

P o e t y k i n i e o k r e ś l o n o ś c i

Tomasz Cieślak-Sokołowski

„Praca niniejsza jest owocem refleksji nad wierszem polskim ostatniego półwiecza” – tak swoją świetną książkę *Wiersz: forma i sens* – w sposób zajmujący wypracowującą koncepcję systemów momentalnych dla historii wiersza polskiego – otwierał w 1999 roku Artur Grabowski¹. Z perspektywy kolejnych piętnastu lat tej historii koncepcja Grabowskiego domaga się jednak zrewidowania, dopowiedzenia.

Przypomnijmy, badacz, wychodząc od stwierdzenia, że wiersz nowoczesny nie tyle realizuje zasadę, ile ją każdorazowo ustanawia, tworzył na bazie tej charakterystyki koncepcję „systemu momentalnego” (czyli zasady kreacji tekstu jako rezultatu delimitacji)² oraz stawiał podstawowe w ramach tej koncepcji pytanie: „[...] na jakiej podstawie ta delimitacja jest wierszowa, a nie przypadkowa lub zupełnie arbitralna?”³. Grabowski, odwołując się do teorii przede wszystkim rosyjskiego formalizmu, zaznaczał – wyraźnie odsuwając niebezpieczeństwo wierszowych gier „zupełnie arbitralnych”⁴, że choćby nawet wiersz wprowadzał – jak chce Tynianow – okazjonalne różnice znaczenia słów w stosunku do ich prozaicznych sobowtórów, badanie wiersza musi polegać na odnoszeniu owych momentalnych chwytów do wybranej zasady wierszowania (dzięki której chwyt w ogóle mógł zaistnieć). Na bazie tak uzasadnionego kierunku analizy pojawia się w pracy Grabowskiego postulat „opisania i spisania tych reguł – na tyle, na ile umiemy je odkryć – czyli zgramatykalizowania systemu wersowego wytwarzania komunikatów”⁵.

¹ A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999, s. 7.

² Por. tamże, s. 16-17.

³ Tamże, s. 17.

⁴ Por.: „[...] jeśli nie wiemy, jakie są reguły gry w wersy, to gramy w ciemno” (tamże, s. 24).

⁵ Tamże.

Wiersz polski (ostatniego półwiecza jako wersja wiersza nowoczesnego) byłby zatem taką przestrzenią nowego zastosowania starych chwytów (ich deformacji, dominacji, permutacji lub wariacji), którą wyraźnie stabilizuje wers stający się momentalnym wzorcem⁶.

Czytanie formy wiersza okazuje się więc badaniem wersu jako „gestu” (działania artysty-robotnika)⁷, wersologia zaś (jako zgramatyzowana teoria wiersza) nauką korzystania z mapy drogi wiersza. Tę drogę przebył poeta, tę drogę ma do przebycia czytelnik, który porusza się od jednego momentalnego wzorca do kolejnego – ostatecznie w tej swoistej ewolucji, dojrzewaniu wraz z wierszem oddając się „rodzącemu się [jego] rozumieniu”⁸.

Czy opis wersu jako „momentalnej zasady konstrukcyjnej” zapewniającej „metamorfozy zrozumień momentalnych”, który zaproponował Artur Grabowski, daje się zastosować do analizy poezji polskiej, której odnowienie zapewniły tzw. nowe dykcje?

Sam wątek krytycznej analizy nowych dykcji został wprowadzony do omówień poezji najnowszej stosunkowo wcześniej. Już w swojej recenzji tomu *Czynnik liryczny* Piotra Sommera pisał Stanisław Barańczak:

[...] przypadek Sommera demonstruje, jak wielką rolę w rozwoju poety odegrać może jego wyjście poza granice tradycji rodzimej, jego zagłębienie się w przestrzeń obcego języka i obcej dykcji poetyckiej⁹.

Uruchomiona tu (niezobowiązująco) formuła wyjęta z Miłoszowego *Traktatu poetyckiego* szybko zaczęła opisywać dorobek tych poetów, dla których – by odwołać się do zwięzłego opisu Jerzego Jarniewicza – „symbolicznym otwarciem dla nowych języków w poezji polskiej”¹⁰ stały się tłumaczenia poezji anglosaskiej XX wieku (m.in. nr 7/1986 „Literatury na Świecie” zatytułowany *Szkoła nowojorska*, tomy tłumaczonych wierszy Franka O’Hary *Twoja pojedynczość* oraz *No i wiesz* Johna Ashbery’ego). W tę pracę od przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaangażowani byli między innymi Piotr Sommer, Bohdan Zadura, Andrzej Sosnowski. Jarniewicz zauważa, że wprowadzenie do polszczyzny wierszy poetów brytyjskich, irlandzkich czy amerykańskich „mogło rozwiązać pewną sytuację kryzysową, w jakiej na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych znalazła się poezja polska”:

⁶ Por.: „Wers, który manifestuje [...] organizację, staje się momentalnie wzorcem dla wersu następnego, każe czytającemu oczekiwać powtórzenia” (tamże, s. 36). We wcześniejszym tekście Artur Grabowski mówił jeszcze wyraźniej: „Wydaje się, że dopiero porzuciwszy metrum i rytmikę poezja pokazała, iż dąży do wiersza – wiersz wolny zaś nie tylko nie jest zjawiskiem spoza poezji, ale bez niej wręcz nie istnieje” i „Moc każdego wersu (jego samodzielność) jest bowiem tak duża, że każdy ma w sobie potencję bycia końcem całości, wiersza. [...] Dodawane do siebie wersy tworzą przedłużający się łańcuch. [...] Oczywiście nie wszystkie znaczenia są równie silne, niektóre są wręcz niedostrzegalne, wewnętrznie zhierarchizowane – stąd poczucie ładu zamiast chaosu. Ale w tym m.in. tkwi siła kreacyjna wiersza – nawet krótki utwór może mieć pojemność encyklopedii” (A. Grabowski, *Czemuż to wiersze pisze się wierszem*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 3, s. 70 i 81).

⁷ Tamże, s. 27.

⁸ Por. tamże, s. 40.

⁹ S. Barańczak, *Nowa dykcja*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 153.

¹⁰ J. Jarniewicz, *Co amerykańista może zobaczyć w najnowszej poezji polskiej?*, „Dekada Literacka” 2011, nr 5/6, s. 240.

Kryzys był bardzo odczuwalny. I jeżeli Sommer jeździł kilkakrotnie do Anglii i Irlandii, rozmawiał z poetami, to nie robił tego, żeby być ambasadorem tamtej literatury, ale dlatego, że był poetą języka polskiego. Jeżeli Bohdan Zadura nauczył się języka angielskiego, jeżeli kupił sobie słowniki i zaczął tłumaczyć tę poezję to dlatego, że też czuł potrzebę jakiejś interwencji¹¹.

W tomie z 1983 roku zatytułowanym *Zejście na ląd* Bohdan Zadura opublikował poemat *1 VIII 1979 7.45 – 22.45 [czternaście godzin z Piotrem Sommerem]*, który uznać można za najkrótsze wprowadzenie w te linie interwencji w język poezji polskiej. Otwierają ten poemat następujące strofy:

W pierwszą środę sierpnia kiedy
Piotr Sommer przyjechał do Puław
pociąg pospieszny z Przemyśla
do Warszawy spóźnił się ponad
dziewięćdziesiąt minut

Znosiliśmy to jak ludzie mężczy
przyzwyczajeni do niewygód życia
żałując kolacji w niepotrzebnym
pośpiechu zjedzonej i niedopitej
herbaty¹².

Początek poematu Zadury chciałby być wierszem, chciałby podlegać przymusowi spisania w wersach – wiele na rzecz swej wersowości inwestuje. Stara się nie grać z czytelnikiem w ciemno, stara się powołać reguły gry w wersy. I tak: po pierwsze, mamy do czynienia z dwiema (regularnymi) strofami pięciowersowymi (tę regularność złamie dopiero trzecia strofa poematu, 10-wersowa, i na dobre strofa czwarta, 11-wersowa). Po drugie, w strofie pierwszej prawie (poza ostatnim wersem) udaje się utrzymać powtarzalność sylabiczną (8-zgłoskowe wersy 1 i 3, 9-zgłoskowe wersy 2 i 4), w strofie drugiej niemal udaje się zaś rozmiar 10-zgłoskowca (wersy 1-3), który rozsadza dopiero wers czwarty (11-zgłoskowy). Po trzecie, początek poematu Zadury inwestuje także lokalnie, na początku drugiej strofy w metrum sylabotoniczne – pierwsze dwa wersy wypowiedane są w regularnych, trudnych fragmentach rytmicznych (wersy te złożone są z dwóch peonów III, z dodanym trochejem w klauzuli). Po czwarte wreszcie, poemat Zadury jest w stanie zaryzykować na rzecz owych pochwytanych regularności – nie działające w żaden sposób na rzecz modulowania, podkreślania wagi wypowiedzi, treści wiersza (czyli ekspresji momentalnej) – mechaniczne przerzutnie. Można by oczywiście powiedzieć, że te wzorce momentalne stanowią element wyrafinowanej gry z tradycją, jaką podejmuje wiersz Zadury, zgadzający się po części na dominację jednej zasady nad innymi (np. zasada sylabotoniczna, zapewniająca – jak się zdaje – skuteczniej niż w strofie pierwszej zasada sylabiczna powtarzalną regularność, ekwiwalencję rozmiaru wersów w cytowanej strofie drugiej), po części zaś na wariacje na temat wzorców metrycznych.

¹¹Tamże, s. 241.

¹²B. Zadura, *1 VIII 1979 7.45 – 22.45 [czternaście godzin z Piotrem Sommerem]*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, Wrocław 2005, s. 316.

Do takich wniosków może dojść jednak przede wszystkim ten czytelnik, który zgadza się – jak czyni to Artur Grabowski – z założeniem, że „w naszej świadomości literackiej wiersze muszą być pisane w wersach”¹³. Jeśli jednak to założenie osłabimy (choćby zaledwie ustępując na chwilę z pozycji wersologa), zauważymy szybko, że pierwszą zasadą nie jest wcale dla poematu *Zadury* zasada wersu, lecz dosłownego znaczenia. Układ wersów strofy pierwszej niczego nie wnosi do komunikatu *Zadury*, który działa tu niczym raport o erozji gleby w Nebrasce – można oczywiście taki raport czytać w „literacki” sposób (czyli próbując zobaczyć w nim – słabiej lub mocniej – zorganizowany twór słowny), ale czy taka lektura uczyni te pięć wersów „jakimś rywalem *Króla Lira*”¹⁴?

„Musimy pogodzić się ze znaczeniem dosłownym. Lecz jak mamy postępować dalej?”¹⁵. Wydaje mi się, że w ramach odpowiedzi na tak postawione pytanie śmiało można przytoczyć wnioski z lektury Marjorie Perloff w *Eseju o stylu Franka O’Hary*:

Styl jest [...] sprawą ukrócenia wszystkich łączników, które przeszkadzają naturalnemu przepływowi życia, które zamrażają jego rozmach. Dlatego nie może być żadnego stałego metrum, liczenia sylab, regularnych kadencji, żadnych dźwiękowych powtórek w ustalonych odstępach. Podobnie jak składnia musi być tak wieloznaczna, jak to tylko możliwe, tak samo żadna para wersów nie może mieć tej samej długości ani kształtu. W ten sposób formy wierszowe same ucieleśniają podstawową nieufność poety wobec stabilności, jego zaangażowanie się po stronie zmian¹⁶.

Poemat *Zadury* z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zdaje się tę hipotezę wiersza zaangażowanego po stronie zmian przeczuwać, swoiście sprawdzać. Po pierwsze, wersy piąte regularnych strof pięciowersowych załamują wcześniej osiągnięte (z trudem) regularności – w dwóch codziennych, dosłownych sytuacjach językowych; w strofie pierwszej o wszystkim przesądza liczebnik – to on zapowiada także peon III w początku strofy następnej, w której z kolei „herbata” jest po prostu herbatą (podobnie jak śnieg w *Eseju o stylu O’Hary* jest po prostu śniegiem, podłoga zaś złota, a stół kuchenny czarny – opierającymi się skutecznie także interpretacji symbolicznej), „herbata” jest wyrazem naturalnie akcentowanym w języku polskim na przedostatnią sylabę. I tyle. Po drugie, bardzo ciekawy jest status wersów sylabotonicznych. Co prawda peon III (paraksytoniczny zestrój 4-zgłoskowy) – jak przekonuje Maria Dłuska – „może być w naszych wierszach zjawiskiem bardzo częstym”¹⁷, to jednak rzadko występują wiersze budowane z samych peonów (gdyż „za mało się różnią od trocheicznego i dytrocheicznego toku”¹⁸). Sytuacja zestawienia peonów z trochejami w wersie staje się zaś „świadectwem niezwykłej delikatności ucha”:

¹³A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, dz. cyt., s. 26.

¹⁴Podajam tu za argumentacją Terry’ego Eagletona z książki *Jak czytać literaturę* (przeł. A. Kunicka, Warszawa 2014), który przekonywał, że nie jest zbrodnią mieszanie rozmowy o literaturze i tzw. realnym życiu, ale marginalizowanie „literackości” dzieła (czyli zastępowanie pytania „jak?” pytaniem „co?”) stało się dziś nagminne (s. 14-15).

¹⁵Powtarzam to pytanie za lekturą Marjorie Perloff *Eseju o stylu Franka O’Hary* (też: *Nowe progi, stare antynomie: współczesna poezja a granice egzegezy*, przeł. A. Preis-Smith, „Literatura na Świecie” 1986, nr 7, s. 17).

¹⁶Tamże, s. 21.

¹⁷M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Warszawa 1978, s. 84.

¹⁸Tamże, s. 85.

Zgodnie z rządzącą zestrojami naszego języka tendencją do rytmiczności, bezpośrednio sąsiedztwo dłuższych i krótszych zestrojów, wypowiedzianych jednym ciągiem, wpływa na tempo ich wypowiedzenia w tym sensie, że przyspiesza zestrój dłuższy i zwalnia krótszy, aby uzyskać fikcję ich równoczesowości¹⁹.

Taką fikcję w przestrzeni dwóch wersów wypracowuje poemat *Zadury*, wiersz o spóźnieniu i pośpiechu, o dosłownym spóźnieniu i pośpiechu. W to doświadczenie wstępujemy nie tyle jednak dzięki temu, że wiemy, o czym wiersz mówi, ale dzięki wkraczaniu w akcję wiersza. Ten wiersz – jako nie tyle lekcja dostrzegania, ile szczególnej percepcji przedmiotu – demistyfikuje zatem ostatecznie potrzebę arbitralnej pauzy wersyfikacyjnej, która ustanawiała by momentalne zasady konstrukcyjne wersów (by ponownie odwołać się do refleksji Artura Grabowskiego); jest raczej zainteresowany zainscenizowaniem takiego krajobrazu słownego, w którym różne dyspozycje języka wchodziłyby z sobą w grę, wciągały w tę grę (akcję wiersza) czytelnika.

W trzy dekady później, w tomie *Dni i noce* bohater poematu *Zadury* Piotr Sommer opublikował *Wiersz o przecinkach*:

Nic oczywiście się nie zdarzyło
w te dwa tygodnie, nic się bez ciebie
nie zawaliło, koniecznie nikt
się nie musiał z tobą widzieć
i nie zostawił bardzo ważnej wiadomości,
przyszły trzy listy, w pracy
odłożono ci stos gazet, które
wychodzą dalej, mimo że pusto w nich
jak nigdy, choć dalej są zadrukowane
tym, czym wypełnia się historia²⁰

Od samego początku musimy się tu pogodzić ze znaczeniem dosłownym. Nic szczególnego się tu nie wydarza. Jakiś ktoś, jakiś głos mówi do jakiegoś kogoś (to częsta sytuacja wierszy autora *Dni i nocy*²¹); nie komunikuje mu jednak niczego szalenie istotnego – wygląda to na konwencjonalny raport z nieobecności, zapewne kolegów/koleżanek z pracy. Jedno jest pewne: jedna osoba była (tu, czyli na miejscu) przez dwa tygodnie, ta druga natomiast – nie. Tyle.

Dzieje się w tym jednym zdaniu jednak sporo – mówiąc najkrócej: nadmiar przepycha się z brakiem. Te zapasy zaobserwować można także na przykład w organizacji (niektórych) kolejnych wersów: nagłos – „nic”, klauzula – „zdarzyło” w wersie pierwszym; wersowe paralelizmy

¹⁹Tamże, s. 84-85.

²⁰P. Sommer, *Dni i noce*, Wrocław 2009, s. 11.

²¹Już na początku lat osiemdziesiątych Tadeusz Komendant wskazywał na tę właściwość poezji Sommera, pisząc o wszechobecnym, podstawowym dla niej „tonie rozmowy” (*Ja podanie ręki*, „*Twórczość*” 1981, nr 11, s. 123); Piotr Śliwiński wskazywał zaś, że nie tyle chodziłoby tu o rozmowę, co raczej o „gawędzenie” (*Mówić po ludzku*, „*Kurier Czytelniczy Megaron*” 1999, nr 54, s. 27).

(np. „trzy listy” a „stos gazet”). Rodziłaby się więc pokusa, by z powyższego wrażenia ułożyć interpretację o budowanym napięciu między wartościami antynomicznymi, między sugerowanym przez język nadmiarem i obnażającym pustkę tego nadmiaru brakiem w tenże język wpisanym. Przed śmiałym domknięciem rozmowy o tym wierszu powstrzymuje jednak seria gestów takie szybkie domknięcie podważających.

Po pierwsze, zauważyć co prawda można, że pierwsze pięć wersów organizują sygnały negatywne (przeczenia, powtarzane „nic”, „nikt”); kolejne zaś pięć wersów opowiada o tym, co się wydarzyło, redukując tym samym sygnały z wersów inicjalnych (poza jednym jednak wyjątkiem frazy „pusto w nich / jak nigdy”). Wiersz ma zatem potencjalnie pojawiającą się w tych wypowiedzeniach możliwość regularnej strofy pięciowersowej (hipotezę tę wzmacniałby też jedyny przecinek na końcu linii – po 5 wersie). Z tej możliwości jednak wiersz Sommera nie korzysta, ostentacyjnie rezygnuje z wprowadzenia stroficznego porządku do tej wypowiedzi.

Po drugie, swoiście wzmocniona przez tytuł zostaje nie tyle arbitralna pauza wersyfikacyjna (dzięki której „dochodzilibyśmy do istoty wiersza”²²), ile sama składnia językowej wypowiedzi. Mamy tu do czynienia z figurą asyndetonu (bezsópnikowym zestawieniem współrzędnych członów zdań). Zbudowanie łatwych stosunków między wyrazami, między kolejnymi członami zdania (przeczenie – orzeczenie itp.) okazuje się niewykonalne.

Trzeba więc – i tu już bezpośrednio cytuję Rolanda Barthes’a – „zobaczyć w tekście rozdzielający język asyndeton”²³. Konsekwencje tego rozpoznania są poważne. Jak przekonuje autor *Przyjemności tekstu*: niemożliwe okazuje się zbudowanie lektury na kształt anegdoty (czyli założenie ciągłości tekstu, który zmierza do pomyślnego, fortunnego domknięcia, czyli do puenty). Pozostaje lektura, która „lgnie do tekstu”. Barthes stawia w tym miejscu metaforę gry w łapki: „podniecenie bierze się tu nie z ciągłego przyśpieszania, lecz z narastającego zamieszania (to wertrykalność języka i jego destrukcji): kiedy każda dłoń unosi się nad inną dłońią (a nie kolejno uderza jedna po drugiej), powstaje luka i znika podmiot gry – podmiot tekstu”²⁴. W tej perspektywie być może łatwiej zrozumieć swoistą korektę, którą w rozmowie *Ucieczka w bok* Piotr Sommer wprowadza w hipotezę Michała Larka, w hipotezę „upodobania do gry puentą”. Poeta mówi o „grze antypuentą”, wskazując na swoisty „instykt spowolnienia” i dopowiadając – ponownie w duchu Barthes’owskich metafor – że chodziłoby tu raczej o „improvizację, jazz, sterowane rozpraszenie i skupianie”²⁵.

Wydawać by się więc mogło, że odnajdujemy się w ramach klasycznej – opisywanej przez Artura Grabowskiego – sytuacji „dynamicznego procesu odbioru” wiersza, prowadzącego do niestabilności interpretacji, „nieodpartego poczucia wieloznaczności dowolnego tekstu w wersach” – takiej wieloznaczności, która została „sprowokowana, świadomie wykorzystana przez

²²A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 153.

²³R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 20.

²⁴Tamże.

²⁵*Ucieczka w bok. Rozmowa z Piotrem Sommerem*, [w:] J. Borowczyk, M. Larek, *Rozmowa była możliwa. Wywiady z pisarzami*, Poznań 2008, s. 55. Barthes pisał, szukając możliwości innej niż „powikłania anegdoty”, o „podniecających [...] mgnieniach i może czymś jeszcze – reżyserowaniu *black-outu*” (R. Barthes, dz. cyt., s. 17).

wierszotwórcę²⁶. Dzieło dzieli się bowiem – czy jak pisze Grabowski – rozpada: na druk i brak druku, znaczące frazy (znaczenia poszczególnych słów czy zbitek słów), na wersy (dzięki pauzie wersyfikacyjnej). Ten rozpad jest jednak momentalny i – właśnie dzięki podziałowi tekstu poetyckiego na wersy – uruchomiona zostaje możliwość scalenia. Co jednak, gdy wiersz nie ma kropki (jak *Wiersz o przecinkach*), gdy wprowadza narastające zamieszanie (niepodobna wyprowadzić zasady przecinków w wersach w utworze Sommera), gdy oddaje się zaangażowaniu po stronie zmian?

Wiersz o przecinkach pokazuje, że ta linia wierszy współczesnych, którą w polskiej poezji otwierają tacy poeci, jak Zadura i Sommer, zdaje się wyraźnie podważać taką analizę poetologiczną, która byłaby – cytując ponownie Andrzeja Grabowskiego – „badaniem stosunku chwytu wersyfikacyjnego do wybranej zasady wersowania, na bazie której chwyt ów mógł zaistnieć”²⁷. Uwaga zostaje tu przesunięta z tego, jak wiersz się spełnia (choćby w momentalnych zasadach konstrukcyjnych), ku temu – by rzecz antypuentą *Wiersza o przecinkach* – „czym wypełnia się [jego] historia” (czyli – jak powiedziała Perloff – ku samej akcji wiersza). Konsekwencje tego przesunięcia zasługują – moim zdaniem – na osobne omówienie (na dwie ledwie z nich postaram się zwrócić tu uwagę, sygnalizując w zakończeniu tekstu frapujące – według mnie – rozwiązania metodologiczne).

Po pierwsze, by odwołać się do tyleż klasycznego tekstu, ile badającego problemy „poza literaturą” – Michał Głowiński w szkicu *Gatunki literackie w muzyce* (z 1993 roku), przyznając się do marginalnego charakteru otwieranej w swym tekście refleksji, rozważał „funkcjonowanie gatunków literackich w muzyce instrumentalnej”²⁸. Badacz zaznaczał w swoim artykule, że zupełnie zasadniczy w muzyce XX wieku staje się „problem formalnej jednorazowości” – odwołania co prawda są tu wyraźne, ale na tyle dwuznaczne, by „nie wnosić konkretnych sugestii”²⁹. To o tyle ciekawa uwaga, gdyby przenieść ją na grunt poezji nowych dykcji w polskiej literaturze najnowszej, że akcentuje już nie tyle – jak opisywał sytuację wiersza polskiego ostatniego półwiecza Artur Grabowski – możliwość systemu momentalnego (wiersz nowoczesny nie realizuje zasady, ale ją każdorazowo ustanawia, zakładając tym samym fundament swojego istnienia³⁰), ile zupełną arbitralność delimitacji wersowej działającą przede wszystkim na rzecz nieufnego badania przez poetę wszelkiej stabilności wiersza, a także wskazującej na jego zaangażowanie po stronie zmian.

Tę jednorazowość formalną, którą wyczytuję tu jako przeczuwaną konieczność wiersza współczesnego z utworu Bohdana Zadury oraz jako wykorzystaną możliwość z *Wiersza o przecinkach* Piotra Sommera, naprowadza oczywiście na jedną z tradycji wiersza modernistycznego (słabo chyba obecną w świadomości polskich poetów przez długi wiek XX). Myślę o tym kierunku działania nowoczesnych poetyk, który Charles Bernstein zamykał w mającej wyrazne Poundowskie inspiracje dewizie: „wiersz [nowoczesny] wypowiedziany w inny sposób, nie jest wier-

²⁶A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, dz. cyt., s. 41-42.

²⁷Tamże, s. 25.

²⁸M. Głowiński, *Gatunki literackie w muzyce*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, Kraków 1997, s. 183.

²⁹Tamże, s. 186 i 187.

³⁰Por. A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, dz. cyt., s. 16-17.

szem”. To zdanie ma swoje korzenie w interpretacjach poezji Williama Carlosa Williamsa. Oto jeden z komentarzy Hugh Kennera do *Czerwonej taczki*:

Spróbuj powiedzieć to zdanie w jakimkolwiek innym stylu, to niemożliwe... Do kogo może to zdanie być wypowiedziane, w jakim celu?... Nie tylko dlatego, że to, co ono mówi, jest banalne, jeśli słysząc kogoś wygłaszającego je, skrzywiłbyś się. Ale wystukiwane na maszynie do pisania, bez możliwości pozbycia się choćby jednego pojedynczego słowa, tych szesnaście wyrazów istnieje jako całość w osobnej strefie, odległej od świata wszelkich innych wypowiedzeń³¹.

Wiersz współczesny (w odmianie, która jest przedmiotem mojej uwagi) – jednorazowy, tyleż zupełnie arbitralny, co bezwzględnie konieczny (aż po granice pojedynczego słowa, a nawet dźwięku i pojedynczego znaku interpunkcyjnego), działający jednorazowo „w osobnej strefie, odległej od świata wszelkich innych wypowiedzeń”. Taki wiersz współczesny staje się – by posłużyć się ponownie formułą Michała Głowińskiego – „literacko nieliteracki”³², co oznacza, że jego czytelnik zobowiązany zostaje do (zupełnie klasycznie) zauważenia (i opisanego) wszystkich operacji stylistycznych pracujących na rzecz efektu wersyfikacyjnego³³, ale i zarazem zaangażowania się po stronie akcji wiersza, po stronie zmian, które tę pracę albo marginalizują, albo wręcz unieważniają.

Językowy krajobraz wiersza nowodykcyjnego charakteryzuje się niedokończeniem, sprzecznościami, niedookreślonością³⁴. Po drugie zatem, skazuje swojego czytelnika – by rzecz wypowiedzieć od strony określeń wyraźnie polemicznych Edwarda W. Saida – na „paraliżujące kalectwo tych odmian dekonstrukcyjnych [...] odczytań tekstu, które kończą się (tak jak się zaczynają) nierozstrzygalnością i niepewnością”³⁵. Said przekonywał, że „[o]dkrywanie chwiejności i niezdecydowania w każdym tekście jest użyteczne jedynie do pewnego momentu”³⁶ – co jednak, gdy wiersz, jego nieredukowalna jednorazowość nie pozwala na przekroczenie owego momentu zawieszenia, chwiejności, nieokreśloności³⁷?

Zgodzić się trzeba wtedy, że w przypadku tej linii wierszy nie tyle możemy mówić o „stylu”, który pozwalałby artykułować jednostkową tożsamość (podmiotu mówiącego w wierszu, samego wiersza), ile raczej z „dyskursem” (polem dyskursu czy – jak zwykła o poezji nowoczesnej mówić Marjorie Perloff – krajobrazem wiersza), poddanym działaniu „rywalizujących

³¹H. Kenner, *Homemade World. The American Modernist Writers*, New York 1974, s. 60.

³²M. Głowiński, *Gatunki literackie w muzyce*, dz. cyt., s. 187.

³³Por. E. Balcerzan, *Badania wersologiczne a komunikacja literacka*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. J. Sławiński, H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 356.

³⁴Por. M. Perloff, dz. cyt., s. 20.

³⁵E.W. Said, *Powrót do filologii*, przeł. P. Bem, „Teatr” 2015, nr 1 (wersja internetowa), http://www.teatr-pismo.pl/przeznienie-teatru/1058/powrot_do_filologii_%28cz._i%29/ [dostęp: 10.11.2015].

³⁶Tamże.

³⁷Nie sposób opisać tu długiej tradycji tego trybu czytania poezji nowoczesnej – odwołam się więc jedynie do syntetycznego tekstu Petera Nichollsa *The Poetics of Modernism* (w: *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, red. A. Davis, L.M. Jenkins, Cambridge 2007, s. 51-67), w którym przekonywał, że w tej linii, biegnącej od *Iluminacji* Rimbauda, przez wiersze Pounda, Williamsa i Ashbery’ego, słowa zaczynają wchodzić w kolizję z prostymi, „przezroczystymi” znaczeniami, jakim – zdawałoby się – powinny podlegać. Wiersz działa tutaj więc – jak podpowiada Nicholls – w trybie „dziwnego napięcia” pomiędzy jego precyzyjną i klarowną dosłownością a jednoczesnym oddaniem go we władanie swoistej nieoznaczoności (s. 58). Por. także M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton 1981.

dyspozycji³⁸. Tak rozumiana przestrzeń wiersza – po pierwsze – okazuje się nie tyle próbą wypracowania czytelnego komunikatu, ile polem ścierania się różnych elementów dyskursu (które są przez wiersz badane, testowane czy zwyczajnie zgrywane). Po drugie zatem, owa przestrzeń pozbawiona zostaje jedynie estetycznej wartości, czy też na poziom estetyczny wywindowane zostają różne elementy współczesnych dyskursów ideologicznych (społecznych, politycznych, kulturowych). Po trzecie, ta przestrzeń nie może okazać się jednorodną w tym sensie, że nie wypracowuje tradycyjnie rozumianego przesłania wiersza (tworzonego w linearnie odbywającej się lekturze) – zgadza się raczej, jak zauważa Rumold, na „szczególne skonfliktowanie” wciąganych przez wiersz w tekstową grę elementów różnych dyskursów. Po czwarte, owa różnorodność dyskursów może także oznaczać włączenie w tę trudną grę różnych konwencji, stylów, prądów i paradygmatów literackich (np. dyspozycja ekspresjonistyczna może tu rywalizować z eksperymentem lingwistycznym rodem z innowacyjnych poetyk dadaistycznych – to przypadek, który opisuje w swojej książce szczegółowo Rumold). Po piąte wreszcie, zadaniem badacza przestrzeni takiego wiersza nowoczesnego staje się lokalizowanie swoistych wstawek, dopływów różnych elementów (kompleksowego wypracowania takiej poetyki intruzji Rainer Rumold jednak się w książce *The Janus Face of German Avant-Garde* nie podjął, co czytałbym jako wyraźny sygnał, że badanie tej linii wierszy, która mnie również w tym tekście zajmowała, nie prowadzi do / nie obiecuje wypracowania jakkolwiek zgramatyzowanej poetyki; takie badanie zatrzymuje się na progu bliskiej lektury poszczególnych, trudnych wierszy³⁹).

³⁸Odwołuję się w tym miejscu do uwag Rainera Rumolda z książki *The Janus Face of German Avant-Garde. From Expressionism toward Postmodernism* (Evanston 2002, s. 9).

³⁹Nieźródlna bliska czytelniczka trudnych wierszy XX i XXI wieku, Marjorie Perloff, we wstępie do swojej najnowszej książki *Poetics in a New Key* (red. D.J.Y. Bayot, Chicago 2015) formułowała swoisty dekalog (choć w pięciu punktach) uważnego czytelnika wierszy tradycji Poundowskiej, który otwierała zasadniczą uwagą, że trzeba się tu przygotować przede wszystkim na działający w wierszu „pewien niewielki element zaskoczenia”, który odwodzi czytelnika od linearnej lektury utworu, nie pozwala rozważać o wierszu wolnym zamknąć w rozważaniach o praktyce konstruowania linii wersowych.

style lektury

SŁOWA KLUCZOWE:

praktyki
lekturowe

P O E T Y K A

poetyka wiersza późnomodernistycznego

ABSTRAKT:

Artykuł jest owocem refleksji nad najnowszą poezją polską, szczególnie tzw. nowych dykcji. Bliska lektura początku poematu Bohdana Zadury *1 VIII 1979 7.45 – 22.45 [czternaście godzin z Piotrem Sommerem]* oraz *Wiersza o przecinkach* Piotra Sommera prowadzi – z jednej strony – do sformułowania tezy o niewystarczalności dotychczasowych koncepcji poetyk momentalnych (autor podejmuje dyskusję z koncepcją „zgramatykalizowania systemu wersowego wytwarzania komunikatów” zaproponowaną przez Artura Grabowskiego), z drugiej zaś – do wypracowania koncepcji wiersza zaangażowanego po stronie zmian (w ramach szerszej charakterystyki modernistycznych poetyk nieokreśloności).

NOTA O AUTORZE:

Tomasz Cieślak-Sokołowski – dr, adiunkt Katedry Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ, krytyk i historyk literatury. Autor książek *„Mój wszechświat uczyniony”*. *O poezji Janusza Szubera* (2004), *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (2011). Współredaktor (wraz z Dorotą Kozicką) tomów *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku: między rynkiem a uniwersytem* (2007), *Formacja 1910. Świadcowie nowoczesności* (2011). Z Kacprem Bartczakiem przełożył książkę Marjorie Perloff *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki* (2012, wyd. 2014). Członek redakcji „Nowej Dekady Krakowskiej”, redaktor prowadzący „Nowej Dekady” (serwisu krytycznego).