

Mariusz Zawodniak

Świetna zabawa : uwagi o kompozycji "Widokówki z tego świata" Stanisława Barańczaka

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (32), 148-162

1995

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Interpretacje

Mariusz Zawodniak

Świetna zabawa (uwagi o kompozycji „Widokówki z tego świata” Stanisława Barańczaka)

Jest kilka z pewnością powodów, dla których warto do *Widokówki z tego świata* powracać i na dłużej przy niej się zatrzymywać. Za osobliwy jednak powód uznać można szczególną prowokację ze strony samego autora. Niegdyś w jednym z wywiadów powiedział:

[...] jeśli ktoś obdarzony poczuciem językowego humoru weźmie do ręki mój z pozoru „poważny” tomik *Widokówka z tego świata* i przeczyta go pod kątem użytych w nim rymów [...], nie będzie mógł nie dojść do wniosku, że ja się w tym tomiku świetnie bawię — przy czym problemy w wierszach poruszane, nie stają się wcale przez tę zabawę mniej poważne.¹

Warto było reguły tej „zabawy” określić, wszakże nie chodzi w niej tylko o rymy. Barańczak najwyraźniej włączył do niej także elementy strofiki, rytmicznego i graficznego układu tekstu, gatunku czy wreszcie kompozycji. W tym jednym tomie, liczącym 25 utworów, zostały przypomniane — zaprezentowane — różne układy stroficzne, aż

¹ S. Barańczak *Zaufać nieufności. Osiem roznów o sensie poezji*, Kraków 1993, s. 91. Wiersze z *Widokówki*, a także z wcześniejszej *Atlantydy* cytuję za wydaniem S. Barańczak *159 wierszy 1968–1988*, Kraków 1990.

trzynaćcie! (co odnotować należy jako zjawisko absolutnie wyjątkowe). Kilka wierszy, i co ciekawsze, należących do form nieczmiernie rzadkich, powstało przy użyciu tradycyjnego formatu sylabicznego np. w 11, 12 wierszu, a nawet w obcej u nas — poza przekładami — strofie 15 wersowej rozbrzmiewa 13-zgłoskowiec (niekiedy przeplatany z 11-zgłoskowcem).

11-zgłoskowcem został napisany wiersz złożony ze strof 14 wersowych; ale prawdziwą ozdobą pozostaje strofa 18 wersowa (w repertuarze naszych form w ogóle nie wymieniana)² — i to izometryczna w tym sensie, że kolejne odpowiadające sobie wersy trzech zwrotek zbudowane są z jednakowej liczby sylab (niekiedy także o takim samym rozkładzie akcentów). Długim rozmiarom strof towarzyszy czasami ich ciekawy układ graficzny — rysunek (jest wśród utworów wiersz figuralny, wiersz-klepsydra). We wszystkich 25 wierszach odnajdujemy mniej lub bardziej dokładne rymowe współbrzmienia (niekiedy są to układy odpowiadające strukturze danej strofy), są oczywiście wśród nich — zgodnie zresztą z zapewnieniem autora — przykłady współbrzmień podkreślające „zabawowy” charakter tekstu, a więc zjawiska paronomazji czy kalamburu. *Widokówka* to także ciekawa propozycja genologiczna. Jacek Łukasiewicz zauważył, że „kiedyś wieloznaczność objawiała się w poezji Barańczaka na poziomie słowa i zwrotu frazeologicznego, teraz występuje przede wszystkim na poziomie gatunku”³; wiersze z *Widokówki* stanowią najogólniej przykład tego, co można określić — tym razem w zgodzie z tytułem zbioru — jako gatunek korespondencyjny. Ale „zabawę” uświetniła niewątpliwie kompozycja całości — i jej poświęcam niniejsze uwagi.

Rama czasowa

Już sama okładka paryskiego wydania tomu okazuje się dobrym wprowadzeniem do jego lektury: amerykański znaczek i fale oceanu na pocztówce nie pozostawiają wątpliwości, z jakiego świata pochodzi ta drobna przesyłka; nadto okulary i pisak dopełniają tę szczególną metatekstową informację.⁴ Wiemy, kto i skąd śle — do

² Zob. *Strofy dłuższe od dwunastowersza*, w: *Strofika*, red. M. R. Mayenowa, s. 382–391.

³ J. Łukasiewicz „Ja — zdanie”, w: „Odra” 1990 nr 1; przedruk w: *Rynn, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 199.

⁴ Na ciekawie zaprojektowaną okładkę tomu zwrócił uwagę J. Łukasiewicz, tamże, s. 198.

nas także — pozdrowienia i możemy się domyślać, co będzie na odwrocie widokówki.

Samej widokówki należało się zresztą spodziewać. We wcześniejszej bowiem *Atlantydzie* mieszkaniec Ameryki, którego nazwiska nie da się tak łatwo odtworzyć (Mr Baranazack — *Poczta*; Banaczek — *Garden Party* otrzymuje jakieś pocztówki:

Jedyny problem — znaleźć miejsce do parkowania
wszystkiego poza tym mogą być mniej więcej pewny,
[...]

nawet tego, że wracając z pracy znajdę
w skrzynce na listy, obok rachunków, prospektów i reklam
pocztówkę z widokiem Nowego Świata i pozdrowieniami
od aresztowanego tymczasem przyjaciela.

[*Nowy Świat*]

A więc pocztówka z odległej Polski — przypomina o „innym świecie”, o tym świecie, z którego nie tak dawno pan „Banaczek” jako „wyznaniec” przybył na ten kontynent.

Widokówka została więc pomyślana — zgodnie z tytułem — jako przykład korespondencji,⁵ ciągu listów, wspomnień, notatek, które jednak korespondencją w dosłownym znaczeniu tego słowa pozostać nie mogą. Niemożliwy jest bowiem stały, niczym nie zakłócony przepływ informacji między dwoma różnymi światami, zwłaszcza gdy się „uprawia niewidzialne rzemiosło wygnania” (choć nie należy używać tego słowa, „bo to nieprzyzwoicie i bez sensu”).⁶

Można więc słać widokówki-listy do „jakiegoś Ty”, rozmówcy, Fachowego Psychoterapeuty, Łaskawego Czytelnika, Wszechmogącego Pana, Sobowtóra (*Jakieś Ty*), i w subtelnie cieniowanym wielogłosie tekstu przemawiać do kogoś, kto żyje gdzieś „tam”, kogoś, kto żył „kiedys” („tam” lub „tu”) czy właśnie kogoś, kto milcząco „skądś patrzy”.

Widokówka z tego świata jest zbiorem 25 wierszy ułożonych w szcze-

⁵ Wydaje się, że w ogóle można mówić o korespondencyjnym charakterze obydwu tomów emigracyjnych; zwracali na to uwagę recenzenci: „W *Atlantydzie* Barańczak wysyłał pocztówki z tej strony świata w tamtą” (T. Nyczek *Jakieś Ty*, „Zeszyty Literackie” 1989 nr 27, s. 140); to tom „korespondencyjnych gier” (T. Komendant *His Master's Voice*, „Twórczość” 1989 nr 5, s. 96); „*Widokówka* jest także korespondencją z zaświatem” (J. Zieliński *Lekcja anatomii i listy do Pana Boga*, „Tygodnik Powszechny” 1989 nr 7, s. 4).

⁶ „Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec”, „Nie używać słowa wygnanie”, w: S. Barańczak *159 wierszy*, s. 165, 152.

gólny sposób — na zasadzie symetrii — w jedną całość. Najpierw rama czasowa. Cykl rozpoczyna się o świcie; właśnie wtedy podmiot tego cyklu wierszy budzi się i postrzega „po raz nie wiem który (...) przybicie stempla na kolejny ranek”; w ostatnim wierszu „jak na sennego dość świadomy /własnego niezastępowania” po raz ostatni tego dnia rozmawia z „jakimś Ty” — Bogiem, a więc modli się tuż przed zaśnięciem („Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność”)⁷. Chronologicznemu układowi dnia odpowiadają jednak i inne utwory. Zaraz w drugim wierszu, a więc po przebudzeniu, „dokładnie pięć minut po ósmej rano”, mieszkaniec „tego świata” wychodzi przed dom, by z progu podnieść „ciężkie cielsko niedzielnej gazety”; ale przed dom wychodzi też „prawie w ostatniej chwili przed pójściem do łóżka”, by „wystawić na skraj chodnika kubły” — to informacja z przedostatniego z kolei tekstu. Dalej: w szóstym wierszu cyklu przywołuje się porę dnia, jeszcze przedpołudniową, kiedy słońce „tak duńnic jaskrawe /na placu przed kliniką” oświetla powierzchnię skóry czy kurtki; a w szóstym wierszu od końca mówi się o tym, „że już zmierzch”⁸. I wreszcie dokładnie pośrodku cyklu wiersz o znamionym tytule *Południe*. Rama czasowa została więc dokładnie określona.⁹ Nietrudno zauważyć, iż temu układowi w pełni odpowiada liczebne zestawienie tekstów: w części „przedpołudniowej” cyklu dokładnie 12 wierszy, tyleż samo w części popołudniowej (a więc w sumie 24 wiersze — tyle ile godzin liczy doba). Osobny wiersz — środkowy, trzynasty — odpowiada tej jednej chwili, która nie przynależy ani do przed-, ani do popołudnia — jest właśnie południem.

W *Widokówce* chronologicznie ułożono też te utwory, których tytuły są datami i w których podmiot wierszy przywołuje konkretne życiowe doświadczenia. A więc kolejno: lipiec 1952, czerwiec 1962, wrzesień 1967, grudzień 1976 i sierpień 1988. Trzy z nich zamieszczone są w części pierwszej cyklu, dwa pozostałe w części drugiej, ale ułożone

⁷ Na ten element kompozycji — przypominając podobny układ czasowy *Sztuczno oddychania* — zwracali uwagę T. Nyczek i J. Łukasiewicz.

⁸ Przed tym wierszem (*Zdjęciem*) umieszczono utwór, który również odpowiada czasowemu rozkładowi dnia, mowa w nim bowiem — w *Pierwszej piątce* — o meczu koszykówki, który rozgrywany jest w Ameryce zazwyczaj w godzinach późnego popołudnia.

⁹ Rama czasowa poranka i wieczoru jest w ogóle charakterystycznym elementem poetyki Barańczaka. Poza *Widokówką* i wspomnianym *Sztucznym oddychaniem* w podobną ramę ujęte są wiersze z *Atlantydy* czy tomą *Ja wiem, że to niestuszne*.

tak, że cztery ostatnie: drugi i trzeci z części pierwszej oraz czwarty i piąty z drugiej – są symetryczne względem wiersza środkowego.

Paralelizm kompozycyjny

Wśród ciekawostek kompozycyjnych odnotować należy obecność w cyklu wierszy paralelnych. W części pierwszej np. odnajdujemy wiersz *Prześwietlenie*, jest to ciekawy trójgłos na temat „prześwietleń”. Najpierw słońca, które:

zamiast na wskroś mnie przeniknąć,
umiało na dobrą sprawę

naświetlić tylko powierzchnię
mojej skóry czy kurtki,
co najwyżej pobieżnie
oświetlić oczy [...]

Później rentgenowskiego aparatu:

tu, w czterech półmrocznych ścianach,
przez ścisłą bryłę ciała
przebija się – nieznużenie

i błyskawicznie – nikła
bładość promienia, który
jak wścibski brukowy dziennikarz
ujawnia pod gruboskórnym

zdrowiem wewnętrzne wstydy,
[...]

Ale istnieje też możliwość „prześwietlenia” – „na wylot”:

Radiologu Bez Twarzy,
niech stanę obok

Ciebie pokaż mi ekran
a tym mną, znanym na wylot
jedynie Tobie; chwilą
wiedzy niech mnie przeświećla

Twój promień [...]

W drugiej części do myśli na temat „przeświećleń” nawiązuje wiersz o znamienym tytule *Zdjęcie*. Pozornie to tylko klasyczna scena próby ustawienia obrazu (jego ostrości):

Nie ruszaj się; tak, brawo;

[...]

[...] o tak, stój
właśnie tak; tylko nastawię
ostrość, żeby na jawie
uchwycić twój sen, twój

cień; tak, z tą właśnie
miną, w tej pozie;
tylko się cofnę może,
żeby nie za wyraźnie

rysowały się linie
na twarzy, na murze w tle;
tak, dobrze, właśnie te
myśli [...]

Obydwa teksty pisane są czterowierszem (o podobnym rozchwianiu formatu sylabiczego) — i ułożone są symetrycznie względem wiersza środkowego.

W *Widokówce* odnajdujemy też wyraźne przykłady paralelizmu kompozycyjnego; wystarczy porównać — oczywiście symetrycznie umieszczone — drugi i przedostatni wiersz cyklu. Obydwa złożone są z trzech strof, budowanych na podobnych zasadach (m. in. powtórzenia stanowią o ich organizacji), ale co ciekawe — w każdym występuje charakterystyczny układ wielogłosu. Mówi zawsze ten sam podmiot (mieszkaniec Ameryki), ale w każdej strofie, podejmując od początku tę samą kwestię, zwraca się do innego adresata, bądź zmienia się punkt odniesienia tej wypowiedzi.

W pierwszych strofach przywołuje się rzeczywistość zastaną — terazniejszą; jest to zatem informacja (np. o codziennej czynności) dla kogoś, kto żyje gdzieś „tam”:

W żaden sposób nie możesz wiedzieć — oddzielony
przez strefy czasu, sześć strzępiastych klinów
skórki zdzieranej z pomarańczy globu —
że właśnie w tym momencie (dokładnie pięć minut
po ósmej rano, w ostrożnie zielonym
pierwszym tygodniu kwietnia) schylam się i z progu
podnoszę ciężkie cielsko niedzielnej gazety,
[...]

[*Podnosząc z progu niedzielną gazetę*]

Prawie w ostatniej chwili przed pójściem do łóżka

myśl: zapomniałem — trzeba dziś wystawić
na skraj chodnika kubły; [...]

[Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami]

W drugich strofach ta sama myśl zostaje odniesiona do rzeczywistości minionej (własnej przeszłości lub historii tego, kogo już nie ma):

W żaden sposób nie możesz wiedzieć — odgradzony
przez złoza ziemi, sześć stóp zbitej gleby,
co bębniła grudkami o wicko twej trumny —
że właśnie ponad tobą schylam się, ażeby
w porannym słońcu, które ogrodowi
przyspiesza ćwierkający puls, spełnić nietrudny
rytuał podniesienia niedzielnej gazety:
[...]

A w drugim wierszu:

Prawie w ostatniej chwili przed normalnym życiem
myśl: jednak nie da się całkiem zostawić
za sobą tamtych zsympów, jednej z szarych przyczyn
mojego mózgu, wzroku, zachowania
w strunach głosowych więzi (więzów?) dawnej jawy:
[...]

I w zamykających utwory strofach powraca ciągle ta sama kwestia w rozmowie (modlitwie) z Bogiem:

W jakiś tam sposób musisz wiedzieć — wyniesiony
nad strefy nieba, sześć (czy ile ich tam
jest u Ptolemeusza) przezroczystych kopuł —
że właśnie pod nim, jasnym, masywnym jak lichtarz
sześcioramienny, z progu podnoszę zgniecioną
w pakowną kostkę porcję Twego mroku
i Twojej wiedzy: sześcian niedzielnej gazety;
[...]

Podobnie w wierszu *Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami*:

Prawie w ostatniej chwili przed ostatnią chwilą
myśl: mimo wszystko trzeba by postawić
na swoim (Twoim?), czytać — może się i myłac —
w gratach z wysypisk znaki i przesłania,
jak ten patefon z tubą, w której się objawił
Głos Jego Pana
[...]

Obydwa utwory zbudowane są — o czym wzmiankowaliśmy — ze strof dotąd w naszej poezji praktycznie nie notowanych (15 i 18 wersowych), nadto izometrycznych: pierwszy wiersz pisany jest 13–złogłoscowcem, z rzadkim przeplotem 11–złogłoscowca; taki układ wersów przeważa też w wierszu drugim (podobnie skomponowana jest tytułowa *Widokówka*).¹⁰

Jeszcze inną parę tekstów odpowiadających sobie pod względem budowy, ale także charakteru wypowiedzi — tworzą utwory zatytułowane *Jakieś Ty* oraz *I tak* (i one są ułożone symetrycznie).

W wierszach tych (tym razem stychiicznych) wypowiedzi podmiotu reprezentują podobny rodzaj dyskursu:

Właściwie nie muszę wiedzieć o tobie nic więcej, niż
to, że jesteś tym jakimś Ty, [...]

mój rozmówco, Fachowy Psychoterapeuta,
Łaskawy Czytelniku, Wszechmogący Panie,
Nieśmiertelna jedyna, od Czterdziestu Dwóch
Lat Już Wytężający Nadaremnie Słuch
Sobowtórze, Tubylcze Na Brzegu, skąd jak bumerang
ze świstem nadlatuje ciągle to samo pytanie
zmienione w tę samą odpowiedź: że w międzyczasie umieram
[*Jakieś Ty*]

A jeśli nawet nie, to i tak będę
udawał sam przed sobą, że jest środkiem świata
każde moje ubocze, że bieglego świadka
mam nad każdym pobytem, postojem i pędem,
[...]

nade mną, rozpostarta czujnie i daleko
siatkówka oka, na którego dnie
moje odbicie i skąd wraca echo
tych samych w kółko słów: A jeśli nawet nie
[*I tak*]

Monologi te, pierwszy wyraźnie zdialogizowany, drugi głoszony jakby „dla siebie”, układają się w określoną myślową całość; zakończone są tożsamymi motywami (powracających „tych samych w kółko słów”), przy czym utwór drugi zdaje się być dopowiedzeniem tekstu pierwszego, staje jakby na przedłużeniu myśli tam urwanej, nie dopowiedzianej do końca (i podobnie jest w drugim przypadku).

¹⁰ J. Łukasiewicz (s. 199) zauważył np., iż w tak zróżnicowanym — pod względem adresata — wierszu *Podnosząc z progu niedzielnej gazetę* zawarte są charakterystyczne elementy poetyki trzech gatunków, kolejno listu, trenu i modlitwy.

Prolog i epilog

Wiersze — pierwszy i ostatni — są nie tylko tekstami, w które wpisano porządek czasowy całego cyklu; pełnią one w nim również funkcję prologu i epilogu.

Ranne przebudzenie i pytanie: „Który to świat, czy ten?” jest z pewnością wprowadzeniem do nowej całości, ale jest ona przecież zapisem dalszych doświadczeń tego, kto w ostatnim wierszu (i nie tylko) poprzedniego tomu (*Atlantydy*) wieczorem borykał się z myślami na temat ojczyzny:

Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec,
zastanawia się, co go właściwie tutaj przyniosło
[...]. Zawsze gdzieś będzie ojczyzna asfaltów spotniałych
[...], ojczyzna zrudziałych podkładów
[...]; ojczyzna rozpędu, rozpadu,
[...]. Co go właściwie tu jeszcze
trzyma, unieruchamia, [...]
I skąd to urojenie, uroszczone prawo do wygnania,
jakby nie było prawdą, że i tak nikt dziś wieczór nie zaśnie
na własnej Ziemi. [...]

[*Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec*]

I z pewnością z tymi myślami zasypiał; a teraz się budzi. Wiersz pierwszy *Widokówki* wiąże więc obydwa tomy z kompozycyjną całością; podtrzymuje jakby ciągłość w życiorysie przypadkowego „wygnańca”; ale też *Widokówka* jest w całości zapisem jego doznań, codziennych doświadczeń i co ważne — są one tym razem wyrażone jego głosem (tylko on — mieszkaniec Ameryki, przybysz z innego świata — jest podmiotem wierszy tego tomu; w *Atlantydzie* było nieco inaczej). A zatem pierwszy tekst — podkreślający kontynuację tomu wcześniejszego — jest wprowadzeniem do nowego cyklu, poematu o świecie, w którym „Wiedzący Niemy” —

[...] tka niespodziewane

skrzyżowania przypadków na tej jednej z planet,
w jednym z ciał, między jednym a następnym mgnieniem.

„Co mam powiedzieć” to wstępna próba nazwania „tego świata”, chociaż najpierw — po nocnym przebudzeniu — wywołania go z sennych majaków. Wiersz staje się swoistą inwokacją, w której inicjalna apostrofa musi być wyrażona — ze zrozumiałych względów — w formie

pytania. Nie jest to jednak utwór na cześć tego świata, ale zapowiedź jego przedstawiania. I stąd — charakterystyczne przecież w jakimś sensie dla inwokacji, a tu dla poetyki Barańczaka — pytanie o możliwości wyrażania go w s ł o w i e; na końcu staje się ono oznajmieniem, gdyż podmiot wierzy, że co ma powiedzieć — „będzie powiedziane”:

Co nam w powiewie, w wietrze będzie powiedziane

na ucho, to się może w głębi krtani stanie
słowem, uwiecznym między podziwem a gniewem,
które poświadczy, będzie trwać, niespodziewane.
Co mam powiedzieć — wierzę — będzie powiedziane.

Wiersz *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* jest wyraźnym zamknięciem całości — jej prologiem. Jest to wiersz modlitwa, ostatni głoszony tego dnia monolog, swoisty rachunek sumienia:

[...] ponieważ jestem

— jak na sennego — dość świadomy
własnego niezasługiwania
na miejsce w punkcie, gdzie atomy
się zbiegły [...]

Podmiot czyni tak dlatego:

Ponieważ nigdy nie wiadomo,
czy oczy również jutro z rana
otworzą się, czy bielą stromą
rozwidni się jak co dzień ściana
na wprost [...]

Każdy dzień jest więc zamkniętą całością, potencjalnie tylko otwartą na kolejny ranek; trzeba się żegnać z tym światem tak, jakby nie było do niego powrotu. Sen bowiem jest odmienną rzeczywistością, jest „Atlantydą” — „lądem” zapadłym między kolejnymi dniami. Nigdy nie wiadomo, na jakim świecie przyjdzie się obudzić z sakramentalnym pytaniem: „Który to świat, czy ten?”

Stąd taka kompozycja cyklu — zwarta, harmonijna, ale i zamknięta.¹¹ Jego kontynuacją może być tylko kolejne przebudzenie, kolejna apo-

¹¹ T. Nyczek zaproponował taki oto sposób związania całości tomu: „jeszcze mocniej związmy początek z końcem, ranek z wieczorem, ów tytuł pierwszy z tytułem ostatnim i ulóźmy zeń nowe pytanie: Co mam powiedzieć, żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność” (s. 139).

strofa na cześć nowego dnia, jakiegoś świata. I jeszcze szczegółlik wersyfikacyjny: wiersz pierwszy — co jest przecież elementem znaczącym — pisany jest tercyną i to 13–zgłoskową; zaś wiersz ostatni — modlitwa — strofą ośmiowersową i utrzymany jest w toku 9–zgłoskowca jambicznego (znamy np. *Modlitwę* Tuwima pisaną czterostopcem jambicznym hiperkatalektycznym, ale trudno chyba dopatrywać się tutaj zależności semantycznych).

Carmen figuratum

Zwartość, harmonijność (i w jakimś sensie zamkniętość) zostały najbardziej podkreślone w centralnym punkcie cyklu — w środkowym wierszu *Południe*:

Słodki lek prawdziwości, smak, co skróci z nami
 przejść, ten stromy szlak, pionową drogę
 z nagłego krzyku tuż po urodzeniu
 w dół; jeszcze nieprzytomny
 białą kropli z piersi,
 nagim potopem
 światła,
 smak
 i
 znak
 świata
 jakim powrotem
 — wielokrotny, pierwszy,
 twój — jeszcze się przypomni
 na dzień, po życiu już, po urojeniu
 trzeźwiej bezstronny: smak ponownie trochę
 słodki, lecz bardziej gorzki, jak to z truciznami

W wypowiedziach krytycznych Stanisława Barańczaka odnaleźć można takie określenie istoty wiersza, które w całej swej rozciągłości wydaje się przystawać do zapisanego wyżej tekstu. W jednym ze swych esejów — tłumaczącym zresztą własny utwór — napisał:

wiersz [...] różni się od wszelkich innych form wypowiedzi tym, iż nie da się w nim nic zmienić: ujęcie jednej sylaby, substytucja jednego przymiotnika, przesunięcie jednego akcentu byłoby jak wyjęcie cegły, po którym wali się w gruzu cały gmach.¹²

¹² S. Barańczak *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 11–12.

Południe jest właśnie takim wierszem–„gmachem” – konstrukcją wyjątkowo przemyślaną; każda sylaba jest dla niej niezbędną „cegłą”, każde współbrzmienie potrzebnym wiązaniem, każdy akcent dodatkowym wzmocnieniem. I dlatego wiersz ten – obrazek – trzeba dokładnie oglądać, aby dostrzec subtelności jego konstrukcji. Oczywiście obrazek ten odczytuje się jednoznacznie: *Południe* to wiersz–klepsydra, choć gwoli ścisłości na karcie papieru postrzegamy dwa trójkąty równoramienne ułożone symetrycznie.

A teraz o jego budowie.

Obie całości – nie licząc łączącego je spójnika – zbudowane są z jednakowej liczby sylab: zgodność materiału językowego dotyczy każdej absolutnie pary odpowiadających sobie – symetrycznie ułożonych – linijek tekstu; od najdłuższej poczynając mamy: 13, 11, 11, 7, 6, 5, 2, 1. Najbardziej jednak zaskakują układy współbrzmień. Myśląc o rymie – spodziewamy się współbrzmień końcowych; pary rymowe – zgodnie z rysunkiem – tworzą elementy rozłożone symetrycznie: z nami / truciznami; drogę / trochę; po urodzeniu / po urojeniu; nieprzytomny / się przypomni; z piersi / pierwszy; potopem / powrotem; światła / świata i smak / znak.

Co prawda, pary rymowe, które pokazaliśmy, tworzą współbrzmieniami praktycznie nieuchwytnie dla ucha odbiorcy, są bowiem dość odległe (z wyjątkiem dwóch, trzech ostatnich). Ale też w *Południu* nie pełnią one funkcji rytmizacyjnych ani nawet delimitacyjnych. Rym nie jest tu sygnałem zakończenia (jego funkcja strukturalna jest inna) – i wcale nie dlatego, że w większości wypadków jest niesłyszalny. Powód jest bardziej zasadny: otóż c a ł y wiersz Barańczaka zbudowany jest z elementów współbrzmiących, chociaż – co może wydać się paradoksalne – foniczna postać tekstu wcale nie nabywa przez to wyjątkowego charakteru.

A zatem każdy dający się wydzielić element pierwszej całości (niekiedy w grę wchodzi sylaby) – odpowiada brzmieniowo położonemu symetrycznie elementowi całości drugiej. Pokażmy to:

13 sylabowe

sło-dki lek pra-wdzi-wo- ści, smak, co skró -ci z na-mi
sło-dki lecz bar-dziej go-rzki, jak to z tru-ci-zna-mi

11 sylabowe

prze-jście ten stro- my szlak pio-no-wą dro-gę
trze-źwiej bez-stro-nny smak po-no-wnie tro-chę

11 sylabowe

z na -głe-go krzy-ku tuż po u-ro-dze-niu
na dnie po ży-ciu już po u-ro- je-niu

7 sylabowe

w dół jeszcze nie-przy-to-mny
twój jeszcze się przy-po-mni

6 sylabowe

bie-lą kro-pli z pie-rsi
wie-lo -kro-tny pie-rwszy

5 sylabowe

na-gim po-to-pem
ja-kim po-wro-tem

— dalej: świa-tła / świa-ta; i oczywiście ostatnie współbrzmienie jednosylabowych smak / znak.

A więc w wierszu Barańczaka współbrzmia już nie tylko miejsca wygłosowe poszczególnych wyrazów czy grup wyrazowych, ale i ich elementy składowe (niekiedy są to współbrzmienia homonimiczne). Ale i na tym nie koniec. Zgodności sylabowej i rymowej towarzyszy bowiem jednakowy rozkład akcentów: nie tylko ich ilość, ale i miejsce występowania. W kolejnych liniijkach tekstu akcentem obciążone są następujące pozycje:

w 13-sylabowych:	<u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u>
w 11-sylabowych:	<u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u>
w 11-sylabowych:	— <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u>
w 7-sylabowych:	<u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u>
w 6 sylabowych:	<u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u>
w 5 sylabowych:	<u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u> <u> </u>

Oczywista jest akcentuacja dwusylabowca i monosylaby pełnoznacznej (jednosylabowy rzeczownik).¹³

Konstrukcja wiersza–klepsydry jest zatem wyjątkowa: poszczególne elementy dwu całostek odpowiadają sobie w każdym calu, od ilości materiału językowego poczynając — na jakości dźwiękowej kończąc. Wszystko po to, by — zgodnie z rysunkiem wiersza, ale i założeniami kompozycyjnymi całego cyklu — ukazać określoną zwartość, harmonię. Harmonia znamionuje również rytm dnia, porządek i następstwo jego pór. Dlatego *Południe* swym tytułem i kształtem graficznym wiersza (klepsydrą) o niej właśnie przypomina. Południe to wyraźna granica (ważna, symboliczna), jakiś moment zwrotny — połowa doby. Tak odczytany tytuł — co teraz jest już oczywistością — przystaje do ramy czasowej całego cyklu (podkreśla jego kompozycję), ale i do struktury tekstowej utworu: zachowuje on bowiem wyraźną dwudzielność, a jego połowy, równoważne sobie, nie stoją obok siebie, ale się ze sobą łączą (w tekście funkcję łącznika pełni rzecz jasna spójnik „i”),¹⁴ zachowują — można by powiedzieć — ciągłość; tak, jak pory dnia w siebie przechodzą: przedpołudnie w popołudnie (podobnie z klepsydrą, gdy po odmierzeniu jednostki czasowej równej upływowi piasku z górnej komory odwrócimy ją i nadamy dalszy bieg temu zjawisku).

Klepsydra przypomina oczywiście o czasie — jego upływie. I *Południe* jest właśnie wierszem o tym. Mówiliśmy już, że układ wierszy „przedpołudniowych” i „popołudniowych” odpowiada — ilościowo — liczbie godzin dnia. *Południe* jako wiersz środkowy, trzynasty, uwyraźnia kompozycję cyklu, ale tym samym stanowi odrębną całość. Tak, jak południe nie przynależy do żadnej pory dnia, tak też wiersz

¹³ W 13–sylabowych liniijkach zastosowaliśmy akcentuację zgodną chyba z założonym ich rytmem (mimo że liniijki te są dość odległe); w przeciwnym razie w jednym przypadku należałoby wprowadzić drobną poprawkę:

lek prawdziwości $\frac{1}{2} \bar{3} \bar{4} \frac{1}{5} \bar{6}$

lecz bardziej gorzki $\frac{1}{2} \bar{3} \bar{4} \bar{5}$

W wersach 7–sylabowych dziwić może bezpośrednie sąsiedztwo dwóch sylab pod akcentem głównym; dzieje się tak dlatego, że w tekście utworu między tymi sylabami zastosowano znaki interpunkcyjne (średnik, myślnik) — wprowadzające wyraźną pauzę.

¹⁴ J. Zieliński, zwracając uwagę na budowę tego wiersza, podkreślił w niej szczególną rolę spójnika „i” — „niezbędnego łącznika, bez którego nie doszłoby do prawdziwego dialogu”.

o tym tytule pozostaje autonomiczną, osobną częścią cyklu. I jako taki właśnie podejmuje fundamentalne kwestię — upływu czasu, przemijania (w pierwszej części wiersza wypowiedza się myśl o narodzinach, w drugiej — o czasie „po życiu już”). Kształt klepsydry i tytuł *Południe* z pewnością dobrze temu służą.

Zakończmy myśl o zawartości cyklu i jego uporządkowaniu odwzorowującym porządek czasowy dnia — jeszcze jedną uwagą. Otóż porównując obydwie tomy emigracyjne, zauważymy z pewnością znaczne „rozproszenie” wierszy z *Atlantydy* w stosunku do wyraźnie skupionych w całość wierszy *Widokówki*. To kompozycyjne zjawisko znajduje odniesienie w rzeczywistości pozaliterackiej. *Atlantyda* jest mianowicie odczytywana jako zbiór wierszy autora jeszcze na dobre nie zdomowionego w „nowym świecie”, a więc kogoś, kto pisze jedynie „z tej strony świata w tamtą”.¹⁵ Zresztą nie ma pewności, czy aby wszystkie utwory składające się na ten tom powstały po wyjeździe Barańczaka z Polski.¹⁶ W *Widokówce* — pisał Jan Zieliński — „proces asymilacji jakby się już dokonał”¹⁷; „ten świat” stał się póki co domem na ziemi, stałym miejscem zamieszkania — i trzeba żyć w pełni rytmem j e g o dnia. Zwarta i harmonijna kompozycja „Widokówki” — poddana właśnie rytmowi t a k i e g o dnia — zdaje się zatem obrazować i ten porządek życia, jaki stał się następstwem zdomowienia — oczywiście samego Stanisława Barańczaka — w „tym świecie” (to w *Widokówce* jest mowa o domu, który kupili państwo Barańczakowie; to sprzed jego progu podnosi się niedzielną gazetę, tam też na skraj chodnika wystawia się kubły itd.).

¹⁵ T. Nyczek, s. 140.

¹⁶ Dariusz Pawelec w swej książce o Barańczaku zakłada, że obydwie tomy emigracyjne „z całą pewnością (...) zawierają wiersze pisane już po wyjeździe autora z Polski w roku 1981” (*Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 151). Ale jednocześnie przywołuje uwagi Nyczka, który przypuszcza, że „jeden utwór, zamieszczony na początku, *Historia*, mógł powstać między czerwcem 80 a grudniem 81” (T. Nyczek *Emigranci*, Kraków 1988, s. 185).

¹⁷ J. Zieliński *Lekcja anatomii i listy do Pana Boga*.