

MARIOLA MILUSZ

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Życie jako wartość i antywartość  
w twórczości lirycznej Agnieszki Osieckiej

---

Life as a value and antivalue in lyric works by Agnieszka Osiecka

Każde życie, powiadasz,  
to materiał na książkę.  
Czy aby na pewno?  
Czy moje też?  
Każda książka, powiadasz,  
To materiał na życie.  
Moja też?  
A. Osiecka, *Material*

Nazwisko Agnieszki Osieckiej kojarzone jest przede wszystkim z tekstami piosenek, spopularyzowanych dzięki wykonywaniu ich przez tak słynne piosenkarki jak: Magdalena Umer, Krystyna Janda czy Maryla Rodowicz. Równie znane są jej wiersze, które obok utworów muzycznych zostały umieszczone w wielu tomikach, m.in.: *Kolory* (1961), *Listy Śpiewające* (1971), *Sztuczny miód* (1977) czy *Śpiewające piaski* (1989). Poetka stworzyła ponad dwa tysiące utworów lirycznych, zebranych w roku 2009 przez fundację Okularnicy w dwu obszernych tomach pod tytułem: *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*. Choćby ze względu na ogromną liczbę utworów niemal niemożliwe jest przedstawienie, w sposób dość zwięzły, kanonu wartości obecnego w liryce Osieckiej. Dlatego też artykuł ów ogranicza się jedynie do zarysowania problematyki egzystencjalnej, obecnej w wybranych utworach autorki.

Wyodrębnienie i scharakteryzowanie wartości występujących w twórczości lirycznej poetki, która pozostawiła po sobie tak imponujący dorobek, nie jest za-

daniem prostym. Osiecka była bowiem mistrzem pióra. Należy również wziąć pod uwagę to, iż jej twórczość jest bardzo osobista i zawiera wiele wątków autobiograficznych. W jednym z wywiadów, który został przeprowadzony w 1987 roku, Osiecka mówi: „Ja nigdy nie zatrzaśkiwałam swojego życia prywatnego. Raz nawet napisałam tomik wierszy [...] poświęcony jednemu mężczyźnie. [...] Bardzo dużo moich wynurzeń autobiograficznych jest w tym, co napisałam prozą [...]”<sup>1</sup>.

Pierwsze informacje dotyczące motywów egzystencjalnych pojawiają się już w dziennikach pisanych przez Osiecką w latach 1945–1950<sup>2</sup>. Są to co prawda refleksje dziecka, ale to przecież właśnie wartości wpojone w dzieciństwie kształtują osobowość człowieka.

Andrzej Zieniewicz, autor wstępu do wymienionego dziennika, tak pisze o jego autorce:

Agnieszka wszystko musi przeżyć w ekstazie, w zachłyście, ale to jest jednocześnie pewna koncepcja jej literatury, ale entuzjazm Agnieszki, jej apetyt na życie i spontaniczna szczerość musiały prędzej czy później zderzyć się z prawomyślnością ideologiczną [...]<sup>3</sup>.

Osiecka kochała życie i ludzi. Jak pisze Zofia Turowska:

dla Agnieszki młodość była wszystkim. Ciągle chciała ten stan odtwarzać: czuć przecudną siłą związków przyjacielskich, pęd purpurowych żagli, pierwszych snów, czuć się kropelką w morzu, buntować wyobraźnię przeciwko nudzie i kłamstwu. Śmiało aranżować życie<sup>4</sup>.

Również *Rozmowy w tańcu* dostarczają ciekawych informacji na temat stosunku poetki do życia. Książka przyjmuje formę wywiadu, który poetka przeprowadza sama z sobą. Opowiada w nim o swoim domu rodzinnym, dzieciństwie, czasach studiów, pobycie w Sopocie, STS-ie, burzliwych miłościach<sup>5</sup>, przyjaciółkach oraz o swoich poglądach filozoficznych, w tym stosunku do Boga i życia:

Przyjaciele moi i moje przyjaciółki! Nie odkładajcie na później ani piosenek, ani egzaminów, ani dentysty, a przede wszystkim nie odkładajcie na później miłości. [...] Kiedy patrzę na swoje życie, to owszem, grzebię się w przeszłości, ale przede wszystkim ciekawa jestem, co będzie dalej. Te czasy są jak pasjonująca książka. Co będzie dalej?<sup>6</sup>

<sup>1</sup> T. Stankiewicz-Podhorecka, *Teatr się jakoś pogubił*, „Scena” 1987, nr 2, s. 19–21.

<sup>2</sup> Vide A. Osiecka, *Dzienniki*, red. K. Felberg, t. 1, Warszawa 2013.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 16, 22.

<sup>4</sup> Z. Turowska, *Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2008, s. 22.

<sup>5</sup> Vide A. Osiecka, *Rozmowy w tańcu*, red. A. Bolecka, Warszawa 1992; *Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory listy na wyczerpanym papierze*, red. D. Fedor, Warszawa 2010; A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 2008.

<sup>6</sup> A. Osiecka, *Rozmowy...*, s. 195, 197.

W lirykach poetki bardzo często pojawia się motyw życia. Nie jest on jednak przedstawiony w sposób jednorodny, lecz w pewnym sensie ambiwalentny. Z jednej strony życie jest najważniejszą wartością, o którą należy walczyć, z drugiej zaś – to pasmo nieszczęść i cierpienia. Wbrew pozorom nie jest to zestawienie paradoksalne, lecz wzajemnie koherentne.

Jednym z najbardziej znanych utworów, w którym podjęta została wyżej wymieniona problematyka, jest piosenka pod tytułem *Niech żyje bal*<sup>7</sup>. Mamy tu do czynienia z metaforą życia jako *zabawy tanecznej*. Podmiot liryczny zwraca się w tym utworze do bliskiej osoby słowami:

Życie kochanie trwa tyle co taniec  
Fandango, bolero, be-bop  
manna, hosanna, różaniec i szaniec  
i jazda i basta i stop.

Bal to najdłuższy na jaki nas proszą,  
Nie grają na bis, chociaż żal  
Zanim więc serca upadłość ogłoszą  
Na bal, marsz na bal

Już po pierwszej lekturze omawianego utworu można zauważyć, iż piosenka ma niezwykle melancholijny charakter. Podmiot mówiący w wierszu z jednej strony podkreśla to, jak krótkie i ulotne jest życie, bowiem: *trwa tyle co taniec*, z drugiej strony stwierdza zaś, że jest to *najdłuższy bal na jaki nas proszą*. Mamy tu więc do czynienia z dwiema analogiami – *życia-balu* oraz *życia-tańca*. Porównanie egzystencji do takich tańców, jak: fandango, bolero oraz be-bop stanowi swego rodzaju dookreślenie tematu. Życie to taniec szybki, namiętny i pełen pasji.

Pewnej, wręcz katastroficznej wymowy nadaje utworowi wers drugi, zamieszczony w kolejnej zwrotce: *Nie grają na bis, chociaż żal*. To właśnie w tym fragmencie w sposób eksplicytny dochodzi do wartościowania zjawiska, jakim owo życie jest. Na pozytywne ustosunkowanie się do niego wskazuje leksem *żal*, który informuje o tym, że podmiot ma do prezentowanego problemu stosunek emocjonalny – żałuje, iż życie jest tylko jedno, i że nie można dostać kolejnej szansy. Tezę tę potwierdzają dwa następne wersy: *Zanim więc serca upadłość ogłoszą / Na bal marsz na bal*. Chociaż w tekście nie mamy graficznego sygnału, że wypowiedzenie to ma charakter rozkazu, wezwania czy też odezwy, to jednak możemy o tym wnioskować, biorąc pod uwagę strukturę wypowiedzi, użyte leksemy oraz związki frazeologiczne. Na początku wersu pojawia się swego rodzaju kwantyfikator wskazujący na następstwo czasowe, którym jest spójnik *zanim*. Następnie zostaje wprowadzony potoczny frazeologizm *ogłaszać upadłość*, który

<sup>7</sup> A. Osiecka, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, red. A. Dobromirska-Passant, t. 2, Warszawa 2009, s. 77.

prymarnie odnosi się do działań prawno-ekonomicznych, a więc bardzo trywialnych. W tym konkretnym przypadku mamy jednak do czynienia z jego metaforyzacją, gdyż kontekstowo fraza ta dotyczy *ogłoszenia upadłości serca*. Należy się w tym momencie zastanowić, co owa *upadłość serca* może oznaczać. Wydaje się, że wskazuje ona na pewnego rodzaju poddanie się przeciwnościom losu, na brak gotowości i siły do walki, co z kolei prowadzi do marazmu i śmierci. Podmiot liryczny wzywa jednak do podjęcia wysiłku. Owo wezwanie jest bezalternatywne i brzmi: *Na bal, marsz na bal*. Powtórzenie leksemu klucza, którym jest słowo *bal*, dodatkowo hiperbolizuje przekaz.

Eksplcytne utożsamienie balu z życiem dokonuje się w zwrotce kolejnej:

Szalejcie aorty ja idę na korty  
 Roboto ty w rękach się pal  
 Miasta nieczułe mijajcie jak porty  
 Bo życie, bo życie to bal.

Strofa owa wskazuje na konieczność aktywnego uczestniczenia w życiu. Bal z definicji jest przecież pewnego rodzaju zabawą taneczną, w której ludzie biorą udział nie w sposób bierny, lecz czynny. Asocjuje więc to pewną odważną postawę życiową. Człowiek ma w życiu wiele do zrobienia i może dokonywać samodzielnych wyborów. Powinien to jednak robić w sposób przemyślany, biorąc pod uwagę konsekwencje swoich działań. Aktywizm ten konotuje sparafrazowany związek frazeologiczny, który formalnie przyjmuje postać apostrofy, pełniąc funkcję performatywną: *Roboto ty w rękach się pal* (*robota pali się komuś w rękach – ktoś bardzo dobrze i szybko pracuje, ktoś bardzo się spieszy / spieszył z jakąś pracą*<sup>8</sup>). Modyfikacja związku polegała na dodaniu do postaci kanonicznej frazeologizmu zaimka osobowego *ty*. Zabieg ów pełnił rolę zwłaszcza hiperbolizującą cały przekaz – nobilitację aktywnej postawy życiowej<sup>9</sup>.

Chociaż utwór ma melancholijny charakter, to jednak jest on dość przewrotną apoteozą życia. Najdobitniej świadczy o tym refren piosenki:

Niech żyje bal!  
 Bo to życie to bal jest nad bale!  
 Niech żyje bal!  
 Drugi raz nie zaproszą nas wcale!  
 Orkiestra gra!  
 Jeszcze tańczą i drzwi są otwarte!  
 Dzień warty dnia!  
 A to życie zachodu jest warte!

<sup>8</sup> *Robota pali się komuś w rękach*, [hasło w:] *Słownik frazeologiczny*, red. A. Bernecka, Warszawa 2010, s. 711.

<sup>9</sup> *Vide* A. Pajdzińska, *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin 1993.

*Życie jest warte zachodu*, stanowi więc wartość transcendentną, którą należy pielęgnować, ponieważ jest ona dana człowiekowi tylko raz. Użycie potocznego związku frazeologicznego: *coś jest warte zachodu*, czyli tego: *żeby się o to troszczyć i zabiegać*, podkreśla po raz kolejny konieczność przyjęcia aktywnego stanowiska. Wykorzystanie partykuły *jeszcze* podkreśla dodatkowo, iż jest to stan, który wciąż trwa. Paradoksalnie wskazuje jednak też na to, że istnienie tego procesu jest ograniczone w czasie. Pojawienie się metafory *otwartych drzwi* asocjuje szansę, którą ma każdy człowiek, i z której powinien skorzystać. Kluczowym wersem omawianej części wiersza jest: *drugi raz nie zaproszą nas wcale*. Zostaje w nim bowiem podkreślone to, iż życie nie jest procesem powtarzalnym. Ową jednokrotność podkreślają następujące leksemy: czasownik *zaproszą* użyty z partykułą przeczącą *nie* oraz przysłówek *wcale*, który często występuje z czasownikami zaprzeczonymi. Można zadać sobie pytanie, kim owi *gospodarze balu* są. Wykładnikiem formalnym informującym o liczebności owych istot jest leksem użyty w trzeciej osobie liczby mnogiej – oni *zaproszą*. Kierunek interpretacyjny wydaje się dwojaki. Po pierwsze, osobami *nie zapraszającymi na bal po raz drugi* mogą być ludzie, którzy w danym momencie w owej zabawie tanecznej uczestniczą. Po drugie zaś, mogą to być jakies byty niematerialne, które na balu pełnią rolę gospodarza. Należy jeszcze zwrócić uwagę na wers, w którym nastąpiło eksplcytne utożsamienie życia z balem oraz jego nobilitacja: *Bo to życie to bal jest nad bale*. Zabiegu tego dokonano za pomocą przyimka *nad*, który został połączony z rzeczownikiem w bierniku – *bale*. Przyimka *nad* używa się często w konstrukcjach syntaktycznych o prymarnej funkcji porównania: *bal nad bale*, czyli *najważniejszy, nie dający się zestawić z żadnym innym*.

Zwrotka czwarta ukazuje natomiast przyziemne aspekty życia, nie zagłębia się w problemy pozamaterialne:

Bufet jak bufet jest zaopatrzony  
Zależy czy tu, czy gdzieś tam  
Tańcz póki żyjesz i śmiejesz się do żony  
I pij... zdrowie dam!

Wydaje się, że jest to najbardziej prozaiczna część utworu, jednak w moim przekonaniu niezwykle istotna. Można się dopatrzeć w niej elementów filozofii hedonistycznej. *Życie* to też zabawa oraz śmiech. Ciekawe są dwa ostatnie wersy. Uśmiech skierowany jest w prawdzie do żony, ale podmiot liryczny wznosi toast za *zdrowie dam*, czyli wszystkich kobiet. Znaczące pod względem interpretacyjnym jest użycie w tekście wielokropka, gdyż ten znak interpunkcyjny wnosi pewne napięcie semantyczne – wprowadza dwuznaczność. Poetka zaproponowała tu pewnego rodzaju odniesienie do codziennej ludzkiej egzystencji, pozbawionej

patosu i wzniosłości. Pozwoliło to na chwilę oddechu w odbiorze tego trudnego utworu. W pewien sposób też go uprawdopodobniło.

Możemy się w tym fragmencie dopatrzeć ukrytej metafory życia w PRL-u: *bufet jak bufet jest zaopatrzony*. Zwrot ten ma wyraźnie ironiczny charakter, który dodatkowo zostaje hiperbolizowany kontekstowo. W metaforze źle zaopatrzonego bufetu możemy zauważyć nawiązania do PRL-owskiej rzeczywistości, która – jak wiadomo – nie była łatwa. Potwierdzenie tego wniosku może stanowić pewien fakt językowy: kolokwialna fraza z zaimkiem tworzącym wyrażenia porównawcze X jak X, np. bufet jak bufet, film jak film, mieszkanie jak mieszkanie i tak dalej, ma bowiem prawie zawsze wydźwięk ironiczno-deprecjonujący.

Nie należy zapominać o tym, iż przedstawiona w piosence pochwała życia jest w gruncie rzeczy ponura. Bywają bowiem bale maskowe, na których obowiązują określone przebrania. Ich istotą jest przecież ukrywanie prawdziwych emocji. Być może życie według Osieckiej to właśnie taki bal maskowy, na którym uprawomocniają się konwencje i nigdy nie można być sobą. Byłaby to niezwykle pesymistyczna interpretacja, zakładająca brak autentyczności we wszystkim, czym człowiek się zajmuje. Powstaje więc pytanie, czy ludzie mogą faktycznie decydować o sobie, czy też muszą przyjąć narzuconą im z góry rolę do odegrania. Ciekawe dopełnienie utworu przynosi zwrotka ostatnia, pojawia się w niej bowiem nowy bohater liryczny, a mianowicie śmierć:

Sucha kostucha – ta Miss Wykidajło  
Wyłączy nam prąd w środku dnia.  
Pchajmy więc taczki obłędu jak Bayron  
Bo raz mamy bal!

Śmierć jest na balu ludzkiego życia kimś w rodzaju selekcyjnera. *Miss Wykidajło* to ktoś, kto wyrzuca niechcianych gości z określonej imprezy. To ona w wierszu została określona mianem *suchej kostuchy*, co ma oczywiście wydźwięk pejoratywny. To właśnie ona *wyłącza prąd w środku dnia*. Metafora ta oznacza nieoczekiwane przedwczesne konanie. *Środek dnia* to określenie tego momentu w życiu, w którym jeszcze nie należy spodziewać się odejścia. Wyłączenie prądu, czyli nastanie ciemności symbolizuje przejście ze świata materialnego w wieczną transcendencję. Metafora *życia jako balu, ludzi jako tancerzy i śmierci*, która tak naprawdę panuje nad wszystkim, intertekstualnie odsyła do motywu tańca śmierci – *dance macabre*, który jest znany w kulturze od średniowiecza<sup>10</sup>. Konkluzja wydaje się być bardzo posępna: ludzkie życie jest jak *taczka pełna obłędu*, czyli czymś trywialnym, wypełnionym mieszanką często sprzecznych uczuć i doznań.

<sup>10</sup> Vide I. Borkowski, „Jazda w boski sad” i inne wizje przemijania, umierania, śmierci i zaświatów w tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej, [w:] *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej*, red. I. Borkowski, Wrocław 2011, s. 71–93.

Jednak człowiek zмага się z nią, gdyż nie ma innego wyboru: *Pchajmy więc taczki obłędu jak Bayron / Bo raz mamy bal*. Po raz kolejny zostaje podkreślona jednokrotność ludzkiej egzystencji. Leksykalnym wykładnikiem tego zabiegu jest wyraz *raz*. Pojawia się więc typowa dla twórczości poetki wielowymiarowość interpretacyjna: *życie* jest zarazem wartością, jak i do pewnego stopnia czymś zgoła przeciwnym, a mianowicie antywartością, jest więc ono pełne wszelkich antynomii.

Innym utworem, w którym Osiecka wyłożyła odbiorcom swoją filozofię dotyczącą ludzkiej egzystencji, jest wiersz *Życie*<sup>11</sup>, w którym można wyodrębnić dwie przenikające się wzajemnie płaszczyzny znaczeniowe. Wiersz traktuje zarówno o życiu ziemskim, jak i pozagrobowym:

Życie nie stawia pytań,  
Życie po prostu jest...  
Czasem zębami zgrzyta,  
A czasem łasi się jak pies.

Egzystencja ziemska jest tu przedstawiona jako coś stałego, a jednocześnie biernego. Świadczą o tym dwa pierwsze wersy utworu: *życie nie stawia pytań* oraz *życie po prostu jest*. Wynikają z tego następujące wnioski – ludzki byt jest stanem pasywnym i nieskomplikowanym. Skoro nie są stawiane pytania, to nie trzeba na nie szukać odpowiedzi. W związku z tym istnienie staje się bezcelowe. Użycie przysłowka *po prostu* wskazuje na naturalność zaistniałego stanu i na jego nieodwracalność: *życie po prostu jest*.

Kolejne dwa wersy przynoszą dalszą, coraz bardziej szczegółową charakterystykę istnienia, pokazana zostaje jego ambiwalencja. *Życie* zostaje w tym utworze spersonifikowane: *zgrzyta zębami*, a z drugiej strony *łasi się jak pies* – jest to oczywiście animizacja. Personifikacja i animizacja zostały tu wprowadzone w sposób eksplicytny poprzez użycie potocznych związków frazeologicznych o przeciwstawnych znaczeniach: *ktoś zgrzyta zębami*, czyli *złości się* i *ktoś łasi się jak pies* w sensie – *zabiega o względy, przymila się*. Wprowadzenie do tekstu w pewnym sensie kontrastujących ze sobą środków stylistycznych (personifikacji i animizacji) sprawiło, że *byt* został przedstawiony jako komplementarna całość.

W kolejnej zwrotce możemy przeczytać:

Życie nie daje nagród  
Życie nie daje wiz  
Życie to trochę szabru  
I bardzo rzadko – czysty zysk.

<sup>11</sup> A. Osiecka, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 506.



Wiersz został skonstruowany na zasadzie używania paralelnych struktur, które pełnią prymarną funkcję perswazyjną (omawiany wiersz ma bowiem ukształtować w odbiorcy określoną postawę). Zastosowanie anafory podkreśla emocjonalność przekazu i go uwypukla: *życie nie daje nagród, życie nie daje wiz, życie to trochę szabru*. Zwrotka ma wydźwięk dość pesymistyczny: życie jest trudne i bardzo rzadko można liczyć na nagrodę – *czysty zysk*, czyli duże profity, bez jakichkolwiek strat. Pesymizm ów jest wynikiem dualnego zestawienia wersów o antynomicznym charakterze – *życie to trochę szabru*, czyli korzyści będącej konsekwencją działań niewłaściwych pod względem moralnym, ale też prawnym. Z drugiej strony zaś, podmiot liryczny mówi, że życie bardzo rzadko przynosi *czysty zysk* – znaczenie tego potocznego związku frazeologicznego zostało zmodyfikowane, a dokładniej rozszerzone. Nie chodzi już tylko o podkreślenie możliwości uzyskania określonych profitów po odliczeniu zainwestowanych środków. W wyrażeniu *czysty zysk* pojawia się bowiem leksem konotujący *uczciwość, postępowanie zgodnie z prawem*. Związek frazeologiczny można więc interpretować niejako na dwu płaszczyznach znaczeniowych – ekonomicznej i moralnej. *Czysty zysk* staje się więc *antynomią szabru*.

Druga część utworu dotyczy życia pozagrobowego. Refren zaczyna się od apostrofy skierowanej do Boga i brzmi następująco:

A Ty, który wszystko wiesz,  
Znasz wszystkie kwasy i zasady,  
powiedz nam – jak to jest  
po tamtej stronie lady.  
A Ty, który wszystko znasz  
Terminy święta i zagłady,  
Powiedz nam jak jest tam,  
po tamtej stronie lady?

W wierszu pojawia się postać wszechwiedzącego Boga, choć nie jest on bezpośrednio nazwany. Podmiot liryczny zwraca się do niego poprzez wprowadzenie zaimka głównego: *Ty*. Stworzyciel jest tu przedstawiony jako demiurg, który zna *wszystkie kwasy i zasady*, czyli doskonale wie jak świat funkcjonuje. Jego nieograniczoną wiedzę podkreśla użycie zaimka upowszechniającego: *wszystko*, w różnych formach. Sam świat natomiast został ukazany za pomocą metafory sklepu: *Powiedz nam jak jest tam, / po tamtej stronie lady. Lada sklepowa*, która jest przedmiotem niezwykle trywialnym zostaje poddana gloryfikacji. Staje się metaforą przejścia ze świata materialnego w świat duchowy, transcendentny. Sfera sacrum i profanum tworzą wspólnie koherentną całość. Tym samym do utworu wprowadzony zostaje motyw wieczności.

Podmiot liryczny kontynuuje swoją wypowiedź, która formalnie przyjmuje postać ciągu pytań o rozstrzygnięcie:



Czy się tam sieje zboże,  
Czy się po prostu trwa,  
Może tam mają (morze)  
I czy jest taki ktoś jak ja.

Bardziej niż życiem doczesnym jest on zainteresowany tak zwanym „życiem po życiu”. Osoba mówiąca w wierszu nie wie, czego może się po śmierci spodziewać, zadaje więc pytania, pomiędzy którymi da się wyczuć pewne napięcie semantyczne: 1) *czy się sieje zboże* 2) *czy się po prostu trwa*. Zaistniały kontrast jest wynikiem zestawienia czynności wymagającej aktywności, a zarazem bardzo przyziemnej – *sianie zboża* (symbol czegoś niezbędnego do życia) ze stanem pewnego transcendentnego letargu jakim jest – *wieczne trwanie*. W wersie trzecim Osiecka posłużyła się wyrazem homonimicznym *morze/może*, który wprowadza nagły wzrost zagęszczenia semantycznego: *może tam mają (morze)*. W znaczeniu drugim leksem ten oznacza *duży akwen wodny* i z gramatycznego punktu widzenia jest rzeczownikiem. W przypadku pierwszym mamy do czynienia z partykułą wyrażającą powątpiewanie. Zastosowanie homofonów jest zawsze zabiegiem celowym, prymarnie pełniącym funkcję stylistyczną, sekundarnie natomiast służącym celom ludycznym. Ostatni wers: *I czy jest taki ktoś jak ja?* jest dowodem na to, że podmiot liryczny szuka cech paralelnych między jednym i drugim stanem ontologicznym. Omawiany utwór stanowi więc przykład rozszerzenia semantycznego terminu *życie*. Nie jest ono już tylko pewnym rodzajem istnienia fizycznego w świecie materialnym, ale zostaje spójnie połączone z życiem duchowym.

W ciekawy sposób wyżej wymieniona tematyka została przedstawiona w piórze *Na zakręcie*<sup>12</sup>. Utwór formalnie przyjmuje postać monologu wygłaszanego przez podmiot liryczny, którym jest kobieta. W sposób eksplicytny płeć nadawcy pokazują morfemy gramatyczne określające kategorię rodzaju (-a) np. *chciał(a)*, *był(a)*, *był się urządził(a)*. Jak da się łatwo zauważyć, formalnych wykładników kategorii żeńskości jest w tekście niewiele. Odbiorca w trakcie procesu percepcji nie ma jednak wątpliwości, kim jest osoba mówiąca, gdyż da się to bardzo łatwo wywnioskować w sposób kontekstowy.

Wizja życia przedstawiona w utworze jest konkretna, prezentuje bowiem pewien określony moment życiowy, w którym osoba mówiąca w wierszu się znajduje:

A ja jestem, proszę pana, na zakręcie.  
Moje prawo to jest pańskie lewo.  
Pan widzi: krzesło, ławkę, stół, a ja – rozdarte drzewo.  
Bo ja jestem, proszę pana, na zakręcie.  
Ode mnie widać niebo przekrzywione [...].

<sup>12</sup> *Ibid.*, t. 2, s. 557.

Podmiot liryczny znajduje się w trudnym momencie swojego życia. Wskazują na to wypowiedziane przez niego słowa: *a ja jestem proszę pana na zakręcie. Ktoś jest, znajduje się na zakręcie życia*, to potoczny frazeologizm, który informuje o tym, że subiekt wypowiadający te słowa: *przeżywa ciężkie chwile, ma kłopoty, musi podjąć trudną decyzję*, a także, że *nie potrafi poradzić sobie z zaistniałą sytuacją*. Dokładnie widać, że wypowiadany monolog skierowany jest do konkretnego adresata, choć nie jest on szczegółowo określony. Osoba mówiąca zwraca się do niego, używając uogólniającego rzeczownika pospolitego: *pan*. Już w pierwszym wersie zostaje wykorzystany potoczny zwrot grzecznościowy: *proszę pana*. Użycie tej formuły wprowadza do utworu pewne napięcie semantyczne, spowodowane zaistnieniem sytuacji dość paradoksalnej. Z jednej strony bowiem, monolog wypowiadany przez podmiot jest bardzo osobisty. Osoba mówiąca zwierza się z najbardziej prywatnych doświadczeń: *jestem na zakręcie, moje prawo, to pańskie lewo, pan mi nie zazdrości, gdybym chciała – bym się urządziła [...] wystarczy żebym była miła, moje życie się kolebie niczym balia [...]*. Z drugiej strony zaś, odbiorcą tego intymnego wywodu jest ktoś do pewnego stopnia anonimowy – jakiś *pan*. Należy jednak przy tym wyraźnie zaznaczyć, iż nie jest to w żadnym wypadku postać przypadkowa, lecz znana osobie mówiącej. Przyjęty model grzecznościowy pełni więc tu funkcję konwencji i stanowi o swoistej grze słownej zastosowanej przez autorkę. Pomiędzy nadawcą monologu a jego odbiorcą da się zauważyć wyraźny dysonans, o którym podmiot mówi w sposób bezpośredni: *moje prawo to jest pańskie lewo, pan widzi: krzesło, ławkę, stół, a ja – rozdarłe drzewo*. Wyrażenie pierwsze przez zastosowanie metafory przestrzeni: *moje prawo, to jest pańskie lewo*, może asocjować problematykę o wiele głębszą, na przykład moralną. W języku to właśnie strona *prawa* konotuje wartości pozytywne, mówi się bowiem: *stać po czyjejs prawicy, być czyjąś prawą ręką*. Z kolei strona *lewa* oceniana jest w sposób pejoratywny: *mieć dwie lewe ręce do czegoś*. Wers ów może pokazywać więc odmienny system światopoglądowy, reprezentowany przez obie postacie. Dalszy ciąg utworu przynosi pewne uzupełnienie wypowiedzi, podmiot liryczny mówi bowiem: *Pan widzi: krzesło, ławkę, stół, a ja – rozdarłe drzewo*. Wers ten pokazuje dwie zupełnie odrębne postawy życiowe. Mężczyzna, do którego wypowiedź jest skierowana, to osoba o podejściu racjonalistycznym, która ogląda świat w sposób chłodny i beznamietny. Z kolei kobieta (nadawca monologu) jest romantyczką, która nawet w przedmiotach codziennego użytku szuka silnych emocji: *ja widzę rozdarłe drzewo*. Swoje nadmierne rozdrażnienie emocjonalne podmiot liryczny odbiorcy wypowiedzi próbuje wytłumaczyć: *bo ja jestem proszę pana na zakręcie*. To swego rodzaju usprawiedliwienie wprowadzone zostało przez użycie spójnika *bo*, który jest charakterystyczny dla zdań przyczynowo-skutkowych. To właśnie wyżej wspomniany stan wywołuje nadwrażliwość emocjonalną u nadawcy, który informuje, że widać od niego prze-

*krzywione niebo*. Wyrażenie to ma wymiar symboliczny, asocjuje ono bowiem pewien odwrócony obraz całej rzeczywistości, której nadawca wiersza doświadcza.

Kolejne zwrotki brzmią następująco:

A ja jestem proszę pana na zakręcie.  
Migają światłą rozmaitych możliwości.  
Pan mówi: basta, pauza, pat.  
I pan mi nie zazdrości.  
[... ]  
A ja jestem proszę pana na zakręcie.  
Choć gdybym chciała – bym się urządziła.  
Już widzę: pieska, Bieska, stół.  
Wystarczy żebym była miła.

Kobieta informuje swojego milczącego towarzysza, że gdyby tylko wyraziła na to zgodę, to jej życie mogłoby się diametralnie zmienić: *gdybym chciała – bym się urządziła*. Wyrażenie: *urządzić się* jest kolokwializmem, który informuje o nabyciu / posiadaniu określonych dóbr materialnych. Konsekwencją tego zdarzenia byłoby jednak przejście do świata pospolitego i codziennego, w którym nadawca nie do końca potrafiłby się odnaleźć. Jednoznacznie widać ironiczne nacechowanie tego fragmentu: *już widzę: pieska, bieska, stół. Wystarczy żebym była miła*. Podmiotowi lirycznemu z życiem codzienny kojarzy się trywialność i infantylność. *Urządzenie się* to synonim posiadania *psa czy stołu*. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że podmiot liryczny woli pozostać w swoim własnym, nieco odrealnionym świecie, niż zamienić go na codzienną monotonię. *Bycie na zakręcie* paradoksalnie jest więc stanem przez osobę mówiącą w wierszu pożądanym. Pozostanie w takiej, a nie innej sytuacji życiowej jest świadomym wyborem podmiotu: *a ja jestem [...] na zakręcie. Choć gdybym chciała bym się urządziła*. Użycie na początku wersu partykuły wzmacniającej „a” ma jeszcze dobitniej podkreślić stanowisko nadawcy. W dalszej części odnajdujemy frazę: *gdybym chciała, bym się urządziła*. Zastosowanie konstrukcji analitycznej *bym się urządziła*, która jest typowa dla stylu potocznego, zamiast struktury syntetycznej, używanej w odmianie pisanej języka: *urządziłabym się* sprawia, że utwór staje się o wiele bardziej autentyczny – przyjmuje on przecież formalnie postać monologu, którego substancją realizacji jest przede wszystkim słowo mówione.

W ostatniej zwrotce dochodzi jednak do pewnego zespolenia poglądów nadawcy monologu z jego odbiorcą:

Pan był także proszę pana na zakręcie.  
Dziś pan dostrzega proszę pana te realia.  
I pan haruje proszę pana jak ten wół.  
A moje życie się kolebie niczym balia.  
[... ]

Na ową wspólnotę doświadczeń wskazuje partykuła *także*: *pan był także* [...] *na zakręcie*. Na uwagę zasługuje wymieszanie w zwrotce wiersza czasu przeszłego z teraźniejszym: *pan był na zakręcie, dziś pan dostrzega te realia, pan haruje jak wół, moje życie się kolebie niczym balia*. Podkreślenie kontrastu pomiędzy czasem przeszłym a teraźniejszym dokonane zostało nie tylko przez końcówki fleksyjne obsługujące daną kategorię temporalną, lecz też przez wprowadzenie przysłówka określającego czas: *dziś*.

Sytuacja egzystencjalna nadawcy i odbiorcy jest jednak w momencie głosu monologu odmienna. Skala różnic w sposobie jej przedstawienia jest ogromna. Podmiot liryczny jest *na zakręcie życia, jego życie się kolebie niczym balia, migają światła możliwości*. Z kolei mężczyzna do którego się zwraca bycie *na zakręcie życia* ma już dawno za sobą, teraz *haruje jak wół*. Osoba mówiąca w wierszu straciła panowanie nad swoim życiem. Symbolizuje to: *balia, która się bezładnie kolebie*. Co prawda pojawia się *światło możliwości*, ale jest ono *miogące* czyli *ulotne, niepewne i nietrwałe*. Model życia, który jest propagowany przez odbiorcę monologu, również nie spotyka się z pochwałą ze strony podmiotu mówiącego. Na owe pejoratywne aspekty oceny wskazuje zwłaszcza użyty związek frazeologiczny: *harować jak wół* czyli *bardzo ciężko pracować, tyrać, bez uzyskania z wykonywanej pracy nagrody czy satysfakcji*.

Bycie *na zakręcie* jest więc pewnym naturalnym stanem w procesie życiowym. Dokonuje się wtedy bowiem reinterpretacja wartości, które w życiu do tej pory uznawane były za konstytutywne. W wierszu został przedstawiony kolejny model egzystencji, do którego autorka utworu ma, jak wynika z interpretacji, stosunek ambiwalentny (podobnie zresztą jak w piosence omawianej powyżej).

W utworze *Na początek mówi się mama*<sup>13</sup> Osiecka przedstawiła życie jako wspólne wszystkim istotom doświadczenie *farsy* lub *dramatu*. Zasada konstrukcji została oparta na zastosowaniu w poszczególnych strofach paralelnych struktur, które tworzone są na zasadzie antytezy lub antytezy pozornej:

Czasem się strzela z automatu,  
 czasem się żyje byle jak,  
 Czasem się imponuje światu,  
 a czasem szczęścia w życiu brak.  
 [...]  
 Jedni pędzą życie w pistacjach,  
 drudzy piją wino po bramach,  
 jedno tylko łączy nas bracia,  
 na początek mówi się „mama”  
 [...]

<sup>13</sup> *Ibid.*, t. 1, s. 97.

Jak da się łatwo zauważyć, słowem – kluczem zastosowanym w pierwszej zwrotce jest przysłówek *czasem*. Tak duże nagromadzenie tego leksemu w dosyć syntetycznym tekście, w sposób hiperboliczny pokazuje relatywizm ludzkiego życia. Należy przyjrzeć się pierwszej użytej w wierszu opozycyjnej parze wersów: *czasem się strzela z automatu; czasem się żyje byle jak*. Oczywiście jest, iż nie można tych fraz odczytywać w sposób literalny, są one bowiem pewnym parabolicznym przesłaniem. *Strzelanie z automatu* staje się metaforą *życia prostego, mało skomplikowanego*. Nie można się jednak oprzeć wrażeniu, że konotacje które fraza ze sobą niesie, mają charakter deprecjonujący. Robienie czegoś w sposób automatyczny w pewnym sensie reifikuje subiekta określonej czynności. Omawiana metafora podaje więc w wątpliwość możliwość dokonywania przez ludzi świadomych i przemyślanych wyborów oraz decyzji. Drugą część omawianego dubletu stanowi wers: *czasem się żyje byle jak*, który ma również negatywny wydźwięk. Asocjuje on bowiem postawę *bierną, obojętną, pełną niechęci i braku zaangażowania*. Choć przy pierwszym kontakcie z tekstem ma się wrażenie, że omawiane wersy dotyczą tematów odrębnych, to jednak przy głębszej analizie można dojść do wniosku, iż stanowią one koherentną całość.

Ciekawe wydają się również kolejne linijki tekstu: *czasem się imponuje światu, a czasem szczęścia w życiu brak*. W tym przypadku mamy do czynienia z dubletem wersowym zbudowanym na zasadzie paralelizmu, który zawiera antytezę *sensu stricto*. Z jednej strony, pokazana została postawa aktywna, oceniana w sposób pozytywny. Z drugiej zaś, przedstawiono, co prawda dość eufemistycznie (*szczęścia w życiu brak*), niemniej jednak negatywnie – stanowisko pasywne. Odpowiedzialność za ludzkie istnienie zrzucana została na los.

Ambiwalencja ludzkiego życia dokładnie została podkreślona w zwrotce kolejnej: *Jedni pędzą życie w pistacjach, drudzy piją wino po bramach. Pędzenie życia w pistacjach* stało się metaforycznym określeniem życia w luksusie i dobrobycie, natomiast *picie piwa w bramach* świadczy o niskim statusie społecznym określonego subiekta. Podmiot liryczny pomiędzy tymi dwoma światami szuka jednak pewnych punktów wspólnych i w konsekwencji je znajduje: *jedno tylko łączy nas bracia, na początek mówi się mama*, który świadczy o tym, że w momencie narodzin i w pierwszych miesiącach życia wszyscy ludzie są równi. Użycie leksemu *bracia* na moment wprowadza odbiorcę w stylistykę liturgiczną. Jest to jednak stylizacja, która ma jedynie charakter ironiczny. Nazwanie *braćmi* ludzi przynależących do tak różnych grup społecznych jest w kontekście całego utworu swoistym paradoksem.

Strofy kolejne niosą z sobą bardzo smutną refleksję:

Ale zdarza się też u ptaków,  
Ze im kawały robi los,  
Kukulkom daje dzieci szpaków,  
A sowie daje kosa głos.

Wtedy życie biegnie ci szpetnie,  
 Sam już nie wiesz: farsa czy dramat,  
 Zapominasz nawet kompletnie,  
 Że na wstępie mówi się „mama”.

Poetka na chwilę odbiega od tematu ludzkiej egzystencji, aby pokazać analogię zachodzącą pomiędzy bytem ludzkim i ptasim (analogiczne zestawienie świata ludzi i przyrody jest zresztą w twórczości Osieckiej zabiegiem dość częstym). Pokazuje, że nawet u ptaków zdarzają się wielokrotnie nieprzewidziane wypadki. Po raz kolejny nie jest to jednak związane z działaniem określonej jednostki, lecz stanowi konsekwencję działań nieprzewidywalnego i kapryśnego losu. Sytuacja, którą przedstawia podmiot liryczny jest swego rodzaju odwróceniem naturalnego stanu rzeczy – swoistym światem na opak. Osoba mówiąca w wierszu dokonuje oceny takiej sytuacji: zastanawia się, do jakiej kategorii można ów stan zaliczyć: czy jest to *farsa*, czy też *dramat*.

Po raz kolejny w poezji Agnieszki Osieckiej mamy do czynienia z utworem skomplikowanym i wielopłaszczyznowym, sposoby interpretacji nie są tu bowiem jednoznaczne. Istotne dla zrozumienia sensu utworu jest właściwe zinterpretowanie użytych w nim terminów: *dramat* i *farsa*. Poetka zastanawia się, czy ludzkie życie jest jedynie smutne i ciężkie, czy może doszło już w swym tragizmie do śmieszności. Nie chodzi tu jednak o *śmiech radosny*, lecz *tragiczny uśmiech przez łzy*. Pokazywanie różnych odcieni ludzkiej egzystencji, często znajdujących się po przeciwnych stronach osi aksjologicznej, jest zabiegiem notorycznie powtarzającym się w utworach tekściarki. Z jednej strony, odbiorca nie ma wątpliwości, że życie jest dla Osieckiej jedną z najwyższych wartości, z drugiej strony zaś doskonale widać, że jest ona świadoma jego wielowymiarowości i skomplikowania.

Ciekawą realizacją tematyki związanej z motywem życia jako wartości jest wiersz pod tytułem *Polskie życie*<sup>14</sup>. To utwór o wydźwięku quasi-patriotycznym, co jest dla poetki, która nie była nigdy politycznie zaangażowana, nietypowe (w utworze widoczne są oczywiście aluzje do szarego i przygnębiającego życia w PRL-u):

Za nasze polskie życie,  
 Za takie jakie jest,  
 Wypijmy wódki łyżeczek,  
 Z domieszką cichych też...  
 [...]
 Życie rozdaje role,  
 A czasem pisze wiersz,  
 Niech o tym naszym stole,  
 Kiedyś napisze też.

<sup>14</sup> *Ibid.*, t. 2, s. 577.



Sytuacja liryczna przedstawia się następująco: przy stole zastawionym alkoholem siedzi grupa spożywających go ludzi. Wydaje się, że życie w upojeniu alkoholowym jest jedynym sposobem, aby przetrwać w kraju, jakim jest Polska.<sup>15</sup> Podmiot liryczny w pierwszych wersach refrenu wypowiada następujące słowa: *za nasze polskie życie, za takie jakie jest, wypijmy wódki łyczek, z domieszką cichych łez...* [...]. Przymiotnik *polskie* asocjuje w tym przypadku leksemy o zabarwieniu pejoratywnym, takie jak: *smutne, beznadziejne, szare, ciężkie*. Możemy powiedzieć, że formalnie zwrotka pierwsza przyjmuje postać aktu mowy używanego w specyficznych sytuacjach, a mianowicie toastu. Nie jest to jednak toast typowy, ponieważ wznosi się go w atmosferze smutku i przygnębienia. Sam alkohol, którym ma być on celebrowany, nie jest zwyczajny, pije się bowiem *łyczek wódki z domieszką cichych łez*. Owe *ciche łzy* wskazują na bierność bohaterów lirycznych utworu. Nie mogą oni w sposób bezpośredni wyrazić swojego niezadowolenia, zmuszeni są zaś do egzystencji w marazmie.

Kolejna zwrotka przyjmuje postać swego rodzaju apelu:

I niech serdeczne gniewy  
na chwilę pójdą w kąt,  
bo my jak morskie mewy  
w tym domu mamy łąd.

Podmiot liryczny wzywa do zaprzestania bezsensownych sporów i wspólnej troski o *ojczyznę*, która została tu utożsamiona z *domem*. Poetka posłużyła się w tej strofie ciekawym zabiegiem stylistycznym – użyła oksymoronu: *serdeczne gniewy* oraz porównania: *my jak morskie mewy*. Zastosowanie konstrukcji oksymoronicznej pełni w tym przypadku podwójną funkcję – po pierwsze, wskazuje na ironiczne nastawienie podmiotu do wypowiedzanej kwestii, po drugie natomiast wzmacnia wymowę całego utworu. Dodatkowo wers został poddany hiperbolizacji poprzez dołączenie wyrażenia przyimkowego: *na chwilę*, który w sposób eksplicytny informuje odbiorcę o tymczasowości i ulotności omawianego zjawiska. Pojawia się typowa dla Osieckiej analogia *ludzi do ptaków – mew*, która ma wymiar metaforyczny: *nawet mewy, które są ptakami rzadko przebywającymi poza morzem, czasem muszą sfrunąć na łąd. Tym bardziej człowiek potrzebuje do prawidłowego funkcjonowania ojczyzny, niezależnie od tego jaka ona jest*.

Bezpośrednia charakterystyka *życia* dokonana została w zwrotce ostatniej, która pełni rolę swoistej pointy:

Życie rozdaje role,  
A czasem pisze wiersz,

<sup>15</sup> Vide E. Zanotti, *Poetyka codzienności w twórczości Osieckiej. Porównanie wybranych wątków tematycznych do poezji Tuwima i Gałczyńskiego*, [w:] *Po Prostu...*, s. 177.



Niech o tym naszym stole  
Kiedyś napisze też.

Posłużono się tu personifikacją życia, które zostało utożsamione z kimś w rodzaju reżysera: *życie rozdaje role* lub z poetą: *a czasem pisze wiersz*. Dzięki zastosowaniu tego zabiegu stylistycznego, po raz kolejny pokazano bierność i brak możliwości dokonywania faktycznych wyborów przez jednostki ludzkie. Można się tu dopatrywać ukrytej, niezwykle starej metafory *życia jako teatru* lub *życia jako scenariusza*. Płyne stąd dość pesymistyczna wizja kondycji ludzkiej: człowiek jest bowiem jedynie marionetką w rękach losu. Potwierdzeniem tej interpretacji może być zwrotka pierwsza:

Pytają przy deserze  
I u więziennych bram  
Co nam ta noc zabierze  
I co daruje nam?

Niezależnie od sytuacji bytowej człowieka: *siedzi (on) przy stole i je deser czy znajduje się w więzieniu*, nie jest panem swojego życia i z niepewnością czeka na to, co przyniesie nowy dzień. Ta antyteza w sposób niezwykle dobitny pokazuje relatywny charakter istnienia.

Kolejną wariację na temat motywu życia można odnaleźć w utworze *Upływa szybko życie*<sup>16</sup>. W wierszu tym uwypuklone zostało przemijanie, które jest nieodłączną częścią ludzkiej egzystencji:

Upływa szybko życie,  
Jak potok płynie czas,  
[...]

A nasze młode lata,  
popłyną szybko w dal [...]

Pojawia się metafora czasu jako *płynącego potoku*, która jest wyrażona w sposób eksplicytny poprzez porównanie: *jak potok płynie czas*. *Czas i życie* to kategorie będące od siebie zależne, przy czym jest to relacja podrzędności. W wierszu bowiem kategoria czasu została potraktowana w sposób ogólny i obiektywny – stała się pojęciem nadrzędnym. Życie zostało ujęte w sposób indywidualny, a tym samym subiektywny, jako egzystencja każdej z osobna jednostki ludzkiej.

Refleksje podmiotu lirycznego dotyczą rozważań związanych z przemijaniem biologicznym, jak też ze zmianami mentalnymi zachodzącymi w psychice człowieka:

<sup>16</sup> A. Osiecka, *Nowa miłość...*, t. 2, s. 453.

A nasze młode lata  
Popłyną szybko w dal,  
A w sercu pozostanie  
tęsknota, smutek, żal  
[...]

Powyższe wersy konkretyzują to, czego tak naprawdę brakuje osobie mówiącej w wierszu. Nie chodzi tu bowiem o życie w ogóle, lecz o jeden z jego etapów, a mianowicie o młodość. Uczucia, jakie pozostaną po utraconym wieku młodzieńczym, to *tęsknota*, *smutek* i *żał*. Wyliczenie owych stanów emocjonalnych, przy jednoczesnym zastosowaniu gradacji, hiperbolizuje cały przekaz, nadając mu ton wysoce melancholijny.

Przemijaniu owego życia towarzyszy nieodłącznie konieczność pożegnania się z ludźmi podmiotowi lirycznemu drogimi:

Na trudne ludzkie losy  
Pada i cień, i blask –  
Za dzień, za noc, za chwilę,  
Razem nie będzie nas...  
A potem nasze wnuki  
Opuszczą progi szkół  
Zostanie błądy głupiec  
Opustoszały stół.

Strofa owa pokazuje w sposób dobitny, iż przemijanie życia i upływanie czasu stanowi element wspólny wszystkim pokoleniom. To jedno z niewielu zagadnień, które jest swego rodzaju aksjomatem. Wymowa utworu nie jest jednak do końca pesymistyczna. Zwrotka kolejna przynosi bowiem pewnego rodzaju pocieszenie i niesie ze sobą nadzieję na to, że nie wszystko z czasem musi przestać istnieć:

Powstaną nowe rzeki  
I setki nowych miast,  
Za rok, za dzień, za chwilę  
Razem nie będzie nas.  
Ale w pamięci wiernej  
Unieśmy w obcy świat  
Kochanie, jasne twarze  
Przyjaciół z dawnych lat  
[...]

Istnieje więc sposób na zachowanie tego, co człowiekowi jest drogie, to pamięć. Została ona określona epitetem *wierna*, za pomocą którego dokonana została jej nobilitacja. Pamięć jest więc jednym z najważniejszych atrybutów ludzi, stano-

więcym o ich wyjątkowości, ponieważ pozwala zachować do końca to, co najcenniejsze w życiu.

Wiersz ów wskazuje więc na dwa bardzo ważne aspekty. Po pierwsze, uwytkukla fakt kruchości i ulotności ludzkiej egzystencji. Po drugie zaś, pokazuje sposób na walkę z upływającym czasem i zapomnieniem.

Tematyka dotycząca życia została w ciekawy sposób przedstawiona w utworze. *Zesłowiczenie*<sup>17</sup>. Wiersz ten przyjmuje formę monologu wewnętrznego. Rozpoczyna się szeregiem zakazów wypowiedzianych przez osobę mówiącą:

Nie przychodź do mnie, życie, zbyt często,  
do serca jak do drzwi nie łomocz,  
nie zmieniaj fantazji w szaleństwo  
i Boga nie wzywaj na pomoc  
Nie snuj się za mną nie pętaj [...]

Podmiot liryczny prosi, a właściwie nakazuje życiu, żeby do niego nie przychodziło zbyt często. Pojęcie abstrakcyjne zostało więc w tym momencie spersonifikowane: *życie chodzi, puka do serca jak do drzwi, wzywa na pomoc Boga*. Podmiot liryczny nie życzy sobie takiej aktywności. Zastosowanie konstrukcji przysłówkowej: *zbyt często* w tym kontekście wskazuje jednak też na to, że niepożądane są tylko nachalnie powtarzające się wizyty, a nie wizyty w ogóle. Osoba mówiąca w wierszu chce, żeby *życie się za nią nie pałętało i nie snuło*. *Pętać się* oraz *snuć się* to czasowniki o znaczeniu pejoratywnym, deprecjonującym. Użycie tych wyrazów asocjuje sąd, że owo życie jest nie tylko *niepożądane*, lecz też *natrętne*. Egzystencja zostaje porównana do kaprala:

Ty nie budź mnie, życie, jak kapral,  
Po nocach pod oknem mi nie wyj  
[...]

Bezpośrednia apostrofa skierowana do życia została dodatkowo spotęgowana wprowadzeniem zaimka osobowego *Ty*, które w tym przypadku nie było obligatoryjne formalnie, ponieważ na odbiorcę apostrofy wskazuje eksplicytnie rzeczownik *życie*. Życie zostało w utworze nie tylko spersonifikowane, lecz dodatkowo poddano je animizacji: bowiem wyje ono po nocach jak pies. Jest to zabieg wysoce deprecjonujący.

W wierszu możemy mówić o stylistycznych sposobach pejoratywizujących byt, które zostały do pewnego stopnia ułożone według zasad gradacji. Kolejny wers brzmi następująco:

<sup>17</sup> *Ibid.*, s. 220–221.

Zbuduję ci, życie, psią budę  
[...]

*Psia buda* jest w tym przypadku symbolem wykluczenia i odepchnięcia. Podmiot liryczny nie chce przyjąć egzystencji, która puka do jego serca jak do domu. Wers ten konotuje takie potoczne powiedzenie jak *psie życie*, które oznacza byt niezwykle trudny, pełen trosk i kłopotów.

Ty nie strój mnie, życie, w koronę  
Do ręki nie dawaj mi berła,  
Nie wciskaj swej mordy skrwawionej  
W to miejsce po starych perłach.

Kolejna zwrotka przynosi nowe informacje. Podmiot liryczny nie chce, by spersonifikowane życie dawało mu jakiegokolwiek profity, czego symbolem jest w tym momencie berło i korona, czyli insygnia władzy. Dary dawane przez byt nie satysfakcjonują osoby mówiącej w wierszu. Na uwagę zasługuje wers trzeci tego fragmentu, ponieważ jest on niezwykle obrazowy, dzięki zastosowaniu stylistyki wręcz turpistycznej. Życie nie posiada twarzy, a jedynie *mordę*. *Morda* to leksem o bardzo wyraźnym znaczeniu negatywnym. Dodatkowo obrazowanie spotęgowane jest zastosowaniem przymiotnika *skrwawiony*. Podmiot liryczny traktuje więc życie jako intruza czy wręcz wroga. Skoro życie posiada skrwawioną mordę, jest więc niebezpieczne. Nie wiadomo wszakże, czyja to krew. Życie wciska skrwawioną mordę *w to miejsce po starych perłach*. To metaforyczne stwierdzenie konotuje takie potoczne powiedzenie jak *wsadzać nos w nie swoje sprawy*, czyli wtrącać się do nie swoich problemów, być ciekawskim, wścibskim. Jak wiadać przekształcenie kanonicznego związku jest w utworze niezwykle głębokie, jeśli chodzi o warstwę leksykalną i wymiar ekspresywny. Należy zastanowić się jeszcze, czym owo *miejsce po starych perłach* jest. Perły, jak wiadomo, to przedmioty niezwykle cenne. Przymiotnik *stary*, który często nadaje wyrazom określanym wydzwięk negatywny, w tym przypadku konotuje luksus i bogactwo. Stare perły bowiem to bardzo cenna biżuteria. Należy jednak zauważyć, że owych pereł podmiot liryczny już nie posiada, a w ich miejsce pojawia się *skrwawiona morda życia*. Coś co było wartością, zostało więc zastąpione przez antywartość.

Można zauważyć, że utwór ma wyraźnie dwudzielną budowę. Pierwsza część składa się z zakazów, które podmiot liryczny wypowiada, drugą zaś stanowią nakazy:

Ty przyjdź do mnie kiedyś nad ranem  
ze śmiercią jak z panną pod rękę  
i podaj mi czarny atrament na śmieszoną ostatnią piosenkę.  
Staniemy tak sobie jak w lustrach

ty –moje życie, i ja  
 i może to będzie szósta –  
 a może przejdzie sto dwa...  
 „Niebrzydka z was dwojga jest para” –  
 śmierć powie ścierając z nas kurz.  
 Ja na to powiem „Sen mara”...  
 A życie „już”

W owej części wiersza następuje połączenie motywu egzystencji z tematem śmierci. Pojawiają się więc wątki tanatyczne. Mamy tu do czynienia z apostrofą skierowaną do życia. Podmiot liryczny żąda, aby ono do niego przyszło, zabierając ze sobą śmierć. Oba zjawiska abstrakcyjne: *śmierć* i *życie* zostały więc ukonkretnione poprzez poddanie ich personifikacji. Życie i śmierć są zjawiskami komplementarnymi, które wzajemnie się uzupełniają. Potwierdzeniem tej tezy w utworze jest fakt, że *obydwoje stoją przed podmiotem lirycznym, trzymając się pod rękę*, są więc połączone ze sobą w sposób fizyczny, a nie tylko ponadmysłowy.

Ciekawy wydaje się wers, w którym osoba mówiąca w wierszu chce od swoich gości dostać *czarny atrament*, aby napisać *ostatnią piosenkę*. Intertekstualnie nawiązuje to do znanego wyrażenia: *labędzi śpiew*. Owy pożegnalny akt tworzenia jest jednocześnie ostatnim przejawem aktywności podmiotu. Nie bez znaczenia jest też kolor atramentu – *czern* symbolizuje bowiem żalobę, co jest naturalną konsekwencją śmierci.

W kolejnej części utworu pojawiają się lakoniczne repliki wypowiedane przez poszczególnych bohaterów lirycznych wiersza. Stanowią one swego rodzaju quasi-dialogi, ponieważ repliki owe wydają się nie być ze sobą do końca koherentne. Każdy z bohaterów podejmuje kwestię, która jest poniekąd oderwana od innych: śmierć – *Niebrzydka z was dwojga jest para*; podmiot liryczny – *Sen mara*; życie – *już*. Wersy owe nie łączą się ze sobą w dialog *sensu stricte* semantyczny. Istnieją jednak formalne wskaźniki zespolenia, które na wzajemne powiązanie replik mogą wskazywać: [...] *ja na to powiem* [...].

Dialog ten odbywa się w określonym kontekście sytuacyjnym: *oto śmierć ściera kurz ze stojących przed lustrem bohaterów*. Czynność ta może być wysoce symboliczna, otóż jest to moment końcowy egzystencji podmiotu lirycznego. Potoczny związek frazeologiczny mówi o tym, że *coś pokrył kurz*, w znaczeniu, że *zostało to zapomniane, że przeszło do historii*. Paradoksalne jest to, że słowa: *Niebrzydka z was dwojga jest para* w odniesieniu do życia i osoby mówiącej w wierszu wypowiada właśnie śmierć, która jest owego życia ontologicznym przeciwstawieniem. Zabieg ten dodatkowo wzmacnia tragiczną wymowę wiersza, pokazując, że to właśnie umieranie ma w kwestii egzystencji ludzkiej *ostatnie słowo do powiedzenia*. Symboliczne jest również stanie bohaterów lirycznych przed lustrem. Odbicie lustrzane stanowi bowiem odwrócenie stanu rzeczywistego, tak jak śmierć jest antynomią życia.

Na koniec pozostaje jeszcze zinterpretowanie tytułu wiersza *Zesłowiczenie*. Leksem ten jest oczywiście neologizmem, którego struktura wskazuje na to, że jest to rzeczownik oczasownikowy. Przemawia za tym fakt, iż w polskim słowotwórstwie sufiksy *-anie*, *-enie*, *-cie* służą do regularnego tworzenia tego typu kategorii słowotwórczych (*substantiva verbalia*).<sup>18</sup> Derywat *zesłowiczenie* mieściłby się w grupie rzeczowników o znaczeniu stanu rezultatywnego, a formalnie najbliżej mu do klasy leksemów zazwyczaj bezpośrednio pochodzących od imiesłów – *al(y)*, typu *omdlenie* < *omdlały*, *zdziecinnienie* < *zdziecinniały*. Jeśli chcielibyśmy prześledzić hipotetyczny proces powstawania tego neologizmu, to mógłby on przedstawiać się w następujący sposób: rzeczownik konkretny: *słowik* → bezokolicznik: *zesłowiczyć* → czasownik w formie osobowej: *zesłowiczał* → przymiotnik rodzaju męskiego: *zesłowiczały* → rzeczownik abstrakcyjny: *zesłowiczenie*. Powstaje jednak pytanie, czy kierunek interpretacyjny jest rzeczywiście prawidłowy. Nie można bowiem tytułu wiersza rozpatrywać w izolacji od jego treści. Wydaje się, że taka interpretacja tytułu mogłaby być prawidłowa. Wiersz ten jest bowiem niezwykle kontemplacyjny, a słowik jest to natomiast ptak, który konotuje piękny śpiew<sup>19</sup>. Śpiew słowika stałby się więc metaforą życia.

Metafora życia jako żeglugi została przedstawiona w wierszu *Marynarze z morza łez*<sup>20</sup>:

Nasze życie słone jak słone paluszki,  
 nierzadko łykamy łzę do poduszki,  
 nierzadko gubimy busołą i ster,  
 i często w kabale pik jest a nie kier

My jesteśmy marynarze z morza łez,  
 nasze życie niewesołe jest,  
 my płyniemy od zatoki do zatoki,  
 a w zatoce czeka smutek jednooki.

W wierszu pojawia się zbiorowy podmiot liryczny, którego formalnym wykładnikiem jest zastosowanie zaimka dzierżawczego *nasze*. Użycie podmiotu w liczbie mnogiej wskazuje na uniwersalny charakter problematyki, która w utworze została poruszona (chodzi przecież o egzystencję doświadczaną przez wszystkim ludzi). W tekście mamy dość prozaiczne porównanie: *nasze życie słone jak słone paluszki*. W izolacji jest to stwierdzenie dość trywialne i zabawne. Innego charakteru nabiera ono jednak w kontekście wersetu drugiego: *nierzadko*

<sup>18</sup> Vide R. Grzegorzczkova, J. Puzynina, *Słowotwórstwo współczesnego języka polskiego. Rzeczowniki sufiksalne rodzime*, Warszawa 1979, s. 263–270.

<sup>19</sup> Słowik to ptak, którego językowy obraz kojarzy się z pięknym śpiewem, lecz jest to śpiew nocny. Vide D. Kępa-Figura, *Kategoryzacja w komunikacji językowej na przykładzie leksemu „ptak”*, Lublin 2007, s. 73–80.

<sup>20</sup> A. Osiecka, *Nowa miłość...*, t. 2, s. 86.

*łykamy łzę do poduszki*. Pomiędzy pierwszym i drugim wersem istnieją pewne analogie: łyzy są przecież tak samo słone jak paluszki. Konotuje to także pewne potoczne wyrażenie: *przełykać gorzkie łyzy*, oznaczające stan przygnębienia, a nawet rozpacz. Należy zastanowić się, co wyrażenie *łykać łyzy do poduszki* może oznaczać. Asocjuje ono pewne tragiczne położenie, w którym znalazł się podmiot. Można powiedzieć, że metafora ta staje się synonimem płaczu oraz smutku. Jednocześnie wskazuje na pewną bierną postawę człowieka, ponieważ nie stara się on zmienić swojej sytuacji, a jedynie pogrąża się we własnym żalu. Ważnym leksemem jest tu przysłówek *nierzadko*, który w sposób eksplicytny pokazuje, że nie jest to sytuacja sporadyczna, lecz często się powtarzająca. Jego istotną rolę potwierdza również fakt, iż został on użyty w lakonicznym tekście dwa razy. Dodatkowo został spotęgowany zastosowaniem jego synonimu – przysłówka *często*.

Podmiot liryczny mówi, że ludzie gubią w swoim życiu *busołą i ster*. Te dwa przedmioty są niezbędne, by sprawnie i bezpiecznie poruszać się po morzu. Busola i ster stają się więc symbolem wartości, którymi należy kierować się w życiu, aby się nie zagubić. Osoba mówiąca w wierszu w sposób eksplicytny mówi, że życie jest pełne smutku, a ludzie są *marynarzami łez*. Metafora ta dodatkowo hiperbolizuje tragizm ludzkiej egzystencji. Dwa ostatnie wersy: *my płyniemy od zatoki do zatoki, / a w zatoce czeka smutek jednooki* wprowadzają do interpretacji nowy element, a mianowicie pewną powtarzalność dramatyzmu ludzkiego bytu, jak również brak możliwości zmienienia tej sytuacji. Zatoka, która symbolizuje dom, jest miejscem, w którym podmiot liryczny nie czuje się szczęśliwy, gdyż czeka w nim smutek. Został on spersonifikowany przez użycie czasownika *czekać* oraz zastosowanie epitetu *jednooki*. Biorąc pod uwagę tematykę utworu oraz zastosowaną konwencję, można smutek ów skojarzyć z piratem, który sprawia kłopoty i przynosi same problemy.

Pewne pocieszenie przynosi strofa kolejna:

Ale obok, razem z nim  
Czeka ciepłych domów dym,  
Czeka miłość, biały ład,  
Jakże niedaleko stąd  
[...]

Wers zaczyna się od spójnika *ale*, który jest typowy dla zdań przeciwstawnych. Możemy potraktować go w tym przypadku jako wskaźnik zespolenia zwrotki cytowanej z poprzednią (oczywiście strofy owe łączą się ze sobą semantycznie). Podmiot liryczny wylicza pozytywy, które mimo wszystko czekają na człowieka.



Są to: dom, miłość oraz bliscy. Nie można jednak powiedzieć, że utwór ten ma wydźwięk optymistyczny. Bezpośrednim argumentem przemawiającym za tym stwierdzeniem jest pierwszy wers, który brzmi: *ale obok, razem z nim*. Smutek i radość współistnieją więc razem, są do pewnego stopnia komplementarne. Po raz kolejny pojawia się tak typowa dla Agnieszki Osieckiej antynomia, która aktywizuje odbiorcę i pozwala mu do pewnego stopnia wybrać kierunek interpretacyjny.

Osiecka była poetką niezwykle kreatywną. Jej twórczość charakteryzuje się występowaniem ciekawej metaforyki, obrazowością, ale też pozornym brakiem wewnętrznej spójności w opisywaniu różnych zjawisk rzeczywistości. Ta wszechobecna ambiwalencja jest typowym dla poetki środkiem, który ma za zadanie aktywizować odbiorcę i zmuszać go do świadomego obcowania z wierszem czy piosenką. W artykule tym chciałam pokazać, w jaki sposób Osiecka podejmuje tematykę związaną z ludzką egzystencją, życie jest dla niej bowiem jedną z nadrzędnych wartości, choć w niektórych utworach nie jest to takie oczywiste. Podsumowując, należy stwierdzić, że główne metafory egzystencjalne pojawiające się w tekstach poetki to: metafora życia jako balu, życie jako synteza życia ziemskiego i duchowego, metafora życia jako bycia na zakręcie, metafora życia jako farsy i dramatu, metafora życia jako żeglugi i płynącego potoku oraz personifikacja życia i przedstawienie go jako reżysera lub jako poety. Mam jednak świadomość, iż zaproponowany przeze mnie artykuł nie wyczerpuje możliwości interpretacyjnych. Twórczość ta bowiem jest niebywale bogata i głęboko związana z własnym życiem autorki, bowiem jak pisze poetka:

U mnie ogromnie blisko od serca do papieru. Kiedy jako prawie dorosła już kobieta zaczęłam pisać wiersze i piosenki, nie byłam w stanie stworzyć czegoś w rodzaju fikcji czy półfikcji. Każdy z tych tekstów był leciutko tylko zaszyfowanym listem czy zwierzeniem, czy wręcz ankietą osobistą<sup>21</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

- Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory listy na wyczerpanym papierze*, red. D. Fedor, Warszawa 2010.
- Borkowski I., „*Jazda w boski sad*” i inne wizje przemijania, umierania, śmierci i zaświatów w tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej, [w:] *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej*, red. I. Borkowski, Wrocław 2011, s. 71–93.
- Grzegorzczukowa R., Puzynina J., *Słowotwórstwo współczesnego języka polskiego. Rzeczowniki sufixalne rodzime*, Warszawa 1979.
- Kępa-Figura D., *Kategoryzacja w komunikacji językowej na przykładzie leksemu „ptak”*, Lublin 2007.
- Osiecka A., *Dzienniki*, red. K. Felberg, t. 1, Warszawa 2013.

<sup>21</sup> A. Osiecka, *Na początku był negatyw*, Warszawa 1996/2014, s. 185.

- Osiecka A., *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, red. A. Dobromirska-Passant, t. 1 i 2, Warszawa 2009.
- Osiecka A., *Rozmowy w tańcu*, red. A. Bolecka, Warszawa 1992.
- Osiecka A., *Szpetni czterdziestolenni*, Warszawa 2008.
- Pajdzińska A., *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin 1993.
- Słownik frazeologiczny*, red. A. Bernecka, Warszawa 2010.
- Stankiewicz-Podhorecka T., *Teatr się jakoś pogubił*, „Scena” 1987, nr 2, s.19–21.
- Turowska Z., *Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2008.
- Zanotti E., *Poetyka codzienności w twórczości Osieckiej. Porównanie wybranych wątków tematycznych do poezji Tuwima i Gałczyńskiego*, [w:] *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej*, red. I. Borkowski, Wrocław 2011, s. 147–187.

#### SUMMARY

The study is an analysis of Agnieszka Osiecka's works, both lyrics and poems. The author investigates how life as a concept is defined in specific texts. The sketch discusses the work of Agnes from the perspective of value analysis. In the center there is the concept of life conceptualized in different ways. The author characterizes the ways of valuing life through Osiecka both in the lyrics, as well as in specific lines of poetry books.

**Keywords:** Agnieszka Osiecka, song, stylistic analysis, lyrical text

#### STRESZCZENIE

Szkic omawia twórczość Agnieszki Osieckiej z perspektywy analizy wartości. Centralne miejsce zajmuje pojęcie życia konceptualizowanego na różne sposoby. Autorka charakteryzuje sposoby wartościowania życia przez Osiecką zarówno w tekstach piosenek, jak również w konkretnych wierszach z tomików poetyckich.

**Słowa kluczowe:** Agnieszka Osiecka, piosenka, analiza stylistyczna, tekst artystyczny