych w powstawaniu kompozycji tekstu, s. 214].

<sup>6</sup> Zob. M. Mikołajczak, *„W cieniu heksametru”*. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004; W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, rozdz. *Herbert a Leonardo, Ghirlandaio, Kandinski*, s. 36–46; J. Potkański, *Rola przeczutni w wierszach Zbigniewa Herberta*, w: *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz i W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 25–34.

<sup>7</sup> Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prelogomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

## 2

Na przykładzie wiersza *Rovigo* chciałbym zatem opisać pewien problem wersologiczny, postawić pytanie o relację pomiędzy delimitacją graficzną, czyli zapisem wiersza, oraz delimitacją warstwy brzmieniowej, o zachodzące między nimi zależności lub, ujmując rzecz inaczej, o to, w jakim stopniu się ze sobą pokrywają i w jakim stopniu zapis wiersza jest tu wskazówką do konkretyzacji brzmieniowej utworu. Ważna dla moich rozważań jest również kwestia fonicznych możliwości określonej konwencji zapisu wiersza, którą jednakże w tym miejscu jedynie sygnalizuję.

Jak spróbuję wykazać, podział na wersy pełni niekiedy funkcję tradycyjnych znaków interpunkcyjnych, jest ekwiwalentem składniowego znaku interpunkcyjnego i nie posiada innych brzmieniowych ekwiwalentów niż te, które wynikają z podziału intonacyjno-składniowego. Zapis wierszowy jest tu po prostu pewną tradycją z jednej strony, z drugiej zaś jest on bardziej ekonomiczny, jeśli tak można powiedzieć, pozwala połączyć delimitację składniową ze zjawiskami nieskładniowymi w sposób mimo wszystko bardziej czytelny, niż gdybyśmy próbowali robić to w obrębie prozy uzupełnionej o jakąś dodatkową notację, co wynika także, jak należy sądzić, z przyzwyczajenia do wielowiekowej konwencji.

Ważnym kontekstem rozważań jest to, że w dziejach wiersza polskiego wykształciły się dwie główne metody zapisu tekstu poetyckiego, tradycyjna i awangardowa. Domaga się to bardziej szczegółowych badań, w tej chwili posłużmy się więc upraszczającym zapewne modelem, że zapis tradycyjny dzieliłby wiersz na wersy graficzne przy jednoczesnym zastosowaniu znaków interpunkcyjnych, wykorzystywanych również w prozie<sup>8</sup>. Zapis awangardowy, w uproszczeniu oczywiście, rezygnowałby ze znaków interpunkcyjnych, jego dodatkowym uzupełnieniem może być natomiast typograficzna wizualność, problematyzująca niejednokrotnie kwestię lektury linearnej. (Stanowi ona jednak osobny problem.) W takim rozumieniu każdy zapisany wiersz jest tekstem graficznym, podobnie zresztą jak zapis prozatorski; pewne utwory, które w mniejszym lub większym stopniu odstępują od tradycyjnego linearnego zapisu lub dodają różnego rodzaju wyróżnienia (np. pogrubienie, niestandardowe rozmieszczenie tekstu, pionowe ustawienie fragmentu utworu, ikoniczność wiersza i in.) określać by należało mianem „wiersza (lub utworu) typograficznego”. Jeszcze innym rodzajem wiersza jest tzw. wiersz graficzny (wizualny, ilustracyjny; kaligram). Różnica między

---

<sup>8</sup> Jak wiadomo, również w prozie możliwa jest rezygnacja ze znaków interpunkcyjnych i wielkich liter, jak np. w *Duszyńce* Tadeusza Różewicza.

wierszem a prozą w zapisie polegałaby więc na tym, że w prozie rozmiar wersu (linii) zależna jest od dostępnej „przestrzeni” (szerokości/długości) materialnego nośnika, jego możliwą rozpiętość/szerokość określa szerokość strony i parametry typograficzne, wiersz natomiast delimitowany jest graficznie inaczej, nie tyle w niezwiązany, co w znacznie mniejszym stopniu podlegający materialnemu ograniczeniu sposób. Widać to nie tylko wtedy, gdy wers utworu literackiego nie wypełnia całej rozpiętości strony, ale i wtedy, gdy ją przekracza, co oznaczane jest przeniesieniem pozostałej części do kolejnej linijki, wyrównaniem jej do prawej strony i, niekiedy, poprzedzeniem tej przeniesionej cząstki nawiasem kwadratowym. Chodzi o to, że zapis wiersza tradycyjnego, jego powiedzmy graficzne *signifiant*, traktowany jest zazwyczaj jako „przezroczysty” nośnik znaczenia tekstu lub nienastręczająca problemów interpretacyjnych wskazówka realizacji brzmieniowej, gdy de facto ta przezroczystość nie jest wcale oczywista także w przypadku tradycyjnych form zapisu<sup>9</sup>.

W swoim wywodzie posłużę się eksperymentem graficznym, jakim jest inny – prozatorski właśnie – zapis wiersza lub zapisanie jego fragmentu przy pomocy innej konwencji zapisu wiersza niż przyjęta przez poetę. Nie jest to w żadnym wypadku chęć poprawiania poety, a jedynie próba zobrazowania dość prostego faktu, że specyfika organizacji brzmieniowej tego utworu w przypadku wielu jego części (wersów w sensie graficznym) nie zmieniłaby się w zapisie prozatorskim. Jak wiadomo, ten typ eksperymentu „zapisowego” jako pierwszy zastosował Kazimierz Wóycicki w opublikowanej w roku 1912 pracy *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*:

Kazimierz Wóycicki, z ukosa patrzący na rozszerzanie się w młodopolskiej poezji *vers-libre*'u i solidaryzujący się z jego francuskimi krytykami, przeprowadza analizę prozodyjną *Ogrodu uśpionego* Staffa, rozpatrując tekst bez uwzględnienia nadanego mu podziału wierszowego. Wóycicki stwierdza, że granice, jakie nadał wersom Staff, pokrywają się, z jednym wyjątkiem, z granicami intonacyjnymi występującymi w normalnym toku języka artystycznego. Na tej zasadzie rozczłonkuje następnie fragment analizowanej przez siebie przedtem prozy poetyckiej (D-moll, Andante) i otrzymuje z niej „wiersz wolny” (cudzysłów charakterystyczny dla Wóycickiego). Wniosek ogólny o tożsamości wolnego wiersza i prozy poetyckiej – odbił się długotrwałym echem w poglądach fachowców i niefachowców<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Najlepszym przykładem niewystarczalności grafii tradycyjnej jest poezja Kamila Cypriana Norwida z jej rozbudowaną interpunkcją i parainterpunkcją. Na temat wersologicznego sproblematyzowania tej kwestii w odniesieniu do wiersza wolnego zob. W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*.

<sup>10</sup> Przedstawiam to w omówieniu Zygmunta Siatkowskiego. Zob. Z. Siatkowski, *Wersyfikacja*

Cel tych zabiegów będzie podobny: sprawdzić, czy i w jakim stopniu tradycyjny zapis wierszowy jest konieczny, czy w realizacji głosowej domaga się jakichś dodatkowych w stosunku do prozy cech eufonicznych i, z drugiej strony, czy zapis prozatorski jest w stanie odzwierciedlić te cechy, które są uznawane za właściwe jedynie dla wiersza? Pytania te wydają się zasadne również ze względu na skomplikowanie składniowe utworu Zbigniewa Herberta.

### 3

*Rovigo* ma zapis wierszowy i to jest pewne, dostrzegalne tzw. gołym okiem. Problemy pojawiają się w momencie, w którym chcemy nadać mu kształt brzmieniowy. Gdy pytamy, jak należy ten utwór wykonać, jak go, w miarę poprawnie, zgodnie z zawartymi w jego zapisie wskazówkami, przeczytać. Kwestia ta pojawia się na samym początku utworu, już w pierwszym wersie bowiem Herbert, na końcu tworzących go dwóch równoważników zdań stawia kropki:

STACJA ROVIGO. Niejasne skojarzenia. Dramat Goethego<sup>11</sup>

Kropka w wierszu nie jest oczywiście niczym dziwnym, podobnie jak zdanie czy jego równoważnik w obrębie wersu. Tak się jednakże składa, że główny, najczęściej występujący w tym utworze wzorzec rytmiczny – pięciozestrojowiec – w *Rovigo* pojawia się dopiero od drugiego wersu i że pierwszy wers to właściwie proza, z wyraźnie wydzielonymi samodzielnymi częściami składniowymi, o czym świadczą właśnie postawione przez poetę kropki.

Wers ten – w zapisie, a więc wers graficzny – jest wprawdzie w realizacji głosowej sześcioprzyciskowy, ale wyraźnie wyczuwalne jest jego rozpadanie się na trzy dwuprzyciskowe całości. Na tyle wyraźne, że trudno go potraktować jako samodzielną całość brzmieniową, „naddaną” wobec podziału intonacyjno-składniowego. Zarazem swoistemu sprozaizowaniu tego wersu towarzyszy dwuakcentowy rytm, będący wynikiem dwuprzeciwności rozpoczynających wiersz równoważników zdania oraz następującej po

---

Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza, „Pamiętnik Literacki” 1958, nr 3, s. 124. Zob. też K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1960, s. 262–263.

<sup>11</sup> Z. Herbert, *Rovigo*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 631–632.

nich przedprzerzutniowej części kolejnego. Już na samym początku utworu mamy więc do czynienia z dość zaskakującą sytuacją, tzn. wersowi jako jednostce graficznej odpowiada proza na poziomie realizacji brzmieniowej, z dość wyraźnym, dwuakcentowym porządkiem rytmicznym (Albo, jeśli brać pod uwagę rytm, w obrębie jednego wersu graficznego występują trzy wersy dwuprzyciskowe). Sprawę nieco komplikuje przerzutnia, do tego jednak powrócimy w dalszych rozważaniach. Oczywiście, pierwszy wers, o ile nie kończy się przerzutniowo zawsze jest prozą – o wierszowości stanowi bowiem, powtarzalność pewnych struktur, tak się jednak składa, że o ile wers sześcioprzyciskowy pojawi się jeszcze trzykrotnie, to taka struktura sześcioprzyciskowości, z jej specyfiką rozdzielienia na trzy wyraźne części, już nie powróci<sup>12</sup>. Ważniejsze w tym miejscu wydaje się rozbitcie pierwszego wersu (graficznego) *Rovigo* na trzy niezależne brzmieniowo części, niepozwalające na potraktowanie go jako integralnej części brzmieniowej.

Osobną sprawą jest zastosowana na samym początku majuskuła, ale jako że pojawia się ona w wierszu jeszcze raz – chyba po raz pierwszy Herbert stosuje w tekście wiersza takie wyróżnienie graficzne, wcześniej bardzo rzadko stosował rozstrzelony druk<sup>13</sup> – to zajmiemy się nią później.

#### 4

Wróćmy zatem do kropki. Poeta pisał o niej tak:

W istocie kropka, którą za wszelką cenę staramy się oswoić, jest kością sterzącą z piasku, zatrzaśnięciem, znakiem katastrofy.

Jest interpunkcją żywiołów. Ludzie powinni posługiwać się nią skromnie i z należytą powagą, jak zwykle, gdy wyręczają los<sup>14</sup>.

Herbert posługiwał się kropką bardzo skromnie. W pierwszych pięciu tomach kropka pojawia się tylko raz, w wierszu *Prolog*, który jak wiadomo, miał być początkiem planowanego dramatu. Interpunkcja Herberta jest, jeśli

<sup>12</sup> Zob. „W systemach bezrozmiarowych, czy to zdaniowych, czy to emotywnych, i w wierszach nieregularnie mieszanych bardzo często zestaw dwóch wersów nie wystarcza do ich identyfikacji. Nie wystarcza też w regularnej, ale różnorodmiarowej strofice” [M. Dłuska, *Prace wybrane*, red. S. Balbus, t. 2: *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 2001, s. 121].

<sup>13</sup> Np. „kalendarz informuje dokładnie / że księżyc był w nowiu / i tak było na pewno / ale czy ona była i on / i ogród i czereśnie” [Z. Herbert, *Kalendarze Pana Cogito*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, s. 625].

<sup>14</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 352.

można tak rzec – myślnikowo-dwukropkowo-nawiasowa, a właściwie, biorąc pod uwagę składniowe zakończenia wersów, także wersowo-stroficzna. Te trzy znaki interpunkcyjne są używane przez poetę bardzo oszczędnie. Nie występują zatem przecinki, kropki, średniki, co zmieni się w późniejszej twórczości. Podkreślmy to – mowa jest o interpunkcji graficznej, formie zapisu, nie zaś o składni, ta bowiem u Herberta jest o wiele bardziej skomplikowana, także dlatego, że zależna od podziału tekstu na wersy. Wypowiedzi, fikcyjne bądź realne zaznaczone są przez tego poetę cudzysłowem lub myślnikiem dialogowym<sup>15</sup>. W zapisie wiersza zmiana następuje natomiast właśnie w tomie *Rovigo*. Poeta zaczyna stosować kropki, a nawet przecinki.

Brak znaków interpunkcyjnych w poezji Józefa Czechowicza pozwolił Jerzemu Kwiatkowskiemu wysnuć wniosek, że Czechowicz maksymalnie uprościł składnię<sup>16</sup>, co ma fatalne skutki w dydaktyce, bo rzadko który student ośmieli się nie zgodzić z wybitnym krytykiem i literaturoznawcą. Czechowicz ma akurat składnię dość skomplikowaną, niekiedy, a na tle innych poetów dość często, wieloznaczną właśnie z powodu niestosowania znaków interpunkcyjnych i, z wyjątkiem pierwszego zbioru, wielkich liter. Herbert w swoich pierwszych pięciu zbiorach oddziela od siebie zdania albo przy pomocy wielkich liter, albo przy pomocy wersów, albo przy pomocy strof (interlinii). To ważne dla teorii wiersza, zwłaszcza wiersza wolnego – podział na wersy może być graficznym znakiem podziału składniowego, znakiem końca zdania lub początku zdania, także podrzędnego, a krótsza lub dłuższa strofoida graficznym ekwiwalentem zdania. Nie jest to nic nowego, jeśli wziąć pod uwagę np. tzw. wiersz zdaniowy. Nie chodzi przy tym o zbieżność podziałów wersowego i składniowego, ale o to, że znak graficzny, jakim jest tzw. złamanie wersu, odpowiada właśnie podziałowi składniowo-intonacyjnemu i jeśli nie występują dodatkowe zjawiska, takie jak rytm, w zapisie nie tyle zastępuje tradycyjne znaki interpunkcyjne<sup>17</sup>, co jest ich ekwiwalentem. Uwaga ta dotyczy oczywiście zapisu pozbawio-

<sup>15</sup> Inaczej wygląda to oczywiście w krótkich prozach poetyckich, w których mamy do czynienia z tradycyjną interpunkcją. Osobną sprawą jest stosowane przez Herberta wcięcie graficzne części tekstu, które odpowiada zazwyczaj pewnej ambiwalencji w obrębie jednego podmiotu mówiącego („wielogłosowości”) i może mieć wpływ na sposób recytacji, bez modyfikacji jednakże kształtu wersyfikacyjnego.

<sup>16</sup> J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 151.

<sup>17</sup> W najbardziej klarownym modelu podział na wersy odpowiada wyodrębnieniu zdań podobnych współrzędnych łączonych bezspójnikowo, podział na strofoidy zamknięciu, zakończeniu zdania złożonego. Z tym wariantem mamy do czynienia na przykład w przypadku wiersza Julii Hartwig *Na cześć Monteverdiego*. Zob. R. Sioma, *Proza, wiersz, proza. Ryszard Krynicki „Kamień, szron”*, w: *Polska poezja i proza po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski i M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 269–271.



nego znaków interpunkcyjnych. W interpunkcyjnym, powiedzmy, zapisie wiersza, czyli w zapisie przedawangardowym, występowanie znaków interpunkcyjnych w klauzulach wersów nie tworzy odrębnego rodzaju zjawiska brzmieniowego, czyli jakiejś specjalnej, odmiennej od wyznaczanych przez porządek składniowo-intonacyjny pauzy, podwójność delimitacji nie oznacza tu zniesienia którejs z nich, metryczna wierszowość nie musi kolidować z intonacją.

Powróćmy ponownie do kropki. W *Rovigo* zaznacza się w ten sposób końce zdań, także wielokrotnie złożonych, lub ich równoważników, za wyjątkiem tych zakończeń zdania, które przypadają na końcach ostatnich wersów poszczególnych części wiersza, strof czy też dokładniej mówiąc, strofoid. Co więcej, w niektórych strofoidach kropka nie pojawia się ani razu. Podziałowi na części odpowiadają w tym utworze zmiany w tonacji emocjonalnej: na początku jest o wiele bardziej opisowy, relacjonujący, przerzutnie<sup>18</sup> i pauzy wewnątrzwersowe zdają się odpowiadać przypominaniu sobie, zastanawianiu się, spowalniają tok wiersza. Od drugiej części coraz wyraźniej widoczna staje się zdumiona emocjonalność, która kulminuje w krótkich częściach kończących utwór. Logika, jeśli tak można powiedzieć, wiersza wskazuje na to, że znak zakończenia zdania nie pojawia się na końcu strofy, gdyż jest tam najwyraźniej niepotrzebny. Znakiem końca części (strofoidy) i zarazem końca zdania jest w tym wypadku (zakończenia strofoidy) odstęp pomiędzy poszczególnymi częściami, tzw. interlinia. Ten sam znak – interlinia – pełni podwójną funkcję delimitacyjną. Podkreślmy to: kropki są potrzebne wewnątrz poszczególnych części. Z punktu widzenia badacza twórczości Herberta, uwzględniającego także warstwę brzmieniową jego wierszy i technikę ich zapisu, nasuwać się musi pytanie, dlaczego wcześniej do zaznaczania początków zdań, a co za tym idzie, końców zdań je poprzedzających, wystarczały poecie tylko wielkie litery, tutaj zaś wstawia dodatkowo kropki?

Oznacza to zarazem, że podział na wersy graficzne w niektórych przypadkach odpowiada słabszym niż zakończenie zdania podziałom składniowym, że odpowiada on granicom pomiędzy poszczególnymi zdaniami cząstkowymi, w obrębie zdania złożonego, czyli jest graficznym ekwiwalentem przecinka lub średnika. Oczywiście, nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy

<sup>18</sup> Na temat przerzutni zob.: R. Tsur, *Sposoby dźwiękowej realizacji przerzutni – zagadnienia percepcji i manipulacje eksperymentalne*, przeł. J. Płuciennik, B. Śniecikowska, w: *Językoznawstwo kognitywne III: Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. O. Sokołowska, D. Stanulewicz, Gdańsk 2006, s. 396–409; A.S. Mastalski, *Przerzutnia i wersyfikacja (na marginesie prac Giorgia Agambena i Adama Kulawika)*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25, s. 26–41; A.S. Mastalski, *Ruch i znaczenie (w) przerzutni*, „Studia Poetica” 2022, nr 10, s. 180–205; J. Potkański, *Rola przerzutni w wierszach Zbigniewa Herberta*, s. 25–34.

koniec strofy ma postać pełnej kadencji, czy należałoby brać pod uwagę jakieś zakończenia półotwarte, które oddaje się przy pomocy wielokropka lub, niekiedy, trzech lub jednego myślnika, co zdarzało się również Herbertowi<sup>19</sup>. Jaki to jest rodzaj zakończenia zdania, rozstrzygnąć powinna już szczegółowa interpretacja wiersza, uwzględniająca także jego znaczenie i wymiar emotywny, choć należy brać pod uwagę sytuacje nierozstrzygalne<sup>20</sup>.

## 5

Zacytujmy w całości pierwszą część Rovigo:

STACJA ROVIGO. Niejasne skojarzenia. Dramat Goethego  
albo coś z Byrona. Przejeżdżałem przez Rovigo  
n razy i właśnie po raz n-ty zrozumiałem  
że w mojej geografii wewnętrznej jest to osobliwe  
miejsce chociaż na pewno ustępuje miejsca  
Florencji. Nigdy nie dotknąłem go żywą stopą  
i Rovigo zawsze przybliżało się lub uciekało w tył

Z wyjątkiem zakończenia wersów trzeciego i ostatniego, które są zgodne z podziałem składniowym (prozatorskim), we wszystkich pozostałych przypadkach mamy do czynienia ze słabszą lub mocniejszą przerzutnią, tzn. w jej tradycyjnym ujęciu niezgodnością podziału składniowego i wersowego, w większości przypadków wyraźnie tu wyczuwalną, domagającą się w realizacji brzmieniowej zawieszenia głosu, jakiejś postaci pauzy, nie na tyle mocnej, by uznać ją za koniec lub urwanie zdania. Mówiąc dokładniej, jakiś rodzaj pauzy występuje tu wraz z osłabianiem spadku lub wznoszenia się intonacji, w zależności od tego, w którym miejscu zdania przypada przerzutnia. Nie byłoby w tym nic zaskakującego, gdyby nie fakt, że z dość mocnymi pauzami mamy do czynienia również w obrębie wersów, na dodatek występują one po słowie przerzuconym, co skutkuje osłabieniem, jeśli nie zniesie-

<sup>19</sup> Np. w drugiej części wiersza *O róży*: „koronacje zawiłe / wirydarze modlitwy / obrzędy pełne złota / płonące kandelabry / potrójne wieże milczenia / promienie złamane na szczytach / dno – //” [Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 30]; w „wygłosie” ostatniego wersu pierwszej części *O bębnie*, podobnie w ostatniej strofoidzie pierwszej części wiersza *Pan Cogito myśli o krwi*. Trzy myślniki pod rząd pojawiają się w *Pan Cogito. Ars longa*: wysilają umysł i ciało / by wyrazić to co / poza – / to co / ponad – – –//” [tamże, s. 660]. W niemałej części wierszy Zbigniewa Herberta nie jednak jakichkolwiek znaków interpunkcyjnych, co pozwala przypuścić, że wieloznaczność składniowa poezji Czechowicza, jak się wydaje, znacznie większa niż Herbertowskiej, nie jest skutkiem rezygnacji ze znaków interpunkcyjnych.

<sup>20</sup> Zob. M. Głowiński, *Kunsztu wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 129–141.

niem najczęściej pojawiającego się w tej części – pięć na siedem wersów – pięcioprzyciskowca. W realizacji brzmieniowej w tych miejscach wiersz chyli się, jeśli tak można powiedzieć, ku prozie, w jej odmianie retorycznej, wzbo-gaconej pauzami intencjonalnymi, niesystemowymi, tzn. takimi, które nie wynikają z polskiej składni i zasad interpunkcji. Sprawą dyskusyjną wydaje się to, na ile pięcioprzyciskowość tych wersów jest wyczuwalna, co prowadzi do pytania o integralność poszczególnych wersów jako niezależnych od składni jednostek brzmieniowych.

Czy w tej części wiersza coś by się zmieniło, gdybyśmy zapisali go prozą, zamiast podziałów wersowych wstawiając znaki interpunkcyjne?

STACJA ROVIGO. Niejasne skojarzenia. Dramat Goethego... albo coś z Byrona. Przejeżdżałem przez Rovigo... n razy i właśnie po raz n-ty zrozumiałem, że w mojej geografii wewnętrznej jest to osobliwe... miejsce, chociaż na pewno ustępuje miejsca – Florencji. Nigdy nie dotknąłem go żywą stopą – i Rovigo zawsze przybliżało się lub uciekało w tył.

Założmy wstępnie, że wewnątrz zdaniowe pauzy oznaczone wielokropkiem i myślnikiem, są ekwiwalentami pauzy przerzutniowej (i w jednym, i w drugim przypadku mamy do czynienia z arbitralnością pauzy). Jak zostało powiedziane, pięcioprzyciskowość jest w tej części aż trzykrotnie osłabiana mocnymi, kończącymi zdanie (raz podrzędne) pauzami składniowymi wewnątrz wersów. Rozpoczynające pierwszy wers dwusłowne równoważniki zdań, z „mocnymi”, wyrazistymi zakończeniami, wprowadzają dość wolne, refleksyjne tempo, które będzie zwalniać i przyspieszać wskutek intonacyjnego „kołysania” wywołanego zarówno przerzutniami, jak i wspomnianymi pauzami wewnątrzwersowymi (i jednych, i drugich najwięcej jest właśnie w tej części), oraz „przyspieszeniami” na dłuższych odcinkach pozbawionych takich intonacyjnych „katarakt”. Tam, gdzie one się znajdują, wzorzec pięcioprzyciskowy rozpada się jednakże, raz na układ 3 + 2 akcenty główne, dwukrotnie zaś na 1 + 4. W tym drugim przypadku jest to o tyle istotne, że czterestopowe części są zarazem jedenastozgłoskowe, w wariantcie sylabicznym 6 + 5 oraz 7 + 4. Ten pierwszy wydaje się bardziej plastyczny i łatwiej wyczuwalny, nawet wtedy, gdy występuje tylko jeden raz.

Mogłoby się wydawać, że takie doszukiwanie się innych niż pięcioprzyciskowy wzorców metrycznych, na dodatek jako, wprawdzie znacznych, ale tylko części wersów, czy też doszukiwanie się ponadwersowych, tzn. realizowanych przez więcej niż jeden wers realizacji wzorca pięcioakcentowego jest już przesadą, jednakże nie jest to ani nic nowego w poezji polskiej, ani też nie są to tak całkiem odosobnione przypadki w tym wierszu. Tym bardziej, że czwarty, długi, dwudziestodwusylabowy wers części czwartej przedzie-

lony zostaje myślnikiem po 11 sylabie, czyli w połowie, co dzieli go na dwie jedenastozłóskowe części, z wyraźnym działem średniówkowym 6 + 5:

wyrastała nagle z równiny góra – przecięta czerwonym kamieniołomem

Logika zdania (składnia), każe intonacyjnie łączyć imiesłowny równoważnik zdania z części drugiej cytowanego wyżej wersu ze zdaniem je poprzedzającym, z jego ostatnim słowem, zarazem rozdzielający ten wers (graficzny) myślnik domaga się jakiegoś deklamatorycznego rozdzielenia, wzmocnienia przedziału składniowego w tym miejscu, nie takiego jednak, które naruszyłoby ciągłość tego wielokrotnie złożonego zdania, co jednocześnie wydaje się jeśli nie niemożliwe, to przynajmniej bardzo trudne bez rozdzielenia tej linii na dwie brzmieniowe części.

Z jakichś względów Herbert te dwa jedenastozgłoskowce chciał jednak zapisać w jednym długim, choć wcale nie najdłuższym w jego poezji wersie i na dodatek rozdzielić od siebie myślnikiem. Nie zmienia to jednak faktu, że realizuje ono pewien wzorzec sylabiczny i jeśli wiersz rozumieć jako rytm, ten monostych w zapisie sam w sobie jest już wierszem: jedenastozgłoskowym dystychem ze średniówką po szóstej sylabie, czego nie zmieniłyby nawet zapis prozatorski, tzn. w obrębie niedzielonej na wersy prozy ten krótki fragment brzmiałby tak samo.

Z kolei jednowersowa część piąta realizuje, oprócz dominującego pięcioprzyciskowego, wzorzec trzynastozgłoskowca polskiego, czyli 7 + 6, z obowiązkowymi akcentami na sylabę szóstą i dwunastą:

#### W ASYŚCIE JAKICH DZWONÓW ZJAWIASZ SIĘ ROVIGO

W części czwartej natomiast, trzywersowej, schemat ten jest realizowany w wersie drugim, w pierwszym natomiast przed myślnikiem mamy do czynienia z układem 8 + 5:

A przecież było to miasto z krwi i kamienia – takie jak inne  
miasto w którym ktoś wczoraj umarł ktoś oszalał  
ktoś całą noc beznadziejnie kaszlał

Trzynastozgłoskowiec pojawia się jeszcze trzykrotnie w wierszu, choć nie zawsze w swej podstawowej, najbardziej plastycznej postaci trzynastozgłoskowca polskiego ze średniówką po siódmej sylabie i akcentami na szóstej i dwunastej:

[strofoida 1]

miejsce chociaż na pewno ustępuje miejsca [13, 7 + 6, 2 + 11 (5 + 6)]

[strofoida 2]

zrabowane miasto ojców. Żyłem rozpięty [13, 8 + 5]

[strofoida 5]

miasto w którym ktoś wczoraj umarł ktoś oszalał [13, 7 + 6]

Z kolei jedenastozgłoskowiec z wyraźną średniówką pojawia się ponownie w jednym z końcowych wersów:

nic tylko stacja – *arrivi* – *partenze*

## 6

Dodajmy jeszcze dwie rzeczy. Pierwszy wers *Rovigo* jest sześcioprzyciskowy, z bardzo wyraźnym podziałem na trzy dwuprzyciskowe części, na tyle wyraźnym, że brzmieniowo można go potraktować jako trzy odrębne dwuprzyciskowe cząstki-wersy. Po drugie, pytanie o różnicę pomiędzy zapisem prozatorskim i wierszowym jest pytaniem o to, czy w tym drugim, prozatorskim, wyczuwalna jest swoista, odwrócona intonacyjność, tzn. inaczej niż w porządku składniowym rozpoczynanie wersu od spadku intonacji (kadencja), by od pewnego momentu, po sześciu sylabach w wersie drugim, po dwóch w piątym i trzech w szóstym, kadencja mogła się wznosić. (Ważniejsze jest chyba jednak to, że w pierwszym przypadku wznoszenie zaczyna się po dwóch, a w pozostałych po jednym zestroju.) Byłyby to przypadki odrębnej od prozatorskiej intonacji wersu, co stanowiłoby zarazem o jego integralności brzmieniowej jako wersu właśnie – odmiennej od delimitacji składniowej, ale również od nieskładniowej pauzy intencjonalnej (emotywnej), która może także wystąpić w prozie; całości brzmieniowej, domagającej się specjalnego, innego niż interpunkcyjny sposobu oznaczenia (właśnie podziału na wersy).

- STACJA ROVIGO. Niejasne skojarzenia. Dramat Goethego albo coś z Byrona. Przejeżdżałem przez Rovigo n razy i właśnie po raz n-ty zrozumiałem że w mojej geografii wewnętrznej jest to osobliwe
- 5 miejsce chociaż na pewno ustępuje miejsca Florencji. Nigdy nie dotknąłem go żywą stopą i Rovigo zawsze przybliżało się lub uciekało w tył<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Wszelkie wyróżnienia przy użyciu rozstrzelonego druku zastosowane w tekście wiersza pochodzą od autora artykułu.

Pozostałe cztery wersy nie sprawiają takiego problemu w zapisie prozatorskim. Zrobmy zatem kolejny eksperyment i pamiętając o pytaniu o konieczność zapisu wierszowego, zapiszmy teraz pierwszą część *Rovigo* notacją, jaką poeta stosował w pierwszych pięciu zbiorach wierszy, tzn. „bez-kropkową”:

STACJA ROVIGO  
 Niejasne skojarzenia  
 Dramat Goethego [1]<sup>22</sup>  
 albo coś z Byrona  
 [5] Przejeżdżałem przez Rovigo [2]  
 n razy i właśnie po raz n-ty zrozumiałem [3]  
 że w mojej geografii wewnętrznej jest to osobliwe [4]  
 miejsce  
 chociaż na pewno ustępuje miejsca [5]  
 [10] Florencji  
 Nigdy nie dotknąłem go żywą stopą [6]  
 i Rovigo zawsze przybliżało się lub uciekało w tył

W tym przypadku wyraźniej niż z zapisie prozatorskim widać, że niezależnie od zapisu zostaje zachowany swoisty, intonacyjny rytm wersów 8–11, które w wersji oryginalnej są wersami 5 i 6. Rytm, który tworzą przerzutnia, krótki i z tego względu, chciałoby się powiedzieć, gwałtowny poprzeczniowy spadek intonacji, obejmujący jeden akcent czy zestrój akcentowy, wewnątrzwersowa w oryginale, tu międzywierszowa pauza interpunkcyjna i następujące po niej spokojne, płynne, obejmujące cztery zestroje wznoszenie się intonacji po tej pauzie, aż do akcentu logicznego tych zdań przypadającego w ostatnich słowach wersów – „miejsca”, „stopą”. Podobnie jest w wersach 4 i 5 w powyższym zapisie. Czyli foniczną cechą tych fragmentów jest kolejność występowania pauz (składniowych i przerzutniowych) z jednej strony, z drugiej natomiast powtarzalność struktury w wersach 8–11 powyższego zapisu (5–6 oryginału): przerzutnia, jednoakcentowy spadek intonacji, pauza, czteroakcentowe wznoszenie się intonacji, na dodatek ujęte w formę jedenastozgłoskowca.

Jeżeli jednak zapis prozatorski niewiele, a właściwie nic tu zatem zmienia, to po co go w ogóle zastosowano? Odłóżmy na chwilę bardziej szczegółową, funkcjonalną odpowiedź, tzn. wykazującą, że jest to zapis najbardziej ekonomiczny, który pozwala łączyć tradycyjnie rozumiany wiersz, czyli

<sup>22</sup> Cyfry w nawiasach kwadratowych na końcu niektórych wersów oznaczają numer wersu w oryginalnym zapisie.

wiersz rytmiczny, z innymi zjawiskami, w tym z obszaru prozy, ale jak zobaczymy, nie tylko. Póki co odpowiedzmy ogólnie, acz bez wątpienia prawdziwie: bo taka jest główna tradycja poezji europejskiej.

## 7

Przyjrzyjmy się teraz cytowanemu już wcześniej czwartemu wersowi części czwartej:

wyrastała nagle z równiny góra – przecięta czerwonym kamieniołomem

W *Rovigo* taka dość mocna pauza, myślnikowa właśnie, pojawia się jeszcze dwukrotnie:

[strofoida 5]

A przecież było to miasto z krwi i kamienia – takie jak inne

[strofoida 5]

nic tylko stacja – *arrivi* – *partenze*

Pierwszy z cytowanych wyżej wersów z części piątej jest o tyle ciekawy, że część przedmyślnikowa realizuje wzorzec zarówno pięcioprzyciskowy, jak i trzynastozgłoskowy (myślnik wzmacnia tu tu dział składniowy); drugi przykład to, jak zauważyliśmy wcześniej, jedenastozgłoskowiec. Nasuwa się jednakże pytanie o integralność brzmieniową takich wersów, zwłaszcza jeśli stanowią one część wielokrotnie złożonych zdań z jednej strony, z drugiej strof, których wersy kończą się jakimś wyraźnym działem zdaniowym. Dwudziestodwusylabowy wers, który za sprawą podzielenia go myślnikiem układa się w jedenastozgłoskowy dystych, jest częścią takiej oto całości – trzeciej z kolei części tego wiersza (strofoidy czwartej):

Rovigo nie odznaczało się niczym szczególnym było  
 arcydziełem przeciętności proste ulice nieładne domy  
 tylko przed albo za miastem (zależnie od ruchu pociągu)  
 wyrastała nagle z równiny góra – przecięta czerwonym kamieniołomem  
 podobna do świątecznej szynki obłożonej jarmużem  
 poza tym nic co by bawiło smuciło zastanawiało oko

Jak widać, poza wersem pierwszym, w którym mamy do czynienia z przerzutnią, za sprawą której jest on pięcioprzyciskowy (w kolejnych wersach tej części nie zostaje to zachowane), podział na wersy odpowiada tutaj granicom pomiędzy zdaniem podrzędnymi i zapis prozatorski nie zmienia

intonacyjnej postaci tej sześciowersowej strofy. Znak specjalny, którym jest właśnie łamanie wersu, a który będzie odpowiednikiem pauzy intencjonalnej czy ekspresyjnej, a więc pauzy niesystemowej, nieskładniowej, konieczny jest tylko na końcu wersu pierwszego.

Konieczne jednak jest pewne zastrzeżenie. Otóż podział na wersy uznać można za czynnik nieposiadający dodatkowego, pozaskładniowego ekwiwalentu brzmieniowego (z wyjątkiem wersu pierwszego), tylko przy uwzględnieniu „logiki składni” (struktury pod- i nadrzędności syntaktycznej w zdaniu wielokrotnie złożonym) oraz przy próbie brzmieniowego oddania tej wielokrotnej złożoności również jako całości intonacyjnej, tzn. przy pewnym osłabianiu kadencji kończących zdania cząstkowe i antykadencji rozpoczynających po nich następujące, co umożliwia odtworzenie i zarazem odbiór (słyszenie) tego fragmentu właśnie jako wielokrotnie złożonej składniowo całości. Pewną wskazówką, że tak właśnie ma być, jest jednokrotne w tym utworze zastosowanie w obrębie trzeciego wersu (graficznego) nawiasów (parataksa) i w wersie następnym myślnika, wydzielających osobne części składniowe, przy jednoczesnej rezygnacji z użycia przecinków, nie tylko „wyliczeniowych”, ale również międzyzdaniowych. Szerzej – szeroko rozumiana zdaniowość tego wiersza, czyli kończenie większości klauzul działami składniowymi, ale też plastyczna, rozbudowana, różnorodna składnia, która podobnie jak podział na części i wersy, zdaje się pełnić funkcję emotywną, jest jego cechą równie ważną, jak zabiegi nieskładniowe, takie jak rytm czy przerzutnie. Herbert jest bowiem poetą pamięci nie tylko – pozostańmy na płaszczyźnie fonicznej – wersyfikacyjnej, za sprawą czego aktualizuje, nie zawsze w całości, ale bardzo często, różne systemy wersyfikacyjne, a w ich obrębie różne miary wierszowe, pracując jednakże w znakomity sposób również wierszem wolnym (bywa że rytmizowanym) i wykorzystując przy tym, tak semantycznie, jak i emotywnie z możliwości form pogranicznych. (Także zresztą, jak wiadomo, z jak najdosłowniej rozumianej prozy). Herbert jest również poetą składni, delimitacja składniowo-intonacyjna odgrywa w jego twórczości – poetyckiej – niemniejszą rolę niż wersyfikacyjna. (Choć jest to, oczywiście argument o słabszej mocy.)

## 8

Jeśli chodzi o drugą część wiersza to zapis wierszowy również, jak w pierwszej i trzeciej, wydobywa „na jaw” przerzutnie kończące niektóre wersy, choć nie jest to tak częste, jak w przypadku pierwszej. W poniższym zapisie te pauzy intencjonalne (nieskładniowe) zastąpione zostały myślni-



kami. Pewną wątpliwość nasuwają dwa pierwsze wersy, w których klauzulach występują słowa „Altichiera” (pierwszy) i „Ferrary”.

Żyłem wówczas miłością do Altichiera – z Oratorium San Giorgio w Padwie i do Ferrary, którą kochałem, bowiem przypominała moje – zrabowane miasto ojców. Żyłem rozpięty – między przeszłością a chwilą obecną, ukrzyżowany wielokrotnie przez miejsce i czas<sup>23</sup>.

Dwa pierwsze wersy mają łącznie 27 sylab, więc raczej nie zostaną wypowiedziane na jednym wydechu, podział na wersy wprowadza tu zatem coś w rodzaju łagodnej przerzutni, która osłabia nieco związek intonacyjny grupy „z Oratorium San Giorgio w Padwie” z poprzedzającym ją „Altichiera”. Biorąc zatem pod uwagę, że wersy (graficzne) trzeci i czwarty mają zakończenie przerzutniowe, można powiedzieć, że jedynym zjawiskiem fonicznym, które domaga się w tej części zapisu wierszowego (znaku innego niż interpunkcyjny) są trzy przerzutnie, modyfikujące intonacyjne zakończenia wersów, na końcach których się pojawiają, i początków wersów po nich następujących. (Albo: trzy pauzy intencjonalne modyfikujące intonację.) Więcej, pierwsza z nich, występująca po słowie „Altichiera” wydaje się niezastępowalna, ze względu na swoją znacznie słabszą wyrazistość, żadnym z dość mocnych znaków interpunkcyjnych, jak myślnik czy wielokropka. Jak już zostało powiedziane, przerzutnie wydzielają tu dwie części, z których druga ma trzynaście sylab w wyraźnie wyczuwalnym układzie 7 + 6: „którą kochałem, bowiem przypominała moje – zrabowane miasto ojców. Żyłem rozpięty”. Dość wyraźnie wyczuwalny jest tu zarówno czterozestrojowy rytm dwóch pierwszych wersów, który powraca w dwóch ostatnich, jak i pięciozestrojowy trzeciego i czwartego. Warto jednak pamiętać, że kształt prozodyjny tej części utworu Herberta tworzy – poza przerzutnią i pięcio- oraz czteroprzyciskowością – również intonacja zdaniowa, która domaga się wyodrębnienia dwóch samodzielnych złożonych elementów składniowych.

Pięcioprzyciskowość staje się bardziej widoczna w końcowych partiach tekstu, obejmując pięć ostatnich wersów, w tym aż dwie wydzielone strofoidy jednowersowe. Ten wzorzec rytmiczny jest jednak niezależny od formy zapisu.

---

<sup>23</sup> Zapis oryginalny tej części przedstawia się jak następuje: „Żyłem wówczas miłością do Altichiera / z Oratorium San Giorgio w Padwie i do Ferrary / którą kochałem bowiem przypominała moje / zrabowane miasto ojców. Żyłem rozpięty / między przeszłością a chwilą obecną / ukrzyżowany wielokrotnie przez miejsce i czas”.

## 9

W zakończeniu wiersza ponownie pojawia się wielka czcionka, tym razem w całym, wyodrębnionym jako strofoida wersie (graficznym), w ostatnim zaś wersie mamy do czynienia z powiększoną pauzą graficzną<sup>24</sup>. Jeśli chodzi o majuskułę, to wydaje się ona pełnić funkcję emotywną, wyrażać zdziwienie mechanizmem pamięci, który każe pamiętać o stacji Rovigo. Jest właśnie emocjonalnym wyróżnieniem tego fragmentu, ale i, powiedzmy, wzruszonym uwzniośleniem, być może melancholijnym, przestrzeni nieobecności. Interpretacja tego wersu i tego zabiegu, także afektywna, to oczywiście rzecz do dyskusji. O wiele bardziej jednoznaczna jest funkcja zastosowanej tu majuskuły, która nie tylko bardziej, jeśli tak można powiedzieć, wizualizuje utwór, ale pełni też funkcję semantyczno-emotywną.

Trudniej natomiast zinterpretować pojawiającą się na sam koniec powiększoną pauzą graficzną:

i dlaczego myślę o tobie Rovigo Rovigo

Jaki kształt brzmieniowy jej nadać? Jak ma być mocna? I jak brzmieniowo interpretować to, co rozdziela? Czy da się stworzyć jej inny ekwiwalent graficzny, zachowujący ten sam efekt brzmieniowy? A może są to „pauzy” (odstępny) tylko „dla oczu”, to znaczy graficzne? Raczej nie, przypadają bowiem w miejscach mocnych działów składniowych. W notacji prozatorskiej mogłyby one wyglądać tak: „I dlaczego myślę o tobie... Rovigo... Rovigo...”. Albo tak: „I dlaczego myślę o tobie – Rovigo – Rovigo...”. Nie da się także wykluczyć takiego wariantu: „I dlaczego myślę o tobie – Rovigo... Rovigo...”. Nie bez znaczenia wydaje się też pytanie o wersyfikacyjny format tego fragmentu w notacji, którą Herbert stosował wcześniej, a która nie tylko nie posługuje się kropką, ale również tego typu „rozstrzeleniem” (częściowym) wersu. Wydaje się, że jedyny możliwy ekwiwalent w tym przypadku wygląda następująco:

I dlaczego myślę o tobie  
Rovigo  
Rovigo

<sup>24</sup> Powiększoną pauzą graficzną zastosował Herbert w wierszu *Do Yehudy Amichaja*: „A ty jesteś król i patrzysz na mnie z przyjaźnią / i obawą – jak długo mogę tułać się / po świecie // – Długo Yehudo Do końca//” [Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 610]. W tym utworze, inaczej niż w *Rovigo*, mamy do czynienia z dwoma samodzielnymi całościowymi, których nie spaja w integralną brzmieniowo całość ani rytm, ani tok przerzutniowy. Mówiąc inaczej, wers graficzny odpowiada prozie. Pauza graficzna znakowi interpunkcyjnemu: kropce. To pozwala pytać nie tylko o prozatorski zapis wiersza, ale również o wierszowy zapis prozy.

Choć zarazem możliwe tu jest zastosowanie wcięć, którymi Herbert posługiwał się już wcześniej, aczkolwiek w innym sposób:

I dlaczego myślę o tobie

Rovigo

Rovigo

W tym wersie jednakże najwyraźniej widoczna jest, z jednej strony, nierozstrzygalność pewnych kwestii oraz rola czytelnika w interpretacji, także brzmieniowej, z drugiej natomiast konwencjonalność, nieprzezroczyistość graficznego *signifiant* wiersza i możliwość więcej niż jednej konwencji zapisowej, nie tylko prozatorskiej.

## 10

Postulat Adama Kulawika, by przewyciężyć numeryczną (można rzec: klasyczo-strukturalistyczną) koncepcję wiersza, skutkowałą prozodyjną teorią wiersza: trójdzielny podziałem tekstów na prozę, wiersz oraz skandowanie (w praktyce również formy pośrednie). U podstaw tej typologii znalazły się cechy prozodyjne mowy, dominowanie którejś z nich w obrębie wypowiedzi lub jej części: w prozie intonacji, w wierszu pauzy, zaś w skandowaniu akcentu. Ten ostatni rodzaj delimitacji tekstu tym by się różnił od dwóch pozostałych, że w jego obrębie występują tylko dwie z wspomnianych cech prozodyjnych (akcent i pauza), w wierszu i prozie natomiast wszystkie trzy (jeszcze intonacja). Najwięcej wątpliwości budzi tu pauza jako kryterium wierszowości. Siłą rzeczy musi nasuwać pytanie o to, jakie cechy tekstu – poza zapisem – rozstrzygają, że mamy do czynienia z pauzą wierszową w przypadku form nieregularnych, zwłaszcza wiersza wolnego, w sytuacji, gdy w klauzulach wersów występują mocne działy składniowe, kończące zdania lub oddzielające od siebie elementy zdania złożonego, i gdy w zakończeniu wersu (raczej graficznego) lub w jego obrębie nie dochodzi do modyfikacji intonacji zdaniowej? Ujmując rzecz jeszcze inaczej: co w realizacji głosowej pozwala odróżniać pauzy wierszowe od składniowo-intonacyjnych (wiersz od prozy)? Czy są to różne rodzaje pauz? Czy możliwe są przypadki, że jakiś utwór poetycki zapisany prozą brzmiałby tak samo w realizacji brzmieniowej jak w zapisie wersowanym, tzn. czy podział na wersy z konieczności oznacza jakiś prozodyjny nadmiar lub różnicę w porównaniu z prozą? Czy, na przykład, *Stępy akermańskie* w zapisie prozatorskim powinny uzyskać inną realizację brzmieniową niż w wierszowanym?

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu, wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi, wśród fali łąk szumiących, wśród kwiatów powodzi, omijam koralowe ostrowy burzanu.

Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu; patrzę w niebo, gwiazd szukam przewodniczek łodzi; tam z dala błyszczą obłoki? tam jutrzienka wschodzi? To błyszczą Dniestr, to weszła lampa Akermanu.

Stójmy! – Jak cicho! – Słyszę ciągnące żurawie, których by nie dościgły żrenice sokoła; słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie, kędy wąż śliską pierśią dotyka się zioła. W takiej ciszy – tak ucho natężam ciekawie, że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła!

Dodajmy, że niemały utrudnieniem w lekturze głosowej jest sugerowanie czy domaganie się przez tekst pauz średnich, oznaczanych przez przecinki i średniki w zakończeniach zdań podrzędnych, przy jednoczesnym wskazaniu na całościowość, jeśli tak można powiedzieć, zdania wielokrotnie złożonego. Wiersz brzmieniowy jako tekst podwójnie delimitowany, jak ujmowała to tradycyjna wersologia, domaga się przecież zachowania także delimitacji składniowej i w przypadku *Stepów akermańskich* jest ona sygnalizowana bardzo wyraźnie. Struktura prozodyjna jest więc taka sama w obydwu przypadkach zapisu, a rytmiczność tego utworu rozpoznawalna bez względu na to, którą z jego wersji przyjmiemy<sup>25</sup>.

Cechy utworu Herberta o wiele lepiej oddaje zastosowane przez Witolda Sadowskiego w odniesieniu do wiersza wolnego odróżnienie delimitacji graficznej od różnych postaci delimitacji brzmieniowej, z tą zasadniczą modyfikacją, że graficzność wiersza, którą już wcześniej odróżniliśmy od jego typograficzności, jest również w przypadku wierszy tradycyjnych zespołem pewnych konwencji, które nie muszą mieć i często nie mają swojego dodatkowego odpowiednika fonicznego. Jest po prostu pewną tradycją zapisu wypowiedzi, odróżniającej ją – graficznie – od zapisu prozatorskiego, niekoniecznie zaś wskazówką do odmiennej lektury. Odmienność wynika z ukształtowania prozodyjnego, nie zaś z zapisu. Maria Dłuska sugerowała wprawdzie, że w przypadku pojawiania się w zakończeniach wersów graficznych sygnałów pauz składniowych należy je deklamatorycznie wzmocnić<sup>26</sup>, jednakże rozbijałoby to wiersz na osobne monostychy. Poza tym wy-czuwalna równoważność jednostek wierszowych w wierszu regularnym nie

<sup>25</sup> Podobnych problemów nastrocza zresztą pojęcie prozy rytmicznej, której tradycja wersologiczna przypisuje częściową rytmizację, co pozwala zapytać, czy odróżnia się ona od wiersza stopniem rytmizacji, czy może czymś innym? I czy nie należałoby wprowadzić rozróżnienia na prozę rytmiczną (regularnie), czyli wiersz regularny (rytmiczny) i prozę w mniejszym lub większym stopniu rytmizowaną.

<sup>26</sup> „Wtedy [czyli w przypadku wersów różnej długości oraz niesylabotonicznych klauzul – R.S.] funkcja klauzuli, funkcja konstytuująca wers, jest możliwa do zrealizowania przez

zawiesza fazowości, a tym bardziej linearności lektury, „projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji”, by użyć określenia Romana Jacobsona<sup>27</sup>, nie wyłącza, nie znosi szeregu właściwego dla osi kombinacji – wprawdzie „ekwiwalencja staje się konstytutywnym chwytem szeregu”, ten ostatni jednakże nadal istnieje. Jeśli nie występują dodatkowe zjawiska eufoniczne, mamy do czynienia z równorzędnością, nie zaś podporządkowaniem jednej zasady delimitacji drugiej, rytm i składnia występują tu obok siebie. Właściwie postawione pytanie brzmi zatem: które mechanizmy delimitacyjne generują pauzę i jakie jej rodzaje? A także, z jakimi w ogóle mechanizmami czy zasadami delimitacyjnymi mamy do czynienia w przypadku tekstu, zwłaszcza w przypadku tzw. wiersza w jego realizacji brzmieniowej?

Zasady takie są przynajmniej trzy: rytm (metrum oraz rytm wersowy i stroficzny, ale również intonacyjny), składnia oraz przerzutnia (pauza intencjonalna), w wierszu regularnym przypadająca po określonej liczbie sylab lub akcentów głównych, pozbawiona tej konsekwencji w wierszu nieregularnym i wolnym. Kolejną jest tzw. intonacja wierszowa, czyli modyfikacja porządku intonacyjnego, pełniąca funkcję rytmiczną. Niekoniecznie muszą to być zresztą zasady delimitacyjne, a po prostu pewne zjawiska brzmieniowe naddane nad porządek składniowy, a nawet rytmiczny, jak np. deklamatoryczne osłabienie działu składniowego, o którym wspominał Zbigniew Siatkowski, opisując wiersz Różewiczowski<sup>28</sup>. Niektóre z nich naruszają lub

---

takie spotęgowanie wyznaczników rozczłonkowania, jakie pojawia się w prozie w momentach szczególnie ekspresywnych, a nie raz po raz, jako przeciętna prozodyjna norma prozy. Wzmacnia się zakończenia, choćby nawet nie stały pod akcentem psychicznym, zwiększa się skalę ich spadków lub wzniesień intonacyjnych, wzmacnia tempo, wydobywając w klauzulach pauzy albo wzdłużenia” [M. Dłuska, *Prace wybrane*, s. 161]. Oznacza to, że jeśli nie zastosujemy dodatkowych środków deklamatorycznych, wierszowość nie będzie wyczuwalna, ich zastosowanie jednak nie pozwoli odróżnić wiersza od prozy ekspresywnej: zapis wierszowy, o ile nie pojawiają się pewne dodatkowe cechy, odpowiada segmentacji intonacyjno-składniowej.

<sup>27</sup> R. Jacobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972.

<sup>28</sup> Siatkowski bierze zresztą pod uwagę zarówno „zwiększanie mocy rozgraniczenia intonacyjnego” w klauzuli, jak i skrócenie pauzy wewnątrz wersu. „«Oto są moje sprawy. Żyję / I nic mi nie jest tak obce / jak ty umarły Przyjacielu.» / *Do umarłego* // Idzie o ekspresję intonacyjną. Bohater liryczny pośpiesznie przechodzi przez pierwsze stereotypowe zdanie i zatrzymuje się na stwierdzeniu najważniejszym: «Żyję», które samo jest wystarczającą przeciwwagą dla dwóch następnych wersów. Nic więc dziwnego, że musi być ono od nich oddzielone odpowiednio długą pauzą. By to zapewnić, skraca się pauzę poprzedzającą, nadaje się jej podrzędny charakter działu wewnątrzwersowego. A więc powstaje dwuczłonowy wers”. Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, s. 126, 143. Badacz jednak nie bierze pod uwagę ani wielkich liter, ani też kropek, które zostały zastosowane w tym w cytowanym fragmencie.

przynajmniej modyfikują porządek składniowy („prozatorski”), inne jedynie z nim współwystępują. Nie należy tu, moim zdaniem, dążyć do ujęć unifikujących tę różnorodność, wręcz przeciwnie, raczej stworzyć opis będący kombinatoryką szeregu zjawisk, odpowiadający ogromnej różnorodności empirii literackiej.

Równie ważną sprawą wydaje się kwestia stosowanej konwencji zapisu. Jak zostało powiedziane, Herbert stosuje zapis mieszany, korzystając z niektórych zabiegów właściwych poezji awangardowej. Zarówno kwestia wierszowości (czy jest wiersz?), jak i zapisu, przede wszystkim, dyspozycji deklamacyjnych zawartych w zapisie domaga się obszerniejszego omówienia. Skoncentrujmy się zatem na omawianym utworze. Jak wynika z wcześniejszych rozważań, nie we wszystkich wersach (graficznych) *Rovigo* mamy do czynienia z dodatkowymi, wynikającymi właśnie z podziału na wersy cechami brzmieniowymi: więcej, zapis prozatorski, wykorzystujący tradycyjną interpunkcję byłby równie, a może nawet bardziej adekwatny w przypadku niemałej części z nich. Kategorią, która najtrafniej zdaje się oddawać specyfikę utworu Zbigniewa Herberta jest „prozowiersz”. Jest to pojęcie znane przynajmniej od dwudziestolecia międzywojennego: tytuł jednego z utworów Brunona Jasieńskiego brzmi *Prozowierszem*.

Z punktu widzenia tradycyjnej wersyfikacji *Rovigo* jest wierszem tonicznym nieregularnym, o nieznaczej przewadze wersów pięcioprzyciskowych (15 na 28)<sup>29</sup>, na dodatek utworem, którego nieregularność jest potęgowana osłabieniem wyrazistości toku pięcioprzyciskowego w części pierwszej. Bardziej wnikliwa charakterystyka każe wyodrębnić wersy o formacie sylabicznym, co dotyczy najbardziej popularnych miar w poezji polskiej, czyli 11- i 13-zgłoskowca. Tradycja mieszania różnych systemów wersyfikacyjnych oraz różnych miar z tych systemów jest w liryce polskiej znana przynajmniej od dwudziestolecia międzywojennego, na tym bowiem zdaje się polegać słynna, jak to określił Kazimierz Wyka, nieśpiewna muzyczność poezji Józefa Czechowicza<sup>30</sup>. Można w odniesieniu do jego twórczości użyć kategorii: wiersz wolny polirytmiczny<sup>31</sup>. Również u Czechowi-

<sup>29</sup> Struktura numeryczna wiersza Herberta zobrazowana została w tabeli na końcu artykułu.

<sup>30</sup> Zob. R. Sioma, „Słów muzyka”. O eufonii Czechowicza [w przygotowaniu].

<sup>31</sup> Zob. J. Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”: o świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010, s. 104, 106. Polirytmiczność jako mieszanie w obrębie wiersza wolnego różnych systemów wersyfikacyjnych i różnych formatów w ich obrębie należy odróżnić od heterometryczności rozumianej jako stosowanie różnego metrum w obrębie jednego tekstu. Kazimierz Wóycicki stosował kategorię heterometryczności do wierszy regularnych [*Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, s. 112–128].

cza znajdujemy, choć częściej niż w poezji Herberta, aluzje wersyfikacyjne, tzn. rozbijanie miar wierszowych na więcej niż jeden wers (tak graficzny, jak i brzmieniowy) lub wyodrębnienie jakiejś miary – graficznie, za pomocą zwiększonej pauzy graficznej czy myślnika – w dłuższej całości wersu graficznego.

Nie chodzi przy tym o formy pośrednie czy mieszane, wyodrębniane zwyczajowo lub w refleksji o wierszu od bardzo dawna, takie jak wiersz nieregularny, wiersz wolny rytmizowany, logaedy czy jeszcze inne. Raczej o to, że tak jak zapis wierszowy może być graficznym odpowiednikiem prozy, tak zapis prozatorski, ciągły, może odpowiadać strukturom brzmieniowym uznawanym w tradycji za wiersz. Osobną sprawą jest bowiem sama kategoria wiersza i delimitacji wierszowej, gdy myśli się o wierszowości jako strukturze brzmieniowej. Z drugiej natomiast strony pojawia się kwestia nierozstrzygalności w niektórych sytuacjach, nawet po uwzględnieniu treści wiersza, która również powinna być brana pod uwagę w przypadku rozważań wersologicznych, zwłaszcza dotyczących kształtu brzmieniowego, który nadajemy tekstowi zapisanemu. Jeżeli bowiem za wiersz uznamy formy regularnie rytmiczne, w których mamy do czynienia ze zgodnością delimitacji wierszowej oraz intonacyjno-składniowej, to zarówno w zapisie wersowanym, jak i prozatorskim w równym stopniu utrwalona zostaje struktura rytmiczna, która nie zależy przecież od formy zapisu, gdyż ma charakter nie graficzny (wizualny), ale brzmieniowy i jest zależna od systemu fonetycznego danego języka i następujących po sobie słów (ich układów).

Można więc powiedzieć, że w przypadku *Rovigo* mamy do czynienia z prozowierszem w sensie mieszania form rytmicznych i nierytmicznych (współczesną logaedą), ale też z prozowierszem rozumianym jako wierszowy zapis struktur intonacyjno-składniowych (prozatorskich), choć niekiedy niestandardowych, retorycznie rozbudowanych i rzadko spotykanych nawet w piśmiennych gatunkach mowy. Świadomość konwencjonalności zapisu każe w *Rovigo* widzieć połączenie wiersza w sensie graficznym (zapisu wierszowego), z elementami typograficznymi, oraz prozowiersza w sensie brzmieniowym (struktury częściowo tylko rytmicznej, częściowo zaś prozatorskiej, uzupełnionej o dodatkowe zjawiska, takie jak przerzutnie, aluzje rytmiczne itd.), utrwalonego pisemnie przy pomocy mieszanej konwencji zapisu, uwzględniającej awanagardowy przełom w obrębie polskiego modernizmu. Nie oznacza to wcale, oczywiście, że w codziennej praktyce powinniśmy zrezygnować z ujednoznaczniającego tę różnorodność określenia „wiersz”. Byłoby chyba lepiej, gdybyśmy tego nie robili.

| Strofoida | Wers   | Liczba sylab                 | Liczba akcentów |
|-----------|--------|------------------------------|-----------------|
| 1         | 1      | 17 (5 + 7 + 5)               | 6 (2 + 2 + 2)   |
|           | 2      | 14 (6 + 8)                   | 5               |
|           | 3      | 12                           | 4               |
|           | 4      | 16                           | 5               |
|           | 5      | 13 (2 + 11)                  | 5 (1 + 4)       |
|           | 6      | 14 (3 + 11)                  | 5 (1 + 4)       |
|           | 7      | 17                           | 5               |
| 2         | 1 (8)  | 14                           | 4               |
|           | 2 (9)  | 15                           | 5               |
|           | 3 (10) | 14                           | 5               |
|           | 4 (11) | 13 (8 + 5)                   | 5               |
|           | 5 (12) | 11 (5 + 6)                   | 4               |
|           | 6 (13) | 14                           | 4               |
| 3         | 1 (14) | 12                           | 4               |
|           | 2 (15) | 10                           | 3               |
| 4         | 1 (16) | 16                           | 5               |
|           | 2 (17) | 18                           | 6               |
|           | 3 (18) | 17                           | 6               |
|           | 4 (19) | 22 (11 (6 + 5) + 11 (6 + 5)) | 7 (4 + 3)       |
|           | 5 (20) | 16                           | 5               |
|           | 6 (21) | 19                           | 6               |
| 5         | 1 (22) | 18 (13 (8 + 5) + 5)          | 7 (5 + 2)       |
|           | 2 (23) | 13                           | 7               |
|           | 3 (24) | 10                           | 5               |
| 6         | 1 (25) | 13 (6 + 7)                   | 5               |
| 7         | 1 (26) | 20                           | 5               |
|           | 2 (27) | 11 (5 + 6)                   | 5               |
| 8         | 1 (28) | 15                           | 5               |



## Bibliografia

- Dembińska-Pawelec Joanna (2010), *„Poezja jest sztuką rytmu”: o świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dłuska Maria (2001), *Prace wybrane*, pod red. S. Balbusa, t. 2: *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków: Universitas.
- Głowiński Michał (1970), *Kunst wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 129–141.
- Jacobson Roman (1972), *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 23–68.
- Kulawik Adam (1998), *Istota wierszowej organizacji tekstu*, w: *Problemy teorii literatury*, Seria 4: Prace z lat 1985–1994, wybór H. Markiewicz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, s. 95–123.
- Kunicki-Goldfinger Tomasz (2018), *Rovigo – jakie to miejsce. Szkic do geografii fizycznej i duchowej*, w: *Świat piękny i bardzo różny*, red. J. M. Ruszar, D. Siwor, Kraków: JMR Trans-Atlantyki, Instytut Myśli Józefa Tischnera, s. 227–235.
- Kwiatkowski Jerzy (1990), *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester (2014), *Ostatnia wielka narracja w polskich badaniach wersologicznych. Prozodyjna teoria wiersza Adama Kulawika w trzydziestą rocznicę opublikowania „Istoty wierszowej organizacji tekstu”, „Studia Poetica”, nr 2, s. 191–207.*
- Mastalski Arkadiusz Sylwester (2021), *Przerzutnia i wersyfikacja (na marginesie prac Giorgia Agambena i Adama Kulawika)*, „Forum Poetyki”, nr 25, s. 26–41.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester (2022), *Ruch i znaczenie (w) przerzutni*, „Studia Poetica”, nr 10, s. 180–205.
- Mikołajczak Małgorzata (2004), *„W cieniu heksametru”. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Nycz Ryszard (1997), *Język modernizmu. Prelogomena historycznoliterackie*, Wrocław: Fundacja Na rzecz Nauki Polskiej.
- Potkański Jan (2002), *Rola przerzutni w wierszach Zbigniewa Herberta*, w: *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz i W. Sadowski, Warszawa: Wydawnictwo DiG, s. 25–34.
- Sadowski Witold (2004), *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków: Universitas.
- Siatkowski Zygmunt (1958), *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki”, nr 3, s. 119–150.
- Sioma Radosław (2007), *Proza, wiersz, proza. Ryszard Krynicki „Kamień, szron”*, w: *Polska poezja i proza po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski i M. Wróblewski, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 269–271.
- Tsur Reuven (2006), *Sposoby dźwiękowej realizacji przerzutni – zagadnienia percepcji i manipulacje eksperymentalne*, przeł. J. Płuciennik, B. Śniecikowska, w: *Językoznawstwo kognitywne III: Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. O. Sokołowska, D. Stanulewicz, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 396–409.

Wóycicki Kazimierz (1960), *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa: PWN.

## When Is a Poem Prose (and Vice Versa)? On Zbigniew Herbert's (Prose)poem *Rovigo*

### Abstract

The article concerns the relationship between the transcription of a poem and its tonal realisation, using as an example Zbigniew Herbert's *Rovigo*. The key question is the situation in which the verse text corresponds to the rhythm of prose (intonational-structural delimitation). Two forms of verse format are distinguished: 'classical', acknowledging punctuation marks, and avant-garde, renouncing punctuation marks and, sometimes, capital letters. Consequently, it is possible to use the category of the prose poem understood both as a rhymed prose record in the sense of sound as well as a term describing a type of work in which rhyme delimitation in the phonological sense (rhythm) co-occurs with particles separated on the basis of intonation and syntax. The terminology introduced makes it also possible to consider Zbigniew Herbert as a representative of aesthetic conservative modernism, which combines both conventions of verse writing and uses both regular verse and various varieties of free verse.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, text delimitation, graphic verse, heterometric free verse, prose poem