

ZDZISŁAW JASKUŁA

INTERPUNKCJA WE WSPÓŁCZESNEJ POEZJI POLSKIEJ

Chcąc podać najbardziej znamienne cechy współczesnej poezji można przywołać negatywną definicję Eliota: „1) brak formalnego wzorca, 2) brak rymu, 3) brak metrum”¹ i uzupełnić ją o element czwarty: brak interpunkcji.

Uwaga Eliota odnosiła się tylko do wiersza wolnego, niemniej jednak w potocznej świadomości literackiej własności tej szczególnie formy poetyckiej, wyzbytej nadto z przestankowania, zdają się uosabiać całość dokonań nowoczesnej poezji. Zresztą nie bez racji. Ainterpunkcyjny wiersz wolny nie wyczerpuje wprawdzie wszystkich możliwości teraźniejszej poezji, nie jest jedynym, wyłącznym modelem wiersza, ale bez wątpienia stanowi szczytowy, skrajny punkt dojścia wielu dwudziestowiecznych awangard, startujących pod znakiem tendencji „wolnościowych”, buntu przeciwko tradycji i klasycznemu wartościom literatury, przeciw konwencjom jej tworzenia, zapisu i odbioru.

W procesie negacji dawnych wzorów rodził się u progu obecnego stulecia nowy język poetycki, oparty na odmiennych niż dotychczas zasadach morfologicznych, składniowych, wersyfikacyjnych, wymagający również odpowiedniego zapisu, zatem nowego języka pisanego, nowego alfabetu, ortografii, interpunkcji, nowatorskiego wreszcie kształtu graficznego i drukarskiego².

Na niewystarczalność tradycyjnej interpunkcji zwrócił uwagę Marinetti w opublikowanym w 1912 r. *Manifestie technicznym literatury fu-*

¹ Rozważania nad wierszem wolnym. W: *Szkice krytyczne*. Warszawa 1972 s. 147.

² Zob. m. in. J. Heistein. *Futuryzm we Włoszech*. W: *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*. Wrocław 1977; G. Gazda. *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*. W: *Literatura i metodologia*. Pod red. J. Trznadłowskiego. Wrocław 1974.

turystycznej i w *Dodatk* do tego manifestu. Postulował więc zniesienie interpunkcji i wprowadzenie na jej miejsce innego oznakowania, wywiedzionego z zapisu muzycznego i symboliki matematycznej³. W rok po wystąpieniu przywódcy włoskich futurystów ukazały się *Alkohole*, tom, w którym nie było już znaków pisarskich. Jeśli jednak w przypadku Marinettiego o likwidacji interpunkcji, prócz innych czynników, przesądzały wymagania zaprogramowanej przez niego składni, to Apollinaire szukał uzasadnień w sferze wersyfikacyjnej. „Sam rytm i podział na wersy oto prawdziwe przestankowanie i nie potrzeba innego” — pisał do jednego z krytyków swojej książki⁴.

Późniejszy rozwój poezji utrwalił pozycję wiersza ainterpunkcyjnego, obecnego odtąd w praktyce rozmaitych szkół, kierunków i generacji poetyckich. Z biegiem czasu okazało się, że motywacją dla usunięcia interpunkcji dostarczyć mogła nie tylko „destrukcja składni”, ale i jej przeciwieństwo — kult składniowego porządku. Dalej — wzgląd na odbiorcę jako współtwórcę sensów dzieła, na samo dzieło i jego nośność semantyczną, na oszczędność środków ekspresji, wreszcie na kryteria wizualne. Interpunkcja zdawała się być również niepożądana w przypadku „pisma automatycznego”, rwała bowiem ciągi asocjacji i obrazów, czy też — już na terytorium prozy (słynny finał *Ulisses*) — swobodny przepływ „strumienia świadomości”⁵.

Futurystyczne próby związania interpunkcji w sposób trwały z tradycją i wyrzucenia jej tym samym poza obręb nowoczesnej poezji, próby kontynuowane tak czy inaczej przez inne poetyki, jednak się nie powiodły, choć oczywiście do dziś żywe są tamtejsze opozycje tradycji i nowatorstwa, również w aspekcie interpunkcyjnym, czego dowodem taki oto tekst, napisany w ponad pół wieku po futurystycznych manifestach:

.....!
?
 (
)
 ...

M. Grześczak, *Najkrótszy wiersz tradycyjny*⁶

Jednakże, jak zostało już powiedziane, wiersz ainterpunkcyjny nie zastąpił formacji interpunkcyjnych, podobnie zresztą jak wiersz wolny

³ Pisze o tym szerzej m. in. Heistein (jw. s. 32).

⁴ Cyt. za A. Ważykiem (wstęp do: *Wybór pism Apollinaire'a*. Warszawa 1980 s. 12.

⁵ Zob. L. Pszczołowska. *Dlaczego wierszem?* Warszawa 1963 s. 102-110.

⁶ *Naczymie poważne*. Warszawa 1967 s. 66.

nie wyparł wcześniejszych wzorów i istnieje współcześnie jako model alternatywny. Więcej — narodziny wiersza ainterpunkcyjnego spowodowały — prawem paradoksu — wzrost zainteresowania interpunkcją i jej, nie wykorzystywanym wcześniej w pełni, potencjałem poetyckim.

Czytając współczesne wiersze (a ograniczam się tu już tylko do materiału polskiego) łatwo zauważyć, że za interpunkcją przemawia obecnie to, co do niedawna było argumentem przeciw. A więc fakt, że uwytkła, wydobywa rysunek składniowy i intonacyjny tekstu, dzięki czemu wzmacnia konfliktowy przebieg wersowego i syntaktycznego porządku, ważny dla utrzymania tożsamości wierszowej obecnej poezji. Dzieli, rwie strumień języka, potok skojarzeń, obrazów i dźwięków, a zatem uniemożliwia ich „gładki” przepływ, wyostża niespokojny i poszarpany rytm współczesnego wiersza. Współtworzy technikę „trudnego mówienia”, przerywa monotonię bezinterpunkcyjnych ciągów werbalnych itp.

Wybór między ainterpunkcyjnym a interpunkcyjnym modelem tekstu mniej jest obecnie obciążony konotacjami rewolucyjnymi, bardziej wymaganiami poetyki, artystycznego zamysłu i efektu. Rzecz jasna, że nadal istotny jest tutaj stosunek do literackiego dziedzictwa, echo lekcji futurystycznej.

Trudno wprawdzie wiązać interpunkcję lub jej postać zerową z jakimś konkretnym przedmiotem wersologicznym, genologicznym, stylistycznym, niemniej jednak ciśnienie tradycji okazuje się wystarczająco silne. Częściej więc brak interpunkcji w tekstach o swobodnym, nieregulowanym toku wersowym, we wszystkich konstrukcjach wolnych od klasycznych reguł i zasad, niż w strukturach wyraźnie określonych przez tradycyjne kategorie formalne. Uwidacznia się to zwłaszcza u tych twórców, którzy sięgają równie chętnie po stare wzory, jak i nowe środki poezji.

Bywa też inaczej. Znaki przestankowe pojawiają się przecież także w tekstach nie związanych tradycją. Stają się wtedy często znakami ciągłości rozwoju poezji, „znakami przymierza” między dawnymi, systemowymi formami a współczesnymi realizacjami. Ich brak w formach tradycyjnych natomiast — to między innymi próba dania przeciwwagi tamtym wzorom, próba dystansu, ale i przystosowania do nowej rzeczywistości poetyckiej, pokaz ich żywotności i zdolności aklimatyzacyjnych. „Zero interpunkcyjne” współgra tu zwykle z innymi elementami „procesu adaptacyjnego”, takimi jak: osłabienie rygorów wersyfikacyjnych, rymowych, kompozycyjnych itd.

Mimo ainterpunkcyjnych eksperymentów w prozie nadal w obrębie poezji zaznaczona jest interpunkcyjnie różnica między prozowymi a wersowymi formami wypowiedzi poetyckiej. Poeci rezygnujący z interpunk-

cji w swoich wierszach prawie bez wyjątku przywracają znaki pisarskie w prozie poetyckiej. Przykładów dostarczyć mogą tomy Różewicza (szczególnie prozowo-wersowe *Spadanie*), Herberta, Julii Hartwig, a z młodszych — Bierzina.

„Sytuacja interpunkcyjna” w poezji polskiej obecnej doby jest jednak bardziej złożona i nie daje się sprowadzić do opozycji między interpunkcyjnym a ainterpunkcyjnym modelem tekstu poetyckiego. Napięcie między obu tymi biegunami wytworzyło wiele form pośrednich, pogranicznych, których kształt wyznaczany jest przez rozmaite mechanizmy. Dla tych form pośrednich charakterystyczna jest przede wszystkim redukcja części repertuaru interpunkcyjnego i związana z tym zmiana znaczenia oraz zakresu i sposobu funkcjonowania znaków przestankowych w stosunku do systemu interpunkcyjnego i norm pisowni. Wraz z tymi przekształceniami, równolegle, wzrasta samodzielność graficzna interpunkcji, w krańcowej postaci znana z rozmaitych przejawów poezji wizualnej, ale wykorzystywana jako środek ekspresji i semantyki poetyckiej również w poetykach werbalnych.

Te właśnie zjawiska będą niżej przedmiotem szczególnego zainteresowania.

*

Częściowa redukcja znaków przestankowych we współczesnej poezji jest wyrazem swoistego kompromisu między ainterpunkcyjną a interpunkcyjną formułą wiersza. Teksty o zredukowanej interpunkcji waha się przy tym z różną siłą i w różnym stopniu między obu tymi możliwościami, zbliżając się raz do jednego, raz do drugiego wzorca. Niekiedy ograniczone ilościowo zespoły znaków interpunkcyjnych przybierają charakter zamkniętych, autorskich systemów przestankowania. Zagadnienie autointerpunkcji pozostawiam jednak poza obrębem pracy. Tutaj warto tylko zasygnalizować, że wybory poetyckie ogniskują się wokół dwu grup interpunkcyjnych: gramatyczno-składniowej i logiczno-emocjonalnej (retorycznej). W poezji Ewy Lipskiej na przykład sporadycznie używane są pewne znaki retoryczne (pytajnik, wykrzyknik, myślник) ale z delimitatorów składniowych, wewnątrzdzaniowych, takich jak przecinek, średnik, dwukropek, nie pojawia się żaden. W twórczości Janusza Styczenia występują takie znaki jak: pytajnik, nawias, cudzysłów, dwukropek, myślник i to nader często. Brak natomiast przecinka, kropki, średnika. I Styczeń, i Lipska odwołują się więc raczej do interpunkcji logiczno-emocjonalnej. U poetów o rodowodzie lingwistycznym, a więc bardziej wyczulonych na składnię (Barańczak, Krynicki), znaki retoryczne używane są oszczędnie, niektóre w ogóle zostają wyeliminowane (wie-

lokropek, wykrzyknik), nasila się natomiast użycie wewnętrzzdaniowych delimitatorów gramatyczno-składniowych, takich jak średnik i przecinek. Kombinacji tego typu może być oczywiście wiele, ale u poetów o dużej świadomości teoretycznej preferowanie określonych znaków czy zespołów interpunkcyjnych wiąże się ściśle z zasadami wyznawanej przez nich poetyki.

Redukcja znaków interpunkcyjnych sięga niekiedy bardzo głęboko. Skrajnym przykładem takiej „głębokiej redukcji” jest jednorazowe użycie w całym tekście pojedynczego symbolu interpunkcyjnego:

drogi kuzynie
 myśl której treścią było dziedziczenie
 — umarła
 bez dziedzica

J. Iwaszkiewicz, *List przeczytany w Chantilly*⁷

Myślnik jest bodaj najczęstszym „samotnym” sygnałem interpunkcyjnym we współczesnej poezji. Luźno związany ze składnią ma natomiast pewne walory ekspresywne. W przytoczonym wierszu Iwaszkiewicza zastosowanie myślnika uzasadnione jest kryteriami, ogólnie mówiąc, kompozycyjno-wersyfikacyjnymi. Jedną z systemowych ról pauzy to oznaczanie, zapowiedź nieoczekiwanego. Ale utwór Iwaszkiewicza oparty jest na zasadzie „podwójnej niespodzianki”. Jedną wydobywa myślnik, drugą inny element graficzny: interlinia. Rezygnując z myślnika musiałby poeta inaczej ukształtować tekst graficznie:

drogi kuzynie
 myśl której treścią było dziedziczenie
 umarła
 bez dziedzica

wtedy jednak zachwiana zostałaby „hierarchia”, zróżnicowanie niespodzianek. Nastąpiłoby zdublowanie efektu, który tym samym osłabiłby się, a nie spotęgował. Nie bez znaczenia jest i to, że myślnik oddziela wprawdzie pewne elementy składniowe, ale nie rozrywa ich syntaktycznej jedności. Zapewnia więc w tym przypadku zwartość konstrukcyjną strofoidy, niemożliwą do utrzymania przy uciekaniu się do innych środków. Istotne jest również w formach tego typu „kryterium oka”. Na bezinterpunkcyjnym tle pojedynczy znak siłą rzeczy zwraca uwagę, uży-

⁷ *Śpiewnik włoski*. Warszawa 1974 s. 65.

skuje mocną wyrazistość graficzną, intensyfikującą zarówno jego podstawowe własności, te, które wnosi do tekstu z systemu interpunkcyjnego, jak i wyznaczone mu wtórnie przez ten tekst zadania i sensy.

Oto dwa jeszcze przykłady:

śmieszny płatek skóry
muszla z żyjącą krwią
w środku
nic wtedy nie powiedziałem —

dobrze byłoby napisać
wiersz o różowym uchu
ale nie taki żeby powiedzieli
też sobie temat obrał
pozuje na oryginała

Z. Herbert, *Różowe ucho*⁸

I nie ma Paryża Jest poranna łąka
A na niej Falkowski — jako nagie chłopię
Przy ustach trzyma skrzydełko motyla
Gra na nim wąsko jak na białym listku
Z pobliskich lasków
Szczupłe pyszczki listków
Natura wychyla

A on już inny. Już mu skroń zbieiała
Śpiewa że dusza
Z ciała wyleciała —
Na zielonej łące
Na zielonej łące
Stała

S. Grochowiak, *Mówię Przyjaciółom*⁹

W przykładzie pierwszym myślnik może zarówno być znakiem zawieszenia wypowiedzi, jak i znakiem podziału semantyczno-kompozycyjnego. Jest jakby dwufunkcyjny. Odnosi się do zdania „nic wtedy nie powiedziałem” i zarazem odgranicza całą poprzednią partię tekstu od następnej. Zapowiada zasadniczy zwrot myśli. Podobnie jest z kropką w wierszu Grochowiaka. Kropka nie jest tu jedynym znakiem przestankowym (myślniki i dwukropki w swych prymarnych funkcjach), pojawia się jednak tylko raz i to w samym środku tekstu. Funkcję podstawową kropki spełnia tu w swoisty sposób majuskuła, oznaczająca wpraw-

⁸ *Wiersze*. Warszawa 1971 s. 120-121.

⁹ *Wiersze wybrane*. Warszawa 1978 s. 270.

dzie nie koniec, lecz początek zdania. Kropka bez wątpienia związana jest w omawianym utworze ze zdaniem „A on już inny”, ale z pewnością nie w sensie składniowym. Zaznacza i wzmacnia — naturalną w poetyce onirycznej — nagłość zwrotu sytuacyjnego i przemiany bohatera lirycznego. Takie użycie kropki ma w większym stopniu wymiar ekspresyjny niż delimitacyjny (zrówno składniowy, jak kompozycyjny).

Zredukowanie interpunkcji do jednego tylko symbolu nie wyklucza jego wielokrotnego użycia:

żyje się tylko chwilą
a czas —
jest przezroczystą perłą
wypełnioną oddechem

a meble są kanciaste
a ciała delikatne
a ziemia — wszędzie płaska
a niebo — nieosiągalne

H. Poświatowska, *xxx (żyje się...)*¹⁰

Z literą R — z literą S — z E powtórzonym i C
sapiące — grasujące w defektach — ono
męczy się — stuka — musztruje tętnice
przestaje wreszcie — milknie na dobre — zaczem nas ono
wraca na łono — panów na A — pani na Z
zaczem stygniemy — dosyć szarzy — ciężcy nadto
Więc następuje — I — charczenie — I — czekanie — I —
/na razie

A. Międzyrzecki, *Prezentacja*¹¹

W pierwszym czterowierszu tekstu Poświatowskiej myślник fonicznie zawiesza wypowiedź, wzmacnia klauzulę i zarazem zapowiada nieoczekiwane rozwiązanie poetyckie. W drugim, a jest to jeszcze jedna z jego podstawowych funkcji, sygnalizuje elipsę łącznika. Ale czy tylko? Można przecież wyobrazić sobie i taki zapis, bez pauzy:

a ziemia wszędzie płaska
a niebo nieosiągalne

w którym domyślny człon syntaktyczny byłby możliwy do odczytania, do „domyślenia”. Pauza daje więc także „efekt niespodzianki”, a nawet

¹⁰ *Jeszcze jedno wspomnienie*. Kraków 1968 s. 214.

¹¹ *Wybór wierszy*. Warszawa 1971 s. 37.

go wzmacnia, ponieważ definicyjny charakter wersów: „a ziemia /jest/ wszędzie płaska”, „a niebo /jest/ nieosiągalne” przekształca w wyrazistą opozycję: „ziemia — wszędzie płaska”, „niebo — nieosiągalne”. Najistotniejsze jednak jest to, że pauza uczestniczy w dużym stopniu w budowaniu rytmu wiersza, graficznie i fonicznie, podkreślając anaforyczność konstrukcji, powtarzalność schematów składniowych.

Specyficzne już dla celów rytmiki spożytkowanie myślącego występuje w tekście Międzyrzeckiego. Jego rola polega na wyznaczaniu „arytmicznego” rytmu wiersza, związanego ściśle z przedmiotem tytułowej „prezentacji” — sercem. „Arytmia” kształtuje się wskutek — z jednej strony — wydobywania przez pauzę podziałów składniowych (pauza w tej funkcji zastępuje inne delimitatory syntaktyczne, zwłaszcza przecinek), z drugiej zaś — wprowadzania własnego rozczłonkowania, niezgodnego z członowaniem składniowym. W budowaniu rytmiki tekstu ma swój udział także — na równi z myślącym — klauzula wersowa, o czym świadczy konsekwentne eliminowanie pauzy w wygłosie wersów.

Wielokrotne powtórzenie jednego i tego samego interpunkcyjnego sygnału graficznego ma więc niewątpliwy sens rytmiczny. Funkcję taką pełnić może każdy nieomal znak. Z polskiej tradycji futurystycznej znane jest rytmiczne zastosowanie kropki:

Tra-ta-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-ta-tam.
Tutaj. I tu. I tu. I tam.
Jeden. Siedm. Czteryśta-cztery.
Panie. Na głowach. Mają. Rajery.
Damy. Damy. Tyle tych. Dam.
Tam. Ta. To tu. To tu. To tam.

B. Jasiński, *Marsz*¹²

i wielokropka:

Nocą...Cśśścho...Wszystko śpi...
Jacyś... w kryzach...Mrok... rozplywa...

B. Jasiński, *Deszcz*¹³

wykorzystanego przez Jasińskiego także z innych powodów, ze względu na właściwą mu aurę emocjonalną i — niebagatelny w tym konkretnym przypadku — walor piktograficzny. Wielokropek jednak, jak się wydaje, właśnie za przyczyną owej aury:

¹² *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*. Wrocław 1978 s. 149.

¹³ Tamże s. 141.

jest w tym coś niewypowiedzianie śmiesznego
jak dał, żal, fał...

J. Brzękowski, I¹⁴

został niemal całkowicie wyeliminowany ze współczesnej poezji. „Kropkowy” eksperyment Jasieńskiego jest natomiast na tyle oryginalny, że nie do powtórzenia. Wielokrotne użycie kropki i tylko kropki jest więc zjawiskiem rzadkim, a jego cele rytmiczne raczej względne:

Tamci co w głębi morza przyszli już do siebie
budują szybko pocztę. Odbierają listy
czasopisma tomiki poetów jeszcze żywych.

E. Lipska, *Na brzegach*¹⁵

Wiersze Lipskiej często odwołują się, wiernie lub tylko aluzyjnie, do tradycyjnych form wersyfikacyjnych. Zacieranie wewnętrznej budowy zdania poprzez likwidację sygnałów interpunkcyjnych ma podkreślać nadrzędność wierszowej organizacji tekstu nad składniową. Zdanie zostaje tu wyodrębnione jako pewna całość semantyczna, obrazowa, nie zaś rytmiczna.

Innymi znakami organizującymi interpunkcyjnie rytmikę tekstu poetyckiego są: dwukropek, średnik i przecinek. Jeśli jednak przecinek pojawia się z reguły zgodnie z normą, zastępując tylko niekiedy średnik lub kropkę dla celów ekspresyjnych (tak jest np. w *Jednym tchem* Barańczaka), to dwa pozostałe znaki w istotny sposób wykraczają poza czyśto składniowe funkcje:

Morderstwo: byli tu czterej w maskach: nad ranem
nagły gwizd: zgrzyt hamulców i wypadają detektywi
Miasto śpi Zaspana dozorczydni wyciąga jeszcze ramię:
wskazuje drogę: schody puste: tamci przebiegli je pędem

A. Międzyrzecki, *Zamiast manifestu*¹⁶

A mój język ptasi: i przestrzegam
Następstwa czasów: nie pamiętam, czyń
Co ci kazano: gdy ptak
Milczy nad rzeką: skrzydło w bieli pian, przestrzega
I słucha głosów wody: a po czasie przyszlým
Zaprzszły czas: a to, co mi dano,

¹⁴ *Wybór poezji*. Warszawa 1966 s. 139.

¹⁵ *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970 s. 39.

¹⁶ Międzyrzecki, jw. s. 47.

Nie wiem, po co dano: abym czynił, gdy
 Chcą tego zmarli: abym przestrzegał
 I pamiętał: i czysty mój śpiew,
 Mój niestrzeżony śpiew:

J. M. Rymkiewicz, *Wiersze z wygnania*¹⁷

ciągłość
 rozstania; jak rozstający się stół; o niepokalanie
 /poczęta bezsenności; w starość
 słów bezbronną uzbrojona; w przeciągu jednego słowa;
 /niepokalanie poczęta, moja
 droga
 węzła tych dróg ni rozciąć ni rozwikłać; miecz skóry;

R. Krynicki, *xxx bezsenność*¹⁸

W tekstach Międzyrzeckiego i Rymkiewicza dwukropek spełnia funkcje składniowe innych znaków: przecinka, średnika, kropki. W wierszach o zredukowanej interpunkcji zjawisko tego typu substytucji jest częste i naturalne. Ale wprowadzenie dwukropka na miejsce innych znaków ma szczególne uzasadnienie, zarazem rytmiczne i semantyczne. Dwukropek wnosi do tych tekstów swoje znaczenia systemowe. Wskazuje relację wynikania (Międzyrzecki) lub też łączy odległe syntaktycznie i treściowo zestawienia słowne, sugerując ich głębsze powiązania na zasadzie wyniku, zapowiedzi, dopełnienia, uszczegółowienia itp. (częściowo u Międzyrzeckiego, głównie u Rymkiewicza), przy czym te gramatyczne sensy dwukropka przenoszone są w sferę znaczeń i poetyckiej symboliki.

W wierszu Krynickiego średnik (podobnie jak dwukropek w wierszu Rymkiewicza) wsparty jest innym znakiem — przecinkiem w funkcji prymarnej. Zadaniem średnika ma tu być podkreślanie silnych działów składniowych, ale warto zauważyć, że tekst ten jest składniowo luźno powiązany. Na tyle luźno, że właściwsze byłoby tu użycie kropki. Ale średnik, dzieląc utrzymuje jednak łączność między poszczególnymi członami, zapewnia ciągłość tekstu. Narzucona przez znak interpunkcyjny spójność składniowa jest odbiciem bardziej wewnętrznej i ukrytej spójności językowo-semantycznej.

*

Jak widać, znaki przestankowe przestają funkcjonować jako znaki zdania i stają się znakami tekstu o bardzo zróżnicowanych funkcjach i znaczeniach. Jednym z istotnych zjawisk związanych z tekstowymi za-

¹⁷ *Wybór wierszy*. Warszawa 1976 s. 120.

¹⁸ *Akt urodzenia*. Poznań 1969 s. 34.

daniami interpunkcji jest wyznaczanie przez znaki finalne, takie jak przede wszystkim kropka, ale także wielokropek, pytańnik, wykrzyknik, granicy końcowej strofy lub nawet całego tekstu zasadniczo ainterpunkcyjnego. Warto przy tym wspomnieć, że we współczesnej poezji zdanie często uzyskuje walor mechanizmu wierszotwórczego i określa m. in. stroficzną formę wiersza. Istnieniem tego stroficzo- czy też strofoidalno-zdaniowego modelu tekstu poetyckiego należy chyba tłumaczyć zwyczaj kończenia kropką strofy lub strofoidy w wierszach ainterpunkcyjnych:

Nie bądź sentymentalnym płaksą
Każdy musi przejść swój Rubikon
Ze starym Zielińskim i Weroniką
Widziałem tu „Ariadnę aut Naxos”.

J. Iwaszkiewicz, *Wiedeń*¹⁹

Na zewnątrz galwanoskopy
Węzyki rudych błyskawic
Mgławice z miękkiego srebra.

Wewnątrz bryły gładzone
Kamienie chłodne w trzewiach
Trawa wysoka u czoła.

A. Międzyrzecki, *Struna środkowa*²⁰

Gdzie jest ten ptak
co biegał po gazonie i rozkładał
jak wachlarz
grzebień piór na głowie
wołając u-du u-du?

J. Iwaszkiewicz, *xxx Gdzie jest...*²¹

Wszystkie strofy zacytowanych wierszy są wersowo równoważne, co prócz kropki (lub innego interpunkcyjnego sygnału końca strofy) pozwala je identyfikować jako odrębne całości kompozycyjno-wersyfikacyjne. Zdarza się jednak, że takiej ekwiwalencji nie ma. W pierwszych tomach Różewicza nieekwiwalentne wersowo względem siebie strofoidy z reguły wyodrębniane są kropką. Ale bywają odstępstwa od tej zasady:

Oszukany tak że możecie
mi wręczyć białą laskę ślepeca

¹⁹ *Wiersze zebrane*. Warszawa 1968 s. 686.

²⁰ Międzyrzecki, jw. s. 194.

²¹ *Spiewnik włoski*. Warszawa 1974 s. 35.

bo nienawidzę
 was
 uchodzę z wczorajszego siebie
 szukam cmentarza
 gdzie nie powstanę z martwych
 tu złożę niepotrzebne śmieszne rekwizyty:
 Boga tak malutkiego jak lipowy świątek
 orła białego który jest ptaszkiem
 na gałązce
 człowieka którym nie będę.

T. Różewicz, *Rok 1939*²²

W moim miasteczku gdzie studnia
 ma rozdziawioną paszczę lwa
 i głowy rodzin w sztuczkowych spodniach
 toczą się zdziwione okrągle dalej

w miasteczku gdzie pijany szewc
 zakreślił niepewny widnokraj
 i różowym ryjem wierci dziurę
 w śmietniku a małe niebo wiruje
 jak kapelusz na laseczce franta:

horyzonty nie rozwijają się
 jak sztandary.

Tu każda góra porodzi mysz
 piszczącą ślepa
 tu polska rewolucja
 tężeje w lipcu

jak w bryle bursztynu
 a
 jedyny demagog kameleon
 zmienia skórę
 ku ucieście ulicznej gawiedzi.

W moim miasteczku gdzie studnia
 ma rozdziawioną paszczę lwa
 czytam poemat Dobrze
 trawi mnie rewolucja
 której poezja
 ma szerokie czerwone usta.

T. Różewicz, *Szerokie czerwone usta*²³

Noc
 wciąga mnie
 w głąb

²² *Poezje zebrane*. Wrocław 1976 s. 21.

²³ Tamże s. 22.

Płynę w dłoniach jak w łodzi
odpływam stąd.

Ukryty
nagi
wyrzucony
na wierzch
jak na groźny ląd.

Twarz przyklejona do szyby
jak liść

To są kroki
to dzwonek
to zwykła rozmowa
uciekam od ściany do ściany
krzyczę szeptem:
jestem.

T. Różewicz, *Ścigany*²⁴

W wierszach Różewicza zwraca uwagę współzależność trzech elementów pisemno-graficznych: kropki, majuskuły i interlinii. Użyty w nich inny jeszcze znak, dwukropki, pełni swoje podstawowe funkcje interpunkcyjne. Interlinia tradycyjnie jest graficznym sygnałem podziału stroficznego. We współczesnej poezji jej status jest jednak chwiejny. Często, o czym była mowa wcześniej, ma foniczno-graficzną wartość pauzy. Można by również pokusić się o stwierdzenie, że dwie interlinie stanowią rodzaj graficznego znaku wydzielającego, wyodrębniającego jakąś całość nawet wewnątrz strofoidy:

Tu w niebie matki robią
zielone szaliki na drutach

brzęczą muchy

ojciec drzemie pod piecem
po sześciu dniach pracy.

T. Różewicz, *Powrót*²⁵

Ta niejednoznaczność interlinii przy braku właściwie jakichkolwiek innych, powtarzalnych zorganizowań powoduje, że trudno obecnie orzekać o stroficznnej czy strofoidalnej konstrukcji współczesnego wiersza. W przypadku tekstów Różewicza wydaje się, że elementem graficznego oznaczania końca jakichś kompozycyjno-semantycznych całości (strofoid)

²⁴ Tamże s. 23.

²⁵ Tamże s. 65.

jest kropka, wsparta dodatkowo interlinią. Składniowe funkcje kropki pełni natomiast majuskuła, co również jest zjawiskiem bardzo częstym, szczególnie w wierszach całkowicie ainterpunkcyjnych. Na fakt, że majuskuła „wyreca” kropkę, wskazuje i to, że wprawdzie bez wyjątku wielka litera pojawia się w wierszach Różewicza po kropce, ale często brak kropki przed majuskułą. Dwuznak graficzny „kropka + interlinia” pełni tu więc funkcję nadrzędną, wyodrębnia całości większe, wewnątrz których dopiero przeprowadzają swoje podziały interlinia i majuskuła.

Dwuznak „kropka + interlinia” użyty został niekonwencjonalnie w takim oto tekście:

My
 my
 nie chcemy
 nie możemy
 nigdy nie zdobędziemy
 się —
 nie.

na szaleństwo skrótów
 niebezpieczeństwo wirażów
 czwartą prędością bez tachymetru
 irracjonalny
 niematerialny
 wyzwolony z pęt
 pęd.

J. Brzękowski, *Praca o zachodzie* ²⁶

Kropka w tym wierszu nie pełni funkcji znaku końca zdania, więcej nawet: przecina zdanie w połowie. Jest wyraźnie znakiem tekstowym, zamknięciem strofoidy. Ale w tej funkcji nie jest już elementem systemu interpunkcyjnego i nie jest związana regułami pisowni: nie żąda majuskuły. Trzeba przy tym zaznaczyć, że Brzękowski używa majuskuły tylko w nazwach własnych i niekiedy w nagłosie wiersza.

Przy okazji dodajmy, że rozerwanie zależności między kropką i majuskułą jest obecnie bardzo rozpowszechnione:

rozzuciłbym ten wiersz w tłum
 z okien wysokiego gmachu. powracający
 z pracy zbieraliby litery zabiegani
 jedną do drugiej w słowa. i kiedy
 każdy już miałby swoją literę i wszystkie

²⁶ Brzękowski, jw. s. 72

te litery już by razem poskładano wówczas
 tłum związany w jeden organizm poszedłby
 za tym czego tutaj nie powiem. jak
 rozrzucić wiersz?

L. Szaruga, *Ulotki*²⁷

z murów się złuszczył przelot jaskółki: cień
 z ciszy. nie wije gniazda ten ulotny powietrza druk

T. Wyrwa-Krzyżański, *Przelot*²⁸

o konstytucjo nocy
 ty arko łopotu. pomiędzy nami — minuty ciemności

S. Sterna-Wachowiak, *Sanatorium*²⁹

Cytowani poeci nie stosują wielkiej litery w ogóle, zatem minuskuła po kropce jawi się jako konsekwencja pewnych założeń poetyckich. Świadczy ona o demonstrowaniu przez piszących wizualnego, graficznego aspektu tekstu, przy czym nie chodzi tutaj tylko o efekt zaskoczenia czytelnika atakiem na jego wzrokowe przyzwyczajenia. Minuskuła zmniejsza wartość finalną kropki, głębokość działu składniowego i autonomię kończonych kropką wypowiedzeń. Stworzone zostaje (szczególnie w twórczości dwóch ostatnich poetów) wrażenie jednolitości, spójności tekstu, w istocie rozbitego i — powiedzielibyśmy — wewnętrznie skłóconego na różnym zresztą poziomie: językowym, składniowym, obrazowym, semantycznym.

W wierszach ainterpunkcyjnych znaki finalne, a zwłaszcza kropka, mogą pojawić się nie tylko na końcu strofy, ale także tekstu:

Z domu mojego
 kamień na kamieniu
 kwiatek na tapecie
 ptaszek i gałązka

próg który rozdziela pustkę i gruz
 na progu podkowa

tego szczęścia nie przekrocze
 teraz i zawsze

ściany tak otwarte
 jak strony świata

²⁷ Tak — *Nic. Almanach*. Pod red. J. Koperskiego. Warszawa 1971 s. 39.

²⁸ *Dom ust*. Poznań 1977 s. 49.

²⁹ *Może usłyszysz*. Poznań 1977 s. 12.

w jednej stronie jest wiatr
który rozwiał dym i ojca

w drugiej stronie jest wiatr
który rozwiał dym i matkę

w trzeciej stronie jest wiatr
który rozwiał nawet imię brata

w czwartej stronie jest wiatr
który przeminął

obracając się wkoło czulszy
wskazuje nieomylnie na.

T. Różewicz, *Z domu mojego*⁸⁰

Kropka jako znak zamknięcia tekstu jest zjawiskiem nader częstym. Stosował ją również Apollinaire w *Alkoholach*, prekursorskim tomie ainterpunkcyjnej poezji. Ale w wierszu Różewicza ten zabieg nabiera szczególnego dramatyzmu. Kończy tekst bezwzględnie i ostatecznie, a przecież to tekst nieskończony, niedokończony. Kropka postawiona jest po przyimku, wewnątrz wyrażenia przyimkowego, którego druga część nie została już wypowiedziana. Strukturalnie tekst więc jest otwarty, ale interpunkcyjnie zamknięty jako określona, skończona całość, jako tekst właśnie. Zarazem ta, zdawałoby się formalna, gra między owym „na” a następującą po nim kropką ma wymiar metaforyczny, ściśle wpisany w poetyckie sensy wiersza.

*

Interpunkcyjne zamknięcie tekstu znaczące jest naturalnie tylko na tle braku interpunkcji. Bywa jednak często i tak, że nie zostaje domknięty interpunkcyjnie tekst nie pozbawiony przestankowania:

Jednym tchem, jednym nawiasem tchu zamykającym
zdanie

jednym nawiasem żeber wokół serca
zamykającym się jak pięść, jak niewód
wokół wąskich ryb wydechu, jednym tchem
zamknąć wszystko i zamknąć się we wszystkim,
jednym wiotkim wiotkim płomienia zestruganym z płuc
osmalić ściany więzień i wciągnąć ich pożar
za kostne kraty klatki piersiowej i w wieżę
tchawicy, jednym tchem, nim się udławisz
kneblem powietrza zgęstniałego od

⁸⁰ Różewicz, jw. s. 23.

ostatniego oddechu rozstrzelanych ciał
i tchnienia łuf gorących i obłoków
z dymiącej jeszcze na betonie krwi,
powietrza, w którym twój głos się rozlega
czy się rozkłada, połykaczu szabel,
tak białej broni, bezkrwawych a krwawo
raniących krtaiń nawiasów, pośród których
jak serce w żebrach i ryba w niewodzie
trzeпоce zdanie jednym tchem jākane
do ostatniego tchu

S. Barańczak, *Jednym tchem*⁸¹

Niejednokrotnie brak interpunkcyjnego sygnału końca tekstu motywowany jest również brakiem sygnału początku:

dotąd doszliśmy. Tu się rozwiāzaly
koniec z początkiem. Przekłady Homera
na brzegu siedząc przeglādamy teraz.
Nikt nie przyplywa po nas. Puste oceany.
Spokój gwałtowny. Może to już sierpień.
Może strach. Rozegrany przez nas umiejętnie. —
Jest mi tak jakby już było za późno.
Może to sierpień. Ale drzew tu nie ma.
A sierpień zawsze dojrzewa na drzewach.
Nikt nie przyplywa. Homerycki żart
i wiatr z kamieni nam wróży jak z kart.
Nikt nie przyplywa

E. Lipska, *xxx dotąd doszliśmy*⁸²

i, jakby
się nic, poza rozstaniem, nie stało: odejść, zanim
zdołamy powrócić w nagłym, wybaczącym wspomnieniu.
Odsłonić na chwilę światło żył: kogo kochałeś, kogo
nienawidziłeś od tylu lat pełnych olśnienia, czyimi
oczyrna oglādałeś świat, czyimi słowami o nim myślałeś.
Czyje usta mówiąc — cię trawiły, czyj język w twoich
ustach pieścizotliwie cię dławił, czyje oczy
w twym spojrzeniu — oślepiały. Czyje serce bijąc
w twej piersi — cię zabijało, czyja krew płynąc
w twych żyłach — cię wysysała. I nie mieć nic,
nic, nic, poza tym co się
nie stało

R. Krynicki, *Powrót*⁸³

⁸¹ *Dziennik poranny*. Poznań 1971 s. 9.

⁸² *Wiersze*. Warszawa 1967 s. 54.

⁸³ *Organizm zbiorowy*. Kraków 1975 s. 19.

We wszystkich tych tekstach brak interpunkcyjnych sygnałów końca każe je ujmować jako fragmenty. Swój fragmentaryczny aspekt wiersz Krynickiego manifestuje dodatkowo poprzez rozłożenie pierwszego i ostatniego wersu, Lipskiej zaś — poprzez skrócenie ostatniego wersu. Wydaje się w ogóle, że fragment jako gatunek przeżywa obecnie swój renesans. Jego luźna, otwarta formalnie konstrukcja zdaje się szczególnie przydatna dla artykułowania współczesnych treści. Nawiązując do konwencji romantycznej współcześni poeci rezygnują jednak z tamecznego sztafażu graficznego na rzecz dyskretniejszych środków interpunkcyjnych dla zaznaczania fragmentarycznego charakteru wypowiedzi. Należy do nich, jak w powyższych przykładach, elipsa znaku finalnego, ale też zastąpienie tego znaku którymś z interpunkcyjnych delimitatorów wewnątrzzdaniowych. W wierszu P. Sommera *Mogłabyś o tym nic nie wiedzieć* każda strofoida wydzielona interlinią kończy się średnikiem. Ten sam znak, konsekwentnie, zamyka tekst:

piszę to jadąc pociągiem,
więc trochę na siebie uważaj;

P. Sommer, *Mogłabyś o tym nic nie wiedzieć*⁸⁴

*

Znaki interpunkcyjne jako znaki rozczłonkowania tekstowego, a nie składniowo-logicznego, wydzielają również pewne całości wewnątrztekstowe o charakterze kompozycyjno-semantycznym nie tylko poprzez swoje zastosowanie któregoś z nich, ale także dzięki przyporządkowaniu określonym partiom tekstu pewnych zespołów znaków lub też „zera interpunkcyjnego”:

I

Głowa jest zimna Gwiazda chłodzi przelyk
tylko okno płonie we krwi

Lubię być obcy pod Twoim oknem
jakby na pół urodzony.

Myślę o Twoim brzuchu
ręce chowam za siebie

⁸⁴ *Pamiętki po nas*. Kraków 1980 s. 46.

Teraz sprawdzam rysy swej twarzy
 jakbym je ustalał
 z Twoimi wargami.

Śmierć jest obojnakiem.

II

Gwiazda przeciekła do stóp I tak muszę iść
 twarz pali a podbrzusze jak otwarte okno

Kiedy śpisz wiesz o czym ja myślę
 Lecz czy śpiącą można zbudzić grzecznie

R. Wojaczek, *Okno*⁸⁵

/szczury z bibliotek opite
 kwaśnym sokiem książek,
 szczury z tonących okrętów,
 które nienawidzą soli,
 odbywają długie marsze, zasadzki, rauty,
 nocne biwaki, przerzuty, bankiety,
 przenikliwe manewry wśród przewróconych
 krzeseł, manekinów krawieckich
 o odległych tradycjach rzemieślniczych,
 aby nie spotkać się nigdy/
 Przekopują stare szafy
 skorupy wazonów umarłe pomarańcze
 szczęki dawnych dobrych zwierząt
 w nadziei znalezienia dowodu
 na ewolucję
 Szczury podświadomość rzeczy

A. Zagajewski, *Próba podziału*⁸⁶

Dwie części wiersza Wojaczka, prócz numeracji, różnicuje użycie kropki w części pierwszej i brak jakiegokolwiek interpunkcji w części drugiej. Kropka nie pełni przy tym funkcji składniowych, lecz wyznacza trójdzielność tego fragmentu opartą na grze motywów „okno” — „brzuch”, spiętych nagłą klamrą: „Śmierć jest obojnakiem”. Tytułowa „próba podziału” przeprowadzona jest w wierszu Zagajewskiego także poprzez użycie interpunkcji. Zasadniczą rolę spełnia tu nawias wydzielający początkowe dziesięć wersów. Ale obie części różnią się jeszcze dodatkowym akcentem: obecnością przecinków w części nawiasowej i ich eliminacją w części następnej. Uwagę zwraca status nawiasu. Trudno

⁸⁵ *Utwory zebrane*. Wrocław 1976 s. 106.

⁸⁶ *Komunikat*. Kraków 1972 s. 33.

orzec, czy w tym przypadku oddziela on tekst główny od pobocznego. Obie części, nawiasowa i nienawiasowa, wydają się konstrukcyjnie równoprawne.

Tego typu struktura interpunkcyjna osiąga niekiedy duży stopień złożoności. W jednym z *Wierszy z wygnania* J. M. Rymkiewicza przemienienie występują trzy wyraźnie różne porządki interpunkcyjne:

a) ciąg określony przez przecinek i pytajnik:

Lecz cóż to za czas
Ptaków oniemiałych, znoszonych ponad rzeką,
czas,
Liściastych znaków pora, czas
Mroźnych języków w dzikich ustach? I czy
podróżny wróci,
Czy będzie rozpoznany?

b) ciąg określony przez przecinek i dwukropek:

Po południu odpowiadam na listy: wieczorem
Czytam gazety albo rozmawiam ze zmarłymi: topielec
Wyłowiony z rzeki, w różowej krtani szczerzyła
moneta, był
Niewinny: i kłamią gazety: i lekarze kłamią:
i kłamały
Recepty tych lekarzy:

c) ciąg ainterpunkcyjny:

Nie mów nic Ani o mnie ani o sobie
A czy mówisz o mnie Czy mówisz
O gałęziach czarnych w styczniu Czy
Mówisz o tym co było czy o tym co będzie

J. M. Rymkiewicz, *Topielec*³⁷

które tworzą jakąś głęboką, polifoniczną strukturę tekstu.

*

Spośród wielu zjawisk interpunkcyjnych we współczesnej poezji (a powyższy opis daleki jest od kompletności) jedno jeszcze zasługuje na uwagę, a mianowicie elipsa pewnych znaków interpunkcyjnych w dość specyficznych sytuacjach. Opuszczenie jakiegoś znaku może mieć

³⁷ Rymkiewicz, jw s. 119-120.

różny charakter i rozmaity motywację. W twórczości Szymborskiej, Lipskiej, Krynickiego często można spotkać opuszczenie pytajnika przy wyraźnie pytajnych konstrukcjach składniowych:

Ty tu płaczesz, w to im grasz.
Eine kleine Nachtmusik.
Kim jesteś piękna maseczko.

W. Szymborska, *Ruch* ⁸⁸

co w takim quasi-interpunkcyjnym tekście szczególnie uderza, powodując napięcie między interrogativum a intonacyjną strukturą właściwą zdaniu orzekającemu (co określa kropka). Zdarza się również, że w tekstach zasadniczo interpunkcyjnych pozbawione są jakiegokolwiek znaku urwane wypowiedzi (opuszczenie wielokropka, myślnika).

Bardzo częsta jest elipsa przecinka lub kropki w zakończeniu wersu, jakby samo urwanie wersu lub interlinia były wystarczającymi znakami:

Więc może trochę wstań
/nie mógłbym cię obudzić/
jest taka mgła, zupełna mgła
że słyhać szmery u przyjaciół
z innych krajów

Tyle wszystkiego w mgle
czy to nie szkoda
że tak wszystko opatula
Więc wstań, troszeczkę wstań

otrzep się ze snu, z tej mgły
i chociaż kilku jawn:
np. powiedz wszystko dzieciom w szkole
że było tak a tak
powinnaś na to iść
na tę jedyną szansę bez cenzury

P. Sommer, *Adresat śpi* ⁸⁹

o konstytucjo nocy
ty arko łopotu. pomiędzy nami — minuty ciemności
z tej myśli wietrznej /nie wiecznej — ulotnej/
już milczenie stoi za tych
co w zaświatach kruche toczą boje

⁸⁸ *Wybór wierszy*. Warszawa 1973 s. 141.

⁸⁹ Sommer, jw. s. 47.

ich sen wykuty z lęku w którym
zostaniemy. cieniu przelotny — szybująca wstęgo
po której nagłe kruczają pamięci

S. Sterna-Wachowiak; *Sanatorium* ⁴⁰

Brak konsekwencji w stawianiu przecinków w wierszu Sommera czy kropek u Sterny-Wachowiaka świadczyć może również o tym, że znaki te używane są tutaj w innych, pozaskładniowych funkcjach (przecinek jako znak działu rytmicznego w przykładzie pierwszym, kropka jako grafem kompozycyjny w drugim). Trudno więc mówić o elipsie, lepiej może o przywołaniu tych znaków dla potrzeb poetyckich i wprowadzeniu ich w tekst ainterpunkcyjny. Mimo tych wątpliwości (można wszak przytoczyć wiersze bardziej w tym aspekcie jednoznaczne) należy zasygnalizować znaczne rozszerzenie się pojęcia interpunkcji: obejmuje ono nie tylko klasyczne znaki, ale także wszelkie graficzne sygnały partycji tekstu (interlinia, koniec wersu, światło międzywyrazowe itp.), których współzależność jest w obecnej poezji rozmaicie wyrażana.

Specyficzną motywację uzyskała elipsa przecinków w dwu wierszach Aleksandra Wata:

Z początku myślałem, że to morza echolalia
natrętnie, głupio, pretensjonalnie
powtarza zawsze ten sam — jeden głos, jedno słowo
w różnych modulacjach
gniewu, bólu, triumfu, wzgardy, rozpacz, adoracji —
ciągle ten sam — jeden głos, jedno słowo.

Potem odróżniać uczyłem się cierpliwie głos
i słowo każdej fali

Teraz znów słyszę jeden tylko głos jeden głos
jeden głos

jedno słowo
które mnie woła.
Dokąd?

A. Wat, *Echolalie* ⁴¹

Woda woda woda. I nic tylko woda.
Bodajby ziemi piędz! Piędz jakiego bądź ładu!

A. Wat, *Sen flaminga* ⁴²

⁴⁰ Sterna-Wachowiak, jw. s. 12.

⁴¹ *Wiersze*. Kraków 1957 s. 13.

⁴² Tamże s. 43.

Opuszczenie przecinków staje się tu czymś więcej niż znakiem poetyckim, jest znakiem ikonycznym, obrazem unaoczniającym wizualnie wrażenie nieustannego i ciągłego powtarzania (w pierwszym wierszu) i bezmiaru (w drugim). Tutaj dochodzimy do innego problemu: funkcjonowania interpunkcji lub jej postaci zerowej w obrębie systemu graficznego.

*

Znaki interpunkcyjne jako elementy graficzne tekstu poetyckiego nie zawsze zwalniane są bez reszty ze swoich składniowych czy tekstowych zadań. Z reguły jednak tracą pewne wartości składniowo-foniczne i dążą do autonomizacji, do uzyskiwania graficznej i pojęciowej samoistności:⁴³

zatykam uchem: /?/:
niosą nas?

M. Białoszewski, *Kontrast kupujeeeeee!!!*⁴⁴

rzeki kory
 iǰą w góǰę

—
po pniu
 siebie pna

—
kropielnica poziomek po ziemi

—
staropolskie
 mówi
 mięǰzy nami

na krzyż supła
na jeden — zawiąǰuje te dwa kiwania — dzwon
 poziom — pion
 poziom — pion

M. Białoszewski, *Za język pociąǰnąć*⁴⁵

nie ma mnie tam
nie ma mnie
nie ma
gdzie
nie

⁴³ Na przykładzie poezji konkretnej analizuje to zjawisko dokładniej J. Wesołowski w pracy *Elementy sfery graficznej tekstu poetyckiego* (maszynopis w Zakładzie Teorii Literatury UŁ).

⁴⁴ *Wiersze*. Warszawa 1976 s. 99.

⁴⁵ Tamże s. 55.

ma
ni
n

B. Taborski, *Ten świat i my i zniknięcie...*⁴⁶

” ” ” pisały, gazety
” ” ” widziały nasze usta
polykając nas nasze języki

M. Kusiba, *Ale*⁴⁷

Ujęty w nawias, nadto między dwoma dwukropkami, znak zapytania w wierszu Białoszewskiego (przykład pierwszy) ma wybitnie graficzny, afoniczny charakter. W ogóle afoniczny jest cały układ graficzny „:/?/:”, który ostatecznie da się wyrazić akustycznie tylko pauzą i zawieszeniem głosu, a więc foniczną wartością jednego dwukropka. Graficznie natomiast znak ten sugeruje jakieś „nieme pytanie” (częsta jego rola w zapisach dialogów) oraz zapowiada całą późniejszą sekwencją pytajną tekstu.

Afoniczność myślnika w przykładzie drugim jest równie wyrazista. Myślnik, a właściwie pionowy układ trzech pierwszych znaków pauzy (przy czym graficznie myślnik symbolizuje tu poziom) uwikłany jest w grę wyjawioną w poincie wiersza.

Przykład trzeci ukazuje usamodzielnienie graficzne kropki, która nie tracąc całkowicie funkcji wyznacznika finalnego tekstu, oznacza zarazem coś innego, coś mniejszego od litery „n”. Jest więc piktogramem unaoczniającym proces „zniknięcia mojej osoby”. Podobny przykład znaleźć można w poezji konkretnej (*Zapominanie* S. Drózdza)⁴⁸.

Przykład piąty: graficzna samodzielność cudzysłowu. Cudzysłów nie ujmuje tu żadnych „cudzych słów”. Jest jednak nadal znakiem przytoczenia. Treści werbalne jawią się jednak jako obojętne, może zmienne. Następuje więc „połknięcie” słowa, na rzecz sygnalizacji jego obecności, przy czym ważniejsze okazuje się to, że owo słowo jest „cudze” niż to, jakie ono jest.

W twórczości poetyckiej Białoszewskiego często spotykana jest gra między afonicznością a fonicznością pewnych znaków przestankowych, możliwa dzięki ich szczególnemu usytuowaniu:

⁴⁶ *Wybór wierszy*. Kraków 1974 s. 184.

⁴⁷ *Tratwa*. Lublin 1976 s. 20.

⁴⁸ Zob. Wesołowski, jw.

!fiuka zapachami!

M. Białoszewski, *Hiacynt* ⁴⁹

!Tatarzy! Bitwa! Kotlecenie!

M. Białoszewski, *Ballada od rymu* ⁵⁰

?czyja?

M. Białoszewski, *Ballada podręczna* ⁵¹

Zapis ten przypomina zasady interpunkcji hiszpańskiej, gdzie znak kończący zdanie pojawia się również na początku w formie odwróconej. Na gruncie polskiego języka pisanego trzeba jednak pierwszy z okalających słowo (zdanie) znaków uznać za afoniczny, graficzny tylko sygnał. Ale w przykładzie drugim ten sam znak (drugi i trzeci wykrzyknik) jest foniczny i afoniczny zarazem, tzn. można przez analogię do układu: „!Tatarzy!” traktować go i jako zakończenie tego, pierwszego układu, i jako początek następnego: „!Bitwa!”. Jest to więc jakiś swoisty węzeł interpunkcyjny, znoszący przy tym delimitacyjną funkcję wykrzyknika na rzecz większej spójności tekstu.

Podobnie foniczno-afoniczny wykrzyknik pojawia się w takim oto wierszu Marianny Bocian:

Język kamienny za kamienne po kamieniach za targ!

!Ktoś

wczoraj powiedział — wiara w człowieka do końca, jakby
to nie było
oczywistością!

M. Bocian, *xxx Kiedy kamień...* ⁵²

Można założyć, że wykrzyknik (drugi znak tekstu) odnosi się jeszcze do poprzedniego zdania, gdzie oznaczałby zgodnie z normą wzmocnienie wykrzyknienia: „za targ!“. Rozbicie tego układu spowodowane zostało przeprowadzeniem między obu wykrzyknikami granicy wersowej. Granica ta znosi jednocześnie wartość foniczną drugiego wykrzyknika, powtarzającego tylko graficznie pierwszy ze znaków (przestrzennie umiejscowione

⁴⁹ Białoszewski, jw. s. 89.

⁵⁰ Tamże s. 108.

⁵¹ Tamże s. 110.

⁵² *Wieża BABEL pospolita*. Wrocław 1972 s. 16.

są dokładnie jeden pod drugim), ale zarazem będącego śladem jakiejś uprzedniej ciągłości tekstu, naruszonej przez podział wersowy.

Graniczną ekspresję znaków pisarskich osiąga się często przez jeszcze bardziej niż w powyższych przykładach niekonwencjonalne, kłójące się z potoczną świadomością i wzrokowymi przyzwyczajeniami, rozmieszczenie ich w tekście:

uczynił gest machnięcia ręki
: było mu to potrzebne w ostatecznym zwycięstwie

M. Bocian, *Gest zwycięzcy*⁵³

: to jest odjęte mojemu marzeniu
światło lub we dnie usłyszany śpiew

S. Sterna-Wachowiak, *Ukojenie*⁵⁴

Zjawisko to można rozumieć dwojako: albo jako próbę naruszenia podziału wersowego na rzecz spójności tekstu, albo odwrotnie — jako swoiste łamanie tekstu, którego celem jest rozbicie skostniałych związków między znakami języka pisanego. Zjawisko to, tak czy owak, należałoby klasyfikować jako szczególny rodzaj przerzutni, przerzutni interpunkcyjnej. Zabieg ten, ze względu na wyrazistość graficzną, wrażenie wizualne, znany już był ekspresjonistom.

Usamodzielnienie się graficzno-pojęciowe znaków interpunkcyjnych niekoniecznie musi — jak to już zostało zaznaczone — prowadzić do rezygnacji ze zobowiązań wobec fonicznych właściwości mowy. Znak interpunkcyjny we współczesnej poezji manifestuje niejednokrotnie swoją dwuaspektowość. Osiąga autonomię wizualną, nie tracąc zarazem wartości fonicznych i delimitacyjnych:

to ja w krzyk
:
!złodzieeeeeeeeeej!

M. Białoszewski, *Ballada podręczna*⁵⁵

co ważne
?
że żne

M. Białoszewski, *OTWORZYĆ OKNO NA OD-*⁵⁶

⁵³ Tamże s. 52.

⁵⁴ Sterna-Wachowiak, jw. s. 56.

⁵⁵ Białoszewski, jw. s. 110.

⁵⁶ Tamże s. 151.

Mówiąc o foniczności czy afoniczności sygnałów interpunkcyjnych nie należy zapominać, że niektóre z nich są pod tym względem — niejako z natury — mało wyraziste. Ich nieokreśloność (wieloznaczność) foniczna nie jest jednak dowodem na to, że są znakami czysto graficznymi o dużej samodzielności wizualnej. W systemie interpunkcyjnym występują jako znaki o relatywnej wartości fonicznej, ale sfunkcjonalizowane gramatycznie, składniowo czy ekspresywnie. Dotyczy to przede wszystkim myślnika, dwukropka, wielokropka, nawiasu i cudzysłowu. W cytowanych już powyżej wierszach Międzyrzeckiego *Zamiast manifestu* i Rymkiewicza *Wiersze z wygnania* trudno określić, jaką właściwie wartość foniczną ma dwukropek. Wydaje się ona równa pauzie wymaganej przez przecinek.

Niektóre znaki interpunkcyjne w pewnych pozycjach mają w ogóle fonię zerową, nie tracąc jednak swoich funkcji systemowych. Tak jest na przykład w przypadku nawiasu i cudzysłowu. Funkcją nawiasu, najogólniej mówiąc, jest wskazywanie relacji nadrzędność — podrzędność w obrębie jakiegoś tekstu. Funkcją cudzysłowu — wydzielanie przytoczenia, „cudzego” słowa”. Fonicznie oba znaki realizują się zmianą zabarwienia głosu, krótkimi pauzami itp. Jeśli jednak wewnątrztekstowe użycie tych znaków umożliwia ich foniczne wyodrębnienie, to możliwości takie wyeliminowane są nieomal całkowicie wtedy, gdy znaki te obejmują cały tekst:

„Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?
Noc zaraz minie, dzień wszędzie niedługo.
Słyszycie: grają już pastusze surmy
I gwiazdy bledną nad różową smugą.

Ścieżka jest prosta. Jesteśmy na skraju.
Tam w dole dzwonek w wiosce się odzywa.
Koguty światło na płotach witają
I dymi ziemia, bujna i szczęśliwa.

Tu jeszcze ciemno. Jak rzeka w powodzi
Mgła czarne kępy borówek otula.
Ale już w wodę świt na szczudłach wchodzi
I dzwoniąc toczy się słoneczna kula.”

Cz. Miłosz, *Odnalezienie*⁵⁷

„On dzisiaj śpiewa tak: trala tra la.
A ja śpiewałem tak: trala tra la.
Słyszysz pani różnicę?
I zamiast stanąć tu, on staje tu
i patrzy tam, nie tam,

⁵⁷ *Poezje*. Warszawa 1981 s. 86.

choć stamtąd, a nie stamtąd
 wbiegała, nie jak teraz pampa rampa pam,
 ale całkiem po prostu pampa rampa pam,
 niezapomniana Tschubeck-Bombonieri,
 tylko że
 kto ją pamięta —”

W. Szymborska, *Stary śpiewak*⁵⁸

(jest sen
 ale nie ma snów

są sny
 wtedy się nie śpi)

R. Wojaczek, *Sezon IV*⁵⁹

/—komu?/

K. Kwiatkowska, *Ziemia Obiecana*⁶⁰

Utrata foniczności, jak o tym świadczą cytowane wiersze, nie zwalnia znaku z jego podstawowych funkcji i nie pozbawia go semantycznej nośności. Znaki te nadal znaczą, mimo iż nie są słyszalne. Kwalifikują dany tekst jako przytoczenie albo tekst poboczny i sugerują istnienie jakiegoś tekstu czy kon-tekstu głównego, wykazują niesamodzielność komunikatu. Owym kon-tekstem dla wiersza Kwiatkowskiej jest po prostu tytuł, dla utworu Wojaczka, być może, inne wiersze oznaczone nazwą *Sezon* (to zresztą tytuł jego pierwszej książki). Wiersz Miłosza z kolei został wyjęty z cyklu-poematu *Świat*, gdzie teksty „cudzysłowowe” i „nie-cudzysłowowe” mają określonych nadawców i dialogizują całość. Osobniczy na tym tle jest utwór Szymborskiej, którego szerokim kontekstem jest cała twórczość poetki. „Autora” i co za tym idzie — „cudzość” wypowiedzi wystarczająco nazywa tytuł. Funkcją cudzysłowu jest więc raczej określenie prawdziwości, autentyczności przywołanego tekstu, zaś przede wszystkim wybitcie jego pisanego charakteru. Ukryty „dramat” wiersza Szymborskiej polega właśnie na napięciu między mową a pismem, żywą materią słowa a jej późniejszym zapisem. W jakimś sensie dotyczy to wszystkich zacytowanych tekstów. Skoro bowiem materializacja graficzna (niekoniecznie prowadząca do graficznej autonomii) znaku interpunkcyjnego nie musi powodować jego materializacji fonicznej, to tym samym tekst zostaje mocno osadzony w jednym z dwu

⁵⁸ *Wielka liczba*. Warszawa 1976 s. 23.

⁵⁹ *Wojaczek*, jw. s. 59.

⁶⁰ *Antyfony rosną w innym klimacie*. Łódź 1981 s. 45.

językowych systemów komunikacyjnych, właśnie w piśmie, nie w mowie. Zacytowane wyżej wiersze w odbiorze akustycznym musiałyby być rozumiane jednowarstwowo. Uwadze słuchacza umknęłaby ich pisemnomowna złożoność, ale także złożoność sytuacji lirycznej i szczególnie konstrukcja podmiotu mówiącego. Realizacja foniczna, nawet przy założeniu jakiejś stylizacji wypowiedzi, mogłaby jednak ujawniać te tylko sensory, które zawarte są bezpośrednio w warstwie werbalnej.

*

Powyższy opis nie wyczerpuje wszystkich zjawisk interpunkcyjnych. Trzeba podkreślić, że przestankowanie we współczesnej polskiej poezji nie ma charakteru systemowego, związane bywa częstokroć z określonymi, konkretnymi strukturami poetyckimi i wspierane bardzo doraźnymi, jednorazowymi motywacjami. Mimo to można pokusić się o pewne uogólnienie.

Przed wszystkim widoczna jest tendencja do wyodrębniania się znaków interpunkcyjnych z rodowitego systemu, co spełnia się poprzez: 1) utratę wartości fonicznych, 2) utratę funkcji składniowych, 3) uzyskiwanie samodzielności graficznej. Stopień i natężenie tych zjawisk jest rozmaite.

Utrata foniczności nie musi być całkowita. Niekiedy ten sam znak jest zarazem foniczny i afoniczny. Afoniczność znaku sprawia, że staje się wyłącznie elementem pisma, języka pisanego, co nie oznacza jego całkowitego przejścia w sferę graficzną tekstu.

Podobnie jest w przypadku zobowiązań składniowych. Niewątpliwie następuje przesunięcie interpunkcji z poziomu zdania na poziom tekstu, z poziomu gramatyki na poziom poetyki, „gramatyki poezji”. Partycja tekstu przez interpunkcję może być warunkowana różnymi względami, co zostało pokazane w szczegółowszych analizach. Niejednokrotnie zdarza się, że znak interpunkcyjny jest dwufunkcyjny: służy i syntaksie, i tekstowi. Najczęściej jednak podporządkowany zostaje nie gramatyce i składni, ale poetyce i „składni poezji”. Możliwe (a znalazło się to poza zasięgiem tej pracy), że część zaobserwowanych zjawisk związana jest z inną jeszcze próbą „odgramatyzowania” interpunkcji, mianowicie w kierunku przywrócenia jej zadań intonacyjnych⁶¹.

W skrajnych przypadkach znak przestankowy staje się „niesłyszalnym” i pozbawionym jakichkolwiek funkcji delimitacyjnych, elementem czysto graficznym, wizualnym, piktogramem. Powszechniejsze jednak

⁶¹ Zob. S. Furmanik. *O interpunkcji w drukach staropolskich*. „Pamiętnik Literacki” 46: 1955 z. 3-4 s. 426-468.

jest manifestowanie „graficzności” interpunkcji jako jednego tylko z jej aspektów. Wykorzystywanie graficznego i pisemnego wymiaru znaków interpunkcyjnych związane jest bez wątpliwości z bardziej generalnymi zmianami w kulturze, która w znacznej mierze jest obecnie kulturą wizualną, „obrazkową”. Nie ominęło to poezji. Coraz rzadziej mamy do czynienia z poezją mówioną, z żywym słowem poetyckim, coraz częściej (jeśli już nie zawsze) obcowanie z poezją jest po prostu lekturą, kontaktem „naocznym”.

W wielu przypadkach interpunkcja ingeruje w najgłębsze warstwy treściowe i semantyczne poezji, staje się towarzyszącym słowu, równym słowu, tworzywem poezji, istotnym składnikiem języka poetyckiego. W najbardziej krańcowy sposób zademonstrował to jeden z czołowych poetów lingwistycznych, Witold Wirpsza w swoim, godnym osobnego studium, poemacie *Traktat skłamany*⁶². Ten obszerny tekst jest w sensie interpunkcyjnym wielotworzywowy. Mamy tu więc wiersz interpunkcyjny, ainterpunkcyjny i liczne formy pośrednie. Jest majuskuła bez kropki, rezygnacja z wielkiej litery, minuskuła po kropce itp. Są partie interpunkcyjnie otwarte i zamknięte. Przy tym wszystkim duże fragmenty, w których interpunkcja stosowana jest wbrew jakimkolwiek zasadom logiczno-gramatycznym. Znaki przestankowe odrywają przydawkę od określanego rzeczownika, podmiot od orzeczenia; urywają, tną tekst w sposób dowolny. Zachowują swoją moc dzielenia, wydzielenia itp., ale nie są skrępowane żadną normą. Struktura interpunkcyjna zdaje się odbijać chaotyczną strukturę rzeczywistości przedstawionej i ujawniać fundamentalny sens poematu, który — jak można sądzić — wykląda zdanie: „Ład oraz bezład są wraz nierozumne”. W poemacie Wirpszy interpunkcja jest nie tylko optymalnie sfunkcjonalizowana poetycko i poddana całkowicie nadrzędnej idei tekstu; trafniej byłoby powiedzieć, że to właśnie ona ideę tę wydobywa i oświetla.

DIE INTERPUNKTION IN DER ZEITGENÖSSISCHEN POLNISCHEN DICHTUNG

Zusammenfassung

Gegenstand des Artikels ist die „Interpunktionsituation” in der zeitgenössischen polnischen Dichtung. Analysiert werden poetische Texte, die nach 1944 von Vertretern unterschiedlicher poetischer Schulen, Richtungen und Generationens geschrieben wurden. Besonders wurde auf die Funktion der Satzzeichen in den

⁶² *Traktat skłamany*. Kraków 1968.

Werken aufmerksam gemacht, die zwischen dem Interpunktionsmodell (d.h. den orthographischen Grundsätzen gemäss) und dem Nichtinterpunktionsmodell des Gedichts (ohne jegliche Satzzeichen) schwanken.

Für diese Zwischenformen ist einerseits eine Reduzierung eines Teils des traditionellen Interpunktionsrepertuars (manchmal sehr einschneidend) und andererseits der Versuch charakteristisch, anderen graphischen Zeichen der Textpartitur wie z.B. Zwischenlinien, Licht zwischen den Wörtern oder der Versklauel Interpunktionswert zu verleihen.

Im analysierten Material wurde eine Tendenz zur Unabhängigmachung der Satzzeichen gegenüber dem Ursprungssystem festgestellt, insbesondere durch: 1) den Verlust phonischer Werte, 2) den Verlust syntaktischer Funktionen, 3) die Erlangung der graphischen Selbständigkeit. Grad und Intensität dieser Phänomene sind unterschiedlich und werden unterschiedlich motiviert.

Der Verlust des phonischen Wertes muss kein vollständiger sein. Manchmal ist dasselbe Zeichen zugleich phonisch und nichtphonisch. Der nichtphonische Charakter des Zeichens bewirkt, dass es ausschliesslich ein Element der Schrift ist, der geschriebenen Sprache, was jedoch nicht mit einem Übergang dieses Zeichens in die rein graphische Sphäre des Textes gleichbedeutend ist.

In extremen Fällen wird das Satzzeichen jedoch „unhörbar“ und verliert jegliche Grenzziehungsfunktionen durch das visuelle Element, das Piktogramm. Allgemein ist jedoch die Manifestierung des „Graphikcharakters“ der Interpunktion als nur eines ihrer Aspekte. Die Ausnutzung der graphischen und Schriftdimension der Satzzeichen ist zweifellos mit den generellen Umwandlungen in der Kultur verbunden, die gegenwärtig in beträchtlichem Masse eine visuelle Kultur ist. Auch was die Perzeption der Dichtung betrifft, hat sich die Situation verändert. Immer seltener treffen wir auf gesprochene Dichtung mit dem lebendigen poetischen Wort. Immer öfter (wenn nicht schon immer) ist der Umgang mit der Dichtung einfach zur Lektüre, zum „Augenkontakt“ geworden.

Die wesentlichsten Wandlungen wurden im Fall der syntaktischen Verbindlichkeiten der Interpunktion beobachtet. Zweifellos haben wir es mit einer Verschiebung der Interpunktion von der Satzebene auf die Textebene und von der Ebene der Grammatik auf die der Poetik zu tun. Die Satzzeichen nehmen auf wesentliche Weise am Bau der kompositorischen und versifizierenden Struktur des zeitgenössischen Gedichts teil. Sie ingerieren auch in die tiefsten inhaltlichen und semantischen Schichten der Dichtung. Dadurch werden sie zu einem das Wort begleitenden und manchmal sogar dem Wort gleichen Stoff der Poesie, zum wesentlichen Bestandteil der poetischen Sprache.