

PAWEŁ PRÓCHNIAK

---

## Czasami jestem (czytając wiersz *McDonald's*)

1.

Marcin Świetlicki pisze:

Znajduję ślad twoich zębów w obcym mieście  
Znajduję ślad twoich zębów na swoim ramieniu.  
Znajduję ślad twoich zębów w lustrze.  
Czasami jestem hamburgerem.

Czasami jestem hamburgerem.  
Sterczy ze mnie sałata i musztarda cieknie.  
Czasami jestem podobny śmiertelnie  
do wszystkich innych hamburgerów.

Pierwsza warstwa: skóra.  
Druga warstwa: krew.  
Trzecia warstwa: kości.  
Czwarta warstwa: dusza.

A ślad  
twoich zębów  
jest najgłębiej,  
najgłębiej.

(94)<sup>†</sup>

Wolno w tym tekście usłyszeć echo dojmującego doświadczenia – biegnącego przez ciało skurczu samotności, przesywającego rozpoznania, że naprawdę jest się tylko w tym dreszczu, w pragnieniu, które nie ma dna, w jego zamplifikowanej głębi. Wolno w tych podszytych ironią zdaniach usłyszeć też żartobliwą tonację, która podważa i zarazem niepokojąco wyostrza poczucie, że w słowach

---

<sup>†</sup> M. Świetlicki, *37 wierszy o wódce i papierosach*, Bydgoszcz 1996, s. 30. W kolejnej edycji tomu poeta usunął datę widniejącą pod wierszem (idem, *49 wierszy o wódce i papierosach*, Wrocław 2004, s. 29).

wypowiadanych przez kogoś, kto mówi w wierszu Świetlickiego, ujawnia się zakorzeniony egzystencjalnie, na wskroś intymny zapis czegoś, czego formą jest zranienie – odkryty nagle ślad po ugryzieniu, w którym uobecnia się nieobecne<sup>2</sup>. Ale mam wrażenie, że można również czytać ten utwór jako próbę uchwycenia paradoksu lektury, za sprawą której obietnica, jaką składają nam znaki, obietnica znalezienia się po ich drugiej stronie, obietnica dotarcia po śladach śladów do miejsca położonego „najgłębiej, / najgłębiej”, spełnia się na samej powierzchni – w sygnaturze intensywnej obecności czegoś, czego nie ma.

## 2.

Dla interpretatora wiersz jest partyturą – określa warunki możliwych odczytań, wskazuje ich kierunek, podpowiada tok lektury, rzuca światło na topografię semantycznej przestrzeni, w której zakorzenia się akustyka tego, co drzemie w słowach, i tego, co słowa w nas budzą. Interpretacja wysnuwa i rozwija wątki, których nici nikną w tekście – tworząc jego materię. Ale jednocześnie utwór już zawczasu zadłużony jest w interpretacji, bo to interpretacja umożliwia mu pełne zaistnienie – udziela mu głosu i sama odnajduje się w jego brzmieniu, w tym, co Roland Barthes w szkicu *Krytyka i prawda* określa jako „drzenie sensów”<sup>3</sup>.

## 3.

Wybiegające z wiersza ścieżki tworzą wielowątkowy spłot – mocnych przyporządkowań, konwencjonalnych tropów, językowych nawyków, odruchów wyobraźni, asocjacyjnych odesłań, metaforycznych przekształceń, metonimicznych przyległości i utożsamień, opartych na mechanice porównania dopełnień, odwróceń, krzyżujących się napięć. Ta przestrzeń zwykle nie posiada ostro

<sup>2</sup> Marian Stala powie, że koncept organizujący wiersz *McDonald's* to „przebranie anarchicznej, rozbawionej (i zachęcającej do zabawy) wyobraźni”, że odzywa się w tym utworze tonacja „zabawowa”, a jednocześnie rządzi nim tonacja „obsesyjna” – rozpisana na: „motywy obcego miasta”, „depresyjne patrzyenie w lustro”, „śmiertelne podobieństwo” (M. Stala, *Jedzenie bamburgerów. O jednym wierszu Marcina Świetlickiego*, w: idem, *Druga strona. Szkice o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 207, 208).

<sup>3</sup> R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2: *Strukturalno-semiologiczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, Kraków 1976, s. 148.

zaznaczonych granic – w jakieś mierze jest bezdrożem, wymyka się jednoznaczności, otwiera w sobie prześwity na nieskończoność możliwych artykulacji. W taki sposób odsłania się fundamentalna nieoczywistość poezji. I jeśli za sprawą wiersza wybrzmiewa coś, czego inaczej powiedzieć się nie da, jeśli w wierszu odnajdują głos rzeczy przejmujące i ważne, to jednocześnie ten sam wiersz prowadzi w nieznanne – poza horyzont wyobraźni, w stronę czegoś, co jest nie do pomyślenia i może już na zawsze takie pozostanie. Rzeczy nie do pomyślenia są wyjątkowo płochliwe. I nadzwyczaj chętnie okrywają się milczeniem. Jeszcze częściej giną pod naporem naszych uroszczeń, gotowych sądów, nudy oczywistości, słownej ekwilibrystyki, za sprawą której raz jeszcze odzywa się coś, co już wiemy. Nieznane przemawia w ciszy wiersza – zjawia się w pustym miejscu śpiewu. Do tego miejsca trzeba zbliżyć się z najwyższą ostrożnością. Jego akustyka jest bowiem milczeniem pisma – otwartej partytury, w której już zawczasu słyhać wszystkie wykonania.

#### 4.

Ostrożność podpowiada, że lekturę warto zaczynać od tego, co wydaje się oczywiste – od rudymenarnych rozpoznań i podążających za nimi pytań. Jeśli trzymać się przestrzennej metafory Świetlickiego, to wolno też dopowiedzieć (i byłoby to zgodne z klasycznym rozumieniem interpretacji), że ruch lektury powinien metodycznie przemierzać kolejne warstwy tekstu – od tego, co w nim najbardziej powierzchniowe, przez jego wewnętrzne struktury, w stronę jakości sytuujących się w głębi uobecnianej przez utwór przestrzeni semantycznej.

#### 5.

Prymarną formą wiersza jest jego postać graficzna. Grafia ma samoistną i zarazem nasączoną znaczeniem wartość ikonyczną, ale pełni też funkcje delimitacyjne – reguluje tempo i tok lektury, a tym samym nadaje kształt eufonicznym właściwościom tekstu. Sfera brzmień wspiera się na zapisie – bierze na siebie jego miarę, sprzymierza się z porządkiem graficznych ukształtowań. Oba rejestry modułują się wzajemnie – tworzą układy napięć i dopełnień, stają się ramą tekstowej obecności, określają warunki brzegowe lektury. W taki sposób wyznaczona zostaje przestrzeń, w której do głosu dochodzi semantyka słów – ich wartość

symboliczna, metaforyczny potencjał, ewokacyjna siła. Stąd z kolei otwiera się perspektywa na główne zarysy świata przedstawionego – na tworzące go elementy i na sieć relacji pomiędzy nimi oraz na zagadnienia tekstowej obecności kogoś, kto mówi w utworze. Zestawiam te rudymenta, by wyprowadzić z nich kanon podstawowych czynności analitycznych – model wstępnej lektury, która odsłania funkcjonalność kluczowych właściwości wiersza, słucha ich rezonansu, a w dalszej perspektywie pozwala uchwycić porządek nieoczywistych znaczeń, które tekst skrywa w sobie i zarazem odsłania. Te elementarne zabiegi analityczne sprowadzają się do opisu czterech głównych warstw wiersza: ukształtowania graficznego, porządku brzmień, semantyki i syntaksy oraz struktury świata przedstawionego z uwzględnieniem zarówno jego ewokacyjnej siły i literackich uwarunkowań, jak też obecności wypowiadającej go osoby. Krok dalej jest piąta warstwa – obecna jako „ślad” prowadzący w głąb, na drugą stronę, do miejsca położonego „najgłębiej, / najgłębiej”. Właśnie tam – na samym dnie, w miejscu bez miejsca – leży wszystko, co ów „ślad” w sobie skrywa. Ale zarazem wszystko to usytuowane jest na samej powierzchni, jest całkowicie jawne – jak ślad po ugryzieniu, który odkrywamy na swojej skórze. Tak zjawia się to, co usytuowane jest w miejscu niemożliwym, w miejscu interpretacji. To miejsce leży po drugiej stronie słów, ukryte jest za ich progiem. I jednocześnie widać je gołym okiem.

## 6.

*McDonald's* to cztery strofoidy. Każda z nich składa się z czterech wersów. Silna obecność czwórki przywodzi na myśl skojarzenia ze stabilnością kwadratu, z trwałym fundamentem utwierdzonej w sobie struktury zamkniętej, której elementy wzajemnie się uzupełniają i warunkują. Ta wyraziście ukształtowana całość spięta została mocną klamrą. Jej zwornikiem jest motyw „ślądu” trzykrotnie przywołany wprost w kwadrynie pierwszej i raz w ostatniej – w trzech pierwszych zdaniach wiersza i w zdaniu zamykającym utwór. Wrażenie stabilności wzmacniają serie paralelizmów – mocno spinających poszczególne partie tekstu i kierujących naszą uwagę ku warstwowej naturze wypowiedzanego świata. Jednocześnie cztery tetrastychy ukształtowane zostały w taki sposób, by grafia utworu była ikonycznym korelatem ubywania i zagłębiania się. Wersy kolejnych zwrotek są coraz krótsze. To kurczenie się całości graficznych współgra z narastającą w obrębie tekstu ciszą. Skracające się fra-

zy prowadzą w głąb kreowanej rzeczywistości – przez kolejne jej warstwy, aż po zamykające wiersz, powtórzone dwukrotnie: „najgłębiej”, po którym zapada milczenie. Zanim jednak padnie ostatnie słowo (a jest ono również ostatnim wersem utworu), zachwieje się stabilna konstrukcja, której podstawę stanowi ekwiwalencja wersów i całości intonacyjnych, będących – z jednym wyjątkiem – również całościami składniowymi. Ostatni cztero-wiersz to jedno zdanie – rozbite, potrzaskane, złożone z powtórzeń, rozsypujące się, wypowiedane z wysiłkiem, na wydechu.

## 7.

Paralelizmy mocno akcentują foniczną spoistość fraz. Przydają im swoistej materialności. Pośrednio wskazują na ten rejestr języka, w którym znaczenia oblekają się w brzmienie. Przede wszystkim jednak narzucają lekturze swój rytm – wyrazisty i zwielokrotniony, biegnący w zmiennych kadencjach od pierwszego do ostatniego zdania. Ale w wierszu Świetlickiego, obok rytmów powtórzeń i enumeracji, słychać też rytm trójzestrojowego wiersza tonicznego i rytmiczny oddech coraz krótszych fraz. Te przenikające się takty prowadzą czytelnika przez kolejne warstwy ewokowanego świata. Mówią o wewnętrznym pulsie egzystencji – skłóconym w sobie i zarazem mocnym. Podpowiadają, że materią wiersza jest także czas, którego tętno spaja rozwarstwiająca się rzeczywistość. Świat rozpisany na wersy zespalają również przenikające się szeregi zgłosek i wpisane w nie załączki znaczeń. Dobrze oddają to sekwencje spółgłosek tylnojęzykowych, które z biegiem tekstu zyskują na dźwięczności i artykulacyjnej sile. Słychać to również w fonetycznie motywowanych napięciach – jak to, którego bieguny wyznacza z jednej strony materialna spoistość ewokowana przez głoskę *m*, a z drugiej ostry świst inicjalnych głosek słów składających się na wyrażenia „śląd [...] zębów”. Napięcia te przybierają niekiedy postać mocnej kontradykcji. Choćby tej, która zachodzi między płynną miękkością brzmień opartych na rezonansie spółgłosek szumiących, syczących i ciszących, a tym ciągiem audytywnych jakości, którego rdzeniem jest twarde, rezonujące, frykatywne *r* – z „hamburgera” i z „warstw”, powracające echem w wyrazach „skóra” i „krew”, odzywające się z niepokojącą siłą w wyeksponowanym słowie „śmiertelnie”. To zderzenie przeciwstawnych wartości brzmieniowych swoje obrazowe ukonkretnienie znajdzie między innymi we frazie: „Sterczy ze mnie sałata i musztarda cieknie”. Najmocniej odezwie się w trzeciej strofie:

Pierwsza warstwa: skóra.  
 Druga warstwa: krew.  
 Trzecia warstwa: kości.  
 Czwarta warstwa: dusza.

By ostatecznie umilknąć w ostatnim zdaniu wiersza. Jakby władza głoski *r* nie sięgała tak daleko. Jakby śmiertelność hamburgera, przenikająca wszystkie jego warstwy, ustępowała w obszarze, którego granice zakreśla „śląd [...] zębów”. Ten obszar wykracza poza warstwową strukturę ewokowanego świata. Otwiera się w jego najgłębszej głębi – za sprawą wybuchów twardego, szczelinowego *w*, które rozrywa spoistą materię przenikających się brzmień i związanych z nimi znaczeń.

## 8.

Przed laty Świetlicki przypominał, że są takie wyrazy, o które zahacza nasz język<sup>4</sup>. Te wyrazy (lub wyrażenia) to miejsca semantycznie gęstsze – stawiające opór, szczególnie wyeksponowane, obciążone bagażem kulturowej pamięci, otoczone asocjacyjną aurą, obudowane frazeologizmami, uwikłane w sieć językowych nawyków. Spektrum tych węzłowych miejsc rozciąga się od słów osobliwych, których znaczenia szukamy w słowniku, od słów-haseł zastępujących i powielających bardzo niekiedy rozległe pola semantyczne, po metaforę, której siła polega na tym, że jest jednorazowego użytku, że umiera poza środowiskiem naturalnym tekstu, z którego pochodzi. W wierszu Świetlickiego takich wyraźnie wskazanych węzłów jest kilka – tytułowy „McDonald’s”, „hamburger”, „lustro”, „śląd zębów”, wyrażenie „podobny śmiertelnie”. Każdemu z tych miejsc warto przyjrzeć się osobno. Warto zapytać o pełną paletę związanych z nimi znaczeń prymarnych, o ich symboliczną instrumentację, o ścieżki kolo-

<sup>4</sup> W *Zimnych krajach* – w wierszu bez tytułu z roku 1981 – brzmiało to tak: „Dlaczego twój niepokój tak obraca się / wokół wyrazów: więzienie, powstanie, / zachód, wschód, wolność, wyżywienie, / dostęp do tego – tamtego, więźniowie / polityczni? / To są małe wyrazy, to są wyrazy najmniejsze, / dlaczego właśnie o nie zawadza twój język?” (M. Świetlicki, *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990*, Kraków–Warszawa 1992, s. 15). W nowej wersji utworu – opatrzonej tytułem ...*śka* i najpierw wykonywanej ze Świetlickimi, a następnie umieszczonej w tomie *Zimne kraje 2* – fragment przybrał taką postać: „Dlaczego twój niepokój tak obraca się wokół / wyrazów: niepodległość, wolność, / równość, braterstwo, Polska od morza do morza, / bezrobocie, podatki, „Gazeta Wyborcza”? // Czy nie wiedziałeś, że są to małe wyrazy? / Czy nie wiedziałeś, że są to wyrazy najmniejsze? / Dlaczego właśnie o nie / zahacza twój język?” (idem, *Zimne kraje 2*, Kraków 1995, s. 13).

kacji, którymi są otoczone, o frazeologiczny potencjał, o momenty znaczeniowo otwarte, semantycznie niezdeterminowane. Ale trzeba też zapytać o wzajemne oświetlanie się węzłowych miejsc, o zachodzące pomiędzy nimi relacje. Na przykład o to, co łączy ślad zębów na ciele, ślad po ugryzieniu, znak agresji – z jedzeniem hamburgera, z czynnością, która ma w sobie tyle somatycznej intensywności, że jest w niej coś na wskroś erotycznego. Hamburgera je się rękami – ciepła, miękka bułka rozpada się, ciągle z niej coś cieknie między palcami, rozsmaruje się po twarzy, wypada z ust. W taki sposób pochłaniają się nawzajem kochankowie. Ale tak samo bierze się za nas ząb czasu. Kto więc zostawił ten ślad zębów, o którym mówi wiersz Świetlickiego? Czy jest to sygnatura erotycznego doświadczenia? Czegoś poruszająco intymnego, jak miłosne ugryzienie – ten nieartykułowany język, w którym tak wiele potrafią powiedzieć kochankowie i dzieci? Czy patrzymy może na ślad pracy innego żywiołu – na znak zostawiony przez nieustającą nigdy ekspansję śmierci? I dalej. Jak ma się do tego lustro? Jak dostrzeżone w nim podobieństwo łączy się ze śmiertelnością? Co na skali intensyfikacji określeń oznacza „śmiertelnie” – jak bardzo trzeba być podobnym, żeby to podobieństwo szukało dla siebie miary w śmierci? Czy figurą takiego podobieństwa jest właśnie zwierciadlane odbicie? To za jego sprawą bohater i podmiot wiersza Świetlickiego widzi wyraźnie, że jest jak inni ludzie – rozpoznaje się w każdym z nas, bo każdego może dotknąć to, co człowieka upodabnia do hamburgera. Ale jeśli podobieństwo uchwycone w lustrze ma w sobie coś z tej intensywności, którą oddajemy przysłówkiem „śmiertelnie”, to czy mówi ono o podobieństwie posuniętym do idealnej symetrii kochających się, o tej lustrzanej symetrii, która w miłości pragnienie zespala z oddaniem i pozwala kochankom powiedzieć o sobie: „Sterczy ze mnie sałata i musztarda cieknie”? Czy może raczej wyrażenie „podobny śmiertelnie” wskazuje po prostu na twarde i niechybne prawa, jakie ma do nas śmierć, na te okrutne prawa, które nawet miłość upodabniają do śmierci? Wyostrzam to napięcie, ale pamiętam też, że zderzone w nim perspektywy nie wykluczają się. Wręcz przeciwnie. Lustrzana optyka mocno je wiąże i w tym złączeniu obdarza biegnącą w nieskończoność głębią. Tak pracuje zwierciadło. Ale jego tafla nie tylko odbija i powiela rzeczywistość – tworząc iluzoryczną przestrzeń, nadając fikcyjnej głębi postać świata, który znamy. Pozwala również zobaczyć to, czego poza lustrem nie moglibyśmy dojrzeć – pokazuje nam nas samych, ukazuje wizerunek utworzony na nasz obraz i podobieństwo, nasze odbicie umieszcza w miejscu, którego nie ma, na wzór sztuki ofiarowuje nam

niemożliwe, a tym samym ujawnia fundamentalną dwoistość istnienia i zarazem odsłania jego enigmatyczną naturę. To dlatego w porządku symbolicznym lustro mówi o możliwości wejścia w inną rzeczywistość – jest miejscem uobecniania się tajemnicy. Dlatego w ludowych wyobrażeniach od lustra tak często wieje grozą zaświatów. W wierszu Świetlickiego właśnie „w lustrze” udaje się znaleźć to, co widać tylko niekiedy – „Czasami”. Jest w tym rozpoznaniu niepokojąca dwuznaczność oparta na lustrzanym odwróceniu. Zwierciadlana głębia pozwala bowiem dostrzec intymny ślad czyjejś obecności – przywołuje kogoś, kogo nie ma. W obcej przestrzeni ustanawia miejsce znane i oswojone – miejsce uobecnienia. Ale by takie miejsce mogło zaistnieć, trzeba wcześniej stać się hamburgerem – ogołocić się z tego, co odróżnia, upodobnić się „do wszystkich innych hamburgerów”, stać się dla kogoś pożywieniem, czymś, co syci głód, co można pochłonąć szybko, łączywie, na miejscu. I jeśli podobieństwo do hamburgera jedynie czasami można w sobie rozpoznać, to przecież tylko ono pozwala dostrzec ten ślad miłosnego zbliżenia, ślad śmierci, który bezpiecznie spoczywa gdzieś „najgłębiej, / najgłębiej” i dlatego – wciąż „jest”.

## 9.

U Świetlickiego zwykle fundamentem kreowanej rzeczywistości są relacje przestrzenne. Tak jest też w wierszu *McDonald's*. Mężczyzna w obcym mieście, być może w hotelowym pokoju – widzi w lustrze swoje nagie ramię. Przestrzeń gwałtownie zacieśnia się i ostatecznie zostaje uwięziona we własnym odbiciu. Perspektywa horyzontalna zmienia się w wertykalną. Po przekroczeniu zwierciadlanej tafli rozpoczyna się ruch w głąb – przez kolejne cztery warstwy, aż do miejsca skrytego głębiej niż dusza. To miejsce ma paradoksalną naturę – sytuuje się „najgłębiej, / najgłębiej” i jednocześnie na samej powierzchni, na skórze. Jest jak *quinta essentia* – piąty żywioł elementarny przeciwstawiany czterem żywiołom ziemskim, najdoskonalszy z żywiołów w strukturze wszechświata, eteryczne tworzywo istnienia niepodlegające zmianom ani rozkładowi. Przypominam Arystotelesowski model – tak skutecznie spopularyzowany przez scholastykę – bo mam w uszach słowa, które Świetlicki zapisał w wierszu *Anioł / trup*:

Powiedz jak rozmawiają  
anioły z trupami,  
ciała eteryczne  
z ciałami umarłych.



Ty jesteś czysta,  
ja jestem po dwudziestu rozwodach.  
Ty jesteś anioł.  
Ja jestem trup<sup>5</sup>.

Co więc leży „najgłębiej, / najgłębiej”? Na czym odcisnął się ślad zębów? Czy jest to ta materia, która zjawia się w doznaniu lęku, w rozpacz, w nagłym rozpoznaniu radykalnej samotności, ale też – w odruchu czułości, w erotycznym dreszczu, w miłosnym zapamiętaniu, pod dotknięciem ust, w smaku krwi? I czego znakiem jest zapis poczyniony na takiej materii? Co znaczy ten dziwny ideogram podchodzący krwią, ta zablizniająca się rana, w której rozpoznać można jednocześnie – ślad erotycznego doświadczenia, znamię konsumpcji, sygnaturę śmierci? Świetlicki nie dopowiada – prawdę wiersza powierza milczącym obrazom i ciszy, która zapada wraz z ostatnim słowem. Jest w tej ciszy ton grozy, ton ćmiącej rozpacz. Ale słyhać w niej również echo poczucia, że wszystko, co mamy, to ten milczący ślad obecności czegoś, czego nie ma. Ślad bolesny i intymny, poruszająco prosty, na wskroś prawdziwy. To ten ślad jest osnową istnienia. To on sprawia, że czasami jesteśmy.

## 10.

Jeśli prawda wiersza istotnie leży gdzieś po drugiej stronie słów, w tej obietnicy, którą składają nam słowa, jeśli kryje się w ich najgłębszej głębi, to zarazem przecież prawda ta jest całkowicie jawna – naoczna, w całej swojej oczywistości zjawia się w ruchu lektury, w spojrzeniu ogarniającym kształt i formę zapisu, w podążaniu za porządkiem brzmień, za rytmem, za tokiem słów i obrazów, po ścieżkach, które obrysowują ewokowaną rzeczywistość, stają się mapą wyobraźni zakorzenionej w tekście, uczepionej jego słów. Roland Barthes powiada, że „nie ma nic od dzieła jaśniejszego”<sup>6</sup>. Dzieło istnieje bowiem tylko w swojej własnej postaci. Nie jest łupiną okrywającą ziarno sensu. Samo jest ziarnem – kroplą akustycznej ciszy, która odbrzmiwia głosem naszych lektur, odpowiada słowom naszych interpretacji. Ta cisza kielkuje w nas. I również ona sprawia, że czasami jesteśmy.

<sup>5</sup> M. Świetlicki, *Nieczynny*, Warszawa 2003, s. 18. *Anioł / trup* jest jeszcze jednym świadectwem wewnętrznej dynamiki tekstów autora *Pieśni profana* – zagarnia bowiem i włącza w swój obręb oszlifowaną wersję wiersza *W grudniu, wieczorem z Zimnych krajów* (i w tym wypadku przekształcenie wiąże się bezpośrednio z wykonywaniem utworu ze Świetlickami).

<sup>6</sup> R. Barthes, op.cit., s. 150.

PAWEŁ PRÓCHNIAK

**Sometimes I AM****(On reading the poem “McDonald’s”)**

The present sketch proposes an interpretation of one of the most important poems of the early poetry written by Marcin Świetlicki. At the same time, the reading of the poem is paired with a simultaneous analytical interpretation providing the standard analytical scheme usually applied to any poetical work (this scheme is based on a sequence of recognitions that refer to: 1. writing, 2. euphony, 3. semantics of spaces concentrated with meaning, 4. the structure of the presented world). A presentation of the four fundamental steps in the analysis is accompanied with a reflection on the paradox of interpretation, the corresponding model of which is in the poem the outlined mirror image of identity between the “opaque” depth and “overt” surface.

**Key words:** modern poetry, analysis of literary work, the art of interpretation.

**Paweł Próchniak** – historyk literatury, krytyk literacki, prof. Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Przewodniczący Komisji Wydawniczej Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej Akademii Nauk. Redaktor serii wydawniczej *Rozprawy Literackie* (seria „Z piórem”) ukazującej się pod auspicjami KNoL PAN. Autor monografii: *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego* (2001), *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego* (2006), *Modernizm: ciemny nurt (studia z dziejów poezji)* (2011) oraz książek o literaturze ostatnich dziesięcioleci: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)* (2008), *Zamiar ze słów (szkice, notatki)* (2011).  
e-mail: pro@up.krakow.pl