

Wojciech Kruszewski
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Warstwa brzmieniowa utworów literackich. Uwagi edytora

Przemyślenie ingardenowskich koncepcji dotyczących literatury w kontekście powinności naukowych filologa wydawcy, próba uczynienia z elementów tej filozofii podstawy czegoś, co moglibyśmy nazwać teorią edytorską, nie jest wyłącznie polską sprawą. W europejskim środowisku *textual studies*, którego częścią jest edytorstwo naukowe, od jakiegoś czasu badacze upominają się o włączenie fenomenologicznej teorii dzieła do systematycznego namysłu nad problematyką badawczą właściwą dla tego obszaru studiów literaturoznawczych¹. W roku 2016 recenzując na łamach czasopisma „Variants” pracę Dirka Van Hullego, obecnie szefa Oxford Centre for Textual Editing and Theory, książkę o współczesnych (czy też nowożytnych) rękopisach, Stefano Rosignoli zauważył: „(...) wciąż jest miejsce na zupełnie zasadnicze odniesienia do Ingardena”². Van Hullemu nie brakuje, zdaniem Rosignoli, teoretycznego zaplecza. Jednak nieobecność odniesień do Ingardena, nieprzemyślenie spuścizny tego filozofa w kontekście metody pracy z rękopisem współczesnym – to recenzenta uderzyło. Nie precyzuje przy tym, cóż takiego miałyby w tej filozofii być, że warto się o nią upomnieć. Samo zwrócenie uwagi na możliwości wykorzystania ingardenowskiej teorii w tym obszarze dociekań literaturoznawczych jest jednak symptomatyczna. Nie jest to głos odosobniony. Na przykład w roku 2022 na oksfordzkiej konferencji *Genesis* otwierający obrady Daniel Ferrer, wieloletni szef paryskiego Institut des textes et

¹ Opisuję ten wycinek badań może trochę dziwnie, lecz nie chodzi tu tylko o prace wydawnicze, ale o te wszystkie badania, które można zmieścić pod parasolem *textual studies*. Nie chciałbym też tracić z pola widzenia całej sfery dokumentów literackich o charakterze preparatoryjnym wobec utworu literackiego, np. brulionów. Chodzi mi więc nie tylko o dzieła literackie, ale i o różnego rodzaju dokumenty literackie o bez wątpienia niedzielowym charakterze.

² „(...) there is still space for vital allusions to Roman Ingarden” (Rosignoli S., *Dirk Van Hulle, Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, „Variants”, 2016, nr 12–13, s. 270–276. Cytuję za źródłem internetowym: <https://doi.org/10.4000/variants.404> (dostęp: 6.05.2023).

manuscripts modernes CNRS wskazał myśl Ingardena m.in. obok koncepcji Bachtina jako istotne zaplecze dociekań nad procesem twórczym³.

Oba wystąpienia związane są ze środowiskiem European Society for Textual Scholarship (bodaj czy nie najważniejszego gremium tego typu w Europie) wybrzmiały przed publicznością międzynarodową i ujawniły wciąż nie w pełni wykorzystany badawczo potencjał koncepcji Romana Ingardena. Przywołuję tę sprawę nie dlatego, żebyśmy w Polsce *anno Domini* 2023 nie mogli się ruszyć bez błogosławieństwa zagranicznych ośrodków naukowych. Chodzi mi tylko o to, że są sygnały wskazujące na potrzebę włączenie się z refleksją o estetyce ingardenowskiej w pewien szerszy nurt badawczy. A wygląda na to, że do realizacji przywołanych powyżej postulatów nikt na zachód od Odry i na wschód od Bugu się nie pali. Inna sprawa, że z polskiej perspektywy taki ruch intelektualny, próba przemyślenia edytorskiej teorii w kontekście tej filozofii, może wydać szczególnie potrzebne efekty. Pracujemy w chwili, gdy znaczna część decydentów zajmujących się nauką myli edycję z kopią, a prace wydawcy naukowego redukuje do pisania wprowadzenia czy posłowia. Takie myślenie osób odpowiedzialnych za administrowanie humanistyką ma swoje bardzo praktyczne i niepokojące konsekwencje. Wszelkie próby opracowania teoretycznych podstaw prac wydawców naukowych byłyby więc najzwyczajniej potrzebne. Ingarden mógłby się tu okazać sojusznikiem choćby edytorstwa rozumianego jako pola badań o uznanym naukowym walorze, jeśli iść za intuicjami przywołanymi przeze mnie powyżej.

Tak się szczęśliwie składa, że nie musimy w tej sprawie zaczynać od zupełnego zera. W roku 2003 podjęto pierwszą próbę zagospodarowania koncepcji Romana Ingardena na potrzeby edytorstwa. Tomasz Kulas ogłosił na łamach „Roczników Humanistycznych” nieduży szkic, będący próbą zarysowania teorii edytorskiej wyrastającej z refleksji zasilanej koncepcjami przedmiotu artystycznego i estetycznego, utworu jako schematu i rodzącej się na jego kanwie konkretyzacji, wreszcie dwuwymiarowej koncepcji dzieła literackiego⁴. Konkludując wywód, autor sformułował swoją wizję istoty prac wydawcy naukowego: powinien on być odpowiedzialny za takie opracowanie owego artystycznego bytu, aby była możliwa poprawna konkretyzacja dzieła przez odbiorcę. Tomasza Kulasa nie interesują użycia utworu dla interpretacyjnych celów, ale dziełowa podstawa aktów lektury. To w tym horyzoncie wyczerpują się cele edytora. Powinien on zapewnić właściwe ukształtowanie czterech warstw składających się na utwór i bezbłądność fundującej go sekwencji faz. Co ciekawe, Kulas, wiele na to wskazuje, utożsamiał edycję, o której pisał, z wydaniem typu idealizującego, z edycją tekstu dzieła literackiego, nie z edycją dokumentacyjną.

Była to dla mnie, w momencie jej ukazania się, ważna publikacja. Przez kolejne lata własnych prac wydawniczych prowadziłem prywatne, jednoosobowe seminarium, na którym sprawdzałem tezy z tego szkicu. A sprawdzałem je własną praktyką

³ Ferrer D., *Models for Genetic Criticism*, konferencja *Genesis 2022: Creative Revision*, 15 marca 2022 r., Jesus College, University of Oxford.

⁴ Zob. T. Kulas, *Edytorstwo dzieł literackich w świetle filozofii Romana Ingardena*, „Roczniki Humanistyczne”, 2003, s. 51–67.

wydawniczą. Proces ten zaowocował m.in. spostrzeżeniami, którymi chciałbym się tu podzielić, a które, moim zdaniem, nieco modyfikują i rozpoznania Kulasa, i niektóre tezy Ingardena. Ilustracją moich sądów i towarzyszących im analiz będą prace, które prowadziłem w dwóch różnych obszarach literatury polskiej. Pierwszy z nich to dokumenty literackie ze wstępnej fazy polskiego romantyzmu, które stanowią tzw. Archiwum Filomatów, dokładnie: jego lubelską część⁵. Drugi to powojenna poezja polska i jeden z jej najciekawszych autorów – Miron Białoszewski. To bardzo się od siebie różniące sfery polskiej kultury literackiej. Co je łączy? To, że pozwalają przemysłać dziedzictwo Ingardena w dość nieoczekiwanym, lecz wspólnym kierunku, którym jest warstwa brzmieniowa utworu literackiego.

W niniejszym artykule po krótkiej prezentacji tego, jak rozumiem ingardenowską koncepcję brzmieniowej warstwy utworu, a przynajmniej najważniejszą dla mnie część tej koncepcji, pokażę dwa problemy związane z użyciem tej propozycji teoretycznej do pracy z materiałem edytorskim, i spróbuję jakoś rzecz skonkludować.

Na ile znam i rozumiem ingardenowską teorię, warstwa brzmień nie jest w pełni tożsama ze sferą faktycznych dźwięków aktualizowanych podczas lektury. Przede wszystkim Ingarden w *O dziele literackim* brzmieniem słowa nie określa dokładnie tego, co w danej chwili słyszymy; interesuje go typowa postać brzmieniowa, która „jest rozpoznawana jako znamię danego słowa”⁶. Nie chodzi mu o konkretny materiał głosowy⁷. Napisał:

(...) jedna i ta sama słowno-brzmieniowa postać może przy odpowiednich okolicznościach łączyć się z drugorzędnymi, lecz również typowymi jakościami postaciowymi. Dzięki temu jest zdolna wyrazić dalsze odcienie znaczenia związanego z brzmieniem słowa, wywołane przez funkcję słowa w całościach znaczeniowych wyższego względu⁸.

Wygląda więc na to, że dla filozofa brzmienie słowa w dziele jest przede wszystkim służebne wobec znaczenia; nie ma ono wartości samo w sobie. „Podstawową i istotną funkcją brzmienia słowa pozostaje (...) określenie znaczenia danego słowa”⁹ – stwierdził. Idąc dalej, wszystko to, co przekracza granice brzmieniowej typowości, co ma naturę osobniczą, indywidualną w zakresie brzmieniowym, jest drugorzędne i odsyła co najwyżej do pewnych niuansów. Ingarden mówi: niuansów semantycznych. Moim zdaniem raczej: niuansów dających się zsemantyzować.

⁵ W sprawie tego zbioru zob. Jańczyk U., *Archiwum Filomatów w Bibliotece Uniwersyteckiej KUL. Historia zbioru*, Lublin 2020.

⁶ Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. Turowicz M., Warszawa 1988, s. 61.

⁷ Zob. tamże, s. 62.

⁸ Tamże, s. 67.

⁹ Tamże, s. 69. Ulicka D. (*Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*, Warszawa 1992, s. 81) pisze o teoretycznych filiacjach Ingardena koncepcji: „brzmienia jako nośnika znaczenia, którego funkcją jest »odwodzenie (...) od samego siebie do czegoś innego«” (podkr. W.K.).

Ingarden mówił o specyficznym odbiorze dzieła sztuki literackiej (ale i szerzej): abstrahujące spostrzeżenie. Filozof rozwija to:

wyobraźmy sobie, że mamy do czynienia z dziełem literackim i że udało nam się już dokonać takiego abstrahującego spostrzeżenia materiału głosowego, które wybiera tylko te momenty, które są środkiem do ujawnienia mi konkretnego, typowego brzmienia słowa. Otóż ja muszę teraz od tego brzmienia słowa przejść do zrozumienia znaczenia.

I dalej u Ingardena pojawia się symptomatyczny *passus*:

(...) traktuję te słowa, te brzmienia słowne jako środki, jako narzędzia do spełnienia pewnej funkcji, nie jako przedmioty dla siebie. O tyle tylko się nimi zajmuję, o ile one mają pewną funkcję spełniać. Funkcja ich to właśnie posiadanie znaczenia. (...) Tu jest właśnie inaczej niż przy dziele muzycznym. Tam przy danym szeregu dźwięków, które po sobie następują, mogę w pewnym sensie pozostać przy tych dźwiękach¹⁰.

Na koniec tej części artykułu jeszcze jeden cytat celem dopełnienia obrazu: „Czynnik językowy odgrywa w dziele konstytucyjnie rolę podstawową, ale estetycznie raczej drugorzędną”¹¹.

Nie wchodząc na razie w dyskusję z tym stanowiskiem (trudnym dla mnie do zaakceptowania, bo ignorującym całą sferę bynajmniej nie drugorzędnych zjawisk literackich), muszę przyznać, że poszukiwałem w praktyce wydawniczej zupełnie czegoś innego, a mianowicie odpowiedzi na pytanie, jakimi to chwytami posłużył się autor, jak zorganizował swój utwór, aby czytelnik „usłyszał” owe nietypowe cechy. Bo że na tym zależy autorom – trudno w to wątpić. Bohaterowie utworów mówią jakoś, a nie tylko coś, a to, jak mówią, jest niekiedy rzeczą o pierwszorzędnym znaczeniu. Czytając utwór, nakierowujemy słuch nie tylko na informację eksplikowaną, ale i tę implikowaną, zakodowaną choćby w brzmieniu.

Jednym z działań edytorskich, gdy przychodzi do opracowywania tekstu dzieła do druku, jest normalizacja pisowni¹². Normalizacja, czyli uzgodnienie pisowni w zakresie ortografii i interpunkcji z obowiązującą w czasach edytora normą. Innymi słowy, mamy do czynienia z procedurą standaryzacyjną polegającą na tym, że te cechy językowe, którym edytor przypisuje wartość czysto konwencjonalną, wynikającą z zasad pisowni akceptowanych w czasie, gdy pisał autor, powinno się zastępować (aby zbliżyć tekst do potencjalnego odbiorcy edycji) formami współczesnymi. Ze względu na taki charakter zmian mówimy więc tutaj o modernizacji, uwspółcześnieniu pisowni.

Doprowadza to niekiedy do naprawdę kłopotliwych sytuacji, których najlepszym przykładem może być zmiana końcówek *-em*, *-emi* na *-ym*, *-ymi*, *-imi*. I tak oryginalny zapis: „patrzył na mnie swojemi wielkimi oczami” zostanie zmieniony pod ręką

¹⁰ Oba cytaty z: Ingarden R., *Wykład XVI z 31 maja 1960 roku* [w:] tenże, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i oprac. Szczepańska A., wstęp Stróżewski W., Warszawa 1981, s. 280.

¹¹ Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957, s. 320.

¹² Chciałbym podkreślić, że dzielę tutaj z Kulasem to niewypowiedziane przez niego założenie, a mianowicie, że interesuje mnie tutaj tylko edycja w typie idealizującym.

edytora na „patrzył na mnie swoimi wielkimi oczami”. Skąd zasygnalizowany powyżej kłopot? Otóż w rękopisach z Archiwum Filomatów jest sporo zapisów, w których spodziewalibyśmy się końcówek uznawanych za dawne (owe *-em*), ale bez wątpienia są tam końcówki współczesne (*-ym*). Natomiast w pierwszych edycjach papierów filomackich¹³ edytor zmieniał te końcówki na *-em*. Czyli z dzisiejszego punktu widzenia (i tylko w podanym powyżej aspekcie) można by uznać, że filomaci i filareci pisali / mówili w rzeczywistości bardziej jak my niż jak wydawcy z Dwudziestolecia. To ciekawa sytuacja, bo okazuje się, że modernizacja po latach może się okazać archaizacją. Wbrew autorom. Ale można też zwrócić uwagę na inny aspekt tej sprawy. Uogólniając: „dzięki” edytorom dzieło z dawnych lat najczęściej nie brzmi tak, jakby brzmiało, gdyby przeczytał je autor. I nie chodzi o cechy osobnicze tego języka. Nie interesuje mnie, czy autor sepleniał, czy grasejował. Rzecz dotyczy cech wspólnych dla autora i jego współczesnych.

Aby to lepiej wyjaśnić, podejźmy do sprawy jeszcze inaczej. Weźmy choćby zasób samogłoskowy polszczyzny, który najczęściej ograniczany jest przez wydawców do tego, który jest nam dziś dany w naszym języku. Mickiewicz słyszał jeszcze jedenaście samogłosek, a dziesięciu używał w piśmie¹⁴. My znamy ich dzisiaj osiem. Te trzy więcej, samogłoski o podwyższonej artykulacji, są nam teraz w zasadzie niedostępne, nie potrafimy ich wymówić, dlatego wydawcy zastępują np. *é* przez *e*. W efekcie ich działań Gustaw w IV części *Dziadów* nie *śpiéwa*, lecz *śpiewa*¹⁵. Że rzecz ta ma walor fonetyczny, a nie wyłącznie ortograficzny – o tym przekonujemy się, gdy miejsce takie jest rymotwórcze. Wtedy zachowują wydawcy (to przykład) *śpiéwa* : *zdobywa*.

Wspomniany tu problem dotyczy nie tylko językowych zjawisk z przeszłości, niewystępujących już dzisiaj. Również fonetyczne cechy regionalne właściwe dla języka poety są zaskakująco często usuwane przez wydawców. Tak jest choćby w ostatniej edycji pism Norwida, gdzie mazowieckie twarde *koketeria* (w. 26 w III części *Bran-soletki*) zmieniono na *kokieteria*, a *mystyka* ([Dwie powieści] w. 88) zastąpiono przez *mistyka*. To jednak jakoś można jeszcze zrozumieć. Niekiedy dochodzi jednak w imię tej zasady do zupełnego wypaczenia tekstu. Weźmy znów Mickiewicza i *Nad wodą wielką i czystą*. „Ta woda widzę dokoła” – napisał wyraźnie Mickiewicz¹⁶. Na nic jego trud kopisty (musiał on go sporo kosztować, bo wiemy, że zwykle pisał skrajnie nieczytelnie, w pośpiechu) – wydawcy konsekwentnie zmieniają na: „Tę wodę widzę dokoła”¹⁷. Podobnie w innym fragmencie lozańskim: „Ach już i w rodzicielskim

¹³ Chodzi mi o dziesięciotomową edycję wychodzącą w Krakowie w latach 1913–1934 pod auspicjami Polskiej Akademii Umiejętności. Utwory literackie opracował tam Jan Czubek.

¹⁴ W jego rękopisach nie udało mi się zauważyć pochylonego *a* (*á*), chociaż bez wątpienia oprócz ścieśnionego *e* (*é*) jest też *o* cechujące się podwyższoną artykulacją (*ó*).

¹⁵ Tak jest już choćby w didaskaliach po w. 47 *Dziadów* IV. Formę z pochylonym *e* podają za pierwodrukiem książkowym (Wilno 1823).

¹⁶ Zob. *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*, cz. II, 1830–1855, oprac. Zgorzelski Cz., Wrocław 1998, il. 95 i transliteracja s. 124.

¹⁷ Np. tenże Zgorzelski w edycji krytycznej: Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, pod red. Górskiego K., t. I, cz. 3, 1829–1855, oprac. Zgorzelski Cz., Wrocław 1981, s. 75 n. i wyjaśnienia na s. 327.

domu / byłom zło dziecię”¹⁸. Po co wydawcy konsekwentnie zmieniają na: „byłem złe dziecię”¹⁹? Prawdopodobnie żeby wykluczyć konfuzję czytelnika mniej świadomego kwestii językoznawczych. A jednocześnie są prawdopodobnie głęboko przekonani, że wszystko się zgadza.

Zadajmy jednak pytanie – czemu takie ingerencje służą? Wprowadzenie w tego typu doświadczenie edytorskie teorii Ingardena pozwala zauważać ciekawą prawidłowość. Za zbieżne z propozycjami filozofa można uznać te działania na warstwie brzmieniowej utworu, które zmierzały do jej znormalizowania. Znormalizowania, czyli: do zbliżenia brzmień utworu do ich formy typowej. Idąc za propozycjami Ingardena, mogliby tacy edytorzy wyjaśnić, że przecież odsyłają do właściwego znaczenia, jednocześnie prezentując czytelnikowi brzmienie typowe, rezygnując z cech drugorzędnych. No właśnie, jeśli zredukować zjawiska fonetyczne, które tu przedstawiłem, do rangi cech drugorzędnych, nieistotnych dla percepcji warstwy semantycznej, to rzeczywiście, edytor ma do tego prawo. Ale może warto tu zakwestionować trafność wizji Ingardena? Wróćmy do Norwida i Mickiewicza: każemy im mówić do nas zgodnie z dzisiejszą, zhomogenizowaną fonetyką. Czy aby na pewno niczego ważnego tu wówczas nie tracimy? Czy aby na pewno nie warto o to kopii pokruszyć?

To zaś każe zapytać: co jest gwarantem poprawności w zakresie przekształceń brzmienia typowego, takiego przekształcenia edytorskiego, które nie sprawia, że tracimy z pola widzenia cech walentnych dla dzieła? Czy tym kryterium może być wyłącznie zgodność ze współczesną normą językową?

Zupełnie osobną sprawą są brzmienia wyższego rzędu, nie pojedynczych słów, coś, co można by nazwać melodią zdania. Długie okresy składniowe pochodzące z literatury dawnej są często w najnowszych edycjach dzielone na krótsze wypowiedzenia. Bo długie oznacza dziś niezrozumiałe; w długim zdaniu współczesny odbiorca się gubi. Są więc edytorzy, którzy dostosowują takie zdania do horyzontu oczekiwań owego modelowego czytelnika i szatkują długie okresy zdaniowe na krótkie zdania. Pomijając wszystkie inne wątpliwości: przecież to się inaczej czyta, to miało inaczej brzmieć.

I w tym miejscu trzeba wspomnieć o fantastycznie rozchwianej interpunkcji przeszłych wieków, która mogła w dawnych zapisach pełnić przede wszystkim funkcję wskazówek w labiryncie długich okresów składniowych²⁰. Część z tych dawnych znaków nie ma dziś swoich ekwiwalentów i wygląda na autorską fanaberię. Wszystkie

¹⁸ *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*, cz. II, il. 96 i transliteracja s. 128.

¹⁹ Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, t. I, cz. 3, s. 76.

²⁰ Barbara Trokowska (*Warstwa brzmień słownych w dziele literackim według koncepcji Romana Ingardena a oralność w rozumieniu Waltera Onga*, „Tekstura” 2018, s. 141–150) zauważa: „(...) Ingarden sformułował drugą definicję pojęcia »słowa«, według której dochodzi do ukonkretyzowania w pewnym realnym »znaczk«, jeżeli ma on występować jako słowo (brzmienie słowne). Filozof uznał, że tak definiowane »słowo« należy do dzieła literackiego, o ile mamy do czynienia z dziełami pisanyymi (drukowanymi) i wzrokowo czytanyymi. Jednak należy wskazać, że dzieło utrwalone w druku i nieodczytane na głos będzie zawierało jedynie potencjalną możliwość wystąpienia brzmień słownych, a zatem będzie to dzieło niepełne. Ponadto czy tylko słowa mogą być »realnymi znaczkami«? Przecież także znaki interpunkcyjne są nimi, a mimo to słowami nie są» (s. 144).

te trudno dziś zrozumiały, a tak łatwe do odnalezienia w pierwszym lepszym dokumencie literackim z dawnych lat (choćby z Archiwum Filomatów), a niedostępne w edycjach ciągi znaków, jak: ?, ...!,, ???. Trudno dziś precyzyjnie odpowiedzieć na pytanie, czemu one służyły. Intuicyjnie skłaniałbym się jednak do tezy, że miały one podpowiedzieć jakąś modulację głosową (jedną z tych drugorzędnych cech brzmieniowych – zdaniem Ingardena).

Powstaje jednak pytanie: czy ostatecznie kryterium mojej ingerencji w tekst ma być umiejętność bezdyskusyjnego przyporządkowania danej cechy (około)fonetycznej do znaczenia? I czy w sytuacji, gdy nie wiem, jaka jest funkcja danej formy – czy to daje mi prawo zmienić, znormalizować, zmodernizować? Ja śmiem w to wątpić.

Do tych zagadnień muszę dodać uwagę o sferze, której Ingarden nie poświęcił uwagi. W każdym razie: nie zdecydował się wyodrębnić takiej warstwy utworu, a ona przecież jest. Przynajmniej mnie jej istnienie wydaje się trudne do zakwestionowania. I ma ona niekiedy ścisły związek z interesującą mnie najbardziej warstwą brzmieniową. Utwór literacki ma też warstwę graficzną. Podstawą dla tej części uwag uczynię literaturę, w której problem ten jest dobrze widoczny – poezję współczesną. Uważam jednak, że jest to rzecz ważna dla poezji jako takiej.

To sprawa, mam takie wrażenie, dość dobrze już przyswojona w stanie badań: wiersz współczesny może być opisywany, poznawany jako utwór graficzny²¹. Wybór formy wersyfikacyjnej (słupka wiersza) dla zapisania tekstu jest wyborem artystycznie znaczącym choćby ze względu na to, że wpisuje dane dzieło w określony nurt artystyczny, w tradycję poetycką. Bardzo często owa wersyfikacja pozwala też wygrać autorom pewne dodatkowe sensory, ginące przy transkrypcji linearnej tekstu z wiersza wolnego. Wzmocnione jest to przez nieobecność interpunkcji w wierszu wolnym. W sytuacjach niebyt częstych, ale intrygujących, tym samym zapraszających do intensywniejszego myślenia, organizacja graficzna utworu wydaje się jeszcze czymś innym; konstytuuje warstwę ikoniczną korespondującą z warstwą semantyczną, wzmacnia ją²². Mnie interesują najbardziej te miejsca, gdzie organizacja graficzna utworu służy realizacji brzmieniowej wiersza.

Wśród dostrzeżonych przeze mnie zabiegów służących wyeksponowaniu brzmieniowej atypowości dostrzegłem m.in. organizację graficzną utworu. Oto wiersz Mirowa Białoszewskiego zatytułowany *Ballada z makaty*:

Jest sobie zielony ogród
na wszystkie pory
w rajskie szczypiory
w drzew kalafiory.
Panna tu leży w jarzynie
(myśli, że na mięcie),

²¹ Zob. np. pracę: Sadowski W., *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

²² Dobrym przykładem dla tego zjawiska może być wiersz Kazimierza Wierzyńskiego *W nocy*, o którym pisze Sadowski w przywołanej powyżej rozprawie.

za długie nóżki – podgięte,
 obie lewe i przejęte,
 łokcie podpierają brodę –
 z boku widzianą urodę –
 odwrotną urody modę;
 nad urodą wieniec dziwny
 krakowski z Pelcowizny.

Na co panna czeka
 z zamysleniem na flekach??
 Anilinowe ptaszki
 weselą ogród rajski.
 Jeden chudy ptaszek
 w palcach chłopca śpi,
 jak do panny nadszedł –
 zagrał fi-fi-fi!
 A co to za plebejusz?
 A co ma za kapelusz?
 Kapelusz ma jak dudy.
 A gra – ten patyk chudy.
 A słycać go za flety,
 aż panna tupie we fleki.
 Trzepoczą pantoflowe wstążki,
 dygają rajskie widoczki.
 Panna w tych bucikach
 na leżaćo fika,
 stuka w pantofelki
 oberki – sztajerki:
 Raj tu nielichy,
 graj pan – muzyki!
 ja pantofelkami
 radi-radi-ra!
 Maj
 mi po głowie
 ow-
 szem nie powiem
 radi-radi-radi-
 ra-ra!!
 Graj, panie młody,
 do końca pogody,
 póki te ogrody
 nie tracą urody,
 a że te ogrody
 nie zmieniają urody
 ody-rydy-rydy
 uha!!!²³

²³ Cytuję za pierwodrukiem książkowym: Białoszewski M., *Obroty rzeczy. Wiersze*, Warszawa 1957, s. 44–46. W moim odczytaniu wiersza idę tropem podanym w: Barańczak A., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 96–102.

Wiersz ten ze względu na interpunkcję (od jednego do trzech wykrzykników – jak by *crescendo*), lecz przede wszystkim ze względu na dziwny układ wersyfikacyjny jest swego rodzaju partyturą recytacji. Szczególnie uderzające jest to w tym fragmencie:

Maj
mi po głowie
ow-
szem nie powiem.

To dwa wersy pięciogłoskowe, ale każdy z nich został złamany po pierwszej, akcentowanej sylabie, co w głośnym czytaniu, jeśli iść za sygnałami graficznymi, wymusza wręcz przeciągnięcie lub może wzmocnienie tej sylaby²⁴.

Co ciekawe, Białoszewski w jednej z wersji roboczych tego utworu wzmocnił jeszcze ten rytm. W maszynopisie wiersza identyczną wersyfikację rozciągnął na dłuższy fragment, który wygląda tam następująco:

Raj
tu nielichy,
graj
pan – muzyki!
ja
pantofelkami
radi-radi-ra!
Maj
mi po głowie
ow-
szem nie powiem
radi-radi-radi-
ra-ra!!²⁵

Oczywiście można zadać pytanie, czy ostateczna forma wersyfikacyjna jest rzeczywiście jego autorstwa, czy też „zawdzięczamy ją” nieuważnemu składowi i niechlujnej korekcie. Nie znam dokumentów ani relacji, które pomogłyby to wyjaśnić. Być może po prostu poeta sam zdecydował ostatecznie o innym układzie graficznym. Co można jednak na pewno powiedzieć, to to, że autor rozpiął ten utwór tak, żeby w tym miejscu dać wyraźne wskazówki wykonawcze. Inaczej: sam wiersz swoją organizacją wersyfikacyjną wskazuje, jak go należy wykonać głosowo. Zbliża to recytację do określonego, ludowego śpiewu.

²⁴ Barańczak w przywołanym wcześniej interpretacji mówi o wierszu „zdecydowanie opierającym się na trzyćwierciowym metrum”, dekodując trafnie ten układ jako powtarzającą się sekwencję jednej ćwierćnuty i czterech ósemek (Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, s. 100).

²⁵ Dzięki uprzejmości prof. Andrzeja Stanisława Kowalczyka, kierownika Działu Rękopisów warszawskiego Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, skorzystałem z materiałów Białoszewskiego jeszcze nieopracowanych. Teczka podpisana: „M. Białoszewski 2” oznaczona numerem 5747, k. 50.

Widzimy tu, jak wersyfikacja służy brzmieniu, to zaś brzmienie nie tyle odsyła do pewnej porcji semantycznej informacji, co do mocno nietypowej, wpisanej w utwór, określonej melodii. W skrócie: atypowa grafia to atypowe brzmienie. Brzmienie jest tu celem (jednym z), nie środkiem, czymś przejściowym, przezroczystym. Choć może to brzmienie też jest jakoś typowe (przecież napisałem powyżej: ludowe), ale nie w tym znaczeniu, o jakie chodziło Ingardenowi. Na pewno jednak nie chodzi tu wyłącznie o semantykę. Brzmienie z pewnością nie jest tu znaczeniu podporządkowane, ale tworzy odrębną warstwę współkonstituującą świat przedstawiony tego utworu. Momentami wręcz wysuwa się na plan pierwszy, kładąc nam zignorować znaczenie. Ten świat u Białoszewskiego nie tylko osobiście wygląda, ale i osobiście brzmi.

Wygląda więc na to, że myśl Ingardena dotycząca warstwy brzmieniowej utworów literackich w postaci, w której zostawił nam wybitny filozof, jest raczej nie do utrzymania. Nie jest trudno znaleźć wybitne utwory literackie, które poddadzą w wątpliwość sensowność mówienia o „typowym brzmieniu” w poezji. Nie jest też zbyt trudne wskazanie braków tej teorii, jak podjęty tu problem graficznego ukształtowania wiersza. Jednak to nie jest chyba tak, że Ingarden zupełnie się zdezaktualizował. Moim zamiarem było raczej wskazanie pewnych aspektów tej teorii, które domagałyby się raczej pewnych korekt niż zupełnego odrzucenia. Rzecz na pewno do pogłębionego przepracowania.

Bibliografia

- BARAŃCZAK S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław, 1974.
- BIAŁOSZEWSKI M., *Obroty rzeczy. Wiersze*, Warszawa, 1957.
- INGARDEN R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. Turowicz M., Warszawa, 1988.
- INGARDEN R., *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa, 1957.
- INGARDEN R., *Wykłady i dyskusje z estetyki [w:] wybór i oprac. Szczepańska A., wstęp Stróżewski W.*, Warszawa, 1981.
- JAŃCZYK U., *Archiwum Filomatów w Bibliotece Uniwersyteckiej KUL. Historia zbioru*, Lublin, 2020.
- KULAS T., *Edytorstwo dzieł literackich w świetle filozofii Romana Ingardena*, „Roczniki Humanistyczne”, 2003.
- MICKIEWICZ A., *Dzieła wszystkie*, pod red. Górskiego K., t. I, cz. 3, 1829–1855, oprac. Zgorzelski Cz., Wrocław, 1981.
- ROSIGNOLI S., Dirk Van Hulle, *Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, „Variants”, 2016, nr 12–13.
- SADOWSKI W., *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków, 2004.
- TROKOWSKA B., *Warstwa brzmień słownych w dziele literackim według koncepcji Romana Ingardena a oralność w rozumieniu Waltera Onga*, „Tekstura”, 2018.
- ULICKA D., *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*, Warszawa, 1992.
- Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów, cz. II, 1830–1855*, oprac. Zgorzelski Cz., Wrocław, 1998.

The Strata of Word Sound in Literary Works: An Editor's Remarks

Summary: In this article, Roman Ingarden's concept of the strata of word sound in literary works is juxtaposed with the experiences of a scholarly editor. An attempt is made to reconsider this theory within the context of practical text preparation for publication, particularly in the modernisation of orthography and punctuation. The study also proposes extending the four strata of a literary work by incorporating an additional graphic stratum, which, in certain cases, directly correlates with the sonic dimension of poetic texts.

Keywords: Roman Ingarden, Philomats'Archive, Miron Białoszewski, punctuation, versification, music, poetry

DOI: 10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr17.art03

