

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 byłyby 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 uczoney 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. Nieuchwytny „efekt 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 zapomniałem 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 Vollzugswareheit*)? 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 „studiuje 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 Meschonnicę 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 „schwymania 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 asemantyczne; 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 niedostrzeżenie 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 założeniem 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 liniach 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 transwersalnie³³ 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 ustalenia, 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 stroficzej (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 obciążone sensem, odcinki wypowiedzi. Oczywiście jedynie słowa i zdania mogą nazywać „ja” [...]. Ale bezpośrednio 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 „hipersemanantyzacji” 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 hipersemanantyzacji, 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) „przeгляд możliwości znaczeniowych wiersza wolnego”³⁹, zarówno pojedynczych linijek, jak i kilkuwersowych całości. Ów skromnie nazwany „przeгляд” 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. Odiem spada też na badania poświęcone metryczności (pamiętamy cytowaną w *Projekcie krytyki somatycznej* uwagę Meschonnicca 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 rygorami i swobodą, napięcie, które wyzwała w tekście miejsca wyraziste, ośrodki krystalizacji – informacje poetyckie. Po stronie czytelnika napięciu temu odpowiada dynamika „oczekiwania” i „spełnienia”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 *Projekt 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 porządki 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 rozpraszeniu 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 [...]; określił 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 przechodnych (zorientowanych na przedmiot) i nieprzechodnych (bezp przedmiotowych) 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 zwiął płomyk” – nie musiała być komentarzem do naszych niezdarnych wersologicznych poczynań, 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 – Grzeźczak – 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 przywoływane 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 – Grzeźczak – 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 Krajewska, *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. *Mysł 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

Tomasz Różycki

METRUM

wersologia

Adam Zagajewski

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

*semantyka wiersza***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 litaniijny 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 Urlicha Gumbrechta. Obecnie pracuje nad książką poświęconą dynamice form poetyckich w twórczości Tomasza Różyckiego i przekłada monografię Lucy Alford *Forms of Poetic Attention*.