

Joanna Dembińska-Pawelec

Adam Dziadek

Małgorzata Gerożyńska

Igor Pilaszczuk

Witold Szadowski

lato 25 2021

WERSO- LOGIE

Poświęcony wersologiom numer „Forum Poetyki” przybrał ostatecznie zaskakującą postać, która przedstawia nie tylko koncepcje teoretyczne, ale też pokazuje, w jaki sposób wersologie wchodzą w relacje z innymi obszarami wiedzy filologicznej i nie tylko. Myśląc o wersologiach (zakładamy, że jest ich wiele i że nie ma już jednej, tradycyjnej wersologii, stąd liczba mnoga), interesowało mnie także i to, w jaki sposób kształtują one/mogą kształtować, modyfikować, wpływać na praktykę nowoczesnej poetyki.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaktor prowadzący

Adam Dziadek

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr. hab. Ewa Kraskowska,
prof. dr hab. Joanna Grądział-Wójcik, prof. UAM dr hab. Agnieszka Kwiatkowska,
prof. UAM dr hab. Ewa Rajewska, prof. UAM dr hab. Paweł Graf, dr Lucyna Marzec,
dr Joanna Krajewska, dr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorzy wydawniczy: Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)
prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)
prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)
prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)
prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)
prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)
prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Stanisław Wójtowicz – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji: mgr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: Clayton Shonkwiler, Irregularities

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” lato 2021 (25) rok VI | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2021

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp	Adam Dziadek, <i>Wersologie</i>		s. 4
teorie	Witold Sadowski, <i>Wiersz wolny jako tekst graficzny – w przekładzie: Reverdy i Pound</i>		s. 6
	Arkadiusz Sylwester Mastalski, <i>Przerzutnia i wersyfikacja (na marginesie prac Giorgia Agambena i Adama Kulawika)</i>		s. 26
	Wojciech Pietras, <i>Pogranicze wiersza wolnego i prozy w perspektywie wersologicznej. Próba diagnozy</i>		s. 42
	Iga Skrzypczak, <i>Milczenie wersologiczne</i>		s. 60
	Adam Dziadek, <i>Slave to the rhythm? O różnych sposobach definiowania rytmu</i>		s. 74
praktyki	Igor Pilszczikow, <i>Pojęcia „wiersz”, „metrum” i „rytm” w rosyjskiej tradycji naukowej</i>		s. 86
	Małgorzata Gorczyńska, <i>Opisać ogień: o pożytkach niehermeneutycznego projektu H.U. Gumbrechta dla badań nad wierszem</i>		s.104
	Joanna Dembińska-Pawelec, <i>Wers i wiersz jako praca street art. O Sezonie Rafała Wojaczka</i>		s.124
	Agnieszka Waligóra, Kacper Bartczak, <i>Świadomość wersu</i>		s.142

Wersologie

Adam Dziadek

ORCID: 0000-0003-4584-5704

We wrześniu 2001 roku, na jubileuszowej XXX Konferencji Teoretycznoliterackiej w Krasicy, dokładnie wtedy, kiedy w Nowym Jorku osuwały się ku ziemi Twin Towers, Janusz Sławiński odpowiadał na pytanie zadane uczestnikom jednego z paneli, które brzmiało: „Co nam zostało ze strukturalizmu?”. Odpowiedź Sławińskiego była jednoznaczna: wersologia – jego słowa utkwiły mi w pamięci na lata i często do nich wracam. Stąd właśnie przyszedł mi do głowy pomysł, aby nawiązać do tej wypowiedzi dzisiaj i dwadzieścia lat po tamtej konferencji, po tamtej słynnej wypowiedzi Sławińskiego na łamach „Forum Poetyki” przyjrzeć się uważnie i krytycznie polskiej tradycji wersologicznej, ale też zapytać o wersologię współczesną, tę najnowszą, przyjrzeć się zmianom, jakie w niej zaszły w ostatnich latach, prześledzić drogi rozwoju wersologii w ostatnich latach. W niniejszym numerze „Forum Poetyki” znalazły się teksty roztrząsające zagadnienia teoretyczne, i tak Witold Sadowski w tekście Wiersz wolny jako tekst graficzny — w przekładzie: Reverdy i Pound rozwija wątki znane z jego wcześniejszych prac, tym razem przyglądając się przekładom. Wojciech Pietras prezentuje bardzo interesujące tezy dotyczące pogranicza wiersza wolnego i prozy (Pogranicze wiersza wolnego i prozy w perspektywie wersologicznej. Próba diagnozy). Arkadiusz Sylwester Mastalski w tekście Przerzutnia i wersyfikacja (na marginesie prac Giorgio Agambena i Adama Kulawika) śledzi różnorodne uwikłania wersologiczne, w jakich znalazła się przez lata przerzutnia. Z kolei Iga Skrzypczak proponuje oryginalną, bardzo interesującą refleksję poświęconą milczeniu wersologicznemu. W zbiorze propozycji teoretycznych wyjątkowo prezentuje się przełożony z języka rosyjskiego niezwykle cenny poznawczo tekst Igora Pilszczikowa Pojęcia „wiersz”, „metrum” i „rytm” w rosyjskiej tradycji naukowej. W dziale „Praktyki” zamieszczamy teksty analityczne, które w szczególny sposób unaoczniają działanie rozmaitych narzędzi teoretycznych.

Poświęcony wersologiom numer „Forum Poetyki” przybrał ostatecznie zaskakującą postać, która przedstawia nie tylko koncepcje teoretyczne, ale pokazuje też, w jaki sposób wersologie wchodzi w relacje z innymi obszarami wiedzy filologicznej i nie tylko. Myśląc o wersologiach (zakładamy, że jest ich wiele i że nie ma już jednej, tradycyjnej wersologii, stąd liczba mnoga), interesowało mnie także i to, w jaki sposób kształtują one/mogą kształtować, modyfikować, wpływać na praktykę nowoczesnej poetyki. Obok tych problemów otwarte zostało także pole praktycznych analiz wersologicznych. Szczególnie istotne było dla mnie również i to, w jaki sposób wersologie współczesne wpływają na kształt interpretacji tekstów literackich, w jaki sposób mogą je kształtować i przyczyniać się do odsłaniania zawartych w nich znaczeń. Teksty publikowane w niniejszym numerze „Forum Poetyki” poruszają tak postawione kwestie. Być może nie rozwiązują ich ostatecznie, ale stają się swoistym punktem wyjścia do dalszej refleksji wersologicznej, która z pewnością będzie rozwijana. Gdy myślę o wersologiach, często nawiązuję do formuły Henri Meschonnic, który w swojej słynnej *Critique du rythme* napisał te słowa: „la métrique est la théorie du rythme des imbéciles” – „metryka jest teorią rytmu imbecyli”. Tak się kończy, kiedy wersologie redukuje się do samej tylko jałowej metryki. W niniejszym numerze „Forum Poetyki” nie ma, rzecz jasna, ani jednego tekstu, w którym dokonano by takiej redukcji. Wprost przeciwnie – wszystkie teksty otwierają szeroko perspektywy wersologiczne zarówno w sferze teoretycznej, jak i praktycznej. Traktuję ten numer jako szczególny zawiązek dalszych badań wersologicznych, które – jak widać – nadal się rozwijają, ale zawsze w ciszy i na uboczu wielkich idei nauk humanistycznych. Pewnie musi tak być, bo te badania dotyczą zwykle sfery mikro, są mikrologiami, mikroskopiami, które pozwalają jednak czasami wydobyć z tekstów literackich niezwykle i niedostrzegane wcześniej światło sensu.

Wiersz wolny jako tekst graficzny – w przekładzie: Reverdy i Pound

Witold Sadowski

ORCID: 0000-0002-9816-0111

Wiersz wolny będzie tu rozpatrywany jako taka technika wersyfikacyjna, która operuje układem znaków pisma czy druku na stronie. W ujęciu tym na materiał wiersza wolnego składa się to, co wynika z relacji między przestrzenią zapisaną i obszarem pustym – czyli przede wszystkim podział na linijki tekstu, ich wewnętrzna segmentacja graficzna oraz pionowe i poziome zależności kształtujące się na zasadzie zestawiania i separowania poszczególnych wizualnych komponentów.

Tak pojmowany wiersz wolny nie powinien być nazywany wierszem, lecz tekstem graficznym, a słowa „wiersz” i „wers” będziemy do niego odnosić wyłącznie ze względu na panujący uzus. W jego właściwościach nie ma bowiem nic z definicji negatywnej czy pochodnej. To nie jest „wiersz pozbawiony metrum” i nie jest to również „utwór pasożytujący na tradycji wierszowania”. Stanowi on trzecie zjawisko obok wiersza i prozy. W przeciwieństwie do prozy, a na podobieństwo wiersza – posługuje się naddaną, pozaskładniową delimitacją, a jednocześnie, ze względu na graficzny profil owej naddanej delimitacji, oferuje przekaz adresowany do wzroku,

co z kolei oddala go radykalnie od wiersza i w pewnym stopniu przybliża do prozy. Analogicznie bowiem jak w prozie przeznaczenie tekstu graficznego do lektury wizualnej nie przekreśla bynajmniej tego, że słowa utworu wnoszą do niego swoją fonetykę, która może być w procesie czytania również rejestrowana. Nie ona jednak stanowi ów naddany (nieprozatorski zgoła) czynnik delimitujący. Tym czynnikiem jest – jak już powiedziano – rozmieszczenie znaków pisanych na stronie.

Wiersz wolny jako tekst graficzny uzyskał szczegółowe ujęcie teoretyczne w badaniach nad literaturą polską¹. Nie ma zatem potrzeby wyjaśniać, na czym polegają szczegółowe założenia tej koncepcji. W niniejszym artykule zajmiemy się natomiast problematyką jego przekładu na języki obce, ponieważ jest to zagadnienie do tej pory nieporuszone, które pozwoli zainicjować drogę w kierunku rozszerzenia teorii na cały europejski wiersz wolny. Pytanie, które będzie nas prowadziło przez kolejne rozważania, można sformułować mniej więcej tak: co dzieje się z układem graficznym wersyfikacji w procesie tłumaczenia dzieła z jednego języka na drugi? Czy układ ten zostaje po prostu mechanicznie przepisany z tekstu na tekst, czy może on również podlega obowiązкови przekładu – a jeśli tak, to jakie uwarunkowania o tym decydują?

1.

W tomiku Pierre’a Reverdiego *Main d’œuvre*, wydanym w roku 1949, znalazł się między innymi utwór *Portrait*, który przyciągnął uwagę Julii Hartwig. Jeśli sporządzone przez nią tłumaczenie przeczyta się równoległe z oryginałem, dadzą się zauważyć dość wyraźne różnice między fragmentem francuskim i polskim. Dotyczą one – co znamienne – nie słów, lecz wersyfikacji:

Des fleurs de couleurs	Kolorowe kwiaty
Des feux	Ogień
La main ramenait des lignes	Ręka wyrzucała linie
à travers l’eau	Poprzez wodę
L’air	Powietrze
Des lignes vivantes dans la nuit	Linie żyjące wśród nocy
La pire des choses	Najgorsze z wszystkiego
Pierre Reverdy, <i>Portrait</i> ²	<i>Portret</i> (przeł. Julia Hartwig) ³

Dwukrotne użycie w tekście francuskim rzeczownika „ligne” (linia) może być jednym z przykładów potwierdzających obserwację Isabelle Chol, że wyraz ten był dla Reverdiego słowem kluczem – z jednej strony, sygnalizującym zgłębiane w jego twórczości pytania ontologiczne;

¹ Por. Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków: Universitas, 2004), *passim*.

² Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, red. Étienne-Alain Hubert (Paris: Flammarion, 2010), tom 2, 184. Struktura graficzna utworu tożsama z wydaniem, na którym opierała się Hartwig: Pierre Reverdy, *Main d’œuvre: poèmes 1913–1949* (Paris: Mercure de France, 1949), 216.

³ Pierre Reverdy, *Poezje wybrane*, tłum. Julia Hartwig (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986), 128.

z drugiej zaś, zwracającym uwagę na samą semantykę zapisu wersów⁴. Wystarczy wszelako jeden rzut oka na tekst, by dostrzec, że Julia Hartwig nie odwzorowała dokładnie graficznej kompozycji linijek. Wprawdzie zarówno w pierwowzorze, jak i w jego przekładzie słowa zostają wyrównane do jakiejś linii; są to jednak w obu wypadkach zupełnie różne linie – tak pod względem wizualnym, jak i pod względem sugestii znaczeniowej.

W tłumaczeniu na język polski dwukrotne powtórzenie rzeczownika „linie” koresponduje z dwójgiem uszeregowania pionowych: jedynym – łączącym linijki przyległe do lewego marginesu, oraz drugim – kojarzącym ze sobą wersy środkowe: czwarty, piąty i siódmy. Dzięki tym wyrównaniom możliwe stają się składniowe związki na odległość⁵ i „transwersalne relacje znaczenia”⁶, które w wierszu numerycznym osiągnąć bywają często za pomocą rymu⁷, tutaj natomiast zawdzięczają swoje istnienie zapisowi. Wers szósty kontynuuje bowiem treść wersu trzeciego nie tylko za sprawą relacji syntaktycznej i nie tylko dzięki anadiplozie rzeczownika „linie”, lecz także z uwagi na swoją przynależność do tej samej grupy linijek. Zgodność rozwiązań poetyckich w segmentach wyrównanych do lewego marginesu zachęca następnie do przypuszczeń, że również wyrażenia środkowe – „Poprzez wodę”, „Powietrze” i „Najgorsze z wszystkiego” – tworzą razem zbiór wersów obsługujących jakiś wspólny wątek myślowy.

Niczego takiego nie ma oczywiście w oryginale, co nie oznacza, że tekst francuski został pozbawiony jakichkolwiek graficznych uporządkowań. Zostały one jednak rozplanowane inaczej niż w przekładzie. Oprócz słów „Des feux” (ogień) i „L’air” (powietrze), skojarzonych wzajemnie identycznym odstępem od lewego marginesu, w cytacie z pierwowzoru da się zaobserwować także linię ukośną. Wersy trzeci, czwarty i piąty tworzą grupę wyrażen, które wędrują miarowo w prawo, a jednocześnie ulegają optycznemu skróceniu.

Czy te różnice są istotne?

Żeby udzielić na to pytanie odpowiedzi, wypada wrócić do roli wyrazu „ligne” w twórczości Reverdiego, w której przywołany rzeczownik stanowił jedno ze słów kluczy określających próg śmierci, a w konsekwencji także horyzont, za który chciałyby zajrzeć ludzkie dociekania na temat trwałości istnienia. Zdaniem Michela Collota po zgonie ojca poetę przytłaczało wieloletnie poczucie pustki. Nie było to wyłącznie doświadczenie braku kogoś bliskiego. Była to świadomość, iż ukochany człowiek oddalił się w stronę rzeczywistości, która nie przedstawiała się Reverdiemu inaczej niż jako wielka próżnia i która w związku z tym znalazła w jego twórczości graficzną ilustrację w postaci białych miejsc w zapisie utworu. W latach 20. ubiegłego wieku pod wpływem religijnego nawrócenia poeta przeredagował część dotychczasowych wierszy, zdobywając się na odwagę zastąpienia w niektórych linijkach przestrzeni pustej słowami, co

⁴ Por. Isabelle Chol, *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)* (Genève: Droz, 2006), 38–40.

⁵ O różnych „działaniach performatywnych w procesie odbioru” wiersza wolnego pisze Krzysztof Skibski, „Relacyjność składniowa wersów w wierszu wolnym”, w *Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017).

⁶ Posługując się tym określeniem, teorię rytmu Henriego Meschonnicza referuje Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014), 35.

⁷ Por. Lucylla Pszczołowska, *Rym* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972), 52–58.

w jakiejś mierze pozwoliło zwerbalizować semantykę wcześniejszych przemilczeń, lecz nie usunęło bolesnych pytań, które teraz nieco chętniej znajdowały swój wyraz w sferze poetyckiego obrazowania. Podstawową reprezentacją śmierci pozostał widok zachodzącego słońca, przedstawiany jako moment, w którym podświetlona zostaje granica horyzontu. Jak pisze Collot, w utworach eksponujących ten wątek miejsce na bezkresie, gdzie zstępuje czerwona kula, „jawi się jako otchłań, w której znika światło”⁸, a „cała przestrzeń wydaje się podlegać przyciąganiu przez czeluść otwartą na horyzoncie i podrywającą się jak «wołanie wiatru» zmiatającego pejzaż”⁹.

Co istotne, okres nawrócenia nie doprowadził do zapełnienia tekstem wszystkich pustych miejsc. Nadal bowiem granica oddzielająca czerń zapisanych wyrazów od bieli pozostałej reszty strony stanowiła podstawowy artystyczny ekwiwalent niedającego się przeciąć związku pomiędzy tym, co w scenerii zachodzącego słońca przedstawia się widzom jako wciąż należące do świata materii, a gasnącą przyrodą, której wzrok już nie dostrzega, ponieważ wydaje się zawleczona za próg horyzontu, w miarę jak wydłużają się cienie mistycznej nocy.

Poeta demonstrował tę granicę w różny sposób, starając się nie przenosić układu wersów z jednego utworu do drugiego, co jednak nie zapobiegło wykształceniu się rozmaitych tendencji kompozycyjnych, wymienianych przez Collota. W ich gronie warto zwrócić uwagę na jedną, polegającą na „stopniowym przesunięciu w prawo z ostrym skróceniem ostatniego wersu”¹⁰. Jest to bowiem właśnie ten typ relacji, który połączył wersy trzeci, czwarty i piąty w cytowanej wersji francuskiej. W uzyskaniu kształtu odwróconego stożka pomogły tu Reverdiemu rozmiary wyrazu „air”, czego nie sposób osiągnąć za pomocą dość długiego w zapisie polskiego słowa „powietrze”. Niezależnie jednak od powodów, dla których tłumaczka zmieniła układ linii w tekście, pozostaje faktem, że w ślad za likwidacją pierwotnych stosunków graficznych, również semantyczna sugestia przekraczania granicy została w przekładzie zgubiona.

Jeśli można powiedzieć za Collotem, że w utworach Reverdiego „agonia słońca jest codziennym powtórzeniem śmierci ojca”¹¹, to wolno też dodać, że stanowi ona zarazem wyjściowy koncept dla znacznie bardziej uniwersalnych rozważań nad kondycją każdego w zasadzie bytu, który poeta rozpatruje w dwóch ontologicznych usytuowaniach: w istnieniu obecnym (doświadczalnym i postrzegalnym) oraz w postaci obiektu pochłoniętego przez pustkę. Świadomość tej pustki nie wynika przy tym z empiryzmu, materializmu czy nihilizmu. Odzwierciedla raczej niepokój podmiotu, który widzi, jak wszystkie rzeczy podlegają jej przyciąganiu, lecz nie potrafi zobaczyć ich dalszych losów po przekroczeniu krawędzi między jednym stanem a drugim. Byt już w swoim aktualnym funkcjonowaniu jest egzystencjalnie zasysany przez otchłań, co w pewien osobliwy sposób ją ujawnia, poetę zaś inspiruje do zapisywania sił metafizycznej dynamiki za pomocą czarnych wersów, których słowa zdają się prowadzić wzrok czytelnika w kierunku białej reszty strony.

⁸ Michel Collot, „L’horizon typographique dans les poèmes de Reverdy”, *Littérature* 46 (1982): 51.

⁹ Collot, 52.

¹⁰ Collot, 51.

¹¹ Collot.

¹⁴Theo Hermans, *The Structure of Modernist Poetry* (London: Croom Helm, 1982), 161.

wi chwiejny punkt równowagi”¹⁵, o tyle w utworze jako całości można się dopatrzeć kształtu owalnego, któremu w warstwie werbalnej odpowiada „znaczenie okrągłości sugerowane przez *goutte* [kroplę] i *soleil* [słońce]”¹⁶. Analiza napięcia wynikającego z działania antagonistycznych sił prowadzi Chol do następującego wniosku: „Pisanie przestrzeni jest więc napędzane dwoma przeciwstawnymi dążeniami: poszukiwaniem stabilności przechodzącej w symetrię oraz brakiem pełni, w sensie konkretnym i abstrakcyjnym, które spotykają się w punkcie równowagi i w tym wszystkim, co zakłada kruchość”¹⁷.

Skierujmy teraz uwagę na przekład, zadając sobie pytanie, ile z tych treści udało się przetransponować. O ile Chol miała prawo dostrzec owal w graficznym układzie linijek pierwowzoru, o tyle nie sposób dojść do podobnej obserwacji, przyglądając się wersji polskiej. Wyraz „Południe” spoczywa wprawdzie w powietrzu (tak samo, jak wisiał w próżni francuski rzeczownik „Midi”), lecz odsunięcie go od lewego marginesu o tę samą odległość, co w wypadku linijki „diamenty”, zdaje się sugerować między nimi zupełnie inny charakter uporządkowania, niż zamierzono w oryginale. Linijka „Des diamants”, przesunięta przez Reverdiego daleko w prawo, była wszak wyrazem tendencji, którą Chol nazywa „pragnieniem zdecentralizowania i rozładowania segmentów graficznych”. Sam środek tekstu francuskiego został dzięki temu opróżniony z wyrazów, a że otaczające go rzeczowniki w liczbie mnogiej dobrano starannie tak, by nazywały wielość zjawisk promieniujących blaskiem – krople, gwiazdy, diamenty, błyszczące oczy – odbiorca, kojarząc to, co czyta, z tym, co widzi, miał prawo rozpatrywać analogię między odległością, jaką przemierza jego wzrok w poszukiwaniu liter, a nieskończonością, w stronę której ucieka opisywane w utworze światło. Przypomina się w tym miejscu opinia Collota na temat strategii operowania przez poetę bielą: „Odejść w stronę horyzontu to przyłączyć się do śmierci zachodzącego słońca. W tym kontekście wypełnienie utworu powietrzem bieli zwielokrotnia «efekty oddalenia»”¹⁸.

„Wypełnianie utworu powietrzem” było zresztą praktyką większej liczby poetów modernistycznych. Reverdy nie dysponował patentem na swoje rozwiązania i nie miał ich na wyłączność. Paul Claudel poświęcił temu zagadnieniu obszerny ustęp swojego eseju *Filozofia książki* z 1925 roku:

Biel nie jest więc dla utworu jedynie materialną koniecznością narzuconą z zewnątrz. Stanowi ona wręcz warunek jego istnienia, jego życia i jego oddychania. Wiersz to wers, który się zatrzymuje – nie dlatego, że dotarł do materialnej granicy i brakuje mu miejsca, lecz dlatego, iż jego wewnętrzny przekaz jest kompletny, a jego walor wyczerpany. Pomiędzy całością wiersza a stroną, która go zawiera (tacą, na której jest nam prezentowany, jak japońskie naczynia, które ujmują cały krajobraz w miniaturze) istnieje niejako muzyczna relacja¹⁹.

Skojarzenie bieli z powietrzem znajdujemy także w innych literaturach europejskiego modernizmu – na przykład niejedną raz w cyklu *The Cantos* Ezry Pounda:

¹⁵Chol, *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, 52.

¹⁶Chol.

¹⁷Chol.

¹⁸Collot, „L’horizon typographique dans les poèmes de Reverdy”, 53.

¹⁹Paul Claudel, „La Philosophie du livre”, w *Œuvres en prose*, wyd. Jacques Petit, Charles Galpérine (Paris: Gallimard, 1965), 77.

W centrum cytowanego urywka utworu oryginalnego – tam, gdzie dokoła mówi się o róży wiatrów i o wietrze libijskim (*libeccio*) – rozpościera się poszarpany pas przestrzeni pustej, który zakłóca ciągłość tekstu i nie pomaga blakającym się oczom czytelnika w znalezieniu szybkiej odpowiedzi na pytanie, jaką kolejność lektury wyznaczono w utworze dla rozproszonych segmentów. Sosnowski, umieszczając pierwsze wystąpienie frazy „tira libeccio” w środku wersu, tak aby zachodziła na wszystkie sąsiadujące segmenty, zaprowadził między nimi linearny porządek, uspokoił lekturę i zlikwidował problem.

2.

Przytoczone do tej pory przykłady stanowią ilustrację trwałej tendencji polegającej na nie zawsze pieczołowitym stosunku tłumaczy (lub ich wydawców) do graficznej kompozycji wiersza wolnego. W niektórych sytuacjach zastosowanie się do pierwowzoru wydawało się zadaniem stosunkowo prostym, wymagało bowiem niemal mechanicznego przeniesienia odległości tekstowych z wersji angielskiej czy francuskiej do polskiej, a jednak – pomimo tej łatwości – zostało częściowo lub całkowicie poniechane. Jedną z przyczyn braku precyzji mógł stanowić stan świadomości wersologicznej samych poetów, a więc wcale nie translatorów, lecz twórców dzieł oryginalnych. Osoba dokonująca przekładu miała przecież prawo wziąć za dobrą monetę tytuł cyklu *The Cantos*, odwołujący się bezapelacyjnie do tradycji melicznych. Wolno jej też było traktować serio deklaracje Pounda na temat muzyczności, jaką miał się cechować wiersz wolny²⁵, kojarzony z tą ideą od czasu francuskich symbolistów. Już pod koniec XIX wieku muzyczność znalazła kodyfikację teoretyczną, co w znacznym stopniu zaprogramowało przyszłe poglądy na temat tego zjawiska.

Gustave Kahn, który zawsze przedstawiał się jako wynalazca francuskiego wiersza wolnego, a z pewnością był jego pierwszym teoretykiem, pisał, że „poeta mówi i pisze dla ucha, nie dla oczu”, a ów nowy wiersz charakteryzował jako „najkrótszy możliwy fragment odzwierciedlający zatrzymanie głosu i zatrzymanie sensu”: *voix i sens*, dźwięk i znaczenie, to dwa definiujące go kryteria. *Vers libre* symbolizmu konstituuje się zatem jako rytmiczna i logiczna jedność, bez przywiązywania jakiegokolwiek wagi do wymiaru wizualnego czy graficznego. Poezja symbolistyczna, napędzana silnymi aspiracjami muzycznymi, charakteryzuje się przeto wyrafinowanymi poszukiwaniami rytmicznymi i foniczno-brzmieniowymi, dzięki którym poeci mieli ambicję stworzyć prawdziwą i właściwą „słowną muzykę”²⁶.

W gronie pierwszych teoretyków wiersza wolnego można też wymienić Édouarda Dujardina, który powstanie tego zjawiska wyjaśniał następująco: „skoro fraza muzyczna wywalczyła sobie wolność dla rytmu, należy również zdobyć analogiczną wolność rytmiczną dla wiersza”²⁷. Nie chodziło przy tym o wolność w sensie swobody prowadzenia myśli. T. Navarro Tomás, hiszpański wersolog z połowy XX wieku, widział na pierwszym planie raczej to, że „w wierszu wolnym czynnik, który artystycznie porządkuje słowa w odpowiednie grupy, opiera się na

²⁵Por. Chris Beyers, *A History of Free Verse* (Fayetteville: The University of Arkansas Press, 2001), 20.

²⁶Elena Coppo, „Pour l'oreille o pour l'oeil. Il verso libero di Laforgue e Claudel”, w *Oralità e scrittura: i due volti delle parole*, red. Teresa Cancro, Chiara De Paoli, Francesco Roncen, Valeria Russo (Padova: Padova University Press, 2019), 144.

²⁷Édouard Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre* (Paris: Mercure de France, 1922), 63.

następstwie podstaw psychosemantycznych, którymi poeta, intuicyjnie lub intencjonalnie, dysponuje jako efektem wewnętrznej harmonii, kierującej nim w tworzeniu dzieła²⁸. Była to zatem wolność od metrycznych reguł, ale nie od własnych impulsów, podsuwających twórcy mentalne przymusy rytmiczne²⁹.

Zapis utworu miał tu pełnić funkcję drugorzędną. Robert Pinsky ujął jego rolę krótko: „wers to wokal, dźwięk; układ typograficzny to zapis tego dźwięku”³⁰. Zarazem jednak oczekiwania poetów wobec drukowanej formy dzieła były nader wygórowane. Wersyfikacja Paula Claudela brała za cel „odtworzenie rytmu językowego, zależnego od rytmu fizjologicznego – serca i oddechu – który z kolei jest wyrazem uniwersalnego rytmu vitalnego”³¹. Warto tu na marginesie wspomnieć, że jeszcze przed Claudelem polski teoretyk wiersza Stanisław Młeczko za idealne narzędzie do odzwierciedlania rytmów fizjologicznych uważał grecki heksametr. Jego zdaniem, współczesnym czytelnikom wystarczy poprawnie wyrecytować *Iliadę* lub *Odyseję*, by usłyszeć „uderzenia serc czterdziestu pokoleń narodu greckiego. Możemy wsłuchiwać się tu w bicie serca ludzi, żyjących przed trzema tysiącami lat”³². Bolesław Leśmian, który w swoich esejach teoretycznych umieścił często cytowane zdanie, że „wszelkiemu procesowi istnienia towarzyszy ruch rytmiczny”³³, w praktyce literackiej meandry tego ruchu starał się odciskać w sztywnej strukturze sylabizmu i sylabotonizmu. Twórcy wiersza wolnego mieli w zasadzie cel podobny. Oni również chcieli podporządkować wersyfikację „czystej ekspresji osobistego rytmu”³⁴, ale zarazem swoje utwory wolli „komponować w sekwencji frazy muzycznej, a nie w sekwencji metronomu”³⁵. „Wygląd, jaki wiersz przyjmuje na stronie”, miał „za zadanie uczynić ten rytm widocznym”³⁶. W ten sposób narodził się pogląd, że „w wierszu wolnym graficzna kompozycja utworu stanowi coś w rodzaju partytury muzycznej, która pozwala zorientować się w obowiązujących miarach i dzięki temu dostrzec wartości rytmiczne”³⁷.

²⁸T. Navarro Tomás, *Métrica española, Reseña histórica y descriptiva* (Madrid: Guadarrama, 1956), 454.

²⁹Stoją za tym poglądem liczne wypowiedzi poetów referujących doświadczenie bycia owładniętym przez narzucające się im wewnętrznie rytmy. Część opinii (Paula Claudela, Paula Valéry’ego, Juliana Przybosia, Czesława Miłosza) cytuje Joanna Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak) (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010), 22, 39–40, 131, 208–209. Niektóre z tych wypowiedzi wiążą się z przekonaniem, że wiersz wolny — z punktu widzenia autora — ma swoje przedtekstowe stadium istnienia, które być może zostało nazwane w tytule utworu Urszuli Kozioł, „Przedwiersze” w *Stany nieoczywistości* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999), 90. Stadium to doświadczane jest nierzadko w sferze raczej wewnętrznego dotyku niż słuchu, co w poezji Krystyny Miłobędzkiej bywa porównywane z odczuwaniem embrionu w łonie matki. Por. Sadowski, „Potyczka we wsi Wiersze», czyli wersyfikacja jako temat poezji najnowszej”, w *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, red. Agnieszka Waligóra (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021), 55–57. Na temat somatycznego podłoża wersyfikacji por. też. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, *passim*.

³⁰Robert Pinsky, *The Sounds of Poetry. A Brief Guide* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998), 109.

³¹Coppo, „Pour l’oreille o pour l’oeil. Il verso libero di Laforgue e Claudel”, 153. Por. Joanna Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak), 21–22.

³²Stanisław Młeczko, *Serce a heksametr, czyli geneza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego* (Warszawa: Wende, 1901), 44. Por. omówienie koncepcji w pracach: Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak), 111–113; Sadowski, „Psychofizjologia rytmu Stanisława Młeczki”, w *Sensualność w kulturze polskiej*, publikacja 14 marca 2012, <http://sensualnosc.bn.org.pl> (dostęp 24 czerwca 2021); Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, 24–26.

³³Bolesław Leśmian, *Szkice literackie* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959), 84.

³⁴Victoria Utrera Torremocha, „Tipografia y verso libre”, *Rhythmica* 2, nr 2 (2004): 257.

³⁵Charles O. Hartman, *Free Verse: An Essay on Prosody* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 130.

³⁶Coppo, „Pour l’oreille o pour l’oeil. Il verso libero di Laforgue e Claudel”, 148.

³⁷Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana* (Bologna: Il Mulino, 2011), 16.

Służebna rola przydzielona zapisowi okazała się jednak z dwóch powodów problematyczna. Po pierwsze z tego względu, na który zwrócił uwagę Michaił Gasparow: „Rzecz w tym, że w ten sposób unicestwia się granica między tworzeniem a wygłaszaniem wierszy, wiersz wtapia się w deklamację, stając się wyłącznie jednym z jej elementów”³⁸. Po drugie dlatego, iż odrzucenie metrum wiązało się przecież z poczuciem jego nieadekwatności w stosunku do artystycznych tęsknot wobec utworu. Wiersz wolny miał uzewnętrzniać rytmy niewypowiadalne w wersyfikacji regularnej, tłumione przez jej metryczne ujednolicenia³⁹. W związku z tym, szczególnie w okresie wpływów Marinettiego i Apollinaire’a, poeci dążący do przekazania czytelnikowi melodycznych fluktuacji mowy i jej falującej amplitudy stawali na rzęsach, by w jakiś sposób zakłócić typografię, wydusić z niej, wyszarpać zdolność do emanowania takim brzmieniem, jakiego „życzył sobie poeta”⁴⁰. W wywieraniu presji na odbiorcę z pomocą spieszyła teoria literatury. W eseju powstałym w 1945 roku Kazimierz Wyka pisał:

Graficzny wygląd całości jest czymś na podobieństwo muzycznej notacji, wskazującej wymagane przez poetę sensy logiczne i spadki głosu. I dlatego właśnie nie jesteśmy w prozie, ponieważ wyglądem notacji rządzi swoista, celowa dyrektywa twórcza. Dyrektywę tę trzeba odkryć, trzeba się jej doczytać, ażeby wiedzieć, jakie napięcie rytmiczne kieruje układem⁴¹.

Dwukrotne użycie w tym cytacie wyrazu „dyrektywa” (który powraca zresztą w dalszej części wywodu) oraz dwukrotne również powtórzenie „trzeba” współtworzy coś w rodzaju operacji ratunkowej, przeprowadzanej w poczuciu, że to wszystko, do czego nie zdołała nakłonić odbiorcy poezja, musi być wyegzekwowane przez teorię. Samo ryzyko, że układ graficzny może wywołać w lekturze inne skojarzenia dźwiękowe niż te zamierzone przez poetę, badacz literatury czuje się tu w obowiązku wyprzedzić swoim upomnieniem, czyniąc wersologię ostatnim przyczółkiem poetyki normatywnej, wydającej wszelako swoje nakazy nie autorom, lecz czytelnikom. Paradoksalnie jednak, sugerowanie różnicy między tym, co publiczność faktycznie przeczytała, a tym, czego winna się była „doczytać”, w coraz większym stopniu eksponowało problem zapisu. W celu drożnej komunikacji z odbiorcą, mającej w zamierzeniu transferować do jego wyobraźni zniuansowaną, idiomatyczną „muzykę poezji”, „odrębną dla każdego utworu”⁴², moderniści zamknęli się bowiem mimowolnie w dość sztywnej konwencji (mniej znormalizowanej niż metrum, nadal jednak schematycznej), jaką określała technologia druku, a jeszcze ściślej – maszyna do pisania. Na nieprzypadkową koincydencję tego nowego wynalazku z momentem popularyzacji wiersza wolnego zwraca uwagę Richard Andrews:

pojawienie się maszyny do pisania pod koniec XIX wieku dało poetom okazję do układania słów na stronie w partyturę z bliższym podobieństwem do muzycznych zasad komponowania, a przeto także wyrażać i odzwierciedlać rytmy inne od konwencjonalnych, regularnych rytmów, które wcześniej dominowały w poezji. Maszyna do pisania pozwalała dokładnie odmierzać odstęp między literami, słowami i linijkami, sugerując dokładniej czas trwania kompozycji i recytacji⁴³.

³⁸Михаил Леонович Гаспаров, *Очерк истории европейского стиха* (Москва: Фортуна, 2003), 232.

³⁹Por. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, 32–34.

⁴⁰Julian Przyboś, *Linia i gwar. Szkice* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959), tom 2, 261.

⁴¹Kazimierz Wyka, „Wola wymiernego kształtu”, w *Rzecz wyobraźni* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977), 233.

⁴²T.S. Eliot, „Muzyka poezji”, w *Szkice krytyczne*, przeł. Maria Niemojowska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 49.

⁴³Richard Andrews, *A Prosody of Free Verse: Explorations in Rhythm* (New York: Routledge, 2017), 25. Wyróżnienie oryginalne.

Do poetów, którzy za pomocą zwiększonych spacji między wyrazami chcieli podpowiadać oczekiwane miary deklamowania, należał między innymi Pound⁴⁴. Jeśli tak się rzeczy mają, wówczas zadanie tłumacza polega nie tyle na dokładnym skopiowaniu układu graficznego, ile na wymuszeniu tej samej sugestii recytacyjnej w odbiorze. W polskiej wersologii czynnikiem dodatkowo konserwującym pogląd o służebnej roli zapisu było silne dziedzictwo tradycji romantycznej, podkreślającej kluczową rolę głosu poety⁴⁵. Z tego powodu stosunkowo późno zdano sobie sprawę, że wbrew nadziejom na utrwalenie melodycznej niepowtarzalności wiersza wolnego, jedynym wersyfikacyjnym zjawiskiem, jakie maszyna do pisania pozwala skutecznie przekazać czytelnikowi, jest układ tekstu na stronie. O ile więc za granicą pierwsza próba opisu wiersza wolnego jako poezji dla oka ukazała się w roku 1980⁴⁶, o tyle w Polsce podobne prace zaczęły się pojawiać dopiero na przełomie XX i XXI wieku⁴⁷ – w momencie, gdy maszyna do pisania odchodziła już do przeszłości.

3.

Zadajmy jednak pytanie, czy przekład wiersza wolnego, pojmowanego nie jako tekst muzyczny czy melodyczny, lecz jako tekst graficzny, wymaga z zasady ścisłego odwzorowania wyglądu oryginału.

Zanim padnie odpowiedź, zwróćmy uwagę na ciekawą rzecz. Niezależnie od tego, że nie da się zaprząć zapisu do spełniania funkcji fonografu, rejestrującego idiomatyczną melodykę zamierzoną przez poetę, to sam fakt incydentalności struktury – nie akustycznej jednak, lecz wizualnej – zostaje w tekście graficznym osiągnięty. W przestrzeni druku udaje się więc uzyskać podobny skutek do tego, który w sferze językowej scharakteryzował przed laty Edward Balcerzan, opisując sytuację komunikacyjną w poezji Juliana Przybosa:

Chodzi o to, aby znaki języka, wyrwane mowie potocznej, „osaczyć sobą”, „skazać na siebie”: zamknąć w tak „urządzonej” sieci współodniesień, w takim, jak mówi Przybóś, „polikondensacie językowym”, aby każdy składnik tekstu okazał się elementem niewymiennym. Znakiem nie do zastąpienia. Właśnie niewymiennosc słów stanowi ową gwarancję upragnionej niepowtarzalności modelu. Powtórzyć dany model komunikacyjny znaczyłoby: przepisać „słowo w słowo” cały tekst danego wiersza. A to już nie jest naśladownictwo. To już jest ordynarny, „kryminalny” plagiat⁴⁸.

W tekście graficznym ów model angażuje nie tyle śpiewaka i słuchacza, ile dwóch partnerów komunikacji, których spojrzenia zatrzymały się na tej samej stronie książki. Autor i czytelnik mogli się nigdy nie spotkać i mogli nie mieć nawet szansy przejść obok siebie, bo jeden tworzył,

⁴⁴Por. Beyers, *A History of Free Verse*, 31.

⁴⁵Nie bez znaczenia jest również to, że podwaliny pod polską wersologię kładli wychowawcy romantyków: Józef Elsner (nauczyciel Fryderyka Chopina) i Józef Franciszek Królikowski. Żywność ich myśli w XX wieku przedłużyły, niezależnie od werwy polemicznej, rozważania najwybitniejszej polskiej badaczki wiersza — Marii Dłuskiej, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), tom 1, 299–306.

⁴⁶Por. Otto Lorenz, *Poesie fürs Auge*, w Hans-Jost Frey, Otto Lorenz, *Kritik des freien Verses* (Heidelberg: Lambert Schneider 1980).

⁴⁷Por. Artur Grabowski, „Czemuż to wiersze pisze się wierszem?”, *Pamiętnik Literacki* 86, nr 3 (1995); Sadowski, *Tekst graficzny Białoszewskiego* (Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 1999), *passim*.

⁴⁸Edward Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1972), 191. Wyróżnienia oryginalne.

dajmy na to, stulecie temu, a drugi żyje dzisiaj, a jednak łączy ich percepcja jednej przestrzeni, składając się niejako na wspólne wydarzenie, na które przychodzą z dwóch różnych czasów. Jak każde wydarzenie literackie, struktura tej przestrzeni, przepisana do innego utworu, byłaby elementem plagiatu. Sprawy przybierają jednak odmienny obrót w momencie translacji. Precyzyjne przeniesienie konstrukcji tekstu graficznego do przekładu nie jest procederem kryminalnym. Stanowi wysłane obcojęzycznemu czytelnikowi zaproszenie na to samo wydarzenie, w ramach którego dany wiersz wolny obejmowany jest wzrokiem i poety, i tłumacza.

Translacja linijek tekstu graficznego nie musi zatem przebiegać etapami (najpierw autor oferuje jakąś formę czytelnikowi, by ten w kolejnym kroku stworzył drugą formę, będącą przekładem adresowanym do cudzoziemca), lecz w warstwie wersyfikacyjnej wszystko może się rozegrać w ramach jednego układu komunikacyjnego. Do spotkania dwóch podmiotów dosiada się po prostu ktoś trzeci: odbiorca przekładu. Wiersz wolny w przysługujących mu obszarach władzy budzi tym samym nadzieje na ziszczenie się snów o sytuacji sprzed wieży Babel. O ile tłumaczenie wiersza numerycznego zaczyna się częstokroć od znalezienia w drugim języku semantycznego czy funkcjonalnego ekwiwalentu (np. polski 13-zgłoskowiec uznaje się zwykle za równoważny francuskiemu aleksandrynowi), o tyle tekst graficzny nie wymaga odpowiednika. W literaturach cywilizacji europejskiej stał się po prostu ważną częścią międzynarodowego języka poetyckiego i nie trzeba go przeprowadzać przez granicę, zatrudniając fachowych translatorów.

Powróćmy jednak do wcześniejszego pytania i zadajmy je w nieco inny sposób: czy każde odstępstwo tłumacza od wyjściowej kompozycji tekstu graficznego należy uznać za wersyfikacyjny błąd – tak jak pominięcie sylaby wymaganej przez metrum było zgrzytem (zamierzonym lub przypadkowym) w wierszu sylabotonicznym?

Trzeba niestety skonstatować, że do takich błędów dochodzi dość często, a dzieje się tak z różnych powodów: niejednokrotnie – z winy samych tłumaczy, nierzadko – na skutek oględnego stosunku wydawców do niuansów typograficznych, a w jakiejś mierze także za sprawą wersologów, którzy tolerują w dydaktyce szkolnej i akademickiej mocno ugruntowane, lecz nieadekwatne koncepcje wiersza wolnego. Tym niemniej podana tu odpowiedź na pewno nie dotyczy wszystkich przypadków, a być może nie wyjaśnia nawet połowy graficznych różnic między podstawą a przekładem. Można bowiem wskazać co najmniej trzy okoliczności, które tę relację nader komplikują.

Po pierwsze, jeśli chodzi o przekaz wersyfikacji, międzynarodowa czytelność wiersza wolnego czyni tłumacza nadmiarowym uczestnikiem układu komunikacyjnego. W tekście graficznym przestrzeń objęta spojrzeniem na dzieło tworzy bowiem warunki do bezpośredniego porozumienia między poetą i zagranicznym odbiorcą, nawet jeżeli ten drugi nie rozumie słów utworu w obcym dla siebie języku. Spełnienie marzeń o doskonale przezroczystym przekładzie okazuje się uśmiercać tłumacza, dla którego jedynym sposobem na odzyskanie podmiotowości jest uczynić rysę na tym idealnym obrazie.

Po drugie, należy pamiętać, że w obrębie norm typograficznych, będących dla wiersza wolnego materiałem, nie obowiązuje w świecie alfabetu łacińskiego czy cyrylicy pełna jednorodność. Na przykład emfaza, którą w książkach polskich oznacza się tradycyjnie drukiem rozstrzelonym, w publikacjach angielskich jest przeważnie sygnalizowana kursywą. Tłumacz, zastając któreś z tych oznaczeń w dziele, staje przed decyzją, co przełożyć: wygląd danej formy czy zawarty w niej przekaz.

Tą zaś drogą dochodzimy do przyczyny trzeciej. Tak jak w poezji tradycyjnej nie ma czegoś takiego, jak czysta, samodzielna wersyfikacja, ponieważ wiersz numeryczny stanowi z zasady brzmieniową organizację jakiejś wypowiedzi językowej (lub przynajmniej opartej na glosolaliach, neologizmach czy onomatopejach), tak też teksty graficzne pozbawione słów, operujące wyłącznie znakami interpunkcyjnymi – choć istnieją – należą do zdecydowanej mniejszości. Utwór pisany wierszem wolnym prawie zawsze prezentuje zatem rezultat współpracy wyglądu i przekazu, przy czym nie jest to wyłącznie relacja: wygląd druku *contra* przekaz werbalny; jest to w istocie zależność kilkupiętrowa, uwzględniająca nadto w przekazie werbalnym jego różnorodną formę (gatunkową, składniową, fonetyczną), a w wyglądzie druku – ewokowane przezeń treści semantyczne. Wreszcie składnia danego języka nie zawsze musi pozwalać na graficzną segmentację w takich miejscach, które są akceptowalne w innym języku. I właśnie złożony charakter tych współodniesień może odpowiadać za lwią część sytuacji, w których tłumacz świadomie i celowo decyduje się odstąpić od wyglądu oryginału.

Sytuację taką przeanalizujemy, biorąc pod uwagę dwa konkurencyjne rozwiązania, przyjęte przez Sosnowskiego i Niemojowskiego w przekładzie króciutkiego fragmentu z I pieśni *The Cantos*.

“ Stand from the fosse, leave me my bloody bever
“ For soothsay. ”

And I stepped back,

I⁴⁹

Odstąp od tego dołu, daj mi mój krwawy trunek,
Bym wieszczyl.”

I odstąpiłem,

(przeł. Andrzej Sosnowski)⁵⁰

Odstąp od fosy, pozwól mi napić się krwi,
A przepowiem.”

Odszedłem tedy,

(przeł. Jerzy Niemojowski)⁵¹

U Sosnowskiego przekład wersyfikacji jest wierny: w pierwszych w dwóch liniijkach widać poszukiwanie tej samej liczby wyrazów co u Pounda, mających na dodatek podobną liczbę sylab; linijka trzecia zachodzi zaś na drugą w analogiczny graficznie sposób. Precyzyjne wydają się również leksykalne odpowiedniki słów użytych w linijce trzeciej: „I” oznacza z grubsza to samo co „And”, „odstąpiłem” jest zaś faktycznie najbliższym możliwym odzwierciedleniem angielskiego „I stepped back”. Oprócz tego, że komunikuje podstawowe dla tej frazy znaczenie wycofywania się w powściągliwość, to etymologicznie łączy się z leksem „stopa”, wskazując na niewielką odległość tego ruchu (o stopę właśnie), tak jak w angielskiej podstawie słowo „stepped” sugeruje pojedynczy krok czyniony stopą.

⁴⁹Pound, *The Cantos* (1993), 4. Skład tożsamy z wydaniem: Pound, *The Cantos* (1975), 4. Struktura cytowanych linijek analogiczna jak w publikacji: Pound, *A Draft of XVI Cantos*, 6. "Canto IV" and "Canto I" by Ezra Pound, from THE CANTOS OF EZRA POUND, copyright ©1934 by Ezra Pound. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.

⁵⁰Pound, *Pieśni*, 7.

⁵¹Pound, *Poezje*, 158.

Niemojowski nie był tak skrupulatny, lecz to nie oznacza jeszcze gorszego przekładu. Wprawdzie w przyjętej przez niego wersji w samej linijce trzeciej można wskazać co najmniej kilka różnic z oryginałem: ekwiwalent „And” w postaci wyrazu „tedy” nie rozpoczyna frazy, lecz ją kończy, zaś słowo „Odszedłem”, choć odpowiada niewątpliwie drugiemu ze znaczeń angielskiego „I stepped back”, zgubiło szereg innych elementów pierwowzoru – etymologiczne odniesienie do kroku, semantykę niewielkiej odległości (odejście stanowi raczej całą sekwencję kroków), a także sens powściągnięcia uczuć. Również minimalne wcięcie przed linijką nie oddaje wystarczająco dobrze stosunków przestrzennych rysujących się w utworze Pounda. Można rzec: trudno popełnić w tak krótkim wersie więcej niedokładności. Paradoksalnie jednak cała ta seria różnic składa się na spójną, choć nieoczywistą i nie od razu dostrzegalną, wiązkę ekwiwalencji z pierwowzorem.

Zacznijmy od tego, że ów minimalny odstęp graficzny przed linijką trzecią służy odzyskaniu w sferze wizualnej, nieobecnego werbalnie, sensu niewielkiego kroku. Słowo „Odszedłem” z kolei – niejako odwrotnie: werbalizuje odległość, komunikowaną w wersji oryginalnej przestrzenią pustą. Gdzie natomiast zaszył się odpowiednik angielskiego wyrazu „back”? Może jest nim inwersja, przesuwająca „tedy” na koniec linijki? Składając ponownie w całość wszystkie decyzje Niemojowskiego, można dojść do wniosku, że tłumacz nie tylko transponuje tekst z języka angielskiego do polszczyzny, lecz przekłada nadto słowa na obrazy i obrazy na słowa, pracując na rzecz powiązania tego, co Sosnowski raczej izolował i przeciwstawiał (podczas gdy „odstąpiłem” sugerowało ruch niewielki, wcięcie przed linijką zdawało się wyrażać coś zupełnie odwrotnego).

Podobną decyzję krzyżowego tłumaczenia podjęła Julia Hartwig w odniesieniu do niektórych elementów utworu Reverdiego *Réclame* (*Reklama*):

Hangar monté	Gotowy hangar
la porte ouverte	drzwi otwarte na oścież
Le ciel	Niebo
En haut deux mains se sont offertes	Dwie dłonie uściśniły się na wysokości
Les yeux levés	Podniosły się oczy
Une voix monte	Głos biegnie w przestrzeń
Les toits se sont mis à trembler	Dachy ogarnia drżenie
Le vent lance des feuilles mortes	Zeschłte liście lecą na wietrze
Et les nuages retardés	I spóźnione chmury
Marchent vers l'autre bout du monde	Suną na inny koniec świata

Pierre Reverdy, *Réclame*⁵²

Reklama (przeł. Julia Hartwig)⁵³

⁵²Reverdy, *Ceuvres complètes*, tom 1, 159. Struktura graficzna utworu tożsama z wydaniem, na którym opierała się Hartwig: Reverdy, *Plupart du temps*, tom 1, 165.

⁵³Reverdy, *Poezje wybrane*, 115.

Wersja przyjęta przez Hartwig cechuje się mniejszym stopniem graficznego radykalizmu niż pierwowzór. Jeśli u Reverdiego linijka druga i szósta zdają się uciekać spod wersów poprzedzających, w tłumaczeniu zostają pod nie stabilnie podczepione. W zamian za to zdania przekładu przekazują nieco więcej treści niż tekst francuski: w oryginale drzwi są po prostu otwarte, w translacji – „otwarte na oścież”; tam głos się zwyczajnie wznosi, tu „biegnie w przestrzeń”. Różnice wydają się więc niebagatelne, choć są zarazem logicznie powiązane. Ruchu otwierającego rzeczywistość „na oścież”, „w przestrzeń” Reverdy nie musiał nazywać, skoro wyraził go za pomocą wersyfikacji. Ponieważ jednak tłumaczka zrezygnowała z kopiowania układu graficznego, stara się wydobyć ten przekaz na poziom leksykalny, powtarzając tym samym inną decyzję francuskiego poety, który – jak już zostało powiedziane – również we wcześniejszym okresie życia przeredagował swoje utwory, wypełniając niektóre białe miejsca tekstem.

4.

Przedstawione w niniejszym artykule analizy – siłą rzeczy ograniczone do kilku przykładów – zdają się uprawniać do pewnych uogólnień. Europejski tekst graficzny nie musi być opisywany jako pojęcie zbiór obejmujące wiele narodowych wersyfikacji, jak to ma miejsce w wypadku wiersza numerycznego, lecz można go traktować jako wspólne zjawisko kręgu kulturowego związanego z europejskimi językami zaniesionymi na różne kontynenty. Na miano *lingua franca* zasługuje on nie tyle z powodu swobody, z jaką rozprzestrzenia się współczesna literatura, i nie dlatego, że łatwiej dziś odbiorcy o dostęp do danych, jak należy wymawiać takie czy inne zdanie w języku obcym. Tekst graficzny jest składową międzynarodowego języka poetyckiego, ponieważ czytelnikom w różnych krajach jest tak samo dostępny wizualnie. Nie oznacza to jednak, że wersologię przestają interesować przekłady. To w nich bowiem ujawnia się różnica między faktyczną strukturą wersyfikacji a tym, czym miały być wiersze wolne w świetle poetyckich projektów lub czym jawiły się tłumaczom (i wersologom) uwiedzionym przez te wizje. Przekłady stawiają też w nowej roli tłumacza, który nie musi tekstu graficznego w żaden sposób uprzystępniać (czasami wręcz nie powinien) – wystarczy, że najzwyczajniej udostępni czytelnikom jego pierwotną postać. Jeżeli jednak zdecyduje się poddać operacjom translatorskim również wersyfikację, wówczas będzie to przekład nie tylko z jednego języka na drugi, lecz także z obrazu na obraz, z języka na obraz lub z obrazu na język.

Bibliografia

- Andrews, Richard. *A Prosody of Free Verse: Explorations in Rhythm*. New York: Routledge, 2017.
- Balcerzan, Edward. *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1972.
- Beltrami, Pietro G. *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- Beyers, Chris. *A History of Free Verse*. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 2001.
- Chol, Isabelle. *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*. Genève: Droz, 2006.
- Claudel, Paul. *Œuvres en prose*. Wydane przez Jacques Petit, Charles Galpérine. Paris: Gallimard, 1965.
- Collot, Michel. „L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy”, *Littérature* 46 (1982): 41–58.
- Coppo, Elena. „Pour l'oreille o pour l'oeil. Il verso libero di Laforgue e Claudel”. W *Oralità e scrittura: i due volti delle parole*, zredagowane przez Teresa Cancro, Chiara De Paoli, Francesco Roncen, Valeria Russo. Padova: Padova University Press, 2019, 143–53.
- Dembińska-Pawełec, Joanna. „Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Dłuska, Maria. *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, tom 1.
- Dujardin, Édouard. *Les premiers poètes du vers libre*. Paris: Mercure de France, 1922.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Eliot, T.S. *Szkice krytyczne*. Przetłumaczone przez Maria Niemojowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Grabowski, Artur. „Czemuż to wiersze pisze się wierszem?”, *Pamiętnik Literacki* 86 (1995), nr 3: 69–81.
- Hartman, Charles O. *Free Verse: An Essay on Prosody*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Hermans, Theo. *The Structure of Modernist Poetry*. London: Croom Helm, 1982.
- Leśmian, Bolesław. *Szkice literackie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.
- Lorenz, Otto. *Poesie fürs Auge*. W Hans-Jost Frey, Otto Lorenz, *Kritik des freien Verses*, 83–124. Heidelberg: Lambert Schneider, 1980.
- Młeczko, Stanisław. *Serce a heksametr, czyli geneza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego*. Warszawa: Wende, 1901.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española, Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama, 1956.
- Pinsky, Robert. *The Sounds of Poetry. A Brief Guide*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Pound, Ezra. *The Cantos*. London: Faber & Faber, 1975.
- . *The Cantos*. New York: New Directions, 1993.
- . *A Draft of XVI Cantos*. Paris: Three Mountains, 1925.
- . *Pieśni*. Wybrane przez Andrzej Sosnowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996.
- . *The Pisan Cantos*. London: Faber & Faber, 1949.
- . *Poezje*. Przetłumaczone przez Jerzy Niemojowski. Warszawa: Wojciech Pogonowski, 1993.
- Przyboś, Julian. *Linia i gwar. Szkice*. Tom 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959.
- Pszczółowska, Lucylla. *Rym*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.

- Reverdy, Pierre. *Main d'œuvre: poèmes 1913–1949*. Paris: Mercure de France, 1949.
- . *Ceuvres complètes*. Zredagowane przez Étienne-Alain Hubert. Tom 1–2. Paris: Flammarion, 2010.
- . *Plupart du temps*. Tom 1. Paris: Gallimard, 1969.
- . *Poezje wybrane*. Przetłumaczone przez Julia Hartwig. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Sadowski, Witold. „Potyczka we wsi Wiersze», czyli wersyfikacja jako temat poezji najnowszej”. W *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, zredagowane przez Agnieszka Waligóra, 45–59. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021.
- . „Psychofizjologia rytmu Stanisława Mleczki”. Opublikowane 14 marca 2012. *Sensualność w kulturze polskiej*. Dostęp 24 czerwca 2021, <http://sensualnosc.bn.org.pl>.
- . *Tekst graficzny Białoszewskiego*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 1999.
- . *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków: Universitas, 2004.
- Skibski, Krzysztof. *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.
- Utrera Torremocha, Victoria. “Tipografía y verso libre”. *Rhythmica* 2, nr 2 (2004): 251–73.
- Wyka, Kazimierz. „Wola wymiennego kształtu”. W *Rzecz wyobraźni*, 223–240. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Гаспаров, Михаил Леонович. *Очерк истории европейского стиха*. Москва: Фортуна, 2003.

SŁOWA KLUCZOWE:

tekst graficzny

wiersz wolny

nieporozumienie

Ezra Pound

ABSTRAKT:

Wiersz wolny jest rozumiany w artykule jako tekst graficzny, czyli jako technika operująca układem znaków pisma na stronie. Na materiale poezji Reverdiego i Pounda analizowany jest problem tłumaczenia tak pojmowanej wersyfikacji na języki obce. Zostaje postawiona teza, że za nieporozumienia wynikające z rozbieżności między strukturą oryginalną i przyjętą w przekładzie odpowiadają silne utrwalone w kulturze przeświadczenia o melodycznej formie wiersza wolnego. Zarazem rozważania nad specyficzną pozycją tłumacza tekstu graficznego prowadzą do ustalenia powodów, dla których niekiedy decyduje się on werbalizować semantykę wersyfikacji, a słowa oryginału tłumaczyć za pomocą układu graficznego.

poezja wizualna

PIERRE REVERDY

PRZEKŁAD

w e r s y f i k a c j a

NOTA O AUTORZE:

Witold Sadowski – ur. 1974, profesor, wykładowca na Uniwersytecie Warszawskim, literaturoznawca, autor publikacji na temat historii i teorii wiersza, związków między literaturą a sztukami plastycznymi, form religijnych w poezji europejskiej, twórczości poetów polskich (współczesnych i dawniejszych) oraz genologii. Opublikował między innymi książki: *Tekst graficzny Białoszewskiego* (1999), *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (2004), *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku* (2011), *Europejski wiersz litaniiny. W innej przestrzeni* (2018). Monografie z 2011 i 2018 roku zawierają między innymi analizę litanii jako odmiany wiersza numerycznego operującej układem syntagm i zestrojów akcentowych. Książki z 1999 i 2004 roku proponują natomiast teorię wiersza wolnego biorącą pod uwagę jego formę graficzną.

Przerzutnia i wersyfikacja (na marginesie prac Giorgia Agambena i Adama Kulawika)

Arkadiusz Sylwester Mastalski

ORCID: 0000-0003-4418-9370

1.

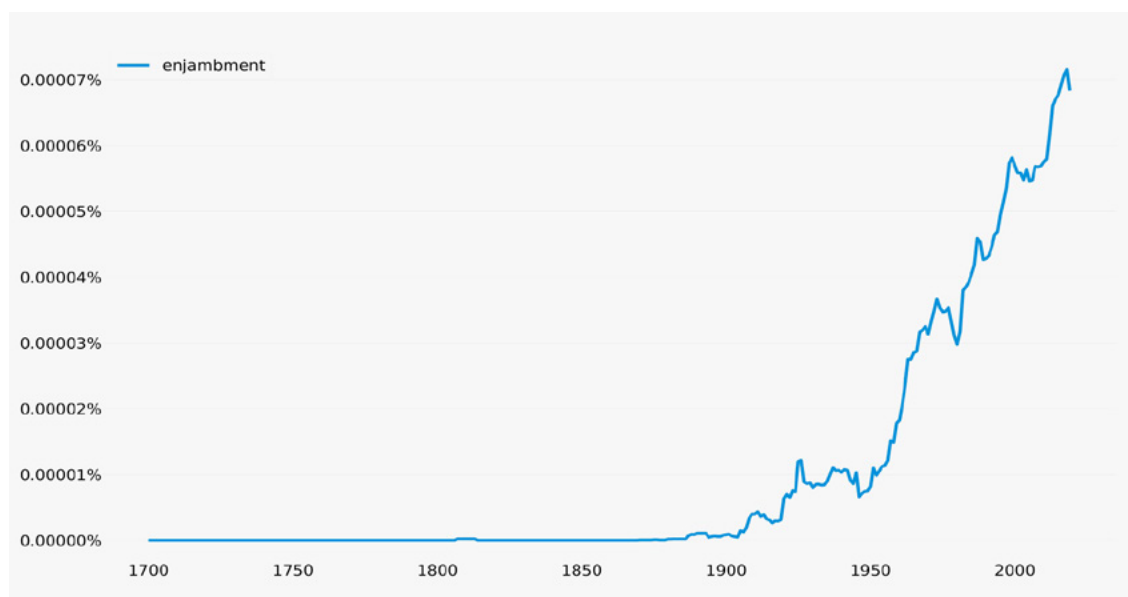
Wyobraźmy sobie spotkanie towarzyskie. Wyobraźmy sobie również osobę, która zawsze przychodzi na takie spotkanie ostatnia, kiedy wszyscy już dawno rozsiedli się na swoich miejscach, obgadali wszystko i wszystkich i – mówiąc szczerze – powoli zaczynają nudzić się całą sytuacją. A właśnie wtedy zjawia się ona i (chcąc czy nie) zagarnia dla siebie w jednej niemalże chwili całą uwagę obecnych.

To właśnie przerzutnia.

Teoretycznie jest ona powszechna w poezji każdego czasu i zna ją przeważająca liczba wersyfikacji¹, jednak jeśli bliżej przyjrzymy się sprawie, historyczna i geograficzna powszechność przerzutni przestaje być oczywista. I, co ważniejsze, nie mamy również pewności, czy dawne użycie i rozumienie przerzutni da się w pełni utożsamić z użyciem i rozumieniem współczesnym: nie wiemy, czy ludzie należący do różnych kultur i czasów reagowali na to zjawisko prozodyczne podobnie jak my czy obserwowane w ich poezji przez nasz przerzutnie dla nich również były przerzutniami (a jeśli tak – to jak działały?). W kilku tekstach mających się ukazać w nadchodzących latach wyrażam w tej materii zdanie poniekąd odrębne (a może i nieco kontrowersyjne)². Ogółem da się ono streścić w stwierdzeniu, że przerzutnia w swojej obecnie prototypowej formie to zjawisko nierozdzielnie związane z przemianami wiersza zachodzącymi mniej więcej od końca dziewiętnastego stulecia, głównie tymi przypadającymi na wiek dwudziesty i początek XXI wieku, zaś przerzutnię dawniejszą (renesansowa, barokową itp.) należy traktować raczej jako odrębne zagadnienie. Jak każda generalizacja, ta (przedstawiona tutaj w telegraficznym skrócie) również jest, co oczywiste, istotnym uproszczeniem, lecz będziemy się go trzymać tu i w innych miejscach.

Co ciekawe, jeśli przyrzeć się częstotliwości pojawiania się hasła *enjambment* w anglojęzycznych korpusach tekstów ujętych w Google Book Ngram Viewer, okaże się, że rzeczywiście, im bliżej czasów obecnych, tym częściej o przerzutni się mówi. A nie ma prostszej obserwacji od tej, że to, o czym się nie mówi, nie jest dla danej społeczności aktualnie istotne, zaś dana rzecz zyskuje na znaczeniu, automatycznie staje się przedmiotem ożywionej dyskusji (kto nie wierzy, niech spojrzy na takie hasła, jak *war*, *revolution* czy *terrorism*)

Wykres 1. Frekwencja hasła *enjambment* w korpusach Google Books Ngrams.



¹ *The Princeton Handbook of Poetic Terms Third Edition*, red. Roland Greene i Stephen Cushman (Princeton University Press, 2016), 99.

² Między innymi w dwuczęściowej pracy: Arkadiusz S. Mastalski, „Ruch i znaczenie (w) przerzutni”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica* (2022 i 2023).

2.

W ostatnich dekadach stworzono (na ile mi wiadomo) przynajmniej dwie propozycje teoretyczne uznające przerzutnię za zjawisko dla wiedzy o wierszu zasadnicze bądź też (co w gruncie rzeczy daje taki sam efekt) uznające przerzutnię za składnik wiersza pierwszorzędного znaczenia, choć względem innych czynników jedynie pochodny. Są to koncepcje włoskiego filozofa Giorgia Agambena i jednego z najważniejszych polskich teoretyków wiersza Adama Kulawika. Koniecznie wypada w tym miejscu wspomnieć o badaniach nad przerzutnią autorstwa izraelskiego literaturoznawcy oraz teatrologa, Haraiego Golomba (*Enjambment in Poetry. Language and Verse in Interaction*, Tel Aviv 1979)³.

Jak to się jednak stało, że przerzutnia zdobyła sobie nie tylko prawo obywatelstwa w domenie wersyfikacji i wersologii, ale wręcz się w nich zdomowała? Spójrzmy wstecz, jak rzecz się miała w dawniejszych pracach wersologicznych.

W artykule Marii Dłuskiej z 1957 roku hasła „przerzutnia” nie znajdziemy ani razu. Nie dziwi to, jeśli się zważy na fakt, że tytuł jego to: *Sylabotonizm a kryteria rytmiki*⁴. Przerzutnia i sylabotonizm niewiele mają wspólnego. Inna z czołowych polskich badaczek wiersza, Maria Renata Mayenowa, wspomina o przerzutni w kontekście sylabotonizmu jedynie raz⁵. Opublikowany tego samego roku co praca Mayenowej tekst Dłuskiej o wersyfikacji Mickiewicza przywołuje to pojęcie już 18 razy⁶. W pracy pod tytułem *Wiersz* używa badaczka terminu aż 11 razy, lecz nie bez znaczenia jest to, kiedy i w jakich okolicznościach⁷. Z kolei w artykule Dłuskiej z roku 1954 traktującym o wierszu słowo to pojawia się jedynie raz, ale – ufam tu w rudymen tarne obycie czytelnika z tego rodzaju wierszem – kontekst, w jakim pojawia się ów termin, jest raczej oczywisty⁸. Wniosek, jaki płynie z tych (może nieco pobieżnych) wyliczeń, zdaje się prosty: gdy tematem pracy jest poezja, w której przerzutnia nie występuje lub występuje jedynie marginalnie, nie ma sensu się o niej rozpisywać. Stąd też liczna obecność hasła w monumentalnej, stanowiącej próbę całościowego ujęcia ogółu wersyfikacji polskiej pracy Dłuskiej *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* (wyd. I: Kraków 1948, wyd. II: Warszawa 1978⁹). Obszary badań takie jak sylabotonizm czy melika z natury nie składają do refleksji o tym zjawisku prozodycznym, co potwierdzać zdają się prace Pszczołowskiej, gdyż w artykule poświęconym wersyfikacji Mickiewiczowskich dramatów z roku 1959 termin pojawia się 10-krotnie¹⁰, zaś w pracy *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej* (1975) aż 36 razy¹¹. Najpewniej ktoś piszący w latach siedemdziesiątych XX wieku o wersyfikacji współczesnej miał najzwyczajniej w świecie więcej okazji, by wspominać o przerzutni niż osoba pisząca dwie dekady wcześniej o wierszu sylabotonicznym bądź melicznym.

³ Koncepcji tej poświęć osobną pracę. Początkowo miała się ona znaleźć w niniejszym opracowaniu, jednak po namyśle uznałem, że warto, by omówić ją nieco bardziej obszernie.

⁴ Maria Dłuska, „Sylabotonizm a kryteria rytmiki”, *Pamiętnik Literacki* 48, nr 3 (1956), 138-150.

⁵ Maria Renata Mayenowa, „Jeszcze o sprawie polskiego sylabotonizmu”, *Pamiętnik Literacki* 46, nr 4 (1955), 469-482.

⁶ Maria Dłuska, „O wersyfikacji Mickiewicza: część druga”, *Pamiętnik Literacki*, 47, nr 2 (1956), 403-443.

⁷ Maria Dłuska, „Wiersz”, w *Problemy teorii literatury*, t. III, red. Henryk Markiewicz (Wrocław: Ossolineum, 1987), 204.

⁸ Maria Dłuska, „Wiersz meliczny – wiersz ludowy”, *Pamiętnik Literacki* 45, nr 2 (1954), 473-502.

⁹ Por. obszerny artykuł-recenzję Kazimierza Wiktora. Zawodzińskiego, „Metryka a intonacja”, *Pamiętnik Literacki*, 40, nr 1 (1952): 395-424.

¹⁰ Lucylla Pszczołowska, „O wierszu dramatu Mickiewiczowskiego”, *Pamiętnik Literacki* 50, nr 2 (1959), 517-574.

¹¹ Lucylla Pszczołowska, „Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej”, *Teksty*, nr 1 (1975), 23-38.

Rodzi się jednak pytanie, dlaczego ta sama badaczka w przeglądowym tekście o badaniach nad wierszem (opublikowanym w 1995 roku na łamach „Tekstów Drugich”) nie używa tego terminu ani razu¹². Czyżby w tychże latach problematyka przerzutni znów stała się mniej istotna? Niekoniecznie. Możemy bowiem spojrzeć na ten problem z odmiennej nieco perspektywy. Przez wiele dekad w polskich (rzecz jasna, nie tylko) badaniach wersologicznych preferowana była taka tematyka uwydatniająca inne niż przerzutnia zjawiska. Prace tego rodzaju nazwać możemy metrystycznymi lub metrocentrycznymi.

Perspektywa taka zdaje się raczej oczywista, gdyż w zasadzie od swoich początków wiersz i wersyfikacja definiowane są przeważnie właśnie ze względu na rytmiczne uporządkowanie języka, które nazywamy metrem. Stąd też utożsamianie badań nad wierszem z badaniem metryki i przyjmowanie jako punkt wyjścia perspektywy metrycznej. Nie jest ona jednak neutralna epistemologicznie. Ustanawia bowiem układ odniesienia, w którym to, co metryczne, znajduje się w centrum – jest normą, zasadą, archetypem lub prototypem – a to, co nie wpisuje się w wyżej wymienioną formę, zostaje niejako automatycznie przesunięte na peryferia lub poza granice dyskursu i staje się możliwe do zdefiniowania jedynie w odniesieniu do owego poznawczego centrum. Dobrym przykładem tego zjawiska jest tu tzw. „wiersz wolny” (w domyśle wolny od tego, co konstytuuje wiersz: powtarzalnego, rozpoznawalnego dzięki ekwiwalencji metru), lecz zjawisko to dotyka również pojmowania przerzutni: przerzutnia to odejście od podstawowej, pierwotnej formy wiersza.

We wspomnianych wyżej pracach (oraz w pracach innych badaczek i badaczy wiersza) przerzutnia zdaje się, jak pisała Dłuska: „zawsze tylko **odstępstwem** od ogólnego tak pomyślanego [by koniec wersu pokrywał się z zakończeniem zdania lub jego fragmentu] toku, jego **załamaniem**”¹³, bądź też, referując obserwacje Adama Ważyka, „**wyjątkiem** potwierdzającym regułę”, którą stanowiło pokrywanie się końca wersu z klauzulą syntaktyczną zdania¹⁴. Podobne konkluzje wyprowadza w swym kanonicznym teście Roman Jakobson: „nawet znaczne nagromadzenie przerzutni nigdy nie przesłania jej charakteru **odstępstwa** wariacyjnego: przerzutnia zawsze **podkreśla normalne pokrycie się pauzy syntaktycznej i intonacji pauzowej z granicą metryczną**”¹⁵.

Wyraźnie więc rysuje się nam obraz przerzutni jako swoistej wersyfikacyjnej transgresji, czegoś wykraczającego poza normę, co pojawia się jedynie sporadycznie, jak naruszenie *status quo* (w jednej z prac znaleźć można adnotację, że dotyczy to jedynie 6,2% wersów metrycznych¹⁶). Dobrze widać ową peryferyczną funkcję przerzutni w uniwersum wersologicznej metarefleksji również w wypowiedzi z Mayenowej pochodzącej z roku 1955, którą pozwolę sobie zacytować nieco obszerniej:

Wszyscy bez wyjątku zdajemy sobie sprawę z istnienia zjawiska przerzutni. Każdy z nas, czytelników poezji, miał takie przeżycie podobne do postawienia nogi na nieistniejący stopień, związane z tym, że intonacja typu kadencyjnego, którą jesteśmy skłonni zrealizować w spadku każdego wersu, zderza

¹² Lucylla Pszczołowska, „Badania nad wierszem: problematyka i obecny status w nauce o literaturze”, *Teksty Drugie*, nr 5 (1995), 45-52.

¹³ Dłuska, „Wiersz”, 204. Jeśli nie zostało podane inaczej, wszystkie podkreślenia w pracach innych autorów lub autorek pochodzą ode mnie – ASM.

¹⁴ Adam Ważyk, *Esej o wierszu* (Warszawa: Czytelnik, 1964), 8

¹⁵ Roman Jakobson, „Poetyka w świetle językoznawstwa”, *Pamiętnik Literacki* 51, nr 2 (1960): 451.

¹⁶ Zob. Adam Kulawik, *Teoria wiersza* (Kraków: Antykwa, 1995), 15-6.

się z podyktowaną przez składnię wypowiedzenia intonacją, która nie pozwala zrealizować intonacji kadencyjnej w miejscu przez strukturę wersu wyznaczonym. Chyba, że się zrezygnuje z sensowności wypowiedzenia. Zjawisko jest zupełnie niewątpliwe. Nie byłibyśmy go w ogóle spostrzegli, gdyby nie było ono rezultatem zderzenia się dwóch struktur intonacyjnych. Co wynika dla realizatora wiersza z faktu, że napotyka on przerzutnię? Na ogół zwycięża intonacja podyktowana koniecznościami, najo-gólniej mówiąc, treściowymi. Inaczej może być tylko wtedy, gdy chcemy osiągnąć efekt humorystyczny, nb. dosyć częsty w wolnym wierszu bajki. Pamiętajmy o tym, że kadencyjny charakter klauzuli występuje bynajmniej nie tam tylko, gdzie wystąpiłby także w prozie. Występuje on często tam, gdzie w prozie bynajmniej nie musiałby wystąpić. Występuje tam, gdzie ten typ intonacji z natury swojej nie jest w prozie niemożliwy. Jest zatem zjawiskiem prozodyjnym, językowym, które w wierszu i na skutek świadomości sylabicznej rozpiętości wiersza może się kształtować inaczej niż w prozie. Granice owego „inaczej” nigdy nie zostały zbadane. W praktyce wersologicznej umiemy się z grubsza obchodzić ze zjawiskiem przerzutni. Ale fakt, że samo istnienie zjawiska uwarunkowane jest istnieniem intonacji specyficznie wierszowej, zdaje się nie ulegać wątpliwości¹⁷.

Uderza tu nastrój tajemnicy, niedopowiedzenia – dla prac wersologicznych raczej nietypowy – rozbudowany opis, tendencja do używania metafor jako poznawczych „protez” pozwalających rozumieć mniej może zbadane i zrozumiałe zjawisko w kategoriach czegoś doświadczalnego empirycznie, użycie pierwszej osoby liczby mnogiej odwołujące się do wspólnoty doświadczenia. Zważmy, że w cytowanych tu pracach badawczych leksem „przerzutnia” pojawia się w określonych kontekstach, jak choćby u Dłuskiej, gdzie czytamy o barokowym „**wzbogaceniu** toku przerzutniami, **mniej lub więcej dopuszczalnymi**”¹⁸ czy o tym, że pseudoklasycyzm „**zdecydowanie proskrybuje przerzutnie i ekstrawagancje rymowe**”¹⁹. W ramach ogólnej refleksji o różnicach między prozodią poezji śpiewanej (ludowej) i mówionej (literackiej) badaczka zauważa zaś, że ta pierwsza z racji swej melicznej natury nie zna i nie stosuje przerzutni²⁰, i dodaje: „wiersz, który w swojej postaci mówionej nie tylko wielokrotnie **zwyćśko wychodzi z przerzutni**, ale wręcz ucieka się do niej – dla spotęgowania ekspresji, dla ożywienia, dla urozmaicenia toku – w swojej postaci melicznej **nie znosi jej i jak najusilniej unika**”²¹. Pszczołowska z kolei w swym tekście o dramatach romantycznych zdecydowanie częściej stwierdza, że nie ma w nich „żadnych przerzutni”²², tok jest bezprzerzutniowy²³ lub też, że ktoś tylko kilkakrotnie „**pozwolił sobie na przerzutnię**”²⁴, gdyż: „stanowiła silny środek wyrazu [więc stosowali ją] – i to **niezwykle ostrożnie** – tylko **bardzo nieliczni**”²⁵.

Jasnym jest, że to, co badaczki piszą o przerzutni (i czy w ogóle to robią), pozostaje w zasadniczej zgodności z tym, w jakim stopniu przerzutnia stanowi istotny składnik poetyki omawianych przez nie utworów oraz składnik poetyckiej techniki wierszowej w ogóle. Jeśli jednak nie da się uchwycić obecności przerzutni w pracach naukowych w sposób jasny i bezsporny,

¹⁷ Mayenowa, „Jeszcze o sprawie polskiego sylabotonizmu”, 477.

¹⁸ Dłuska, „Wiersz”, 195.

¹⁹ Dłuska, 197.

²⁰ Dłuska, „Wiersz meliczny – wiersz ludowy”, 475.

²¹ Dłuska, 474.

²² Pszczołowska, „O wierszu dramatu Mickiewiczowskiego”, 537.

²³ Pszczołowska, 541, 547.

²⁴ Pszczołowska, 563.

²⁵ Pszczołowska.

o tyle już frekwencja zjawiska w tomikach poetyckich zdaje się w dość widoczny sposób odzwierciedlać to, jakie pojęcie o częstości przerzutni dają korpusy przeszukiwane przez Google: trend jest generalnie wznoszący i poeci czy poetki należący do kolejnych poromantycznych (względnie powojennych) pokoleń statystycznie używają przerzutni częściej niż ich antenaci i antenatki. Już Pszczołowska w latach siedemdziesiątych zauważała, że:

przerzutnia [...] stanowiła dotychczas z reguły sytuację rzadszą wobec przeważającej skłonności do uzgadniania granic wersu z granicami składniowymi różnego stopnia, była elementem doraźnego kształtowania intonacji i ekspresji. **Teraz proporcje się odwracają**²⁶.

Na podstawie przeprowadzonej przeze mnie mikroanalizy 2 501 wersów zaczerpniętych z losowo wybranych wierszy pochodzących z tomików poetyckich wydanych przez czterech autorów i jedną autorkę w XX bądź XXI wieku dość wyraźnie widać, że z biegiem lat przerzutnie pojawiają się częściej, maleje liczba tekstów, w których przerzutnie nie pojawiają się, zaś z biegiem lat coraz więcej pojawia się tekstów, w których ich liczba jest statystycznie wyższa, niż to możemy obserwować wcześniej. Nawet jeśli wziąć pod uwagę, że w obfitej w przerzutnie późnej poetyce Trenów Jana Kochanowskiego ich frekwencja wynosi 9,7%, a u Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego aż 21,3%, to i tak (na tym tle) frekwencja owego środka poetyckiego w, sensu largo, współczesnej poezji wygląda wręcz imponująco²⁷.

Tabela 1: frekwencja obecności przerzutni w poetykach wybranych autorek i autorów piszących w XX i XXI w.

Autor	Liczba wersów ogółem	Średnia częstość przerzutni w %	Utwory bez przerzutni w %	Maksymalna częstość przerzutni w %
Czesław Miłosz (1911-2004)	500	12,6	30,7	58,6
Wisława Szymborska (1923-2012)	504	13,7	16,6	52,4
Ryszard Krynicki (1943-)	501	35,5	8,6	85,7
Marcin Świetlicki (1961-)	500	35	13,1	82,3
Tomasz Pułka (1988-2012)	496	47,8	6	77,8

²⁶ Pszczołowska, „Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej”, 16.

²⁷ Bogusław Wyderka, „O rodzajach przerzutni”, *Stylistyka*, nr 7 (1998), 254.

Oczywiście jest to tylko dający do myślenia przykład, nie zaś rzetelne naukowe badanie. Jestem jednak przekonany, że w przyszłości, kiedy dysponować będziemy odpowiednimi korpusami tekstów do badań kwantytatywnych, przekonamy się o tym, zwiększanie się frekwencji przerzutni jest faktem²⁸.

3.

Istnieją jednak badacze poezji, dla których przerzutnia odgrywa zdecydowanie bardziej istotną rolę. Omówienie ich dorobku zacząć wypada od Giorgio Agambena – włoskiego filozofa, lecz również autora prac z zakresu szeroko pojętego językoznawstwa czy poetyki. Uwagi na temat przerzutni znajdziemy w takich pracach, jak *Corn: From Anatomy to Poetics* (1995), *The End of the Poem* (1999)²⁹ oraz, przede wszystkim, w krótkim eseju *Idea prozy* z 1985 roku³⁰. Główna myśl przyświecająca autorowi we wszystkich jego rozważaniach o przerzutni zdaje się prosta – wręcz banalna – choć finalnie przez swą radykalną odmienność od tradycyjnych konceptualizacji nabiera rysów zasadniczo rewolucyjnych: autor *Homo sacer* stwierdza bowiem, podążając tą samą drogą, jaką zmierza większość współczesnych badaczy poezji, że przerzutnia możliwa jest tylko i wyłącznie w wierszu, a zatem jest ona jednocześnie jedynym elementem poetyckiej konstrukcji pozwalającym odróżnić poezję (wiersz) od prozy, gdzie to zdarzenie prozodyczne nie może mieć zaistnieć³¹.

Już samo poświęcenie eseju noszącego tytuł *Idea prozy* zjawisku przerzutni jako konstytutywnemu dla wiersza fenomenowi, który nie może mieć w prozie miejsca i który – jako jedyny, w przeciwieństwie do rytmu, długości wersu czy liczby sylab – stanowi o „tożsamości wiersza”³² wydaje się niezwykle. Agamben definiuje prozę negatywnie, tj. jako coś, co nie dopuszcza przerzutni. Agamben stwierdza również, że każdy wers zawiera w sobie potencjalność przerzutni, czyli – jak to określa – przerzutnię zero³³. Definiując zaś wersyfikację, orzeka, że przerzutnia jest „niezbędnym i wystarczającym [jej] warunkiem”³⁴. W myśli włoskiego filozofa przewartościowaniu ulega więc sama zasada wierszowości: wiersz (utwór, poemat) oraz wiersz (wers) są sobą, ponieważ dopuszczają możliwość zaistnienia przerzutni, czego proza nie czyni, a inne cechy (np. metr) są fakultatywne i nieobligatoryjne, co stanowi odwrócenie metrycznej definicji wersu: wiersz jest metryczny, a przerzutnia stanowi jedynie fakultatywną opcję. Zasada jest metryczna, przerzutnia – wyjątek względem metryczności. Dlatego też u Agambena prototypowy w koncepcjach metrycznych wers równy zdaniu lub jego wielokrotności (bezprzerzutniowy, składniowy) podlega, podobnie jak i proza, definicji negatywnej: jest to wers o przerzutni zero,

²⁸ Warto wspomnieć, że ilościowe badania nad wersyfikacją są dość intensywnie prowadzone w Republice Czeskiej. Zob. *Quantitative Approaches to Versification*, red. Petr Plecháč, Barry P. Scherr, Tatyana Skulacheva, Helena Bermúdez-Sabel, Robert Kolár (Prague: Czech Academy of Sciences 2019).

²⁹ Oba teksty w zbiorze: Giorgio Agamben, *The End of the Poem: Studies in Poetics*, tłum. Daniel Heller-Roazen (Stanford: Stanford University Press 1999).

³⁰ Giorgio Agamben, „Idea prozy”, w *Idea prozy*, przeł. i posł. opatrzyła Ewa GórniakMorgan, komentarz Andrzej Serafin (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018).

³¹ Sporadycznie zdarza się, że badacze dopuszczają istnienie przerzutni-w-prozie. Jest to jednak zjawisko wymagające odrębnego omówienia. Zob. Witold Sadowski, „Wersyfikacja reportażu”, *Teksty Drugie*, nr 5 (2005), 96-9; por. Agnieszka Kluba, *Poemat prozą w Polsce* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 2014), 375.

³² Agamben, „Idea prozy”, 23.

³³ Agamben.

³⁴ Agamben, 25.

a dopiero przełamanie związku syntaktycznego opartego na mimetyzmie wiersza zdaniowego względem reguł składni potwierdza jego wierszową tożsamość³⁵. Skoro więc możliwość wyjścia poza *dictum* składni, choćby jedynie potencjalna, zyskuje prymat nad wersyfikacją, stając się zasadą wersu, rodzi się pytanie o to jedno jedyne miejsce wiersza (poematu czy tekstu wierszem), gdzie zjawisko przerzutni z zasady nie jest dopuszczalne: o jego zakończenie.

Temat ten podejmuje Agamben w znanym studium *The End of the Poem*, co przetłumaczyć można jako *Koniec wiersza* (w znaczeniu: utworu, a nie wersu; w języku polskim mamy tutaj do czynienia z polisemią), oraz w tekście *Corn: From Anatomy to Poetics* [Corn: od anatomii do poetyki], gdzie jednak zasadniczo nie pojawia się żadna nowa myśl, wykraczająca (w kontekście omawianej tu tematyki) poza poprzednią pracę. *Koniec wiersza* nie jest rzecz jasna studium o przerzutni, niemniej odgrywa ona tutaj istotną rolę, gdyż – zadaje się powtarzać za sobą autor – poezja „żyje jedynie w napięciu i różnicy pomiędzy dźwiękiem i znaczeniem, pomiędzy sferą semiotyczną i semantyczną”³⁶. W dalszych partiach wywodu Agamben powtarza i rozwija myśl z *Idei prozy*, powołując się choćby na przykład średniowiecznego Nicolò Tibino piszącego o wierszach, w których zdanie nie kończy się wraz z rymem, a jego sens pozostaje niekompletny³⁷. Ten rozłam pomiędzy znaczeniem i dźwiękiem jest typowy i naturalny (wręcz konieczny) dla wersu³⁸, tymczasem jednak wiersz (ang. *poem*) jest, powiada Agamben: „organizmem znajdującym swoje uzasadnienie w percepcji miar i zakończeń, które definiują dźwiękowe (bądź graficzne) i znaczeniowe jednostki”³⁹. Następnie rozważa on za Dantem⁴⁰ różnicę między *canzoną* (pieśnią, scil. utworem definiowanym jako jednostka znaczenia) i *stanzą* (zwrotką, definiowaną jako jednostka metryczna⁴¹) oraz zajmuje się wersami, które swoje pary rymowe znajdują w innej strofie (*stanza*), czyli ponadwersową „istotą wiersza” (scil. kompozycji wersyfikacyjnej), czym wykraczają poza miarę strofy, która winna stanowić semantyczno-metryczną jedność i być w tej postaci iterowaną⁴². Tymczasem w poezji średniowiecznej istnieją takie linijki (*corn*), które nie znajdują swej pary w obrębie strofy i „punktowo przerywają metryczną jedność, aby ją potem na nowo stworzyć na nowym poziomie, poza jednością strofy”⁴³. Łączenie rymem wersów należących do kolejnych strof wykracza poza tę jedność, będąc znakiem naruszenia jej tożsamości i koherencji, powoduje niekompletność czy też „niedobór” znaczenia w pierwszej z nich, co zdaje się stanowić analogię względem działania przerzutni⁴⁴. Ta opozycja metrycznego względem znaczącego⁴⁵ stanowiąca (przypomnijmy) istotę poezji (wiersza) w ujęciu Agambena jest jednak niemożliwa w ostatnim wersie utworu, gdzie miara, czyli struktura poetycka, i sens muszą spotkać się w harmonijnym współbrzmieniu, w czym autor *Nagości* dopatruje się kryzysu (punktu przełomowego) wiersza⁴⁶.

³⁵ Agamben, 26.

³⁶ Agamben, *The End of the Poem*, w *The End of the Poem*, 109.

³⁷ Agamben, 25.

³⁸ Agamben.

³⁹ Agamben.

⁴⁰ Dante Alighieri, *O języku pospolitym*, przeł. Włodzimierz Olszaniec (Kęty: Wydawnictwo Antyk 2002), 60.

⁴¹ Agamben, *The End of the Poem*, 111.

⁴² Agamben, 110-111.

⁴³ Eva Geulen, *Agamben. Wprowadzenie*, tłum. Mikołaj Ratajczak (Warszawa: Sic!, 2012), 55.

⁴⁴ Co ciekawe, autor nie wspomina o przerzutni międzystroficzej.

⁴⁵ Agamben, *The End of the Poem*, 112.

⁴⁶ Agamben, 113.

Nie jest jednak moim zamiarem omawianie wywodu Agambena jako takiego, lecz – poprzez jego przywołanie – dodanie istotnej konkluzji do poczynionych już rozważań o przerzutni: skoro Agamben pyta, czy w świetle niemożliwości zaistnienia przerzutni ostatni wiersz nie wkracza aby na terytorium prozy (nie porzuca swojej poetyckości, wierszowości, nie staje się nie-wierszem)⁴⁷, to czy nie potwierdza to w dwójnasób roli ścisłego i nierozzerwalnego związku przerzutni i wiersza w koncepcji filozofa. W szkicu *Kino Guy Deborda* stwierdza on:

Wiele elementów, które charakteryzują poezję, może funkcjonować również w prozie (która, na przykład biorąc pod uwagę liczbę sylab, może tworzyć strofy). Jedyną rzeczą przynależną poezji, której nie ma w prozie, są przerzutnie i cezury. Poeta może przeciwstawić granicę dźwiękową, metryczną, granicę składniowej. Nie chodzi jedynie o pauzę, lecz o brak ścisłej odpowiedniości, rozłączność między dźwiękiem a sensem. To dlatego Valéry mógł podać kiedyś tak piękną definicję wiersza: „Wiersz jest wydłużonym wahaniem pomiędzy dźwiękiem a sensem”⁴⁸.

Jak zauważa William Watkin, dystans między dźwiękiem a sensem ma w myśli Agambena szersze, nie tylko literackie znaczenie⁴⁹. Ja jednak chciałbym skupić się przede wszystkim na tym, jak element peryferyczny w ramach danego systemu (tj. przerzutnia) przeniesiony został do samego jego centrum i zaczął go definiować. Takie przesunięcie nie byłoby możliwe jeszcze i w XIX wieku, a pewnie i później, zaś jego podwaliny powoli kształtowały się wraz z rozwojem wersyfikacji (i XX-wiecznej wersologii), by znaleźć swój wyraz gdzieś mniej więcej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku, do czego (jak mniemam) przyczynił się nie tylko „postęp” wersyfikacji rozumianej jako poetycka technika wierszowania, lecz i wersologii (czyli naukowej wersyfikacyjnej metarefleksji). Myśl, by aprzerzutniowość finalnego wersu zdolna była zakwestionować w jakikolwiek sposób jego ontologiczny status, zdaje się bowiem być absolutną niemożliwością nie tylko w wieku XIV czy XVI, lecz również w wieku XIX. Podobnie zresztą samo pojmowanie wersu (i wiersza, i poezji) jako jednostki czy formy myśli definiowalnej przez przerzutnię, choć wiąże się (w jakimś przynajmniej stopniu) z Agambenowską logiką wyjątku i koncepcją stanu wyjątkowego⁵⁰, nie pozostaje bez związku ze zmianami wewnątrz samego myślenia na temat wiersza, których autor *Stanu wyjątkowego* przecież nie zapoczątkował, lecz z nich wyrósł.

4.

Mniej więcej w czasie, gdy Agamben wydawał swą *Idea della prosa*, w Krakowie (a być może kilka lat wcześniej, jeszcze we francuskim Aix-en-Provence, gdzie autor przebywał w latach 1977–1980) dokonała się istotna rewolucja w polskiej myśli wersologicznej, której efektem były takie publikacje, jak: *Istota wierszowej organizacji tekstu* (1984), *Wprowadzenie do teorii wiersza* (1988) czy *Wersologia* (1999), oraz inne, mniej dla tego wywodu istotne teksty, których twórcą jest krakowski wersolog i hermeneuta, Adam Kulawik. Ponieważ kilka lat temu obszernie omówi-

⁴⁷ Agamben, 112.

⁴⁸ Giorgio Agamben, „Kino Guy Deborda”, przeł. Piotr Sadzik, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 3 (2013), 4.

⁴⁹ William Watkin, „Enjambment”, w *The Agamben Dictionary*, red. Alex Murray, Jessica Whyte (Edinburgh: Edinburgh University Press 2011), 62–63.

⁵⁰ Zob. Giorgio Agamben, *Stan wyjątkowy*, tłum. Monika Surma-Gawłowska, posłowie Grzegorz Jankowicz, Paweł Mościcki (Kraków: Ha!art 2008); por. Geulen, 79 i nast.

łem koncepcje wersologiczne autora *Fenomeny „Lalki”* (2020)⁵¹, pozwolę sobie tutaj dokonać jedynie ich streszczenia na podstawie dwu skromnych rozmiarem, bo liczących w sumie niecałe 90 stron, książeczek kieszonkowego formatu, tj. *Wprowadzenia do lektury wiersza współczesnego* (1977) oraz „małej” *Teorii wiersza* (1987)⁵², które miały stanowić streszczenie aktualnej wiedzy o wersyfikacji na potrzeby – jak głosi tytuł serii, w której je wydano – „nauki dla wszystkich”. Idąc śladami łacińskiej mądrości, która głosi: *[rerum] brevem esse oportet, quo facilius ab imperitis teneatur*, zakładam, że rzecz pisana *brevi manu* stanowić winna esencję rzeczy jako takiej.

Choć dwie wspomniane publikacje dzieli ledwie dekada, w kwestiach wersyfikacyjnego światopoglądu dzieli je cezura trudna wręcz (jeśliby wkroczyć w krąg nieco hermetycznych filologicznych gier słownych) do przekroczenia (fr. *enjamber*). Jeszcze w 1977 roku Kulawik bez wahania określa wiersz w ogóle jako: „sposób dzielenia tekstu [...] na równe pod jakimś względem odcinki-wersy”⁵³, którego istotą jest „rygor konstant rytmicznych składających się na regularność i rytm językowy”⁵⁴, i dopiero na tej podbudowie definiuje wersyfikację wolną (współczesną) jako pozbawioną takich rygorów⁵⁵, czyniącą z zewnętrznych przejawów wiersza tradycyjnego, do jakich należy jego graficzny zapis, swą istotę⁵⁶. Tymczasem już kilka lat później (bo przecież poglądy na wersyfikację wyłożone w 1984 roku w *Istocie...* nie mogły powstać *ad hoc*) autor dokonuje – nierzadko Agamben – radykalnego przewartościowania i przeformatowania nie tylko swojego podejścia do współczesnych sposobów wierszowania, ale do zjawiska wierszowości w ogóle.

W broszurowej *Teorii wiersza* Kulawik już na pierwszych stronach rozprawia się z koncepcją metrystyczną i pisze, że pojęcia systemów wersyfikacyjnych opartych o ekwiwalencję i metrykę (sylabizm, sylabotonizm, tonizm) nie będą miały tutaj znaczenia⁵⁷. Zamiast tego proponuje pojmowanie wiersza jako: „sposobu prozodyjnej segmentacji tekstu dokonywanej za pomocą [arbitralnie użytej] pauzy”⁵⁸, przy czym właśnie pojęcie arbitralności ma tu znaczenie pierwszorzędne, gdyż odchodzi od myślenia o wersyfikacji jako układaniu linijek z klocków lego lub wypełnianiu krzyżówki i czyni z twórcy wiersza (działającego, rzecz jasna, w granicach możliwości systemu prozodyjnego języka) rzeczywisty czynnik sprawczy wersyfikacji, nie zaś jedynie wykonawcę dyrektyw metru⁵⁹. Ta sprawczość dokonuje się poprzez segmentację pauzą wersyfikacyjną, która przypadać może bądź współmiernie z końcem członu syntaktycznego zdania (system składniowy), bądź w opozycji do niego (system askładniowy) i oba te zjawiska mogą współistnieć w jednym wierszu-tekście⁶⁰, co degraduje triadę dawnych systemów wiersza do roli zaledwie sposobów jego metrycznej rytmizacji, które mogą zostać użyte w kompozycji

⁵¹ Zob. Arkadiusz S. Mastalski, „Ostatnia «wielka narracja» w polskich badaniach wersologicznych. Prozodyjna teoria wiersza Adama Kulawika w trzydziestą rocznicę publikacji «Istoty wierszowej organizacji tekstu»”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica*, nr 2 (2014).

⁵² Używam tu przymiotnika dla odróżnienia od „dużej” *Teorii wiersza* stanowiącej drugie wydanie *Wprowadzenia* (Kraków: Antykwa 1995).

⁵³ Adam Kulawik, *Wprowadzenie do lektury wiersza współczesnego* (Wrocław: Ossolineum 1977), 8.

⁵⁴ Kulawik, 13.

⁵⁵ Kulawik.

⁵⁶ Kulawik, 14.

⁵⁷ Adam Kulawik, *Teoria wiersza* (Wrocław: Ossolineum 1987), 3-5.

⁵⁸ Kulawik, 9, 19.

⁵⁹ Kulawik, 9-10.

⁶⁰ Kulawik, 18.

wersyfikacyjnej, lecz bynajmniej nie muszą⁶¹. Klasyfikacja wierszy staje się prosta: wers może być albo składniowy, albo askładniowy, a oba typy przyjąć mogą postać metryczną lub niemetryczną⁶²; pojęcia wersu i metru zostają rozdzielone⁶³.

Autor *Wersologii* proponuje koncepcję wiersza o charakterze totalnym, bo obejmującą wszelkie jego przejawy w dziejach polskiego wierszopisarstwa, a jednocześnie diametralnie odmienną od tego, co znamy z paradygmatu metrystycznego, bowiem nie tylko uwalnia wiersz od metrycznego „balastu”, lecz także przenosi zasadę wiersza z niego samego na granicę pomiędzy pojedynczymi linijkami (pauza wierszowa), czyli poza wers. W ten właśnie sposób przerzutnia staje się – obok zgodności pauzy i składni, tj. systemu składniowego – jednym ze sposobów generowania jednostek wierszowych (wersów), tworząc (wraz ze składniowym podziałem wersu) system składniowy, co oznacza, że staje się ona pojęciem konstytutywnym dla wiersza i (analogicznie względem propozycji Agambena) przesuwają się z marginesów wersologicznego dyskursu ku jego centrum. Kulawik mógłby dopisać do pracy autora *Profanacji*: każdy wers może być askładniowy, łącznie z ostatnim, choć w nim zasada askładniowości realizowana może być jedynie poprzez podział składniowy wersu, nie zaś przerzutnię, która tutaj nie jest możliwa.

W konsekwencji Kulawik stwierdza: „o ile system askładniowy segmentacji wierszowej, którego funkcją jest przerzutnia, wydawać się musi kategorią oczywistą, o tyle dalszego komentarza wymaga system składniowy”⁶⁴. I dalej:

Sformułowane kiedyś twierdzenia, że „wersy kończą się granicą składniową”, a przerzutnie to wyjątki potwierdzające regułę, oraz – dużo mniej restrykcyjna – że wers „respektuje z zasady granicę wyrazów [...] i kończy się wraz z końcem wyrazu”, nie dadzą się zweryfikować pozytywnie ani w świetle teorii wiersza, ani w świetle wersyfikacyjnej praktyki, i jako takie należy odrzucić⁶⁵.

Równie istotną zdaje się obserwacja, która różnicuje podejście do przerzutni Agambena i Kulawika. Pierwszy z nich widzi w niej wciąż przejaw niezgodności między składnią i metrem poetyckim (tj. pozostaje w kręgu pojmowania wersu jako synonimu metru)⁶⁶, gdy Kulawik – co raczej nie powinno dziwić – nie wiąże przerzutni w jakkolwiek sposób z metryzacją tekstu, lokując oba zjawiska na innych poziomach organizacji tekstu. Tak, jak sygnalizowałem we wstępie do niniejszej pracy, skłonny jestem sądzić, że przerzutnia w wierszu metrycznym i przerzutnia we współczesnej kompozycji nienumerycznej (wolnej) stanowią dwa odrębne jakościowo (percepcyjnie, kulturowo) zjawiska, przy czym upatruje tu istotnej roli dwu czynników: ponadwersowej (dystychicznej, stroficznej) formy dawniejszej poezji metrycznej względem wersowej (atomistycznej, astroficznej, linikowej) natury wiersza niemetrycznego. Stąd też Kulawik idzie w oczywisty sposób o krok dalej, niż czyni to Agamben. Nie dzieje się to jednak bez wyraźnej przyczyny: wyprowadza swą koncepcję z „ogłędzin” wiersza sobie współczesnego, rzutując ją wstecz. Koncepcja ta jest zatem w widoczny sposób uwspółcześniająca, to znaczy przyjmuje punkt widzenia aktualnej prak-

⁶¹ Kulawik, 19-21.

⁶² Kulawik, 23.

⁶³ Kulawik, 24.

⁶⁴ Adam Kulawik, *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej* (Kraków: Antykwa 1999), 50.

⁶⁵ Kulawik, 56.

⁶⁶ Giogrio Agamben, „Corn”, w *The End of the Poem: Studies in Poetics*, 34.

tyki wiersza i chce dać aparaturę pojęciową możliwą do zastosowania dla całej wersyfikacji. I jest to rzecz jasna dopuszczalne – wtedy jednak tylko, jeśli pamiętać będziemy (a Kulawik podkreśla to wielokrotnie), że prozodyjna teoria wiersza to koncept teoretycznoliteracki, nie zaś historycznoliteracka próba odtworzenia tego, co o wierszu myśleli twórcy i odbiorcy epok dawniejszych⁶⁷.

5.

Adam Ważyk widział w przerzutni „emanację niepokoju, zaprzeczenie ładu, „rozdźwięk, niezgodę, dysharmonię”⁶⁸. Pszczołowska pisała o „wyrażeniu niepokoju i lęku” „dysonansie”, „natłoku zachodzących na siebie coraz to nowych obrazów, wzajemnie się zwalczających”⁶⁹. Oba głosy czytać można nie tylko jako diagnozę funkcji przerzutni w pojedynczym tekście, lecz również jako element charakterystyki podmiotu – nie tylko podmiotu mówiącego w wierszu, ale zarazem podmiotu piszącego i czytającego, ludzkiej zbiorowości w ogóle, by nie rzec: całej epoki. Przerzutnia zyskuje akceptację zawsze wtedy, gdy w poezję i życie twórcy wkrada się ów mroczny pierwiastek, jak to miało miejsce choćby w późnej poezji Kochanowskiego, Emily Dickinson czy Shakespeare’a, bądź wtedy, gdy zgodna jest z duchem czasów, którym patronuje niepewność lub ów „osobliwy mrok”⁷⁰, czego świadectwem barok, poniekąd romantyzm z jego rewolucją, a przede wszystkim ostatnie stulecie naznaczone najpierw piętnem tragicznych wydarzeń o charakterze globalnym, następnie (również *de facto* globalnym) rozmyciem się fundamentów, na których ludzie i narody budowali swoją tożsamość, zwielokrotnieniem perspektyw, płynnością świata i jednostki. Być może to właśnie z tymi zjawiskami można wiązać popularność przerzutni w poezji ostatnich lat i dekad, lecz taka kulturowa czy społeczna motywacja nie jest wystarczająca, bowiem bez zaistnienia odpowiednich warunków w samej materii wiersza pojawienie się owego chwytu polegającego na niezgodności podziału na linijki wierszowe i zdania nie może mieć miejsca.

Choć przerzutnie w późnej poezji czarnońskiej na pewno wyrażają mrok, jaki stał się udziałem jej autora, to nie mogłyby istnieć, gdyby wcześniej nie opanował on do perfekcji nowego, rewolucyjnego myślenia o roli rymu i klauzuli, a zarazem gdyby nie żył w świecie, w którym słowo przelane na papier zyskuje, za pośrednictwem druku, zupełnie nową formę egzystencji. Podobnie z czasami obecnymi: choć bezsprzecznie przerzutnia świetnie nadaje się jako narzędzie poetyckiej ekspresji, jej powszechność wiązać trzeba przede wszystkim z nowym rodzajem wiersza, w którym metr nie odgrywa już żadnej (chyba, że aluzyjną lub stylizacyjną) roli, a o tym, jaki będzie kształt wiersza, decyduje arbitralny gest poety lub poetki.

Abstrahując jednak od twórczości artystycznej: w dziedzinie wersologii zainteresowanie przerzutnią nie jest wciąż adekwatne do jej roli w kształtowaniu wierszowej dykcji poezji współczesnej, czego świadectwem jest nie tylko skromna liczba publikacji (choć to się zmienia), lecz przede wszystkim brak monografii jej poświęconych napisanych w językach konferencyjnych czy po polsku. Paradygmat metrystycznego myślenia o wersyfikacji jest wciąż silny i w swych

⁶⁷ Por. uwagi Reuvena Tsura, „What can we Know about the Mediaeval Reader’s Response to Rhyme?”, w *Polyphonie pour Ivan Fonagy*, red. Jean Perrot (Paris: L’harmattan: 1997), 467.

⁶⁸ Adam Ważyk, *Amfion. Rozważania nad wierszem polskim* (Warszawa: Czytelnik 1983), 50-51.

⁶⁹ Pszczołowska, „Przyczynek...”, 27-31.

⁷⁰ Giorgio Agamben, „Czym jest współczesność?”, w *Nagość*, tłum. Krzysztof Żaboklicki (Warszawa: WAB 2010), 19.

kolejnych postaciach niezwykle żywotny (czego dowodem choćby prace z takich obszarów jak kognitywistyka, badania ilościowe czy eksperymentalne⁷¹) i nie powinno to dziwić, skoro – gdy spojrzeć na wiersz całościowo, od jego najdawniejszych realizacji po najnowsze – nieodłącznym wyznacznikiem większości typów wierszowania była miara, jaką stanowiły rozmaite metry. Najlepszym tego wyrazem jest metryka funkcjonująca wciąż jeszcze jako synonim – nie zaś, zgodnie ze stanem faktycznym, hiponim – wersyfikacji Przerzutnia, jeśli w ogóle zaistnieć mogła, to będąc dla większości wersyfikacji w ich dziejowym rozwoju przeważnie jedynie opcjonalnym składnikiem, swoistym dodatkiem, stanowiła margines warsztatu wierszotwórczego. Nie zmienia to jednak faktu, że dla współczesnej praktyki wiersza badania tego rodzaju (studia metrystyczne) mają przeważnie niewielkie znaczenie i niewiele mówią o tym, jak swoje wiersze tworzą obecnie piszący autorzy i autorki. Czyni to z badań nad metrem dziedzinę przynależną do poetyki historycznej. Tymczasem teorie wersu budowane w oparciu o przerzutnię (Agamben) lub przyznające przerzutni istotną rolę w kształtowaniu materii poetyckiej (Kulawik) są na wskroś nowoczesne, łamią ustalony od wieków porządek opisu i zastane schematy myślowe, stanowiąc próbę dokonania w wersologii tego samego, co już jakiś czas temu dokonało się w wierszu.

⁷¹ Zob. np. Nigel Fabb, Morris Halle, *Meter in Poetry: A New Theory* (Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2008), Reuven Tsur, „Metre, rhythm and emotion in poetry. A cognitive approach”, *Studia Metrica et Poetica* 4, nr 1 (2017).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. „Czym jest współczesność?”, w *Nagość*. Przetłumaczone przez. Krzysztof Żaboklicki. Warszawa: WAB, 2010).
- Agamben, Giorgio. „Idea prozy”. W *Idea prozy*, przetłumaczone i posłowie Opatrzono przez Ewa GórniakMorgan, komentarz Andrzej Serafin, Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018.
- Agamben, Giorgio. „Kino Guy Deborda”, przetłumaczone przez Piotr Sadzik. „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 3 (2013).
- Agamben, Giorgio. *Stan wyjątkowy*. Przetłumaczone przez Monika Surma-Gawłowska, posłowie Grzegorz Jankowicz, Paweł Mościcki. Kraków: Ha!art, 2008.
- Agamben, Giorgio. *The End of the Poem: Studies in Poetics*. Przetłumaczone przez Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Alighieri, Dante. *O języku pospolitym*. Przetłumaczone przez Włodzimierz Olszaniec. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2002.
- Dłuska, Maria. „O wersyfikacji Mickiewicza: część druga”, *Pamiętnik Literacki* 47, nr 2 (1956), 403-443.
- Dłuska, Maria. „Wiersz”. W *Problemy teorii literatury*, t. III. Zredagowane przez Henryk Markiewicz. Wrocław: Ossolineum, 1987.
- Dłuska, Maria. „Sylabotonizm a kryteria rytmiki”, *Pamiętnik Literacki* 48, nr 3 (1956), 138-150.
- Dłuska, Maria. „Wiersz meliczny – wiersz ludowy”, *Pamiętnik Literacki* 45, nr 2 (1954), 473-502.
- Fabb, Nigel. Halle, Morris. *Meter in Poetry: A New Theory*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2008.

- Geulen, Eva. *Agamben. Wprowadzenie*. Przetłumaczone przez Mikołaj Ratajczak. Warszawa: Sic!, 2012.
- Jakobson, Roman. „Poetyka w świetle językoznawstwa”, *Pamiętnik Literacki* 51, nr 2 (1960).
- Kłuba, Agnieszka. *Poemat prozą w Polsce*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2014.
- Kulawik, Adam. *Teoria wiersza*. Kraków: Antykwa, 1995.
- Kulawik, Adam. *Teoria wiersza*. Wrocław: Ossolineum, 1987.
- Kulawik, Adam. *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*. Kraków: Antykwa, 1999.
- Kulawik, Adam. *Wprowadzenie do lektury wiersza współczesnego*. Wrocław: Ossolineum, 1977.
- Mastalski, Arkadiusz S. „Ostatnia «wielka narracja» w polskich badaniach wersologicznych. Prozodyjna teoria wiersza Adama Kulawika w trzydziestą rocznicę publikacji «Istoty wierszowej organizacji tekstu»”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica*, nr 2 (2014).
- Mastalski, Arkadiusz S. „Ruch i znaczenie (w) przerzutni”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica* (2022 i 2023) [w druku].
- Mayenowa, Maria Renata. „Jeszcze o sprawie polskiego sylabotonizmu”, *Pamiętnik Literacki* 46, nr 4 (1955), 469-482.
- Quantitative Approaches to Versification*. Zredagowane przez Petr Plecháč, Barry P. Scherr, Tatyana Skulacheva, Helena Bermúdez-Sabel, Robert Kolár. Prague, Czech Academy of Sciences, 2019.
- Pszczołowska, Lucylla. „Badania nad wierszem: problematyka i obecny status w nauce o literaturze”, *Teksty Drugie*, nr 5 (1995), 45-52.
- Pszczołowska, Lucylla. „O wierszu dramatu Mickiewiczowskiego”, *Pamiętnik Literacki* 50, nr 2 (1959), 517-574.
- Pszczołowska, Lucylla. „Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej”, *Teksty*, nr 1 (1975), 2sepa sz3-38.
- Sadowski, Witold. „Wersyfikacja reportażu”, *Teksty Drugie*, nr 5 (2005), 82-99.
- The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Zredagowane przez Roland Greene i Stephen Cushma. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- Tsur, Reuven. „Metre, rhythm and emotion in poetry. A cognitive approach”, *Studia Metrica et Poetica* 4, nr 1 (2017).
- Tsur, Reuven. „What can we Know about the Mediaeval Reader’s Response to Rhyme?”. W *Polyphonie pour Ivan Fonagy*. Zredagowane przez Jean Perrot. Paris: L’harmattan, 1997.
- Watkin, William. „Enjambment”. W *The Agamben Dictionary*, zredagowane przez Alex Murray, Jessica Whyte. Edinburgh, Edinburgh University Press 2011:, 62-63.
- Ważyk, Adam. *Amfion. Rozważania nad wierszem polskim* (Warszawa: Czytelnik 1983).
- Ważyk, Adam. *Esej o wierszu* (Warszawa: Czytelnik 1964).

SŁOWA KLUCZOWE:

wiersz

WERSYFIKACJA

ABSTRAKT:

Tekst omawia dwie dwudziestowieczne koncepcje teoretycznoliterackie z zakresu szeroko rozumianej wersologii będące pionierskim wyrazem formowania się nowego sposobu myślenia o wersyfikacji opartego nie na studiowaniu metryki, lecz na uznaniu istotnej roli, jaką we współczesnych tekstach poetyckich pełni niezgodność członowania składniowego i wierszowego określana mianem przerzutni. Przyglądając się roli przerzutni w koncepcjach Giorgia Agambena i Adama Kulawika, odnosi się zarazem do przemian, jakie zaszły w myśleniu o tym zjawisku prozodycznym na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci, czyli do tego, jak zmienił się wiersz, odchodząc od prymatu metru i ekwiwalencji na rzecz kompozycji nienumerycznej (tzw. wolnej).

ADAM KULAWIK

Giorgio Agamben

przerzutnia

NOTA O AUTORZE:

Arkadiusz Sylwester Mastalski – ur. 1987; doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, teoretyk wiersza, absolwent Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie oraz uczeń profesora Adama Kulawika. Pracuje w Prywatnym Akademickim Centrum Edukacji w Krakowie; współpracuje z Pracownią Poetyki Wiersza Uniwersytetu Warszawskiego oraz Katedrą Teorii i Antropologii Literatury Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Publikował m.in. na łamach „Przestrzeni Teorii”, „Przeglądu Konstytucyjnego”, „Wielogłosu” czy „Neurolingwistyki Praktycznej” oraz w kilku monografiach. Mieszka w Krakowie, gdzie uczy języka polskiego w szkole podstawowej.

Pogranicze wiersza wolnego i prozy w perspektywie wersologicznej. Próba diagnozy

Wojciech Pietras

ORCID: 0000-0002-3079-5137

1. Rozpoznanie wstępne

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

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

2. Nieobecność pogranicza: możliwe przyczyny

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

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

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

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

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

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

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

A.

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

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

Najtrudniej jednak przychodziły rozmowy ze zna-
jomymi

Każdy miał dom i pewne osiągnięcia cywilizacyjne
a ja cóż

B.

Najpierw pojawia się ogień na niebie. To rakietka świetlna.

Sygnał do ataku.

Zaraz potem – strzały.

Dachy płoną jak główki od zapalek. Matki wołają dzieci.

Zwierzęta płoną żywem.

Chwilę później – krzyki:

Wpered na Lachiw!

C.

(mam dialog bardzo

fajnie

cześć aneta mówi markus cześć markus co słyhać źle dlaczego mam

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

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

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

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

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

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

3. Historia problemu – przegląd założeń

a) Dziedzictwo Ohrenphilologie i formalizmu

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

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

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

w swoim utworze”⁹. Fundamentalną rolę w wyrażaniu „nastroju muzycznego” miał odgrywać rytm i to właśnie rosnące uporządkowanie rytmiczne stało się głównym kryterium pozwalającym wyodrębnić prozę poetycką w stosunku do prozy zwykłej, a następnie od prozy poetyckiej odróżnić wiersz¹⁰. Warstwa graficzna tekstu praktycznie nie interesowała Wóycickiego, a wręcz – jeśli tylko przeszkadzała w „muzycznych” analizach – była przez badacza ignorowana¹¹.

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

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

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

¹⁰ Wóycicki, 40.

¹¹ Wóycicki, 105–6.

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

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

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

¹⁵ Bernsztejn, „Wiersz a recytacja”, 217.

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

¹⁷ Tynianow, „Zagadnienie języka wierszy”, 105.

¹⁸ Tynianow, 93.

¹⁹ Tynianow, 109.

b) Problem klauzuli emocyjnej

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

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

W późniejszej *Próbie teorii wiersza polskiego* Dłuskiej sam rytm schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca ekwiwalencji wersowej. Nic nie zmieniło się natomiast w opozycyjnym ujęciu prozy i wiersza. Ten ostatni ma zawsze cechować się powtarzalnością kompozycyjną, tymczasem w prozie zdania „nie ciąży do regularności, ani co do swoich funkcji, ani co do swojej postaci, ani co do rozmiarów”²³. Dłuska widzi w wierszu nadmiarową organizację i ze względu na nią zalicza go do elementów artystycznego stylu językowego, operującego różnymi środkami, w pierwszej kolejności – prozodycznymi²⁴. W ich hierarchii pierwsze miejsce zajmuje intonacja, w wierszu pozostająca bezwzględnie na służbie delimitacji wersowej.

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

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

²¹Siedlecki.

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

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

²⁴Dłuska, 25–28.

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

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

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

²⁵Dłuska, 43–45.

²⁶Dłuska, 171–72.

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

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

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

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

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

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

²⁹Dłuska, 48.

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

c) *Wiersz poza poezją w ujęciu Adama Kulawika*

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

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

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

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

d) *Wiersz poza brzmieniem w ujęciu Witolda Sadowskiego*

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

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

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

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

³³Kulawik, 229.

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

³⁵Kulawik, *Wersologia*, 46.

³⁶Kulawik, 225.

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

przestrzenną, dwuwymiarową”³⁸, „w której drzeją możliwości semantyczne – wystarczy tylko odwrócić uwagę od numerycznego gorsetu, a najlepiej w ogóle od niego odstąpić”³⁹.

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

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

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

³⁸Sadowski, 181.

³⁹Sadowski, 8–9.

⁴⁰Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, 79.

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

⁴²Sadowski, 63.

⁴³Sadowski, 243.

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

4. Poszukiwanie remedium

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

to jakby Jezusowi zarzucać samolubstwo. Czemu nie?

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

niż mojego bliźniego, lecz bo jest mój,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

SŁOWA KLUCZOWE:

prozodia zapisu

DELIMITACJA GRAFICZNA

ABSTRAKT:

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

pogranicze wiersza wolnego i prozy

teoria wiersza wolnego

NOTA O AUTORZE:

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

Milczenie wersologiczne*

Iga Skrzypczak

ORCID: 0000-0001-8458-8726

*Praca finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2020–2024, jako projekt badawczy w ramach programu „Diamantowy Grant” nr DI2019 0166 49: „Kategoria milczenia w poezji awangardowej dwudziestolecia międzywojennego w perspektywie semiotyczno-strukturalnej”.

Milczenie w wierszu wolnym

W teorii wiersza wolnego pojawiały się już liczne odniesienia do kwestii związanych z przestrzenią ciszy, milczenia lub pokrewnych im kategoriom pustki czy braku. Najistotniejsza wydaje się rola arbitralnej pauzy wskazywana przez Adama Kulawika¹ czy hierarchiczna struktura pauz, o której pisze Dorota Urbańska (w opozycji do konstant wierszy numerycznych opartych na elementach składniowo-fonetycznych pojawia się pauza jako element decydujący o istocie wiersza²). Witold Sadowski w swojej koncepcji wiersza graficznego zwracał uwagę na dowartościowanie pustki jako sfery znaczącej – niezapełnioną tekstem przestrzeń kartki przyrównuje do gotyckiej świątyni, której 99% wypełnia pustka: „Nie należy ona do elementów niezagospodarowanych artystycznie, nie przypomina białej plamy na niedokończonym obrazie, wypełnia ją sens Bożej Obecności”³. W wielu miejscach różnorodne koncepcje wiersza wolnego wydają się zdradzać szczególną rolę kategorii pokrewnych ciszy i milczeniu, wskazując na ich kluczowy udział w kształtowaniu wiersza wolnego. Artur Grabowski pisze z kolei, że: „Przemiany form w sztuce nowoczesnej wydają się procesem redukcji – do pustej ramy, pustej kartki, trzech minut ciszy”⁴. Joanna Orska zwraca natomiast uwagę na składnię detrakcyjną, która stanowi element realizacji tradycji addytywno-tautologicznej⁵. Niezwykle istotne dla proponowanego ujęcia są również propozycje Krzysztofa Skibskiego dotyczące eliptyczności wersowej oraz jej roli w kształtowaniu porządku językowego i semantycznego w wierszu wolnym⁶.

¹ Zob. Adam Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1990 i wyd. nast.), *passim*.

² Zob. Dorota Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej* (Warszawa: Instytutu Badań Literackich PAN, 1995), *passim*.

³ Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków: Universitas, 2004), s. 30.

⁴ Artur Grabowski, *Wiersz. Forma i sens* (Kraków: Universitas, 1999), s. 58.

⁵ Zob. Joanna Orska, „Jak działa wiersz wolny? O składni zdania awangardowego”, *Forum Poetyki*, jesień 2017, <http://fp.amu.edu.pl/jak-dziala-wiersz-o-skladni-zdania-awangardowego/> (dostęp 15.05.2021).

⁶ Zob. Krzysztof Skibski, *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017).

Jak dotąd badacze stosunkowo mało uwagi poświęcali graficznym znakom milczenia (np. myślnikom i kropkom) pojawiającym się w strukturze utworu poetyckiego, które poprzez swoje niestandardowe użycie (niezgodne z zasadami interpunkcji, niewynikające z wymogów gramatycznych) odsyłają do sfery ciszy. Postaram się wykazać, że tak użyte znaki pozostają ekwiwalentne wobec wyrazów, funkcjonując w tekście poetyckim na tych samych prawach co słowo. Pod względem semantyczno-aksjologicznym sytuują się jednak w wielu przypadkach ponad tym, co wyrażone werbalnie. Próba opisu tego zjawiska wymaga rewizji dotychczasowej literatury poświęconej koncepcjom wiersza wolnego, które w swoich założeniach odwoływały się najczęściej do ujęć składniowych, aspektów graficznych lub fonicznych, przyjmując niejednokrotnie (zwłaszcza w ostatnich latach) założenie o istnieniu więcej niż dwóch płaszczyzn delimitacji. W dotychczasowych badaniach z zakresu wersologii nie wybrzmiał jeszcze dostatecznie problem semantycznej interpunkcji traktowanej strukturalnie jako ekwiwalent słowa. W niniejszym tekście szczególnemu oglądowi poddany zostanie znak myślnika (i pokrewne mu znaki interpunkcyjne) użyty w sposób sygnalizujący pojawienie się w wierszu momentu ciszy.

Kwestia typograficznie zasygnalizowanego (prze)milczenia wydaje się do pewnego stopnia korespondować z istniejącymi propozycjami wiersza wolnego, jednocześnie wymyka się ich klasyfikacjom. Pozostaje elementem graficznym odsyłającym do sfery audialnej, implikującym pytanie o relację między wizualnym a fonicznym, co utrudnia proste przyporządkowanie go do jednej ze sfer. Wiele przykładów daje się również uzasadnić przy pomocy analizy składniowej utworu, która jednak traktuje takie momenty jako niestandardowe użycie interpunkcji – dzięki swojemu oddziaływaniu na składnię lub walory prozodyczne, ale wciąż nierównoważnej ze słowem czy morfemem. Szczególnym problemem dla propozycji opartych na składniowych zasadach ekwiwalencji wersowej pozostawałyby te momenty, kiedy w wersji zamiast wyrazów pojawiają się jedynie graficzne sygnały ciszy. W tej sytuacji za punkt wyjścia do rozważań w tym zakresie warto przyjąć definicję Krzysztofa Skibskiego, zaproponowaną w książce *Poezja jako literatura*: „Ekwiwalencja wersów w wierszu wolnym polega na potencjalnej samodzielności każdej wyodrębnionej linijki. Istotne jest bowiem to, że linijka taka ma określoną wartość semantyczną w obrębie niej samej, a ewentualna jej defektywność stanowi dodatkowy czynnik wspomagający ową potencjalność”⁷. W proponowanym ujęciu wartość taka przysługuje również znakowi milczenia odsyłającemu do sensów, które nie zostały wyrażone w sposób werbalny z różnych przyczyn – ponieważ wymykają się systemowi języka lub mocą autorskiej decyzji pozostają w sferze niedopowiedzeń.

Założeniem niniejszej propozycji badawczej jest próba potraktowania znaku milczenia (w tym przypadku myślnika) jako „części mowy” wchodzącej w skład wypowiedzi poetyckiej – wskazanie cech, które ujawniają się w jego poszczególnych użyciach i kontekstach. Tak rozumianemu znakowi przysługiwałaby potencjalna wartość leksykalna oraz semantyczna. W przypadku przemilczenia znak ujawnia zdolność, którą można by przyrównać do mechanizmu akomodacji – budzącej w odbiorcy odruch poszukiwania propozycji uzupełnienia, a jednocześnie otwierającej miejsce jedynie dla elementów mieszczących się w pewnym zbiorze zawężonym do puli wiarygodnych „uzupełnień” tekstu. Prowadzi to również naturalnie do rozważenia zjawiska eliptyczności, które tradycyjnie, w swojej najbardziej podstawowej formie, powiązane jest z brakiem diagnozowanym na poziomie składni lub poprzez odniesienie „zjawisk wykrywalnych na podstawie relatywizacji

⁷ Skibski, 54-55.

tekstu badanego do modelu jego struktury treści⁸. W proponowanym ujęciu dotyczyłoby ono jednak takich momentów, kiedy pomimo braku wystarczających sygnałów umożliwiających porównanie sytuacji tekstowej do sytuacji językowo modelowej, element graficzny skłania do poszukiwania potencjalnych wypełnień miejsca pozornie pustego.

Myślnik

Zdzisław Jaskuła, przyglądając się interpunkcji we współczesnej poezji polskiej, zauważa, że: „Myślnik jest bodaj najczęstszym «samotnym» sygnałem interpunkcyjnym we współczesnej poezji”⁹. Badacz wskazuje, że często pozostaje on luźno związany ze składnią, choć przysługują mu pewne walory ekspresywne, które mogą być uzasadnione kryteriami kompozycyjno-wersyfikacyjnymi¹⁰. Szczególnie istotne pozostają uwagi dotyczące funkcji myślnika, który jednocześnie odrywa się od zasad składniowych (np. pojawia się w nieoczywistym miejscu), jak i zwrócenie uwagi na aspekt wizualny, który zapewnia „mocną wyrazistość graficzną, intensyfikując zarówno jego podstawowe własności, te, które wnosi do tekstu z systemu interpunkcyjnego, jak i wyznaczone mu wtórnie przez ten tekst zadania i sensy”¹¹.

Wybór znaku interpunkcyjnego nawet w tych sytuacjach, w których jego funkcja mocno odbiega od gramatycznych potrzeb tekstu, pozostaje cały czas w ścisłym związku z jego funkcją modelową. Tomasz Karpowicz w rozdziale podręcznika *Kultura języka polskiego* pisze o tym znaku w sposób następujący:

Zadanie myślnika polega m.in. na oddawaniu niektórych pozasłownych aspektów procesu porozumiewania się, zwłaszcza pauz w toku wypowiedzi. Podczas odczytywania tekstu myślnik zostaje zaznaczony właśnie pauzą, czyli przerwą, zawieszeniem głosu¹².

Znak myślnika zawiera więc systemową potencjalność do komunikowania miejsca milczenia. Łączy się on również bezpośrednio z figurą elipsy, o czym również pisze Karpowicz, zwracając uwagę na tzw. myślnik eliptyczny. W tym miejscu dodaje również, że „im ważniejsza część zdania podlega elipsie, tym niezbędniejszy okaże się myślnik”¹³.

Jednocześnie pamiętać należy, że zgodnie z regułami składniowo-interpunkcyjnymi: „Myślnika używa się przede wszystkim do sygnalizowania opuszczenia takich fragmentów tekstu, które są oczywiste dla czytelników i dają się łatwo przewidzieć dzięki kontekstowi składniowemu lub wiedzy o rzeczywistości pozajęzykowej”¹⁴. Poetyckie, niestandardowe, użycie tego znaku interpunkcyjnego wyrasta więc w sposób bezpośredni z tego, co w języku skodyfikowane, jed-

⁸ Maciej Grochowski, „O pojęciu elipsy”, *Pamiętnik Literacki* z. 1 (1976), 124.

⁹ Zdzisław Jaskuła, „Interpunkcja we współczesnej poezji polskiej”, *Roczniki Humanistyczne* t. XXX, z. 1 (1982): 73.

¹⁰ Jaskuła.

¹¹ Jaskuła, 74.

¹² Tomasz Karpowicz, *Kultura języka polskiego. Wymowa, ortografia, interpunkcja* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018), 250.

¹³ Karpowicz, 251.

¹⁴ Karpowicz.

nocześniej wprowadzając konieczne z artystycznego punktu widzenia modyfikacje kształtujące warstwę semantyczną utworu. Myślnik, podobnie jak w sytuacjach typowych, o których pisze Karpowicz, pozostaje sygnałem pominięcia, odsyłającym do pozajęzykowego kontekstu, jednak w przeciwieństwie do standardowego użycia obecność „miejsca pustego” nie wynika z założenia o oczywistym statusie elementu pominiętego ani z przekonania o doskonałej orientacji odbiorcy w pozasłownym kontekście, lecz staje się sygnałem obecności elementu, którego z różnych powodów nie można wyrazić słowami.

Poetyckie zastosowanie myślnika jako graficznego znaku milczenia jest więc w dużej mierze uzasadnione przez istniejące w systemie użycie tego znaku w naturalny sposób łączącego się z zagadnieniem eliptyczności. Eliptyczność tę należy jednak pojmować dużo szerzej niż w przypadku definicji językoznawczych – brak oraz możliwość zrozumienia elidowanych treści przez odbiorcę stają się tutaj zjawiskiem dużo szerszym i bardziej skomplikowanym. Elipsa przestaje funkcjonować jako przestrzeń intuicyjnego wypełnienia, ponieważ zamiast prostych do samodzielnego uzupełnienia wyrazów, dotyczy często słów, wyrażeń czy zdań zupełnie nieoczywistych, które (choć często sytuują się jedynie w sferze spekulacji) zostają performatywnie zakryte przed odbiorcą, stawiając tym samym wyzwanie interpretatorom utworów. Perspektywa wersologiczna powinna więc brać pod uwagę semantyczną zdolność wersotwórczą znaku milczenia, którego szczególne użycia traktowano by jako ekwiwalent słowa. W określonych sytuacjach poetyckich myślnik poniekąd przejmując funkcję tych elementów gramatycznych (lub tych sytuacji składniowych), których jest reprezentacją. Tak użyty znak staje się elipsą również ze względu na to, że sygnalizuje potencjalność zaistnienia w tekście sytuacji typowych z leksykalno-składniowego punktu widzenia. Mogą stać za nim skonkretyzowane treści, których nie wyrażono werbalnie, a które wchodzi w skład warstwy znaczeniowej wiersza (np. treści przemilczane), lub takie, dla których w ogóle brakuje słownej reprezentacji. Gdy istnieją podstawy do takiej lektury, nie można lekceważyć szczególnego statusu tego znaku nawet, jeśli w procesie interpretacji trudno wskazać skonkretyzowane ścieżki jego rozumienia. Z perspektywy rozważań wersologicznych założenie to jest istotne zwłaszcza w odniesieniu do wersów składających się w głównej mierze lub w całości ze znaków milczenia. Sytuacja ta znajduje się na teoretycznym pograniczu wielu z istniejących koncepcji związanych z wersyfikacją wiersza wolnego. W proponowanym ujęciu składającemu się z myślników „wersowi milczącemu” przysługuje taka sama wartość semantyczna, jak w przypadku wersu, w którym występuje znak lub znaki o charakterze leksykalnym lub morfologicznym. Zasadne więc pozostawałoby w tym przypadku twierdzenie o ekwiwalencji opartej o samodzielność znaczeniową każdej linijki utworu.

Egzemplifikacja i interpretacje – casus Norwida

Zasadność badania omawianego zjawiska najlepiej można zrozumieć, przyglądając się przykładom niestandardowych użyci znaków, których wprowadzenie do tekstu w wyraźny sposób powiązane zostało z refleksją nad milczeniem. Zabieg ten zaobserwować można w poetykach wielu twórców, którzy wykorzystują go na odmienne sposoby wynikające z przyjętych przez nich koncepcji artystycznych. Przedstawione przeze mnie przykłady mają na celu przeanalizowanie różnych sytuacji poetyckich, w których elementy typograficzne odsyłające do sfery ciszy wykorzystane zostały w sposób znacząco wpływający na semantykę utworu.

Nie ulega wątpliwości, że w przypadku Norwida milczenie odgrywa rolę niezwykle istotną jako temat i obiekt studiów (m.in. *Białe kwiaty czy Milczenie*), ale również jako element struktury utworów wyrażony poprzez znaki graficzne (pauzy/półpauzy, kropki). Na ten istotny aspekt filozofii i poetyki autora *Vade-mecum* zwrócił uwagę już Juliusz Wiktor Gomulicki¹⁵. Do zagadnienia tego wielokrotnie powracali również późniejsi badacze twórczości poety (warto tu wspomnieć m.in. artykuł Janusza St. Pasierba *Filozofia milczenia u Mickiewicza i Norwida*¹⁶ czy obszerne studium komparatystyczne Piotra Śniedziewskiego *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*¹⁷). To właśnie z postacią Norwida można łączyć na gruncie polskim początek historii milczenia jako kategorii teoretycznoliterackiej i semiologicznej. W związku z tak wyrazistymi koncepcjami artystycznymi poety dotyczącymi ciszy oraz zjawisk jej pokrewnych, nie ma wątpliwości, że zgodnie z *intentio auctoris* wyrażone graficznie (prze)milczenie nie jest jedynie wizualnym ozdobnikiem, lecz stanowi co najmniej ekwiwalent słowa (pod względem równoważności znaku tekstowego) – najczęściej jednak sytuując się aksjologicznie ponad nim.

Szczególnie ważne wydaje się w tym kontekście stwierdzenie Sławomira Świontko ze wstępu do *Pierścienia wielkiej damy*:

Przemilczenie jest dla Norwida „gramatyczną częścią mowy” przede wszystkim jako funkcjonalny składnik rozmowy, dialogu, czyli tych form wysłowienia, które służą bezpośredniemu komunikowaniu się między ludźmi. Ponadto każda wypowiedź, nawet monologiczna, o jakiej, pisze, że także jest rozmową ze sobą albo z duchem rzeczy (VI 232), spełnia dla Norwida warunek dialogowości, domagając się wypełnienia jej przemilczanym znaczeniem, a więc dialogowości rozumianej jako potencjalna tendencja do alternowania dwóch albo i więcej kontekstów znaczeniowych, tendencja, która występuje nie tylko w dialogu, ale i w monologu¹⁸.

Nie tylko w dialogu i monologu dramatycznym, ale również w wypowiedziach lirycznych poety można doszukiwać się tej specyficznie pojmowanej dialogowości, stosowania milczenia jako „gramatycznej części mowy”. Problemem staje się tu jednak badawcza próba zaklasyfikowania tego zjawiska. Zasadne jest więc postawienie pytania, a raczej szeregu pytań, o umiejscowienie milczenia w obrębie funkcjonujących obecnie teorii wiersza wolnego.

Intuicyjnie trafne wydaje się sformułowanie Świontko nawiązujące do kwestii gramatycznych. Istotnie Norwidowskie myślenie o milczeniu pozwala na wyciągnięcie takich wniosków ze względu na to, że jest ono tutaj traktowane co najmniej na równi ze słowem (jako znak w tekście), jednocześnie przekracza granicę tego, co konwencjonalnie przynależy do sfery mowy.

W przypadku Norwida szczególne podejście do roli pauzy może wynikać ze znajomości zjawiska interpunkcji intonacyjno-retorycznej, na co wskazuje Marta Ewa Rogowska, analizując *Rzecz o wol-*

¹⁵Juliusz Wiktor Gomulicki, *Patos i milczenie*. W Cyprian Kamil Norwid, *Białe kwiaty* (Warszawa: PIW, 1965).

¹⁶Janusz Stanisław Pasierb, „Filozofia milczenia u Mickiewicza i Norwida”, *Studia Norwidiana* nr 30 (2012): 145-171.

¹⁷Piotr Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008).

¹⁸Sławomir Świontek, *Wstęp*. W Cyprian Kamil Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy*, opracował Sławomir Świontek, (Wrocław: Ossolineum 1990), LIV-LV.

ności słowa¹⁹. Nie wyczerpuje to jednak zagadnienia związanego z typografią milczenia, tak samo, jak nie wyczerpują go koncepcje ściśle retoryczne (sam zapis w wielu przypadkach wykracza poza gramatykę) nie w sensie naginania jej zasad, ale poprzez wprowadzenie do tekstu znaków niemających swojego uzasadnienia w koncepcjach składniowych. Określenie „gramatyczna część mowy” sygnalizowałaby więc równoważność elementów skodyfikowanego systemu językowego oraz graficznych przemilczeń. Wnikliwie opisuje te zjawiska Janusz Kaczorowski przyglądający się grafii i problemom edytorskim Norwidowskiego tekstu. Badacz zwraca uwagę na myślnik jako znak wyraźnie faworyzowany przez poetę, wymienia również częste funkcje, w których myślnik się pojawia, np. w sytuacji zawieszenia głosu, podkreślenia ważnego wyrazu lub wprowadzania dopowiedzenia. Wskazuje także na fakt istnienia w autografach miejsc, w których widnieją obok siebie trzy lub cztery myślniki²⁰. Co jednak najistotniejsze, zwraca też uwagę na samodzielność semantyczną artystycznie użytego myślnika, który nie może zostać zastąpiony przez inny element wierszotwórczy:

W sposób najdoskonalszy w całym cyklu znak ten został wykorzystany w wierszu XXX. *Fatum*. Układ myślników buduje tam, w sposób niemożliwy do zastąpienia innymi środkami, napięcie związane z czekaniem (czatowaniem) nieszczęścia na upadek człowieka oraz odczucie nagłej ulgi po jego zniknięciu²¹.

Warto więc przyjrzeć się uważniej utworowi, w którym sygnalizowane przez myślnik napięcie kryje za sobą niewypowiedziane treści:

Fatum

I

Jak dziki zwierzę przyszło **Nieszczęście** do człowieka

I zatopiło weń fatalne oczy...

– Czekaj – –

Czy człowiek zboczy?

II

Lecz on odejrzał mu – jak gdy artysta

Mierzy swojego kształt modelu –

I spostrzegło, że on patrzy – co? skorzysta

Na swym nieprzyjacielu:

I zachwiało się całą postaci wagą

– – I nie ma go!²²

We wersji „– Czekaj – –” myślniki mają niejako podwójną funkcję. Po pierwsze, co zauważył już Kaczorowski, wprowadzają do utworu mechanizm retardacji, związany z zasygnalizowanym momentem oczekiwania. Jest to więc zabieg artystyczny, budujący napięcie związane z opóźnieniem ujawnienia efektu spotkania człowieka z „dzikim zwierzem”. Jednocześnie, podążając za wskazówką Świontki,

¹⁹Zob. Marta Ewa Rogowska, „Intonacyjno-retoryczna interpunkcja u Norwida”, *Studia Norwidiana* nr 30 (2012), 23-38.

²⁰Janusz Kaczorowski, „Grafia Norwidowskiego tekstu jako współczesny problem edytorski (na przykładzie *Vademecum*)”, *Roczniki Humanistyczne* t. LI, z. 1 (2003), 69-94.

²¹Kaczorowski, 84.

²²Cyprian Norwid, *Fatum*. W *Wiersze*, opracował Juliusz Wiktor Gomulicki (Warszawa: PIW, 1966), 583.

który pisze o „potencjalnej tendencji do alternowania dwóch albo i więcej kontekstów znaczeniowych” (a więc zbieżnej z proponowanym ujęciem eliptyczności), można traktować te miejsca jako nieistniejący opis atmosfery spotkania, której niezwykły charakter nie daje się zamknąć w słowach. Sytuacja ta jest jednak istotnym komponentem tekstu niezależnie od tego, w jakim stopniu czytelnik jest w stanie odkodować ukryte za nią sensy. Jest ona wynikiem autorskiej decyzji. To cisza staje się wierniejszą reprezentantką danego stanu lub odczucia. Jak zwraca uwagę Piotr Śniedziwski:

[...] poeta zajmuje się językiem, który okazuje się niedoskonały w zderzeniu z myślami, które ma wyrazić – tenże język podlega więc prawu dekompozycji i dekonstrukcji – w ten sposób powstaje tekst poetycki, któremu brakuje precyzji i pełen jest przemilczeń – a czytelnik, na końcu tego łańcucha, musi zmierzyć się z utworem, który nie jest co prawda przejrzysty, ale nie jest też niemożliwy do zrozumienia²³.

Pomimo wspomnianej bariery, którą odbiorcy tekstu stawiają przemilczenia, stanowią one równoprawny element tekstu, który w przypadku tak jasno wskazanej tendencji nie może pozostać pominięty w toku interpretacji oraz analizy o charakterze formalnym, która musi poradzić sobie z poetyckim wyjściem poza granice tradycyjnie pojmowanej składni, często wskazywanej jako jedna z podstawowych form delimitacji.

W stronę futuryzmu – Młodożeniec

Zupełnie inną strategią związaną z wykorzystaniem ciszy i milczenia posługuje się Stanisław Młodożeniec – decyzje o wprowadzaniu szczególnej grafii wynikają z odmiennej koncepcji artystycznej niż w przypadku Norwida, pozwalają jednak dostrzec istotne dla niniejszych rozważań podobieństwa i różnice. Futuryści rozwijają w niespotykany dotąd w literaturze sposób tkankę foniczną tekstu, niejednokrotnie opierając na niej całą strukturę utworu. Już z samych założeń programowych można by wysnuć wniosek o swoistej ekwiwalencji między dźwiękiem a jego brakiem. Wagę tego zjawiska zaobserwować można chociażby w utworze Młodożeńca *Noc* pochodzącego z tomu *Kwadraty*:

Noc

— — — na granatową niebios balię
wypłynął księżyc – jak rogalik –
gwiazdy tłą –
jak rybki skaczą po akwarium –

— — — daleki – długi – (czyj to?) ton

w leżące lgnie milczenia –
gwiazdy tłą –
i płoszą płaski cień na ziemi –

mętnieje wody srebrna toń –
ciemnieje nieba drżące tło –

²³Śniedziwski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, 182-183.

rogaty księżyc chmurę bodzie –
 gwiazdy tłą –
 oczy tłą –

 – daleki – długi – (czyj to?) ton –
 – – – – –
 to czyjeś usta – cichy podziw –
 – – – – – o!²⁴

Co znaczące, na sferę dźwiękową zwraca uwagę sam Młodożeniec, podkreślając długość tonu, który „w leżące lgnie milczenie”. Taki stematyzowany sygnał, świadczący o samoświadomości twórczej, skłania do jeszcze uważniejszego oglądu utworu, w którym szczególną rolę odegrać ma cisza po kończącym się dźwięku. Ponownie nie ulega wątpliwości, że zwielokrotniony myślник nie znajduje tutaj gramatycznego uzasadnienia, a kluczowym problemem staje się kwestia graficznej reprezentacji zjawiska audialnego, które wymaga użycia znaku bardziej adekwatnego niż słowo.

Beata Śniecikowska, badaczka tkanki fonicznej utworów futurystycznych²⁵, zwraca uwagę na zabieg dźwiękowy, którym Młodożeniec posługuje się w utworze:

Najbardziej interesujący okazuje się powtórzony dwukrotnie, odchodzący od „rozlewnej” składni młodopolskiej wers „– – – daleki – długi – (czyj to?) ton”. Słowa pozbawione dodatkowych określeń, „wyakcentowane” poprzez oprawę typograficzną, dosłownie wybijają się na pierwszy – wizualny i foniczny (aliteracja) – plan wiersza. Odległość „dalekiego dźwięku”, podkreślona została przez prosty zabieg typograficzny (wymuszający jednak dłuższą pauzę) – wypełnienie myślnikami dwóch wersów utworu. Kończący tekst wykrzyknik „o!” to również przekroczenie dotychczasowych kanonów poetyckich i typograficznych. Ten wyrazisty sygnał dźwiękowy zapisany został na końcu... rzędu myślników²⁶.

Mamy tu więc do czynienia z ciekawym przykładem, kiedy ledwie słyszalny, odległy „ton” powiązany został z milczeniem mogącym wynikać z przynajmniej kilku przesłanek, m.in. tych związanych z ograniczonymi możliwościami percepcyjnymi podmiotu, który nie jest w stanie dosłyszeć dobiegających z oddali słów zlewających się dla niego w tym momencie z ciszą. Z tak przedstawionej sytuacji można więc wyciągnąć wniosek, że w tekście przemilczana została skonkretyzowana treść wypowiedzi. W tym przypadku głównego źródła tego zjawiska nie stanowi kryzys wiary w możliwość językowej reprezentacji, lecz jest nim próba oddania doświadczenia komunikacyjnego razem z wpisanymi w nie momentami nie(do)słyszania, kiedy to dźwięk „w leżące lgnie milczenie”.

Można dostrzec tutaj swego rodzaju grę z przestrzenią rozchodzącego się dźwięku i jego braku – pauzy nagłosowe (pojedyncze i multiplikowane), pauzy wygłosowe (przede wszystkim pojedyncze) oraz śródgłosowe (np. oddzielające wyrazy). W końcu pojawiają się także wersy pozbawione

²⁴Stanisław Młodożeniec, *Noc. W Kwadraty* (Zamość: Zamojskie Koło Miłośników Książki, 1925), 16.

²⁵Zob. Beata Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2017).

²⁶Beata Śniecikowska, *Dźwięk a typografia w awangardzie (futuryzm)*. W *Sensualność w kulturze polskiej*, red. Włodzimierz Bolecki, <https://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/dzwiek-a-typografia-w-awangardzie-futuryzm-659/> (dostęp 15.05.2021).

słów, wypełnione myślnikami, które to nie pozostają w nich jedynymi sygnałami braku dźwięku – zostały bowiem rozdzielone dłuższymi przerwami. Bez wątpienia można więc mówić o pojawiającej się w wierszu typologii ciszy, o jej wewnętrznym rozróżnieniu – tekstowe znaki odsyłają bowiem do zróżnicowanych doświadczeń, które zyskują graficzną reprezentację. Ponownie mamy tu więc do czynienia z sytuacją, kiedy myślник wprowadza do utworu specyficznie rozumianą eliptyczność, pojawiającą się mimo braku wskazówek dotyczących werbalnego uzupełnienia miejsc „pustych”. Z punktu widzenia wersologii niezwykle interesujące pozostaje zjawisko wersu wypełnionego samymi myślnikami przy jednoczesnym wyraźnym dowartościowaniu znaków ciszy, będących jednymi z podstawowych elementów struktury wiersza. Założenie, że działają one na zasadzie elipsy, przydaje im wartość semantyczną, która sprawia, że można mówić o istniejącej ekwiwalencji między wersem werbalnym a milczącym. Wers taki pozostaje więc samodzielną jednostką znaczeniową i jako taka pozostaje immanentnym elementem utworu poetyckiego.

Współczesne użycia znaków milczenia

W obu opisanych przypadkach mówić można o wyraźnych artystycznych strategiach, których źródeł należy się doszukiwać w tekstach teoretycznych i programowych poetów. W tych sytuacjach nie powinno być wątpliwości związanych z określeniem semantycznej wartości takiego znaku, warto jednak zwrócić uwagę również na twórców, których nazwisk często nie łączy się bezpośrednio z tą kategorią. Przykłady wersu wypełnionego myślnikami znaleźć można m.in. w poezji Mirona Białoszewskiego, chociażby w wierszu *autoportret odczuwany*:

Nieraz mi ręce
żyją zupełnie osobno.
Może ich wtedy nie doliczać do siebie?

Gdzie są moje granice?²⁷

W przypadku tego wiersza milczenie zdaje się w naturalny sposób towarzyszyć autorefleksji, wypełniając czas pomiędzy kolejnymi, stawianymi samemu sobie pytaniami. Ponownie można mówić tu o zabiegu retardacji, budującej atmosferę podkreślającą egzystencjalny charakter rozważań. Na tle ciszy słowa uwypuklają swoje znaczenie, a więc staje się ona integralnym elementem semantycznej warstwy tekstu.

Innym ważnym środkiem, stosunkowo często pojawiającym się w poezji współczesnej, jest pauza wygłosowa, czyli takie użycie myślnika w zakończeniu wersu, które nie posiada motywacji syntaktycznej uzasadnionej poprzez zestawienie go z wersem następnym lub kiedy pomimo potencjalnie występującej motywacji, użycie to ma charakter dwufunkcyjny. Za przykład może tutaj posłużyć wiersz Zbigniewa Herberta, na który zwraca uwagę Jaskuła:

śmieszny płatek skóry
muszla z żyjącą krwią

²⁷Miron Białoszewski, *Autoportret odczuwany*. W *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane* (Warszawa: PIW, 2008), 81.

w środku
nic wtedy nie powiedziałem —

dobrze byłoby napisać
wiersz o różowym uchu
ale nie taki żeby powiedzieli też sobie temat obrał
pozuje na oryginała²⁸

Badacz zauważa, że:

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 następnej²⁹.

Dodatkowo warto podkreślić, że myślnik poprzedzony zostaje wyrażoną w tekście deklaracją „nic wtedy nie powiedziałem”, co bezpośrednio odnosi się do aktu przemilczenia, pominięcia – pojawia się więc sygnał wskazujący na potencjalną, niezaistniałą wypowiedź, pozostawioną w sferze ciszy, która zyskuje swoją tekstową reprezentację.

Drugi typ pauzy wyłosowej występuje natomiast najczęściej w końcówce strofy, nie dając tym samym wytłumaczyć się wielofunkcyjnością. Zabieg taki pojawia się wielokrotnie np. w poezji Julii Fiedorczuk, szczególnie dobrze zaobserwować można go w *Psalmach*, w których ostatnim znakiem często jest myślnik.

niektórych wierszy nie można już napisać.
niektórych nie dało się napisać wcześniej.
nocą rozpacz z powodu dzieci, utopionych
dzieci, powieszonych dzieci, spalonych
dzieci, zgłodzonych dzieci, maskotek dzieci
w rozbitym samolocie, bo macierzyństwo
jest dożywociem, a rozpacz szuka atrakcji
i pokupnych kształtów, żeby się w nie wystroić,
żeby się zasłonić, żeby się ochronić;
więc lepiej milcz, mówię, więc mówię: żadna
z waszych kości nie będzie połamana, powiedzmy,
„nie zabraknie wam żadnego dobra”, powiedzmy,
„będzie zasadzone drzewo u strumieni wód” – ³⁰

W przypadku Fiedorczuk pauza wydaje się najczęściej symbolem otwarcia tekstu, zapowiedzi słów, które dopiero nastąpią, ale także tych, które odbiorca może samodzielnie dopowiedzieć (jak np. w przypadku cytatów biblijnych i modlitewnych) lub wręcz przeciwnie, których nie

²⁸Zbigniew Herbert, *Różowe ucho*. W *Wiersze*. (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1971), 120-121. Cyt. za Jaskuła, „Interpunkcja we współczesnej poezji polskiej”, s. 74.

²⁹Jaskuła, 74.

³⁰Julia Fiedorczuk. *Psalm I*, w *Psalmy* (Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza, 2017), 12.

powinien dopowiadać, ponieważ zgodnie z intencją autorską zostały one urwane. W przypadku tej poetki rozważań związanych z ciszą doszukiwać można się na co najmniej dwóch poziomach. Jeden z nich związany jest z ekopoetyką³¹ oddającą głos stworzeniom, które dotychczas nie były „usłyszane”. Drugi z myślą eseistyczno-teoretyczną na ten temat rozwijaną od jakiegoś czasu przez autorkę³². Znaczenie pauzy w tekście wydaje się więc również w tym przypadku nie budzić większych wątpliwości – pozostaje ona immanentnym elementem semantycznym wersu, znaczącym sygnałem istnienia potencjalnej elidowanej wypowiedzi.

Podsumowanie

W przywołanych przykładach wyraźnie uwidacznia się konieczność uwzględnienia znaków milczenia w badaniach wersologicznych. Niosą one wartość semantyczną ekwiwalentną wobec słów czy morfemów, co potwierdzają zarówno ich niestandardowe „pojedyncze” użycia, jak i multiplikacje w sposób wyraźny odsyłające do tego, co ponadśłowne. Miejsca takie rozumieć można jako szczególny rodzaj elipsy, moment pominięcia w tekście elementu istotnego, który powinien zostać dostrzeżony przez odbiorcę, jednak zazwyczaj nie stwarza możliwości łatwego odtworzenia elidowanych treści. O zasadności takiego odczytania świadczą konsekwentne wybory artystyczne podejmowane przez twórców oraz najczęściej związana z nimi refleksja nad milczeniem – na gruncie polskim rozwijana przede wszystkim przez Norwida, z którego rozwiązań artystycznych czerpała awangarda oraz jej późniejsi kontynuatorzy. Warto zauważyć, że znaki te pojawiają się z największą częstotliwością (i najwyraźniejszą intencją sensotwórczą) u poetów wywodzących się właśnie z linii awangardowej. Wybory te wydają się często wiązać z nieufnością wobec konwencjonalnie pojmowanego systemu języka lub z próbą oddania pełni doświadczenia komunikacyjnego (wykraczającego poza komunikację werbalną). Wymaga to więc wprowadzenia do tekstu znaku ciszy jako sygnału obecności elementu ponadśłownego. Takie użycie staje się szczególnym rodzajem komunikatu budującego relację nadawczo-odbiorczą, opartą na doświadczeniu niezwerbalizowanym. Z tych samych powodów świadome posługiwanie się przez twórców pauzą nie powinno być lekceważone pod względem edytorskim – zwłaszcza w poezji, która w sposób szczególny zwraca uwagę na formę i materialną przestrzeń tekstu.

Jednocześnie z nietypowymi użyciami myślnika można się spotkać również u twórców odwołujących się do zupełnie innych tradycji, choć w tym przypadku znaki pozostają częściej dwufunkcyjne (np. u Herberta). Niezależnie jednak od wariantu ich wykorzystania, gdy odwołują się one do tego, co niewypowiedziane, powinny zostać potraktowane jako równorzędny ze słowem i morfemem element tworzący wers, a co za tym idzie, uwzględniany jako taki w analizach wersyfikacyjnych utworów. W myśl tej koncepcji ekwiwalencja opierałaby się, zgodnie z definicją Skibskiego, na potencjalnej samodzielności semantycznej każdej linijki – przy uwzględnieniu założenia, że wersowi wypełnionemu myślnikami również ta samodzielność przysługuje.

³¹Zob. Julia Fiedorczyk, Gerardo Beltrán, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji* (Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2015); Marta Stusek, „Milczące wiersze. Obraz i podmiot na tle ekopoetyki”, *Studia Europaea Gnesnensia* nr 18 (2018), s. 115-127.

³²Zob. Julia Fiedorczyk, „W poszukiwaniu ciszy”, *Przekrój*, <https://przekroj.pl/artykuly/felietony/w-poszukiwaniu-ciszy-czesc-pierwsza-julia-fiedorczyk> (dostęp: 28.06.2021); Julia Fiedorczyk, „W poszukiwaniu ciszy II”, *Przekrój*, <https://przekroj.pl/artykuly/felietony/w-poszukiwaniu-ciszy-cz-ii-julia-fiedorczyk> (dostęp: 28.06.2021).

Bibliografia

- Fiedorczyk, Julia. „W poszukiwaniu ciszy”, *Przekrój*, <https://przekroj.pl/artykuly/felietony/w-poszukiwaniu-ciszy-czesc-pierwsza-julia-fiedorczyk> (dostęp: 28.06.2021);
- . „W poszukiwaniu ciszy II”, *Przekrój*, <https://przekroj.pl/artykuly/felietony/w-poszukiwaniu-ciszy-cz-ii-julia-fiedorczyk> (dostęp: 28.06.2021).
- Fiedorczyk, Julia. Beltrán, Gerardo. *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2015.
- Gomulicki, Juliusz Wiktor. *Patos i milczenie*. W Cyprian Kamil Norwid. *Białe kwiaty*, Warszawa: PIW, 1965.
- Grabowski, Artur. *Wiersz. Forma i sens*, Kraków: Universitas, 1999.
- Grochowski, Maciej. „O pojęciu elipsy”, *Pamiętnik Literacki* z. 1 (1976): 121-136.
- Jaskuła, Zdzisław. „Interpunkcja we współczesnej poezji polskiej”, *Roczniki Humanistyczne* t. XXX, z. 1 (1982): 69-99.
- Kaczorowski, Janusz. „Grafia Norwidowskiego tekstu jako współczesny problem edytorski (na przykładzie Vade-mecum)”, *Roczniki Humanistyczne* t. LI, z. 1 (2003): 69-94.
- Karpowicz, Tomasz. *Kultura języka polskiego. Wymowa, ortografia, interpunkcja*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Kulawik, Adam. *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1990 i wyd. nast.
- Orska, Joanna. „Jak działa wiersz wolny? O składni zdania awangardowego”, *Forum Poetyki*, jesień 2017, <http://fp.amu.edu.pl/jak-dziala-wiersz-o-skladni-zdania-awangardowego/> (dostęp 15.05.2021).
- Pasierb, Janusz Stanisław. „Filozofia milczenia u Mickiewicza i Norwida”, *Studia Norwidiana* nr 30 (2012): 145-171.
- Sadowski, Witold. *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.
- Rogowska, Marta Ewa. „Intonacyjno-retoryczna interpunkcja u Norwida”, *Studia Norwidiana* nr 30 (2012): 23-38.
- Skibski, Krzysztof. *Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.
- Stusek, Marta. „Milczące wiersze. Obraz i podmiot na tle ekopoetyki”, *Studia Europaea Gnesnensia* nr 18 (2018): 115-127.
- Śniecikowska, Beata. *Dźwięk a typografia w awangardzie (futuryzm)*. W *Sensualność w kulturze polskiej*. Zredagowane przez Włodzimierz Bolecki, <https://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/dzwiek-a-typografia-w-awangardzie-futuryzm-659/> (dostęp 15.05.2021).
- . „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017.
- Śniedziwski, Piotr. *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008.
- Świontek, Sławomir. Wstęp. W Cyprian Kamil Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy*, opracował Sławomir Świontek, IV-LV. Wrocław: Ossolineum, 1990.
- Urbańska, Dorota. *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa: Instytutu Badań Literackich PAN, 1995.
- Białoszewski, Miron. *Autoportret odczuwany. W Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*, 81, Warszawa: PIW, 2008.
- Fiedorczyk, Julia. *Psalm I*. W *Psalm*, 12, Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza, 2017.
- Młodożeniec, Stanisław. *Noc*. W *Kwadraty*, 16, Zamość: Zamojskie Koło Miłośników Książki, 1925.
- Norwid, Cyprian. *Fatum*. W *Wiersze*, opracował Juliusz Wiktor Gomulicki, 583, Warszawa: PIW, 1966.

SŁOWA KLUCZOWE:

ELIPSA

milczenie

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi próbę przyjrzenia się momentom milczenia w wierszu wolnym sygnalizowanemu poprzez niestandardowe zastosowanie myślnika (niezgodne z zasadami interpunkcji, niewynikające z wymogów gramatycznych). Celem tekstu jest wykazanie, że tak użyte znaki pozostają ekwiwalentne wobec wyrazów, funkcjonują w tekście poetyckim na tych samych prawach co słowo. Pod względem semantyczno-aksjologicznym sytuują się jednak w wielu przypadkach ponad tym, co wyrażone werbalnie. Próba opisu tego zjawiska wiąże się z rewizją dotychczasowej literatury poświęconej koncepcjom wiersza wolnego, które w swoich założeniach nie uwzględniały semantycznej interpunkcji traktowanej strukturalnie jako ekwiwalent słowa.

p a u z a

myślink

W I E R S Z W O L N Y

NOTA O AUTORCE:

Iga Skrzypczak – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się literaturą XX wieku oraz najnowszą. Obecnie realizuje projekt „Kategoria milczenia w poezji awangardowej dwudziestolecia międzywojennego w perspektywie semiotyczno-strukturalnej” finansowany w ramach programu Diamentowy Grant. |

Slave to the rhythm?

O różnych sposobach definiowania rytmu

Adam Dziadek

ORCID: 0000-0003-4584-5704

Do napisania tego tekstu nakłoniła mnie lektura znajdującego się w tym numerze „Forum Poetyki” artykułu Igora Pilszczikowa, który jest poświęcony rytmowi. Nakłoniła mnie tym bardziej, że Pilszczikow kapitalnie omawia problematykę „metrum” i „rytmu” w rosyjskiej tradycji naukowej, z której pełnymi garściami (zwłaszcza jeśli chodzi o prace rosyjskich formalistów) czerpali Henri Meschonnic czy Julia Kristeva, do których wielokrotnie będę się odwoływał (to właśnie w oparciu o ich prace stworzyłem przed laty swój własny „projekt kry-

tyki somatycznej”). Tytuł tekstu zapożyczam od Grace Jones¹, z jej słynnej piosenki i równie słynnego, arcydzielnego wideoklipu. Wracam w tym tekście do moich baranów, wracam do nich często, bo zagadnienia rytmu i podmiotu opisywałem już wielokrotnie². Piosenka Jones, której często słucham i która ciągle zalega w mojej głowie, nie daje mi spokoju i o rytmie mi przypomina. Działa więc tak samo, jak piękny poemat *Sonata o rytmie* Edwarda Pasewicza, który jest w swojej istocie traktatem o rytmie.

¹ Piosenka z albumu Grace Jones *Slave to the rhythm*, Island Records 1985. Wersja tekstu: <https://genius.com/Grace-jones-jones-the-rhythm-lyrics> (dostęp: 28. 11. 2021). Całość (z dźwiękiem – ale bez końcówki tekstu, tj. dialogu): <https://www.youtube.com/watch?v=eCqW2ubP7-c> (dostęp: 28. 11. 2021). Utwór w swojej warstwie tekstowej (ale nie muzycznej) jednoznacznie nawiązuje do pieśni pracy czarnoskórych z Południa USA (połowa XIX wieku), czyli do korzeni bluesa. Motyw rytmu wiąże się raczej z rytmiczną pracą, galera, katorgą, przymusowym podporządkowaniem się powtarzalnemu cyklowi działań przy pracy fizycznej. Filologiczny przekład tekstu wygląda następująco (p. prof. drowi hab. Leszkowi Drongowi chcę podziękować za pomoc w przekładzie tego tekstu):

Rytm to zarówno kajdany piosenki, jak i jej demoniczny ładunek.
To pierwotny oddech, szept nieustannego żądania.
„Czego wciąż ode mnie chcesz?”, pyta śpiewak.
„Jak myślisz, co jesteś jeszcze w stanie wydobyć z mych ust?”
Bezpośrednią obecność, której nie odda żadna fantazja.
Dostawca najstarszej tajemnicy, istniejący dzięki krwi ponownie doprowadzonej do wrzenia, pulsującej tam,
gdzie rytm zanika.
Oto jak krew twojego wykonawcy zostaje doprowadzona do szafu w głębi dźwięku.
Cięte rany brzmią jak echo w otwartym, erotycznym niebie ust, gdzie tańczą razem zagubione frenezje rytmu
i błagalny bezruch.

Panie i panowie, pani Grace Jones. Jones: Rytm

Niewolniku!
Niewolniku rytmu
Tańcz do rytmu
Siekiera wbita w polano w pradawnych czasach
Człowiek jak maszyna, na taśmie w fabryce
Ogień płonie, mocne serc bicie
Śpiewaj głośno pieśń skazańców

Nie przestawaj
Dalej, dalej,
Nie przestawaj
Dalej, dalej,

Niewolniku rytmu
Tańcz do rytmu

Idzie nadzorca... nie przestawaj
Nie przestawaj, dalej
Nie przestawaj
Dalej, dalej

Niewolniku rytmu - pracuj do rytmu
Tańcz do rytmu, żyj do rytmu
Niewolniku rytmu
Tańcz do rytmu, żyj do rytmu
Niewolniku rytmu - pracuj... do rytmu
Do rytmu, pracuj do rytmu, do rytmu

Niewolniku, niewolniku
Rytmu, rytmu, rytmu

[Melorecytacja - dialog: Paul Cooke & Grace Jones]

Ależ to dziwne...

Witaj, Grace Jones.

Dziękuję, Paul. A jeśli się zastanawiacie, co jest nie tak z moim głosem, to właśnie się zakrztusiłam śliną. Więc...
Teraz, oczywiście, odgrywasz scenę z filmu z Bondem...

² Adam Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999); Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014).

Na początek wróćmy do tekstu piosenki śpiewanej przez Jones:

[Intro (Spoken): Ian McShane & *Grace Jones*]

Rhythm is both the song's manacle and its demonic charge. It is the original breath, it is the whisper of unrelenting demand. "What do you still want from me?" says the singer. "What do you think you can still draw from my lips?" Exact presence that no fantasy can represent. Purveyor of the oldest secret, alive with the blood that boils again, and is pulsing where the rhythm is torn apart. How your singer's blood is incensed at the depth of sound. Lacerations echo in the mouth's open erotic sky where dance together the lost frenzies of rhythm and an imploring immobility. Ladies and gentlemen, Miss Grace Jones. Jones the Rhythm
Slave!

[Chorus 1: Grace Jones]

Slave to the rhythm
Dance to the rhythm

[Verse 1: Grace Jones]

Axe to wood in ancient times
Man machine, production line
The fire burns, with heartbeats strong
Sing out loud, the chain gang song

[Pre-Chorus: Grace Jones]

Never stop the action
Keep it up, keep it up
Never stop the action
Keep it up, keep it up

[Chorus 1: Grace Jones]

Slave to the rhythm
Dance to the rhythm

[Post-Chorus: Grace Jones]

The master... never stop

[Bridge: Grace Jones]

Never stop the action, keep it up
Never stop the action
Keep it up, keep it up

[Chorus 2: Grace Jones]

Slave to the rhythm, work to the rhythm
Dance to the rhythm, live to the rhythm
Slave to the rhythm
Dance to the rhythm, live to the rhythm

Slave to the rhythm, work...to the rhythm
To the rhythm, work to the rhythm, to the rhythm

[Outro: Grace Jones]
Slave, slave
To the rhythm, to the rhythm, to the rhythm

[Outro (Spoken): Paul Cooke & Grace Jones]
Oh that's weird...

Grace Jones, welcome
Thank you Paul. And if you're wondering what's wrong with my voice, I just choked on my saliva. So...
Now obviously you're in the Bond movie-

To także utwór, który nazywa rytm, który go w bardzo szczególny sposób definiuje, jest właściwie *quasi*-definicją rytmu. Do tekstu został dodany w wideoklipie obraz, także silnie zrytmizowany z tekstem, rytmem muzyki i śpiewu – obraz, dźwięk i słowo wchodzi w szczególny rodzaj oscylacji, drżenia, które przenika patrzący i słuchający podmiot. Tematycznie, i w słowie, i w obrazie kluczowe znaczenie ma ciało, ciało drżące pod wpływem rytmu, ciało przenikane przez rytm, ciało zobrazowane, przedstawione tak pięknie jak w antycznych rzeźbach. Rytm nie wiąże się tu jedynie ze sferą działalności artystycznej, ale też z ekonomią, bowiem w tekście mowa jest o pracy (przywołano tu dosłownie taśmę produkcyjną, monotonny rytm pracy fabrycznej, takiej, jaką przedstawił Chaplin w słynnym filmie *Dzisiejsze czasy* z 1936 roku). By wejść w słowo utworu trzeba wpierw, aby słuchające ciało przeniknął rytm. Wszystko zaczyna się od rytmu, zanim jeszcze został on nazwany, zanim został uchwycony i zanim wniknął w słowo.

A skoro tak, to przypomnijmy, że we wstępie do harwardzkiego wydania książki Philippe'a Lacoue-Labarthe'a *Typography* Jacques Derrida przywołuje słynną frazę niemieckiego muzyka i kompozytora Hansa Guido von Bülowa: „Na początku był rytm”³. Nie jest to tylko efektowny chwyt retoryczny czy jakiś aforyzm uporczywie powtarzany przez tradycję, ale wypowiedź o zasadniczym znaczeniu dla współczesnych teorii rytmu. Pojęcie rytmu, na pozór oczywiste i jednoznaczne, tradycyjnie łączone jest zwykle z zespołem cech formalnych wiersza, jednak w wielu teoriach zagadnienie podmiotowości jest ściśle związane z rytmem i twierdzi się, że podmiot najsilniej zaznacza się w tekście właśnie przez rytm. W tym samym tekście Derrida pisze: „Nie ma podmiotu bez sygnatury rytmu, w nas i przed nami, przed każdym obrazem, każdym dyskursem, przed samą muzyką”⁴. To właśnie rytm, podobnie jak Derridiański *szibboleť*, umożliwia przekraczanie dzielących te podmioty granic. To także dzięki niemu możliwe jest przejście od ciała do ciała, swoista *metensomatosis* – transmutacja jednego ciała do innego, wędrówka ciał, fizyczna reinkarnacja⁵. Zamierające w zapisie ciało ożywa właśnie dzięki

³ Jacques Derrida, *Introduction: Desistence*, w Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics* (Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1989), 31.

⁴ Derrida.

⁵ Pojęcie metensomatozy (*metensomatose*) wskrzesił całkiem niedawno w swoim eseju Jean Derrida. Zob. Jean Derrida, *La naissance du corps: Plotin, Proclus, Damascius* (Paris: Galilée, 2010).

rytmowi. Ciało emituje rytmy i znaki, jest źródłem życia i nieśmiertelności. Rytm staje się pośrednikiem pomiędzy ciałem piszącym i czytającym⁶.

Etymologię pojęcia „rytm” zbadał i przedstawił przed laty Émile Benveniste⁷. Pojęcie „rytm” trafiło do słownika Zachodu z greki, za pośrednictwem łaciny. Greckie *rytmos* [ruqmoV] było jednym ze słów kluczy jońskich filozofów przyrody. *Rytmos* to rzeczownik utworzony od czasownika *rein* [rein], który oznaczał ‘płynąć’. Analiza etymologiczna dokonana przez Benveniste’a wykazuje, że *rytmos*, od momentu pojawienia się aż do okresu attyckiego, nigdy nie oznaczało „rytmu”, nie było też słowem określającym regularny ruch wód; oznaczało natomiast formę dystynktywną, figurę proporcjonalną, układ. Pojęcie „rytm” sprecyzował Platon, który jeszcze stosował *rytmos* w sensie formy dystynktywnej, układu, proporcji. Innowacja polegała tu na odniesieniu tego pojęcia do formy ruchu, którą ludzkie ciało dopełnia w tańcu, i do układu figur, przez które ten ruch się przekształca. Filozof powiązał *rytmos* z *metron* i podporządkował to pojęcie pochodzącym z muzyki prawom liczb. Forma określona została przez miarę i sprowadzona do kolejności. To właśnie Platon ustalił ostatecznie takie pojęcie rytmu (związanego z powtarzalnością), jakim do dziś posługujemy się najczęściej. Pierwszym filozofem, który podjął zagadnienie różnic pomiędzy rytmem i metrum, co prawda w muzyce, był uczeń Arystotelesa Aristoksenus, który stworzył dzieło poświęcone rytmice i metryce – zachowała się jedynie jego część zatytułowana *Elementa rhythmica*.

Analiza Benveniste’a wskazywała na złożoność etymologii słowa „rytm”, której konsekwencją było powstanie swoistego mitu „rytmu”, porównywanego do regularnego ruchu wód morskich. Czasownik *rein*, od którego utworzone zostało słowo *rytmos*, znaczy ‘płynąć’, a przecież morze nie płynie. *Rein* nigdy nie określało morza i nigdy też *rytmos* nie stosowano do określania ruchu wód. W następstwie błędnej etymologii „rytmu” wszelkie próby definiowania tego pojęcia oparte są zwykle na podkreślaniu regularności i powtarzalności. Na podstawie analiz Benveniste’a, zwłaszcza zaś sprawy różnic pomiędzy metrum i rytmem (*meter and rhythm opposed*), wnikliwej oceny na gruncie muzyki dokonał Christopher F. Hasty, wychodząc od następującego stwierdzenia: „Jeśli ograniczamy rytm muzyczny do metrum, do wzorca i proporcji, wyczuwamy wówczas, że coś istotnego zostało przeoczone i pominięte”⁸. Tą samą drogą podąża Derek Attridge w swoim podręcznikowym opracowaniu *Poetic Rhythm. An Introduction*, łącząc pojęcie rytmu bezpośrednio z ciałem, jako tym, co go wytwarza i co stanowi fizyczne medium („Rytm jest wzorcowaniem symultanicznie wytwarzanej i postrzeganej energii, serią rosnących i opadających alternacji, ruchem i przeciwruchem, mającym tendencję do regularności, ale złożonym ze względu ciągle wariacje i miejscowe załamania”⁹).

⁶ W tej sprawie zob. np. Amitai F. Aviram, *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994).

⁷ Émile Benveniste, *La notion de rythme dans son expression linguistique*, w *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard 1966), 327–335.

⁸ Christopher Francis Hasty, *Meter as Rhythm* (New York: Oxford University Press, 1997).

⁹ Derek Attridge, *Poetic Rhythm: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 3.

Nie da się zredukować rytmu do wzorca czy do proporcji, bo zawsze coś istotnego umyka w takim uproszczeniu. Jeśli w tekście pojawia się metrum, to oczywiście istnieje powtarzalność i regularność, ale obok nich są też rozmaite modulacje i odchylenia. To właśnie one stanowią najbardziej interesujący obiekt analiz układów rytmicznych. Widać to bardzo wyraźnie, kiedy przegląda się rozmaite polskojęzyczne, a także zagraniczne prace na temat rytmu. Chodzi mi np. o Józefa Elsnera *Rozprawę o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym*¹⁰, w której kolejne analizy „metryki rytmicznej” w poezji (termin autora rozprawy) są ściśle powiązane z muzyką (rytm jako podstawa odróżniania wiersza od prozy, rytm jako „całość szyku tonów i [...] ich postać w czasie”, rytm to trwanie czasu przy wymawianiu głosek, metrum w poezji to takt w muzyce)¹¹. Rozprawę tę uzupełnia komentarz oraz wiersze „ośmiosylabne” Kazimierza Brodzińskiego wraz ze szczegółowymi analizami metrum zamieszczonymi przed każdym tekstem („przyjemna niewola metryczności – pisze Brodziński – prawie jak Muzyka obudza, utrzymuje i wznosi uczucie”). W pracy Ludwika Jenikego *O znaczeniu rytmu w poezji* podporządkowany naturze i jej prawidłowościom rytm jednoznacznie wiąże się z regularną miarą: „Potrzeba pewnej spółmierności ruchów i dźwięków wszelkiego rodzaju, dążność do ujęcia ich w jakiś stały systemat, zdaje się być człowiekowi wrodzoną”¹². Podobnie rzecz się ma z definicją Antoniego Małeckiego, która kładzie nacisk na płynną i harmonijną estetykę odbioru wiersza: „Nazywamy rytmem w ogólności to następstwo po sobie czyli luzowanie się głosek akcentowanych z cichemi, które jeśli się powtarza w pewnej stałej i konsekwentnej kolei, sprawia miłe dla ucha wrażenie i tworzy rytm, jakiego wymaga poezja”¹³. Z kolei w definicji słowa „rytm” ze słownika Karłowicza czytamy: „harmonijne kolejne następstwo sylab długich i krótkich lub akcentowanych i nieakcentowanych, nadające wierszowi śpiewność”¹⁴. Jan Nepomucen Łoś w swojej rozprawie *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* dokonuje przeglądu rytmiki polskiego wiersza od średniowiecza do wczesnych utworów skamandrytów i wyróżnia rytm oparty na trzech zasadach: metrycznej, akcentowej oraz zgłoskowej, stale jednak opiera go na regularności i powtarzalności, a także wiąże go z muzyką i tańcem, stwierdzając, że: „Rytm i rym – to dwie najgłówniejsze cechy wiersza nowożytnego, do nich jako cechę trzecią należałoby zaliczyć muzykalność, melodyjność, śpiewność wiersza. Niestety jednak niepodobna orzec, na czym ona istotnie polega: czy na właściwościach stylistycznych, czy też – jak niektórzy twierdzą – na pewnym sposobie uszeregowania w wierszu głosek, w części spółgłosek, ale przede wszystkim samogłosek, jako elementów muzycznych”¹⁵. Wszelkie odstępstwa od regularności rytmicznej określa Łoś jako „błąd rytmiczny”, „rytm zepsuty”, „usterki rytmiczne”, „rytm często niewytrzymany”, „rytm zmacony”, „arytmiczność”, „różnorytmiczność”, „rytm najniesforniejszy” –

¹⁰Józef Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka Polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym ... Z przykładami rzecz objaśniającymi przez K. Brodzińskiego*. (Warszawa, 1818).

¹¹Elsner, początek.

¹²Ludwik Jenike, *O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie o rytmiczności języka polskiego* (Warszawa: Drukarnie Gazet Polskiej, 1865).

¹³Antoni Małecki, *Gramatyka języka polskiego szkolna* (Lwów: nakładem autora 1906), 264. W *Gramatyce języka polskiego* większej z 1863 r. Małecki pisze: „[rytm] Jest to jakby jakieś podług taktu kroczenie, którego już to głośniejsze już mniej głośnie stąpanie tak się mają do siebie (w języku naszym), że co drugie, albo też co trzecie mniej głośnie stąpanie, następuje jedno głośniejsze” (Antoni Małecki, *Gramatyka języka polskiego większa* (Lwów, 1863).

¹⁴Jan Karłowicz, Adam Antoni Kryński, Władysław Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 5 (Warszawa 1909), 798.

¹⁵Jan Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* (Warszawa: Gebethner & Wolff, 1920).

wszystko to, jego zdaniem, burzy porządek rytmu i zakłóca przyjemność odbioru wiersza. W ujęciu Henryka Życzyńskiego rzecz ma się następująco: „Rytm poetycki, czy przejawia się w pięknej prozie, czy w wierszu, jest dla poety przede wszystkim nie formą przeżywania, ale kształtowania. To, co jest przedtem, jest nastrojem, fermentem, nieokreślonym porywem, a *rytm* dopiero jest tem twórczym *fiat*, co wydobywa z tego piękno. Jako taki jest on przymusem, dyscypliną, ale równocześnie jedynym warunkiem, który może przeżyciu nadać estetyczną wartość”¹⁶. Mówiąc o rytmie, wielokrotnie podkreśla on regularność, ale wspomina też o „cieniowanej różnorodności” (to określenie jest w jego wywodzie niejasne). Życzyński uznaje Juliana Przybosa i Jana Brzękowskiego za poetów starających się zrewolucjonizować poezję polską, przy czym zwraca uwagę, że innowacje w ich poezji ograniczają się głównie do stylistyki i sposobu obrazowania, strona rytmiczna natomiast jest – jego zdaniem – zaniedbana i nieokreślona we właściwy sposób. Nic bardziej błędnego, ale o tym można się było przekonać dopiero wiele lat później.

Odrębność rytmu i metrum jest szczególnie istotna w teoriach proponowanych już wiele lat temu przez Henri Meschonnic czy Julię Kristevą¹⁷. Metrum często utożsamiano z rytmem, oba zjawiska nakładano na siebie, kierując się zasadą regularności, ekwiwalencji, symetrii. W tradycyjnym ujęciu metrum jest sygnałem poetyckości, środkiem „dezautomatyzacji” języka (jak u rosyjskich formalistów czy w pracach szkoły praskiej). Jeśli rytm traktuje się jako podkategorię poziomu fonologicznego, to podporządkowuje się go metrum. Meschonnic twierdzi, że rytm sam w sobie nie jest metryczny. W zależności od historii i sytuacji pisania może być metryczny lub niemetryczny. Może się więc przypadkowo zbiegać z regularnością, co jest uwarunkowaniem kulturowym, tradycyjnym. Rytm wykracza poza metrum, które jest całkowicie przewidywalne i spełnia nasze oczekiwania. Rytm odwrotnie – jest nieprzewidywalny. Metrum jest nieciągłe, policzalne, rytm zaś ciągły i niepoliczalny.

Dla Meschonnic rytm nie wymaga jednoczesnego istnienia metrum, ale jeśli pojawia się ono w tekście, to stanowi wówczas część zbioru cech rytmicznych, coś w rodzaju „akompaniamentu”. Gdy w wierszu występuje metrum, to podlega ono opisowi, podobnie jak pozostałe za-

¹⁶Henryk Życzyński, *Problemy wersyfikacji polskiej*, cz. I: *Rytm poetycki* (Lublin: Dom Książki Polskiej 1934), 32.

¹⁷Zob. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique* (Paris: Seuil 1974); Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage* (Lagrasse: Verdier, 1982); Henri Meschonnic, *La Rime et la vie* (Lagrasse: Verdier 1989); Henri Meschonnic, *Politique du rythme. Politique du sujet* (Lagrasse: Verdier 1995). Poglądy Kristevei i Meschonnic referują na podstawie tych prac. Szersze omówienia teorii Meschonnic znajdują się w następujących opracowaniach: G. Dessons, *La Théorie du rythme d'Henri Meschonnic. Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, (Paris: Dunod, 1995); Sergio Capello, *Le réseau phonique et le sens. L'interaction phono-sémantique en poésie* (Bologna: CLUEB, 1990), 111–115; Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine* (Montréal: Balzac 1993); Patrick Suter, „Rythme et corporéité chez Claude Simon”, *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, nr 77 (1994). Dwie ostatnie prace stanowią potwierdzenie metodologicznej skuteczności teorii Meschonnic w przypadku analiz poezji (Bourassa) i prozy (Suter); Gabriella Bedetti, „Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity”, *New Literary History* 23, nr 2 (1992): 431–450. Praktyczne zastosowanie teorii i sposobu tekstowych analiz Meschonnic weszły na przełomie XX i XXI wieku do następujących prac: T.V.F. Brogan, „Rhythm”, w *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, red. Alex Preminger i T.V. F. Brogan (Princeton: Princeton University Press, 1993), 1066–1070; Amittai F. Aviram, *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry; Close Listening*, red. Charles Bernstein (Oxford: Oxford University Press, 1998) – książka zbiorowa, w której wstępie Charles Bernstein kładzie szczególny nacisk na odrębność metrum i rytmu, a także podkreśla znaczenie prozodii w kształtowaniu procesów rytmicznych. Do prac Meschonnic nawiązuje w tej książce także Marjorie Perloff – zob. Marjorie Perloff, „After Free Verse”, w: *Close Listening* 89–90; David Evans, *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea – Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé* (Amsterdam–New York: Rodopi, 2004).

warte w utworze cechy rytmiczne. Rytm opisany jest w ujęciu Meschonnic nie w kategoriach formalnych, ale traktowany jest jako „organizacja sensu” w tekście literackim. Jego analiza dokonuje się w dwóch planach: syntagmatycznym (analiza „kontrastów sekwencji rytmicznych”) i paradygmatycznym (tożsamość sekwencji rytmicznych, serii – łańcuchów prozodycznych, figur prozodycznych – odbicia, echa spółgłoskowe; rekurencje – nawroty, które układają się w tekście transversalnie, poprzecznie). Według niektórych teorii poezji dźwięki mogą mieć charakter umotywowany, mogą kształtować sens. Meschonnic uważa, że głoski tworzą w utworach literackich rodzaj sieci powiązanych na zasadzie asocjacji. Sam proces asocjacji jest transversalny, translinearny i nie odbywa się w porządku następstwa (projekt lektury anagramatycznej tekstów postulowany przez de Saussure’a – w jego ujęciu język poetycki stwarza możliwość wtórnego, dodanego do oryginału słowa, znaczenia; wychodząca od de Saussure’a paragramatyczna koncepcja lektury tekstów związana z psychoanalizą postulowana przez Kristewę, w której rytm jest presymboliczny i uprzedni wobec sensu, a także „serie” i „figury prozodyczne” Meschonnic). W tekście piosenki Jones da się wskazać takie układy anagramatyczne – słowa „Jones the rhythm” presuponują przez anagram fonetyczny zwrot „Join the rhythm” [„włącz się w rytm”, „uchwyc rytm”, „wejdź w rytm”].

Według tej asocjacyjnej koncepcji lektury nie można przypisywać wartości jedynie samemu sensowi, ponieważ wartość wiąże się z funkcjonowaniem dyskursu w całości jego zbioru. Dopiero takie założenie lektury, opartej na transversalnym i dynamicznym procesie asocjacji, pozwala uznać foniczną organizację tekstu za element współtworzący rytm.

Cała sfera brzmieniowa jest niezwykle ważna dla rytmicznego i znaczącego funkcjonowania utworu. Wbrew stanowisku konwencjonalnemu, które całkowicie odrzuca motywowany charakter znaku, wpisując wszelkie zjawiska fonematyczne w zakres pragmatyki, logiki dyskursu, lingwistyki, należałoby zastąpić plan języka planem dyskursu i skoncentrować się na jego funkcjonowaniu. W takim ujęciu tekst przestaje być strukturą statyczną, staje się procesem dynamicznym i podlega nieustannej transformacji. Układy fonetyczne połączone z innymi poziomami wypowiedzi tworzą system tekstu.

Analiza winna zatem przebiegać tropem zjawisk kontrastu i następstwa oraz zjawisk transversalnych, translinearnych powrotów określonych elementów fonetycznych – rytm tekstu tworzą odległe od siebie w tekście podobieństwa fonetyczne, ukryte w nim nagramy fonetyczne, cała bogata sfera foniczna tekstu poetyckiego czy prozatorskiego, która wytwarza tzw. znaczącość. Znaczącość (*signifiance*) rozumiana jest jako proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu; w tym drugim wypadku znaczenie jest *quasi*-synonimem sensu; termin ten został zapożyczony do prac literaturoznawczych z psychoanalizy Lacanowskiej, znaczącość obejmuje działania tylko w obrębie elementów znaczących (*signifiants*), które nigdy nie odnoszą się do elementu znaczonego (*signifié*), kształtowana jest np. przez serie najczęściej pojawiających się głosek, które dają „efekt różnicujący” lub odbicia (echa) konsonantyczne¹⁸. W kolejnych powtórzeniach jedno słowo przywoływane jest przez inne. W takiej analizie bierze się pod uwagę częstotliwość występowania, kolejność, pozycję głosek, po

¹⁸Zob. David I. Masson, *Sound-Repetition Terms*, w: *Poetics. Poetyka*. red. Kazimierz Wyka, Donald Davie, t. 1, (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961), 189–199.

to, aby określić ten sposób znaczenia w wypowiedzi, który wiąże się z pamięcią, oralnością, zespołem zdolności postrzegawczych, uczuciowych i poznawczych podmiotu.

Rytm przedstawiony w takim ujęciu pozwala odejść od metaforycznych ujęć opisowych wiersza: melodyjność, śpiewność *etc.* Są one zresztą bardzo bliskie definicjom rytmu, jakie pojawiały się w XIX wieku i z początkiem XX, w których rytm był najczęściej utożsamiany z metrum. W takim ujęciu rytm wiąże się również bezpośrednio z wytwarzającym go ciałem. W tekstach pisanych rytm jest śladem zamarłego w nich ciała.

Jeśli rytm ująć w takich kategoriach, w jakich widzi go Julia Kristeva czy Henri Meschonnic, to jest on wyjątkowo piękną formą niewolnictwa, na jakie jesteśmy skazani. Rytm nas osacza, ale jednocześnie pozwala zaznaczyć ślad naszej jedynej, niepowtarzalnej i wyjątkowej tożsamości. Dotyczy to wszystkich sfer ludzkiej działalności artystycznej, każdego artysty, poety, powieściopisarza, malarza, muzyka, rzeźbiarza, fotografika, każdego twórcy. O tym śpiewa Jones, a w tekście jej piosenki (jak się wyraziłem *quasi*-definicji) jest wiele słów, które łączą się bezpośrednio z teoretycznymi koncepcjami rytmu, jakie pojawiły się w filozofii¹⁹, językoznawstwie, muzykologii czy literaturoznawstwie.

¹⁹Zob. np. P. Sauvanet, *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote* (Paris : Presses universitaires de France, 1999); P. Sauvanet, *Le rythme et la raison*, t. 1-2 (Paris : Editions Kimé 2000).

Bibliografia

- Attridge, Derek. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Aviram, Amittai F. *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Bedetti, Gabriella. „Henri Meschonnic: Rythm as Pure Historicity”. *New Literary History* 23, nr 2 (1992): 431-450.
- Benveniste, Émile. „La notion de rythme dans son expression linguistique”. W *Problèmes de linguistique générale*, 327-335. Paris: Gallimard, 1966.
- Bourassa, Lucie. *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Montréal: Balzac, 1993.
- Brogan, T.V.F. „Rhythm”. W *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, zredagowane przez Alex Preminger, T.V.F. Brogan, Princeton 1993, s. 1066-1070.
- Capello, Sergio, *Le réseau phonique et le sens. L'interaction phono-sémantique en poésie*. Bologna: CLUEB 1990.
- Close Listening*. Zredagowane przez Charles Bernstein, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Derrida, Jacques. *Introduction: Desistence*. W Phillippe Lacoue-Labarthe, *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- Derrida, Jean. *La naissance du corps: Plotin, Proclus, Damascius*. Paris: Galilée, 2010.
- G. Dessons, *La Théorie du rythme d'Henri Meschonnic. Introduction a la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris: Dunod 1995.
- Dziadek, Adam. *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Elsner, Józef. *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka Polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym ... Z przykładami rzecz objaśniającymi przez K. Brodzinskiego*. Warszawa, 1818.
- Evans, David. *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea – Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, Amsterdam–New York: Rodopi, 2004.
- Hasty, Christopher Francis. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Jenike, Ludwik. *O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie o rytmiczności języka polskiego*. Warszawa: Drukarnie Gazety Polskiej, 1865.
- Karłowicz, Jan. Kryński, Adam Antoni. Niedźwiedzki, Władysław. *Słownik języka polskiego*, t. 5. Warszawa 1909.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- Łoś, Jan. *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa: Gebethner & Wolff, 1920.
- Małecki, Antoni. *Gramatyka języka polskiego szkolna*. Lwów, 1906.
- Małecki, Antoni. *Gramatyka języka polskiego większa*. Lwów, 1863.
- Masson, David. „Sound-Repetition Terms”. W *Poetics. Poetyka*, zredagowali Kazimierz Wyka i Donald Davie, t. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- Meschonnic, Henri. *La Rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, 1989.
- Meschonnic, Henri. *Politique du rythme. Politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- Suter, Parick. „Rythme et corporéité chez Claude Simon”, *Poétique*, nr 77 (1994).
- Sauvanet, Pierre. *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*. Paris: Presses universitaires de France, 1999.
- Sauvanet, Pierre. *Le rythme et la raison*, t. 1-2. Paris: Editions Kimé, 2000.
- Życzynski, Henryk. *Problemy wersyfikacji polskiej*, cz. I: *Rytm poetycki*. Lublin: Dom Książki Polskiej, 1934.

SŁOWA KLUCZOWE:

M E T R U M

Rytm

c i a ł o

ABSTRAKT:

Zasadniczym problemem poruszonym w tym tekście są różnorodne sposoby definiowania rytmu. Autor dokonuje gruntownego przeglądu definicji i rozmaitych ujęć rytmu pojawiających się w polsko i obcojęzycznych (zwłaszcza francuskich i anglojęzycznych) tekstach teoretycznych, ale sięga także do tekstów kultury, m.in. znanej piosenki Grace Jones *Slave to the rhythm*.

DEFINICJA

podmiot

NOTA O AUTORZE:

Adam Dziadek – pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się literaturoznawstwem teoretycznym, komparatystyką, *men's studies*, krytyką genetyczną i przekładem prac naukowych. Autor książek *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (Katowice 1999), *Obrazy i wiersze. Z Zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Katowice 2004 i 2011), *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne* (Katowice 2006), *Obrazy i teksty. Interferencje i interpretacje* (Katowice 2007). W serii Biblioteka Narodowa wydał *Wybór wierszy Aleksandra Wata* (Wrocław 2008). Swoje rozprawy ogłaszał m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich” i „Przestrzeniach Teorii”. Tłumacz prac Rolanda Barthes’a, Jacques’a Derridy, Jean-Luca Nancy, Marca Augé, Clifforda Geerza, Raewyn Connell, Daniela Ferrera. Opublikował też przekład książki Gérarda Rauleta *Filozofia niemiecka po 1945* (Warszawa 2013). W ostatnich latach wydał *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa 2014), *Notatniki Aleksandra Wata* (Warszawa 2015; edycja wspólnie z Janem Zielińskim) oraz *Somatic Criticism Project* (Frankfurt am Main 2018). W ramach projektów badawczych NCN kierował m.in. grantem Maestro 4 *Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności* – jednym z efektów projektu jest seria wydawnicza „Studia o Męskości”, która ukazuje się nakładem Wydawnictwa IBL PAN. Pełnił i pełni nadal funkcję opiekuna w projektach NCN Fuga, Preludium. Od roku 2007 jest członkiem komitetu redakcyjnego „Pamiętnika Literackiego”, a także członkiem Rady Naukowej Instytutu Badań Literackich PAN. Aktualnie kieruje projektem NPRH, moduł Uniwersalia 2.1 *Polish Men and Masculinities. Przekład i edycja w języku angielskim wyboru prac z serii wydawniczej „Studia o Męskości”*. |

Pojęcia „wiersz”, „metrum” i „rytm” w rosyjskiej tradycji naukowej*

Igor Pilszczikow

ORCID: 0000-0003-0153-6598

*Pierwodruk: „Poniatija
«stich», «mietr» i «ritm»
w russkoj stichowiedcze-
skoj tradiciji”, *Trudy In-
stituta russkogo jazyka im.
W. W. Winogradowa*, IX
(2017), 12-30.

1.

Badanie problemu metrum i rytmu ma nie tylko teoretyczny, ale i praktyczny aspekt. Razem z kolegami zajmuję się zagadnieniami automatyzacji procedur analizy wiersza od strony językowej i wersyfikacyjnej i w szczególności kwestiami automatycznego diagnozowania rozmiarów wierszowych i automatycznego rozpoznawania form rytmicznych¹. Nic dziwnego, że przed nami stało zagadnienie wzajemnej relacji metrum i rytmu. Tym problemem rosyjska nauka o wierszu zajmowała się od swych narodzin. Można nawet rzec, iż powstała ona w momencie uświadomienia sobie problemu przeciwstawienia metrum i rytmu.

¹ I. A. Pilszczikow, A. S. Starostin. „Problemy awtomatizacji bazowych procedur ritmiko-sintaksicznego analiza siłabo-tonicznych tekstów”. W *Nacjonalnyj korpus russkogo jazyka 2006–2008. Nowyje riezultaty i pierspiektivy*, red. W. A. Pługian (Sankt-Pietierburg: Niestor-Istorija, 2009), 298–315; I. A. Pilszczikow, A. S. Starostin. „Problema awtomatycznego rozpoznawania metra: siłabotonika, dolnik, taktowik”. W *Otieczestwiennoje stichowiedienije. 100-letnije itogi i pierspiektivy razwitijsa. Materialy Mieżdunarodnoj naucznoj konfierenciji 25–27 nojabria 2010 g. Sankt-Pietierburg*, red. S. I. Bogdanow, E. W. Chworost’janowa (Sankt-Pietierburg: Filologiczeskij fakultiet SPbGU, 2010), 397–406; I. A. Pilszczikow, A. S. Starostin. „Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of Verse Meter”. W: *Current Trends in Metrical Analysis*, red. C. Küper (Bern; Berlin; [etc.]: Peter Lang, 2011), 133–140, (Littera: Studies in Language and Literature; vol. 2); I. A. Pilszczikow, A. S. Starostin. „Reconnaissance automatique des mètres des vers russes. Une approche statistique sur corpus”, tłum. É. Delente, *Langages*, nr 199 (2015): 89–105.

W książce *Wstęp do metryki. Teoria wiersza* Wiktor Żirmunski pisał: „Podstawowym problemem teorii wiersza, z którego zrodziła się cała książka, jest przeciwstawienie rytmu i metrum, tak jak zostało ono po raz pierwszy wyrażenie zaprezentowane w stosunku do klasycznego wiersza rosyjskiego w znanych pracach Andrieja Biełego o czterostopowym jambie”². Żirmunski był pewien, że to właśnie metrum odróżnia wiersz od prozy. Ale nie odpowiada to rzeczywistości: istnieje przecież metryczna proza i niemetryczny wiersz – wiersz wolny (*vers libre*). Gdyby rzecz miała się inaczej, to zdiagnozowawszy metrum, zdiagnozowalibyśmy tym samym wiersz i w ten sposób zadanie konstruktywnego określenia wiersza byłoby rozwiązane. Natomiast deskryptywne określenie wiersza polega na teoretycznym określeniu tego, co go różni od prozy³. W ten sposób problem „wiersz vs proza” jest bardziej fundamentalny niż problem „metrum vs rytm” i poprzedza go w aspekcie logiczno-metodologicznym.

Na swoim późnoformalistycznym etapie rosyjska wersologia przedstawiła teoretyczne określenie wiersza, najpełniej sformułowane w koncepcji „podwójnej segmentacji” byłego młodoformalisty Borisa Buchsztaba: „Wszelki tekst dzieli się na współrzędne odcinki syntaktyczne; ale w tekście wierszowanym łączy się z tym (...) podział na wersy i na większe i mniejsze niż wers całości wierszowe (...) drugi podział czasem się nakłada, czasem rozmija z pierwszym, tworząc niezliczone możliwości relacji rytmiczno-syntaktycznych”⁴.

Gdyby podążać za tą definicją, jak pisał Maksim Szapir w artykule „Versus” vs „prosa”, to okaże się, że „wiersze różnią się od prozy samym podziałem na wersy. To określenie mowy wierszowanej na początku lat dwudziestych niezależnie od siebie zaproponowali Maksim Kenigsberg⁵ Boris Tomaszewski⁶ i Jurij Tynianow⁷. Niedostatek ich definicji tkwi nie w pozornej tautologiczności, lecz w jej niekompletności: nie wiemy na razie, w czym tkwi swoistość linijki wiersza w porównaniu z każdą inną. Pełniej od nich swoje poglądy na naturę jedności wiersza przedstawił Tomaszewski. Dostrzegł on specyfikę wiersza w jego podziale na porównywalne i współmierne ze sobą odcinki”⁸.

Koncepcję Tomaszewskiego zaakceptował Michaił Gasparow: właśnie to on ujął ją, jak i wiele innych formalistycznych koncepcji, w klasyczną formułę: determinujące charakterystyki wersów to ich „porównywalność” i „współmierność”:

² Zob. A. Biełyj. *Simwolizm. Kniga statiej* (Moskwa: Musaget, 1910).

³ W. M. Żirmunskij. *Wwiedienije w metriku. Tieorija sticha* (Leningrad: Academia, 1925) (Woprosy poetiki, VI), 6. Por. B. W. Tomaszewskij. *O stichie. Stat’ji* (Leningrad: Priboj, 1929), 53.

⁴ Przypomnę, że deskryptywnym (albo teoretycznym) określeniem nazywa się definicję, wyznaczającą przedmiot poprzez wyliczenie wymaganych właściwości lub funkcji, zaś konstruktywnym (lub praktycznym) określeniem – eksplicytny opis budowy odpowiedniego przedmiotu. Nauki stosowane zajmują się przeniesieniem deskryptywnych określeń do konstruktywnych, zaś teoretyczne – przeniesieniem określeń konstruktywnych do deskryptywnych – I. M. Jagłom. *Matematičeskie struktury i matematičeskoje modelirovanije* (Moskwa: Sowietskoje radio, 1980), 13-14.

⁵ B. Ja. Buchsztab. „Ob osnovach i tipach russkogo sticha”, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, t. XVI (1973), 110-111.

⁶ M. M. Kienigsbierg. „Iz stichologiczeskich etjudow. 1. Analiz poniatija «stich»”, wstęp. stat’ja i primiecz. M. I. Szapir, *Philologica*, t. 1, nr 1/2 (1994): 149-185.

⁷ B. W. Tomaszewskij. *Russkoje stichosłożenie. Mietrika* (Pietrograd: Academia, 1923). (Woprosy poetiki, II); Tomaszewskij. *O stichie. Stat’ji*.

⁸ Ju. N., Tynianow. *Problema stichotwornogo jazyka* (Leningrad: Academia, 1924). (Woprosy poetiki, V).

⁹ M. I., Szapir. „«Versus» vs «prosa»: prostranstwo-wriemia poetičeskogo tieksta”, *Philologica*, t. 2, nr 3/4 (1995): 14.

Wiersz (łac. *versus* od *vertere* – obracać, wracać) – mowa artystyczna, fonicznie rozczłonkowana na stosunkowo krótkie odcinki (nazywane wersami), które są odbierane jako porównywalne i współmierne. Przeciwnym pojęcie – *proza* (zob. *Poezja i proza*). Mowa prozaiczna również dzieli się na odcinki – *kolony*; ale w porównaniu z prozą rozczłonkowanie wiersza odznacza się dwoma właściwościami: 1) w prozie podział tekstu jest określony tylko pauzami syntaktycznymi, w wierszu dzielące pauzy mogą nie zbiegać się z syntaktycznymi (przerzutnia); 2) w prozie wyodrębnianie dzielących pauz jest w znacznej mierze dowolne, w wierszu jest ono apodyktycznie zadane¹⁰.

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przeciwko tej formule wystąpił Maksim Szapir. Jego argumentację można zrekapitulować następująco: jeśli weźmiemy przykładowo choćby wolny jamb i wiersz wolny, to zobaczymy, że wersy w nich [i] **nie są porównywalne** w aspekcie charakterystyki ilościowej (od 1 do 12 i więcej sylab) i [ii] **nie są współmierne** jakościowo w sensie użycia tej samej jednostki miary (na przykład w wolnym jambie jednosylabowy wers może się rymować z wersem jednostopowym i wielostopowym)¹¹. Dlatego – według Szapira – wiersz to nie **porównywalność współmiernego**, lecz **przyrównywanie niewspółmiernego**¹². Stąd jego własne teoretyczne określenie wiersza:

Pojmuję wiersz jako system ciągłych obligatoryjnych paradygmatycznych rozczłonkowań (...). Podziały wierszowe są ciągłe, ponieważ obejmują cały tekst, a tam, gdzie są one zawieszane, mamy do czynienia z wstawkami prozaicznymi. Podziały wierszowe są obligatoryjne, ponieważ są one podyktowane przez obiektywnie wyrażoną wolę autora, z którą odbiorca nie może się nie liczyć. Podziały wierszowe są paradygmatyczne, tworzone przez nie jednostki rytmiczne mają się do siebie jak warianty wspólnego inwariantu¹³.

Ostatni fragment określenia wzbudził największe spory, ale dla niniejszego wykładu nie jest to istotne. Ważne jest to, że **teoretyczna** definicja wiersza Szapira, podobnie jak Gasparowa, nie konwertuje się – o czym mówił już sam Szapir – w definicję **konstruktywną**¹⁴. Inaczej mówiąc, obecnie w zasadzie nie jesteśmy w stanie stworzyć algorytmu pozwalającego odróżnić wiersz od prozy.

¹⁰M. L. Gasparow. „Stich”. W *Kratkaja litieraturnaja enciklopedija*, t. 7 (Moskwa: Sowietskaja enciklopedija, 1972), 197; por. M. L. Gasparow. *Russkij stich naczala XX wieku w kommentarijach*, Izdanije wtoroje (dop.) (Moskwa: Fortuna Limited, 2001), 6-7; E. Klenin. „M. L. Gasparov and the Definition of Verse”, *The Slavic and East European Journal*, t. 52, nr 2 (2008): 208-222; T. W. Skułowicz. „Metody opredielenija metra w nieklassiczeskom stichie”, *Izwestija Rossijskoj Akademiji nauk. Sierija literatury i jazyka*, t. 71, nr 2 (2012): 45-46.

¹¹Według określenia Gasparowa „Współmierność – w wersologii właściwość wszystkich wersów danego utworu, aby być mierzonymi (w świadomości czytelnika) tą samą umowną miarą” – M. L. Gasparow. „Soizmierimost”. W: *Kratkaja litieraturnaja enciklopedija*, t. 7 (Moskwa: Sowietskaja enciklopedija, 1972), 43.

¹²O tym samym wcześniej pisał Jurij Łotman: „Rytmiczność wiersza – cykliczne powtórzenie różnych elementów w jednakowych pozycjach z tym, żeby przyrównać nierówne i odsłonić podobieństwo w odmiennym lub powtórzenie jednakowego z tym, żeby ujawnić pozorny charakter tej jednakowości, skonstatować odmienne w podobnym” (Ju. M. Łotman. *Lekcyi po strukturalnoj poetike, wyp. 1 (Wwiedienije, teorija sticha)* (Tartu: Tartuskij gos. uniwersitet, 1964). („Trudy po znakovym sistiemam”, t. 1), 67; Ju. M. Łotman. *Analiz poetičeskogo tieksta. Struktura sticha* (Leningrad: Proswieszczenije, 1972), 45.

¹³M. I. Szapir. „O priedelach dliny sticha w wierlibrie (D. A. Prigow i drugije)”, *Philologica*, t. 6, nr 14/16 (1999/2000): 117; M. I. Szapir. *Universum versus: jazyk — stich — smysl w russkoj poezii XVIII–XX wiekow*, kn. 2 (Moskwa: Jazyki slawjanskoj kultury, 2015). (*Philologica russica et speculativa*, t. VII), 237.

¹⁴Pilszczikow, Starostin. „Problemy awtomatizacii bazowych procedur ritmiko-sintaksiczeskogo analiza siłabotoniczeskich tiekstow”, 300.

Boris Tomaszewski, inżynier z wykształcenia, reprezentujący w swoich pracach „empiryczne” skrzydło formalizmu rosyjskiego (Moskiewskiego Koła Lingwistycznego i Opojazu), zawsze rozumował kategoriami konstruktywnymi. W 1923 roku w swojej książce *Wersyfikacja rosyjska. Metryka* pisał: „Nie sposób przedstawić ścisłego, obiektywnego określenia wiersza, nie sposób zaznaczyć podstawowe cechy odróżniające wiersz od prozy”¹⁵.

Konstruktywne określenie wiersza jako takiego na razie nauce nie jest dostępne, jednakże systemy wersyfikacyjne możemy już określać, a w ramach konkretnego systemu wersyfikacyjnego możemy określać także rozmiar wiersza. W ten sposób wprowadzone przez Tomaszewskiego i Gasparowa pojęcie „współmierności” pozwala określać nie **wiersz**, lecz **metrum**.

2.

Rozpatrzmy teraz przeciwstawienie metrum i rytmu. Rytm wiersza nie zbiega się z realnym rytmem językowym: wiemy o różnej „sile ekspiracyjnej” samogłosek w iktach i w pozycji pomiędzy iktami (o czym mówił już Roman Jakobson w *Wersologii Briusowa*¹⁶), pamiętamy o odmiennej wymowie „akcentowanych” i „na wpół akcentowanych” wyrazów i o różnej wymowie „na wpół akcentowanych” słów w pozycji na iktach i nie na iktach (o czym pisał Jakobson, Tomaszewski, Żirmunski, Gasparow i inni)¹⁷. Inaczej mówiąc, nie tylko metrum powstaje na „tle rytmu”, ale i rytm powstaje na „na tle” metrum.

Już w 1921 roku Żirmunski oświadczał: „Rytm jest realnym następowaniem po sobie akcentów w wierszu, co jest rezultatem współdziałania naturalnych właściwości materiału językowego i idealnego zadania metrycznego”¹⁸. Zaś w 1925 roku tłumaczył, że „rytm wiersza zawsze jest kompromisową formą, powstającą w rezultacie oporu materiału” w stosunku do zadania metrycznego lub „metrycznego prawa”¹⁹. Tomaszewski replikował: powinno się mówić nie o oporze, lecz o „organizacji materiału językowego”²⁰. Zdaniem Morrisa Halle’go główny brak tej koncepcji zawiera się w błędnym wyobrażeniu o jednoznacznej odpowiedniości pomiędzy jednostkami metrycznymi i fonetycznymi („the (mis)conception that there must be a one: one relationship between entities in the meter and phonetic entities in the line”²¹.

¹⁵Tomaszewskij. *Russkoje stichosłożenie. Mietrika*, 7.

¹⁶R. O. Jakobson. „Briusowskaja stichologija i nauka o stichie”. W *Akadiemiceskij centr Narkomprosa. Naucznyje izwiestija*, t. 2: *Fiłosofija. Litieratura. Iskusstwo* (Moskwa: GIZ, 1922), 229; S. Rudy. „Jakobson’s Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics”. W *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, red. L. Matejka (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1976). (Michigan Slavic Contributions; nr 6), 481.

¹⁷Poeci mają także inne sposoby dodatkowego rozdzielenia rytmu wierszowego i naturalno-językowego („prozaicznego”): supek, „drabinka” (Majakowski), wyodrębnienia za pomocą czcionki i punktuacji (Cwietajewa), specjalna diakrytyka (Selwinski).

¹⁸W. M. Żirmunskij. *Kompozicija liriceskich stichotworienij* (Pieterburg: Opojaz, 1921). (Sborniki po teoriii poeticeskogo jazyka; IV, 4), 98; Żirmunskij. *Wwiedienije w mietriku. Tieorija sticha*, 7.

¹⁹Żirmunskij, 18.

²⁰Tomaszewskij. *O stichie. Stat’ji*, 49.

²¹M. Halle. „Żirmunskij’s Theory of Verse. A Review Article”. *The Slavic and East European Journal*, t. 12, nr 2 (1968): 214.

Ten dylemat proponowano rozwiązać inaczej. Jak pisał w 1923 roku Maksim Kenigsberg, „wiersz w samej swej istocie jest zjawiskiem nie fizycznym, lecz znakowym”²². Wiersz jest znakiem, tak samo metrum i rytm są znakami (dobrze rozumieli to uczniowie Gustawa Szpeta z Moskiewskiego Koła Lingwistycznego – Maksim Kenigsberg, Nikołaj Żinkin, Grigorij Winokur). Jaskrawy przykład metrum jako znaku przytaczał członek Opojaz Tynianow – są to niepełne lub opuszczone wersy²³.

Semiotyka uczy nas, że wszelki znak jest „twarem materialnym, odróżniającym się od tła”²⁴: metrum jest znakiem na tle rytmu, rytm jest znakiem na tle metrum, ale obydwa są wzajemnie skorelowanymi znakami na tle mowy naturalnej. Dlatego wyjściową daną dla analizy (zarówno dla analizatora komputerowego, jak i ludzkiego) jest naturalny rytm językowy. Rytmiczny i metryczny model wiersza można zbudować na podstawie automatycznej analizy morfologiczno-akcentologicznej. Pozwala to analizować teksty wierszy w języku rosyjskim, dla którego charakterystyczny jest ruchomy akcent²⁵.

Jak się to wszystko odnosi do realnych procesów generowania i percypowania wiersza? Popatrzmy, jak podchodził do tego problemu Tomaszewski. Jego podstawowy postulat był następujący: synteza wiersza przebiega od metrum do rytmu, analiza wiersza – od metrum do rytmu:

Poeta, zabierając się do tworzenia wiersza, wyznacza sobie schemat metryczny, który odbiera jako pewien rysunek rytmiczno-melodyczny, w granicach którego „układają się” słowa.

Ucieleśniając się w słowie, impuls rytmiczny znajduje wyraz w konkretnym rytmie pojedynczych wersów. (...)

Słuchacz odbiera rytm w odwrotnym porządku. Najpierw jawi się mu konkretny rytm wiersza. Następnie, pod wrażeniem powtórzenia linii rytmicznej, w rezultacie odbioru serii wersów, słuchacz uchwytuje impuls rytmiczny (...). Jeszcze bardziej abstrahując porządek rytmiczny, ujawnia odsłaniany poprzez skandowanie schemat metryczny²⁶.

Impuls rytmiczny to nie deterministyczna, lecz statystyczna norma, podkreśla Miroslav Červenka w artykule poświęconym rozważeniu tego konceptu²⁷. Z punktu widzenia autora wiersza **impuls rytmiczny** lub „zadanie rytmiczne” to to samo, co z punktu widzenia słuchacza **inercja rytmiczna** (Wiktor Žirmunski), a z punktu widzenia badacza – **tendencj**

²²Kienigsbiereg. „Iz stichologiczeskich etjudow. 1. Analiz poniatija «stich»”, 163.

²³Tynianow. *Problema stichotwornogo jazyka*, 22 i nast. Ju. N. Tynianow. „O kompozicii Jewgienija Oniegina [1921–1922]”. W Tynianow Ju. N., *Poetika. Istorija literatury. Kino*, red. Je. A. Toddes, A. P. Czudakow, M. O. Czudakowa (Moskwa: Nauka, 1977), 60. Por. Ju. M. Łotman. *Struktura chudożestwiennogo tieksta* (Moskwa: Iskusstwo, 1970), 66.

²⁴N. I. Żinkin. „Znaki i sistiema jazyka”. W: *Zeichen und System der Sprache. Veröffentlichung des 1. Internationalen Symposions „Zeichen und System der Sprache” vom 28.9. bis 2.10.1959 in Erfurt*, t. I (Berlin: Akademie-Verlag, 1961). (Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung; Nr. 3), 159.

²⁵Pilszczikow, Starostin. „Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of Verse Meter”, 133; Pilszczikow, Starostin. „Reconnaissance automatique des mètres des vers russes. Une approche statistique sur corpus”, 93–94.

²⁶Tomaszewskij. *Ruskoje stichosłożenje. Mietrika*, 83.

²⁷M. Červenka. „Rhythmical Impulse. Notes and Commentaries”, *Wiener Slawistischer Almanach*, t. 14 (1984): 30.

rytmiczna lub w szczególnym wypadku **profil akcentowości** (Kirił Taranowski) lub w analogicznym wypadku **rytmiczny profil rozmiaru** (Michaił Gasparow) lub wreszcie **obraz metrum** (Andriej Kołmogorow)²⁸.

Jednakże z teoretycznego punktu widzenia zagadnienie, co jest dane, a co jest konstruktem, nie jest takie proste. Rytm jest dany, a metrum jest konstruktem? Czy też metrum jest dane, a rytm jest konstruktem?

Zwróćmy się ku definicjom metrum i rytmu zaproponowanym przez rosyjskich teoretyków, poczynając od Andrieja Biełego: „Przez rytm wiersza rozumiemy symetrię odstępstw od metrum (...)”²⁹. Następni badacze podkreślali wzajemny związek metrum i rytmu. Może on być pojmowany jako „zstępowanie” od metrum do rytmu (Tomaszewski, Żirmunski). W traktacie z 1923 roku Tomaszewski twierdził, że „metrum jest zasadą zgodności wersów”. „Rytm jest realną formą brzmienia, rzeczywistym porządkiem rozkładu ilościowych stosunków wymowy dla każdego wersu oddzielnie”. Metrum jest „abstrakcyjnym schematem”, rytm – „realną formą”, czyli metrum jest abstrakcyjne, a rytm – konkretny³⁰. „Metrum jest ogólną regułą następowania po sobie silnych i słabych dźwięków, rytm obejmuje konkretne częściowe wypadki zastosowania tej reguły, wariacje podstawowego schematu metrycznego” – dodaje Żirmunski³¹. Później w poetyce strukturalnej Jurija Łotmana ta teza została przeformułowana w terminach lingwistyki strukturalnej i teorii informacji („język vs mowa”, „system/gramatyka vs tekst”, „kod vs komunikat”)³².

Tę samą relację można pojmować jako „wstępowanie” od rytmu ku metrum, jak na przykład w cytowanym określeniu Tomaszewskiego lub w wersologicznych pracach Andrieja Kołmogorowa, który pisał: „Przez m e t r u m rozumiem prawidłowość rytmu, mającą wystarczającą określoność, aby wzbudzać: a) oczekiwanie jej potwierdzenia w następnych wersach i b) specyficzne przeżycie ‘zakłócenia’ podczas jej naruszeń”³³.

Mihhail Łotman przeprowadza pożyteczne rozróżnienie:

Istnieją dwa podstawowe podejścia do eksplikacji metrum wierszowego. Nazwijmy je apriorycznym i aposteriorycznym. Z punktu widzenia podejścia apriorycznego metrum poprzedza (...) tekst poetycki i realizuje się w nim: kompetentny czytelnik rozpoznaje to metrum, badacz – opisuje je.

²⁸Bardziej szczegółowo zob.: O. M. Brik. „Ritm i sintaksis (materiały k izuczeniju stichotwornoj rieczy)”. Wstupitielnaja zamietka, podgotowka tieksta i primieczanija M. W. Akimowa. W *Stawianskij stich IX*, red. A. W. Prochorow, T. W. Skuławczewa (Moskwa: Rukopisnyje pamiatniki driewniej Rusi, 2012), 535-536; M. L. Gasparow. „A. N. Kołmogorow w russkom stichowiedieniji”. W *Izbrannyje trudy*, t. IV (Moskwa: Jazyki sławianskoj kultury, 2012), 505; S. E. Lapin, I. A. Pilszczikow. „O trudach Mirosława Czerwenki po tieorii i istoriji sticha (K wychođu pierwowo russkogo izdanija jego rabot)”, *Izwestija Rossijskoj Akademiji nauk. Sierija literatury i jazyka*, t. 72, nr 3 (2013): 54. „Profil akcentowości” („profil rytmiczny”) w pracach Taranowskiego i Gasparowa ma charakter statystyczny, jednakże nie jest on identyczny ze statystyką form rytmicznych i nie zawsze adekwatnie odzwierciedla różnice między rytmicznymi typami rozmiaru – A. Dobritsyn. „Rhythmic entropy as a measure of rhythmic diversity (The example of the Russian iambic tetrameter)”, *Studia Metrica et Poetica*, t. 3, nr 1 (2016): 34-38.

²⁹Bielyj. *Simwolizm. Kniga statiej*, 396.

³⁰Tomaszewskij. *Russkoje stichosłożenije. Mietrika*, 44, 66.

³¹Żirmunskij. *Wwiedienije w mietriku. Tieorija sticha*, 11.

³²Łotman. *Analiz poetičeskogo tieksta. Struktura sticha*, 46-59.

³³A. N. Kołmogorow. „K izuczeniju ritmiki Majakowskogo”, *Woprosy jazykoznania*, nr 4 (1963): 64.

(...) Z punktu widzenia podejścia aposteriorycznego metrum nie poprzedza tekstu, lecz jest jego immanentną właściwością, kompetentny czytelnik potrafi uchwycić w taki czy inny sposób tę właściwość (...), badacz ją eksplikuje³⁴.

W ostatecznym rachunku, konstatuje Mihhail Łotman, różnica pomiędzy metryką aprioryczną i aposterioryczną sprowadza się do problemu wzajemnej relacji pomiędzy metrum i rytmem. Jeśli z punktu widzenia podejścia apriorycznego metrum jest pierwotne, a rytm jest jego realizacją, to dla podejścia aposteriorycznego pierwotną realnością jest właśnie rytm, podczas gdy metrum wierszowe jest w stosunku do niego tworem wtórnym. Badacz proponuje przenieść problem ze sfery czystej metodologii na płaszczyznę ontologiczną i położyć akcent nie na dwóch odmiennych **podejściach** do metrum, lecz na dwóch zasadniczo różnych **odmianach** rozmiaru wierszowego. W tych wypadkach, kiedy mamy do czynienia z dobrze znanymi strukturami, jednoznacznie interpretowanymi zarówno przez autora, jak i czytelnika, Łotman proponuje mówić o **eksplicytnym** metrum. W innych wypadkach struktura metryczna nie wiąże się z jednoznacznym rozpoznaniem, wywołuje niejednoznaczne i nawet sprzeczne interpretacje. Takie metra Łotman nazywa **implicitnymi**.

Często różnica pomiędzy rozmiarem eksplicytnym i implicitnym została już odzwierciedlona w nazwie: jeśli metra eksplicytne z reguły oznaczane są ogólnymi nazwami o charakterze konwencjonalnym (jamb, trochej i tym podobne), to formy implicitne często lub w ogóle nie mają ogólnie przyjętej nazwy lub ich nazwy mają deskryptywny charakter ('rosyjski bajkowy rozmiar', 'wiersz bylinowy', 'wiersz Majakowskiego', 'wiersz *Pieśni Słowian zachodnich*)³⁵.

3.

Maksim Szapir w swoich badaniach połączył podejście aposterioryczne i aprioryczne. Jego rozumienie metrum zostało przedstawione w artykule *Metrum et rhythmus sub specie semioticae*, gdzie zrewidowano wyobrażenia o linearnej hierarchii metrum i rytmu, czyli wyobrażenia o tym, że rytm jest systemem odchyłeń od metrum lub o tym, że rytm to konkretna realizacja schematu metrycznego. Szapir mówi o wzajemnie przeciwstawnych i wzajemnie powiązanych procesach – o „metryzacji” rytmu i „rytmizacji” metrum³⁶.

Dla Andrieja Biełego, Tomaszewskiego i Żirmunskiego metrum było prawem, a rytm – tendencją; dla Szapira i rytm, i metrum są tendencjami i nie dają się wyprowadzić jedno z drugiego. Rytm nie jest cząstkowym przypadkiem metrum, ponieważ – mając możliwość naruszania metrum – jest od niego niezależny, autonomiczny.

³⁴M. Łotman. „Stanowlenije anticnych razmierow w russkom stichie. Aspiekty kognitiwnoj mietriki”. W: *Russian Text (19th Century) and Antiquity / Russkij tekst (19 wiek) i anticznost'*, red. K. Kroó, P. Torop (Budapest: L'Harmattan, 2008), 25; M. Łotman. „Metre. The Unknown”. W *Frontiers in Comparative Metrics. In memoriam Michail Gasparov. Conference abstracts, November 21–23, 2008, Tallinn and Tartu, Estonia*, red. M. Lotman, M.-K. Lotman (Tallinn: Tallinn University Press), 2008, 32–33.

³⁵Łotman. „Stanowlenije anticnych razmierow w russkom stichie. Aspiekty kognitiwnoj mietriki”, 28; Łotman. „Metre. The Unknown”, 33.

³⁶M. I. Szapir. „Metrum et rhythmus sub specie semioticae”, *Daugawa*, nr 10 (1990): 63–87; Szapir, M. I. *Universum versus: jazyk — stich — smysl w russkoj poezii XVIII–XX wiekow*, kn. 1 (Moskwa: Jazyki russkoj kultury, 2000). (Philologica russica et speculativa, t. I), 91–128.

Z kolei metrum całkowicie nie daje się wyprowadzić z rytmu, ponieważ rytmicznie identyczne wersy mogą być różnie interpretowane w zależności od inercji kontekstu metrycznego lub – co na jedno wychodzi – rytmiczne formy różnych metrów mogą być izomorficzne w stosunku do siebie. W takich wypadkach mamy do czynienia z metryczną niejednoznacznością³⁷.

Wiersz, całkowicie składający się z podobnych wersów, będzie heterometryczny, jak w wierszu Aleksandra Poleżajewa *Pieśń ginącego pływaka* («Вот мрачится / Свод лазурный!..»), który Aleksandr Iluszyn przytacza jako przykład „autentycznej bimetrii”³⁸: jego rozmiar może być odbierany jako dwustopowy trochej — — — — — lub jako jednostopowy anapest — — — — —:

Вот мра́чится
Сво́д лазу́рный!
Вот кру́тится
Ве́тер бу́рный!
(...)
На равни́нах
Во́д зерка́льных,
На пучи́нах
Погребáльных
Я ско́льзил (...) ³⁹

Mamy przed sobą dwa sposoby „metryzacji” „jednego i tego samego” rytmu. Ekstremalnym przypadkiem „metryzacji” są logaedy i szczególnie tak zwane „autorskie logaedy”, takie jak Mandelsztama *Niedobry jest dziś dzień...*, gdzie konkretny rysunek metryczny — — — — —, przechodząc przez cały utwór, staje się jego schematem metrycznym: — — — — —.

Przeciwstawną transformację można by nazwać „rytmizacją” metrum. Oto jaskrawy przykład: w 1968 roku Iosif Brodski napisał wiersz, zatytułowany *Strofy*. Rozmiarem jego pierwszego wersu (*На прощáнье – ни звýка*) jest dwustopowy anapest — — — — — i w ten rozmiar układa się cały wiersz: — — — — —. Jednakże rozmiar rytmicznie identycznego i fonetycznie bliskiego początku jego *Strof*, ale z 1978 roku (*Наподо́бие стака́на*), nie jest dwustopowym anapestem, lecz dolnikiem o trzech iktach — — — — —, gdyż drugie *Strofy* zostały napisane dolnikiem o trzech iktach (— — — — —) — — — — —. Jednakże liczne wersy tego dolnika są izomorficzne z dolnikiem o dwóch iktach, przy czym z tą jego formą rytmiczną, która jest izomorficzna z dwustopowym anapestem. Co więcej, w drugich *Strofach* jest cała zwrotka, której **wszystkie** wersy są izomorficzne z dwustopowym anapestem:

³⁷Jakobson. „Briusowskaja stichologija i nauka o stichie”, 229; Tomaszewskij. *O stichie. Stat’ji*, 15 i nast.; G. A. Szengieli. *Tiechnika sticha. Prakticzeskoje stichowiedienije* (Moskwa: Sowietiskij pisatel, 1940), 79-80; S. P. Bobrow. „K woprosu o podlinnom stichotwornom razmiere puszkinskih «Piesien zapadnych slawian»”, „Russkaja litieratura”, nr 3 (1964): 123.

³⁸A. A. Iluszyn. *Russkoe stichosłożenie* (Moskwa: Wysszaja szkoła, 1988), 67.

³⁹Władimir Chołszewnikow nie uważał tego wiersza za bimetryczny i określał jego rozmiar jako dwustopowy trochej – W. Je. Chołszewnikow. *Mysl, woorużennaja rifmami. Poeticzeskaja antologija po istoriji russkogo sticha* (Leningrad: Izdatielstwo Leningradskogo Uniwersiteta, 1987), 180. Jako prawdziwie bimetryczny wiersz przytaczał on wiersz Iwana Miatlewa *Fantastyczna bajka* (Таракан / Как в стака́н...) – Chołszewnikow, 202.

⁴⁰Z jedynym naruszeniem rozmiaru w wersie *кото́рого не пе́рэкря́чатъ* mamy sześciosylabowy, pozbawiony akcentów, interwał przy maksymalnie możliwym pięciosylabowym.

Неумѣстней, чем ѣщер
в филармоніи, вид
наѣ двоѣм в настоящем.
Тѣм вернѣй удивит
обитателей зѣвтра
разведенная здѣсь
сильных чувств динозѣвра
и кириллицы смѣсь.

Jest to **cytat rytmiczny**, wskazujący jednak na precedens **metryczny** (stworzony dokładnie dziesięć lat wcześniej przez tego samego autora, do którego odsyła także tytuł nowego wiersza i jego pierwszy wers *Нѣ прѣщѣнѣ – нѣ звѣкѣ → Нѣподѣбѣ стѣкѣнѣ*)⁴¹.

„Metryzacja rytmu” i „rytmizacja metrum” w artykule Szapira jest porównywalna z pojęciami „logaedyzacji” i „werlibryzacji”, wprowadzonymi wcześniej przez Wadima Rudniewa⁴². Rzeczywiście, przekształcenie rytmu w metrum stanowi ruch w stronę logaedy, a przekształcenie metrum w rytm – ruch w stronę *vers libre*. W przykładach z Brodskiego dolnik jest swobodniejszym metrum niż anapest, gdyż dopuszcza większą wariacyjność długości interwałów międzyiktowych⁴³. I odwrotnie: użycie we wszystkich wersach tej samej rytmicznej formy czterostopowego jambu przekształca jamb w logaedy lub peon.

W ten sposób współczesna rosyjska wersologia pojmuje metrum jako „tendencję” lub „potencję”. Ponieważ często (przynajmniej z punktu widzenia czytelnika) mamy do czynienia nie z metrum jako realnością, lecz z metryzacją rytmu, to każdy wers z reguły jest potencjalnie heterometryczny. W kontekście całego utworu taka metryczna ambiwalentność może albo się znosić (pozostając jednakże czynnikiem rytmu) albo realizować się jako metryczna tendencja (w „prześciowych formach metrycznych” – PFM⁴⁴) lub nawet jako metryczna prawidłowość (w wypadku autentycznej heterometrii).

⁴¹Zwrócenie się poety ku rozmiarowi, trwale kojarzącemu się z jakimkolwiek tekstem lub grupą tekstów, Roman Jakobson nazywał „odmianą cytatu metrycznego” – R. O. Jakobson. „K popisu Máchova verše”. W: *Torso a tajemství Máchova díla: Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*, red. J. Mukařovský (Praha: Fr. Borový, 1938), 246; R. O. Jakobson. „Toward a Description of Mácha's Verse”. W: *Selected Writings*, t. V: *On Verse, Its Masters and Explorers*, przetłumaczone przez P. i W. Steiner (The Hague – Paris – New York: Mouton, 1979), 465; Rudy. „Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics”, 506.

⁴²Wadim Rudniew interpretuje te terminy w szerokim kulturologicznym sensie; ja wolę ograniczyć się do użycia ich w dziedzinie teorii wiersza. W. P. Rudniew. „Istorija russkoj metriki XIX – naczala XX ww. w swietie problemy «litieratura i kulturologija»”. W: *Uczebnyj matierial po tieorii litieratury. Litieraturnyj process i razwitiye russkoj kultury XVIII–XX ww.*, red. T. M. Kotniuch (Tallinn: Tallinskij gos. pedagogiczeskij institut im. Eduarda Wilde, 1982), 91–93; W. P. Rudniew. „Stich i kultura”. W: *Tynianowskij sbornik. Wtoryje Tynianowskije cztienija*, red. M. O. Czudakowa (Riga: Zinātne, 1986), 227–239; W. P. Rudniew. *Słowar' kultury XX wieka* (Moskwa: Agraf, 1997), 52–53, 148–150.

⁴³Por. Pilszczikow, Starostin. „Problema awtomatycznego rozpoznawania mietra: siłabotonika, dolnik, taktowik”, 404–405; Skulaczewa. „Mietody opriedielenija mietra w nieklassiczeskom stichie”, 48.

⁴⁴„PFM – to taka konstrukcja wierszowego rozmiaru, w której pojawia się pewna ilość naruszeń którejs z głównych cech danego rodzaju wierszy. Przy czym te oddzielne naruszenia (...) jeszcze nie zmieniają jakości wiersza danego rodzaju. Podczas opisywania PFM główne zadanie polega na tym, żeby określić ten «próg», kiedy ilość przechodzi w jakość”, P. A. Rudniew. „Mietriczeskij riepiertuar A. Błoka”. W: *Błokowski sbornik, II. Trudy Wtoroj naucznoj konfierenciji, poswiaszczennoj izuczeniju žizni i tworczestwa A. A. Błoka*, red. Z. G. Minc (Tartu: Tartuskij gos. uniwersitet, 1972), 227.

4.

W kontekście tego wszystkiego, co zostało powiedziane wyżej, można zaproponować następujące konstruktywne określenie metrum rosyjskiego wersu wierszowego:

- (1) Metrum to schemat rozkładu silnych i słabych miejsc w wersie.
- (2) Silnymi miejscami lub iktami nazywają się takie miejsca w schemacie wszelkiego metrum, na które **mogą** padać akcenty słów mających długość $i+1$ i więcej sylab przy $i \in \mathbb{N}_0$ gdzie i – wielkość stałej lub maksymalnej długości interwałów międzyiktowych).
- (3) Słabymi miejscami lub międzyaktowymi interwałami nazywają się takie miejsca w schemacie każdego metrum, na które **nie mogą** padać akcenty słów, mające długość $i+1$ i więcej sylab.
- (4) Jeżeli wers układa się więcej niż w jednym metrum, pierwszeństwo otrzymuje to, które ma mniejszą wariacyjność (v) długości międzyiktowych interwałów (i).
- (5) Ostatnia reguła może być zastosowana do konkretnego wersu jedynie, gdy jednocześnie daje się zastosować także do wszelkich innych wersów danego wiersza.

Ponieważ jest to określenie konstruktywne, opisuje ono metrum w jego korelacji z rytmem. Punkt 1 opisuje warunki dla stworzenia rytmu akcentów wyrazowych, przewidzianych w schemacie, punkt 2 – warunki dla stworzenia rytmu przedziałów międzywyrazowych, punkt 3 – warunki dla stworzenia rytmu akcentów wykraczających poza schemat, punkt 4 daje wyobrażenie o hierarchii rozmiarów⁴⁵, zaś punkt 5 konstatuje niewystarczalność „horyzontalnej” analizy struktury wiersza, która zawsze powinna być korygowana „wertykalną” analizą kontekstu metrycznego.

Ostatnią regułę stosuje się także dla rozwiązania problemu metrycznie ambiwalentnych wersów, których **obie** metryczne interpretacje zakładają **jednakową** wariacyjność (v) długości międzyiktowych interwałów (i). Tak oto pojedyncze formy rytmiczne dwusylabowych rozmiarów są izomorficzne z formami rytmicznymi rozmiarów trzysylabowych. Zarówno w binarnych, jak i ternarnych metrach wariacyjność długości interwałów międzyiktowych jest równa zeru ($v = 0$). Metryczną ambiwalentność takiego wersu w monometrycznym kontekście uważa się za jego rytmiczną, a nie metryczną charakterystykę.

Dla nomenklatury metrów zawierających jamb, trochej, daktyl, amfibrach, anapest, peon, dolniki i taktowiki: $1 \leq i \leq 3$. Jeśli dodać do nomenklatury pięciosylabowiec (hiperpeon) i sześćsylabowiec (hekson), to wyjdzie: $1 \leq i \leq 5$. Jeśli dodamy do nomenklatury „autorskie logaedy” typu *Niedobry jest dziś dzień...* Mandelsztama, to będzie $0 \leq i \leq 5$. Dla czystej toniki (wiersza akcentowego)

⁴⁵Jak pisał Gasparow, „każdy ściślejszy rozmiar na stopniach [takiej] drabiny nieuchronnie jest cząstkowym rytmem swobodniejszego rozmiaru” (M. L. Gasparow. *Sovremennyj russkij stich : metrika i ritmika* (Moskwa: Nauka, 1974), 308). Uhierarchizowaną (wielopoziomową) listę schematów metrycznych zob. w pracy Pilszczikow, Starostin. „Problema awtomatycznego rozpoznawania metra: silłabotonika, dolnik, taktowik”.

zagadnienie maksymalnej długości interwałów międzyiktowych pozostaje otwarte. Dla prostoty określenia będziemy traktować ją jako teoretycznie nieograniczoną ($i \in \mathbb{N}_0$), choć empirycznie długość ta jest ograniczona⁴⁶ (w przykładach rozpatrzonych przez Kołmogorowa, Żirmunskiego i Gasparowa nieakcentowany interwał waha się od 0 do 8 sylab⁴⁷).

Zaproponowane konstruktywne określenie daje się zastosować do rozmaitych systemów wersyfikacyjnych wykorzystywanych w wierszu rosyjskim. Różnią się one od siebie typem **periodu metrotwórczego** (odległości w sylabach od iktu do iktu; zestawu sylab składającego się z iktu i interwału międzyiktowego)⁴⁸. W sylabotonice period („stopa”) ma zafiksowany i stały (jednakowy w różnych stopach) rozmiar interwałów międzyiktowych. W logaedach period ma zafiksowany, ale nie stały (różny w różnych stopach) rozmiar interwałów międzyiktowych. W dolnikach i taktowikach periody mają zmienny, ale do pewnych granic, rozmiar interwałów międzyiktowych (każde konkretne metrum ma minimalny i maksymalny rozmiar, w którego granicach zmienia się interwał międzyiktowy). W czystej tonice period ma zmienny, ale nieograniczenie wariacyjny rozmiar interwałów międzyiktowych.

Z punktów 2 i 3 określenia wynika, że we wszystkich tych metrach możliwe są dodatkowe akcenty, wykraczające poza schemat (akcenty na słabych miejscach w słowach, których długość sylabowa jest $\leq i$)⁴⁹, i opuszczenia, przewidzianych przez schemat, akcentów na iktach⁵⁰.

⁴⁶M. Łotman. „Russkij stich. Osnownyje razmiery, wchodiaszczije w jewropejskij metricheskij fond”. W: Słowiańska metryka porównawcza. VI. Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich, red. L. Pszczołowska, D. Urbańska (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995), 330, 324, przyp. 75.

⁴⁷W. M. Żirmunskij. „Stichosłożenije Majakowskiego”, *Russkaja litieratura*, nr 4 (1964), 12.

⁴⁸Termin stworzono według analogii z terminem Borisa Tomaszewskiego „akcentowy period, czyli odległość w sylabach od akcentu do akcentu”, Tomaszewskij. *Russkoje stichosłożenije. Mietrika*, 220. Niezbędne uściślenie, z którym zgodziłby się pewnie i autor wyjściowego terminu: powinno się mówić o odległości w sylabach od jednego akcentu metrycznego do drugiego, czyli od iktu do iktu.

⁴⁹Ta teza Tomaszewskiego-Jakobsona [V. Erlich. *Russian Formalism. History — Doctrine*, wyd. 2., popr. (The Hague: Mouton, 1965), 220] o istniejącym w wierszu rosyjskim zakazie przesunięcia akcentu metrycznego wewnątrz słowa fonetycznego: „(...) sylaba akcentowana może urzeczywistnić słaby czas (...) i odwrotnie nieakcentowana – (...) silny czas wersu (...), ale pod warunkiem, żeby te sylaby nie należały do tego samego słowa. Inaczej mówiąc, słowo nie może rytmicznie przeakcentowane”, R. O. Jakobson. *O czeszkom stichie priemuszczestwiennio w sopostawleniji s russkim* (Berlin: Opojaz – MLK, 1923). (Sborniki po teoriji poetičeskogo jazyka; V), 29. Zgodnie z formułą Tomaszewskiego „słowo z dodatkowym akcentem powinno być krótsze od periodu stopowego” [MLK 1919 — Archiw Instytutu rosyjskiego języka imieni W. W. Winogradowa RAN (Moskwa). F. 20. Jed. chr. 2.II: Protokoły zasiedanij Moskowskogo lingwistycznego krużka za 1919 god: k. 56]: w rosyjskiej sylabotonice „niemetryczne akcenty trafiają na słowa, które całkowicie mieszczą się w metrycznie nieakcentowanym interwale, nierozprzestrzeniając się na metrycznie akcentowane sylaby. Inaczej mówiąc, dla jambu i trocheja niemetryczne akcenty są do pomyslenia w klasycznej wersyfikacji tylko na jednosylabowych słowach, dla daktyla, anapestu i amfibrachu – na jednosylabowych i dwusylabowych”, Tomaszewskij. *Russkoje stichosłożenije. Mietrika*, 62; Gasparow. *Sovremennij russkij stich : metrika i ritmika*, 4. Szczegółowiej zob. I. A. Pilshchikov. „Zasiedanije Moskowskogo lingwistycznego krużka 1 ijunia 1919 goda i zarożdienije stichowiedczeskich koncepcij O. Briki, B. Tomaszewskiego i R. Jakobsona”, *Revue des études slaves*, t. LXXXVIII, no. 1/2 (2017), 51-56; I. A. Pilshchikov, A. B. Ustinow. „Moskowskij Lingwisticheskij Kružok i stanowlenije russkogo stichowiedienija (1919–1920)”. W *Unacknowledged Legislators. Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel*, red. L. Fleishman, D. M. Bethea, I. Vinitzky (Berlin [etc.]: Peter Lang, 2020). (Stanford Slavic Studies, vol. 50), 393-394.

⁵⁰Często mówi się, że w czystej tonice nie jest możliwe opuszczenie akcentu metrycznego. Jest to przesąd lub nadmierne uproszczenie (Łotman „Russkij stich. Osnownyje razmiery, wchodiaszczije w jewropejskij metricheskij fond”, 332; „O sistiemach stichosłożenija (priemuszczestwiennio na materiale estonskogo i russkogo sticha)”, 224. Por. Gasparow. *Sovremennij russkij stich : metrika i ritmika*, 428; J. Bailey. „The Accentual Verse of Majakovskij’s «Razgovor s fininspiektorom o poëzii»”. W: *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, red. R. Jakobson, C. H. Van Schooneveld, D. S. Worth (Paris: Mouton, 1973), 29-31; Dż. Bejli. [J. Bailey]. *Izbrannije stat’ji po russkomu litieraturnomu stichu* (Moskwa: Jazyki sławianskoj kultury, 2004), 285-288.

Mihhail Gasparow uważał dolniki i taktowiki za rozmiary „przejsciowe” od sylabotoniki do toniki⁵¹. Proponowałbym uważać je za odrębny typ wiersza (Mihhail Łotman nazywa go akcentowo-sylabicznym⁵²) i w ogóle zrezygnować z idei systemów „przejsciowych”. Zresztą, wyodrębnienie lub niewyodrębnienie dolników i taktowików w osobny system wersyfikacyjny zależy od określenia samego pojęcia „system wersyfikacyjny”. To zagadnienie wykracza poza ramy niniejszego artykułu.

Tłumaczył Bogusław Żyłko

Od tłumacza

Przekład tekstów z zakresu wersologii nastrocza trudności, które częściowo są udziałem każdego tłumacza przekładającego prace specjalistyczne z humanistyki i nauk społecznych. Chodzi przede wszystkim o aparat pojęciowo-terminologiczny tej dyscypliny, który wiąże się z bogatą empirią wierszową, leżącą u jego podstawy. Można w nim wyróżnić przynajmniej trzy warstwy w zależności od zakresu stosowalności. Jedną grupę będą stanowić pojęcia uniwersalne odnoszące się do zjawisk występujących w każdej wersyfikacji narodowej. Przeciwstawną grupę będą tworzyć pojęcia funkcjonujące w obrębie tylko jednej tradycji badawczej i używane do opisu wierszy tworzonych w tylko jednym języku. Pośrodku będą lokować się pojęcia o ograniczonym zasięgu odnoszące się do realiów literatur z jednego kręgu kulturowego (na przykład literatur europejskich).

Tłumacz nie będzie miał kłopotów ze słowo-pojęciami (wyrażenie Gustawa Szpeta) z pierwszej grupy, ponieważ są to w istocie międzyjęzykowe synonimy. W różnych językach będą one miały tylko odmienny kształt brzmieniowy i, być może, będą się różniły swoją formą wewnętrzną, jak to jest w przypadku elementarnego pojęcia „wers”, któremu w języku rosyjskim odpowiada – „stich”. Polski *wers* i rosyjski *stich* stanowią taką ekwiwalentną parę terminów różniących się swoją formą wewnętrzną. Pierwszy, jak wiadomo, pochodzi z łacińskiego *verso* oznaczającego pierwotnie ‘krążenie, obracanie się, poruszanie się tam i z powrotem’, jak czyni to oracz odkładający na roli skibę za skibą. Drugi został utworzony od greckiego *στιχος* oznaczającego w starożytnej grece ‘rząd, szereg’ (na przykład żołnierzy). I na tym prostym przykładzie dobrze widać, zaobserwowaną i opisaną przez Olę Freidenberg, regularność polegającą na swoistej sublimacji znaczeń, przechodzeniu od znaczeń konkretnych, obrazowych do abstrakcyjnych, pojęciowych. Ślad tego przechodzenia pozostaje w tak zwanej ‘formie wewnętrznej’ słowa, którą według Andrieja Potiebnia może ożywiać poezja.

Inaczej sytuacja wygląda w grupie trzeciej, blisko związanej ze „sztuką rymotwórczą” tworzoną w danym języku. Mogą tutaj pojawiać pojęciowo-terminologiczne idiomy uwarunkowane

⁵¹M. L. Gasparow. *Russkij stich naczala XX wieka w kommentarijach*, 130, 133, 135; Gasparow. *Sovremennyy russkij stich : metrika i ritmika*, 16, 220-221, 306, 308.

⁵²M. Łotman. „O sistiemach stichosłożenija (priemuszczestwienno na materiale estonskogo i russkogo sticha)”, *Trudy po znakovym sistiemam*, t. 26 (1998): 237.

pojawieniem się form metrycznych wykorzystujących właściwości prozodyjne danego języka. W języku rosyjskim będzie to przede wszystkim swobodny i ruchomy akcent umożliwiający rozwój sylabotonizmu, a później rozmaitych odmian wiersza tonicznego, niemających swoich odpowiedników w innych poezjach. Do nich należą omawiane w artykule Igora Pilszczikowa *dolniki* i *taktowiki*, które zazwyczaj opisuje się jako formy przejściowe między sylabotonizmem a tonizmem, a które autor artykułu skłonny jest traktować jako samodzielne rozmiary wierszowe. W tej sytuacji tłumacz nie ma innego wyjścia, jak tylko przejść po prostu oryginalne nazwy.

Jak to się dzieje często w sztuce nowożytnej, artyści są motorami zmian w sferze konwencji artystycznych. Najbardziej jest to widoczne w sztuce nowoczesnej, awangardowej (w szerokim rozumieniu tego słowa, czyli od impresjonizmu i modernizmu począwszy). Indywidualne innowacje w zakresie sposobów wierszowania (na przykład „wiersz Majakowskiego”) wzbogacały „repertuar wersyfikacyjny”, stawiając przed badaczami zadanie ich opisu, nazwania i uczynienia faktem świadomości literackiej.

Rdzeniem tezaursu wersologicznego jest dziedzictwo starożytne, czyli metryka grecka i łacińska zaadaptowana do specyfiki języków nowożytnych jako materiału dla wierszy. Jest to wspólne dziedzictwo, do którego odwołują się wszystkie późniejsze literatury europejskie zarówno w praktyce pisarskiej, jak i refleksji teoretycznej. Największego wszakże przyspieszenia badania wersologiczne nabrały w XX wieku, głównie za sprawą dwóch wielkich szkół – formalistów rosyjskich (mieli oni w tej dziedzinie ważnych poprzedników w postaci poetów mocno zainteresowanych problemami warsztatu poetyckiego, przede wszystkim Andrieja Biełego i Walerija Briusowa) i ich praskich kontynuatorów utrzymujących bliskie kontakty ze swymi wschodnimi kolegami. Terminologia, jaką się posługuje Pilszczikow w swoim artykule, w lwiej części wywodzi się z dorobku tych szkół. Tłumacz miał tutaj pracę ułatwioną, jako że osiągnięcia członków Opojaz-u i Moskiewskiego Koła Lingwistycznego, a nieco później i Praskiego Koła Lingwistycznego, szybko zostały przejęte i twórczo rozwinięte przez polskich wersologów: Karola W. Zawodzińskiego, a zwłaszcza Franciszka Siedleckiego, Marię Dłuską, Marię R. Mayenową, Lucyllę Pszczołowską. Wartość ich studiów dla tłumacza jest oczywista: oferują one tłumaczowi zestaw gotowych terminów, głównie z tego względu, że ich własny język badawczy (jak choćby w przypadku Siedleckiego) kształtował się w bliskim związku z osiągnięciami Rosjan i prażan.

Bibliografia

- Bailey, J. „The Accentual Verse of Majakovskij's «Razgovor s fininspiektorem o poëzii»”. W: *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, red. R. Jakobson, C. H. Van Schooneveld, D. S. Worth, 25–31. Paris: Mouton, 1973.
- Bejli, Dż. [Bailey, J]. *Izbrannyje stat'ji po russkomu litieraturnomu stichu*. Moskwa: Jazyki sławianskoj kultury, 2004.
- Biełyj, A. *Simwolizm. Kniga statiej*. Moskwa: Musaget, 1910.
- Bobrow, S. P. „K woprosu o podlinnom stichotwornom razmiere puszkinskich «Piesien zapadnych sławian»”, „Russkaja litieratura”, nr 3 (1964): 119–137.
- Brik, O. M. „Ritm i sintaksis (materiały k izuczeniju stichotwornoj rieczii)”. Wstupitielnaja zamietka, podgotowka tieksta i primieczanija M. W. Akimowa. W *Sławianskij stich IX*, red. A. W. Prochorow, T. W. Skuławczewa, 501–550, Moskwa: Rukopisnyje pamiatniki driewniej Rusi, 2012.
- Buchsztab, B. Ja., „Ob osnovach i tipach russkogo sticha”, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, t. XVI (1973): 96–118.
- Chołszewnikow, W. Je. *Mysl, woorużennaja rifmami. Poeticheskaja antologija po istoriji russkogo sticha*. Leningrad: Izdatielstwo Leningradskogo Uniwersiteta, 1987.
- Červenka M. „Rhythmical Impulse. Notes and Commentaries”, *Wiener Slawistischer Almanach*, t. 14 (1984): 23–53.
- Dobritsyn, A. „Rhythmic entropy as a measure of rhythmic diversity (The example of the Russian iambic tetrameter)”, *Studia Metrica et Poetica*, t. 3, nr 1 (2016): 33–52.
- Gasparow, M. L. „Stich”. W *Kratkaja litieraturnaja enciklopedija*, t. 7, kol. 197–198. Moskwa: Sowjetskaja enciklopedija, 1972.
- . „Soizmierimost”. W: *Kratkaja litieraturnaja enciklopedija*, t. 7, 43–44. Moskwa: Sowjetskaja encyklopedija, 1972.
- . *Sovremennyj russkij stich : metrika i ritmika*. Moskwa: Nauka, 1974.
- . *Russkij stich naczala XX wieka w kommientarijach*, Izdaniye wtoroje (dop.). Moskwa: Fortuna Limited, 2001.
- . „A. N. Kołmogorow w russkom stichowiedeniji”. W *Izbrannyje trudy*, t. IV, 503–513. Moskwa: Jazyki sławianskoj kultury, 2012.
- Iluszyn, A. A. *Russkoe stichosłożenije*, Moskwa: Wysszaja szkoła, 1988.
- Jagłom, I. M. *Matematiczeskije struktury i matematiczeskoje modelirowanije*, Moskwa: Sowjetskoje radio, 1980.
- Jakobson, R. O. „Briusowskaja stichologija i nauka o stichie”. W *Akadiemicheskij centr Narkomprosa. Naucznyje izwiestija*, t. 2: *Filosophija. Litieratura. Iskustwo*, 222–240. Moskwa: GIZ, 1922.
- . *O czeszkom stichie prieimuszczestwiennio w sopostawleniji s russkim*. Berlin: Opojaz — MLK, 1923. (Sborniki po tieorii poeticheskogo jazyka; V).
- . „K popisu Máchova verše”. W: *Torso a tajemství Máchova díla: Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*, red. J. Mukařovský, 207–278. Praha: Fr. Borový, 1938.
- . „Toward a Description of Mácha's Verse”. W *Selected Writings*, t. V: *On Verse, Its Masters and Explorers*, przetłumaczone przez , P. i W. Steiner, 433–485. The Hague – Paris – New York: Mouton, 1979.
- Erlich, V. *Russian Formalism. History — Doctrine*, wyd. 2., popr. The Hague: Mouton, 1965.
- Halle, M. „Žirmunskij's Theory of Verse. A Review Article”. *The Slavic and East European Journal*, t. 12, nr 2 (1968): 213–218.
- Kienigsbiereg, M. M. „Iz stichologiczeskich etjudow. 1. Analiz poniatija «stich»”, wstup. stat'ja i primiecz. M. I. Szapir, *Philologica*, t. 1, nr 1/2 (1994): 149–185.
- Klenin, E. „M. L. Gasparov and the Definition of Verse”, *The Slavic and East European Journal*, t. 52, nr 2 (2008): 208–222.
- Kołmogorow, A. N. „K izuczeniju ritmiki Majakowskogo”, *Woprosy jazykoznanija*, nr 4 (1963): 64–71.
- Lapin, S. E., Pilszczikow I. A. „O trudach Mirosława Czerwenki po tieorii i istoriji sticha (K wychođu pierwowo russkogo izdanija jego rabot)”, *Izwiestija Rossijskoj Akadiemiji nauk. Sierija litieratury i jazyka*, t. 72, nr 3 (2013): 53–65.

- Łotman, Ju. M. *Lekcyi po strukturalnoj poetikie, wyp. 1 (Wwiedienije, teorija sticha)*. Tartu: Tartuskij gos. uniwersitet, 1964 („Trudy po znakovym sistiemam”, t. 1).
- . *Struktura chudożestwiennogo tieksta*. Moskwa: Iskustwo, 1970.
- . *Analiz poetičeskogo tieksta. Struktura sticha*. Leningrad: Proswieszczenije, 1972.
- Łotman, M. „Russkij stich. Osnownyje razmiery, wchodiaszczije w jewropiejskij mietriczeskij fond”. W: *Słowiańska metryka porównawcza. VI. Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich*, red. L. Pszczółowska, D. Urbańska, 259–339. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995.
- . „O sistiemach stichosłożenija (prieimuszczestwiennno na materiale estonskogo i russkogo sticha)”, *Trudy po znakovym sistiemam*, t. 26 (1998): 201–255.
- . „Stanowlenije anticzných razmierow w russkom stichie. Aspiekty kognitiwnoj mietriki”. W: *Russian Text (19th Century) and Antiquity / Russkij tiekst (19 wiek) i anticznost’*, red. K. Kroó, P. Torop, 24–53. Budapest: L’Harmattan, 2008.
- . „Metre. The Unknown”. W *Frontiers in Comparative Metrics. In memoriam Michail Gasparov. Conference abstracts, November 21–23, 2008, Tallinn and Tartu, Estonia*, red. M. Lotman, M.-K. Lotman, 32–34. Tallinn: Tallinn University Press, 2008.
- MLK 1919 — Archiw Instituta russkogo jazyka imieni W. W. Winogradowa RAN (Moskwa). F. 20. Jed. chr. 2.II: Protokoły zasiedanij Moskowskogo lingwisticheskogo kruzka za 1919 god.
- Pilshchikov, I. [Pilszczikow I. A.]. „Zasiedanije Moskowskogo lingwisticheskogo kruzka 1 ijunia 1919 goda i zarożdienije stichowiedczeskich koncepcij O. Brika, B. Tomaszewskiego i R. Jakobsona”, *Revue des études slaves*, t. LXXXVIII, no. 1/2 (2017): 45–69.
- Pilszczikow, I. A., Starostin A. S. „Problemy awtomatizacii bazowych procedur ritmiko-sintaksicheskogo analiza siłlabo-tonicznych tiekstow”. W *Nacjonalnyj korpus russkogo jazyka 2006–2008. Nowyje riezultaty i pierspiektiwy*, red. W. A. Płungian, 298–315. Sankt-Pietierburg: Niestor-Istorija, 2009.
- . „Problema awtomaticheskogo raspoznawanija mietra: siłlabotonika, dolnik, taktowik”. W *Otieczestwiennnoje stichowiedienije. 100-lietnije itogi i pierspiektiwy razwitiija. Materialy Mieždunarodnoj naucznoj konfierenciji 25–27 nojabria 2010 g. Sankt-Pietierburg*, red. S. I. Bogdanow, E. W. Chworost’janowa, 397–406. Sankt-Pietierburg: Fiłologiczeskij fakultiet SPbGU, 2010.
- . „Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of Verse Meter”. W: *Current Trends in Metrical Analysis*, red. C. Küper, 133–140. Bern; Berlin; [etc.]: Peter Lang, 2011. (Litterae: Studies in Language and Literature; vol. 2).
- . „Reconnaissance automatique des mètres des vers russes. Une approche statistique sur corpus”, tłum. É. Delente, *Langages*, nr 199 (2015): 89–105.
- Pilszczikow, I. A., Ustinow, A. B. „Moskowskij Lingwisticheskij Kruzok i stanowlenije russkogo stichowiedienija (1919–1920)”. W *Unacknowledged Legislators. Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel*, red. L. Fleishman, D. M. Bethea, I. Vinitsky, 389–414. Berlin [etc.]: Peter Lang, 2020. (Stanford Slavic Studies, vol. 50).
- Rudniew, W. P. „Istorija russkoj mietriki XIX — naczała XX ww. w swiecie problemy «litteratura i kulturologija»”. W *Uczebnyj matieriał po teoriji litieratury. Litieraturnyj process i razwitiije russkoj kultury XVIII–XX ww.*, red. T. M. Kotniuch, 91–93. Tallinn: Tallinskij gos. piedagogiczeskij institut im. Eduarda Vilde, 1982.
- . „Stich i kultura”. W: *Tynianowskij sbornik. Wtoryje Tynianowskije cztienija*, red. M. O. Czudakowa, 227–239. Riga: Zinātne, 1986.
- . *Słowar’ kultury XX wieka*, Moskwa: Agraf, 1997.
- Rudniew, P. A. „Mietriczeskij riepiertuar A. Błoka”. W: *Błokowskij sbornik, II. Trudy Wtoroj naucznoj konfierenciji, poswiaszczzennoj izuczeniju žizni i tworczestwa A. A. Błoka*, red. Z. G. Minc, 218–267. Tartu: Tartuskij gos. uniwersitet, 1972.
- Rudy, S. „Jakobson’s Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics”. W *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, red. L. Matejka, 477–520. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1976. (Michigan Slavic Contributions; nr 6).
- Skułaczewa, T. W. „Mietody opriedielenija mietra w nieklassiczeskom stichie”, *Izwiestija*

- Rossijskoj Akademiji nauk. Sierija literatury i jazyka*, t. 71, nr 2 (2012): 45–54.
- Szapir, M. I. „Metrum et rhythmus sub specie semioticae”, *Daugawa*, nr 10 (1990): 63–87.
- . „«Versus» vs «prosa»: prostranstwo-wremia poetičeskogo tieksta”, *Philologica*, t. 2, nr 3/4 (1995): 7–47.
- . „O priedielach dliny sticha w wierlibrie (D. A. Prigow i drugije)”, *Philologica*, t. 6, nr 14/16 (1999/2000): 117–137.
- . *Universum versus: jazyk — stich — smysl w russskoj poezii XVIII–XX wiekow*, kn. 1. Moskwa: Jazyki russskoj kultury 2000. (*Philologica russica et speculativa*, t. I).
- . *Universum versus: jazyk — stich — smysl w russskoj poezii XVIII–XX wiekow*, kn. 2. Moskwa: Jazyki slawjanskoj kultury, 2015. (*Philologica russica et speculativa*, t. VII).
- Szengieli, G. A. *Tiechnika sticha. Praktičeskoje stichowiedienije*. Moskwa: Sowietsskij pisatel, 1940.
- Tomaszewskij, B. W. *Russskoje stichosłoženije. Mietrika*. Pietrograd: Academia, 1923. (Woprosy poetiki, II).
- . *O stichie. Stat’ji*. Leningrad: Priboj, 1929.
- Tynianow, Ju. N. *Problema stichotwornogo jazyka*, Leningrad: Academia, 1924. (Woprosy poetiki, V).
- . „O kompozicii Jewgienija Oniegina [1921–1922]”. W Tynianow Ju. N., *Poetika. Istorija literatury*. Kino, red. Je. A. Toddes, A. P. Czudakow, M. O. Czudakowa, 52–77. Moskwa: Nauka, 1977.
- Žinkin, N. I., 1961, „Znaki i sistiema jazyka”. W: *Zeichen und System der Sprache. Veröffentlichung des 1. Internationalen Symposions “Zeichen und System der Sprache” vom 28.9. bis 2.10.1959 in Erfurt*, t. I, 159–174. Berlin: Akademie-Verlag, 1961. (Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung; Nr. 3).
- Žirmunskij, W. M. *Kompozicija liričeskich stichotworienij*, Pieterburg: Opojaz, 1921 (Sborniki po tieorii poetičeskogo jazyka; IV, 4).
- . *Wwiedienije w mietriku. Tieorija sticha*. Leningrad: Academia 1925 (Woprosy poetiki, VI).
- . „Stichosłoženije Majakowskiego”, *Russskaja literatura*, nr 4 (1964): 3–26.

SŁOWA KLUCZOWE:

wers

teoria wiersza

METRUM

metryzacja

ABSTRAKT:

Z punktu widzenia metodologii nauki wszystkie określenia mogą być podzielone na dwa typy: deskryptywnym (albo teoretycznym) określeniem nazywa się definicję wyznaczającą przedmiot poprzez wyliczenie wymaganych właściwości lub funkcji, zaś konstruktywnym (lub praktycznym) określeniem – eksplicytny opis budowy odpowiedniego przedmiotu. Rosyjscy wersolodzy sformułowali kilka teoretycznych określeń wiersza (w jego przeciwstawieniu do prozy), które jednakże nie konwertują się w konstruktywne określenie (wykaz formalnych cech odróżniających wiersz od prozy). Takie określenie nauce na razie nie jest dostępne. Tym niemniej możemy proponować deskryptywne i konstruktywne określenia systemów wersyfikacyjnych, metrum wierszowych i ich konkretnych odmian (rozmiarów), rytmu wiersza i rytmicznych typów konkretnych rozmiarów.

W artykule rozpatruje się rozmaite próby określenia wiersza i wzajemnej zależności metrum i rytmu podejmowane w rosyjskiej tradycji badań nad wierszem. Na podstawie rozważań historyczno-naukowych proponuje się konstruktywne określenie samego pojęcia „metrum”, opisywanego jako system zezwoleń i zakazów na dystrybucję przedziałów międzywyrazowych i akcentów słownych w wersie, jak również konstruktywne określenia rozmaitych systemów wersyfikacyjnych wykorzystywanych w wierszu rosyjskim (sylabotonika, logaedy, dolniki i taktowiki, wiersz „czysto toniczny”).

impuls rytmiczny

SYSTEM WERSYFIKACYJNY

RYTM

r y t m i z a c j a

NOTA O AUTORZE:

Igor Pilszczikow – dr hab., profesor literatury rosyjskiej na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles i profesor badawczy na Uniwersytecie Tallińskim, założyciel i redaktor naukowy systemów informatycznych Fundamentalna Biblioteka Elektroniczna „Literatura Rosyjska i Folklor” (feb-web.ru), Poetyka Porównawcza i Komparatystyka Literacka (CPCL) (cpcl.feb-web.ru) i Rosyjska Biblioteka Wirtualna (rvb.ru), współredaktor czasopism „Studia Metrica et Poetica” (Wydawnictwo Uniwersytetu Tartuskiego) i „Pushkin Review” (Slavica Publishers). Opublikował liczne prace w dziedzinach takich jak poezja rosyjska w perspektywie porównawczej, historia wschodnio- i środkowoeuropejskiej teorii literatury, poetyka kwantytatywna, wersologia i humanistyka cyfrowa. Autor dwóch monografii o rosyjskich poetach „złotego wieku” (Batiuszkow, Puszkina). Jego ostatnie publikacje obejmują artykuły i redakcje książek zbiorowych poświęconych teorii wiersza, rosyjskiemu formalizmowi, szkole praskiej i tartusko-moskiewskiej szkole semiotyki.

Opisać ogień:

o pożytkach niehermeneutycznego
projektu H.U. Gumbrechta
dla badań nad wierszem

Małgorzata Gorczyńska

ORCID: 0000-0003-0356-2917

„Ci wielcy uczeni, którzy zdają się wiedzieć wszystko, którzy policzyli kręgi kręgowców i sylaby w wierszach Archilocha, nie potrafią jednak wskazać tego, co wprawia w ruch umysły i działania ludzi; analizują twórczość, są jednak ślepi na to, co jest istotą twórczości, studiują ogień, ale potrafią opisać tylko popiół”¹.

Josif Brodski lubił powtarzać za Eugenio Montalem, że poezja jest sztuką beznadziejnie semantyczną. W powiedzeniu tym intryguje mnie przysłówek „beznadziejnie”, określający semantyczny potencjał sztuki poetyckiej jako coś nie tylko nieuchronnego, lecz również niepożądanego, jako przypadłość, na którą nie ma lekarstwa. Negatywem tego ujęcia byłaby utopia poezji wolnej od zobowiązań semantycznych; ani wszakże Brodski, ani Montale o takiej poezji nie marzyli. Określenie „beznadziejnie” odnosi się więc raczej do czegoś bardziej podstawowego: chodzi o opór, jaki poezja stawia semantyce, o niechęć do bycia wyłącznie przekazem informacji. Nieuleczalnie semantyczna poezja przeciwstawia się wymogom komunikacji, żeby stać się sztuką. Ulega zaś – musi ulegać – semantyce dlatego, że jej tworzywem jest język.

Zaczynam od tego, co beznadziejne, niejako ku własnej przestrodze. Zamierzam bowiem zająć się projektem humanistyki Hansa Urlicha Gumbrechta, przedstawionym najpełniej w książce *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (2009) – projektem określanym często jako niehermeneutyczny, choć stanfordzki uczonec bynajmniej nie postuluje likwidacji hermeneutyki. *Produkcja obecności* gra o inną stawkę: „stara się zadeklarować przeciwko widocznej we współczesnej kulturze tenden-

¹ Adam Zagajewski, „Nietzsche w Krakowie”, w *Obrona żarliwości* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2002): 57.

cji do porzucania, a nawet zapominania, że istnieje możliwość relacji ze światem oparta na obecności” oraz „przeciwko niekwestionowanej centralnej pozycji interpretacji w dyscyplinach akademickich, które zwiemy »humanistyką«”², ostatecznie jednak „opowiada się za takim stosunkiem do rzeczy w świecie, który mógłby oscylować pomiędzy efektami obecności a efektami znaczenia”³. Zawężając ujęcie Gumbrechta do interesującej mnie problematyki wersologicznej, również i ja mogę zapewnić, że nie zamierzam dyskredytować hermeneutycznego ukierunkowania badań nad wierszem, bo uważam takie ukierunkowanie za nieuniknione, chciałabym natomiast zaproponować otwarcie tych badań na problematykę obecności (a także, po prostu, na obecność). Przypominam więc sobie o beznadziejnej semantyczności poezji, by nie tracić orientacji na hermeneutyczny horyzont, jakkolwiek mój bezpośredni cel znajduje się – to metafora, ale jakby nie do końca – nieskończenie bliżej.

Gumbrecht, który wprost pisał o tym, że „efekty znaczenia” dominują podczas lektury tekstu literackiego (inaczej niż podczas słuchania muzyki, kiedy przeważa obecność), bez wątpienia zgodziłby się z diagnozą Montalego i Brodskiego. Dodałby jednak – naturalnie poeci i poetki świetnie o tym wiedzą – że nieuleczalna semantyczna przypadłość nie pozbawia poezji nadziei, bo „teksty literackie mają również swoje sposoby włączania do gry wymiaru obecności”⁴. Niehermeneutyczny, obecnościowy potencjał tkwi w materialnych, dostępnych zmysłowej percepcji aspektach organizacji poetyckiej, których ucieleśnieniem jest przede wszystkim wersyfikacja, angażująca zarówno elementy brzmieniowe, jak i typografię; bywa też zawarty w przygodnych własnościach medium, przez które dociera do nas poezja: może to być szorstka, pachnąca kurzem stronica książki, ekran komputera emitujący chłodne światło, przyjemny tembr głosu poetki nagrany na płytę CD, a nawet ledwo słyszalne wewnętrzne murmurando odtwarzające na wpół zapomnianą strofę. Co istotne, „efekty obecności” nie są komplementarne wobec „efektów znaczenia”, choć też się wzajemnie nie wykluczają: „[...] obecność i znaczenie zawsze zjawiają się razem i zawsze istnieje pomiędzy nimi napięcie”⁵.

Czym jest obecność? Jako składnik doświadczenia estetycznego polega ona na „wewnętrznym poczuciu intensywności”⁶ związanym ze zmysłową percepcją przedmiotu (na przykład wiersza); intensywność ta ma przede wszystkim charakter ilościowy i nie jest związana z żadną konkretną jakością estetyczną. Obecność doświadczana jest nie w sposób ciągły, długotrwały i stabilny, lecz w postaci „momentów intensywności” zasadniczo odmiennych od zdarzeń codziennego świata – i właśnie dlatego tak fascynujących. Momenty takie wydarzają się w izolacji, w „wyspowej”, jak ją za Bachtinem określa Gumbrecht, ramie sytuacyjnej, a dzieje się to na dwa sposoby: albo w „modalności bycia schwytanym w »narzuconą istotność«”⁷ (*auferlegte Relevanz*, termin Alfreda Schuetza i Thomasa Luckmana), albo w trybie „uspokojenia” (Heideggerowskie *Gelassenheit*, „zdolność zostawiania rzeczy samym sobie”⁸), w którym otwarcie i koncentracja odbiorcy umożliwiają zatracenie się w przedmiocie doświadczenia estetycznego. Obecność nie jest doświadczana bezpośrednio, lecz tylko jako efemeryczne „efekty obecności”, zawsze „naznaczone brakiem” i „otoczone, opakowane, albo może nawet

² Hans Ulrich Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, tłum. Krzysztof Hoffmann, Weronika Szwebs (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2016), 24.

³ Gumbrecht, 25.

⁴ Gumbrecht, 124.

⁵ Gumbrecht, 120.

⁶ Gumbrecht, 112.

⁷ Gumbrecht, 118.

⁸ Gumbrecht, 90.

zapośredniczone przez amortyzatory znaczenia⁹. Nieuchwytnie „efekty obecności”, pozostające w ciągłym napięciu czy oscylacji z „efektami znaczenia”, przejawiają się na sposób właściwy epifanii: wydają się przychodzić znikąd (spoza kultury, spoza świata¹⁰), zajmują miejsce w przestrzeni (lub przynajmniej to pozorują), funkcjonują jako nieprzewidywalne i chwilowe zdarzenia¹¹.

Produkcja obecności sporo miejsca poświęca również egzystencjalnemu aspektowi doświadczenia estetycznego – temu, jak „momenty intensywności” oddziałują na nasze życie. „Z pewnością można się uzależnić od pewnego typu tekstu (nie tylko jego warstw semantycznych) i cierpieć z tego powodu”¹², zauważa nieco żartobliwie autor, sam przyznający się do wieloletniej fascynacji cyklem *Poeta en Nueva York* Federica Garcíi Lorki czy wierszem Gottfrieda Benn’a *Astern*. Ryzyko uzależnienia się, zatracenia, utraty kontroli ma źródło w nieodłącznej od doświadczenia estetycznego przemocy, rozumianej nie jako narzędzie władzy (jak u Foucaulta), lecz jako zajmowanie przestrzeni przez substancję i wywieranie fizycznej presji, blokowanie ciała¹³. Jednym z najbardziej osobistych miejsc *Produkcji obecności* jest to, w którym Gumbrecht próbuje oddać sensualny wymiar swoich doświadczeń estetycznych, np. słuchania *Don Giovanniego*: „[...] niemal przesadną, głęboką słodycz, która czasami ogarnia mnie, gdy Mozartowska aria rozrasta się w polifonicznej złożoności i gdy naprawdę wydaje mi się, że słyszę dźwięki oboju na skórze”¹⁴. Tego typu przemożne somatyczne odczucia znane są także czytelnikom poezji, i choć bywają przedmiotem uwagi literaturoznawców, to pozostają raczej na uboczu naukowych zainteresowań; w zorientowanym na znaczenie świecie akademickim na ogół nie przyznaje się im rangi fenomenów godnych systematycznego namysłu.

W ostatecznych konsekwencjach egzystencjalny wymiar doświadczenia estetycznego okazuje się wymiarem duchowym – oczywiście nie w sensie potocznie pojętych przeżyć mistycznych o religijnym zabarwieniu (jakkolwiek w *Produkcji obecności* pojawia się również wątek teologiczny) ani też w znaczeniu moralnym. Gumbrecht wyraźnie separuje estetykę od etyki i stale powtarza, że w „momentach intensywności” nie ma „niczego budującego, żadnego przesłania, niczego, czego moglibyśmy się z nich naprawdę nauczyć”¹⁵. Podkreśla jednak, że momenty te mogą „uchronić nas przed całkowitą utratą poczucia albo pamięci o fizycznym wymiarze naszego życia”. Warto wspomnieć, że podobną intuicję miał Wiktor Szklowski, kiedy w *Sztuce jako chwycie* (1917) cytował fragment dziennika Tołstoja zanotowany pod datą 28 lutego 1897 („Ścierałem kurz w pokoju i idąc dookoła, doszedłem do kanapy, nie mogłem jednak przypomnieć sobie, czy ją wytarłem, czy też nie. [...] Jeśli więc ścierałem i zapominałem o tym, to znaczy działałem nieświadomie,

⁹ Gumbrecht, 121.

¹⁰ Por. Gumbrecht, 89 oraz 91 (o Heideggerowskim „Nic” jako wymiarze, „w którym wszystkie kulturowe rozróżnienia są nieobecne”).

¹¹ Por. Gumbrecht, 126-127.

¹² Gumbrecht, 130.

¹³ Por. Gumbrecht, 129. Intrygująco zbieżne rozumienie przemocy pojawia się u Susan Sontag w kontekście rozważań nad fotografią. W wywiadzie-rzecz udzielonym pod koniec lat 70. eseistka sprzeciwiała się wyłącznie pejoratywnemu rozumieniu agresji i wyjaśniała: „Agresja różnego rodzaju i w różnym natężeniu towarzyszy nam nieustannie, kiedy idziemy przez świat, zajmujemy przestrzeń [...]. Sądzę natomiast, że dochodzi do podwyższenia poziomu agresji – pewnych jej specyficznych, nowoczesnych form – podczas używania aparatu fotograficznego”, Susan Sontag i Jonathan Cott, *Mysł to forma odczuwania: Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, tłum. D. Żukowski (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2014), 61-62. Odnotowuję tę zbieżność jako jeden z przejawów głębszego, moim zdaniem, intelektualnego pokrewieństwa między Gumbrechtem a autorką *Przeciw interpretacji*.

¹⁴ Gumbrecht, 113.

¹⁵ Gumbrecht, 114.

to tak jakby nie było tego wcale”) i komentował: „Tak przepada, zmieniając się w nicość, życie. Automatyzacja zjada rzeczy, ubranie, meble, żonę i lęk przed wojną”. A dalej:

Po to więc, aby wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, uczynić kamień kamiennym, istnieje to, co nazywamy sztuką. Cel sztuki – dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania; środkiem sztuki jest chwyt „udziwnienia” rzeczy oraz chwyt formy utrudnionej, zwiększającej trudności i czas percepcji, ponieważ proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie, powinien być więc przedłużony; sztuka jest sposobem przeżywania tworzenia rzeczy, to zaś, co stworzone, w sztuce nie jest ważne¹⁶.

Sformułowania: „wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, uczynić kamień kamiennym” czy „dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania” wydają się bliskie ujęciu Gumbrechta, który pisał na przykład, że „czasem łączymy się z tą warstwą egzystencji, która po prostu pragnie, by rzeczy w świecie były blisko naszej skóry”¹⁷ albo że „doświadczenie rzeczy w świecie w ich przedpojęciowej rzeczowości przywróci odczuwanie cielesnemu i przestrzennemu wymiarowi naszej egzystencji”¹⁸, albo wreszcie kiedy opisuje estetyczną dyspozycję i stan egzystencjalny *Gelassenheit* jako „bycie w jednym rytmie z rzeczami w świecie”¹⁹.

Zbieżność z formalizmem rosyjskim uwypuklam nieprzypadkowo. Nie sugeruję wszakże filiacji – autor *Produkcji obecności* nie poczuwa się do związku z tradycją formalno-strukturalną i sam powołuje się na inne źródła inspiracji teoretycznych. Chciałabym natomiast wskazać, że właśnie w tym sektorze literaturoznawczej tradycji odnaleźć można punkty oparcia dla badań wersologicznych otwartych na obecność. Wydaje mi się to o tyle godne zachodu, że przecież to paradygmat formalno-strukturalny ufundował współczesną wersologię i że w obrębie tego paradygmatu powstały wartościowe i zasadniczo wciąż aktualne prace na temat teorii i historii wiersza. Warto więc zastanowić się, jak ten dorobek scalić ze współczesną myślą humanistyczną. W dalszym ciągu rozważań skupię się – z dość oczywistych względów – na polskiej linii tej tradycji, co nie znaczy, że uważam ją za wyjątkową pod interesującym mnie względem; przykład Szklowskiego można potraktować jako *pars pro toto* ogólniejszej diagnozy. Nie wątpię zresztą, że dałoby się wytropić tego rodzaju pokrewieństwa nie tylko poza literaturoznawstwem formalno-strukturalnym, ale wręcz poza obszarem badań literackich, szczególnie w estetyce (obok wspomnianej w przypisie Susan Sontag jako autorki *O fotografii* wskazałabym np. prace Arnolda Berleanta). W *Produkcji obecności* poświęcony jest tej kwestii cały rozdział. Spośród wielu nazwisk, na które powołuje się autor, chciałabym – trochę na prawach paradoksu – przywołać jedno: Hansa-Georga Gadamera. Gumbrecht cytuje jego wypowiedź z 2000 roku poświęconą czytaniu poezji:

Ale czy naprawdę możemy założyć, że lektura takich tekstów jest lekturą skoncentrowaną wyłącznie na znaczeniu? Czyż nie śpiewamy tych tekstów (*Ist es nicht ein Singen*)? Czy proces, w którym wiersz mówi, powinien być wiedziony przez intencję znaczeniową? Czy nie istnieje jednocześnie prawda, która tkwi w jego wykonaniu (*eine Vollzugswarheit*)? To jest, jak sądzę, zadanie, z którym konfrontuje nas wiersz²⁰.

¹⁶Wiktor Szklowski, „Sztuka jako chwyt”, tłum. R. Łużny, w *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006), 100.

¹⁷Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 121.

¹⁸Gumbrecht, 130.

¹⁹Gumbrecht, 132.

²⁰H.G. Gadamer, *Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie*, cyt. za Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 84.

Pojawiające się na końcu słowa o prawdzie tkwiącej w wykonaniu odnoszą się do pojęcia „głośności” (*Volumen*), opisującego wymiar wiersza odmienny od znaczeniowego i pozostający z nim w relacji jednoczesności. Jak widać, intuicje bardzo zbliżone do niehermeneutycznej koncepcji Gumbrechta pojawiają się nawet w hermeneutyce *sensu stricte*. Tym bardziej więc należy się ich spodziewać na gruncie badań poświęconych organizacji językowej materii tekstu poetyckiego.

Nie mogę wszakże nie wspomnieć, że Gumbrecht z pewnym lekceważeniem wypowiada się o pracach wersologów. W *Produkcji obecności* pojawia się taki oto krytyczny *passus*:

Być może najbardziej wymownym przykładem jednoczesności efektów obecności i efektów znaczenia jest poezja – jako że nawet najsilniejsza instytucjonalna dominacja aspektu hermeneutycznego nie stłumi nigdy w pełni efektów obecności właściwych rymowi i aliteracji, wersowi i strofie. Wymowne jest jednak, że krytyka literacka nigdy nie była w stanie ustosunkować się do owych podkreślanych przez poezję aspektów formalnych – z wyjątkiem stworzenia sążnistych, nudnych i intelektualnie jałowych „antologii”, które wyliczają w porządku chronologicznym różnorodne formy poetyckie wewnątrz różnych literatur narodowych, i z wyjątkiem tak zwanej „teorii naddeterminacji”, która utrzymuje, na przekór wszelkim bezpośrednim dowodom, że formy poetyckie zawsze dublują i wzmacniają już istniejące struktury znaczeniowe²¹.

„Sążniste, nudne i intelektualnie jałowe” – tak Gumbrecht określa pomnikowe prace z zakresu poetyki form wierszowych. Naturalnie autor *Produkcji obecności* nie jest jedynym, który takie opinie wygłasza. Podobną niechęć do wersologicznej skrupulatności usłyszeć można z wielu różnych stron, jawnie wyraża się ona na przykład w słowach poety, które wybrałam jako motto niniejszych rozważań – chodzi o uwagę o naukowcach, którzy „policzyli kręgi kręgowców i sylaby w wierszach Archilocha, nie potrafią jednak wskazać tego, co wprawia w ruch umysły i działania ludzi”, i którzy „studiują ogień, ale potrafią opisać tylko popiół”. Formułując krytykę „tych wielkich uczonych”, Adam Zagajewski parafrazował myśl Friedricha Nietzschego, zarzuty mają więc podwójne źródło, filozoficzne i poetyckie, łączą perspektywę metarefleksji z punktem widzenia artysty-praktyka, i może właśnie dlatego brzmią tak przekonująco. Głosy krytyczne płyną zresztą nawet z wnętrza samej wersologii. W *Projekcie krytyki somatycznej* (2014) Adam Dziadek z wyraźną aprobatywną intencją cytuje ostry sąd wypowiedziany przez Henriego Meschonnic’a w *Critique du rythme* (1982): „la métrique est la théorie du rythme des imbéciles”²².

Gumbrecht, podobnie jak liczni krytycy wersologii, wskazuje na intelektualną jałowość takiej nauki, która nie potrafi pokazać wiersza w działaniu i przedstawia tylko jego zastygłe formy: ogień zastępuje popiołem. Metafora ognia wydaje się bardzo adekwatna dla „momentów intensywności” z ich efemeryczną migotliwością i nieprzewidywalną gwałtownością właściwą epifanii (w *Produkcji obecności* koncept „schwywania w »narzuconą istotność«” ilustrowany jest obrazami błyskawicy i oślepiającego słońca). Gumbrechta interesuje zagadnienie, jaką rolę w owych epifanicznych zdarzeniach odgrywa wierszowa substancja. Tymczasem „antologie” formatów sylabicznych czy stóp metrycznych – w Polsce reprezentowane przez poświęcone systemom wierszowym tomy z serii *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, efekt wieloletniego wysiłku całego zespołu wysoce kompetentnych badaczek

²¹Gumbrecht, 43

²²Cyt. za Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2014), 25.

i badaczy – są na ogół obojętne na estetyczny (cóż dopiero epifaniczny!) potencjał wiersza. Żeby się o tym przekonać, wystarczy przejrzyć cytaty egzemplifikujące poszczególne hasła rzeczowe – wiele z tych wyimków pochodzi z drugo-, a nawet trzeciorzędnej poezji. Nawet zaś wtedy, kiedy prace tego rodzaju zajmują się wybitnymi osiągnięciami poetyckimi, preparują z nich samą formę wierszową, pozostawiając na uboczu kwestię estetycznego oddziaływania. Trudno oczekiwać, by tego rodzaju studia prowadziły do wyjaśnienia fenomenu czytelniczych „momentów intensywności”.

Nie ma na to szans również wtedy, gdy badania wersologiczne otrzymują wyraźne ukierunkowanie na semantykę, to znaczy kiedy ich celem staje się już nie tylko opis systemów wersyfikacyjnych, form wierszowych czy nawet poszczególnych wierszy-utworów (lub ich grup w ramach poszczególnych poetyk historycznych), lecz również określenie znaczeniowego potencjału wersyfikacji. Badania takie, stanowiące obecnie główny nurt wersologii, mają u nas dobrze ugruntowaną tradycję. Semantyka wiersza stanowiła poznawczy horyzont już dla badaczek i badaczy skupionych wokół Lucylli Pszczołowskiej²³, trzeba jednak zaznaczyć, że podejście liderki zespołu Słowiańskiej Metryki Porównawczej do kwestii znaczenia cechowała daleko posunięta ostrożność. W programowym szkicu pt. *Semantyka form wierszowych* (1981) Pszczołowska skrupulatnie rozdzielała studia *stricte* wersologiczne, tj. systemowe, od analiz „szczegółowych możliwości wyrazu, jakie daje wypowiedzi fakt, że jest ona tekstem wierszowanym”, dodając przy tym uwagę, że „choć interpretacje takie są oczywiście potrzebne”, to niekiedy dochodzi w nich „do pewnego wyolbrzymienia roli struktury wierszowej – zwłaszcza gdy idzie o płaszczyznę semantyczną tekstu”²⁴; taką „hipersementyzację” czy wręcz „patos semantyczny”²⁵ dostrzegała w pracach Ivana Fónagy’ego i Jurija Lotmana. Badaczka podkreślała również, że „system wersyfikacyjny czy rozmiar, typ strofy czy rymu nie mają semantyki w sensie takim, jak wyrazy czy jednostki frazeologiczne, którą można by np. wprowadzić jako podstawowe znaczenie hasła do słownika semantycznego”²⁶, przez określenie „semantyka formy wierszowej” należy więc rozumieć zespół asocjacji czy konotacji przypisywanych formie wersyfikacyjnej. Co więcej, Pszczołowska była przekonana, że nie wszystkim formom wiersza da się przypisać takie skojarzenia znaczeniowe – niektóre „mają charakter wyłącznie prozodyjny i ogólnie-estetyczny”²⁷ i należy je uznać za asementyczne; chodzi m.in. o powtórzenia, takie jak refreny w pieśniach czy repetycje wersów w pantumie, triolecie lub villanelli.

Ostrożne, obwarowane zastrzeżeniami podejście Pszczołowskiej zostało w nowszych badaniach wersologicznych zastąpione koncepcjami śmieiej penetrującymi obszar semantyki wiersza (będzie o nich jeszcze mowa). Na ogół są one różnymi wariantami „teorii naddeterminacji”, której moc wyjaśniającą Gumbrecht stawia na równi z wynikami „sążnistych, nudnych i intelektualnie jało-

²³W pośmiertnie wydanym szkicu Pszczołowska określiła zbiór *Semantyka form wierszowych* (1988) jako „przełomowy” dla prac zespołu Słowiańskiej Metryki Porównawczej i „coś bliskiego rewolucji” w zakresie tematyki i metodologii (L. Pszczołowska, „Słowiańska Metryka Porównawcza. Ewolucja celów i metod badawczych”, w *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje*, red. Danuta Ulicka i Włodzimierz Bolecki [Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012], 166), nie oznacza to jednak, że semantyka nie była już wcześniej traktowana jako punkt dojścia badań prowadzonych przez zespół.

²⁴Lucylla Pszczołowska, „Semantyka form wierszowych”, w *Wiersz, styl, poetyka: studia wybrane* (Kraków: Universitas, 2002), 268.

²⁵Pszczołowska, s. 269.

²⁶Lucylla Pszczołowska, „Badania nad wierszem”, w *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. T. Michałowskiej, Z. Golińskiego, Z. Jarosińskiego, (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1996), 588.

²⁷Lucylla Pszczołowska, *Powtórzenia w prozie Gombrowicza*, w: *Pszczołowska Wiersz – styl – poetyka: studia wybrane*, 229.

wych” studiów wersologicznych. O ile nie do końca mogę się zgodzić z tak jednoznacznie negatywną oceną poznawczych rezultatów wersologii (tę pozbawioną jakichkolwiek prób niuansowania jednoznaczność tłumaczyłabym zresztą polemicznym nastawieniem Gumbrechta, który jako admirator rzetelnej roboty filologicznej z pewnością gotów byłby docenić wiele dokonań specjalistów od wiersza²⁸), to całkiem rozumiem zniecierpliwienie, jakie u autora *Produkcji obecności* wywołuje uporczywe niedostrzeganie i niedocenywanie wierszowej materii: w nurcie „antologijnym” zostaje ona poddana idealizacji, a w „semantycznym” jest rozważana jako nośnik sensu, w dodatku z reguły podrzędny względem leksyki (jeśli nie w teorii, to w interpretacyjnej praktyce). Nawet jeśli punktem wyjścia badawczych procedur są teksty poetyckie, to znakowa substancja owych tekstów traktowana jest bardzo wybiórczo. Dla wersologicznych „antologii” liczy się głównie to, co systemowe, natomiast interpretacje utworów wierszowanych biorą pod uwagę niemal wyłącznie elementy semantycznie obciążone (wbrew teoretycznym założeniom rzadko są to wszystkie komponenty wersyfikacji utworu). Zapewne Gumbrecht nie ma nic przeciwko samym wyjściowym analizom, ostatecznie są one jakimś sposobem bezpośredniego obcowania z wierszową materią; niezależnie od badawczego celu – czy będzie nim rozpoznanie formy, czy uchwycenie semantycznego potencjału – próba podążenia za rytmem wiersza nie może się obejść bez uruchomienia zmysłowej percepcji. Problematiczna jest natomiast nieuchronność przeskoku od materii do sfery konceptualnej (pojęć wersologicznych, planu treści utworu), a także redukcja estetyczności wiersza albo do historycznych konwencji (wybieranych, odrzucanych, restytuowanych, twórczo przekształcanych etc.), albo do czegoś w rodzaju rezonatora sensu.

Dominacja nastawienia hermeneutycznego sprawia, że fenomeny obecności są w refleksji humanistycznej nieustannie przeoczane lub brane za jeszcze jeden rodzaj znaczeń (strukturalistyczny koncept „informacji poetyckiej”²⁹ jest dobrym przykładem takiego zakrzywienia perspektywy). Z drugiej strony „efekty obecności” stanowią nieusuwalny składnik naszych estetycznych doświadczeń (profesjonalnych również), co wydaje się dostatecznym powodem, by poddać te fenomeny baczniejszej obserwacji. Tu wszakże pojawia się problem z identyfikacją tego, czemu mielibyśmy się bliżej przyjrzeć – „efekty obecności” mają tendencję, by usuwać się z pola widzenia zaraz po tym, jak się w nim pojawiają, a wówczas ich miejsce zajmuje wszechobecne znaczenie. „Jest nam niezwykle trudno – o ile to w ogóle możliwe – nie »czytać«, nie próbować przypisywać znaczenia”³⁰, powiada Gumbrecht – i do beznadziejnie semantycznej sztuki, jaką jest poezja, uwaga ta odnosi się szczególnie mocno. Nie chodzi przy tym wyłącznie o dokonujące się niemal automatycznie rozumienie słów i zdań użytych w tekście poetyckim, ale również o nieodparty przymus „czytania” formy – w tym formy wersyfikacyjnej. Spróbujmy na przykład nie „przeczytać” wersyfikacji tego tekstu:

Panny nieroztropne

Wiatr w środku powieści zarządza gimnastykę
starym skręconym dębom, które sypią wszystko,
co im zostało: liście, resztkę żołądki,

²⁸Zob. Hans Ulrich Gumbrecht, *The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2003).

²⁹J. Sławiński, „Wokół teorii języka poetyckiego”, w *Dzieło – język – tradycja*, red. Włodzimierz Bolceki (Kraków: Universitas, 1998), 82.

³⁰Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 121.

by znów się wypłacić, lecz już się nie wykręca.
Bo wiatr jest nieugięty, wiatr jest entuzjastą-
-komisarzem, nagina miękkie, łamie twarde.
Obłoki go kochają i zawsze ma rację.
Opisy irytują go, więc wyrzywa kartki.
A właśnie mamy przestój. Dom jest taki pusty,
jakby z niego latami wysiedlano ludność
na stepy Azji. I sam nie mogę się znaleźć
w żadnym pokoju, schowku, pudełku, rozdziale.
Dom jest tak bardzo pusty, że go nie ma w domu.
Jak papierowy lampion, z którego zwał płomyk³¹.

Nawet jeśli usiłuję zajmować się tylko wierszową formą utworu Tomasza Różyckiego – dbając o odpowiednie ukierunkowanie uwagi i otwierając się na dynamiczne ukształtowanie brzmienia oraz architekturę zapisu – to, co rozgrywa się między inicjalnym „wiatrem” a zamykającym wszystko „płomykiem”, jest dla mnie pewną jednością. Naturalnie, kiedy poddaję własną lekturę refleksji, potrafię rozróżnić stopniowo narastające rozumienie pierwszego wersu *Panien nieroztropnych* od percepcji rytmu tej linijki z wyskandowanymi dwiema początkowymi sylabami: S | Ss, po których następują dwa zestroje trzysylabowe o symetrycznych wierzchołkach: sSs | sSs oraz finalny proparoksyton: sSss, który wpierw zamierzam zaintonować kadencyjnie, potem jednak, wobec braku przecinka czy kropki, dokonuję szybkiej korekty, więc na akcentowanej zgłosce intonacja jakby się waha, po czym idzie w górę wraz z wygłosem słowa i wersu; pauza po trzynastej sylabie. Wówczas jednak, gdy moje czytanie jest po prostu doświadczeniem estetycznym (a w wypadku *Panien nieroztropnych* trudno mi uniknąć tego, co Gumbrecht opisał jako „zatrącenie w skupionej intensywności”³²), prozodyjno-brzmieniowo-graficzne „efekty obecności” stapiają się z leksykalno-syntaktycznymi „efektami znaczenia”. Mam więc wrażenie, że cały pierwszy wers jest poruszony zarazem semantycznie i rytmicznie: najpierw gwałtownym zrywem, od którego furkoczą kartki powieści, a potem nieoczekiwanym hej-hop i czymś w rodzaju ruchu wstecznego, kiedy akcent pada nie tam, gdzie się spodziewam – to wiatr „zarządza gimnastykę”, podwiewa klauzulę wersu i przerzuca się do następnej linijki, prosto w aliteracyjne „stare skrecone dęby, które sypią” to, czego jest i tak za mało (liście, żołędzie, 12 sylab), żeby udało im się „wypłacić”, „lecz” – tu długie i złożone wypowiedzenie robi finalną pętlę – „już się nie wykręca”. Ten sam wiatr w linijce piątej przypomina mi o obowiązkowej dawce ruchu, rymując niedokładnie „gimnastykę” z „entuzjastą” (akcent podkreśla tę samą, co wcześniej, grupę głosek „ast”, ale tym razem jest paroksytoniczny: hop do przodu) i z użyciem dywizu wkracza do wersu szóstego, gdzie okazuje się, że „entuzjasta” jest również nieugiętym „komisarzem”... I tak dalej.

Można powiedzieć, że rytm tego wiersza jest echem semantyki lub że rytm potwierdza to, o czym informują słowa i zdania. Można jednak odwrócić zależność i stwierdzić, że prozodia, fonetyka oraz grafia realizują własny program, do którego słowa i zdania usiłują się sensownie dopasować – ostatecznie przecież w liryku Różyckiego rytmiczne poruszenia i zakręty znacznie wyprzedzają

³¹Tomasz Różycki, „Panny nieroztropne”, *Czas LiteratURY* nr 4 (2020): 9.

³²Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 119. Przytoczona przez Gumbrechta formuła pochodzi z wypowiedzi złotego medalisty olimpijskiego w pływaniu Pabla Moralesa.

werbalizację nastroju dotkliwego braku i niespokojnego oczekiwania (właściwy temat wiersza ujawnia się dopiero od słów: „A właśnie mamy przestój”, ale w jakiś sposób już wcześniej dało się odczuć, i to niemal fizycznie, stan nierównowagi lirycznego świata i mówiącego podmiotu).

Profesjonalne lektury wersologiczne przyjmują zazwyczaj pierwszą perspektywę, przyznającą semantyce prymat nad wierszem. Konsekwencją takiej optyki jest postrzeganie wersyfikacji jako „czytelnej”, poddającej się interpretacji. Wersologiczne „czytanie” wiersza odbywa się przy tym zasadniczo na dwa sposoby. Pierwszy z nich można umieścić pod szyldem historycznej semantyki form wierszowych, chodzi bowiem o rozpoznanie w wierszu formy, która znaczy na mocy konwencji literackiej. W czterech linijkach wiersza Tomasza Różyckiego wprawne oko i ucho wersologa bez trudu rozpoznaje sonet, mimo że utwór nie jest segmentowany na strofy (jakkolwiek delimitacja składniowa z grubsza pokrywa się z przebiegiem potencjalnych zwrotek, najwyraźniej w pierwszym czterowierszu, w którym wpisane jest jedno złożone wypowiedzenie), brak w nim regularnych rymów (zamiast któregoś z kanonicznych układów rymowych większość klauzul ma parzyste współbrzmienia częściowe, niekiedy obejmujące tylko akcentowaną samogłoskę, ponadto wewnątrz poszczególnych wersów oraz transversalnie³³ pojawiają się liczne aliteracje, paronomazje i inne figury brzmieniowe), a sylabiczne metrum trzynastozgłoskowca (7+6) jest realizowane z wieloma odstępstwami (dotyczą one długości wersów, miejsca i wyrazistości przedziałów wewnątrzwersowych, postaci akcentowej klauzuli i średniówki). Interpretacja prowadzonej w *Pannach nieroztropnych* „gry z tradycyjną, kunsztowną formą”³⁴ wymagałaby ustaleń, w jakim stopniu wiersz Różyckiego przejawia kulturowe asocjacje i immanentny światopogląd sonetu, a w jakim – poprzez naruszanie norm – odrzuca związane z sonetem sensy i wartości, zarazem budując własne. Do osobnego rozważenia byłaby semantyczna motywacja wyboru formy ciągłej – decyzja ta wydaje się znacząca, skoro we wcześniejszej twórczości, na przykład w 77 sonetach ze zbioru *Kolonie*, poeta sięgał po francuski wzorzec segmentacji stroficznej (4 + 4 + 4 + 2).

Drugi sposób „czytania” wersyfikacji opiera się na założeniu, że wszystkie elementy struktury wierszowej są semantycznie funkcjonalne, każdemu z nich można zatem przypisać mniej lub bardziej określone znaczenia (konotacje). Takie ujęcie wywodzi się ze strukturalistycznej teorii języka poetyckiego. Jak wiadomo, jednym z dogmatów tej teorii była teza o semantycznej autonomii wszystkich, nawet najdrobniejszych elementów lingwistycznych: znaczenia jednostek niższego rzędu nie ulegają pełnemu wchłonięciu przez znaczenia jednostek wyższych, lecz prześwitują spod nich³⁵. O kształtowaniu się wielkich figur semantycznych, takich jak podmiot liryczny, Janusz Sławiński pisał:

Nośnikami znaczeń, które w przebiegu utworu konstytuują osobę podmiotu, nie są wyłącznie części leksykalne i ich syntaktyczne ugrupowania, ale w nie mniejszym stopniu elementy tego rodzaju, co wersy (a nawet ich części), zespoły wersów, zestroje intonacyjne itp., generalnie biorąc: wszelkie wyodrębnialne, i dlatego obarczone sensem, odcinki wypowiedzi. Oczywiście jedynie słowa i zdania mogą nazywać „ja” [...]. Ale bezpośrednie nazywanie podmiotu może w ogóle nie wchodzić w rachubę. Informacje o jego kształtowaniu się mogą być niesione przez pewne ujęcia stylistyczne czy wersyfikacyjne charakterystyczne dla przyjętego przezeń sposobu mówienia³⁶.

³³Przyswajam sobie termin wprowadzony do polskiego słownika wersologicznego przez Adama Dziadka (por. np. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*).

³⁴Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny* (Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej), 390.

³⁵Por. Janusz Sławiński, „Semantyka wypowiedzi narracyjnej”, w Sławiński, *Dzieło – język – tradycja*, 114.

³⁶Janusz Sławiński, „O kategorii podmiotu lirycznego”, w Sławiński, *Dzieło – język – tradycja*, 71.

Liryczny nastrój początkowych ośmiu wersów *Panien nieroztropnych* Różyckiego wydaje się, o czym pisałam już wyżej, skonstruowany w taki właśnie niebezpośredni sposób. Łatwiej to jednak intuicyjnie odczuć, niż przedstawić bezsporne tekstowe dowody wspierające określoną interpretację – bo czy na przykład proparoksytoniczna klauzula w pierwszym wersie jest ikonycznym znakiem emocjonalnego poruszenia „ja” mówiącego? Jak wspominałam, w przeszłości wobec takich interpretacji formułowano zastrzeżenia – pamiętamy krytyczne uwagi Pszczołowskiej o „hipersemantyzacji” i „patosie semantycznym”. Wspominałam również, że semantyczna asceza została w mniejszym czy większym stopniu porzucona przez młodsze pokolenie wersologów. Stosunkowo „powściągliwą”, jak sam to określił, metodę interpretacji przyjął Witold Sadowski w książce *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (2004). W rozdziale zatytułowanym *Semantyka w wierszu wolnym* bronił jednak „bardzo odważnych” wniosków interpretacyjnych Grzegorza Gazdy i Jacka Łukasiewicza przed potencjalnym zarzutem hipersemantyzacji, dowodząc:

W obydwu interpretacjach semantyka przypisywana budowie graficznej miała potwierdzenie w semantyce tekstu, a Gazda wyraźnie stwierdzał, że „układ graficzny wzmacnia treść utworu”, nie zaś – że buduje od zera całkowicie nowe znaczenia. Zapis wierszowy wpisywał się w ogólny kierunek semantyczny, a przyjmowane metody badawcze nie dopatrzyły się jego znaczeniowej autonomii³⁷.

Ostrożne, ale jednak dające interpretatorom spore pole manewru, wnioski warszawskiego wersologa brzmiały tak:

Znaczenie graficznej budowy poszczególnych wersów można zatem wydedukować na podstawie leksykalnego kontekstu. Można założyć, że każda linijka – w pewnym sensie – „wygada się” na temat wpisanej w nią semantycznej motywacji. Warstwa tekstowa okaże się rodzajem komentarza wobec struktury wersyfikacyjnej. [...] Nie uzyskamy oczywiście odpowiedzi na pytanie o konkretne znaczenie danego wersu, będziemy natomiast wiedzieć, jakie kręgi semantyczne są dopuszczane przez sam tekst. [...] W wypadku wersyfikacji sukcesu maksimum osiągnąć nie sposób, ponieważ wersyfikacja nie jest ekwiwalentna wobec warstwy leksykalnej. Układ graficzny tekstu nie może funkcjonować jako pełne zastępstwo dla słów, wchodząc na miejsce pozycji składniowych i realizując paradygmat fleksyjny. Może natomiast – bez wątpienia – oddziaływać semantycznie w granicach niedopowiedzenia czy niedookreślenia, które otwiera kontekst³⁸.

W ślad za tym umiarkowanym optymizmem interpretacyjnym szedł sporządzony przez Sadowskiego (na materiale siedmiu i pół tysiąca wersów) „przegląd możliwości znaczeniowych wiersza wolnego”³⁹, zarówno pojedynczych linijek, jak i kilkuwersowych całości. Ów skromnie nazwany „przegląd” to w istocie próba naszkicowania paradygmatu semantycznego potencjału wierszowej grafii – próba bez wątpienia imponująca i stanowiąca zachętę, żeby podobne „leksykony” (w cudzysłowie, bo nie chodzi o znaczenia stabilne, *stricte* słownikowe, lecz tylko o asocjacje) opracować również dla innych chwytów wierszowych i innych systemów wersyfikacyjnych. Pozostaje jednak wciąż wątpliwość co do użyteczności tego rodzaju ustaleń dla interpretacji poszczególnych utworów – ostatecznym kryterium weryfikacji

³⁷Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków: Universitas, 2004), 59.

³⁸Sadowski, 59-60.

³⁹Sadowski, 61.

i tak zawsze pozostaje kontekst leksykalny. Gdyby na przykład Różycki zdecydował się na stroficzną segmentację *Panien nieroztropnych*, drugi odstęp międzystroficzny wypadłby przed wersem: „A właśnie mamy przestój. Dom jest taki pusty” – odstęp można byłoby wówczas interpretować ikonicznie, jako znak przestoju i pustki. Podobnie byłoby z odstępem przed wersem: „Dom jest tak bardzo pusty, że go nie ma w domu”. Dodatkowo interpretator mógłby zauważyć, że delimitacja trzeciej strofy wizualnie zamyka mówiące „ja” w czworoboku („pokoju, schowku, pudełku, rozdziale”). Odstęp między pierwszą a drugą strofą nie miałby jednak takich znaczeń, i znów decydowałby o tym kontekst leksykalny, niejako promieniujący na układ graficzny wiersza. Czy nie wynika stąd, że semantyczny potencjał wersyfikacji może w jakimś (ale jakim?) stopniu polegać na swego rodzaju chłonności, zdolności przyjmowania znaczeń konstytuujących się na poziomie leksyki i składni? Albo może jest na odwrót i to znaczenia są na tyle elastyczne, że potrafią wpasować się w układ wiersza? Bądź co bądź *Panny nieroztropne* nie są rozpisane na strofy, a semantyka utworu jakoś sobie z tym radzi.

Wróćmy jednak do wersologii, w której pogląd, że interpretacja stanowi właściwy i ostateczny cel badań, jest obecnie podzielany w zasadzie bezwyjątkowo. Dowodzą tego niemal rytualne utyskiwania na hermeneutyczne niedoinwestowanie (tradycyjnej) nauki o wierszu. „Bogactwo koncepcji istoty wiersza jaskrawo kontrastuje w polskiej wersologii z nikłym zainteresowaniem jego znaczeniem”, pisał Jan Potkański we wstępie do książki *Sens nowoczesnego wiersza* (2004), dodając:

Nie wiemy właściwie, po co pisze się wierszem – dotychczasowe badania przypisują wprawdzie semantykę niektórym metrom bądź poszczególnym wersom, z reguły są to jednak zjawiska marginalne. Semantyzuje się tylko niektóre formy wiersza, głównie na zasadzie odniesień intertekstualnych (które siłą rzeczy nie potrafią wyjaśnić sensu metrum we wzorcu-hipotekście, a jedynie w naśladownictwie) lub ikonicznych (jak *Walc* Miłosza). Podobnie w obrębie poszczególnych utworów tylko nieliczne wersy otrzymują samoistną motywację znaczeniową – także ikoniczną [...] lub związaną z wieloznacznościami, generowanymi przez podwójną delimitację⁴⁰.

Nie ulega wątpliwości, że dla Potkańskiego odpowiedź na pytanie, po co pisze się wierszem, jest zupełnie jasna, stąd zdziwienie: „Marginalizacja semantyki w analizach wersyfikacyjnych to zjawisko teoretycznie dość osobliwe – zdawałoby się, że jest oczywiste, iż jako fenomen językowy wiersz powinien przede wszystkim znaczyć”⁴¹. Podobne przekonanie wyraża *implicite* Paweł Bukowiec, narzekając w *Metronomie* (2015), że „ustalenia i narzędzia wypracowane przez wersologię są zbyt rzadko używane w celu, w jakim zostały stworzone, to znaczy jako pomoc w rozmaitych hermeneutykach wierszowanych tekstów literackich”⁴². Adam Dziadek stwierdza zaś kategorycznie, że „analizy metrum, samych tylko systemów wersyfikacyjnych, jeżeli nie wiążą się z interpretacją [...] są po prostu nudne i bezwartościowe poznawczo”⁴³.

Semantyka rządzi myśleniem o wierszu, nie zostawiając zbyt wiele miejsca na wyjaś-

⁴⁰ Jan Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta* (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2004), 10.

⁴¹ Potkański, 11.

⁴² Paweł Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji nazbyt metrycznej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015), 31.

⁴³ Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, 52.

nienia innego typu – z pansemantycznej perspektywy widać tylko, że wiersz coś znaczy lub że powinien coś znaczyć. To drugie odnosi się do obszaru, z którym współczesna wersologia ma wyraźny problem (choć oficjalnym problemem teoretycznym pozostaje wiersz wolny) – do wiersza numerycznego. Mniej lub bardziej otwarta niechęć do regularnej numeryczności oraz do metrum (przeciwstawianego rytmowi) pozostaje wspólnym mianownikiem wielu prac wersologicznych ostatniego ćwierćwiecza. Odium spada też na badania poświęcone metryczności (pamiętamy cytowaną w *Projekcie krytyki somatycznej* uwagę Meschonnic’a o metryce jako teorii rytmu stworzonej przez imbecyli). Wydaje się, że źródłem tej niechęci – oprócz potrzeby opowiedzenia się za wierszem wolnym jako emblematyczną formą nowoczesności i ponowoczesności – jest wprowadzona do wersologicznego obiegu jeszcze przez strukturalistów teza o semantycznej erozji układów ściśle regularnych. Sławiński nazwał to „paradoksem uporządkowania”:

Gdy mamy do czynienia z utworem wierszowanym, którym rządzi zasada pełnej regularności metrycznej – np. sylabotonicznej – odnosimy wrażenie, jak gdyby uległy w nim zatarciu kontury słów i zdań; znaczenia tracą wyrazistość, roztopione w jednostajnej „melodii”. Jej monotonia, wynikająca z rozczłonkowania wypowiedzi na całkowicie równoważne odcinki (stopy, człony przed- i pośredniówkowe, izosylabiczne wersy) „zamazuje” jak gdyby semantykę i stylistykę utworu, a równocześnie wprowadza naszą uwagę w bezwład, nie stawiając jej koniecznego oporu. Uporządkowana struktura metryczna (niezliczonych przykładów dostarcza w tym względzie nasza poromantyczna poezja) nie tylko zaciera informacje pozawersyfikacyjne, ale nakładając się całkowicie na „schemat oczekiwania” czytelnika, eliminując element zaskoczenia – również sama staje się niewidoczna jako struktura, a zatem traci walor poetycki⁴⁴.

Żeby przeciwdziałać utracie informacyjności, wyjaśniał badacz, wiersz musi działać „niejako na dwa fronty”:

W kierunku kodyfikacji i w kierunku jej zaprzeczenia. Odstępstwo jest tu istotne jako potwierdzenie reguły. Norma zakwestionowana – dopiero okazuje się normą. Symetria paralelizmów uzyskuje wyrazistość w konfrontacji z asymetrią zakłóceń. Przyległość znaków staje się dostrzegalna na tle ich odpychania się – i odwrotnie. Struktura metryczna, jak pisał Siedlecki, wymaga potwierdzenia przez chwyt „załamania metrum”. Schemat uwidacznia się poprzez wariacje. [...] Najważniejsze jest samo napięcie pomiędzy rygiem i swobodą, napięcie, które wyzwała w tekście miejsca wyraziste, ośrodki krystalizacji – informacje poetyckie. Po stronie czytelnika napięciu temu odpowiada dynamika „oczekiwań” i „spełnień”⁴⁵.

Prymat semantyki sprawia, że badania nad wierszem pozytywnie wartościują te typy wersyfikacji, które wyraźniej sytuują się po stronie „swobody”: przede wszystkim wiersz wolny, a w wypadku wiersza numerycznego – formy będące raczej „wariacjami” niż realizacjami schematów, obfitujące w „miejsca wyraziste”, czyli „odstępstwa”, „zakłócenia”, „załamania metrum”, prowokujące „zawiedzione oczekiwania”. Jako przykład wersologicznego opisu bazującego na takich preferencjach można wskazać dwa cytaty z *Projektu krytyki somatycznej*. Pierwszy dotyczy twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego: „Te wiersze nie chcą się układać w sonety, nie chcą i nie mogą układać się w skonwencjonalizowane formy”⁴⁶. Drugi cytat jest częścią opisu poezji Edwarda Pasewicza:

⁴⁴Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, 87-88.

⁴⁵Sławiński, 88.

⁴⁶Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, 97.

Pasewicz doskonale obchodzi się bez regularnego metrum, regularność liczb nie jest tu do niczego potrzebna. Liczby polują na sens – jak słusznie mówi Meschonnic – polują też na podmiot, na dyskurs i na ich historię. To polowanie kończy się z reguły osaczeniem i ograniczeniem, przesłonięciem podmiotu, uproszczeniem rytmu, zatarciem niepowtarzalności⁴⁷.

Jeśli uznać informacyjność za najważniejszą funkcję wiersza, to oczywiście metryczna regularność nie jest niczym pożądanym. Przyjęcie, choćby na próbę, perspektywy odwrotnej, w której to wiersz ma pierwszeństwo względem semantyki – „Najpierw rytm, potem słowa”, jak to aforystycznie ujął Bolesław Leśmian – pozwala tę oczywistość uchylić. Pojawia się wówczas podejrzenie, że być może wyciszenie semantyki – coś, co się przecież zdarza nie tylko w epigońskiej poezji poromantycznej – leży we własnym interesie wiersza.

Intuicja taka pojawiała się wielokrotnie w pracach z kręgu strukturalizmu, choć tylko w postaci napomnień lub prób teoretycznego ujęcia zjawisk nie do końca zrozumiałych, takich jak dostrzeżony przez Sławińskiego „paradoks uporządkowania”. Wspominałam już wcześniej o asemantycznych składnikach wersyfikacji, którym Pszczołowska przypisała funkcję czysto estetyczną⁴⁸. Sławiński szedł nawet dalej, traktując cały „model porządku metrycznego” jako „skrajny wypadek skodyfikowania wypowiedzi, a więc jako najbardziej swą »zbyteczną« organizacją ku biegunowi poetyckości wychylony wzorzec komunikacji werbalnej”⁴⁹; idąc za tą myślą, można domniemywać, że porządku niemetryczne sytuują się w pewnej odległości od tego bieguna, nadal jednak ku niemu ciążą. Poetyckość zaś, jak zauważał autor *Wokół teorii języka poetyckiego*, „zdaje się prowadzić do swoistego urzeczowienia przekazu, do ograniczenia jego roli jako tragarza przeżyć, przedmiotów czy nakazów i do uwypuklenia jego roli jako nowej »rzeczy«, której istnienie stanowiłoby cel sam dla siebie”⁵⁰. Słowo „zdaje się” oddaje wahanie Sławińskiego: teoretyk nie do końca był pewny, czy poetycka nadorganizacja uwalnia wypowiedź od zobowiązań semantycznych, czy też pozwala się z tych zobowiązań lepiej wywiązywać przez zapobieganie rozpraszaniu się informacji. Wprawdzie Sławiński zaznaczył, że o „ograniczeniu roli tragarza” można „mówić jedynie w kategoriach dążeń, a nie realnych sytuacji”, ale następnie – jak dobrze pamiętamy – taką realną sytuację przedstawił, odwołując się do doświadczeń czytelników utworu w pełni regularnego metrycznie i twierdząc, że w takim utworze „znaczenia tracą wyrazistość, roztopione w jednostajnej »melodii«”. Można próbować wyjść z tych sprzeczności, ustalając po prostu, że zbyt wiele porządku zagraża semantyce (i samej poetyckości, która też jest „informacją”). Ile to jednak – zbyt wiele? Czy na przykład *Deszcz jesienny* Staffa to już metryczność w nadmiarze, czy wciąż jeszcze wiersz, który – jak to ujął Sławiński – działa „na dwa fronty”, podtrzymując „napięcie pomiędzy rygiem i swobodą”? A wracając do naszego przewodniego przykładu: czy nieregularności wersyfikacyjne *Panien nieroztropnych* Różyckiego sytuują ten utwór po bezpiecznej (dla semantyki) stronie poetyckiej nadorganizacji? Czy może – zwłaszcza czytany na tle współczesnych wierszy wolnych – trzynastozgłoskowy sonet „zamazuje” (powtarzam cudzysłów za Sławińskim) swoje znaczenia i zaczyna być „celem sam dla siebie”?

⁴⁷Dziadek, 133.

⁴⁸Oczywiście estetyczność miała w strukturalizmie znaczenie odbiegające od tego przyjętego w literaturoznawczej potoczności – por. uwagi Potkańskiego o tradycyjnej wersyfikacji metrycznej, której „redundancja każe poszukiwać innych niż semantyczne wyjaśnień metryczności – ludyczno-muzycznych (poszukiwanie przyjemności w samym brzmieniu tekstu) bądź socjologiczno-kulturowych (wpisywanie się za pomocą wyrazistej i tradycyjnej formy w aktualną i historyczną wspólnotę poetów, zgodnie z doktryną naśladownictwa)”, Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza*, 11.

⁴⁹Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, 87.

⁵⁰Sławiński, 80.

Drugi moment niepewności Sławińskiego dotyczy materialności przekazu-rzeczy. Przypomnę sformułowanie: „[...] zdaje się prowadzić do swoistego urzeczowienia” – rozstrzelony druk (później także użycie cudzysłowu: „jako nowej »rzeczy«”) w połączeniu ze „zdaje się” i „swoistego” odbierają „urzeczowieniu” dosłowność. Nieco dalej, nawiązując do wprowadzonej przez Tadeusza Peipera opozycji nazywającej prozy i pseudonimującej poezji, Sławiński pisał:

Autor *Tędy* miał bardzo wyostrzoną świadomość tego, że znak językowy, będący poza poezją – w różnorodnych dziedzinach praktyki społecznej i poznania – nosicielem informacji o rzeczach i przeżyciach, w poezji – s a m s t a j e s i ę g ł ó w n ą i n f o r m a c j ą. Informacją o swoim położeniu wobec innych znaków. [...] Pseudonim poetycki jest znakiem własnego zorganizowania. Podlega sprawdzeniu tylko w stosunku do samego siebie. Ścisłe zatem biorąc, ma tendencję do przeobrażania się w kategorię niesemiotyczną, wytraca bowiem „przezroczystość” właściwą znakom, nabiera „nieprzenikliwości” właściwej rzeczom. Charakterystyczne, że do bliskiej temu prawdy doszedł Irzykowski, najpoważniejszy przecież oponent awangardy, gdy pisał w – pośmiertnie ogłoszonym – szkicu *Materia poetica*: „Słowa [w poezji] są nie tylko przekazem, lecz samą rzeczą”⁵¹.

Sławiński twórczo zdradził oryginalny sens stwierdzenia Irzykowskiego („*materia poetica*” to dla krytyka nie, jak można by przypuszczać, językowe tworzywo poezji, lecz materiał ideowy dostarczany przez literaturę⁵²), ale sam też raczej nie traktował urzeczowienia poetycko zorganizowanego przekazu zupełnie dosłownie, substancjalnie. Chodziło wszak o Peiperowski pseudonim, czyli o zastąpienie jednego wysłowienia przez inne (znak poetycki w miejsce znaku słownikowego). Pseudonim staje się „nieprzenikliwy” jak rzecz, kiedy za sprawą poetyckiej nadorganizacji nabiera takiej wyrazistości, że zasłania właściwe, niepoetyckie imię, które ma zastępować, a tym samym ukrywa sam przedmiot. „Urzeczowienie” zachodzi w mniejszym lub większym stopniu, w zależności od natężenia poetyckości: bywają utwory niemal „przezroczyste” semantycznie, ale też i takie jak *Noga* Peipera, sprawiająca w pierwszym kontakcie wrażenie bezsensownej gmatwaniny słów – zanik zdolności nazywania zostaje kompensowany wzmocnieniem związków międzysłownych (konotacja wypiera denotację). Tak rozumiałabym stwierdzenie, że znak-pseudonim poetycki „ma tendencję do przeobrażania się w kategorię niesemiotyczną”. Gdyby ten tok myślenia przenieść na organizację wierszową, okazałoby się, że im bardziej zwarta organizacja prozodyjna (zageszczenie siatki metrycznej itp. jest odpowiednikiem konotacyjnych powiązań słów w pseudonimie poetyckim), tym dalej postępująca utrata językowej funkcjonalności prozodii (zdolności akcentów do wyodrębniania słów, a intonacji – do delimitacji i logicznego rozczłonkowania zdań); stąd opisane przez Sławińskiego zjawisko roztopienia znaczeń w melodii wiersza regularnie metrycznego. W tym wypadku wątpliwość badacza co do materialności wierszowej „rzeczy” należałoby zatem uchylić: regularność metryczna dosłownie „urzeczowia” tekst poetycki i odbiera mu znakowość (choć jest to stopniowalne i rzadko dochodzi do ekstremum). Już jednak takie stowarzyszone z wierszem zjawisko jak rym, sytuuje się gdzieś pomiędzy dosłowną i niedosłowną rzeczowością: rymowanie eksponuje brzmieniową materialność słów, ale też wzmacnia ich potencjał konotacyjny.

⁵¹Sławiński, 83.

⁵²Pisząc, że słowa są samą rzeczą, Irzykowski miał na myśli to, że słowa „wywołują odpowiednie uczucie”: „Liryka uczy np., jak należy kochać – kochankę, ojczyznę, matkę i od razu ten stan podaje już gotowy w słowach [...]; określiśmy to prozaicznym porównaniem: nie recepta, lecz już gotowy lek, apteka”, Karol Irzykowski, „*Materia poetica*”, w *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy*, wybrał Wojciech Głowala (Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1996), 146.

I wreszcie trzecia niejasność: czy „urzeczwienie” jest zjawiskiem korzystnym? Sławiński uzależnia odpowiedź od tego, czy „rzecz” utrzymuje jakiś potencjał znakowy: stąd „nieprzenikliwość” pseudonimu poetyckiego nie budzi zastrzeżeń (w metaforze intensyfikuje się gra konotacji, nawet jeśli zdolność nazywania zostaje w mniejszym lub większym stopniu zawieszona), ale już regularny wiersz sylabotoniczny, który miałby być prozodią pozbawioną funkcji semantycznej, samą melodią, został przedstawiony w niezbyt korzystnym świetle (i ze sporą dozą przesady). Takie ujęcie wynika z fundamentalnego założenia, że utwór poetycki jest szczególnym rodzajem przekazu, komunikatu językowego – i niczym więcej. Jeśli więc w jakimś aspekcie jego komunikatywność ulega ograniczeniu, to nie może to być nic dobrego. Z tego chyba powodu Gumbrecht utrzymuje, że mówienie o „produkcji znaczenia” i „produkcji obecności” wymaga dwóch odmiennych koncepcji znaku. Nie jest to dla mnie takie oczywiste; wskazałam przed chwilą na kontinuum „rzeczowości”, rozciągające się od rzeczy-tropu semantycznego do rzeczy-uformowanej substancji (prozodyjnej i graficznej). Z drugiej strony postrzeganie poetyckiej „rzeczy” jako wybrakowanego znaku językowego utrudnia dostrzeżenie jej pozasemantycznego potencjału.

Utrudnia, ale nie uniemożliwia. Świadczy o tym praca wersolożki Teresy Dobrzyńskiej o poetyckich sposobach zatrzymania czasu. Analiza wersyfikacyjnych układów opartych na powtórzeniu doprowadziła badaczkę do następujących wniosków:

Można by powiedzieć, że już sama zasada powtarzania elementów, zestawiania szeregów zbudowanych w analogiczny sposób – podobnych, ale różnych – niesie konsekwencje dla temporalnej struktury utworu. Tekst rozwija się w czasie, rozbudowując się i wzbogacając nowymi porcjami informacji, ale równocześnie nawraca po raz wytyczonych torach, powielając te same układy konstrukcyjne. Widać to doskonale na przykładzie struktur metrycznych, które organizują rozległe teksty i w wielokrotnych nawrotach aktualizowane są od początku do końca utworów lub w dużych ich częściach.

Tak więc zasada paralelizmu wprowadza do tekstu periodyczne powtórzenia, na skutek czego pojawia się w nim paradoksalne zespolenie linearności i kolistości. Stwarza to możliwość wykorzystania tekstu zarówno jako znaku odwzorowującego następstwo czasu, jak i wykładnika cykliczności. Powroty do punktu wyjścia i powielanie przebytej drogi prowadzą do „zapętlenia”: przekształcają ruch postępowy w ruch kolisty⁵³.

Dobrzyńska znalazła się tu w bezpośrednim sąsiedztwie koncepcji Gumbrechta, który w eseju *How to Approach „Poetry as a Mode of Attention”?* (2015) wyraził bardzo podobną myśl:

Rozwiązanie [...] pozornej sprzeczności między ruchem (jako własnością obiektów czasowych) i stabilnością formy przychodzi wraz z pojęciem powtórzenia. Jeżeli ruch okręgu polegający na rozszerzaniu i kurczeniu się po pewnym czasie powtórzy się w tej samej sekwencji, wtedy możemy powiedzieć, że ruch ma „rytm”, a przez to powtórzenie ruszające się koło odzyskuje tożsamość, którą możemy nazwać tożsamością „formy dynamicznej”. Takie powtórzenie jednak przerywa i zamraża nieodwracalny przepływ codziennego czasu. Można powiedzieć teraz, nadal mówiąc w sposób metaforyczny, że przepływ czasu przerwany i zamrożony działa jak strefa, a dokładniej jak okno, przez które momenty i rzeczy z przeszłości (a w zasadzie również z przyszłości) mogą stać się dla nas obecne i jakby „namacalne”. Mechanizm ten wyjaśnia, dlaczego zakłęcia, krótkie teksty, które są wykorzystywane do przywołania rzeczy i sytuacji z przeszłości,

⁵³Teresa Dobrzyńska, *Tekst poetycki i jego konteksty. Zbiór studiów* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 89.

są prawie wyłącznie oddane w prozodii (rytmie) języka. Taka mowa przerywa postęp codziennego czasu i umożliwia obiektom i zjawiskom z przeszłości (i przyszłości) przybycie do teraźniejszości⁵⁴.

Podany przez Gumbrechta przykład „formy dynamicznej” (tj. rozwijającej się w czasie – tu jest to kurczący się i rozszerzający okrąg) pokazuje, że zatrzymanie czasu w ogóle nie wymaga udziału semantyki, odbywa się tylko dzięki sekwencyjnym powtórzeniom (rytmowi). Ten sam mechanizm działa w wierszu; z pewnością w wierszu regularnie metrycznym mocniej niż w wierszu wolnym (ale i tam mamy do czynienia z jakimś rodzajem powtórzeń, choćby z wizualnym rytmem następujących po sobie linijek). Oto więc funkcja wierszowych repetycji, nawet tych, które wydają się „celem samym w sobie”, jak to ujął Sławiński, lub które są asemantyczne i estetyczne, jak chciała Pszczółowska: tworzenie „strefy” zatrzymanego czasu, czyli czasowej pętli (metafora Dobrzyńskiej) albo „okna” (wg Gumbrechta). Zatrzymanie w czasie wiersza-rzeczy pozwala wierszowej substancji uobecnić się tu i teraz. Wymaga to odtworzenia wiersza, a więc wejścia w bezpośredni kontakt (zmysłowy, somatyczny) z jego brzmieniem i zapisem oraz rozpoznania w nim powtarzalności – im więcej, tym lepiej (nie musi to być powtarzalność metryczna, paralelizmy składniowe czy figury brzmieniowe też spełnią tę rolę; podejrzewam, że metafora i inne tropy semantyczne – w strukturalistycznej teorii języka poetyckiego traktowane również jako chwyt ekwiwalencji – działają w podobny sposób, choć ich substancjalna „rzeczowość” bywa słabiej wyczuwalna).

Jeśli takiemu odtworzeniu towarzyszy „czytanie” (np. wywodzenie lirycznego nastroju z rytmu wiersza), to ogranicza się ono – jak podpowiada autor *Produkcji obecności* za Karlem Heinzem Bohrerem – do czegoś analogicznego do czytania z wyrazu twarzy⁵⁵ i wydarza się przy okazji podążania za dynamiką wierszowych ruchów w przód i nawrotów. Pamiętamy, że intensywny kontakt z wierszową substancją niczego nie uczy, ale przypomina, jak to jest „być w jednym rytmie z rzeczami w świecie” (wiersz też może być taką rzeczą). W eseju o „poezji jako rodzaju uwagi” Gumbrecht opisuje tę synchronizację jako Luhmanowskie „sprzężenie nieproduktywne” (w odróżnieniu od sprzężeń drugiego stopnia, „produktywnych”, dzięki którym w systemach społecznych dokonuje się przyrost wiedzy) i sprowadza ją do koordynacji ciała odbiorcy z rytmem wiersza⁵⁶ – trwa ona, dopóki nie włączy się świadomość interpretatora. W mojej lekturze *Panien nieroztropnych* taki moment uruchomienia „produkcji sensu” wydarza się na przykład wtedy, gdy uświadamiam sobie, że tak naprawdę nie wiem, co znaczy „Wiatr w środku powieści”: może chodzić o środek powieściowej lektury lub środek książki – to drugie w sensie dosłownym, pomiędzy kartkami, lub metaforycznie, w świecie przedstawionym. Kiedy zatrzymuję się, żeby rozważyć tę wieloznaczność, przestaję podążać za rytmem wiersza i jego substancja wydaje się wycofywać, odsuwać ode mnie.

Pozostaje jeszcze pytanie, w jaki sposób uobecnienie wierszowej substancji jest w stanie uruchomić sprawcze siły poezji (Gumbrecht całkiem serio stawia poezję obok modlitw i magicznych inkantacji), tak by „momenty i rzeczy z przeszłości (a w zasadzie również z przyszłości)” mogły „stać się dla nas obecne i jakby »namacalne«”. Według autora *Produkcji obecności* opiera się to na pokrewieństwie rytmu i wyobraźni: mają one charakter substancjalny i dlatego są bliższe ciału

⁵⁴Hans Ulrich Gumbrecht, „Jak podchodzić do «poezji jako rodzaju uwagi?»”, przeł. J. Krajewska, „Forum Poetyki” zima (2016): 46.

⁵⁵Por. Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 78.

⁵⁶Taką cielesną koordynacją zajmuje się wspomniany tu kilkakrotnie *Projekt krytyki somatycznej* Adama Dziadka – koncepcja pod wieloma względami bliska wersologii zorientowanej na obecność.

niż pojęcia. Rytmiczne nawroty działają regresywnie, utrzymują substancjalność wypowiedzi, dlatego zapobiegają upojściowieniu poezji – w planie treści pozostaje ona bliska somatyczno-zmysłowej wyobraźni⁵⁷ (przypominam myśl Szklowskiego, że „udziwnienie”, czyli dezautomatyzacja formy i ujęcia przedmiotu, jest sposobem, by na nowo „odczuwać rzeczy, uczynić kamień kamiennym”). Gumbrecht uważa, że właśnie stąd bierze się wrażenie poetyckiej intensywności.

Czy da się tę intensywność opisać językiem wersologii? Odpowiedź nie jest prosta. Wypracowana przez całe pokolenia badaczek i badaczy wersologiczna aparatura pojęciowa pozwala niejedno usłyszeć i zobaczyć w wierszu, warto więc nadal z tych pojęć korzystać i nadal próbować je ulepszać. Oznacza to, że nie znika zapotrzebowanie na teoretyczne i historyczne studia nad wierszem, w tym nad semantyką form wierszowych (także tych związanych z grafiką, o które upomniał się Sadowski). Należy je uzupełniać – i już się to robi – o systematyczne badanie wykonawczego potencjału wiersza (jak w inspirującej książce Piotra Bogaleckiego o „wierszach-partyturach”⁵⁸). O rozwój wersologii idiograficzno-interpretacyjnej martwić się nie trzeba tak długo, jak długo w humanistyce dominuje nastawienie hermeneutyczne – takie prace, różnej zresztą wartości (pewien rys samoograniczenia raczej wychodzi im na dobre), powstają i powstawać będą. Byłoby jednak wskazane, żeby stale otrzymywały przeciwwagę w postaci studiów zorientowanych na „rzeczowy”, estetyczny, obecnościowy aspekt wiersza. Czekają na przyswojenie wybitna monografia Lucy Alford o uwadze poetyckiej⁵⁹, zapowiadana przez Gumbrechta w artykule poświęconym temu samemu problemowi. Chodzi o typologię przechodnich (zorientowanych na przedmiot) i nieprzechodnich (beprzedmiotowych) form uwagi, która ma szansę wypełnić pojęciową lukę tego, co w czasie przyszłym mogłoby zaistnieć jako poetyka obecności.

Z drugiej strony nie można zapominać, że konceptualizacja zawsze odsuwa nas od fenomenów obecności – jak to ujął poeta: zamienia ogień w popiół. Nie da się tego uniknąć. Można natomiast – do czego zachęca Gumbrecht w zakończeniu *Produkcji obecności* – od czasu do czasu ograniczyć wielomówność literaturoznawczego dyskursu i po prostu na chwilę zamilknąć, choćby po to, żeby piękna trzynastozgłoskowa fraza puentująca *Panny nieroztropne* – „Jak papierowy lampion, z którego zwał płomyk” – nie musiała być komentarzem do naszych niezdarnych wersologicznych poczyniń, lecz mogła po prostu wybrzmieć i, jak podpowiada Gumbrecht, uobecnić się, zająć miejsce w przestrzeni, dotknąć nas od środka⁶⁰.

⁵⁷Gumbrecht, „Jak podchodzić do «poezji jako rodzaju uwagi»?”, 49.

⁵⁸Zob. Piotr Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020).

⁵⁹Lucy Alford, *Forms of Poetic Attention* (New York: Columbia University Press, 2020).

⁶⁰Słowa o dotknięciu od środka są często przywoływaną przez Gumbrechta parafrazą cytatu z powieści Toni Morrison *Beloved*.

Bibliografia

- Alford, Lucy. *Forms of Poetic Attention* (New York: Columbia University Press, 2020).
- Bogalecki, Piotr. *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020).
- Bukowiec, Paweł. *Metronom. O jednostkowości poezji nazbyt metrycznej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015).
- Dobrzyńska, Teresa. *Tekst poetycki i jego konteksty. Zbiór studiów* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015).
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014).
- Gumbrecht, Hans Ulrich. „Jak podchodzić do «poezji jako rodzaju uwagi»?”. Przetłumaczone przez Joanna Krajewską, *Forum Poetyki* zima (2016).----. *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*. Przetłumaczone przez Krzysztof Hoffmann, Weronika Szwebs. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2016.
- . *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2003.
- Irzykowski, Karol. „Materia poetica”. W *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy*, wybrał Wojciech Głowala, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Wrocławskiej Polonistyki, 1996.
- Potkański, Jan. *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2004.
- Pszczółowska, Lucylla. „Badania nad wierszem”. W *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, zredagowane przez Teresa Michałowska, Zbigniew Goliński, Zbigniew Jarosiński, 585-591. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1996.
- Pszczółowska, Lucylla. *Powtórzenia w prozie Gombrowicza. W Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, 228-254. Kraków: Universitas, 2002.
- Pszczółowska, Lucylla. *Semantyka form wierszowych. W Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, 268-285. Kraków: Universitas, 2002.
- Pszczółowska, Lucylla. „Słowiańska Metryka Porównawcza. Ewolucja celów i metod badawczych”. W *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje*, zredagowane przez Danuta Ulicka i Włodzimierz Bolecki, 161-170. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012.
- Pszczółowska, Lucylla. *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2001.
- Różycki, Tomasz. „Panny nieroztropne”. W *Czas Literatury* nr 4 (2020), 9.
- Sadowski, Witold. *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków: Universitas, 2004.
- Sławiński, Janusz. „Wokół teorii języka poetyckiego”. W *Dzieło – język – tradycja*, 74-96. Kraków: Universitas, 1998.
- Sławiński, Janusz. „Semantyka wypowiedzi narracyjnej”. W *Dzieło – język – tradycja*, 97-125. Kraków: Universitas, 1998.
- Sławiński, Janusz. „O kategorii podmiotu lirycznego”. W *Dzieło – język – tradycja*, 64-73. Kraków: Universitas, 1998.
- Sontag, Susan i Jonathan, Cott. *Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*. Przetłumaczone przez Dariusz Żukowski, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2014.
- Szklowski, Wiktor. „Sztuka jako chwyt”, przetłumaczone przez Ryszard Łużny. W *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Zredagowane przez Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, 95-111. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006.
- Zagajewski, Adam. „Nietzsche w Krakowie”. W *Obrona żarliwości*, 55-68. Kraków: Wydawnictwo a5, 2002.

SŁOWA KLUCZOWE:

obecność

T o m a s z R ó ż y c k i

M E T R U M

wersologia

A d a m Z a g a j e w s k i

ABSTRAKT:

Artykuł jest propozycją otwarcia badań wersologicznych na problematykę obecności w oparciu o projekt niehermeneutycznej humanistyki Hansa Urlicha Gumbrechta. Autorka przedstawia ograniczenia wersologii zorientowanej semantycznie, zarazem jednak wskazuje możliwość kontynuacji formalno-strukturalnej tradycji badań nad wierszem, śledząc niesemantyczne wątki w pracach polskich teoretyków: Janusza Sławińskiego, Lucylli Pszczołowskiej i Teresy Dobrzyńskiej. Funkcję *exemplum* pełni wiersz Tomasza Różyckiego *Panny nieroztropne*, rozważaniom teoretycznym patronują zaś dwie przenikliwe intuicje współczesnych poetów: przewrotna teza Eugenio Montalego o beznadziejnej semantyczności poezji oraz nietzscheański z ducha postulat Adama Zagajewskiego, by wersolodzy nie zajmowali się popiołem, lecz ogniem, tj. badali żywe, estetycznie oddziałujące formy wierszowe.

EUGENIO MONTALE

Hans Ulrich Gumbrecht

RYTM

*s e m a n t y k a w i e r s z a***NOTA O AUTORCE:**

Małgorzata Gorczyńska (1977) – teoretyczka literatury, polonistka i bohemistka, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Prowadzi zajęcia z poetyki wiersza i twórczego pisania poezji. Autorka książki *Miejsca Leśmiana. Topika recepcji krytycznoliterackiej* (2011), uczestniczka projektu Witolda Sadowskiego *Wiersz litaniiny w kulturze regionów Europy*, publikuje w czasopismach polskich i zagranicznych (m.in. „Pamiętnik Literacki”, „Česká literatura”). W ostatnim czasie jej zainteresowania naukowe skupiają się na zagadnieniach estetyki dzieła poetyckiego, rozpatrywanych z perspektywy niehermeneutycznej koncepcji Hansa Urliacha Gumbrechta. Obecnie pracuje nad książką poświęconą dynamice form poetyckich w twórczości Tomasza Różyckiego i przekłada monografię Lucy Alford *Forms of Poetic Attention*. |

Wers i wiersz jako praca street art.

O *Sezonie* Rafała Wojaczka

Joanna Dembińska-Pawelec

ORCID: 0000-0001-7242-381X

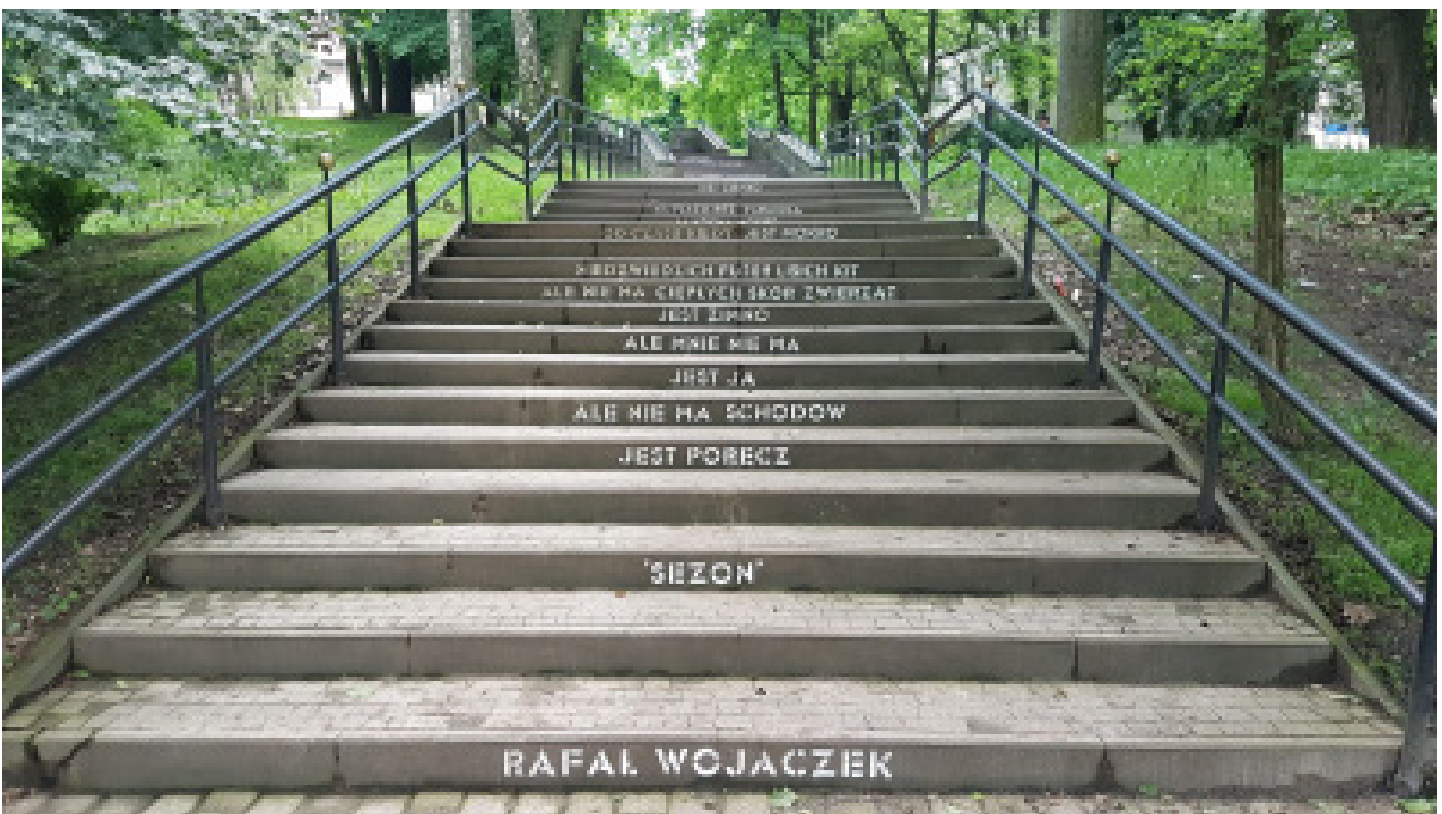
14 maja 2021 roku na terenie mikołowskich Plant odbyło się uroczyste otwarcie „schodów Wojaczka” – instalacji autorstwa Roberta Gilarskiego prezentującej wiersz tego poety zapisany na stopniach parkowych schodów¹. Instytut Mikołowski im. Rafała Wojaczka upamiętnił w ten niecodzienny i artystyczny sposób pięćdziesiątą rocznicę śmierci poety urodzonego i mieszkającego wiele lat w Mikołowie². Dyrektor Instytutu, Maciej Melecki, wybrał do wizualizacji streetartowej wiersz zatytułowany *Sezon*, który otwierał debiutancki tom Wojaczka³. Utwór od początku przyciągał uwagę krytyków i badaczy, skłaniał do interpretacji, uwagi na jego temat można odnaleźć w wielu artykułach i szkicach. Wybór tekstu do instalacji wydawał się zatem niemal oczywisty, ale być może rolę odegrały również inne względy. *Sezon* rozpoczyna się słowami: „Jest poręcz / ale nie ma schodów”⁴. Komunikat o tej treści zamieszczony w parku na zadbanych, szerokich, kamiennych schodach wyposażonych w dwie solidne poręcze wchodzi w kolizję z percepcją przechodnia, wydaje się absurdalny, intryguje, zaciekawia, wciąga czytelnika w grę znaczeń. Spacer po wznoszących się powoli stopniach przekształca się w wędrówkę po tekście, peregrynację po kolejno na-

¹ Dokumentację fotograficzną z otwarcia instalacji „schodów Wojaczka” autorstwa Roberta Gilarskiego można zobaczyć na stronie internetowej Instytutu Mikołowskiego im. Rafała Wojaczka: <http://www.instytutmikolowski.pl/galeria-instytutu#gallery-649699-13>. Oprócz „schodów Wojaczka” odsłonięto także mural z podobizną Rafała Wojaczka również autorstwa Roberta Gilarskiego: <http://www.instytutmikolowski.pl/galeria-instytutu#gallery-716510-10>.

² Wiele faktów związanych z mikołowskim okresem życia Wojaczka podaje w książce Konrad Wojtyła, *Anty-antychryst? Wojaczek religijny* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2021), 65-103.

³ Pierwodruk *Sezonu* Wojaczka miał miejsce na łamach miesięcznika „Odra” w lutym 1966 roku. W stosunku do edycji z tomiku występują pewne różnice tekstowe. W egzemplarzu „Odry” będącym własnością Wojaczka pod wierszem w odręcznym dopisku poety odnotowana została data powstania *Sezonu*: „kwiecień 1965”. Dziękuję Maciejowi Meleckiemu za udostępnienie materiałów źródłowych.

⁴ Rafał Wojaczek, „Sezon”, w *Wiersze*, wybrał i posłowie opatrzył Tadeusz Pióro (Warszawa: Wydawnictwo PIW, 2004), 9. Cytaty z wiersza podaje za tym wydaniem.



Fot. 1. Instalacja „schodów Wojaczka” autorstwa Roberta Gilarskiego. Zdjęcie prywatne autorki.

stępujących wersach wiersza. Czy kryje się w tej lekturze w przestrzeni miejskich Plant powrót do pierwotnego zamysłu pisma, o którym wspominał autor gramatologii⁵?

Zapisany na mikołowskich schodach utwór jest pierwszym, tytułowym wierszem z debiutanckiego tomu *Sezon*, wydanego przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie w 1969 roku, zarazem otwiera także poetycki cykl zatytułowany *Martwy sezon*. Wojacek napisał *Sezon* w postaci wiersza wolnego⁶, przypominającego typ różewiczowski, ewokujący, jak chciał Sławiński, retorykę bezradności. Świadomie wypracowana przez mikołowskiego poetę forma ma zasadnicze znaczenie dla semantyki utworu.

Jest poręcz
ale nie ma schodów
Jest ja
ale mnie nie ma
Jest zimno
ale nie ma ciepłych skór zwierząt
niedźwiedzych futer lisich kit

Od czasu kiedy jest mokro
jest bardzo mokro

⁵ Jacques Derrida, *O gramatologii*, tłum. Bogdan Banasiak (Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2011), 359-374.

⁶ Warto podkreślić, że w twórczości Wojaczka wiersz wolny frekwencyjnie nie należy do najczęściej występujących. Jak ukazuje Romuald Cudak, w jego poezji dominuje regularny wiersz stroficzny. Zob. Romuald Cudak, „Studium o wierszu Rafała Wojaczka”, w *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004), 136-182.

ja kocha mokro
na placu, bez parasola

Jest ciemno
jest ciemno jak najciemniej
mnie nie ma

Nie ma spać
Nie ma oddychać
Życ nie ma

Tylko drzewa się ruszają
niepospolite ruszenie drzew

rodzą czarnego kota
który przebiega wszystkie drogi

Grzegorz Pertek w artykule z 2011 roku, obejmując horyzont twórczości autora *Którego nie było*, podkreślał szczególne znaczenie przywołanego utworu:

Słowa z wiersza *Sezon* Rafała Wojaczka [...] możemy dziś z całym przekonaniem uznać za jedną z najbardziej rozpoznawalnych poetyckich formuł, jakie wyszły spod pióra autora *Innej bajki*. Zapis »Jest ja / ale mnie nie ma« streszcza w sobie problematykę kryzysu tożsamości podmiotu od samego początku, od pierwszego liryku właściwie, przewijającą się między wersami przez cały dorobek poetycki wrocławskiego poety⁷.

Sezon jest świadectwem rozbicia osobowości, poczucia dezintegracji, wyobcowania i nietożsamości. Wyrasta z lęku, samotności, przeświadczenia, jak pisał Barańczak, że „własna egzystencja wydaje się czymś niepewnym”⁸. Poeta, zauważał Paweł Dybel, „porzucając świat, w którym nie potrafi żyć, wobec którego czuje się bezradny, odnajduje drugi porządek”, którym jest azyl własnej poezji⁹.

Jacek Łukasiewicz zwracał uwagę na obecne w twórczości Wojaczka rozdwojenie na „ja” życiowe i „ja” poezji. Wyjaśniał ów fakt następująco:

Interesowała go [Wojaczka] przede wszystkim ontologia podmiotu liryki, pojętego jako podmiot wszystkich napisanych przez poetę wierszy, podmiot całego jego dzieła. Podmiot ten nie miał być rolą, [...] nie miał być również maską, zza której mówiłby rzeczywisty Wojaczek [...]. Nie; miał raczej stać się *alter ego*, drugim, lepszym, »ja« – uczynionym z rozmysłem.¹⁰

⁷ Grzegorz Pertek, „«Jest ja, ale mnie nie ma» – granica poetyckiego szaleństwa Rafała Wojaczka”, *Przestrzenie Teorii*, nr 16 (2011): 205.

⁸ Stanisław Barańczak, „Rafał Wojaczek. Metafizyka zagrożenia”, w *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. Romuald Cudak i Maciej Melecki (Katowice-Mikołów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Mikołowski, 2001), 100.

⁹ Paweł Dybel, *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje o polskich poetach współczesnych* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2019), 364.

¹⁰ Jacek Łukasiewicz, „Liryka Rafała Wojaczka”, w *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. Romuald Cudak i Maciej Melecki (Katowice-Mikołów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Mikołowski, 2001), 162.

Tytuł *Sezon* wiąże się bezpośrednio z nazwą cyklu, z którego ów wiersz pochodzi – *Martwy sezon*. Przede wszystkim jednak tytuł ten wskazuje na intertekstualny związek z utworem Arthura Rimbauda *Sezon w piekle*. W postaci francuskiego poety, zaliczanego do grona *poètes maudits*, niemal od początku dostrzeżono w Polsce literackiego patrona Wojaczka¹⁷. W odniesieniu do autora *Nie skończonej krucjaty* posługiwano się nawet sformułowaniem: „wrocławski Rimbaud”¹⁸. Już w słynnej nocy opublikowanej na łamach „Poezji” w 1965 roku, poprzedzającej debiut prasowy Wojaczka, Tymoteusz Karpowicz pisał: „Wiersze Wojaczka i klimat, w którym się rodzą, przypominają sprawy Rimbaudowskie”¹⁹. Podobnie we wstępie do *Utworów zebranych* Wojaczka notował:

„Z powinowactw konkretnych, literackich, oczywistym stał się tu wybór Rimbauda na patrona pióra poetyckiego i *façon d'être*. *Sezon* Wojaczka to świadome nawiązanie do *Une Saison en enfer* [...] Rimbaud ma swój sezon w piekle. [...] Wojacek ma swój sezon z miejsca na ziemi”²⁰.

Jan Błoński dostrzegł w poezji Wojaczka „nastrój prawdziwie przerażający” i zastanawiał się nad „rozpaczliwym zapisem doświadczeń wewnętrznych”²¹. W kontekście *Sezonu* zwracał uwagę na sytuację „wyobcowania, ale odczutego na poziomie najściślej cielesnym, najgłębiej osobistym”²² i przywoływał słynne zdanie Rimbauda napisane w liście do Jerzego Izambarda: „JA to ktoś inny” (*JE est un autre*)²³. Warto zacytować większy fragment tego listu:

Niesłusznie jest mówić: Ja myślę. Należałoby powiedzieć: Mnie myślą. Przepraszam za grę słów. JA to ktoś inny²⁴.

Jean-Pierre Richard tłumaczył tę wypowiedź Rimbauda następująco:

Jeśli bowiem JA to ktoś INNY, to przecież „ja” zrodziło tego innego; a jednocześnie n i e mogło go zrodzić, ponieważ ów inny jest właśnie innym, istotą całkowicie nową i obcą. „Myśli się mnie” – pisze Rimbaud, ale owo się to także ja; ta myśl jest jeszcze moja i bardziej niż kiedykolwiek moja. To paradoks nowego *cogito* – myśli się mnie, więc powstaje – będący kluczem do całej Rimbaudowskiej przygody²⁵.

¹⁷ Wojacek jest autorem niepublikowanego za życia wiersza zatytułowanego *Rimbaud*, rozpoczynającego się słowami: „Śnił mi się Rimbaud”. Zob. Rafał Wojacek, „Rimbaud”, w *Reszta krwi*, red. Maciej Melecki (Mikołów: Instytut Mikołowski, 1999), 37.

¹⁸ Cudak, *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka*, 30.

¹⁹ Tymoteusz Karpowicz, „Debiuty. Rafał Wojacek”, *Poezja*, nr 1 (1965): 65.

²⁰ Tymoteusz Karpowicz, „Sezon na ziemi”, w *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. Romuald Cudak i Maciej Melecki (Katowice-Mikołów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Mikołowski, 2001), 131, 135.

²¹ Jan Błoński, „Inne lęki, inne bajki”, w *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. Romuald Cudak i Maciej Melecki (Katowice-Mikołów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Mikołowski, 2001), 87.

²² Błoński.

²³ Arthur Rimbaud, „List do Jerzego Izambarda, Charleville, 13 maja 1871 r”, tłum. Julia Hartwig, Artur Międzyrzecki, w *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył Artur Międzyrzecki (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993), 301.

²⁴ Rimbaud.

²⁵ Jean-Pierre Richard, *Poezja i głębia*, tłum. Tomasz Swoboda (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2008), 140.

Owo tragiczne i paradoksalne poczucie nietożsamości i rozdwojenia było doświadczeniem zarówno Rimbauda, jak później także Wojaczka, który napisze: „Jest ja / ale mnie nie ma”²⁶. Ślady tego psychicznego i kreacyjnego stanu odnaleźć można w różnych częściach *Sezonu w piekle*, w lekturze, którą pilnie studiował autor *Sezonu*. Rimbaud zapisywał na przykład: „Nie mam mnie już na świecie”²⁷, „Prawdziwe życie jest nieobecne. Nie ma nas na świecie”²⁸.

Sezon w piekle to nowatorski cykl napisany prozą poetycką z rzadka przeplatana krótkimi, regularnymi wierszami. Zawarte w nim wizyjne stany, reminiscencje, obrazoburcze wrażenia i wspomnienia stworzyła, jak pisze Krystyna Wojtynek-Musik, „wyobraźnia człowieka głęboko cierpiącego”²⁹. Podobnie zapewne powstał *Sezon* Wojaczka, o którym Błoński pisał: „Składnia rozpada się, bo rozpada się całkujące poczucie osobowości”³⁰. Tylko wiersz wolny w typie różewiczowskim, w latach 60. wciąż jeszcze na swój sposób nowatorski, mógł oddać rozbieżność i niekoherencję „ja”, balansującego na granicy „ja” i „mnie”. Z tego punktu widzenia *Sezon* można nazwać Peirce’owskim diagramem:

Diagramatyczność tego typu poezji – wyjaśnia Zofia Mitosek – polegałaby na analogii między nastrojem „ja” lirycznego i dyspozycją tekstu na wersy, strofy oraz stosowaniu interpunkcji. Można by zatem powiedzieć, że wiersz wolny jest ikonem relacji [...] jego budowa metryczna stanowiłaby pochodną semantyki³¹.

Sezon jako wiersz wolny wymaga odczytania z uwzględnieniem konstrukcji graficznej³². Jego forma składa się z sześciu części o różnej liczbie wersów, zgrupowanych w następującym układzie: 7, 4, 3, 3, 2, 2. Malejąca liczba wersów w kolejnych strofoidach buduje narastające wrażenie depersonalizacji, zagubienia, utraty poczucia tożsamości. Coraz mniej tekstu w następujących strofoidach przepełnione jest brakiem – milczeniem spowodowanym wzmagającym się lękiem i poczuciem zagrożenia, przerażeniem odkrytego losu. Dialektyka wahań podmiotu uzyskana została grą powtórzeń, paralelizmów, a zarazem ich zaprzeczeń i zaburzeń.

Pierwsza strofoida składa się ze zdań katalogujących paradoksalne zaprzeczenia w schemacie wyrażenia „jest / ale nie ma”:

Jest poręcz
ale nie ma schodów
Jest ja
ale mnie nie ma
Jest zimno

²⁶ Różnicę w ujęciu „JA-inny” Rimbauda oraz „ja i mnie” Wojaczka szczegółowo analizuje Pertek – Pertek „«Jest ja, ale mnie nie ma» – granica poetyckiego szaleństwa Rafała Wojaczka”, 221-226. Por. także Niewiadomski, „Wojacek: nieuchwytna cielesność, nieuchwytnie ciało poezji”, 76.

²⁷ Arthur Rimbaud, „Sezon w piekle”, tłum. Artur Międzyrzecki, w *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył Artur Międzyrzecki (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993), 169.

²⁸ Rimbaud, s. 173.

²⁹ Krystyna Wojtynek-Musik, *Terra rhetorica w poezji Rimbauda* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), 83.

³⁰ Błoński, „Inne lęki, inne bajki”, 88.

³¹ Zofia Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997), s. 39.

³² Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2004).

ale nie ma ciepłych skór zwierząt
niedźwiedzych futer lisich kit

Uzyskana paralelność powtarzalnych układów demonstrujących jaskrawe zaprzeczenia wprowadza czytelnika w stan niepewności, wywołuje konfuzję już od pierwszego stwierdzenia, by eskalować w wypowiedzi „Jest ja / ale mnie nie ma”. Cała pierwsza strofoida demonstruje stan zawieszenia, alienacji i wyobcowania od świata. Czytelnik zostaje pozostawiony w stanie zagubienia i niepewności, bo druga i trzecia strofoida są zbudowane inaczej, wypowiedź skupiona jest na opisie odczuwalnego stanu mówiącego „ja”:

Od czasu kiedy jest mokro
jest bardzo mokro
ja kocha mokro
na placu, bez parasola
Jest ciemno
jest ciemno jak najciemniej
mnie nie ma

Nietożsamość mówiącego „ja” i „ja” poetyckiego („ja kocha mokro”, „mnie nie ma”) jest wyraźnie zaznaczona. „Zaimek »ja« – pisał Błoński – rządzi trzecią osobą, jakby dla udowodnienia, że można siebie odczuć jak rzecz lub raczej, że można znaleźć się na zewnątrz siebie samego”³³.

Powyższy fragment *Sezonu* odczytywano zarówno w odniesieniu do teorii psychoanalitycznych, jak i Biblii. Zastosowany w języku lirycznego „ja” tryb powtórzenia, tautologii, demonstracyjnej agramatyczności wydaje się sugerować aurę afazji. Barańczak dostrzegał tu stylizację na język dziecka, regresywne, motywowane psychoanalitycznie, wkraczanie na obszar dziecięcej psychiki³⁴. Wątek psychoanalityczny podejmował także Komendant, który uściślał:

Regres w dziecięcość [...] jest więc naiwną próbą zawrócenia czasu do punktu wyjścia, stanu pierwotnej harmonii i szczęśliwości, charakterystycznej dla dziecka. [...] Będąc odmową zgody na świat, okazuje się jednak zaprzeczeniem „ja” („Mnie nie ma”), jeszcze jedną utopią Złotego Wieku, do którego powrót jest zakazany – wygnanie jest nieodwracalne³⁵.

Motyw wody („jest mokro”)³⁶ oraz ciemności („jest ciemno”) można interpretować z punktu widzenia psychoanalizy jako pragnienie powrotu do łona matki, w odniesieniu genezyjskim zaś jako marzenie o powrocie do stanu sprzed stworzenia, gdy „Duch Boży unosił się nad powierzchnią wód”³⁷. W obu przypadkach chodzi o pragnienie uzyskania trwania poprzedzającego życie,

³³ Błoński, „Inne lęki, inne bajki”, 87.

³⁴ Barańczak, „Rafał Wojacek. Metafizyka zagrożenia”, 94-96.

³⁵ Komendant, „Przywracanie symetrii”, 104.

³⁶ Na marginesie zagadnienia wody warto wspomnieć o fascynacjach pływackich i żeglarskich Wojaczka, które, jak podkreślają badacze, owocowały pojawieniem się motywów akwaticznych w jego poezji. Zob. na ten temat Bogusław Kierc, *Rafał Wojacek. Prawdziwe życie bohatera* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B, 2007), 26; Konrad Wojtyła, *Anty-antychryst? Wojacek religijny*, 81-83.

³⁷ *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego. (Warszawa: Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne 1980), 7.

bytowania przed narodzeniem, jeszcze-nie-życia, a może wprost nieistnienia³⁸, co jest wyrazem głębokiego, dojmującego lęku egzystencjalnego. Potwierdzeniem tego stanu są zamykające tę strofoidę słowa: „mnie nie ma”. Są one powtórzeniem tego samego stwierdzenia z pierwszej części *Sezonu*. Tworzy się dzięki temu bardzo silna koda, podkreślająca nieistnienie „mnie”. Jest ona także zapowiedzią kolejnej strofoidy, najbardziej może tragicznej w wyrazie mówiącego „ja”:

Nie ma spać
Nie ma oddychać
Życ nie ma

Użycie nieosobowych form bezokolicznika ugruntowuje nietożsamość „ja” i potwierdza słowa podmiotu „mnie nie ma”. Uwydatnia ponadto, zauważa Kunz, „skrajnie zdepersonalizowany, bezosobowy charakter doświadczenia”³⁹. Zastosowany tok anafory, który w ostatnim wersie zostaje ostentacyjnie zaburzony czy odwrócony, prowadzi do wyakcentowania słowa „żyć”, ale tylko by zakomunikować „żyć nie ma” i utwierdzić narastające w trakcie wiersza przekonanie o trwającym stanie śmierci za życia, czy raczej życia w śmierci. W innym wierszu z tomu *Sezon Wojaczek* napisze: „Przez sen, przez ciebie / donoszę siebie / do twojej śmierci”⁴⁰.

Ostatnie dwa dystychy wiersza *Sezon* zawierają intertekstualne odwołanie do tragedii Shakespeare’a *Makbet*:

Tylko drzewa się ruszają
niepospolite ruszenie drzew
rodzą czarnego kota
który przebiega wszystkie drogi

W pierwszej scenie *Makbeta* na pustkowiu zjawiają się trzy wiedźmy, będące sprawczyniami mających się zdarzyć nieszczęść. Jednej z nich towarzyszy kot („Nie miaucz tak, idę już, kocurze!” – zwraca się ona do zwierzęcia⁴¹). Wiedźmy są pośredniczkami między światem ciemności i magii oraz ziemskim, posłanniczkami Hekate, pilnującymi, by dopełnił się los Makbeta⁴². Zbliżający się do murów zamku Dunsinanu Las Birnamski (posłaniec obwieszczał: „las drgnął / I ruszył z miejsca”⁴³) zwiastował jego śmierć. Przeznaczenie Makbeta naznaczone fatum musiało się wypełnić.

Przedstawiona w *Sezonie Wojaczka* okoliczność przebywania „ja” „na placu” nocą w deszczu staje się okazją by dostrzec znaki tragicznej przyszłości. Wypowiedź podmiotu: „drzewa się ruszają”,

³⁸ Mircea Eliade pisze, że „zanurzenie w wodzie oznacza regres do pierwotnego stanu bezforemności, powrót do stanu preegzystencji pozbawionej kształtów. [...] zanurzenie równoznaczne jest z ich [form] zniweczeniem”. Zob. Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, tłum. Magda i Paweł. Rodakowie (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009), 209-210.

³⁹ Kunz, „Więcej niż słowa. «Nie skończona krucjata» Rafała Wojaczka”, 289.

⁴⁰ Rafał Wojaczek, „Umiem być ciszą”, w *Wiersze*, wybrał i posłowiem opatrzył Tadeusz Pióro (Warszawa: PIW, 2004), 41.

⁴¹ William Shakespeare, *Makbet*, tłum. Stanisław Barańczak (Poznań: Wydawnictwo „W drodze”, 1992), 9.

⁴² W chacie w obecności Wiedźm i Hekate Trzecia Zjawia przepowiada los Makbeta: „Bądź jak lew władczy [...] Dopóki szturmem pod mur Dunsinanu / Nie dojdzie wrogi Las Birnamski”. Zob. Shakespeare, *Makbet*, 98.

⁴³ Shakespeare, 137.

Fot. 3. Instalacja „schodów Wojaczka” autorstwa Roberta Gilarskiego. Zdjęcie prywatne autorki.



„niepospolite ruszenie drzew” i widok „czarnego kota”, który ma związek z ciemnością i śmiercią⁴⁴, a zarazem zwiastuje nieszczęście, stają się, na wzór dramatu Makbeta, przepowiednią nieszczęść i sygnałami ciężącego nad poetą fatum. Tragiczny los oraz nadchodząca śmierć są, w domyśle czy przeczuciu „ja”, jego przeznaczeniem. W dodatku czarny kot „przebiega wszystkie drogi”, unaczniając nieuchronność i bezwyjściowość egzystencjalnej sytuacji. „Wyrok na mnie już zapadł” – napisał Wojaczek we wczesnym *Poemacie* opatrzonym datą 1964 roku⁴⁵. Poeta, zauważa Wojtyła, „nie mogąc uciec przeznaczeniu, czyni życie niemożliwym do życia”⁴⁶. Świadomość tragicznie naznaczonej przyszłości, zapisana już w debiutanckim tomie, towarzyszyła Wojaczekowi do końca życia. W zbiorze *Którego nie było* zamieszczony jest następujący dystych:

Musi być ktoś, kogo nie znam, ale kto zawładnął
Mną, moim życiem, śmiercią; tą kartką⁴⁷

Podobne słowa mógłby w zakończeniu tragedii wypowiedzieć również Makbet.

Cudak zauważał, że „wyobrażenia poetycka autora *Sezonu* ma charakter przede wszystkim wyobraźni językowej, dla której świat jawi się nie pod postacią przedmiotów, ale symbolizujących je zdarzeń semantycznych”⁴⁸. Tak właśnie jest w analizowanym wierszu *Sezon*, gdzie rzeczywistość przedsta-

⁴⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2000), 199-200.

⁴⁵ Rafał Wojaczek, „Poemat”, *Nie te czasy. Utwory nieznane* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2016), 7. Szczegółową interpretację *Poematu* Wojaczka przedstawił Konrad Wojtyła, *Anty-antychryst? Wojaczek religijny*, 260-292.

⁴⁶ Wojtyła, *Anty-antychryst? Wojaczek religijny*, 231.

⁴⁷ Rafał Wojaczek, „Musi być ktoś”, w *Wiersze*, wybrał i posłowiem opatrzył Tadeusz Pióro (Warszawa: Wydawnictwo PIW, 2004), 262.

⁴⁸ Cudak, *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka*, 82.

wiona w postaci elementów topografii zadrzewionego placu odsyła do intertekstualnych nawiązań, które w dialogicznych relacjach odsłaniają psychosferę lirycznego „ja”. Co jednak się stanie, gdy wiersz jako instalacja odczytany zostanie na schodach parku w otoczeniu drzew i w towarzystwie przebiegających kotów? Jak zmienia się percepcja tekstu Wojaczka na mikołowskich Plantach?

W instalacji wersy *Sezonu* zostały zapisane na podstopnicach parkowych schodów. Wchodząc, można odczytywać kolejne linijki wiersza⁴⁹. Forma graficzna utworzona pierwotnie przez Wojaczka i wydrukowana następnie na stronie w tomiku została tym samym przetransponowana na topografię terenu, na stopnie, po których można wejść wyżej. Każdy wers stał się schodem, można powiedzieć, bruzdą wytyczoną w terenie. Ujawnia się dzięki temu związek zapisu wiersza z pierwotnym znaczeniem pisma. Słowo „wiersz” pochodzi od łacińskiego *versus* W polszczyźnie przez wieki nazwą „wiersz” obejmowano zarówno linijkę tekstu (dzisiejszy wers), jak i cały utwór wierszowany⁵⁰. Jeszcze w 1912 roku Kazimierz Wóycicki, pisząc o wierszach, miał na uwadze wersy („Środkowe przepołowienie wierszy, zwane średniówką” – notował⁵¹). W drugiej połowie dwudziestego wieku w polskich badaniach wersologicznych przyjęto, że „wers jest podstawową jednostką strukturalną wiersza”⁵², jak pisała Lucylla Pszczołowska. W nowszych badaniach, opartych nadal na teorii prozodyjnej, wers, jak ujmuje to Adam Kulawik, „to segment tekstu zawarty pomiędzy kolejnymi pauzami wersyfikacyjnymi, które są dla niego konstytutywne”⁵³.

Łacińskie słowo *versus* znaczy ‘bruzda, linia, szereg’, czasownik *versō* oznacza ‘często obracać, kręcić, zwracać, toczyć, przewracać’⁵⁴. Derrida wywodzi zapis wiersza w postaci pisma liniowego z kultury agrarnej:

Bruzda [*sillon*] to linia, ślad zostawiany przez rolnika: droga – *via rupta* – rozłupana przez lemiesz pługa. Bruzda rolnictwa, jak sobie przypominamy, otwiera naturę na kulturę. A wiadomo również, że pismo rodzi się wraz z rolnictwem, które nie może się obyć bez osiadłości⁵⁵.

Instalacja przedstawiająca wiersz Wojaczka w bruzdach schodów na wzniesieniu parkowym przypomina o pierwotnym związku zapisu pisma liniowego, wzorowanego na uwidaczniających się skibach ziemi, układających się w równe szeregi przeoranego pola. „Schody Wojaczka” nawiązują ponad czasem relację ze źródłową tradycją, przywołują ją jako kontekst

⁴⁹ Topograficznego zapisu *Sezonu* Wojaczka na schodach w mikołowskim parku nie można łączyć z formalno-wersyfikacyjnym zagadnieniem „schodków” wierszowych (np. Majakowskiego), gdzie wers zostaje rozbity na kilka linijek graficznych, napisanych na różnych poziomach. Wiersz Wojaczka w instalacji odtwarza bowiem układ formy z edycji książkowej, w której nie występuje „schodkowe” rozłamanie wersu. Na temat „schodków” w rozczłonkowaniu wersu zob. Lucylla Pszczołowska, „Wers”, w *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*. Cz. 1. *Rytmika*, red. Jerzy Woronczak (Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1963), 84-85; Witold Sadowski, „Schodki”, w *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2004), 148-151.

⁵⁰ Wioletta Bojda, Aleksander Nawarecki, „Wiersz”, w *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2018), 507-511.

⁵¹ Kazimierz Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1960), 69.

⁵² Pszczołowska, „Wers”, 82.

⁵³ Adam Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej* (Kraków: Wydawnictwo Antykwa, 1999), 55.

⁵⁴ *Słownik łacińsko-polski*, oprac. Kazimierz Kumaniecki (Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2001), 452-453. Czasownik *versō* oznacza także między innymi: ‘wykładać, wyjaśniać; rozmyślać, rozważać; miotać, niepokoić, męczyć, dręczyć’, co także, można przyjąć, wiąże się z wierszem.

⁵⁵ Derrida, *O gramatologii*, 366-367.

współczesnej kultury. Wers tekstu wpisuje się w obszar ziemi. Szeregi schodów, wyznaczając linie wersów, odtwarzają zapis wiersza, pierwotne pismo mowy.

Robert Gilarski w artystycznym zamyśle zadbał, by wizualizacja wiersza na „schodach Wojaczka” odtwarzała autorską formę *Sezonu* z utrzymaniem delimitacji tekstu utrwalonej w tomiku. Zachowane zostały pauzy między strofoidami, czy raczej linijki puste⁵⁶, dzięki czemu utwór w wyniku transpozycji nie został przekształcony w formę stychiczną. Zapis typograficzny wydrukowany w książce został w artystycznym przetworzeniu zastąpiony zapisem piktorialnym na stopniach w parku, z tą różnicą, że uległ graficznemu wyśrodkowaniu. Zabieg ten, który okazał się niezwykle fortunny zarówno dla efektów obrazowych, jak i percepcyjnych, koncentruje słowa w osi przebiegu spaceru. Odczytując tekstową wizualizację w trakcie wchodzenia po schodach, otrzymujemy przewidziane w strukturze wiersza delimitacyjne pauzy, momenty chwilowego zawieszenia lektury i toku myśli. Podobnie jak w trakcie odczytywania wiersza opublikowanego w książce, w przestrzeni publicznej parku następuje „wydarzenie lektury”⁵⁷. „Dążąc od wersu do wersu – pisze Artur Grabowski o aktualizacji typograficznej – wciąż kończy się i zaczyna proces czytania, wciąż kończy się i zaczyna wiersz”⁵⁸. Parafrazując, można powiedzieć, że w mikołowskiej instalacji, dążąc od stopnia-wersu do stopnia-wersu, wciąż kończy się i zaczyna proces czytania, kończy się i zaczyna wiersz.

Warto jednak podkreślić, że schody wbudowane w rozległą przestrzeń zbocza na Plantach nie są równej wielkości, część schodów jest krótsza, przez co przechodzi się przez nie szybciej, część zaś ma charakter szerokiego podestu, przejście przez nie zajmuje więcej czasu. Przejście po nich jest więc zróżnicowane, pokonywanie terenu następuje nieregularnie, co wpływa na odczytywanie wiersza. Architektura schodów generuje proces lektury, wydłużając pewne pauzy między strofoidami. W wizualizacji na przykład miejsce dwu części tekstu:

Jest ciemno
jest ciemno jak najciemniej
mniej nie ma
Nie ma spać
Nie ma oddychać
Żyć nie ma

przypadło na stopnie szerokie, co sprawiło, że odległość między stopniami-wersami stała się większa. Wpływa to na odbiór tekstu, sprzyja pogłębionej refleksji skupionej na niejako wyodrębnionej linijce. Każdy z wersów percypowany jest autonomicznie, rozciągając czas rodzących się emocji. Słowa podmiotu odkrywane na schodach wydają się jeszcze bardziej dramatyczne i tragiczne. Wchodzenie w górę i odczytywanie *Sezonu* prowadzi, zgodnie z zamysłem instalacji Gilarskiego, wprost do muralu z podobizną Wojaczka, czyniąc lekturę wiersza silnie osadzoną w kontekście biograficznym⁵⁹.

⁵⁶ Na temat linijki pustej zob. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, 109-113.

⁵⁷ Artur Grabowski, *Wiersz. Forma i sens* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1999), 84.

⁵⁸ Grabowski, 44.

⁵⁹ Biograficzny kontekst pogłębia dodatkowo umiejscowienie muralu z podobizną Wojaczka obok szkoły, do której uczęszczał poeta. W sąsiedztwie znajduje się także obecny budynek Instytut Mikołowski im. Rafała Wojaczka.



Fot. 4. Instalacja „schodów Wojaczka” autorstwa Roberta Gilarskiego. Zdjęcie prywatne autorki.

Wersy *Sezonu* kolejno dodawane do siebie w czasie lektury książkowej oraz wchodzenia po schodach układają się w połączony szereg linii czy bruzd umiejscawiających tekst. Inaczej jednak w obu rodzajach aktywności odbioru kształtuje się przestrzeń semiotyczna wiersza. Lektura na stronie książki przebiega szybciej, pauzy są niemal niezauważalne w trakcie przenoszenia wzroku do kolejnej, wydrukowanej linijki tekstu. Spacer po rozłożystych, nieregularnych schodach na Plantach spowalnia lekturę, daje czas na refleksję, w większym stopniu usamodzielnia wersy, silniej wyodrębnia emocyjne skupienia zawarte w częściach wiersza. W tradycyjnej lekturze książkowej przestrzeń międzywersowa wypełnia się, zauważa Grabowski, „napęciem semantycznym wersów sąsiednich i tu tworzą się nowe, »trzecie« znaczenia”⁶⁰. W instalacji większa i nieregularna odległość między schodami-wersami sprawia, że przestrzeń międzywersowa rozciąga się, spotkanie z kolejną linijką tekstu następuje później, umożliwiając bardziej intensywną i zróżnicowaną grę semantyczną. Przez powiązanie odbioru *Sezonu* z topografią terenu w mikołowskim parku mogą ujawnić się więc nie tylko „trzecie” ale i „czwarte” znaczenia.

Percepcja wiersza wolnego, przedstawionego w formie graficznej na stronie książki, wymaga odczytywania w ruchu pionowym w dół. Konieczność tę Grabowski tłumaczy następująco:

O ile w wierszu numerycznym efekty wersyfikacyjne osiągało się na przestrzeni wersu – w poziomie, o tyle wiersz wolny zyskał otwartość (łączliwość) kosztem spójności (i wewnątrztekstowej niezależności), co pozwoliło uzyskiwać efekty wersyfikacyjne między wersami, często kilkoma – w pionie. Lektura **pionowa** tekstu-wiersza należy odtąd do koniecznych warunków rozumienia. Powszechność tego zjawiska spowodowała, że stało się to wręcz normą współczesnej świadomości wiersza⁶¹.

⁶⁰ Grabowski, *Wiersz. Forma i sens*, 78.

⁶¹ Grabowski, 45.

Sezon Wojaczka zgodnie z tą świadomością odczytujemy w tomiku wertykalnie, percypujemy treść kolejnych wersów, grupowanych w strofoidach. Przesuwamy wzrok w dół strony, koncentrując uwagę na frazach emocyjnego skupienia, charakterystycznych dla wiersza w typie różewiczowskim. „Krótkie linijki takiego wiersza – pisze Grabowski – prowadzą naszą uwagę w pionie, idziemy po śladach jakiegoś procesu”⁶². W *Sezonie* poznajemy sytuację psychotyczną „ja”, jego poczucie nietożsamości, pragnienie nieistnienia, wreszcie lęk wywołany odkryciem ciężącego na nim fatum. Lektura pionowa wzmocniona efektami powtórzenia, paralelizmu i anafory stopniowo pozwala dostrzec nasilające się sygnały destabilizacji psychicznej podmiotu, podążającego niejako drogą w dół ku sezonom piekła. Tymczasem wizualizacja wiersza na schodach w Mikołowie narzuca poprzez topografię terenu lekturę wertykalną w górę. Idąc wzwyż, odczytujemy wiersz w ruchu wznoszącym, przesuwając wzrokiem z podstopnicy na podstopnicę. Różnica trybu percepcji tekstu ma zasadnicze znaczenie dla interpretacji liryku Wojaczka. Zmiana lektury pionowej „w dół” na lekturę „w górę” zdeterminowana zostaje odniesieniami symbolicznymi, co wpływa na semantykę tekstu. Wiersz czytany na stronie książki, przywołujący intertekstualne nawiązanie do *Sezonu w piekle*, kształtuje przekonanie o pogrążaniu się wewnętrznym podmiotem, o podążaniu w dół, do śmierci. Staje się ona nieunikniona, bo została mu pisana i przepowiedziana znakami, co sprawia, że nie ma żadnej nadziei, jest tylko czarna, naznaczona mortalnie przyszłość. Wizualizacja na schodach w parku, wymuszająca lekturę „do góry”, do horyzontu wzgórze, przypominająca raczej „schody do nieba”, otwiera wiersz mikołowskiego poety na problematykę transcendencji. „Bóg – pisał Wojtyła – [...] jest jedną z głównych figur w poezji Wojaczka, a kwestie religijne są fundamentalne dla zrozumienia całego dzieła i ukrytych w nim sensów”⁶³. *Sezon*, jako młodzieńczy utwór otwierający debiutancki tom poezji, wprowadzał najważniejsze zagadnienie tej twórczości, którym jest śmierć. Instalacja w Mikołowie aktualizuje drugi, wyłaniający się z późniejszych utworów, problem teologii i eschatologii. „Centralną figurą w twórczości Rafała Wojaczka jest »śmierć«, drugą, bez której nie sposób mówić o pierwszej, »Bóg«” – pisał Wojtyła. Autor pracy *Anty-Antychryst?* zaznaczał, że „Wojaczek był »poetą religijnym«, więc jego twórczość daje się – a nawet powinno – odczytywać jako »religijną«”⁶⁴. Taką perspektywę interpretacji zarysowuje dzisiaj wizualizacja *Sezonu* w mieście urodzenia poety, trudno jednak było doszukiwać się jej w utworze wydrukowanym w tomiku.

Usytuowanie instalacji wiersza *Sezon* na schodach mikołowskich Plant wprowadza dodatkowe znaczenia i dokonuje, powiedziałby Grabowski, semiotyzacji kontekstu⁶⁵. „Forma dzieła sztuki – tłumaczy – przenosi się na zewnątrz, dematerializuje się w samej przestrzeni semiotycznej, która przez to nasiąknięcie nabiera niespotykanej dotąd mocy kreacyjnej”⁶⁶. Przestrzeń semiotyczną dla artystycznej wizualizacji wiersza Wojaczka tworzą drzewa oraz schody parkowe zlokalizowane w Mikołowie. Co ciekawe, być może prototyp schodów z wiersza (których w istocie nie ma, bo jest tylko poręcz) znajduje się na terenie Kliniki Psychiatrycznej Akademii Medycz-

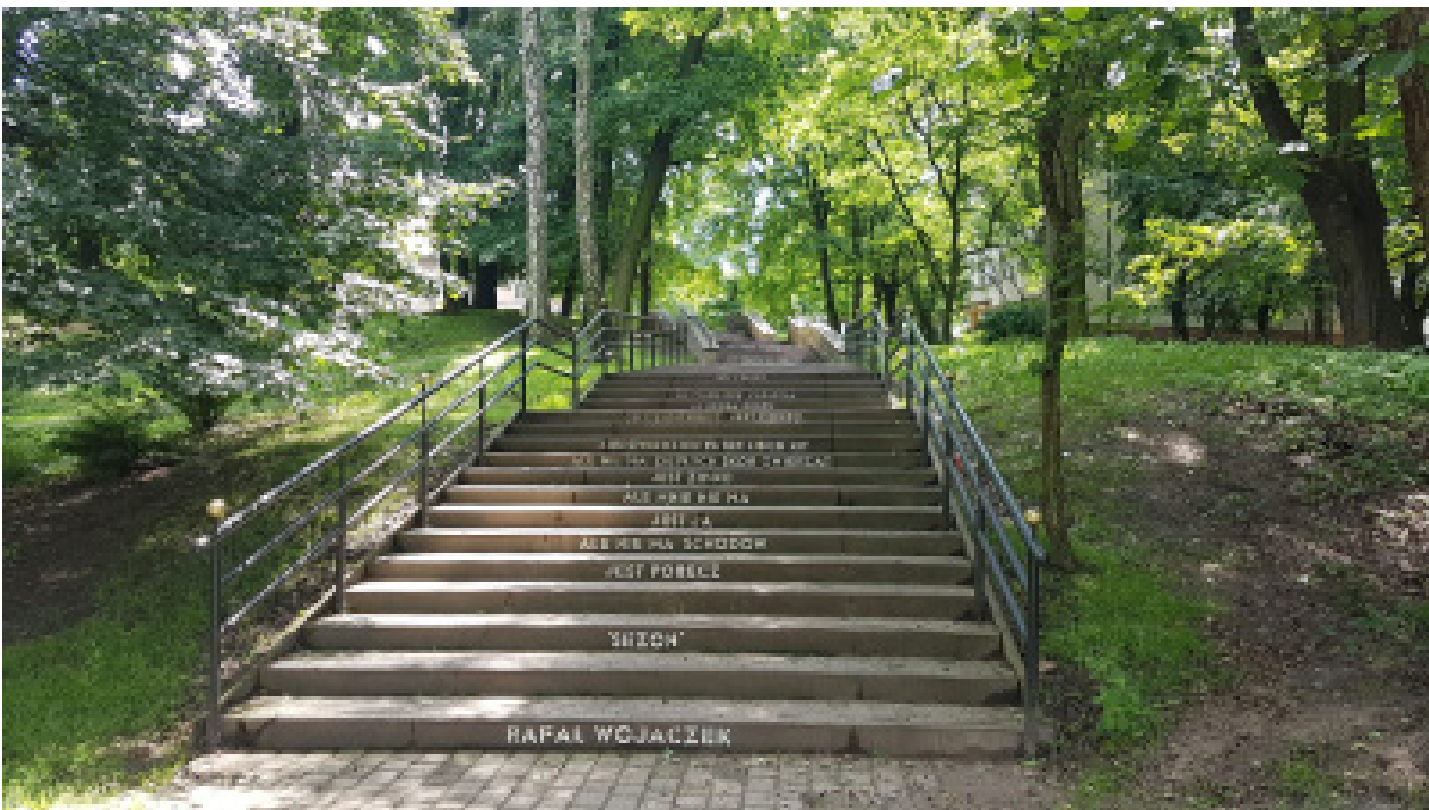
⁶² Grabowski, 77.

⁶³ Wojtyła, *Anty-antychryst? Wojaczek religijny*, 107. Wojtyła zwraca uwagę, że „poeta ze Śląska jawi się spadkobiercą i świadomym kontynuatorem tradycji teologicznej, którą nie tylko się inspirował, ale też twórczo, nierzadko bluźnierczo, ją rekontekstualizuje i zniekształca. Ewokuje myślenie sakralne, a w ślad za tym »przepisanie« tej tradycji za pomocą wątków profanicznych; restytucja *sacrum* odbywa się z kolei głównie przez negację” (s. 11).

⁶⁴ Wojtyła.

⁶⁵ Grabowski, *Wiersz. Forma i sens*, 60.

⁶⁶ Grabowski, 59.



nej we Wrocławiu. Pertek wskazuje jako komentarz do dwuwiersu „Jest poręcz / ale nie ma schodów” fragment poematu prozą *Sanatorium*, w którym główny bohater, uchodzący za *alter ego* Wojaczka („ja” życiowe poety w ujęciu Łukasiewicza), opowiada o schodach, które nie istnieją:

Z tej strony budynku miano kiedyś przebić w ścianie nowe wejście, mające służyć ku wynoszeniu zmarłych do kostnicy mieszczącej się nieopodal w osobnym budynekczku. [...] Oto wybito w ścianie otwór, wmurowano dwie żelazne belki mające stanowić podparcie podestu schodów, [...] ale w trakcie prac zmieniła się dyrekcja [...] otwór zamurowano, belki sterczące z murów zostawiając, gdyż nie przeszkadzały, a nawet okazywały się przydatne do trzepania chodników⁶⁷.

Dla interpretacji *Sezonu* właściwie nie jest istotne, czy schody, których nie ma, były zlokalizowane we Wrocławiu. Interesujące natomiast jest działanie semiotyzacji kontekstu. Nawet jeśli sytuacja liryczna utworu wyrastała z doświadczeń w klinice psychiatrycznej, to znajdująca się w Mikołowie instalacja „schodów Wojaczka” niejako zawłaszcza i przywłaszcza świat przedstawiony *Sezonu*. Słowa z wiersza: „Jest poręcz / ale nie ma schodów”, „na placu”, „Tylko drzewa się ruszają”, „czarnego kota / który przebiega wszystkie drogi” zostają w wyniku artystycznego działania topograficznie wpisane w obszar Plant. *Sezon* stał się tym samym własnością Mikołowa, został ulokowany w rodzinnym mieście Wojaczka, przypominając mieszkańcom postać tragicznego poety.

Materialna obecność „schodów Wojaczka” w obszarze parku, typograficznie wizualizująca tekst „Jest poręcz / ale nie ma schodów”, z pewnością może być rozpatrywana jako prowokacja artystyczna. Ingeruje ona nie tylko w percepcję tekstu, ale przede wszystkim w utrwalone przyzwyczajenia odbioru wiersza. Spotkanie *Sezonu* na schodach w parku jest zaproszeniem

⁶⁷ Rafał Wojaczek, *Sanatorium* (Wrocław: Biuro Literackie, 2010), 75-76.

do lektury intersemiotycznej, otwartej na kontekst miasta, włączającej topografię okolicy do konotowanych znaczeń. Jednocześnie jest interwencją w sam proces lektury i poznawania struktury utworu literackiego, jego formy, wewnętrznej architektoniki. Bruzdy schodów wkraczają jako proceder w stan wersyfikacyjnych oczekiwań, zaburzają pojęcie grafemicznej tekstury utworu. „Schody” wreszcie odwracają tradycyjny, mówiąc za Ingardenem, „porządek następstwa” typowy dla odbioru dzieła literackiego. Przejście po stopniach wzwyż, będące analogonem lektury, objawia się jako metanoja.

Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. „Rafał Wojaczek. Metafizyka zagrożenia”. W *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Zredagowane przez Romuald Cudak i Maciej Melecki, 93-101. Katowice-Mikołów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Mikołowski, 2001.
- Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego. Warszawa: Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, 1980.
- Błoński, Jan. „Inne lęki, inne bajki”. W *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Zredagowane przez Romuald Cudak i Maciej Melecki, 87-92. Katowice-Mikołów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Mikołowski, 2001.
- Bojda, Wioletta; Nawarecki, Aleksander. „Wiersz”. W *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, 507-511. Zredagowane przez Zbigniew Kałużek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2018.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Słownik symboli*, przetłumaczone przez Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2000.
- Cudak, Romuald. *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Derrida, Jacques. *O gramatologii*, przetłumaczone przez Bogdan Banasiak. Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2011.
- Dybel, Paweł. *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje o polskich poetach współczesnych*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2019.
- Eliade, Mircea. *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przetłumaczone przez Magda i Paweł Rodakowie. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Grabowski, Artur. *Wiersz. Forma i sens*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1999.
- Karpowicz, Tymoteusz. „Debiuty. Rafał Wojaczek”. *Poezja*, nr 1 (1965): 65.
- . „Sezon na ziemi”. W *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Zredagowane przez Romuald Cudak i Maciej Melecki, 131-153. Katowice-Mikołów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Mikołowski, 2001.
- Kierc, Bogusław. *Rafał Wojaczek. Prawdziwe życie bohatera*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2007.
- Komendant, Tadeusz. „Przywracanie symetrii. O poezji Rafała Wojaczka”. W *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Zredagowane przez Romuald Cudak i Maciej Melecki, 102-112. Katowice-Mikołów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Mikołowski, 2001.
- Kulawik, Adam. *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*. Kraków: Wydawnictwo Antykwa, 1999.
- Kunz, Tomasz. „Liryka Rafała Wojaczka: przemiany podmiotu poetyckiego”. W *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Zredagowane przez Romuald Cudak i Maciej Melecki, 217-245. Katowice-Mikołów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Mikołowski, 2001.
- . „Więcej niż słowa. «Nie skończona krucjata» Rafała Wojaczka”. W *Interpretować*

- dalej. *Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945-1989*, 285-294. Zredagowane przez Anna Kałuża, Alina Świeściak. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011.
- Łukasiewicz, Jacek. „Liryka Rafała Wojaczka”. W *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Zredagowane przez Romuald Cudak i Maciej Melecki, 162-171. Katowice-Mikołów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Mikołowski, 2001.
- Mitosek, Zofia. *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Niewiadomski, Andrzej. „Wojacek: nieuchwytna cielesność, nieuchwytnie ciało poezji”, *Kresy*, nr 4 (2007): 69-90.
- Pertek, Grzegorz. „«Jest ja, ale mnie nie ma» – granica poetyckiego szaleństwa Rafała Wojaczka”. *Przestrzenie Teorii*, nr 16 (2011): 205-235.
- Pszczołowska, Lucylla. „Wers”. W *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*. Cz. 1. *Rytmika*. Zredagowane przez Jerzy Woronczak. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1963.
- Richard, Jean-Pierre. *Poezja i głębia*. Przetłumaczone przez Tomasz Swoboda. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2008.
- Rimbaud, Arthur. „List do Jerzego Izambarda, Charleville, (13) maj 1871”. Przetłumaczone przez Julia Hartwig, Artur Międzyrzecki, 300-301. W *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje*. Listy, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył Artur Międzyrzecki. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993.
- . „Sezon w piekle”. Przetłumaczone przez Artur Międzyrzecki. W *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje*. Listy, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył Artur Międzyrzecki, 157-197. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993.
- Sadowski, Witold. *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2004.
- Shakespeare, William. *Makbet*. Przetłumaczone przez Stanisław Barańczak. Poznań: Wydawnictwo „W drodze”, 1992.
- Słownik łacińsko-polski*. Oprac. Kazimierz Kumaniecki. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2001.
- Wojacek, Rafał. *Nie te czasy. Utwory nieznanne*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2016.
- . *Reszta krwi*. Zredagowane przez Maciej Melecki. Mikołów: Instytut Mikołowski, 1999.
- . *Sanatorium*. Wrocław: Biuro Literackie, 2010.
- . *Wiersze*. Wybrał i posłowiem opatrzył Tadeusz Pióro. Warszawa: Wydawnictwo PIW, 2004.
- Wojtyła, Konrad. *Anty-antychryst? Wojacek religijny*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2021.
- Wojtynek-Musik, Krystyna. *Terra rhetorica w poezji Rimbauda*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- Wóycicki, Kazimierz. *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1960.

SŁOWA KLUCZOWE:

Rafał Wojaczek

Sezon

W I E R S Z W O L N Y

ABSTRAKT:

Artykuł odwołuje się do pracy *street art* Roberta Gilarskiego znajdującej się na Plantach w Mikołowie, w której dokonano wizualizacji wiersza Rafała Wojaczka *Sezon*. Instalacja prezentuje utwór mikołowskiego poety zapisany na stopniach parkowych schodów. Autorka artykułu interpretuje utwór, a następnie rozważa różnicę między semantyką formy *Sezonu* utrwaloną w druku oraz w pracy *street art*. Zwraca uwagę na wpływ topografii terenu, analizuje transpozycję formy wiersza w zapis piktorialny, gdzie istotną rolę pełnią schody-wersy. Najbardziej radykalna zmiana zachodzi w trybie lektury wertykalnej, wyznaczonej kierunkiem wchodzenia po stopniach-wersach „do góry”. Zmiana wersyfikacyjnych oczekiwań nie pozostaje bez konsekwencji dla interpretacji utworu. Odwrócony porządek odczytywania wiersza w instalacji ma znamiona prowokacji artystycznej i objawia się jako metanoja.

wers

instalacja

street art

WIZUALIZACJA WIERSZA

NOTA O AUTORCE:

Joanna Dembińska-Pawelec – dr hab. prof. UŚ. Pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Prowadzi badania z zakresu poezji współczesnej, genologii oraz interferencji literatury i sztuki. Autorka książek: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (1999), *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (2006), „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak) (2010), *Arabeska. Szkice o poezji* (2013). Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Acta Universitatis Lodzensis”, „Ruchu Literackim”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”.

Świadomość wersu*

Agnieszka Waligóra

ORCID: 0000-0002-4316-9207

Kacper Bartczak

ORCID: 0000-0002-7284-9930

*Praca finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2018–2022, jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant” nr DI2017/008947: „Nowy autotematyzm? Meta-refleksja w poezji polskiej po roku 1989”.

W celu odświeżenia kwestii samoświadomości twórczej i badawczej w polskiej humanistyce istotne jest nie tylko dostrzeżenie, zmapowanie i zinterpretowanie metarefleksyjnych wątków we współczesnej literaturze, ale i podjęcie dyskusji z aktywnymi uczestnikami życia naukowego i artystycznego. Dyskusja ta ma w zamierzeniu rozszerzać refleksję nad różnorodnymi definicjami i sposobami funkcjonowania wątków autotematycznych w polu humanistyki, które są nieredukowalne do poziomu zobiektywizowanej analizy. Niniejsza rozmowa, której bohaterem jest dr hab. prof. UŁ Kacper Bartczak – amerykańista, poeta i tłumacz – może stanowić pierwszy krok ku otwarciu owej problematyki.

Agnieszka Waligóra: Zaczniemy rozmowę od spraw podstawowych. Czym w ogóle jest według Pana (samo)świadomość twórcza?

Kacper Bartczak: Myślę, że termin ten można rozumieć dwojako: klasycznie i – nazwijmy to – może teraz roboczo – procesualnie. Przez rozumienie klasyczne rozumiem narastającą w artyście latami świadomość tego, co zrobił, co udało mu się ukształtować, na jakie problemy trafił i jak je rozwiązał, jak te rozwiązania – a zatem również poszczególne dzieła, które są właśnie tymi rozwiązaniami – wpłynęły na jego jaźń i osobowość. W tym rozumieniu pojawi się w końcu perspektywa najszersza i będzie nią życie twórcze – pojawi się pewien byt, mianowicie człowiek-artysta, który przeżył swoje życie twórczo i sprawił, że jego dzieło (ciąg dzieł) wplotło się w to, co teraz nazywa się jego życiem (jego biografią); co zespoliło się z tym czymś. Tutaj świadomość twórcza będzie tożsama z życiem. W tej kwestii moim przewodnikiem jest Alexander Nehamas, autor książek podejmujących problematykę szeroko rozumianej autokreacji podmiotowej. Problematyka ta wywodzi się z amerykańskiego romantyzmu i była twórczo przetwarzana amerykańskich pragmatystów: Williama Jamesa, Jamesa Deweya, Richarda Rorty'ego, Richarda Shustermana, a także właśnie Nehamasa, choć jego związki z pragmatyzmem są niezwykle luźne (Nehamasowi o wiele bliżej do Nietzschego niż do Deweya i Jamesa)¹.

Koncepcje odnajdywane u tych filozofów różnią się między sobą, ale ich wspólnym mianownikiem jest przekonanie o zwrotności form działania w materialnym świecie oraz – co oddziela ich od całej rodziny podejść Deleuzjańskich – kształtującego się podmiotu. Podmiotu jako ja-koś pomyślanej osobności od otoczenia, pomyślanego konturu, który dzięki temu oddzieleniu może podjąć inne – nowe, ciekawsze, bogatsze – formy interakcji ze światem. Życie twórcze, życie w sztuce – to pewien podgatunek tak rozumianej autokreacji. Nie chcemy bowiem w żaden sposób uprzywilejowywać owego typu twórczej autokreacji (gest taki byłby beznadziejnie romantyczny).

Drugie rozumienie (samo)świadomości twórczej jest natomiast pewnego rodzaju przeniesieniem tego, co opisałem powyżej, na skalę pojedynczego dzieła. Pojedyncze dzieło to przestrzeń działania, która wytworzy w końcu własną samoświadomość; będzie to rodzaj świadomości przynależnej dziełu jako zdarzeniu, jako pewnej pojedynczości i nieoznaczoności istniejącej w świecie na przekór różnym konwencjom i regularnościom (jest to podejście dekonstrukcyjne, zgodne z Derridowskim rozumieniem literatury jako szczególnej instytucji stale podważającej własną instytucjonalność²). Podejście to jest nadal żywe, odnajduję je na przykład u przekładanego przeze mnie niedawno Charlesa Bernsteina, który z kolei odczytuje je jako późną kontynuację intuicji Edgara Allana Poego³. Fakt, iż tę nieoznaczoność najsilniej skontekstualizował Jacques Derrida pokazuje tylko, że dekonstrukcja to było – i jest – coś o wiele ciekawszego i szerszego niż efemeryczna akademicka moda).

¹ Nawiązuję do dwóch książek Aleksandra Nehamasa: Alexander Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature* (Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1985) oraz Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness: the Place of Beauty in the World of Art* (Princeton: Princeton University Press, 2007).

² Jacques Derrida, „This Strange Institution Called Literature” (an Interview with Jacques Derrida), w *Acts of Literature*, red. Derek Attridge (London: Routledge, 1992), 33-75.

³ Charles Bernstein, „The Pataquerical Imagination: Midrashic Antinomianism and the Promise of Bent Studies”, w *Pitch of Poetry* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 299-344. Tekst ten był też podstawą wykładu wygłoszonego przez poetę w czasie jego wizyty na Uniwersytecie Łódzkim w listopadzie 2014 r.

Można zapytać – ale jaka jest zawartość tej świadomości? Jakie znaczenia ona obejmuje? Czy jest to zespół znaczeń stworzonych raz na zawsze? Odpowiedziałbym tak: będzie to świadomość przynależna kolejnym aktom odczytania dzieła (dokonywanym przez różnych czytelników); na jeszcze innym poziomie będzie to rodzaj zaprojektowanej przestrzeni estetycznej i poznawczej, która będzie przynależna autorowi, ale nie do końca tożsama z jego zwyczajną tożsamością empiryczną. Może to, co tutaj staram się powiedzieć, będzie trochę jaśniejsze, jeśli powołam się na fakt, że czytelnik często jest w stanie zaproponować nowe odczytanie dzieła – inne, może nawet ciekawsze od tych, których w jakiś sposób był świadomy autor, kiedy tworzył dane dzieło, obiekt itd. Albo jeszcze inaczej – samemu autorowi będą dane kolejne odczytania „znaczenia” danego dzieła.

Owa samoświadomość procesualna to, podsumowując, pojawiający się w trakcie aktu twórczego zbiór tendencji, wektorów (Charles Olson, idąc tropem romantyczno-pragmatystycznym, pisał o wersji projektywistycznym⁴), węzłów różnego rodzaju napięć, które dzieło będzie jakoś próbowało rozwiązywać i którymi ta przestrzeń będzie się karmić. Jackson Pollock przeszedł do historii nie tylko ze względu na fakt, że w pewnym momencie zainteresowały się nim mainstreamowe media (w 1949 roku magazyn „Life” przeprowadził wywiad z malarzem, poparty sesją zdjęciową dającą pogląd na jego metodę pracy) i że zainteresował się nim wybitny krytyk Clement Greenberg, ale dlatego że udało mu się doprowadzić do końca, podsumować, skoncentrować, ale też przez to pchnąć na nowy tor tradycję myślenia o intencji w akcie twórczym, która sięga Samuela Taylora Coleridge’a i jego „formy organicznej”. Jest to tradycja, która stara się łączyć intencję z intuicją, a która w XX wieku przechodzi w eksperyment polegający na oddaniu płynnej interakcji zachodzącej między podmiotem a środowiskiem. Można by więc powiedzieć, że – na poziomie mikro, w obrębie przestrzeni jednego dzieła – samoświadomość ta to rodzaj spontanicznie się rodzącej i utrzymującej przy życiu otwartej intencjonalności (czyli takiej, w której intencja współgra z intuicją), która cieszy się właśnie swoją żywotnością i otwartością. W takim ujęciu przestrzeń dzieła staje się więc przestrzenią ewoluującą i jednocześnie wspierającą ową spontaniczność; pewnego rodzaju sprzyjającym środowiskiem. Być może ten punkt rozwinie jeszcze poniżej.

Jest Pan aktywny zarówno na polu artystycznym – poetyckim, przekładowym – jak i badawczym i krytycznym. W kontekście samoświadomości poetyckiej, o której rozmawiamy, nasuwa to interesujące problemy. Czy świadomość twórcza jest różna dla pisarza i dla badacza? Do pytania tego skłania przede wszystkim Pana ostatnia książka naukowa, czyli *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*⁵. Rozprawa ta pełna jest wątków świadomościowych. Przedstawia Pana prywatne poglądy na literaturę (choćby w o autobiograficznym wstępie czy końcowej eksplikacji własnych tekstów), łącząc je z podejściem naukowym, a więc, przynajmniej w tradycyjnym ujęciu, zobiektywizowanym. Jest Pan więc jednocześnie tłumaczem, poetą i badaczem – a może role akademika i literata traktuje Pan rozłącznie?

⁴ Charles Olson, *Projective verse* (New York: Totem Press, 1959).

⁵ Kacper Bartczak, *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2019).

Podoba mi się, że zaczyna Pani od „twórczej świadomości badacza”. Korporatyżacja humanistyki stara się usunąć na dalszy plan fakt, że trudno jest uprawiać humanistykę naukową, kompletnie pomijając element psychologii twórczej. Badacz literatury jest też twórcą – powinien wykazywać się wrażliwością, spostrzegawczością, pomysłowością w łączeniu wątków niemal w takim samym stopniu, w jakim musi posługiwać się rzetelnością, sprawdzalnością, logiką. Korporatyżacja humanistyki usuwa element twórczy, ponieważ czyni z humanisty maszynką do pisania. A twórczość jest niemechaniczna – tworzenie jest czymś innym niż produkowanie. Produkcja zdarza się przy spełnieniu pewnego zbioru warunków materialnych, a twórczość – już nie. Innymi słowy: warunków do zaistnienia aktu twórczego nie da się do końca przewidzieć, skalkulować, zaaranżować. Co więcej, przymuszenie do tworzenia prowadzi w dalszej perspektywie do wyjałowienia tej tkanki, która za twórczość (również badawczą) odpowiada.

Nie chcę przez to powiedzieć, że badanie naukowe jest dokładnie tym samym, co działanie twórcze, działanie w sztuce. Tego rodzaju stwierdzenie byłoby nadużyciem. Czynności badawcze podlegają innym wymaganiom niż twórcze; oba typy czynności mają swoje rygory, z tym że aktywność twórcza pewnie tym różni się od badawczej, że jest wolnością odnajdywania rygorów własnych. Ale czynności badawcze muszą zawierać element twórczy – czyli nie do końca „produkcyjny” (w nakreślonym już sensie).

Przez wiele lat uprawiałem naukę, pisałem wiersze, a później do tych czynności dołączyłem przekład poetycki. I przez wiele lat nad niczym się nie zastanawiałem. Pewnie dlatego, że młodość nie musi się zastanawiać nad takimi rzeczami jak wielość swoich zaangażowań. Ale do sedna – byłoby chyba jakimś szaleństwem, traktować tego rodzaju aktywności, znajdowane u jednego człowieka, jako obszary osobne. Myślę, że chodzi o wytworzenie pól przyległych, pokrewnych; funkcjonalnie i instytucjonalnie różnych, natomiast psychologicznie i poznawczo się wspomagających, nawzajem się odświeżających. Oczywiście, że tu jest pewnego rodzaju ryzyko, może nawet życiowe ustępstwo – bo, być może, daną energię dałoby się silniej skoncentrować, gdyby skupić ją na jednym polu działania? Ale ja tego nie potrafiłem. W pewnym momencie zrozumiałem, że to byłoby jak sztuczna amputacja. Sztuczna i niepotrzebna. I myślę, że nie chodzi o pójście na kompromis, tylko o samą naturę myślenia. W moim pisaniu o literaturze oraz w moich utworach literackich ścierają się ze sobą podobne zestawy pytań i problemów... Tylko dzieją się inaczej, na innych szybkościach, z inną dynamiką... Przestrzeń literacko-twórcza – to przyspieszenia, kondensacje, projekcje, wybiegi w przyszłość, które zestawiają z tyłu mnie jako badacza. Przynajmniej taką mam nadzieję. Ale jednego jestem pewien: te pola zasilają się nawzajem. Nie do końca rozumiem mechanizmy i kanały tych zasileń, ale może też nie muszę ich rozumieć.

Podam pewien konkret: kiedyś zauważyłem, że czytanie filozofii sprawia mi autentyczną przyjemność. Myślę, że rozumiałem teksty filozoficzne dość dobrze w sensie normatywnym i akademickim (nie żeby od razu spierać się z filozofami, ale żeby używać tworzonych przez nich pojęć w sposób uporządkowany, zasadny i weryfikowalny). Ale później zauważyłem, że w różnych tekstach filozoficznych odczuwam obecność pewnej nadwyżki, że nieraz mogę je czytać tak, jak czyta się powieść, albo jakby wywód filozoficzny był rodzajem utworu muzycznego, który gdzieś nas prowadzi (nie wiem, czy filozofom to by się spodobało...). Na

to pokrewieństwo wpadła właśnie kiedyś literatura amerykańska – Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Wallace Stevens, John Ashbery, Rae Armantrout, *to name but a few*. I to mnie ujęło. Ciekawe, że owego echa są też świadomi filozofowie tej tradycji: James, Rorty czy właśnie Nehamas. Dodam może jeszcze, że w rodzimej tradycji to ściśle wzajemne zasilanie się pól – literackiego i filozoficznego – znalazłem dla siebie u dwojga badaczy: Tadeusza Sławka i Agaty Bielik-Robson.

A czy – przejdźmy do tematu numeru – twórcze postrzeganie wersu różni się czymś od badawczego? Jak o wersie myśli się, pisząc (i czytając) wiersz jako poeta, jak zaś jako naukowiec? To dwie różne konceptualizacje? Kwestia ta wydaje się szczególnie interesująca na tle przypisywanego Panu czasem artystycznego intelektualizmu, który w upraszczającym ujęciu usuwa nam z pola widzenia kategorie afektywne, negując swobodę lirycznego subiektywizmu i – sparafrazuje tytuł zbioru esejów Olgi Tokarczuk – „znieczulając” narratora. Można się bowiem zastanawiać, czy ten intelektualizm – o ile w ogóle się z nim Pan utożsamia – nie jest przynajmniej w pewnej mierze efektem analitycznych nawyków, będących efektem wieloletniej pracy akademickiej. Wymaga ona wszak, jak Pan zresztą wspomniał, pewnego krytycznego dystansu do literatury, jakiego zwykle nie oczekuje się od poety.

„Intelektualizm” to chochoł, sztuczny cel, błąd w podejściu. Istnieje coś takiego jak akumulacja twórczych tendencji i ich realizacja – albo w formule badawczej, albo tej literackiej. Chodzi o to, żeby nie nudzić. Nie piszę poezji, która chce być jakimś nudnym wykładem. Moja poezja to nie jest jakiś potwór, którego da się czytać tylko i wyłącznie z przypisami odsyłającymi do tego zaplecza, o którym tu wspominam. To po prostu tak nie działa. Tradycja intelektualna, która jest mi bliska, starała się zlikwidować podział na poznanie intelektualne oraz emocjonalno-estetyczne. Wola (Emerson), działanie w nieoznaczonym świecie, którego substancja jest plastyczna i który tworzy pewne sytuacyjne zespoły z ludzkim organizmem (Dewey, James, Rorty), język (Rorty), usytuowany cielesnie, ale udostępniony poznawaniu i dający się ostatecznie kształtować afekt (Shusterman) – gdzie tu jest miejsce na jakiś „czysty” intelekt? Tożsamość stanów poznawczych, emocjonalnych i formuł językowych to treści znajdujące się już u Williama Jamesa, w jego *Principles of Psychology* (z których przecież wyrasta modernistyczny „strumień świadomości”), a następnie w jego genialnych pismach o pragmatyzmie i pluralizmie⁶. Ta tradycja sprawiła, że „zwrot lingwistyczny” nigdy nie oznaczał dla mnie utraty kontaktu z cielesnością: cielesność bierze udział w tworzeniu znaczeń, w regulacji afektu, w interakcji z rzeczywistością; „język” ma sens tylko jako pewna zdolność organizmu do współreakcji ze światem (przy czym od razu wybiegam tu w przyszłość: taki świat też nie będzie żadną zastygłą bryłą, tylko żywym środowiskiem).

⁶ Wspomniane dzieła: William James, *The Principles of Psychology* (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1955); William James, „Co znaczy pragmatyzm”, tłum. Michał Szczubiałka, w *Pragmatyzm: nowe imię paru starych stylów myślenia*, wstęp Alfred J. Ayer, (Warszawa: KR, 1998), 65-89; William James, „Jedność i wielość”, tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz, w Hanna Buczyńska-Garewicz, *James* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 2011), 161-174.

Obdarzony wolicjonalną wyobraźnią językową ucieleśniony organizm, któremu udaje się rozpoznać swoje kontury i sieci zależności z otaczającym go żywym środowiskiem (z czymś, co Tadeusz Sławek nazywa za Thoreau „wspólnotą świata” – chociaż nowsze tradycje filozoficzne, silniej odchodzące od pojęcia jednostki, miałyby pewnie inne podejście do kategorii środowiska⁷), to najlepszy „czuły narrator”, na jakiego możemy liczyć. I przy interakcji z wierszami wystarczy, że czytelnik wejdzie w rolę takiego aktywnego, ruchliwego organizmu językowego, który myśli, czuje i dla którego działanie językowe nie tworzy niedobrych podziałów na „myśl”, intelekt, język, wrażliwość, emocję i afekt.

A zatem nie utożsamiam z intelektualizmem. Utożsamiam się z pewną formą lingwistyczno-afektywnego holizmu.

Skoro nakreśliliśmy już tło, przejdźmy do zagadnień szczegółowych. Tradycyjna polska wersologia wykazywała duże zainteresowanie systemami wersyfikacyjnymi i ich typologiami. W dwudziestym wieku, już po detronizacji systemów numerycznych przez wiersz wolny, doszukiwano się w polskim literaturoznawstwie regularności innego typu – tak powstały na przykład kategorie wierszy peiperowskiego, przybosiowego, czechowiczowskiego i różewiczowskiego, o których wciąż naucza się na studiach polonistycznych⁸. Z drugiej zaś strony badaczy i badaczki – obserwujących w czasach neoawangardy coraz większą swobodę w zakresie poetyckich form – interesować zaczęło sformułowanie „wymogu minimalnego” wiersza. U Adama Kulawika czy Doroty Urbańskiej kluczowym z możliwych „minimów” okazywała się arbitralność członowania tekstu⁹. Rozbieżność między delimitacją składniową a granicami wersu miała bowiem najsilniejszy formalny potencjał „uniezwyklenia” utworu, fundując tym samym jego wieloznaczność (czyli poetyckość) oraz wyraźnie odróżniając zapis wierszowy od zwykłego sposobu zagospodarowywania przestrzeni kartki.

Możliwych „źródeł” wierszowości niesystemowej doszukiwano się później i w innych komponentach utworu oraz na różnych poziomach literackiej komunikacji: Artur Grabowski chciał traktować wiersz jako sposób tworzenia i rozumienia tekstu, co później w konwencji antropologiczno-estetycznej rozwinął Adam Dziadek¹⁰. Witold Sadowski rozumiał zaś wiersz wolny jako graficzny „obraz” – niepowtarzalną, wizualno-tekstową figurę, której idiomatyczny kształt wyznaczony był właśnie przez układ wersowy¹¹. Tezę tę popierał Paweł Bukowiec, podkreślający także wagę

⁷ Tadeusz Sławek, *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009).

⁸ Aleksandra Okopień-Sławińska, „Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego”, *Pamiętnik Literacki* 56, nr 2 (1965): 425-446; Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 6 (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1991): 203-210.

⁹ Adam Kulawik, *Teoria wiersza* (Kraków: Antykwa, 1995): 32-63; Dorota Urbańska, *Wiersz wolny: próba charakterystyki systemowej* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1995): 14-25.

¹⁰ Artur Grabowski, *Wiersz: forma i sens* (Kraków: Universitas, 1999): 124-154.

¹¹ Adam Dziadek, „Wersologia polska – kontr(o)wersje”, w *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej: wizje i rewizje*, red. Włodzimierz Bolecki i Danuta Ulicka (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2012): 370-390.

rytmiki i foniczności wiersza wolnego jako jego elementów konstytutywnych¹². Jeszcze inną koncepcję przedstawiła niedawno Joanna Orska, krytycznie podsumowująca wcześniejsze refleksje nad polską wersologią i proponująca retoryczne ujęcie wierszowości (zwłaszcza awangardowej), akcentujące tekstową dyspozycję do działania¹³. Zasadniczo jednak żadna z owych propozycji nie doprowadziła do całkowitego zakwestionowania teorii delimitacyjnej, opartej na konstrukcji wersowej tekstu; innymi słowy, wers nadal postrzegany jest jako warunek istnienia wiersza.

Przedstawione tu sprawozdanie stanowić ma tylko partyturę do dalszych szczegółowych rozważań. W tym – pytania istotnego nie tylko w obliczu przedstawionych relacji pomiędzy wersem a wierszem, ale także wobec ujawnianego przez Pana silnego przywiązania do samej kategorii wierszowości (pomyślmy na przykład o absolutnej fundamentalności tego pojęcia w *Materii i autokreacji*). Skąd właściwie owo przywiązanie i czy oznacza ono jednocześnie wierność koncepcji wersowej?

Może zacznę od tego, że wszystkie przedstawione powyżej koncepcje to pewne konceptualizacje praktyki. Mogą być bardzo użyteczne w ujęciu badawczym i służyć wielu celom – interpretacyjnym i taksonomicznym. Ale poeta nie myśli w tych kategoriach. Poeta ma do dyspozycji pewnego rodzaju intuicję i chęć: intuicję tego, co ma się zdarzyć w wierszu, a następnie chęć i wolę przyczynienia się do tego zdarzenia. Oczywiście będą poeci, u których ustabilizuje się pewne rozumienie wersu, które da się opisać lepiej przy pomocy jednej z powyżej nakreślonych koncepcji i teorii.

Moje podejście – jako poety – jest chyba eklektyczne. Bliskie jest mi myślenie o tym, że już sam wygląd wiersza na stronie coś „mówi”: wizualno-graficzna forma jest pierwszym filtrem; filtrem jest wersyfikacja jako od razu widoczna „decyzja”, tak samo jak decyzją i aranżacją jest wypełnienie strony zwartą masą tekstu – na przykład w prozie. Nie chodzi mi o to, że graficzny układ wiersza musi coś wizualnie przypominać – poezja konkretna idzie, jak dla mnie, zbyt silnie w kierunku zespolenia wiersza z obrazem; tekst to tekst – a nie obrazek. Chociaż oczywiście takie przejścia intermedialne bywają ciekawe, ja koncentruję się raczej na tym, jak „widzialność” staje się pewną konstrukcją konceptualną, czymś wtórnym wobec tekstualnej gry językowej, przy czym mam tu na myśli widzialność w ogóle: widzialność świata, rzeczy itp. Natomiast widzialność wiersza na stronie też jest ważna – jako pierwszy impuls już z góry podpowiadający coś nie do końca uświadomionemu aparatowi czytelniczemu, przygotowującemu na odbiór zdarzenia wiersza pojedynczego czytelnika.

Jeśli chodzi o tę widzialność ogólną, o widzenie świata, to być może jest tak, że wiersz musi najpierw zacząć manewrować w sferze koncepcyjnej, konceptualnej, kognitywnej – a najogólniej rzecz biorąc, w sferze pojęciowej – żeby właśnie otrzymać widzialność. Tu trzymam

¹² Paweł Bukowiec, *Metronom: o jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015): 15.

¹³ Joanna Orska, „Jak «działa» wiersz? O składni zdania awangardowego”, *Forum Poetyki*, nr 10 (2019): 110-131.

się połączonej lekcji Stevensa oraz całego amerykańskiego pragmatyzmu (przede wszystkim Rorty'ego, w którego przypadku powołałbym się przede wszystkim na *Philosophy and the Mirror of Nature*, ale też jego *Objectivity, Relativism, and Truth*¹⁴): empiryści mylili się – informacja nie jest zawarta w zmysłach; jest raczej końcowym efektem złożonego procesu, w którym działa kultura, język, sfera afektywna i wolicjonalna. Wiersz modernistyczny koncentruje te zestroje, uwypukla je, a tym samym dociera do tego, jak konkretne mapy pojęciowe są odpowiedzialne za nasze konstrukcje widzialności.

Wracając jeszcze na moment do kwestii widzialności samego wiersza: mówię tu o czymś bardzo podstawowym – o wyczuciu pierwotnej morfologii dzieła: o tym, co długość wersu i układ linijek – mniej lub bardziej regularny na stronie – natychmiast mówi czytelnikowi (temu jego aparatowi czytelniczemu, o którym wspomniałem powyżej), jakie oczekiwania tworzy, bo na przykład wers długi, przypominający prozę, będzie tworzył zupełnie inne nastawienie wejściowe od wersu minimalistycznego. Chodzi więc o wstępne modelowanie aktu czytelniczego (bo być może powinniśmy mówić o samym akcie czytelniczym, o przetwarzaniu informacji, na którą – w wierszu – składa się jednocześnie bardzo wiele czynników; i do tego przetwarzania właśnie służy ten „aparat czytelniczy”). W każdym razie poeta powinien jakoś czuć wers. I ten postulat sprawia też, że zgadzam się na pewną arbitralność różnorodnych ujęć wersu.

Długość wersu oraz jego zgranie ze składnią – tu otwiera się cały wachlarz możliwości, których wykorzystanie wejdzie w modulację tonu i głosu.

Podoba mi się też mówienie i myślenie o aktywności wersu. Chociaż dla mnie podstawową jednostką jest cały wiersz jako pewne środowisko, to sam wers jest bardzo ważną składową tej przestrzeni. Lubię myśleć o wyczuciu wersu albo trochę inaczej: jego „unerwieniu”, co jest z kolei pochodną myślenia o wierszu nie jako opisie zewnętrznym wobec zdarzenia, ale po trosze środowisku zdarzenia i aparacie, za pomocą którego można je badać. Lubię myśleć o wierszu jako o sondzie badawczej, która zapuszcza się na pewien teren i bada go, ale sama przy tym ulega transformacji... Cóż, rozumiem, że to może być trochę niejasne, ale trudno mi mówić o czymś, co w gruncie rzeczy jest amalgamatem kilku tradycji... Z pewnością słysząc tu Williama Carlosa Williamsa, obiektywistów i ich następców, a z naszej polskiej strony zdecydowanie Mirona Białoszewskiego i Witolda Wirpszę.

W każdym razie, myślenie to w praktyce oznacza, że przywiązujemy wagę do miejsca, w którym wers ma być złamany. Zachodzi tu pewna decyzja – moment decyzyjny; w złamaniu przejawia się jedność muzyki, retoryki, figuratywności i – ostatecznie – znaczenia. Decyzja ta będzie rzutować na sposób czytania, na muzyczność, na kategorię płynności bądź swoistej szorstkości czy też matowości wypowiedzi (oczywiste jest, że myślenie o wersie idzie tu w parze z leksyką i składnią).

¹⁴Wyd. polskie: Richard Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. Michał Szczubiałka (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2013); Richard Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, tłum. Janusz Margański (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999).

Takiego rodzaju torem szło myślenie o wersyfikacji w linii amerykańskiej, która jest mi bliska – od Williamsa do Roberta Creeleya, George’a Oppena i Charlesa Olsona (zwłaszcza Olsona bardzo brakuje w Polsce – ludzie na Zachodzie, nie tylko w Stanach, nadal się nim zaczytują). Tłumaczony przeze mnie dwukrotnie Peter Gizzi jest taką odmianą; także niektóre odłamy poezji Language, na przykład Rae Armantrout i Bernstein, też idą tym tropem. Był okres, kiedy poeci i krytycy amerykańscy linii modernizmu eksperymentalnego mówili tylko o kwestiach muzyczności głosu, opartej na podstawie podejścia do kwestii wersyfikacyjnego złamania... Znaczenie było tu rzeczą zawsze wywiedzioną z tych właśnie rozważań brzmieniowych. Takie podejście uważam za ogólnie zgodne z szeroko pojętą retorycznością: bo owa „unerwiona” (czyli zawsze „poszukująca się od nowa”) konstrukcja wersu staje się przecież częścią składową warstwy figuratywnej, a więc retoryki – a więc działania. Łamanie linii to ruchliwość – najpierw wersu, a później całego wiersza.

Stosuję metaforę unerwienia wersu (a w dalszej perspektywie – wiersza), żeby przypomnieć, że w wierszu język jest nośnikiem treści zarówno pojęciowych, intelektualnych, czy kulturowych, jak i emocjonalnych i afektywnych – a więc przywołujących cielesne ułożenia naszych emocji, albo udział sfery cielesnej w procesach rozpoznawania świata. Poetyka pragmatystyczna, którą próbowałem zarysować zarówno w *Świecie nie scalonym*¹⁵, jak i w *Materii i autokreacji*, miała być uogólnioną lekcją czy pewną syntezą filozofii pragmatystycznej i niektórych zjawisk poetyckich (nie tylko amerykańskich), które pokazują wieloaspektowość naszego bycia w świecie: stałą wymienną między językiem, pojęciem (abstrakcją), materialnym detalem, ciałem, afektem czy emocją. Frank O’Hara mówi w swoim częściowo ironicznym manifestie *Personism*: „you just go along your nerve” (w przekładzie Piotra Sommera: „to się robi odruchem”¹⁶). Mówi więc o tym, że forma wiersza kształtuje się instynktownie. Ale metafora unerwienia nie jest przypadkowa: jest śladem tych wszystkich amerykańskich pomysłów estetycznych, które zakorzeniają całą estetykę w interakcji ze środowiskiem, interakcji, którą prowadzi człowiek, ale jako cielesny organizm językowy.

Albo powiedzmy jeszcze inaczej, o wiele prościej: mamy sensory, bo czujemy świat. Interesuje mnie konstrukcja wiersza jako przypomnienie o tego rodzaju ruchliwości, wyczuleniu, i prze-czuciu materialnej obecności świata.

Jedna z Pana książek poetyckich proponuje nam określoną wizję wiersza już w tytule. Mamy tu na myśli *Wiersze organiczne*, wydane w 2015 roku: spróbujmy przeczytać ów tom autotematycznie, wchodzi on bowiem w interesującą dyskusję z przywołanymi wcześniej rozpoznaniem analitycznymi. Jeśli bowiem potraktujemy wiersz jako pewną organiczną – albo, zgodnie ze słowami Anny Kałuży, hybrydową¹⁷ – całość, możemy się zastanawiać, czy koncepcja wersu jako jednostki kompozycyjnej nie kłóci się z suponowaną przez „organicyzm” integralnością tekstu. Wspomniani wcześniej badacze i badaczki wersu zwracali wszak uwagę na „arbitralność”, a zatem „obcość”

¹⁵Kacper Bartczak, *Świat nie scalony* (Wrocław, Biuro Literackie: 2007).

¹⁶Frank O’Hara, „Personizm: manifest”, tłum. Piotr Sommer, *Literatura na Świecie* nr 7 (1986), 43.

¹⁷Anna Kałuża, „Biologiczne i polityczne”, *Tygodnik Powszechny*, 09.05.2016, online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/biologiczne-i-polityczne-33687>, dostęp 20.05.2021.

członowania w utworze, który nie jest powiązany z żadnym systemem numerycznym, określającym jego budowę i formalną kompozycję¹⁸. W wierszu wolnym nie ma obligatoryjnej powtarzalności składników, a więc i przewidywalności: interpretując wypowiedzi naukowców i naukowczyń, można postawić maksymalistyczną tezę, że wiersz wolny uzależniony jest od podmiotu tworzącego.

Relacje wiersza z podmiotem przyjdzie nam jeszcze omówić. Tymczasem jednak frapujące wydaje się pytanie o – zmodyfikujmy nieco tytuł Pana tomu – „wers organiczny” albo „organiczność” wersu. Wers jest według Pana – w Pana poezji – czymś „naturalnym”, a nie „arbitralnym”? Wydaje się bowiem, że gdyby zasadna była podmiana, której dokonałam w tytule Pana książki, to Pana wizja poezji i jej formy byłaby nieco przekorna względem wskazanych kontekstów teoretycznych, być może także wobec obserwacji Krzysztofa Skibskiego. Badacz uznał wprowadzić wers za jednostkę, która „nie jest efektem dzielenia większej całości”¹⁹, nie traktuje on jednak wiersza jako organicznej całości złożonej z nierozzerwalnie powiązanych wersów, lecz każdej linijce tekstu przyznaje „potencjalną samodzielność”²⁰. Tym samym wers jest – mówiąc metaforycznie – przede wszystkim „w-sobie” i „dla-siebie”, nie zaś „w-wierszu” i „dla wiersza” (dalej u Skibskiego czytamy wszak o skomplikowanych, nieoczywistych relacjach pomiędzy wersami w obrębie jednego tekstu²¹).

Wers jako „jednostka” – tak, ale z powodów, które nakreśliłem powyżej, to znaczy w kontekście wersyfikacji nieustabilizowanej, stanowiącej odpowiednik ciągłego poszukiwania pojętej bardziej holistycznie całości wypowiedzi. Każdy wers powinien się bronić, ale ostatecznie liczy się dla mnie wiersz jako pewna historia ruchliwości. Więc jednak – przynajmniej jeśli chodzi o moje pisanie wierszy – chodzi ostatecznie o „wers-w-wierszu”, ale to się nie kłóci z wymogiem jego samodzielności. Dobrze pomyślany ruch w grze pozostaje ruchem pojedynczym (można go wyizolować, obejrzeć na powtórce albo przesłuchać raz jeszcze), a jednocześnie przekłada się na całość zagranej kompozycji. Przy pisaniu myślę zawsze o każdym wersie, ale jednak „ten wers” ma sens ze względu na sąsiedztwo innych wersów, a ostatecznie całego wiersza.

Jeśli zaś wiersz jest organizmem – ciałem? – to jaką rolę pełni w nim wers? Szkieletu? „Głowy”?

Prędzej kończyny, czułki wypuszczonej w środowisko. Albo inaczej: kiedyś (w *Świecie nie scałonym*) myślałem o wierszu jako „organizmie mówiącym”: z tego punktu widzenia wers jest raczej narządem ruchu, albo też urządzeniem umożliwiającym ruch. Bohdan Zadura napisał kiedyś genialny esej o „poezji spójników”, w którym – komentując to, co mu się podobało

¹⁸Bukowiec, *Metronom: o jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, 20.

¹⁹Krzysztof Skibski, *Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018): 55.

²⁰Skibski, 54.

²¹Skibski, 55.

w twórczości Johna Ashbery'ego – pisał o spójnikach jak o stawach umożliwiających ruch (*notabene*: za tym myśleniem kryje się nie tylko Ashbery, ale też, a właściwie przede wszystkim, Gertruda Stein)²².

Zadura (za Stein) zwraca uwagę na znaczenie pobocznych części mowy. Dla mnie natomiast ta ruchliwość powinna być cechą całego wiersza, ale musi być zbudowana przez aktywność pojedynczych wersów.

Zastanówmy się więc nad konkretnymi sposobami, na jakie działa wers – rozumiany zarówno jako kompozycyjny segment tekstu, tworzący jego architekturę, jak i jako konstrukcja składniowa, czyli zbiór określonych międzywyrazowych relacji. Proponuję spojrzenie na pochodzący z 2017 roku tom *Pokarm suweren*. Gdybyśmy i tę książkę przeczytali autotematycznie, czyli przyjmując, że dotyczy ona samej poezji, a tytułowym „pokarmem” może być język – w jednym z wierszy opisywany przez Pana jako pożywny „zdaniowy torf”²³ – rysuje nam się ciekawa zależność. Jeśli bowiem język jest materią tekstu, to czy można powiedzieć, że wers jest jego suwerenem – tym, co ową materię na wielu poziomach organizuje? Pomówmy o tym na przykładzie tytułowego utworu *Pokarmu suwerena*, w którym język syci, a wers – zszywa, tworząc strategiczne wieloznaczności:

Sycę morfologie
torfemy zdaniowe

parametr nukleiny we mnie
trwa rekonstrukcja stacji glebowej

obecny kultem upojny
puszczam grudeczki w fałdę

koduję kult kodeks
tablet morfem morał

morfologie są mi nad wyraz
ikonostatyczne

hoduję wersje szczepów w nie
ślę osoby miłe mi wasze

mieszczę was w albumie pola
kultywuję zryw łamanie szef

²²Bohdan Zadura, „John Ashbery i ja. Poezja spójników?”, w *Szkice, recenzje, felietony*, t. 1 (Wrocław: Biuro Literackie 2007), 359-366.

²³Kacper Bartczak, *Pokarm suweren* (Wrocław: Biuro Literackie, 2017), 5.

**szwem wersu stos ikon płonie
aż wyjdiesz z rzezi na przodku**

**kolebkę przerażenia otworzysz
w skryptorium mięs zagrają**

**osoby hodowlane wasze w nich
moja miłość kamień inteligibilia²⁴**

No cóż, w tym tomie myślałem o „suwerenności” jednak jako pojęciu filozoficznym, politycznym, a właściwie psychopolitycznym, raczej nie formalnym. Cały tom pisany był w atmosferze polskiego przewrotu politycznego, powrotu historii na scenę, czy może powrotu pewnych dość mrocznych sposobów rozumienia historii. Byłem wtedy po głębokiej lekturze psychopolitycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, i nawet zestawiałem go ze Stevensem. Pracowałem z ogólną myślą, że „suwerenna” jest pewna ponadjednostkowa energia psychopolityczna, która powoduje, że żywione przez daną populację przekonania i poglądy nagle doznają swoistego zagęszczenia, przyspieszenia, będąc jednocześnie formą działania, ale też zapętlenia, zamknięcia. Myślałem o tych całkowicie nieracjonalnych prądach, które raz na jakiś czas nawiedzają naszą rzeczywistość polityczną i ją kształtują. I w niektórych wierszach starałem się wymyślić język oraz formę, która jakoś dotrze do tych pokładów, uwidoczni je, a może nawet spróbuje się z nimi sprząć, co oczywiście jest bardzo ryzykowne. Jedynym „suwerenem”, którego wówczas miałem na myśli, jest właśnie ta zagęszczająca się energia – chciałem dać jej głos, chciałem, żeby przemówił prawdziwy demon psychopolityki²⁵.

Do skonstruowania oglądu tej psychopolitycznej energii, prócz specyficznego języka – który wskazywał na różnorodne procesy gnilne, na żyźność uzyskiwaną przez miażdżenie substancji organicznych (torf) – użyłem też tej formy wiersza ruchliwego, o którym mówiłem wcześniej. Chciałem wykazać ruchliwość tej demonicznej energii psychologicznej, która nagle zawładnęła Polakami²⁶.

Tak więc powyższy wiersz to przebieg, w którym z sykiem przewija się przez kolejne wersy ta właśnie energia.

Myślałem też o języku ogólnym, publicznym, o języku, w którym wspólnota kultywuje swoje przekonania i sposoby rozumienia polityki i historii, w którym – niczym w pokładach

²⁴Bartczak, 28.

²⁵Psychopolityka to termin, na który trafiłem o Bernarda Stieglera. Pisał on o tym, jak w dzisiejszym świecie polityka przebiega w rytmie oddziałujących na psychikę całych społeczeństw kryzysów; ale w rodzimej poezji, właśnie u Rymkiewicza, znalazłem pokrewny wariant tego pojęcia – sama historia i zawarta w niej polityka jest zjawiskiem psychologicznym, związanym trochę z pojęciem „przymusu powtórzenia”. Ale obydwa rozumienia tego terminu się spotykają: mentalność, czy raczej pewna konstelacja psychohistoryczna i psychopolityczna, jaką odnalazłem u Rymkiewicza, może być widziana jako ciągłe dążenia do powtórzenia kryzysu i katastrofy.

²⁶Przypominam tu o spontanicznych marszach przeciwko imigrantom na ulicach polskich miast w grudniu 2015, kiedy wokół nie było widać jednego imigranta... Albo ludzi nawołujących do wieszania niektórych europosłów...

torfu – mieszają się ze sobą procesy niszczenia i dość mrocznej „żyźności”. To byłby język, w którym odbywa się „hodowanie” pewnego rodzaju umysłowości, a więc sterowanie życiem podmiotów czy warunkowanie ich.

Myślałem również o tym (i pisałem – w esejach poświęconych Rae Armantrout), że przecież współczesne narzędzia manipulacji społecznej też są jak „wiersz” – są kompozycją retoryczną użytą do manipulacji społeczeństwem. Ostatecznie sprowadziło się to do myślenia o tym, że piszemy wiersze, które badają tamten większy, bardziej złowrogi wiersz, który ktoś nam z zewnątrz narzuca.

Michel Foucault zrobił wiele dla naszego rozumienia nieracjonalności władzy. Moje niektóre wiersze w *Pokarm suweren* miały nieco imitować tę irracjonalność po to, żeby w innych zawartych w tomie tekstach dać jej odpór. Ale forma jest podobna – w *Pokarm suweren* chciałem wykazać nieco tajemniczą, ale jednak realną sprawność i żywotność tej energii, która syci pewne konstrukcje rzeczywistości, wraz z jej pojęciami tego, co święte, czemu później ulegną znaczne rzesze populacji. Było to jak spoetyzowanie Foucaultowskiej biopolityki (energia ta oczywiście zarządza ciałami) do spółki z szeroko rozumianą psychopolityką.

Wątek Foucaultowski prowadzi nas tu do zapowiadzianej problematyki twórczego i tekstowego „ja”. W *Materii i autokreacji* przekonuje Pan, że podmiotowość może się w tekstach konstituować właśnie przez formę – że podmiot komponuje się przez wiersz, a „upodmiotawianie” polega na wypracowywaniu własnych granic. Tym samym utwór literacki staje się nie tylko składnikiem (auto)biografii autora czy autorki, ale i mechanizmem konstruującym tę (auto)biografię. Zacytujmy: „życie to zawsze już skonfigurowana praca polegająca na samozwrotnym i autointerpretatywnym zyskiwaniu kształtu”²⁷. Czy więc wiersz jest niezbędny świadomości (twórczej) – innymi słowy, skoro układ wersów tworzy wiersz, będący swoistym laboratorium podmiotowości, to i podmiot się „wersuje”?

Powiedziałem już nieco o Nehamasie. Nehamas ujmuje dzieło jako nieustający akt interpretacyjny i reinterpretacyjny. Wchodząc w przestrzeń dzieła, artysta przetwarza zakładane przez nie środowisko, przetwarza własny budulec, ale tym samym zmienia i konstituuje pewną podmiotowość tej sytuacji, podmiotowość, w której sam uczestniczy – słowem: stwarza też siebie, przy czym ta nowo stworzona osobowość jest otwarta, świadoma wszystkich swoich zależności od środowiska, stroni od romantycznego solipsyzmu. Pisałem też o tym, że w dzisiejszych warunkach psychopolitycznych, przy badaniu owego złowrogiego „wiersza zewnętrznego”, który na nas czyha, kształtowanie się podmiotu może – musi? – przejść przez fazę zaniku: taki zanik, czy też unik, tymczasowe zniknięcie, byłoby może ruchem strategicznym w grze psychopolitycznej z „większym wierszem”. Myślenie to narodziło się we mnie, kiedy zdałem sobie sprawę, że nakreślona powyżej koncepcja wiersza jako organizmu językowego była jednak koncepcją otwarcia na świat. I chociaż było to otwarcie na świat materialny, to niektórzy amerykańscy poeci współcześni przekonali mnie, że materia nie jest już przecież sferą niewinną – została skolonizowana przez różne ideologie, zapośredniczona.

²⁷Bartczak, *Materia i autokreacja: dociekania w poetyce wielościowej*, 88.

Być może przez to strategiczne „zniknięcie” podmiotu rozumieć można próbę zdania sprawy ze sztuczności podmiotu, wszystkich jego własnych zapośredniczeń – po to, by stworzyć warunki dla jego powrotu.

Chodziło mi też o coś innego: ruch twórczy, z którego wyłania się forma, jest właściwie formą życia. Pisałem to trochę przeciwko Agambenowskiemu pojęciu „nagiego życia”. Myślę, że w sztuce nie ma „nagiego życia”. Forma, jej ruch, jej dążenia do przeistoczenia materii i środowiska – to jest właśnie życie. Dlatego moją naczelną myślą była tu zwrotność formy i życia: im więcej retorycznego ruchu, im więcej zdolności do odskoku od tego, co zastane, tym więcej życia. Na najbardziej bazowym poziomie realizuje się to właśnie w wersyfikacji – tej dobrze unerwionej, która współgra z rytmem, składnią i leksyką. Ostatecznie więc, nieco okrężną drogą, zgadzam się z Panią: szczególnie w warunkach psychopolitycznych podmiot, żeby się zachować i stworzyć, musi się dobrze „uksztaltować” – musi się dobrze „napisać”.

Ruch, kształtowanie, życie – wszystko to łączy się silnie z pojęciem pracy, które pojawiło się w przywołanym przeze nas cytacie. Używa go Pan często – i w poezji, i w analizach. Postrzega Pan bowiem wiersz jako pewien mechanizm, który – poprzez określoną aranżację przestrzeni – zwrotnie konstytuuje jednocześnie siebie i własne środowisko, w tym wspomniane już twórcze „ja”. W *Materii i autokreacji* eksplikuje Pan tę pracę formy najdobitniej na przykładzie poezji Wallace’a Stevensa, gdzie tekst umożliwia dotarcie do przestrzeni, która nie została jeszcze w żaden semiotyczny sposób „naznaczona”, pozwalając nam wytworzyć świat pozytywnie pozbawiony usensowienia²⁸. Prowadzi to Pana do konstatacji, że figuratywność poprzedza i pojęcia, i „konstelacje materii” – jak gdyby forma pracowała, zanim pojawi się treść²⁹. Być może wracamy tu więc do myślenia hylemorficznego lub jego literaturoznawczej analogii, rozróżniającej w tekście formę i jej semantyczną zawartość. Czy dostrzeżenie owej indywidualnej pracy wiersza znaczy więc, że utwór jest osobnym, niezależnym (nie-całkowicie-zależnym) od podmiotu aktorem, obdarzonym autonomicznym, zbudowanym z wersów ciałem – a może przysługuje mu jeszcze inne określenie? W rozprawie pojawia się bowiem pojęcie „środowiska”, którym staje się tekst literacki; jest to pojęcie znacznie od aktora czy ciała szersze.

Praca – bo ani podmiot, ani jego środowisko nie są nigdy z góry dane. A jeśli byłby jednak zafiarowane nam z góry, to trzeba uważać, czy na tę daną dosłowność się godzimy.

Zapożyczyłem to od Jamesa – nigdy nie wyszedłem poza jego etyczno-metafizyczną koncepcję melioryzmu, opartą na przekonaniu, że świat opiera się na ciągłym dążeniu – do prawdy, wiedzy, ładu społecznego itd., ale także uznającą naszą wielką odpowiedzialność za tenże świat. W pragmatycznym melioryzmie Jamesa świat nie posiada bowiem swojej raz na zawsze ustabilizowanej natury moralnej (która byłaby zawarta w definitywnych deklaracjach w rodzaju „świat jest dobry” lub „świat jest zły”), ponieważ jego kondycja moralna zależy

²⁸Bartczak, 133-165.

²⁹Bartczak, 160.

właśnie od nas (i tu otwiera się u Jamesa cały rozdział twórczości, który należałoby nazwać postsekularnym).

Uważam, że u Stevensa zawsze chodzi o jedno – o odtworzenie zdolności do retorycznej rekonfiguracji środowiska, która w kolejnym ruchu daje wspólnocie narzędzia do działania i zmiany (choć zwrot ku temu kolejnemu ruchowi będzie lepiej widać u innych poetów, na przykład Williamsa). We wstępie do *Materii...* piszę, że formuła, którą nazywam „poetyką wielościową”, ma swoją wersję silną lub twardą – twarda jest wersja modernistyczna: zarówno Stevens, jak i Williams wierzą, że wiersz to uruchomienie świadomości, która dociera do samych korzeni zjawisk rzeczywistych, która wdziera się we wszelką dosłowność, nawet w to, co zagrodzone traumą (Lacanowskie „realne”; tutaj ten ruch właściwie dąży do zniesienia granicy między manewrem estetycznym, czyli samym wierszem, sposobem konceptualizacji rzeczywistości – na przykład jego kognitywnym mapowaniem – a ontologią: ontologia otwiera się na przepisanie). Piszę też później o tym, że owa twarda modernistyczna wersja pracy wiersza ulega zmianie u poetów późniejszych: Sosnowskiego, Ashbery’ego, Gizziego, Armantrout. Moderniści chcieli dotrzeć do samej tożsamości rzeczywistości, do głębokiej jedności materii i umysłu – i temu miał służyć ich wiersz. Opierali się na pewności, że istnieje jakiś poziom niezapśredniczony – czysta twórcza sprawczość – do którego możemy dojść. Postmoderniści zanegowali możliwość takiego poziomu niezapśredniczonego: gdzie się nie obrócisz, tam znajdziesz ślad „większego wiersza”, który był już przed twoim. Ale to nie anuluje imperatywu pracy, tylko zmienia jej charakter.

Co do pracy wiersza i podmiotu – mogę tylko powtórzyć: tak czy inaczej działający wiersz wytworzy swoje formy podmiotowości. Będzie nimi. W niektórych odmianach owej poetyki podmiotowość zyska wyraźny kontur, wyraźny wymiar działania, wskaże na punkty styku między psychiką, myślą, emocją i materią. Materia wiersza uwypukli te pokłady: w tym sensie wiersz odtworzy, przywoła ucieleśniony charakter naszych interakcji – naszej „pracy” – ze światem zastanym. Wiersz pracuje – bada środowisko, bada przy tym siebie – ustala warunki swojej osobności od środowiska, osobności, która nie kłóci się z jego w tym środowisku uczestnictwem. Tak jak człowiek, który jeśli będzie chciał jakiejś wspólnoty, to przecież nie na zasadzie utraty swojej jednostkowej autonomii w tej wspólnocie.

Pozostańmy jeszcze w problematyce dynamiki, ale tym razem zastanówmy się jej obecnością w świadomości literackiej. Czy rozumienie wiersza (i wersu) zmieniło się u Pana w czasie? A może wizja, którą właśnie omówiliśmy, towarzyszyła Panu od samego początku drogi twórczej i badawczej? W *Widokach wymazach* miejscami całkowicie rezygnuje Pan z wersu, pisząc poetyckie prozy; w utworach wierszowanych pojawiają się zaś czasem rymy i wygłosowe współbrzmienia – podobne nieco do chwytów z tomu *Noworadiowa* z 2019 roku. Na tle wcześniejszych utworów widzimy jednak pewną zmianę w zakresie poetyki. Tom *Przenicacy* skupia teksty różnorodne formalnie. Interesujące są w nim zarówno zabiegi interpunkcyjne, tworzące wrażenie „wersu w wersie” (poprzez nakładanie na podział wizualny wielokrotnych podziałów składniowych), jak i swoista dialektyka wersów, wyraźna zwłaszcza w puentach – zestawienia konkretnych linijek często wytwarzają sprzeczności. Pomyślmy tu chociażby o puencie wiersza *Teoria poezji dla początkujących*:

To jest poczekalnia do której wkracza się by w niej
niknąć Niknięcie może się zmniejszyć
lub zwiększyć Może nie mieć nic wspólnego z
Wszystko może³⁰

Tymczasem *Widoki wymazy* miewają intrygującą, niemal rapową dynamikę, swobodniejszą frazę i wyraźną skłonność do podejmowania tytułowej problematyki „wizualnej”. Spójrzmy na przykład na *Mieszankę widokową*:

Mieszanka widokowa

paliwa i wirusy
w powietrzu w szarościach
domki gniecie w czasie
mieszanka tej wartości

kompas białkowy
śpiewa mi w głowie
mknę chyży widmowy
jakbym informował

biel cynkową kobalt
kadm gęsty w czaszy
dawne miejsca twarze
miał się w czasie

sejsmika wspomnień
spakowanych magnetycznie
oddech je notuje
w mgnieniu bitumicznym

spasuję z powietrzem
zdjęcia w szarościach gęstych
wszystko spamiętam zarażony
miłością zdjęty³¹

Tak, uważam, że moje czucie wersu bardzo silnie ewoluowało. Zaczynałem od swobodnej zabawy przedłużonym zdaniem, które kontrpunktuje się z wersem – wers i zdanie szukają się nawzajem płynnie, a płynność tę podkreślałem przez usunięcie interpunkcji (wbrew pozorom, nadal wydaje mi się to znaczącym, sporo mówiącym o intencjach formalnych autora chwytem). Później chciałem odejść od tej płynności ku nieciągłości, zerwaniom. Takim przejściowym tomem

³⁰ Kacper Bartczak, *Przenicacy* (Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Kultury w Poznaniu, 2013), 19.

³¹ Kacper Bartczak, *Widoki wymazy* (Wrocław: Biuro Literackie, 2021), 9.

jest chyba właśnie *Przenicacy*. Kolejne etapy to była próba wypracowania jakiejś hybrydy między tymi podejściami. Być może udało się to najlepiej w *Noworadiowej*.

W *Przenicacy* ścierają się dwie lub trzy tendencje wersyfikacyjne; *Teoria...* posługuje się tego rodzaju czuciem wersu, jaki był widoczny jeszcze we wcześniejszych tomach – upłynnieniem, swobodnym przepuszczeniem zdania przez wers, tak żeby odnalazło się w kolejnym wersie. Chociaż zerwanie składni i sensu rzeczywiście pojawia się w samej cytowanej końcówce. Ten wiersz – to był taki manifest autonomii wyobraźni poetyckiej... Przynajmniej w warstwie tematycznej, ideowej. Owo gramatyczne niedopełnienie pod koniec potwierdza zamanifestowaną niezależność. Ale w tym zbiorze są też wiersze oparte na o wiele bardziej radykalnym zerwaniu (*RozPeKaPedygot* albo *Ciało mowa trawa*) albo też na celowo bardziej mechanicznym zrównaniu wersu ze zdaniem, przy czym czasem chodzi też o celowo mechaniczne powtarzanie (*Wiersz wolny przybliżony...*, *Kaspar Hauser mówi w godzinie lunchu...*).

Mieszanka widokowa... Świeżo po napisaniu tego wiersza – co zresztą stało się pod wpływem Annie Lennox śpiewającej Henry’ego Purcella – myślałem, że to jest bardzo klasycyzujący wiersz, który regularnością składni (poza pierwszą strofą – pozostałe są dość gładkie) kontrastuje z kilkoma wersyfikowanymi utworami w pierwszej części tomu (spójrzmy na przykład na o wiele bardziej dysjunktywne *Wymazy z krajobrazów* czy też na *Wiersz skraju*); ale teraz, wiedziony Pani pytaniem, dostrzegam, że te wierszowane utwory w tomie starają się utrzymać jakiś gramatyczny balans, przebiegać na skraju zerwania, niekoniecznie po nie sięgając albo uciekając zaraz w jakąś inną składniową kontynuację – kiedy wydawałoby się, że wers lub fraza wyczerpały swój gramatyczny pęd.

Być może więc mniej lub bardziej świadomie ustabilizowało mi się takie czucie wersu, w którym świadomość możliwości zerwania działa cały czas, a przynajmniej często, tuż pod powierzchnią tego, co w podstawowym, dominującym przebiegu wygląda na gładkie i płynne.

Zajmijmy się więc jeszcze przez chwilę tak bliską Panu sztuką amerykańską. W tekście *Język jest grą, planszówką bez planszy*, opublikowanym na stronie internetowej Biura Literackiego, mówił Pan o swoim upodobaniu do eksperymentu, zwłaszcza składniowego; eksperymentu, który – wykorzystując Pana słowa z tego samego tekstu – „pielęgnowałby kontur” wiersza³². Czy taką naukę literatura polska mogłaby – powinna – pobrać od poezji amerykańskiej? Innymi słowy: jaki „wersologiczny” pożytek może płynąć dla literatury rodzimej z lektury twórców i twórczyń amerykańskich?

Chodzi o muzykę. Na poziomie słowa, potem wersu, potem zestrojów wersyfikacyjnych. Amerykańska poezja – ta najbardziej żywotna, kulturowo bezkompromisowa, ta, którą idzie na przekór czemuś, co Charles Bernstein nazywa „oficjalną kulturą poetycką” (*official verse culture*) – zawsze chce być słuchana, chce działać na poziomie muzycznej świadomości wersyfikacyjnego złamania, które sprzęga się lub inaczej współgra ze złamaniem

³²Kacper Bartczak, „Język jest grą, planszówką bez planszy”, online: <https://www.biuraliterackie.pl/biblioteka/debaty/jezyk-jest-gra-planszowka-bez-planszy/>, dostęp: 20.05.2021.

lub rozerwaniem składniowym, logicznym, semantycznym. Wróciłem ostatnio do wywiadu przeprowadzonego przez Bernsteina z Robertem Creeleyem³³: w wywiadzie tym obaj panowie przez kilka stron dywagują o tym, „co robi wers” u Williama lub u Olsona. Co z kolei prowadzi ich też do poszerzonej refleksji o sposobach recytacji, na przykład do kwestii, czy recytacja może – czy też powinna – zaznaczać w jakiś sposób końce wersów. Creeley stara się zrozumieć swoją własną metodę „czytania” końca wersu, która jest w jego wydaniu właściwie interpretacją tzw. „trójstopniowej miary” wersyfikacyjnej (*triadic-line verse*), którą wypracował, starając się myśleć o tym, jak modernistyczny eksperyment ma odpowiedzieć na wyzwania tradycji.

Nie sposób nie wspomnieć o Ezzie Poundzie: najważniejsze *cantos* też zawsze poszukują swojej własnej miary wersyfikacyjnej, pewnej ruchomej stopy metrycznej, co właściwie kończy się traktowaniem tekstu jak partytury do śpiewania. Połączone eksperymenty metryczno-wersyfikacyjne, zawsze nakierunkowane na wymyślenie własnej „miary”, nowego traktowania metrum, doprowadziły najpierw do eksperymentu – nieraz radykalnego – obiektywistów (Zukowsky), później do Language (co u nas da się podpatrzeć u przekładanych przeze mnie Armantrout i Bernsteina), a wreszcie u Petera Gizziiego, który jest poetą syntezującym bardzo wiele tradycji w celu wymodelowania własnego poetyckiego „głosu”. Przy czym „głos” ten jest właściwie ową wytworzoną przez wiersz podmiotowością, o której mówiłem wcześniej.

Skoro padły już nazwiska przekładanych przez Pana autorów i autorek, zastanówmy się jeszcze nad często marginalizowaną świadomością przekładową, autorefleksją tłumacza. Można byłoby zapytać najprościej, czyli jak – i na co – wers się przekłada; rozszerzmy jednak zagadnienie. Czy według Pana osoba przedkładająca tekst jakoś się w nim odnajduje? Dosłownie: czy jej podmiotowość jest w tłumaczeniu istotna i aranżowana tak, jak w tekście oryginalnym – a może praca nad tłumaczeniem jest wysiłkiem rearanżacji środowiska utworu wyjściowego? Skoro wcześniej przywołaliśmy już nazwisko Wallace’a Stevensa, możemy zastanowić się nad tą kwestią na przykładzie Pana tłumaczeń właśnie tego poety.

Tłumacz poezji staje przed pytaniem: gdzie znajduje się najbardziej nośna – najżywsza, najciekawsza – warstwa poetycka tekstu. najprościej: czym ten tekst gra. Oczywiście bardzo często odpowiedź będzie kilkuczęściowa. I tłumacz powinien starać się tę właśnie wartość najsilniej zachować, przenieść, jakoś zasygnalizować. Stevensa nie tłumaczyłem wiele. Wziąłem od niego bardzo dużo jako poeta – jego abstrakcje, które mają dziwną właściwość powracania do świata, organizowania nam tego, jak i co w tak zwanym świecie widzimy; jego zdolność do takiego posługiwania się stylem wysokim, żeby nie przechodził on w hieratyczność. Ale jeśli chodzi o czucie wersu, to o wiele ważniejsza była dla mnie Armantrout. To poetka niesłychanej mocy kondensacyjnej; jak wcześniej Emily Dickinson, Armantrout kompresuje znaczenia, ale nie przy pomocy metafory, tylko przez zderzenie minimalistycznej wersyfikacji z językiem celowo zapożyczonym z dyskursów publicznych. Wyrażenia i słowa chodliwe w przestrzeni

³³Wspomniany wywiad znajduje się w zbiorze: Robert Creeley, *Just in time: poems, 1984-1994* (New York: New Directions Pub. Corp., 2001).

publicznej zostają poddane surowej wersyfikacji przez ascezę minimalistycznego wiersza Armantrout, oczyszczone, czasem skompromitowane, ale najczęściej odzyskane dla jakiś nowych celów. Ciekawe byłoby zresztą porównanie ascezy Armantrout z ascezą Louise Glück. Armantrout idzie tropem imażystów: chce precyzji wywiedzionej z ruchliwej inteligencji; Glück chce podniosłości, hieratyczności, dobitności – bo one okazują się bardziej opłacalną monetą na rynku medialności poezji. Ostatnio Armantrout przysłała mi swój nowy tom, *Conjure*, i już pierwszy wiersz mnie zatrzymał w blokach, bo zdałem sobie sprawę, że takich kondensacji znaczeń, jakie ona uzyskuje na przestrzeni minimalistycznego dystychu, nie byłbym chyba w stanie oddać w polszczyźnie. Zablokowało mi to lekturę. Wiersz tytułowy z tego tomu zaczyna się takimi słowami: „How did the synthesis / cross the abyss?”. Przy czym „synteza” zyskuje w kolejnych częściach tekstu konotację religijną.

Sporo wyniosłem też z czytania i przekładania Gizziego: tutaj może najbardziej podniosło się moje zaufanie do takiej kompozycji fragmentarycznej, w której chodzi o poluzowanie związków między ogólnie pojętymi składnikami zdania albo między występującymi luźno obok siebie zdaniami.

Zakończmy rozmowę pytaniem otwartym – otwartym na przyszłość. Ma Pan jakieś intuicje dotyczące przyszłości wersu – zarówno praktycznej, jak i teoretycznej? Dostrzega Pan we współczesnej literaturze szczególnie ciekawe sposoby działania werssem? I czy, ostatecznie, wers może w ogóle coś zdziałać?

Mam taką intuicję – chodzi o możliwości prozy poetyckiej. O poetycki esej pisany gramatycznie i składniowo uwrażliwioną prozą. Proza poetycka jawiłaby się tu nie tyle jako zatarcie wersyfikacji, ale jako tekst-zasobnik, noszący w sobie widmo, pamięć przeszłych wersyfikacji, ale też projekt nowych – jako tekst pośredni między wierszami, między dawnymi wersami a przyszłymi wierszami.

Bibliografia

- Bartczak, Kacper. „Język jest grą, planszówką bez planszy”. Online: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/jezyk-jest-gra-planszowka-bez-planszy/>, dostęp: 20.05.2021.
- *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2019.
- *Pokarm suweren*. Wrocław: Biuro Literackie, 2017.
- *Przenicacy*. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Kultury w Poznaniu, 2013.
- *Świat nie scalony*. Wrocław: Biuro Literackie, 2007.
- *Widoki wymazy*. Wrocław: Biuro Literackie, 2021.
- Bernstein, Charles. „The Pataquerical Imagination: Midrashic Antinomianism and the Promise of Bent Studies”. W *Pitch of Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 2016: 299-344.
- Bukowiec, Paweł. *Metronom: o jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

- Creeley, Robert. *Just in time: poems, 1984-1994*. New York: New Directions Pub. Corp., 2001.
- Derrida, Jacques. "This Strange Institution Called Literature" (an Interview with Jacques Derrida). W *Acts of Literature*. Zredagowane przez Derek Attridge, 33-75. London: Routledge, 1992:.
- Dziadek, Adam. „Wersologia polska – kontr(o) wersje”, w *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej: wizje i rewizje*, 370-390. Zredagowane przez Włodzimierz Bolecki i Danuta Ulicka. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2012.
- Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz. *Zarys teorii literatury*, wyd. 6. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1991.
- Grabowski, Artur. *Wiersz: forma i sens*. Kraków: Universitas, 1999.
- James, William. „Co znaczy pragmatyzm”. Przetłumaczone przez Michał Szczubiałka, 65-89. W *Pragmatyzm: nowe imię paru starych stylów myślenia*. Wstęp Alfred J. Ayer. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- „Jedność i wielość”. Przetłumaczone przez Hanna Buczyńska-Garewicz, 161-174. W Hanna Buczyńska-Garewicz, *James*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2011.
- *The Principles of Psychology*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1955.
- Kałuża, Anna. „Biologiczne i polityczne”, *Tygodnik Powszechny*, 09.05.2016, online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/biologiczne-i-polityczne-33687>. Dostęp: 20.05.2021.
- Kulawik, Adam. *Teoria wiersza*. Kraków: Antykwa, 1995.
- Nehmas, Alexander. *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1985.
- *Only a Promise of Happiness: the Place of Beauty in the World of Art*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- O’Hara, Frank. „Personizm: manifest”. Przetłumaczone przez Piotr Sommer. *Literatura na Świecie* 7 (1986): 43-49.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra. „Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego”. *Pamiętnik Literacki* 56, nr 2 (1965): 425-446.
- Olson, Charles. *Projective verse*. New York: Totem Press, 1959.
- Orska, Joanna, „Jak «działa» wiersz? O składni zdania awangardowego”. *Forum Poetyki*, nr 10 (2019): 110-131.
- Rorty, Richard, *Filozofia a zwierciadło natury*. Przełożone przez Michał Szczubiałka. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2013.
- *Obiektywność, relatywizm i prawda*. Przełożone przez Janusz Margański. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Skibski, Krzysztof. *Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.
- Sławek, Tadeusz. *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.
- Urbańska, Dorota. *Wiersz wolny: próba charakterystyki systemowej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1995.
- Zadura, Bohdan. „John Asbhery i ja. Poezja spójników?”. W *Szkice, recenzje, felietony*, t. 1: 359-366. Wrocław: Biuro Literackie 2007.

SŁOWA KLUCZOWE:

KACPER BARTCZAK

wersologia

samoświadomość

ABSTRAKT:

Wywiad dotyczy samoświadomości twórczej oraz jej odniesienia do kategorii wersologicznych. Rozmówcą jest Kacper Bartczak – profesor Uniwersytetu Łódzkiego, amerykanista, poeta i tłumacz. Rozmowa koncentruje się najpierw na problemie metarefleksyjności badaczy literatury i poetów, by następnie przejść do kwestii szczegółowych; kolejno omówione zostają zagadnienia takie jak konceptualizacja wersu w optyce poetyckiej i badawczej, rola wersu w wierszu organicznym czy przekład wersu. Wypowiedzi stanowią też próbę zarysowania kluczowej dla rozmówcy tradycji pragmatystycznej (James, Dewey, Rorty, Shusterman, Nehamas) i jej roli dla twórczej samoświadomości. Amerykańska linia namysłu teoretycznego jest tu wytyczona w odwołaniu się do poglądów licznych dwudziestowiecznych poetów anglosaskich (Coleridge, Stevens, Williams, Olson, O'Hara, Gizzi, Armantrout).

modernizm

pragmatyzm

NOTA O AUTORACH:

Agnieszka Waligóra (ur. 1995) – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół polskiej poezji najnowszej i jej kontekstów teoretycznych, filozoficznych i politycznych.

Kacper Bartczak – dr hab., prof. UŁ, pracownik Instytutu Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego, stypendysta Kościuszko Foundation Research scholar at Florida Atlantic University (2008) oraz Fulbright Visiting Faculty at Princeton University (2010–2011). Zainteresowania badawcze: współczesna poezja amerykańska i polska, teoria literatury, neopragmatyzm w badaniach literackich. Najważniejsze publikacje: *In Search of Communication and Community: the Poetry of John Ashbery* (2006), *Świat nie scalony* (2009).