

ARKADIUSZ SYLWESTER MASTALSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-4418-9370>

Prywatne Akademickie Centrum Kształcenia

ul. Karmelicka 45, 31-128 Kraków; e-mail: a.s.mastalski@gmail.com

Wersyfikacja w cyklu „Polska” Marcina Świetlickiego

Versification in Marcin Świetlicki's "Polska" cycle

Abstract

The article will focus on analyzing Marcin Świetlicki's ars versificatoria in the "Polska" cycle, considering its place in the poet's oeuvre and possible shifts in poetic idiom. Created from the beginning of the author's career, this cycle offers insight into certain aspects of his poetic style. I will examine transformations within the cycle, particularly in relation to the poetic subject and literary communication. My approach follows Adam Kulawik's concept of verse (derived from Shklovsky's *prijom*) as a device organizing perception. The analysis will be based on Lucyła Pszczołowska's criteria: verse structure and meter, its relation to syntax, stanzaic organization, and sound patterns, while also considering contemporary trends in poetic form. As I seek to demonstrate, the author, from the very first poem of the cycle, pursues a carefully conceived poetics, manifested through the deployment and modification of such poetic elements as verse construction, metrical and rhythmic (or deliberately disrupted) patterns, the architecture of supralinear structures and the interrelations between them, as well as the juxtaposition of divergent formal orders. These strategies are closely aligned with the evolving stance of the poetic subject toward a transforming reality — one that is articulated not only within the poetry itself but also underscored in the author's commentary. By limiting the interpretation primarily to the level of the versification — that is, to what directly emerges from the poem's formal elements, its structure, and the intertextual relationships among prosodic structures of different poems — I aim to demonstrate how useful these aspects could be in further interpretation of the poet's oeuvre.

Marcin Świetlicki; "Polska"; literary cycle; versification; poetry



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Received: 2025-02-19 | Revised: 2025-04-11 | Accepted: 2025-05-05

Uwagi wstępne

Nie jest bynajmniej tajemnicą, że poezja Marcina Świetlickiego — w sumie tak samo, jak choćby Zbigniewa Herberta czy Czesława Miłosza¹ — wciąż „czeka” na swojego wersologa². Przyboś, Różewicz (zob. Siatkowski 1958), a nawet Szymborska (zob. Potkański 2000) doczekali się badacza skłonnego podjąć trud całościowej analizy ich dorobku pod kątem *ars versificatoria*, ale — co raczej oczywiste — rozmaite „prywatne” poetyckie wersologie pozostają wciąż poza obrzeżami dobrze zbadanego wszechświata poetyckiej dykcji. Jeśli nie liczyć tych kilku monografii, na kartach tomów zbiorowych i czasopism pojawiają się oczywiście pojedyncze prace omawiające wybrane aspekty danego idiomu wierszowania (zob. np. Kulawik 2003; Potkański 2004; Sadowski 2015) bądź po prostu studia przypadków (zob. Kopczyńska 1981; Kulawik 1998; Śniecikowska 2014; Szturc 2015; Sadowski 2022; Sioma 2024). Najczęściej jednak próby opisu wersyfikacji autorskich (wersyfikacyjnych idiolektów) są cząstkowe i stanowią tylko element pracy o innym nadrzędnym zamyśle (zob. Potkański 2004; Tryksza 2019). Jest to sytuacja dobrze rozpoznana i chyba właściwa dzisiejszym czasom, a także — czego by nie mówić — aktualnie modnym w literaturoznawstwie trendom (zob. Pietras, Mastalski 2024: 3 i nast.).

Podobnie rzecz ma się z poezją autora *Muzyki środka*, w przypadku której trudno znaleźć jakiegokolwiek uwagi okołowwersologicznej natury niemające charakteru przypisu czy przyczynku do całokształtu twórczości bądź niepojawiające się jedynie na marginesie innych rozważań. Taki będzie także ten artykuł — podejmujący namysł nad poetyką wierszy Świetlickiego, ale tylko w ramach, jakie wyznacza cykl poetycki „Polska”³. Wchodzące w jego skład teksty będę omawiał na marginesie całokształtu dorob-

¹ Pierwszą — i jak na razie jedyną — próbą był napisany na kanwie jednego tylko tomu poetyckiego autora opis Jana Potkańskiego zawarty w ostatnim rozdziale jego dysertacji o Szymborskiej (zob. Potkański 2000).

² Nie sposób oczywiście zapomnieć o istotnych uwagach Lucylli Pszczołowskiej dotyczących tzw. wiersza Miłoszowskiego. Są to jednak li tylko uwagi (zob. Pszczołowska 1997: 324, 379, 385–386).

³ Piszę o nim szerzej gdzie indziej (zob. Mastalski 2026).

ku poetyckiego autora, skupiając się na przemianach idiomu wiersza wewnątrz samego cyklu ujmowanych w kontekście charakterystyki podmiotu oraz zawartej w nich wizji społeczeństwa i historii. Nie ukrywam przy tym, że bliskie jest mi wyprowadzone z tez Wiktora Szklowskiego Kulawikowskie myślenie o wierszu jako chwycie organizującym percepcję (zob. Kulawik 1995)⁴. Analizując zaś całość i poszczególne teksty, przyjmować będę co do zasady (przefiltrowane wszakże przez optykę prozodyjnej teorii wiersza i moje wcześniejsze propozycje) kryteria, jakimi w swojej fundamentalnej pracy posługiwała się Lucylla Pszczołowska, tj.: charakterystykę wiersza i metru, relację między wierszem i składnią, ponadwersową organizację tekstu (stroficzność) oraz podobieństwa dźwiękowe (rymy i im podobne) (por. Pszczołowska 1997).

Ponadwersowa organizacja tekstu

Cykle poetyckie, cykle wierszy, zwykle — poza innymi wspólnymi elementami — posiadają tę cechę, że mają jeden zamysł kompozycyjny lub należą do jednego gatunku: treny, sonety, fraszki, pieśni, oktostychy czy haiku to tylko niektóre z oczywistych przykładów. A i u Świetlickiego znajdziemy egzemplifikacje podobnych praktyk, jak choćby słynne „one-linery” z tomu *Muzyka środka* (zob. Świetlicki 2006: 7, 13, 41), które śmiało przypisać można do *quasi*-gatunku jednolinijkowca, bądź cykl *Pięć wierszy, książeczek z Dłty Dietla*, z których każdy ma po cztery wersy (zob. Świetlicki 2015a: 63–67). O omawianym cyklu nie sposób jednak powiedzieć, by łączyła tworzące go teksty jakaś jedna nadrzędna zasada kompozycyjna, tak jak nie istnieje jeden czynnik spajający je na planie treści. Podobnie w aspekcie formalnym również daje się zaobserwować raczej szereg czynników i tendencji o ewolucyjnym charakterze. Choć, jak starałem się pokazać w innej pracy (zob. Mastalski 2026), status cyklu Świetlickiego nie jest wcale jednoznaczny, tutaj — ze względów pragmatycznych — przyjmuję porządek chronologiczny (tak jak się on w tomikach czytelnikowi ujawnia)⁵.

W takim ujęciu oczywistym punktem wyjścia jest zamieszczony na kartach debiutanckich *Zimnych krajów* wiersz *Polska*. Opiera się on na prostej zasadzie kontrastowego zestawiania dwu bloków tekstowych. Pierwszy, poddany kompozycyjnej regule rozbudowanego, enumeratywnego następstwa opartych o amfibrachiczną anaforę silnie sprozaizowanych wersów naginających granice wierszowości:

I kiedy ustawiamy się rzędem przed magazynem broni, śmierzając jeszcze snami,
i kiedy ona dotyka mnie mokrym palcem w kinie, ażebym wiedział, że płacze,
i kiedy drugi dąb w ogrodzie zostaje sprzedany, i dostaję za niego swoją część,

⁴ Nie oznacza to jednak, że przedstawiane tu obserwacje czerpią tylko z prozodyjnej teorii wiersza lub — tym bardziej — w całości są oparte na jej aparacie pojęciowym. Teoria Kulawika pozostaje dla mnie wciąż jedną z najważniejszych inspiracji, niemniej — inspiracji właśnie.

⁵ Wiersz ...*ska*, choć moim zdaniem może być włączony do cyklu, jeśli mowa o treści, nie został uwzględniony tutaj nie tylko z uwagi na to, że rozwiązania wersyfikacyjne są w nim rzeczą zupełnie odrębną od tych opisanych w niniejszym szkicu, ale także z przyczyny późniejszego (i wtórnego) jego wpisania w obręb kompozycji cyklu. Nadmienić też wypada, że wersja opatrzona incipitem ma inną treść i inną budowę niż pierwotna. Nadto omawia go wspomniany już Potkański (zob. 2000: 81).

i kiedy ogniomistrz wrzeszczy ty skurwysynu, a ja błędę i mówię do niego oczami,
i kiedy jestem upiorem Dworca Centralnego wędrującym brudem
w neonowych światłach,
i kiedy ona mi daje do połknięcia swój trójkątny język, lecz na nic więcej nie pozwala,
[...]

(Świetlicki 1992: 72; 2002: 60)

Drugi zaś, dwuelementowy kontrapunktowy segment⁶ (składający się ze zdania nadrzędnego w hipotaksie i dwulinijkowej wypowiedzi o charakterze pointy), który angażuje właściwe dla uzusu wersyfikacji nienumerycznej, typowe jednostki prozodyjne dające w sumie trzy wersy:

— wydaje im się, że mają swojego poetę.
A ja odczekuję ironiczną, gorzką chwilę, krzywię się
i triumfalnie zaprzeczam

(Świetlicki 2011: 68)

lub, w innej iteracji, cztery:

— wydaje im się, że mają swojego poetę.
A ja odczekuję ironiczną, gorzką
chwilę, krzywię się
i triumfalnie zaprzeczam

(Świetlicki 1992: 73; Świetlicki, Biała 2018: 36)

Pierwszą z dystrybucji znajdziemy na kartach zbioru *Polska i Wierszy* z 2011 roku, drugą — chronologicznie wcześniejszą — w debiutanckim tomiku⁷ oraz w jego reedycji z 2002 roku. Jak widać, poza liczbą linijek różni je także stosunek wiersza względem składni. W pierwodruku mamy bowiem przerzutnię rozdzielającą w przedostatnim wersie dopełnienie i przydawkę „gorzką / chwilę”. Wprowadza ona istotne semantycznie zawieszenie głosu i podkreśla ten moment wiersza, wyodrębniając również przy tym kolejne wypowiedzenie. Alternatywny zapis nie utrzymuje podobnej relacji: wydłuża frazę, ogranicza ekspresję i tworzy nagromadzenie współbrzmień: „poetę”, „chwilę”

⁶ Terminu „segment” używam tutaj do nazwania wszelkiej maści form ponadwersowej organizacji tekstu, tj. strofy, strofoidy lub wyodrębnionej części którejś z powyższych (por. Mastalski 2024: 180–181).

⁷ Dziękuję najserdeczniej profesorowi Pawłowi Próchniakowi za udostępnienie fotokopii wiersza z wydania *Zimnych krajów* z 1992 roku pochodzącego z jego prywatnej biblioteki.

„krzywię się”. Przyjmując, że przerzutnia wprowadza do wiersza niepokój i dysharmonię oraz niepewność (w miejsce ładu, harmonii i pewności, jaką oferuje tok składniowy), dostrzegamy odmienną wymowę wczesnych i późnych iteracji tekstu.

Daje się ona łatwo uzasadnić, jeśli spojrzeć na mający zastąpić wiersz *Polska* tekst *Polska 2 z Zimnych krajów 2*:

I kiedy, mimo wszystko, wzięli mnie za swego
poetę
i kiedy, zamiast odczekać ironiczną gorzką
chwilę
i tryumfalnie zaprzeczyć — stanąłem
w ordynarnym świetle, mrużąc oczy.
I kiedy
(tego nie wypowiem, ale to jest,
jest!)

(Świetlicki, Biała 2018: 39)

Dokonuje się w nim swoista wersyfikacyjna parafraza, tj. odwołanie do poetyki ostatnich wersów poprzednika w sposób bliski kompozycji długich linijek z „jedyńki” łączące obie techniki kompozycyjne poprzez zachowanie anafory przy jednoczesnym upodobnieniu wersów do ostatnich linijek tamtego wiersza. Wprowadzony też zostaje radykalny kontrast, ale tym razem na poziomie relacji międzywersowych (nie zaś między segmentami), co skutkuje silną dysharmonią i licznymi przełamaniami składni. Dość dobrze uzasadnia to zmiany wprowadzone w pierwowzorze (tj. między pierwszym a drugim wydaniem), albowiem oddają one diametralnie różne intencje poetyckie, jakich wyraz stanowią oba teksty. Jak zauważył sam autor:

Ta pierwsza *Polska* była podsumowaniem mojej młodości w Polsce, wspominałem szczególne momenty. Wiersz programowy *Polskę 2* wymyśliłem, **żeby tamtego wcześniejszego wiersza w książce nie było**. (Świetlicki, Księżyk: 531)⁸

Polska 2 stanowi pod względem kompozycyjnym syntezę i redukcję technik z poprzednika, ale zarazem ich antytezę (por. Klera 2017: 151–153). Michał Pranke napisze o fundującym *Polskę* geście:

Świetlicki oraz inni autorzy, wobec wzmacniającego się w latach 90. XX wieku uczucia postępującej kapitalizacji (industrializację zastąpić można by dla współczesności nieco węższym pojęciem technicyzacji), ponawiali pytania wynikające z krytycznej lekcji romantyzmu. W ten sposób pytanie o jednostkowy podmiot przekształcało się w pytanie

⁸ Jeśli nie podano inaczej, wyróżnienia moje — A.S.M.

o obronę prywatności i wartości egzystencjalnego doświadczenia dla kształtu i znaczenia podmiotu, a ironiczny sprzeciw [...] Świetlickiego formułowały pytania o możliwość zaangażowania literatury oraz podmiotu w kształtowanie rzeczywistości. (Pranke 2018: 30)

Dopowie wszakże, że jest to „gest wyłączenia” (Pranke 2018: 112). Skopiowanie przerzutni do późniejszego wiersza, wyostrenie jej poprzez wydobywanie pojedynczego leksemu do osobnej wersolinii i zrymowanie tegoż leksemu — oto odwrotność *par excellence* gestu usunięcia *enjambment* przy przepisaniu pierwowzoru (we wznowieniu *Zimnych krajów*). Paweł Próchniak (na przykładzie *Polski 2*) notuje o tych wersach: „mówią o czymś, co trwa, choć jest kruche i płochliwe. [...] Napisze o tym poeta — ujmując słowa w nawias, jakby w obawie, że tak wyjawia zbyt wiele” (Próchniak 2008: 69).

Świetlicki do podobnego tematu użytymu w *Polsce* zabiegu nie powróci już nigdy. Zachowa jednak elementarną zasadę kompozycyjną tam zastosowaną, tj. kontrast segmentów tekstu⁹ (choć nie w tak radykalnej formie), będący nieodłącznym elementem poetyki dwu następnych wierszy z cyklu. W stanowiącej swoistą rekapitulację i nowe otwarcie *Polsce 4* obserwujemy tenże zabieg w zminiaturyzowanej formie, czyli w zestawieniu trzech wersów o nieco większej rozpiętości sylabicznej z ich dwuwersową „antystrofą” rozpiętą w wersy krótsze. Działa to tym dobitniej, im lepiej uświadomimy sobie zapośredniczenie w pierwszym tekście.

Mówiłem coś, myślałem, że mówię wyraźnie.

Kochałem i myślałem, że kocham wyraźnie.

Wierzyłem i myślałem, że wierzę wyraźnie.

To dwa patyki, to kamyk.

Niech rozmawiają

(Świetlicki 2006: 26)

Redukcja ta jawnie koresponduje z wyrażoną przez podmiot wątpliwością co do możliwości komunikacji. „To jest — powie Świetlicki — o pewnym niewysłowieniu. Patyk z kamieniem słabo się dogadują” (Świetlicki, Księżyk 2017: 532). Pod różnymi postaciami przejawia się ono w kolejnych wierszach: w *Polsce 5*, gdzie — jeśli o kompozycję idzie — znowuż widzimy dwie strofoidy o podobnej objętości, ale (tym razem) diametralnie odmiennej jakości prozodyjnej (askładniowość wobec składniowości):

Mógłbym w zasadzie uderzać w litery

na klawiaturze, jak popadnie,

⁹ W wydaniu z 2018 roku kontrast bloków uwydatnia także rozplanowanie graficzne wiersza ujętego w dwie sąsiadujące kolumny (zob. Świetlicki, Biała 2018: 36).

mógłbym w zasadzie nie uderzać, by wyrazić
ten czarny maj.

Państwo świętuje i świętują państwo.

Obchody i odchody.

Podchody z pochodniami na dnie

(Świetlicki 2013: 22)

Podobnie w rozplanowanej analogicznie, choć niepodzielonej na strofoidy, *Polsce 6* (wyodrębnione zostaje zdanie główne, część hipotaktycznego wypowiedzenia złożonego):

I kiedy nocą siadam przy kuchennym stole,
i kiedy śnię i nie śpię, kiedy jawię się sobie
jako płaska sylwetka jednowymiarowa,
i kiedy ty śpisz i śniesz, ćma o szybę skrobie
skrzydłami, kiedy jeszcze daleko od zgiełku,
to jeszcze Polska
nie ma tu dostępu

(Świetlicki, Biała 2018: 72)

Jeśli zatem przyjąć, że „dwójka” poprzez radykalne zaprzeczenie takiej poetyki wiersza uosabia spójny w sumie zamysł, to wszystkie te utwory — pomijam tu celowo *Polskę trzy*, która nie wpisuje się w międzytekstowy dialog pierwszych tekstów z cyklu¹⁰ — scharakteryzować można z pomocą tych dwóch zabiegów kompozycyjnych: dwusegmentowości i kontrastu. Stanowią one, jak się zdaje, kluczowy element dla zrozumienia zachodzących między poszczególnymi wierszami cyklu relacji. Ustanawiają też archetekt, czyli kolejno pierwszy i czwarty utwór (który go zastępuje — zob. Mastalski 2026), jako punkt odniesienia dla pozostałych. Inne chwytły wierszowe, jak okazjonalne rymowanie, stosowanie przerzutni, anafory, epifory czy wyliczenia mają znaczenie istotne — choć są wobec powyższych dwu wtórne.

Świetlicki preferuje przy tym stychikę, jedynie w czwartym, piątym i dziesiątym tekście cyklu korzystając z dwudzielnej budowy strofoidalnej. W tym kontekście regularna rama czterech siedmiowersowych strofoid wraz z finalną (skróconą do sześciu linijek) piątą znowuż podkreśla odrębność *Polski trzy*, która nie tylko treściowo i tematycznie odbiega od innych wczesnych tekstów, ale też istotnie wyróżnia się spośród nich stroficznie.

¹⁰ Por.: „Tam jest spisana cała historia jeden do jeden. Maciejowski dał mi ten wielki obraz. A później przyszedł i pożyczył na wystawę. A później przyszedł i powiedział, że sorry, ale go sprzedał [...]. Maciejowski poprosili, abym coś do katalogu napisał. To pomyślałem, że napiszę wiersz. To był wiersz do katalogu” (Świetlicki, Książek 2017: 532).

Wiersz a składnia

Przyglądając się wierszom autora *Niskich pobudek*, warto zwrócić uwagę na stosunek wersyfikacji wobec syntaksy, tj. składniowość lub askładniowość wersów. Wbrew pozorom we wczesnych częściach cyklu kompozycje te nie angażują systemu składniowego tak często, jak zdaje się to na pierwszy rzut oka. Choć w pierwszym utworze brak zasadniczo przerzutni, to częstym zabiegiem jest tutaj składniowy podział wersu — tyleż widoczny (tylko trzy z dwudziestu dziewięciu długich wersów są składniowe), ile osłabiony poprzez rozpiętości linijek w części enumeracyjnej, a w finalnej również stanowiący normę. Zasadniczo składniowy (w obu iteracjach) jest tylko ów finalny (kluczowy) wers:

— wydaje im się, że mają swojego poetę.

[...]

i triumfalnie zaprzeczam.

(Świetlicki 2011: 68; Świetlicki, Biała 2018: 36)

W drugiej *Polsce* ani jeden wers nie ma postaci składniowej, angażując i przerzutnie, i składniowe podziały wersu. Podobnie czwarty, piąty i — w zasadzie, bo tylko jeden, inicjalny wers pokrywa się ze składnią — szósty wiersz. Oczywiście *Polska 7* i *Polska 8* nie dają się wpisać w tę kategoryzację, gdyż zapisane są prozą, lecz już ich dystrybucja w tomiku z 2018 roku otwiera pole do takiej interpretacji, gdyż relatywizuje poprzednio użyty kolumnowy zapis, czyniąc go możliwym do konceptualizacji jako kompozycja prozodyjna (por. Mastalski 2017: 69–87; 2026). W tym kontekście i o tych utworach trudno mówić, by angażowały składniowy model wiersza w jakiegokolwiek mierze, gdyż nie tylko składniowy podział wersu jest tu zasadą — pojawiają się też przerzutnie.

Człowiek o ego ludzika z klocków Lego robi dla człowieka o **ego wielkości Syberii**. To zapewne fascynująca historia, ale **wolałbym raczej jej nie poznać**.

(Świetlicki, Biała 2018: 77)

oraz:

Polska jeszcze śpi. Wczoraj radośnie maszerowała **przeciwno sobie**. Wczoraj odpowiadała na pytania wyborców w internecie. Lubi bigos i dobre piwo. Aktualnie czyta Tokarczuk.

(Świetlicki, Biała 2018: 82)

Kompletnych i integralnych składniowo wersów brak również w *Polsce dziesięć*.

Składniowość jako dominanta lub tendencja kompozycyjna charakteryzuje dziewiąty, dwunasty i czternasty utwór cyklu, przy czym poza poniższym fragmentem *Polski 12*:

prezydencka rodzina wyraża swą miłość
tolerancję oraz swą krakowską
inteligencję nic się nie zmieniło
dzieje się tylko
coraz prędzej

(Świetlicki 2023: 27)

nie mamy do czynienia z zaburzeniem składniowości w jakiegokolwiek formie. Pamiętać przy tym trzeba, że w „dziewiątce” zgodność tę — wobec niezdanowego charakteru tworzących go wypowiedzi — trudno nazwać *sensu stricto* składniową:

Sklepy misowędlinydrób.
Kadzidlany dym z grilla.
O taką Polskę.
Koehler i Wencel.
Pereira i Wildstein.
Matka boska z bocianami w gnieździe.

(Świetlicki 2019: 29)

Stosunek liczbowy wersów podzielonych składniowo wobec niepodzielonych pokazuje wyraźną predylekcję do zaburzania prozodyjnej integralności wersolinii, która charakteryzuje twórczość poety w zasadzie na przestrzeni całego cyklu, przy czym ulega ona osłabieniu w ostatnich utworach. Dzielenie wersów podziałami składniowymi lub ich brak wpływa na charakterystykę wiersza podobnie jak przerzutnie, ale jest mniej wyraziste i odczuwalne. Koreluje ono z pauzami stosowanymi jako element kształtowania toku wierszowego, zaburzając płynność i dobitność wypowiedzi, rozmywając ewentualną metryzację i wersowy kształt wiersza, co także upodabnia kompozycję prozodyjną pod względem intonacyjnym do mowy potocznej (zob. Sawicki 1981: 48–50; por. Pszczołowska 1975: 27–28, 34–35). Składniowość — postrzegana przez wielu jako istotne *signum* wersyfikacji numerycznej (por. Pszczołowska 1963: 484) — jawi się jako zaprzeczenie przerzutniowości, toteż denotuje harmonię i ład oraz ton wypowiedzi nacechowany stanowczością, pewnością i jasnością. Byłaby zatem w ramach cyklu znakiem swoistego powrotu do dykcji pierwszego wiersza, ale tylko pozornie, bo już na innych warunkach, w innych realiach. O ile starsze teksty cechuje dysharmonia jako dominanta, kompozycje późniejsze — w tym również te prozatorskie, jeśli uwzględnić ich prototypową formę — za czynnik dominujący przyjmować zdają się właśnie harmonię, ale podszytą nie optymizmem, lecz historiozoficznym pesymizmem.

Jak zauważa indagowany przez Rafała Księżyka poeta:

[T]eraź czasy są takie, że człowiek nie czuje się za bardzo bezpiecznie. [...] A teraz dotkliwiej to wszystko czuję. [...] To jest tak, że elementy zagrożenia były wcześniej. Pisząc wiersz *Przed wyborami*, pisząc zakończenie piosenki *Filandia*, takie rzeczy wyczuwałem. To już wisiało w powietrzu. [...] Bardzo dotkliwie zacząłem to odczuwać. (Świetlicki, Księżyk 2017: 533–534)

Łatwo to uchwycić, gdy zestawia się obok siebie choćby te dwa wiersze — dawniejszy:

I kiedy nocą siadam przy kuchennym stole,
i kiedy śnię i nie śpię, kiedy jawię się sobie
jako płaska sylwetka jednowymiarowa,
i kiedy ty śpisz i śniesz, ćma o szybę skrobie
skrzydłami, kiedy jeszcze daleko od zgiełku,
to jeszcze Polska
nie ma tu dostępu

(Świetlicki, Biała 2018: 72)

z najnowszym (*Polska 14 z Sierotki*):

najpierw wytłumaczyli że wszyscy są dobrzy
potem wytłumaczyli że dobrzy są nasi
potem wytłumaczyli że lepsi są obcy
a teraz chyba nie ma na nic czasu
i chyba nie ma już żadnej dobroci
horyzont zjada pospiesznie horyzont
nierządnik żądny rządzić

(Świetlicki 2023: 33)

Pierwszy, skupiony na poetyckim Ja i jego własnych, osobistych doświadczeniach napisany jest w niezobowiązującym, konwersacyjnym idiomie mowy potocznej przepętlonym falującym (niczym owo życie?) rytmem fraz, na co składają się oba elementy relatywizacji składniowej wersu oraz brak metrum. Drugi, którego tematem nie jest już bohater wiersza, ale raczej otaczający go świat, obywa się bez przerzutni, podział wersu angażując tylko na początku, lecz i tu dopełniając go paralelizmem składniowym, symetrią intonacyjną i metryzacją, jest bardzo odmienny w tonie i przeto bliższy manifestowi niż intymnej wypowiedzi podmiotu. W rozmowie z Księżykiem poeta zauważa: „Wcześniej się pisało z dystansu, o kraju widzianym z prywatnej wyspy, ale później ten

kraj coraz bardziej zaczął na wyspę włożyć, dotykać brudnymi łapami. To jest normalne reagowanie wierszami na rzeczywistość” (Świetlicki, Księżyk 2017: 532–533). Wyraża się ono także w ich formie i na niej się wspiera.

Jednym ze starych wierszy, w których mimo użycia składniowego podziału wersu zdaje się panować podobny ład i pewność tonu, jest stanowiąca nowe otwarcie cyklu *Polska 4*:

Mówilem coś, myślałem, że mówię wyraźnie.

Kochałem i myślałem, że kocham wyraźnie.

Wierzyłem i myślałem, że wierzę wyraźnie.

(Świetlicki 2006: 26)

Forma wersyfikacyjna podkreśla tu dobitność frazy, kierując od razu myśli interpretatora ku poetyce manifestu — diametralnie odmiennej wobec wierszy-poprzedników.

Podsumowując: powiedzieć można, że składniowe dzielenie wersów posiada u Świetlickiego dwie zasadnicze funkcje: albo podbija efekt przerzutniowości, gdy jest stosowane wraz z nią, albo — stosowane w pojedynkę — uwydatnia pokrywanie się klauzuli z końcem okresu i tym samym akcentuje retoryczność wypowiedzi.

Relacje międzywersowe: przerzutnia

Świetlicki używa przerzutni zarówno dla podkreślenia wybranych sensów, jak i dla wyrażenia ogólnej tonacji wiersza, dla charakterystyki podmiotu. Dobrze ilustruje to omówiony na początku artykułu przykład z *Polski*, gdzie pojawianie się lub brak *enjambment* oddaje zmianę podmiotu oraz wchodzi w intertekstualną grę z analogicznym miejscem w innym tekście na zasadzie wersyfikacyjnego autocytatu (por. Sadowski 2005: 25–38). Ciekawie interpretuje ten fragment Igor Bielów, tłumacz Świetlickiego na język rosyjski:

им кажется, что у них есть свой поэт.

А я делаю ироничную горькую паузу,

выдавливаю ухмылку

и торжественно отрекаюсь.

(Świetlicki 2015b: 7)

Likwiduje on przerzutnię, zarazem zachowując jednak pauzę (jak w tekście źródłowym), ale nie w wersyfikacji, a na planie treści, gdyż przekłada wers tak: „A ja robię ironiczną gorzką pauzę”. Pozwala to lepiej zrozumieć, jaką rolę gra tu obecność lub brak niezgodności na linii wers–składnia i oświetla analogiczną (względem powyższej) opozycję, w którą wchodzi fraza z pierwszego wiersza: „mają swojego poetę” wobec „wzięli mnie za swego / poetę” z *Polski 2*.

W makroperspektywie odmiennosc postawy podmiotu następujących po sobie wierszy daje się z łatwością opisać poprzez agresywną grę przerzutniami w drugiej części cyklu, ich zupełny brak w części czwartej czy ścieranie się odmiennych tonacji w innym z utworów, gdzie przerzutniowy tok pierwszego segmentu:

Mógłbym w zasadzie uderzać w litery
na klawiaturze, jak popadnie,
mógłbym w zasadzie nie uderzać, **by wyrazić**
ten czarny maj.

konstrastuje z bezprzerzutniowością kolejnego trójwiersza:

Państwo świętuje i świętuje państwo.
Obchody i odchody.
Podchody z pochodniami na dnie.

(Świetlicki 2013: 22)

W *Polsce 6* przerzutnie — choć na tyle liczne, że wpływają zarazem na ogólny odbiór utworu — służą ekspresji momentalnej, podkreślając wybrane zestawienia słów i budując analogię liminalnych sytuacji (podmiotu, ćmy i Polski), przyjmując w ostatnim dwuwiersie formę ikonyczną rzeczywistej granicy:

I kiedy nocą siadam przy kuchennym stole,
i kiedy śnię i nie śpię, kiedy **jawię się sobie**
jako płaska sylwetka jednowymiarowa,
i kiedy ty śpisz i śniesz, ćma o szybę **skrobie**
skrzydłami, kiedy jeszcze daleko od zgiełku,
to jeszcze Polska
nie ma tu dostępu

(Świetlicki, Biała 2018: 72)

Utwory z tomiku *Drobna zmiana*, jeśli interpretować ich zapis z wydania z 2018 roku jako zachętę do lektury wierszowej, także podkreślają wybrane miejsca: „ego / wielkości Syberii” czy „wolałbym / raczej jej nie poznawać”, raz mając nawet charakter ikoniczny, ewokując paradoksalny obraz powstały w wyniku literalnego odczytania frazy: „maszerowała przeciwko / sobie”.

Odmienne w *Polsce dziesięć*. Tutaj liczne zaburzenia toku wiersza służą charakterystyce wypowiedzi podmiotu i jako takie budują atmosferę niepewności oraz niepo-

koju, *de facto* nie mając znaczenia ikonicznego — włącznie z ostatnią, która wszakże podkreśla kluczową puentę tekstu zawartą w finalnym dwuwierszu:

Albowiem trzeba się bać. **Twarz ma**
przeciętą Wisłą i chlaśniętą Odrą.
 Twarz ma w **odwiecznym grymasie**
jak u rodzącej kamień. Jak u
piszącej esemesa w nieznanym języku.

I trzeba się bać. Teraz miłość jest bezsilna,
 jest tylko w **deklaracjach**
oraz deklamacjach. Wszelkie poranne złudzenia
przemieniają się w gorzki wieczór. **Jest**
później niż myślicie

(Świetlicki, Biała 2018: 93)

Zabieg przerzutniowania dwulinijkowej końcówki wiersza jest dla tego cyklu dość typowym rozwiązaniem i znajdziemy go także w *Polsce 12*: „dzieje się tylko / coraz prędzej” (Świetlicki 2023: 27). W tymże tekście jest przerzutnia także znakiem ironii, podkreślając lokalność i zaściankowość myślenia prezydenckiej rodziny, która wyraża swą: „krakowską / inteligencję”, co charakteryzuje z jednej strony typ inteligencji (w sensie psychologicznym) zdefiniowany tu jako lokalny i zaściankowy; z drugiej zaś wskazuje na relację z krakowskim środowiskiem intelektualnym, którego wspomniane osoby są reprezentantami (tj. warstwy społecznej).

W przeciwieństwie do składniowego podziału wiersza, użycie przerzutni u Świetlickiego nie daje się zgrabnie podzielić na kolejne okresy twórczości. Jest raczej tak, że ich brak lub obecność — zgodnie z ich prymarną rolą, albowiem „burzą [one — A.S.M] harmonię, wyostrajają napięcia, podsycają niepokój” (Próchniak 2012: 43) — stanowi istotny czynnik kształtowania poetyki danego fragmentu, pozwalając scharakteryzować ton wypowiedzi podmiotu i dopełnić jego portret psychologiczny. Szczególnie w późniejszych wierszach, będących poniekąd deklaracjami historiozoficznymi, przerzutnie w końcowych partiach służą natomiast podkreśleniu poetyckiej puenty czy też (mówiąc innymi słowy) wniosku lirycznego (zob. Trzynadłowski 1987: 171).

Osobna jest funkcja przerzutni w pozostającej na marginesie cyklu *Polsce trzy* (zob. Świetlicki, Biała 2018: 56–57), gdzie niezwykle liczne rozbieżności wersu i składni nie podkreślają wcale istotnych znaczeniowo elementów wypowiedzi poetyckiej (np. „połówki / jajka”, „pięćdziesiątki / winiaku”, „wykonany / przez” itd.) a przy tym bywają dość agresywne („kombatantka i / z dzieckiem na rękę”, „Kwaśniewskim i / jego żoną”, „M. / Maciejowskiego” etc.), ale służą prozaizacji toku wypowiedzi i podkreśleniu stylizacji na mowę potoczną (por. Sawicki 1981: 48–50).

Charakterystyka wersów

Rozpoczynający cykl wiersz *Polska* poza opisanym już kontrastowaniem segmentów funduje także inną opozycję: prozy i wiersza jako dwóch porządków prozodycznych tworzących kompozycję prozodyjną. Oba porządki współlistnieją już od najstarszego tekstu: pierwszy segment, oparty o niezwykle długie wersy istotnie ciężące prozodyjnie ku prozie, tworzy całość z kolejnym, charakteryzującym się krótkimi wersami o różnej, niejednolitej budowie. Gest ten pozwala Świetlickiemu na stosowanie pełnej gamy form wierszowych i metrycznych (również tych „daleko wysuniętych” w rejonie prozy poetyckiej), wraz z możliwością zupełnego przejścia od wiersza do prozy na kartach tomiku *Drobna zmiana*¹¹.

Analizując długość linijek w poszczególnych tekstach, łatwo zauważyć, że blokowe skonstrastowanie jednostek o małej i dużej rozpiętości z pierwszego wiersza znajduje kontynuację (a zarazem antytezę) w mieszaniu rozmiarów w tekście kolejnym. Czwarty wiersz cyklu to z kolei swoista miniatura pierwszego: znów dwa bloki, ale tym razem jeden tylko nieznacznie dłuższy od drugiego. W *Polsce 5* ekspresywna zmiana długości ostatniej linijki segmentu podkreśla (*per analogiam* do strofy safickiej, gdzie ostatni wers skrócony jest do średniówki) wygłos pierwszej strofoidy:

Mógłbym w zasadzie uderzać w litery
na klawiaturze, jak popadnie,
mógłbym w zasadzie nie uderzać, by wyrazić
ten czarny maj.

(Świetlicki 2013: 22)

Analogicznie w „szóstce” oraz „dziesiątce”, „dwunastce” i (poniekąd) „czternastce”. Wszędzie tutaj skrócenie ostatniego wersu lub dwuwiersza przyczynia się do zaakcentowania jego odrębności i wzmacnia wymowę zawartego w wygłosie tekstu wniosku lirycznego.

Zgodnie z obserwacją Witolda Sadowskiego, linijki krótkie zwykle niosą ze sobą kluczowe słowo albo frazę, a skonstrastowane z dłuższymi sąsiadami, wyrażają napięcie, stanowiąc zawsze mocny punkt w semantyce wiersza (zob. Sadowski 2004: 101, 115). Łatwo to zilustrować z pomocą *Polski 2*:

I kiedy, mimo wszystko, wzięli mnie za swego	(13)	◡◡◡ ◡ ◡◡◡ ◡◡◡◡◡◡ [→]	¹²
poetę	(3)	◡◡◡	
i kiedy, zamiast odczekać ironiczną gorzką	(13)	◡◡◡ ◡◡◡◡◡◡◡◡ [→]	

¹¹ Tomik omawiam kompleksowo w innej pracy, dlatego też tutaj pozwolę sobie odesłać do tejże, pozostawiając problem istnienia prozatorskich notatek w ramach omawianego cyklu na marginesie. Utwory te przywołuję tu jedynie w ich uwierszowanej dystrybucji na kartach wyboru z roku 2018 (zob. Mastalski 2017: 69–87).

¹² Objasnienia użytych symboli metrycznych: ◡ = sylaba akcentowana; ◡ = sylaba bez akcentu wyrazowego; ◡ = sylaba możliwym akcentem pobocznym; + = średniówka; (+) = średniówka zatarta lub hipotetyczna (jeśli nie znajduje kontynuacji w kolejnych wersach); | = istotna cezura składniowa wewnątrz wersu; [→] = przerzutnia.

Amfibrachiczny, peoniczny i trocheiczny rytm wiersza wyraźnie odznacza się na tle poprzedniego jego segmentu, gdzie celowa rytmiczna dezorganizacja (demetryzacja) wyraża postawę podmiotu. Ta zaś zderza się później z pewnym, rytmicznym i miarowym (choć przy tym absurdalnym w swej formie, wyszydzonym) istnieniem państwa.

Interesująco jawi się rytmiczacja *Polski 6*:

I kiedy nocą siadam przy kuchennym stole,	υ-υ-υ-υ-υ+υ-υ-υ-υ
i kiedy śnię i nie śpię, kiedy jawię się sobie	υ-υ-υ-υ-υ+υ-υ-υ-υ
jako płaska sylwetka jednowymiarowa,	—υ-υ-υ-υ-υ(+)[→]υ-υ-υ-υ-υ
i kiedy ty śpisz i śniesz, ćma o szybę skrobie	υ-υ-υ- — — — — +υ-υ-υ-υ-υ[→]
skrzydłami, kiedy jeszcze daleko od zgiełku,	υ-υ-υ —υ-υ-υ(+)[→]υ-υ-υ-υ-υ

Regularność i swoista melodyjność dwóch pierwszych wersów stanowi istotne tło dla wyraźnego zgrzytu wersyfikacyjnego w wersie trzecim, gdzie najpierw w członie przed średniówką jamb zostaje zastąpiony trochejem, co powoduje dysonans, onomatopeicznie oddając płaskość (trochej jest bardziej typowy, przez to mniej wyczuwalny), a po średniówce (która jest przerzucona) drastyczna redukcja akcentów wyrazowych w wypełniającym cały półwers słowie „jednowymiarową” po raz kolejny wypłaszcza, choć inaczej, tok wiersza, powodując jego derytmizację. Idąc tropem takiej konceptualizacji, dostrzegamy nagromadzenie jednosylabowych leksemów w czwartym wersie, które stanowi mocny akcent i dopełnienie poprzedniego zabiegu, dając potencjalny efekt odwróconej symetrii między podmiotem i adresatem wiersza (trochej —υ-υ wobec spondeja — — — — pojawiającego się na zasadzie *licentia poetica* w miejsce sugerowanego przez prozodyczny „uzus” jambu υ — υ —)¹⁵, by w części pośredniówkowej wprowadzić niezwykle wyrazistą w tym kontekście rytmiczną przerzutnię wymuszającą zarazem agresywny podział członu przedśredniówkowego kolejnej linijki. Wszystko to zaburza harmonię wytworzoną przez pierwsze dwa wersy i wyraźnie zmierza do finału opartego — jak to zwykle bywa u Świetlickiego — na kontraście i skróceniu wersu, ale też na podminaniu 13-zgłoskowego dwudzielnego wersu, na inaczej zrytmizowany dublet wersów 6-zgłoskowych:

to jeszcze Polska	υ-υ-υ-υ[→]
nie ma tu dostępu	υ-υ-υ-υ ¹⁶

Wszystkie te wiersze angażują metrum — jeśli nie sylabotoniczne wręcz, to przynajmniej sylabiczne, o wyrazistej regularności. Jako kompozycje prozodyjne przynależące

¹⁵ Opozycji tej nie usuwa jednakże przyjęcie, że mowa tu raczej o jambie właśnie, nie zaś spondeju.

¹⁶ Interpretacja bezprzerzutniowa jest możliwa, ale sprzeczna z prezentowanym tu rozumieniem sensu wiersza — niezależnie od tego, czy czytać go jako samodzielne dzieło, czy w ramach całego cyklu (por. Mastalski 2026). Stoi też w sprzeczności z lokalizacją potencjalnego archetektu we fragmencie *Mazurka Dąbrowskiego*, co każe przyjąć tezę o wpisanej w ten wers niczym presupozycja konieczności leksykalnego dopełnienia frazy: „Jeszcze Polska [nie zginęła]”. Za tę ostatnią sugestię o intertekstualnym zapośredniczeniu wersu dziękuję jednemu z Recenzentów.

do domeny wersyfikacji nienumerycznej, korzystają przy tym zarazem z całej palety możliwości, jakie oferuje wiersz numeryczny.

Gdzieś na pograniczu między metryzacją sylabotoniczną a toniczną znajduje się inny wiersz poety. Wersyfikacja *Polski 14* daje się z powodzeniem opisać jako implementacja atypowej (logaedycznej) sylabotonicznej miary w kompozycji nienumerycznej, ale — gdy spojrzymy na wiersz z innej perspektywy, tj. traktując metrum jako coś, co w konkretyzacji podlega do pewnego stopnia czytelniczej interpretacji — wyraźnie wysłyszeć tu daje się także piętno tonicznej organizacji wersu, zasadniczo w jego dość klasycznej formie:

najpierw wytłumaczyli | że wszyscy | są dobrzy
 potem wytłumaczyli | że dobrzy | są nasi
 potem wytłumaczyli | że lepsi | są obcy
 a teraz chyba | nie ma na nic | czasu
 i chyba nie ma | już żadnej | dobroci
 horyzont zjada | pospiesznie | horyzont
 nierządnik | żądny | rządzić

Tekst ten — mieszcząc się swobodnie w ramach wyznaczonych przez metr tonicznego trójakcentowca — najpierw ciąży ku czteroakcentowości i sugeruje dwudzielny sylabotoniczny wiersz w formacie czternastozgłoskowca (8+6)¹⁷, raczej jednak trzyakcentowy niż czteroakcentowy¹⁸, gdyż działa tu schemat kognitywny prototypu. Ta labilność i swoista niepewność wynikająca z nieoczywistej prozodii nagłosów tych wersów dają się też wpisać w poetykę utworu, niwelując do pewnego stopnia porządek wynikły ze składniowej organizacji tychże wersolinii, pokazując, że jest jedynie pozorem. Później natomiast wersyfikacja jawnie już ów deklaracyjny ład zaburza, usuwając izosylabizm przy jednoczesnym pozostawieniu trójakcentowości, aby w finalnym wersie skrócić objętość sylabiczną (tj. również długość słów i ich liczbę) do zaledwie jednej drugiej tej z początku, co podbija istotnie owe trzy przyciski wyrazowe, które obsługują tu ledwie po jednym samodzielnym i pełnoznacznym wyrazie. Zabieg ten nadaje im oczywistej dobitności i wyrazistości — szczególnie w kontraście do nagłosowych wersów tekstu, które — mimo zasadniczo sztywnej ramy — jawią się jako rozmyte i niepewne. Zmiana tonu oraz redukcja i ubywanie wyrażone na planie treści oddane zostają ekwiwalentnie na planie wyrażenia. W miejsce niepewności wkracza pewność: historiozoficzna diagnoza podmiotu¹⁹.

¹⁷ Por. uwagi o sylabotonicznym użyciu formantu w opracowaniu polskiego sylabizmu (zob. Łopatkówna 1956: 432) oraz u Potkańskiego (zob. Potkański 2000: 87).

¹⁸ Jak zauważa Kulawik: „[...] zasada nieakcentowania trzeciej sylaby wersu zapobiegała pojawieniu się rozpadowego akcentu w nagłosie wersu. Jest oczywiste, że takie rygory — paroksytoneza klauzul i zakaz akcentowania trzeciej sylaby — dają wariant tonizmu najbardziej spokrewniony z sylabotonizmem” (Kulawik 1995: 172).

¹⁹ Obie interpretacje metryczne, tj. sylabotoniczna i toniczna, są możliwe i dopuszczalne, bo wiersz ten — co raczej bezsporne — nie reprezentuje żadnego z tych systemów wersyfikacyjnych opisywanych przez tradycyjną teorię wiersza (tj. sylabotonizmu czy tonizmu), a jedynie cechy tychże przeszczepia na grunt współczesnego „wiersza wolnego”, czyli kompozycji nienumerycznej, gdzie to brak metrum jest umownym stanem domyślnym przyjmowanym presupozycyjnie jako pewnik. O ile zatem czytelnik

Świetlicki sięga jednak też po metr zestrojowy — jeśli nie toniczny w tradycyjnym tego terminu znaczeniu, to przynajmniej tonizowany (choć o nietypowej postaci). Taki właśnie kształt ma *Polska 9*, oparta na dwuzestrojowej organizacji, w pierwszym wersie rozmytej i (analogicznie do zbitki leksykalnej) ściśniętej chyba do wykolejonej prozodyjnej formuły naruszającej albo wyrazistość wiersza, albo integralność leksemu; w ostatnim natomiast rozwiniętej do „pełnej” formy tonicznego trójakcentowca:

Sklepy mięso- | wędlinydrób.
Kadzidlany | dym z grilla.
O taką | Polskę.
Koehler | i Wencel.
Pereira | i Wildstein.
Matka boska | z bocianami | w gnieździe.

(Świetlicki 2019: 29)

Jeśli przyjąć, że jest to wiersz toniczny, to ten „tonizm” jawić się musi jako nienaturalny nie tylko z powodu nietypowego, zredukowanego rozmiaru, lecz także z uwagi na (stanowiącą zaprzeczenie istoty tego metru) szorstkość i koślawość monologu dzielącego frazy w nietypowy i nienaturalny — jakoby wymuszony i poniekąd afatyczny — sposób. Dobrze to koresponduje z treścią, albowiem w tym utworze brak znaków aktywności podmiotu, nie ma jakiegokolwiek czasownika lub formy osobowej zaimka. Nieobecność ta pozwala wybrzmieć jego paradoksalnej obecności, jaka ujawnia się w sposobie mówienia z trudem oddającym to, co jest przedmiotem wypowiedzi. Jak celnie zauważa Włodzimierz Szturc: „tonizm [...] musi się albo rozsypać w wiersz biały [właśc. wolny — A.S.M] nowoczesnego typu, kiedy przypomina prozę, albo ulega parodystycznemu samozaprzeczeniu” (Szturc 2015: 147). To właśnie zjawisko u Świetlickiego stanowi chyba analogon rozpadu świata przedstawionego na poziomie tekstowej prozodii i jego (*nomen omen*) parodystyczne samozaprzeczenie.

Wybór metryzacji tonicznej jako środka poetyckiego wyrazu zdaje się tłumaczyć poprzez jej nacechowanie stylistyczne. Jak piszą autorki monografii *Tonizm*:

[W]iersz toniczny w sposób bardzo wyraźny dyktuje określony kształt wypowiedzi językowej. Jest to wypowiedź, którą cechuje swoista jednowymiarowość jej elementów

wiersza tradycyjnego, metrycznego dla prawidłowego odczytania go musi odkryć zasadę metryczną nim rządzącą, tak odbiorca poezji współczesnej, wychodząc od kompozycji niemetrycznej („wolnej”), tenże status metryczny poszczególnych wersów dopiero (interpretatywnie) nadaje. To zaś czyni każdą niebłędną interpretację możliwą (por. Eco 2008: 59). A że, jak przekonywałem przy okazji omówienia innego wiersza Świetlickiego, ten czytelniczy gest ma znaczenie dla interpretacji całości (zob. Mastalski 2013: 195 i nast.), ja, mimo oczywistej izometrii początkowych segmentów, skłaniam się właśnie ku zestrojowej — nie zaś akcentowo-sylabicznej — interpretacji metrum, podkreślając tym samym semantyczne konotacje, jakie ów wybór (wybór metru tonicznego) uwydatnia. Warto wspomnieć, że Kulawik pisze o zsyłabotonizowaniu metrum tonicznego u Broniewskiego (zob. Kulawik 1997: 225).

w płaszczyźnie prozodyjnej, powodująca ich równoważność także w aspekcie semantycznym. [...] Tempo wypowiedzi jest wyrównane i raczej powolne. Wykształca się w ten sposób szczególnie rodzaj ekspresywności wypowiedzi, polegającej na regularnej skansyjności, na specyficznej monotonii jej toku. (Dobrzyńska, Kopczyńska 2007: 98)

Efektem tego:

[W]iersz toniczny stosowano przede wszystkim [...] w wypowiedziach mających charakter deklaracji czy powiadomienia, dotyczących rzeczy ważnych. W każdym z tych przypadków wypowiedź bywa kształtowana w sposób daleki od wyrażania żywych i zmieniających emocji lub nastrojów. [...] Emocjonalność wierszy tonicznych, często bardzo silna, jest [...] cofnięta w głąb wypowiedzi, płynie jej wewnętrznym nurtem, jakby specjalnie powściągana i przytłumiana lub jakby nie można było znaleźć dla niej dostatecznie adekwatnego wyrazu. Utwory pisane wierszem tonicznym cechuje zwykle tonacja powagi, tonacja mówienia na serio, mówienia prawdy. (Dobrzyńska, Kopczyńska 2007: 99)

Koresponduje to z rozwijaną od pierwszego utworu cyklu przemianą tego, co podmiotowe, wobec tego, co pozapodmiotowe, która w wierszach obrazuje też zmaganie się poetyckiego głosu i jego recepcji. Jak bowiem zauważa w rozmowie z poetą Księżyk: „kolejne części *Polski* to są kolejne etapy zwątpienia” (Świetlicki, Księżyk 2017: 532).

Tonik Świetlickiego jest oczywiście bezprzerzutniowy, albowiem jak notuje Kulawik: „wskutek wprowadzenia przerzutni do wiersza zorganizowanego w metr [zestrojowy — A.S.M] cierpi albo czytelność tekstu, albo jego metryczny kształt” (Kulawik 1997: 226). Tymczasem, jak starałem się wcześniej pokazywać, właśnie na czytelności wierszy Świetlickiego zależy, a przeciw: „gwałtowne zakłócanie zgodności podziału na wersy z podziałem składniowym” odbiera się zawsze „jako naruszenie pewnej harmonii wypowiedzi” (Pszczółowska 1975: 27).

Omówione tutaj wiersze z cyklu *Polska* pozwalają stwierdzić, że autor *Pieśni profana* pod pozorem pisania tzw. wierszem wolnym stosuje w istocie szeroki arsenał form i chwytów metrycznych bądź rytmicznych pozwalających oddawać na płaszczyźnie wersyfikacji istotne elementy semantyki tekstu lub uzupełniać to, co niesie warstwa leksykalna wraz z całościowym znakowym uposażeniem. Przemiany poetyki wiersza są przy tym skorelowane ze zmianami niesionymi przez następujące po sobie teksty, a które opisałem w innej pracy poświęconej omawianemu cyklowi poetyckiemu (zob. Mastalski 2026).

Rym i podobieństwa dźwiękowe

W przypadku omawianych wierszy nie sposób oczywiście traktować rymowania jako konstanty. Rymy są zawsze tylko i wyłącznie chwytem ekspresji momentalnej. W takiej właśnie funkcji powtórzenia rymowe pojawiają się w inicjującym cykl tekście, gdzie pomagają budować ekspresję zakończenia. Wspiera ją opisana już nagłosowa harmonia dźwiękowa wynikająca z zastosowania w *Polsce* oraz *Polsce 2* anafory, która powraca echem jako swoista reminiscencja w *Polsce 6*.

Sporadyczne, punktowe rymy znajdziemy też w *Polsce trzy*, ale — podobnie jak i inne elementy wierszowania — nie są one tu nieistotne dla budowania semantyki,

lecz działają poprzez zaprzeczenie typowej znakowej (i ekspresywnej) funkcji rymowania, łącząc nie istotne treściowo czy interpretacyjnie leksemy, ale właśnie te mało znaczące: („kombatantka i / ćwierćinwalidka”, „wykonany / zatytuowany”, „Olbrzyński / wszystkie” (Świetlicki, Biała 2018: 56–57). W wierszu o kolejnym numerze znaleźć możemy jedynie *quasi*-rymowe klauzulowe „myślałem” oraz wygłosowe powtórzenie „wrażnie”. W *Polsce 6* znowuż okazjonalne i oddzielone pozbawionymi spółbrzmień wersami: „sobie / skrobie” czy „zgiełku / dostępu” czy asonansowe: „stole / sobie”. Interesujące pary rymowe dają wersy wiersza *Polska dziesięć*, gdzie znajdziemy rymy łamane ograniczone w zasadzie do dalekich asonansowo-konsonansowych podobieństw: „Twarz ma / Grymasie” i „Jak u / języku”. Dwa utwory z ostatniego tomiku po rym sięgają rzadko — jak się zdaje dla podkreślenia wygłosów poszczególnych wersów i zarysowania siatki semantycznych asocjacji, tj. w „dwunastce”: „nicość” rymuje się z „miłość” oraz (zdecydowanie mniej wyraziście) z „nie zmieniło”, a w ostatnim wierszu raz tylko, skromnie: „dobrzy” oraz „obcy”. Na tym tle wyróżniają się bezrymowe zupełnie kompozycje: *Polska 5* oraz *Polska 9*. W tym ostatnim tekście brak spółbrzmień koresponduje oczywiście ze skrajną redukcją na innych poziomach wypowiedzi. W ramach spółbrzmień wewnątrzwersowych odnotować też nadto można zabiegi typu: „deklaracjach” i „deklamacjach” czy „przeciętą Wisłą” a „chłasiętą Odrą” (oba wyimki z *Polski dziesięć*) albo nieco bardziej rozbudowane brzmieniowe aluzje, jak w *Polsce 5*:

Obchody i odchody.

Podchody z pochodniami na dnie

(Świetlicki 2013: 22)

Najogólniej zatem przyjąć należy, że w poetyce wierszy Świetlickiego w ramach opisanego cyklu rymowanie i korzystanie z aluzji dźwiękowych nie stanowi jakiejś istotnej cechy, pozostając raczej czynnikiem okazjonalnego uwydatniania poetyckich znaczeń — a pozostawiam tu „na boku” instrumentację głoskową i temu podobne kwestie.

Podsumowanie

Jak starałem się pokazać, już w zamieszczonym w debiutanckim tomie wierszu *Polska* konstytuują się istotne dla całego cyklu elementy i zabiegi, a w kolejnych utworach obserwujemy przekształcenie tych technik kompozycyjnych. Świetlicki redukuje i jednocześnie modyfikuje użycie stosowanych uprzednio środków — między innymi kontrast segmentów tekstu (strof, strofoid lub wersów), dysharmonia i demetryzacja, przerzutnie oraz podział składniowy wersolinii — oraz wprowadza nowe, aby oddać zmieniające się intencje, jakie za tekstami się kryją. Pomimo pozorowanej prostoty wersyfikacyjnej wczesnych tekstów ich organizacja często odbiega od zdaniowości, w niektórych wierszach zaś tylko wybrane wersy odpowiadają strukturze zdaniowej, dając często wraz z innymi elementami wiersza — szczególnie w *Polsce 2* — wrażenie dysharmonii. Takie kształtowanie kompozycji prozodyjnej, oparte na przerzutniach i składniowym podziale wersu wprowadza celowy efekt niepewności korespondujący z postawą podmiotu i zarazem stanowiący istotny kontrapunkt dla segmentów opartych na prozodyjnym łańdzu. Przerzutnie pełnią u Świetlickiego funkcję zarówno ekspresyjną, jak

i semantyczną. Ich obecność lub brak kształtuje ton wypowiedzi, podkreśla kluczowe momenty i gesty podmiotu oraz umożliwia intertekstualny dialog między poszczególnymi utworami cyklu.

Analizowane wiersze operują kontrastem nie tylko na poziomie ponadwersowej organizacji, lecz i w relacjach między poszczególnymi linijkami, zestawiając krótkie, wyraziste (mocne, często niosące istotne dla wymowy tekstu frazy lub leksemy) wersy z długimi, konwersacyjnymi, ciężącymi nieraz ku prozie linijkami. Pomimo że utwory Świetlickiego formalnie zaliczane są do „wiersza wolnego”, twórca korzysta z bogatego arsenału środków metrycznych i rytmicznych — od sylabicznej regularności po wersy toniczne — korelując ów wynikły ze zmian rytmu i długości wersów efekt z „przesunięciami” w treści wierszy oraz zmieniającą się postawą podmiotu (podmiotów), która odzwierciedla historyczno-filozoficzne rozterki poety, jakie wspomniane są w rozmowie z Księżykiem. Autor nie tylko korzysta z „klasycznego” wiersza nienumerycznego (tzw. wolnego) w jego składniowej i askładniowej postaci czy — jak to na przykładzie wczesnych wierszy opisał Potkański (zob. 2000) — z nieizosylabcznego sylabizmu. Sięga też po rytmiczną sylabotoniczną i toniczną, a nawet (choć tylko okazjonalnie) po silnie kojarzony z regularnym tradycyjnym wierszowaniem rym.

Mimo pozornej prostoty czy swobody autor operuje precyzyjnie dobranymi zabiegami wersyfikacyjnymi, które współdziałają, tworząc wielowymiarową strukturę relacji i zależności, nadającą w sumie całemu cyklowi pewną istotną — choć niekoniecznie łatwą do odkrycia przy pobieżnej lekturze — spójność.

Bibliografia podmiotowa

- Świetlicki Marcin (1992), *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990*, Fundacja bruLionu, Warszawa–Kraków.
- Świetlicki Marcin (1995), *Zimne kraje 2*, AW Zebra, Kraków
- Świetlicki Marcin (1997), *Zimne kraje 3*, Biuro Literackie, Legnica
- Świetlicki Marcin (2002), *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990, 1992*, wyd. II, Lampa i Iskra Boża, Warszawa.
- Świetlicki Marcin (2006), *Muzyka środka*, a5, Kraków.
- Świetlicki Marcin (2011), *Wiersze*, EMG, Kraków.
- Świetlicki Marcin (2013), *Jeden*, EMG, Kraków.
- Świetlicki Marcin (2015a), *Delta Dietla*, EMG, Kraków

- Świetlicki Marcin (2015b), *100 wierszy o wódce i papierosach*, przeł. I. Bielów, Argo-Risk, Moskwa.
- Świetlicki Marcin (2016), *Drobna zmiana*, a5, Kraków.
- Świetlicki Marcin, Biała Alicja (2018), *Polska (wiązanka pieśni patriotycznych)*, Wolno, Lusowo.
- Świetlicki Marcin (2019), *Ale o co chodzi?*, Wolno, Lusowo.
- Świetlicki Marcin (2023), *Sierotka (wiersze 2019–2022)*, Wolno, Lusowo.

Bibliografia przedmiotowa

- Dobrzyńska Teresa, Kopczyńska Zdzisława (2007), *Tonizm* [w:] *Wersyfikacja polska*, red. M. Ryszkiewicz, M. Woźniakiewicz-Dziadosz, t. 1, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Eco Umberto (2008), *Nadinterpretowanie tekstów* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Klera Wiktoria (2017), *Namolna refreniczność. Twórczość Marcina Świetlickiego*, Pasaże, Kraków.
- Kopczyńska Zdzisława (1981), *O wersyfikacji „Walca” Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” z. 4.
- Kulawik Adam (1995), *Teoria wiersza*, wyd. II, Antykwa, Kraków.
- Kulawik Adam (1997), *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Antykwa, Kraków.
- Kulawik Adam (1998), *Grochowiak nad Jabokiem*, „Roczniki Humanistyczne” t. 46, nr 1.
- Kulawik Adam (2003), *Ars versificandi Teodora Bujnickiego* [w:] *Poezja i poeci w Wilnie lat 1920–1940*, red. T. Bujnicki, K. Biedrzycki, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Łopatkówna Barbara (1956), *Czternastozgłoskowiec* [w:] *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, t. III: *Sylabizm*, red. Z. Kopczyńska i M.R. Mayenowa, Ossolineum, Wrocław.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester (2013), *Konceptualizacja w procesie interpretacji wersologicznej (na przykładzie „Majowych wojen” Marcina Świetlickiego)*, „Tematy i Konteksty” nr 3(8).
- Mastalski Arkadiusz Sylwester (2017), *Proza. Przyczynek do ars versificandi Marcina Świetlickiego*, „Wielogłos” nr 2.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester (2024), *Strofoida (i stroficzność). O pragmatycznym stosowaniu pojęć w badaniu wiersza*, „AUPC. Studia Poetica” nr 12.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester (2026), *Polska: (re)konstruowanie cyklu poetyckiego Marcina Świetlickiego* [w druku].
- Pietras Wojciech, Mastalski Arkadiusz Sylwester (2024), *Wokół (teorii) wiersza*, „AUPC. Studia Poetica” nr 12.
- Potkański Jan (2000), *Wiersz Szymborskiej*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Potkański Jan (2004), *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Pranke Michał (2018), *Świetlicki. Reinterpretacje*, Koło Lektury Filologiczno-Filozoficznej UMK, Toruń.
- Próchniak Paweł (2008), *Wiersze na wietrze (szkic, notatki)*, Pasaże, Kraków.
- Próchniak Wiola (2012), *Klucz do wierszy. Poezja w nauczaniu języka polskiego jako obcego*, Wydawnictwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.

- Pszczołowska Lucylla (1963), *Z zagadnień składni w utworze wierszowanym*, „Pamiętnik Literacki” z. 2.
- Pszczołowska Lucylla (1975), *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej*, „Teksty” nr 1.
- Pszczołowska Lucylla (1997), *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Funna, Wrocław.
- Sadowski Witold (2004), *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Sadowski Witold (2005), *Wers jako cytat wersu we współczesnej poezji religijnej*, „Zeszyty Naukowe KUL” nr 4.
- Sadowski Witold (2015), *Żart wersyfikacyjny w poezji Wisławy Szymborskiej* [w:] *Niepojęty przypadek: O poezji Wisławy Szymborskiej*, red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski, Pasaże, Kraków.
- Sadowski Witold (2022), *A Brief History of O!*, „Poetics Today” nr 43.
- Sawicki Stefan (1981), *Przerzutnia u Mickiewicza* [w:] S. Sawicki, *Poetyka — interpretacja — sacrum*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Siatkowski Zbigniew (1958), *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” z. 3.
- Sioma Radosław (2024), *Kiedy wiersz jest prozą (i na odwrót)? O (prozo)wierszu Zbigniewa Herberta „Rovigo”*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” nr 24.
- Szturc Włodzimierz (2015), *Wersologika Juliana Tuwima* [w:] W. Szturc, *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Śniecikowska Beata (2014), *Poezja uważności — Czesław Miłosz i haiku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 57, z. 1.
- Świetlicki Marcin, Rafał Księżyk (2017), *Nieprzysiadalność. Autobiografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Tryksza Anna (2019), *Wierszowe filtry poetyckiej tożsamości „rozproszonej”. Dariusz Suska i Marcin Sendek*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Trzynadłowski Jan (1987), *Ewolucja liryki* [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 1, red. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław.
-