

The Silent Line*

Iga Skrzypczak

ORCID: 0000-0001-8458-8726

*Research for this article has been financed from budget funds for science in the years 2020–2024: the *Diamond Grant* program No. DI2019 0166 49: “The category of silence in avant-garde poetry of the interwar period in a semiotic and structural perspective.”

Silence in free verse

In recent years, the theory of free verse has engaged with questions of silence, stillness, or the related categories of emptiness and absence. The role of the arbitrary pause, as discussed Adam Kulawik,¹ or the hierarchical structure of pauses, which Dorota Urbańska writes about, come to the fore. Indeed, in opposition to the predictable and steady structure of the metrical poem, based on syntactic and phonetic units, pause seems to determine the very nature of free verse.² In his concept of the graphic poem, Witold Sadowski drew attention to the signifying role of empty spaces – he compared the space of the page that is not filled with text to a Gothic cathedral, 99% of which is “filled” with void – “it is not an artistically underdeveloped project; it is not a field of white in an unfinished painting; it is filled with a sense of God’s Presence.”³ Often, the theory of free verse points to a special role played by the categories related to silence and stillness – they appear to determine the shape of the free verse poem. Respectively, Artur Grabowski writes that: “the transformations of forms in modern art seem to be a process of reduction – to an empty frame, a blank page, three minutes of silence.”⁴ Joanna Orska, on the other hand, draws attention to *figurae per detractionem*, and their role in the additive-tautological poetical strategy.⁵ Krzysztof Skibski, in turn, also writes about the role played by ellipsis in poetry and the role it plays in shaping the linguistic and semantic structure of free verse poems.⁶

¹ See: Adam Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego* [Poetics: Introduction to the analysis of a literary work of art] (Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1990 and subsequent editions), *passim*.

² See: Dorota Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej* [Free verse: Attempt at systemic analysis] (Warsaw: Instytutu Badań Literackich PAN, 1995), *passim*.

³ Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny* [Free verse as a graphic text] (Kraków: Universitas, 2004), p. 30.

⁴ Artur Grabowski, *Wiersz. Forma i sens* [Poem: Form and meaning] (Kraków: Universitas, 1999), p. 58.

⁵ See: Joanna Orska, *How Does Free Verse “Work”? On the Syntax of the Avant Garde*, *Forum of Poetics*, autumn 2017, <http://fp.amu.edu.pl/jak-dziala-wiersz-o-skladni-zdania-awangardowego/> (date of access: May 15, 2021).

⁶ See: Krzysztof Skibski, *Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* [Poetry as literature: Relations between elements of poetic language in free verse] (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017).

So far, researchers have paid relatively little attention to the role played by marks of silence (e.g., dashes and dots) in the structure of the poem, and especially their non-standard use (use that is inconsistent with the rules of punctuation and grammar) which refers to the sphere of silence. I will try to demonstrate that punctuation marks used in such a way are equivalent to words, and that they function in the poem as words. However, semantically and axiologically, in many cases, they constitute the supravocal layer of the text. In order to describe this phenomenon, the dominating critical theories of free verse, which usually refer to syntactic, visual, or phonic approaches, and often assume (especially in recent years) that there are more than two planes of delimitation, must be reviewed. The problem of semantic punctuation, which structurally functions as an equivalent of the word, has not yet been discussed in depth in versification studies. In this text, the dash (and other punctuation marks) will be seen as a sign of silence in the poem and examined in detail.

The question of typographic silence in free verse both corresponds to and eludes existing classifications. It is still regarded as a visual element which refers to the sphere of sound, pointing to the relationship between the visual and the phonic, which makes it difficult to classify it as belonging to only one category. Respectively, in syntactical analysis, signs of silence are classified as non-standard use of punctuation – they are semantic in nature because they influence syntax and prosody, but they are still not equivalent to the word or the morpheme. And instances when only graphic signals of silence appear in a free verse poem, instead of words, are particularly problematic – critical approaches based on syntactic verse-by-verse equivalence simply lack the right tools to analyze them effectively. Considering the above, Krzysztof Skibski's definition found in *Poezja jako iteratura* [Poetry as iterature] seems to be a good starting point for my original analysis. Skibski writes: "in the free verse poem each line may stand on its own, in keeping with the principle of equivalence. The line possesses a specific semantic value in itself, and its dormant deficiency only adds to its potentiality."⁷ As such, the sign of silence also possesses a semantic value, insofar as it refers to meanings that have not been expressed verbally, for various reasons, because they elude language or because, in keeping with authorial intent, they function as understatements.

I propose to treat the signs of silence (in this case the dash) as a "part of speech," a meaningful part of the poem, and discuss its potential uses and functioning. Such a sign has a potential lexical and semantic value. In the case of silence or ellipsis, it may be compared to the mechanism of accommodation – the reader's response is to fill in the void, but only within the limits imposed by the (con)text. It also prompts us to reexamine ellipsis, which traditionally, in its most basic form, has been defined as a syntactic void or a void that refers to "phenomena which become visible when the text is reduced to a semantic structure."⁸ I propose, however, that it should also refer to situations where, even though the text does not provide enough signals for the reader to fill in the text in a manner intended by the author (or otherwise intended), a graphic mark activates the search for potential meanings with which the supposedly empty space may be filled.

⁷ Skibski, 54-55.

⁸ Maciej Grochowski, "O pojęciu elipsy" [The figure of the ellipsis], *Pamiętnik Literacki*, vol. 1 (1976), 124.

The dash

In his study of punctuation marks in contemporary Polish poetry, Zdzisław Jaskuła observes that: “The dash is perhaps the most popular ‘lonely’ punctuation mark in contemporary poetry.”⁹ Jaskuła argues that the dash often remains in a loose relation with syntax, although it has certain emotive qualities related to compositional and versification criteria.¹⁰ Indeed, in terms of function, the dash breaks syntactic rules (e.g., it is used in an unexpected place) and stands on its own as a visual sign: “it is clearly visible, which intensifies both its basic properties (in terms of punctuation) as well as the secondary tasks and meanings assigned to it by the text.”¹¹

The choice of a punctuation mark, even when its function challenges the grammatical needs of the text, still depends on its basic function. Tomasz Karpowicz thus writes about the dash in *Kultura języka polskiego* [The culture of the Polish language]:

The dash, among others, conveys some non-verbal aspects of the communication process, especially pauses in speech. When you read a text, the dash marks a pause, temporary silence before one continues with what they have to say.¹²

The dash is thus endowed with a systemic potential for communicating a moment of silence. It is also directly connected with the figure of ellipsis, which Karpowicz also points out, paying attention to the so-called elliptical dash. At this point, he also adds that “the more important the part of the sentence that has been omitted is, the more necessary the dash is.”¹³

At the same time, we should remember that according to the rules of syntax and punctuation: “the dash is used primarily to signal parts of the text that are obvious to the reader and can be easily predicted thanks to syntactic context or knowledge of extra-linguistic reality.”¹⁴ The poetic, non-standard use of this punctuation mark stems directly from what is codified in the language, and at the same time gives rise to modifications that are necessary from an artistic point of view, insofar as they shape the semantic layer of the text. The dash, as in those “typical” situations described by Karpowicz, points to omission, and thus the extra-linguistic context. However, unlike in its standard use, an “empty space” is not easy to “fill in,” neither does the extra-verbal context help. Instead, the dash is a sign of something that, for various reasons, cannot be expressed verbally.

The poetic use of the dash as a visual sign of silence is therefore largely justified by the use of this mark in the system, which is naturally connected with ellipsis. However, such an understanding of ellipsis goes beyond linguistic definitions – ellipsis and the reader’s ability to understand the omitted is a much broader and more complicated issue. Ellipsis is no longer a space that the reader

⁹ Zdzisław Jaskuła, “Interpunkcja we współczesnej poezji polskiej” [Punctuation in contemporary Polish poetry], *Roczniki Humanistyczne*, vol. XXX no. 1 (1982): 73.

¹⁰ Jaskuła.

¹¹ Jaskuła, 74.

¹² Tomasz Karpowicz, *Kultura języka polskiego. Wymowa, ortografia, interpunkcja* [The culture of the Polish language. Pronunciation, spelling, punctuation] (Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018), 250.

¹³ Karpowicz, 251.

¹⁴ Karpowicz.

fills in intuitively, because instead of words that can be easily added or “filled in,” it often refers to words, expressions, or sentences which are not obvious. Although they often function as certain potentialities, they are performatively hidden from the reader, thus challenging their interpretation. Versification studies should therefore take into account the semantic and structural capability of the sign of silence to create verse, insofar as its unique use may be treated as equivalent to words. In certain poetic situations, the dash in a way takes over the functions of the grammatical elements (or syntactic situations) which it represents. The dash used in this way turns into ellipsis also because it points to standard, at least from the lexical-syntactic point of view, situations in the text, such as meanings which have not been expressed verbally but which create the semantic layer of the poem (e.g., content that is not expressed explicitly), or meanings which cannot be expressed verbally. If such a reading is justified, the unique status of the dash cannot be ignored, even if it is difficult to pin down its meaning in the process of interpretation. From the perspective of versification studies, this assumption is important especially in relation to lines which consist mainly or entirely of signs of silence. Such instances reveal a theoretical grey area of many versification theories, especially in relation to the free verse poem. I argue that the “silent line” made of dashes has the same semantic value as the line which consists of lexical or morphological sign(s). Therefore, I argue that each line in the poem signifies – it is an independent meaningful structure.

Exemplification and interpretations – Norwid’s case

In order to understand and justify such an approach, let us analyze examples of non-standard uses of punctuation marks which clearly refer to or reflect on silence. Such examples may be found in the works of many poets – they use punctuation marks in different ways, in accordance with their personal artistic concepts. I shall discuss and analyze various case studies in which typographic elements referring to the sphere of silence are used in a way that significantly affects the semantics of the poem.

There is no doubt that, for example, in the case of Norwid, silence plays an extremely important role as the subject and object of study (including *Białe kwiaty* [White flowers] or *Milczenie* [Silence]), but also as a structural element expressed in and through punctuation marks (the en/em dashes, dots). Juliusz Wiktor Gomulicki first analyzed this important aspect of Norwid’s philosophy and poetics.¹⁵ Other scholars have analyzed this issue as well (for example, Janusz Stanisław Pasierb in *Filozofia milczenia u Mickiewicza i Norwida* [Philosophy of Silence in Mickiewicz’s and Norwid’s works],¹⁶ or Piotr Śniedziewski in his extensive comparative study *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce* [Mallarmé – Norwid. Silence and poetic modernism in France and Poland]).¹⁷ Norwid marks the beginning of the history of silence as a theoretical, literary, and semiotic category in Polish literary studies. Norwid developed a coherent artistic theory of silence and related phenomena and there is no doubt

¹⁵Juliusz Wiktor Gomulicki, *Patos i milczenie* [Pathos and silence]. In: Cyprian Norwid, *Białe kwiaty* [White flowers](Warsaw: PIW, 1965).

¹⁶Janusz Stanisław Pasierb, “Filozofia milczenia u Mickiewicza i Norwida” [Philosophy of Silence in Mickiewicz’s and Norwid’s works], *Studia Norwidiana*, no. 30 (2012): 145-171.

¹⁷Piotr Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce* [Mallarmé - Norwid. Silence and poetic modernism in France and Poland] (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008).

that, according to the *intentio auctoris*, visual marks of silence (and ellipsis) are not merely visual ornaments but are at least equivalent to words (in terms of the equivalence of the sign). In most cases, however, axiologically, they constitute the supravocal layer of the text.

In this context, Sławomir Świontek's observations in the introduction to *Pierścień wielkiej damy* [Great Lady's ring] seem particularly important. Świontek thus writes about Norwid's silence:

For Norwid, silence is a “grammatical part of speech;” it is a functional element of a conversation, a dialogue, that is, those forms of expression in and through which people communicate. Moreover, for Norwid, each utterance, even a monologue, which he sees as a conversation with oneself or with the spirit of things (VI 232), meets the condition of dialogicality, demanding that it be filled with the omitted, i.e., dialogicality is a potential tendency to alternate two or more semantic contexts, a tendency found not only in dialogue but also in monologue.¹⁸

Not only in dramatic dialogue and monologue, but also in Norwid's poems, one can find this unique dialogicality, with silence as a “grammatical part of speech.” However, the attempt to classify this phenomenon becomes problematic. We should therefore ask a question, or rather a series of questions, about the place and the role of silence in the theory of free verse.

Świontek's comment about grammatical issues seems intuitively accurate. Indeed, we can draw such conclusions about silence in Norwid's works because silence is treated at least as equivalent to the word (as a textual sign), and at the same time exceeds the boundary of the (traditionally) verbal.

As explained by Marta Ewa Rogowska in her analysis of *Rzecz o wolności słowa* [On the freedom of the word],¹⁹ in Norwid's works, a special role played by the dash may be connected with intonational-rhetorical punctuation. However, the question of the typography of silence is much broader. It cannot be explained using strictly rhetorical concepts either – the use of punctuation marks often goes beyond grammar – not in the sense of bending its rules, but in the sense of introducing punctuation marks that are not justified by syntactic concepts. The expression “grammatical part of speech” thus implies that both the elements of the codified language system and the omissions signaled by punctuation marks (visual signs) signify. Janusz Kaczorowski has analyzed punctuation marks and editorial problems in Norwid's works in detail, arguing that the dash was clearly the poet's favorite punctuation mark. Kaczorowski further lists the roles played by the dash, e.g., it is used when someone does not finish a sentence, wishes to emphasize something important or add something. Kaczorowski also points to the fact that in some of Norwid's manuscripts we can find three or four dashes in a row.²⁰ Most importantly, however, he also draws attention to the semantic autonomy of the “poetical” dash, insofar as it cannot be replaced by another “part of speech:”

This punctuation mark is used in the most perfect manner in the entire cycle in the poem

¹⁸Sławomir Świontek, *Introduction*. In: C. Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy* [Great Lady's ring], ed. S. Świontek, (Wrocław: Ossolineum 1990), LIV-LV.

¹⁹See: Marta Ewa Rogowska, “Intonacyjno-retoryczna interpunkcja u Norwida” [Intonational-rhetorical punctuation in Norwid's works], *Studia Norwidiana* no. 30 (2012), 23-38.

²⁰Janusz Kaczorowski, “Grafia Norwidowskiego tekstu jako współczesny problem edytorski (na przykładzie *Vademecum*)” [The graphic layer in Norwid's works as a contemporary editorial problem (on the example of *Vademecum*)], *Roczniki Humanistyczne* vol. LI no. 1 (2003), 69-94.

XXX. *Fatum* [XXX. Fate]. The arrangement of dashes builds, in a way that cannot be expressed through other means, the tension associated with waiting (impatiently) for a man to lose and the feeling of sudden relief once he disappears.²¹

Let us take a closer look at the poem, in which the dash conveys the hidden tension and the unsaid:

Fatum

I
 Jak dziki zwierzę przyszło **Nieszczęście** do człowieka
 I zatopiło weń fatalne oczy...
 – Czeką – –
 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!

Fate

I
 Such beastly Anguish, human-baiting,
 With fateful eyes transfixed its prey. . .
 – Waiting – –
 Now will he turn away?

II
 Instead, the stare was fair returned,
 – as artists size up subjects top to toe;
 Aware the human had discerned –
 What gain he'd draw
 from such a foe,
 It shuddered to its very core
 – – And it's no more!²²

In the line “– Czeką – –/ “– Waiting – –,” the dashes play a twofold role. First of all, as noted by Kaczorowski, they point to a delay, as indicated by the act of waiting. This artistic procedure builds up the tension – the meeting between man and “wild beast” is delayed. At the same time, as Świontek observes, “the potential tendency to alternate two or more semantic contexts” (in keeping with the proposed approach to ellipsis) implies that the dashes may be read as a non-existent description of the atmosphere of the meeting, since its unusual character cannot be expressed in words. This notwithstanding, this situation is an essential part of the text, regardless of the extent to which the reader is able to decode the meanings hidden behind it. Norwid decided that silence better expresses a given state or feeling. As Piotr Śniedziwski points out:

[...] the poet works with language that turns out to be imperfect in the face of thoughts it is supposed to express – this language is therefore subject to the law of decomposition and deconstruction – this is how a poem which lacks precision and is full of silences is created – and the reader, in the end, has to work with this poem that is neither transparent nor impossible to understand.²³

Moments of silence may be challenging for the reader, but they nevertheless constitute a semantic element of the text, which in the case of such a clearly indicated tendency cannot

²¹Kaczorowski, 84.

²²Cyprian Norwid, *Fatum* [Fate]. In *Wiersze* [Poems], ed. Juliusz Wiktor Gomulicki, (Warsaw: PIW, 1966), 583. Translated into English by Patrick Corness (source: https://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/113/113_brajerska_mazur.pdf).

²³Śniedziwski, 182-183.

be omitted in the process of interpretation or formal analysis. Versification studies have to address the question of poetry which exceeds the limits of traditional syntax, often named as one of the basic forms of delimitation.

Towards futurism – Młodożeniec

Stanisław Młodożeniec employs a completely different strategy of using silence and ellipsis. In his use of punctuation marks, he is guided by different artistic concepts than Norwid, but this allows us to comment on some crucial similarities and differences between the two poets. Futurists developed the phonic layer of the text in a unique and creative way, often basing the entire structure of the work on it. We may draw certain conclusions about the interdependencies between sound and silence from the futurist artistic manifesto. For example, in Młodożeniec's *Noc* [Night] from the collection *Kwadraty* [Squares], we read:

Noc

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

— — — daleki – długi – (czyj to?) ton

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

mętnieje wody srebrna toń –
ciemnieje nieba drżące tło –
rogaty księżyc chmurę bodzie –
gwiazdy tłą –
oczy tłą –

– daleki – długi – (czyj to?) ton –

– – – – –

to czyjeś usta – cichy podziw –
– – – – – o!²⁴

²⁴Stanisław Młodożeniec, *Noc* [Night]. In: *Kwadraty* [Squares] (Zamość: Zamojskie Koło Miłośników Książki, 1925), 16. As noted above, linguistic, phonic, and syntactic complexity renders this poem almost untranslatable. Transcribed in English, which does not convey the full meaning of the original, it reads: “— — — into the navy blue tub of the sky/ there came out the moon – like a croissant –/ the stars shine –/ jump around in the tank like fish –/ — — — distant – long – (whose) sound (is it?)/ it cuddles up to the lying silence –/ the stars shine –/ and they scare a flat shadow on the ground –/ deep silver waters turn cloudy –/ the trembling background of the sky darkens –/ the moon touches the cloud –/ the stars shine –/ the eyes shine –/ – distant – long – (whose) sound (is it?)/ – – – – – / it’s somebody’s mouth – quiet admiration –/ – – – – – oh!”

Importantly, Młodożeniec himself draws attention to sounds, emphasizing the length of the sound which “w leżące lgnie milczenie” [cuddles up to the lying silence]. Such a signal, testifying to creative self-awareness, prompts us to take an even more careful look at the poem, in which silence which resounds after the sound, is to play a special role. Again, there is no doubt that there is no grammatical justification for the use of multiple dashes. The key problem is the visual representation of an auditory phenomenon and a mark that is more adequate than the word that must be used.

In her analysis of the phonic layer of futuristic poems,²⁵ Beata Śniecikowska explains that Młodożeniec plays with sound in his poem:

The most interesting line is “– – – daleki – długi – (czyj to?) ton” [– – – distant – long – (whose) sound (is it?)]. It is repeated twice and moves away from the “sophisticated” syntax of Young Poland. Words devoid of additional descriptions, “accentuated” by means of typography, literally stand out on. They are visually and phonically prominent (alliteration). The sound is distant, and it was emphasized by a simple typographic procedure (which still points to a long pause): two lines of dashes. The exclamation “o!” [oh!] at the end also challenges the traditional canons of poetry and typography. This distinctive exclamation may be found at the end of ... a line of dashes.²⁶

It is an interesting example: a barely audible, distant “sound” is associated with silence that may result from, among other things, the limited perceptual abilities of the subject, who is not able to hear the words coming from a distance which at this moment become almost one with silence. Consequently, it can be concluded that a specific meaning was omitted in the text. In this case, we are not predominantly dealing with a crisis of faith in the possibility of linguistic representation but witness an attempt at conveying a verbal exchange together with the moments of silence embedded in it when the sound “w leżące lgnie milczenie” [cuddles up to the lying silence].

It is a kind of game with spatial sound and silence: the poet uses (single and multiplied) dashes in the initial position, (single) dashes in the final position, and some dashes in the middle position (e.g., dashes which in-between the words), and finally there are also lines without words, filled with dashes – they are not the only marks of silence, because there are empty spaces in-between. The poem thus constructs its own typology of silence. Textual signs refer to experiences which are represented visually. The dash in a way functions or points to ellipsis, even though there are no verbal clues as to how “empty” places should be read (as to what the reader should “add”). The line of dashes, combined with the special role played by the signs of silence, which are fundamental to the poem’s structure, pose a very interesting problem in versification studies. The assumption that they function as a form of ellipsis endows them with semantic value, pointing to the existing equivalence between the verbal and the silent line. Thus, such a line functions as an independent semantic unit and as such is essential to the poem.

²⁵See: Beata Śniecikowska, “Nuż w uhu”? *Konceptje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* [“Nuż w uhu”? Concepts of sound in the poetry of Polish futurism] (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2017).

²⁶Beata Śniecikowska, *Dźwięk a typografia w awangardzie (futuryzm)* [Sound and typography in the avant-garde (futurism)]. In: *Sensualność w kulturze polskiej* [Sensuality in Polish culture], ed. Włodzimierz Bolecki, <https://sensualnosc.bn.org.pl/articles/dzwiek-a-typografia-w-awangardzie-futuryzm-659/> (date of access: 15 May 2021).

Marks of silence in contemporary poetry

In the case of both Norwid and Młodożeniec, one can speak of clearly defined artistic strategies, rooted in the theoretical and critical texts of both poets. In such situations, determining the semantic value of signs of silence is not problematic. However, it is also worth paying attention to poets who are often not directly associated with the use of the dash. The dash line can be found in the poems of, among others, Miron Białoszewski's, for example in the poem *autoportret odczuwany* [instinctive self-portrait]:

Nieraz mi ręce	Sometimes my hands
żyją zupełnie osobno.	Live quite separately
Może ich wtedy nie doliczać do siebie?	Maybe they don't add up to me?
-----	-----
Gdzie są moje granice? ²⁷	Where are my borders?

In this poem, silence and self-reflection come hand in hand, filling the time between the subsequent questions addressed to and about the self. Again, we can speak of a delay which creates a unique atmosphere, emphasizing the existential nature of the questions. When thrown against the background of silence, words and their meanings come into sharp focus and silence thus becomes an integral element of the semantic layer of the text.

Another important, and relatively popular, feature is the use of the dash in the final position, i.e., at the end of the line. However, such use of the dash is not motivated syntactically, i.e., the dash does not connect the two subsequent lines, or, even if it does and there is a syntactic connection between the lines, the dash may play a still different role. For example, Jaskuła discusses Herbert's *Różowe ucho* [Rosy ear]:

śmieszny płatek skóry	a comic petal of skin
muszla z żyjącą krwią	a conch with living blood
w środku	inside it
nic wtedy nie powiedziałem —	I didn't say anything then—
dobrze byłoby napisać	it would be good to write
wiersz o różowym uchu	a poem about a rosy ear
ale nie taki żeby powiedzieli też sobie temat obrał	but not so that people would say
pozuje na oryginała ²⁸	what a subject he chose
	he's trying to be eccentric

²⁷Miron Białoszewski, *Autoportret odczuwany*. In: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane* [Selected poems] (Warsaw: PIW, 2008), 81. English translation by Peter Harris and Danuta Loposzko: *instinctive self-portrait*. In: *Shifting Borders: East European Poetries of the Eighties*, ed. W. Cummis et al. (London and Toronto: Associated University Press, 1993), 274.

²⁸Zbigniew Herbert, *Różowe ucho*. In: *Wiersze* [Poems] (Warsaw: Wydawnictwo Czytelnik, 1971), 120-121. Quote after: Jaskuła, p. 74. English translation by Czesła Miłosz: *Rosy ear*. In: *The Poetry of Men's Lives: An International Anthology*, ed. Fred S. Moramarco, Al Zolynas (Athens: University of Georgia Press, 2004), 264.

Jaskuła points out that:

the dash can be both a sign of unfinished thought and a sign of a semantic and compositional pause. It plays a twofold role. It refers to the line “I didn’t say anything then” and at the same time separates one stanza from the other.²⁹

In addition, it should be emphasized that the dash may be found at the end of the line “I didn’t say anything then,” which directly refers to silence, ellipsis, thus indicating a potential, non-existent statement. Something is left unsaid but this something is represented textually.

The dash in the final position may also appear at the end of the stanza. As such, it does not connect two lines and does not play a twofold role. Julia Fiedorczuk often uses the dash at the end of the stanza in her poems. For example, in *Psalmy* [Psalms]:

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

In the case of Fiedorczuk, the dash usually symbolizes an opening in the text; it points to the words that are to be uttered and the words that the reader can add (e.g., in the case of biblical quotes and prayers), or, on the contrary, to the words that should not be uttered or added because, in accordance with the *intentio auctoris*, they have been left unsaid, unfinished. In the case of this poet, we can speak of silence on at least two levels: in connection with ecopoetics³¹ and giving voice to creatures that have not been “heard,” and in connection with Fiedorczuk’s most recent

²⁹Jaskuła, 74.

³⁰Julia Fiedorczuk. *Psalm I* [Psalm I. In: *Psalmy* [Psalms] (Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza, 2017), 12. Transcribed in English, the poem reads: some poems can no longer be written/ some could not have been written earlier/ at night despair at children, children/ who drowned, children who were hanged, burned/ children who were murdered, children’s mascots/ in a plane that crashed, because motherhood/ is a life sentence, and despair seeks attractive/ and salable forms to dress up in,/ to cover up, to protect itself;/ so you better stay silent, I say, so I say none/ of your bones will not be broken, let’s say,/ “You will be provided for,” let’s say,/ “a tree shall be planted by the rivers of water” –.

³¹See: Julia Fiedorczuk, Gerardo Beltrán, *Ecopoetics* (Warsaw: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2015); Marta Stusek, “Milczące wiersze. Obraz i podmiot na tle ekopoetyki” [Silent poems. Image and subject in eco-poetics], *Studia Europaea Gnesnensia* no. 18 (2018), p. 115-127.

original essayistic and theoretical reflections.³² The meaning of the dash in the poem appears to be clear: it is an inherent semantic element of the line, pointing to the unsaid and the omitted.

Conclusion

The above-mentioned examples demonstrate that versification studies should also recognize and examine the role played by the signs of silence. Their semantic value is equivalent to the semantic value of words or morphemes, which is confirmed both by their non-standard use, be it “one-off” or in a sequence, and refers to the supravocalic. Such moments in text function as a special type of ellipsis – something important is omitted in the text and the reader must recognize this fact – but, usually, the omitted is neither obvious nor easy to recreate. Consistent artistic choices made by poets, which are usually associated with some kind of reflection on silence, demonstrate that the dash, or the silent line, do indeed signify. In Poland, such artistic concepts were developed mainly by Norwid, and the poets of the avant-garde and their followers learned from him. It should be emphasized that poets who are associated with the avant-garde use these signs of silence most often (and clearly these marks have a semantic value). Distrust of the conventionally understood language system or an attempt at conveying the full communicative experience (which transcends the verbal) often motivate the use of the dash. The dash, as a sign of silence, points to the supravocalic. The use of the dash is a message; it points to the importance of the non-verbal. For the same reasons, the conscious use of the dash should always be acknowledged from the editorial point of view – especially in poetry, which pays special attention to the form and the material space of text.

Respectively, artists who refer to completely different traditions also use the dash in non-standard ways, although in this case the dash usually plays a twofold role (e.g., in Herbert’s poetry). This notwithstanding, when they refer to the unspoken, such marks should be treated as a crucial element of the line on par with the word and the morpheme, and thus become the *bona fide* object of versification studies. Consequently, to draw on Skibski’s definition, if we agree that that the dash line is also semantically autonomous, the principle of equivalence should be based on the potential semantic autonomy of every line.

translated by Małgorzata Olsza

³²See: Julia Fiedorczuk, “W poszukiwaniu ciszy” [In search of silence], *Przekrój*, <<https://przekroj.pl/artykuly/felietony/w-poszukiwaniu-ciszy-czesc-pierwsza-julia-fiedorczuk>> (date of access: 28 June 2021); Julia Fiedorczuk, “W poszukiwaniu ciszy II” [In search of silence II], *Przekrój*, <<https://przekroj.pl/artykuly/felietony/w-poszukiwaniu-ciszy-cz-ii-julia-fiedorczuk>> (date of access: 28 June 2021).

References

- Białoszewski, Miron. *Autoportret odczuwany*. In *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*, 81, Warsaw: PIW, 2008.
- Fiedorczyk, Julia. *Psalm I*. In *Psalmy*, 12, Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza, 2017.
- . “W poszukiwaniu ciszy”, *Przekrój*, <<https://przekroj.pl/artykuly/felietony/w-poszukiwaniu-ciszy-czesc-pierwsza-julia-fiedorczyk>> (date of access: 28 June 2021);
- . “W poszukiwaniu ciszy II”, *Przekrój*, <<https://przekroj.pl/artykuly/felietony/w-poszukiwaniu-ciszy-cz-ii-julia-fiedorczyk>> (date of access: 28 June 2021).
- Fiedorczyk, Julia. Beltrán, Gerardo. *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warsaw: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2015.
- Gomulicki, Juliusz Wiktor. *Patos i milczenie*. In Cyprian Norwid., *Białe kwiaty*, Warsaw: PIW, 1965.
- Grabowski, Artur. *Wiersz. Forma i sens*, Kraków: Universitas, 1999.
- Grochowski, Maciej. ”O pojęciu elipsy”, *Pamiętnik Literacki*, vol. 1 (1976): 121-136.
- Jaskuła, Zdzisław. “Interpunkcja we współczesnej poezji polskiej”, *Roczniki Humanistyczne*, vol. XXX no. 1 (1982): 69-99.
- Kaczorowski, Janusz. “Grafia Norwidowskiego tekstu jako współczesny problem edytorski (na przykładzie Vade-mecum)”, *Roczniki Humanistyczne* vol. LI no. 1 (2003): 69-94.
- Karpowicz, Tomasz. *Kultura języka polskiego. Wymowa, ortografia, interpunkcja*, Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Kulawik, Adam. *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1990 and subsequent editions.
- Młodożeniec, Stanisław. *Noc*. In *Kwadraty*, 16, Zamość: Zamojskie Koło Miłośników Książki, 1925.
- Norwid, Cyprian. *Fatum*. In *Wiersze*, ed. Juliusz Wiktor Gomulicki, 583, Warsaw: PIW, 1966.
- Orska, Joanna. *How Does Free Verse “Work”? On the Syntax of the Avant Garde*, *Forum of Poetics*, autumn 2017, <http://fp.amu.edu.pl/jak-dzialawiersz-o-skladni-zdania-awangardowego/> (date of access: 15 May 2021).
- Pasierb, Janusz Stanisław, “Filozofia milczenia u Mickiewicza i Norwida”, *Studia Norwidiana*, no. 30 (2012): 145-171.
- Sadowski, Witold. *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.
- Rogowska, Marta Ewa. “Intonacyjno-retoryczna interpunkcja u Norwida”, *Studia Norwidiana* no. 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)*. In *Sensualność w kulturze polskiej*, ed. Włodzimierz Bolecki, <https://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/dzwiek-a-typografia-w-awangardzie-futuryzm-659/> (date of access: 15 May 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. Introduction. W C. Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy*, ed. Sławomir Świontek, LIV-LV. Wrocław: Ossolineum, 1990.
- Urbańska, Dorota. *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warsaw: Instytutu Badań Literackich PAN, 1995.

KEYWORDS

ELLIPSIS

silence

ABSTRACT:

The article analyzes moments of silence in the free verse poem which are marked by the non-standard use of the dash (inconsistent with the rules of punctuation and grammar). The aim of the article is to show that the dash, and other punctuation marks, used in this way are equivalent to words, and function in a poetic text on the same rights as the word. Indeed, semantically and axiologically, they often constitute the supravocal layer of the text. In the process, theories of free verse which in their assumptions do not recognize semantic punctuation as structurally equivalent to words are reexamined.

p a u s e

dash

FREE VERSE

NOTE ON THE AUTHOR:

Iga Skrzypczak. – doctoral student at the Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. Her research interests include 20th-century and contemporary literature. She is the recipient of the Diamond Grant and is currently working on the project *The category of silence in avant-garde poetry of the interwar period in a semiotic and structural perspective.* |

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 sensy¹¹”.

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 myślnik¹³”.

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 pozajęzykowej¹⁴”. 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 (pre)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
wypląnął 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. |