

Arkadiusz Sylwester Mastalski
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Wierszowe figury i tła. Rola kategoryzacji w kształtowaniu semantyki prozodyjnej

1. Kategoryzacja

Kategoryzacja, przekonują badacze z kręgu *cognitive sciences*, jest jedną z podstawowych właściwości ludzkiego poznania. Ta umiejętność oddzielania jednych rzeczy od innych oraz ich wartościowania jest bowiem tyle powszechna, co niezbywalna: stanowi nieodłączny aspekt funkcjonowania i orientacji w otaczającym świecie, będąc jedną z podstawowych umiejętności poznawczych¹ i sposobów nadawania sensu naszemu doświadczeniu². Człowiek jest, jak zauważa John R. Taylor, prawdziwym „mistrzem kategoryzacji”³: porządkowania, układania, segregowania, szufladkowania, zatem wszystkiego tego, co moglibyśmy określić słowami autora *Imienia róży* jako „szaleństwo katalogowania”⁴. O powszechności zjawiska przekonuje nie

¹ G. Lakoff, *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle*, red. E. Tabakowska, przeł. M. Buchta, A. Kotarba, A. Skucińska, Kraków 2011, s. 5–11; J. R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, red. E. Tabakowska, przeł. M. Buchta, Ł. Wiraszka, Kraków 2002, s. 11–12. Por. tegoż, *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2001.

² G. Kleiber, *Semantyka prototypu. Kategorie i znaczenie leksykalne*, przeł. B. Ligara, Kraków 2003, s. 13. Por. V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An Introduction*, Edinburgh 2006, s. 168–169.

³ J. R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, s. 11.

⁴ U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009.

tylko codzienne potoczne doświadczenie. Jego ślady znajdziemy w najważniejszych dla naszej kultury tekstach – jak choćby w biblijnej Księdze Rodzaju, zaczynającej się (jak pamiętamy) następującym passusem:

Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. Wtedy Bóg rzekł: „Niechaj się stanie światłość!” I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności⁵.

Oto Bóg, tworząc światłość, widzi, iż jest ona dobra, a w konsekwencji – oddziela od ciemności. Już zatem u zarania dziejów zachodniej cywilizacji kategoryzacja jest czymś więcej niż mechanicznym porządkowaniem – jest sposobem nadawania znaczeń, orientowania się w otaczającej rzeczywistości i rozumienia jej. Właściwie odruchowo (bezrefleksyjnie i nieświadomie) dzielimy ludzi na złych i dobrych, sympatycznych lub odpychających, pokarmy na smaczne i niesmaczne, z łatwością odróżniamy ptaki od ssaków, koty od psów, segregujemy rzeczy na małe, duże, zielone, czarne, czerwone, kolorowe itd. Ten klasyczny model kategoryzacji zwany modelem kategoryzacji logicznej (arystotelesowskim) jest, według powszechnego przeświadczenia, nie tylko naturalny, ale również powszechny. Na wiele setek lat absolutnie zdominował nasze myślenie o tym, jak poznajemy świat (szczególnie zaś myślenie naukowe). U jego podstaw leży przeświadczenie o obiektywistycznym charakterze poznania: dany element, by mógł zostać do określonej kategorii zaliczony, musi spełniać kryterium cech koniecznych i wystarczających, a zatem wspólnych, dystynktywnych i odgraniczających go w sposób jednoznaczny od reprezentantów innych kategorii⁶.

Badacze (filozofowie, psychologowie, językoznawcy i inni)⁷ zajmujący się studiami nad ludzkim poznaniem dowodzą jednak, iż ten model nie jest jedynym sposobem pojmowania ludzkiej kategoryzacji. Co więcej: nie jest on również najbardziej zgodny z tym, jak w rzeczywistości dokonuje się kategoryzowanie. Kognitywizm postulujący doświadczeniowy, wyobrażeniowy i subiektywistyczny (w tym również zapośredniczony kulturowo) charakter poznania, ekologiczną strukturę myśli opartą między in-

⁵ *Księga Rodzaju*, 1, 1–4. Cytuję za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekł. z języków oryginalnych, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. 2 zmienione, Poznań–Warszawa 1971, s. 23.

⁶ V. Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, przeł. M. Buchta, M. Cierpisz, J. Podhorońska, A. Gicała, J. Winiarska, Kraków 2009, s. 48–49.

⁷ Perypetie badań nad kategoryzacją obszernie omawia w swej pracy Georges Lakoff. Zob. tegoż, *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne*, s. 12–55.

nymi na ucieleśnieniu i wyidealizowanych modelach poznawczych (*Idealized Cognitive Model*, ICM) – rezygnuje z takiego modelu opisu rzeczywistości i wprowadza w jego miejsce kategoryzację naturalną, w której centralną pozycję zajmuje pojęcie prototypu (E. Rosch) i zasada podobieństwa rodzinnego (L. Wittgenstein)⁸.

Innym mechanizmem, dzięki któremu dokonujemy segmentacji otaczającej nas rzeczywistości, jest umiejętność dzielenia jej na figury i tła. Zjawisko to opisał Edgar Rubin (*Visuell wahrgenommene Figuren: Studien in psychologischer Analyse*, Gyldendal 1921), przedstawiciel kierunku badawczego określanego mianem strukturalizmu czy psychologii postaci (*Gestaltpsychologie*). Powstał on z początkiem ubiegłego stulecia (jako nurt opozycyjny względem atomistycznej koncepcji postrzegania zakładającej prymat wrażenia w stosunku do spostrzeżeń, a zatem uznającej części za istotniejsze od całości), a głównymi jego przedstawicielami byli: Max Wertheimer, Kurt Koffka i Wolfgang Köhler, później również Kurt Lewin⁹. Według nich wrażenia „stanowią rezultat analizy spostrzeżeń. Wyodrębnienie ich wymaga pewnego wysiłku i nie zawsze są nam bezpośrednio dostępne”¹⁰. Wyszczególnienie całości zaś następuje na podstawie zasad opisanych przez Wertheimera (m.in. bliskości przestrzennej, identyczności lub podobieństwa, dobrej kontynuacji lub figury)¹¹, a istotnymi czynnikami warunkującymi procesy kategoryzacyjne są: nastawienie percepcyjne, wcześniejsze doświadczenia oraz kontekst¹². Postać (gestalt wyobraźniowy) to: „zorganizowana całość, której właściwości nie mogą zostać wyprowadzone z jej elementów składowych”¹³. Choć koncepcje gestaltystów (w tym podział na figurę i tło) odnosiły się w pierwszym rzędzie do zasad organizujących percepcję wzrokową, stopniowo ich zakres oddziaływania rozszerzył się, a wspólnie stanowią one ważny składnik aparatu pojęciowego wielu dyscyplin wchodzących w zakres *cognitive sciences* i nie tylko¹⁴. W dalszej części pracy interesować

⁸ Tamże, s. XII; G. Kleiber, *Semantyka prototypu*, s. 14.

⁹ T. Maruszewski, *Psychologia poznania*, Gdańsk 2002, s. 41; E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2007, s. 301–303.

¹⁰ T. Maruszewski, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 1996, s. 24.

¹¹ T. Maruszewski, *Psychologia poznania*, s. 45–46.

¹² Tamże.

¹³ M. G. Jaroszewski, *Psychologia postaci i pojęcie obrazu*, w: tegoż, *Psychologia XX wieku*, Warszawa 1985, s. 193.

¹⁴ Przykłady prac inspirowanych osiągnięciami niemieckich badaczy to m.in.: R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, London 1957; L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956; B. Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, Chicago 1968; W. Labov, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia 1972.

nas będzie zagadnienie wpływu, jaki na semantykę segmentacji wierszowej tekstu literackiego wywiera fenomen spostrzeżeniowy ujawniający się w zdolności do kategoryzowania elementów obszaru percepcyjnego na figury i tło.

2. Pierwszoplanowość jako narzędzie „literackiego” poznania

Opisane przez gestaltystów zjawisko podziału otaczającej nas rzeczywistości na figury i tła znajduje, jak zreferowano wyżej, prototypowe odzwierciedlenie w percepcji wzrokowej. Kiedy dokonujemy oglądu danej sytuacji (na przykład gdy czytamy niniejszy tekst), w sposób naturalny dokonujemy jego kategoryzacji na element pierwszoplanowy, figurę (zapisane w kolumnie zdania) oraz tło (białą przestrzeń). Taka segmentacja pola percepcyjnego przychodzi nam z ogromną łatwością, na tyle bezproblemowo, że nie zdajemy sobie zazwyczaj z tego faktu sprawy. Dopiero gdy spróbujemy odwrócić układ (uczynić tło figurą), okaże się, że w przypadku tego złożonego i skomplikowanego kształtu jest to praktycznie niewykonalne. Niemniej w wielu przypadkach możemy bez większego wysiłku przenosić uwagę z jednego elementu na drugi, odwracając zachodzące w obrębie pola relacje. Kanonicznym przykładem takiego obiektu jest słynny wazon Rubina, w którym dostrzegamy bądź dwie zwrócone ku sobie białe twarze na czarnym tle, bądź czarny wazon na tle białej kartki¹⁵. Opartą na analogicznej zasadzie percepcyjnej analizę mechanizmu wyodrębniania elementu pierwszoplanowego z tła w dziele muzycznym daje w swej analizie *Adagia* z Beethovenowskiej *Sonaty księżycowej* Reuven Tsur¹⁶. Co więcej, pojęcia figury i tła odnoszą się nie tylko do zmysłowo postrzeganych cech obiektów (kolor, wielkość, wysokość tonu itd.), ale również do mentalnych reprezentacji – a więc sposobu ujmowania w umyśle cech obiektów niebędących bezpośrednio związanymi z ich fizycznym kształtem. Jak wobec tego pojęcie pierwszoplanowości zastosować można w badaniach literackich?

¹⁵ T. Maruszewski, *Psychologia poznania*, s. 48.

¹⁶ R. Tsur, *Metaphor and Figure-Ground Relationship: Comparisons from Poetry, Music, and the Visual Arts*, w: *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, ed. G. Brône, J. Vandaele, Berlin & New York 2009, s. 260–263.



Rys. 1. Wazon Rubina

Otóż kognitywiści pojmują literaturę jako jedną z form codziennej ludzkiej aktywności i działalność poznawczą, która opiera się na ogólnych zdolnościach poznawczych i może być opisywana z pomocą narzędzi, jakie wypracowane zostały w ramach badań nad poznaniem – przez psychologię, neuroestetykę, językoznawstwo i inne.

Sztuka – zauważa Wodzisław Duch – jest więc swojego rodzaju eksploracją naszego aparatu poznawczego [...]. Dotychczas patrzyliśmy na przeżycia estetyczne jedynie od wewnątrz, rozpatrując je z punktu widzenia kontekstu kulturowego, a od czasów Freuda dodając do tego kontekstu trochę psychologii głębi. Wiemy obecnie dostatecznie dużo o mózgu, by pokusić się o stworzenie teorii neurokognitywnej, łączącej stany mózgu z wewnątrznie przeżywanymi stanami afektywno-poznawczymi. Sztuka, jak każda inna dziedzina ludzkiej działalności, powinna się więc dać zrozumieć z perspektywy mechanizmów percepcyjno-afektywno-poznawczych, stanowiących metapoziom w stosunku do wewnętrznego punktu widzenia¹⁷.

Sztuka (w tym również i sztuka słowa) „korzysta” więc, jak czytamy w *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, z tych samych mechanizmów i procesów, z którymi mamy do czynienia poza nią, z tą jedynie różnicą, iż w jej przypadku typowe procesy poznawcze zostają „zakłócone, zniekształcone i opóźnione”¹⁸. Dlatego – jak, z pozoru paradoksalnie, zauważa Elżbieta Ta-

¹⁷ Por. W. Duch, *Neuroestetyka i ewolucyjne podstawy przeżyć estetycznych*, online: www.fizyka.umk.pl/publications/kmk/07-Neuroestetyka.pdf [dostęp: 17.04.2012].

¹⁸ R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Brighton & Portland 2008, s. 4, P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007, s. 113–115.

bakowska – każdy tekst jest tekstem poetyckim, albowiem posiada strukturę gramatyczną, a różnica pomiędzy poszczególnymi tekstami daje się ująć w ramach postulowanej przez kognitywistów kategoryzacji prototypowej. W takim rozumieniu tekstem prototypowo poetyckim będzie ten, który najdalej odbiega od codziennych, komunikatywnych użyć języka¹⁹. Tym, co istotnie odróżnia ujęcie znaku artystycznego (a takim znakiem jest również wers) w kognitywizmie od innych koncepcji metodologicznych jest, jak podaje Wojciech Baluch, fakt, iż:

jeśli nawet struktury poznawcze pełnią rolę wyodrębnionych jednostek znaczeniowych, to [...] nie są one ani jednoznacznie określone, ani niezmienne. W teorii kognitywnej struktury są konstruowane przez odbiorcę w zależności od wielu czynników kontekstualnych²⁰.

Przedmiotem zainteresowania badaczy nie jest zatem ani sam tekst, ani również czytelnik jako taki, ale proces lektury – zasady organizujące kontakt czytelnika z tekstem oraz tekstualne manifestacje czynników determinujących interpretację²¹. A zatem to, co Roman Jakobson nazwał kiedyś „poetyckością”, „funkcją poetycką” czy też „nastawienia na komunikat”²², jest w istocie cechą oglądu danej rzeczy, nie zaś jej inherentną właściwością.

Jednym ze sposobów organizowania percepcji jest, w przypadku tekstu literackiego, zdolność do nadawania pewnym jego składnikom cech pierwszoplanowości (tzn. czynienia ich figurami). „Literacka” figura posiada, według Petera Stockwella, następujące cechy: jest niezależna względem tła, porusza się względem niego, poprzedza je w czasie lub przestrzeni, jest bardziej wyrazista, szczegółowa i atrakcyjna czy większa, znajduje się przed, ponad nim, względnie obok niego²³. Jest zatem tym, co skupia na sobie uwagę odbiorcy i stanowi w pewnym sensie „zwrótnik” całej literackiej konstrukcji. Może nią być (przykładowo): bohater, przedmiot, ale również cecha stylistyczna – a w moim przekonaniu pojęcie pierwszo- i drugoplanowości

¹⁹ E. Tabakowska, „Natężenie świadomości”. O związkach poezji z gramatyką, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska i R. Tokarski, Lublin 2001, s. 180.

²⁰ W. Baluch, *Scena teatru, scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, Kraków 2005, s. 85.

²¹ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, red. E. Tabakowska, przeł. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 2–8.

²² R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2.

²³ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna*, s. 20.

stosować można także w opisie procesów organizujących konceptualizację (interpretację) segmentacji wierszowej. Jak bowiem zauważa Tsur: „wiele najbardziej interesujących kwestii dotyczących rytmu poetyckiego, rymu i strofiki można zrozumieć tylko poprzez odwołanie się do teorii Gestalt”²⁴. Jak starałem się pokazać gdzie indziej²⁵, wiersz jest (w takim znaczeniu, jakie nadają terminowi Wiktor B. Szklowski i Adam Kulawik) chwytem, którego celem jest modelowanie reakcji percepcyjnych odbiorcy, m.in. poprzez dystrybucję jego uwagi pomiędzy poszczególne składniki komunikatu²⁶. By zrozumieć, jak proponowany sposób kategoryzacji pola percepcyjnego może zostać zastosowany do teorii wiersza (czyli w jaki sposób pozwala czytelnikowi tekstu wierszowanego dokonywać hierarchizacji poszczególnych jego elementów), konieczne jest, jak się zdaje, uprzednie przedstawienie jego działania w muzyce.

Leonard B. Meyer, analizując w pracy *Emotion and Meaning in Music* teksty kompozycji muzycznych, podzielił je na pięć typów: 1. figura bez tła (nieakordowe utwory solowe), 2. kilka figur bez tła (renesansowa polifonia wokalna), 3. jedna lub więcej figur z tłem (typowa tekstura homofoniczna), 4. tło bez figur (wstęp do kompozycji; przed wprowadzeniem melodii) oraz 5. nakładanie się kilku małych, niezależnych motywów w heterofonicznej strukturze²⁷. Co więcej, zauważa Meyer, ponieważ tło w tekstach muzycznych nie jest – jak w sztukach wizualnych – dane, nie stanowi jednorodnej płaszczyzny opozycyjnej względem melodii, lecz pewnego typu konfigurację bodźców (która tym się jednak cechuje, że spełnia Rubinowskie kryteria i zazwyczaj nie przyciąga naszej uwagi w tym stopniu, co figura), by aktywniej je percypować, musimy świadomie przenieść na nie uwagę z melodii (przy czym zabieg ten jest często trudny do wykonania bez uprzedniego „treningu” będącego elementem wykształcenia profesjonalnego muzyka). Przykładem kompozycji pozwalającej lepiej zrozumieć, w czym rzecz, jest *Allemande* z *VI Suty wolonczelowej D-dur* Jana Sebastiana Bacha (BWV 1012), jedno z tych dzieł lipskiego kantora, które są:

²⁴ R. Tsur, *Metaphor and Figure-Ground Relationship*, s. 238.

²⁵ A.S. Mastalski, *Habitualizacja, dyshabitualizacja i sensytyzacja jako narzędzia kognitywnej wersologii (rekonesans metodologiczny)*, w: *Percepcja kultury – kultura percepcji*, red. J. Barska i E. Twardoch, Kraków–Warszawa 2013.

²⁶ W.B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 97; A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 32 i nast.

²⁷ L.B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956. Cyt. za: R. Tsur, *Metaphor and Figure-Ground Relationship*, s. 245 i nast.

wyrazem głębokich przeobrażeń w epoce baroku [...], w których harmonia funkcyjna dur-moll przenika do tego stopnia strukturę melodyczną, że akompaniament melodyczny okazał się zbędny. Niezależnie od takich monofonicznych fragmentów [Bach – A.S.M.] wprowadzał podwójne, potrójne i poczwórne chwytty, za pomocą których realizował następstwa akordowe²⁸.



Rys. 2. Początkowe takty Allemande z VI Suty wiolonczelowej D-dur Jana Sebastiana Bacha (BWV 1012)

Realizacja struktury figura/tło nie zależy więc od ilości głosów i jest możliwa nawet w utworach solistycznych: złożona, horyzontalna linia melodyczna *Allemande* jest tutaj elementem pierwszoplanowym realizowanym w wyraźnej opozycji do wertykalnego porządku akordowego²⁹. Jak postaram się pokazać, mechanizm ten jest w swym działaniu analogiczny do segmentacji prozodyjnej tekstu wierszowego; jest jej dosłownym odwróceniem, bowiem w przypadku wiersza horyzontalny porządek melodii zastąpiony zostaje poprzez wertykalne (linearne) następstwo sąsiadujących ze sobą wersów, natomiast w miejsce wertykalnego układu akordowego wchodzi struktura pojedynczej wersolinii lub ich (wyodrębniony prozodyjnie czy graficznie) układ – jako element horyzontalny. Każdy pojedynczy wers stanowi nie tylko odrębny znak, kompletną jednostkę strukturalną, ale równocześnie, wraz z linearnym rozwojem kompozycji, włączony zostaje w skomplikowaną sieć międzywierszowych relacji. W tym sensie każdy pojedynczy wers jest jednocześnie całością strukturalnie samoistną i elementem wchodzącym w złożone relacje z pozostałymi wersami tekstu³⁰. Nie jest oczywiście tak, że każdy bez wyjątku wiersz-tekst (analogicznie zresztą do kompozycji muzycznych)³¹ uznać można za realizację struktury figura/tło. Rzecz jasna – ponieważ nie zawsze jest możliwe uchwycenie wzmiankowanej relacji na przestrzeni rozległego materiału – w przypadku obszernych

²⁸ J. Chomiński, K. Wilkomska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 1, Warszawa 1989, s. 291–292.

²⁹ Można sobie rzecz jasna wyobrazić sytuację odwrotną, w której cechę pierwszoplanowości uzyskują rozłożone akordy – jak choćby, gdy uczeń szkoły muzycznej skupia na nich swą uwagę, by następnie lepiej móc je wykonać samemu.

³⁰ Por. A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999, s. 30–31.

³¹ R. Tsur, *Metaphor and Figure-Ground Relationship*, s. 245.

kompozycji mówić o ich istnieniu możemy nie w odniesieniu do całości, ale wyłącznie do danego wycinka, percypowalnego jako koherentna całośćka postrzeżeniowa. Tutaj właśnie ujawnia się zasadnicza różnica pomiędzy klasycznymi teoriami wiersza a podejściem kognitywnym: kontekst interpretacyjny wersu (tło), jeśli spojrzeć nań z perspektywy poznawczej, nie jest bowiem narzucony, nie musi się pokrywać z organizacją stroficzną ani z niej wynikać, lecz stanowi efekt jednostkowego kontaktu z tekstem i może się różnić nie tylko w przypadku zmiany konceptualizatora, ale i w ramach konceptualizacji dokonywanych przez jednego odbiorcę. Tłem konceptualizacji nie jest wobec tego wyłącznie kontekst wewnątrztekstowy czy wersyfikacyjny w ogóle, ale również ogólna wiedza konceptualizatora o świecie (przykładowo: powiązania rytmu wiersza z rytmem muzycznym, społeczny kontekst literatury w danym momencie historycznym: dydaktyzm, parenetyzm itp.)³².

3. Klasyfikacja struktur wersyfikacyjnych ze względu na podział pola percepcyjnego

Cechą wersyfikacyjnej figury jest odmienna od znajdujących się w jej sąsiedztwie wersów organizacja – sylabiczna, akcentowa, ale także graficzna czy fonetyczna (rym, aliteracja, harmonia głoskowa)³³. Jest ona bardziej wyrazista, czy też posiada większe natężenie cechy/cech niż sąsiednie wersy. Ze względu na wzmiankowaną relację struktury prozodyjne wstępnie podzielić możemy (poprzez analogię do typologii Meyera) na: 1. czyste tła, 2. pojedyncze figury realizowane względem jednorodnego tła, 3. układy figur realizowane względem jednorodnego tła, 4. czyste figury – przy czym od razu zaznaczam, że kompozycje prozodyjne zorganizowane całościowo jako czyste tła nie istnieją, albowiem – analogicznie jak w przypadku utworów muzycznych – tło nie może istnieć samodzielnie, lecz jest interpretowane tak, jakby było figurą. Podobnie zjawiska prozodyjne możliwe do

³² Poniekąd antycypacją takiego myślenia o wierszu jest stwierdzenie Marii Dłuskiej zawarte w jej szkicu *Wiersz* z roku 1962, gdzie badaczka pisze o wersach, które nawet w izolacji czy w kontekście prozy są od razu rozpoznawane i interpretowane jako wersy. Zob. M. Dłuska, *Prace wybrane*, pod red. S. Balbusa, t. 1: *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001, s. 8.

³³ Cechę pierwszoplanowości uzyskać można również poprzez wprowadzenie w obręb tekstu segmentowanego wierszowo innej formacji prozodyjnej, szczególnie zaś skandowania. Na temat wprowadzonej przez Kulawika do teorii wiersza kategorii skandowania szerzej piszę w pracy: A. S. Mastalski, *Problemy prozodyjnej segmentacji tekstu: dwustopniowość delimitacji, skansja w poezji*, „Language and Literary Studies of Warsaw” 2013, nr 3.

sklasyfikowania jako czyste figury występować mogą jedynie w ograniczonym zakresie, a ich istnienie ogranicza się *de facto* do wybranych zjawisk związanych z produkcją literacką dwudziestowiecznych kierunków awangardowych. Jest zresztą wątpliwe, czy czyste figury da się zrealizować bez nieprozodyjnych zabiegów segmentacyjnych (np. o charakterze typograficznym). O ile bowiem ten typ podziału przestrzeni percepcyjnej sprawdza się doskonale w przypadku renesansowej polifonii, tekst poetycki nie może być zorganizowany w ten sposób – powodowałoby to silną habituację i zmniejszyło semantyczną produktywność komunikatu, a zatem poddawało w wątpliwość sam fakt użycia tego typu delimitacji³⁴. Do nielicznych przypadków, w których czysta pierwszoplanowość tekstu nie obniża semantycznej produktywności komunikatu, ale stanowi samoistną wartość, należą konstrukcje organizujące figuralność prozodyjną ze względu na pozawersyfikacyjny kontekst semantyczny – przykładowo w odniesieniu do rytmu muzycznego.

Niemniej struktury prozodyjne przybierają zwykle postać pośrednią, to znaczy łączą elementy pierwszo- i drugoplanowe, posiadają jedną lub kilka figur. Pierwszoplanowe elementy wierszowej organizacji tekstu nazywać będę – dla ich odróżnienia od podobnych zabiegów na innych poziomach tekstu – figurami prozodyjnymi. Spotykamy je już w najdawniejszej poezji, choćby w łacińskim heksametrze daktylicznym, który, jak podaje Władysław Strzelecki, mógł mieć aż trzydzieści dwie postaci metryczne, przy czym niektóre z nich były wyraźnie nacechowane semantycznie³⁵, jak choćby poniższe kanoniczne przykłady: przytoczony przez badacza wers z *Annales* Eniusza: „Olli respondit rex Albai Longai” (w. 33) oraz jedna z linijek VIII księgi *Eneidy* Wergiliusza: „quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum” (w. 596). W pierwszym z wersów stosowanie wyłącznie spondei ukazuje majestat sędziwego króla, w kolejnym natomiast nadfrekwencja trochei pozwala na onomatopieczne oddanie na płaszczyźnie prozodyjnej ruchu galopującego konia.

Takie znakotwórcze działanie wiersza jest możliwe dlatego, że każdy pojedynczy wers/metr – istniejąc w ramach aktualizowanego w procesie lektury systemu relacji – interpretowany jest nie tylko ze względu na swą inherentną strukturę, ale również w odniesieniu od pozostałych wersów/metrów utworu oraz udokumentowanych historycznie użyć, do których dostęp ma czytelnik w trakcie danej konceptualizacji (a więc intertekstualnie) i wie-

³⁴ Piszę o tym w przywoływanym tekście o habituacji.

³⁵ W. Strzelecki, *Zarys metryki łacińskiej*, w: *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Wrocław 1959, s. 93.

dzy niewersyfikacyjnej (intersemiotycznie), a które łącznie stanowią komponenty tła³⁶. Jego istota wynika z faktu, że nie jest ono czymś „danym”, jednoznaczny i niezmienny – rodzajem „pasywnej” konstrukcji czy makiety, odłączonej od wytwarzania znaczeń i będącej jedynie polem ich powstawania – ale niezbywalnym elementem konceptualizacji, czynnikiem aktywnie współtworzącym znakowy charakter figury. Ponieważ nie jest ono dane (ale ma charakter wtórnie kreacyjny), konceptualizator przy każdym pojedynczym odczytaniu konstruuje je, bowiem, jak pisałem w innym miejscu, pozostawiony przez autora projekt jest wyłącznie hipotezą domagającą się aktywności ze strony odbiorcy: konceptualizacja jest ustanowieniem relacji, nie zaś ich odczytaniem³⁷. Prześledźmy to na przykładzie. Zamieszczony poniżej, będący późną reminiscencją banalizmu (czy nawet popbanalizmu), wiersz:

niedawno odkryłem zupełnie przypadkiem
że Ninette Nerval
lajkuje mój fanpejdż na fejsie
co okazało się doskonałą okazją
by użyć słów
lajkować fanpejdż fejs
w czymś co nazywam
wierszem³⁸

jest dla mnie interesujący przede wszystkim z jednej przyczyny i myślę, że czytelnik, któremu nie są obce dzieje polskiej wersyfikacji, bez kłopotu wskaże, w czym rzecz, tzn. zlokalizuje figurę prozodyjną i zdefiniuje ją względem tła (jest to tyle łatwe, że jest ona tematycznie ukontekstualizowana). Najogólniej stwierdzić możemy, że wiersz ten realizuje model wersyfikacyjny niemumeryczny (tzw. wolny) i korzysta z obu systemów wersyfikacyjnych³⁹ (choć askładniowość jest tutaj raczej dyskretna), zatem te czynniki stanowić będą tło prozodyjne konceptualizacji. Cechę pierwszoplanowości zyskuje w jego kontekście wers trzeci – tym się wyróżniający, że posiada wyraźną amfibrachiczną (sylabotoniczną) metryzację. Dlaczego zatem nie używa jej również wers inicjalny („amfibrachiczny tetrametr”)? Jak się zdaje, jest to warunkowane nie tylko przez jego wprowadzający charakter (może być

³⁶ J.R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, s. 238.

³⁷ A.S. Mastalski, *Habituacja...*, s. 44–55. Por. W. Baluch, *Scena teatru, scena mentalna*, s. 84–91.

³⁸ nobliwy [Piotr Marczyk], *** [inc. „niedawno odkryłem zupełnie przypadkiem”], <http://nobliwy.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?650516> [dostęp 29.05.2012].

³⁹ Systemy wersyfikacyjne rozumiem tutaj tak, jak definiuje je w swej *Teorii wiersza* Adam Kulawik.

ukontekstualizowany wyłącznie wstecznie)⁴⁰ czy brak – przeciwnie do wersu trzeciego – defamiliaryzacyjnych wyborów leksykalnych (odnoszące się do rzeczywistości wirtualnej leksemy: ‘lajkować’, ‘fanpejdż’, ‘fejs’)⁴¹ i wynikłych z tego upodobnień fonetycznych (nadfrequencja i ekspozycja głosek *j, f, a, e*), ale też z faktu, iż – odmiennie niż wers nagłosowy – nie przywołuje skojarzeń z częstym w poezji polskiej tetrametrem amfibrachicznym (o wyraźnie melicznym charakterze), lecz z tonicznym trójzestrojowcem – wersem poezji agitacyjnej⁴². Dzieje się tak również dlatego, że kilka wersów dalej ten sam materiał leksykalny przybiera kształt trzyakcentowego tonika (czy też skansji zestrojowej – co zresztą na jedno wychodzi)⁴³, a oba wersy wprowadza (poprzedza) oksytoniczna klauzula (*Nervál, słów*).

Jak się wydaje, takie sprofilowanie konceptualizacji pozwala uwydatnić istniejące potencjalnie w strukturze znaczenia: poprzez aktywację domen kognitywnych, które nie są „prymarnym” kontekstem interpretacyjnym omawianego tekstu. Choć figura nie traci swojej odrębności w stosunku do tła również bez takiego jej sprofilowania, nie wydaje się jednak możliwe, aby zdefiniowanie przytoczonych wersów względem jednej tylko, należącej do tła prozodyjnego, domeny (wewnątrzwersowego kontekstu) pozwalało na postawienie hipotezy, iż wiersz ten ma charakter subtelnie ironiczny. Ironia jest tutaj bowiem prostą pochodną określonej konceptualizacji. Banalistyczny antykonceptualizm przejawiający się w pisaniu tekstów „celowo nieinteresujących” i budowaniu napięcia, które zamiast zwyczajowo stosowanego w puencie rozwiązania, ulega trywializacji⁴⁴, połączony zostaje z podniosłością i patosem, typowymi dla wiersza o nierелеwantnej liczbie sylab oraz stałej ilości akcentów.

⁴⁰ To znaczy: w kontekście swych następników.

⁴¹ lajkować – od ang. *like*: „lubić”, „polubić”, fanpejdż – por. ang. *fansite, fan site, fanpage*; strona internetowa tworzona przez wielbicieli danego fenomenu kulturowego (osoby, wydarzenia, rzeczy itp.) i jemu dedykowana, fejs – od ang. *Facebook*; popularny portal społecznościowy.

⁴² A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 230. W opracowaniu wiersza tonicznego autorstwa Teresy Dobrzyńskiej i Zdzisławy Kopczyńskiej czytamy natomiast: „Wiersz toniczny stosowano przede wszystkim w różnego rodzaju utworach refleksyjnych, w wypowiedziach mających charakter deklaracji czy powiadomienia, dotyczących rzeczy ważnych”; „Utworky pisane wierszem tonicznym cechuje zwykle tonacja powagi, [...] mówienia na serio, mówienia prawdy”. Zob. tychże, *Tonizm*, przedruk w: *Wersyfikacja polska*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, M. Ryszkiewicz, t. 1, Lublin 2007, s. 99.

⁴³ Zob. A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999 s. 226–227.

⁴⁴ Por. P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu” wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000, s. 107.

4. Figura i tło w kognitywnej analizie wersyfikacyjnej (studium przypadku)

Mechanizm segmentacji pola percepcyjnego w omówionym właśnie tekście był, rzecz można, wyraźnie widoczny, wręcz ostentacyjnie się odbiorcy narzucał, dlatego konieczne wydaje się pokazanie jego działania w utworze cokolwiek bardziej złożonym, jakim jest wiersz autorstwa Biernata z Lublina *Węża w zanadra nie wpuszczaj z Ezopa*:

Węża śnieg był wielki zastał,
Iż się do jamy nie schował;
I tak go zima zmorzyła,
Iż w nim ledwie dusza była.
Uźrzał człowiek, żal mu go był:
Wziąwszy węża w zanadra włożył;
on, iż się nie mógł ruszać,
Jeszcze dobrze nie mógł kęsać.
Ale kiedy więc roztajał,
Dopiero człowieka kąsał:
Miłosierdzia niewdzięczen był,
Swego dobrodzieja zabił.
Żadny złemu dobrze nie działaj,
Węża w zanadra nie sadzaj!
Bowiem zły złości nie traci,
Dobrodziejstwo jadem płaci⁴⁵.

Jak podaje Maria Dłuska, odstępstwa od ośmioletkowości Biernatowego sylabika znajdujemy w około 6% wierszy liczącego niemalże trzy tysiące wersów tekstu *Ezopa*. Nie ma tutaj zatem mowy, konstatuje badaczka, o asylabizmie, a nieregularności uznać wypada za celowy zabieg artystyczny⁴⁶. Jak się okazuje – nie jedyny, bowiem w cytowanym wierszu, obok wspomnianego przez Dłuską sposobu uwypuklenia semantyki, wyliczyć trzeba dwa kolejne: opozycyjną wariantywność wersów 3- i 4-akcentowych oraz oksytonezę klauzuli, zaś w jednym z wersów również silny podział składniowy (w. 5). Dystrybucja tych elementów strukturalnych na przestrzeni utworu pełni funkcję dyshabituacyjną (zabezpiecza odbiorcę przed osłabieniem odpowiedzi poznawczych) i sensytyzacyjną (wskazuje momenty szczególnie ważne dla interpretacji), jak również pozwala nadać wybranym wersom cechę pierwszoplanowości: uwypuklić istotne (kompozycyjnie czy inter-

⁴⁵ Biernata z Lublina „Ezop”, wydał Ign. Chrzanowski, Kraków 1910, s. 199.

⁴⁶ M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 1, Warszawa 1978, s. 106–107.

pretacyjnie) składniki komunikatu. Sensytyzacja w sposób naturalny wiąże się z pierwszoplanowością, natomiast habituacja – z tłem.

Już przy pierwszej, spontanicznej lekturze wiersz ten zdaje się wywoływać u odbiorcy pewien dysonans. Wynika on z zasadniczej rozbieżności pomiędzy formą jego zapisu (cztery zwrotki czterowierszowe o regularnej konstrukcji rymowej) a swobodną fluktuacją toku, która skutkuje swego rodzaju przyjemnością estetyczną. Tło konceptualizacji – przyzwyczajenia lekturowe, wiedza o prozodii tekstów średniowiecznych i renesansowych, oczekiwanie schematyzmu czy regularności będące wynikiem postrzeżeniowego „ogarnięcia” typograficznego ukształtowania tekstu – stoi bowiem w jawnej opozycji do momentalnych doznań, z jakimi ma do czynienia czytelnik podczas recepcji poszczególnych linijek. Dlatego też z ogromnym zdziwieniem przyjąłem analizę wersyfikacyjną utworu autorstwa Adama Kalbarczyka, zamieszczoną w drugim tomie *Wersyfikacji polskiej*⁴⁷. Czytamy tam m.in., iż: „odstępstwa od przyjętej długości wersów mają charakter niesemantyczny” czy „tekst ten realizuje właściwie bezwyjątkowo [podkr. moje – A.S.M.] znany ze średniowiecza model [...] wiersza zdaniowego”⁴⁸. W rzeczywistości jest odwrotnie: odstępstwa od 8-zgłoskowości mają charakter ściśle semantyczny – podobnie zresztą, jak wyjątki od zdaniowości i inne zabiegi organizacyjne, a interpretacja Kalbarczyka pozostaje w jawnej sprzeczności tak z przywołaną wcześniej analizą Dłuskiej, jak i z innymi opracowaniami dotyczącymi twórczości Biernata⁴⁹. Znakowe nacechowanie nie jest jednak możliwe do zdefiniowania wyłącznie w odniesieniu do systemu wersyfikacyjnego i reguł konstrukcji tekstu poetyckiego. Daje się natomiast bez trudu ująć w przypadku przyjęcia perspektywy kognitywnej. Utwór Biernata nie realizuje konsekwentnie żadnego modelu wersyfikacyjnego⁵⁰, ale swobodnie gra elementami paradygmatu. Jego prymarną cechą jest dewiacyjność zapewniająca wybranym składnikom cechę pierwszoplanowości i tworząca – poprzez wykreowanie relacji pomiędzy figurami oraz tłem – poznawczą partyturę odbioru. Warto zauważyć, iż poszczególne składowe rozłożone są na przestrzeni tekstu nierównomiernie, dzięki czemu ich efektywność jest większa niż w przypadku, gdyby cechowała je symetria.

⁴⁷ *Wersyfikacja polska*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, M. Ryszkiewicz, t. 2, Lublin 2007, s. 20–26.

⁴⁸ Tamże. Wyimki pochodzą ze stron 25 i 24.

⁴⁹ Zob. T. Dobrzyńska, *Ewolucja gatunku a znaczenie wyboru formy wiersza (na materiale polskich bajek ezopowych)*, w: tejsze, *Tekst – styl – poetyka. Zbiór studiów*, Kraków 2003, s. 126–130.

⁵⁰ Mówiąc o modelu, nie mam na myśli systemu wersyfikacyjnego w rozumieniu Kulawika (*Teoria wiersza*, s. 56–57), ale zespół cech: system wersyfikacyjny – metryzacja – paradygmat rymowy – nieprozdyczne elementy struktury.

Pierwsza strofa ukształtowana jest symetrycznie, z wyraźnym zamknięciem będącym wynikiem działania prawa powrotu (*law of return*)⁵¹. Dlatego też na pierwszy plan wysuwa się następujący po niej dystych (φ_1) „Uźrzał człowiek, żal mu go był: / Wziąwszy węża w zanadra włożył”, w którym pierwszy wers jest nie tylko dzielony składniowo, ale i zakończony oksytonicznym akcentem; drugi natomiast – dłuższy o jedną sylabę. Zaburza on działanie prawa dobrej kontynuacji (*law of good continuation*)⁵², ponieważ „nie pasuje” do zdeponowanego w pamięci schematu-tła (σ_1). Prawo powrotu działa dopiero w trzecim wersie drugiej strofy, która (wraz z następnikiem) powraca do wzorca; jest on kontynuowany przez inicjalny wiersz następnej strofy.

Dalej tok prozodyjny znów ulega deformacji – pojawia się kolejna figura, tym razem oparta na trójakcentowości i jednym oksytonicznym wygłosie (φ_2): „Dopiero człowieka kąsał: / Miłosierdzia niewdzięczny był”. Jej zwieńczeniem jest wygłosowy wers trzeciej zwrotki „Swego dobrodzieja zabił”, w którym znów powracamy do schematu wyjściowego (σ_1) realizowanego przez akcenty główne i jeden poboczny (inicjalny). Ostatnia strofa znów rozpoczyna się od wyrazistej trzywersowej figury – najpierw nadmiarowa sylaba, w wersie kolejnym zmniejszenie liczby akcentów do trzech, natomiast w przedostatnim zbitka akcentowa (φ_3): „Żadny złemu dobrze nie działaj, / Węża w zanadra nie sadzaj! / Bowiem zły złości nie traci”. Finalny wers przynosi, na zasadzie kody, dokładne powtórzenie początkowego schematu w postaci czteroakcentowego 8-zgłoskowca. Schematycznie możemy zatem rozpiścić ten wiersz w następujący sposób: σ_1 (1–4) – φ_1 (5–6) – σ_1 (7–9) – φ_2 (10–11) – σ_1 (12) – φ_3 (13–15) – σ_1 (16). Jak widać, podział ten nie koreluje zasadniczo z segmentacją stroficzną tekstu i tworzy odrębny porządek dający się ująć w ramy trzech konstytuujących napięcie tekstualne momentów: φ_1 (napotkanie węża i jego schowanie) – φ_2 (odmarznięcie i pokąsanie) – φ_3 (puenta).

Kończąc rozważania o wierszu, muszę jeszcze wyjaśnić, dlaczego trójakcentowość środkowych wersów pierwszej strofy nie czyni ich figurą. Otóż, jak za Barbarą Herrnstein-Smith podaje Tsur, organizacja bodźców jest zawsze tak dobra, jak pozwalają na to okoliczności, a bodźce posiadające podobne cechy są zazwyczaj percypowane jako jednolita, spójna i stabilna całość, bowiem ludzie przejawiają skłonność do reagowania na ich jednorodne układy tak, jakby stanowiły całościowe struktury⁵³. Jeśli zatem przyjmiemy założenia

⁵¹ R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, s. 123–125.

⁵² Tamże, s. 116–117.

⁵³ B. Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, Chicago 1968, s. 41. Cyt. za: *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, s. 113.

teorii postaciowej dotyczące percepcji, jasnym jest, że symetryczna budowa inicjalnej zwrotki oraz wynikające z takiego rodzaju ukształtowania prawo percepcyjne nazywane prawem powrotu sprawia, że w sposób naturalny organizujemy ją jako całość – silny, zwarty kształt (*strong shape*) – zamiast rozbić na stosunkowo niezależne względem siebie wersy. W moim przekonaniu takie ukształtowanie rozładowuje istniejące potencjalnie napięcie – z czym nie mamy do czynienia w innych omawianych fragmentach.

Tyle teoria.

By sprawdzić, w jaki sposób konceptualizacji tekstu dokonują czytelnicy, poprosiłem kilka osób o wypełnienie krótkiej ankiety dotyczącej wiersza. Polegała ona na przeczytaniu tekstu (przy jednoczesnym zaznaczaniu wersów, które w jakiś sposób były istotne czy też wyróżniały się) i udzieleniu odpowiedzi na kilka pytań: dotyczących wieku, wykształcenia i sposobu lektury (głośna/*in mente*). Prosiłem także o uzasadnienie dokonanego wyboru. Na ankietę odpowiedziało dziewięć osób, w tym dwie posiadające wykształcenie średnie, cztery wyższe niefilologiczne (filozofia, psychologia) oraz troje absolwentów filologii polskiej. Głośna lektura była udziałem czworga z badanych, przy czym były to wyłącznie osoby niezajmujące się profesjonalnie literaturą.

Choć motywacje, jakimi kierowali się respondenci przy wskazywaniu poszczególnych wersów, miały zazwyczaj charakter niewersyfikacyjny, nie było badanego, który nie uznałby przynajmniej pojedynczego wiersza z jednej spośród wyszczególnionych przeze mnie figur – przeważnie φ_3 (wszyscy badani) oraz φ_2 (sześcioro) – za interpretacyjnie istotny. Taka sama liczba czytelników (6) zazaczyła jako istotny element pierwszej figury. Sporadycznie zaznaczano również linijki zaklasyfikowane w mojej analizie jako elementy tła (w. 3: cztery odpowiedzi, w. 4: trzy, w. 12 i 16 odpowiednio po pięć). Zawsze miały one jednak mniejszą wskazywalność niż wersy będące składową figur. Dwie trzecie badanych kierowało się – przynajmniej na poziomie świadomym, zwerbalizowanym – wyłącznie treścią tekstu⁵⁴, natomiast troje, definiując elementy składowe figur, nie ograniczyło się wyłącznie do oddziaływania fabularnego utworu, wskazując na rytm czy inne, „wrażeniowe”, znaczenie fragmentów. W największym stopniu uwagę odbiorców przyciągała rzecz jasna puenta – co jest oczywiste, jeśli wspomni się choćby konstatacje Jana Trznadłowskiego, który pisał: „ewolucja liryki polega na charakterystycznym ujawnianiu lub też osłabianiu [...] bodźców oddziałujących na świadomość poety (czytelnika, odbiorcy)”, dodając: „Obraz rzeczywistości

⁵⁴ Często wszakże zaznaczając wersy o małej, z punktu widzenia narracji, istotności.

[na wczesnym etapie rozwoju poezji – A.S.M.] [...] usytuowany był kierunkowo; miał prowadzić do konkluzji prostej lub odwróconej, tzn. prowadził do wniosku lirycznego”⁵⁵.

Tekst Biernata wyraźnie zmierza do zakończenia rozumianego jako rzeczywisty sens istnienia kompozycji. Niemniej dla jego właściwej konceptualizacji konieczne jest ukontekstualizowanie puenty względem wcześniejszych wydarzeń. Te zaś są, w mojej opinii, uwydatnione nie tylko na poziomie treści, ale również poprzez formę. Jak się wydaje, fakt iż respondenci – mimo braku istotnych kompetencji wersyfikacyjnych – zazwyczaj wskazywali na linijki uznane przeze mnie za figury, stosunkowo rzadko podkreślając wagę składników tła, przekonuje o słuszności wyprowadzonych w toku analizy wiersza wniosków; potwierdza znaczenie pierwszoplanowych figur prozodyjnych w tworzeniu konceptualizacji tekstu zorganizowanego wierszowo. Jednocześnie należy zaznaczyć, że zaproponowana w tekście opozycja figura/tło nie jest zastępnikiem dla tradycyjnie stosowanej w opisie wiersza diady: wzorzec metryczny/odstępstwo od niego, ale wskazać ma na konceptualne (poznawcze) podstawy działania mechanizmów wierszowych – jest więc w zamierzeniu czymś więcej niż tylko techniczną (metodologiczną) opozycją w ramach systemu.

Poetic Figures and Backgrounds. The Role of Categorization in Shaping Prosodic Semantics

Summary

The objective of this paper is to analyze the way in which the operation of cognitive processes organizing human perception into the foreground element (figure) and its background interpretative context affects the process of reading-interpretation of the text organized into verses. This type of categorizing operation is effective, in my opinion, not only in the psychology of perception, analysis of pieces of visual arts and musical texts, in reference to grammar and literary stylistics, but is also helpful in explaining important mechanisms of our relations with verse organization. The paper is based on the observations of the representatives of Gestaltpsychologie, as well as the findings of researchers representing other branches of humanities connected with cognitive sciences and applying their accomplishments in the description of the language and works of art.

⁵⁵ J. Trznadlowski, *Ewolucja liryki*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 1, prace z lat 1947–1964, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 169–170.