

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.17

PARATEKSTY I KOMENTARZE

Arkadiusz Sylwester Mastalski

Metr jako symulakrum

*Żyjemy w świecie symulacji, w którym najwyższą funkcją znaku jest wy-
mazanie rzeczywistości i jednocześnie ukrycie jej zniknięcia.*

J. Baudrillard¹

Metametryczność, referencja, lektura

Jednym z kluczowych, choć wciąż niedostatecznie zbadanych, problemów tak zwanej teorii wiersza jest zagadnienie semantyki form wierszowych – synchronicznego lub diachronicznego oraz intra- i intertekstualnego znaczenia danego składnika kompozycji wierszowej w ramach bądź to systemu samej wersyfikacji², bądź też szerzej – w jego korespondencji ze sztukami plastycznymi, architekturą³, muzyką⁴ i tym podobnymi, a nawet psychoanalizą⁵, socjologią czy polityką⁶. Elementy składowe wiersza (kompozycji prozodyjnej), jeśli nie rozpatrywać ich jedynie w kontekście swoiście pojmowanej etologii, a więc jako czynniki regulujące zachowanie i procesy poznawcze, znaczą nie same przez się, ale w wyniku interakcji z poetyką macierzystego utworu, innymi tekstami (kultury), regułami systemów, w jakich są one kształtowane (poetyk) oraz nie-tekstową rzeczywistością (kulturą)⁷. Mówiąc innymi słowy, wiersz (*scil.* wers) znaczy, ponieważ w wyniku heurystycznej

¹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006, s. 53.

² L. Pszczołowska, *Semantyka form wierszowych*, [w:] tejże, *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, Universitas, Kraków 2001, s. 268–285; por. Z. Kopczyńska, T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *Znaczenie wyboru formy wiersza. Trzy studia*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2007. Osobny zagadnieniem jest tutaj funkcjonowanie wiersza „na styku” idiolektalnych (autorskich) i socjolektalnych (ponad-autorskich) idiomów wiersza, np. wierszowania Mickiewicza wobec poetyki wiersza Słowackiego, sonetu w poezji polskiej i angielskiej etc., oraz krzyżowania się obu poziomów, czyli wersologicznej komparatystyki.

³ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004, s. 7–18.

⁴ Zob. M. Dłuska, *Stan i potrzeby badań wersyfikacyjnych w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1951, t. 42, nr 2, s. 406.

⁵ Sadzę, że poniekąd tak właśnie czytać można niektóre fragmenty pracy Julii Kristevy *La revolution du langage poetique* (Paris 1974).

⁶ J. Skurtys, *O formie, czyli wszystko*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debata/o-forme-czyli-wszystko/> [dostęp: 9.07.2016]; por. M. Dłuska, *Stan i potrzeby badań...*, s. 408–409, 413.

⁷ Por. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy – teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 79–109.

pracy odbiorcy zostaje wpisany w inny, szerszy porządek niebędący tożsamym z jego morfologią (układem, sylab, akcentów czy intonemów).

Dzięki zastosowaniu tego rodzaju operacji możemy niejako tłumaczyć (zasadniczo asemantyczne) układy elementów językowych z wykorzystaniem nielingwistycznych deskryptorów, a zatem nadawać im znacznie niewynikające inherentnie z samej segmentacji wierszowej. Oto przykład: gdy Teresa Dobrzyńska pisze o onomatopeicznym użyciu jambu jako ikonicznego ekwiwalentu wędrówki u Herberta⁸, wersyfikacja tekstu wpisana zostaje w porządek psychologii podmiotu (rytmiczność opowieści), muzyki i kultury (pieśń żołnierska), historii (II wojna światowa) oraz samego systemu wiersza jako intertekstualnej sieci znaczeń, matrycy umożliwiającej ekspresję indywidualną (onomatopeiczna funkcja jambu)⁹. „Nagi fakt” zastosowania w wierszu metrum jambicznego zostaje więc opisany – wpisany w inne systemy znaków, za sprawą których następuje jego nasycenie znaczeniem. Jest to, jak zauważa w jednej z prac Marta Koronkiewicz, „gest identyfikowania form wierszowych z formami życia”¹⁰.

Jednymi z najbardziej prototypowych, by nie powiedzieć – kanonicznych – zastosowań owego gestu identyfikacji są rozważania nad semantyką metru poetyckiego i rozmiaru wersyfikacyjnego w poezji metrycznej oraz – zdecydowanie mniej kanoniczne, choć obecne w najnowszej teorii – konceptualizacje semantyki rozmiaru w wierszu wolnym¹¹. Pierwsze z sygnalizowanych tu zjawisk możemy za Svetozarem Petrovićem określić mianem metametrycznej funkcji formy wierszowej¹². W kompozycji niemetrycznej nazwiemy je, per analogiam, funkcją metawersową. Tekst wierszem poprzez swoją konstrukcję odsyła więc do innego tekstu, grupy tekstów bądź określonej poetyki. Utwór autorstwa Henry’ego Aldridge’a-Cartwrighta pochodzący z jednego z jego zbiorów „złych” haiku:

Nic w telewizji.
Zrobię kanapkę z grilowa-
nym oscypkiem¹³.

staje się czymś więcej, niż tylko dziennikowym „donosem rzeczywistości” czy epigramatem za sprawą wierszowej formy, w której rozpoznajemy zeuropeizowaną

⁸ T. Dobrzyńska, *Wiersz i aksjologia. Konotacje wartościujące formy wierszowej w «Mona Lizie» Zbigniewa Herberta*, [w:] *Znaczenie wyboru formy wiersza...*, s. 64–65.

⁹ Tamże.

¹⁰ M. Koronkiewicz, *Rym męski, rym klęski*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/rym-meski-rym-kleski/> [dostęp: 9.07.2016].

¹¹ *Zob. W. Sadowski, Wiersz wolny jako.... Dodajmy, że wiersz (wers) może być zarówno znakiem typu ikonicznego, jak też symbolem czy indeksem. Zob. T. Dobrzyńska, Verse Forms as Bearers of Semantic Values, „Studia Metrica et Poetica” 2014, vol. 1, no. 2, s. 107 i n.*

¹² S. Petrović, *The Metametrical Function of Verse Forms*, [w:] *Teorie verše. Theory of Verse. Teorija sticha*, t. 2, ed. by J.E. Purkyně, Brno 1968, za: M.R. Mayenowa, *Z zagadnień semantyki form wierszowych*, [w:] *teżże, Studia i rozprawy*, wyb. i oprac. A. Axer, T. Dobrzyńska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 279.

¹³ H. Aldridge-Cartwright, *10 złych haiku*, przeł. A. Zdrodowski, <http://opt-art.net/helikopter/slowa/henry-aldrige-cartwright-10-zlych-haiku/> [dostęp: 12.01.2016].

formę japońskiego haiku (wraz z typowym ukształtowaniem wersyfikacyjnym 5+7+5)¹⁴, która tyleż nawiązuje do klasycznej poetyki gatunku w tej materii, jaką jest tam widzenie i opisywanie świata, typowa dla haiku sensualność i tym podobne, co dokonuje jej transgresji i dekonstrukcji – przefiltrowania przez dwudziestowieczną świadomość anglojęzycznego poety¹⁵.

Przykłady można oczywiście mnożyć: katarynkowa wersyfikacja *Odpowiedzi* na Psalm przyszłości w oczywisty sposób trywializuje idee poematu Krasińskiego. „Wybór takiej a nie innej formy – napisze w jednym z esejów Kazimierz Wyka – mówi [...] o stosunku autora do istniejącej tradycji poetyckiej, mówi o stopniu jej przyswojenia, a także kojarzy się i łączy z zamiarem ideowym twórcy”¹⁶. Ta intertekstualna gra, która odbywa się w przestrzeni wiersza, jest możliwa dlatego, iż zarówno autor, jak i czytelnicy dzielają jednorodną, właściwą dla danej wspólnoty interpretacyjną przeświadczenie, jakoby dany tekst, współistniejąc w ramach jednego uniwersum znakowego z innymi tekstami i praktykami kulturowymi, nie tylko taką aktywność interpretacyjną dopuszczał, ale wręcz – sugerował ją. Skoro bowiem forma wiersza znaczy za sprawą współuczestnictwa w intertekstualnym (i intersemiotycznym) dialogu, to właściwym trybem lektury jest ten, który ów dialog stwierdza i opisuje.

Clubbing Kamila Brewińskiego

Istnieje jednak – na ile dobrze orientuję się w przedmiocie, tj. w dawniejszej i najnowszej wersyfikacji – jeden zbiór tekstów, który – pomimo ewidentnej metryczności – owego modelu heurystycznego nie przyjmuje jako swojego. Mowa o wydanym w 2013 roku debiutanckim tomiku poetyckim *Clubbing* autorstwa lubelskiego poety Kamila Brewińskiego¹⁷.

Tym, co najmocniej przykuwa uwagę w wierszach Brewińskiego, jest ich metryczność. Bez mała wszystkie zamieszczone w książce poetyckiej teksty ujęte są w formę wiersza trzynastozgłoskowego. Ta i inne przesłanki skłaniają jednego za pierwszych recenzentów, Adama Wiedemanna, do postawienia tezy, iż:

w jego [Brewińskiego – ASM] wierszach najistotniejsza staje się sytuacja powrotu” – nie tylko powrotu do szeroko rozumianej tradycji, ale również do „kulturowych rudymen-

¹⁴ H. Sato, *Haiku*, [w:] *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Prelinger & T.V.F. Brogan [et al.], Princeton University Press, New Jersey 1993, s. 493.

¹⁵ Doskonale ukazuje to zastosowanie agresywnej, dzielącej wyraz przerzutni obrazującej konflikt typowej dla haiku formy prozodycznej i aktualizacji, jakiej dokonuje *Cartwright*. „Wiadomo, jakich funkcji przerzutnia spełniać nie może – nie może przywoływać spokoju, zgody, harmonii, bo sama jest rozdźwiękiem, niezgodą, dysharmonią” (Adam Ważyk). Cyt. Za: *Wstęp*, „Przerzutnia. Magazyn literatury i badań nad codziennością” 2015, nr 1, s. 7. Por. A.S. Mastalski, *Niewierna fraza. Semantyka przerzutni w Mieczysława Jastruna przekładach «Das Buch der Bilder» Rainera Marii Rilkego*, „Studia Poetica” 2013, nr 1, s. 71–72.

¹⁶ K. Wyka, *Bolesław Leśmian: dwa utwory*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 226.

¹⁷ K. Brewiński, *Clubbing*, Rozdzielczość Chleba, Internet/Kraków 2013. Cytaty z tomu lokalizuję poprzez podanie numery strony w tekście głównym.

tów, bez których [...] grozi nam wyłącznie rozpad i nieciekawość”, bowiem – pisze dalej recenzent – „nie jesteśmy w stanie tworzyć od zera”¹⁸.

Inna recenzentka, Aleksandra Byrska zwraca z kolei uwagę na „dużą świadomość literaturoznawcą poety”¹⁹. Jak skrzętnie odnotowują recenzenci, owo spojrzenie wstecz, jakiego dokonuje autor *Clubbingu*, jest także swego rodzaju „powrotem” do wersyfikacji. Wiedemann zauważa w jego poezji cechy „poetyki fragmentu”, lecz i „piękną ruinę” zbudowaną z pomocą języka, który „nie jest dresiarSKI, raczej studenciarski, złożony ze słów biednych, tymczasowych, wybełkotanych”, ale (wg autora) niesie ze sobą również echa poezji Jarosława Marka Rymkiewicza [sic!]. Jednym z jej znaków jest dla autora Samczyka „nieco okulały” trzynastozgłoskowiec – przy czym owa „kulawość” nie oznacza tu, jak przekonuje Wiedemann, konieczności nieudolności. Wręcz przeciwnie: wiersz ten, notuje on: „kuleje ze świadomością swojej kulawości i robi to z reguły nader sprawnie”²⁰.

większość tych wierszy – zauważa dalej – kończy się dość nieoczekiwanie, gdy równy dotychczas, hipnotyzujący rytm trzynastozgłoskowca ulega nagłemu załamaniu, poeta traci rozpęd, wpada do rowu i jakby w tym rowie zasypia, nie próbując już nawet ciągnąć tego dalej. Jest to ciekawy przykład twórcy ulegającego bezwładności wiersza; to nie Brewiński pisze wierszem, lecz wiersz Brewińskim, w paru miejscach rezultaty są oszałamiające i dobrze jest wiedzieć, że nie stoi za tym żadne wyrachowanie, tak się po prostu stało, tak się staje²¹.

Podobną uwagę zdaje się czynić Paweł Koziół, gdy – trzeba przyznać dość paradoksalnie – stwierdza: dominantą wierszy Brewińskiego jest bałagan „będący zasadniczym rytmem tej poezji, dominującym nawet nad ulubionym przez autora trzynastozgłoskowcem”²². Są to, pisze dalej Koziół, rzeczywiście wiersze robione z „fraz znalezionych na śmietniku stylizacji, [...] zużytych rekwizytów lirycznych”²³, a Byrska dodaje tu, że: „Brewiński bez zahamowań wykorzystuje każdą możliwą przestrzeń językową. Korzysta ze wszystkiego, co jest mu dostępne. Rozbija utarte schematy słowne, rytmizuje, buja się, bawi. Często buduje napięcie na kontraście”²⁴. Jego wyrazem jest nie tylko ironiczna gra na poziomie genologii, z jaką mamy do czynienia w związku z zaskakującym zestawianiem tytułów wierszy (np. *Pastorałka*, *Serenada*, *Alba* czy *Canso*) i ich treści, ale także sposób traktowania wersyfikacji.

Te, przywołane dość luźno, opinie domagają się oczywiście komentarza. Podnoszą one bowiem kilka istotnych dla współczesnej refleksji o poezji wątków –

¹⁸ Wszystkie wyimki z tekstu: A. Wiedemann, *...co to jest róża?*, „dwutygodnik.com” <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4661-co-to-jest-roza.html> [dostęp: 2.03.2014].

¹⁹ A. Byrska, *Dyskoteka dla mimów w weneckich piwnicach*, „Fragile”, <http://www.fragile.net.pl/home/dyskoteki-dla-mimow-w-weneckich-piwnicach/> [dostęp: 1.03.2014].

²⁰ A. Wiedemann, *...co to jest róża?*....

²¹ Tamże. Oba podkreślenia – ASM.

²² P. Koziół, *Byłem trubadurem w podmiejskiej dyskoteci*, „Wakat/Notoria” 2013, nr 21 (2), http://sdk.pl/wakat/nr21/PawelKozioł_ByłemTrubaduremWPodmiejskiejDyskoteci.html [dostęp: 1.03.2014].

²³ Tamże.

²⁴ A. Byrska, *Dyskoteka dla mimów...*

również takich, na których omówienie nie ma miejsca w tym skromnym szkicu. Dlatego też skupię się tutaj tylko na wybranych aspektach, tych mianowicie, jakie najmocniej łączą się z prozodią wiersza. Otóż, jeśli Brewiński jest – jak chciałby (?) Wiedemann – klasycystą, to przyznać trzeba, że ten rodzaj groteskowego klasycyzmu, z jakim mamy do czynienia w jego wierszach, jest nie tylko dziwaczny (słowo queer nie będzie tu nie na miejscu), ale również transgresywny – łączy bowiem cechy różnych dykcji. W pamiętnym – nazbyt sztampowym, by czytać go dziś zupełnie poważnie – tekście Maliszewskiego poezję współczesnych klasycystów cechują takie elementy jak: „odnajdywanie się w kulturowo poświadczonych formach”, „rytmizm”, „nowe rymotwórstwo”. Poezji tzw. barbarzyńców przypisane zostały następujące cechy formalne: „brak wzorów”, „kalectwo rytmu”, „nieufny rym (jeśli już, to daleki bądź niepełny)”²⁵. I dlatego, choć utwory Brewińskiego z powodzeniem uznać można za „wiersze ze śmieci” – w tym sensie, że (jak to napisał Maliszewski) ich surowcem są „nieprzystawalne kawałki”, „brudy”, „szumy”, „złepy”, że w swej treści są „o byle czym”²⁶ – to nie są to raczej wiersze śmieciowe (*junky*). Nie przypadkiem Kozioł wyraźnie podkreśla w swej recenzji: „faktura tych wierszy, sposób łączenia słów już w pierwszej lekturze zapewnia, że są zrobione dobrze”²⁷, zaś Dawid Kujawa niejako uzupełni ten komentarz następującym stwierdzeniem: „Brewiński pisze trzynastozgłoskowcem – konsekwentnie, choć z wyjątkami – forma ta jednak wbrew pozorom nie czyni z tego tomu skansenu [...]. Rygorystyczna rytmizacja i strukturyzacja tekstów [...] jest tu głównym punktem wyjścia dla pięknie powykręcanych we wszystkie strony fraz”²⁸.

O wierszu trzynastozgłoskowym jako „dostojnym rytmie najważniejszej formy «wysokiego» mówienia”²⁹ pisze również najbardziej przenikliwy (i dociekliwy) czytelnik tomiku, Arkadiusz Wierzba, dodając zresztą, że jest on tutaj elementem kształtującym, na równi z innymi składnikami tej liryki, publiczny wizerunek poety, filtrem poznawczym, za jakiego sprawą dokonuje się komunikacja poety ze światem³⁰. Jeśli wzbogacić to wyliczenie o komentarz Dezyderego Barłowskiego, wedle którego wersyfikacja *Clubbingu* nie ma większego znaczenia interpretacyjnego (nie kryje się za nią „ukryty sens”), a chwyt wierszowy służy de facto płynności lektury/percepcji świata kreowanego w lirycznej narracji (świata „uładzonego

²⁵ K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Świadectwo, Bydgoszcz 1999, s. 90–91. Por. A. Tryksza, *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008, s. 126–127.

²⁶ Tegoż, *Trzy wiersze ponowoczesne*, [w:] *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, oprac. i wstęp D. Nowacki, K. Uniłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 207, za: A. Tryksza, *Barbarzyńcy, klasycyści?...*, s. 113.

²⁷ P. Kozioł, *Byłem trubadurem...* Podkreślenie – ASM.

²⁸ D. Kujawa, *Klub jest klubem, jest klubem, jest klubem*, „Opcje” 2013, nr 03 (117), s. 1.

²⁹ A. Wierzba, *Kto nam wyrwał serca?*, „ArtPapier”, sierpień 15–16 (255–256), artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=206&artykul=4477 [dostęp: 6.07.2016].

³⁰ Tamże.

syllabizmem”)³¹, otrzymujemy w istocie świadectwo swoistej bezradności krytyki literackiej nie tylko wobec samego autora tomu i jego idiomu poetyckiego, ale również – wobec wersyfikacji.

Poezja najnowsza wobec wiersza

Problematyczność rozumienia poezji Brewińskiego wynika nie tylko z jej zupełnie swoistej hermetyczności³², ale również z innowacyjności. Ta zaś uwidacznia się również w sposobie pojmowania wersyfikacji. By jednak lepiej zrozumieć, w czym rzecz, cofnijmy się w pierw do kwestii bardziej ogólnej natury.

Wiersz, który rozumiem tutaj – obok tego jego oczywistego znaczenia, że jest on tekstem, utworem literackim oraz mechanizmem prozodyjnej segmentacji tekstu, za którego sprawą powstają tego typu teksty³³ – jako pewien model komunikacji literackiej³⁴ będący właściwie od zawsze ważnym, znaczącym elementem poetyckiej dykcji, od kilku przynajmniej dekad zdaje się w naszym myśleniu o poezji zupełnie ustępować pola innemu pojmowaniu terminu – takiemu mianowicie, gdzie jest on utożsamiany z tekstem, czyli artefaktem. Literatura określana mianem „poetyckiej” coraz częściej tworzona jest bowiem przy użyciu mediów, jakie trudno by było określać mianem wiersza (lub wersu). Poezja cybernetyczna, liberatura, poezja konkretna czy performance są tylko kilkoma z możliwych przykładów. Mówienie o wierszu w przypadku choćby poetyckiego murala czy poety slams już stanowi pewien problem (bo slam to coś więcej niż sama tylko poezja, a już na pewno więcej niż wiersz)³⁵, natomiast stosowanie tego terminu do opisywania na przykład instalacji między Stanisława Dróżdża³⁶ czy projektu Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego³⁷ jest już zupełnie bez sensu, skoro piszący o ostatnim z tych zjawisk Mariusz Pisarski, stwierdza:

³¹ D. Barłowski, *Gruby after u Kamila*, „Katedra Krytyki – Portal Kultury”, 2015, <http://katedrakrytyki.pl/post/122604226318/gruby-after-u-kamila> [dostęp: 30.06.2016].

³² Por. A. Wierzbna, *Kto nam wyrwał serca?...*

³³ Zob. A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwa, Kraków 1997, s. 154. Por. M.R. Mayenowa, *Wiersz*, [w:] *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, red. M.R. Mayenowa, dział 3, *Wersyfikacja*, t. 2, *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1, *Rytmika*, red. J. Woronczak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.

³⁴ Analogicznymi formami będą na przykład: powieść, nowela, tragedia, *commedia dell'arte*, reportaż i inne.

³⁵ Por. opracowania zamieszczone w książce: *Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa. Historia slamu w Polsce 2003–2012*, red. A. Kołodziej, Rozdzielczość Chleba, Kraków 2013.

³⁶ Takie użycie terminu wiersz znajdziemy np. w pracy Jakuba Kornhausera, *W kręgu przedmiotów, w spirali znaków. Powrót do „między” Stanisława Dróżdża*, [w:] *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbacik [et al.] Wydawnictwo Libron, Kraków 2012, s. 202.

³⁷ L. Onak, Ł. Podgórn, *wgraa*, Rozdzielczość Chleba, Kraków 2012. Grzegorz Jędrsek używa, gdy mowa o Onaku, dość poręcznego i bardziej trafnego określenia „wiersze-aplikacje”. Zob. tegoż, *02, 09, 11, 12 – Próba wyznaczenia daty przełomowej dla poezji XXI wieku*, „Katedra Krytyki – Portal Kultury”, katedrakrytyki.pl/post/.../02-09-11-12-proba-wyznaczenia-daty [dostęp: 3.05.2015].

aby mówić o poezji cybernetycznej[,] nie musimy się ograniczać do sztuki słowa: może to być fragment prozy, dzieło plastyczne, muzyczne (wielki prekursor John Cage) a nawet filmowe (algorytmiczna, protetyczna poetyka filmów Greeneway). W tym ujęciu nawet gruby tom prozy *Życie*, instrukcja obsługi Georges'a Pereca trzeba uznać za poezję cybernetyczną. [W cyberpoezji – ASM] dźwięk i animacja odgrywają równie ważną rolę co pojawiające się (lub nie) słowa³⁸. [I dalej, z tego samego tekstu:] Podstawową jednostką [tych prac – ASM] nie jest w nich wers czy zbitka słów, lecz odcinek czasu pomiędzy tym, co widzimy na ekranie a naszą na to reakcją, znaczeniem[,] jakie mu nadajemy³⁹.

Zostaje więc sama etykieta (co jest zresztą niezmiernie interesujące, gdyż, jak możemy wyczytać choćby w wypowiedzi cytowanego tu Pisarskiego, „wiersz” poety cybernetycznego niekoniecznie składać się musi ze słów czy znaków typograficznych w ogóle)⁴⁰. Ergo: etykieta ta służy jedynie „zawłaszczeniu” komunikacji, wytworzeniu jej modelu wedle pożądanego wzorca, którego matrycą jest konceptualizowanie tekstu jako wiersza-poezji.

Nie oznacza to bynajmniej, że w XXI wieku poeci nie tworzą wierszy w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Poezja dzisiejsza pozostaje wciąż – jak się przynajmniej wydaje – w dużej mierze poezją wierszowaną. Zmienia się jednak samo rozumienie wiersza jako medium poetyckiej komunikacji⁴¹, a w konsekwencji przemianie ulega także samo medium (wiersz): w wyniku interferencji z nowymi formami i praktykami komunikacji, z nowymi technologiami czy sposobami uczestnictwa w życiu społecznym oraz kulturze, jak też dotyczącymi ich koncepcjami światopoglądowymi lub stanowiącymi ich podłoże przesłankami filozoficznymi, dochodzi bowiem do synergii mediów. Tak jak niegdyś pismo, a następnie druk zmieniały postrzeganie kolejno mowy, później zarówno mowy, jak i pisma⁴², tak dziś kolejne formy komunikacji (poetyckiej) i leżące u ich podłoża koncepcje języka i komunikacji w ogóle, oddziałują na nasze rozumienie wiersza – również tego tradycyjnego, istniejącego wcześniej (przed pojawieniem się tych nowych mediów)⁴³. Nowe użycia starego medium oraz nowe konteksty i relacje, w jakie ono wchodzi (np. z innymi mediami), zmieniają jego postrzeganie w oczach odbiorców – przy czym za odbiorców uznają tutaj tak „zwykłych” czytelników, jak i twórców czy krytyków – nie tylko w zakresie jego nowych użyć, ale również tych zastosowań, jakie są domeną przeszłości⁴⁴.

³⁸ M. Pisarski, *Poezja pod prądem. O poezji cybernetycznej*, perfokarta.net/teoria/poezja.pod.pradem..o.poezji.cybernetycznej.html [dostęp: 1.05.2015].

³⁹ M. Pisarski, *Poezja pod prądem...*

⁴⁰ Por. A. Kałuża, *Od nowej nowej poezji do nowej poezji i z powrotem*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 14 (2), s. 95–107; G. Jankowicz, A. Kałuża, *Wiersze w epoce biotechnologii*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wiersze-w-epoce-biotechnologii-33694> [dostęp: 21.01.2016].

⁴¹ W. Sadowski, *Wiersz w sieci*, [w:] *Tekst (w) sieci 2. Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.

⁴² Tamże, s. 21–22.

⁴³ Tamże, s. 22.

⁴⁴ Tamże, s. 30; A. Kałuża, *Wiersze w epoce biotechnologii...*, s. 95–97. Por. J. Gavis, G. Steen, *Contextualising cognitive poetics*, [w:] *Cognitive Poetics in Practice*, ed. J. Gavis, G. Steen, Routledge, London–New York 2003, s. 1–2.

Możemy tutaj mówić z jednej strony o oddziaływaniu retroaktywnym, z drugiej zaś – o adaptacyjnym jego użyciu⁴⁵, takim mianowicie, które dokonuje niejako transgresji samego medium w jego dotychczasowym kształcie. Problem jest oczywiście dość złożony i nie sposób go tutaj w sposób szerszy przedstawić. Ograniczmy się więc do przywołania opinii Jana Potkańskiego, który notował:

techniki wersyfikacyjne poetów [współczesnych – ASM] są tak liczne i rozmaite, że sugerują istotne uszczegółowienie niesionych przez rytm [lub metr] znaczeń w stosunku do ogólnej „muzyczności” lub „więzi z tradycją”⁴⁶.

Proteuszowe oblicze trzynastozgłoskowca

W zakończeniu opublikowanego niemalże trzydzieści lat temu na łamach „Tekstów” artykułu wybitnej polskiej badaczki wiersza Lucylli Pszczołowskiej pod tytułem *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej*, znajdujemy takie oto stwierdzenie: „w zainteresowaniu dawnymi – ścisłymi czy zmodyfikowanymi – regularnościami można by [...] widzieć pewne znużenie amorfia wiersza wolnego, brakiem oporu materiału”⁴⁷. Ta sama badaczka stwierdza gdzie indziej również, że w XX wieku mieliśmy do czynienia ze „zużyciem” starszych, metrycznych sposobów kształtowania wiersza. Zaczęły być one przez wielu współczesnych twórców odczuwane jako anachroniczne, a zatem niesamoistne i silne nacechowane intertekstualnie (stylistycznie)⁴⁸. Te dwie postawy (odejścia i powrotu do wiersza metrycznego) istnieją w poezji najnowszej równolegle i niejako komplementarnie, jako proste odwołanie do tradycji, lecz i jej zaprzeczenie czy „wyszyczenie”⁴⁹. Szczególne znaczenie mają tu formy najbardziej rozpoznawalne: ośmio-, jedenasto- i trzynastozgłoskowiec⁵⁰. Z oczywistych przyczyn ograniczę się tu do tej ostatniego formantu, czyli trzynastozgłoskowca, na który to zwracali uwagę cytowani wcześniej komentatorzy poezji Brewińskiego.

Ten istniejący w polskiej tradycji już od XV a może wręcz XIV wieku rodzaj metrum sylabicznego zdaje się posiadać w poezji współczesnej pewien specyficzny status: jako medium jest jednocześnie wyrazisty i transparentny. Choć jego użycie wpisuje dany tekst w intertekstualną sieć zależności, asocjacji i kulturowych odniesień, jakie „osadziły” się na nim w ciągu pięciuset lat jego używania, to wszystkie te elementy zostają równocześnie zatarte. Wystarczy bowiem pobieżnie przekartkować poświęcony mu rozdział zamieszczony w jednej z książek z cyklu *Poetyka*.

⁴⁵ Por. koncepcję interpretacji historycznej i adaptacyjnej w pracach: J. Kmita, *Wykłady z logiki i metodologii nauk*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 218–219; A. Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6.

⁴⁶ J. Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosisia, Miłosza i Herberta*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 12.

⁴⁷ L. Pszczołowska, *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 37.

⁴⁸ Tejże, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Funna, Wrocław 2002, s. 355 i nast.

⁴⁹ Tamże, s. 375, 383–389.

⁵⁰ Por. M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 402–407.

Zarys encyklopedyczny⁵¹, by przekonać się, że trzynastozgłoskowiec używany był od średniowiecza (nie wspominając już o antycznej metryce nieilocziasowej czy oraturze okresu przedpiśmiennego⁵²) w każdej właściwie epoce. Co więcej, trudno w ogóle znaleźć rodzaj i gatunek literacki, gdzie metr ten nie był stosowany czy też funkcję stylistyczną, jakiej by mu nie przypisywano⁵³.

W tym kontekście można bezsprzecznie zgodzić się z Janem Potkańskim, który zauważa, iż „komunikat płynący z metrum, staje się tak redundantny, że raczej nie wniesie nic istotnego do semantyki pojedynczego tekstu”⁵⁴. Ograniczmy się do kilku dobrze znanych faktów: „trzynastka” była wierszem „bohaterskim” (odpowiednikiem antycznego heksametru, również, co ciekawe, w jego „góralskiej” wersji)⁵⁵, metrem poezji dydaktycznej, satyrycznej, paszkwilu, listu poetyckiego, występowała poezji śpiewanej i tekstach przeznaczonych do lektury, pisano nią wiersze miłosne, fraszki czy bajki, a z drugiej strony kunsztowne sonety i ody⁵⁶; dramaty, ale też komedie. Używano tego rozmiaru w stylu retorycznym, dla uwznioślenia i upoetyzowania wypowiedzi, jak też w celu jej prozaizacji. Stosowany był tak dla wyrażenia stosunków społecznych opartych na męskiej dominacji⁵⁷ i do prób obalenia jej⁵⁸. Wreszcie: przypisywano mu rozmaite uczucia, emocje i myśli – dla przykładu trzy zupełnie odmienne próbki. Autorem pierwszego fragmentu wiersza jest współczesny poeta Jacek Dehnel:

Strącanie patykami czereśni „hiszpanek”
(żółtych, pomarańczowych, białych, różowawych)
i spadające z góry złamane gałązki.
Liście duże, skórzaste. Znowu. Celowanie.
I czereśnie, pęknięte od nadmiaru soku,
z liśćmi i owocami. Zbieranie ich z trawy⁵⁹,
[.....]

⁵¹ Z. Kopczyńska, *Trzynastozgłoskowiec*, [w:] *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, dz. III: *Wersyfikacja*, t. 3: *Sylabizm*, red. Z. Kopczyńska, M.R. Mayenowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1956.

⁵² Por. L. Pszczołowska, *Wiersz polski...*, s. 7–8.

⁵³ Z. Kopczyńska, *Trzynastozgłoskowiec...*, s. 380–426.

⁵⁴ J. Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza...*, s. 11.

⁵⁵ L. Pszczołowska, D. Urbańska, *Heksametr i strofy z antycznym rodowodem*, [w:] *Słowiańska metryka porównawcza*, t. IX: *Heksametr. Antyczne wzorce wiersza i strofy w literaturach słowiańskich*, red. M. Łotman, L. Pszczołowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2011.

⁵⁶ L. Pszczołowska, D. Urbańska, *Wiersz polski. Tematyczna i stylistyczna dystrybucja form polskiego wiersza w 2. połowie XIX wieku*, [w:] *Słowiańska metryka porównawcza*, t. III: *Semantyka form wierszowych*, red. L. Pszczołowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 24–26.

⁵⁷ W *Żywocie Józefa Mikołaja Reja* kobiety mówią wierszem ośmierzgłoskowym, zaś mężczyźni bardziej „godnym” trzynastozgłoskowcem.

⁵⁸ J. Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza...*, s. 11.

⁵⁹ J. Dehnel, *Czereśnie*, [w:] tegoż, *Ekran kontrolny*, Biuro Literackie, Wrocław 2009.

drugi pochodzi natomiast ze wspomnianego już góralskiego „przekładu” Iliady autorstwa Michała Gwałberta-Pawlikowskiego:

Panno Święta! Ty sama zaświadczy, jako było
 Wtedy, kiedy pasyją rozsierzdził się wściekłą
 Peleusowy Achil. Tak się porobiło,
 Że moc od gniewu tego zacnej krwi pociekło
 I poniejedne życie chłopa ostawiło
 Psom i hawranom i precz wędrowało w piekło.
 Tak już Bóg chciał od kiedy gniewy swoje kida
 W nogach wartki Achilles i harnaś Atryda⁶⁰,
 [.....]

zaś ostatnia próbka wyszła spod pióra poety futurysty Brunona Jasińskiego:

Pszechodząc pszypadkowo pszez ćniasty pasaż,
 mimo palm kiwających śę jak senny palec
 zobaczyłem kobietę, kture rąbał masażi układał na ladże kawał po kawale⁶¹.

Różni je praktycznie wszystko: czas powstania, przynależność genologiczna (epika i liryka), poetyka i stylistyka, w ramach której powstały, stosunek do tradycji literackiej i miejsce w systemie form wierszowych. Również sam kształt wiersza, jego stosunek do składni, a także rodzaj kompozycji (stychika i strofika) jest zupełnie różny. Tym, co łączy powyższe wyimki, jest przynależność do rodziny trzynastozgłoskowców. To proteuszowe oblicze metru trzynastozgłoskowego sprawia, że nawet dla specjalisty od wiersza staje się on niejako transparentny – nie można mu przypisać jakichś konkretnych znaczeń, a jednocześnie jest on otwarty na wszelkie potencjalne znaczenia.

Teza o metrycznej areferencjalności *Clubbingu*

W tomiku Brewińskiego ostentacyjny (kompulsywny?) powrót do tej klasycznej, metrycznej miary stanowi swego rodzaju manifest poetycki, ale taki, który paradoksalnie niczego nie wyraża. Jak ekskluzywna marynarka Louis Vuitton, może stać się albo elementem stroju na wytworne cocktail party, albo częścią ubioru współczesnego hipstera. Ani ironia, ani też parodia, pastisz czy jakakolwiek poręczna formuła służąca do opisanie literatury epoki płynnej nowoczesności nie wyczerpuje tego konceptu wiersza w jakimś reprezentatywnym zakresie. Jest tak w pewnym sensie dlatego, że – jak zauważa pisząca o wersyfikacyjnych strategiach poetyckich Anna Tryksza:

kod wierszowy w tych [najnowszych, postmodernistycznych – ASM] utworach „gra” na dwóch poziomach – wewnątrztekstowym i zewnątrztekstowym, przy czym sensy i wartości z tego wynikające są całkowicie sprzeczne. Poziom wewnątrztekstowy wskazuje trywialność, nudę, banał tematu i użytych do opisu środków [...]. Natomiast poziom

⁶⁰ M. Gwałbert-Pawlikowski, *O wojnie Greków z Trojami*, „Lamus” 1908–1909, nr 1, z. IV.

⁶¹ B. Jasiński, *Mięso kobiet*, [w:] „Nuż w bżuhu. 2 jednodniówka futurystów. Wydańe nadzwyczajne”, red. B. Jasiński i A. Stern, Kraków–Warszawa 1921, s. 2 (rewers).

zewnątrztekstowy, związany z poetyką odbioru oraz stereotypową percepcją formy wierszowej uruchamia [...] skojarzenia [...] *in plus*. [...] Okazuje się, że wiersz może być o niczym [...] [będąc] jednocześnie manifestacją światopoglądu, która już nie jest „(o) niczym”⁶².

Jeśli nawet są to – co postulują niektórzy krytycy – wiersze o niczym⁶³ (przynajmniej w tym sensie, że nie przesyca ich „odurzający zapach wielkich słów”⁶⁴), to jest to – podobnie jak w powieści Dominiki Ożarowskiej *Nie uderzy żaden piorun* (Ha!art, Kraków 2010) – nic celowo i rozmyślnie skonstruowane. Świat poezji Brewińskiego to zarazem typowa rzeczywistość współczesnej „wyczerpanej” egzystencji.

Wszystkie nawiązania do tradycji (nazwy gatunkowe czy cytaty z polskiego romantyzmu) noszą – jak zauważa Jakub Skurtys – znamiona ponowoczesnego wyczerpania. Wyczerpany jest podmiot wierszy, emocjonalnie niestabilny, rozedrgany w pozbawionym gruntu dyskotekowym tańcu, wyczerpane są konwencje – od serenad i alb, przez trzynastozgłoskowiec po freestyle – i rekwizyty tej zabawy, wyczerpuje się wreszcie również sam wiersz, zmierzający donikąd, grzęznący w absurdalnych końcówkach, potknięciach rytmu, w nihilistycznym rozkładzie sztucznych dekoracji⁶⁵.

Ale jest to zarazem również literacka przestrzeń *simulacrum* – skserowana, powielana w nieskończoność, aż do banału i całkowitego zaniku:

od kiedy się powtarzasz powtarzając innych
tych już przetłumaczonych na obce języki
tych nieprzetłumaczalnych najbardziej poczytnych
tych tłumaczących siebie poprzez rekwizyty
koncepty trawestacje tropy logarytmy
i tych którzy próbują tłumaczyć się z ciszy
w grajdołach pomnażając bananowe rymy
bo chcieliby pojechać do lasu na grzyby
mimo że las się zwinął zostawił kikuty
lecz lepsze nic niż nic lecz lepsze nic niż nic

(*Karaoke*, s. 12)

Taką „sztuczną dekoracją” zdaje się być również wersyfikacja, bo przecież na pierwszy rzut oka zupełnie tutaj nie pasuje. Nasuwa się pytanie, jakie zadaje sobie Barłowski, pisząc: „No, ok, ale co z tego? [...] czy to faktycznie ma sens?”⁶⁶. Na pewno nie są to „hipnotyzujące rytmy”, jakie chciał tu znaleźć Wiedemann. Wiersz ten nie ma też w sobie niczego z poetyckiej frazy wiersza wolnego. Nie idzie tu także

⁶² A. Tryksza, *Barbarzyńcy, klasycyści?...*, s. 149.

⁶³ Zob. np.: A. Kałuża, *Wirówka nonsensu*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wirowka-nonsensu-22832> [dostęp: 21.04.2015]. Jak przekonuje w cytowanej już pracy Wierzbę, jest wręcz przeciwnie.

⁶⁴ R. Grupiński, *Ci wspaniali mężczyźni od podstawowych wartości...*, „Kultura” 1988, nr 9; cyt. za: A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 162.

⁶⁵ J. Skurtys, *Dwóch gniewnych ludzi*, „Litera” 2013, nr 13, s. 16.

⁶⁶ D. Barłowski, *Gruby after u Kamila...*

o łatwość, czy potoczystość frazy, ani też „wzniosłość” poetyckiej dykcji. Jej monotonia, nieoczekiwana niezmiennosc prędkiej nudzi niż wciągą, miesza wszystko ze wszystkim, kontaminuje literackie nawiązania (zawarte choćby w tytułach) wciągając je w narrację, knajpianą katabasis będącą może jedynie jakimś dalekim echem epickich peregrynacji.

W cytowanym wcześniej artykule Pszczołowska podkreślała (może trochę na wyrost), że wiersz wolny niezmiernie trudno jest zindywidualizować⁶⁷. Autor *Clubbingu* znajduje dla tego problemu całkiem oryginalne wyjście: uparcie posługuje się wierszem metrycznym, ale cynicznie wybiera taki jego rodzaj, który jest na równi co ten pierwszy opatrzony, wytarty i pozbawiony indywidualności. Choć odstępstwa od przyjętego „wzorca”, owego trzynastozgłoskowego benchmark'u⁶⁸ są naprawdę nieliczne i w całym tomiku doliczyć się ich można najwyżej kilkunastu, to nawet w przypadku, gdyby było ich dwa, trzy razy tyle, niczego by to w odbiorze omawianych wierszy nie zmieniło. Są w naszej poezji takie utwory „wolne”, gdzie jedna linijka uporządkowana metrycznie po prostu wyróżnia się na tle amorficzności jej wersyfikacyjnego kontekstu⁶⁹ i takie teksty metryczne, w których nawet pewne odstępstwa nie nabierają znakowego charakteru (Jak w niektórych wierszach średniowiecznych, do których – *via* Rej – zdaje się nawiązywać wersyfikacyjnie tomik. Nie muszę chyba dodawać, że jest to trop najzupełniej błędny!).

Kompozycje Brewińskiego należą zdecydowanie do tej drugiej kategorii. Jeśli więc nazywamy pewne typy wierszy „wolnymi”, to nie tylko dlatego, jakoby na płaszczyźnie konstrukcyjnej pozbawione były jakichkolwiek zasad (dlatego wolę używać określenia Adama Kulawika „niemetryczne” wskazującego na brak metrum jako kryterium dystynkcyjne)⁷⁰, ale również z tej przyczyny, że nie posiadają one archetekstów, z którymi wchodzić mogą w relacje intertekstualne. Autorowi *Clubbingu* udało się zrobić coś podobnego z metrycznym (przeważnie sylabicznym) trzynastozgłoskowcem. Jest on nie tylko dalece odindywidualizowany, ale też maksymalnie ogołocony z przysługujących mu zwyczajnie funkcji znakowych – na tyle, że jego referencja zostaje w zasadzie ograniczona do autoreferencji:

dzisiaj jestem niebieski możesz mnie kojarzyć
z morzem niebem lub wodą zadzwonić na suki
i zgłosić wątpliwości tak długo się staramy
coś o sobie powiedzieć – tu pomysł się kończy
a zaczyna poezja proszę o wers ciszy

dziękuję dzisiaj jestem niebieski jak toto?
[.....]

(*Pindrzenie*, s. 5)

⁶⁷ L. Pszczołowska, *Przyczynek...*, s. 26.

⁶⁸ Oczywiście nie zawsze Brewiński używa w poezji *trzynastozgłoskowca* jako jedyne go formantu. Zob. tegoż, *Haiku I*, „Akcent” 2013, nr 2.

⁶⁹ Zob. A.S. Mastalski, *Konceptualizacja w procesie interpretacji wersologicznej (na przykładzie «Majowych wojen» Marcina Świetlickiego)*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3(8).

⁷⁰ Zob. A. Kulawik, *Istota wierszowej organizacji tekstu*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 37 i nast.

Symulakrum w systemie wiersza

Przypomnijmy pokrótce, na czym polega koncepcja symulacji Jeana Baudrillarda. Otóż, po pierwsze, nie pisał on o poezji (a tym bardziej o wersyfikacji), lecz o sztuce, kulturze i ich relacji wobec rzeczywistości. Oto, co zauważał: „Symulacja – stwierdził autor *Ameryki* – nie jest [...] symulacją [...] przedmiotu odniesienia, substancji. Stanowi raczej sposób generowania – za pomocą modeli – rzeczywistości pozbawionej źródła i realności: hiperrzeczywistości”⁷¹, tj. rzeczywistości, w której królują „obrazy świata pozbawione realnych pierwowzorów”⁷². Ma on więc na myśli zniesienie referencji, a wręcz jej „sztuczne zmartwychwstanie”⁷³, w wyniku którego w miejsce relacji znak/rzeczywistość podstawiony zostaje „zamknięty obieg znaków”⁷⁴ skutkujący dysfunkcją mimetyczną. Kolejne stadia ewolucji sztuki według Baudrillarda to 1) obraz jako odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości, 2) skrywanie i wypaczanie tejże przez obraz, po którym następuje 3) skrywanie nieobecności samej głębokiej rzeczywistości, a wreszcie 4) zanik relacji pomiędzy obrazem i rzeczywistością, gdzie jest on już tylko „kopią bez oryginału” (tj. symulakrum)⁷⁵. A skoro za znakiem, obrazem czy wierszem nie ma już żadnej rzeczywistości, po którą można „sięgnąć”, to właśnie gra intertekstualnych odniesień staje się celem samym w sobie; staje się autoteleologiczna. Oto, powiada gdzie indziej Baudrillard:

Lot od jednego elementu znaczącego do innego nie jest niczym innym niż powierzchowną rzeczywistością pożądaną, które jest niezaspokajalne, bowiem jest u f u n d o w a n e n a b r a k u . A owo pożądanie, które nigdy nie może być zaspokojone, nadaje sobie znaczenie lokalne w kolejnych przedmiotach i potrzebach⁷⁶.

Ta przypadłość, jaką Baudrillard zdiagnozował w relacji znaku i świata, zamyka się w tomiku lubelskiego poety w obrębie konstrukcji znak-wers/(rzeczywistość) systemu znakowego – wersyfikacja. A ponieważ trzynastozgłoskowiec jest w zasadzie mimetyczny jedynie *sub specie versificandi* (przeciwnie na przykład do trocheja bądź amfibracha, które mogą być metonimią kinetyczną ruchu, np. tańca) lub długiego czy krótkiego rozmiaru linijki tekstu graficznego mogącej być na przykład, odpowiednio, znakiem redukcji albo dystansu czasowego⁷⁷, to jego możliwości

⁷¹ J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, [w:] tegoż, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, *Sic!*, Warszawa 2005, s. 6.

⁷² Zob. R. Nycz, *Przedmowa*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1996.

⁷³ Tamże, s. 7.

⁷⁴ J. Ryż, *Symulacja jako przejaw manipulacji w hiperrealnej rzeczywistości u Jana Baudrillarda*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2012, z. IX, s. 113.

⁷⁵ J. Baudrillard, *Precesja symulakrów...*, s. 11–12; por. J. Markiewicz, *Estetyzacja świata a koniec sztuki według Jeana Baudrillarda*, 2009, www.racjonalista.pl/pdf.php/s,6309 [dostęp: 6.07.2016].

⁷⁶ J. Baudrillard, *Consumer society*, [w:] tegoż, *Selected Writings*, wyb. i wstęp M. Poster, University Press, Cambridge 1992, s. 45; cyt. za: A. Szahaj, *Jean Baudrillard – między rozpaczą a ironią*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 1(3), <https://repozytorium.umk.pl/handle/item/886>, s. 21. [dostęp: 6.07.2016]. Podkreślenie – ASM

⁷⁷ Por. W. Sadowski, *Wiersz wolny...*, s. 90, 105.

sensotwórcze odnoszą się do użyc, jakie znamy z poprzedzających dany utwór tekstów. I tej relacji właśnie brakuje. Zestawienie zaś wersyfikacji w poszczególnych partiach kompozycji z obrazowaniem poetyckim, tematyką i tym podobnym, pokazuje również brak różnicowania w przestrzeni intratekstowej.

Dzięki rozważaniom Baudrillarda – zauważa piszący o literaturoznawczych implikacjach myśli filozofa Michał Kłosiński – literatura zyskuje nie tylko całkowicie nowy wymiar, jako miejsce, w którym przechowały się rytualne, dawne formy więzi społecznych, i zarazem zwierciadło przemian społecznych, ekonomicznych, etycznych, które wytwarzają nową przestrzeń społeczno-polityczną. Odwołując się do wymiany symbolicznej można opisać kryzys, jaki dotyka literaturę w najważniejszym dla niej miejscu – tam, gdzie konstytuuje ona wspólnotę, otwierając przestrzeń dialogu ze zmarłymi, nieustającej wymiany życia ze śmiercią⁷⁸.

Symulacja jest więc w tej poezji nie tyle cechą opisywanego świata, lecz raczej samego medium (wiersza) i dopiero w ten sposób zdaje się oddziaływać na zawartą w utworach Brewińskiego wizję świata. Staje się on znakiem, który nie odsyła do niczego poza samym sobą, znakiem pozbawionym odniesienia. I choć u Baudrillarda rozważania nad *mimesis* dotyczą właściwie jej Arystotelesowskiego rozumienia, zaś w poezji Brewińskiego relacja dotyczy Platońskiego ujęcia tejże, czyli wersy u autora *Clubbingu* tracą odniesienie typu Platońskiego, ale jednocześnie nie prowadzi to do usunięcia referencji, jaką opisywał Arystoteles – wers znaczy w odniesieniu do świata, lecz traci motywację jako znak w strukturze poetyckiej (wersowej) sieci tekstualnej⁷⁹. Można zatem powiedzieć, że Brewiński przenosi Baudrillardowską relację na inny poziom i dopiero na tej podbudowie ujawnione zostaje znaczenie referencji wierszowej dla budowania relacji tekst–świat.

W mojej opinii myli się więc Wiedemann, znajdujący w wierszach Brewińskiego znamiona powrotu do „kulturalnych rudymetów”. Sposób wykorzystania wiersza jako nośnika znaczenia zdaje się wskazywać raczej na to, iż powrót taki jest w zasadzie niemożliwy. Mimo pozornej, „symulowanej” metryczności, wersyfikacja tych tekstów jest w rzeczywistości wolna w sensie funkcjonalnym. Utwory z książki poetyckiej Brewińskiego ostentacyjnie manifestują swoją wierszowość (wytwarzają oczekiwanie na specyficzną, odmienną od prozy sytuację komunikacyjną), ale równocześnie czynią znak pustym, bo pozbawionym swej zasadniczej funkcji. Gdy czytamy wiersze takie jak dwa przywołane niżej:

się ciszej śpiewało i ciała nie dawało
nad strumień chodziło i nieco się nudziło
nad brzegiem siadało na luzie wymyślało
na oścież otworzone dryfujące drzwi
(*Serenada*, s. 23)

⁷⁸ M. Kłosiński, *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard, teoria, literatura*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015. Cytat lokalizuję za wersją tekstu z roku 2013, www.digitalsilesia.eu/Content/89787/doktorat3385.pdf [dostęp: 21.07.2016], s. 17. Podkr. – ASM.

⁷⁹ Za zwrócenie uwagi na ten aspekt dziękuję dr. hab. Witoldowi Sadowskiemu (koresp. pryw. 3.09.2016).

wyro jest trampoliną – nie możesz się ruszyć
 obcy sadzą odbicia w szklanym adidasie
 wyrosnąć z dojrzałości i zgasnąć w widzeniu
 znaleźć jałową pumę na ruchomych schodach
 lecz nie możesz się ruszyć pociąg utknął w stawie
 smok już połknął lasy jeszcze się zobaczymy
 (*Pastorałka*, s. 29),

ale również inne teksty, których ani tematyka, ani tytuł nie nawiązują tak bezpośrednio do literackiej tradycji, bez trudu orientujemy się, że wersyfikacyjna forma utworu nie jest w żadnym razie elementem nakierowującym odbiorcę na jakąś tradycję, nie jest jej znakiem. Po prostu nie może nim być, skoro posiada zawsze tę samą wartość niezależną od przedmiotu swego odniesienia, a treść wiersza, mogąca być w takich sytuacjach wskazówką interpretacyjną, również nie daje żadnej „podpowiedzi”.

Symulacja jako chwyt

To, co Brewiński zrobił z trzynastozgłoskowcem, było możliwe jedynie dlatego, że mniej więcej od drugiej połowy XIX wieku następowało w wersyfikacjach narodowych regularne podmywanie podstaw systemu metrycznego, którego miejsce zajmowała stopniowo proza (w epice i dramacie) oraz wersyfikacja nienumeryczna w poezji lirycznej. Od naturalnego związku, jaki łączył formę wiersza metrycznego i jego funkcję w tekście poetyckim jeszcze w poetykach twórców epoki Młodej Polski czy nawet Skamandrytów, nastąpiło przesunięcie ku parodii, ironii i stylizacji jako formom wtórnym, nadbudowanym, a zatem niesamoistnym w latach powojennych⁸⁰. Postępujący równocześnie z ekspansją wiersza „wolnego” zanik znaczenia wersyfikacji w procesie scholaryzacji, sprawił, że przestała być ona postrzegana jako składnik komunikacji literackiej, do którego można się było odwoływać bez obawy o jego zrozumiałość. System metryczny istniał, ale socjokulturowa rzeczywistość, jaka go fundowała, stopniowo odchodziła – jak wymierający język lub obyczaj – w niebyt. Wiersz metryczny, sztucznie niejako podtrzymywany przy życiu w enklawach, jakimi są uniwersyteckie zajęcia poetyki i tomiki niektórych poetów, stał się więc stylem historycznym – czymś, do czego można w utworze literackim nawiązać, ale nie można już go po prostu używać, i co w procesie lektury i interpretacji należy dopiero zrekonstruować (a więc: ustanowić). Brewiński uczynił w *Clubbingu* krok kolejny, to znaczy pokazał, że można używać metrycznego wiersza *non bona fide*, czyli sugerować istnienie związku, który tak naprawdę już nie istnieje.

Metryczność wiersza jest więc jedynie chwytem organizującym tekst tak, by działał – a właściwie, by zmuszał do działania nas, odbiorców! – w określony sposób. Wersyfikacyjne odesłania „są jedyną i faktyczną materią wiersza, za która nie

⁸⁰ Por. M.L. Gasparow, *International free verse*, [w:] tegoż, *A History of European Versification*, transl. by G.S. Smith, M. Tarlinskaja, ed. by G.S. Smith with L. Holford-Stevens, Oxford University Press, Oxford 1996, s. 274–292.

kryje się żadna rzeczywistość pozatekstowa⁸¹. Jeden z rosyjskich formalistów Borys Tomaszewski zauważył kiedyś, że literackie chwytów można podzielić na dwa podtypy, a każdy z nich działa na odrobinę odmienne zasadzie:

Przyczyna odczuwalności chwytu może być – jak zauważa badacz – dwojaka: jego nadzwyczajna starość i jego nadzwyczajna nowość. Przeżyte, stare archaiczne chwytów odczuwany jako natrętny przeżytek [...], nowe chwytów rażą swą niezwykłością, zwłaszcza jeśli pochodzą z repertuaru dotychczas zakazanego [...]. Nam język Puszkina wydaje się gładki i po części nie odczuwamy jego osobliwości – współczesnych raził on⁸².

Sądzę jednak, że istnieje jeszcze jedna możliwa siatka podziału. Chwyt może być również wyrazisty (prosty) lub transparentny (negatywny)⁸³. Wyraziste chwytów działają właśnie dlatego, że są łatwo rozpoznawalne, niejako „rzucają się w oczy”. Tymczasem ich przeciwieństwo (chwytów transparentne) funkcjonują na tej zasadzie, iż pozostają nierozpoznane; zdają się po prostu nie być chwytami. W Precesji symulakrów Baudrillard stwierdził: „dysymulować [...] oznacza udawać, że nie posiada się tego, co się ma. Symulować oznacza udawać, że posiada się to, czego się nie ma”⁸⁴. I tak wiersze Brewińskiego z tomu *Clubbing* „udają” swą własną referencjalność, gdy w rzeczywistości ich cechą zasadniczą jest właśnie areferencjalność. Nie mają punktu odniesienia: to nie parodia, imitacja czy jakakolwiek forma intertekstualnej zależności, ale „podstawienie w miejsce [tekstualnej – ASM] rzeczywistości znaków rzeczywistości”⁸⁵, zgodnie z dewizą Baudrillarda, wedle którego: „w świecie hiperrzeczywistym znaki ewoluują, a [istotą tego zjawiska jest – ASM] przejście od znaków, które coś skrywają, do znaków, które skrywają, że nic nie istnieje”⁸⁶. Jest to relacja analogiczna do tej, z którą mamy do czynienia, gdy porównamy czynności ubierania się i pindrzenia (z tytułu otwierającego tomik wiersza). Niby to to samo, ale pindrzenie się nie jest zwykłym ubieraniem, tylko przewartościowaniem czynności z kategorii funkcji i referencji ku relacji samozwrotności. Jest *simulacrum*. Metr poetycki jest tutaj, że użyję sformułowania autora *Ducha terroryzmu*, przekaźnikiem (medium) stanowiącym samoistne wydarzenie⁸⁷, które poprzez celebrację samego siebie usuwa z pola odniesienia świat, w którego miejsce wchodzi, by „nieustannie promieniować własnym urokiem”⁸⁸.

Możemy sobie oczywiście roić, jakoby wersyfikacja w omawianym tomiku Brewińskiego była czymś więcej niż tylko symulacją – można szukać dowodów

⁸¹ K. Grudnik, *Ocalić od wyrażenia. Symulakry i pop w „Kup kota w wor-ku”*, <https://www.academia.edu/3430456> [dostęp: 6.07.2016].

⁸² B.W. Tomaszewski, *Tematyka*, przeł. C. Gołkowski [et al.], [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2007, s. 134.

⁸³ Co w moim odczuciu nie „kłóci się” z koncepcją autora, choć dodać trzeba, że nie jest to stanowisko powszechnie podzielane.

⁸⁴ J. Baudrillard, *Precesja symulakrów...*, s. 8.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ A. Gunia, *Recenzja: Symulakry i Symulacja* (2012), https://www.academia.edu/2536891/Recenzja_Symularky_i_Symulacja [dostęp: 6.07.2016].

⁸⁷ J. Baudrillard, *Implodzja sensu w środkach przekazu*, [w:] tegoż, *Symulakry...*, s. 104.

⁸⁸ Tegoż, *Precesja...*, s. 10

istnienia takich relacji, które by prowadziły albo od tekstu do systemu literatury (*scil.* tworzyć je), bądź też w kierunku odwrotnym, tj. twierdzić, że jakieś wcześniejsze zjawisko „tłumaczy” wiersze Brewińskiego lub one same się w jakiś uprzedni porządek wpisują. Tak właśnie postępowali przywoływani we wcześniejszych akapitach recenzenci. Jestem jednak przekonany – i, jak mam nadzieję, udało mi się to w jakiś przynajmniej stopniu pokazać – jest to myślenie zupełnie pozbawione podstaw.

Oczywiście „wejście” w świat symulacji jest zależne nie tylko od autorskiej intencji. Równie ważna jest tu poznawcza (interpretacyjna) działalność odbiorcy – i w takim sensie ma ono charakter poniekąd dobrowolny. Uparta wiara w referencjalność tych tekstów zaowocuje oczywiście jej znalezieniem (wytworzeniem)⁸⁹. Jestem jednak głęboko przekonany, że taka perspektywa nie tylko zubaża tekst, ale również rozmija się z konceptem tej poezji.

Wiersz jako tekst/wiersz jako medium

W tym właśnie miejscu dochodzimy dla kluczowej dla niniejszego szkicu sprawy: statusu wiersza jako narzędzia i środka komunikacji w poezji. Problem adaptacyjnego wykorzystania medium (*scil.* wiersza) w zbiorze Brewińskiego pokazuje, że wiersz będący jednocześnie tekstem (nośnikiem) i medium (a więc sposobem nadawania struktury sytuacji komunikacyjnej), niesie nie tylko informacje na temat tego, kto i o czym w utworze mówi⁹⁰, lecz także zawiera w sobie istotne informacje o samej komunikacji oraz, poprzez aktualizację, o swoich odbiorcach. Struktura wersyfikacyjna tekstu, będąc z natury jednym ze znaczących elementów poetyckiej wypowiedzi, pozostaje zawsze w jakieś dającej się zdefiniować relacji względem innych aspektów komunikowania, jakie się w tej wypowiedzi ujawniają⁹¹, czyli może istnieć względem nich albo komplementarnie, albo też pozostawać z nimi w sprzeczności. Finalny kształt tej zależności nadaje oczywiście interpretator. Interpretator zaś działa w granicach, jakie wytwarza wspólnota interpretacyjna, do której on należy.

A zatem, w przypadku tekstu, gdzie medium użyte jest adaptacyjnie; który rozszerza jego potencjał komunikacyjny o nowe pola – tak jak to się dzieje w wierszach Brewińskiego – naturalnym stylem lektury wydaje się być lektura tej samej natury, to znaczy lektura adaptacyjna. Sposób odczytania tego rodzaju jest – zauważmy – w odniesieniu do istniejącego w danej społeczności interpretatorów kanonicznego modelu odbioru formą transgresji, czy też działaniem adaptacyjnym (co wynika choćby tylko z nowatorskiego charakteru samego tekstu, takiego mianowicie, że rozwiązania tam zastosowane nie były dotychczas używane w innych tekstach)⁹².

⁸⁹ S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeliński, [w:] tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szachaj, Universitas, Kraków 2008, s. 86–88.

⁹⁰ A. Kulawik, *Zarys poezji*, Antykwa, Kraków 2013, s. 9.

⁹¹ Por. P. Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

⁹² Por. „Krytyk posłuży się interpretacją adaptacyjną, jeśli uzna, że aktywizuje ona wartości utworu inaczej niedostępne”. H. Markiewicz, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*,

Częściej jednak dzieje się inaczej: odbiorcy, będący, co oczywiste, przeważnie o krok lub dwa za autorem, a w konsekwencji działający w ramach konceptualnych nakreślonych przez system, poza jaki tekst tego rodzaju w swej konstrukcji wykracza, wykorzystują do jego skonceptualizowania strategię pozostającą w zgodzie z samą przestrzenią generyczną interpretacji, którą dana społeczność czytelników podziela, ale nieprzystając do nowego tekstu, czyli takie, które zostały przez poetę zanegowane. By się o tym przekonać, sięgnijmy do przykładu, jaki zaczerpnąłem z przeprowadzonego przez Dawida Kujawę z autorem *Clubbingu* wywiadu, który ukazał się w 2014 roku na łamach „ArtPapieru”⁹³. Czytamy tam:

Ktoś podrzucił mi ostatnio znaleziony w sieci tekst [na temat wersyfikacji – ASM] w *Clubbingu*. Jego wnioski są moim zdaniem całkowicie chybione. [...] Teza o areferencyjności Twoich [tj. Brewińskiego – ASM] wierszy wydaje mi się po prostu bzdurna, zupełnie mnie nie przekonuje, bo nawet poezji stricte „językowej” [...] nie można w moim przekonaniu sprowadzić wyłącznie do kategorii symulakryczności⁹⁴.

Problem, który się tutaj ujawnia, wynika z pewnego terminologicznego zamętu, jaki właściwy jest obecnym rozważaniom o wierszu. O ile bowiem w innych swych wypowiedziach – choćby w opublikowanej na łamach „Opcji” recenzji *Clubbingu* czy też w tych partiach wywiadu, które nie odnoszą się do wersyfikacji – obserwacje Kujawy są zasadniczo celne, to kiedy mowa o wierszu, uwagi autora opierać się zdają na pewnym typie konstrukcji konceptualnej, który jest głęboko osadzony historycznie w modelu rozumienia wiersza będącym pochodną klasycznego (tradycyjnego) myślenia o wersyfikacji i poezji. Kujawa zdaje się utożsamiać wiersz–tekst (artefakt) z wierszem rozumianym jak medium (sposobem komunikacji) i dlatego przypisuje mi błędną atrybucję cech tekstu (poezji), tam gdzie mowa jest o medium; stwierdza też, że zajmuję się „systemem wersyfikacyjnym”, podczas gdy w tekście nie ma ani słowa na ten temat. Owszem, jest tam mowa o wierszu–medium oraz semantycznych i komunikacyjnych implikacjach, jakie można z faktu jego użycia wypreparować, a które współtworzą tekstowy świat utworu poetyckiego, niemniej samo pojęcie systemu w takim znaczeniu, jakie ma na myśli autor⁹⁵, nie jest przeze mnie używane.

Z zamieszczonej gdzie indziej wypowiedzi krytyka wywnioskować można raczej, że to Kujawa myśli o metrze jako elemencie systemu wiersza, czyli traktuje wiersz jako li tylko schemat sylabiczno-akcentowy („Brewiński pisze

[w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, <http://hamlet.edu.pl/markiewicz-interpretacja#p28> [dostęp: 21.05.2015].

⁹³ D. Kujawa, K. Brewiński, *Normalny proces jakiś tam twórczy*, „ArtPapier” 2014, 15–16 (255–256), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=206&artykul=4476> [dostęp: 23.05.2015]. Kujawa ma tutaj na myśli mój niepublikowany referat z konferencji w Olsztynie (2014).

⁹⁴ Tamże. Por. krytykę koncepcji Baudrillarda w pracy P. Michałowskiego, *Halabarda Baudrillarda*, „Pogranicza” 2005, nr 3.

⁹⁵ Zob. rozdział M. Dłuskiej, *System wersyfikacyjny* [w:] *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, M.R. Mayenowa, dział 3, *Wersyfikacja*, t. 2, *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1, *Rytmika*, J. Woronczak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.

trzynastozgłoskowcem – konsekwentnie, choć z wyjątkami⁹⁶), pewną językową ramę, na której budować można poetycką dykcję wiersza („Rygorystyczna rytmizacja i strukturyzacja tekstów [...] jest tu głównym punktem wyjścia dla pięknie powykręcanych we wszystkie strony fraz⁹⁷”). W ramach tak funkcjonującego modelu konceptualnego wiersza nie istnieje możliwość rozumienia wiersza jako struktury adaptacyjnej opartej na idei symulakrum. Skoro bowiem wiersz „pozwala [...] wyrównać oddech”, stwarza „możliwości brzmieniowe” lub też jest nośnikiem „melodii” czy „słynnym «Schlegelowskim» samoograniczeniem⁹⁸, to nie może być mowy o tym, by był on zarazem formalnym chwytem, rodzajem intelektualnej konstrukcji wyprowadzonej przez poetę z pogłębionej refleksji o współczesnej kulturze, współtworzącej podmiot i sytuację komunikacyjną. Dla Kujawy – ale zaznaczam od razu, że jego opinia współbrzmi z innymi głosami krytyki – trzynastozgłoskowiec Brewińskiego stanowi składnik kultury słowa mówionego, element poetyckiej ortometrii⁹⁹ czy wręcz pojęcie z zakresu recytacji lub fizjologii, a skoro jest środkiem technicznym, nie może być jednocześnie uwikłany w problematykę filozoficzną i semantykę. W tym sensie dla autora zdają się nie istnieć jakiegokolwiek różnice pomiędzy wersyfikacją Brewińskiego, a (dajmy na to) XVI-wiecznym trzynastozgłoskowcem Reja.

Zaryzykuję więc tezę, że pomysł autora *Clubbingu* jest w tym względzie wyjątkowo udany, skoro problem symulacji w warstwie prozodyjnej utworu nie został przez krytykę zauważony. Wskazują na to nie tylko przywoływane we wcześniejszej partii pracy opinie Wiedemanna, Byrskiej, Koziola czy Kujawy właśnie, lecz i uwzględniony tam fragment z niezwykle przenikliwej recenzji Wierzby, na którą już się powoływałem. Jednak i tutaj autor nie ustrzegł się luk (czy też po prostu klisz interpretacyjnych), skoro owa „dostojność” metryki Brewińskiego jest, na co zwracali uwagę recenzenci, „kulawa”, „bezwładna” lub wręcz „wybełkotana”, czyli „w sumie tak się [...] ma do tradycyjnego trzynastozgłoskowca, jak żaba do krokodyla¹⁰⁰”. Sądzę jednak, i chyba mam na to dowody¹⁰¹, że Wierzba (przeciwnie do Kujawy), problem dekonstrukcyjnego statusu adaptacyjnej funkcji wiersza Brewińskiego doskonale rozumie – choćby, gdy ironizuje na temat zażartych polemik innych użytkowników liternetu spierających się o znaczenie miejsca średniówki¹⁰².

Podsumowanie

Areferencjalność struktury wierszowej – nie: systemu! – nie daje jakichkolwiek przesłanek do mówienia o „referencjalności wierszy” (*scil.* poezji) i jest tutaj

⁹⁶ D. Kujawa, *Klub jest klubem...*, s. 117.

⁹⁷ Wszystkie wymyki za: D. Kujawa, K. Brewiński, *Normalny proces...*

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Zob. R.F. Brewer, *Orthometry: The Art of Versification and the Technicalities of Poetry*, John Grant, Edinburgh 1912.

¹⁰⁰ Zob. wypowiedź z forum liternet.pl [2.08.2014, 21:09:57], <http://liternet.pl/grupa/podupczenie-na-liternecie/forum/2516> [dostęp: 1.05.2015].

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² Tamże [wypowiedź z: 4.08.2014, 12:53:57].

przykładem niewłaściwie zastosowanej ekstensji metonimicznej tej samej natury, co wspominał już mówienie, że wierszem jest mural lub tekst poezji konkretnej. To, że wersyfikacja ma w poezji Brewińskiego charakter symulakrum, nic o wierszach jako takich jeszcze nie mówi, a fakt istnienia podobnej relacji znakowej na innych płaszczyznach tekstu niczego w tej materii nie przesądza, bowiem wiersz-tekst stanowi emergentny splot różnych elementów i jako taki nie jest sprowadzalny do swoich części składowych, na przykład wersyfikacji, metaforyki czy typu poetyckiego obrazowania.

Niemniej, takiej jest przynajmniej moje zdanie, „trzynastka” w *Clubbingu* nie jest – jak raczył to określić cytowany już Wierzba, którego słuszne obiekcje wynikające z zafiksowania się interpretatorów na tym właśnie aspekcie wierszy Brewińskiego najzupełniej rozumiem – jedynie „ważnym w perspektywie literaturoznawczej, [...] ale [...] drugorzędnym”¹⁰³ zagadnieniem. Skoro, pisał o tym niegdyś Henryk Markiewicz, „interpretacja semantyczna jest niezbędnym fundamentem pozostałych odmian poznawania dzieła literackiego i stanowi ona rezultat „rozumienia całej zawartości dzieła literackiego, na wszystkich jej poziomach”¹⁰⁴, w tym (co oczywiste) także funkcji semantycznych jego uporządkowania naddanego, to prozodia niebędąca oczywiście *crème de la crème* poezji, jest jej trudnym do przecenienia składnikiem, bez którego interpretacja jako całość będzie, w najlepszym razie, niepełna.

Meter as a simulacrum

Abstract

This text presents an attempt to conceptualize the poetics of versification in Kamil Brewiński's poetic book *Clubbing* (Kraków 2013), with the background of the critical reception of the book, by the view given by the theory of simulation by Jean Baudrillard. The article is based on two unpublished conference speeches presented at conference on “Twenty First Century in Literature”, 2014) and “Poetry – Culture – Poetry. Contemporary Perspectives”, 2015). Some excerpts were used before in my doctoral dissertation (2015).

Key words: versification, Kamil Brewiński, metrics, simulation, Jean Baudrillard

Arkadiusz Sylwester Mastalski – doktor nauk humanistycznych; literaturoznawca, teoretyk wiersza; absolwent filologii polskiej oraz studiów doktoranckich na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Od 2013 roku współpracuje z Pracownią Poetyki Wiersza działającą przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się teorią i historią wiersza, literaturoznawstwem kognitywnym, poetyką interpretacji oraz metodologią i teorią badań literackich. Publikował m.in. na łamach „Przestrzeni Teorii”, „Prac Filologicznych”, „Humanistyki i Przyrodoznawstwa” i „Neurolingwistyki Praktycznej” oraz w kilku monografiach. Mieszka w Krakowie, gdzie uczy języka polskiego w szkole podstawowej i gimnazjum.

¹⁰³ A. Wierzba, *Kto nam wyrwał serca?*...

¹⁰⁴ H. Markiewicz, *Interpretacja semantyczna*...