

Petr Plecháč, Robert Ibrahim

Akademia Nauk Republiki Czeskiej
Instytut Literatury Czeskiej

AUTOMATYCZNA ANALIZA WIERSZA:
PUNKT WYJŚCIA¹

Celem naszego projektu jest opracowanie dziejów poezji czeskiej XIX wieku. Wprawdzie współczesna czeska teoria wiersza dość drobiazgowo zajmowała się wiekiem XIX (Jan Mukařovský, Roman Jakobson, Josef Hrabák, Karel Horálek, Miroslav Červenka, Květa Sgallová), ale wyniki badań są rozproszone po częściowych studiach i brakuje całościowej monografii. Naszą ambicją jest napisanie takiej monografii, usiłujemy przy tym wyjść od jak najrozleglejszego materiału i materiał ten jednolicie opracować. Nie chcemy tylko skompilować i powiązać ze sobą dotychczasowych ustaleń, lecz również je sprawdzić i ewentualnie skorygować; ponadto stawiamy sobie oczywiście pytania, których nasi poprzednicy sobie nie stawiali czy wręcz stawiać nie mogli. Nowością jest stworzenie programu komputerowego umożliwiającego metryczną anotację czeskiego wiersza. Bez tego narzędzia nie do pomyślenia byłoby jednolite opracowanie tak ogromnego materiału (1,7 tysiąca zbiorów, 2,5 miliona wersów).

¹ Studium powstało dzięki wsparciu programu długoterminowego rozwoju koncepcyjnego instytucji badawczych 68378068 i w ramach projektu grantowego GA ČR 406/11/1825.

Na pierwszym etapie skoncentrowaliśmy się na tym, by program komputerowy był w stanie rozpoznać metrum czeskiego XIX-wiecznego wiersza sylabotonicznego (trochej, jamb, daktyl, daktylotrochej, daktyl z anakruzą, daktylotrochej z anakruzą)². Program komputerowy poszczególnym wierszom przydziela tak zwany indeks metryczności: każdej sylabie przydzielona jest ściśle określona wartość, a indeks jest wyliczony jako średnia arytmetyczna sylab konstytuujących lub nienaruszających metrum, pomnożona przez wartość sylab naruszających metrum. Indeks całego utworu jest z kolei wyliczony jako średnia indeksów poszczególnych wersów. W naszym ujęciu wiersz nie jest więc metryczny lub niemetryczny, lecz tylko mniej lub bardziej metryczny.

Indeksu metryczności nie rozumiemy jako wskaźnika określającego literacką wartość dzieła, a zatem i jego autora. Teorię wiersza chcemy rozumieć wyłącznie jako dyscyplinę niepreskryptywną, to jest taką, której celem nie jest dyktowanie poetom, jak mają układać wiersze. Naszym celem nie jest ocena poetów w zależności od tego, jak bardzo regularne metrycznie są ich wiersze. I tak na przykład najwybitniejszy czeski wersolog XIX wieku, Josef Král, przydzielił poetów do poszczególnych kategorii w zależności od tego, jak ściśle przestrzegali normy metrycznej. Paradoksem – którego Král był zresztą świadomy – jest to, że wśród poetów przestrzegających normy bardzo niewielu było takich, których historia literatury uznaje za kogoś więcej niż tylko okolicznościowego wierszopisa, i *vice versa*³.

Powody, dla których wiersze nie są regularne, mogą być zaś bardzo różne. W niektórych przypadkach mogło chodzić o niedbalstwo poety – choć i to może być elementem zamysłu autorskiego; nas wszakże bardziej interesują powody językowe czy kulturowe (jedno z klasycznych pytań wersologii brzmi: „co ma większy

² Prócz prac rodzimych autorstwa Jana Mukařovskiego, Romana Jakobsona, a zwłaszcza Miroslava Āervenki oraz Květy Sgallovej, wielką inspirację stanowiły dla nas oczywiście dokonania amerykańskiej metryki generatywnej oraz nowsze prace rosyjskie poświęcone automatycznej analizie metrum (Anatolij Starostin i Igor Pilšćikov).

³ Najbardziej znanej krytyki podejścia Krála dokonał Roman Jakobson; zob. tenże, *Základny českého verše*, Odeon, Praha 1926.

wpływ?”). Przykładem językowej przesłanki dla naruszenia metrum jest choćby pozycja akcentu (w czeszczyźnie, która ma akcent stały i inicjalny, w wierszu jambicznym często pojawia się akcent na pierwszej sylabie). Jako przykład kulturowej motywacji naruszenia metrum możemy podać fakt, że częstsze naruszanie normy metrycznej w czeskiej poezji romantycznej wiązało się z romantycznym gestem wolnej jednostki twórczej lub z odkryciem poezji ludowej, której wiersz ówczesni autorzy próbowali naśladować właśnie przez częstsze celowe naruszanie normy metrycznej.

Tak jak przyjęło się to w awangardowych pracach wersologicznych z początku ubiegłego wieku, za podstawę dla określenia metrum uważamy cały wers składający się z pozycji mocnych i słabych. Zadaniem wersologa jest wyabstrahowanie z danego tekstu (czy korpusu tekstów) reguł, wedle których poszczególne pozycje wypełniane są konkretnym materiałem językowym. Ograniczmy się w tej chwili do uproszczonego sformułowania normy metrycznej czeskiego jambu i trocheja.

Jamb: w słabych pozycjach wersu (oprócz pierwszej) nie może znaleźć się akcent wyrazu wielosylabowego.

Trochej: w słabych pozycjach wersu nie może znaleźć się akcent wyrazu wielosylabowego.

Weźmy dla przykładu pierwsze cztery wersy pierwszej pieśni poematu *Máj* Karla Hynka Máchy:

Byl pozdní večer – prvnǐ máj –
večernǐ máj – byl lásky čas.
Hrdliččín zval ku lásce hlas,
kde borový zaváněl háj.

Łatwo zauważyć, że te cztery wersy są zgodne z normą jambiczną. Wydaje się to oczywiste, zdarza się jednak, że i dzisiaj spotykamy się z odmienną interpretacją metryczną tych wierszy. Może ona opierać się na analogii z muzyką i dane wersy rozpatrywać jako ciąg taktów muzycznych, na przykład w ten sposób:

Byl | pozdnǐ | večer | prvnǐ | máj – |
večer | nǐ máj | byl lás | ky čas |
Hrdlič | čín zval | ku lás | ce hlas |
kde bo | rový | zavá | něl háj |

Wersy zostały podzielone na regularne dwusylabowe takty (w pierwszym wersie pierwsza sylaba została uznana za anakruzę; po słowie ostatnim jest pauza, która dopełnia dwudzielność taktu). Jako że podkreślona jest pierwsza sylaba taktu i takty są dwusylabowe, mielibyśmy tu metrum trocheiczne (pomińmy fakt, że przytoczone wersy można by podzielić na takty także w inny sposób, co dałoby odmienny efekt, w żadnym jednak razie nie byłby to jamb).

Różnica między jednym a drugim ujęciem nie sprowadza się tylko do pozycji wyjściowej (norma metryczna, reguły korespondencyjne i preferencyjne vs rytm, brzmienie wiersza), lecz zasada się także w używanych kategoriach: takt (zestroj) akcentowy, którym się zajmujemy, i takt muzyczny to dwie różne rzeczy, co widać na przykład w pojęciu anakruzy, która nie jest częścią taktu muzycznego, ale jest częścią taktu (zestroju) akcentowego; nie mamy też koncepcji pauzy jako pełnowartościowej pozycji metrum. W ujęciu „muzykologicznym” odmienna może być także sama klasyfikacja wersów: metrum może składać się z taktów (zestrojów) dwudzielnych, trójdzielnych, czterodzielnych itd., przy czym w obrębie dwudzielnych nie rozróżnia się metrum trocheicznego czy jambicznego, jako że podobieństwo dźwiękowe obu metrów jest tak wielkie, że można oba metry traktować jako jedno metrum, odpowiednio jako trochej i jako trochej z anakruzą (przedtaktem)⁴.

Pionierem koncepcji anakruzy wierszowej był Otakar Zich – wybitny czeski estetyk, muzykolog, nauczyciel Jana Mukařovskiego – który w swej pracy *Anakruza w czeskich wierszach*⁵ za anakruzę uważa tworzoną przez samodzielne, to jest jednosylabowe słowo, pierwszą słabą pozycję wiersza; z następującymi po niej sylabami jest powiązana słabo i jest na tyle samodzielna, że zazwyczaj bez wielkich strat (tzn. bez zasadniczych przesunięć znaczeniowych) można ją usunąć z wiersza. Pod względem rytmicznym anakruza

⁴ O muzykologicznym podejściu do wiersza – zob. D. Attridge, *The Rhythms of English Poetry*, Longman, London–New York 1982, s. 18 i nast.

⁵ O. Zich, *Přednáška v českých verších*, „Časopis pro moderní filologii” 1928, roč. 14, s. 97–122.

należy do ostatniej stopy poprzedzającego wersu, pod względem metrycznym zaś – do wersu, na którego początku się znajduje.

Ujęcie to nie tylko nie respektuje granic wersu, ale przede wszystkim zupełnie odrywa się od ponadjednostkowego, historycznie danego systemu metrycznego, do którego odnoszą się zarówno autorzy, jak i czytelnicy. Jamb, któremu Zich odmawia prawa istnienia w czeskim sylabotonizmie, jest częścią czeskiej wersyfikacji i w systemie tworzy opozycję do daktyla, trocheja itd. Nie da się wsprawdzie zaprzeczyć, że pod względem rytmicznym jamb i tak zwany trochej z anakruzą mogą być tym samym, jednak z punktu widzenia systemu metrycznego jamb i trochej są odmiennymi (często wręcz stojącymi w opozycji) formami, mającymi odrębne historie i wywołującymi odmienne kulturowo-historyczne konotacje, będące podstawą ich semantyki (argumentację przejmujemy od Červenki⁶). Nie dopuszczamy się wszakże niekonsekwencji, gdy sprzeciwiamy się nazywaniu jambu trochejem z anakruzą, a zarazem mamy w systemie wiersze, które określamy jako daktyle z anakruzą. Czy nie powinniśmy zatem daktyli z anakruzą nazywać amfibrachami? Rozstrzygające słowo należy tu do wspomnianej świadomości literackiej. Kiedy przyjrzymy się na przykład czeskiemu wierszowi XIX wieku, rzadko zdarzy się nam natknąć na swobodny przepłot jambu z trochejem (wyjątek stanowią przede wszystkim kompozycje polimetryczne, tam wszakże nie mamy do czynienia ze swobodnym przepłotem), tymczasem przepłot daktyla i daktyla z anakruzą jest całkiem powszechny – por. na przykład te wiersze Jana Nerudy (*Letní*, cz. 11, ze zbioru *Prosté motivy*):

Zamyšlen dívám se oknem ven	(D3)
a chvěju se, podoben věchu –	(D3p)
musí to přece být pěkné jen,	(D3)
když člověku prchnou dny poslední	(D3p)
tak v plničké záři, tak v spěchu!	(D3p)

Byłyby to dowód na to, że o ile daktyl i daktyl z anakruzą były przez autorów i czytelników postrzegane często jako warianty jednego

⁶ M. Červenka, *Kapitoly o českém verši*, k vydání připravili K. Sgallová, J. Holý, Karolinum, Praha 2006, s. 85.

metrum, o tyle trochej i jamb były postrzegane jako dwa odrębne metry.

Do ujęcia „muzykologicznego” zbliżone jest też klasyczne ujęcie oparte na stopach. Przyjrzyjmy się raz jeszcze pierwszemu czterowierszowi *Maja* Máchy. Gdybyśmy chcieli te wersy podzielić na stopy, mogłoby to wyglądać na przykład tak:

(Byl pozdní) (večer) (první máj)
 (večerní) (máj byl) (lásky čas)
 (Hrdliččin) (zval ku lás) (ce hlas)
 (kde boro) (vý zavá) (něl háj).

Pierwszy wers składałby się z amfibracha (U – U), trocheja (– U) i kretyka (– U –); drugi z daktyla (– U U), trocheja (– U), kretyka (– U –); trzeci z daktyla (– U U), amfibrachu (U – U) i jambu (U –); czwarty z dwóch amfibrachów (U – U) i jambu (U –). Opis taki ze względu na swą heterogeniczność i dowolność (łatwo można sobie wyobrazić inny podział na stopy) jest mało zadowalający.

O anotacji metrycznej danego wersu nie zawsze decyduje jednak tylko dany wers, ale również kontekst, w jakim się znajduje.

Weźmy trzy zmyślane czeskie wersy:

1. letěla černá vrána
2. černá letěla vrána
3. černá vrána letěla

Pierwszy wers to jamb, drugi – daktylotrochej, a trzeci – trochej. Frazę *letěla černá vrána* uznaliśmy za jamb, z pewnością jednak można by słusznie oponować, że pierwszy wiersz mógłby być przecież także daktylotrochejem. Umieścmy wersy w pewnym (znów zmyślonym) kontekście:

1.
A jednou takhle zrána
letěla černá vrána,
a slunce zlatá brána
vranami byla tkána.
2.
Jedenkrát zrána, jedenkrát zrána
letěla černá vrána,
Na nebi slunce zlatavá brána
vranami byla tkána.

W pierwszym fragmencie wersy nieparzyste są jambiczne, co ujednoliciła anotację metryczną wersów parzystych, musimy jednak odwołać się do powszechnie uznanej licencji dopuszczającej tak zwany incipit daktyliczny w czeskim jambie – wówczas wersy parzyste będziemy postrzegać jako jamby, a nie jako daktylotrocheje. Obowiązuje bowiem prosta reguła, że wersy należące do jednego segmentu (strofa, akapit, śpiew, wiersz itp.) powinniśmy, o ile to tylko możliwe, opisywać jednym metrum. W przykładzie drugim wers *letěla černá vrána* znajduje się w kontekście wersów daktylotrocheicznych, a zatem opiszemy go jako daktylotrochej, jako że wzorzec metryczny wersów parzystych jest podłańcuchem wzorców wersów nieparzystych.

Tak się w skrócie przedstawiają przynajmniej niektóre przesłanki, z których wychodzimy w naszej pracy. Pozwolimy je sobie na koniec powtórzyć:

1. Teoria wiersza nie jest dyscypliną preskryptywną, lecz deskryptywną (nie sposób wszakże zapobiec sytuacji, że poeci opis potraktują jako instrukcję).

2. Wers składa się z pozycji mocnych oraz słabych i dane są reguły wypełniania poszczególnych pozycji konkretnym materiałem językowym (owe reguły mogą być różne dla różnych korpusów tekstów).

3. Konflikty między normą metryczną a konkretnym materiałem językowym (tzn. złamanie normy metrycznej) staramy się wyjaśniać warunkami językowymi, ewentualnie jako wyraz indywidualnej bądź ponadindywidualnej poetyki.

4. Metrum wiersza jest wyrażone indeksem metryczności, którego wartość jest różna dla różnych norm metrycznych.

5. Indeks metryczności wersu określa ilościowo stabilność rytmu i jego odporność na konfiguracje niemetryczne.

6. O wyborze ostatecznej adnotacji metrycznej wersu nie decyduje wyłącznie relatywna wysokość indeksu metryczności, ale również szerszy kontekst metryczny tekstu (np. kontekst strofy czy utworu poetyckiego).

7. Indeks metryczności utworu poetyckiego stanowi średnią indeksów metryczności poszczególnych wersów.

Po automatycznej analizie wiersza obiecujemy sobie nie tylko jednorodny i wielostronny opis ogromnego materiału wierszowego, ale przede wszystkim to, że w ten sposób opracowany materiał przybliży nam semantykę historyczną poszczególnych rozmiarów bądź pomoże rozstrzygnąć, czy dane zjawisko stanowi wkład konkretnego poety lub szkoły poetyckiej, czy też mamy tu do czynienia z cechą wynikającą ze specyfiki czeszczyzny.

(przeł. Małgorzata Gorczyńska)