re-BUS

You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Lekcja polskiego z poezją współczesną

Author: Ewa Jaskółowa

Citation style: Jaskółowa Ewa. (2000). Lekcja polskiego z poezją współczesną. W: A. Opacka (red.), "Interpretacje i szkoła" (S. 70-86). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
Biblioteka Uniwersytetu Śląskiego
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Jaskółowa

Lekcja polskiego z poezją współczesną

Młodzież szkolna czyta poezję, choć zdecydowanie odmienną od tej, jaką proponuje się w szkole. Wśród preferowanych autorów znajdziemy twórczość Wojaczka, Świetlickiego, rzadziej Stachurę lub Bursę. Bożena Chrząstowska wśród lektur maturzystów wymienia, oprócz Marcina Świetlickiego, twórczość Marcina Barana i Krzysztofa Koehlera, sugerując jednocześnie, że te naturalne zainteresowania czytelnicze należy wykorzystać na lekcjach przedmaturalnych[1] jako wprowadzenie do syntezy poezji współczesnej. Bardzo prawdopodobne, że po lekcji, na której uczniowie skupiliby uwagę na analizie tomiku poety wybranego przez siebie, próbując dociec estetycznej i etycznej oceny stosowanych zabiegów językowo-stylistycznych — znacznie przychylniej spojrzeliby na twórczość autorów proponowanych przez nauczyciela. Warto bowiem poczynić starania, by uczeń dostrzegł te zjawiska w poezji XX wieku, które z jednej strony legły swoiście u podstaw budowania poetyckich światów, tak bardzo fascynujących młodego człowieka, a z drugiej stanowią ważny element gry z tradycją wcześniejszą.

Punktem zwrotnym jest moment ukazania się tomiku Tadeusza Różewicza pt. *Niepokój*. Jego ważność podkreślają zgodnie badacze poezji tego autora. M. Kisiel pisze: „[...] *Niepokój* zrewolucjonizował poezję powojenną. Poza *Balladami i romansami* Adama Mickiewicza oraz II serią *Poezji* Kazimierza Przerwy-Tetmajera nie ma chyba w historii literatury polskiej równie ważnego tomiku, od którego można by datować powstanie nowego okresu literackiego. [...] Słówko »niepokój«, symbolicznie odwołując się do zmian w obrębie świadomości »po Oświęcimiu«, uwyraźniło zatem moment graniczny w dzie-

[1] B. Chrząstowska, E. Wiegandtowa, S. Wysłouch: *W klasie maturalnej. Książka nauczyciela polonisty*. Poznań 1999, s. 123.

jach nowożytnej kultury, kierowało uwagę czytelnika jednocześnie — w stronę wartości estetycznych, etycznych i egzystencjalnych."[2]

Cykl zatem lekcji, zaplanowany na pięć do sześciu godzin, powinien pokazywać przemiany języka poetyckiego, które są konsekwencją tego, co obserwujemy w tomiku Tadeusza Różewicza. Na kolejnych godzinach polskiego powinny zostać poddane analitycznemu oglądowi wiersze Tadeusza Różewicza, następnie w kolejności utwory Andrzeja Bursy, Mirona Białoszewskiego i Stanisława Barańczaka, by w ten sposób uświadomić młodzieży proces swoistego budowania nowego na dokonaniach pokolenia poprzedniego.

Pierwszą lekcję z cyklu warto zatem poświęcić na prezentację tych cech tomiku Tadeusza Różewicza, które decydują o jego ważności w historii literatury. Poetyka wierszy zbioru *Niepokój* bywa określana mianem „ściśniętego gardła". Jest oszczędna, operuje przedmiotami i pojedynczymi ich wyznacznikami, sugeruje jednocześnie paradoks sytuacji ocalenia. Zamieszczone w tym tomie wiersze poruszają swoją bezpośredniością, która jest konsekwencją wyeliminowania metafory w sensie, jaki nadały jej wieki rozwoju poezji. Wystarczy kilka przykładów wierszy Miłosza i Różewicza, by dostrzec istotę zmiany w poezji tego ostatniego:

Róża to kwiat
albo imię umarłej dziewczyny
[...]
Ogrodnik troskliwie krzew pielęgnuje
ocalały ojciec szaleje
T. Różewicz: *Róża*

Mam lat dwadzieścia
jestem mordercą

jestem narzędziem
tak ślepym jak miecz
w ręku kata
zamordowałem człowieka
i czerwonymi palcami
gładziłem białe piersi kobiet.
T. Różewicz: *Lament*

Szaleństwo tak żyć bez uśmiechu
I dwa powtarzać wyrazy
Zwrócone do was, umarli,
[...]
Dwa ocalone wyrazy:
Prawda i sprawiedliwość.
Cz. Miłosz: *W Warszawie*

[2] M. Kisiel: *Od Różewicza. Małe szkice o poezji.* Katowice 1999, s. 14 i 15.

Ty, którego nie mogłem ocalić,
Wysłuchaj mnie.
Zrozum tę mowę prostą, bo wstydzę się innej.
Przysięgam, nie ma we mnie czarodziejskich słów.
Mówię do ciebie milcząc, jak obłok czy drzewo.
Cz. Miłosz: *Przedmowa*

Szczególny rodzaj ironii losu i paradoks ocalenia wydobywa wiersz pt. *Ocalony*, którego klamrowa kompozycja jest nadzwyczaj wymowna. Na początku i na końcu utworu powtarza się tak samo brzmiąca sekwencja:

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź

Tak wypowiedziana formuła jest prowokacją, bo ocalenie w kontekście rzezi musi prowadzić do uświadomienia dramatu człowieka. Rzeź nigdy i nikomu nie powinna była się kojarzyć z człowiekiem, a kojarzyć się zaczęła i dlatego „nazwy są puste i jednoznaczne; pojęcia są tylko wyrazami". Z takiego przekonania wyrasta prowokacyjne zestawienie nazw i pojęć, które przez wieki miały przeciwstawny charakter. W utworze Różewicza zestawione pary wyrazów niosą w sobie jeszcze pamięć antonimów, ale jednocześnie wyrażają świadomość swojej niesprzeczności:

człowiek i zwierzę
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło
cnota i występek
prawda i kłamstwo
piękno i brzydota
męstwo i tchórzostwo

W poetyckiej konstrukcji Różewicza miejsce najbardziej nawet oszczędnej metafory zajmuje kompozycja wypowiedzi. Jest znacząca jak u żadnego innego poety. Skoro bowiem słowo straciło swe znaczenie, skoro metafora przestała być przekonująca, poeta poszukuje ich ekwiwalentu. I znajduje — w kompozycji wypowiedzi, która w swej niebywałej klarowności wyraża to wszystko, czego słowo nie jest już w stanie nazwać.

Ocalony to wiersz oparty na kompozycji paralelno-kontrastowej. Paralelne są wobec siebie zwrotki pierwsza i ostatnia, tworząc klamrę kompozycyjną; druga i czwarta, które zestawiają przeciwstawne pojęcia i wyrazy, by postawić między nimi znak równości; wreszcie trzecia i piąta, które stanowią motywację dla tych zestawień, naśladując jednocześnie styl biblijnej przypowieści:

człowieka tak się zabija jak zwierzę
widziałem:
furgony porąbanych ludzi
którzy nie zostaną zbawieni.
Jednako waży cnota i występek
widziałem:
człowieka który był jeden
występny i cnotliwy.

Taki układ wypowiedzi jest z jednej strony świadectwem przewartościowania słów i pojęć, które już ocalać nie mogą, z drugiej natomiast przez swe biblijne odesłanie wskazują na Księgę, w której słowo miało moc nazywania i porządkowania pojęć i wartości. Biblia pokazuje wyprowadzenie świata z chaosu, nazywając — porządkuje. W utworze Różewicza pokazany zostaje powrót do chaosu, w którym trudno zorientować się, gdzie prawda i sprawiedliwość. Dlatego też biblijne nawiązanie jest tak wyraziste w przedostatniej całostce utworu:

Szukam nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok, słuch i mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia.

Dramat tego poszukiwania tkwi w tym, że zabrakło wiary w możliwość odnalezienia czegokolwiek w Biblii, jako Księdze Pierwszej, tej, która dawała poczucie ładu i porządku, bo tamten ład i porządek sankcjonowała. Zburzona została wszelka wiara w dobro, które oddzielone od zła może jeszcze dawać jakąś nadzieję. A wyrazem takiego dramatycznego wyznania są słowa kończące *Lament*, utwór z tego samego tomiku:

Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.

To jest dramatyczny akt niewiary człowieka porażonego wojennym doświadczeniem. Porażonego tak bardzo, że w bluźnierczej wypowiedzi wyraża przede wszystkim głęboką niewiarę w możliwość powrotu dobra. Ale człowiek nie może żyć bez nadziei, nie może nie szukać, stąd prośba wpisana w ostatnie słowa *Ocalonego*. Pod wpływem doświadczeń utracona została pierwotna, kreacyjna moc słowa i dlatego konieczne jest nazwanie rzeczy i pojęć na nowo, konieczne jest ponowne oddzielenie światła i ciemności. W ostatniej więc całostce, która powtarza słowa z początku utworu, kryje się człowiek przyjmujący ocalenie jako ironiczne zrządzenie losu.

Utwór Różewicza wyraża świadomość pokolenia, które porażone wojną nie może poradzić sobie z nawałnicą sprzecznych wartości. A ponieważ słowo jest sposobem ich wyrażania, więc i ono, a może przede wszystkim ono, uległo degradacji. Jest to zatem utwór wyrażający przekonanie bliskie pokoleniowym wyznaniom z okresu wojny, że wartości pozytywnych nie można obronić przed barbarzyństwem. Nie dadzą się one ocalić nawet w poetyckim słowie.

Takie przekonanie odnajdujemy w twórczości Tadeusza Różewicza z lat 1945—1946, który daje świadectwo przeżywanego dramatu pokolenia. Tadeusz Różewicz w roku 1999, w chwili odbierania zaszczytów doktora honoris causa Uniwersytetu Śląskiego wypowie słowa, na które zdobywają się tylko wielcy humaniści, ludzie wielkiej mądrości i wielkiego doświadczenia — powie mianowicie za Norwidem, że „z wszystkich rzeczy świata tego pozostaną dwie tylko" i podkreśli z całą mocą „tylko dwie: poezja i dobroć". I te słowa, choć nie pochodzą z poetyckiego przesłania, jako przesłanie poety mogą się sprawdzić. Nim jednak ta głęboka mądrość została wyrażona, poeta dawał świadectwo czasów pogardy, poniżenia i zachwiania w związku z tym wiary w moc poetyckiego słowa.

Od ukazania się tomiku Różewicza *Niepokój* poezja musiała zmienić swe oblicze. Podważenie bowiem wiary w słowo, a zwłaszcza w słowo poetyckie, będzie miało swe różnorakie konsekwencje. Najpierw zatem słowo zostanie poddane takim zabiegom lingwistycznym, które pokażą jego drugie dno, a także nowe nieograniczone możliwości poszukiwania sensów. Ten rodzaj gier ze słowem odkryje poezja Mirona Białoszewskiego.

Za moment przełomowy dla kultury i literatury uznaje się rok 1956. Wówczas na łamach „Życia Literackiego" zaznaczyli swój debiut: Zbigniew Herbert, Bohdan Drozdowski, Jerzy Harasymowicz, Stanisław Czycz i właśnie Miron Białoszewski. I choć każdy z nich drukował swe wiersze wcześniej, to właśnie wspólne wystąpienie w ostatnim numerze „Życia Literackiego" z 1955 roku stało się dla nich i całej poezji punktem zwrotnym. Dlatego trzeba dla porządku uświadomić sobie, że na tych samych łamach „Życia Literackiego", w 1954 roku, debiutuje o dziesięć lat młodszy od pokolenia Kolumbów — Andrzej Bursa. I oczywiście już w tej poezji zamanifestowana zostanie świadomość językowa, którą można wyprowadzić z kryzysu, jaki obserwowaliśmy w poezji Różewicza.

Poezję Bursy młodzież na ogół akceptuje, bo Bursa jest prowokacyjnie kolokwialny. To kolokwialność zarówno leksykalna, jak i stylistyczna, co w konsekwencji prowadzi do stałego budowania ironii wypowiedzi. Kolejna zatem lekcja w cyklu może być oparta na kilku tekstach tego autora (np. *Rozmowa z poetą, Nadzieja, Miłość*), które stanowiłyby punkt wyjścia dla uchwycenia najbardziej wyraźnych cech, analizie zaś szczegółowej można poddać utwór *Nauka chodzenia* ze względu na grę słów — w tym tekście — podstawę budowania znaczeń.

Tyle miałem trudności
z przezwyciężeniem prawa ciążenia
myślałem że jak wreszcie stanę na nogach
uchylą przede mną czoła
a oni w mordę
nie wiem co jest
usiłuję po bohatersku zachować pionową postawę
i nic nie rozumiem
„głupiś" mówią mi życzliwi (najgorszy gatunek łajdaków)
„w życiu trzeba się czołgać"
więc kładę się na płask
z tyłkiem anielsko-głupio wypiętym w górę
i próbuję
od sandałka do kamaszka
od buciczka do trzewiczka
uczę się chodzić po świecie.

Nauka chodzenia

Utwór zacytowany stanowi ilustrację poetyki wyrosłej na gruncie nurtów awangardowych jako swoisty protest wobec zastanej rzeczywistości. Jeśli zatem bunt, to mamy do czynienia z poezją sięgającą swymi korzeniami do romantycznej tradycji, a swoją kolokwialnością zapowiada ta twórczość to, co z równą siłą pojawi się w twórczości Grochowiaka i określone zostanie mianem nurtu turpistycznego[3].

Zaplanowana lekcja z poezją Bursy powinna z jednej strony zmierzać do pokazania, jak twórczość tego autora wyrasta ze źródeł awangardowych, w których oczywiście ważnym punktem zwrotnym jest twórczość Różewicza, z drugiej natomiast wydobyć to wszystko, co zyska swoją różnorodność po 1956 roku.

Kolokwialność, jak powiedzieliśmy, stanowi główny wyznacznik tej poetyki: „oni w mordę, nie wiem co jest". Kolokwializmy często stają się wulgaryzmami, dosadność bowiem wypowiedzi ma świadczyć o stanie emocji nadawcy, a poza tym wyraża zdecydowanie ironiczny stosunek do tego,

[3] Pozwalając sobie na dygresję, dodajmy, że twórcą pojęcia „turpizm", które miało mieć negatywny wydźwięk, był Julian Przyboś. On to właśnie w *Odzie do turpistów* z oburzeniem nazwał wszystkich tych poetów, którzy podejmowali tematy brzydoty i przekraczali wszystkie ustalone kanony estetyczne — turpistami. Byli to T. Różewicz, M. Białoszewski, S. Grochowiak. Zwróćmy przy tym uwagę, że wszyscy oni w mniejszym lub większym stopniu wyciągają konsekwencje z awangardowej poetyki, której papieżem był nie kto inny tylko Przyboś właśnie. Tu tkwi pierwszy paradoks — mistrz nie rozumie swoich uczniów. Drugi polega na swoistym „wrzuceniu" do jednego worka zjawisk, które przecież nie są tożsame, choć przy odrobinie dobrej woli można zwrócić uwagę na to, że zarówno twórczość Białoszewskiego, jak i Grochowiaka, a wcześniej właśnie Bursy, wyrasta z negacji słowa poetyckiego, z taką siłą objawionej w *Ocalonym* i całym *Niepokoju* Różewicza.

o czym mowa. A w tym wypadku wykorzystany zostaje podwójny sens związku frazeologicznego: „nauka chodzenia" i połączonego z nim „stanąć na nogach". Jedno pole znaczeniowe wiąże się z dzieciństwem i opanowaniem trudnej sztuki zachowania pionowej postawy; drugie, wyrastające niejako z pierwszego, dotyczy po prostu usamodzielnienia, opanowania zasad postępowania, by „stanąć na własnych nogach". Doświadczenia z nauki chodzenia zyskują swój groteskowo-karykaturalny wymiar przez sugestię dosłowności:

przezwyciężam prawa ciążenia,
stawania na nogach,
zachowania pionowej postawy,
czołgam się.

Pod tą dosłownością kryje się gryząca ironia. Pokazana zostaje sytuacja człowieka, usiłującego wyjść ze stanu „permanentnego dziecięctwa", człowieka poszukującego bezskutecznie odrobiny szacunku: „myślałem [...] uchylą przede mną czoła, a oni w mordę". Beznadziejność sytuacji wypełnia się w końcowym przekształceniu przysłowia „od rzemyczka do trzewiczka", tu rytmicznie powtórzonym:

od sandałka do kamaszka
od buciczka do trzewiczka
uczę się chodzić po świecie.

Ironia i dystans wobec przedstawianej sytuacji wyzierają spoza maski naiwnego, głupiego konformisty. Ani on bowiem głupi, ani konformista, lecz w gruncie rzeczy zbuntowany wobec rzeczywistości człowiek, próbujący znaleźć sposób funkcjonowania w świecie, którego nie akceptuje. Stąd dosadność wypowiedzi. Skoro bowiem słowo w metaforze straciło swoją moc, to należy użyć go w jego dosłownej dosadności, może odzyska swoje funkcje.

A zatem tę niewielką spuściznę literacką młodo zmarłego poety, twórczość zamykającą się w czasie trzydziestu ośmiu miesięcy, można potraktować z jednej strony jako konsekwencję podania słowa poetyckiego w wątpliwość, z drugiej zaś strony jako zjawisko zapowiadające dominację kolokwialności w poezji lat następnych.

Przełomowość roku 1956 w poezji warto pokazać jako eksplozję różnorodności, z jednoczesnym uwypukleniem nurtu lingwistycznego, którego początków szukać będziemy w twórczości Mirona Białoszewskiego.

Nazwa sugeruje, że język jako znak, język jako brzmienie ma odkrywać znaczenia. Punktem wyjścia kolejnej jednostki lekcyjnej musi być przypomnienie tego, co zostało już wcześniej wydobyte z utworów Różewicza, a co w jakimś stopniu pokazuje też twórczość Bursy — zdewaluowało się słowo

poetyckie w swej tradycyjnej formie, zdewaluowała się tradycyjna metafora, zrodziła się konieczność poszukiwania nowych środków poetyckich. Jedną propozycję stanowiła już twórczość Bursy, inna jest propozycją Białoszewskiego, który w 1956 roku wydaje tom pt. *Obroty rzeczy*.

Należy do pokolenia wojennego — rocznik 1922 — debiut zatem w 1956 roku jest spóźniony i tak się go często określa, bo choć od roku 1947 drukował na łamach prasy literackiej, to zasadniczy początek jego twórczości łączy się z rokiem 1956. W debiutanckim tomie znajdujemy kilka cyklów, których tytuły są bardzo znaczące: *Ballady rzeszowskie, Ballady peryferyjne*, czy *Szare eminencje*. Wskazują one z jednej strony obszary poetyckiej penetracji — peryferie miast, prowincję, a z drugiej — świat mniej zauważalny, jakoś ukryty, którego istnienia zwykło się nie doceniać. Wszak szara eminencja to ktoś ukryty za ważną personą, mało widoczny, ale spełniający funkcje, bez których niewyobrażalne jest funkcjonowanie np. ważnych urzędów.

Świat zyskujący swoje poetyckie realizacje to świat zapomnianych kapliczek i prowincjonalnych miasteczek, tandetnej jarmarcznej sztuki (*Karuzela z madonnami, Ballada z makaty, Rozprawa o stolikowych baranach*). Od razu warto zauważyć, że wszystkie tytuły łączą w sobie przeciwstawne elementy — zostaje przez poetę odkryty nowy świat i podniesiony do rangi przedmiotu estetycznego. Do rangi takiego przedmiotu podniesiona zostaje łyżka cedzakowa, piec, podłoga, stół. To nowość i nienowość w poezji polskiej. Nowość, bo sposób budowania wiersza jest zaskakujący, nienowość, bo przecież już w dwudziestoleciu międzywojennym Leopold Staff do rangi przedmiotu estetycznego podnosił gnój, kartoflisko czy tak prozaiczną czynność, jak dojenie krów. Nowatorstwo zatem tkwi w formie wypowiedzi i tę spróbujmy obejrzeć na przykładzie jednej z „szarych eminencji". Tytuł wiersza *Podłogo błogosław*:

Buraka burota
i buraka
bliskie profile skrojone,
i jeszcze buraka starość, którą tak kochamy,
    i nic z tej nudnej fisharmonii
    biblijnych aptek
    o manierach
    i o fornierach w serca, w sęki
    homeopatii zbawienia...
tu nie fis
i nie harmonia,
ale dysonans
    ach! I flet zaczarowany
    w kartofle — flet
    w kartofle rysunków i kształtów zatartych!

to stara podłoga
podłoga
leżąca strona
boga naszego powszedniego
zwyczajnych dni
i takie słowo koncertujące
w o- gamie
w tonacji z dna
naszej mowy...
Podłogo nasza,
błogosław nam pod nami
błogo, o łogo...

Gdybyśmy chcieli odczytywać znaczenia tego tekstu w sposób linearny, od początku do końca, szukając znaczeń poszczególnych słów, które z przyzwyczajenia próbujemy łączyć z określonymi desygnatami, to pewnie niewiele byśmy osiągnęli. Spróbujmy zatem przypomnieć sobie awangardowe założenie, które jak żadne inne jest w poezji współczesnej eksponowane — poezja pseudonimuje. Zadaniem zaś chętnego do odbioru takiej twórczości czytelnika jest odkrycie znaczeń, które zostały w utworze ukryte właśnie w owym procesie pseudonimowania. Pamiętamy także o konieczności poszukiwania nowych środków poetyckiego wyrazu, bo tradycyjne słowo poetyckie straciło swą wartość — to jest diagnoza Różewicza.

Szukając kompozycyjnego klucza, warto zwrócić uwagę na zasadę kontrastu, prowokacyjnie wyeksponowaną w tytule wiersza: *Podłogo błogosław*. Zderzone zostały dwa przeciwstawne znaczeniowo pola: *profanum* i *sacrum*. Z jednej strony mamy zatem to, co niskie, pod nogą, deptane i najbardziej pospolite, z drugiej natomiast — co wzniosłe, co „spływa" z wysokości (taki charakter ma przecież błogosławieństwo). Zestawienie wydaje się obrazoburcze, a już na pewno prowokacyjne. Sprawdźmy wobec tego, czy w konstrukcji całego utworu odkryjemy jakiś analogiczny do tytułowego podział na kontrastowe elementy.

burak i burota	biblijne apteki
kartofle	strona boga
podłoga	błogosław

Niewiele tak zestawione wyrazy wyjaśnią, jeśli nie dostrzeżemy elementu dla tej poetyckiej wypowiedzi najważniejszego, całego bogatego słownictwa związanego z muzyką i brzmieniem. A zatem:

fisharmonia
tu nie fis

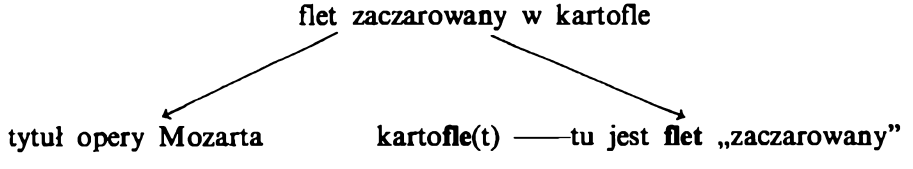
i nie harmonia
ale dysonans
flet zaczarowany
flet
słowo koncertujące
w o- gamie
w tonacji (z dna naszej mowy)

Wiele nam ten zbiór wyrażeń, odsyłający do muzyki, wyjaśnia. Jesteśmy oto świadkami koncertu na brzmieniowej warstwie języka. Ten koncert jest sygnalizowany od samego początku przez zestawienia słów podobnie brzmiących (tzw. paronomazje) i łączenie w jedno dwu lub więcej słów, czyli tzw. kontaminacje.

Buraka burota — to wyrazy podobnie brzmiące, a takie zderzenie w poezji czemuś służy, nie inaczej jest i tu. O ile bowiem „burak" brzmi nam swojsko, to skojarzona z nim „burota" jest dziwna, ale można by szukać elementów, z jakich zostało to słowo zbudowane:

burota = bury + brzyd**ota**
burota = burak + rota

W drugim równaniu odkrywamy zatem ukryte znaczenie — mamy oto do czynienia z rotą, pieśnią na cześć, w tym wypadku bardzo przyziemnego — buraka, ale zaraz się okazuje, że i kartofle mają w sobie jakiś muzyczny element:



Odbywa się zatem „koncert" na brzmieniowej warstwie języka i to jest podstawowa metoda odkrywania podobieństwa słów. „Bliskie profile skrojone" — prowadzą do odkrycia fletu w kartoflach i do uzasadnienia modlitewnej prośby „podłogo błogosław!" Oto bowiem, gdy przyjrzeć się uważnie obu tym słowom, a jeszcze lepiej wsłuchać się w nie, to okaże się, że w słowie **podłogo** pobrzmiewa ukryte **błogosław**. Modlitewna formuła wydaje się w utworze profanacją, tylko do chwili, gdy zauważymy te podobieństwa:

podłoga
leżąca strona
boga naszego powszedniego
zwyczajnych dni

Odkrycie podobnie brzmiących elementów w słowach znaczeniowo od siebie zupełnie odległych, staje się zachętą do poszukiwania jakichś pierwotnych, zatartych w „manierach" i „fornierach", znaczeń. Jesteśmy oto świadkami odnawiania znaczenia słów. Pierwotne sensy gdzieś się podziały, zatarły w trakcie ich fornirowania (w stolarstwie zabieg polerowania), w trakcie jakby aptecznego dodawania kropelek zmieniających w końcu pierwotne znaczenie. Ten rodzaj zabiegów zasygnalizowany jest w najtrudniejszej, jak się zdaje, do zrozumienia, drugiej całostce:

i nic z tej nudnej fisharmonii
biblijnych aptek (chciałoby się dopowiedzieć — nie wiemy)
o manierach
i o fornierach w serca, w sęki
homeopatii zbawienia...

Nie wiemy nic o sposobach przekształcania, które zatarło znaczenia pierwotne. Jak w homeopatycznym leczeniu, gdy przedawkuje się lek, to może on dawać odwrotny skutek do pożądanego, tak i w językowych przekształceniach, gdy jest ich zbyt wiele, trudno odkryć najgłębszą prawdę.

W sytuacji zatem gdy słowa zatraciły swe znaczenia, trzeba odkrywać ich znaczenia najprostsze i trzeba w najprostszych rzeczach zacząć dostrzegać wartość. Z brzmieniowego odwrócenia dwu słów „**podłogo**" i „**błogosław**", z „zaklęcia" brzmieniowego elementu „łogo" w obu słowach rodzi się pokusa uwznioślenia podłogi, bo znaczenie tego przedmiotu przestało być doceniane, dlatego:

Podłogo nasza
błogosław nam pod nami
błogo, o łogo...

W tym procesie odnawiania języka najważniejsze jest skupienie uwagi na słowie, bo tylko wówczas możliwe będzie odnalezienie jego zapomnianych sensów i rozbitych wartości. Dlatego odkrywane są *Szare eminencje zachwytu*:

Jakże się cieszę,
że jesteś niebem i kalejdoskopem,
że masz tyle sztucznych gwiazd,
że tak świecisz w monstrancji jasności,
[...]
Jakżeś nie przecedzona w bogactwie,
łyżko **durszlakowa!**

Białoszewski zapoczątkował zatem jeden z najważniejszych nurtów we współczesnej polskiej poezji — nurt lingwistyczny. Poeta „ogląda" słowo,

ujawniając jego wieloznaczność i szukając nowych znaczeń. Obszarem poetyckiej penetracji czyni świat, który wydaje się zdegradowany, podnosząc go do rangi przedmiotu estetycznego, bo w gruncie rzeczy przedmiotem tym jest słowo, dzięki któremu świat powołany zostaje do istnienia.

Zapoczątkowany przez Białoszewskiego podejrzliwy sposób traktowania słowa przejmą poeci następnego pokolenia, określani często mianem drugiego pokolenia lingwistów, pokoleniem 68, lub Nową Falą. Kolejną zatem jednostkę dydaktyczną warto poświęcić czołowemu przedstawicielowi tej poezji — Stanisławowi Barańczakowi.

Wystąpienie poetów określanych mianem Nowej Fali łączy się oczywiście z wydarzeniami roku 1968. Będzie więc okazja, by przywołać historyczne dramaty polskie. Pamiętać jednak trzeba, że polityczne zdarzenia są tylko zewnętrznym elementem, który w jakimś stopniu określił charakter tej poezji, wyrosłej także z pewnych konwencji językowych. Podstawą konwencji było postawienie języka w „stan podejrzenia". Założeniem — pokazanie, jak język w swych utartych związkach frazeologicznych stał się schematyczny, przez to mało komunikatywny, a przede wszystkim fałszujący wszelką prawdę o intencjach i postawach człowieka. Ogląd tej poezji pozwoli także na określenie, w jakim stopniu twórczość wyrastająca z określonych historycznie okoliczności, broni się przed upływem czasu.

Czołowi przedstawiciele tego ruchu literackiego debiutują między rokiem 1968 a 1972, należą do nich: Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Jarosław Markiewicz, Krzysztof Karasek. Do tego samego pokolenia należy Ewa Lipska, choć nie czuje się związana z Nową Falą. Pokolenie to wyrażało przede wszystkim niezgodę na ówczesny porządek społeczny. Celem nadrzędnym było docieranie do prawdy. Prawda jest kategorią uniwersalną i ona przede wszystkim decyduje o trwałej wartości tej poezji. Szczególnie interesująco podejmuje te zagadnienia Stanisław Barańczak. Debiutuje on tomem zatytułowanym *Korekta twarzy* w roku 1968, w roku 1970 wychodzi jego tomik *Jednym tchem.*

Druga faza działalności Nowej Fali zamyka się między rokiem 1976—1981, gdy czołowi poeci tego ugrupowania wydają swe utwory w „drugim obiegu" i drukują w ośrodkach polskiej emigracji, ponieważ wydawnictwa krajowe objęte są bardzo represyjną cenzurą. Rok 1981 — „wybuch" stanu wojennego — kończy grupową działalność Nowej Fali. Przedstawiciele tego pokolenia podążają własnymi indywidualnymi drogami. Stanisław Barańczak od tego czasu pozostaje poza granicami kraju.

Cykl lekcji, pokazujący przemiany poetyki wierszy w drugiej połowie XX wieku można zakończyć oglądem tekstów Stanisława Barańczaka, pochodzących z tomiku zatytułowanego *Ja wiem, że to niesłuszne*, wydanego w roku 1977, stanowiącego jedno z ważniejszych wydarzeń lat siedemdziesiątych.

Pomieszczony w nim wiersz pt. *Co jest grane*, tytułem swym przywołuje utarty związek frazeologiczny, podobnie jak do frazeologizmu odsyła tytuł całego tomu. Pierwszy jest skamieniałą metaforą, drugi — początkową frazą usprawiedliwienia konformisty, który zwykle tak rozpoczyna uzasadnienia swego postępowania, „ja wiem, że to niesłuszne, ale". Oba tytuły zapowiadają grę z językiem, co stanowi podstawę lingwistycznych przekształceń tej poezji:

Wszyscy wiemy, co; puszczamy do siebie oko, nie puszczając farby;
wiadomo, co jest grane: muzyka ludowa
w radio, wojskowe marsze na ulicach
w każde święto, na estradach piosenki młodzieżowe o
radości życia, na stadionie grany
jest hymn państwowy, na wieży Mariackiej
hejnał, w czasie pochodu Międzynarodówka,
o świcie grana jest pobudka na fanfarach
fabrycznych syren, a wieczorem
kołysanka telewizyjnego filmu z wyższych sfer;
i wszystko, co tu jest grane, wszystko, co tu się rozgrywa,
kończy się pięknym i optymistycznym akordem,
np. przyszłość narodu w postaci małej dziewczynki
odgrywa pantomimę wręczania wzruszonych kwiatów.
Wszyscy wiemy, co tu jest grane, wszyscy wiemy, co się za tym kryje,
kto się kryje za złotym pancerzem tuby w wojskowej
orkiestrze, kto się kryje za tarczą ludowej basetli,
za naelektryzowanym drutem gitarowych strun; wszyscy
wiemy, że to my sami się kryjemy, że to nami,
żetonami, gra się w tę grę, a mówiąc ściślej
my sami gramy sobą przed samymi sobą —
ale w rytmicznym terrorze hołubców, paradnego marszu,
estradowych podrygów, chóralnego śpiewu,
w tym tumulcie wszystkiego, co jest grane przez nas,
ogłuszeni i ogłupieni doszczętnie tracimy
głos i głowę, zapominając wciąż na nowo, kto
tu gra, po co i co jest właściwie
grane.

Tytuł wiersza przywołuje od razu kilka znaczeń. *Co jest grane* to zwrot dość rzadko występujący w dosłownym znaczeniu, jako pytanie o muzykę. Niemniej właśnie muzyczne znaczenie legło u podstaw tego związku i tę podstawę przywołuje tekst Barańczaka. Wokół słowa „gra" zbudowana jest cała konstrukcja wiersza:

co jest grane: muzyka ludowa / w radio
wojskowe marsze / w każde święto

piosenki młodzieżowe / o radości życia
hymn państwowy / na stadionie
Międzynarodówka w czasie pochodu
pobudka na fanfarach / fabrycznych syren.

Takie uporządkowanie sytuacji daje w konsekwencji wyraźnie ironiczny sens. Ironię wydobywa przerzutnia, która stanowi główny środek kompozycyjny. Wszystkie dopowiedzenia wskazujące miejsce, sytuację i tematykę, wprowadzają element gry z językiem. Takie bowiem uporządkowanie, z którego wiadomo, co, gdzie i kiedy — sygnalizuje, że uczestniczymy w grze, która ma ustalone zasady. Przechodzimy zatem na kolejne piętro znaczeń związanych z grą.

Gra — jako rodzaj zmyślenia, zabawy, fikcji, teatralizacji, której kwintesencja wyłożona została słowami: „np. przyszłość narodu w postaci małej dziewczynki / odgrywa pantomimę wręczania wzruszonych kwiatów". Wszystko tu „gra" znaczeniami, od sytuacji odgrywanej, która nie może być prawdziwa, po wzruszenie kwiatów, które nie mają nic wspólnego z emocjonalnym znaczeniem tego słowa. Gra, zabawa, zmyślenie, fikcja — a zatem z logicznego punktu widzenia — fałsz, zajmują miejsce prawdy. Gra po prostu prawdę tę zaczyna ukrywać:

wiemy, co się za tym kryje,
kto się kryje za tarczą ludowej basetli,
my sami się kryjemy.

W kolejnych sformułowaniach wydobywane są coraz to nowe znaczenia, które przede wszystkim sygnalizują konformizm postaw. „Ukrycie za czymś" to metaforyczna skamielina, której istota odkrywana jest w kolejnych wersach, by na końcu dotrzeć do rodzaju zabawy w chowanego — „my się kryjemy". Użytkownik języka jakby nie dostrzega, że stał się elementem gry, zabawy, ta prawda jest przed nim odkryta w końcowej części wiersza, „że to nami, żetonami gra się w tę grę".

Uprzedmiotowienie człowieka wydobyte zostaje najpierw na poziomie języka, który zamiast spełniać swą podstawową funkcję objaśniania rzeczywistości, fałszuje ją. Obserwujemy bowiem oddzielanie słowa od użytkownika. Słowo staje się samoistnym tworem, który zniewala człowieka. Tekst Barańczaka pokazuje mianowicie, jak skostniałe związki frazeologiczne, zmetaforyzowane i skonwencjonalizowane tracą swe pierwsze i prawdziwe znaczenia. *Co jest grane* — to zwrot frazeologiczny, którego znaczenie dosłowne właściwie zupełnie zostało zatarte. Nie jest to przecież pytanie o rodzaj muzyki, z czego każdy użytkownik tego języka intuicyjnie zdaje sobie sprawę. Może natomiast pojawić się w kilku sytuacjach, które warto sobie uświadomić.

Po pierwsze zatem pytanie typu: „co jest grane dziś w teatrze, w kinie", wskazuje na użycie dosłowne. Istotą bowiem kina i teatru jest gra, a zatem fikcja; pytanie, co jest tam grane, jest po prosu pytaniem o tytuł filmu lub sztuki. Po drugie zwrot ten pojawia się, gdy ktoś niezorientowany w sytuacji pyta o jej istotę i przebieg. Jest to wówczas rodzaj żartu językowego, sytuacja na ogół jest mało poważna, a pytający szybko pragnie być doinformowany. Po trzecie wreszcie pytanie to stawia się wówczas, gdy dostrzegamy, że ktoś bardzo pragnie ukryć prawdziwe intencje, gdy orientujemy się, że coś jest przed nami ukrywane.

Utwór Barańczaka łączy w sobie wszystkie tu wymienione warianty sytuacyjne, ze szczególnym wskazaniem ostatniego:

> Wszyscy wiemy co, puszczamy do siebie oko, nie puszczając farby;
> wiadomo, co jest grane.

Tak określone zostaje jakby intuicyjne podjęcie gry, uczestnictwo w niej z pełną świadomością sztuczności, zmyślenia, fikcyjności. Jednak sytuacja przedstawiona wyraźnie ewoluuje. Uczestnicy gry zaczynają być pionkami (żetonami), by w końcu zatracić granicę między prawdą i zmyśleniem, które w tym wypadku jest zwykłym fałszowaniem prawdy o świecie. Świadomość bowiem, „że to nami, żetonami gra się w tę grę", przeradza się w następną: „mówiąc ściślej my sami gramy sobą przed samymi sobą" — a to jest już wyraz konformizmu, który zaczyna zagrażać zniewoleniem. Rezygnacja bowiem z prawdy staje się brakiem wolności od zakłamania i fałszu.

Wyznacznikami zaś sytuacji, w którą człowiek się wikła, jest „terror hołubców", „chóralny śpiew" i „estradowe podrygi". Metaforyka ta opiera się na wydobyciu z każdego elementu nowych znaczeń przez wytrącenie wyrazów z utartego kontekstu, czyli na deleksykalizacji. Hołubce tańczone są zwykle dla przyjemności — tu zderzone z terrorem sygnalizują rodzaj przymusu, który następnie wzmocniony jest chóralnym, a zatem wspólnym, bez możliwości wyłamania się, śpiewem, i w tym kontekście estradowe podrygi mogą być tylko śmiesznym przytakiwaniem czemuś. Ale zagrożenie tkwi nie tylko w uczestnictwie w sytuacjach jakoś narzuconych i nienaturalnych. Zagrożeniem większym staje się uwikłanie w te narzucone sytuacje bez możliwości rozpoznania, po której stronie jest prawda, a po której jawne oszustwo:

> ogłuszeni i ogłupieni doszczętnie, tracimy
> głos i głowę, zapominając wciąż na nowo, kto
> tu gra, po co, i co jest właściwie
> grane.

Utwór zatem Stanisława Barańczaka odsłania przez językową grę — istotę gry, w którą człowiek wkracza, nie zdając sobie sprawy z zagrożeń. Punkt wyjścia dla tej poezji stanowi język codziennej komunikacji, ten, który roi się od skostniałych frazeologizmów, takich jak: „w zasadzie niemożliwe", „ugryź się w język", „to się nie mieści w głowie", „to nie jest rozmowa na telefon", „ja wiem, że to niesłuszne". To garść przykładów, które narzucają się przy bardzo pobieżnym oglądzie zwrotów rozmieszczonych w różnych tekstach tego autora. Taki bowiem język zostaje postawiony w swoisty „stan podejrzenia", z którego następnie wynika sposób oglądu każdego jego elementu.

Zabiegi na poziomie języka odsłaniają sytuacje, w których uczestnictwo zniewala istotę ludzką. Bardzo częstą zasadą kompozycji utworów Barańczaka jest deleksykalizacja i paronomazja. Ogląd słowa w jego brzmieniowej warstwie prowadzi do odkrycia dawno zapomnianych lub po prostu nieuświadomionych sensów. Paronomastycznie, czyli podobnie brzmiące słowa odkrywają swoje zaskakujące znaczenia. W ten sposób z poziomu zabawy językowej wkracza utwór w sferę zjawisk o charakterze egzystencjalnym i jest to przejście analogiczne do przekraczania brzmieniowej organizacji tekstu ku organizacji znaczeniowej.

Postępowanie poety lingwisty prowadzi zatem do pokazania, jak język staje się narzędziem manipulowania prawdą i człowiekiem. I jakkolwiek twórczość ta wyrasta z podłoża społeczno-politycznego, to warto pamiętać o tym, że zagadnienia podejmowane przez tę poezję mają charakter uniwersalny. Kwestia bowiem zafałszowań rzeczywistości przez manipulacje językowe nie jest ani odkryciem lingwistów, ani tym bardziej nie dotyczy wyłącznie jednego określonego miejsca i czasu. W tym miejscu uczniowie powinni przypomnieć sobie omawiany w klasie III cykl utworów Tuwima zatytułowanych *Z wierszy o państwie*, zwłaszcza pytania pojawiające się w tym cyklu:

I co zamierza pan minister
Uczynić, żeby szajka kpów
Przestała raz uprawiać system
Jawnego podrabiania słów?

Problem jest zatem nienowy, zmienia się natomiast sposób jego ujmowania. W utworze Tuwima nazwany został wprost. Utwór lingwistyczny drąży go, pokazuje, że podjęcie gry słów wydaje się niegroźną zabawą:

puszczamy do siebie oko
nie puszczamy farby
wiadomo co jest grane.

Okazuje się jednak, że gra pozorów prowadzi do nieoczekiwanie groźnych konsekwencji. Uczestnictwo w grze pozorów zamazuje prawdziwy obraz

świata, co wydobyte zostało w finalnej części utworu. Przystępując bowiem do gry, przyjmując milcząco jej zasady, a zatem akceptując konformizm, człowiek nie podejrzewa, że w którymś momencie to nie on nad zasadami będzie panował, a zasady nad nim. I to odwrócenie sytuacji jest już groźne.

A zatem nowofalowy nurt lat siedemdziesiątych jest kontynuacją lingwistycznego nurtu zapoczątkowanego wystąpieniami Mirona Białoszewskiego. Zasadnicze przesunięcie dotyczy celu i sposobu oglądu języka jako materii poetyckiej. O ile u lingwistów pierwszego pokolenia chodzi przede wszystkim o odświeżenie języka, wskazanie na nieograniczone niemal możliwości jego przekształceń, próbę dotarcia do źródeł znaczeniowych przez ekspozycję brzmieniowej warstwy, o tyle nowofalowcy podejmują próbę oglądu języka komunikacji społecznej, i to zarówno oficjalnego, jak i potocznego. Oglądowi poddane zostaje już nie pojedyncze słowo, a przede wszystkim utarte związki frazeologiczne, by obnażyć mechanizm fałszowania rzeczywistości.

Jednocześnie wszakże poezja Barańczaka pokazuje, że słowo, a zwłaszcza słowo komunikacji społecznej, staje się narzędziem manipulacji i dlatego obnażając mechanizm manipulowania, poezja zmierza do odzyskania jego znaczeń prawdziwych. Można zatem mówić o swoistym „zamknięciu koła". W pierwszych powojennych tomikach wierszy Różewicza uczniowie odkrywają świadomość dewaluacji słowa, wynikającą ze zburzenia wszystkich wartości, których budowanie odbywało się także przez „słowo". W utworach Barańczaka z lat siedemdziesiątych widać wyraźnie, że zabiegi poetyckie zmierzają do przywrócenia słowu właśnie jego najbardziej podstawowej i „pierwotnej" funkcji — nazywania świata, porządkowania go i oddzielania prawdy od fałszu.

Propozycja przedstawionego cyklu lekcji w klasie maturalnej może być oczywiście zmodyfikowana. Materiałem egzemplifikacyjnym można uczynić inne teksty przywoływanych tu autorów. Cel jednak przedstawionej propozycji powinien być zachowany. Chodzi przede wszystkim o to, by uczniowie dostrzegli związki i wzajemne relacje w poezji drugiej połowy XX wieku, by potrafili logicznie kojarzyć zjawiska literackie, by uczyli się w ten sposób postrzegać nowatorstwo, ale jednocześnie nie przyjmowali bezkrytycznie wszelkich prowokacji estetycznych czy etycznych. Analiza tekstu, wyrastająca z osiągnięć strukturalizmu, połączona z próbą logicznej interpretacji może dać najbardziej efektywne rezultaty.

Aby tak zakrojony cel osiągnąć, konieczne jest bardzo precyzyjne zaplanowanie pracy z uczniem od pierwszej do maturalnej klasy. Podstawą każdej jednostki lekcyjnej musi być tekst literacki, którego ogląd, w kontekście innych wcześniej poznanych utworów literackich, prowadzi do uchwycenia jego odmienności od wszystkiego, co zostało napisane, i jednocześnie do usytuowania go wśród zjawisk danej epoki, takich jak nurty i konwencje.