

Ambiguous Free Verse/Prose Forms in Versification Studies: An Attempt at Diagnosis

Wojciech Pietras

ORCID: 0000-0002-3079-5137

1. Introduction

Although free verse is a form that is meant to “overcome demarcations,”¹ nowadays it is increasingly seen as a demarcating category, which writers try to overcome in various ways. At the same time, Polish versification studies, focused on defining and classifying free verse, has so far either briefly mentioned or completely ignored the question of ambiguous free verse/prose forms, which means that the discipline is not currently able to analyze such works. However, this issue cannot be further ignored because it effectively means ignoring a vast section of contemporary poetry and literature. Therefore, drawing on existing criticism, we should formulate a suitable method for analyzing such ambiguous cases. In order to find such a method, it is first necessary to recognize the reasons behind the exclusion of ambiguous forms from versification studies.

¹ Juri Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, trans. Gail Lenhoff and Ronald Vroon (Ann Arbor: University of Michigan, 1977), 298.

2. Invisible ambiguous forms: Possible causes

The main reason why ambiguous free verse/prose forms have not yet been the subject of systematized research appears to be as follows: all Polish approaches to the free verse poem, either as a separate subsystem or as a form that meets the general definition of the poem, are (more or less explicitly) based on the categorical opposition between prose and free verse, which in many cases is further embedded in the opposition between prose and poetry. Consequently, formulating the definition of the (free verse) poem effectively involves demonstrating that it is fundamentally different from prose. The more precisely researchers describe the mechanisms and unique nature of the free verse poem, the more they distinguish it from prose, understood both as a method of delimitation and a stylistic variety of language.

The second reason becomes visible once we adopt the following assumption: ambiguous free verse/prose texts need to be recorded, because their essence lies in their unique layout. The reasons behind this approach, supported by analyses of specific examples, can be found elsewhere.² As we know, the majority of canonical Polish works in versification studies demonstrate insufficient interest in the visual aspect of the poem and excessive interest in sound patterning (or more precisely: phonology and prosody). While this has changed in recent years, neither Dorota Urbańska,³ who in her polemic with Adam Kulawik emphasized the role of the layout in the free verse poem, nor Artur Grabowski, who draws attention to unique, visual, aspects of the line,⁴ nor Witold Sadowski, who formulated a “graphic” definition (and theory) of the free verse poem,⁵ have given up on finding and identifying the aforementioned distinct difference between prose and free verse (Urbańska, Sadowski) or, more generally, between prose and poetry (Grabowski). Thus, the versification turn towards the visual did not involve opening up to the problem of ambiguous forms.

Meanwhile, at least since the end of the 1950s, and definitely in recent years, numerous works which are “graphic” (i.e., are defined by their unique layout) but not in the traditional sense of division into lines have been published, thus questioning the opposition between prose and poetry. Often, these works are nearly devoid of traditional features of the poetic style, or for other reasons cannot be classified as poetry, and as such they also undermine the prose/poetry division. The three examples quoted below, selected more or less at random and representing genologically diverse texts, shall illustrate this point.

² Wojciech Pietras, “Wers na pograniczach wersologii” [Grey areas in versification studies], *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, no. 11 (14) (2021): 259–73, <https://doi.org/10.32798/pffit.541>.

³ Dorota Urbańska, *Wiersz wolny: próba charakterystyki systemowej* [Free verse poem: Attempt at systematic description] (Warsaw: Instytut Badań Literackich PAN, 1995), 50–51.

⁴ Artur Grabowski, *Wiersz: forma i sens* [Poem: form and meaning] (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1999), 30, 41, 178–180.

⁵ Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny* [Free verse poem as a graphic text] (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2004).

A.

Potem byłem kochankiem i czytelnikiem Platona
 Po dłuższej przerwie zostałem oficerem rezerwy
 Proszę mi wierzyć to nie jest praca łatwa ani
 nieodpowiedzialna

Przede wszystkim nie mogłem sobie poradzić z su-
 mieniem które w tej sytuacji zachowuje się agre-
 sywnie

Najtrudniej jednak przychodziły rozmowy ze zna-
 jomymi

Każdy miał dom i pewne osiągnięcia cywilizacyjne
 a ja cóż

Then I was Plato's lover and reader
 After a long break, I became a reserve officer
 Believe me, it is neither an easy nor an
 irresponsible job

First of all, I couldn't cope with my con-
 science which, in this situation, behaves vio-
 lently

However, the most difficult thing was talking to
 friends

Everyone had a home and some civilization achievements
 and me well

B.

Najpierw pojawia się ogień na niebie. To rakieta świetlna.

Sygnal do ataku.

Zaraz potem – strzały.

Dachy płoną jak główki od zapalek. Matki wołają dzieci.

Zwierzęta płoną żywcem.

Chwilę później – krzyki:

Wpered na Lachiw!

First there is fire in the sky. It's a light rocket.

The signal to attack.

Immediately after – the shots.

Roofs burn like matchsticks. Mothers call their children.

Animals burn alive.

Moments later – the screams:

Wpered na Lachiw!

C.

(mam dialog bardzo

fajnie

cześć aneta mówi markus cześć markus co słyhać źle dlaczego mam

spotkanie bardzo ważne i nie mogę mieć lekcja dobrze markus polsce jest

bardzo ważny ale twój prace jest ważniejszy)

(I have a dialogue very

cool

hello aneta it's markus hi markus what's up I have a problem what happened

i have a very important meeting and I can't come to my lesson ok markus poland

is very important but your job is more important)

Quotation A comes from Marian Grześczak's "Karzeł" [Dwarf],⁶ a unique text in *Lumpenpoezje* [Lumpen-poetry], precisely in terms of layout. Some segments exceed the length of one line, and the section that "steps over" to the next line has not been right-aligned, as is the case in the entire collection. As such, they function as paragraphs (each paragraph is a sentence), which intertwine with segments that do not exceed the length of a single line, thus meeting the definition of the free verse poem as a graphic text. The layout, especially against the background of the entire collection, comes across as unique. "Karzeł" is not simply prose, because the lines break, and prose suggests narrative continuity. Indeed, Grześczak's monologue is visually fragmented – it breaks and every now and then comes to an end – and reads like a narrative, like prose, only at times, before it is interrupted when the lyrical I turns shy or hesitant.

Quotation B comes from the reportage *Sprawiedliwi zdrajcy* [Righteous Traitors].⁷ In terms of layout, it could easily be classified as a graphic text, which, however, raises the question of whether a graphic text can be found outside the domain of poetry. Another problem is that later on in the book, the quoted fragment smoothly transforms into prose. The fragment "Roofs burn [...]. Mothers call their children. Animals burn alive" is also ambiguous – it can be perceived as a unit that has been broken into two lines, but it can also be read as a single, and therefore very dense and dynamic, paragraph. In such an interpretation, and perhaps especially then, the visual arrangement is not accidental, even though it is not limited to individual lines.

Quotation C comes from Aneta Kamińska's *rozdział 2. / dzień 2* [chapter 2 / day 2].⁸ This example demonstrates that unusual graphic arrangement does not consist only in breaking one

⁶ Marian Grześczak, „Karzeł” [Dwarf], in *Lumpenpoezje* [Lumpen-poetry] (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1960), 67–68. All translations into English by M.O.

⁷ Witold Szablowski, *Sprawiedliwi zdrajcy: sąsiedzi z Wołynia* [Righteous Traitors: Neighbours from Volhynia] (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2016), 83.

⁸ Aneta Kamińska, „rozdział 2. / dzień 2.” chapter 2 / day 2], in *Gada !zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu* [Gada !zabić?: pan(n)theology of neolinguisim] ed. Maria Cyranowicz and Paweł Kozioł (Warsaw: Staromiejski Dom Kultury, 2005), 264.

sentence into parts, but may also be based on combining answers, which would be usually written in separate lines, into one long line. Such a line, however, falls apart, loses its integrity, and any attempt at an integrated reading, emphasizing the division into lines, seems doomed to failure. And that was probably the point: to convey the impression of communicative chaos and fragmentation in dialogue.

Such unusual works, which challenge the precise definition of the poem, have not been taken into account in versification studies. It was universally assumed that ambiguous texts, with their ambiguous status, are simply not poems and should not be analyzed by versification scholars. Today, however, such an unjust, and, one might add, arbitrary, approach seems to imply that critics are simply not able to address one of the important trends in the recent history of Polish poetry, and literature in general. Revising such narrow definitions of free verse is therefore more beneficial. Indeed, I shall address three key questions: 1) what exactly is the difference between free verse and prose based on? 2) what is the role of layout in the mechanisms of poetry delimitation? 3) what limitations result from looking at the (free verse) poem as one of the manifestations of poetic language, which lies at the heart of the opposition between prose and poetry?

3. The history of the problem – review of critical and theoretical approaches

a) *The heritage of Ohrenphilologie and formalism*

The close connection between poems and poetry, defining poetry in categorical opposition to prose, and the focus on sound patterning have lain at the heart of Polish versification studies from the very beginning. Drawing on the principles of *Ohrenphilologie*, Wóycicki wrote: “the [p]oet feels more or less clearly, hears internally a certain sequence of tones, the rhythm of this sequence, the melody, the sound that he wants to resound in his work.”⁹ Rhythm played a fundamental role in expressing the “musicality” of the poem, and it was increasingly the rhythm pattern that became the main criterion for distinguishing between poetic and ordinary prose, and, later, for distinguishing between poems and poetic prose.¹⁰ Wóycicki was not interested in the layout of the poem; indeed, if it interfered with his “musical” analyses, he simply ignored it.¹¹

Wóycicki’s successors, following in the footsteps of Russian formalists, defined verse in such terms. Although Tynyanov¹² and Bernstein,¹³ and, in Poland, Siedlecki, formulated their theo-

⁹ Kazimierz Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* [Sound patterns in Polish prose and Polish poetry] (Warsaw: Skład główny w Księgarni E. Wende i Spółka, 1912), 32–40.

¹⁰Wóycicki, 40.

¹¹Wóycicki, 105–6.

¹² Yury Tynyanov, „Zagadnienie języka wierszy” [Poetic language], in *Rosyjska szkoła stylistyki* [Russian school of literary studies], ed. Maria Renata Mayenowa and Zygmunt Saloni, trans. Franciszek Siedlecki and Zygmunt Saloni (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 80–81.

¹³Sergei Bernstein, „Wiersz a recytacja” [Poem and oral performance], in *Rosyjska szkoła stylistyki*, ed. Maria Renata Mayenowa and Zygmunt Saloni, trans. Zygmunt Saloni (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 180.

ries in opposition to *Ohrenphilologie*, its “axioms” (the essence of verse lies in the sound; verse is essentially different from prose) remained intact. Formalists argued that the essence of verse was to be found in poetry that was not intellectual but based purely on sound.¹⁴ And although it was recognized that poetry was not actually “material speech,” it always had a potential for “producing sound.”¹⁵

Such approaches to the poem, shared by *Ohrenphilologie* and formalism, had been taken for granted until the 1990s. As Maria Renata Mayenowa argued, “as a prosodic structure, each poem is opposed to all prosodic forms that are not poetry, both colloquial and written.”¹⁶ Also, other formalist theoretical and critical inspirations did not contribute to the understanding of the unique status of ambiguous texts. What turned out to be particularly important was Tynyanov’s focus on the rhythmic “unity and uniformity” of the line as the basis for equivalence with other lines,¹⁷ regardless of their “content.” Tynyanov thus created a shared theoretical basis for studying metrical and non-metrical poems,¹⁸ and thus the long history of versification equivalence, also in Polish literary studies, began. Moreover, for both formalists and their Polish followers the graphic arrangement was only a (requisite) vessel for a non-metrical poem. It was argued that the layout could not give rise to a poem, because the free verse poem was a poem and not prose that was recorded using a unique layout.¹⁹ The border between poetry and prose was to be impenetrable, and it also included non-metrical works.

b) The problem of the emotive clause

Such a theoretical focus of post-war Polish versification studies, one which excluded ambiguous free verse/ prose forms, was further strengthened and developed by Franciszek Siedlecki. The focal point of his “euphonological” analysis was the metrical structure “as the fundamental poetical structure.”²⁰ Similarly to Wóycicki, Siedlecki did not pay much attention to the free verse poem, and he completely ignored ambiguous poetry/prose forms. Instead, he focused on sound, and assigned a special role to intonation. While he believed that “poetical intonation may be achieved in and through graphic elements – by dividing certain lexical groups, particles, phrases, etc. into lines (intonation units),”²¹ he did not devote much attention to the layout. He also did not say categorically if the graphic arrangement could independently give rise to poetic intonation.

¹⁴Jewgienij Poliwanow, „Ogólna zasada fonetyczna wszelkiej techniki poetyckiej” [General phonetic principle of all poetics], in *Rosyjska szkoła stylistyki*, ed. Maria Renata Mayenowa and Zygmunt Saloni, trans. Zygmunt Saloni (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 113–17.

¹⁵ Bernstein, „Wiersz a recytacja”, 217.

¹⁶Maria Renata Mayenowa, *Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka 3*. [Theoretical poetics: language issues, 3], new extended edition (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, 2000), 410.

¹⁷ Tynyanov, „Zagadnienie języka wierszy”, 105.

¹⁸ Tynyanov, 93.

¹⁹ Tynyanov, 109.

²⁰Franciszek Siedlecki, „Studia z metryki polskiej”, in *Pisma* [Collected essays], ed. Maria Renata Mayenowa and Stefan Żółkiewski (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989), 308.

²¹Siedlecki.

Maria Dłuska also initially focused on precise, countable, rhythmic regularities and the systemic evolution of the Polish poem. As a result, in *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* [Studies in the History and Theory of Polish Versification Studies], she discusses the free verse poem and the (in)famous “anti-poem” only briefly. The author also does not comment on the relation between such ambiguous forms and prose. Dłuska assumed, in line with Tynyanov, that “any signal that tells us that we should treat sentences as a part of a poem forces us to read them differently than when they are classified as prose.”²²

In *Próba teorii wiersza polskiego* [Towards the Theory of Polish poetry], the rhythm itself is relegated to the background, giving way to versification equivalence. Nothing changed, however, as far as the opposition between prose and poetry was concerned. The latter is always characterized by compositional repetition, meanwhile in prose, the sentences “are not regular, neither as regards their function, nor their form and length.”²³ For Dłuska, the poem is “a structure of excess” and she thus classifies it as artistic and poetical language, which uses different devices but is also ultimately characterized by a clear focus on prosody.²⁴ Respectively, as regards prosody, intonation, which in the poem is determined by the division into lines, is considered the most important.

At the same time, in *Próba ...* the relationship between poem and poetry, which has not been addressed before, ceases to be an *a priori* axiom. In her attempt to explain the relationship between poetry delimitation and poetic expression, Dłuska introduces the concept of the emotive clause. Her definition of the emotive poem reveals, however, that more precise concepts need to be employed, especially since three elements are involved in it: the poem, poetic expression, and the layout. Without metrical structure, only an expressive *intonem* (final stressed vowel) marks the end of the line, and, in turn, only the layout, which shows the distribution of the “subjective key points in the text,” gives us an idea about where *intonems* should appear.²⁵ Nevertheless, for Dłuska, the division into lines is but a trace of an *a priori* ideal intonation that is independent of it, even if this dependence raises doubts as to whether the layout should reflect the intonation designed by the author or whether the intonation is supposed to reflect the layout. If the poem is perceived in terms of sound, and that was Dłuska’s perspective, the layout is of course secondary. As a result, however, a poem which cannot be performed orally, or, as Dłuska puts it, an “anti-poem,” comes across as an anti-linguistic structure, and thus is not seen as a poem at all.

For when it comes to the relationship between the emotive clause and the expressive value of the poem, Dłuska herself noticed its bidirectional character: expressive dominants which divide the text may be “virtually indispensable for the structure of the poem,” and their “structural function [...] in turn increases and enhances their expressive value.”²⁶ However, since the motivation and

²²Maria Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* [Studies in the History and Theory of Polish Versification], vol. 2 (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), 173.

²³Maria Dłuska, *Prace wybrane 2. Próba teorii wiersza polskiego* [Selected works 2. Towards the theory of Polish poetry], ed. Stanisław Balbus, *Klasycy Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001), 41.

²⁴Dłuska, 25–28.

²⁵Dłuska, 43–45.

²⁶Dłuska, 171–72.

reason behind the emotive division of the free verse poem is the subjective expressive nature of clauses, and at the same time the said emotion is also the result of this fragmentation, i.e., its effect, then cause and effect merge into one. As such, the definition of the free verse poem is highly subjective: an emotive poem is endowed with poetic expression, because someone has coded it into the poem. The division into lines ceases to be a means of expression that can be subject to a universal analysis and may only be studied in terms of individual expression. The fact that a clause appears in a given place points to a subjective emotional load and the reader must find it or rather guess that it is there. In fact, the reader or the critic does not describe the mechanisms of poetry delimitation, but what they believe they can “sense” behind a given layout or division into lines.

As a result, the study of versification in irregular metrical structures must take into account the layout, the division into lines, in order to find and understand these “subjective key points in the text.” However, if the critic does not think that the layout is “binding” but only suggests one of the possible formats, it is the critic-reader who decides whether the emotive clause is effective and whether the poem is or is not divided into lines. If they decide that emotive clauses appear in places that they do not consider expressive key points, they may not see a given text as a free verse poem, which would at the same time obscure the problem of texts bordering on prose.

Of course, Dłuska did not directly indicate such a possibility. Indeed, she analyzed the problem of ambiguous forms in, so far, the most comprehensive way.²⁷ However, the above-mentioned assumptions about the nature of the poem also affect ambiguous forms. Dłuska observes that there is “a large field of ambiguous linguistic compositions where the features of poetry and prose intertwine and it is sometimes difficult to decide how to classify a given text.”²⁸ When we analyze a specific text, however, we have to decide whether it is “prose or poetry.” And ambiguous forms are texts that could be simultaneously read in two different and contradictory ways. And although Dłuska argues that such works should not be “forced into one of the two categories,” she nevertheless formulates “criteria for systemic ordering of ambiguous poetry/prose forms.”²⁹

The main criterion is artistic structure and organization of the text, which governs poetic expression. In practice, in her analysis of ambiguous forms, Dłuska focuses on looking for traces of rhythm in prose. For example, in her analysis of Żeromski’s *Powieść o udatym Waltheriu* [The Story of the Valiant Waltherius], which is clearly divided into lines, Dłuska focuses on looking for the traces of metrical feet. In conclusion, she states that “[s]ome parts read like poetry – amphibrach and free verse,”³⁰ and ignores paragraphs that are not written in amphibrachic meter, as if the lack of meter, to draw on Siedlecki, eliminated the problem of the division into lines.

²⁷Apart from the quoted fragments of *Próba* see also: Maria Dłuska, “Między prozą a wierszem” [Between prose and poetry], in *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą* [Selected works 3. Poetry and prose poetry], ed. Stanisław Balbus, *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001), 357–66; Dłuska, „Drugi szkic o pograniczu prozy i wiersza” [Second essay on ambiguous prose/poetry forms], in *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*, 367–87.

²⁸Dłuska, *Prace wybrane 2. Próba teorii wiersza polskiego*, 43–44.

²⁹Dłuska, 48.

³⁰Maria Dłuska, „Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza” [Żeromski’s modernist baroque. A study of Żeromski’s poetic prose], in *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*, ed. Stanisław Balbus, *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001), 335.

Indeed, the unique nature of ambiguous texts prompts us to reformulate the relationship between the layout and poetic expression: the layout is not a reflection of any external organization; it is not a record of expressive intonation but can itself become a means of expression as soon as it ceases to be invisible. Once we pay attention to the layout and the division into lines, we read a given text differently than prose, and intonation may thus be said to result from the graphic organization of the text. We can then analyze the potential result of a given layout, instead of looking for its emotive justification. We can also move away or beyond the study of artistic structure, because in general the mechanism of graphic delimitation can be analyzed regardless of the text's poetic value.

Critics who have addressed this issue after Dłuska tried to resolve the difficulties associated with the very concept of the emotive poem. Adam Kulawik unequivocally, at least in theory, argued that the poem is independent of the poetic organization of the text. On the other hand, when it came to the free verse poem, Witold Sadowski focused on graphic arrangement. Both approaches overcome one of the limitations indicated at the beginning. This, however, is not enough and neither theory may be employed to systematically describe ambiguous works, especially since both are rooted in binary divisions between poetry and prose and between poem and visual text.

c) Poem beyond poetry in Adam Kulawik's works

Kulawik's goal was to develop "a theoretical foundation for a uniform interpretation of metrical and non-metrical poems."³¹ However, since versification studies "must ask about the difference between poetry and prose,"³² the discipline cannot focus on ambiguous texts (which are in-between poetry and prose).

Kulawik focuses solely on sound: the layout is for him "an 'instruction' for arbitrary delimitation, but only insofar as the layout corresponds to the possibilities and efficiency of systemic prosody."³³ However, such assumptions prove problematic when we try to analyze longer fragments of text, which we believe to be poetry, if they contain a number of strong syntactic sections. They "silence" the versification pause:

Łódzki gotyk. Aura jak szkarlatyna. Nie Kocham Cię. Nie daję rady. Nie biorę.³⁴

Lodz Gothic. An aura like scarlet fever. I do not love you. I can't do this anymore. I'm out.

Thus, in such segments, the layout is the only readable signal of delimitation. Kulawik, however, categorically claims that it does not turn prose into poetry. While he notices that in various syntactic and versification circumstances the pause functions differently, at the

³¹Adam Kulawik, *Wprowadzenie do teorii wiersza* [Introduction to the theory of poetry] (Warsaw: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1988), 16.

³²Adam Kulawik, *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej* (Kraków: Antykwa, 1999), 29.

³³Kulawik, 229.

³⁴Szymon Domagała-Jakuć, „Ulica Zarzewska” [Zarzewska Street], in *Zebrano się śliny* [Some saliva], ed. Tomasz Bąk i Marta Koronkiewicz (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2016), 121.

same time he considers it an indispensable part of the poem.³⁵ According to Kulawik, the author should make this signal legible, and the scholar in versification studies shall judge how successful the author was in that respect. The answer to the question about how effective divisions in the poem are is therefore the answer to the question about the difference between poetry and non-poetry; although, as Kulawik emphasizes, one should not classify whole texts, but delimitation mechanisms (tricks) used in its respective parts.³⁶

d) *Witold Sadowski's poem beyond sound*

Claiming that the layout determines *the* canonical form of free verse poems basically means that the theory of graphic text is best suited for explaining the unique nature of in-between forms, with their clearly autonomous, though ambiguous, delimitation.

As Sadowski points out, the layout is not a stable medium for a more complete form of the poem (i.e., sound). In works that rely on visual perception, the layout itself endows, in its own way, the text with “sound,” that is, non-verbal means of expression.³⁷ Thus, the poem turns into “an autonomous two-dimensional spatial structure”³⁸ that is “endowed with semantic possibilities – one only needs to divert attention from the metrical corset or ignore it altogether.”³⁹

According to Sadowski, the properties of this structure may be described in terms of the prosody of the layout, which is equivalent to the prosody of speech. Indeed, this feature is independent of other aspects of the text – it is, as Lotman puts it, a “special graphic construction.”⁴⁰ In the theory of the graphic text, the activated prosody of writing is ensured and activated by the autonomization of the length of the line and graphic segmentation. In the structure of works which meet this condition, “each line is not only a unit, but also the next step in the text, which develops both linearly [...] and in leaps: from one line to the next.”⁴¹ As a result, “versification, which presupposes visual reading, also enforces a specific way of writing [...], a specific way of representing the world.”⁴²

This effect, as Sadowski points out, may be achieved only in graphic texts and the critic contrasts it with both metrical poetry and prose. However, in *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Sadowski does not discuss the relationship between graphic delimitation and syntax in detail, which renders the assumption that prose and graphic text are direct opposites questionable. Sadowski only generally states that in graphic terms, “any layout is possible” in prose, which “questions the autonomy of the layout.” Respectively, “graphic arrangement

³⁵Kulawik, *Wersologia*, 46.

³⁶Kulawik, 225.

³⁷Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 228–37.

³⁸Sadowski, 181.

³⁹Sadowski, 8–9.

⁴⁰Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, 103.

⁴¹Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 239.

⁴²Sadowski, 63.

in a syntactically organized text automatically transforms it into a graphic text.”⁴³ However, while the autonomy of graphic arrangement and the metrical structure may be easily verified, the possible autonomy of syntax seems more problematic, as the non-metrical (i.e., graphic) sentence poems indicate. While a sentence divided into lines is more “expressive” thanks to visual delimitation, i.e., due to the fact that it is a graphic text, the opposite is also true: placing each sentence in a separate line exposes syntactic and logical relations which almost disappear in the “prose” layout, and the layout becomes “transparent.” Consequently, graphic delimitation “creates” non-metrical lines and is nevertheless, or perhaps as a result, governed by syntax. This ambiguity, which is undoubtedly also present in the Polish free verse sentence poem, allows us to analyze graphic delimitation from a new perspective.

This new perspective seems useful also in ambiguous graphic structures, in which autonomous delimitation is present, but the segments exceed the length of one line (as in Grzeźczak’s *Karzeł*, quoted at the beginning). In the light of the theory of graphic text, we cannot determine which order, be it graphic or syntactic, is the dominant one. According to Sadowski, the layout is either autonomous and “creates” individual lines, or it does not show this autonomy. Sadowski only discusses these two possibilities. Also, in the light of this theory, the opposition between prose and graphic text is distinct and leaves no room for any ambiguous forms.

4. Looking for a remedy

The above considerations lead to the conclusion that in order to analyze ambiguous free verse/prose forms we must look at this object of versification studies, and in particular the graphic organization of the text, from the right perspective. We need a perspective that will allow us to see the grey area between the free verse poem and prose as a unique field, and not a troubling collection of deformed works which resist the binary divisions into either prose or (free verse) poetry.

First of all, the study of ambiguous forms requires that we pay special attention to the graphic organization of the text and see it as an autonomous formal problem. In this respect, one can follow the direction indicated by Sadowski.

Secondly, it seems necessary, in line with Kulawik’s observations, to acknowledge that delimitation mechanisms and poetic features are not equivalent, i.e., we must move beyond the opposition between poetry and prose. As such, it will be possible to search for objective mechanisms of graphic delimitation and their possible impact on the reception of the text. These mechanisms, in turn, should be treated as the foundation of the poetic effect, and they should also be seen as universal, that is, as also existing outside the field of poetry. In contrast to Kulawik, the critic should therefore refrain, at least at an initial stage of their analysis, from evaluating the delimitation of the text, especially in terms of its function-

⁴³Sadowski, 243.

ality or non-functionality. Rather, the starting point should be the assumption that each written text, not only poetry and not necessarily divided into lines, is arranged graphically, which may (but does not have to) influence its reception, expression, or semantics. The question about the effects of the layout in question should therefore be preceded by a careful analysis.

It is impossible to indicate here (probably it will never be possible) all necessary and sufficient steps of such an analysis. However, the category of the prosody of the layout seems to be very useful in this regard, albeit in the broader sense discussed in a study that precedes *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. In *Tekst graficzny Białoszewskiego* [Białoszewski's Graphic Text], Sadowski convincingly showed the general cognitive potential of a graphic text, arguing that it stems from a handwritten note⁴⁴ (later, graphic text was unambiguously assigned to the domain of poetry). This would mean that the prosodic properties of the layout do not have to be limited to graphic texts.

In this broader approach, the prosody of the layout would constitute a set of properties of each written text – specific parameters which guide the reader in the process of reading.⁴⁵ The most important parameter, especially in the context of ambiguous works, is the degree of continuity-fragmentation. On the scale of continuity-fragmentation, prose texts are of course closer to the continuity end (though they are not continuous in their entirety⁴⁶), and graphic texts are closer to the fragmentation end.⁴⁷ This prosodic feature of the layout may be considered fundamental, because, on the one hand, it is crucial for the process (pace, course) of reading, and, at the same time, it is visible at first glance. On the other hand, the degree of continuity (fragmentation) can be shaped in almost any textual medium: on a piece of paper in handwritten notes, on a book page, but also in any text editor or even an instant messaging window. Perhaps the most important, and certainly one of the most expressive, mechanisms of graphic delimitation is the beginning of a new line; this factor is most visible when such a transition made before the previous line is “filled,” i.e., in accordance with the definition of the graphic text. However, this is not the only possibility.

The analysis of graphic arrangement is also the analysis of the author's conscious choice(s). Since these “atypical” traces are visible only against the background of a (by default) “typical” context, this background should also be analyzed. The distinguishing features of a text that is graphically disorganized include, for example, the degree of continuity present in conventional prose writings and the typical layout of the text: relatively narrow margins, justified alignment, the regular distribution of text on the page, etc. Any and all visual arrangements

⁴⁴Witold Sadowski, *Tekst graficzny Białoszewskiego* [Białoszewski's Graphic Text], ed. Eugeniusz Czuplewicz (Warsaw: Uniwersytet Warszawski. Wydział Polonistyki, 1999), 88–93.

⁴⁵Artur Grabowski points to the relation between the layout (and, consequently, also contemporary versification studies) and the mechanisms of linguistic perception. He argues that the “foundation” of the typographic convention of the poem “may be found in the foundations of language itself.” Grabowski, *Wiersz*, 178.

⁴⁶On maximum continuity and the difficulties associated with it cf. Aleksandra Kremer, *Przypadki poezji konkretnej: studia pięciu książek* [Concrete Poetry: Case Studies of Five Books (Warsaw: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 27–28.

⁴⁷Extreme values, i.e., the opposite poles of the aforementioned scale, are hypothetical due to practical reasons: from a certain point, increasing continuity or fragmentation means that the text becomes illegible.

– including ambiguous forms, but also graphic texts – which do not comply with the above may be classified as texts which are graphically organized. The pair of concepts “organized-disorganized” does not, however, constitute a privative opposition, but rather defines the limits of the scale of texts that are more and less organized, both in quantitative (the entire text or only a part of it is arranged in a specific way) and qualitative (more or less expressive organization) terms.

If we adopt such an approach, the degree of textual continuity and graphic arrangement intersect, but they are not contained in one another. The degree of continuity or fragmentation is an objective, at least to some extent, property of the text on the page, as is font size or typeface. The question of the visibility or transparency of a given graphic arrangement, that is, the perceived degree of organization, is, in turn, methodologically framed by reception studies.

Lastly, I argue that the study of ambiguous forms should go beyond the prose/ (free) verse opposition and distinguish between texts that are or are not graphically organized instead. Consequently, in analyzing graphic delimitation, one should not look for one fundamental principle that gives rise to poetry and is absent in prose. Neither does one have to look for a basic compositional unit of a poem (graphic text) or prove that it is integral and essentially different from prose. As a result, the concept of the line, defined as the only possible and necessary result of an autonomous graphic delimitation, can be abandoned.

This limiting concept of the line seems to stem from Sadowski’s understanding of the page as a certain predefined matrix, where “each line is as if a specific design idea which gives rise to a series of abstract rows, in which the exactly designated number of characters must fit.”⁴⁸ Thus, the entire page consists of a strictly defined “series of rows” that can be filled in, in whole or in part, or left blank. However, the properties of the lines themselves are inviolable, as if “absolute:” each line has the same capacity, and there is no space between those rows. Therefore, the concept of the line, i.e., a row that is filled in part or in whole, as an indivisible unit of a graphic text is also subject to some sort of absolutization.

The above assumptions could, of course only metaphorically, be described as “Newtonian.” This notwithstanding, poetry provides “evidence” that the line can be treated “relativistically:”

to jakby Jezusowi zarzucać samolubstwo. Czemu nie?

Wszystkie udane wiersze są takie same. Mówię w idiolekcie nie dlatego, że to lepszy idiolekt

niż mojego bliźniego, lecz bo jest mój,

ale dopóki nie ma on armii ni floty, brak mi domu na świecie⁴⁹.

⁴⁸Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 26.

⁴⁹Jakub Głuszak, „Ma osoba odkryła swą męską stronę [I have discovered my manly side], in *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków* [My message to the generation of modern thirty-somethings] (Warsaw: Staromiejski Dom Kultury, 2013), 29. Translated into English by M.O.

it is like accusing Jesus of being selfish. Why not?

All great poems are the same. I am speaking in an idiolect not because this idiolect is better than my neighbor's, but because it is mine,
but as long as he has no army or navy, I have no place I could call home in this world.

The font in the second line is smaller, so that everything can fit in it. It is suggested that the I is not fully in control of the argument, because he is unable to arrange his thoughts into segments which both maintain the integrity of the single line and fill it in. Using a smaller font seems to be a last-minute trick that is meant to hide these alleged shortcomings of the I. However, as a result, the second line is governed by different rules than the other lines, because the default format of the row is different. Therefore, it is impossible to divide a page filled with such lines into a series of identical, abstract segments. In his other work (*Wprowadzać pin tak, że każdy przycisk innym palcem*⁵⁰ [Enter your pin number so that you press each button with a different finger]), Głuszak goes even further, changing the size of the font within one line and thus dividing it into two parts.⁵¹ This increases the fragmentation of the text, also disrupting the uniformity of the lines. In return, however, reading becomes more dynamic, and the relations between the segments of different size enrich the semantics of the text.

If the line is seen as one of the possible, but not the only, manifestation of autonomous graphic delimitation, we may solve the problems with classifying works which are in part (continuous) prose and in part graphic texts (Sadowski's theory does not explain the status of such works). Since it is possible for the metrical and non-metrical lines to coexist "on equal terms in the same work,"⁵² graphic segments of different length may also coexist in the same text. If after a series of lines, i.e., after a paragraph, the author starts a new line, he does so fully aware of the fact that this line will be read in opposition to the paragraph. It will be read as different against this background. In this case, not only the line but also the paragraph make up this graphic arrangement.

The above assumptions point to and help one notice the unique nature of ambiguous forms. The category of graphic text allows one to move beyond the prose/poetry or prose/poem opposition, and, consequently, ambiguous forms cease to be an annoying systematic problem in versification studies. Instead, they function as a field of distinctive and inimitable means of artistic expression.

translated by Małgorzata Olsza

⁵⁰ Jakub Głuszak, „Wprowadzać pin tak, że każdy przycisk innym palcem” [Enter your pin number so that you press each button with a different finger], in *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków*, 15.

⁵¹ Another proof for the relative nature of the line may be found in Jarosław Lipszyc's *Się* [Self] and *Jałowe obroty* [Idle rotation], published in the anthology *Gada!zabić?*. Unlike all the other texts in this collection, these poems are arranged horizontally on the page, and thus make use of longer lines. So, if we were to compare *Się* or *Jałowe obroty* with some other graphic text in *Gada!zabić?*, we would conclude that they were created using different principles and it is difficult to compare the visual arrangement of the respective texts; for example, 10 characters in Lipszyc's "horizontal" texts take up proportionally less space than 10 characters in "vertical" texts. Indeed, the entire anthology demonstrates that contemporary poets experiment with the page with great ease. Jarosław Lipszyc, „Się” [self], w *Gada!zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu*, ed. Maria Cyranowicz and Paweł Kozioł (Warsaw: Staromiejski Dom Kultury, 2005), 42; Jarosław Lipszyc, „Jałowe obroty” [Idle rotation], in *Gada!zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu*, 43.

⁵² Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 213.

References

- Bernstein, Sergei. „Wiersz a recytacja”. In *Rosyjska szkoła stylistyki*, edited by Maria Renata Mayenowa and Zygmunt Saloni, translated by Zygmunt Saloni, 180–219. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Dłuska, Maria. „Drugi szkic o pograniczu prozy i wiersza”. In *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*, edited by Stanisław Balbus, 367–87. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001.
- . „Między prozą a wierszem”. In *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*, edited by Stanisław Balbus, 357–66. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001.
- . „Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza”. In *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*, edited by Stanisław Balbus, 291–357. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001.
- . *Prace wybrane 2. Próba teorii wiersza polskiego*. Edited by Stanisław Balbus. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001.
- . *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. Vol. 2. 2 vol. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- Domagała-Jakuć, Szymon. „Ulica Zarzevska”. In *Zebrano się śliny*, edited by Tomasz Bąk and Marta Koronkiewicz, 121–23. *Stronie Śląskie: Biuro Literackie*, 2016.
- Głuszak, Jakub. „Ma osoba odkryła swą męską stronę”. In *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków*, 29. Warsaw: Staromiejski Dom Kultury, 2013.
- . „Wprowadzać pin tak, że każdy przycisk innym palcem”. In *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków*, 15. Warsaw: Staromiejski Dom Kultury, 2013.
- Grabowski, Artur. *Wiersz: forma i sens*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1999.
- Grześczak, Marian. „Karzeł”. In *Lumpenpoezje*, 67–68. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1960.
- Kamińska, Aneta. „rozdział 2. / dzień 2.” In *Gada!zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu*, edited by Maria Cyranowicz and Paweł Kozioł, 264. Warsaw: Staromiejski Dom Kultury, 2005.
- Kremer, Aleksandra. *Przypadki poezji konkretnej: studia pięciu książek*. Warsaw: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Kulawik, Adam. *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*. Kraków: Antykwa, 1999.
- . *Wprowadzenie do teorii wiersza*. Warsaw: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1988.
- Lipszyc, Jarosław. „Jałowe obroty”. In *Gada!zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu*, edited by Maria Cyranowicz and Paweł Kozioł, 43. Warsaw: Staromiejski Dom Kultury, 2005.
- . „Się”. In *Gada!zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu*, edited by Maria Cyranowicz and Paweł Kozioł, 42. Warsaw: Staromiejski Dom Kultury, 2005.

- Lotman, Juri. *The Structure of the Artistic Text*. Translated by Gail Lenhoff and Ronald Vroon. Ann Arbor: University of Michigan, 1977. translated by Franciszek Siedlecki and Zygmunt Saloni, 67–112. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Mayenowa, Maria Renata. *Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka*. 3., new extended edition. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, 2000.
- Pietras, Wojciech. „Wers na pograniczach wersologii”. *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, no. 11 (14) (2021): 259–73. <https://doi.org/10.32798/pflit.541>.
- Poliwanow, Jewgienij. „Ogólna zasada fonetyczna wszelkiej techniki poetyckiej”. In *Rosyjska szkoła stylistyki*, edited by Maria Renata Mayenowa and Zygmunt Saloni, translated by Zygmunt Saloni, 113–32. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Sadowski, Witold. *Tekst graficzny Białoszewskiego*. Edited by Eugeniusz Czaplejewicz. Warsaw: Uniwersytet Warszawski. Wydział Polonistyki, 1999.
- . *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2004.
- Siedlecki, Franciszek. „Studia z metryki polskiej”. In *Pisma*, edited by Maria Renata Mayenowa and Stefan Żółkiewski, 271–616. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- Szabłowski, Witold. *Sprawiedliwi zdrajcy: sąsiedzi z Wołynia*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2016.
- Tynyanov, Yury. „Zagadnienie języka wierszy”. In *Rosyjska szkoła stylistyki*, edited by Maria Renata Mayenowa and Zygmunt Saloni,

KEYWORDS

textual prosody

GRAPHIC DELIMITATION

ABSTRACT:

The aim of the article is to identify the reasons behind excluding ambiguous free verse/prose forms from contemporary versification studies, and to outline the perspectives for their reinstatement. This absence seems to be the result of the following assumptions: looking for a precise definition of the free verse poem, focusing on the sound and the rhythm, and thinking in terms of the binary logic and divisions between free verse and prose and between poetry and prose. The theory of free verse as a graphic text may be employed in the study of ambiguous works but it must be modified to eliminate the above-mentioned constrictions.

ambiguous free verse/prose forms

theory of free verse

NOTE ON THE AUTHOR:

Wojciech Pietras – b. 1992, PhD student at the Department of Poetics, Theory of Literature and Methodology of Literary Research at the Institute of Polish Literature at the University of Warsaw. His research interests include ambiguous free verse/prose forms; theory of poetry, especially free verse; the poetics of graphic delimitation; internet culture. He has published: “Wers na pograniczach wersologii” [Grey areas in versification studies], *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, No. 11 (14) (2021): 259–73. <https://doi.org/10.32798/pflit.541>; “W trybach wiersza wolnego” [In search of the principle of free verse], a review of Krzysztof Skibski’s *Poezja jako iteratura. Przegląd Humanistyczny* 64, No. 4 (471) (2020): 87–90.

Pograniczne wiersza wolnego i prozy w perspektywie wersologicznej. Próba diagnozy

Wojciech Pietras

ORCID: 0000-0002-3079-5137

1. Rozpoznanie wstępne

Choć wiersz wolny jest jednym z przejawów tendencji do „przewycięzania rozgraniczeń”¹, to współcześnie sam zaczął być traktowany jako kategoria rozgraniczająca, którą twórcy starają się na różne sposoby przewycięzać. Jednocześnie polska wersologia, skupiona na ustalaniu, czym dokładnie jest wiersz wolny, dotychczas jedynie wzmiankowała lub całkowicie pomijała zagadnienie jego pogranicza z prozą, co sprawia, że w obecnym kształcie wydaje się nieprzystosowana do jego analizy. Dalsze pomijanie tego zagadnienia jawi się jednak jako spore zaniedbanie, oddalające od współczesnej twórczości literackiej. Pożądane byłoby więc znalezienie na gruncie dotychczasowych badań metody, która umożliwi refleksję nad tym obszarem. Aby to się udało, należy najpierw rozpoznać przyczyny, które stoją za dotychczasowym wykluczeniem kompozycji pogranicznych z badań wersologicznych.

¹ Jurij Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. Anna Tanalska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984), 425.

2. Nieobecność pogranicza: możliwe przyczyny

Główny powód, dla którego pogranicze wiersza wolnego i prozy nie było dotąd przedmiotem usystematyzowanych badań, wydaje się następujący: wszystkie polskie ujęcia wiersza wolnego, czy to jako osobnego podsystemu, czy też jako pewnej odmiany spełniającej ogólną definicję wiersza, zakładają (mniej lub bardziej otwarcie) kategorię opozycję proza-wiersz, która w wielu wypadkach jest dodatkowo wmontowana w opozycję proza-poezja. W konsekwencji, formułowanie definicji wiersza (wolnego) łączy się z dowodzeniem jego zasadniczej odmienności od tekstów prozatorskich. Im dokładniej badacze opisują mechanizm wiersza wolnego, im mocniejsze argumenty na rzecz jego swoistości starają się podawać, tym szczerzej odgradzają go jednak od prozy, rozumianej zarówno jako sposób delimitacji, jak i odmiana stylistyczna języka.

Przyczyna druga staje się widoczna po przyjęciu konkretnego założenia: że mianowicie utwory pograniczne pomiędzy wierszem wolnym i prozą do zaistnienia potrzebują zapisu, ich istota tkwi bowiem w specyficznej organizacji graficznej. Próbę uzasadnienia takiego stanowiska, wspartą analizami konkretnych przykładów, można znaleźć w innym miejscu². Jak wiadomo, większość kanonicznych polskich prac wersologicznych przejawia niedostateczne zainteresowanie wizualnym aspektem wiersza, a nadmierne – jego warstwą brzmieniową (czy ściślej: fonologiczną i prozodyjną). Ostatnie dziesięciolecie przyniosło w tej kwestii zasadniczą zmianę, ale ani Dorota Urbańska³ upominająca się w polemice z Adamem Kulawikiem o rolę zapisu w wierszu wolnym, ani Artur Grabowski dostrzegający specyficzne, wynikające z wizualnego aspektu cechy wersu⁴, ani też Witold Sadowski postulujący „graficzną” definicję (i teorię) wiersza wolnego⁵ nie zrezygnowali z poszukiwania wspomnianej wyżej szczelnej granicy pomiędzy prozą a wierszem wolnym (Urbańska, Sadowski) lub ogólniej pomiędzy prozą a poezją (Grabowski). Wersologiczny zwrot ku grafii nie oznaczał więc otwarcia na problem pogranicza.

Tymczasem co najmniej od końca lat 50. XX wieku, a im bliżej współczesności, tym liczniej, pojawiają się utwory cechujące się obcą prozie delimitacją graficzną, ale jednocześnie niespełniające żadnych reguł podziału wierszowego – kwestionujące więc opozycję proza-wiersz. Nierzadko utwory te są niemal pozbawione tradycyjnych wyróżników stylu poetyckiego albo też z innych względów nie dają się zaliczyć do poezji – podważają więc także podział proza-poezja. Niech za ilustrację posłużą trzy przykłady, dobrane bez ściśle określonego klucza i pochodzące ze zróżnicowanych genologicznie tekstów.

² Wojciech Pietras, „Wers na pograniczach wersologii”, *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, nr 11 (14) (2021): 259–73.

³ Dorota Urbańska, *Wiersz wolny: próba charakterystyki systemowej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1995), 50–51.

⁴ Artur Grabowski, *Wiersz: forma i sens* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1999), 30, 41, 178–180.

⁵ Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2004).

A.

Potem byłem kochankiem i czytelnikiem Platona
 Po dłuższej przerwie zostałem oficerem rezerwy
 Proszę mi wierzyć to nie jest praca łatwa ani
 nieodpowiedzialna

Przed wszystkim nie mogłem sobie poradzić z su-
 mieniem które w tej sytuacji zachowuje się agre-
 sywnie

Najtrudniej jednak przychodziły rozmowy ze zna-
 jomymi

Każdy miał dom i pewne osiągnięcia cywilizacyjne
 a ja cóż

B.

Najpierw pojawia się ogień na niebie. To rakieta świetlna.

Sygnal do ataku.

Zaraz potem – strzały.

Dachy płoną jak główki od zapalek. Matki wołają dzieci.

Zwierzęta płoną żywem.

Chwilę później – krzyki:

Wpered na Lachiw!

C.

(mam dialog bardzo

fajnie

cześć aneta mówi markus cześć markus co słyhać źle dlaczego mam

spotkanie bardzo ważne i nie mogę mieć lekcja dobrze markus polsce jest bardzo ważny ale twój
 prace jest ważniejszy)

Cytat pierwszy pochodzi z utworu *Karzeł*⁶ Mariana Grześczaka, tekstu wyjątkowego na tle zbioru *Lumpenpoezji* właśnie pod względem wizualnym. Niektóre segmenty przekraczają tutaj długość jednej linijki, przy czym część wchodząca do kolejnego wiersza nie została wyrównana do prawego marginesu, jak gdzie indziej w tomiku, są to więc po prostu akapity (każdy równy zdaniu), przeplatane jednak segmentami mieszczącymi się w pojedynczej linijce, a zatem spełniającymi definicję wiersza wolnego jako tekstu graficznego. Graficzna organizacja – szczególnie na tle całego zbioru – wydaje się tutaj ewidentna. Tekst nie jest po prostu prozą, gdyż zapis prozatorski powinien być bardziej ciągły. Wówczas jednak sugerowałby płynność opowieści, a tymczasem w wersji przyjętej przez autora monolog, pokawałkowany graficznie, rwie się i co chwila zatrzymuje, prozatorskiej ciągłości nabierając tylko momentami, zanim znów przerwie ją nieśmiałość czy wahanie podmiotu.

⁶ Marian Grześczak, „Karzeł”, w *Lumpenpoezje* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1960), 67–68.

Drugi wyimek pochodzi z reportażu *Sprawiedliwi zdrajcy*⁷. Pod względem graficznej organizacji bez większych problemów dałby się zaklasyfikować jako tekst graficzny – co jednak nasuwa pytanie, czy tekstu graficznego można doszukiwać się poza domeną poezji. Kłopotem jest również to, że w dalszej partii książki cytowany fragment płynnie przechodzi w prozę. Niejasny pozostaje też status fragmentu „Dachy płoną [...]. Matki wołają dzieci. Zwierzęta płoną żywcem” – który można postrzegać jako rozpisany na dwie linijki, ale wolno też czytać jako pojedynczy, a przez to bardzo zagęszczony i zdynamizowany, akapit. Nawet przy takim odczytaniu, a może zwłaszcza wtedy, organizacja wizualna jawi się jako celowa, mimo że nie ogranicza się do pojedynczych linijek.

Przykład trzeci – fragment utworu Anety Kamińskiej opatrzonego tytułem *rozdział 2. / dzień 2.*⁸ – wskazuje, że nietypowy układ graficzny nie musi polegać wyłącznie na rozbiciu jednego wypowiedzenia na kilka członów, lecz może też opierać się na złączeniu kilku replik, zapisywanych zazwyczaj w osobnych wierszach, w jeden ciąg. Tak skonstruowana linijka rozpada się, traci integralność i jakakolwiek próba scalającej lektury, uwydatniającej podział na wersy, wydaje się skazana na porażkę. I chyba o to właśnie chodziło: o wrażenie komunikacyjnego chaosu i zdawkowości w zaprezentowanym dialogu.

Takie nietypowe kompozycje, podważające precyzję definicji wiersza, nie były w wersologii brane pod uwagę. Panowało niepisane przekonanie, że teksty pograniczne, o kłopotliwym statusie, po prostu nie są wierszami i nie powinny stanowić przedmiotu roztrząsań dla badaczy wersyfikacji. Dziś jednak dalsze podtrzymywanie tego podejścia, noszącego znamiona nieuzasadnionej arbitralności, byłoby wyrazem kapitulacji wobec jednej z istotnych tendencji w najnowszych dziejach polskiej poezji, a chyba też literatury w ogóle. Większy pożytek otwiera przed sobą perspektywa rewizji tych zbyt wąskich ujęć wiersza wolnego, ukierunkowana na trzy zagadnienia, kluczowe dla problematyki pogranicza: 1) na czym dokładnie opiera się odmienność pomiędzy wierszem wolnym a prozą?, 2) jaka jest rola zapisu w mechanizmach delimitacji wierszowej?, 3) jakie ograniczenia wynikają z traktowania wiersza (wolnego) jako jednego z przejawów języka poetyckiego?

3. Historia problemu – przegląd założeń

a) Dziedzictwo Ohrenphilologie i formalizmu

Ścisłe powiązanie wiersza z poezją, ujmowanie delimitacji wierszowej w kategoriach opozycji do prozy oraz skupianie się na brzmieniowym aspekcie tekstu towarzyszą polskiej wersologii od początku usystematyzowanych badań. Jak w zgodzie z postulatami *Ohrenphilologie* pisał Wóycicki, „[p]oeta wyraziściej lub mniej wyraziście czuje, słyszy wewnątrz pewne następstwo tonów, szybkość tego następstwa, melodię, dźwięczność, które pragnie usłyszeć rozbrzmiewające

⁷ Witold Szablowski, *Sprawiedliwi zdrajcy: sąsiedzi z Wołynia* (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2016), 83.

⁸ Aneta Kamińska, „rozdział 2. / dzień 2.”, w *Gada !zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu*, red. Maria Cyranowicz i Paweł Kozioł (Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2005), 264.

w swoim utworze⁹. Fundamentalną rolę w wyrażaniu „nastroju muzycznego” miał odgrywać rytm i to właśnie rosnące uporządkowanie rytmiczne stało się głównym kryterium pozwalającym wyodrębnić prozę poetycką w stosunku do prozy zwykłej, a następnie od prozy poetyckiej odróżnić wiersz¹⁰. Warstwa graficzna tekstu praktycznie nie interesowała Wóycickiego, a wręcz – jeśli tylko przeszkadzała w „muzycznych” analizach – była przez badacza ignorowana¹¹.

Następcy Wóycickiego – w ślad za pracami rosyjskich formalistów – przejęli właśnie taki sposób myślenia o wierszu. Mimo że Tynianow¹² czy Bernsztejn¹³, a w Polsce Siedlecki tworzyli swoje koncepcje w kontrze do metodologii *Ohrenphilologie*, to jej „aksjomaty” (brzmieniowa istota wiersza i jego kategoryczna odrębność od prozy) pozostały nienaruszone. Jak twierdzili formaliści, istotę wierszowego porządku najpełniej odkrywać miała poezja pozarozumowa, czysto dźwiękowa¹⁴. I choć uznawano, że mowa wierszowa nie jest z konieczności mową brzmiącą materialnie, to podkreślano, że jest ona w sposób konieczny „zdolna do brzmienia”¹⁵.

Te wspólne dla *Ohrenphilologie* i formalizmu elementy myślenia o wierszu aż do lat 90. XX wieku stanowiły przyjmowaną za pewnik oczywistość, zwięźle wyrażoną przez Marię Renatę Mayenową: „Každy wiersz przeciwstawia się jako struktura prozodyczna wszelkim kształtom prozodycznym wypowiedzi niewierszowanej, zarówno potocznej, jak i pisanej”¹⁶. Również inne inspiracje płynące dla nauki o wierszu ze strony formalistów nie przysłużyły się uwrażliwieniu na zagadnienie pogranicza. Istotne okazało się zwłaszcza wskazanie przez Tynianowa na rytmiczną „jedność i ścisłość” wersu jako podstawę ekwiwalencji z innymi wersami¹⁷, niezależnie od ich językowego wypełnienia. W ten sposób badacz stworzył wspólną teoretyczną podstawę dla badań nad wierszem metrycznym i niemetrycznym¹⁸, inicjując wieloletnią historię pojęcia ekwiwalencji wersyfikacyjnej także w polskich opracowaniach teoretycznych. Ponadto, zarówno formaliści, jak i ich polscy kontynuatorzy, traktowali wymiar wizualny wyłącznie jako (niezbędny) przekaznik wiersza niemetrycznego. Odmawiano zapisowi zdolności do generowania wiersza, argumentując przy tym, że wiersz wolny jest wierszem, a nie delimitowaną graficznie prozą¹⁹. Granica pomiędzy wierszem a prozą miała więc być szczelna, z tym że obejmowała także utwory niemetryczne.

⁹ Kazimierz Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* (Warszawa: Skład główny w Księgarni E. Wende i Spółka, 1912), 32–40.

¹⁰ Wóycicki, 40.

¹¹ Wóycicki, 105–6.

¹² Jurij Tynianow, „Zagadnienie języka wierszy”, w *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni, tłum. Franciszek Siedlecki i Zygmunt Saloni (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 80–81.

¹³ Siergiej Bernsztejn, „Wiersz a recytacja”, w *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni, tłum. Zygmunt Saloni (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 180.

¹⁴ Jewgienij Poliwanow, „Ogólna zasada fonetyczna wszelkiej techniki poetyckiej”, w *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni, tłum. Zygmunt Saloni (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 113–17.

¹⁵ Bernsztejn, „Wiersz a recytacja”, 217.

¹⁶ Maria Renata Mayenowa, *Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka*, wyd. 3, popr. i uzup. (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 2000), 410.

¹⁷ Tynianow, „Zagadnienie języka wierszy”, 105.

¹⁸ Tynianow, 93.

¹⁹ Tynianow, 109.

b) Problem klauzuli emocyjnej

Ukierunkowanie powojennej polskiej wersologii w taki sposób, żeby nie było w niej miejsca na zagadnienia pogranicza pomiędzy wierszem wolnym i prozą, przypisać można Franciszkowi Siedleckiemu. Centralnym punktem proponowanego przez niego „eufonologicznego” opisu wiersza miała być bowiem struktura metryczna „jako najbardziej podstawowy typ strukturalny wiersza”²⁰. Sam wiersz wolny nie był wart szczególnej uwagi (podobnie jak u Wóycickiego), a kwestii pogranicza z prozą Siedlecki zupełnie nie dostrzegał. Skupił się za to na warstwie brzmieniowej, w ramach której szczególną rolę przypisał intonacji. Co prawda autor *Studiów z metryki polskiej* uważał, iż „[i]ntonację wierszową osiąga się już za pomocą środków graficznych – przez wydzielenie w osobne rzędkie (jednostki intonacyjne) pewnych grup leksykalnych, cząstek, fraz itd.”²¹, to jednak aspektowi wizualnemu nie poświęcił więcej miejsca. Nie rozstrzygał też, czy graficzny podział jest w stanie samodzielnie spowodować ową specyficzną intonację.

Na poszukiwaniu dokładnie policzalnych, rytmicznych regularności i zachodzącej w ich obszarze systemowej ewolucji polskiego wiersza początkowo skupiła się także Maria Dłuska. W efekcie *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* wzmiankowo tylko traktują o wierszu wolnym i o osławionym „antywierszu”. Autorka nie rozważa też zagadnienia pogranicza tych zjawisk z prozą. Dłuska założyła bowiem, zgodnie z Tynianowem, że „użycie jakiegokolwiek bądź sygnału, orientującego nas, że mamy zdania traktować jako fragment wiersza, zmusza do odczytania ich inaczej, niż wtedy, kiedy należały do prozy”²².

W późniejszej *Próbie teorii wiersza polskiego* Dłuskiej sam rytm schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca ekwiwalencji wersowej. Nic nie zmieniło się natomiast w opozycyjnym ujęciu prozy i wiersza. Ten ostatni ma zawsze cechować się powtarzalnością kompozycyjną, tymczasem w prozie zdania „nie ciąży do regularności, ani co do swoich funkcji, ani co do swojej postaci, ani co do rozmiarów”²³. Dłuska widzi w wierszu nadmiarową organizację i ze względu na nią zalicza go do elementów artystycznego stylu językowego, operującego różnymi środkami, w pierwszej kolejności – prozodyjnymi²⁴. W ich hierarchii pierwsze miejsce zajmuje intonacja, w wierszu pozostająca bezwzględnie na służbie delimitacji wersowej.

Jednocześnie w *Próbie...* związek wiersza z poezją, wcześniej niesproblematyzowany, przestaje być apriorycznie przyjmowanym aksjomatem. Wprowadzając pojęcie klauzuli emocyjnej, badaczka stara się wyjaśnić relację między delimitacją wierszową a wartościami ekspresywnymi. Opis wiersza emocyjnego zdradza jednak, iż relacja ta wymaga precyzyjniejszego nakreślenia, zwłaszcza że w gruncie rzeczy okazuje się trójstronna: obok wiersza i ekspresji

²⁰Franciszek Siedlecki, „Studia z metryki polskiej”, w *Pisma*, red. Maria Renata Mayenowa i Stefan Żółkiewski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989), 308.

²¹Siedlecki.

²²Maria Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), 173.

²³Maria Dłuska, *Prace wybrane 2. Próba teorii wiersza polskiego*, red. Stanisław Balbus, *Klasycy Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001), 41.

²⁴Dłuska, 25–28.

kluczowym elementem jest w niej także zapis. Ponieważ bez metrycznego wsparcia jedynym sygnałem końca wersu staje się umotywowany ekspresywnie intonem, tylko zapis utworu, wskazujący rozmieszczenie „subiektywnych punktów ciężkości tekstu”, jest w stanie jednoznacznie rozstrzygnąć, gdzie taki intonem ma się pojawić²⁵. Mimo to w teorii Dłuskiej podział graficzny pozostaje jedynie śladem istniejącej uprzednio i niezależnie od niego właściwej realizacji intonacyjnej, nawet jeżeli kierunek tej zależności budzi wątpliwość: czy to zapis ma odzwierciedlać przyjętą przez autora delimitację intonacyjną, czy też intonacja ma w warstwie brzmieniowej oddać to, co wynika z zapisu. Jeśli wiersz postrzegać w kategoriach brzmieniowych – a taka była perspektywa Dłuskiej – to oczywiście zapis będzie wtórny. W rezultacie jednak tekst niedający się zrealizować w mowie – czyli wskazany przez badaczkę „antywiersz” – otrzymuje miano struktury sprzecznej z językiem, a co za tym idzie – zostaje pozbawiony jakichkolwiek sygnałów delimitacji wierszowej.

Jeśli bowiem chodzi o relację pomiędzy klauzulą emocyjną a wartością ekspresywną wiersza, to sama Dłuska zauważyła jej dwukierunkowość: ekspresywne dominanty dzielące tekst mogą być „rzeczą niemal niezbędną od strony strukturalnej wiersza”, a ich „funkcja konstruktywna [...] z kolei podnosi i uwydatnia ich ekspresywność”²⁶. Skoro jednak motywacją i przyczyną emocyjnego podziału wiersza wolnego jest subiektywnie odczuwana ekspresja klauzul i jednocześnie to samo poczucie jest też efektem tegoż rozczłonkowania, czyli jego skutkiem, to przyczyna i skutek zlewają się w jedno. Wówczas wyjaśnienie mechanizmu wiersza wolnego ogranicza się do stwierdzenia subiektywnej, podmiotowej decyzji: wiersz emocyjny oddziałuje ekspresywnie, ponieważ tę właśnie ekspresję ktoś w nim zawarł. Rozczłonkowanie wierszowe przestaje być środkiem ekspresji, który można poddawać uogólniającej analizie, a każdorazowo staje się czymś jednostkowym wyrażeniem. Umieszczenie klauzuli w danym miejscu jest oznaką indywidualnego ładunku emocjonalnego, który należy odczytać – czy też raczej odgadnąć. W gruncie rzeczy badacz nie opisuje wówczas mechanizmu delimitacji wiersza, lecz własną próbę odczytania tego, co „przeczuwa”, że dany zapis mówi.

W rezultacie badanie wersyfikacji w strukturach pozbawionych metrycznej regularności nie może się też obyć bez uwzględnienia artystycznego ukształtowania utworu, tego wymaga bowiem odczytanie owych „subiektywnych punktów ciężkości tekstu”. Jeśli jednak zapis nie jest dla badacza wiążący i jedynie sugeruje domniemaną podwójną delimitację, to skuteczność klauzuli emocyjnej i rozstrzygnięcie o istnieniu lub nieistnieniu podziału na wersy zależy od badacza-czytelnika. Jeżeli wyznaczone w zapisie miejsca klauzul uzna on za pozbawione dostatecznej motywacji ekspresywnej, to może zdyskwalifikować dany tekst jako wiersz wolny, co przysłałobyby jednocześnie problem kompozycji graniczących z prozą.

²⁵Dłuska, 43–45.

²⁶Dłuska, 171–72.

Dłuska oczywiście nie wskazała wprost takiej możliwości, a samą problematykę tekstów pogranicznych opisała w sposób najbardziej jak dotąd usystematyzowany²⁷. Omówione powyżej założenia na temat natury wiersza rzutują jednak również na kwestię pogranicza. Punktem wyjścia jest dla badaczki spostrzeżenie, iż istnieje „duża dziedzina kompozycji językowych pośrednich, gdzie cechy wiersza i prozy mieszają się ze sobą i nieraz trudno się zdecydować, jak zaklasyfikować dany utwór”²⁸. W konkretnym przypadku konieczne jest jednak jednoznaczne rozstrzygnięcie „proza lub wiersz”. Na obszar pogranicza miałyby zaś składać się teksty, które można czytać na dwa różne, ale w pojedynczej lekturze wykluczające się sposoby. I choć autorka uznała, że nie należy takich utworów „wpychać przemocą do jednej z dwóch szuflad”, to już po chwili proponowała „kryteria pozwalające na daleko idące uporządkowanie nawet materiału z pogranicza wiersza i prozy”²⁹.

Takim głównym kryterium jest stopień artystycznej organizacji utworu, przesądzający o ekspresywnym nacechowaniu tekstu. W praktyce rozważania nad pograniczem Dłuska zawęziła do poszukiwania śladów rytmu w prozie. Na przykład analizując fragmenty *Powieści o udatym Walgierzu* Żeromskiego – ewidentnie ukształtowane graficznie w linijki – badaczka skupiła się na echach układu stopowego. W konkluzji stwierdziła, iż „[n]iektóre partie przerażają się w wiersz – wolny amfibrach”³⁰, a pominęła zupełnie akapity nieamfibrachiczne, jak gdyby brak śladów porządku stopowego, zgodnie z poglądami Siedleckiego, w ogóle eliminował problem graficznego wyodrębnienia.

Specyfika tekstów zaliczonych tu do pogranicza skłania, by zależność pomiędzy zapisem a ekspresją wiersza ująć inaczej: zapis nie odzwierciedla w nich jakiejś zewnętrznej organizacji, nie jest rejestratorem ekspresywnej intonacji, lecz sam może stać się źródłem ekspresji, kiedy tylko straci przezroczystość. Wymusza wówczas lekturę odmienną niż w nienacechowanej wizualnie prozie, a specyficzny, „wierszowy” sygnał intonacyjny można uznać za jeden z możliwych efektów tej szczególnej wizualnej delimitacji. Można wtedy pytać o potencjalny rezultat danej organizacji graficznej, zamiast poszukiwać dla niej uzasadnienia w domyślnym ładunku emocjonalnym. Można też zawiesić całościową ocenę artystycznego ukształtowania tekstu, ponieważ w podstawowym zakresie mechanizm delimitacji graficznej daje się analizować niezależnie od wartości poetyckiej utworu.

Następcy Dłuskiej starali się rozwiązać trudności wynikające z pojęcia wiersza emocyjnego. Adam Kulawik jednoznacznie, przynajmniej na poziomie deklaracji, uniezależnił wiersz od poetyckiego ukształtowania tekstu. Z kolei Witold Sadowski w dziedzinie wiersza wolnego przyznał prymat warstwie wizualnej. Obie te koncepcje przewyższają więc po jednym ze wskazanych na wstępie ograniczeń. To jednak nie wystarcza, by któraś z tych teorii mogła wyczerpująco opisać utwory pograniczne – zwłaszcza że obie pozostają przy zero-jedynkowej klasyfikacji na prozę i na wiersz lub tekst graficzny.

²⁷Oprócz cytowanych fragmentów *Próby...* por. zwł. Maria Dłuska, „Między prozą a wierszem”, w *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*, red. Stanisław Balbus, *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001), 357–66; Dłuska, „Drugi szkic o pograniczu prozy i wiersza”, w *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*, 367–87.

²⁸Dłuska, *Prace wybrane 2. Próba teorii wiersza polskiego*, 43–44.

²⁹Dłuska, 48.

³⁰Maria Dłuska, „Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza”, w *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*, 335.

c) *Wiersz poza poezją w ujęciu Adama Kulawika*

Celem Kulawika było opracowanie „takiej teoretycznej platformy, na której możliwe będzie stworzenie jednolitej wykładni wierszy numerycznych i nienumerycznych”³¹. Skoro jednak wersolog „musi pytać o różnicę pomiędzy delimitacją wierszową i prozatorską”³², to nie może skupiać się na teksach o niejasnym (wierszowo-prozatorskim) ukształtowaniu.

Kulawik koncentruje się przy tym jednostronnie na sferze brzmieniowej: układ graficzny jest dla niego „instrukcją» arbitralnej delimitacji, ale tylko o tyle, o ile zapis odpowiada możliwościom i wydolności systemowej prozodii”³³. Takie założenia okazują się jednak problematyczne przy analizie dłuższych odcinków tekstu, podejrzewanych na jakiejś podstawie o status wersu, jeśli w ich obrębie pojawia się kilka silnych działań składniowych. Te ostatnie bowiem „zagłuszają” pauzę wersyfikacyjną:

Łódzki gotyk. Aura jak szkarlatyna. Nie Kocham Cię. Nie daję rady. Nie biorę³⁴.

W segmentach takich jak powyższy jedynym czytelnym sygnałem delimitacyjnym pozostaje więc zapis. Kulawik jednak kategorycznie odmawia mu zdolności wierszotwórczej. Co prawda zauważa, że w różnych okolicznościach składniowo-wersyfikacyjnych pauza funkcjonuje w różny sposób, ale jednocześnie uznaje ją za niezbywalny sygnał wiersza³⁵. Zdaniem autora *Wersologii* o czytelność tego sygnału powinien zadbać autor, a jej ocena jest z kolei zadaniem wersologa. Odpowiedź na pytanie o skuteczność wierszowego podziału równa się więc klasyfikacji na wiersz i niewiersz – choć, jak podkreślił Kulawik, nie należy klasyfikować całych utworów, lecz mechanizmy (chwyty) delimitacyjne stosowane w poszczególnych miejscach tekstu³⁶.

d) *Wiersz poza brzmieniem w ujęciu Witolda Sadowskiego*

Potraktowanie zapisu jako kanonicznej formy istnienia wierszy wolnych sprawia, że teoria tekstu graficznego wydaje się najbliższa uchwycenia specyfiki twórczości pogranicznej, o wyraźnie autonomicznej, choć niejednoznacznej delimitacji.

Jak stwierdza Sadowski, zapis nie może być badany jako stabilny nośnik pełniejszej (brzmieniowej) postaci utworu. W utworach przeznaczonych do odbioru wzrokowego sama grafia pozwala, we właściwy sobie sposób, nadać tekstowi „ton”, czyli uzupełnić go o pozawerbalne elementy ekspresji³⁷. Wiersz może więc stać się „autonomiczną organizacją

³¹Adam Kulawik, *Wprowadzenie do teorii wiersza* (Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1988), 16.

³²Adam Kulawik, *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej* (Kraków: Antykwa, 1999), 29.

³³Kulawik, 229.

³⁴Szymon Domagała-Jakuć, „Ulica Zarzevska”, w *Zebrało się śliny*, red. Tomasz Bąk i Marta Koronkiewicz (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2016), 121.

³⁵Kulawik, *Wersologia*, 46.

³⁶Kulawik, 225.

³⁷Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 228–37.

przestrzenną, dwuwymiarową³⁸, „w której drzemią możliwości semantyczne – wystarczy tylko odwrócić uwagę od numerycznego gorsetu, a najlepiej w ogóle od niego odstąpić”³⁹.

Właściwości tejże organizacji ma według Sadowskiego opisywać prozodia zapisu – zjawisko równorzędne z prozodią mowy, a lokujące się na niezależnym od innych poziomie utworu, w osobnym „podtekście graficznym”⁴⁰, by przywołać określenie Łotmana. W teorii tekstu graficznego gwarantem i koniecznym przejawem uaktywnionej prozodii zapisu jest autonomizacja długości linijki i graficznej segmentacji. Struktura kompozycji spełniających ten warunek pozwala „na traktowanie każdej linijki nie tylko jako jednostki, ale też jako kolejnego kroku w przemierzaniu tekstu, który rozwija się zarówno linearnie, [...] jak też skokowo: z linijki do linijki”⁴¹. W rezultacie „wersyfikacja, która zakłada lekturę wzrokową, wymusza także określony sposób pisania [...], specyficzną metodę przedstawiania świata”⁴².

Efekt ten, jak podkreślał badacz, jest osiągalny wyłącznie w tekście graficznym i Sadowski przeciwstawia go zarówno wierszowi numerycznemu, jak i prozie. W *Wierszu wolnym jako tekście graficznym* autor nie określa jednak szczegółowo stosunku delimitacji graficznej do składni, przez co założenie kategorycznej opozycji proza–tekst graficzny może budzić zastrzeżenia. Sadowski stwierdza jedynie ogólnie, że pod względem graficznym proza „pozwała na dowolne uszeregowanie tekstu” i tym samym „wyklucza po prostu autonomię zapisu”, a z kolei „[w] prowadzenie organizacji graficznej do tekstu zorganizowanego składniowo przeobraża automatycznie utwór w tekst graficzny”⁴³. O ile jednak niezależność zapisu od metrum można dość łatwo zweryfikować, o tyle ewentualna niezależność od składni wydaje się bardziej problematyczna, co widać w przypadku wierszy wolnych (czyli tekstów graficznych) zdaniowych. Można co prawda uznać, że seria linijek równych zdaniu zyskuje na ekspresji dzięki delimitacji wizualnej, czyli dzięki temu, że jest tekstem graficznym. Równie dobrze można jednak stwierdzić coś przeciwnego: zapis każdego zdania w osobnej linijce eksponuje – przytłumione w zapisie *in continuo* – relacje składniowe i logiczne, a sam staje się „przezroczysty”. Wówczas delimitacja graficzna – pomimo wyodrębnienia niemetrycznych linijek, a w zasadzie w jego efekcie – przechodziłaby jednak na służbę składni. Niejednoznaczność ta skłania do innego spojrzenia na delimitację graficzną, bez wątpienia przecież obecną także w wierszach wolnych zdaniowych.

To inne spojrzenie wydaje się pożądane także z uwagi na niejednoznaczne, „pośrednie” struktury graficzne, w których zaznacza się autonomiczna delimitacja, ale wyodrębnione segmenty przekraczają długość jednej linijki (jak na przykład w przytoczonym na początku *Karle Grześcaka*). W świetle teorii tekstu graficznego nie wiadomo bowiem, który porządek – graficzny czy składniowy – należałoby tu uznać za dominujący. W ujęciu Sadowskiego zapis albo jest autonomiczny i wyodrębnia pojedyncze linijki, albo tej autonomii nie wykazuje. Badacz nie rozpatruje w tej kwestii żadnych innych możliwości. Również w tej teorii

³⁸Sadowski, 181.

³⁹Sadowski, 8–9.

⁴⁰Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, 79.

⁴¹Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 239.

⁴²Sadowski, 63.

⁴³Sadowski, 243.

opozycja proza–tekst graficzny rysuje się więc ostro i nie zostawia miejsca na żadne formy pośrednie.

4. Poszukiwanie remedium

Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, że badanie pogranicza wiersza wolnego z prozą wymaga odpowiedniego spojrzenia na wersologiczny przedmiot badań, w tym zwłaszcza na graficzną organizację tekstu. Potrzebna jest perspektywa, która pozwoli dostrzec w pograniczu wiersza wolnego i prozy obszar o własnej specyfice, a nie kłopotliwy zbiór zdeformowanych utworów, opierających się próbom klasyfikacji do prozy lub do wiersza (wolnego).

Po pierwsze, w badaniach nad pograniczem graficzny wymiar tekstu powinien być traktowany jako pierwszoplanowe i autonomiczne zagadnienie formalne. W tym zakresie można podążać w kierunku wytyczonym przez Sadowskiego.

Po drugie, konieczne wydaje się – w zgodzie z postulatami Kulawika – przestrzeganie rozdziału mechanizmów delimitacyjnych od walorów poetyckich, czyli wyjście poza opozycję proza–poezja. Dzięki temu możliwe stanie się poszukiwanie obiektywnych mechanizmów delimitacji graficznej i ich możliwego wpływu na odbiór tekstu. Mechanizmy te z kolei należałoby potraktować jako fundament efektu artystycznego, ich występowanie i dostępność byłyby jednak powszechne, to znaczy dostępne także poza dziedziną poezji. Inaczej niż u Kulawika, badacz powinien więc powstrzymać, przynajmniej na wstępnym etapie, ocenę badanej delimitacji, a zwłaszcza jej wartościowanie (uznanie za funkcjonalną lub niefunkcjonalną). Punktem wyjścia powinno być raczej założenie, że każdy zapisany tekst, nie tylko poetycki i niekoniecznie w liniach, ma jakiś kształt graficzny, który może (choć nie musi) wpływać na jego odbiór, ekspresję lub semantykę. Pytanie o efekty zastosowanej organizacji graficznej należy więc poprzedzić możliwie czujną jej analizą.

Nie sposób tu wskazać (zapewne zresztą nigdy nie będzie to możliwe) wszystkich niezbędnych i wystarczających części takiego rozpoznania. Istotna i bardzo przydatna w tym zakresie wydaje się jednak kategoria prozodii zapisu – choć w poszerzonym rozumieniu, które podsuwa praca Sadowskiego poprzedzająca *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. W *Tekście graficznym Białoszewskiego* Sadowski przekonująco pokazał ogólnopoznawczy potencjał tekstu graficznego, wskazując jako jego źródło użytkowy gatunek odręcznej notatki⁴⁴ (później tekst graficzny został jednoznacznie przypisany do domeny poezji). Oznaczałoby to, że prozodyjne właściwości zapisu nie muszą być ograniczone do twórczości artystycznej pisanej tekstem graficznym.

⁴⁴Witold Sadowski, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, red. Eugeniusz Czaplejewicz (Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Polonistyki, 1999), 88–93.

W tym szerszym ujęciu prozodia zapisu stanowiłaby zestaw właściwości każdego zapisanego tekstu, swoistych parametrów kierujących lekturą odbiorcy⁴⁵. Za najważniejszy taki parametr, zwłaszcza w kontekście utworów pogranicznych, można by uznać stopień na skali ciągłość–fragmentaryczność. W ramach tego zakresu teksty prozatorskie lokują się oczywiście bliżej ciągłości (choć nie są maksymalnie ciągłe⁴⁶), a teksty graficzne – bliżej fragmentaryzacji⁴⁷. Przyjęcie tej prozodyjnej cechy zapisu za podstawową uzasadnić można, z jednej strony, tym, że jest ona kluczowa dla przebiegu (tempa, toru) lektury, a przy tym uchwytana od pierwszego spojrzenia. Z drugiej strony, stopień ciągłości (fragmentaryzacji) daje się kształtować bodaj w każdym medium tekstowym: na kartce zapisywanej odręcznie, na stronie książki, ale też w dowolnym edytorze tekstu czy nawet okienku komunikatora internetowego. Być może najistotniejszym, a na pewno jednym z najbardziej wyrazistych mechanizmów delimitacji graficznej jest przejście do nowej linii; czynnik ten jest najlepiej widoczny, kiedy przejście takie dokonuje się każdorazowo przed zapełnieniem linii bieżącej – czyli zgodnie z definicją tekstu graficznego. Nie jest to jednak jedyna możliwość.

Analiza graficznej organizacji jest też tropieniem świadomej ingerencji autorskiej. Ponieważ te „nietypowe” ślady są widoczne jedynie na „typowym” w danym kontekście (domyślnie obowiązującym) tle, to owo tło należy każdorazowo również poddać analizie. Za wyróżniki tekstu graficznie niezorganizowanego można na przykład uznać stopień ciągłości występujący w konwencjonalnych zapisach prozy i typowy dla nich układ tekstu: relatywnie wąskie marginesy, obustronne wyrównanie, równomierne zapełnienie pola tekstowego itp. Każda organizacja wizualna – w tym utwory pograniczne, ale też teksty graficzne – odrzucająca taki układ daje podstawy do tego, by uznać ją za tekst graficznie zorganizowany. Para pojęć „zorganizowany–niezorganizowany” nie tworzyłaby jednak opozycji prywatywnej, lecz raczej wyznaczałyby granice skali mieszczącej teksty bardziej i mniej zorganizowane, zarówno w rozumieniu ilościowym (organizacja obejmująca cały tekst lub tylko jego część), jak i jakościowym (organizacja mniej lub bardziej wyrazista).

W takim ujęciu zagadnienie stopnia ciągłości tekstu i kwestia graficznej organizacji krzyżują się ze sobą, ale nie zawierają się jedno w drugim. Stopień ciągłości czy fragmentaryzacji to obiektywna – w pewnym przynajmniej zakresie – właściwość zapisanego tekstu, podobnie jak wielkość czy krój pisma. Kwestia widoczności lub przezroczystości danego ukształtowania graficznego, czyli postrzegany stopień organizacji, byłaby zagadnieniem z dziedziny czynników warunkujących odbiór.

Ostatnim z postulowanych tutaj założeń badań nad pograniczem jest wyjście poza opozycję proza–wiersz (wolny), dzięki zastąpieniu jej rozróżnieniem na teksty graficznie zorganizowane i niezorganizowane. W ślad za tym analiza delimitacji graficznej nie musi poszukiwać

⁴⁵Przekonanie o związkach zapisu (a w efekcie także – współczesnej wersyfikacji) z mechanizmami językowej percepcji wyraził Artur Grabowski, stwierdzając na temat typograficznej konwencji zapisu wiersza, że „jej podstawy tkwią najpewniej w fundamentach samego języka” – Grabowski, *Wiersz*, 178.

⁴⁶Na temat maksymalnej ciągłości i trudności z nią związanych por. Aleksandra Kremer, *Przypadki poezji konkretnej: studia pięciu księzek* (Warszawa: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 27–28.

⁴⁷Skrajne wartości, czyli bieguny wspomnianej skali, ze względów praktycznych pozostają nieosiągalne – od pewnego momentu wzmożenia ciągłości lub fragmentaryzacji tekst zaczyna tracić czytelność.

jakiejś podstawowej zasady fundującej wiersz, a nieobecnej w prozie. Nie musi też doszukiwać się podstawowej jednostki kompozycyjnej wiersza (tekstu graficznego) ani dowodzić jej integralności oraz istotowej odmienności od jednostek występujących w prozie. W efekcie można zrezygnować z zawężającego perspektywę pojęcia linijki, definiowanej jako jedyny możliwy i zarazem konieczny rezultat autonomicznej delimitacji graficznej.

To ograniczające rozumienie linijki zdaje się wynikać z postrzegania przez Sadowskiego powierzchni strony jako pewnej predefiniowanej matrycy, gdzie „każdy wers jawi się jako swoista idea konstrukcyjna wytwarzająca serie abstrakcyjnych rubryk, w których wolno zmieścić nie większą i nie mniejszą liczbę znaków, niż na to pozwala wyznaczone miejsce”⁴⁸. Na całą powierzchnię strony składa się więc ściśle określona „seria rubryk”, które można wypełnić, w całości albo częściowo, lub też pozostawić pustymi. Właściwości samych rubryk są jednak nienaruszalne, niejako „absolutne”: każda rubryka ma taką samą pojemność, nie istnieje też żadna przestrzeń pomiędzy tymi rubrykami. Swoistej absolutyzacji podlega zatem również pojęcie linijki, czyli w ten lub inny sposób zagospodarowanej rubryki, będącej niepodzielną jednostką tekstu graficznego.

Powyższe założenia można by, oczywiście wyłącznie na prawach metafory, określić „newtonowskimi”. Tymczasem praktyka poetycka dostarcza „dowodów” na to, że linijkę można postrzekać „relatywistycznie”:

to jakby Jezusowi zarzucać samolubstwo. Czemu nie?

Wszystkie udane wiersze są takie same. Mówię w idiolektie nie dlatego, że to lepszy idiolekt niż mojego bliźniego, lecz bo jest mój, ale dopóki nie ma on armii ni floty, brak mi domu na świecie⁴⁹.

Zapisanie drugiej linijki mniejszym stopniem pisma zwiększa jej pojemność, tak by zmieściła się w niej cała zaplanowana treść. Powstaje sugestia, że podmiot utworu nie do końca panuje nad wywodem, nie potrafi bowiem układać myśli w takie odcinki, które zachowując integralność pojedynczej linijki, mieściłyby się w domyślnej rubryce. Zmniejszenie wielkości czcionki wydaje się jak gdyby gorączkowym zabiegiem, mającym zamaskować te rzeźkome niedostatki w kompetencjach „mówcy”. Powstała w ten sposób linijka funkcjonuje na innych prawach niż pozostałe, nie da się więc podzielić tak zapisanej strony na serię jednakowych, abstrakcyjnych segmentów. W utworze *Wprowadzać pin tak, że każdy przycisk innym palcem*⁵⁰ Głuszak idzie jeszcze dalej, zmieniając rozmiar pisma w obrębie jednej linijki

⁴⁸Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 26.

⁴⁹Jakub Głuszak, „Ma osoba odkryła swą męską stronę”, w *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków* (Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2013), 29.

⁵⁰Jakub Głuszak, „Wprowadzać pin tak, że każdy przycisk innym palcem”, w *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków*, 15.

i dzieląc ją w ten sposób na dwie części⁵¹. Zwiększa to fragmentaryzację tekstu, zaburzając również relację równorzędności między linijkami. W zamian za to lektura nabiera dodatkowej dynamiki, a wzajemny stosunek segmentów zapisanych różnym rozmiarem pisma wzbogaca semantykę tekstu.

Postrzeganie linijki jako jednego z możliwych, a nie jedyne go przejawu zautonomizowanej graficznej delimitacji pozwala też rozwiązać kłopoty z klasyfikacją utworów, w których część tekstu jest zapisana *in continuo*, a część spełnia definicję tekstu graficznego (teoria Sadowskiego nie rozstrzyga statusu tego typu kompozycji). Skoro możliwe jest współwystępowanie wiersza numerycznego i wolnego „na równorzędnych prawach w jednym i tym samym utworze”⁵², to dopuścić można również współobecność graficznych segmentów o różnej długości. Jeśli po partii kilkulinijkowej, czyli po akapicie, autor wyodrębnia pojedynczą linijkę, to czyni to ze świadomością, że ta linijka będzie się przeciwstawiać segmentowi *in continuo* i na jego tle okaże swoją odmienność. Wówczas graficzną organizację tworzy nie tylko ta linijka, ale także ów dłuższy akapit.

Powyższe założenia pomagają dostrzec specyfikę kompozycji pogranicznych i uwrażliwiają na nią. Kategoria tekstu graficznie zorganizowanego pozwala zawiesić myślenie opozycjami proza–poezja czy proza–wiersz, dzięki czemu kompozycje pograniczne przestają być dla werologów irytującym problemem systematycznym, lecz jawią się jako pole unikalnych, niedostępnych gdzie indziej możliwości ekspresyjnych.

⁵¹ Innego dowodu na relatywny charakter linijki dostarczają utwory *Się* i *Jałowe obroty* Jarosława Lipszyca, zamieszczone w antologii *Gada !zabić?*. Inaczej niż wszystkie pozostałe teksty w tej książce, wiersze te zostały zapisane na stronie w poziomie, dzięki czemu dysponują znacznie szerszymi rubrykami. Gdyby więc chcieć zestawiać *Się* lub *Jałowe obroty* z jakimś innym tekstem graficznym z *Gada !zabić?*, to należałoby stwierdzić, że powstały niejako na różnych zasadach i trudno dokonać porównania organizacji wizualnej – przykładowo 10 znaków u Lipszyca to proporcjonalnie znacznie mniej niż 10 znaków w tekstach zapisanych w pionie. Zresztą cała antologia dowodzi swobody, z jaką powierzchnię strony traktują współcześni poeci. Jarosław Lipszyc, „*Się*”, w *Gada !zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu*, 42; Jarosław Lipszyc, „*Jałowe obroty*”, w *Gada !zabić?: pan(n)tologia neolingwizmu*, 43.

⁵² Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 213.

Bibliografia

- Bernsztejn, Siergiej. „Wiersz a recytacja”. W *Rosyjska szkoła stylistyki*. Zredagowane przez Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni, przetłumaczone przez Zygmunt Saloni, 180–219. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Dłuska, Maria. „Drugi szkic o pograniczu prozy i wiersza”. W *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*. Zredagowane przez Stanisław Balbus, 367–87. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001.
- . „Między prozą a wierszem”. W *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*. Zredagowane przez Stanisław Balbus, 357–66. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001.
- . „Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza”. W *Prace wybrane 3. Poezja wierszem i prozą*. Zredagowane przez Stanisław Balbus, 291–357. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001.
- . *Prace wybrane 2. Próba teorii wiersza polskiego*. Zredagowane przez Stanisław Balbus. *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001.
- . *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- Domagała-Jakuć, Szymon. „Ulica Zarzevska”. W *Zebrano się śliny*. Zredagowane przez Tomasz Bąk i Marta Koronkiewicz, 121–23. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2016.
- Głuszak, Jakub. „Ma osoba odkryła swą męską stronę”. W *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków*, 29. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2013.
- . „Wprowadzać pin tak, że każdy przycisk innym palcem”. W *Moje przesłanie do pokolenia współczesnych trzydziestolatków*, 15. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2013.
- Grabowski, Artur. *Wiersz: forma i sens*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1999.
- Grześczak, Marian. „Karzeł”. W *Lumpenpoezje*, 67–68. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1960.
- Kamińska, Aneta. „rozdział 2. / dzień 2.” W *Gada!zabić?: pan(n)ologia neolingwizmu*. Zredagowane przez Maria Cyranowicz i Paweł Koziół, 264. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2005.
- Kremer, Aleksandra. *Przypadki poezji konkretnej: studia pięciu książek*. Warszawa: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Kulawik, Adam. *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*. Kraków: Antykwa, 1999.
- . *Wprowadzenie do teorii wiersza*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1988.
- Lipszyc, Jarosław. „Jałowe obroty”. W *Gada!zabić?: pan(n)ologia neolingwizmu*. Zredagowane przez Maria Cyranowicz i Paweł Koziół, 43. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2005.
- . „Się”. W *Gada!zabić?: pan(n)ologia neolingwizmu*. Zredagowane przez Maria Cyranowicz i Paweł Koziół, 42. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2005.
- Łotman, Jurij. *Struktura tekstu artystycznego*. Przetłumaczone przez Anna Tanalska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984.
- Mayenowa, Maria Renata. *Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka*. Wyd. 3., popr., uzup. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, 2000.
- Pietras, Wojciech. „Wers na pograniczach wersologii”. *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, nr 11 (14) (2021): 259–73. <https://doi.org/10.32798/pflit.541>.
- Poliwanow, Jewgienij. „Ogólna zasada fonetyczna wszelkiej techniki poetyckiej”. W *Rosyjska szkoła stylistyki*. Zredagowane przez Maria Renata Mayenowa i Zygmunt

- Saloni, przetłumaczone przez Zygmunt Saloni, 113–32. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Sadowski, Witold. *Tekst graficzny Białoszewskiego*. Zredagowane przez Eugeniusz Czaplewicz. Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Polonistyki, 1999.
- . *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2004.
- Siedlecki, Franciszek. „Studia z metryki polskiej”. W *Pisma*. Zredagowane przez Maria Renata Mayenowa i Stefan Żółkiewski, 271–616. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- Szabłowski, Witold. *Sprawiedliwi zdrajcy: sąsiedzi z Wołynia*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2016.
- Tynianow, Jurij. „Zagadnienie języka wierszy”. W *Rosyjska szkoła stylistyki*. Zredagowane przez Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni, przetłumaczone przez Franciszek Siedlecki i Zygmunt Saloni, 67–112. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Urbańska, Dorota. *Wiersz wolny: próba charakterystyki systemowej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1995.
- Wóycicki, Kazimierz. *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa: Skład główny w Księgarni E. Wende i Spółka, 1912.

SŁOWA KLUCZOWE:

prozodia zapisu

DELIMITACJA GRAFICZNA

ABSTRAKT:

Celem artykułu jest rozpoznanie przyczyn, które przesądziły o nieobecności pogranicza wiersza wolnego i prozy w dotychczasowych badaniach wersologicznych, oraz nakreślenie perspektywy pozwalającej włączyć utwory pograniczne do zakresu wersologii. Nieobecność ta wydaje się skutkiem przyjęcia następujących założeń: poszukiwania precyzyjnej formuły wiersza wolnego, skupienia na jego aspekcie brzmieniowo-rytmicznym i ujmowania go jednocześnie w opozycje wiersz wolny-proza oraz poezja-proza. Wizualnej specyfice utworów pogranicznych najbliższa jest teoria wiersza wolnego jako tekstu graficznego, wymaga ona jednak modyfikacji, które uniezależnią ją od wymienionych, ograniczających założeń.

pogranicze wiersza wolnego i prozy

teoria wiersza wolnego

NOTA O AUTORZE:

Wojciech Pietras – ur. 1992, doktorant w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania badawcze: pogranicze wiersza wolnego i prozy; teoria wiersza, zwłaszcza wolnego; poetyka delimitacji graficznej; kultura internetu. Publikował m.in. w *Pracach Filologicznych. Literaturoznawstwie i Przeglądzie Humanistycznym*. |