

# To Describe Fire:

## On the Benefits of H.U. Gumbrecht's Project of Non-hermeneutic Verse Studies

Małgorzata Gorczyńska

ORCID: 0000-0003-0356-2917

“Those great scholars who seem to know everything; who counted the vertebrae in vertebrates and syllables in Archiloch's poems cannot, however, demonstrate sets people's minds and actions into motion; they analyse art but are blind to what lies at the heart of that art; they study fire but can only describe ashes”.<sup>1</sup>

Josef Brodski liked to repeat after Eugenio Montale that poetry is a hopelessly semantic art. I am fascinated by that adverb “hopelessly”, which refers to the semantic potential of poetic art as something both inevitable and undesirable; like a disease for which there is no cure. The opposite of such approach would be a utopian vision of poetry free from semantic obligations; yet neither Brodski nor Montale dreamt of it. In fact, the term “hopelessly” denotes something more basic here: poetry's resistance to semantics and its unwillingness to be nothing but information transfer. The incurably semantic poetry opposes the requirements of communication in order to become art. It surrenders to, as it has to, semantics because language is its building material.

I begin with what is hopeless, quite as a cautionary tale for myself. For my aim is to address Hans Ulrich Gumbrecht's project for humanities, best described in his book *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (2009) – a project frequently described as non-hermeneutical, although the Stanford scholar does not postulate abolishing hermeneutics altogether. *Production of Presence* has a different goal: “it makes a pledge against the tendency in contemporary culture

<sup>1</sup> Adam Zagajewski, ‘Nietzsche w Krakowie [Nietzsche in Cracow]’, in *Obrona żarliwości [The defence of passion]* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2002), 57.

to abandon and even forget the possibility of a presence-based relationship to the world” and “challenge[s] a broadly institutionalised tradition according to which interpretation (...) is the core practice (...) of the humanities”<sup>2</sup>. In the end, however, it “argues for (...) a relation to the things of the world that could oscillate between presence effects and meaning effects”<sup>3</sup>. Reducing Gumbrecht’s approach to my main subject of interest, i.e., issues of versology, I also make a pledge that it is not my intention to discredit the hermeneutic direction of studies in poetry, because I consider such direction to be inevitable. Rather, I would like to propose broadening these studies to include the issue of presence (and to presence itself). I am thus reminded of the semantic hopelessness of poetry so as not to lose sight of the hermeneutic horizon, even though my primary aim is (metaphorically speaking, although not quite) indefinitely closer.

Gumbrecht, who was direct about “meaning effects” primacy in the reading of a literary text (which is different to listening to music, dominated by presence), would undoubtedly agree with Montale’s and Brodski’s diagnosis. He would add, however (as poets know all too well) that the incurable semantic disease does not deprive poetry of hope because “literary texts also have their ways of including the dimension of presence”<sup>4</sup>. There is nonhermeneutic, presence-oriented potential in material, sensually accessible aspects of poetic structure which are embodied by versification (the latter engaging both sound effects, and typography). That potential can also be found in accidental properties of the medium, through which poetry can reach us. This can be a rough page of a book, smelling of dust, a computer screen, giving off cold light, a pleasant sound of a poetess’ voice, recorded on a CD, or even a barely audible inner murmurando, replaying a half-forgotten stanza. Importantly, “presence effects” are not complementary to “meaning effects”, although they are not mutually exclusive. “[...] presence and meaning always come together and there is always tension between them”<sup>5</sup>.

What is presence? As an ingredient of an aesthetic experience, it depends on an “intrinsic feeling of intensity”,<sup>6</sup> related to a sensual perception of the object (e.g., a poem). This intensity is predominantly quantitative and unrelated to any specific aesthetic quality. Presence is not experienced continually, as a long-term and stable phenomenon, but as “moments of intensity”, essentially different from the events of the everyday world, which makes them so fascinating. Moments like these occur in isolation, in an “island”-type situational framing, as Gumbrecht calls it following Bakhtin. This happens in one of two possible ways: either in the “modality of being captured in »imposed relevance«”<sup>7</sup> (Alfred Schuetz’s and Thomas Luckman’s *aufgelegte Relevanz*) or in the mode of “composure” (Heidegger’s *Gelassenheit*, i.e., “the ability to leave things as they are”<sup>8</sup>), in which the recipient’s openness and focus make it possible to lose themselves in the subject of an aesthetic experience. Presence is not experi-

<sup>2</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (Stanford: Stanford University Press, 2004), 24 (Page numbers provided in the following footnotes refer to the Polish translation by K. Hoffmann, W. Szwebs, Poznań 2016, quoted in the original, i.e., Polish, version of this article).

<sup>3</sup> Gumbrecht, 25.

<sup>4</sup> Gumbrecht, 124.

<sup>5</sup> Gumbrecht, 120.

<sup>6</sup> Gumbrecht, 112.

<sup>7</sup> Gumbrecht, 118.

<sup>8</sup> Gumbrecht, 90.

enced directly but only as ephemeral “presence effects”, forever “marked by absence” and “surrounded by, wrapped into and perhaps even mediated by clouds and cushions of meaning”<sup>9</sup>. These elusive “presence effects”, which remain in constant tension with or oscillate between “the effects of meaning”, manifest themselves not unlike epiphanies: they seem to come from nowhere (from beyond culture, beyond the world<sup>10</sup>), occupy a place in space (or at least they pretend to do so), and operate as unpredictable and momentary events<sup>11</sup>.

*Production of presence* devotes much space to the existential aspect of the aesthetic experience – to how the “moments of intensity” influence our life. “It is surely possible to develop an addiction to a certain type of text (not only for its semantic layers) and suffer from it”<sup>12</sup>, the author remarks jokingly, admitting to his prolonged fascination with Federic Garcia Lorca’s *Poeta en Nueva York* cycle or Gottfried Benn’s *Astern*. The risk of addiction, losing oneself, loss of control has its source in violence, which is inseparable from the aesthetic experience and understood (unlike in Foucault) not as the tool of power but as occupying space by a substance and exerting physical pressure, blocking a body<sup>13</sup>. One of the more intimate moments of *Production of presence* is the one when Gumbrecht is trying to convey the sensual dimension of his aesthetic experiences, e.g., his listening to *Don Giovanni*: “[...] the almost excessive, exuberant sweetness that sometimes overwhelms me when a Mozart aria grows into polyphonic complexity and when I indeed believe that I can hear the tones of the oboe on my skin”<sup>14</sup>. Such intense, somatic experiences are also familiar to readers of poetry, and, while they are occasionally addressed by literary scholars, they tend to remain marginal to their interests. In the meaning-oriented world of academic study, they are not typically deemed worthy of systematic research.

Ultimately, the existential dimension of an aesthetic experience proves to be a spiritual dimension; of course, neither in the sense of a commonly understood religiously mystic experiences (even though *Production of Presence* also touches upon the theological perspective) nor in the moral sense. Gumbrecht clearly separates aesthetics from ethics and reiterates that there is “nothing edifying (...) nothing we could really learn” from such “moments of intensity”<sup>15</sup>. He also emphasises that these moments can “prevent us from completely losing a feeling or a remembrance of the physical dimension in our lives”. It is worth recalling Viktor Shklovsky’s similar intuition, who quotes Tolstoy’s diary entry from February 28th, 1897, in his «Искусство как приём» [*Art as a device*] (“I was dusting the room and walking around I approached the couch but could not remember if I had already dusted it. [...] So if I had dusted

<sup>9</sup> Gumbrecht, 121.

<sup>10</sup> Gumbrecht, 89 and 91 (on Heidegger’s “the nothing” as a dimension in which “all cultural distinctions are absent”).

<sup>11</sup> Gumbrecht, 126–27.

<sup>12</sup> Gumbrecht, 130.

<sup>13</sup> Gumbrecht, 113 An intriguingly similar understanding of violence can be found in Susan Sontag’s considerations on photography. In an extensive interview she gave in the late 1970s she expressed her opposition to an exclusively pejorative understanding of aggression, explaining that “You’re involved in aggressions on all levels when you move around the world, you’re occupying a space (...) So I think there are particular forms of heightenings of a certain kind of characteristically modern forms of aggressiveness that are represented in the use of camera” (*Thinking is a form of feeling. Susan Sontag in conversation with Jonathan Cott*). I remark on this similarity as one of a deeper, in my opinion, intellectual affinity between Gumbrecht and the author of *Against interpretation*.

<sup>14</sup> Gumbrecht, 113.

<sup>15</sup> Gumbrecht, 114.

it and forgot, that means I was operating unconsciously, as if that had never happened”). He added that “This is how life vanishes, becoming nothingness. Automation eats things, clothes, furniture, wife and fear of war”. He goes on to say:

[Art] exists [so] that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony*. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make an object “unfamiliar,” to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. *Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important*<sup>16</sup>.

The expressions “recover the sensation of life”, “to make one feel things”, to make stone stony” or “to impart a sensation of things as they are perceived and not as they are known” seem close to Gumbrecht’s vision. This is visible, for instance, when he writes that “we sometimes seem to connect with a layer of our existence that simply wants the things of the world close to our skin”<sup>17</sup>, or that “experiencing the things of the world in their pre-conceptual thingness will reactivate a feeling for the bodily and for the spatial dimension of our existence”<sup>18</sup>, Or, when he describes the aesthetic disposition and the existential state of *Gelassenheit* as “being in touch with the things of the world”<sup>19</sup>.

It is not a coincidence that I emphasise similarities with Russian formalism, without insisting on any affiliations between the two. The author of *Production of Presence* does not feel affiliated with the formal-structural tradition; rather, he recalls other sources of theoretical inspiration. I would like to point out, however, that it is in that segment of traditional literary studies one can find support for a versology which opens itself to presence. This enterprise seems particularly worthwhile, as it was the structural-formal paradigm that became the foundation for modern versology, and it was within that paradigm that important and still relevant publications on the theory and history of the poem were created. It is worth considering then how to merge this body of work with contemporary humanities. For obvious reasons in what follows I will focus on the Polish line of this tradition, which does not mean I believe it is exceptional. The example of Shklovsky can be taken to be a *pars pro toto* for a more general diagnosis. I have no doubt that similar affinities are traceable not only beyond formal-structural literary studies, but also beyond literary studies in general, especially in aesthetics (apart from Susan Sontag, the author of *On Photography*, recalled in the footnote, I would also mention, e.g., Arnold Berleant’s works). *Production of Presence* devotes an entire chapter to this issue. Out of a number of names the author lists I would like to, somewhat paradoxically, recall one – that of Hans-Georg Gadamer, who in 2000 uttered the following words, regarding the reading of poetry:

<sup>16</sup>Viktor Shklovsky, ‘Sztuka jako chwyt [Art as a device]’, in *Teorie literatury XX wieku. Antologia [Theories of 20th c. literature. An anthology]*, ed. Anna Burzyńska and Michał Paweł Markowski, trans. Ryszard Łuźny (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006), 100.

<sup>17</sup>Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, 121.

<sup>18</sup>Gumbrecht, 130.

<sup>19</sup>Gumbrecht, 132.

But can we really assume that reading such texts is a reading exclusively concentrated on meaning? Do we not sing these texts? [*Ist es nicht ein Singen*]? Should the process in which a poem speaks only be carried by a meaning intention? Is there not, at the same time, a truth that lies in its performance? (*eine Vollzugsbarkeit*) This, I think, is the task with which the poem confronts us<sup>20</sup>.

The final words about the truth found in performance refer to the concept of “loudness” (*Volumen*), which describes a different dimension of a poem than its semantics; one which remains with the poem in relation to simultaneity. As one can see, intuitions very close to Gumbrecht’s nonhermeneutic idea may appear even in *sensu stricte* hermeneutics. They are therefore even more to be expected in studies devoted to the structure of the linguistic matter of a poetic text. I cannot fail to mention Gumbrecht’s disregard for the works of versologists. This critical *passus* can be found in his *Production of Presence*:

Poetry is perhaps the most powerful example of the simultaneity of presence effects and meanings effects – for even the most overpowering institutional dominance of the hermeneutic dimension could never fully repress the presence effects characteristic of rhyme, alliteration, of verse and stanza. It is telling, however, that literary criticism has never been able to react to the emphasis that poetry gives to such formal aspects – except for the establishment of long, boring and intellectually pointless “repertoires” that list, in chronological order, the different poetic forms within different national literatures, and except for the so-called “theory of over-determination”, which claims against all immediate evidence that poetic forms will always double and reinforce already existing meaning structures<sup>21</sup>.

“Long, boring and intellectually pointless” – these are the words Gumbrecht uses to describe the most important works on the poetics of verse forms. Of course, the author of *Production of presence* is not the only one expressing such views. Similar distaste for versologists’ meticulousness can be heard from different angles; it is clearly expressed in the words I have chosen to be the motto of these considerations, i.e., in the remark about scholars who “counted the vertebrae in vertebrates and syllables in Archiloch’s poems” and “study fire but can only describe ashes”. In this criticism of “those great scholars” Adam Zagajewski was paraphrasing Friedrich Nietzsche, so his charges have a double source: philosophical and poetic. They combine the perspectives of metareflection with that of an artist-practitioner and perhaps this makes them so convincing. Critical voices can be heard from within versology itself too: in his *Projekt krytyki somatycznej* [*Somatic criticism project*] (2014) Adam Dziadek approvingly quotes Henry Meschonnic’s harsh judgement, expressed in *Critique du rythme* (1982): “*la métrique est la théorie du rythme des imbéciles*”<sup>22</sup>.

Gumbrecht, similarly to other critics of versification, points to the futility of a science which cannot show the poem in action but only focuses on its fossilised forms, replacing fire with ashes. The metaphor of fire seems adequate for “moments of intensity” with their ephemeral flickering and unpredictable violence, typical of epiphany (in *Production of Presence* the

<sup>20</sup>H.-G. Gadamer, *Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie*, as quoted in Gumbrecht, 84.

<sup>21</sup>Gumbrecht, 43.

<sup>22</sup>As quoted in: Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [*The Somatic Criticism Project*] (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014), 25.

concept of “capturing in imposed relevance” is illustrated by the images of lightning and the glaring sunlight). Gumbrecht is interested in the role that poetic substance plays in those epiphanies. Meanwhile, “repertoires” of syllabic formats or metrical feet are usually indifferent to the aesthetic (let alone epiphanic!) potential of the poem. In Poland these effects of long-term studies by generations of highly competent researchers are represented in the multi-volume series *Poetyka. Zarys encyklopedyczny* (*Poetics. An encyclopedic sketch*). Browsing through quotations which illustrate individual entries, one cannot fail to notice the editors’ indifference to the aesthetics of a poem: many of these quotations originate from second- or even third-rate poetry. But even if such publications deal with outstanding poetic work, they tend to focus on verse form, leaving aside the issue of aesthetic impact. It is difficult to expect such studies to account for the readers’ “moments of intensity”.

This goal is also hard to achieve when studies in versology are specifically oriented towards semantics, i.e., when their aim is no longer just a description of versification systems, or poem forms or individual poems-works (or their groups within individual historical poetics), but also an outline of the semantic potential of versification. Such studies, currently mainstream in versology, have had a long tradition in Poland. Semantics of poems constituted a cognitive framework for scholars from Lucylla Pszczołowska’s circle<sup>23</sup>, but it needs to be emphasised that the leader of Slavic Comparative Metrics was very careful in matters of the meaning of semantics. In her programmatic *Semantyka form wierszowych* [*Semantics of verse forms*] (1981) she was meticulous about separating strictly versological, i.e., systemic issues from analyses of “specific possibilities of expression, enabled by the verse form of the utterance”. She adds that, while “such interpretations are obviously necessary,” at times they lead to “exaggerating the role of verse structure – especially when it comes to the semantics of the text”<sup>24</sup>. She identified such “hypersemantisation” or even “semantic pathos”<sup>25</sup> in the works of Ivan Fónagy and Juri Lotman. The scholar also emphasised that “unlike words or phrases, system of versification or the size or type of stanzas or rhymes do not have semantics which could emerge as a basic concept in a semantic dictionary”<sup>26</sup>. By “semantics of verse poem” one should thus understand a group of associations or connotations ascribed to verse forms. Moreover, Pszczołowska was convinced that not all forms of a poem can be assigned such connotations of meaning; some of them are “exclusively prosodic and general-aesthetic in nature”<sup>27</sup> and should be described as asemantic. What she

<sup>23</sup>In a posthumously published essay Pszczołowska described the collection *Semantyka form wierszowych* [*Semantics of poetic forms*] (1988) as “groundbreaking” for the work of Slavic Comparative Metrics team and “something close to revolution” with regard to topics and methodology (Lucylla Pszczołowska, ‘Słowińska Metryka Porównawcza. Ewolucja celów i metod badawczych [Slavic Comparative Metrics. Evolution of aims and research methods]’, in *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje* [*Structuralism in Central and Eastern Europe. Visions and revisions*], ed. Danuta Ulicka and Włodzimierz Bolecki (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012), 166).

<sup>24</sup>Lucylla Pszczołowska, ‘Semantyka form wierszowych [Semantics of poetic forms]’, in *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane* [*Poem – style – poetics. Selected studies*] (Kraków: Universitas, 2002), 268.

<sup>25</sup>Pszczołowska, 269.

<sup>26</sup>Lucylla Pszczołowska, ‘Badania nad wierszem [Studies in poems]’, in *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995* [*The science of literature and education. Papers from the Congress of Polish philologists, Warsaw 1995*], ed. Teresa Michałowska, Zbigniew Goliński, and Zbigniew Jarosiński (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1996), 588.

<sup>27</sup>Lucylla Pszczołowska, ‘Powtórzenia w prozie Gombrowicza [Repetitions in Gombrowicz’s prose]’, in *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane* [*Poem – style – poetics. Selected studies*] (Kraków: Universitas, 2002), 229.

meant by that were reiterations, like choral parts in songs, or verse repetitions in a pantoum, a triolet or a vilanelle.

In more recent versology studies Pszczołowska's conservative, careful approach, has been replaced with approaches which take a more daring approach to exploring the semantics of a poem (we will return to these later). Generally, they are variants of the "theory of over-determination", whose explanatory power was equated by Gumbrecht with the effects of "long, boring and intellectually pointless" versology studies. While I cannot concur with such an unequivocally negative assessment of interpretative findings of versology (I would attribute this unnuanced approach to Gumbrecht's polemic attitude; I am convinced he would have appreciated the achievements of many a verse specialist<sup>28</sup>), I can well understand Gumbrecht's impatience for the persistent ignorance of and lack of appreciation for verse matter. The "repertoire" strand idealised it, whereas the "semantic" one saw it as a carrier of sense, usually subservient to lexicon (if not in theory, then in interpretative practices). Even if the point of departure for research methods are poetic texts, then sign substance of such texts is treated very selectively.

For versological "repertoires" what matters is the systemic part, whereas interpretations of verse works only consider semantically loaded elements (against theoretical assumptions they are not often all the components of versification). Gumbrecht probably does not mind initial analyses themselves; ultimately, they are a form of direct contact with the material of verse. Regardless of the research purpose, be it recognising the form or capturing semantic potential, any attempt at following the rhythm of a poem cannot occur without activating sensual perception. What is problematic is the inevitability of a leap from material to conceptual sphere (versological concepts, the outline of the work), and reducing a poem's aesthetics either to historical conventions (selected, rejected, restituted, creatively reshaped, etc.) or to something like a resonator of meaning.

The dominance of the hermeneutic approach leads to neglecting phenomena of presence in humanities or to encompassing them to under another type of meaning (the structuralist concept of "poetic information"<sup>29</sup> is a good example of this perspective bias). On the other hand, "presence effects" are inherent to our aesthetic experiences (also professional ones), which seems to be reason enough to consider these phenomena more closely. The question remains; what is it that we should consider more closely? "Presence effects" have a tendency to remove themselves right after they have appeared and then the omnipresent meaning takes their place. Gumbrecht says that "It is extremely difficult – if not impossible – for us not to 'read', not to try and attribute meaning"<sup>30</sup>. This remark is particularly poignant with reference to poetry, which is a hopelessly semantic form of art. What is meant by that is not the automatic assignment of meanings to words used in a poetic work, but also the compulsion to "read" the form, including the form of versification. Let us, for example, try not to read the versification of the following poem:

<sup>28</sup>Cf. Hans Ulrich Gumbrecht, *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship* (Urbana–Chicago: University of Illinois Press, 2003).

<sup>29</sup>Janusz Sławiński, 'Wokół teorii języka poetyckiego [On a theory of poetic language]', in *Dzieło – język – tradycja [Work – language – tradition]* (Kraków: Universitas, 1998), 82.

<sup>30</sup>Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, 121.

**Panny nieroztropne**

Wiatr w środku powieści zarządza gimnastykę  
 starym skręconym dębom, które sypią wszystko,  
 co im zostało: liście, resztkę żołądki,  
 by znów się wypłacić, lecz już się nie wykręcą.  
 Bo wiatr jest nieugięty, wiatr jest entuzjastą-  
 -komisarzem, nagina miękkie, łamie twarde.  
 Obłoki go kochają i zawsze ma rację.  
 Opisy irytują go, więc wyrwa 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 zwiął płomyk<sup>31</sup>.

A literal translation of the poem into English would be:

**Foolish virgins**

The wind orders exercise in the middle of a poem  
 To the old, twisted oak trees, which are losing everything  
 That they have left; leaves, remnants of acorns  
 To pay off their debt, but they will not wriggle out of it  
 For the wind is adamant, the wind is an enthusiast-  
 Commissar, it bends what is soft, it breaks what is hard;  
 The clouds love it and it is always right.  
 Descriptions annoy him so he tears out the pages.  
 And we are in standstill. The house is so empty  
 As if for years on end people were displaced from it  
 To the Asian steppes. And I cannot find myself  
 In any room, cupboard, box or chapter.  
 The house is so empty that it is not at home.  
 Like a paper lantern, whose flame has been blown away.

Even if I try to deal only with the verse form of Tomasz Różycki's work – focusing my attention appropriately and opening myself up to the dynamic shape of the sound and the architecture of its record, what occurs between the initial *wiatr* 'wind' and the final *płomyk* 'flame' I see as oneness. Obviously, whenever I reflect upon my own reading, I can differentiate between a gradual understanding of the first verse of *Panny nieroztropne* and the perception of that verse's rhythm with two initial syllables, uttered S | Ss, after which two trisyllabic prosodic words with symmetrical peaks occur: sSs | sSs, followed by the final proparoxyton, with its stress on the antepenultimate

<sup>31</sup>Tomasz Różycki, 'Panny nieroztropne [Foolish virgins]', *Czas Literatury*, no. 4 (2020): 9.



syllable: sSss. Initially I intend to read it with a falling intonation, but correct myself because, lacking a period or comma, the intonation is uncertain and then rises, along with the coda of the word and verse. There is a pause after the thirteenth syllable. But then, when my reading is little more than an aesthetic experience (upon reading *Panny nieroztropne* I find it hard not to be experiencing what Gumbrecht called “being lost in focused intensity<sup>32</sup>”), prosodic-phonetic-graphic “presence effects” blend with lexical-semantic “meaning effects”.

I am thus under the impression, that the entire first verse is semantically and rhythmically moved, first with a sudden uprising, which causes the pages of a novel to flutter, and then an unexpected heigh-ho!, and something like a reverse movement, where the word stress falls on a different syllable than I expected. It is the wind that “orders the exercise”, lifting up a clause from the verse and throwing it onto the following line, in the midst of the alliterative “stare skręcone dęby które sypią” (‘old twisted oaks which drop’) that what will not suffice anyway (leaves, acorns – 12 syllables in the Polish version), just to “pay off” their debt. But – here this long and conclusive utterance makes a final loop – “they will not wriggle out of it”. That same wind in the fifth line reminds me about the obligatory daily exercise, half-rhyming *gimnastyka* (‘exercise’) with *entuzjasta* (‘enthusiast’) (word stress accentuates the same group of phonemes – “ast”, only this time it is paroxytonic – it hops one syllable forward and lands on the penultimate one). Carrying a hyphen over from line five to six, it shows that the “enthusiast” is also a stern “commissar” (Pol. *komisarz*)... and so on and so forth.

It can be said that the rhythm of this poem echoes semantics or that the rhythm confirms what words and sentences are saying. One can, however, reverse this dependence and state that prosody, phonetics and graphics advance their own agenda, to which words and sentences attempt to sensibly adjust. After all, in Różycki’s lyric, rhythmic movements and corners significantly precede the verbalisation of a profound lack and uneasy expectation (the proper topic of the poem is only revealed in the words *A właśnie mamy przestój* ‘And we are in a standstill’, although somehow it is possible to sense even earlier in the poem an almost physical imbalance between the lyrical world and the “I” speaking). Professional versological readings usually adopt the former perspective, granting semantics primacy over the poem. The consequence of this is perceiving versification as something “readable” and interpretable. A versological “reading” of a poem can thus occur in two ways. The first one can be termed historical semantics of verse forms, as it focuses on recognising the poem’s form, whose meaning is derived from literary convention.

In the fourteen lines of Tomasz Różycki’s poem a well-trained eye and ear will have no trouble recognising a sonnet, despite a lack of division into stanzas. Any syntactic delimitation roughly coincides with divisions into hypothetical stanzas, which is particularly evident in the first quatrain, containing a complex utterance. The poem lacks regular rhymes (most clauses feature an even, partial consonance, some of which only concern the stressed vowel; there are also numerous alliterations, paronomasia and other sound figures, occurring both within and between verses<sup>33</sup>). The syllabic meter of the Polish alexandrine is executed here with many deviations from the (7+6) scheme (these concern verse length, the position and

<sup>32</sup>Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, 119. Here Gumbrecht quotes Olympic swimming gold medalist Pablo Morales.

<sup>33</sup>I adapt the term introduced to Polish versological terminology by Adam Dziadek (cf. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej [The Somatic Criticism Project]*).

visibility of breaks between verses, stress type in cesuras and verses). An interpretation of this “play with the traditional, sophisticated form<sup>34</sup>”, which one can notice in *Panny roztropne* would require establishing to what extent Różycki’s poem takes over cultural associations and the intrinsic worldview of a sonnet, and to what - at the same time - it questions these very norms by rejecting senses and values associated with a sonnet to build its own senses and values. A still different issue is semantic motivation for selecting a stichic form. This decision seems to be poignant given that in his earlier works, like in the 77 sonnets from the book of poetry *Kolonie* [*Colonies*], the poet followed the pattern of French stanzaic segmentation (4+ 4 + 4 + 2).

Another way of “reading” versification depends on the assumption that all elements of a poetic structure are semantically functional, so each of them can be assigned more or less definitive meanings (connotations). This approach stems from the structuralist theory of poetic language. A well-known dogma of this theory was the claim that all, even the smallest linguistic elements, are semantically autonomous; meanings of lower degree units are not fully absorbed by the meanings of higher units, but they permeate from underneath them<sup>35</sup>. Janusz Sławiński wrote about the emergence of big semantic figures, like the lyrical “I”, in the following manner:

The carriers of meaning, which create the lyrical subject in the course of a work, are not only lexical elements and their syntactic arrangements but also elements like verses (or even their parts), verse groups, intonation groups etc., in general: all identifiable and thus meaningful, fragments of utterances. Of course, only words and sentences can name the “I” (...) But a direct naming of an object may not be possible at all. The information, as it emerges, can be carried by specific stylistic or versification devices, characteristic for the accepted manner of speaking<sup>36</sup>.

The lyrical mood of the first eight verses of Różycki’s *Panny roztropne* seems to be, as mentioned above, construed in this indirect manner. It is easier to sense this intuitively, however, than to present direct textual evidence, supporting this interpretation. For example, is not the proparoxytonic clause in the first verse an iconic sign of the emotional agitation of the “I” speaking? As already noted, such interpretations met with resistance in the past – we remember Pszczołowska’s critical remarks on “hypersemantisation” and “semantic pathos”. I have also mentioned that semantic ascetism was more or less abandoned by the younger generations of versologists. A relatively “restrained”, in his own words, method of interpretation was selected by Witold Sadowski in his book *Wiersz wolny jako wiersz graficzny* [*The free verse poem as a graphic poem*] (2004). In the chapter *Semantyka w wierszu wolnym* [*Semantics in the free verse poem*] he defended Grzegorz Gazda’s and Jacek Łukasiewicz’s “very bold” interpretations against the charges of hypersemantisation, by claiming:

<sup>34</sup>Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny* [*The Polish poem. A historical sketch*] (Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2001), 390.

<sup>35</sup>Cf. Janusz Sławiński, ‘Semantyka wypowiedzi narracyjnej [Semantics of a narrative]’, in *Dzieło – język – tradycja* [*Work – language – tradition*] (Kraków: Universitas, 1998), 114.

<sup>36</sup>Janusz Sławiński, ‘O kategorii podmiotu lirycznego [On the category of the lyrical “I”]’, in *Dzieło – język – tradycja* [*Work – language – tradition*] (Kraków: Universitas, 1998), 71.

In both interpretations the semantics assigned to the graphic structure was reinforced by the semantics of the text, and Gazda stated clearly that “the graphic structure reinforces the contents of the text”, rather than builds its meanings from scratch. The poem’s graphic form belonged to a general semantic direction, whereas adopted research methods did not discover its semantic autonomy<sup>37</sup>.

Cautious conclusions of the versologist from Warsaw, afforded the interpreters considerable wiggle room:

The meaning of the graphic structure of individual verses can thus be deduced on the basis of their lexical context. One can assume that every line, in a sense, “will spill the beans” about its semantic motivation (...) Of course, we will not find answers to questions concerning specific meanings of each verse, but we will know which semantic circles are allowed by the text (...) As for versification, one cannot be entirely successful here, because versification is not equivalent to the lexical layer. Graphic structure of the text cannot become a total substitute for words; it cannot encroach upon syntactic positions and implement the inflectional paradigm. What it can do, undoubtedly, is have a semantic impact within the limits of understatement or indeterminacy, which opens up the context<sup>38</sup>.

Following that mild interpretative optimism was Sadowski’s “overview of interpretative capabilities of a free verse poem”<sup>39</sup>, based on a corpus of seven and a half thousand verses, both individual lines and longer compositions. This modestly entitled “overview” is, in fact, an attempt at creating a paradigm of verse graphics’ semantic potential. This is an impressive attempt, and an encouragement to create similar “lexicons” (they are not really stable, dictionary entries; rather - associations) for other poetic devices and versification systems. It remains to be seen, however, how useful this would be for the interpretation of other works; after all, the ultimate criterion is always the lexical context. For example, if Różycki had decided to follow a stanzaic division in his *Panny nieroztropne*, the second division would fall just before the verse “The house is so empty/ that it is not at home”. In addition, the interpreter would have been able to notice that the delimitation of the third stanza visually encapsulates the “I” speaking in a quadrangle (“a room, a cupboard, a box, a chapter”). The space between the first and second stanzas would not have had such meanings, however, and yet again - the lexical context, projecting onto the graphic form, would have governed the semantics. Does it not follow from this that the semantic potential of versification can in a way (how?) depend on some form of absorbency, an ability to adopt meanings emerging on the level of lexicon and syntax? In any case, *Panny nieroztropne* was not written in stanzaic form and yet this does not seem to be a problem for semantics.

Let us now return to versology, in which the prevalent view is that interpretation is the proper and ultimate aim of research. As proof of this prevalence, one may quote nearly ritual complaints about a lack of hermeneutic investment in (traditional) studies in poetry. “The

<sup>37</sup>Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny [The free verse poem as a graphic poem]* (Kraków: Universitas, 2004), 59.

<sup>38</sup>Sadowski, 59–60.

<sup>39</sup>Sadowski, 61.

richness of concepts about the nature of poem is in stark contrast with a meagre interest in its meaning, visible in Polish versology”, as Jan Potkański wrote in his introduction to the book *Sens nowoczesnego wiersza* [*The meaning of a modern poem*].

We do not really know the purpose of writing in verse; studies up to date have assigned semantics to selected meters or verses, but these tend to be marginal phenomena. Only some forms of the verse are semanticised, mostly by means of intertextual references (which, as a matter of fact, cannot explain the sense of the meter in the exemplar-hypotext, but only in imitation) or iconicity (like in Miłosz’s *Walc* [Waltz]). Similarly, within specific works only a few verses receive meaningful motivation in its own right – also iconic [...] or related to polysemies, generated by a double delimitation”<sup>40</sup>.

There is no doubt that for Podkański the answer to the question concerning the purpose of writing in verse is perfectly obvious, hence the surprise: “Marginalisation of semantics in versificational analysis is, in theory, something of an oddity; it seems obvious that, being a linguistic phenomenon, a poem should first and foremost signify<sup>41</sup>”. A similar conviction is implicitly expressed by Paweł Bukowiec, who complains in *Metronom* [*The metronome*] (2015) that “too rarely are the findings and tools of versology used for the purposes for which they were created, i.e., as aids in various hermeneutics of versed literary works<sup>42</sup>”. Adam Dziadek, in turn, says definitively that “when disconnected from interpretation, analyses of meters or just versification systems (...) are simply boring and cognitively useless”<sup>43</sup>.

Semantics governs ways of thinking about the poem, without leaving much room for other types of explanations; from a pansemantic perspective one can only see that a poem means or is supposed to mean something. The latter concerns an area problematic for modern versology, i.e., numerical poetry (even though it is the free verse poem that remains the official theoretical challenge). A more or less open dislike for regular numericity and for meter (as opposed to rhythm) remains the common theme of many versological publications from the last quarter century. Studies on metricality also come under a lot of criticism (take Meschonnic’s remark, quoted in *Projekt krytyki somatycznej*, that metrics as a theory of rhythm was created by idiots). Apparently, the cause of this resentment (apart from the desire to support the free verse poem as an emblem of modernity and postmodernity) is the claim promoted by structuralists that strictly regular structures are semantically eroded. Sławiński called it “the paradox of order”.

When we are dealing with a verse work, governed by the principle of complete metric regularity (e.g., of the accentual-syllabic type) it seems as if the contours of words and sentences were blurred. Meanings lose their clarity, melted in a monotonous “melody”. This monotony, born out

<sup>40</sup>Jan Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosa i Herberta* [*The meaning of a modern poem. The versification of Białoszewski, Przyboś, Miłosz and Herbert*] (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2004), 10.

<sup>41</sup>Potkański, 11.

<sup>42</sup>Paweł Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji nazbyt metrycznej* [*The metronome. On the unitarity of ‘hyper-metric’ poetry*] (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015), 31.

<sup>43</sup>Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [*The Somatic Criticism Project*], 52.

of dividing the utterance into exactly equivalent parts (i.e., metrical feet, pre- and post-cesura segments, syllabic verses), “obliterates” the semantics and stylistics of the work, as it were, but also redirects our attention towards inertia, showing no necessary resistance. A well-organised metric structure (there are plenty examples of it in Polish post-Romantic poetry) not only blurs all verse-external information, but by aligning with the reader’s “pattern of expectations” and eliminating the element of surprise, its structure becomes itself invisible, thus losing its poetic value<sup>44</sup>.

In order to prevent this loss of informativeness, the scholar explained, the poem has to “play both sides”, as it were:

Towards codification and its contradiction. Deviation from the norm as important as norm confirmation. A norm does not become a norm until it is questioned. The symmetry of parallelisms becomes conspicuous when confronted with the asymmetry of disturbances. The contiguity of signs is discernible against the background of their mutual rebuttal, and vice versa. Metrical structure, as Siedlecki wrote, demands confirmation by means of “meter break”. This pattern is made visible in its variations. (...) The most important thing is the tension between rigour and freedom; a tension which releases *conspicuous elements* in the text, centers of determination – poetic information. On the reader’s side an equivalent to this tension is the dynamics of “expectations” and “fulfillments”<sup>45</sup>.

The primacy of semantics in studies on poetry validates those types of versification which support “freedom”, i.e., the free verse poem and – in the case of a numeric poem – forms which are “variations on” rather than implementations of patterns, abounding in “expressive spaces”, “heterodoxies”, “disturbances”, “meter breaks”, which trigger “disappointed expectations”. Two examples of a versological description based on such preferences can be found in *Projekt krytyki somatycznej*. The first one concerns the works of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki: “These poems do not want to be arranged in sonnets; they do not want to, and they cannot be arranged into conventionalised forms”<sup>46</sup>. The other quote is a fragment describing the poetry of Edward Pasewicz:

Pasewicz has no problem doing without a regular meter; the regularity of numbers is totally unnecessary here. Numbers hunt for meaning, as Meschonnic rightly puts it; they also hunt for the subject, the discourse and their history. This hunt usually ends with entrapment and limitation; with obscuring the subject, simplifying the rhythm and blurring uniqueness<sup>47</sup>.

If informativeness is taken to be the most important function of a poem, then of course, the regularity of meter is nothing desirable. Accepting, even if for a moment, the opposite perspective, in which the poem has primacy over semantics – “Rhythm first, words second”, as Leśmian put it – removes this certainty. Then comes the suspicion that perhaps the fading out of semantics – which happens not only in the copycat post-Romantic poetry – is in the poem’s own interest.

<sup>44</sup>Sławiński, ‘Wokół teorii języka poetyckiego [On a theory of poetic language]’, 87–88.

<sup>45</sup>Sławiński, 88.

<sup>46</sup>Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej [The Somatic Criticism Project]*, 97.

<sup>47</sup>Dziadek, 133.

This is a recurrent theme in structuralist publications, even if only mentioned in passing or featuring in attempts at theorising about phenomena not well-understood, like the “paradox of order”, noticed by Sławiński. I have already mentioned asemantic ingredients of versification, to which Pszczołowska assigned a purely aesthetic function<sup>48</sup>. Sławiński went even further, taking the whole “model of a metrical order” as an “extreme example of utterance codification; a pattern of verbal communication, whose “unnecessary” structure pushes it to the extremity of poeticity”<sup>49</sup>. Following from this, one could assume that non-metric structures are removed from that extremity, even though they gravitate to it. Poeticity, as noticed by the author of *Wokół teorii języka poetyckiego*, “seems to lead to a reification of the message; to limiting its role as a carrier of experiences, things or commands and emphasising its role as a new “thing”, whose existence would be an aim in itself”<sup>50</sup>.

The word “seems” reflects Sławiński’s hesitation: he was not entirely sure if poetic over-organisation frees the utterance from its semantic obligations or perhaps helps to meet those obligations by preventing information dispersal. Sławiński did emphasise that the “limiting its role as a carrier” can be only mentioned “in categories of aspirations rather than actual situations”, but then – as we remember – he actually did introduce a real situation, referring to the experiences of readers of a metrically regular poem and claiming that in such a work “meanings lose their clarity, melted in a monotonous melody”. One can try to resolve these contradictions by accepting the fact that too much order is a threat to semantics (and poetics itself, which is “information” too). But how much is too much? Is Staff’s *Deszcz Jesienny* [*Autumn rain*] too metric or is it still a poem, which, as Sławiński put it, “works both ways”, maintaining “tension between rigour and freedom”? To return to our leading example: do the versification irregularities of Różycki’s *Panny nieroztropne* situate this poem on the (semantically) safe side of poetic over-organisation? Or maybe, especially when read against the background of contemporary free verse poems, a thirteen-verse sonnet “obliterates” (I repeat Sławiński’s scare quotes) its meanings and begins to be “an aim in itself”?

Another moment of Sławiński’s uncertainty concerns the materiality of the message-thing. Let me recall the original wording: “(...) seems to lead to a reification” – the italics (and quotation marks in “as a new “thing”) in connection with “seems” and “peculiar” remove the literal sense of “reification”. A bit further on, referring to Tadeusz Peiper’s opposition of the naming prose and pseudonymising poetry, Sławiński wrote:

The author of *Tędy* [*This way*] was very aware of the fact that a linguistic sign, which outside of poetry – in various instances of social practices and cognition – is a carrier of information about things and experiences, in poetry becomes the main piece of information. This information concerns its relation

<sup>48</sup>Of course, aesthetics in structuralism had a meaning distinct from the one accepted commonly in literary studies. Cf. Potkański’s remarks about traditional metric versification, whose “redundance makes one search for non-semantic causes of metricality: folk-musical (looking for pleasure in the very sound of the text) or socio-cultural (using an expressive and traditional form in order to join the current and historical community of poets, following the doctrine of imitation)”, Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta* [*The meaning of a modern poem. The versification of Białoszewski, Przyboś, Miłosz and Herbert*], 11.

<sup>49</sup>Sławiński, ‘Wokół teorii języka poetyckiego [On a theory of poetic language]’, 87.

<sup>50</sup>Sławiński, 80.

to other signs. (...) Poetic pseudonym is a sign of its own structure. It is checked only with reference to itself. To be precise, it has a tendency to turn into a non-semiotic category, because it loses the “transparency” proper to signs; it becomes “impenetrable”, like all things are. It is noteworthy that a similar conclusion was reached by Irzykowski - the fiercest opponent of the avant garde – when he wrote in a posthumously published essay *Materia poetica*: » Words [in poetry] are not just the message but the thing itself«<sup>51</sup>.

Sławiński creatively betrayed the original sense of Irzykowski’s words (*materia poetica* was for the critic not, as one might suppose, the linguistic material of poetry but a material of ideas, provided by literature<sup>52</sup>), but himself did not seem to treat literally the reification of a poetically organised message. The key issue was, after all, Peiper’s pseudonym, i.e., replacing one elocution with another (poetic sign for dictionary sign). The pseudonym becomes “impenetrable” like an object, when poetic over-organisation makes it so conspicuous that it obscures the proper, non-poetic name, which it is supposed to replace, and by doing so it hides the thing itself. “Iteration” occurs to a bigger or lesser degree, depending on the intensity of poetic power: there are works which are almost “transparent” semantically or those, like Peiper’s *Noga* [*The leg*] which at first glance seems to be a nonsensical collection of words. The loss of naming ability is compensated by the reinforcement of interlexical relations (connotation displaces denotation). This is my understanding of the statement that poetic sign-pseudonym “has a tendency to transform into a non-semiotic category”. If one were to apply this line of reasoning to the structure of a poem, it would appear that the more unified the prosodic structure (the density of the meter framework etc. is the equivalent of connotational relations between words in a poetic pseudonym), the greater the loss of linguistic functionality of prosody (the ability of stress to emphasise words and intonation – to delimit and logically divide sentences). This is the source of the phenomenon described by Sławiński as a melting of meanings in the melody of a regularly metric poem. In this context the scholar’s questioning of the poetic materiality of “things” is no longer valid: metrical regularity literally “reifies” the poetic text and deprives it of its sign-value (even though this phenomenon is gradable and rarely reaches its extreme version). On the other hand, rhythm – a phenomenon typically affiliated with poems – is somewhere between the literal and non-literal reification: rhyming exposes the sound-based materiality of words, but also reinforces their connotational potential.

Finally, the third question is this: is “reification” something beneficial? Sławiński claims it depends on whether the “thing” maintains any sign potential. The “impenetrability” of a poetic pseudonym is not questionable (the game of connotations intensifies through a metaphor, even though the ability of naming is suspended to some degree) but a regular accentual-syllabic verse – which is supposed to be a prosody devoid of semantic function, a mere melody – is depicted somewhat unfavourably (and with much exaggeration). This perspective is a consequence of the assumption that a poetic work is a special kind of message; a linguistic piece

<sup>51</sup>Sławiński, 83.

<sup>52</sup>Writing that words are the thing itself, Irzykowski meant that they “trigger an appropriate emotion”: “Lyrics teaches us, e.g., how we are supposed to love – our lover, our motherland, our mother – and verbalises that state for us (...) let us describe it with a trivial comparison: not so much prescription but medicine, the pharmacy. (Karol Irzykowski, ‘Materia poetica’, in *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy* [*The alchemy of body and other sketches and aphorisms*], ed. Wojciech Głowala [Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Wrocławskiej Polonistyki, 1996], 146).

of information, and nothing more. So then if its communicativeness is somehow limited, this cannot be a positive thing. It is probably for this reason that Gumbrecht believes that talking about “production of meaning” and “production of presence” requires two separate concepts of sign. This does not seem so obvious to me; I have just pointed to a continuum of “reification”, extending from a semantic thing-clue to a thing-formed (prosodic and graphic) substance. On the other hand, perceiving the poetic “thing” as an imperfect linguistic sign causes difficulty in noticing its non-linguistic potential.

It causes difficulty, but does not make it impossible, as evidenced by the research of versologist Teresa Dobrzyńska on poetic ways of arresting time. Her analysis of versification patterns, based on reiteration, led to the following conclusions:

It is possible to say that the very principle of repeating elements, compiling similarly built rows – which are related, yet different – has consequences for the temporal structure of the work. The text develops in time, expanding and acquiring new pieces of information, but at the same time it keeps coming back, taking the roads already travelled, repeating the same structural elements. This is well exemplified by metrical structures, which organise long texts and, through recurrent returns, they are updated from the beginning to the end of the work or in large fragments.

So, then the principle of parallelism introduces periodic repetition to the text, resulting in a paradoxical fusion of linearity and circularity. As a consequence, the text can be used both as a sign replaying the consecutivity of time, and as an exponent of cyclicity. Returns to the starting point and reiteration of the road already travelled lead to a “loop”, turning a linear movement into rotational one<sup>53</sup>.

Dobrzyńska’s model is not dissimilar to Gumbrecht’s conception, who in his essay: *How to Approach “Poetry as a Mode of Attention?”* (2015) expressed a very similar idea:

The mediation of this seeming contradiction between movement (as property of time objects) and the stability of form comes with reiteration. If the expanding and contracting movements of the circle, after a certain time, come back to perform and repeat the same sequence of movements that they originally went through over and over again, then we will say that this movement has a “rhythm”, and through its reiteration the – moving – circle recuperates an identity that we can call the identity of a “dynamic form.” Such reiteration, however, breaks and freezes the irreversible flux of everyday time. Now, continuing to speak metaphorically, we can say that the flux of time interrupted and frozen does function like a zone, more precisely like a window, through which moments and things from the past (and in principle also from the future) can become present and as if “tangible” for us. This mechanism explains why charms, brief texts that are used to conjure up things and situations from the past, are almost exclusively cast in prosodic (rhythmic) language. For such language interrupts the progression of everyday time and makes it possible for objects and phenomena from the past (and the future) to come into the present<sup>54</sup>.

<sup>53</sup>Teresa Dobrzyńska, *Tekst poetycki i jego konteksty. Zbiór studiów [The poetic text and its contexts. A collection of studies]* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 89.

<sup>54</sup>Hans Ulrich Gumbrecht, ‘How to Approach “Poetry as a Mode of Attention?”’, trans. Joanna Krajewska, *Forum Poetyki*, no. winter (2016): 46, quoted in the original version of this paper from J. Krajewska’s translation.



Gumbrecht's example of a "dynamic form" (i.e., one which develops in time – here, as a contracting and expanding circle) shows that the arresting of time does not require the participation of semantics at all; it only happens thanks to sequential reiterations (the rhythm). The same mechanism operates in a poem; surely, more so in a free verse poem than in a regular metric form (but even the latter involves some form of reiteration, like the visual rhythm of subsequent lines). This is then the function of poetic reiterations; even the ones which seem to be "a goal in itself", as Sławiński put it, or those which are asemantic and aesthetic, as Pszczołowska wanted. Creating a "zone" of frozen time, i.e., a time loop (in Dobrzyńska's metaphor) or a "window" (according to Gumbrecht). Freezing the time in the course of a poem-thing allows the verse substance to make its presence here and now. This requires a recreation of the poem, so then entering into a direct (sensual, somatic) contact with its sound and record and recognising its iterativity – the more the better. This need not be metrical reiteration; syntactic parallelisms or phonic devices also perform this function. I suspect that metaphor and other semantic tropes, which the structuralist theory of poetic language also treats as equivalence devices, function in a similar manner, even though their substantive "iteration" can be less perceptible.

If this replaying is accompanied by "reading" (e.g., deriving the lyrical mood from the rhythm of the poem), it is then limited (as the author of *Production of presence* says, following Karl Heinz Bohrer) to something analogous to reading facial expressions<sup>55</sup> and occurs by way of following the dynamics of the verse's movements forward and its returns. As we remember, an intense contact with the poetic substance does not teach us anything but reminds us of what it is like to "be in one rhythm with things in the world" (a poem can be such a thing). In his essay on "poetry as a mode of attention" Gumbrecht describes this synchronisation as Luhmann's "unproductive coupling" (as opposed to second order couplings, which are "productive", as they lead to an increase of knowledge in societies) and brings it down to the coordination between the body of the recipient and the rhythm of a poem<sup>56</sup>. It lasts as long as the interpreter's consciousness is not activated. In my reading of *Panny nieroztropne* this moment of initiating "the production of sense" occurs, for example, when I realise I do not really know what "Wiatr w środku powieści" ("The wind in the middle of a novel") means: it can be the middle of a novel or the middle of a book – the latter in the literal sense, between the pages or metaphorically, in the narrative setting. When I stop to consider this multiplicity of meanings, I no longer follow the rhythm of the poem and its substance appears to be pulling back from me.

The question remains; how can the reification of the verse substance initiate the agency of poetry (Gumbrecht is quite serious about listing poetry alongside prayers and magic incantations), so that "moments and things from the past (and in principle also from the future) can become present and "as if tangible" for us"? According to the author of *Production of presence* this is predicated on the affinity of rhythm and imagination: they are both substantive, which is why they are closer to the body than concepts. Rhythmical reiterations operate regressively;

<sup>55</sup>Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, 78.

<sup>56</sup>This coordinative corporeality is studied in Adam Dziadek's *Projekt krytyki somatycznej*, already mentioned here. His concept is in many ways close to a presence-oriented versology.

they uphold the substantiality of the utterance, which is why they prevent the conceptualisation of poetry. As far as contents are concerned, poetry remains close to somatic-sensual imagination<sup>57</sup> (it was Shklovsky's idea that the "defamiliarisation", i.e., de-automation of form and approach to the subject is a way "to make one feel things, to make the stone stony"). Gumbrecht believes that this is where the impression of poetic intensity comes from.

Is it possible to describe this intensity with the language of versology? It is not easy to answer this question. Thanks to the versological apparatus, developed by generations of scholars, it is possible to hear and see many things in a poem, so it is worth returning to it and improving it. This means that there is still demand for theoretical and historical studies on the poem, including the semantics of verse forms, and graphic forms, which Sadowski postulated. Such studies should be complemented (as is they already are) by systematic investigations into the performative potential of the poem (cf. Piotr Bogalecki's inspiring book on "poems-as-scores"<sup>58</sup>). One need not be concerned about the development of idiographic-interpretative versology as long as the hermeneutic approach dominates in the humanities. Such works, albeit of varied quality (it seems that they benefit from self-imposed rigour), have been and will continue to be published. It would be, however, a good thing if these were counterbalanced with studies oriented towards the "substantive", aesthetic, presence-oriented aspect of the poem. Still awaiting recognition is Lucy Alford's brilliant monograph on poetic attention<sup>59</sup>, (it was announced by Gumbrecht in his article tackling that very problem). The typology of transitive (and intransitive) forms of attention can potentially fill the conceptual gap for something that could in the future exist as the poetics of presence.

On the other hand, one cannot forget that conceptualisation always removes us from presence phenomena: as the poet had it – it changes fire into ashes. It is inevitable. One *can*, however (and this is what Gumbrecht encourages us to in his *Production of presence*) limit the "loquacity of literary discourse and be quiet for a moment". One reason for this silence could be so that the beautiful 13-syllable phrase concluding *Panny nieroztropne* (*Jak papierowy lam-pion, z którego zwiął płomyk* ("Like a paper lantern, whose flicker has been blown away") does not become a commentary on our clumsy versological activities but can be uttered and, as Gumbrecht says, make its presence, occupy a spot in space, touch us from within<sup>60</sup>.

translated by Justyna Rogos-Hebda

<sup>57</sup>Gumbrecht, 'How to Approach "Poetry as a Mode of Attention?', 49.

<sup>58</sup>See. Piotr Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześćczak – Partum – Wirpsza* [*Poems-scores in the poetry of Polish neo-avant-garde. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześćczak – Partum – Wirpsza*] (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020).

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

<sup>60</sup>The words on touching from within are Gumbrecht's paraphrase of a quote from Toni Morrison's *Beloved*.

## References

- Alford, Lucy. *Forms of Poetic Attention*. New York: Columbia University Press, 2020.
- Bogalecki, Piotr. *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czyż – Drahan – Grzeźczak – Partum – Wirpsza* [Poems-scores in the poetry of Polish neo-avant-garde. Białoszewski – Czyż – Drahan – Grzeźczak – Partum – Wirpsza]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Bukowiec, Paweł. *Metronom. O jednostkowości poezji nazbyt metrycznej* [The metronome. On the unitarity of 'hyper-metric' poetry]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.
- Dobrzyńska, Teresa. *Tekst poetycki i jego konteksty. Zbiór studiów* [The poetic text and its contexts. A collection of studies]. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej* [The Somatic Criticism Project]. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 'How to Approach "Poetry as a Mode of Attention?"' Translated by Joanna Krajewska. *Forum Poetyki*, no. winter (2016): 42–53.
- . *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- . *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*. Urbana–Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- Irzykowski, Karol. 'Materia poetica'. In *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy* [The alchemy of body and other sketches and aphorisms], edited by Wojciech Głowala. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Wrocławskiej Polonistyki, 1996.
- Potkański, Jan. *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta* [The meaning of a modern poem. The versification of Białoszewski, Przybós, Miłosz and Herbert]. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2004.
- Pszczółowska, Lucylla. 'Badania nad wierszem' [Studies in poems]. In *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995* [The science of literature and education. Papers from the Congress of Polish philologists, Warsaw 1995], edited by Teresa Michałowska, Zbigniew Goliński, and Zbigniew Jarosiński, 585–91. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1996.
- . 'Powtórzenia w prozie Gombrowicza' [Repetitions in Gombrowicz's prose]. In *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane* [Poem – style – poetics. Selected studies], 228–54. Kraków: Universitas, 2002.
- . 'Semantyka form wierszowych' [Semantics of poetic forms]. In *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane* [Poem – style – poetics. Selected studies], 268–85. Kraków: Universitas, 2002.
- . 'Słowiańska Metryka Porównawcza. Ewolucja celów i metod badawczych' [Slavic Comparative Metrics. Evolution of aims and research methods]. In *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje* [Structuralism in Central and Eastern Europe. Visions and revisions], edited by Danuta Ulicka and Włodzimierz Bolecki, 161–70. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012.
- . *Wiersz polski. Zarys historyczny* [The Polish poem. A historical sketch]. Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2001.

- Różycki, Tomasz. 'Panny nieroztropne [Foolish virgins]'. *Czas Literatury*, no. 4 (2020): 9.
- Sadowski, Witold. *Wiersz wolny jako tekst graficzny [The free verse poem as a graphic poem]*. Kraków: Universitas, 2004.
- Shklovsky, Viktor. 'Sztuka jako chwyt [Art as a device]'. In *Teorie literatury XX wieku. Antologia [Theories of 20th c. literature. An anthology]*, edited by Anna Burzyńska and Michał Paweł Markowski, translated by Ryszard Łuźny, 95–111. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006.
- Sławiński, Janusz. 'O kategorii podmiotu lirycznego [On the category of the lyrical "I"]'. In *Dzieło – język – tradycja [Work – language – tradition]*, 64–73. Kraków: Universitas, 1998.
- . 'Semantyka wypowiedzi narracyjnej [Semantics of a narrative]'. In *Dzieło – język – tradycja [Work – language – tradition]*, 97–125. Kraków: Universitas, 1998.
- . 'Wokół teorii języka poetyckiego [On a theory of poetic language]'. In *Dzieło – język – tradycja [Work – language – tradition]*, 74–96. Kraków: Universitas, 1998.
- Zagajewski, Adam. 'Nietzsche w Krakowie [Nietzsche in Cracow]'. In *Obrona żarliwości [The defence of passion]*, 55–68. Kraków: Wydawnictwo a5, 2002.

# KEYWORDS

presence

Tomasz Różycki

AESTHETICS OF A LITERARY WORK

versology

Adam Zagajewski

**ABSTRACT:**

The article is a proposal for opening verse studies to the problem of presence, on the basis of Hans Ulrich Gumbrecht's project of a nonhermeneutic humanities. The author presents the limitations of a semantically oriented versology, simultaneously pointing to the possibility of a continuation of formal-structural tradition of studies on verse, following non-semantic threads in the works of Polish theorists: Janusz Sławiński, Lucylla Pszczołowska i Teresa Dobrzyńska. Tomasz Różycki's poem *Panny nieroztropne* [*Foolish virgins*] become an exemplum for the ensuing considerations, while two intuitions of contemporary poets inspire theoretical considerations. One is Eugenio Montale's perverse thesis on the hopeless semanticity of poetry and Adam Zagajewski's Nietzschean claim that versologists take care of fire rather than ashes, i.e., investigate living, aesthetically influential verse forms.

EUGENIO MONTALE

Hans Ulrich Gumbrecht

RHYTHM

*verse semantics***NOTE ON THE AUTHOR:**

Małgorzata Gorczyńska – (1977) literary theorist, specialising in Polish and Bohemian studies, assistant professor in the School of Polish Philology at the University of Wrocław. She teaches poetics of verse and creative poetry writing. She is the author of *Miejsca Leśmiana. Topika recepcji krytycznoliterackiej* (2011) [*Leśmian's places. Topics in critical literary receptions*] and project member in Witold Sadowski's *Wiersz litanijny w kulturze regionów Europy* [The litany in cultures of European regions]; she publishes in Polish and international journals (e.g., "Pamiętnik Literacki", "Česká literatura"). Her recent scholarly interests focus on the aesthetics of a poetic work, considered from the nonhermeneutic perspective of Hans Ulrich Gumbrecht. She is currently working on a book devoted to the dynamics of poetic forms in the works of Tomasz Różycki and translating Lucy Alford's monograph *Forms of Poetic Attention*. |

# 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”<sup>1</sup>.

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-

<sup>1</sup> 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«”<sup>2</sup>, ostatecznie jednak „opowiada się za takim stosunkiem do rzeczy w świecie, który mógłby oscylować pomiędzy efektami obecności a efektami znaczenia”<sup>3</sup>. 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 wątplenia 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”<sup>4</sup>. 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”<sup>5</sup>.

Czym jest obecność? Jako składnik doświadczenia estetycznego polega ona na „wewnętrznym poczuciu intensywności”<sup>6</sup> 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«”<sup>7</sup> (*auferlegte Relevanz*, termin Alfreda Schuetza i Thomasa Luckmana), albo w trybie „uspokojenia” (Heideggerowskie *Gelassenheit*, „zdolność zostawiania rzeczy samym sobie”<sup>8</sup>), 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

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

<sup>3</sup> Gumbrecht, 25.

<sup>4</sup> Gumbrecht, 124.

<sup>5</sup> Gumbrecht, 120.

<sup>6</sup> Gumbrecht, 112.

<sup>7</sup> Gumbrecht, 118.

<sup>8</sup> Gumbrecht, 90.



zapośredniczone przez amortyzatory znaczenia<sup>9</sup>. 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 świata<sup>10</sup>), zajmują miejsce w przestrzeni (lub przynajmniej to pozorują), funkcjonują jako nieprzewidywalne i chwilowe zdarzenia<sup>11</sup>.

*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”<sup>12</sup>, 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 ciała<sup>13</sup>. 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”<sup>14</sup>. 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”<sup>15</sup>. 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,

<sup>9</sup> Gumbrecht, 121.

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

<sup>11</sup> Por. Gumbrecht, 126-127.

<sup>12</sup> Gumbrecht, 130.

<sup>13</sup> 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*.

<sup>14</sup> Gumbrecht, 113.

<sup>15</sup> 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 ważne<sup>16</sup>.

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”<sup>17</sup> albo że „doświadczenie rzeczy w świecie w ich przedpojęciowej rzeczowości przywróci odczuwanie cielesnemu i przestrzennemu wymiarowi naszej egzystencji”<sup>18</sup>, albo wreszcie kiedy opisuje estetyczną dyspozycję i stan egzystencjalny *Gelassenheit* jako „bycie w jednym rytmie z rzeczami w świecie”<sup>19</sup>.

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

Ale czy naprawdę możemy założyć, że lektura takich tekstów jest lekturą skoncentrowaną wyłącznie na znaczeniu? Czyż nie śpiewamy tych tekstów (*Ist es nicht ein Singen*)? Czy proces, w którym wiersz mówi, powinien być wiedziony przez intencję znaczeniową? Czy nie istnieje jednocześnie prawda, która tkwi w jego wykonaniu (*eine Vollzugswarheit*)? To jest, jak sądzę, zadanie, z którym konfrontuje nas wiersz<sup>20</sup>.

<sup>16</sup>Wiktor 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.

<sup>17</sup>Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 121.

<sup>18</sup>Gumbrecht, 130.

<sup>19</sup>Gumbrecht, 132.

<sup>20</sup>H.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 znaczeniowe<sup>21</sup>.

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

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

<sup>21</sup>Gumbrecht, 43

<sup>22</sup>Cyt. 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 Pszczołowskiej<sup>23</sup>, 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”<sup>24</sup>; taką „hipersementyzację” czy wręcz „patos semantyczny”<sup>25</sup> 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”<sup>26</sup>, 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”<sup>27</sup> 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-

<sup>23</sup>W 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.

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

<sup>25</sup>Pszczołowska, s. 269.

<sup>26</sup>Lucylla 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.

<sup>27</sup>Lucylla 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 wiersza<sup>28</sup>), to całkiem rozumiem zniecierpliwienie, jakie u autora *Produkcji obecności* wywołuje uporczywe niedostrzeżenie i niedoceniaenie 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”<sup>29</sup> 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”<sup>30</sup>, 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,

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

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

<sup>30</sup>Gumbrecht, *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 płomyk<sup>31</sup>.

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”<sup>32</sup>), 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

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

<sup>32</sup>Gumbrecht, *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 transwersalnie<sup>33</sup> 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”<sup>34</sup> 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 nich<sup>35</sup>. O kształtowaniu się wielkich figur semantycznych, takich jak podmiot liryczny, Janusz Sławiński pisał:

Nośnikami znaczeń, które w przebiegu utworu konstytuują osobę podmiotu, nie są wyłącznie części leksykalne i ich syntaktyczne ugrupowania, ale w nie mniejszym stopniu elementy tego rodzaju, co wersy (a nawet ich części), zespoły wersów, zestroje intonacyjne itp., generalnie biorąc: wszelkie wyodrębnialne, i dlatego obarczone sensem, odcinki wypowiedzi. Oczywiście jedynie słowa i zdania mogą nazywać „ja” [...]. Ale 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 mówienia<sup>36</sup>.

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

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

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

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

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

W obydwu interpretacjach semantyka przypisywana budowie graficznej miała potwierdzenie w semantyce tekstu, a Gazda wyraźnie stwierdzał, że „układ graficzny wzmacnia treść utworu”, nie zaś – że buduje od zera całkowicie nowe znaczenia. Zapis wierszowy wpisywał się w ogólny kierunek semantyczny, a przyjmowane metody badawcze nie dopatrzyły się jego znaczeniowej autonomii<sup>37</sup>.

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 kontekst<sup>38</sup>.

W ślad za tym umiarkowanym optymizmem interpretacyjnym szedł sporządzony przez Sadowskiego (na materiale siedmiu i pół tysiąca wersów) „przeгляд możliwości znaczeniowych wiersza wolnego”<sup>39</sup>, 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

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

<sup>38</sup>Sadowski, 59-60.

<sup>39</sup>Sadowski, 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 delimitację<sup>40</sup>.

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”<sup>41</sup>. 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”<sup>42</sup>. 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”<sup>43</sup>.

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

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

<sup>41</sup> Potkański, 11.

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

<sup>43</sup> 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 tworem 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 poetycki<sup>44</sup>.

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 wyzwala w tekście miejsca wyraziste, ośrodki krystalizacji – informacje poetyckie. Po stronie czytelnika napięciu temu odpowiada dynamika „oczekiwań” i „spełnień”<sup>45</sup>.

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”<sup>46</sup>. Drugi cytat jest częścią opisu poezji Edwarda Pasewicza:

<sup>44</sup>Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, 87-88.

<sup>45</sup>Sławiński, 88.

<sup>46</sup>Dziadek, *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 niepowtarzalności<sup>47</sup>.

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 estetyczną<sup>48</sup>. 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”<sup>49</sup>; 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”<sup>50</sup>. 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”?

<sup>47</sup>Dziadek, 133.

<sup>48</sup>Oczywiście 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.

<sup>49</sup>Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, 87.

<sup>50</sup>Sławiński, 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”<sup>51</sup>.

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 literaturę<sup>52</sup>), 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.

<sup>51</sup>Sławiński, 83.

<sup>52</sup>Pisząc, 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 „urzeczowienie” 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 kolisty<sup>53</sup>.

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,

<sup>53</sup>Teresa 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 teraźniejszości<sup>54</sup>.

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 twarzy<sup>55</sup> 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 wiersza<sup>56</sup> – 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

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

<sup>55</sup>Por. Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 78.

<sup>56</sup>Taką 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 wyobraźni<sup>57</sup> (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”<sup>58</sup>). 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 poetyckiej<sup>59</sup>, zapowiadana przez Gumbrechta w artykule poświęconym temu samemu problemowi. Chodzi o typologię przechodnych (zorientowanych na przedmiot) i nieprzechodnych (bezpiermiotowych) 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 środka<sup>60</sup>.

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

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

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

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

## Bibliografia

- Alford, Lucy. *Forms of Poetic Attention* (New York: Columbia University Press, 2020).
- Bogalecki, Piotr. *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – 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 litaniiny w kulturze regionów Europy*, publikuje w czasopismach polskich i zagranicznych (m.in. „Pamiętnik Literacki”, „Česká literatura”). W ostatnim czasie jej zainteresowania naukowe skupiają się na zagadnieniach estetyki dzieła poetyckiego, rozpatrywanych z perspektywy niehermeneutycznej koncepcji Hansa Urlicha Gumbrechta. Obecnie pracuje nad książką poświęconą dynamice form poetyckich w twórczości Tomasza Różyckiego i przekłada monografię Lucy Alford *Forms of Poetic Attention*.