

Utwór poetycki – niezwykle tekst

Utwór poetycki jest niewątpliwie tekstem, bez względu na to, czy termin ten będziemy rozumieć za Marią Renatą Mayenową „minimalistycznie” (twór jednego nadawcy, składający się ze zdań na ten sam temat, skierowanych do tego samego odbiorcy¹), czy przyjmiemy bogatszy zestaw cech definicyjnych, jak np. autorzy *Tekstologii*. Według Stanisławy i Jerzego Bartmińskich:

Tekst jest ponadzdaniową (tzn. wyższą typologicznie, niekoniecznie większą rozmiarami) jednostką językową, makroznakiem samodzielnym komunikacyjnie, który:

- ma swój podmiot (nadawcę);
- ma rozpoznawalną intencję umożliwiającą interpretację przez odbiorcę;
- ma określone nacechowanie gatunkowe i stylowe (*kwalifikator tekstu*);
- poddaje się całościowej interpretacji;
- wykazuje integralność strukturalną oraz spójność semantyczną;
- podlega wewnętrznemu podziałowi semantycznemu, a w wypadku tekstów dłuższych – także logicznemu i kompozycyjnemu.²

Uwaga: Ten fragment na konferencji opuszczę, jeśli Prof. Niebrzegowska-Bartmińska będzie mówiła o cechach tekstu.

Wszystkie dalsze fragmenty zaznaczone na żółto również będę opuszczała, podobnie jak przypisy, czego już nie zaznaczam.

Utwór poetycki jest jednak tekstem niezwykle, i to z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że cechuje go organizacja językowa staranniejsza niż teksty nieartystyczne, dodatkowe uporządkowanie, którego nie uzasadnia ani komunikatywność przekazu, ani żaden wzgląd społeczny. Tę organizację językową ponad potrzeby przekazu informacji dostrzegli już prasy strukturaliści. Roman Jakobson w artykule *Co to jest poezja?* (1933) tak odpowiedział na pytanie „w czym się przejawia poetyckość?”, które sam sobie zadał: „w tym, że słowo jest odczuwane jako słowo, a nie tylko jako reprezentant nazywanego przedmiotu lub jako wybuch emocji. W tym, że słowa, ich zestawienia, ich znaczenie, ich zewnętrzna i wewnętrzna forma nie są tylko obojętnym skierowaniem uwagi na rzeczywistość, lecz nabierają własnej wagi i wartości”³. Czyli – aby poetyckość zaistniała w

¹ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, s. 255.

² J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 36. Należy jednak pamiętać o tym, że autorzy dodają, iż wymienione cechy ma tekst typowy (prototypowy), nie zaś wszystkie wyrażenia tak kategoryzowane.

³ R. Jakobson, *Co to jest poezja?*, przeł. M. R. Mayenowa, [w:] tenże, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, red. nauk. i wstęp M. R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1989, s. 138-139.

pełni, słowo powinno stać się autoteliczne, powinno reprezentować samo siebie. Podobnie kilka lat później Jan Mukařovský podkreślał, że „celem wypowiedzi poetyckiej jest oddziaływanie estetyczne”, istotę funkcji estetycznej stanowi zaś kierowanie uwagi odbiorcy na sam znak językowy, odwrotnie niż w tekstach nieartystycznych, nastawionych na komunikację. Odmienne jednak od wcześniejszych formalistów rosyjskich, głęboko przeświadczonych, że znamioną cechą poetyckości jest „celowość bez celu”, a język poetycki i język „praktyczny” są odrębnymi językami, uważał, iż: „To, że wypowiedź poetycka ma za cel sam wyraz, nie pozbawia języka poetyckiego jego sprawności praktycznej [...]: trwa w nim stała walka i stałe napięcie pomiędzy wewnętrzną celowością a komunikacją”⁴. Czeski uczony zwracał zatem uwagę na dynamikę relacji między funkcją estetyczną a funkcjami znaku językowego wyróżnionymi przez Karla Bùhlera: przedstawiającą, ekspresywną i impresywną.

Do problematyki funkcji językowych dwie dekady później wrócił Roman Jakobson. W jednym ze swoich najsłynniejszych artykułów *Poetyka w świetle językoznawstwa* (1960) pisał: „Nastawienie (Einstellung) na sam komunikat, skupienie się na komunikacie dla niego samego – to poetycka funkcja językowa”⁵. Za jej istotę uznał „projekcję zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji”⁶ (a za obszar, gdzie się najwyraźniej realizuje – poezję właśnie). Akcentował zatem kwestie formalne, kształtowanie formy utworu, nie zaś to, że poprzez operacje językowe kreowany jest świat poetycki, będący interpretacją świata rzeczywistego.

Dopiero za sprawą tartuskiej szkoły semiotycznej, a zwłaszcza Jurija Łotmana, przedmiotem refleksji stało się modelowanie artystyczne. Badacz traktował język naturalny jako główne źródło i wzorzec modelowania artystycznego, natomiast każdy inny system znaków uważał za wtórny system modelujący zbudowany na wzór języka naturalnego.⁷ Takim wtórnym systemem modelującym była dla niego również literatura. Dzieło literackie stanowi model, tzn. odtwarza jakiś fragment rzeczywistości, tworząc zarazem jego odpowiednik, podobny pod jakimś względem, w jakimś stopniu, lecz nie tożsamy – stwarza własną rzeczywistość, wyposażając ją w dodatkowe jakości (estetyczne, poznawcze, emocjonalne itp.). Łotman analizował także procesy powstawania znaczenia w literaturze,

⁴ J. Mukařovský, *O języku poetyckim*, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926-1948. Wybór materiałów*, red. M. R. Mayenowa, przeł. W. Górny, Warszawa 1966, s. 136.

⁵ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, dz. cyt., s. 86; wyróżnienie autora.

⁶ Tamże, s. 88.

⁷ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 18-19.

uznając je za rodzaj przekodowań wewnętrznych (w ramach tego samego systemu) lub zewnętrznych (między różnymi systemami).

Po drugie, o niezwykłości utworu poetyckiego stanowi swoistość komunikacji literackiej, wielopoziomowość instancji nadawczo-odbiorczych. Rola nadawcy realizuje się na trzech poziomach komunikacyjnych dzieła literackiego – mówiącym jest: bohater tekstu, narrator lub podmiot liryczny oraz podmiot utworu. O ile istnienie dwóch pierwszych kategorii podmiotów wydaje się oczywiste (co najwyżej nasuwa się uwaga, że specyfiką liryki – w porównaniu z epiką i dramatem – jest rzadsza obecność bohaterów), o tyle świadomość najwyższej instancji nadawczej utworu, nie tożsamej z osobą realnego autora, nie jest powszechna. Badacze różnie ją nazywają, np. *gospodarz poematu*⁸, *podmiot czynności twórczych*, *nadawca reguł mówienia*⁹, *autor wewnętrzny*¹⁰, *Autor Modelowy*¹¹. Jest to „ja”, które nie stanowi części świata przedstawionego, lecz ujawnia się w konstrukcji dzieła, odpowiada za całość tekstu, jego strukturę, strategie retoryczne, tematykę, ukształtowanie stylistyczne i kompozycyjne. Informacje z poziomu niższego podlegają zawsze interpretacji, a często reinterpretacji na poziomie wyższym.

Poszczególnym rodom nadawczym odpowiadają role odbiorcze: bohater zwraca się do innego bohatera, narrator lub podmiot liryczny mogą mieć wewnątrztekstowego adresata, natomiast podmiot czynności twórczych orientuje swoje działania na przypuszczalne reakcje zaprojektowanego odbiorcy, innego niż odbiorca rzeczywisty (a ściślej – odbiorcy rzeczywisci). I ten bywa różnie określany, np. *odbiorca idealny*, *wirtualny*, *potencjalny*.

Analiza ukształtowania wiersza jest zawsze potrzebna, szczególnie ważna staje się jednak wtedy, gdy pewne sensy są zaszyfrowane w jego strukturze językowej. Mogą one wspierać to, co zostało powiedziane na niższym poziomie nadawczym, mogą to w niewielkim stopniu modyfikować, ale mogą być również zasadniczo odmienne. W utworze poetyckim bowiem nie tylko elementy leksykalne, lecz wszystkie inne elementy, nawet te, które tradycyjnie traktowało się i traktuje jako formalne: składniki struktury wersyfikacyjnej i brzmieniowe, kształt graficzny, formy fleksyjne czy konstrukcje składniowe, mają swój wkład w konstruowanie całościowego sensu. Wszystkie elementy tworzą niepowtarzalny układ i wzajemnie na siebie oddziałują, a zapis nie jest czymś obojętnym także dlatego, że

⁸ Określenia tego użył Kazimierz Wyka, pisząc o epopei Mickiewicza („*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 153 i nast.).

⁹ J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego. Tezy referatu*, [w:] *Wiersz i poezja*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1966, s. 55-62.

¹⁰ E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968, s. 19.

¹¹ U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994 (oryginał ukazał się w 1979 r.).

jego odrzucenie prowadzi do “odpoetycznienia” tekstu, zbliża go do tekstu niepoetyckiego czy wręcz z nim utożsamia. Tekst poetycki zostaje więc stworzony wyłącznie dla treści, które wyraża, inaczej niż teksty niepoetyckie – dopuszczające różne sposoby przekazywania tej samej treści.

Aby zilustrować to, o czym była mowa, przedstawię analizę dwóch utworów: *Spójrzmy prawdzie w oczy* Stanisława Barańczaka i *Nie spojrzymy prawdzie w oczy* Urszuli Kozioł, u których podstaw leży ten sam zwrot frazeologiczny (o znaczeniu ‘poznać faktyczny stan rzeczy, przyjąć do wiadomości coś przykrego, niepożądanego’), odmiennie jednak wykorzystany. Oto pierwszy wiersz:

Spójrzmy prawdzie w oczy: w nieobecne
oczy potrąconego przypadkowo
przechodnia z podniesionym kołnierzem; w stężałe
oczy wzniesione ku tablicy z odjazdami
dalekobieżnych pociągów; w krótkowzroczne
oczy wpatrzone z bliska w gazetowy petit;
w oczy pośpiesznie obmywane rankiem
z nieposłusznego snu, pośpiesznie ocierane
za dnia z łez nieposłusznym, pośpiesznie
zakrywane monetami, bo śmierć także jest
nieposłuszna, zbyt śpiesznie gna w ślepy zaułek
oczodołów; więc dajmy z siebie wszystko
na własność tym spojrzeniom, stańmy na wysokości
oczu, jak napis kredą na murze, odważmy się spojrzeć
prawdzie w te szare oczy, których z nas nie spuszcza,
które są wszędzie, wbite w chodnik pod stopami,
wlepione w afisz i utkwione w chmurach;
a choćby się pod nami nigdy nie ugięły
nogi, to jedno będzie nas umiało rzucić
na kolana¹².

Jest to wiersz stychiczny, wolny, składający się z 20 wersów o zmiennej liczbie sylab. Gdyby nie obecność ostatniej linijki, można by było mówić o przybliżonym wyrównaniu rozmiarów wersów, ponieważ różnice w sylabicznej długości pozostałych nie są duże. Ale dzięki końcowej linijce nastąpiło silne skonstrastowanie rozmiarów wersowych. Wolno sądzić, że przeplot wersów różnej długości, wśród których dominuje jednak tradycyjny format sylabiczny – 13-zgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie i ze stałym akcentem paroksytonicznym w klauzuli (oraz przed średniówką)¹³, nie jest przypadkowy. Barańczak,

¹² Tekst wiersza cytuję za wydaniem: S. Barańczak, *159 wierszy. 1968-1988*, Kraków 1990, s. 38, pierwodruk ukazał się w tomiku *Dziennik poranny*, Poznań 1972, s. 59.

¹³ Takich wersów jest siedem, z dziesięciu 13-zgłoskowych, co stanowi ponad jedną trzecią wszystkich linijek. Można też uznać, że wszystkie wersy 13-zgłoskowe realizują wspomniany format, tylko w trzech wypadkach średniówka jest zatarta. Poza tym cztery wersy są zbudowane z 11 sylab, występuje też jeden wers 12-

znawca historii i teorii literatury, miał świadomość faktu, że tego rodzaju 13-zgłoskowiec to jeden z najczęściej używanych w literaturze polskiej formatów wiersza sylabicznego, wykorzystywany od kilku wieków we wszystkich rodzajach literackich, ale szczególnie chętnie w utworach epickich i opisowych (patrz np. *Wojna chocimska* Wacława Potockiego, *Sofijówka* Stanisława Trembeckiego, *Maria* Antoniego Malczewskiego, *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza czy *Godzina myśli* Juliusza Słowackiego) oraz dramatycznych (np. tragedie pseudoklasyczne), częsty również w przekładach dzieł starożytnych (np. Homera, Ajschylosa, Wergiliusza i Owidiusza), a także wybierany przez tłumaczy jako odpowiednik aleksandrynu w klasycznej poezji francuskiej, na trwałe zatem skojarzony z twórczością wysoką, powagą i dostojnością¹⁴.

Uderzającą cechą rozpatrywanego wiersza jest niezgodność dwóch rozczłonkowań: syntaktycznego i wersyfikacyjnego. Ponieważ w wypadku wersów o dłuższych rozmiarach nie ma konieczności dzielenia całości składniowych, zabieg ten trzeba traktować jako celowy. Przerzutnie w utworze są liczne i wyraziste, wielorako funkcjonalizowane. Do kwestii tej jeszcze wrócę, teraz pragnę jedynie podkreślić, że niezgodność rozczłonkowania wierszowego i składniowego zawsze rodzi napięcie, gdyż niezależnie od podziałów syntaktycznych każdy wers zachowuje własny kontur intonacyjny. Poeta wykorzystał to dla wzmocnienia ekspresji wypowiedzi – każda przerzutnia (także średniówkowa, bo i takie występują w utworze) eksponuje znaczenie wyrazów, które są w jej zasięgu. Tok przerzutniowy pozwolił również uniknąć monotonnej regularności intonacyjnej i osiągnąć płynność, podobnie jak brak segmentacji wiersza i brak rymów.

zgłoskowy i jeden 14- zgłoskowy, pierwszy i dziewiąty wers liczą po 10 zgłosek, a czternasty, najdłuższy – 16, najkrótszy zaś – 4.

¹⁴ Jak ustaliła Lucylla Pszczołowska: „W literaturze polskojęzycznej wczesnego renesansu można już w kilku wypadkach dostrzec cechy twórczości „wysokiej” i „niskiej”. W utworach poetów świadomie zajmujących się literaturą, jak Rej czy Bielski, z biegiem czasu wzrasta frekwencja rozmiarów długich, średniówkowych, o których wiadomo było, że pochodzą z łaciny, zwłaszcza 13-zgłoskowce 7+6, maleje natomiast częstość użycia 8-zgłoskowca, który zapewne traktowany był jako »własny«, »miejscowy« i związany z poezją średniowieczną (a może też pogańską).” (*Dwie literatury i dwa modele wiersza*, [w:] Z. Kopczyńska, T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *Znaczenie wyboru formy wiersza. Trzy studia*, Warszawa 2007, s. 91; jest to polska wersja tekstu pierwotnie opublikowanego po rosyjsku w tomie zbiorowym *Slovianskij stich*, Moskwa 2004). W innym miejscu badaczka zwraca uwagę na fakt, że: „Charakteryzacja sposobu wypowiedzi czy zasygnalizowanie jego zmiany za pomocą środków właściwych wierszowi może się odbywać nie tylko poprzez przejście od jednej formy wiersza do innej. Możliwe to jest także w ramach jednego i tego samego rodzaju wiersza, np. 13-zgłoskowca” i podaje przykład z *Pana Tadeusza*: „Proste, naiwne słowa Zosi ułożone są w równie proste, typowe dla rozmowy zdania, które mieszczą się w wierszu swobodnie, bez przesadnie ścisłego liczenia się z jego ramami. [...] Hrabia wyraża się wzniośle i według reguł wysokiego stylu zbudowana jest też jego kwestia. Granice zdania odpowiadają tu sztywno granicom wersu, całości składniowe ważne dla treści wypowiedzi rozbite są – aby tym silniej się uwydatniły – pomiędzy średniówką i koniec wersu” (L. Pszczołowska, *Dlaczego wierszem*, Warszawa 2003, s.95, 96).

Dyrektywne formy czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej (*spójrzmy, dajmy, stańmy, odważmy się*) oraz zaimki *nami* i *nas* pozwalają na dwojaką konkretyzację podmiotu wypowiedzi lirycznej: może to być podmiot zbiorowy, ale nie jest wykluczony podmiot indywidualny, zwracający się do wewnątrztekstowego adresata – do jednostki lub pewnej zbiorowości, której czuje się członkiem. Tak czy inaczej, wypowiedź nie stanowi ekspresji jednostkowych przeżyć i odczuć, nie podkreśla ich jedyności, wyjątkowości oraz poczucia odrębności „ja” lirycznego, mowa jest o postawie czy drodze życiowej, jaką powinna wybrać określona wspólnota, do której podmiot zalicza także siebie.

W budowaniu poetyckich sensów uczestniczy kilka frazeologizmów, zdecydowanie najważniejszą rolę odgrywa jednak tytułowy zwrot. Rozpoczyna on utwór, a później występuje jeszcze raz, w postaci zmodyfikowanej – bogatszy o dodane człony: zaimek i przymiotnik *te szare* oraz zdanie podrzędne *których z nas nie spuszcza* (wykorzystujące zresztą inny frazeologizm *ktoś nie spuszcza z kogoś a. czegoś oczu*). Zwrot jest również pięciokrotnie przywoływany przez jego komponent nominalny *oczy* – w wierszu zawsze składnik rozłamanych przez przerzutnię związków – i przez rzeczownik *spojrzenia*, derywowany od jego komponentu werbalnego. W wyniku rozejścia się toku wiersza i toku zdania narastają znaczenia i obrazy. Nowe układy semantyczne, w które wchodzi rzeczownik *oczy* (pamiętajmy, że to *oczy* prawdy!), nie są przypadkowe. Ciąg określeń: *nieobecne, potrąconego przypadkowo przechodnia, stężałe, wzniesione ku tablicy z odjazdami dalekobieżnych pociągów, krótkowzroczne, wpatrzone w gazetowy petit, pośpiesznie obmywane rankiem z nieposłusznego snu, pośpiesznie ocierane za dnia z łez nieposłuszných, pośpiesznie zakrywane monetami, szare*, a także charakterystyki ludzi współtworzą obraz tego, o czym na co dzień się nie myśli, żyjąc w ciągłym pośpiechu¹⁵, lub od czego nawet się ucieka. Zostały tu wyzyskane nie tylko kodowe znaczenia jednostek słownikowych, są również przywoływane symboliczne znaczenia pewnych sytuacji życiowych (np. zakrywanie monetami oczu zmarłego) oraz konotacje semantyczne wyrazów *prawda, sen, łzy, szary*. *Prawda* może mieć cechy: ‘niepożądana, sprawiająca ból’ (por. *gorzka, nieprzyjemna, brutalna prawda, prawda w oczy kole*), ‘niechętnie przyjmowana do wiadomości’ (*ktoś zamyka oczy na prawdę*), ‘chętnie ukrywana’ (*ktoś mija się a. rozmija z prawdą, ktoś ustala a. odkrywa prawdę, ktoś dochodzi do prawdy, ktoś wyjawia prawdę*). Ze *snem* kojarzy się coś pięknego, niezwykłego, czarownego, lecz także nierealnego, nieosiągalnego (por. *piękny, cudny, czarowny, nieuchwytny jak sen, coś było, zdawało się snem, marzenie senne, sen na*

¹⁵ Pośpiech jest wyrażany wprost, za pomocą jednostek leksykalnych *pośpiesznie, zbyt śpiesznie, gna*, oraz nie wprost – sytuacyjnie (zwykle potrącamy ludzi, śpiesząc się) i wersyfikacyjnie (przerzutnia).

jawie, coś minęło a. rozwiał się jak sen), ze łzami – przede wszystkim coś nieprzyjemnego, bolesnego, smutnego, tragicznego¹⁶ (por. *ktoś leje łzy, ktoś zalewa się łzami, łzawy, łzawo, śmiech przez łzy, ze łzami w oczach, na otarcie łez*). Kolor szary ma w naszej kulturze konotacje ‘przeciętności’ (*szary człowiek, na szarym końcu*), ‘jednostajności’, ‘nudy’ (*szare dni, szare lata, szare życie, szara rzeczywistość*).

Dzięki osadzeniu nominalnej części zwrotu w różnych kontekstach znaczenie idiomu się konkretyzuje. Prawda zyskuje wymiar realny, staje się nakazem dnia powszedniego, nawet wtedy, gdy jest najmniej przyjemna, dotyczy trudnego życia w nieprzyjazyjnym świecie, a nawet tragicznego wymiaru ludzkiej egzystencji, „bycia ku śmierci”. To Heideggerowskie określenie wydaje się uprawnione, wiersz Barańczaka pozostaje bowiem w kręgu problemów ważnych dla autora *Sein und Zeit*: istnienia nieautentycznego, ucieczki od prawdy o świecie i o sobie samym, egzystencji autentycznej, rozumianej jako życie ze świadomością własnej skończoności.

W rozpatrywanym utworze pojawiają się także inne frazeologizmy. Im również przypada ważne miejsce w semantycznej strukturze tekstu. Jako elementy istotne dla wiersza są uwypuklane przez przerzutnię, jej głównym zadaniem jest jednak przestrzenna organizacja znaczeń. Przeanalizujmy występujące rozwiązania.

Przypadek pierwszy – wers zawiera sensowną sekwencję wyrazów, którą uznajemy za całość składniową. Dodanie przerzuconego do następnego wersu słowa (przerzuconych słów) powoduje jednak powstanie nowego związku, a co za tym idzie – nowego obrazu, nowego znaczenia: [*śmierć*] *zbyt śpiesznie gna w ślepy zaułek / oczodołów*. Wyrażenie frazeologiczne *ślepy zaułek* oznacza sytuację bez wyjścia, dodatkowe określenie konkretyzuje tę sytuację, pełni funkcję swoistego *memento mori* (istotna jest oczywiście relacja słowotwórcza *oczy* – *oczodoły* oraz nieodparcie nasuwający się zwrot *śmierć zagląda komuś w oczy*).

Przypadek drugi – wers kończy się frazeologizmem, elementy rozpoczynające następny wers przyczyniają się do mniej zautomatyzowanego odbioru tego związku. Ożywa jego znaczenie dosłowne, zaczynają znaczyć części składowe złożonego znaku językowego, zwykle traktowanego całościowo. W ten sposób odbierany jest fragment: *dajmy z siebie wszystko / na własność tym spojrzeniom*. Zwrot *ktoś daje z siebie wszystko* znaczy ‘ktoś zdobywa się na maksymalny wysiłek w danej sytuacji’. Początek następnego wersu przywołuje znaczenie dosłowne czasownika (*dać komuś coś na własność* ‘dać komuś coś z prawem do rozporządzania tym i korzystania zeń z wyłączeniem innych osób’), kolejne

¹⁶ Jakbyśmy zapominali o tym, że łzy towarzyszą też pozytywnym stanom emocjonalnym, por. łzy szczęścia, wzruszeniom.

wyrazy skłaniają do reinterpretacji semantycznej, w której uczestniczą wszystkie poprzednie znaczenia. W miarę czytania odsłaniają się nowe możliwości rozumienia związków wyrazowych, powstające znaczenia nie unieważniają jednak poprzednich.

Przypadek trzeci – wers kończy się wyrazami, które traktujemy jako część frazeologizmu, spodziewamy się, że pozostała część związku rozpoczyna wers następny, tymczasem zaskoczenie, pojawiają się elementy inne niż oczekiwane: *stańmy na wysokości / oczu*. Połączenie *stańmy na wysokości* zapowiada z dużym prawdopodobieństwem zwrot *stańmy na wysokości zadania* ‘podołajmy, sprostajmy czemuś, poradźmy sobie z czymś, zachowajmy się odpowiednio do danej sytuacji’. Zakończenie, wprawdzie nieoczekiwane, ale dobrze umotywowane i językowo (w polszczyźnie istnieje wyrażenie *na wysokości oczu*, można więc uznać cytowany fragment za efekt kontaminacji, w której funkcję węzła pełni element *na wysokości*), i tekstowo (całą sytuacją liryczną), służy zwielokrotnieniu sensów.

Wymienione związki nie wyczerpują listy frazeologizmów wykorzystanych w wierszu. Już wcześniej zauważyliśmy poetycko przetworzony zwrot *ktoś nie spuszcza z kogoś a. z czegoś oczu* ‘ktoś nie przestaje na kogoś a. coś patrzeć, ani na chwilę nie przestaje kogoś a. czegoś obserwować’. Na końcu utworu użyte zostały jeszcze dwa frazeologizmy, których komponenty nominalne pozostają w relacji semantycznej „całość – część”: *pod kimś ugięły się nogi* ‘ktoś nie może stać i chodzić z osłabienia lub ze strachu, przerażenia’ i *ktoś a. coś rzuci kogoś na kolana* ‘ktoś a. coś zwycięży kogoś lub zmusi do ukorzenia się, lub wzbudzi w nim podziw bądź zachwyt’. W wypadku pierwszej jednostki nastąpiło znamienne naruszenie ograniczeń selekcyjnych: zwrot wymaga mianownikowego uzupełnienia w postaci rzeczownika osobowego, zamiast niego występuje rzeczownik abstrakcyjny *prawda*. Antropomorfizujące ujęcie prawdy jest jakby przedłużeniem tego, co już znalazło swój wyraz w języku, konsekwentnym rozwinięciem metafory leżącej u podstaw tytułowego zwrotu. Wspomniany związek semantyczny między członami dwu kolejnych frazeologizmów sprzyja aktualizacji znaczeń dosłownych – sensy literalne połączeń się wykluczają, sensy idiomatyczne są dobrze zharmonizowane. Gra językowa zmusza do uważniejszego odbioru, podkreśla wymowę wiersza.

Przejdźmy teraz do drugiego z zapowiedzianych utworów. Wiersz Urszuli Koziół również dotyczy problematyki prawdy, o czym informuje już tytuł *Nie spojrzymy prawdzie w oczy*:

prawda nie ma oczu
nie ma twarzy
nie ma języka

prawda nie ma skrzydeł
wcale nie mieszka
za siedmioma morzami lasami górami

myślę że prawda
to jest raczej ta dokuczliwa narośl
która uwiera cię w środku

myślę że to jest właśnie to
co lepkie
zwinięte w kłębek gdzieś tam pod twoją skórą
nieprzyjazne wygodzie
nagle nabrzmiewa
daje ci rozpaczliwe znaki
ciemne
jak migowy szyfr głuchoniemych

to boli
to dławi cię
nie możesz już dłużej milczeć

krzyczysz¹⁷

Wiersz ten także jest wolny i ma prawie taką samą długość jak utwór Stanisława Barańczaka, liczy bowiem 21 wersów. Jest jednak posegmentowany: trzy pierwsze części są trójwersowe, czwarta składa się z ośmiu wersów, piąta – znowu z trzech, a ostatnią stanowi tylko jeden wers. Znaczna jest również rozpiętość sylabiczna wersów w części drugiej (6, 5, 13), trzeciej (5, 11, 8), czwartej (8, 3, 12, 7, 5, 9, 2, 9) i piątej (3, 4, 8), tylko linijki pierwszego segmentu są względnie wyrównane (6, 4, 5). Stosunki między członowaniem wersyfikacyjnym a syntaktycznym również są zupełnie inne niż w poprzednim utworze. Nie ma mocnych przerzutni, ostentacyjnie rozdzielających od siebie człony orzeczenia imiennego czy frazeologizmu, części grupy nominalnej lub werbalnej. Działy wersowe w dużym stopniu pokrywają się ze składniowymi, co prowadzi do silnego uwydatnienia odcinków wersowych. Wersy wypełnione są zwykle zwartą częścią składniowo-znaczeniową, obejmują zdanie lub skupienie, tylko w miejscach nasyconych dramatyzmem linijka skraca się do jednego wyrazu. W tak zorganizowanym wierszu każdy wers służy semantyce i ekspresji – tu emocjom podmiotu lirycznego.

Podmioty obu utworów też zostały różnie wykreowane, chociaż tytuł liryku Urszuli Kozioł na to nie wskazuje, gdyż użyty w nim zwrot frazeologiczny występuje również w formie pierwszej osoby liczby mnogiej. Jest to jednak jedyna taka forma. W tekście wiersza

¹⁷ U. Kozioł, *Żalnik*, Kraków 1989, s. 5, pod wierszem umieszczona jest data: 1976.

wszystkie czasowniki mają formę liczby pojedynczej: trzeci i czwarty segment otwiera pierwszoosobowe *myślę*, w piątej strofoidzie występuje drugoosobowe *nie możesz milczeć*, a całość zamyka *krzyczysz*¹⁸ (pojawiają się także zaimki *cię, ci, twoją*). Bez wątpienia więc „ja” liryczne jest jednostkowe i zindywidualizowane, różnie natomiast może być interpretowane „ty”. Jego naturalną rolą jest rola odbiorcza, czyli wewnątrztekstowego adresata. Nie można jednak wykluczyć transpozycji form osobowych, tego, że „ja” liryczne wypowiada się poprzez użycie gramatycznego „ty”. Innymi słowy – możliwe jest traktowanie wypowiedzi jako dialogu podmiotu z samym sobą.

Tytułowa forma frazeologizmu, a ściślej – czasownik w czasie nieprzeszłym trybu oznajmującego, poprzedzony partykulą przeczącą *nie*, sugeruje zwykłe zanegowanie znaczenia idiomatycznego ‘nie będziemy starać się poznać faktycznego stanu rzeczy, nie przyjmiemy do wiadomości czegoś przykrego, niepożądanego’. Ale już pierwszy wers każe negacji przypisać inną funkcję: wykładnika polemiki z metaforą, leżącą u podstaw zwrotu. Już bowiem od samego początku podmiot odrzuca antropomorfizujące ujęcie prawdy, utrwalone w polszczyźnie ogólnej, a przypomniane przez tytuł wiersza. Poszukuje nowego określenia, które najtrafniej, najsugestywniej potrafiłoby przybliżyć subiektywne doświadczanie prawdy. Początkowo obraz jest budowany przez negację: trzy pierwsze wersy odwołują się do frazeologizmu-personifikacji, kolejny orzeka o braku cechy niezbędnej, by obiekt mógł być ptakiem¹⁹, z dwóch następnych dowiadujemy się – dzięki operatorowi intertekstualnemu „za siedmioma morzami lasami górami”, odnoszącemu wypowiedź do zbioru innych wypowiedzi i określonej konwencji gatunkowej: baśni – że prawda nie jest czymś dalekim i nierealnym. Prawda nie jest zatem swojska, znana jak człowiek czy ptak, nie budzi miłych skojarzeń jak początek baśni z dzieciństwa. Nie jest czymś zewnętrznym wobec podmiotu. Jaka więc jest? Próbuje to pokazać druga część utworu. Mimo oryginalności wizji odnajdujemy tu echo potocznej wiedzy o świecie, utrwalonej w połączeniach wyrazowych: *dokuczliwa, niewygodna, bolesna prawda, nabrzmiała sprawa*.

Analizy obu wierszy są dalekie od wyczerpania, ale czas już na zebranie wniosków. Rozpatrywane utwory poetyckie łączy wprawdzie temat, lecz bardzo się od siebie różnią. Wiersz Stanisława Barańczaka to jedno zdanie wielokrotnie złożone, skomplikowane składniowo, z tokiem przerzutniowym. Chociaż forma wersyfikacyjna została wzięta spoza systemów regularnych, niemal w całym tekście zauważalna jest tendencja do wyrównania

¹⁸ Czasownik ten został więc szczególnie wyeksponowany – nie tylko stanowi odrębny segment wiersza, lecz także segment ostatni (a jak wiemy, początek i koniec utworu są miejscami niezwykle istotnymi).

¹⁹ Być może poetycka asocjacja powstała pod wpływem dwóch przysłów: „Prawda, cnota a sprawiedliwość na jednym się gnieździe lęgnie” oraz „Prawda górą lata jak orzeł” (NKPP II:1065, PRAWDA 64 i 65).

rozmiaru sylabicznego linijek: aż połowa z nich składa się z 13 zgłosek, dziewięć jest nieco krótszych (10, 11, 12 sylab) lub dłuższych (14, 16 sylab), tylko jeden wers pod tym względem jest zdecydowanie odmienny – 4-zgłoskowy. Włączenie w tok wiersza nienumerycznego klasycznego, dobrze utrwalonego w polskiej tradycji wzoru wiersza sylabicznego pełni funkcję interpretującą i oceniającą świat przedstawiony. Natomiast wierszowanie antyskładniowe pomnaża informacje poetyckie. Sytuacja ciągłego napięcia między zdaniem a wersem sugeruje też stałe zderzanie się podmiotu (jak pamiętamy – zbiorowego!) z rzeczywistością i jej emocjonalne przeżywanie.

Wypowiedź jest nasycona środkami stylistycznymi (oprócz wspomnianych przerzutni oraz kreatywnie wykorzystanych frazeologizmów i konotacji semantycznych występują w niej: wyliczenia, powtórzenia, paralelizmy, epitety, metafory, metonimie, porównanie i przeciwstawienie) i zbudowana zgodnie z zasadami retoryki, co współgra z jej nakłaniającym charakterem. Dzięki tropom, a zwłaszcza epitetom, określającym komponent frazeologizmu *oczy*, *prawda* – choć nigdzie nie określona *expressis verbis* – nabiera konkretności. Nie jest prawdą w ogóle czy dotyczącą czegoś bliżej nieokreślonego, lecz prawdą o życiu zwykłych, przeciętnych, upokarzanych obywateli w opresyjnym świecie oraz prawdą o istocie ludzkiej egzystencji. Zarazem stanowi najwyższą wartość.

Podmiot liryczny wiersza Urszuli Koziół wypowiada się zwykle krótkimi frazami, o prostej budowie składniowej²⁰, kształtowanymi wierszem wolnym opartym na toku syntagmatycznym. Wypowiedź jest dość lakoniczna²¹, utrzymana w rejestrze stylistycznym bliskim języka potocznego. I ją cechuje jednak poetycka nadorganizacja. Rozczłonkowanie wersyfikacyjne ujawnia napięcie emocjonalne „ja” lirycznego, a dobór jednostek leksykalnych i ich form nie tylko podporządkowany jest charakterystyce prawdy, lecz także ukazuje ewolucję postawy podmiotu. W tytule i dwu pierwszych segmentach wyraża się jego wiedza, jaka prawda nie jest. Aż 6 razy występuje partykuła przecząca *nie*, czasowniki zaś użyte zostały w trybie oznajmującym. *Myszę, że*, pojawiające się na początku trzeciej strofoidy, sygnalizuje zmianę. Predykat ten (powtórzony w czwartej quasi-strofie) należy do predykatów epistemicznych nie implikujących wiedzy, może odnosić się zarówno do sytuacji obiektywnie weryfikowalnych, jak i do tych, które przedstawiają subiektywne interpretacje i

²⁰ Niewiele więcej da się na ten temat powiedzieć, ponieważ – w przeciwieństwie do poprzedniego tekstu – brakuje tu interpunkcji i wielkich liter, sygnalizujących, że jest to ciąg względnie krótkich zdań i równoważników bądź potok składniowy.

²¹ Najwymowniej świadczą o tym liczby. Chociaż jest to utwór o jeden wers dłuższy od poprzedniego, liczy zaledwie 76 wyrazów (składających się z 372 znaków), a wiersz Barańczaka – 125 wyrazów (697 znaków). W tekście Koziół krótsze są nawet słowa.

oceny²². Asercję zawiesza również partykuła *raczej*. Podmiotowe ujęcie prawdy akcentuje co innego niż wiersz Barańczaka – chodzi o to, jaka jest jej natura, jaka jest ona sama, nie zaś o to, czego dotyczy. Jawi się ona jako coś nieznanego, nieokreślonego, nieoczekiwanego, niezrozumiałego (*gdzieś tam, nagle, daje rozpaczliwe znaki, ciemne, szyfr*), obcego, a zarazem tak swojego, jak coś w obrębie własnego ciała. Rodzi niepewność, niepokój, dyskomfort, poczucie zagrożenia (*dokuczliwa, uwiera, nieprzyjazne, boli, dławi*) i zmusza do gwałtownych reakcji (*nie możesz już dłużej milczeć // krzyczysz*). A zatem w obu rozpatrywanych utworach sfera światopoglądu podmiotu oraz związany z nią sposób postrzegania i wartościowania świata i siebie w tym świecie zostały przedstawione pośrednio, poprzez poetycką organizację tekstu.

²² Patrz: M. Danielewiczowa, *Wiedza i niewiedza. Studium polskich czasowników epistemicznych*, Warszawa 2002, s. 131-139.