

Teksty Drugie 2005, 5, s. 82-99



Wersyfikacja reportażu

Witold Sadowski

Witold SADOWSKI

Wersyfikacja reportażu

Wszystkie teorie, które potwierdzają występowanie pierwiastków literackich w reportażu, widzą go na marginesie epiki¹, wskazując pośrednio na niewierzowy charakter gatunku. Tak pojmowany reportaż byłby skrajną formą literatury faktu, gdzie epika – dążąca do zjednoczenia z rzeczywistością – rozpycha własne granice, osiągając coś, co można by nazwać nadmiarem sprozaizowania².

A jednak tytuł tego artykułu nie został zamierzony jako prowokacja. Wymusiło go swoiste prawo recytacji, które od co najmniej półwiecza zapuszcza korzenie na obszarze, gdzie nie było spodziewane. Idzie ono na przekór przywiązaniu reportażu literackiego do gazety, lecz nie oznacza utraty owego szóstego zmysłu, który pozwala autorowi wychylić się zza pisarskiego biurka i zobaczyć w spodziewanej przyszłości graficzny układ tekstu na szpalcie – układ zarysowany na razie w ogólnych ramach, lecz na tyle sugestywny, aby na mocy autorskiej intuicji poddawał swej władzy poetykę krótkich akapitów i prostych zdań ze związłymi frazami. Wycucie kontaktu ze wzrokiem czytelnika na ogół nie słabnie, zostaje jednak zrównoważone w tych szczególnych momentach tekstu, gdzie wyraźny imperatyw

1/ Dla przykładu por. B. Chrzastowska, S. Wysłouch *Poetyka stosowana*, WSiP, Warszawa 1978, s. 444 i nast.; M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Zarys teorii literatury*, WSiP, Warszawa 1986, s. 389-390; A. Kulawik *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwa, Kraków 1997, s. 354. Uprzedzając wywód na dalszych stronach, dodajmy, że dwa pierwsze podręczniki uważają brak fikcji za element konstytutywny dla reportażu.

2/ Stanowiska rozstrzygające o przynależności reportażu do epiki i prozy przytacza K. Wolny *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1991, s. 44-46.

czytania na głos zakłada znajomość utrwalonego w tradycji literackiej modelu słyszenia mowy, jaki pociąga za sobą każdy historyczny system wiersza:

Wszelako jakże teraz do natury można było się zbliżyć i odsapki zażywać, skoro oficerowie nikogo z pałacu nie wypuszczali, a jeśli kto chyłkiem wymknął się z domu, tam na niego czyhali i do aresztu wpychali. A rzecz najgorsza, jaka z pomienionej gimnastyki wynikała, na tym polegała, że kiedy grupa dworzan w jakimś salonie się zebrała i tam rękami i nogami machała, wnet spiskowcy wkraczali i wszystkich do aresztu gnali. Dni policzone mają, a gimnastykę uprawiają! śmiali się oficerowie, do tak zuchwałego szyderstwa się posuwając. A to już najlepszym było dowodem, że panowie oficerowie żadnej wartości nie szanują i przeciw dobru cesarstwa występują, czym nawet doktorowie szwedzcy się martwili, bo kontrakty potracili, choć także się radowali, bo z życiem ująć zdołali.

Cesarz Ryszarda Kapuścińskiego³, z którego pochodzi cytowany fragment, sprawia wrażenie – jak by powiedziała Ewa Szary-Matywiecka (parafrazując *Pana Tadeusza*) – doręczenia ustnego⁴. Rozległe akapity wskazują, że gawęda urzędników etiopskiego satrapy, zrzuconego z tronu przez rewolucję, została spisana żywcem z magnetofonu, bez autorskiej obróbki, na podobieństwo pasjonującej spowiedzi Aleksandra Wata. Dzięki temu opowieść narasta jako świadectwo składane przez samą historię w trybie polifonicznym. Lecz na przekór autorskiej rezerwie, jakaś niewidzialna świadomość strzeże jednolitego stylu, w którym zdania dodają kolejne informacje jedną do drugiej na zasadzie wyliczenia, jak to ma miejsce w spontanicznej narracji samotnego człowieka. I nagle z tego strumienia wyłania się głos, którego żaden z urzędników nie mógł z siebie wydobyć. Dostojnie zharmonizowany ze staroświeckim rytuałem, którym otaczają się byli dworzanie, zamaskowany przez liczne modernizacje i zakwaszony ironią, a jednak w tym kraju, w tej kulturze – zupełnie obcy. To głos polskiego wiersza średniowiecznego z jego wielokrotnymi styczynymi gramatycznymi rymami, które orientują słuchacza w ukrytym podziale na wersy, wahające się znacznie pod względem długości⁵:

3/ R. Kapuściński *Cesarz*, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 133-134.

4/ Por. E. Szary-Matywiecka *Pismo i głos (Przyczynek do teorii powieści)*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski i M. Hopfinger, tom 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

5/ Przez głos polskiego wiersza średniowiecznego rozumiemy pewną grupę asylabików, gdzie różnice między rozmiarami wersów liczonymi w sylabach obejmują od 4 do 13 sylab (*Przez Twe święte Z Martwy Wstanie...*), od 4 do 15 (*Legenda o św. Aleksym*), od 7 do 15 (*Lament świętokrzyski...*) itp. Rozpiętości te nie są wszakże tak duże jak u Kapuścińskiego. Oto próbka z *Lamentu*:

Synku miły i wybrany,
Rozdziel z Matką swoją rany;
A wszakom Cię, Synku miły, w swem sercu nosiła,
A także tobie wiernie służyła.
Przemow k Matce, bych się ucieszyła,
Bo już jidziesz ode mnie, moja nadzieja miła.

Szkice

Wszelako jakże teraz do natury można było się zbliżyć
i odsapki zażywać,
skoro oficerowie nikogo z pałacu nie wypuszczali,
a jeśli kto chyłkiem wymknął się z domu, tam na niego czyhali
i do aresztu wpychali.
A rzecz najgorsza, jaka z pomienionej gimnastyki wynikała,
na tym polegała,
że kiedy grupa dworzan w jakimś salonie się zebrała
i tam rękami i nogami machała,
wnet spiskowcy wkraczali
i wszystkich do aresztu gnali.
Dni policzone mają,
a gimnastykę uprawiają!
śmiali się oficerowie, do tak zuchwałego szyderstwa się posuwając.
A to już najlepszym było dowodem, że panowie oficerowie żadnej wartości nie szanują
i przeciw dobru cesarstwa występują,
czyż nawet doktorowie szwedzcy się martwili,
bo kontrakty potracili,
choć także się radowali,
bo z życiem ujść zdołali.

Składniowy porządek w obrębie każdego zdania, a także wyraziste rymy tak wypuklają klauzulę, aby się jawiła jako nadzwyczajny moment w melodyce tekstu, znacznie mocniejszy od naturalnego wygłosu puentującego zdanie i od tej klauzuli, która mimowolnie wytwarza się w recytacji, ilekroć przerywamy jednostkę składniową dla nabrania oddechu. Tak sterowana recytacja nie tylko idzie jak walec po niektórych węzłach intonacyjnych wewnątrz wersu, nie tylko pogłębia pauzy recytacyjne w innych miejscach, niżby to wynikało ze struktury gramatyczno-znaczeniowej, nie tylko niweluje nawet bardzo silne pauzy podpowiadane przez podział składniowy – na wzór XV-wiecznego asylibizmu – lecz także – bez rozpisania na wersy – zostaje zamaskowana pod powierzchnią obowiązującej w średnio-wieczu notacji linearnej. Skłaniając się w stronę podziału wersyfikacyjnego, zachowuje zarazem typowe dla prozy zróżnicowanie rozpiętości składniowych. W tym dziwnym rozkroku między prozą a wierszem, kompozycja wymaga od czytelnika, aby doświadczył w lekturze napięcia między dwoma sposobami pauzowania tekstu: metodą naturalną (gdzie podział na syntagmy to konsekwencja najbardziej przejrzystego ułokowania akcentów frazowych) i metodą sztuczną (która jednoczy wybrane zdania na podstawie hierarchii narzuconej przez wersy). Przyłożywszy do tego terminy wersologiczne, należałoby stwierdzić, że struktura tego fragmentu ociera się nieoczekiwanie o podwójną delimitację, uważaną często za jądro wierszowości, jakkolwiek taki wniosek – ze względu na rangę terminu – może wywołać uzasadnione opory.

Podejźmy do cytatu z zimną krwią. Założmy, że nie może być wierszem utwór pisany jednym ciągiem, zwłaszcza przez autora tak świadomego jak Kapuściński. Szukajmy argumentów za rytmiczną prozą. Byłaby to hipoteza trudna do obrony, zważywszy że w XV-wiecznym piśmiennictwie polskojęzycznym nie ma modelu

tekstu, który by ją potwierdzał – niemniej równie możliwa. Stanowisko sceptyczne nie podważa jednak faktu, że utwór w przytoczonym fragmencie wydobywa melodię skierowaną aluzyjnie w stronę wiersza, że nawet jako rytmiczna proza jest do niego jakoś podobny. Skoro zaś tekst podany jako prozatorski sugeruje podział wierszowy – niezależnie czy taka sugestia znajdzie potwierdzenie w kryteriach wersologicznych – to mamy przed sobą zjawisko z gatunku udawania wersyfikacji, odgrywania jej, małpowania, przedrzeźniania – słowem, któreś ze wcieleń mimetyzmu formalnego.

Mówimy o wcieleniu, bo mimetyzm formalny łączy się definicyjnie z Bachtinowską stylizacją⁶. Czerpiemy z tego dziedzictwa przede wszystkim aspekt poszukiwania głosu. Natomiast po Bachtinowsku rozumiana stylizacja wydaje się pojęciem zbyt liberalnym. Pragnienie więzi z wyabstrahowaną innością za bardzo ją absorbuje, skoro pozwala się na kontakt nieosobowy zamazujący realność ludzkiego głosu. W rezultacie stylizacja bywa rozpoznawana po środkach literackich dalekich od dźwięku, pomimo wszelkich nadziei, jakie wiążemy z jej rolą w przywracaniu kontaktu z tym, co minione⁷. Tymczasem opisywana tu korespondencja między prozą i wierszem ujawnia głos w jego obiektywnym kształcie. Uwypukla brzmienie, zachowując rys indeksowy, wskazujący na osobowe źródło. A taki rodzaj mimetyzmu, powiększony o tkankę głosu, można usłyszeć wyłącznie uchem wersologa.

Wersologia jednak wyznaczyła sobie granice w precyzyjnym określeniu, czy dany utwór, względnie jego fragment, jest wierszem, tak jakby przedmioty literackie miały taki status ontologiczny jak przedmioty materialne. Typologia wersyfikacyjna pozostaje celem ważnym i nie mamy zamiaru jej podważać. Strategia cytowanego fragmentu *Cesarza* rozgrywa się niejako w oderwaniu od systemu wiersza, opierając się na wyizolowanych, punktowo dotykanych formach, do których przyzwyczailiśmy nas poszczególne utwory średniowieczne (brak przerzutni, postać rymu, rozmiary wersów itd.). Utwór podchodzi do asylibizmu, pozostając zarażem jedną nogą w prozie, nie tylko graficznie. Jeśli porusza nutę ironii, to w duchu zupełnie różnym od znanych nam chwytów trawestacyjno-parodystycznych:

LAURA:
 Już miesiąc zaszedł, psy się uśpiły
 I coś tam klaszcze za borem.
 Pewnie mnie czeka mój Filon miły
 Pod umówionym jaworem.

^{6/} Por. M. Głowiński *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa 1973, s. 37-39. Wśród odmian mimetyzmu formalnego, jakie wymienia Janusz Lalewicz, na pierwszym miejscu zostaje przedstawiony właśnie mimetyzm stylizatorski, kwestie wersyfikacyjne nie są natomiast w ogóle uwzględnione: por. *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, w: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.

^{7/} Por. S. Balbus *Historycznoliteracka aktywność stylizacji*, w: tegoż *Między stylami*, Universitas, Kraków 1993.

Szkice

[...]

Szczęśliwa jestem dziś niesłuchanie
i Filon musi być moim
wszystko w porządku, lecz to klaskanie
troszeczkę mnie niepokoi.

[...]

Przebóg! Ach, czyżby robota krecia
O jakże ja to wysledzę?!
Lęk mnie przenika. Dwudziesta trzecia
już jest na mojej omedze.

[...]

DOBRZE POINFORMOWANY FACET:
Lauro, daremnie patrzysz na zegar.
Filon nie przyjdzie. Idź dalej.
A to klaskanie, co się rozlega,
to żona go w gębę wali.

Gałczyński podporządkował śmiechowi nieomal wszystko, co znalazł u Karpińskiego. Każdy aspekt utworu: od rymowania po sentymentalnych bohaterów przejawia znane z parodii rozszczepienie głosów. Każdy – z wyjątkiem wersyfikacji. Strofa stanisławowska pod piórem Gałczyńskiego ma wszystkie właściwości, którymi posługiwał się Karpiński. Z łańcucha wersów nie wypadła ani jedna zgłoska, akcenty klauzulowe stoją twardo w szyku paroksytonicznym, średniówka ani drgnie. Nie zaszła nawet minimalna zmiana w istotnych aspektach struktury wersyfikacyjnej, na co parodysta teoretycznie powinien sobie pozwolić, o ile liczy na przeciwstawienie Karpińskiemu własnego głosu. Płaszczyzna wersyfikacji – ontologicznie związana z głosem – wyłączona z polifonii! W sensie metrycznym Gałczyński skapitulował. Nie potrafił wykroczyć poza Karpińskiego.

Kapuściński – inaczej. Zostawił wprawdzie porządek prozatorski obowiązujący w całym utworze, lecz pozwolił mu nasiąkać zupełnie przeciwną melodyką wiersza. Nie oznacza to wszakże, byśmy mieli do czynienia z kolejnym postmodernistycznym spektaklem, z dwoma sprzecznymi prawdami i z próbą ich kompromitacji. Nie chodzi także o częste w poezji współczesnej sprawdzanie języka, zwalczanie nowomowy czy kruszenie tworzydeł, mimo że utwór z aluzjami społeczno-politycznymi mógłby temu sprzyjać. Średniowieczny wzorzec nie przeistacza się we wroga, którego należy ośmieszyć. Mowa w obnażonej postaci staje – owszem – o krok od szyderstwa, lecz ostatecznie – nie zostaje wyszydzona. A parodia – wyzbyta goryczy, którą kipiał Gałczyński – podchodzi do słowa z ciepłą afirmacją, z zaufaniem, że język jako taki nie kłamie.

Była tu mowa, że Kapuściński – oprócz aspektu stylizatorskiego – szuka również głosu. Powiedziano także, iż głosem, który trzeba odnaleźć, jest głos średniowiecznego wiersza, gwarantujący odzyskanie więzi z tradycją. Ten głos nie docho-

dzi wszakże bezpośrednio, lecz daje się słyszeć z głębi prozy. Połączmy to z wcześniejszą uwagą, że nuta asylibizmu nie przystoi w tym utworze temu, kto ją wypowiada. Ów człowiek w rzeczywistości nie ma takiego głosu. Ta sama postać w innych miejscach *Cesarza* przemawia zupełnie inaczej. Mamy zatem dwa kontrastowe zjawiska: prawdopodobna realność postaci oraz całkowita nierealność mowy lub odwrotnie: realność mowy i nierealność jej użycia. Jakkolwiek by nie patrzeć, dochodzimy do problemu fikcji. Ani wiersz, ani proza – same w sobie – nie mają nic fikcjonalnego, lecz w przyjętej tu korespondencji zaczynają na tyle, na ile mogą, współpracować na rzecz zmyślenia. Pozwala to zaprzeczyć następującej opinii wybitnego reportażysty, Krzysztofa Kąkolewskiego:

Reportaż wyklucza fikcję. [Fikcja], jeśli się zjawia, to po to, by zapełnić braki reportażu. Fikcja pod piórem reportera jest przyznaniem się do nieumiejętności czy niemożności zdobycia faktów.

Padła tu teza całkowicie mylna, aczkolwiek wypowiedziana przez pisarski talent. Wiemy od Arystotelesa, że zadanie fikcji literackiej nie polega na zmyśleniu absolutnym, lecz na sięganiu do świata zewnętrznego okrężną drogą. Chociaż prawda dociera do czytelnika w sposób podwójnie zapośredniczony: raz – przez językowe tworzywo, dwa – przez ujęcie fabularne, to w trakcie tej drogi biegnącej wyjątkowo szerokim łukiem nabywa szczególnej wyrazistości i sensu, zostaje tajemniczo oczyszczona, uzyskując retoryczny efekt w stopniu przekraczającym skuteczność zwykłego sądu logicznego. Zdanie Kąkolewskiego, że „fikcja jest [...] okłamywaniem czytelnika” można przyjąć tylko z zastrzeżeniem, że termin „fikcja” odbiega od pierwotnego sensu. Jednoczesna struktura wierszowa i prozatorska nie temu sprzyja, aby czytelnik bez zmruczenia oka pozwalał się wyprowadzić w pole. Przystawianie fikcji zbudowanej przez autora byłoby wówczas podobne do walki „kto kogo przechytry”, tracąc kluczowy aspekt odkrywania prawdy.

Reportaż nie wyklucza fikcji⁸. Wręcz przeciwnie, wymaga jej – zwłaszcza przy opisie koszmarnych wydarzeń XX wieku, które trzeba jakoś zrozumieć, chociaż nie sposób pojąć. Spotykane gdzieniegdzie w pracach o prozie dokumentalnej Borowskiego, Grudzińskiego, Nałkowskiej i innych tropienie przejawów fikcji i uznawanie tego za dowód, że „literatura faktu” to oksymoron, który nigdy nie dopnie sprawozdawczego celu, wydaje się – w naszym odczuciu – jakimś szczególnym nonsensem.

W cytowanym fragmencie *Cesarza* aspekt zmyślenia stał się możliwy w dużej mierze dlatego, że w obrębie tekstu pisanego prozą odwołano się niespodziewanie do wersyfikacji. Zderzenie wiersza i prozy przebiegało dwojako. Na płaszczyźnie zewnętrznej odezwały się różne kompozycje: wierszowa i prozatorska. Nie byłoby jednak tej płaszczyzny bez zderzenia wewnętrznego, bez zestawienia ze sobą sa-

8/ Takie stanowisko głosił także Melchior Wańkowicz, por. *O poszerzenie konwencji reportażu*, w: tegoż *Od Stołpców po Kair*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 13.

mych mechanizmów, zasad, dzięki czemu ten sam fragment uzyskał zarazem „coś” wierszowego i „coś” prozatorskiego. „Coś” wierszowego wynikało z faktu, że wiersz z natury potrafi się manifestować. Jego zadanie nie sprowadza się przecież do spełnienia danej normy ani nawet do wymuszenia odpowiedniego rytmu, lecz znajduje oczekiwany efekt, gdy czytelnik zwraca uwagę na przyjętą kompozycję, dzięki czemu wiersz tak wydatnie współdziała z liryką. Zdarza się niekiedy, jak uczył Tynianow, że wiersz dochodzi do szczytu możliwości właśnie wówczas, kiedy jego podstawowy kontur zostaje załamany, kiedy na ten moment – w sensie typologicznym – utwór przestanie być wierszem lub straci znamiona realizowanego formatu. Wystarczy aktywność systemu wiersza, którą obserwujemy nie tylko na macierzystym gruncie, lecz także – pozostając przy pojęciach Tynianowa – dzięki ekwiwalentom⁹. Mechanizm taki wiele się nie różni od przedstawiania w literaturze rzeczywistości materialnej, kiedy to świat pozornie usuwa się z oczu, żeby powrócić z większą prawdziwością w poetyckim zwielokrotnieniu.

Ogromnego znaczenia nabiera w tej sytuacji fakt, że to wiersz jest prezentowany z perspektywy prozy, że wybrano akurat ten kierunek wektora. Od czasu, kiedy Kochanowski uwolnił się od przymusu uzgadniania granic wersów z klauzulami jednostek składniowych, obowiązywała bowiem tendencja odwrotna: pokazywano właściwości prozy za pomocą wiersza. Maria Renata Mayenowa nazwała wers analogonem zdania. Wprawdzie zawęziła znaczenie tego zwrotu do intonacyjnego podobieństwa między wersem i zdaniem, lecz Adam Kulawik nadał tej idei charakter znacznie bardziej pogłębiony. Pisał:

Pauza wersyfikacyjna jest nadużyciem pauzy syntaktycznej, wskutek czego wers podsyga się pod zdanie, a następnie człony wersów upodabniają się do grupy podmiotu i orzeczenia, nadużywając do tego celu intonacji zdaniowej, wreszcie stopa, jako cząsteczka wersu staje się analogonem zestroju akcentowego, zawłaszczając w tym celu jego charakterystykę prozodyjną. Trudno się oprzeć wrażeniu, że w wypadku wiersza mamy do czynienia z przedrzeźnianiem systemu językowego, z karnawalem gramatyki i tekstu, bo nie tylko swobodnie przekształca on system prozodyjnej segmentacji tekstu, lecz także jak gdyby kwestionuje jego linearność, czego dowodem jest zapis wersyfikacyjny, rym i akrostych.¹⁰

Zgodnie z podanym opisem – choć Kulawik nie nazywa tego w ten sposób – przemawianie za pomocą jednostek składniowych, które dla każdego użytkownika mowy jest na ogół semantycznie przezroczyste, staje się w wierszu przedmiotem – roboczo mówiąc – unaocznienia. Wiersz w jakiś sposób pokazuje nam prozę, lecz nie po to, by ją kopiować, ani też po to, by ją zastępować albo wyręczać, lecz aby stanąć między człowiekiem i mową w roli amplifikatora. Dlatego przez całe wieki wersyfikacja uchodziła za formę bardziej wymowną, bogatszą, pełniej-

^{9/} Por. J. Tynianow *Zagadnienie języka wierszy*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Meyenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970, 82-89.

^{10/} A. Kulawik *Wprowadzenie do teorii wiersza*, PWN, Warszawa 1988, s. 51.

szą, a także – bardziej prawdziwą. Romantyczna mowa uczuć była wyrażana w wierszu. Wierszem pisano traktaty. Także współcześnie u początkujących poetów, mających jeszcze niewiele wiedzy o literaturze, za to głęboką potrzebę mówienia, wyczuwa się słuszne przekonanie, że tekst podzielony na wersy najlepiej odsłoni wewnętrzne przeżycia.

Kapuściński, który – jak można sądzić na podstawie zdawkowej biografii – wcześniej przystąpił do pisania wierszy niż prozy i który nigdy nie porzucił poetyckiego drygu, zmierza jednak w przeciwnym kierunku. Nie przedrzeźnia w wierszu systemu prozatorskiego, lecz odwrotnie: za pomocą prozy imituje wiersz. Byłaby to swoista reakcja prozy na całe wieki imitacji ze strony wiersza, ale nie na zasadzie zwrotnego odbicia tego, co odzwierciedlało i nie w kategoriach gabinetu luster, lecz z myślą o kolejnej amplifikacji, poszerzającej percepcję o tony dotąd za ciche. Głos staje się głośniejszy w sensie większej wyrazistości. Jeśli cytując odpowiedni fragment *Cesarza*, na poprzednich stronach uznaliśmy, że manifestacja struktury wersyfikacyjnej w wewnętrznych mechanizmach tego tekstu składa się na „coś” wierszowego, to trzeba teraz dodać dla równowagi, że wzmocnienie głosu, odzywające się w tym samym fragmencie jako reakcja na wiersz, jest najwyraźniej „czymś” prozatorskim. Zanim wytłumaczymy sposób tego wzmocnienia, rozpatrzmy parę innych fragmentów przypominających wersy, zaczerpniętych z prozy reportażowej. Nadal Kapuściński:

Jak masz na imię?
Tania.
A ile masz lat?
Za dwa miesiące skończę dziesięć.
Co teraz robisz?
Teraz? W tej chwili? Bawię się.
A jak się bawisz?
Przeskakuję kałuże.
I nie boisz się, że wpadniesz pod samochód?
Przecież tu żaden samochód nie przejedzie.¹¹

Cytowana rozmowa uwypukla najpowszechniejszy model współczesnej poezji, gdzie paralelizm nierzadko sąsiaduje z wylczeniem. Zarazem, nie umniejszając tych cech wersyfikacyjnych, utwór zachowuje typowo prozatorską strukturę dialogu, tak jakby wersy pozostawały jednocześnie akapitami. W książkach Kapuścińskiego i u innych reportażyistów podział na akapity niezwykle często oddaje następstwo ukrytych replik dialogowych, mimo że nie wskazują na to cudzysłowy ani myślniki:

Coś ty zrobił, Wasyl?
Powiesiłem chłopca.
A gdzie drugi?
Drugi leży w komorze, powiesiłem go jeszcze wczoraj.

^{11/} Cytat na podstawie: R. Kapuściński *Imperium*, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 185.

Szkice

Dlaczegoś to zrobił?

Nie ma co jeść. Kiedy Oksana przywodzi chleb, wszystko oddaje dzieciom.

A teraz, kiedy przywiezie, mnie też da zjeść...¹²

Następujące na przemian pytania i odpowiedzi wydają się wersami, bo mieszczą się w ramach ustalonej przez Kulawika rozpiętości – od czterech do dwudziestu sylab (z dopuszczalnym odstępstwem)¹³. A jednocześnie zawierają coś tak prozatorskiego jak zapis rozmowy i z tego powodu funkcjonują na prawach akapitów. To rozmowa z całą dynamiką dialogu, gdzie kolejne zdania nie wynikają w porządku rozwijającej się myśli, lecz padają jako faktyczna reakcja na wypowiedź poprzednika, w sposób zaskakujący. Niekiedy autor reportażu wewnątrz własnego monologu narracyjnego sam stawia sobie pytanie, na które chwilę potem odpowie – i wtedy właśnie jedynym sygnałem, przeciwstawiającym pytanie i odpowiedź jako dwa osobne głosy, staje się podział na akapity:

Co to właściwie znaczy wzorowy kolejarz?

Na trzydziestolecie PRL dostali z dyrekcji dyplomy, na jednych było napisane „za ofiarną pracę”, a na drugich – „za wzorową pracę” i przewodniczący rady wraz z naczelnikiem elektrowozowni musieli zastanowić się nad różnicą między tymi pojęciami.¹⁴

Bilans?

Góra Ofiarna paruje jak stos hekatomby po naszych czterech uderzeniach.¹⁵

Bywają także wypadki znacznie bardziej złożone. Pytania i odpowiedzi mogą się przeplatać w obrębie wspólnego akapitu. W pewnej chwili przychodzi jednak konieczność przyznania jednej z tych kwestii osobnego głosu, tak jakby w strukturze narracyjnego monologu stanowiła mimo wszystko wypowiedź z innego piętra:

Zwykła, banalna historyjka, ale mająca ten skutek, że zmusiła Araba do zmiany przedmiotu zainteresowania, teraz, zgaszony, zwrócił się on w moją stronę i zaczął rozmowę. Nazywał się Nadir Khouri. A ja? Tak a tak. A kim jestem? Reporterem. A po co jadę? Patrzeć, chodzić, pytać, słuchać, wahać, myśleć, pisać.
Aha.¹⁶

„Aha” – to słowo padające skądinąd, nie zawłaszczone przez uczestników referowanej dyskusji przez którykolwiek z ich głosów. Umieszczone na końcu poprzedzającego akapitu kwitowałoby tylko rozmowę z Arabem, ale przeniesione poziom niżej, staje się puentą całego ustępu, wypowiedzianą w jakimś stopniu przez

12/ Tamże, s. 287.

13/ Por. A. Kulawik *Wprowadzenie...*, s. 46 i nast.

14/ H. Krall *Trudności ze wstawianiem. Okna*, Alfa, Warszawa 1990, s. 12.

15/ M. Wańkiewicz *Szkice spod Monte Cassino*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969, s. 127.

16/ R. Kapuściński *Wojna futbolowa*, Czytelnik, Warszawa 1998, 14-15.

samego pisarza, podmiot czynności twórczych czy podmiot utworu – w każdym razie instancję nadrzędną wobec narratora.

Podatność takiej typografii na realizację epickiej polifonii może oznaczać, że źródła podziału na akapity – jeśli nie historyczne, to na pewno genetyczne – tkwią w wewnętrznym zdialogizowaniu prozy. Nowoczesna proza – wyrastająca w jakimś stopniu z Platońskiego dziedzictwa – wchłonęła w którymś momencie ten aspekt epiki, który na tle starożytnego podziału na rodzaje literackie wyróżniał się odejściem od czystej narracyjności. Bez tego wprowadzenia nie zdołamy zrozumieć, że we wszystkich cytowanych ostatnio przykładach – chociaż niektóre linijki osiągały tam długość właściwą teoretycznie dla wersu – proza nie ustępowała miejsca wierszowi, lecz go imitowała i sugerowała, pozostając mimo wszystko prozą. Dlatego nie zgadzamy się z opinią wyrażoną przez Kulawika, jakoby pauzowanie, wytwarzające w odcinku od 4 do 20 sylab, przemieniało tekst prozatorski w wiersz w sposób mechaniczny, mocą systemowego dekretu i bez związku z faktem, że dzieje się to w kontekście utworu podanego graficznie jako proza. Prezentowany przez badacza przykład z prozy Juliana Strykowskiego wydaje się zresztą na tyle ciekawy, że warto go niżej przytoczyć:

Azril rozpiął bekieszę i z wewnętrznej kieszeni surduta wyjął podłużną safianową sakiewkę. Wyłuskał nikłową monetę i położył na wyciągniętej dłoni handlarza:

Dłoń handlarza nie zamknęła się.

Azril dodał miedzianą monetę z krzyżykiem.

Handlarz nie cofnął ręki.

Azril dodał drugą miedzianą monetę.

Handlarz potrząsnął ręką.

Azril pokręcił głową.

Handlarz podniósł wysoko brwi.

Azril rozłożył ręce.

Teraz handlarz pokręcił głową, chwilę odczekał i schował pieniądze do długiego pugilaresu z zatrząskiem.¹⁷

Mamy przed sobą imitację wiersza wolnego zrealizowaną w utworze podanym graficznie jako prozatorski. Ta sama wypowiedź spisana ciągłym tekstem straciłaby jakiegokolwiek cechy wersyfikacyjne. Anafora – bez uzupełnienia – nie da sobie rady jako znak otwarcia wersu, ponieważ przede wszystkim otwiera zdanie. Podkreśla nagłosy składniowe i nie widzi żadnego powodu, aby te swoje prerogatywy rozdzielić, obdzielając nimi także wersy. Ma rację Kulawik, że zapis przyjęty przez Strykowskiego próbuje wymusić pauzowanie po każdym kolejnym wersie, że w odstępie między jednym zdaniem a drugim pojawia się coś więcej od zwykłej granicy. Nie trafia jednak w sedno, uważając to za przejaw wierszowości. Aby dookreślić owo „coś więcej”, należy raz jeszcze przemyśleć obligatoryjną pauzę w systemie prozodyjnym języka polskiego.

17/ J. Strykowski *Sen Azrila*, Czytelnik, Warszawa 1995.

W przytoczonym cytacie wszystkie tendencje wierszotwórcze zostają zrównoważone przez ewidentny dialog. Łatwo to zauważyć, przeprowadzając prosty eksperyment i pomijając graficzne środki, które ten efekt zapewniają. Zapiśmy wszystko jednym ciągiem, zdanie za zdaniem, w obrębie wspólnego akapitu, a przekonamy się, że wypowiedzi, które jeszcze chwilę temu wydawały się wersami, nie mają w sobie nic wersyfikacyjnego, a nawet więcej: że dialog przestanie być tak oczywisty, jak był. Tymczasem w układzie oryginalnym, kolumnowym, te same zdania wydrukowane jedno pod drugim sprawiają wrażenie, jakby Azril z Handlarzem nie tyle przeplatali nawzajem swoje gesty, ile raczej – odpowiadali sobie gestem na gest albo precyzyjnie – gestem po geście. Wrażenie takie wywołuje graficzny układ, który oczekuje od recytatora odpowiednika w postaci sekwencji pauz. Pauza zostaje wykorzystana jako czas na wybrzmienie głosu, aby melodia następnego akapitu nie złała się z poprzednim, lecz przyszła skądinąd – jako głos przypisany do innej osoby. Dokładnie tak samo od strony dźwięku przedstawia się dialog realizowany tradycyjnymi środkami, kiedy w tekście występują myślники i kiedy osoby mówiące zostają werbalnie – a nie tylko wokalnie – rozróżnione.

W reportażu literackim pauza bardzo często towarzyszy krótkim akapitom, przypominającym wersy. Dla porównania fragmenty utworów różnych autorów:

Zacząłem się rozpakowywać.

Po godzinie zgasło światło.

Od razu mieszkanie pogrążyło się w ciemnościach, a nie miałem żadnej latarki. Najgorsze jednak, że stanął klimatyzator i momentalnie zrobiło się gorąco i duszno. Do pokoju zaczął wpełzać pomieszany zapach zgniłych owoców, spalonej oliwy, mydlin i moczu.¹⁸

Machnął ręką.

Zapadła cisza.

Milczymy wszyscy, tylko Grabowiecki wykazuje niezwykle ożywienie.¹⁹

Siedzą.

Czekają.

Co ja mam dalej robić?

Mówiąc szczerze, zupełnie nie widziałem, co dalej.²⁰

Prawie każde zdanie to akapit. Nie zrozumiemy celu tak dziwnej kompozycji, jeśli nie zwolnimy, jeśli nie zaczniemy wszystkiego czytać na głos. A nawet nie czytać – deklamować! Po każdym akapicie zostaniemy zaproszeni do użycia pauzy. Pauzy o różnej wymowie: oczekiwania, milczenia, namysłu. Nie dlatego, że impuls recytatorski czerpiemy podświadomie z treści. Te same zdania zapisane w linii nie wymuszają pauzy. Zgodnie z prawidłowym opisem Kulawika, pauza włączona do struktury tekstu jako fonem obligatoryjny nie może wskazywać gra-

18/ R. Kapuściński *Heban*, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 118.

19/ S. Szmaglewska *Dymy nad Birkenau*, Książka i Wiedza, Warszawa 1994, s. 32.

20/ M. Wańkowicz *Szkice...*, s. 46.

nic składniowych, bo taka funkcja została już spełniona przez intonację. Nie uzasadnia to jednak wniosku, jakoby pauza tego rodzaju wykraczała poza obszar prozy, przebudowując cały system prozodyjny, jakoby była w swej naturze pauzą antyprozatorską, a zatem – wierszotwórczą²¹. Obligatoryjna pauza nie występuje nigdy lub prawie nigdy na końcu zdania, ale na końcu akapitu – tak! Znacząca przerwa między dwoma głoskami to w gruncie rzeczy pauza akapitowa. To ona pozwala odróżnić klauzulę akapitu od klauzuli każdego zdania w środku tekstu. To ona przewyższa długość wypowiedzi, jednocząc wiele poszczególnych zdań, których ani intonacja, ani tym bardziej akcent – ze względu na zasięg – nie są już w stanie zjednoczyć. To jej zawdzięczamy zróżnicowanie melodyczne tak typowe dla recytacji prozy, balansującej między dwoma skrajnościami: pierwiastkiem uznania – w krótkich pauzach fakultatywnych wewnątrz tekstu i pierwiastkiem przymusu – w długiej pauzie na końcu akapitu.

Mówimy na razie o pierwiastku przymusu, nie zapominając wszakże, iż w ujęciu Kulawika obligatoryjny charakter pauzy wersyfikacyjnej stanowił konsekwencję innej ważnej cechy: arbitralności. O cytowanych przykładach trudno na razie powiedzieć, aby wymuszały pauzę w każdym dającym się wyartykułować miejscu. Wolna decyzja autorska sprowadza się jeszcze do natężenia pauzy. Wyboru miejsca dokonują jednostki składniowo-intonacyjne. Do kwestii ewentualnej arbitralności pauzy akapitowej wrócimy w tym artykule.

Z tego, co powiedziano, wynika, że wyjątkowa rola pauzy objawia się właśnie wówczas, kiedy górna granica 20 sylab obliczona dla wersu zostaje przekroczona. Im dłuższy tekst, im rzadsze pauzowanie, tym bardziej widać, jak niepowtarzalna jest pauza w spełnianej przez siebie funkcji. Kiedy występuje po każdym kolejnym zdaniu, jej moce jednoczące dają niewiele więcej ponad to, co miały do zaofiarowania pozostałe środki prozodyjne, także intonacja. W długościach tekstu charakterystycznych dla wersu integrująca rola pauzy prezentuje się błado, wzrasta natomiast, im bardziej akapit wykracza ponad miarę dość trafnie ustaloną przez Kulawika. Rysunek akapitu w konwencji zapisu prozy nie stanowi zatem wymysłu typograficznego, podobnie jak w wierszu numerycznym linijki druku odsyłają do jednostek brzmieniowych realnie występujących w rytmie mowy.

Obligatoryjna pauza jawi się jako środek z gruntu niewierszowy, który w prozie nie jest niczym zaskakującym. Niezwykła jest tylko częstotliwość, o ile spada poniżej 20 sylab. Pauza akapitowa występuje wówczas w natężeniu, jakie – owszem – przysługuje pauzie, lecz nie obligatoryjnej, a fakultatywnej – takiej, którą mamy prawo stawiać na końcu każdego zdania i która z reguły bywa odczuwana jako krótsza. Jeśli ma to być nadal pauza akapitowa, to pada stanowczo zbyt często. Jeśli zdaniowa – to skąd pierwiastek przymusu? Od której strony nie podejść, daje się słyszeć mowa w brzmieniu natężonym, bardziej rozpoznawalnym. Owo natężenie odpowiada właśnie za paradoksalny efekt. Z jednej strony, segmentacja

21/ Por. A. Kulawik *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Antykwa, Kraków 1999, s. 37-43.

tekstu zostaje przeprowadzona przy użyciu środka typowo prozatorskiego (można wręcz mówić o nadmiarze sprozaizowania w sensie wzmiankowanym na początku tego artykułu jako typowe dla reportażu). Z drugiej strony, jednak zostają wyłonięte takie długości akapitu, jakich reguła prozatorska w zasadzie nie przewidywała, a które można zestawiać z rozmiarami większości linijek wiersza wolnego.

Rzeczywiście, w kontekście wiersza wolnego natężenie pauzy nabiera istotnego znaczenia, niezależnie czy mamy tu na myśli wzmogoną frekwencję pauzy akapitowej, czy raczej – wyniesienie sekwencji pauz zdaniowych na poziom obligatoryjności. Jak pisałem w innych miejscach²², wiersz wolny cechuje niemoc wypowiedzenia wynikająca z faktu, że tylko graficzna postać utworu daje pozbawioną omyłek orientację w kompozycji wersyfikacyjnej przyjętej przez autora. O ile pauza akapitowa nie jest żadnym wymysłem drukarskim, lecz każdy ją dobrze zna z prozatorskich tekstów, jakimi operujemy na co dzień, o tyle wiersz wolny, szukając właściwego pauzowania, może liczyć co najwyżej na niestabilną konwencję recytacyjną, i to bez gwarancji powodzenia.

Wobec wszystkiego, co zostało powiedziane, proza udająca wiersz wolny otrzymuje ważne zadanie. Ma odzyskać dla niego głos. Pozwolić mu mówić. A zarazem – swój własny głos doprowadzić do stanu większej wyrazistości. Z jednej strony, zdania-akapity pozorują wersy frekwencją pauzowania, z drugiej zaś, każdy wers – przedmiot imitacji – to analogon tego samego zdania, który w jego strukturze coś uwypukla. Jeszcze raz podkreślamy, że nie chodzi tu wcale o logikę błędnego koła, o jakieś odsyłanie od prozy do wiersza i od wiersza do prozy, ponieważ mechanizm operacji ma strukturę bardzo prostą: sprowadza się do niezwyklego natężenia pauzy akapitowej, a cel sprzężenia zwrotnego daje się również wyraźnie usłyszeć: chodzi o wytonienie pewnych właściwości głosu obecnego w czyjejs mowie, co – z kolei – stanowi proste przedłużenie faktu, że relacja wiersza i prozy jako chwyt polifoniczny z natury rzeczy chce się wypełnić odniesieniem mimetycznym.

Skoro już jesteśmy przy zjawiskach językowych zaangażowanych we wzajemną korespondencję między prozą a wierszem wolnym (który w świetle tego, co powiedziano, lepiej nazywać tekstem graficznym), dodajmy, że wszystkie główne słowa, jakie padły tu na temat pauzy, odnoszą się także do ekwiwalencji. Oto dwa modelowe przykłady intersemiotycznego przekodowania, zgodnie z definicją Jurija Lotmana²³.

Patrząc na pracujące w S. K., myśli się mimo woli o piwnicy pełnej zapomnianych od dawna krzewów, bulw, kłączy. Nad światem płonie upalne słońce, którego promienie tu nie przenikają. Mimo to jednak w głębi organizmów roślinnych budzi się przemożna siła

^{22/} Por. W. Sadowski *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004; tegoż *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.

^{23/} Por. J. Lotman *Problem znaczenia w tekście artystycznym*, w: tegoż *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984.

nakazująca im kielkowanie. Jakże blade i wątłe są ich pędy podnoszące się w ciemni piwnicznej. Sięgają wyżej niż w warunkach normalnych. Biją w górę tęskniąc do słońca. Im silniej rosną, tym prędzej uderzą w twarde sklepienie, na którym załamie się ich pęd, na którym zbczy ich rozrost, do którego powrócą, zdławione własną, zdrową żywotnością. A tęsknota roślin zwie się heliotropią.²⁴

Odnalazłem swój barak, który stał na zboczu, daleko, wśród bujnych cynamonowców i tamaryndów. Wejście do mojego pokoju było na końcu długiego korytarza. Wszedłem, postawiłem walizkę i torbę, zamknąłem drzwi. I w tym momencie zobaczyłem, że stojące tam łóżko, stół i szafka unoszą się do góry i wysoko, pod sufitem, zaczynają coraz szybciej wirować.

Straciłem przytomność.²⁵

Zmetaforyzowana pochwała roślinnego wzrostu, jaką daje Szmaglewska w pierwszym akapicie, zostaje wyrażona w inny sposób, terminem naukowym i językiem definicyjnym w akapicie drugim. Podobnie u Kapuścińskiego: opis z perspektywy mdlejącego człowieka, dla którego otaczający świat zostaje ruszony z posad, zderza się z perspektywą zewnętrzną w lapidarnym stwierdzeniu: „Straciłem przytomność”²⁶. Dla Mayenowej podobne ekwiwalencje między różnymi systemami językowymi połączonymi wspólnym tematem stanowiły przykład dwóch równoważnych wyrażen cudzysłowowych²⁷, które w wierszu dają podstawę do metaforyzacji. Opis kołujących przedmiotów do zdrowego rozsądku dociera bowiem pod znakiem cudzysłowu jako przenośna nazwa zamroczenia. Ale stosunek działa także w drugą stronę. Dla człowieka bliskiego omdleniu, który postrzega rzeczywistość w geometrii nieeuklidesowej, wszelkie prawa rozumu jawią się jako metafory, a służący im język nabiera poetyckiej odrębności i specyfiki.

Mayenowa obserwowała podobne sprzężenia nie tylko między wersami, lecz także wewnątrz wersów, co pokazuje, iż nie było to w istocie zjawisko wersyfikacyjne, lecz funkcjonowało podobnie w różnych formach wypowiedzi. Pojedyncza linijka Peipera, cytowana przez badaczkę, gdzie stają przeciw siebie dwa rzeczowniki „człowiek = ptak z węgla”, miała takie samo prawo do efektu równoważności jak dwa wersy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: „Plamy słoneczne, / ciemne talerze...”. Dołączenie przez nas kolejnych przykładów w postaci cytowanych wyżej reportaży dowodzi, że relacją między akapitami można operować według tego sa-

24/ S. Szmaglewska *Dymy nad Birkenau*, s. 156-157.

25/ R. Kapuściński *Heban*, s. 58.

26/ Pojęcie różnicy perspektyw zostaje tu użyte za Borysem Uspienskim, który tłumaczy je odmiennością kodów semiotycznych: por. *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, przeł. P. Fast, w: tegoż *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1997.

27/ Por. M.R. Mayenowa *Wyrażenia cudzysłowowe*, w: tejsze *Studia i rozprawy*, opr. A. Axer i T. Dobrzyńska, IBL, Warszawa 1993, s. 169-170.

meo schematu, który działa również na płaszczyźnie wers – wers. Daje to akapitom jakiś zakres podobieństwa do wersu i trudno się dziwić, że w wypadkach liczących kilka, kilkanaście sylab akapity bywają odczytywane, jakby były wersami i także odwrotnie – przy szczególnie długich linijkach tekstu graficznego pojawia się wątpliwość, czy nie jest to proza.

Pauza i ekwiwalencja to dwa zjawiska uważane za wersyfikacyjne, które zobaczyliśmy tutaj w wewnętrznych mechanizmach ukształtowania prozatorskiego. Trzecim takim zjawiskiem będzie przerzutnia. Tak, tak! W prozie jest możliwa przerzutnia. Lecz nie w każdej prozie, a tylko w takiej, która pozostając sobą, chce nam mówić o wierszu. Oto przykłady:

Właśnie już schodzi – 17 batalion – to znaczy pięciu oficerów, pięćdziesięciu szeregowych i siedemnastu sanitariuszy.

17 sanitariuszy...

17 batalionu, który poszedł do natarcia.

17 maja miał przed sobą

17 batalion niemiecki, w którym ubyto w czasie walki 17 oficerów (do rejonu wyczekiwaną dla organizowania ludzi),

17 podchorążych na ogólną liczbę dwudziestu (piętnastu padło, dwu dostało się do niewoli).

A przecież 17 batalion – to dopiero szóste miejsce strat w tej krwawej bitwie o Monte Cassino.²⁸

Więc:

jest placowym w firmie Sun (stocznia Chester). „Bez względu na pogodę pracowałem od północy do 8 rano. Czasami mróz był tak ostry, że ręce przymarzały do stali. W dzień uczyłem się”.

Więc:

pracuje w fabryce mydła. „Na dziedzińcu fabryki zwalano góry gnijących wnętrzności i kawałków tłuszczu zwierzęcego. Uzbrojony w widły musiałem nakładać ten cuchnący towar na taczki. Coraz trudniej było mi powstrzymać się od torsji”.

Więc:

w czasie wakacji jedzie do Nowego Jorku. „W Haarlemie z kolegą kupowaliśmy ryby po cenach hurtowych i resztę dnia spędzaliśmy na rogach ulic usiłując je sprzedać”.

Więc:

jest stewardem na statku „Shawnee” (linia New York – Vera Cruz). „Szef oświadczył mi, że do końca rejsu będę szorował garnki. Później awansowałem do zmywania półmisek”.²⁹

Sobota – rano, południe i wieczór

Lagos budzi się, nic o niczym nie wiedząc. Zaczyna się normalny dzień miasta – sklepy są otwarte, ludzie idą do pracy. Ale na poczcie mówią nam, że łączność ze światem jest przzerwana. Nie można nadawać depesz. Po mieście zaczynają krążyć pierwsze plotki [...] ³⁰

28/ M. Wańkiewicz *Szkice...*, s. 135.

29/ R. Kapuściński *Wojna...*, s. 20.

30/ R. Kapuściński *Heban*, s. 109.

Pragniemy uśmierzyć obawy czytelników, zaniepokojonych, że w ostatnim cytacie brak kropki na końcu akapitu może być wynikiem czyjegoś przeoczenia. Tej kropki brakuje również w dziesięciu kolejnych, nie cytowanych, lecz równie krótkich akapitach – więc trudno mówić o drukarskiej pomyłce. Podobnie w pozostałych przykładach – uporczywa powtarzalność jednego i tego samego chwytu prowadzi przemyślanego planu. Warto zauważyć – spoglądając zwłaszcza na dwa ostatnie cytaty – że powtarzalność nie ma ani charakteru metrycznego, ani nawet metroidalnego. We wszystkich urywkach za pomocą przerzutni zostaje wyizolowany jakiś krótki akapit, który nabiera tym samym podobieństwa do wersu, lecz Kapuściński powściąga zapędy idące w stronę wiersza. Ogołaca ten akapit z istotnych treści, podając je dopiero w następnym (znacznie dłuższym) akapicie. Doprowadza do skrajnego przeciążenia ładunkiem komunikacyjnym rozbudowanej strony zdania przy całkowitym zwolnieniu ciężaru po stronie poprzedniej. Gdy szala informacji tak szybko odchodzi od równowagi, przerzutnia nie wykazuje żadnego konfliktu między znaczeniem domniemanym z lektury pierwszego wersu a tym, co ostatecznie przynosi wers drugi. W aspekcie znaczeniowym jest to figura mocno kulejąca, a na dodatek doraźna. Zostaje użyta chyba tylko dla brzmienia, co w kontekście naszych spostrzeżeń na temat głosu wydaje się niebagatelne. Jednosylabowe „więc”, a właściwie samogłoska „ę”, musi się gradacyjnie podzielić na nagłos i wygłos (co nie jest trudne), i zdążyć jeszcze pomieścić w sobie przeciągłą antykadencję łagodnie zanikającą w pauzie. Tak wypowiedane „więc” traci znamiona spójnika, bo w istocie niczego z niczym nie spina, a przechodzi do wyrażania melodyki samej narracji, deklamowanej w natężeniu, niejako „z głowy”, kiedy szyciej się mówi niż myśli.

Miałoby to wszystko zupełnie inny przebieg, gdyby ładunki komunikacyjne rozłożono z mniejszą dysproporcją. Zbliżenie do tekstu graficznego dokonałoby się z jeszcze większą konsekwencją, gdyby cały szereg kolejnych akapitów rozpadł się na tok przerzutniowy. Ale nic takiego nie zaszło nawet u Wańkowicza. Przerzutnia dozowana jest wszędzie w dawkach homeopatycznych. Działa poza wierszem, ale w taki sposób, aby zarazem nie zadomowić się w prozie. Bywa też ukrywana, tak że dopiero uważna lektura – dodajmy: lektura na głos – pozwala dostrzec, że w *Szkicach spod Monte Cassino* dwa akapity:

17 sanitariuszy...

17 batalionu, który poszedł do natarcia.

to w istocie składniki jednego zdania: „Siedemnastu sanitariuszy... siedemnastego batalionu, który poszedł do natarcia”. W podobny sposób trzy krótkie akapity u Kapuścińskiego

Kiedyś, pamiętam, była dobra księgarnia w Kampali, dobra księgarnia (trzy nawet) w Dar es-Salaam. Teraz – nigdzie nic. Etiopia to kraj o powierzchni takiej jak Francja, Niemcy i Polska razem wzięte. W Etiopii mieszka ponad 50 milionów ludzi, za kilka lat – będzie ich ponad 60 milionów, za kilkanaście – ponad 80 itd., itd.

Może wówczas?
Ktoś?
Choćby jedną?³¹

zatrzymały się na progu przerzutni, ponieważ stanowią transformację pojedynczego zdania eliptycznego: „Może wówczas ktoś [otworzy] choćby jedną [księgarnię]”. Jedynym uchwytnym śladem, jaki przetrwał z pierwotnej jedności tego zdania, i zarazem przyczyną, dla której w tym akurat wypadku przerzutnia (w sensie formalnym) nie doszła do ostatecznej materializacji – pozostają znaki zapytania, stanowiące tutaj coś znacznie ważniejszego od sygnału wskazującego na samo stawianie pytań.

O ile zdanie w pierwotnej, hipotetycznej wersji miało tylko jedną dominantę – w klauzuli, o tyle po zapisaniu go w sposób przyjęty przez Kapuścińskiego liczba dominant urosła do trzech – po jednej dla każdego akapitu. W ten sposób, bez usprawiedliwienia w semantyce, pojawiły się dodatkowe wzmocnienia akcentów, a takie rozmnożenie antykadencji ponad miarę wynikająca ze struktury składniowej (nawet jeśli ze strony tekstu odpowiada temu podział zdania na trzy eliptyczne równoważniki) daje w deklamacji efekt identyczny z przerzutnią. Zwłaszcza że treść fragmentu nie pozostawia wątpliwości: nie chodzi tu o stawianie rzeczywistych pytań, zatem antykadencja nie osiąga szczytowego punktu, lecz jeszcze bardziej zatapia się w melodyce frazy urwanej w powietrzu. Osobie niezorientowanej w graficznej postaci utworu, lecz wnikliwie śledzącej postępy recytatora, trudno będzie rozróżnić, czy antykadencja zapowiada dokończenie akapitu po pauzie – w dalszych partiach tekstu – czy zamyka po prostu równoważnik zdaniowy z lekkim odcieniem wahania. Słuchaczowi nie sprawi natomiast trudności zauważenie, że sposób rozłożenia dominant wykazuje charakter głęboko zindywidualizowany, że wykracza ponad miarę zwykłego zdania prozatorskiego nie tylko swoją obligatoryjnością, lecz przede wszystkim arbitralnością, której brakowało jeszcze w przykładach cytowanych wcześniej.

Przyjęty kształt węzłów intonacyjnych nie byłby może dziwny, gdyby podobne zjawisko nie zostało opisane przez Marią Dłuską jako typowa dla wiersza wolnego klauzula emocyjna³². Nasuwa się wobec tego pytanie, które wynikło w trakcie naszych rozważań na temat obligatoryjnej pauzy: czy struktura akapitu nie wykazuje tych właściwości, których się mylnie spodziewano po wersach? I czy nie nabywa ich nawet wtedy, gdy w sensie formalnym przerzutni nie ma? Innymi słowy, czy praktyka emocyjnego recytowania przerzutni w wierszu wolnym (tekście graficznym) nie została w istocie przeniesiona z prozy? Można oczywiście twierdzić, że takiej przerzutniowej melodyki nie słyhać na ogół w recytacjach. Mamy na to gotową odpowiedź: przerzutniowa melodyka ujawnia się w prozie w warunkach

31/ R. Kapuściński *Heban*, s. 236.

32/ Por. M. Dłuska *Klauzule emocyjne*, w: tejsze *Prace wybrane*, tom 2, red. S. Balbus, Universitas, Kraków 2001.

skrajności natężenia. Chodzi oczywiście o taki rodzaj skrajności, który obraca prozę niejako przeciw samej sobie, a zarazem taki, który na równoległym torze posuwa się w kierunku dokładnie odwrotnym, szukając – w miejsce ubytku – zagęszczenia prozatorstwa, do czego powołany jest każdy reportaż. Lecz przede wszystkim myślimy o takim natężeniu, którego nie sposób zawęzić do żadnego gatunku i które drzemie w mowie.

Przerzutnia na przestrzennej tkance tekstu graficznego miała stanowić rodzaj przeszczepu pobranego z wiersza numerycznego, ale przecież w takiej postaci – jaką znamy z tradycji – nie dawała się przeszczepić. W tradycyjnej recytacji była specyficznym napięciem między przewidywalną długością wersu a nieokreślonym żywiołem składni. Tymczasem w istniejących pomysłach na recytację tekstu graficznego wszystkie przerzutnie wykonuje się inaczej niż w wierszu numerycznym – tak jak pisała Dłuska: emocyjnie, czyli metodą zaczerpniętą z prozy, traktując wersy jak niezwieńczone akapity. To proza udzieliła głosu tekstowi graficznemu.