

Joanna Grądział-Wójcik

Uniwersytet im. Adama
Mickiewicza w Poznaniu

Ironiczny duch wersyfikacji.

O książce Pawła Bukowca *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*

Abstract

Ironical spirit of versification

The article is an overview of Paul Bukowiec's book titled *Metronome. About the individuality of "too rhythmic" poetry* (Jagiellonian University, Cracow 2015), which on the one hand is the literary theoretical versological manifesto, and on the other hand – the original proposal how to read three texts: *Comments on death inevitable and common to all expressed in poems* by Jozef Baka (1766), *Ball in Opera* by Julian Tuwim (1946) and *Nothing twice* by Wisława Szymborska (1957). An original concept to transfer into the field of versification the category of individuality poetry by Derek Attridge, becomes here a contribution to the critical reflection on the history and condition of contemporary Polish theory of verse, which is entering the culturally oriented post-structural stage, as well as on the potential poetological practice centred around interpretation of the specific poetical cases.

Słowa kluczowe: Bukowiec Paweł, Szymborska Wisława, wersyfikacja, poezja polska

Keywords: Bukowiec Paweł, Szymborska Wisława, versification, Polish poetry

Wersyfikacja rzadko staje się głównym bohaterem książek literaturoznawczych, pozostając zwykle w cieniu innych, bardziej spektakularnych tematów badawczych. Książka Pawła Bukowca *Metronom. O jednostkowości poezji*

„na *„Ebyas vom den Wurzelkinden*” właśnie elitarniej mniejszości należy, przynosząc ciekawy, oryginalny i dyskusyjny jednocześnie projekt wersologicznych za- trudnień współczesnego czytelnika (nie tylko najnowszej) poezji. Rzecz ma charakter na pół manifestowy, na pół instruktażowy, metodologiczna rama rozprawy służy tu bowiem uzasadnieniu i wyostreniu profilu indywidualnej lektury trzech niespokrewnionych w żaden sposób tekstów, które poddane zostały drobniawej wersyfikacyjnej analizie: są to *Uwagi śmierci niechybnej* wiersza *„Wurzelkinden*” wyrażone Józefa Baki (pierwodruk książkowy 1766) i *Sensat* *„Operze*” Juliana Tuwima (pierwodruk prasowy w całości 1946) i *Wiersz* *„Wiersz*” Szyborskiej *Nic dwa razy* z tomu *Wołanie do Yeti* (1957). I w tych dwóch dopełniających się trybach – teoretycznoliterackiej deklaracji, stanowiącej namysł nad kondycją współczesnej nauki o wierszu, oraz poetologicznej praktyki zorientowanej wokół interpretacji poetyckich przypadków – czytać należy tę książkę.

Bukowiec zaczyna od próby uporządkowania doświadczeń wersologicznych ostatniego stulecia – od pracy Kazimierza Wójcickiego z 1916 roku po powstałą przez dziesięć laty książki Jana Potkańskiego i Witolda Sadowskiego. *Potrzebny* jest to pomocnicza i bardzo skrótowa, celem autora jest jednak nie tyle odwołanie się do dotychczasowych badań nad wierszem, ile dokonanie się z tego punktu na nowo nakreślenie ewolucyjnej drogi polskiej wersologii, która po przejściu przez wstępny etap prestrukturalny i erę strukturalnego rozkwitu (opisana stosunkowo najdokładniej) wkroczyła obecnie, według autora, w fazę poststrukturalną, konieczną i najbardziej inspirującą. Bukowiec, mimo iż zaznacza, że jego książka nie jest rozprawą teoretyczną, proponuje przedyskutowanie zadań i kompetencji wersologii, czy może raczej – poetyki wiersza³, które sygnuje tytułem pierwszego, metodologicznego rozdziału: *Wartość* *Metronomu* jest właśnie owa refleksja metafizyczna nad postawieniem pytania o cel i sens uprawiania tej specjalności

Ein lust'ger Schelm die Schneck' erschreckt,

Das Veilchen sich am Baum versteckt.

¹ P. Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Kraków 2015. Wszystkie cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym, podając w nawiasie numer strony.

² Vergissmeinnicht am klaren Bach;

Wie eine kleine Königin

Lasst's Mummelkind umher sich ziehn.
Sens nowoczesnego wiersza: wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosia, Miłosza i Herberta, Warszawa

2004 i W. Sadowskiego, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 1987. Można by, rzecz

Auf grüner Wjes am Feldesrand,

Die Blümlein tanzen Hand in Hand,

Gräslein und Käfer freun sich sehr,

go, Warszawa 1901; ostatnia najprawdopodobniej poświęcona tej problematyce książka, która zapewne powstała równoległe z tekstem *Metronomu*, to wieloautorski *Potencjal*

wiersza, red. W. Sadowski, Warszawa 2013.

Da kommt der Herbst mit Sturm und Wind,

Treibt sie zur Mutter heim geschwind.

³ W takim rozumieniu, jakie proponuje Witold Sadowski, który uznaje wersologię za

zdeteminowaną językowymi tylko czynnikami poetykę teoretyczną i historyczną, stanowiącą wycinek szerszego pola poetyki wiersza, mającej z kolei charakter opisowy i ściśle

Und schlaf dich aus bis nächstes Jahr!

związaną z kulturowo umocowaną literaturą. Zob. W. Sadowski, *Potencjal wersologii (zamiast wstępu)* [w:] *Potencjal wiersza*, s. 6.

Historia literatury wstawa, jej umiejscowienie na tle przemian współczesnej humanistyki, przeżywającej coraz to nowe fale „zwrotów”. Proponowana historia wiersza polskiego jest fragmentaryczna i dialogiczna jednocześnie, a jej autor przywołuje ustałania, z którymi jest mu po drodze – wybiera z wersologicznego repertuaru to, co wydaje mu się, jak pisze, „dogodne do moich celów” (s. 12), i podąża drogą sprywatyzowaną i „jednostkową”. Przywołuje swoich mistrzów, których potem zdradza z wdziękiem – swój styl badań zawdzięcza przede wszystkim przywoływanym wielokrotnie pracom Adama Kulawika, ostatecznie jednak opowiada się za kategorią jednostkowości poezji Dereka Attridge’a. Książka ta jest bowiem próbą „wmyślenia” w dyskurs wersologiczny relatywizacji, konstruktywizmu, antyesencjalizmu, przygodności i lokalności wierszowej praktyki i jej lektury, jest próbą połączenia w hybrydową koncepcję ujęcia historycznoliterackiego, strukturalistycznego, hermeneutycznego a zarazem konstruktywistycznego i pragmatystycznego. Badania poetyki wiersza mogą uaktywnić czy zabarwić się potencjalnie każdą z tych metodologicznych perspektyw, zwłaszcza gdy deklarują one bliskie czytanie i zakładają kulturowe uwarunkowanie. Takie uprzywilejowane współcześnie cechy literatury, jak jej materialność, medialność i wizualność, siła oddziaływania i antropologiczne ukierunkowanie, kulturowa relatywizacja oraz czasoprzesunięcia, lokalne determinowanie nie mogą w praktyce pozostawać bez wpływu na wersologiczną lekturę – kulturowa teoria literatury, świadoma swego przedmiotu i jego historyczno-społecznych uwarunkowań, obejmuje bowiem *par excellence* także sferę wyborów wersyfikacyjnych tekstów. Tym samym na polu budowy wiersza rodzi się najlepsza możliwa postulowanego zbliżenia teorii do literatury, jej praktykowania przez sfunkcjonalizowanie w konkretnym, historycznie i społecznie określonym środowisku, a tym samym włączenie w ten horyzont współczesnej refleksji humanistycznej.

Wydobite myślenia o teoriach literatury i poetykach w liczbie mnogiej wersyfikacja przedstawia się jako autonomicznym i obiektywnym światem, stanowiącym wyprzeżony z empirii tekstowej repertuar cech i funkcji, i otwiera swój sensotwórczy potencjał na zawłaszczające ją metodologicznie perspektywy. Niezapominajka w przeczczystym strumyku. Problem, jak się wydaje, tkwi dziś nie tyle w osobności i steoretyzowaniu wersologii, odseparowaniu jej od pragmatyki tekstowej, co przede wszystkim podkreśla w swych rozważaniach Bukowiec, ile w lekceważeniu, niedowartościowaniu czy wręcz pomijaniu jej poetologicznego i światopoglądowego wymiaru. Wskazywane w lekturach, interpretacjach, zbliżeniach tekstowych Zielenicy autor staro-wczesnej dopominajki. Wersyfikacyjny kształt utworu może stać się osobną, ale też zakorzenioną w tradycji wersyfikacyjnych użyć, artykulacją ludzkiego doświadczenia. Inwencyjność semantyczna, interpretacyjna i produktywność wierszowej organizacji nie musi oznaczać reprodukcji sztywnej matrycy chwytów i kopiowania spetryfikowanego wzoru, przeciw czemu protestuje Bukowiec – potrzeba tylko odpowiedniego, wrażliwego na i wyspij się do następnego roku!

⁴ Zob. D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 11.

kulturowe i antropologiczne konteksty odbiorcy, który odczytywać będzie na ich tle powtarzalność akcentów, sylab i zestrojów. Jest nim na pewno autor *Metronomu*.

Sposób myślenia Bukowca o wierszu cechuje metodologiczny synkretyzm: z jednej strony autor zakłada intencjonalność i celowość chwytów wersyfikacyjnych, powołując się na ustalenia szkoły strukturalnej, oraz deklaruje wierność hermeneutyce, z drugiej zaś wprowadza ożywczą perspektywę (de)konstruktywistyczną, narratywistyczną i pragmatystyczną. Dzieli wersologię na prestrukturalną, czyli tradycyjną, historyczną (reprezentowaną przez prace Marii Dłuskiej), strukturalną, dążącą do ahistorycznego, paradygmatycznego i autonomicznego ujęcia wersyfikacji (prace Kulawika), która kładzie nacisk na „systemowe możliwości [nie realizacje – J.G.-W.] wierszowej delimitacji tekstu” (s. 24), oraz poststrukturalną, zorientowaną kulturowo:

Najważniejszą z obranej w tej książce perspektywy kwestią jest bowiem dostrzeżenie, że wiersz jest nie tyle obiektywnie istniejącym zjawiskiem (jak na przykład spadek temperatury), ile raczej opisem zaprogramowanego przez tekst (przez jego głosową aktualizację i/lub zapis graficzny) doznania (zimno), wynikiem interpretacji, której konwencje są w dodatku historycznie zmienne (mniej więcej tak, jak geograficznie czy wręcz osobniczo zmienne może być odczucie chłodu). Innymi słowy, żeby zaistniał wiersz, odbiorca (słuchacz lub czytelnik) musi go jako wiersz rozpoznać, musi dostrzec, że pauza tworzy szereg (s. 13–14).

Sens jest tu zatem wytworem twórczej działalności odbiorcy, a rozumienie możliwe jest tylko w określonych społecznych ramach. Po czym zatem rozpoznać wiersz, gdy się go widzi (słyszy)?⁵ Bukowiec nie stawia wprost tego pytania, ale pobrzmiewa ono w jego rozważaniach. Dostrzegamy bowiem to, co jest nam znane i rozpoznawalne, jesteśmy zawsze interpretacyjnie usytuowani, zdeterminowani perspektywą instytucji zwanej wersologią i jej językiem: „o wierszowości decyduje wyłącznie sposób zjawienia się tego wiersza, czyli albo zapis uwypuklający arbitralność pauz, albo także lektura” (s. 20). Bukowiec wchodzi tym samym w spór esencjalistów i kontekstualistów, opowiadając się po stronie tych drugich i podkreślając, że ważniejsze niż „naturalne” systemy są ich kulturowe, historycznie zmienne konwencje:

Wprawdzie istotę wiersza należy zatem ujmować w kategoriach językowych, konkretnie: prozodyjnych, ale też trzeba jak najszybciej i jak najprecyzyjniej dostrzec, że tylko w tych właśnie kategoriach (językowych, konkretnie: prozodyjnych) wiersz ma jakąkolwiek swoją istotę, że to one i tylko one tworzą wymiar, w którym możliwy jest jego opis esencjalny (s. 25–26).

Nie interesuje go zatem „prawdziwa natura” wiersza sylabotonicznego, lecz jego konkretny, poddany zewnętrznym czynnikom przypadek,

⁵ Zob. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Kraków 2002.

[...] zanurzony w egzystencję, w historię. Oznacza to, że z punktu widzenia ściśle literaturoznawczego o wiele bardziej adekwatne będą jego opisy zorientowane kulturowo, to znaczy wywodzące estetyczną jakość wiersza z kontekstu, tła kulturowego, a więc spoza wiersza, a nie z jakiejś jego istoty.

Innymi słowy, można powiedzieć, zajmują go tylko konkretne wersyfikacyjne „przypadki kliniczne, z założenia niepowtarzalne i niedające żadnych podstaw do statystycznych uogólnień”⁶, czym wpisuje się w aktywne współcześnie tendencje w badaniach nad wierszem.

Cechą wersologicznej narracji Bukowca jest jednak równocześnie ostrożność w wypowiedzaniu dalekosiężnych sądów oraz swego rodzaju redukcjonizm. Poststrukturalistyczny sposób myślenia o wersyfikacji dominuje zwłaszcza we wstępie i zakończeniu książki, w dwóch głównych rozdziałach interpretacyjnych natomiast, poświęconych tekstom Baki i Tuwima, autor wykorzystuje instrumentarium i perspektywę strukturalistyczną oraz hermeneutyczną. Chętnie posługuje się pojęciem „chwytu”, cytuje Jakobsonowską definicję poetyckości – pisząc o gwałcie na metrum i języku, odwołując się do przemocowej metaforyki strukturalistów – oraz zachowuje esencjalistyczne minimum: „Wierszowość zawsze zatem jest efektem arbitralnego członowania, opartym na negatywnie akustycznym lub negatywnie graficznym zewnętrznym wobec układu znaków czynniku, jakim jest pauza, sfunkcjonalizowany brak” (s. 19–20). Śledząc napięcie między metrum a mową, normą rytmiczną a ogólnojęzykową, w załamaniu praw językowych widzi celowy chwyt, świadczący o artyzmie tekstów.

Redukcjonizm wynika natomiast z wrażenia, iż proponowane przez autora – w historycznym skrócie – spojrzenie na badania nad wierszem ostatniego stulecia musi okazać się wybiórcze i w jakiejś mierze retorycznie zmanipulowane. Bukowiec narzeka na „słabość ciągle dominujących w naszym literaturoznawstwie ujęć wersologicznych” (s. 27), ale nie jest przecież odkryciem ostatnich lat, że „zainteresowanie wierszem ma charakter literacki (literaturoznawczy), że piszemy (czytamy) wiersze, tworząc (dostrzegając w nich) nie »fakty prozodyjne«, lecz teksty poetyckie, że zatem wiersz nie jest celem samym w sobie, ale służy poezji” (s. 25). Wymieniając jednym tchem prace Dłuskiej, Grabowskiego, Kulawika, Potkańskiego, Pszczołowskiej, Sadowskiego, Siedleckiego, Urbańskiej, Ważyka i Zawodzińskiego, autor – nie podważając poznawczej ich wartości – zarzuca im absolutyzację wiersza i systemowość myślenia, przyćmiewając to, „co idiomatyczne, niepowtarzalne, jednostkowe, jedyne”, i ubolewa nad tym, że rozpoznanie chwytów i opisanie wersologiczne „zbyt rzadko” bywa funkcjonalizowane i podporządkowane interpretacji tekstu. Diagnoza ta wydaje się jednak nadmiernie pesymistyczna: w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat powstały bowiem prace wykorzystujące wersologiczne instrumentarium do lektury konkretnych tekstów, które nie traciły z pola widzenia sfery sensów utworu i nie izolowały go od kontekstów kultu-

⁶ Tzw. „wersologia kazuistyczna”. Zob. W. Sadowski, *Potencjał wersologii...*, s. 1.

rowych (jeśli nie było ich zbyt wiele, to z tego powodu, że sama wersyfikacja nie należy do najchętniej eksplorowanych obszarów w interpretacjach polskiej poezji). „Gwoli sprawiedliwości” autor zastrzega co prawda (w przypisie), że Maria Dłuska „używała swego warsztatu wersologicznego do interpretacji tekstów literackich” (s. 29), i wymienia (również w przypisie) artykuł Zdzisławy Kopczyńskiej poświęcony wersyfikacji w *Walcu* Miłosa, ale „pierwsze w naszym literaturoznawstwie tak udane przekroczenie opisywanej słabości” dostrzega dopiero w książce Potkańskiego z 2004 roku (s. 31). Protestując przeciw absurdowi „polegającemu na skupianiu uwagi wyłącznie na tym, co w tekście poetyckim powtarzalne, typowe, seryjne, kosztem tego, co jako jednostkowe i niepowtarzalne decyduje o jego artystycznej i intelektualnej doniosłości” (s. 30), Bukowiec traci z pola widzenia wiele kapitalnych przykładów zorientowanych wersyfikacyjnie interpretacji, np. Stanisława Balbusa, Edwarda Balcerzana, Ireneusza Opackiego, Stanisława Barańczaka, Witolda Sadowskiego czy Joanny Dembińskiej-Pawelec. Jasne, iż narzędzia wersologiczne są wciąż „zbyt rzadko używane w celu, w jakim zostały stworzone, to znaczy jako pomoc w rozmaitych hermeneutykach wierszowanych tekstów literackich” (s. 31), ale zapominać nie wolno, że obok syntetyzujących ujęć Dłuskiej, Pszczołowskiej czy Kulawika, w których według autora pojawia się „wersologiczna absolutyzacja chwytu”, historię polskiej poetyki wiersza w równej mierze stanowią odczytania koncentrujące się na konkretnych tekstach i ocalające ich jednostkowość, przynoszące funkcjonalizację czy wręcz, jakbyśmy dziś powiedzieli, antropologizację wersologicznych chwytów. Jak inaczej bowiem nazwać koncepcję „walki z wierszem” wywiedzioną z poezji Miłosa, architektoniczne czytanie wiersza późnego Białoszewskiego czy odkrywanie somatyczno-metafizycznych znaczeń sylabotonika u Barańczaka⁷. Skrupulatny badacz wersologii nie powinien udawać, że prób tych nie dostrzega, nawet jeśli deklaruje chęć budowania opowieści ironicznej, tj. „o dreptaniu w miejscu będącym rezultatem potrzeby otwierania na własną modłę drzwi już wiele razy przez innych inaczej pootwieranych” (s. 36). Dlatego trudno przystać na dramatyczne wołanie:

Wersologia, powtarzam, osiągnęła punkt, w którym nie powinna pozostawać zbyt długo. Wypreparowany opis wiersza trzeba sfunkcjonalizować, systematycz-

⁷ Zob. np. S. Balbus, „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*”. (O wierszu Miłosa – rozpoznanie wstępne) [w:] *Poznanie Miłosa. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985; S. Barańczak, *Tunel i lustro. Czesław Miłosz: „Świty”* [w:] *idem, Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji*, posłowie I. Opacki, Katowice 1995; W. Sadowski, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999; J. Grądział-Wójcik, „*Blok, ja w nim*”. *Doświadczenie architektury a rewolucja formy w późnej poezji Mirona Białoszewskiego* [w:] *W kręgu literatury i języka. Analizy i interpretacje*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2011; J. Dembińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010.

nie wykorzystując osiągnięcia wersologiczne w lekturze jednostkowych tekstów (s. 39).

Drzwi opatrzone tabliczką „z powrotem do tekstów” od dawna są już bowiem otwarte i choć może do wnętrza wciąż zaglądają nieliczni, to jednak systematycznie ich przybywa. Ironiczna opowieść o polskiej wersologii Bukowca przypomina tym samym „opis czegoś, czego istnienie samo w sobie już jest interpretacyjną konstrukcją”, a nakreślona historyczna mapa polskiej wersologii staje się świadomie skonstruowanym punktem odniesienia, impulsem dla dalszych autorskich propozycji, semantyczną anakruzą – swoistą „trampoliną dla rytmu”⁸ następującej po niej narracji o współczesnych powinnościach wersologii.

Przyjęty w rozprawie Bukowca porządek wiedzy zatem od refleksji teoretycznej do szczegółowej interpretacji konkretnego tekstu. Autor daje obietnice lektury, która będzie wypróbowywaniem języka teorii, a nie aplikacją gotowych reguł (s. 41), deklaruje bliskie, niuansowe i antysystemowe czytanie, obiecując dekonstrukcję każdego sądu, który chciałby stać się uogólnieniem, co swą „jednostkowością usiłuje ufundować jakąś seryjną powtarzalność, i tego, co swą seryjną powtarzalnością usiłuje objąć jakąś jednostkowość” (s. 43). Taka strategia wersologiczna przypomina propozycję „literaturoznawstwa momentalnego” Janusza Sławińskiego, stanowiącego „oddolny »kontrjęzyk« o minimalnym zasięgu stosowalności, który czyni wyłom w odgórnym języku interpretacji”, przełamuje ograniczenie metodologii i dostosowuje aktualną metodę lektury do potrzeby tekstu i jego „chwili”⁹.

Zgodnie z daną obietnicą, najwięcej i najciekawiej dzieje się w kolejnych, interpretacyjnych rozdziałach książki, w których autor dokonuje wersyfikacyjnych analiz trzech różnych tekstów – o różnej randze i genologicznej przynależności – zanurzonych w odmiennych kontekstach historyczno-społecznych, reprezentujących trzy idiomatyczne poetyki, korzystające z wiersza rytmicznego, sylabotonicznego, w przeważającej mierze trocheicznego. Sposób postępowania z tekstem Baki i Tuwima jest analogiczny: Bukowiec zaczyna od zasadniczych dla interpretatora ustaleń tekstologiczno-edytorskich, z imponującą akrybią lokalizując każdy przecinek i dbając sumiennie o faktografię, by rozpocząć następnie swe interpretacyjne szarże, którym przyświeca „hermeneutyczna swoboda historycznoliterackich poszukiwań sensów tekstu-zdarzenia” (s. 44).

Omawiając wanitatywny cykl poetycki księdza Baki, rekonstruuje autor właściwe brzmienie tytułu, rozpracowuje *strophae Bakanae*, analizuje wiązania rymowe i rodzaje średniówki, skupia się na niuansach dierezowanych tetrapodii trocheicznych. Najciekawsze kryje się jednak w pozornej oczywistości: Baka nie przeciwdziała – mimo że przecież mógłby – narzuconej przez

⁸ Określenie F. Siedleckiego (*Studia z metryki polskiej*, cz. I), cyt. za: T. Kuryś, *Anakruza* [w:] *Sylabotonizm*, red. Z. Koczyńska, M.R. Mayenowa, Wrocław 1957, s. 171.

⁹ Zob. J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 76.

metrum jednostajności, nawet jeśli dzieje się to kosztem znaczeniowej przejrzystości tekstu. Bukowca najbardziej interesują właśnie owe miejsca wątpliwe, trudne, niepoddające się semantycznej parafrazie, których nie traktuje jednakże – wzorem swych poprzedników – jako artystycznej porażki autora, lecz jako celowy zabieg, wpisujący się w ogólną strategię utworu. To zatem, co w dotychczasowych interpretacjach uznawane było za peryferyjne i niezrozumiałe, w wersyfikacyjnej analizie fragmentów dotąd niewygodnych staje się centralne i kluczowe dla odczytania, które „nie polega [...] na dążeniu do ich marginalizacji, przemilczenia, ale jest próbą ich hermeneutycznego dowartościowania” (s. 69). Baka bowiem nie podporządkowuje ślepo słów rytmowi, twierdzi Bukowiec, ale kumuluje w nich sensy, czego dowodem jest sześciostronicowa kapitalna interpretacja dwuwersu „Twój łubek, pałubek, / Zawlecze, uciecze”. Takie pozornie wadliwe składniowo i semantycznie miejsca stają się właśnie szczególnie nośne poetycko, a w pęknięciach tych kryje się największy potencjał sensotwórczy *Uwag*: „jakbyśmy mieli do czynienia ze składnią strategicznie nadmiarową, brzemienneą w poetyckie możliwości, nabrzmiałą od (w tym przypadku sprzecznych) potencji, składnią poniekąd *in statu nascendi*”, która za chwilę okaże się „składnią *in statu moriendi*, składnią dekonstruowaną przez wierszowość” (s. 76).

Powtarzający się rytm zaczyna zatem sam pracować w wierszu – prowadzi za sobą słowa, decydując zarazem o metaforyczności tekstu. „Presję metrum” (s. 89) można by tu odczytać także jako „wolność metrum”, to bowiem po Leśmianowsku rozumiany rytm uwalnia słowa, wprowadzając je w inny, poetycki i metafizyczny wymiar¹⁰. Nazwisko autora *Łąki* nie pojawia się jednak w książce, a szkoda, bo gdy mowa o śmierci, „wierszowym kontinuum”, „swobodzie słów” i „swobodzie sylab” (s. 89), a także „przemoznym rytmem”, który „reprezentuje unikatowe mistyczne i maniczne doświadczenie śmierci”, i o prowadzącej w mistykę „podległości obcej, niedyskursywnej logice przemoznego rytmu” (s. 95), koncepcja „światopoglądu rytmu” mogłaby stać się atrakcyjnym semantycznie intertekstem. Baka bowiem, jak konkluduje Bukowiec: „Ucieka przed potencjalną machinalnością aktu słownej reprezentacji duchowego obcowania ze śmiercią, czyli mówienia o śmierci” – „w mechaniczność rytmicznej organizacji tegoż aktu, w mówienie śmiercią, mówienie »śmierci niechybnej«”, pisze „nie tyle o śmierci, ile raczej śmierci” (s. 90) – potencjał sensotwórczy upatruje zatem autor w sylabotonicznie rozpedzonej formie, która stanowić może drogę mistycznego doświadczenia. Konsekwencją jednostkowej zdarzeniowości tekstu jest tu zatem jego kontekstualna izolacja i założona nieporównywalność.

Tymczasem wiersze Baki i poemat Tuwima, choć tak różne i odległe od siebie, wiąże właśnie zastosowana celowo powtarzalność metrum, wybijanego *in statu moriendi*. W *Balu w Operze* śmierć pojawia się tam, gdzie w orgiastycznym tańcu dogorywa zdegenerowany świat, znów w rytmie regularnego

¹⁰ Zob. B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji* [w:] *idem, Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959.

sylabotonika. I tym razem Bukowiec zaczyna swą lekturę od reinterpretacji zarzutów, kierowanych wobec poematu Tuwima, i domaga się dowartościowania jego metryczności. Gorset rytmiczny ośmioletkowiec trocheicznego dekonstruuje tym razem zmienny rym i cezura, będące śladem żywiołowości mowy i to destabilizujące totalność metryczną „mówienie wierszem”, dokładnie opisane przez autora *Metronomu*, staje się gwarantem swobody podmiotu. Artyzm Tuwima, jak dowodzi Bukowiec, polega właśnie na dekonstruktywnym współdziałaniu obu pozostających w napięciu porządków – „sztucznego metrum” i „naturalnej mowy”. We „wszechogarniającej metryczności trocheicznej tetrapodii” objawia się zatem mechanika dyskursu władzy, a stopy w wierszu naśladują rytm rzeczywistości, stając się „manifestacją opresyjnego działania dyskursu publicznego na język indywidualny” (s. 143). Tę podwójność mówienia ujawniają znakomite interpretacje fragmentów poematu, pokazujące jak „muzyka, bal, blichtr zabawy w jakimś sensie tłumią, wyciszają strzały, szarżę kawalerii, przemoc władzy wobec bezbronnych ludzi” (s. 151), rytmiczna transakcentacja niweluje pewne wyrazy, a składnia zdania podlega dekonstrukcji, obnażając tym samym przemoc dyskursu i krytykując świat rozpasanej konsumpcji. I tym razem za metrycznymi znakami kryje się rzeczywistość, reprezentująca określony światopogląd, tyle że tym razem *IDEOLO-*, a nie metafizyczny¹¹.

Na tle tych inspirujących analiz pewien niedosyt budzi interpretacja wiersza Szymborskiej. Bukowiec przyjmuje tu bowiem inną taktykę: rezygnuje z wirtuozerskiego czytania naruszeń metrum, odnotowane odstępstwa uznając za typowe zakłócenia polegające na przeciwdziałaniu monotonii (s. 162), i oddaje głos poststrukturalistom oraz badaczom poezji Szymborskiej, których dialogi zawieszają na moment bliskie czytanie tekstu. Rezygnuje zarazem z uruchomienia szerszego kontekstu twórczości poetki – wspomina jedynie, że wśród jej wierszy z tego okresu, realizujących ten sam schemat metryczny, znajdują się *Rehabilitacja*, *Pogrzeb*, *Jeszcze* i *Cień*. O ile w socrealistycznych tomikach Szymborskiej pojawia się jeszcze duża różnorodność wersyfikacyjna¹², w tym skłonność do sylabotonizacji, mająca na celu wyrażenie zmienności stanów emocjonalnych mówiącego „ja”, zdialogizowanie utworu lub budowania nastroju, o tyle w późniejszych wierszach poetka coraz oszczędniej dysponuje numerycznością, wypracowując swój własny sposób wypowiedzi, uznawany przez badaczy za przykład wiersza wolnego zdaniowego, symulującego naturalny tok oraz tempo wypowiedzi¹³. Na tle tak oszczędnie dysponowanej rytmiczności w wierszach Szymborskiej wyraźnie rysuje się każda próba dodatkowego regularnego uporządkowania, także ta z analizowanego przez Bukowca wiersza:

¹¹ Tytuł tego rozdziału brzmi właśnie: *Metryczne znaki IDEOLO*.

¹² Zob. A. Zarzycka, *Rewolucja Szymborskiej 1945–1957. O wczesnej twórczości poetki na tle epoki*, Poznań 2010, s. 158.

¹³ Zob. A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Poznań 1996, s. 102; D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995, s. 76.

Tetrapodia trocheiczna, jeden z najpopularniejszych, najczęściej powtarzanych formatów wersowych, służy tu swoistej gloryfikacji jednostkowej niepowtarzalności, choć wydawałoby się, że nadaje się raczej do snucia syntetycznych wizji homogenicznego uniwersum (s. 184).

Jeśli jednak weźmie się pod uwagę ponadjednostkowy kontekst wiersza, jego rytmiczna regularność staje się tu właśnie swego rodzaju formą przemocy, zniewolenia czy zawłaszczenia – Szymborska bowiem równolegle z aktualizowaniem systemu dekonstruuje jego regularną rytmiczność w dyskretny, niemal niezauważalny sposób, czego dowodem amfibrachiczne *Urodziny* czy trocheiczne *Allegro ma non troppo*, w których próbuje wyswobodzić się spod jego zniewalającego wpływu¹⁴. Trudno zatem się zgodzić, że

[...] to właśnie ten tekst [*Nic dwa razy* – J.G.-W.] pozwala uswiadomić sobie, nazwać, uchwycić zasadniczy paradoks pisania wierszem regularnym, pisania wierszem, pisania w ogóle (a w z związku z tym także myślenia wersologicznego, myślenia poetyckiego, zapewne myślenia w ogóle), jakim niewątpliwie jest „bezsportkanie” niepowtarzalne, jednostkowej opowieści (konkretnego wiersza, tekstu, myśli) z prawem (systemem wersyfikacji, językiem, dyskursem) (s. 185).

Podobne powtarzalne zabiegi znaleźć można także w innych – nielicznych, acz bardzo wyrazistych na tle dorobku Szymborskiej – wierszach, relacjonujących równie wymownie konflikt między konkretną realizacją sylabotonika a sylabotonizmem jako takim, jednostkowością mówienia a powtarzalnością metrum, idiomem poezji a instytucją wiersza, tekstem a literaturą. W rozdziale tym szczególnie odczuwalny staje się brak szerszego spojrzenia na twórczość Szymborskiej, które zapewne skomplikowałyby wersologiczną lekturę tej poezji.

Czytanie Bukowca jest bowiem głębokie i punktowe zarazem, wwierca się w ukryte (re/konstruowane przez czytelnika) pokłady sensów poszczególnych tekstów, ale też wyabstrahowuje analizowane utwory z szerszego tła, zgodnie z założeniem, że

[...] tematem przedstawianej książki nie jest uteoretyzowany opis zespołu chwytów tworzących fenomen rytmicznej nadmiarowości, oparty na jego powtarzalnych jakościach, występujących w obu analizowanych tekstach [Baki i Tuwima – J.G.-W.] i z nich niejako laboratoryjnie wyizolowanych, lecz, wprost przeciwnie, analiza niewspółmiernie odrębnych i niepowtarzalnych znaczeń, jakie rodzą się dzięki wyjątkowo artystycznie udanej, za każdym razem jednorazowej i unikatowej funkcjonalizacji tych chwytów (s. 32).

Interpretacja trocheicznego wiersza Baki, Tuwima i Szymborskiej uwyrażnia zatem ich jednostkowość i niepowtarzalność, ale też rezygnuje z równie ciekawej ich konfrontacji. Bukowiec nie buduje bowiem poziomych poro-

¹⁴ Zob. J. Grądział-Wójcik, „Zachwiany rytm” wierszy Wisławy Szymborskiej [w:] *Potencjał wiersza*, s. 43–59.

mień międzytekstowych, nie interesuje go wersyfikacyjna intertekstualność czy tradycja „nadmiernie” trocheicznych rytmów. Tymczasem w każdym z trzech omówionych przypadków konsekwentna realizacja rytmu trocheicznego ma w jakiejś mierze charakter transowy, zawłaszczający, automatyzujący, wybijający nieuchronny puls świata *in statu moriendi*, oddający jego powolny, systematyczny, niewidoczny, bo „naturalny” rytm przemijania. Metrum w każdym z trzech przypadków wyznacza tu bowiem jedynie partyturę – idealną, arbitralną i ponadjednostkową, na którą człowiek nie ma wpływu i przeciw której się buntuje. Zakłócenia rytmu stają się tu demonstracją prawa „ja” do własnego porządku życia i swobody wypowiedzi, do indywidualnej, nierytmicznej „mowy” na tle systemowego „języka” – podmiot utworu toczy zatem każdorazowo swą własną prywatną „walkę z wierszem”¹⁵, która jest sprzeciwem wobec odgórnie zaprogramowanego ludzkiego losu.

Tytułowa „jednostkowość poezji »nazbyt« rytmicznej” prowadzi zatem do obrony jednostkowości myślenia za pomocą tejsze poezji. Wiersz, ustalający wzorzec aktualny tylko dla danego przypadku, operujący niepowtarzalnym formalnym konceptem i zespołem wbudowanych w światopogląd poety artystycznych chwytów, stanowi każdorazowo także formę myślenia – pisanie wierszy to wszak nic innego niż bycie w świecie przez wiersz właśnie. Dzięki temu poezja staje się sposobem poznawania i kreowania rzeczywistości, za wierszem kryje się postawa nie tylko estetyczna, ale i światopoglądowa, a naśladowanie metronomu, jak pisze w zakończeniu autor, może okazać się chwytem ocalenia (s. 187). Tu, jeśli dobrze czytam Bukowca, wiedzie droga semantycznych odkryć wersyfikacji, zachowujących jednostkowość i niepowtarzalność tekstu i jego lektury.

Bibliografia

- Bachmann-Medick D., *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
- Balbus S., „Pierwszy ruch jest śpiewanie”. (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne) [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
- Barańczak S., *Tunel i lustro. Czesław Miłosz: „Świty”* [w:] *idem, Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji*, posłowie I. Opacki, Katowice 1995.
- Bukowiec P., *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Kraków 2015.
- Demińska-Pawelec J., „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010.
- Fish S., *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Kraków 2002.
- Grądział-Wójcik J., „Blok, ja w nim”. *Doświadczenie architektury a rewolucja formy w późnej poezji Mirona Białoszewskiego* [w:] *W kręgu literatury i języka. Analizy i interpretacje*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2011.

¹⁵ Zob. S. Balbus, *op.cit.*, s. 464.

- Grądział-Wójcik J., „*Zachwiany rytm*” wierszy Wisławy Szymborskiej [w:] *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Warszawa 2013.
- Kuryś T., *Anakruza* [w:] *Sylabotonizm*, red. Z. Kopczyńska, M.R. Mayenowa, Wrocław 1957.
- Legeżyńska A., *Wisława Szymborska*, Poznań 1996.
- Leśmian B., *Z rozmyślań o poezji* [w:] *idem, Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trzaniel, Warszawa 1959.
- Mleczek S., *Serce a heksametr, czyli Giezeza metryki poetyckiej, w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego*, Warszawa 1901.
- Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Warszawa 2013.
- Potkański J. *Sens nowoczesnego wiersza: wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosia, Miłosza i Herberta*, Warszawa 2004.
- Sadowski W., *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999.
- Sadowski W., *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 1987.
- Sławiński J., *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006.
- Urbańska D., *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995.
- Wóycicki K., *Polski ósmiozłotkowiec trocheiczny: przyczynek do systematyki wiersza polskiego*, Kraków 1916.
- Zarzycka A., *Rewolucja Szymborskiej 1945–1957. O wczesnej twórczości poetki na tle epoki*, Poznań 2010.

