

Anna Magdalena Fendor

**ROLA RYTMICZNEJ I INTONACYJNEJ STRUKTURY ZDANIA
W PROCESIE TWORZENIA POEZJI
NA PRZYKŁADZIE *WIKLINY* LEOPOLDA STAFFA**

Leopold Staff ogłosił po drugiej wojnie światowej dwa zbiory liryków: *Martwą pogodę* (1946 r.), do której weszły utwory pisane przed wojną i w czasie wojny oraz *Wiklinę* (1954 r.), na którą złożyły się wiersze powojenne. Pierwszy z tych zbiorów przyniósł wiele pięknych liryków, jednak dopiero *Wiklina* stała się dla czytelników prawdziwą niespodzianką. Tomik ten to świadectwo wyraźnych modyfikacji związanych z wrażliwością poety na nowe kierunki poszukiwań w zakresie liryki, a jednocześnie dokument zmiany sposobu widzenia świata przez autora zbliżającego się w chwili wydania zbioru do osiemdziesiątki.

Tym, co uderza w *Wiklinie*, jest przede wszystkim daleko idąca zmiana konwencji poetyckiej widoczna wyraźnie w takich utworach jak: *Astrolog*, *Kręgi*, *Ciężar*, *Podwaliny*, *Most*, *Ogrodnicy*, *Wyprzedzającemu*. W lirykach tych opadły skostniałe ramy estetyki klasycystycznej, która sprawiała, że świat stawał się wyglodzony, nawet rozpacz kryła się w rygorach dopracowanych form. Poeta dotarł w końcu do granicy, za którą zaczyna się „nieforemność i niepoznawalność”¹.

„Kiedy czyta się wiersze w *Wiklinie*, nie można oprzeć się wrażeniu, że poprzez rozdarte zasłony i rozbite formy widzimy bardziej autentyczny, wolny od maski autoportret poety”². Wystarczy jedynie chęć, aby go zobaczyć. Wczytawszy się dokładnie w wiersze zebrane w tomiku z 1954 r. zauważyć można, że są to miniaturowe przypowieści o ciekawej, ale przejrzystej symbolice, jednocześnie bogate myślowo. Robią wrażenie form szkicowych, bez oprawy formalnej. Są niekiedy bardzo krótkie. Doskonały przykład to *Podwaliny*:

¹ M. Jastrun, *Ostatni Staff*, [w:] *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1979, s. 217.

² Jastrun, *op. cit.*, s. 221.

1. Budowałem na piasku
I zwało się.
3. Budowałem na skale
I zwało się.
5. Teraz budując zacząę
Od dymu z komina³.

Pod symbole, którymi operuje Staff w tym wierszu, można podłożyć bardzo konkretną treść, wiedząc w jakiej epoce i po jakich doświadczeniach historycznych zostały napisane. Luźna forma daje autorowi *Podwalin* przywilej gry dwojakimi układami: składniowym i wersowym. Wiersz ten ma zaledwie sześć wersów. Mieszczą się w nich trzy (oznajmujące) wypowiedzenia złożone, ich części powiązane są ze sobą współrzędnie i podrzędnie. Wypowiedzenia współrzędne złożone połączone są za pomocą spójnika *i*, który zespala dwie treści na podstawie oboczności czasowej. Zdania wchodzące w skład tego typu wypowiedzeń zostały przez Staffa rozdzielone i umieszczone w kolejnych wersach. Podział wersyfikacyjny podkreśla znaczenie wyodrębnionych w ten sposób dobitniej całości składniowych. Wypowiedzenie złożone podrzędnie zostało rozplanowane w dwóch wersach, jego podział składniowy jednak nie pokrywa się z wersyfikacyjnym.

Wewnątrz wersu piątego przebiega wyczuwalna w trakcie czytania granica oddzielająca imiesłowowy równoważnik od zdania z osobową formą czasownika. Tak zapisane wypowiedzenia dwukrotnie złożone tworzą interesujący (falujący) układ intonacyjny. Podkreśla on to, co najważniejsze. Zestawienie wersów różnej długości:

- wers 1. siedmioletkowy
- 2. pięcioletkowy
- 3. siedmioletkowy
- 4. pięcioletkowy
- 5. siedmioletkowy
- 6. sześćioletkowy

uwypukla dodatkowo znaczenie słów zawartych w wersie najkrótszym: *I zwało się*, który powtarza się dwukrotnie. *Podwaliny* to wyraźne przymierze z propozycją tzw. „nagiego” wiersza T. Różewicza – bliskiego chropowatością mowie potocznej, obcego tradycyjnej wersyfikacji, bezrymowego.

Wypowiedzi Staffa znamię wierszowości nadaje swoisty rytm intonacyjny, który powstaje na skutek odpowiedniego podziału wypowiedzeń na wersy i pominięcia pewnych znaków interpunkcyjnych (przecinków). Pozwala on

³ L. Staff, *Wybór poezji*, Wrocław 1963, BN I 181, s. 224.

na twórczy odbiór wiersza, a jednocześnie jest znakiem proponowanej przez autora interpretacji.

Bliski nowatorskim propozycjom Różewicza jest również *Most*, który uderza niezwykłą umiejętnością posługiwania się antytezą:

(Wyraz porównujący pełni tu funkcję znaku ustosunkowującego syntaktycznie treść wprowadzonego przez niego składnika do innego składnika tego samego wypowiedzenia)

1. Nie wierzyłem
Stojąc nad brzegiem rzeki,
3. Która była szeroka i rwista,
Że przejdę ten most,
5. Spleciony z cienkiej, kruchej trzciny
Powiązanej łykiem.
7. Szedłem lekko jak motyl
I ciężko jak słoń,
9. Szedłem pewnie jak tancerz
I chwiejnie jak ślepiec.
11. Nie wierzyłem, że przejdę ten most,
I gdy stoję już na drugim brzegu,
13. Nie wierzę, że go przeszedłem⁴.

Ta umiejętność, a właściwie swoista cecha wyobraźni poetyckiej sprawia, że silnie odczuwamy rozchwianie dotychczas pewnego i uporządkowanego świata. Ten, komu przyszło w takim świecie żyć, nawet po przejściu przez most nie wierzy, że go przeszedł. Rozchwianie obrazu poetyckiego uwypukla rozczłonkowanie trzech wielokrotnie złożonych wypowiedzeń w trzynastu wersach. Podział wersowy nie zacierają jednak czytelności ich budowy (całostki składniowe mieszczą się w obrębie poszczególnych wersów). Swoiste zabarwienie znaczeniowe nadaje wypowiedzi partykuła przecząca. Stosunek osoby mówiącej do tego, co jest treścią jej rozważań, podkreślony został jeszcze przez zmianę czasu przeszłego na teraźniejszy w końcowej części wiersza: w wersie pierwszym „nie wierzyłem”, w ostatnim „nie wierzę”.

Na tym przykładzie widać wyraźnie odejście od sylabizmu. Staff zestawia ze sobą wersy różnej długości od czterozgłoskowych do dziesięciozgłoskowych oczekując, że czytelnik zaakceptuje ten układ i uzna wyodrębnione linijki tekstu za samodzielne odcinki intonacyjne bez względu na ich językowe wypełnienie. To samo zjawisko ma miejsce w wierszu pt. *Ogrodnicy*:

1. W parku łagodni ogrodnicy
Rozpylaczami koszą grządki
3. Hiacyntów i storczyków.
Taka jest moc nawyku!

⁴ Staff, *op. cit.*, s. 224–225.

5. Bo pomną, jak to ongi
Kropili z lepszej broni
7. W kamienne koronki
Gotyckich wież i wieżyczek.
9. Od tych dni dzieli mnie już wiele drzew,
Wśród których szedłem przez ogrody,
11. I upłynęło wiele wody,
Jakby to była ludzka krew.
13. Tymczasem nawodniona Sahara
Rozkwitła cała jak jeden сад
15. W nocy księżyc podlewa go rosą
I w mgle tancerka tańczy boso,
17. Wśród kwiatów sama jak kwiat.

We dnie, pod gołym niebem goły
19. W słońcu opala się mój brat.
Ale ma trupa oczodoły⁵.

Wypowiedzenia złożone zostały w nim podzielone na części i umieszczone odpowiednio w dwudziestu wersach podzielonych luźno na cztery strofy. Odpowiedni rytm nadaje utworowi Staffa intonacja rosnąco-opadająca – wyraz obiektywnej postawy, którą poeta pragnie zachować przeciwstawiając pogodnemu i sielskiemu ogrodowi z dawnej poezji i związanym z nim marzeniom o szczęściu i spokoju – świat człowieka, z którego pamięci nie można wymazać doświadczeń wojny.

Z intonacją współgra rym przybliżony – asonans, który daje szerokie możliwości „rozsnuwania w wierszu niepowtarzalnych układów skojarzeń dźwiękowych”⁶. Pojawiając się na końcu wersu staje się sygnałem wersowej klauzuli (oznacza zbliżający się koniec). *Ogrodnicy* – to jeden z niewielu utworów o luźnej budowie, w których Staff nie zrezygnował z wykorzystania rymu w funkcji instrumentacyjnej. Oprócz niego zwraca uwagę zaledwie ośmiowersowy wiersz pt. *Wyprzedzającemu*. Dzięki niedokładnym rymom i odpowiedniemu podziałowi zdań (czasami bardzo krótkich) na wersy zyskał szczególną melodię, która odróżnia wypowiedź poetycką od mowy potocznej.

⁵ Staff, *op. cit.*, s. 236–237.

⁶ *Zarys teorii literatury*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Warszawa 1986, s. 215.

Do najciekawszych utworów L. Staffa zaliczyć można bez wątpienia *Kręgi*:

1. Widział zamknąwszy oczy:

- Siedzieli dokoła horyzontu,
 3. Gęsto, jak jaskółki na drucie jesienią,
 I bliżej, coraz mniejszymi,
 5. Współśrodkowymi kręgami,
 Amfiteatralnie –
 7. W przód pochyleni
 W pokłonnym podziwiew, w zachwyciew,
 9. Patrząc przez szkła szmaragdowe
 Na niego, który był w środku.
 11. I napiętymi jak struny mosiężne,
 Natężonymi spojrzeniami hołdu
 13. Wydźwigali go w górę,
 Wysoko, wysoko,
 15. Aż zawisł pod niebem w powietrzu,
 Jak Szymon Słupnik
 17. Bez słupa.

Lecz było zupełnie inaczej:

19. Siedzieli dokoła horyzontu,
 Rzadko, jak krople na drucie w dzień słotny,
 21. I bliżej, coraz mniejszymi,
 Współśrodkowymi kręgami,
 23. Amfiteatralnie –
 Zwróceni do środka plecami,
 25. Twarzami poza horyzont,
 I przez szkła szmaragdowe
 27. Badali rżnięte dukaty,
 Czytali ceduły giełdowe
 29. Lub listy miłosne.
 I nie napięte,
 31. Wiotkie struny pajęcze bez spojrzeń,
 Których nigdy nie było,
 33. Zelżały i puściły tak,
 Że on, co był wysoko,

35. Zapadł się w ziemię,
 Jak w wodzie w niej utonął,
 37. Rozbijając ją w kręgi,
 I leciał na dno, poza dno,
 39. W lej Disa.
 Gdzie się zatrzymał u samego końca,
 41. Stercząc przez otwór głową
 Na drugą stronę świata,
 43. W czarną noc nicości.
 A w górze, dokoła horyzontu,
 45. Anioły i diabły
 Trzymając się za ręce
 47. I wysoko wyrzucając nogami,
 Tańczyły wariackim kręgiem.
 49. Śmiejąc się do rozpuku⁷.

Wiersz nierównozgłoskowy, bez rymu. Oparty wyłącznie na rytmie intonacyjnym zdania. *Kręgi* są zapisem pewnej sytuacji, którą przedstawia „opowiadacz”. Utwór operuje kategorią gramatyczną trzeciej osoby i czasem przeszłym.

Naczelną zasadą organizacji wiersza jest zasada tzw. „montażu poetyckiego”⁸. Właściwie *Kręgi* to swoisty zestaw obrazów poetyckich podanych przez jakiegoś nieznanego czytelnikowi obserwatora. Są one tak poukładane, że nie wyjaśniają swojego sąsiedztwa.

Leopold Staff świadomie ogranicza liczbę słów, co powoduje, że stworzony przez niego układ trzech kolejnych obrazów (a właściwie dwóch, bo jeden jest obserwowany z dwóch różnych miejsc) domaga się od odbiorców świadomego zaangażowania w lekturę. Ponieważ poeta podaje nam tylko to, co dla niego najważniejsze, sami musimy uzupełnić niedopowiedziane fragmenty, by stworzyć całość.

Na tej samej zasadzie opiera się liryk *Matka*. To co niedopowiedziane („milczenie”) łączy dwa obrazy. Na jednym matka kołysze śpiące dziecko, na drugim matka kołysze wspomnienie o dziecku. Wiemy, że dotknęła je śmierć, nie wiemy, jak to się stało. Dzięki temu L. Staff pozwala odnaleźć (w wierszu) każdemu czytelnikowi własne doświadczenie.

Wiklina została przyjęta przez krytykę jako wydarzenie literackie dużej wagi. Poeta przeciwstawił w niej tendencjom schematyzująco-uniformizującym w literaturze ton ironii i groteski. Przez półwiecze uważał, że sprawą sztuki

⁷ Staff, *op. cit.*, s. 224.

⁸ Pisze o tym zagadnieniu I. Maciejewska w artykule pt. *Powojenny Staff*, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 3, s. 65–77.

jest budowanie ładu i harmonii, których „nie czerpie się ze świata, lecz się je w świat wkłada”⁹.

W tomie z 1954 r. opowiedział się po stronie sztuki, która budzi niepokój moralny, która winna stać się sumieniem świata. Odrzucił także klasyczne formy, którymi zawsze posługiwał się tak mistrzowsko. Mając w pamięci nieskazitelną doskonałość Staffowskich sonetów, retoryczną pełnię okresów zdaniowych i przemyślaną konsekwencję szeroko rozbudowanych obrazów przeżywamy szok czytając utwory takie jak: *Podwaliny*, *Most*, *Matka* czy *Ogrodnicy*. Widać w nich wyraźnie unowocześnioną technikę wersyfikacyjną, która odrzuca kanony sylabizmu. (Na 59 wierszy, które znalazły się w *Wiklinie* 16 ma luźną budowę – opartą wyłącznie o rytmiczną i intonacyjną strukturę zdania). Utwory te stoją jednak nie tylko w opozycji wobec wiersza tradycyjnego, ale równie ostro odcinają się od prozy, rozumianej jako mowa praktyczna, będąca wyłącznie przekazicielem określonych treści.

Język poetycki Staffa stanowi przeciwieństwo prozy także w sferze ukształtowania tkanki brzmieniowej. Porządek wierszotwórczy jako ścisły odpowiednik ogólnej koncepcji poetyckiej jest stworzony jakby od nowa dla każdego utworu i tylko w jego kontekście ujawnia swą wartość i celowość.

Sporadycznie wykorzystuje L. Staff sposoby rytmizacji utrwalone w tradycji wersyfikacyjnej, a dotyczące porządkowania w pewnych określonych odcinkach wypowiedzi liczby sylab, następstwa akcentów. Te środki zostają programowo odsunięte na dalszy plan. Poeta arbitralnie ustanawia podział wypowiedzi na wersy i oczekuje, że czytelnik zaakceptuje ten podział w takim właśnie kształcie. Perfekcyjnie posługuje się dwoma układami: składniowym i wersowym, tworzy intonację wierszową, która nadaje jego wypowiedziom znamię poetyckości.

Анна Магдалена Фендор

РОЛЬ РИТМИЧЕСКОЙ И ИНТОНАЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ ПРЕДЛОЖЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ПОЭЗИИ НА ПРИМЕРЕ ВИКЛИНЫ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА

Сборник стихов Л. Стаффа с 1954 года является наглядным свидетельством модификаций и открытости поэта на новые направления в области лирики.

⁹ *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1985, s. 695.

В *Виклине* выразительно прослеживается перемена поэтической конвенции, разрушаются рамки классицистической эстетики. Поэт использует, предложенный Т. Ружевичем, так называемый „голый” стих.

Признак стихотворчества придает высказываниям Стаффа (без регулярного слога и рифмы) интонационный ритм, который создается благодаря соответствующему делению этих высказываний на строфы и за счет отсутствия некоторых знаков препинания.

Из числа 59-и произведений в *Виклине* 16 стихотворений найдется в оппозиции по отношению не только к традиционному стиху, но и ярко отличается от прозы, которая должна являться собственно носителем определенного содержания.

Ограничивание художником словарного состава в поэтической речи требует от читателя активного участия в процессе восприятия и раскрытия смысла произведения.