

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 „Diamentowy 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 wersie 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 iteratura*: „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 poezji⁹. 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, intensyfikującą 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 niezbędnější 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 przejmuje 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 użyciu 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 Świontka 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 Świontka 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 wersie „– 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 Świontka,

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 przezrysty, 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 wnioski 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
wyplynał 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 myślnik 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 wątpiwości 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 iteratura. 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 *Psalmy*, 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. |