

Karol Knapiński

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Wrocławski

e-mail: 308564@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0002-2959-9411

Użycie kursywy w poezji Klary Nowakowskiej

Skoro utrwalono je [dzieło literackie – dop. K.K.] zrazu w rękopisie, a potem w druku i odkąd przeważnie bywa odczytywane, zmieniła się o tyle jego czysta językowa brzmieniowość, że druk (wydrukowany tekst) nie należy do elementów samego dzieła sztuki literackiej [...], lecz tworzy wyłącznie jego fizyczny fundament¹.

Tak o dziele literackim pisał Roman Ingarden – filozof, który wywarł niebagatelny wpływ na poglądy późniejszych teoretyków literatury. Jednak powyższe ortodoksyjne twierdzenie wydaje się nie do utrzymania w świetle przemian, jakie zaszły w refleksji nad literaturą od czasu pierwodruku jego książki w 1937. Rozwój przemysłu wydawniczego, przenoszenie tekstów w przestrzeń wirtualną, poststrukturalne przejście od kategorii *dzieła* do *tekstu* spowodowały coraz większe zainteresowanie badaczy literatury (a szczególnie poezji) właśnie teorią zapisu. Znamienny wydaje się tu chociażby sam tytuł pracy Witolda Sadowskiego *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, w której autor zapis graficzny przedstawia jako jeden z porządków delimitacyjnych tekstu².

¹ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 21.

² W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

Ujęcie utworu literackiego na sposób procesualny, mające swoje źródło w teoriach Rolanda Barthes'a³, według którego czytelnik podczas lektury nadaje sens poszczególnym elementom tekstu, doprowadziło do ujmowania zapisu utworu jak muzycznej partytury domagającej się od czytelnika „wykonania”, czyli prześledzenia czynności twórczych autora, ale i nadania indywidualnego sensu każdemu z elementów zapisu⁴. Analizie zatem zostaje poddana nie tylko sama leksyka, składnia tekstu, jego brzmieniowość, ale także graficzne ukształtowanie wersów: typografia, stosowane wyróżnienia, interpunkcja etc. Jak już zapowiedziałem w tytule, w dalszej części pracy będzie mnie interesować właśnie specyficzne użycie wyróżnienia typograficznego w postaci kursywy w tekście poetyckim.

Kursywa

Pismo pochyłe, zwane kursywą (w zachodniej Europie i Ameryce także – italią, co wskazuje na jej włoskie pochodzenie) to „odmiana pisma, którego pionowe elementy znaków są pochylone, najczęściej w prawo”⁵. Wywodzi się ona z tradycji „szybkiego” pisma odręcznego (łac. *cursiva* oznacza ‘pismo pospieszne’), chociaż już w XVI wieku została wprowadzona do druku. Adam Wolański w swoim podręczniku *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik* zaleca stosowanie jej m.in. przy zapisywaniu tytułów książek, zaznaczaniu wyrażen z języka obcego, objaśnianych/definiowanych terminów, cytatów i przytoczeń wypowiedzi ustnych⁶. *Encyklopedia wiedzy o książce* podaje jej zastosowania szerzej: „kursywy używa się do wyróżnień z tekstu zwykłego poszczególnych wyrazów lub całych zdań; niekiedy składa się nią przedmowy, krótkie wstępy, motta, dedykacje itp.”⁷. Natomiast czeska badaczka

³ Por. A. Burzyńska, *Poststrukturalizm w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006).

⁴ Zob. A. Martuszczyńska, *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5. Z najnowszych prac warto tu również przywołać książkę Joanny Orskiej, która (skupiając się wprawdzie na wierszu konstruktywistycznym, ale można też rozpatrywać jej teorię w szerszym kontekście) proponuje używanie retoryki jako systemu twórczych dyspozycji tekstu powiązanych z jego wykonaniem: „Każdy tekst poetycki w takim ujęciu byłby «notacją» – na podobieństwo zapisu nutowego w muzyce – jego «wykonanie» polegałoby zaś na «mimetycznym» powtórzeniu czynności twórczych autora” [J. Orska, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019, s. 50].

⁵ J. Mrowczyk, *Niewielki słownik typograficzny*, Gdańsk 2008, s. 93.

⁶ A także liczne jej zastosowania w naukach ścisłych i przyrodniczych [zob. A. Wolański, *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik*, Warszawa 2008, s. 37–39].

⁷ *Encyklopedia wiedzy o książce* (1971), red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski, Wrocław 1971, s. 1846–1850.

Dana Šlancarová przedstawia kilka dodatkowych zastosowań kursywy w beletrystyce – zapisywane są nią niektóre nazwy własne, przytaczane listy, cytaty wewnątrztekstowe, niekiedy monologi wewnętrzne, niektóre wykrzyknienia⁸. Zatem jeśli chcieć skrótowo i ogólnie przedstawić zastosowania kursywy, można przywołać cytat ze słynnego podręcznika *Words Into Type*:

Italics are used to distinguish letters, words, or phrases from the rest of the sentence so that the writer's thought or the meaning and use of the italicized words will be quickly understood⁹.

Użycie pisma pochylego zatem sugeruje odmiennność danego fragmentu od reszty toku wypowiedzi. Może to być odmiennność wewnętrzna – „obiektywna” – zmiana języka, zmiana osoby wypowiadającej słowa, zmiana de-sygnatu (jest różnica w pisaniu o grze w klasy i o *Grze w klasy*), ale także może to być odmiennność nadana danemu wyrażeniu przez autora, przez co zaczynamy je traktować właśnie w odmienny sposób, mimo że możemy nie widzieć „obiektywnych” przesłanek do wyróżnienia. Czytelnik w ten sposób staje przed wysiłkiem nadania sensu i musi podjąć grę interpretacyjną z zapisem.

O kursywie u Klary Nowakowskiej

Miniatury Klary Nowakowskiej są dobrym materiałem, aby obserwować operowanie kursywą w tekstach poetyckich z co najmniej dwóch powodów – ich rozmiar (to krótkie, często kilkuwersowe utwory) motywuje zwrócenie uwagi czytelnika na każdy szczegół zapisu, a sama poetka dość konsekwentnie używa tego wyróżnienia w swojej twórczości. Pismo pochyle zwracało zresztą uwagę zarówno krytyków¹⁰, jak i czytelników¹¹ stykających się z wier-

⁸ D. Šlancarová, *On the use of italics in English and Czech*, „Brno Studies in English” 1999, vol. 25, s. 59–73.

⁹ „Kursywą wyróżnia się z całości tekstu litery, wyrazy lub zdania, tak aby myśl pisarza lub znaczenie i użycie wyróżnionego słowa były szybko zrozumiałe” [D. Christienko, *The conventional cases of italics use in typewritten texts*, w: *Kroki w naukę. Tiezi dopowidej drugich studenckich citani*, red. N.G. Wisznija, L.L. Korol, N.A. Krisztal, Poltava 2009, s. 126, przekład mój – K.K.; także w pozostałych przytoczeniach prac zagranicznych, gdzie nie podano nazwiska tłumacza].

¹⁰ Zob. J. Gutorow, „Pozwolić narodzić się zupełnie innej historii”, w: J. Gutorow, *Księga zakładek*, Wrocław 2011; G. Hetman, *Dziewczyna z ostrym profilem*, w: *Rozkład jazdy. Dwadzieścia lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku*, red. J. Bierut, W. Browarny, G. Czekański, Wrocław 2012.

¹¹ Zob. komentarze pod publikowanym w internecie wierszem [K. Nowakowska, *Zima w rynku*, <http://fundacja-karpowicz.org/klara-nowakowska-zima-w-rynku>, dostęp 10.09.2020].

szami Nowakowskiej, jednak często jego użycie było zbywane pochopnymi, ogólnikowymi tezami, jak u Grzegorza Hetmana:

Abstrahuję w tym szkicu od „znaków szczególnych” zapisu i ich roli w wierszach Nowakowskiej, tj. przede wszystkim dużej liczby dwukropków i średników oraz częstego wplatania w tok wiersza zapisywanych kursywą wtrąceń w nawiasach; wtrącenia te niekiedy pełnią funkcję metakomentarza albo autointerpretacji, rzadziej dygresji, niekiedy też dopełnienia myśli, obrazu, często natomiast – dodatkowego zakończenia, podwojonej puenty¹².

lub metaforycznymi, obrazowymi, ale mało mówiącymi peryfrazami, jak u Jacka Gutorowa:

To echo [...] rozbrzmiewa w całej książce. Czasem przybiera formę repetycji, czasem formę odległego powtórzenia [...], a czasem formę kursywy, obsesyjnie przez Nowakowską stosowanej i nabierającej u niej osobnego statusu, jak zasiedziały emigrant, któremu jednak daleko do zadowolenia¹³.

Autorzy skupiali się raczej na charakterze i obrazowości wierszy poetki, ich skrótowości, nie na typograficznym „chwycie” (zresztą sama Nowakowska przyznała, że często w zapisie kieruje się w dużej mierze intuicją – por. K. Nowakowska, *Zima w rynku*). Tym bardziej warto przyjrzeć się bliżej użyciu kursywy w tych wierszach, ze szczególnym uwzględnieniem osobliwej formy, jaką wypracowała poetka w swojej twórczości.

Użycia kursywy – przygodność/finalność

Analizując wiersze Klary Nowakowskiej pod względem użycia kursywy, łatwo można zauważyć dwa rozłączne przypadki jej występowania. Pierwszy typ roboczo zostanie przeze mnie nazwany „przygodnym”, drugi (dodajmy od razu – wyrazistszy czy wręcz właściwy) „finalnym”. W ogólnym zarysie jest to bardzo powierzchowne rozróżnienie, biorące za kryterium umiejscowienie słów zapisanych kursywą w tekście (oraz ich specyficzny zapis), jednak okaże się, że te dwa typy spełniają różne funkcje i ostatecznie inaczej wpływają na kształt wiersza.

O tej dyskusji wspominał również w swoim artykule Karol Maliszewski [K. Maliszewski, *Wobec nadmiaru. Pomiędzy odczuciem, a analizą tekstu*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2017, nr 2].

¹² G. Hetman, *Dziewczyzna z ostrym profilem*, s. 440.

¹³ J. Gutorow, „Pozwolić narodzić się zupełnie innej historii”, s. 288.

Typ „finalny” (łatwiejszy do opisania i częściej występujący) to słowa lub zdania zapisane kursywą, pojawiające się na końcu utworu, dodatkowo zapisywane w nawiasie i wyróżniane umieszczeniem w kolejnej strofie:

FENG SHUI

W nowym mieszkaniu zasypiam z głową otwartą na Wschód.

Przyjdź, chińska nauko, w lakierowanych okładkach Zachodu;
wiem, że przyjmuję teraz pozycję najlepszą z możliwych

*(jestem wdzięczna i nie chcę dziękować)*¹⁴

LATO

Już nie węgiel: rowery
znikają z piwnicy;

wszyscy wiedzą wszystko,
a nikt – nie wie nic

*(donos na ścianie sinieje
jak grzyb)*¹⁵

SEN

Do snu jak do portu:

we śnie świat się składa
z determinacją w logiczną całość,
a wszelka wcześniejsza wątpliwość
ulega zewnętrznemu złudzeniu

*(jak wszystko:
inne po przebudzeniu)*¹⁶

Szerzej o tym typie użycia kursywy będę pisał w dalszej części artykułu. Można tu wskazać na wyraźną osobność wyróżnianych fragmentów, jakby manifestowaną wariantywność, opcjonalność, przez co wydają się być oderwane od całości wiersza, ale jednocześnie stanowią jego niezbywalną część.

¹⁴ K. Nowakowska, *Niska rozdzielczość*, Wrocław 2013, s. 18. Kolejne cytaty z tego zbioru oznaczane są skrótem NR.

¹⁵ K. Nowakowska, *Ulica Słowiańska*, Wrocław 2012, s. 34. Kolejne cytaty z tego zbioru oznaczane są skrótem US.

¹⁶ K. Nowakowska, *Składnia*, Wrocław 2004, s. 45. Kolejne cytaty z tego zbioru oznaczane są skrótem S.

Typ „przygodny” reprezentują wszystkie pozostałe użycia kursywy – zatem zapisane nią słowa lub zdania, które występują w toku wiersza (na początku lub w środku, bardzo rzadko na końcu) i nie towarzyszy im wyróżnienie przez umieszczenie w nawiasie albo w innej strofie:

SKŁADNIA

Teraz obraz się zmienia; *przebudzona*
we śnie; oprócz wybranego
 wszystkie zmysły w odwodzie:

z okna autobusu dwóch pielęgniarzy
 palących w karetce
 na czerwonym świetle, oddzielonych
 obcym ciałem

widziałam.

[S, s. 7]

BIAŁA PLAMA

Historia to święta prawda.
Teraźniejszość wymaga wyrzeczeń.
Przyszłość jest drogą ku światłości.

Ramiona rozrzucone zbyt szeroko
 nic nie obejmują, nie sięgają
 niczego.

[US, s. 10]

Są to zazwyczaj krótkie zdania (lub ich zgrupowania, jak w wierszu *Biała plama*), a nawet pojedyncze słowa, często funkcjonujące jako cytaty lub przytoczenia cudzych wypowiedzi (zob. niżej wiersz *Pasaż*). Zazwyczaj odróżniają się od reszty wiersza budową gramatyczną (w wierszu *Biała plama* trzy osobne zdania pojedyncze zapisane kursywą zajmują tyle samo wersów, co jedno rozbudowane zdanie antykwą, w wierszu *Kanał miejski* tylko fragment zapisany pismem pochyłym gromadzi czasowniki w drugiej osobie i rzeczowniki w wołacz, niespotykane właściwie w reszcie tomu), leksyką (wulgaryzm w wierszu *Kanał miejski*) i niejednokrotnie „bezpośredniością”, czy nawet żartobliwą autentycznością tych fraz (jak w wierszu *Jesienny smuteczek* fragment: „*tak sobie będę leżała / la la, la la la*”). Stąd wszystkie „przygodne” zapiski kursywą czytelnik zaczyna odczytywać jako przywołania wypowiedzi cudzych (w *Jesiennym smuteczku* ma się wrażenie, że podmiot wiersza cytuje autorkę, co wydaje się niecodzienne ze zdroworozsądkowego punktu widzenia).

W niniejszym artykule skupiam się na „finalnym” wykorzystaniu kursywy, jak już wspominałem – konsekwentniej stosowanym przez Klarę Nowakowską, pozwalającym sformułować pewne wnioski. Wobec tego odnośnie „przygodnej” kursywy można jeszcze dodać, że pojawia się ona również niekiedy na końcu wiersza w miejscu puenty (*Kanał miejski*) oraz funkcjonuje czasem w jednym wierszu obok kursywy „finalnej” (*Pasaż*).

KANAŁ MIEJSKI

Czerwiec daje, jak może. Psy
ślinią się na widok opiętej fryzjerki
z siatką pełną podrobów.

Czeskie piwo chłodzi się
w tataraku, koc nie do końca
oddziela od korzeni.

*Witaj sąsiedzie, już się na ciebie nie gniewam!
Płyń dalej piękną rzeką, wioślarzu!
Jaskółko, napierdalaj!*

[US, s. 35]

PASAŻ

Kłocą się, kto ma zagrać na klawiaturze
wrysowanej węglem na parapecie.

Litości!, skrzeczy chłopiec z rozciętą wargą,
zasłaniając się ręką i śmiejąc;

*(bo nie ma żadnej litości
i żadnej różnicy)*

[US, s. 14]

Kursywa finalna

Przypomnijmy raz jeszcze słowa krytyków, którzy określali fragmenty zapisywane kursywą u Klary Nowakowskiej jako „wtrącenia”, „dodatkowe zakończenia”, „podwojone puenty”¹⁷ czy jako coś o „osobnym statusie”, metaforyczny „zasiedziały emigrant”¹⁸. Przywołać można jeszcze słowa Karola Maliszewskiego: „Dopisek kursywą za każdym razem na nowo otwiera

¹⁷ G. Hetman, *Dziewczyna z ostrym profilem*, s. 440.

¹⁸ J. Gutorow, „Pozwolić narodzić się zupełnie innej historii”, s. 288.

zamknięty – wydawało się – wiersz”¹⁹. W każdym z tych komentarzy wybrzmiewa przekonanie o odmienności fragmentu pisanego italikami od reszty wiersza. Wskazuje to, że wyróżnienie typograficzne jest najwyraźniej tylko podkreśleniem odmienności językowej zawartej *implicite* w tych fragmentach. Spróbuję przedstawić, na jakich poziomach można zauważyć tę „odmienność”.

Kursywa a składnia

Przyjrzyjmy się dwóm wierszom z ostatniego tomu Klary Nowakowskiej – nominowanej do Wrocławskiej Nagrody Silesius *Niskiej Rozdzielczości*:

PRÓBA WODY

Wzrok odwraca do środka, skraca perspektywę.
Sens, który się narzuca, nie jest całą prawdą:
tysiąc razy powtarza i wciąż chce uwierzyć
(zapada się w siebie i wyznaje kłamstwo)

[NR, s. 5]

IMPAS

Tyle się zmienia i tylko na drobne. Nowe widoki –
jedna perspektywa. Znowu wszystkie drogi
prowadzą do kłębka
(owijają w bawełnę i połyka język)

[NR, s. 23]

Widać w tych wierszach dwie zasadnicze tendencje w budowaniu „odmienności” (co można utożsamiać z niezależnością składniową) zapisków kursywą. W *Próbie wody* jest to tendencja do paralelności składniowej – łatwo zauważyć, że w tym wierszu wszystkie wersy zostały zbudowane jednakowo: to zdania dwukrotnie złożone, przy czym wersy pierwszy, trzeci i czwarty są do tego złożone współrzędnie. Wszystkie czasowniki mają tę samą formę (trzecia osoba liczby pojedynczej czasu teraźniejszego), przy czym – znów – wersy pierwszy, trzeci i czwarty posiadają podmiot konotowany – niedookreślony z punktu widzenia interpretacji. Widoczna spójność składniowa całego tekstu – paralelne konstrukcje, brak gramatycznego podmiotu (lub pojawiający się raz bardzo abstrakcyjny podmiot – *sens*) sprawiają wrażenie tautologizowania, wobec czego wydaje się, że ostatni wers jest zbędny,

¹⁹ K. Maliszewski, *Wobec nadmiaru. Pomiędzy odczuciem, a analizą tekstu*, s. 233.

ponieważ jedynie powtarza utrwalony we wcześniejszych liniżkach wzorzec składniowy. Innymi słowy – jest kolejną wersją tej samej struktury składniowej, stąd jego niezależność; z punktu widzenia składni nie jest istotne, czy ten wers jest, czy go nie ma, żaden predykat wcześniejszy nie domaga się go jako argumentu.

W wierszu *Impas* widać odmienną tendencję – do rozłączności składniowej. Pierwsza strofa jest dość spójną, choć ogólną wypowiedzią. Nie ma tu wyraźnych powiązań składniowych między zdaniem, jednak charakterystyczne jest operowanie liczbą mnogą i – ogólnie rzecz ujmując – mówienie o mnogości („tyle się zmienia”, „drobne”, „nowe widoki”, „wszystkie drogi”). Natomiast finał zapisany kursywą nagle przynosi jakąś – znów – nieokreśloną pojedynczą trzecią osobę. Niezależność składniowa jest tu jeszcze wyraźniej zaznaczona, ponieważ fragment zapisany kursywą zupełnie odbiega od reszty wypowiedzi poetyckiej i nie jest w żaden sposób wprowadzany – ponownie wszystkie wcześniejsze konstrukcje są pełne, nie wymagają dodatkowych argumentów. Dopisek kursywą nie jest niezbędny, a wręcz wygląda, jakby był fragmentem wziętym z innego tekstu – nieuzasadnionym składniowo, stąd jego „odrębność”.

Można zatem powiedzieć, że dopiski kursywą finalną u Klary Nowakowskiej są modelowane składniowo w taki sposób, żeby jak najmocniej uniezależnić je od reszty wypowiedzi poetyckiej. Dzieje się to nie tylko przez domknięcie składniowe wcześniejszej części wypowiedzi (wypełnienie wszystkich konotowanych argumentów), ale też przez tendencję do paralelności członów składniowych, aby sprawić wrażenie wyczerpania wzorca składniowego, jego nadpisania, lub przez całkowitą rozłączność składniową, wywołującą efekt oderwania, niedopasowania. Oczywiście, można znajdować przykłady pośrednie, łączące te dwie tendencje lub wykorzystujące je nie w tak wyrazisty sposób jak np. w wierszu *Obroty*, gdzie składnia powtarza myśl i formę gramatyczną z drugiej strofy, a jednocześnie wprowadza *novum* w postaci zdania podrzędnego:

OBROTY

Rtęć pod powiekami; ciało rozedrgane,
zacerpnięte z wód: tak śnią ofiary
dziwnej zdrady;

sen jest ciemny jak syrop z tojadu,
głowa zamienia się w kamień:
jest zakłęta

(budzi się,
żeby znów się zapadać)

[S, s. 35]

W niektórych przypadkach w ogóle nie można porównywać składni wyrażeń w kursywie finalnej z resztą wiersza, gdyż dopisane wyrazy nie tworzą żadnych związków składniowych (w szczególności, gdy jest to tylko jeden wyraz):

NIEDUŻY

Szum się oddala, pozostaje
w domyśle; ulica Marszałkowska
jak twarz Greta Garbo z czasów,
gdy kino było nieme i tak pełne
wyrazu:

na skrzyżowaniu, nad kopcącym zniczem
pochyła się nieduży tłum

(*tłumik*)

[S, s. 12]

Kursywa a leksyka

Drugim poziomem, na którym można rozpatrywać „odmienność” fragmentów zapisanych kursywą finalną, stanowi leksyka. Nie jest to tak wyrazista odmienność, jak w niektórych przypadkach zapisywanych kursywą przygodną, bo też najwyraźniej nie jest tu celem sprawienie wrażenia wypowiedzi cudzej. Raczej są to delikatne gry wewnątrztekstowe, w których znów widać tendencje do paralelizowania lub odróżnienia, przy czym bierzemy tu pod uwagę aspekt słowotwórczy lub brzmieniowy. Pod względem semantycznym bowiem zazwyczaj będzie to działanie „na opak” – słowa pokrewne słowotwórczo lub brzmieniowo będą niespodziewanie zmieniały znaczenie, a te niepokrewne zewnętrznie będą w gruncie rzeczy powtarzać treść wcześniejszą.

O wiele wyrazistsza jest tu tendencja paralelizująca. Dobry przykład stanowi przed chwilą przytaczany wiersz *Nieduży*, gdzie w finale pojawia się tylko słowo „*tłumik*”, wyraźnie kierujące do przywoływanego wcześniej „niedużego tłumy”, a jednocześnie wręcz humorystycznie nawiązujące do tłumienia i pojawiającego się w pierwszej zwrotce kina niemego. Podobne zabawy słowne pojawiają się wielokrotnie:

JESIENNY SMUTEK

[...]

Pukają, ale nie chcę tu teraz

żadnych świadków ani cyganerii.

*(sama za siebie poświadczę
i się ocyganię)*

[US, s. 43]

BEETHOVEN W BIELIŹNIARCE

Tych majtek z czerwonej koronki
nie miała okazji założyć od ponad pół roku:
poznaje po molowych dziurkach

(moll – to ta smutna tonacja)

[US, s. 23]

Wyraźnie w tych fragmentach widać nawiązywanie bezpośrednie do materiału leksykalnego wcześniejszych ustępów wiersza, ale w finale zapisanym kursywą następuje zmiana znaczenia, przez odwołanie się do homonimii albo podobieństwa brzmieniowego. Czasem nie występuje takie odwrócenie znaczenia, tylko dopowiedzenie lub komentarz, jak w przytaczanym już wierszu *Pasaż* („*Litości!*, skrzeczy chłopiec z rozciętą wargą / [...] *(bo nie ma żadnej litości / i żadnej różnicy)*”).

Można też zauważyć odmienną tendencję – w puencie pojawiają się wyrazy odbiegające od reszty materiału leksykalnego w wierszu swoją konkretnością (np. w wierszu *Cyrkulacja* dopiero w finale pojawiają się określenia wyraźnie geograficzne: „interior”, „brzeg”, zob. poniżej) lub abstrakcyjnością (*Liść*, zob. poniżej), ale w gruncie rzeczy powtarzają one treści z wcześniejszych wersów lub je dopełniają:

CYRKULACJA

Nawet gdy zamiera, utrzymuje kurs:
zbiera widoki, izoluje jaźń, stale pielęgnuje
paraliż języka. Chce widzieć siebie zawsze
u początku drogi

(przesypia interior, budzi się na brzegu)

[NR, s. 15]

LIŚĆ

Kamie

Darowany liść z drzewa Bodhi,
zaginiony między kartkami innej książki,
nie może być garstką piór, sypiących się z tego tomu

(a tak właśnie się odnajduje, tak jest)

[NR, s. 19]

Nie jest to tak wyrazista tendencja, jak paralelizująca, a tym bardziej jak wspomniane preferencje w operowaniu składnią, ale z pewnością warta zaważenia.

W aspekcie leksykalnym warto jeszcze wspomnieć o wewnętrznej budowie finalnych fragmentów zapisywanych kursywą, wykorzystujących słowa z jednej rodziny. Mogą tu być przykładem przywoływane już wiersze *Feng shui* – „(jestem wdzięczna i nie chcę dziękować)”, *Pasaż* – „(bo nie ma żadnej litości / i żadnej różnicy)” czy *Zima w rynku*:

ZIMA W RYNKU

Zaspy narosły. Kluczy do miasta
dzisiaj zapomina. Gdzieś na ulicy
znajduje się,

jakby jej nie było. Tutaj
się zachwieje, tam oprze o słupek

(ani się zawinąć, ani się narzucić)

[US, s. 45]

Budowanie odmienności zapisków kursywą na poziomie leksykalnym nie jest tak wyraziste, jak na poziomie składni; również nie we wszystkich wierszach, gdzie użyta jest kursywa finalna, można dostrzec jedną z przedstawianych tendencji, jednak są one, przy spojrzeniu ogólnym na twórczość Klary Nowakowskiej, na tyle wyraźne, że na pewno warte odnotowania.

Kursywa a rytm

W ostatnim przytaczanym wierszu (*Zima w rynku*) w finalnym wersie, obok paralelizmu składniowego i leksykalnego dwóch jego członów, można jeszcze zauważyć wyraźne jego zrytmizowanie – pojawia się tu sześciostopowiec trocheiczny. Zwłaszcza w późniejszych wierszach poetki (z *Ulicy Słowiańskiej* i *Niskiej rozdzielczości*) niejednokrotnie finalne wersy zapisywane kursywą wyróżniają się z całości wiersza wyrazistym rytmem. Bardzo często pojawiają się tu układy trocheiczne – *Zen sen* [NR, s. 26], *Metamorfoza* [US, s. 37] i przywoływana już *Zima w rynku*, amfibrachiczno-trocheiczne – *Próba wody*, *Impas*, *Cyrkulacja* lub trocheiczno-amfibrachiczne – *Feng shui*. Stopowe organizowanie rytmu nie jest jednak wyróżnikiem kursywy finalnej we wcześniejszych tomikach (*Zrostach* i *Składni*), chociaż i tam można znaleźć wiersze zapowiadające takie zabiegi – w *Bieli puenta* jest złożona

z luźno ułożonych amfibrachów i trochei, natomiast w wierszu *Kraków, początek listopada* im bliżej finału, tym gęściej i regularniej rozkładane są sylaby akcentowane i nieakcentowane, aż do ostatniego trzystopowca trocheicznego:

BIEL

[...]

Leżąc w wypalonej trawie
z głową na rozgrzanej płycie lotniska:
swoje wyciągnięte ręce,
startującą awionetkę
i pierwsze gwiazdy widzę
w tym samym świetle i na jednym planie

*(zamykam oczy, by wyraźniej poczuć
jak to, co na zewnątrz, we mnie się obraca)*

[S, s. 47]

KRAKÓW, POZĄTEK LISTOPADA

Śliski wieczór; przechodnie dyndający
w powietrzu, uczepleni obręczy ulic.

Miasto okazuje się aniołem
z przegniłym kręgosłupem, zesłanym za starość.

Składają się i rozkładają skrzydła
przeciwbieżnych kwartałów i dzielnic,

bezwładne ciała rozbijają
o narożniki kamienic

*(Wisła jest pełna po brzegi
kolorowych czapek)*²⁰

Rozważając sprawę rytmiki warto zauważyć jeszcze jeden sposób, w jaki zdania zapisane kursywą finalną organizują tekst poetycki. Bardzo wyraźnie jest on zauważalny w wierszach *Próba wody*, *Feng shui*, także do pewnego stopnia w *Zimie w mieście*. Jak słusznie zauważa Witold Sadowski, poczucie rytmu (szczególnie w wierszu wolnym) w dużej mierze jest uwarunkowane subiektywnym odczuciem, pewnym przyzwyczajeniem odbiorcy²¹. Czytelnik intuicyjnie poszukuje regularności w wierszu. Zauważmy, że dwa

²⁰ K. Nowakowska, *Zrosty*, Łódź 1999, s. 28.

²¹ Zob. W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, s. 155–161.

pierwsze przywołane przeze mnie utwory, jeśli by pominąć dopisek kursywą, niewątpliwie tworzą logiczną i zamkniętą całość. Jednak dopiero dopisany ostatni parzysty wers, pozwalający pogrupować linijki parami na odpowiadające sobie rytmiczne całości, sprawia, że postrzegamy wiersz jako domkniętą brzmieniowo całość. W wierszu *Zima w mieście* czytelnik również może dostrzec ujawniającą się w finale regularność. Cały wiersz jest zdecydowanie niemetryczny, jednak przy odczytaniu puenty okazuje się, że jej rytm trocheiczny niemal dokładnie odpowiada rytmowi poprzedniej całości składniowej (choć jest ona rozdzielona na dwa wersy): „Tutaj / się zachwieje, tam oprze o słupek // (ani się zawinąć, ani się narzucić)”. W świetle tych spostrzeżeń można dojść do wniosku, że i w zakresie rytmiki, tak jak w przypadku leksyki, finał zapisany kursywą nie tylko sam w sobie jest inaczej zorganizowany w stosunku do reszty tekstu, ale i odkrywa regularność budowy całego wiersza, a także rytmikę poprzedzających części (jak leksyka finału wydobywała lub dookreślała znaczenia wcześniejszych fragmentów).

Funkcje kursywy finalnej

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, dopiski kursywą finalną w wierszach Klary Nowakowskiej są często organizowane w taki sposób, aby podkreślić ich niezależność od reszty toku wiersza. Widoczne są tu dwie tendencje: do paralelizacji i do odmienności. Paralelizacja składni polegałaby na nadużyciu jednego wzorca składniowego i wywołaniu wrażenia jego zużycia, paralelizacja leksyki oznaczałaby użycie słów pokrewnych do już wykorzystanych (pod względem budowy słowotwórczej lub brzmienia), aby jednak uwydatnić ich inne znaczenie, w zakresie rytmiki oznaczałoby to takie zorganizowanie puenty, aby ujawnić postępującą w toku wiersza coraz silniejszą jego rytmizację lub odkryć regularność (zazwyczaj utożsamianą z parzystością) budowy.

Z drugiej strony, widać tendencję do odmienności (czasem radykalnej) puenty – w składni ujawnia się ona przez użycie nowych schematów składniowych lub wręcz form gramatycznych zupełnie nieprzystających do wcześniejszych, w zakresie leksyki zazwyczaj jest to użycie wyrazów specjalistycznych/konkretnych w opozycji do pojawiających się wcześniej abstrakcyjnych lub ogólnych, bądź na odwrót – abstrakcyjnych w stosunku do konkretnych, odmiennosc rytmiczna zaś objawia się często w silnym zrytmizowaniu finału (niejednokrotnie z użyciem układów stopowych) w stosunku do nieregularnej wcześniejszej części wiersza.

Można zatem wysnuć wniosek, że kursywa pojawiająca się na końcu wiersza u Nowakowskiej nie jest czczym i przypadkowym wyróżnieniem, ale raczej podkreśleniem odmienności zbudowanego wersu – odmienności na różnych poziomach. Nie oznacza to, że frazy zapisywane kursywą odbierają wierszom spójność (niejednokrotnie to one wręcz ją nadają), ale odwołują się do materiału przedstawionego wcześniej w wierszu w inny sposób. Stąd wrażenie „metakomentarza”, „dodatkowego zakończenia” czy „podwojonej puenty”. Jest to więc jakby muzyczna *coda* lub *postludium*, będące ujęciem całościowym wiersza, zakończeniem po zakończeniu²².

Zrosty

Należy się w tym miejscu pewne uściślenie metodologiczne. Jak już wspominałem wcześniej, przyglądając się tomikom Klary Nowakowskiej, dostrzegamy w nich pewną ewolucję, wypracowywanie własnej formuły wiersza. Pojęcie kursywy finalnej, jakim się posługuję w tym artykule, jest pewnym konstruktem, którego liczne przykłady znajdujemy w twórczości poetki, jednak nie jest to żaden zastany wzorzec lub wymóg gatunkowy. Stąd podaję liczne przywołania wierszy z dwóch ostatnich książek Nowakowskiej – *Ulicy Słowińskiej* i *Niskiej rozdzielczości*, czasem z jej drugiego tomiku *Składni*, natomiast trudno o przykłady z debiutanckich *Zrostów*. Oczywiście i tam można znaleźć wiersze w jakiś sposób realizujące przedstawione przeze mnie wyznaczniki „odmienności”, ale często fragmenty końcowe zapisywane kursywą i umieszczone w nawiasie nie są na tyle wyraziste, natomiast fragmenty rzeczywiście spełniające wyznaczniki nie zawsze są zapisywane tak samo (kursywą, w nawiasie i tworząc osobną strofę), jak chociażby w wierszu *Smutno* (z wyraziście rytmicznym finałem, odbiegającym od reszty wiersza składniowo i abstrakcyjnym leksykalnie):

²² *The Oxford Dictionary of Music* (2012) definiuje codę, jako „a section of a movement added at the end to clinch matters rather than to develop the music further” („fragment części [utworu] dodawany na jego końcu aby podsumować materiał zamiast rozwijać go dalej”) [*The Oxford Dictionary of Music*, eds. J. Kennedy, M. Kennedy, T. Rutherford-Johnson, Oxford 2012, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-1992?rkey=uCkF1&result=1929> [dostęp 13.09.2020]; *The Oxford Companion to Music* (2011) zaś podaje: „an addition to a standard form or design, occurring after the main structure of a piece or melody has been completed [...]” („uzupełnienie typowej formy lub konstrukcji, pojawiające się, gdy właściwa struktura części lub melodia zostały wykończone”) [*The Oxford Companion to Music*, ed. A. Latham, Oxford 2011, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1473?rkey=ipR9U7&result=1607> [dostęp 13.09.2020].

SMUTNO

A.

Obudzona w piecu: szarpie się, bredzi,
naturalnie. Strona południowa i ostatnie
 piętro, zapach terpentyny; *utrwalona*
we śnie

Blisko ręki szklanka kryształowa,
 rżnięta: twarz się obraca dziwnie
 (czasem znów na miejscu)²³

Naturalne jest, że kwestia zapisu utworu to część warsztatu poetyckiego autora, wypracowywanego przez lata, stąd pewne niekonsekwencje z nim związane w debiutanckiej książce Klary Nowakowskiej. W niniejszym studium starałem się zaprezentować jednak pewne ogólniejsze spostrzeżenia dotyczące relacji budowy i zapisu, które wymagały ujednocionej przez autorkę formy zewnętrznej wierszy, dlatego sięgnąłem po przykłady z późniejszych tomików.

*
 * *

Zależności między budową językową wersu i jego zapisem, jakie starałem się tu przedstawić, wiążą się z szerszym pojmowaniem utworu poetyckiego jako nie tylko tworu ściśle językowego, dla którego zapis jest nieudolną notacją właściwych zjawisk związanych z jego brzmieniem (jak chciał Ingarden), lecz także jako tekstu graficznego, którego zapis jest istotną częścią konstrukcji znaczeniowej. Takie podejście wydaje się szczególnie uzasadnione w stosunku do poezji Klary Nowakowskiej, dla której niesłuchanie ważny jest zmysł wzroku. Jak pisał Paweł Kaczmarski:

Jeśli można powiedzieć, że wiersze z *Niskiej rozdzielczości* [...] są wyciszone, to nie chodzi tylko o minimalizm formy, [...] lecz także (a może i przede wszystkim) o to, że dominującym tu zmysłem jest wzrok, aktywnością zaś – patrzenie; [...] jest to zdecydowanie poezja podpatrzeń niż zasłyszzeń²⁴.

Sama poetka, zajmująca się również fotografią, w swoich wierszach często używa charakterystycznych pojęć „perspektywy”, „układu”, „(niskiej) roz-

²³ K. Nowakowska, *Zrosty*, s. 42.

²⁴ P. Kaczmarski, *Tryb ciągły*, w: tegoż, *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018, s. 68.

dzielczości”, „zarysu”, „rysunku”. Może zatem dobrym podsumowaniem tych rozważań o zapisie będzie jej wiersz:

UKŁAD

Jeżeli materia jest związana energią,
wolna myśl jest niczym i tylko zapis jej
nadaje moc, by zaistniała.

[NR, s. 21]

Bibliografia

- Birkenmajer Aleksander, Kocowski Bronisław, Trzynadłowski Jan [red.] (1971, *Encyklopedia wiedzy o książce* (1971), Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł (2006), *Teorie literatury XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Christienko Darija (2009), *The conventional cases of italics use in typewritten texts*, w: *Kroki w naukę. Tiezi dopowidej drugich studenckich czitani*, red. N.G. Wisznija, L.L. Korol, N.A. Krisztal, Poltava: Poltavskij Nationalnyj Pedagogicznyj Uniwersytet, s. 126–129.
- Gutorow Jacek (2011), „Pozwolić narodzić się zupełnie innej historii”, w: J. Gutorow, *Księga zakładek*, Wrocław: Biuro Literackie, s. 285–293.
- Hetman Grzegorz (2012), *Dziewczyzna z ostrym profilem*, w: *Rozkład jazdy. Dwadzieścia lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku*, red. J. Bierut, W. Browarny, G. Czekański, Wrocław: Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, s. 440–445.
- Ingarden Roman (1976), *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kaczmarek Paweł (2018), *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław: Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza.
- Kennedy Joyce, Kennedy Michael, Rutherford-Johnson Tim [eds.] (2012), *The Oxford Dictionary of Music*, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-1992?rskey=uCkF1&result=1929> [dostęp 13.09.2020].
- Latham Alison [ed.] (2011), *The Oxford Companion to Music*, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1473?rskey=ipR9U7&result=1607> [dostęp 13.09.2020].
- Maliszewski Karol (2017), *Wobec nadmiaru. Pomiędzy odczuciem, a analizą tekstu*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, nr 2, s. 232–243.
- Martuszevska Anna, (2005), *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii”, nr 5, s. 39–52.

- Mrowczyk Jacek (2008), *Niewielki słownik typograficzny*, Gdańsk: Czysty Warsztat.
- Nowakowska Klara (1999), *Zrosty*, Łódź: Wydawnictwo Biblioteka.
- Nowakowska Klara (2004), *Składnia*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Nowakowska Klara (2011), *Zima w rynku*, <http://fundacja-karpowicz.org/klara-nowakowska-zima-w-rynku> [dostęp 10.09.2020].
- Nowakowska Klara (2012), *Ulica Słowiańska*, Wrocław: Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza.
- Nowakowska Klara (2012), *Wybór wierszy*, w: *Rozkład jazdy. Dwadzieścia lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku*, red. J. Bierut, W. Browarny, G. Czekański, Wrocław: Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, s. 435–439.
- Nowakowska Klara (2013), *Niska rozdzielczość*, Wrocław: Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza.
- Orska Joanna (2019), *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sadowski Witold (2004), *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków: Universitas.
- Šlancarová Dana (1999), *On the use of italics in English and Czech*, „Brno Studies in English”, vol. 25, s. 59–73.
- Wolański Adam (2008), *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

The Use of Italics in the Poetry by Klara Nowakowska

Abstract

The article reflects upon the record and its meaning in the poetry of Klara Nowakowska. By analyzing the italicized parts in terms of syntax, lexis, rhythm as well as their position in the text, the author of the article presents their diversity and explains the typographical distinctions. It leads to deeper reflections upon the poem as a graphical text and to the analogy between a poetic utterance and a musical piece.

Keywords: poetry, poem, typography, italics, poetic semantics